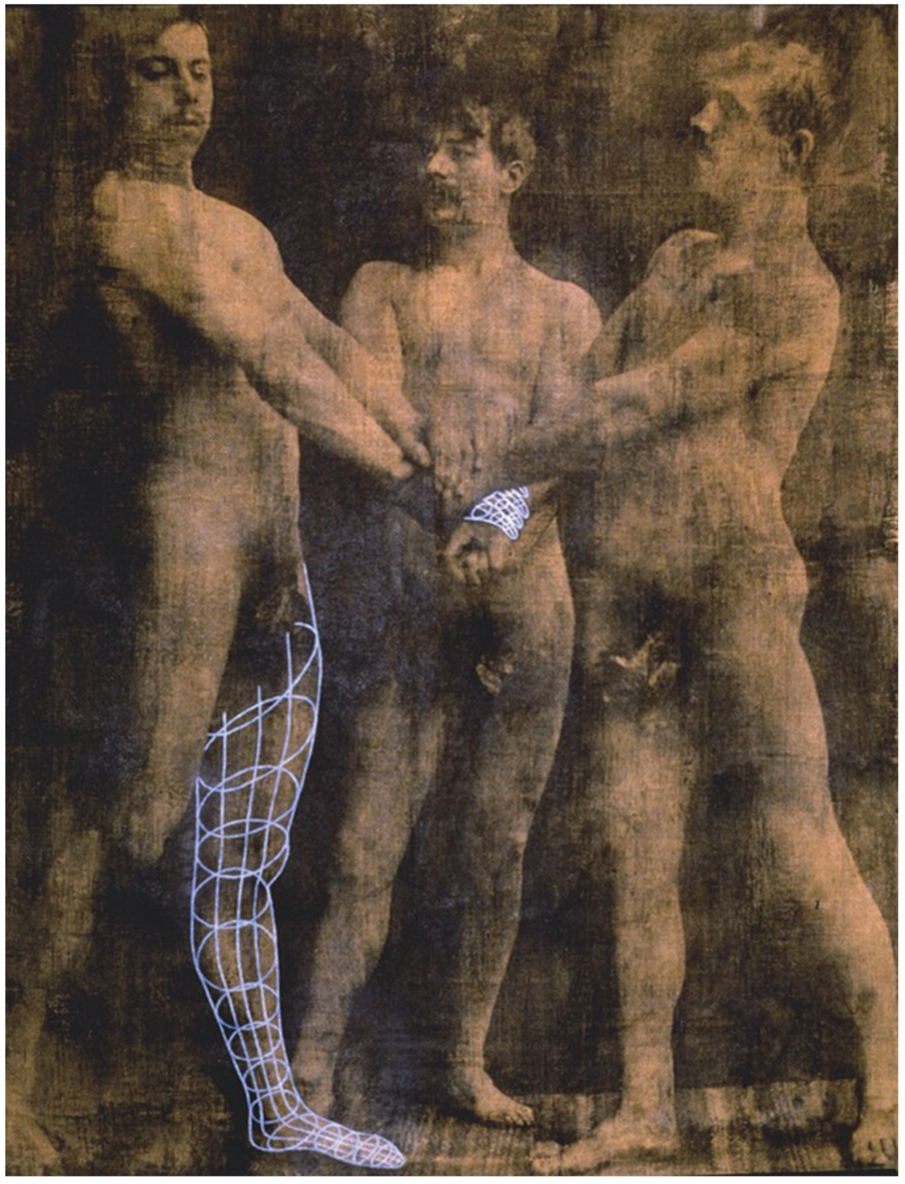
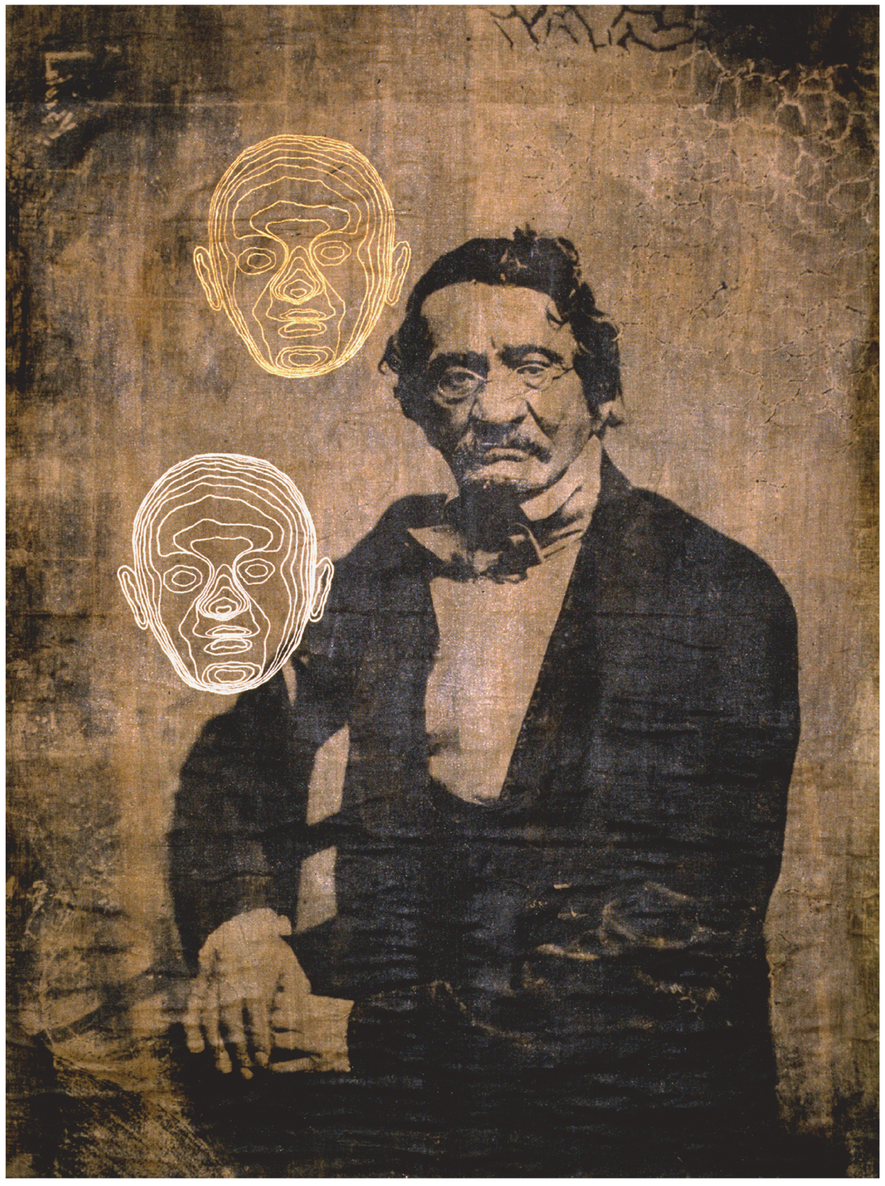


Dílo prof. Stefana Wojneckého

Adam Pańczuk

Dílo prof. Stefana Wojneckého



Adam Pańczuk

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Disertační práce | Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Adam Pańczuk

Studijní program: P8204 ITF Filmové, televizní a fotografické uměn
a novámédia, doktorský studijní program
Obor: Tvůrčí fotografie

Dílo prof. Stefana Wojneckého.

Prezentace a analýza fotografického díla.

Works of prof. Stefan Wojnecki.

Presentation and analysis of a photographic work.

Disertační práce

Opava, 2024

Školitel disertační práce:
doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: MgA. Adam Pańczuk

UČO: 43698

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Dílo prof. Stefana Wojneckého

Téma práce anglicky: Works of Stefan Wojnecki

Zadání: Cíle této práce je prezentovat a systematizovat umělecké dílo prof. Stefana Wojneckého se zvláštním důrazem na práce vzniklé na styčné ploše vědy a umění. Představeny jsou Wojneckého názory na fotografii a umění. V práci se velice často odkazuji na bohaté Wojneckého písemného dílo, což mi dovolilo rozšířit a prohloubit vizuálně prezentovanou problematiku, a pro popisovanou práci představuje velice cenný přínos. Práce přibližuje profesorovu osobnost, prezentuje biografické téma, počínaje od nejmladších let života, snaží se pochopit a předvést, co ovlivnilo jeho vývoj, umělecký postoj a také to, jaký to byl člověk.
V práci rovněž popisuji historický kontext a tvůrce, kteří ve stejnou dobu využívali podobné umělecké strategie.

Literatura:

Włodzimierz Bronicki, „Sposób widzenia ludzi rozmowa ze Stefanem Wojneckim". Głos Wielkopolski, 1989.
Sławek Brzoska „Parametr łapy Boga" rozmowa z profesorem Stefanem Wojneckim, 1999.
Jerzy Busza „Krótka historia fotografii w Polsce 1945-1985.
Culture.pl Historia fotografii polskiej do 1990.
Michał Jakubowicz, Na drodze sprzeczności – wywiad ze Stefanem Wojneckim Wisła 2002.
Ch.Klutsch, Information Aesthetics and the Stuttgard School, Mainframe Experimentalis; Early Computing and the Foudations of the Digital Arts, Yuniversity of California Press, Berkley,Los Angeles,London 2002.
Michał Jakubowicz „Doświadczenie małych bifurkacji", Wrocław 2016.
Marianna Michałowska „Nadać cechy materialne niematerialności". Rozmowa ze Stefanem Wojneckim. Format č. 4, 2000.
Adam Sobota „Impulsy i Pęknięcia", Poznań 1999.
Adam Sobota „Prawdziwe niemożliwe", Poznań, 1999.
Kelly Wilder, Photography and science, London 2009.
Por.G.Jager, Abstract Photography, [in:] Rethinking photography I + II, ed. R. Horak, Graz 2002.
Stefan Wojnecki diplomová práce „Kerrerova závěrka" vypracovaná na Katedře experimentální fyziky Univerzity A. Mickiewicze v Poznani. 1970.
Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970.
Stefan Wojnecki, Międzynarodowy Kongres Reklamy Socjalistycznej, Poznań 1972.
Stefan Wojnecki „Fotografia – Gwiazda podwójna kultury" zbior pism z lat 1977 - 2004.
Stefan Wojnecki „Sygnały", Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne 1971.
Stefan Wojnecki, Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnały" Poznań 1973.
Stefan Wojnecki, Awangarda – margines społecznego działania czy symulator rozwoju? Fotografia č. 5, 1973.
Stefan Wojnecki „Sztuka Alternatywna" – katalog do wystawy, Poznań, 1974.
Stefan Wojnecki „Hiperfotografia" Informator kulturalny č. 4 1979.
Stefan Vojenský „Fotografia selektywna", archiv autora, Krakow 1980.
Stefan Wojnecki, doprovodný text k výstavě „Sztuka swobodna", Krakow.
Stefan Wojnecki, Manifest přednesený na „Gorzowských konfrontacích" 1980.
Stefan Wojnecki „Fotografia Tożsamości" archiv autora 1981, Poznań.
Stefan Wojnecki „Działania transracjonalne" Moja teoria fotografii, Poznań 2011.
Stefan Wojnecki „Zakotwiczenie rzeczywistości w fotografii" Moja teoria fotografii, s. 22, Poznań 2011.
Stefan Wojnecki „Pozaprzedmiotowość" 1981.
Stefan Wojnecki: Odcinanie pępowiny; in: „Fotografia – realność medium", ASP Poznań, 1998.
Stefan Wojnecki, Alchemia szczelinowego otworka, Poznań 2003 Stefan Wojnecki „Koniec czy początek?" 2008.
Stefan Wojnecki „Moja teoria fotografii 2011" Społeczeństwo sieci", Poznań 2011.
Stefan Wojnecki „Fotografia pojmowana jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości", Fotozeszyt 2, 1996.
Stefan Wojnecki „Konfrontacje Fotograficzne Gorzów" 1983.
https://photutorial.com/photos-statistics/.
Stefan Wojnecki „„Powolna kamera niebieskiej sztuki", 1986.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Datum zadání práce: 9. 1. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Cíle této práce je prezentovat a systematizovat umělecké dílo prof. Stefana Wojneckého se zvláštním důrazem na práce vzniklé na styčné ploše vědy a umění. Představeny jsou Wojneckého názory na fotografii a umění. V práci se velice často odkazuji na bohaté Wojneckého písemného dílo, což mi dovolilo rozšířit a prohloubit vizuálně prezentovanou problematiku, a pro popisovanou práci představuje velice cenný přínos. Práce přibližuje profesorovu osobnost, prezentuje biografické téma, počínaje od nejmladších let života, snaží se pochopit a předvést, co ovlivnilo jeho vývoj, umělecký postoj a také to, jaký to byl člověk. Wojneckého tvorba to nejsou jen vizuální práce, zanechal po sobě také velmi obsáhlé soubory teoretických textů o fotografii a umění. Seznámení se s Wojneckého tvorbou, to není jen poznání jeho díla, ale také pochopení mechanismů odehrávajících se v umění, společnosti nebo lidském životě. Jeho díla jsou obratnými konstrukcemi, matricemi, které autorovi pomáhají proniknout k podstatě problému, referenčním bodem pro metareflexi. Prezentovaná práce tvoří sbírku takovýchto mikro matric, na nichž jsou rozloženy komponenty, z nichž vzniklo dílo, ideje autora a také odkazy na vědu, sociologii nebo umění. Domnívám se, že kromě prezentace Wojneckého díla se jedná o zajímavé dekódování umělecké praxe a také o vynikající vzdělávací zdroj pro příjemce umění.

Klíčová slova

fotografie, obraz, věda, vnímání, monografie, Stefan Wojnecki, duogram, virtuální realita, model reality, biografie, polská fotografie, extrasubiektivita.

Abstract

The aim of this work is to present and systematize the artistic achievements of prof. Stefan Wojnecki, with particular emphasis on works created at the intersection of science and art. The work presents Wojnecki's views on photography and art. I very often refer to the rich achievements of Wojnecki's writings, which allowed me to broaden and deepen the issues presented visually and constitute a very valuable footnote to the analysis discussed. The work presents the professor's profile and a biographical thread, starting from the early years of his life. My aim was to show what influenced his development, artistic attitude, and what kind of person he was. Wojnecki's work is not only visual. He also left behind a very large collection of theoretical texts about photography and art. Getting to know Wojnecki's achievements means not only getting to know his works, but also understanding the mechanisms occurring in art, society and human life. His works are efficiently created structures and matrices that help the author get to the essence of the problem and are a point of reference for meta-reflection. The presented work is a set of micro matrices on which the components

from which the work was created, the author's ideas, as well as references to science, sociology and art are laid out. I think that, apart from presenting Wojnecki's work, it is an interesting proposition decoding artistic practice and, at the same time, excellent cognitive material for the recipient of art.

Keywords

photography, image, science, perception, monograph, Stefan Wojnecki, duogram, virtual reality, model of reality, biography, Polish photography, extrasubjectivity.

Poděkování

Děkuji doc. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, PhD. a prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za podporu poskytovanou po celou dobu doktorského studia, děkuji Dr. Weronice Kobylińskiej za poskytnutí archivních materiálů o prof. Stefan Wojneckiego, pro prof. Piotra Wołyńského za rozhovor, Dr. Janu Brykczyńskému za podporu a cenné rady.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jenom uvedenou literaturu a prameny.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna na webu www.itf.cz, v Univerzitní knihovně v Opavě a v dalších knihovnách.

V Opavě, 9. ledna 2024

Adam Pańczuk, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

1. Úvod 11
2. Profil a biografie Stefana Wojneckého 13
3. Národní a mezinárodní kontext umělecké tvorby Stefana Wojneckého. 37
4. Rozbor a prezentace prací Stefana Wojneckého. 41
4.1. Generativní fotografie 1956-1968 42
4.1.1 „Tvář“ fotografie vznikla v roce 1956 42
4.1.2 „Pravítko a kámen” 1957 45
4.1.3 „Varná spirála” 1957 46
4.1.4 Krystalová soustava 1958 47
4.1.5 Neostrost pohybu 1958 48
4.1.6 Do vesmíru 1958 49
4.1.7 Pod povrchem 1958 50
4.1.8 Kruhy 1958 51
4.1.9 Matematická křivka 1962 51
4.1.10 Rozložení energie 1962 52
4.1.11 Křivka propustnosti filtru 1962 53
4.1.12 Kolísání oscilografu 1964 54
4.1.13 Chodník 1957 55
4.1.14 Kala 1958 56
4.1.15 Stěna 1958 57
4.1.16 Žlaby 1958 58
4.1.17 Embers 1958 59
4.1.18 Kompozice 1958 60
4.1.19 Glycerin 1959 61
4.1.20 Fantazie 1959 61
4.1.21 Gáza 1959 62
4.1.22 Krystalizace1959 62
4.1.23 Strom 1959 63
4.1.24 Ozubené kolo1959 64
4.1.25 Portrét Boženy 1961 65
4.1.26 Nová výstavba 1961 66
4.1.27 Diagnóza 1961 67
4.1.28 Kořen sýpky 1962 68

4.1.29 Nervový systém 1962 69
4.1.30 Struktura 1962 69
4.1.31 Krystaly 1963 70
4.1.32 Složení s krystaly 1963 71
4.1.33 Raft 1964 71
4.1.34 Interiér televizoru 1965 72
4.1.35 Pepesha 1965 72
4.2 Realita mimo dosah smyslů. 73
4.3 Duogramy 78
4.4 Anténní stožár 1966 89
4.5 Stochastický portrét 1968 90
4.6 Tváře 1969 91
4.7 Ekologická výstava Signály 1971 96
4.8 Alternativní umění 1974 99
4.9 Hyperfotografie 1978 105
4.10 Svobodná fotografie 1980 108
4.11 Fotografie identity 1980-1981 111
4.12 Radionické penetrace 1983-1985 115
4.13 Extrasubjektivita, 1983 122
4.14 Vepisuji své uspořádání světa 125
4.15 Reflexní inscenizace 1987-1989 132
4.16 Y umění 1988-2009 135
4.17 Postmediální fotografie 2001-2002 143
4.18 Genesis, K nirváně 2008 148
4.19 Síťová společnost 2009 152
4.20 Jda ulicemi 2010-2013 157
5 Zvláštní místa 164
6 Závěr 171
7 Významná vyznamenání, ocenění a tituly 181
8 Soupis použité literatury 182
Jmenný rejstřík 184

1. Úvod

„Fyzika nastavuje jistý všeobecný způsob dívání se na svět, velice odlišný od běžného myšlení“

Prof. Stefan Wojnecki

Proč jsem se rozhodl napsat o Stefanu Wojneckém? Důvodů existuje několik. Prvním, tím nejsamozřejmějším je, že byl mým profesorem na Akademii výtvarného umění. Vzpomínám si, že když jsem se rozhodl přihlásit na poznaňskou AVU, počítal jsem s tím, že se moje horizonty chápání fotografie přiblíží a rozšíří. Což se i stalo a cením si školy za to, že experimentuje s médiem fotografie, že se niterně soustředí na fotografii, že se noří do fotografie jako média. I když ve fázi, v níž jsem se tehdy nacházel, jsem potřeboval něco jiného. Byl jsem začínající fotoreportér, dokumentarista, soustředil jsem se na příběhy vyprávěné fotografií. A ve škole se zkoumalo to, jak médium a konkrétní způsoby zobrazování, technika, technologie mohou vést k poznání a porozumění světu. Ať to zní jakkoliv, právě tento přístup nejednou odhaluje, co je pouhým okem pro autora neviditelné, a důkladně popisuje, vysvětluje realitu nebo provokuje další otázky. Přesně tento přístup jsem mohl zaznamenat u Wojneckého. Po letech, s jinou náloží zkušeností a vědomostí, bych se rád ještě jednou ponořil do tohoto přístupu k fotografii. A profesorova osobnost a jeho tvorba skvěle propojila všechna témata, která mě doposud zajímala. Třecí rovina vědeckého myšlení se studiem parapsychologických jevů a to vše za účelem co nejlepšího pochopení člověka. Pochopení, jak pracuje paměť, vnímání, smysly. Zajímavé je v tomto případě i téma fotografie chápané jako vědy. Wojnecki již na začátku své umělecké kariéry věděl, že nejzajímavější je to, co leží na styčné ploše vědy a umění. Tvořil syntézu mezi uměleckou a vědeckou zkušeností fotografie a získal tak model reality nedosažitelný, pokud bychom použili jen fotografické prostředky. Zkušenosti pole poznání, kde se věda a umění navzájem podporují a dospívají k výsledkům, kterých by nedosáhly, když by pracovaly samostatně. Wojnecki pociťoval silnou potřebu experimentovat s médiem, když hledal nové výrazové prostředky, nestačilo mu to, co je dostupné, nebo to, co už bylo schváleno a zavedeno. Hledal nové formy fotografie ve fotografii samotné nebo na jejích okrajích. Wojnecki je také popularizátorem fotografických znalostí a reflexe fotografie. Je autorem několika desítek textů inspirovaných jeho autoreflexí fotografie.

Dokonce i teď, 18 let od absolvování školy, mám před sebou stále obraz profesora jako věčně zvídavého dítěte a obřího procesoru k objevování, zpracovávání a vytváření mechanismů umožňujících vidět více, pochopit, zažít. Otevřeného, zvídavého s tím dětským úsměvem, živě se zajímajícího o to, co leží vedle něj.

Cíle této práce je systematizovat umělecké dílo prof. Stefana Wojneckého se zvláštním důrazem na práce ležící na styčné ploše vědy a umění. Přiblížení profesorovy osobnosti, toho, co ovlivnilo jeho rozvoj, umělecký postoj, a také toho, jaký byl člověk.

V práci rovněž popíši historický kontext a tvůrce, kteří ve stejnou dobu využívali podobné umělecké strategie jako Wojnecký.
Wojnecki dbal na správné popsání a archivování svého uměleckého a vědeckého díla.
Vznikly publikace prezentující jeho teoretické dílo, např. výběr textů Stefana Wojneckého „Fotografia – Gwiazda podwójna kultury", jehož redaktorkou se stala prof. Alicja Kępińska. „Moja teoria fotografii". Vzniklé texty jsou hluboce ukotveny ve vizuální autorově tvorbě a také se vztahují k podstatě fotografie, umění a vědy. Vznikla i pojednání o vizuálním umělcově díle, jako katalog k výstavě „Pęknięcia ku symulacji" nebo „Doświadczenie w fotografii", prezentující vybrané texty o Wojneckém, stejně jako teoretické texty vzešlé z jeho pera a představující jeho vizuální dílo. Pokud je tedy umělecké dílo natolik dobře zpracováno, proč jsem se tomu věnoval? Především jsem se chtěl zaměřit na to, jakou byl osobností a jak to rezonovalo v jeho tvorbě? Velice mne také zajímalo téma styčných ploch vědy a umění. Cítil jsem potřebu zaměřit se na jednotlivé práce.
Poslední obsáhlý katalog k výstavě „Pęknięcia ku symulacji" vyšel v roce 1999 a tvorba po roce 2000 již do něj nebyla zahrnuta.
V této práci analyzuji každé umělcovo dílo. Pokouším se přitom proniknout k motivům vzniku, způsobu realizace práce a také odkazuji na význam, obsah díla, přičemž využívám archiv Stefana Wojneckého. To čtenáři umožní lepší porozumění způsobu jednání, dešifrování záměrů a tím i hlubší pochopení Wojneckého prací. Práce „Doświadczenie w fotografii" je soubor textů o Wojneckého uměleckém díle, i teoretických textů Wojneckého samotného. Ve zmíněné publikaci jsou představeny vizuální práce, ale chybí jim zmíněný komentář. V textech o Wojneckém se sice najdou odkazy na jeho konkrétní práce. Ovšem značná část jeho díla není způsobem, který jsem představil výše, zpracována. Zdá se, že tato publikace zaplní nepatrnou mezeru v popisu a prezentaci profesorovy tvorby a zcelí opomíjená témata, která rozptýleně kolovala.

2. Profil a biografie Stefana Wojneckého

Psychologie uznává, že osobnost a charakter člověka nejvíce ovlivňuje období do 10 let dítěte. Abychom pochopili, které faktory a co ovlivnilo formování Stefana Wojneckého, musíme se vrátit do 30. let 20. století, kdy se 6. dubna 1929 narodil v Poznani. Stefan vyrůstal v kupecké rodině. Otec Edward Wojnecki vedl pražírnu kávy a malou kavárnu. Jeho matka pracovala v kavárně a pomáhala muži s obchodem. Edward hodně cestoval po Evropě za obchody, při hledání nových obchodních partnerů. Během jedné z cest do Londýna narazil na druh kávy, který chutnal jako velice drahá brazilská káva Santos, ale jeho nákupní cena byla výrazně nižší. Tento objev mu umožnil výrazně se obohatit a zvýšil ekonomický status rodiny Wojneckých. Díky tomu mohl otec postavit dům v Poznani, hodně s rodinou cestovat po světě a také zakoupit fotoaparát a filmovou kameru na 8milimetrovou pásku.
Malý Stefan od raného dětství pozoroval otce při amatérské práci fotografa a byl mu také modelem. Vyrůstal uprostřed otcem pořízených snímků, můžeme tedy říci, že s otcem vyrostl v temné komoře.



Stefan Wojnecki s otcem Edwardem, začátek 30. let 20. století. Fot. Zofia Wojnecka

U Wojneckých doma visely fotografie jeho otce Edwarda, který již ve 30. letech cestoval po světě na nové zaoceánské lodi Batory a z těchto výprav přivezl spoustu fotografií, které zdobily zdi bytu. Wojneckého otec si ve 30. letech koupil velice moderní filmovou kameru na 8mm film a natočil film s mladým Stefanem. Wojnecki si jako dítě v Poznani půjčoval kreslené pohádky a grotesky, které doma sledovali na promítačce. Jeho vizuální vzdělávání a vědomí



Stefan se sestrou a matkou. Konec 30. let 20. století. Fot. Edward Wojnecki

obrazu se formovaly od mala. Myslím, že to mělo kolosální význam pro pozdější Wojneckého uměleckou tvorbu, jako autora pracujícího s obrazem a využívajícího ve svých dílech vizuální jazyk. Nakonec sám Wojnecki zdůrazňoval, že kontakt s obrazovou kulturou v raném dětství měl obří význam pro jeho vnímání a vidění světa. Samotný princip práce filmové kamery a způsob vzniku fotografií nasměroval Wojneckého k zájmu o fyziku. Záhy pochopil, že v tom všem jde o fyziku.



Norsko 1936-1939. Fot. Edward Wojnecki



Edward Wojnecki na transatlantické lodi „Batory“ 1936-1939



Maroco 1936 -1939. Fot. Edward Wojnecki



Maroco 1936 -1939 Fot. Edward Wojnecki

První Wojneckého vzpomínka sahá do doby, kdy měl malý Stefan jen o něco více než rok. Jeho rodiče v té době žili v ulici sv. Vojtěcha v Poznani v dvoupodlažním bytě. Jeho matka Zofia pořádala oslavu svého svátku. Pamatoval si, že se večírek konal dole v bytě a on se nacházel nahoře a doléhaly k němu nějaké hlasy a zvuky hudebních nástrojů. Moc ho zajímalo, co se tam děje. Veden zvědavostí dolezl ke schodům a při pokusu sejít po nich dolů upadl. Skutálel se


Oslava svátku Stefanovy matky – Zofie Wojnecké, Na fotografii rodina Wojneckých 1931-1934. Fot. Edward Wojnecki

až dolů, naštěstí se mu nic nestalo. Na tuto událost vzpomínal jako na příklad své zvídavosti a zvědavosti, které ho doprovázely jako umělce a projevovaly se už po prvních narozeninách.

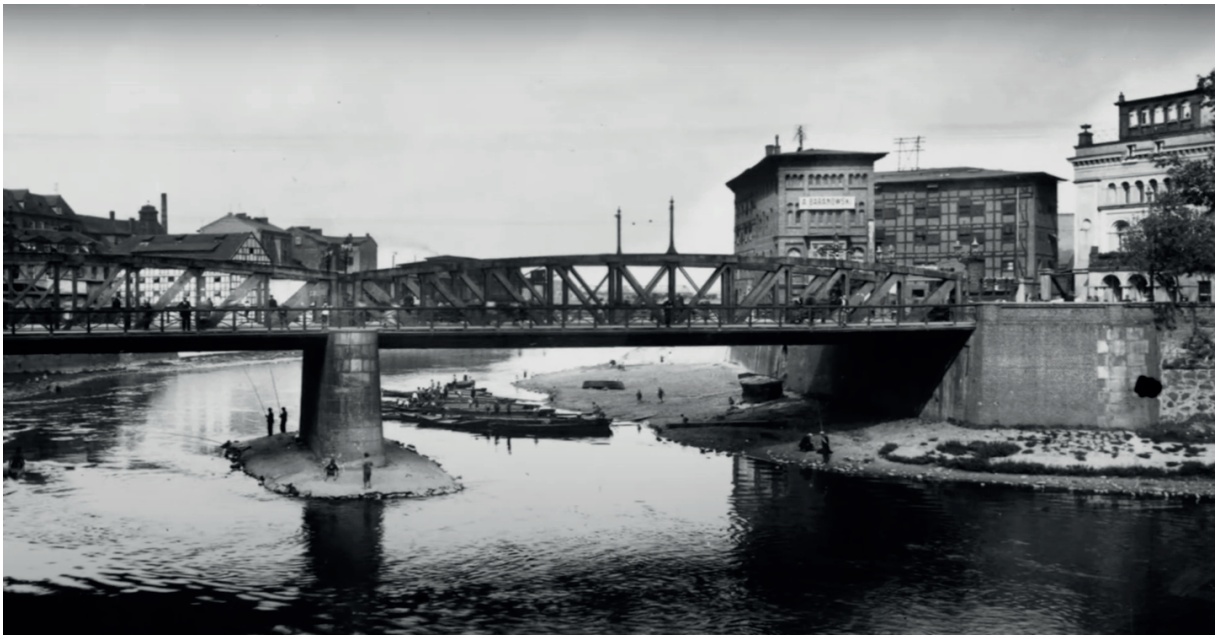


Oslava svátku Stefanovy matky – Zofie Wojnecké, Na fotografii rodina Wojneckých 1931-1934. Fot. Edward Wojnecki

Dům Wojneckých stál u Varty v Poznani ve čtvrti Chwaliszewo. Z okna bytu se daly pozorovat práce v přístavu. Fascinovala ho složitost přístavních strojů, velké nákladní jeřáby, jejich konstrukce a celá organizace chodu přístavu. Poznaň byla ve 30. letech 20. století významným



Pohled na říční přístav v Poznani, Chwaliszewo, 30. léta 20. století, archivní fot.



Přístav na řece Varta v Poznani. Konec 20. let archivní fot.

a velkým nákladním přístavem. Jak Wojnecki vzpomínal, komplikovanost těchto strojů, provoz přístavu, skládací komíny lodí zkonstruované tak, aby propluly pod mostem, infrastruktura přístavu ho natolik přitahovaly a fascinovaly, že tomu dával přednost před hrou s vrstevníky.



Přístav na řece Varta v Poznani. Konec 20. let archivní fot.

Sledoval a analyzoval práci v přístavu, aby pochopil, jak to všechno funguje.
Jeho pozornost poutala i práce rybářů a ryby, které lovili. S velkým zaujetím a fascinací sledoval i tento aspekt života řeky. Vedl si i přírodopisnou knihu, ve které popisoval různé rostliny. Později vzpomínal, že odtud se vzal mimo jiné jeho pozdější zájem o ekologii, který se prolínal celým jeho životem.

Abych zachytil to, jak vypadal Stefan jako čtyřletý, použiji příběh vyprávěný Wojneckým. Rodiče ho poslali do mateřské školy. Stefan to tam neměl rád. Stefanova matka dvakrát změnila školku, ale ani jedna se nelíbila. Nakonec se Stefan dostal do nejlepší školky ve městě, vedené



Průjezd arcibiskupa Augusta Hlonda křižovatkou ul. Wielka s Wielkými Garbarami, vyfotografovaný Edwardem Wojneckým z okna domu na Wielkich Garbarach 34. 1937

jeptiškami, dobře hlídané, ale ani tam se mu nelíbilo. Čtyřletý Stefan využil toho, že jeptišky chodily se závoji na hlavě, které jim zacláněly část obličeje, což jim omezovalo zorné pole, a ze školky vyklouzl. Chodil ulicemi Poznaně a hledal kavárnu svých rodičů. Po tomto incidentu se Stefanova matka rozhodla, že dítě bude v péči chůvy.

V tomto chování se projevilo Stefanovo odhodlání ve směřování k tomu, jak má trávit svůj čas. Myslím, že to Wojneckému dalo pocit jistého druhu příčinnosti. To, že rodiče naslouchali jeho potřebám a nenutili ho chodit do školky, se stalo impulzem formujícím odhodlání a odvahu k vlastním názorům. Což se projevilo v pozdějších letech jeho umělecké činnosti, v letech útlaku stalinismu a socialismu.

Za války Stefan nechodil do školy. Byl doma se svou sestrou. V té době vymyslel a zkonstruoval deskovou hru, složitý systém využívající ke hře 700 figurek, kterou bychom mohli přirovnat k současným RPG hrám. Chtěl ji hrát se svou mladší sestrou, ale jak se ukázalo, hra byla pro jeho sestru příliš komplikovaná.

Po absolvování všeobecného gymnázia ve Štětíně v roce 1947 přemýšlel, jaké další studium si má zvolit. Obory, které by mu po dokončení školy zajistily dobře placené místo, byly v té době dostupné jen pro mládež dělnického původu nebo pro lidi s konexemi v mocenském aparátu. Ukázalo se ale, že přirozeným rozvinutím jeho zájmů a sklonů k pronikání k podstatě věcí bude studium na fakultě fyziky. Wojnecki zvolil studium ve Vratislavi. Fakulta fyziky tam



V pražírně kávy v ul. Wielka 17, na schůdcích známí Wojneckých, směje se strýček Marian Zjawiński, vzadu zaměstnanec zodpovědný za chod strojů, před rokem 1939

byla spojená s polytechnikou a takovéto snoubení inženýrství a fyziky mu vyhovovalo nejvíce. Ze studií vzpomínal na velmi těžké přednášky z matematiky, které vedly matematici ze lvovské matematické školy, která tehdy patřila do evropské matematické extraligy. Hodiny matematiky v něm vytvořily schopnost dlouhodobého soustředění, která mu velmi pomáhala při jeho budoucích aktivitách. Po dokončení studia dostal umístěnku, v té době musel každý



Stefan se svými sestrami, 1947, fot. Edward Wojnecki



Wojnecki ve skautském oddíle. Šestý zprava nahoře. Štětín 1947

po vysoké škole pracovat. Stefan získal práci ve Výrobně komunikační techniky ve Vratislavi. Název pracovního závodu nekorespondoval s tím, čemu se Wojnecki věnoval. Tehdy se začínalo s konstruováním prvních motorů a proudových letadel. Stefan pracoval v týmu, který tako-



Wojnecki během studií na počátku 50. let

véto motory vyvíjel, konstruoval zařízení na měření motorů. Wojneckému tato práce velmi vyhovovala, protože šlo o tvůrčí práci a mohl tvořit něco nového. Pracoval tam 3 roky, po té době byla dodána nová dokumentace proudových letadel, která už byla velice precizní a nebylo



Wojnecki na veletrhu v Poznani na počátku 50. let

v ní místo na vlastní zdokonalování nebo inženýrskou práci. Podobná práce zbavená tvůrčího elementu Wojneckému rychle přestala vyhovovat. Opět začal přemýšlet nad tím, jak by měl vypadat jeho profesní život, a tehdy převážily další jeho zájmy a fascinace z dětství. Vzpomněl si na všechny ty obrazy z dětství, které na zdi věšel jeho otec, a obrátil se k fotografii.
Časově se to shodovalo se vznikem umělecké sekce v poznaňské Fotografické společnosti,



Wojnecki na veletrhu v Poznani na počátku 50. let


POLSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE
Oddział w Poznaniu
LEGITYMACJA NR 2342
Wojnecki (nazwisko)
Stefan (imię)
urodzony 6.4.1929 w Poznaniu
zamieszkały Poznań, Rybaki fm 8
jest członkiem rzeczywistym
POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO
Uprasza się wszelkie władze o ułatwienie okazicielowi niniejszego w wykonywaniu zdjęć za wyjątkiem obiektów zabronionych przez władze.
Poznań, dnia 24.6. 1952 r.
Oddział
ZARZĄD ODDZIAŁU
Poznaniu
Sekretarz
Prezes
Stefan Wojnecki
(podpis posiadacza)

Členská legitimace Stefana Wojneckého – Polská fotografická společnost, pobočka v Poznani

k níž se Wojnecki přidal. Velmi si liboval v tvůrčím a kreativním charakteru právě této sekce fotografie. Jeho potřeba experimentu a hledání nalezla své vyústění. Hledal nové výrazové prostředky, nestačilo mu to, co bylo dostupné nebo co se už prosadilo a vyšlapalo si cestičku, hledal nové formy fotografie ve fotografii samotné nebo na jejích okrajích. Tak započala jeho tvůrčí cesta, které se budu podrobně věnovat v příštích kapitolách.

Za poznámku stojí také aktivity směřující k vytvoření fakulty fotografie na Státní vysoké škole výtvarného umění (PWSSP) v Poznani. V té době neexistoval obor nebo katedra fotografie na žádné polské vysoké škole.

Wojnecki byl autor, ale také skvělý animátor, kurátor a pedagog. V této práci se soustředím především na popis jeho umělecké tvorby, i když nemohu opomenout jeho úspěchy a zásluhy ve výše uvedených oblastech.

Velmi podstatnou součástí Wojneckého aktivit byla kurátorská a animační činnost. V roce 1967 se stal předsedou Poznaňské fotografické společnosti. Během zastávání této pozice zodpovídal za pořádání kolektivních a individuálních výstav členů PFS a za zvaní autorů nespojených se společností. Společnost představovala ve smyslu tehdejších standardů amatérské hnutí. V dobách PLR se za umělce mohli považovat pouze členové Svazu polských umělců fotografů a také mohli mít jako jediní ze své umělecké činnosti příjem. PFS se věnovala také popularizaci fotografie prostřednictvím pořádání četných kurzů, setkání, přednášek, fotografických workshopů



Gorzowské konfrontace, 80. léta

a mnoha fotografických soutěží, které završovaly posoutěžní výstavy. PFS spolupracovala s fotografickými kluby, sdruženími ze zemí východní a západní Evropy, což se zúročilo ve výměně fotografických výstav. Wojnecki tak rozvíjel svůj animačně-kurátorský talent. V roce 1971 byl přijat do Svazu polských umělců fotografů, kde následně zastával funkci předsedy Velkopolské organizace, předsedy Umělecké rady SPUF a předsedy Prezidia hlavního představenstva.
V letech 1976-1985 byl Wojnecki programovým konzultantem Fotografických konzultací v Gorzowě Wielkopolském. Konfrontace představovaly největší každoroční přehlídku fotografie v Polsku. Akce na jednom místě soustředila nejlepší autory v oblasti fotografie. Vyskytovaly se tam největší autority z oblasti historie a teorie fotografie. Výsledkem těchto setkání se stalo vydání několika svazků obsahujících teoretické úvahy nad fotografií.
Wojnecki jako komisař zval na přednášky a výstavy největší osobnosti fotografického světa. Již tehdy plánoval vytvořit obor fotografie na poznaňské PWSSP, zval tedy osobnosti, které mohly mít pozitivní vliv na budoucí rozhodnutí o jeho vzniku. Šlo o osoby mimo fotografické prostředí, z okruhu Univerzity Adama Mickiewicze nebo krakovské Akademie výtvarného umění. To mělo za cíl vytvořit povědomí, že fotografie je umění, které se vyrovná malířství nebo grafice, aby získala náležité místo v akademické výuce. Tím Wojnecki zároveň strategicky a dlouhodobě stavěl základy pro budoucí vysokoškolské fotografické vzdělávání.
V osmdesátých letech uspořádal dvě celopolská fotografická sympozia. První se konalo v zámečku patřícím poznaňské PWSSP a objevili se na něm přední tvůrci a teoretici na vědeckých

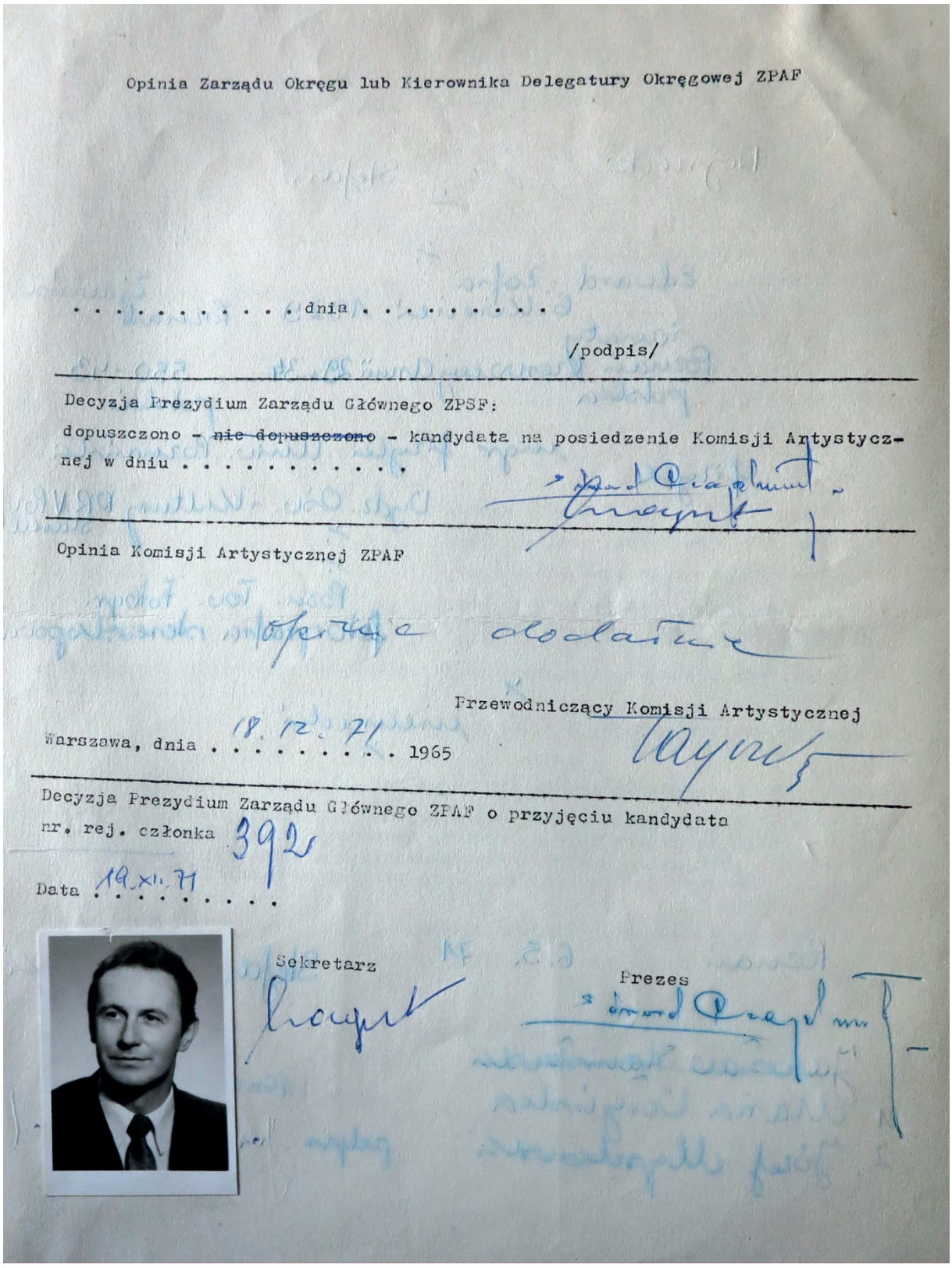
konfrontacích, čímž se podařilo zajistit velice vysokou intelektuální a uměleckou úroveň události. Druhé sympozium proběhlo v roce 1988 v poznaňském Arsenalu. Wojnecki společně s Wojciechem Makowieckým, ředitelem BWA, uspořádal výstavu „Polská intermediální fotografie 80. let". Šlo o největší akci tohoto typu v Polsku. Představila se na ní tvorba více než 80 autorů. S ohledem na tak vysoký počet umělců se expozice konaly také mimo galerijní zdi, na území celé Poznaně. Doprovázely je promítání filmů, fotografií na plátno (Zygmunta Rytky, Józefa Robakowského, Andrzeje Lachowicze, Janusze Nowického), umělecká akce města Lodź Kaliska a také mezinárodní sympozium „Místa v situaci", na nějž byli pozváni kurátoři, muzejníci, teoretici z Norska, Dánska, Nizozemí, Belgie, Francie a Německa. Wojnecki vědomě použil název „intermediální fotografie", čímž poukázal na spojení fotografie s jinými uměleckými disciplínami. Měl to za cíl oddělit chápání umělecké fotografie od fotografie novinářské nebo vzpomínkové-příležitostné fotografie. Podobné dělení mělo pomoci s přesvědčením osobností s rozhodujícími pravomocemi, že fotografie je součástí výtvarného umění. Posloužilo to dlouhodobým Wojneckého cílům vytvořit obor fotografie na vysoké škole.
Za zmínku stojí i aktivity směřující k vytvoření fakulty fotografie na Státní vysoké škole výtvarného umění v Poznani, v současnosti Umělecké univerzitě, v polovině 90. let přejmenované na Akademii výtvarného umění. V té době neexistoval obor nebo katedra fotografie na žádné polské vysoké škole. Akademické studium fotografie bylo nutností vyjadřovanou již několika



Pedagogové Státní vysoké školy výtvarného umění. Zleva Janusz Oleksa, Paweł Kula, Andrzej Florkowski, Marwk Noniewicz, Zbyszko Trzeciakowski, Stefan Wojnecki, Krzysztof Baranowski, Piotr Wołyński, Witold Przymuszała, Piotr Chojnacki. 90. léta

generacemi fotografů po několik desítek let. Pokusy o vznik oboru už proběhly v Lodži (kde je vedl Zbigniew Dłubak), ve Vratislavi. Ovšem právě Wojneckému v Poznani se podařilo naplnit očekávání fotografické komunity. Šlo však o velice dlouhou cestu, kterou ve zkratce popisuji níže.
Wojnecki toto úsilí zahájil získáním vědeckého titulu a takto na tuto dobu vzpomínal v rozhovoru s Krzysztofem Szymoniakem.

> – Pět let jsem se snažil dosáhnout habilitace s přeskočením
> doktorátu, protože to předpisy tehdy dovolovaly.
> Všechno to začalo v roce 1982. Tehdejší senát
> PWSSP prohlásil že na naší škole nelze vytvořit
> oborové studium fotografie, protože k tomu nikdo nemá
> nějaké oprávnění – kvůli chybějícím odpovídajícím
> vědeckým titulům. Byl jsem tedy odkázán
> na Ministerstvo kultury a umění. Tam mělo padnout
> rozhodnutí, jestli má moje úsilí o získání vědeckého titulu
> z fotografie smysl, a pokud ano, tak na jakou vysokou školou
> mě odkázat. Nakonec jsem narazil na tehdejší
> Státní vysokou školu výtvarného umění v Lodži,
> kde jsem připravil velkou výstavu svých prací, která
> tam vydržela téměř půl roku. Do Lodži jsem jel
> mnohokrát, ale nakonec se ukázalo, že zodpovědná fakultní rada
> nemůže učinit konečné rozhodnutí. Moje několikaleté
> úsilí přišlo prakticky vniveč, protože jsem se na konec
> dozvěděl, že rada nemá oprávnění, aby mi udělila
> vědecký titul docenta. Opět mě odkázali.
> na ministerstvo. Na závěr mého pobytu na lodžské
> PWSSP si mě na soukromý rozhovor pozval
> jeden z profesorů, od nějž jsem se dozvěděl,
> že v celé věci vůbec nešlo o mě, ale o souboj dvou znepřátelených frakcí. Stal jsem se pro ně tedy něčím jako pingpongovým míčkem, který si mezi sebou posílají. Vyšlo z toho, že žádná ze stran tohoto sporu proti mně osobně nic nemá, že pro mě příznivé rozhodnutí by bylo to nejlepší možné, ale když jedna strana byla „pro“, tak druhá byla „proti“ a naopak. Navzájem
> si škodili, za což se mi tento profesor velmi
> omlouval. Na konec jsme vypili vodku na usmířenou,
> ale mou situaci to nijak nezměnilo. Čas, úsilí,
> peníze, montáž a demontáž výstavy – to vše
> přišlo vniveč. Ministerstvo mě odkázalo na krakovskou PWSSP. V Krakově přede



Opinia Zarządu Okręgu lub Kierownika Delegatury Okręgowej ZPAF

. . . . . dnia . . . . . .

/podpis/

Decyzja Prezydium Zarządu Głównego ZPSF:
dopuszczono - ~~nie dopuszczono~~ - kandydata na posiedzenie Komisji Artystycznej w dniu . . . . . .

Opinia Komisji Artystycznej ZPAF

Przewodniczący Komisji Artystycznej

Warszawa, dnia 18. 12. 71 1965

Decyzja Prezydium Zarządu Głównego ZPAF o przyjęciu kandydata
nr. rej. członka 392
Data 19.XII.71

Sekretarz

Prezes

Rozhodnutí o přijetí Wojneckého do Svazu Polských Uměleckých Fotografů

mě kladli jen jednu další podmínku, že ve věci mé docentury (habilitace) musí být více recenzentů. Ve výsledku jich bylo celkem
devět, i když běžně stačili tři, čtyři.
Hodnotilo se celé mé tvůrčí dílo, také pedagogické

z poznaňské PWSSP, kde jsem po léta pracoval, hodnotily se
výstavy a teoretická vystoupení. Krakov byl z tohoto
hlediska dosti konzervativní, a o mé budoucnosti
rozhodovali malíři, grafici a sochaři, nikoli fotografové.
Na konec po velkých mecyjach, jak se tomu říká
v Poznani, mé krakovské habilitační řízení proběhlo
hladce a v roce 1987 jsem získal z ministerstva rozhodnutí
o schválení vědeckého titulu. Dnes o tom mohu hovořit
klidně, protože vše skončilo pozitivně,
Ale během těch několika let jsem se cítil jako na překážkové dráze,
na které jsem neustále musel přeskakovat další a další klády
objevující se pod mými nohami po celých pět let.
Měl jsem svůj cíl a chtěl jsem ho dosáhnout. Naštěstí
nejsem citlivý na takové nepřízně osudu, jen tak něco
mě nezlomí, takže jsem to zvládl. Řeknu upřímně,
že v určitý okamžik jsem k tomu všemu začal přistupovat
dosti humoristicky.[1]

Paralelně s úsilím o získání docentury zahájil Wojnecki na konci 70. let 20. století tvorbu fotografických studijních plánů na úrovni vysoké školy, přičemž si za referenční body zvolil studijní programy fotografie na univerzitách západní Evropy. V roce 1981 padlo rozhodnutí rektora Státní vysoké školy výtvarného umění, profesora Zydronie, o vzniku oborů fotografie a animovaný film. V červnu 1981 proběhlo přijímací řízení a 13. prosince 1981 začalo platit stanné právo. Poměrně rychle se objevil tlak nového vedení školy, aby byl obor fotografie zlikvidován. Oficiální stanovisko rektora znělo, že Wojnecki nemá pro vedení tohoto oboru odpovídající vědecký titul. Neoficiální důvody ovšem mohly být jiné. Wojnecki vzpomínal na toto rozhodnutí v rozhovoru vedeném Krzysztofem Szymoniakem „Tehdejší politické špičky se na fotografii dívaly velice negativně, jako na způsob dokumentace reality osobami mimo komunistický systém. Tehdy přece téměř na všech průmyslových objektech, nádražích, letištích, mostech a veřejných budovách (nemluvě o vojenských kasárnách a velitelstvích lidových milicí) visely kovové cedule s přeškrtnutým fotoaparátem, což znamenalo absolutní zákaz fotografování. Možná právě proto orgány školy dospěly k závěru, že bude lepší na sebe neupozorňovat tajemníky z vojvodského výboru Polské sjednocené dělnické strany, neprovokovat bezpečnostní služby fotografickými aktivitami studentů. Dobro celé vysoké školy na začátku 80. let, po vyhlášení stanného práva, tedy v období stávek a so-

1 Rozhovor Krzysztofa Szymoniaka se Stefanem Wojneckým „Zmienia się oblicze świata“

KANCELARIA PREZYDENTA
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
Biuro Kadr i Odznaczeń

Warszawa, dnia 28 czerwca 1993 r.

BKO-65-5-/93

Szanowny Pan Profesor
Stefan WOJNECKI

Mam zaszczyt zawiadomić, że Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej - na wniosek Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego - nadał Panu tytuł naukowy profesora.

Gratulując tytułu, pragnę poinformować Pana Profesora, że uroczyste wręczenie aktów przez Prezydenta Rzeczypospolitej nastąpi w Belwederze w dniu 7 lipca 1993 r. o godzinie 10.00.

Ze względów organizacyjnych proszę o przybycie do Belwederu o godz. 9.30.

Wszelkich dodatkowych informacji udzielamy pod numerami telefonów: 628-79-83 lub centrala 21-03-31 w. 24-29 i w. 23-85.

Z poważaniem

Dyrektor Biura
Mirosław Michalski

Dopis Kanceláře Prezidenta Polské Republiky informující o udělení titulu profesor 1993



Udělení titulu profesora. Stefan Wojnecki s polským prezidentem Lechem Wałęsou, Varšava 1993

ciálních nepokojů, určitě převážilo nad novým oborem, takže se fotografie škrtla. Například panovaly obavy ze situace, kdy fotografie pořizované našimi studenty na ulicích, dokumentující noční můru stanného práva, proniknou do západních masmédií a tím by se pro komunisty staly záminkou, aby školu zcela pacifikovali, možná i uzavřeli. Jedním slovem – možná to tak bylo, možná ne, ale vše o tom určitě ví rektor Jarosław Kozłowski. Závazná je ovšem tehdejší oficiální verze, tedy v mém případě chybějící oprávnění pro vedení tohoto oboru“.[2]

Wojneckému se v roce 1993 podařilo vytvořit na Akademii výtvarného umění v Poznani fakultu fotografie. Jde o první vysokou školu, která vzdělává fotografy. Cesta k tomuto stavu věcí představovala velice dlouhý proces, který od Wojneckého vyžadoval mnoho diplomatických a lobbistických kroků, směřujících k tomu, aby se fotografické vzdělávání dostalo na stejnou úroveň s obory, jako je malířství, sochařství nebo grafika.

2 Rozhovor Krzysztofa Szymoniaka se Stefanem Wojneckým „Zmienia się oblicze świata“

Wojnecki na práci na studijním programu vzpomínal následovně.
– Velmi dobrým referenčním bodem se pro nás stala Slezská univerzita v Opavě, kam jsem jezdil na plenéry a s níž velmi blízko spolupracujeme. Velice dobrá škola, nejlepší v České republice. S didaktickou činností začali v rámci dálkového studia v roce 1990. U nás se tento studijní obor objevil o několik let později. Pokud to tedy shrnu, opavské vzory byly velmi dobré, proto jsme využili osvědčenou metodologii, když jsme ji přizpůsobili našim možnostem a potřebám. Aby si někdo nemyslel, že se dá takový program denního a dálkového studia napsat z jedné vody načisto, připomenu, že zpracování programu trvalo nepřetržité dva roky práce. A šlo o velké úsilí celého štábu lidí.[1] Byli to Piotr Wołyński , Andrzej Florkowski a Witold Przymuszała. Později se přidali Krzysztof Baranowski, Piotr Chojnacki a Janusz Oleksa.
Wojneckému se v roce 1993 podařilo vytvořit na PWSSP v Poznani (v současnosti Umělecká univerzita a dříve Akademie výtvarného umění) katedru Intermédií. V rámci katedry vznikly specializace: fotografická, animovaného filmu a intermediální. Jednalo se o dvoustupňové studium – bakalářské a navazující magisterské. Byla to první vysoká škola v Polsku, která vzdělávala fotografy. Cesta k tomuto stavu věcí představovala velice dlouhý proces, který od Wojneckého vyžadoval mnoho diplomatických a lobbistických kroků, směřujících k tomu, aby se fotografické vzdělávání dostalo na stejnou úroveň s obory, jako je malířství, sochařství nebo grafika. Wojnecki katedru vedl v letech 1993-1999. V roce 1999 odešel do důchodu, ovšem nadále zůstal zaměstnancem Umělecké univerzity až do roku 2011. V letech 1993-2002 byl členem Rady uměleckého vysokého školství při Ministerstvu kultury jako expert a mezi lety 2002 až 2005 byl recenzentem Státní akreditační komise na Ministerstvu národního vzdělávání a sportu. V letech 1991-2006 vedl devět ročníků Mezinárodního fotografického workshopu „Profily“ ve Skocích (od roku 2002 byl jeho spoluvedoucím společně s prof. Piotrem Wołyńským).
Stal se také iniciátorem a spolukurátorem výstavy a mezinárodního sympozia Bienále fotografie v Poznani v letech 1998 a 2000 a spolupracoval na pořádání následujících čtyř ročníků Bienále fotografie v Poznani. V roce 2000 vedl sympozium mezinárodního charakteru nazvané Fotografie – nehybný obraz v kultuře proměnlivosti.
Wojnecki měl nezpochybnitelný pedagogický talent, svou zvídavostí a citlivostí dokázal nakazit další a další generace svých studentů. Profesora si pamatuji jako člověka, který ke studentům přistupoval jako k partnerům pro dialog, sdílel s nimi své vědomosti, zkušenosti, ale také jim pozorně naslouchal.
Wojnecki během let své pedagogické praxe vychoval zástupy autorů, pedagogů, pokračovatelů svých myšlenek, když je infikoval vlastní vášní pro experimenty, hledání, zkoumání. Jedním z Wojneckého studentů je Piotr Wołyński, od roku 1985 jeho asistentem. A v 90. letech už profesor vedoucí vlastní ateliér na PWSSP. Po odchodu Wojneckého do důchodu v letech 2002-2016 vedl katedru fotografie na poznaňské Akademii výtvarného umění. Byl také pokračovatelem teoretické a výzkumné činnosti. Zajímal se o výzkum percepce, vnímání, řešil problematiku

dírkové fotografie, v níž hledal paradoxy vnímání. Níže uvádím rozhovor vedený s prof. Piotrem Wołyńským

- Co Wojneckého přimělo činit kroky směřující k vytvoření prvního vysokoškolského studijního oboru fotografie v Polsku ?

Stefan měl určitou vizi kauzality fotografie. Domníval se, že fotografie je velice důležité médium, velmi důležitá součást současného umění. Zároveň byla role fotografie v Polsku naprosto nepochopená a nedoceněná z mnoha důvodů, možná systémových, kulturních atd. Wojnecki se silně zasadil o to, aby fotografii uvedl do soudobého umění jako integrální médium. Zaváděl nové myšlení integrující fotografii s uměním obecně, a to i v rámci uměleckého školství. V té době, v 70. a 80. letech, převládalo velmi konzervativní smýšlení. Šlo o zvláštní režim odlišování fotografie od umění, dalo by se říci setrvávající v 19. století. Fotografie byla vnímána jako ohrožení umění. Panovaly obavy, že umění bude trivializováno v okamžiku, kdy dostanou hlas i mechanická média.

Integrace fotografie s výtvarným uměním – to byla Wojneckého myšlenka, který se přerodila v nápad uvést fotografii na umělecké školy. To v Polsku neexistovalo, protože výuka fotografie se vůbec nepovažovala za potřebnou. Nebylo to potřebné, když šlo o dva odlišné světy – fotografie a výtvarného umění. Šlo o velký zlom, který vyvolal šok a setkal se s nepochopením mezi mnoha profesory na akademii.

Pamatuji si na příklad rozhovor s jedním z profesorů naší akademie během přijímacích zkoušek. V tehdejších zkušebních komisích zasedali malíři, kreslíři a jeden velice oceňovaný malíř náhle řekl „Podívej, jak skvěle fotografují. Skvělé snímky! Co je chcete učit?“. Nepochopil, že fotografie je součástí umění. Pro něj byla fotografie svého druhu technikou, kterou si lze osvojit a tím se fotografie vyčerpává.

Wojnecki v jistý okamžik, v touze po jistém docenění fotografie v okruhu umění, velice silně vystupoval nejen jako pedagog, ale i jako organizátor uměleckého života naší vysoké školy. Nejdříve to byla Státní vysoká škola výtvarného umění, pak Akademie výtvarného umění a teď Umělecká univerzita. Zastával mnoho podobných rolí, zastával pozice různého druhu, které mu přinášely možnosti, např. místo děkana. Po celou řadu let byl děkanem, i když to neměl zapotřebí ve smyslu prestiže nebo této pozice samy o sobě. Říkal: „ Teď tu fotografii postavím na nohy“. A roky by tak čekal na jakékoliv rozhodnutí. Měl strategii, že nečekal, až se něco stane, nebo na nějaké příznivé okolnosti, které mu umožní něco provést, místo toho se silně angažoval v organizačních strukturách různého typu, mezi nimiž se mistrovsky pohyboval.

Stefan si v takovýchto strukturách vedl nesmírně efektivně. V 90. letech byl členem Rady uměleckého vysokého školství při ministerstvu. Tato rada vlastně řídila celé umělecké školství v Polsku. Představovala nadřízený orgán nad všemi akademiemi výtvarného umění, potvrzovala všechny tituly, ateliéry, studijní obory. Stefan byl po řadu let členem této rady a

byl si plně vědom, že musí pečovat o to, aby mohl uvést v život to, co si předsevzal, tedy právě integraci fotografie s výtvarným uměním, program intermediální fotografie. Šlo o jeden z velice důležitých rysů jeho charakteru – byl vytrvalý a vědomě vstupoval do organizačních struktur. Většina z nás má jinou strategii spočívající v tom, že je lepší se tolik nezapojovat do organizačně-byrokratického života. On naopak tvrdil, že to je nezbytné. Měl pro to obří energii, což silně vynikalo. Když někde viděl nějakou možnost, šel do toho naplno. Z toho dle mého soudu pramenily jeho úspěchy. Moc rád zdůrazňoval, že je prvním profesorem fotografie jmenovaným prezidentem v Belvederu z oblasti fotografie. Ne kvůli své osobě, ale s ohledem na vynesení fotografie na stejnou úroveň jako mají jiné umělecké disciplíny.

Jak vypadala Wojneckého kurátorská činnost?

Kurátorské aktivity měly stejný cíl – postavit fotografii na stejnou úroveň jako jiné umělecké disciplíny.

V 50. letech se Wojnecki stal členem Poznaňské fotografické společnosti a velmi rychle přešel do umělecké sekce. Tato sekce soustředila osoby s uměleckými ambicemi. Ti se věnovali umění, byli elitou. A Stefan se v této skupině stal známým, velice rychle se později stal předsedou. Pak chtěl vlastně celý život organizovat, plnil svého druhu misi. Velice silně se angažoval v realizaci jistých myšlenek. Neváhal nastupovat na organizační, administrativní pozice, někdy velice náročné, právě proto, aby uváděl své myšlenky v život. Tak tomu bylo s Poznaňskou fotografickou společností. Později to obdobně probíhalo se Svazem polských umělců fotografů, kde zastával roli místopředsedy umělecké sekce.

Pamatuji si na Gorzowské konfrontace, jejichž programovým šéfem byl právě Wojnecki. Šlo o cyklus sympózií, která pořádal. Měl ideu zvát osobnosti z různých oblastí vědomostí, z různých uměleckých disciplín tak, aby se fotografie v intermediálním duchu propojila s různými úhly pohledu, nikoliv zevnitř fotografie, ale zvenčí. Byli tam psychologové, teoretici umění, sociologové, velice otevřené prostředí. Samozřejmě nechyběli umělečtí kritici, historikové atd. Proběhlo několik takových sympózií, někdy od roku 1976. Šlo o pohon pro oblast celého umění fotografie, jak je vnímáno dnes, tam se to prakticky vytvořilo. Předtím to byly spíše oddělené světy. Pro nás je to teď těžké pochopit, ale před 70. lety šlo o oddělené světy – svět fotografie a svět výtvarných umění.

Pro Stefana byla svého druhu korunovací tohoto dlouhého procesu integrace fotografie a umění velice důležitá výstava „Polská intermediální fotografie“ z roku 1988 v galerii Arsenał v Poznani. Tato výstava soustředila v zásadě celé Polsko, účastnilo se jí několik desítek osobností. Šlo o silnou manifestaci integrace fotografie s uměním a uzavřením svého druhu procesu integrace fotografie s výtvarným uměním. Tehdy už se o tomto tématu vůbec nediskutovalo. Což se na této výstavě otevřeně manifestovalo. Stefan tehdy pociťoval obří uspokojení z pohledu kurátora, jednalo se o jeden z jeho největších úspěchů.

Mohl byste uvést příklad Wojneckého teoretické práce?

Pohled na Wojneckého jako na umělce je jedna věc, ale stejně zajímavá je i situace Wojneckého jako teoretika. Bohužel, ne všechny texty se dočkaly vydání.

Kdysi jsem narazil na velice známou teorii prázdného symbolu Zbigniewa Dłubaka. Jde o to, že umění je destrukční prvek struktury lidské mysli. Do jediné odborné, kritické diskuze nad touto koncepcí se pustil Wojnecki. Wojneckého článek přímo analyzuje a uvádí argumenty pro a proti tomuto postoji. Poukázal na slabiny této koncepce a představil přitom svůj postoj. To je právě takový zapadlý text, i když je dílkem důležité diskuze v oblasti teorie umění v dvacátém století v Polsku.

Podle Dłubaka je společensky nejcennější rolí umění role destruktivní, protože rozbíjí stereotypy myšlení.

Oproti tomu Dlubak považoval všechna ostatní společenská využití umění za zdánlivá. Velmi jasně obhajoval svou koncepci prázdného symbolu, tuto obnovu významu, destruktivní sílu lidské mysli, že má velmi silný, společensky pozitivní dopad. A to je specifikem onoho společenského, pozitivního vlivu umění, a ne pouštění se do sociálních témat. Wojnecki na to neútočil, on to chápal, spíše polemizoval s pojetím destrukce, že pojem destrukce není adekvátní vůči takovým procesům, které bychom mohli objevit někde v různých druzích struktur mysli a nějak je připsat umělecké činnosti. Naopak dle mého názoru je ústřední např. Wojneckého koncepce o fotografii jako modelu reality. To je velice originální teze, kterou rozvíjí absolutně unikátně, z hlediska fyzikálního vidění obrazu světa.

Jak vzpomínáte na začátky fotografického vzdělávání na PWSSP ?

Kdysi studenti fotografie chodili, stejně jako všichni jiní studenti vysoké školy, na hodiny do Ateliéru malířství a kresby. V té době (80. léta) byly Ateliéry malířství a kresby povinné prakticky po celou dobu studií jako základ uměleckého vzdělávání. A pamatuji si, že na úplném začátku jsme měli čtyři studenty v prvním ročníku denního studia. Náhle se ukázalo, že všichni v prvním roce vynechávali tyto lekce kresby a malířství. A tak nám zlikvidovali ročník, a pak se objevily komentáře „Ať si jdou do nějakého fotografického kroužku“. To ukazuje, kolik výmolů lemovalo tuhle cestu. Wojnecki zaváděl nové myšlenky integrující fotografii s uměním obecně, také v rámci uměleckého školství.

Které oblasti polského umění byly pro Wojneckého činnost podstatné?

Mluví se o dvou referenčních bodech, které pro něj byly v polském umění velice zajímavé a které v jistém smyslu rezonoval s tím, jak přemýšlel o umění a jak vnímal svou uměleckou činnost. Jedním byla skupina Zero 61, která v 60. letech působila v Toruni. Byl tam Różycki, Robakowski, Wojczulanis. Poslední, nejslavnější výstavu měli v roce 1969. Wojnecki na tuto výstavu jel. Proběhlo tam sympozium spojené s výstavou, konaly se velice zapálené diskuze,

protože šlo o radikální výstavu. Jednalo se o natolik moderní výstavu, že by dokonce i teď byla moderní – ve smyslu spojení fotografie s objekty, hry obrazu s realitou. Byla to neslýchaně progresivní výstava s Stefana okouzlila. Tito umělci ho zřejmě velice ovlivnili, přestože byl o trochu starší.
A druhou věcí, která ho velice silně ovlivnila, a v jistém smyslu upevnila v tom, jak se chtěl věnovat umění byla výstava „Hledající fotografové" v galerii Współczesna ve Varšavě v roce 1971, kterou vedl Janusz Bogucki, a jíž se Wojnecki také účastnil.
Mám dojem, že tyto události daly Wojneckému jakousi oporu v těch velice nových věcech, které dělal. Mohl vidět, že není jediný.

Kdy si Wojnecki uvědomil, že působení na pomezí vědy a umění mu umožnilo lépe nahlédnout do reality a vytvořit zmíněný model reality?

Takovou fázi lze zachytit. Šlo o velmi ranou fázi jeho tvorby, když hned po studiích dostal umístěnku ve Vratislavi, v průmyslovém závodu na pozici inženýra, konstruktéra. Byl to jeho sen, být fyzikem konstruktérem, aby spojoval teorii s implementací do technologie. Wojnecki tam pracoval po několik let, tak dlouho, dokud tato umístěnka platila, tedy do roku 1956. Pracovali tam na sovětské licenci velice komplikovaného zařízení vyrovnávajícího tlak v kabinách stíhacích letounů. Kontrolovali ventily, které vyrovnávají ve stíhačce tlak. Šlo o velice zodpovědnou práci, protože kdykoliv mohl být obviněn ze sabotáže. Pro Wojneckého to ale byla vysněná práce, přestože celé společenské, politické pozadí padesátých let nepřálo ani vynalézavosti ani kreativitě, a místo toho podporovalo určitou zkostnatělost. Bohužel, nakonec to Stefan velice silně pocítil a znechutilo se mu to, protože neměl možnost rozvíjet se. Dokonce udělal experiment, že se rozhodl týden nedělat vůbec nic. Nikdo si toho nevšiml a to ho už úplně otrávilo. V takových sociálních, politických strukturách pro sebe neviděl žádnou možnost rozvoje. Proto jen co mu vypršela umístěnka, tak se vrátil do Poznaně, což časově odpovídalo narození jeho dítěte. Dlouze tehdy přemýšlel nad tím, čemu se chce v životě věnovat. V jeho rodině se velice cenilo filmování, fotografování. Jeho zajímalo umění, ale velice rychle pochopil, že když půjde ve stopách svých zájmů fyzika konstruktéra a fyzika inženýra, poskytne mu spojení umění s novými technologiemi, a fotografie tehdy ještě byla novou technologií, mimořádné pole pro inovace. A to bylo to, co chtěl dělat – být inovátorem v oblasti fyziky. To byla oblast, kde mohl projevovat inovativnost, a toto pomezí umění a technologie nalezl ve fotografii. To našlo i silnou oporu v rodině, protože u Wojneckého doma se fotografie dočkala silného zastoupení. Otec byl pokročilý fotoamatér a to se stalo hlavním důvodem, proč Wojnecki vstoupil do této oblasti. Začal fotografovat s velkým uvědoměním a práce z 50.-70. let potvrzují jeho touhu být umělec, fyzik, inovátor, inženýr. V pozdějších letech tato oblast umění a technologie získala ve světě umění vůdčí postavení. Vědomě to implantoval.

Takže lze říci, že šlo také o okamžik, kdy se rozhodl, že se fotografii bude věnovat profesionálně?

Když se už Wojnecki rozhodl, že odejde z ústavu ve Vratislavi v roce 1956, tak před samotnou výpovědí oznamoval v práci technologicky inovativní, implementovatelné různé inženýrské nápady. Dostával za to prémie. Jednalo se o velice důležité věci spojené s tokem kapaliny v měřících zařízeních, důležitá technická řešení. A díky tomu se mu podařilo získat větší zásobu hotovosti. Když skončil v práci, nevěděl po několik měsíců co sám se sebou a přemýšlel, jak by měl jeho život vypadat dál. Ale takovou měl mysl – hluboce promýšlel svou situaci, co chce dělat. Když se už rozhodl, že se pustí do fotografie, nešlo to už vzít zpátky, bylo to hluboce promyšlené.

Tehdy věděl, že se tím neuživí. Přemýšlel: jaká profese by nahrávala mé umělecké tvorbě? V té době to byl učitel. Povolání učitele v padesátých a šedesátých letech pro něj představovalo vysněnou profesi, protože to nebylo příliš hodin práce, žádná byrokracie, ne tak jako dnes. A od 50. let prakticky do let 70. učil na spoustě škol. Nejdříve na základní škole, pak na středních školách, na průmyslovkách – po několik desítek let byl učitel na plný úvazek, což fenomenálně skloubil s velice intenzivní uměleckou činností.

Po celý život byl v jistém smyslu spojen s pedagogickou sférou, ale neustále byl umělcem. Velice si cenil své činnosti teoretika umění, teoretika fotografie. Zdůrazňoval, že to pro něj bylo velice důležité.

Vyšel jeden svazek („Gwiazda podwójna fotografii"), ale jde jen o část jeho díla rozptýleného po různých časopisech a nesnadno dostupného. Napsal mnoho krátkých textů, které se skládají do jistého celku. Těžko teď soudit za Stefana, co pro něj bylo důležitější – nejsem si jist – ale vím, že jeho teoretická činnost pro něj znamenala velice mnoho. Řekl bych, že byla na druhém místě a na třetím organizační činnost. Měl už takový charakter, že když se do něčeho pustil, přistupoval k tomu komplexně.

3. Národní a mezinárodní kontext umělecké tvorby Stefana Wojneckého.

Druhá polovina 50. let 20. století se nesla ve znamení obratu k avantgardě zahájeném politickým táním, jehož katalyzátorem se staly události poznaňského června 1956. Do té doby mezi fotografy kralovaly vzorce piktoriální fotografie, jejímž hlavním referenčním bodem byla tvorba Jana Bułhaka.

V Poznani se díky Bronisławu Schlabsovi a Fortunaty Obrąpalské mohlo fotografické prostředí seznámit s nejnovějšími trendy západní fotografie. Poznaňská fotografická společnost uspořádala v poválečném Polsku první mezinárodní výstavu fotografie „Krok do modernosti". Bronisław Schlabs se během výstavy seznámil se Zdzisławem Beksińským a Jerzym Lewczyńským, s nimiž během nejbližších let působil v neformální umělecké skupině. Ta se soustředila na hledání nových výrazových prostředků ve fotografii, přičemž se vzdálila od jejích dokumentárních hodnot. Výstavy se zúčastnilo 39 autorů, z toho 11 pozvaných umělců ze zahraničí. Mělo to o to větší význam, že polští umělci doposud pracovali v odtržení od toho, co se dělo za hranicemi Polska. Otevřely se možnosti konfrontovat práce a objevily se nové referenční body. V roce 1957 se na výstavu kvalifikovaly dvě Wojneckého práce, „Posuvné měřítko a kámen" a „Varná spirála", které na výstavu okamžitě připustil B. Schlabs, když řekl „beru", což bylo pro jeho temperament a způsob jednání velice charakteristické, jak vzpomínal Stefan Wojnecki.

Schlabs začal v roce 1956 tvořit abstraktní fotografie, jejichž výchozím bodem se stala příroda a architektonické prvky. Z fotografie se stalo médium pro tvorbu vlastních subjektivních světů – k vytváření obrazů a nikoli k reprodukování reality. Umělci svou tvorbu v roce 1958 představili v Galerii moderního umění ve Varšavě (společně se skupinou „Podwórko" z Vratislavi), čímž přehodnotili fotografické umění a vytyčili nové cesty v polské poválečné fotografii. Další důležitou výstavou Schlabse, Beksińského a Lewczyńského byla *„Uzavřená přehlídka"* v klubu Polské fotografické společnosti v Hlivicích (1959), kterou jeden z kritiků nazval Antifotografie. V roce 1958 objevil Bronisław Schlabs nový způsob utváření svých uměleckých světů. Odložil fotoaparát a začal tvořit obrazy přímo na membráně nebo na negativu skleněné desky vyškrabáváním, vypalováním, malováním, kreslením. Další etapou tvorby byla tvorba strukturálních obrazů, při jejichž utváření využíval nekonvenční materiály: lepenku na střechu, nitro barvy, dráty, kousky plechu, kabely. Na konci 50. a na začátku 60. let se účastnil prestižních zahraničních výstav: v roce 1958 (jako jediný Polák) *„Subjective Fotografie"* v Essenu (výstavy pořádané Ottou Steinertem) a v roce 1960 *„The Sense of Abstraction In Contemporary Photography"* v MOMA v New Yorku (výstava pořádaná Edwardem Steichenem). Jeho snímky se na nich vystavovaly vedle prací Man Raye a Laszlo Moholy-Nagye – nejvýznamnějších představitelů avantgardní fotografie. V roce 1961 se Schlabs zúčastnil poslední společné výstavy se Z. Beksińským a J. Lewczyńským, v Deutsche Gesselschaft für Photografie v Kolíně. V letech 1962-1974 Bronisław Schlabs, po smrti manželky, uměleckou činnost přerušil.

V takovýchto podmínkách se utvářelo neoavantgardní prostředí v poválečném Polsku. Stefan Wojnecki byl jeho součástí. Situování Wojneckého do avantgardního umění může ve srovnání se Zbigniewem Dłubakem evokovat paradox avantgardy. Wojnecki se ve svých východiscích stranil estetiky avantgardního autora. Zároveň jeho tvorba začínala být avantgardnější než deklarované avantgardní umění Dłubaka, kterého prostředí považovalo za řečníka avantgardy. V padesátých letech se rozvinula dvě čelní centra avantgardní fotografie. Jedno ve Varšavě kolem již zmíněného Dłubaka, druhé v Poznani kolem Fortunaty Obrąpalské. V kontextu avantgardy a aktivit umělců rozcházejících se s piktoriální fotografií stojí za zmínku Jerzy Lewczyński, který v roce 1957 v Hlivicích uvedl výstavu „Antifotografie", pokus o odtržení fotografického obrazu od „estetického" motivu.[3]

Zapomenout nesmíme ani na skupinu „Oko", která vznikla v roce 1960 v Toruni z iniciativy Józefa Robakowského a od roku 1961 změnila název na „Zero 61", kterou, kromě zmíněného Robakowského, tvořili ještě Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk a Andrzej Różycki. Podstatou jejich činnosti bylo přijetí existence jediného, euroamerického kulturně-civilizačního, tedy i uměleckého, systému.[4] Prováděli různé strukturální experimenty a zkoumali přitom podstatu fotografického média a jeho formální možnosti, když navazovali vztahy s jinými avantgardními disciplínami, jako je třeba performance. Zároveň odhalovali omezení myšlení plynoucí z filmové a fotografické koncepce a konceptualismu, který byl základem pro realizaci nejpodstatnějších paravědeckých analýz.[5] Jerzy Busza popisuje 70. léta 20. století jako období doposud nevídané prosperity nadprodukce ideí. Jak na poli vědy, tak i metafor umění. Autoři z různých uměleckých nebo intelektuálních center tvořili významná díla. Umělci se obraceli k „novým médiím", jako je video, film, heliografie. Obvykle ale jejich díla nebyla spojena s jedním médiem, ale využívala jejich navzájem se prolínající okraje.

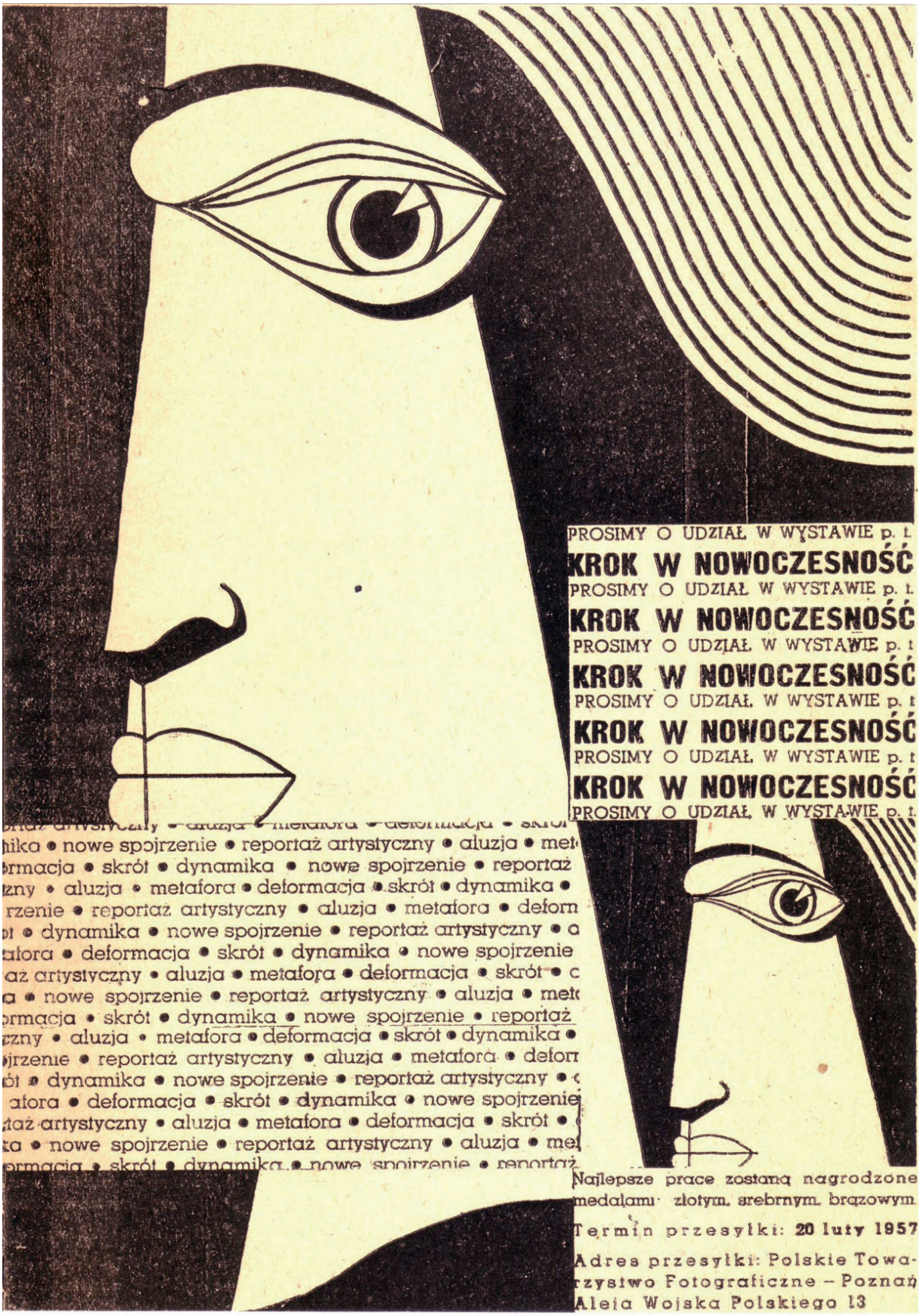
Tyto jevy jsme mohli před železnou oponou pozorovat v polovině 60. let 20. století. Ve Stuttgartu společně s rozvojem technologie a nástupem počítačové éry vznikla „nová generace umělců – vědců" věřících, že jim nová technologie umožní „prolomit spekulativní a subjektivní přístup k tvorbě umění".[6] Autorem a jádrem školy byl Max Bense, autor „generativní estetiky", přednášející filozofie technologie, teorie vědy a matematické logiky. Založil také galerii, kde umožnil vystavování prací studentů nově vzniklého „počítačového umění". V roce 1965 Georg Neesn realizoval počítačové kresby s využitím plotru (Zuse Graphomat Z64) a počítacího stroje (S&H 2002). Práci tvořila matrice složená z mnohoúhelníků (14x20) vytvořených za zachování předpokládaných stupňů uspořádání a složitosti. Geometrické útvary s 23 vrcholy vznikaly náhodně a jejich konečnému výběru se věnoval algoritmus zohledňující příslušný

3 Jerzy Busza "Krótka historia fotografii w Polsce 1945-1985

4 Jerzy Busza "Krótka historia fotografii w Polsce 1945-1985 str. 14.

5 Culture.pl Historia fotografii polskiej do 1990 r. 2002 r

6 Ch.Klutsch, Information Aesthetics and the Stuttgard School, Mainframe Experimentalis; Early Computing and the Foudations of the Digital Arts, YUniversity of California Press, Berkley-Los Angeles- London 2002.



Plakát k výstavě „Krok do modernosti“ 1957.

vztah uspořádání a složitosti. Opomenout bychom neměli ani práce Friedera Nakeho, doktora matematiky na univerzitě ve Stuttgartu, který také využíval plotr Z64. Vytvořil software ploteru s využitím matematické teorie pravděpodobnosti a pseudonáhodné generátory: „vztah intuice a náhody a pseudonáhodných generátorů je filozofický problém, který Nake zkoumal jak na uměleckém, tak na matematickém poli.[7]

Kelley Wilder popsala případ Arthura von Hippela, vědce využívajícího fotografické procesy při analýzách kladných a záporných nábojů v různých plynech a při proměnlivém tlaku. Výsledkem jeho hledání byly abstraktní fotografické obrazy, které ho okouzlily svou formou natolik, že je pořizoval ještě dlouho po ukončení experimentů právě s ohledem na jejich estetické hodnoty.[8]

V Polsku měli tvůrci využívající nové technologie závažné problémy s přístupem k pokročilým zařízením, což výrazně zužovalo okruh umělců, kteří mohli uvádět svá hledání a experimenty v život. Stefan Wojnecki sám vytvořil závěrku fotoaparátu, která fotografovala v čase 2×10^{-8} sekundy, o čemž napíši v další části práce. U lodžské filmové školy vznikl „Ateliér filmové formy", Józef Robakowski vytvořil „Mechanicko-biologické záznam", „Holismus jako umění" Andrzeje Lachowicze nebo „Teorie prázdného symbolu" Zbigniewa Dłubaka jsou významné práce vzniklé v Polsku v 70. letech. Dalšími významnými autory tohoto desetiletí, tvořícími kvazi matematické a systémové práce jsou Janusz Bąkowski, zpochybňující fotografickou reálnost, Zdzisław Jurkiewicz, poetický Andrzej Dłużniewski, konceptualismus s redukcionismem teoretizujícího umělce a historika umění kombinující Leszek Brogowski (cyklus Idiomy), Ireneusz Pierzgalski (prostorová aranžmá s projekcemi slajdů), Grzegorz Kowalski (body-art.). Někteří již tehdy, což patřilo k výjimkám, zpochybňovali důvěryhodnost světa masmédií (Zygmunt Rytka, Zdzisław Sosnowski). Na okraj neoavantgardy se situuje originální ironická a sarkastická tvorba Mariusze Hermanowicze komentující šedou každodennost PLR, rozvíjená i během následujících let v emigraci. Stanné právo vedlo k uzavření četných galerií a pak i k odjezdu mnoha fotografů a výtvarníků věnujících se fotografii z Polska.

Začátek 80. let probíhal pod jařmem stanného práva a oficiálního zákazu fotografování. Vznikl neoficiální nebo polooficiální oběh umění. Dokumentaristé i přes omezení zaznamenávali panující realitu. Zajímavým fenoménem je také skutečnost, že hodně umělců našlo mecenáše v katolické církvi, která disponovala finančními prostředky ze zahraniční pomoci pro Polsko. První proud bojující s „válečným státem", kterému se říkalo „u církve" (ironicky „umění v kruchtě") pořádal výstavy v kostelech největších měst Polska. Důležitou roli v něm sehrávala fotografie a fotografové – Mariusz (vlastním jménem Andrzej) Wieczorkowski, jeden z nejvíce vzrušujících a tehdy ještě neznámých polských fotografů, Paweł Kwiek, Zofia Rydet, Erazm Ciołek, Anna Beata Bohdziewicz.

7 Ch. Klutsch, Computer graphic. Aesthical experiments between Two Cultures, "Leonardo", nr 5

8 Kelly Wilder, Photography and science, London 2009, s. 119

V kontextu Wojneckého aktivit je na místě zmínit tvorbu Wojciecha Bruszewského, multimediálního umělce, autora fotografií, filmů, video instalací nebo počítačových programů. Od poloviny osmdesátých let začal Bruszewski pracovat s počítačem (zpočátku to byla Amiga), přičemž přistupoval k programování jako k jedné z tvůrčích forem. Ve svých předchozích aktivitách pokračoval v 90. letech a vytvořil počítačový program generující sonety v neexistujícím jazyce, plně odpovídající gramatickým pravidlům a definici sonetu („Lipské sonety" 1992, „Vratislavské sonety" 1993, „Budapešťské sonety" 1996).
V červenci 1988 začalo v Berlíně z iniciativy Bruszewského a Wolfa Kahlena vysílat „Rádio ruiny umění" (Radio Ruine der Künste Berlin). Déle než pět let (od poloviny roku 1988 do konce roku 1993) bez přestávky vysílalo program „The Infinite Talk" – rozhovor ženy a muže o nekonečnosti, složený z losovaných a počítačem čtených citátů ze spisů známých filozofů (Platóna, Schoppenhauera, Russela a mnoha dalších).
Abstraktnost fotografie může často plynout z různých technických experimentů a manipulací. V historii média radikální subkategorii v oblasti této skupiny prací tvořily snímky zcela odtržené od reálného světa, na nichž vznikl uměle vygenerovaný obraz v důsledku manuálních zásahů autora. Experimenty tohoto druhu vedli umělci jako Alvin Langdon Coburn nebo László Moholy-Nagy, Heinrich Heidersberger, Otto Steinert a také jiný, v poválečném období aktivní apologeta generované fotografie – Gottfried Jäger.[9]

4. Rozbor a prezentace prací Stefana Wojneckého.

Tato kapitola představuje fotografické dílo Stefana Wojneckého. Jeho dílo lze rozdělit do několika kategorií a fází. Je rozkročeno mezi analogovou fotografii zasahující do fotosenzitivního materiálu a digitální fotografií generovanou s pomocí matematických funkcí. Vyjadřuje se k idejím umění a k aktuálním společenským problémům, percepci.
Odkazuje se na procesy vidění a vnímání. V jeho pracích se prolínají matematika, fyzika a humanismus.
Wojnecki ve svých pracích pitvá médium fotografie. Odmítá stávající pořádky a přiklání se k „penetraci autonomních uměleckých výrazových prostředků ve fotografii". Metaforicky i doslova rozkládá fotografický obraz na kousky.
Ústředním motivem vinoucím se Wojneckého více než šedesátiletou uměleckou tvorbou je experiment a široce chápaná reflexe stavěná nad fotografii. Umělec, který se rovněž zabýval problémem hledání fyzikálních podmínek fotografického vidění, zavedl do fotografického diskurzu pojem impulsografického obrazu a mnoho dalších inovativních ideí, což rozvinu v další části práce.

9 Srov. G. Jäger, Abstract Photography, [in:] Rethinking photography I + II, ed. R. Horak, Graz 2002, s. 162-195.

4.1 Generativní fotografie 1956-1968

Wojnecki začal už na začátku své umělecké tvorby experimentovat s fotosenzitivními materiály, když zasahoval do fotosenzitivní emulze a procesu vyvolávání. Pořídil sérii abstraktních fotografií (např. Do vesmíru, Pod povrchem), u nichž činil pokusy s narušením mokré emulze, když ji manuálně upravoval. Všiml si, že emulze má svou tloušťku, že integrální součástí fotografické prezentace je struktura emulze, do níž lze zasahovat, což vede i k zásahům do prezentace. Fotografové se obecně abstrahují od toho, že emulze je jakási kaše, ve které se můžete babrat prsty. Panuje naprosto odlišné myšlení s tím nehýbat. Pouze médium má být transparentní. A Stefan Wojnecki říkal: „toto médium není transparentní, mohu ho postrkovat prstem". V 50. letech šlo o velice moderní myšlení.[10]

Díky tomu Wojnecki se ve své tvorbě velice rychle obrátil k samotnému médiu fotografie a jeho penetraci. Generativní fotografie, jak jo Wojnecki definoval, je taková fotografie, která se nevěnuje reproduktivnosti ale produktivnosti. Zkoumá, jak médium fotografie generuje nějaké hodnoty samo o sobě, čímž ho abstrahuje od subjektivity. Nezajímalo ho tedy to, co je na obrazu prezentováno s pomocí fotografie, ale v závorce zkoumal to, co fotografie představuje, a zkoumal médium jako médium.

Wojnecki experimentoval právě s touto oblastí fotografie jako média, protože pak vykazovalo naprosto jiné vlastnosti.

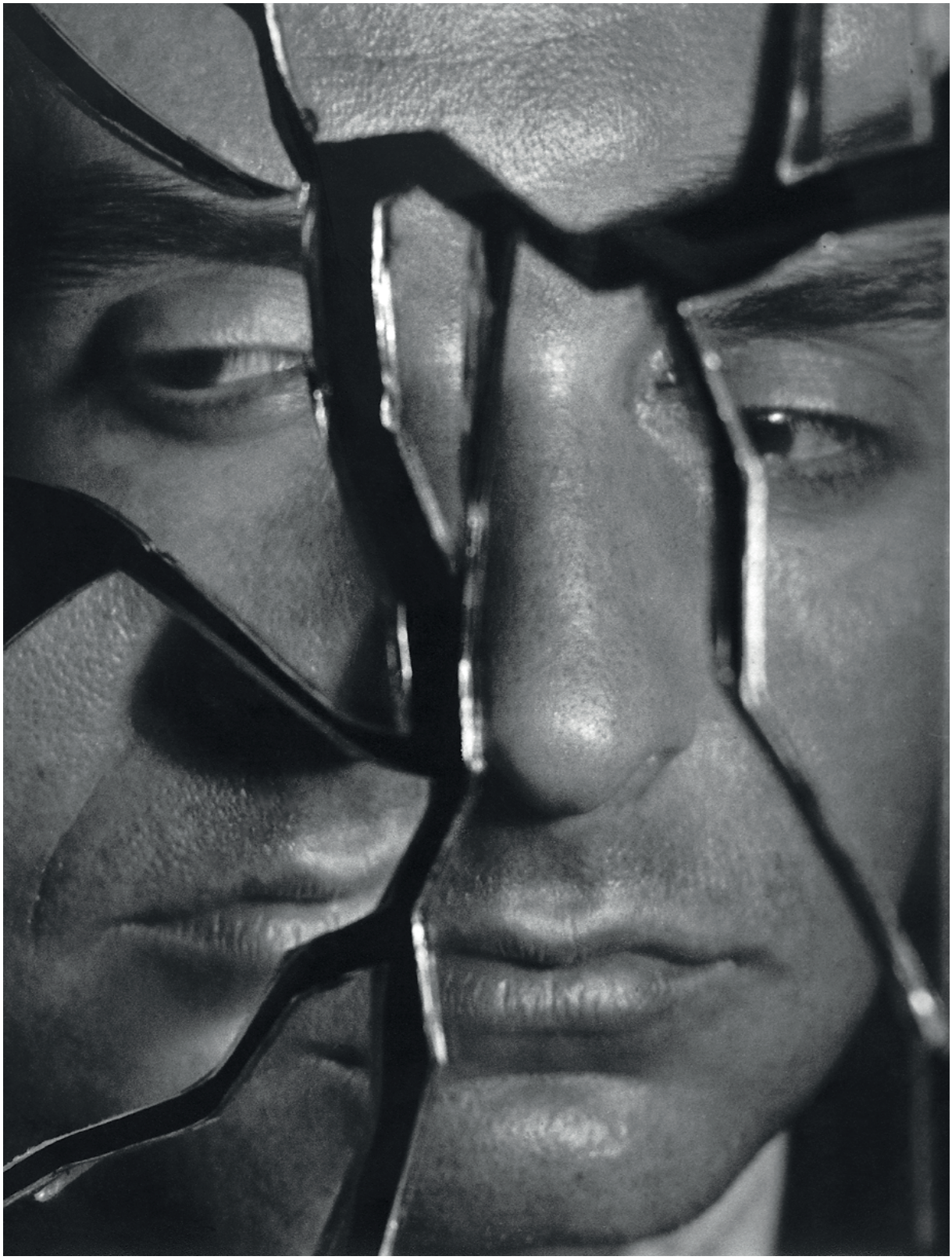
Zkušenosti s fotografickou emulzí Wojneckého přivedly k velice zajímavému postřehu. Povšiml si, že když exponoval fotografický film silně, byla emulze po vyvolání a zafixování silnější, a když exponoval fotografický film málo, tzn. nedostalo se na něj mnoho světla, nebyla po vyvolání a ustalování tak silná. Takže u silných kontrastů přinášely fotografické filmy ve své době při pohledu proti světlu efekt reliéfu. Wojnecki velice přesně vypočítával tloušťku emulze. Zjistil, že tato vlastnost emulze může při správné expozici fotografického filmu a jeho následném chemickém zpracování v temné komoře, vyvolání, bělení a ustalování, vytvořit efekt čočkového filtru. To vedlo ke vzniku unikátní techniky díky níž vznikly duogramy, které podrobně popisuji v další části práce.

4.1.1 „Tvář" fotografie vznikla v roce 1956

Na fotografii se nachází obličej muže odrážející se v rozbitém zrcadle. Při popisování tohoto snímku nelze opominout kontext, dobu jejího vzniku, psal se rok 1956, kdy šlo po politickém tání čím dál častěji v umění pozorovat neavantgardní tendence, pod jejichž vlivem se Stefan Wojnecki nacházel. V roce 1956 Wojnecki koupil 20 zrcadel, zavřel se v jediném pokoji, který s manželkou ve svém poznaňském bytě měli. A rozbíjel je tak dlouho, až dosáhl zajímavého kompozičního efektu. Šlo o patnáctý nebo šestnáctý pokus dosáhnout „optimálního rozložení úlomků s příslibem vhodné kompozice. Tehdy požádal svého švagra, Kazimierza Obuchowské-

10 Rozhovor vedený autorem s prof. Piotrem Wołyńským, Poznaň 2024

ho, aby mu na snímcích pózoval. Postavil ho do vhodné pózy a pořídil fotografii. Wojnecki fotografie ukázal v redakci časopisu „Wyboje“. Vycházel v Poznani v padesátých letech a cílil především na studenty a mladé intelektuály. Nabídli mu snímek na obálku příštího čísla časopisu. Ovšem rychle se ukázalo, že cenzura interpretovala název snímku, „Tvář“, jako „rozbitou



tvář socialismu“. Záměrem autora fotografie byla výpověď o hroutícím se světě a jeho proměnách, a ne o rozbité tváři polského socialismu. Nakonec redakce získala souhlas se zveřejněním,



70 numerze:
WYWIADY:
z min. Żółkiewskim,
rektorem WSE prof. Górskim
WRZEŚNIA PROCESUJE SIĘ
OPOWIADANIE
Ludwiki Woźnickiej
WIERSZE
T. Chrzanowskiego

„BYĆ HUMANISTĄ NIE ZNACZY BAWIĆ BANANY" MAJAKOWSKI

WYBOJE

PISMO STUDENTÓW I MŁODEJ INTELIGENCJI

Rok II — Nr 32 (44) Poznań-Bydgoszcz, dnia 10 X. 1957 r. Cena 1.50 zł

O postawie etycznej młodego pokolenia (II)

MORALNOŚĆ – ALE NIE OBSESJA

W naszej dyskusji „O postawie etycznej młodego pokolenia" zabierają dzisiaj głos czterej absolwenci jednego z wydziałów humanistycznych U.A.M. W następnym numerze zamieścimy wypowiedzi: Jerzego Korczaka, Włodzimierza Odojewskiego, Kazimierza Panasiuka i Jerzego Ziomka.

„Wyboje" w porozumieniu z młodzieżową redakcją Polskiego Radia w poprzednim tygodniu nadały fragmenty dyskusji między mec. Hejmowskim, prof. Kępińskim i prof. Markiewiczem. Dyskusją tą chcemy rozpocząć cykl „Wyboje przy mikrofonie". W związku z tym wypowiedzi w dyskusji i odpowiedzi na ankietę prosimy przesyłać na adres „Wybojów" i Red. Młodzieżowej Polskiego Radia.

JERZY PAWŁOWSKI

Sądzę, że z wielu powodów nie powinniśmy ślić się na próbę oceny całokształtu spraw związanych z moralnością młodego pokolenia. Brak nam do tego odpowiedniego przygotowania, aby więc dyskusja nie błądziła wśród ogólników proponuje skupić się na jednym zasadniczym pytaniu i w oparciu o odpowiedzi na to pytanie wyciągnąć wnioski ogólne. Szukajmy tylko w tym jakie to ma być pytanie.

ANDRZEJ WALCZAK: Najlepiej mówić o jakimś konkrecie.

J. PAWŁOWSKI: Może więc sformułujemy to tak: „Jakie zjawiska znane ci bezpośrednio z życia, prasy czy dyskusji uważasz za niemoralne i dlaczego?..."

Ponieważ pytanie zostało przyjęte, pozwólcie, że pierwszy się do niego ustosunkuję. Mecenas Hejmowski mówił w swej wypowiedzi („Wyboje" nr 43) o tym, że na pewnej konferencji podano jako jeden z przejawów rozpasania młodych fakt, iż w jednej ze szkół średnich aż 43 uczennice zaszły w ciążę. Fakt ten sam w sobie niewątpliwie musi budzić obawę. Tylko, że kwestia oceny w tym wypadku nie jest taka prosta. Po pierwsze nie 43, jako podlegająca kwalifikacji suma — ale 43 wypadki indywidualne, z których każdy trzeba by rozpatrywać oddzielnie. Po drugie niki chyba nie jest skłonny twierdzić, że w innych szkołach średnich dziewczęta są dalekie od spraw seksualnych.

STEFAN ŁOSIŃSKI: Sam fakt współżycia seksualnego tych dziewcząt w kategoriach „moralne — „niemoralne" chyba nie można w ogóle ujmować. Istotną jest tu natomiast, szkodliwość społeczna zajścia w ciąże 17-letnich dziewcząt.

ANDRZEJ WALCZAK: Zdarzenie, o którym mówimy, z całą pewnością może przerazić, ale przerazić nie dlatego, że 43 dziewczęta są zdeprawowane i zasługują na potępienie. Oburzać się na te kilkunastoletnie kobiety (bo przecież trzeba je nazwać kobietami) może tylko człowiek, który generalizuje tradycyjne, sztywne normy moralne.

Fakt ten budzi przerażenie z tej racji, że istniał, a w wielu wypadkach jeszcze istnieje system wychowawczy, który spowodował, iż podobne zdarzenie mogło mieć w ogóle miejsce.

ST. ŁOSIŃSKI: Jaki to system masz na myśli?

A. WALCZAK: Najogólniej określając można go nazwać przeżytkiem mieszanin dwudziestowiecznych z bardzo fragmentarycznymi i właściwie bliżej nie sprecyzowanymi założeniami moralności socjalistycznej... Nie negując zupełnie wartości wielu zaleceń pedagogów, trzeba stwierdzić, że dotychczasowy, czy ta od księdza Pierzchalskiego, czy też lansowana przez heroldów nowej (żal się Boże) epoki, panowanej moralności, przybiera w szkole często najbardziej skrajne formy. Przecież nie gdzie indziej, a właśnie w mieście skąd pochodzą owe dziewczęta, na zabawach licealnych chłopcy siedzą po jednej stronie sali, dziewczęta po drugiej. Taniec odbywa się pod kontrolą profesorów, baczących by dystans między chłopcem, a jego partnerką utrzymany był w granicach przyzwoitości. Ileż to razy stare panny profesorki fałszywym unikaniem tematów „nieskromnych" powodują później tragedie bądź też budzą uczucia fałszywej prudorii, która jest później powodem tylu bardzo różnych komplikacji.

J. PAWŁOWSKI: Mam tu dla cie bie kapitalny przykład z jednej ze szkół poznańskich. Mój kolega w początkach swej kariery pedagogicznej otrzymał wychowawstwo klasy. Uczniowie byli na ogół spokojni, ale pech chciał, że w klasie prowadzonej przez kolegę znalazł się czołowy chuligan szkoły. Młody pedagog potrafił jednak odpowiednimi środkami pedagogicznymi, chłopca „okiełznać". I o ile przed tym nazwisko delikwenta pojawiało się na każdej radzie pedagogicznej, to później pojęcia „Kowalski — chuligan" rozłączyły się.

I wówczas to przychodzi nauczycielka biologii i opowiada o cynicznym wybryku ucznia. Wybryk ten wyglądał następująco: po lekcji poświęconej zagadnieniu zapylania kwiatów chłopak podszedł do nauczycielki i zapytał ją czy jeśli jemu urodził się brat to „tata zapylił mamę". Nauczycielka potraktowała to pytanie jako objaw deprawacji ucznia. Kolega zainteresował się sprawą bliżej, rozmawiał z winowajcą, jego rodzicami i przekonał się, że ów chłopiec po prostu nie był uświadomiony. Na marginesie — owa zgorszona nauczycielka była stara panna (zastrzegam się, że staropanieństwo rozumiem także jako pewną formę mentalności).

Zgadzam się ze Stefanem, że ocenia „niemoralnej maturzystki" jest zbyt pochopna. Bo jakie kryteria mają tu być zastosowane? Czy: niemoralne jest współżycie młodzieży przed ślubem, niemoralny jest fakt zajścia w ciąże uczennicy? Oczywiście, że w ten sposób jest najłatwiej gromko krzyknąć i uznać sprawę za zakończoną.

STEFAN ŁOSIŃSKI: Niemoralnym będzie natomiast postępowanie mężczyzn, którzy spowodowali ciąże u tych dziewcząt. Kryterium tej moralności będzie w tym wypadku brak poczucia odpowiedzialności.

J. PAWŁOWSKI: Wątpie czy ojcowie ci byli jakimiś zepsutymi do gleb Don Jusnami. Tacy znają na ogół środki antykoncepcyjne.

ST. ŁOSIŃSKI: Jeśli byli „nieskalani, a nieświadomi" — tym gorzej wtedy dla tych, którzy o istnieniu środków antykoncepcyjnych powinni ich pouczyć.

Stefan Wojnecki – TWARZ

STALI ZE MNĄ DO OSTATNIEJ CHWILI...

ROMAN SAMSEL

Z Bydgoszczy do Łobżenicy jest cztery godziny drogi, naturalnie nie „Warszawą", a pociągiem. Miasteczko podobne do tych, o których pełno w gazetach i radio. Dwa i pół tysięczne miasteczko straszące atrofią.

Zapragnąłem jednak dotrzeć do jego wnętrza. Nie tylko przyglądać się walącym domom i leniwym ruchom kilkunastu ludzi na ulicach, ale zobaczyć ten głębszy nurt życia, który nie od razu można odkryć. Zapragnąłem również zobaczyć co jest przyczyną atrofii miasta.

W miejskim wirze prędkiego, zagonionego życia zapomina się dość szybko o sprawach, które minęły dyś, co się komuś zdarzyło trwa przez długie lata. Dlatego mieszkańcy Łobżenicy, ci starsi wiekiem, opowiedzą dziennikarzowi o czasach Wilusia, a młodsi, którym przyszło żyć współczesnością, wylewają jak atrament czarną goryczę pod adresem tejże współczesności.

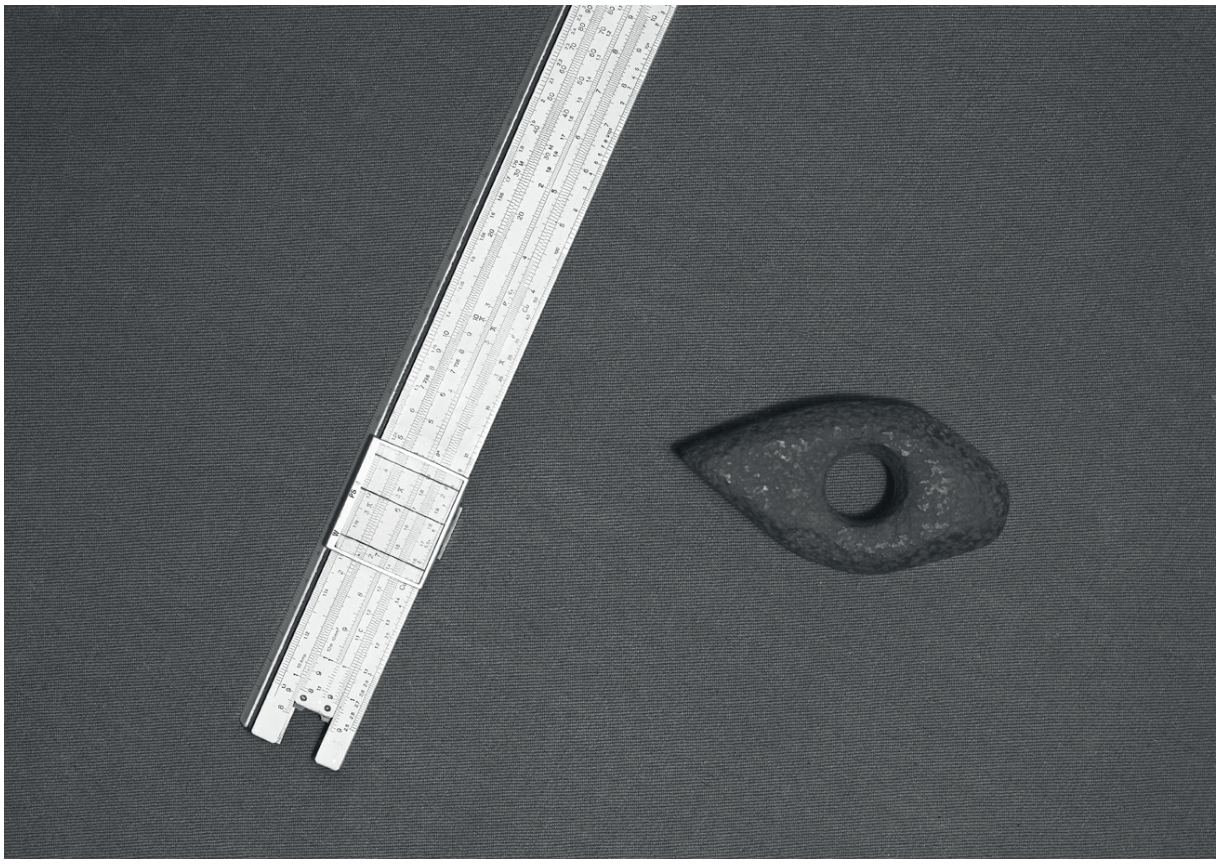
Ludzie przeszłe wypadki pamiętają bardziej niż to wszystko, co stworzono w Łobżenicy. A trzeba przyznać, że stworzono niewiele. Właściwie nie... Istnienie zniszczonego dużego

cy Prezydium MRN Wardok, były sekretarz Komitetu Miejskiego Partii, który kiedyś w obronie tartaku jeździł do Bydgoszczy i Warszawy opowiada, że taki wtedy rozkaz przyszedł: „większe przedsiębiorstwa wchłaniają mniejsze". I musiały wchłonąć, a jakże. W odpowiedniej instancji poradzono mu, żeby zbyt aktywnie nie starał się o utrzymanie tartaku, ponieważ może mu to tylko zaszkodzić. No i zaprzestał. Chłopi musieli trzydzieści kilometrów jeździć po drzewo, a teraz chociażby władze miejscowe na głowie stawały nie tak łatwo go uruchomić, skoro zaś urządzeń nie

Titulní strana časopisu „Wyboje“ 1957

ovšem na první stránce časopisu a ne na obálce, s čímž se předtím počítalo Rychle se ukázalo, že snímek byl na tolik sugestivní a metaforický, že i přes záměry autora získal další politický význam. Konec konců časem se fotografie dočkala i mnoha dalších, jiných interpretací. Což vypovídá o metaforickém potenciálu obrazu. Tato fotografie už tehdy napovídala cestu, po níž se Wojnecki vydá. Roztříštění obrazu tváře naznačovalo složitosti, komplikovanosti, které utvářejí to, co vidíme. Wojnecki hmotu rozebral na primární částice (atomy, impulzy), aby pronikal k jádru procesů, mechanismů, které se odehrávají v přírodě, ve světě, a právě jim se věnoval po dalších 50 let své tvorby.

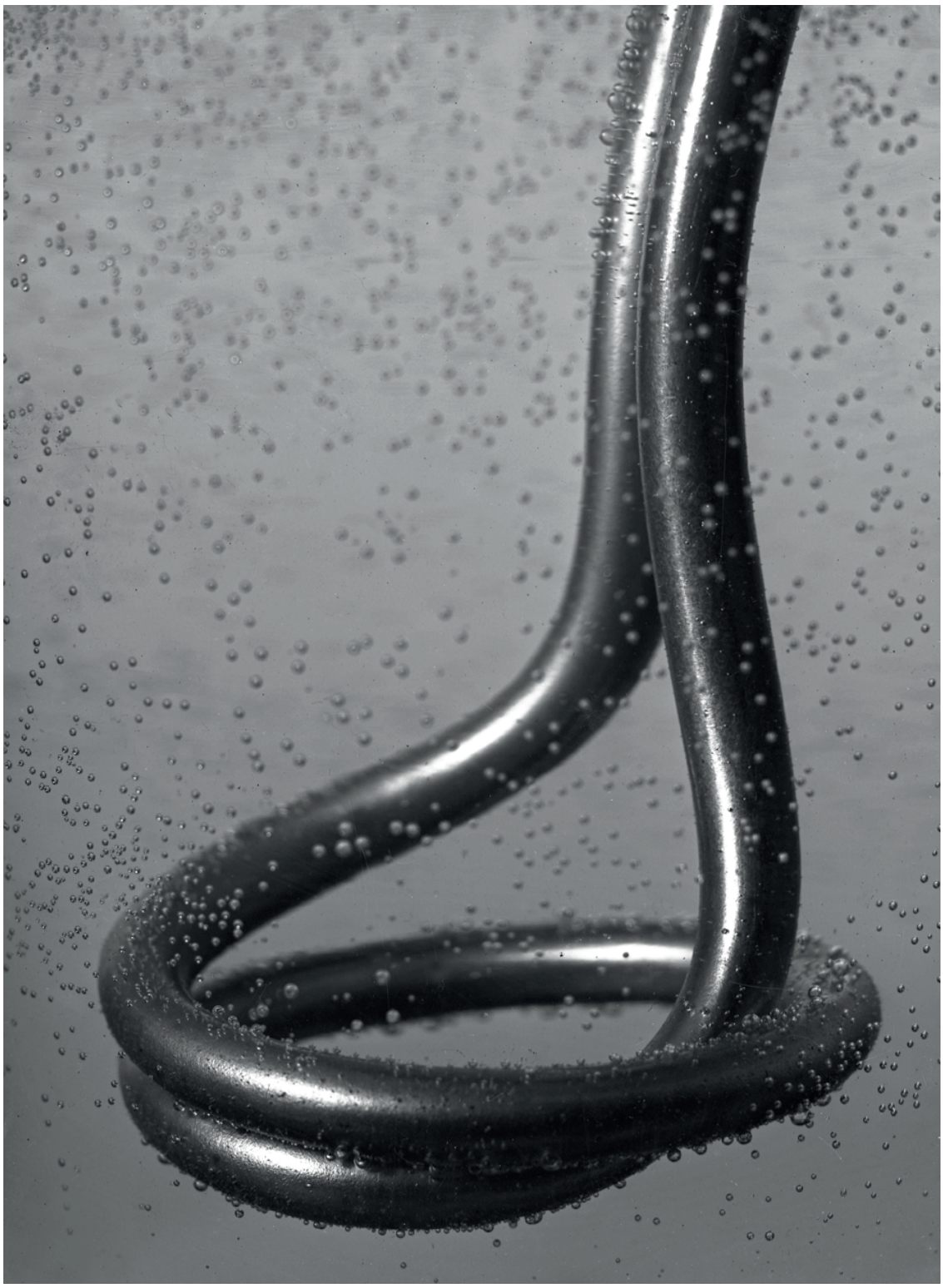
4.1.2 „Pravítko a kámen" 1957



Práce ilustruje Wojneckého lásku k odhalování nesamozřejmých významů v předmětech jejich neočekávanou kombinací, která diváka nutí hledat další významy u spojených předmětů. Na fotografii umělec klade prehistorický kamenný výtvor lidských rukou proti komplikovanému a ve své době špatně dostupnému výpočetnímu přístroji, jako je logaritmické pravítko. Archaičnost staví proti modernosti. Pokud se podíváme na oba tyto předměty v současnosti, jsou z hlediska jejich užitečnosti zastaralé.

Autor ve své práci navazoval na avantgardní aktivity dadaistů i v názvu práce – je výhradně popisný a informativní, snaží se neutrálně a lhostejně popsat prezentaci – nese v sobě jistou avantgardní převratnost. Fotografie vznikla na skleněném negativu, což umožnilo velice ostrou reprodukci předmětů.

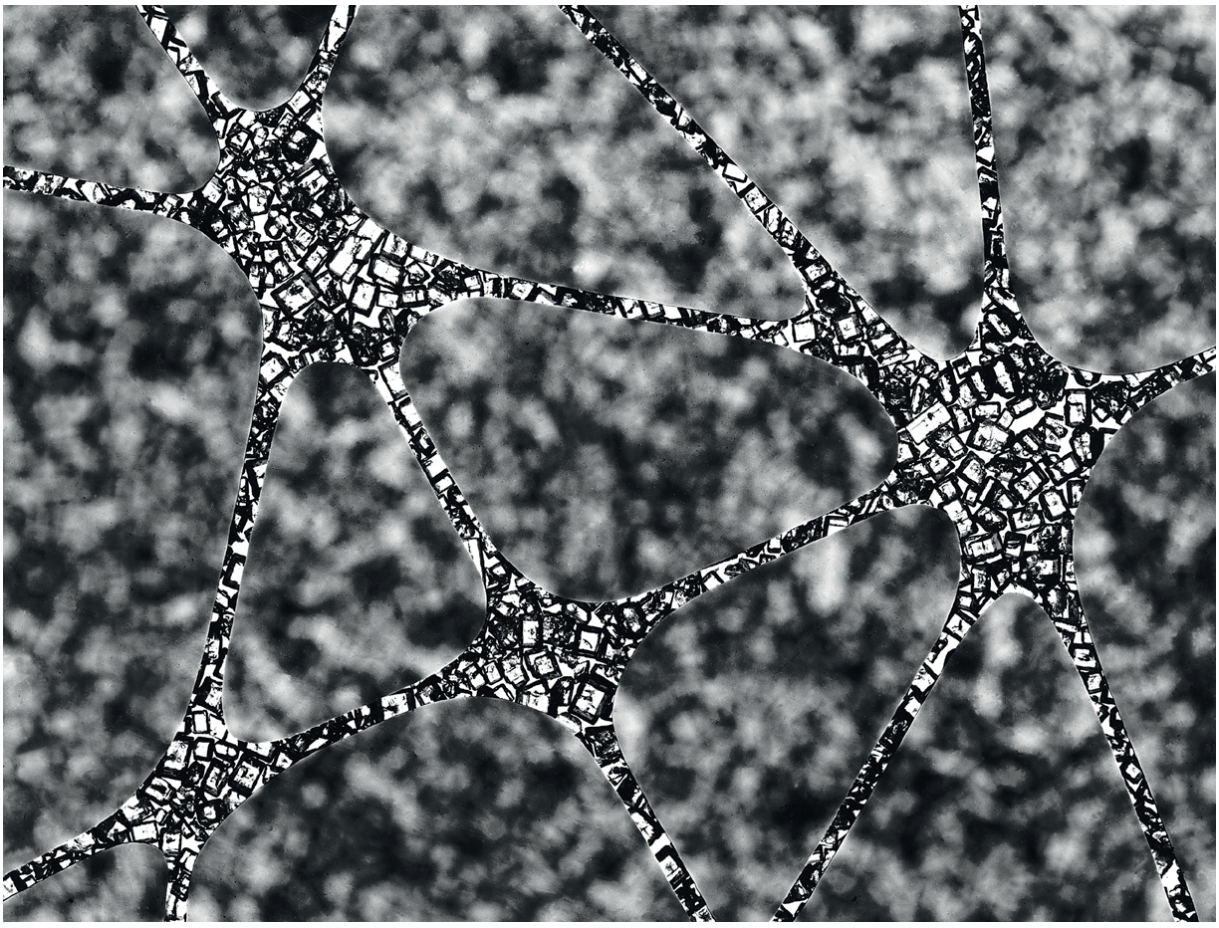
4.1.3 „Varná spirála" 1957



Práce představuje příklad fotografie, na níž si autor specificky pohrává s „realismem" a využívá věc běžné denní potřeby k vytvoření uměleckého díla. Dokonale komponovaná fotografie, která to, co je předmětem fotografie, prozrazuje pouze svým názvem. Wojnecki staví svět techniky do kontrastu se silami přírody. Závity tyče jsou obaleny beztvarou látkou. Beztvará látka je

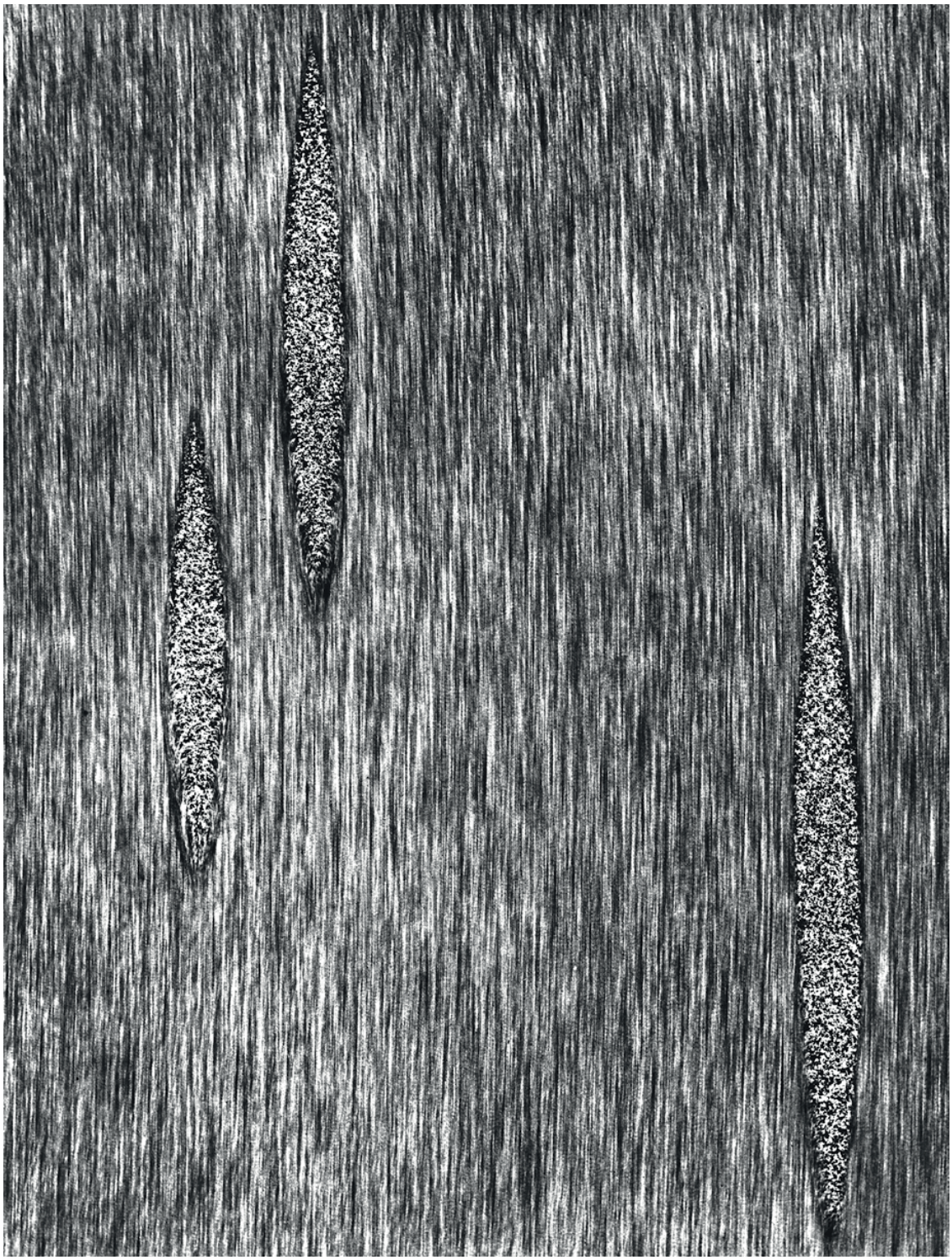
na fotografii materializována díky využití jednoduchého domácího zařízení. To, co je tekuté, bezbarvé a éterické se stává ztělesněným; průhledná hlubina získává haptičnost. Umělci se podařilo na fotografii prezentovat vodní prostor a rozpohybovaný vzduch, a zároveň provedl sublimaci významu topné spirály z názvu a rozšířil oblast fotografického umění o to, co bývalo dříve nesprávně považováno za nehodné pozornosti. Nezajímavý předmět nečekaně mění svůj status díky uměleckému gestu. Wojnecki stírá hranice mezi každodenností a „vysokou kulturou"; společným jmenovatelem obou popisovaných snímků je potřeba využít a navrátit význam matérií předtím definované společnosti jako všední nebo průměrné. V tomto kontextu prací navazuje na dadaisty, způsob výběru jejich objektů „Ready made" a vlajkové dílo Marcela Duchampa „Fontána".

4.1.4 Krystalová soustava 1958



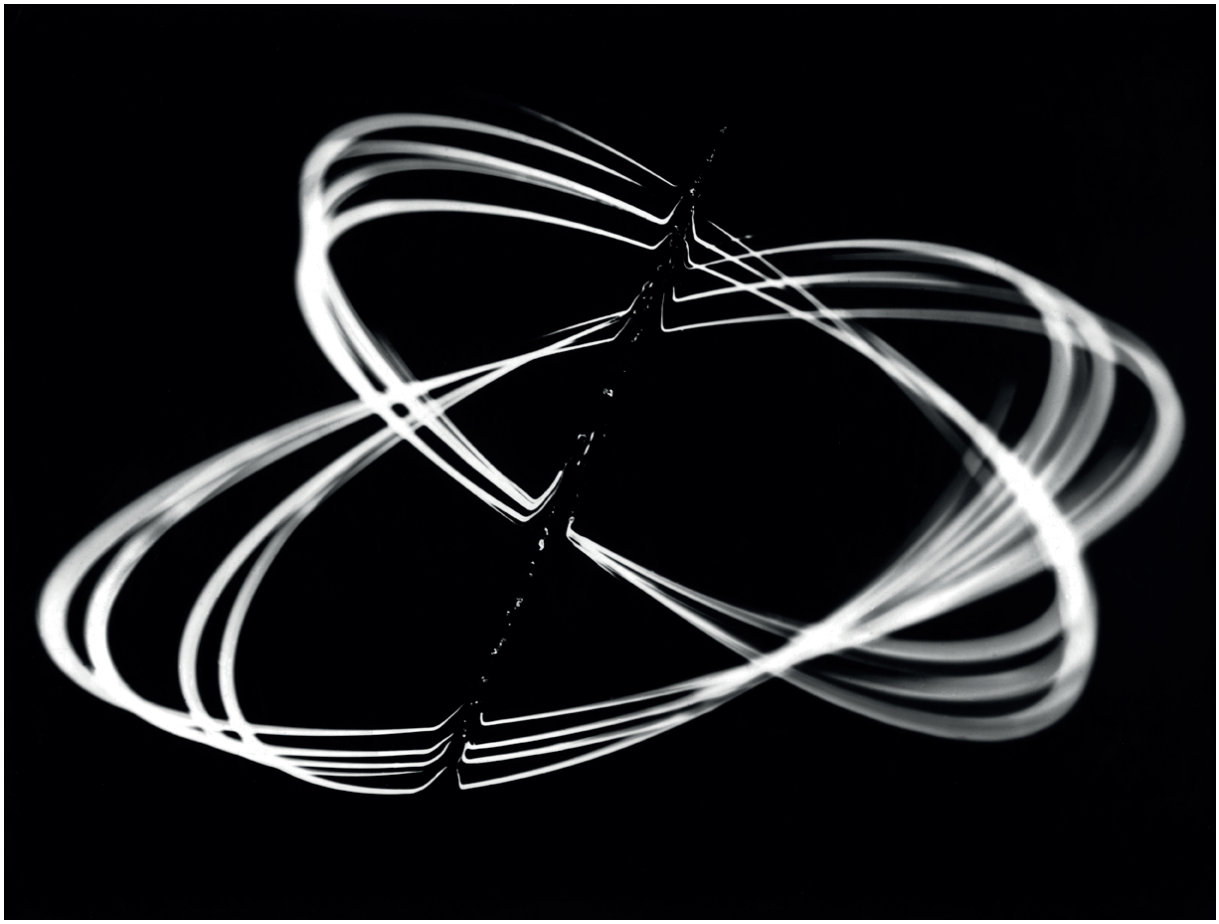
V této práci se Wojnecki pustil do problému hloubky ostrosti obrazu, ovšem neplynoucího z vlastností objektivu. Autor pořídil dva snímky krystalů, na jednom negativu byla ostrá fotografie a na druhém neostré krystaly. Následně oba negativy spojil pod zvětšovacím zařízením.

4.1.5 Neostrost pohybu 1958



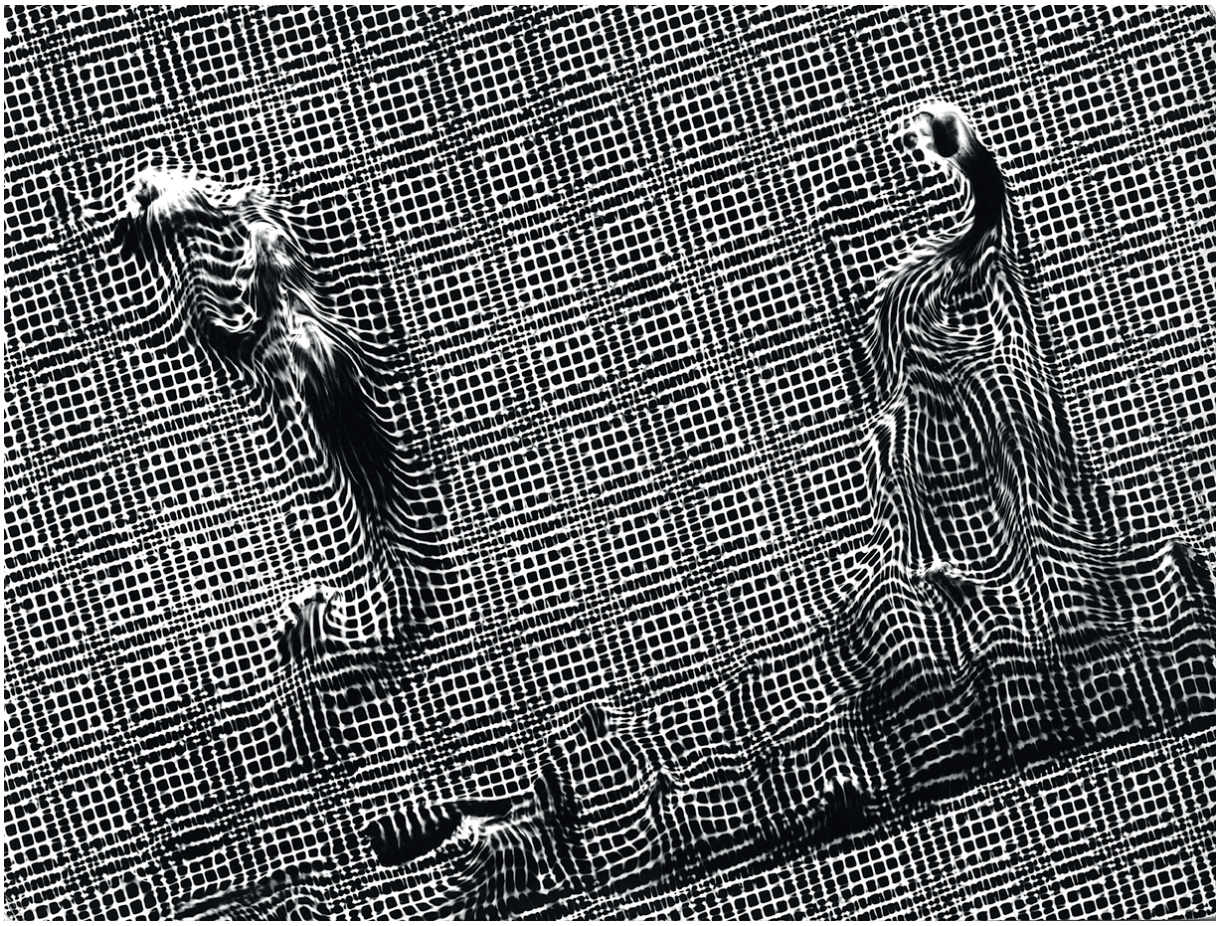
Snímek vznikl jako důsledek posouvání šablony s nanesenou vrstvou písku během expozice fotografického papíru pod zvětšovacím přístrojem. Šablona měla vyříznutá místa, takže část zrníček během posouvání šablony zůstávala nehybná, což naznačovalo existenci objektu. Tento postup umožnil dosáhnout efektu pohybu a pocitu nejistoty o tom, co fotografie představuje. A v širším pojetí se vztahuje k nejistotě smyslů a relativitě toho, co vidíme.

4.1.6 Do vesmíru 1958



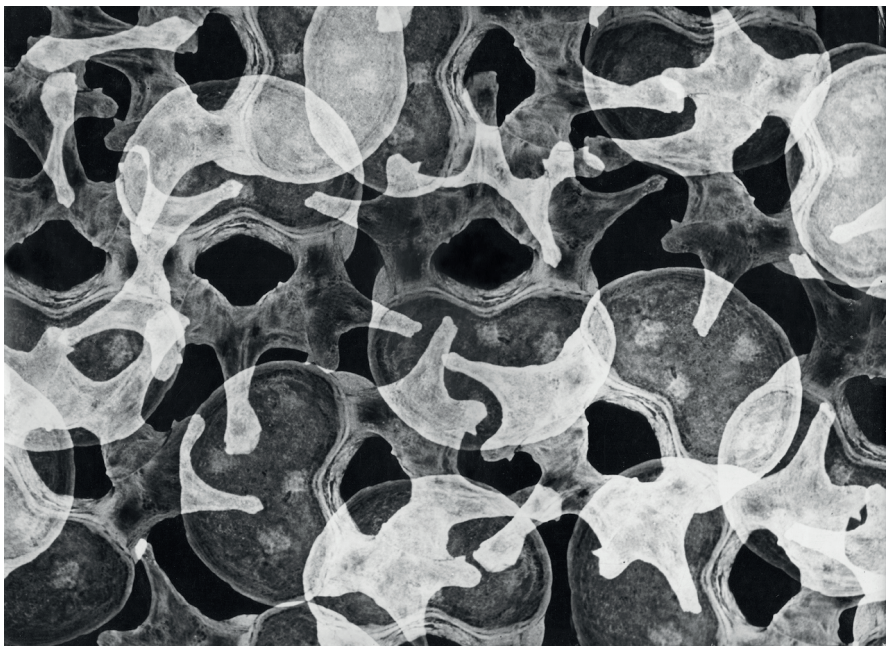
Wojnecki vyfotografoval volně se pohybující žárovku na šňůře. Šlo o snímek pořízený s dlouhým expozičním časem. Následně navlhčil fotografickou emulzi na negativu a bodově negativ zahřál. Pak se jemně dotýkal emulze podél zvoleného úseku. Tím vznikl efekt distorze na oběžné dráze při pohybu žárovky. Metaforicky lze Wojneckého práci číst jako zásad do přijatých schémat, zákonů. Tvorbu narušení fyzikálních zákonů, které diváka vyvede ze zajetých kolejí vnímání a naruší vnímání věčných zákonů. Popisovaná práce samozřejmě existovala v určitém společensko-politickém kontextu a jistě by ji také bylo možné číst jako zkázu „dokonalého systému“. Wojnecki se v pozdějších letech pokoušel dosáhnout podobného efektu, ale tehdejší fotografické emulze byly tvrdší a již se nedaly takto opracovávat.

4.1.7 Pod povrchem 1958



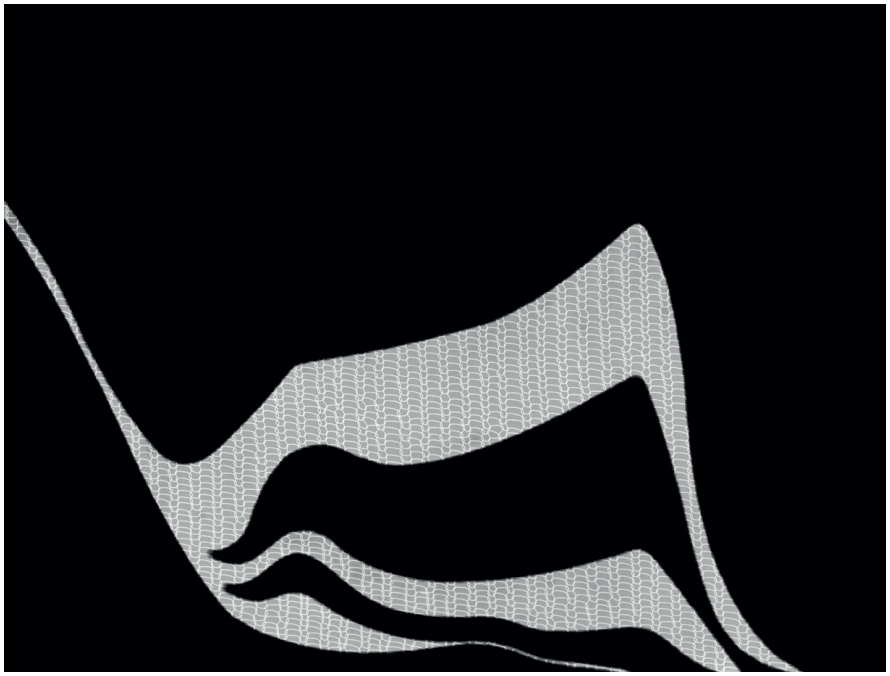
Wojnecki provedl několikanásobnou expozici textury na skleněném negativu.
Poté negativ místy navlhčil a zahřál. Po naklonění filmu emulze začala stékat a tvořit jakoby nové objekty pod povrchem textury. Práce představuje dobrý příklad generativní fotografie.

4.1.8 Kruhy 1958



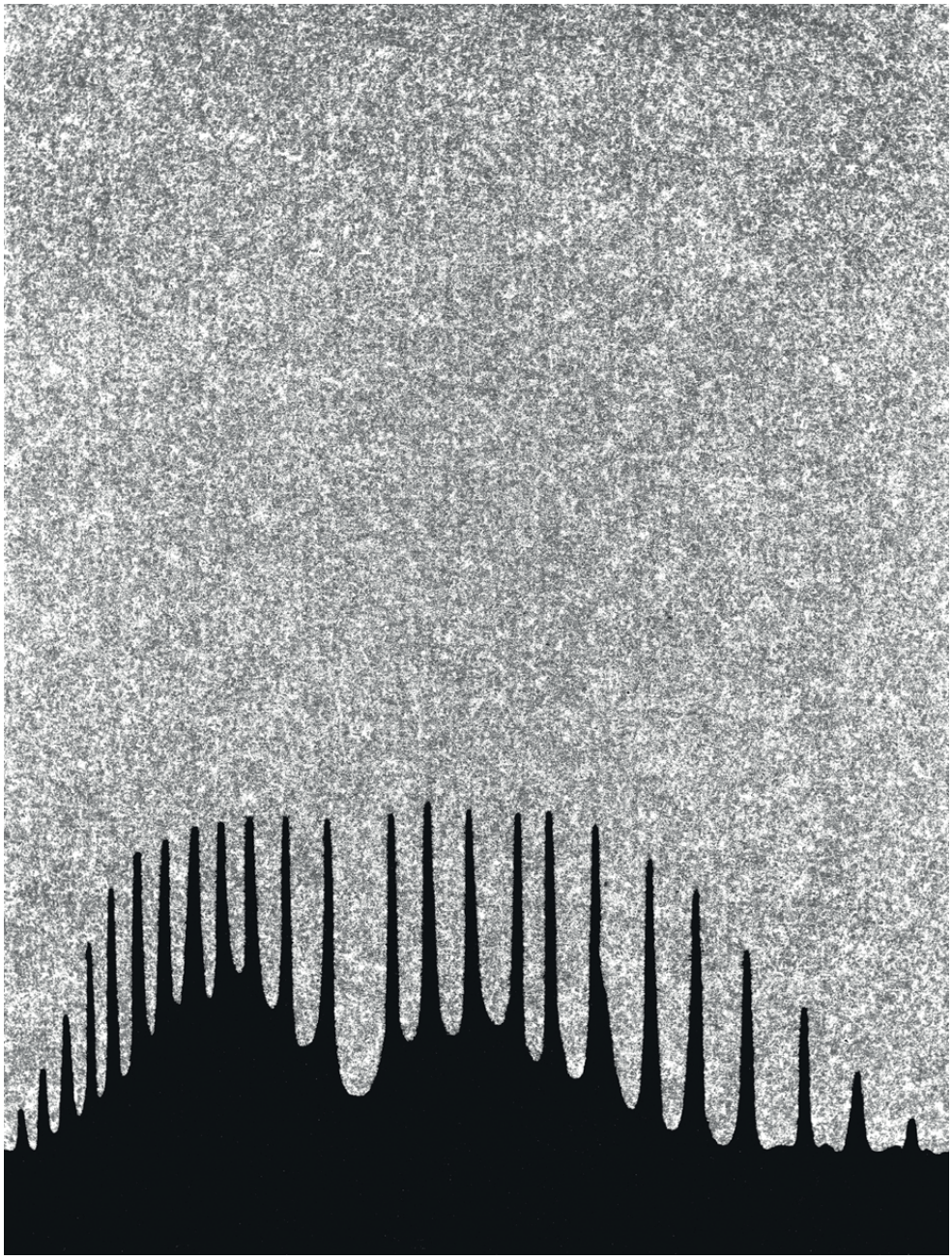
Snímek vznikl jako výsledek realizace postupu spočívajícího v opakované expozici jednoho okruhu.

4.1.9 Matematická křivka 1962



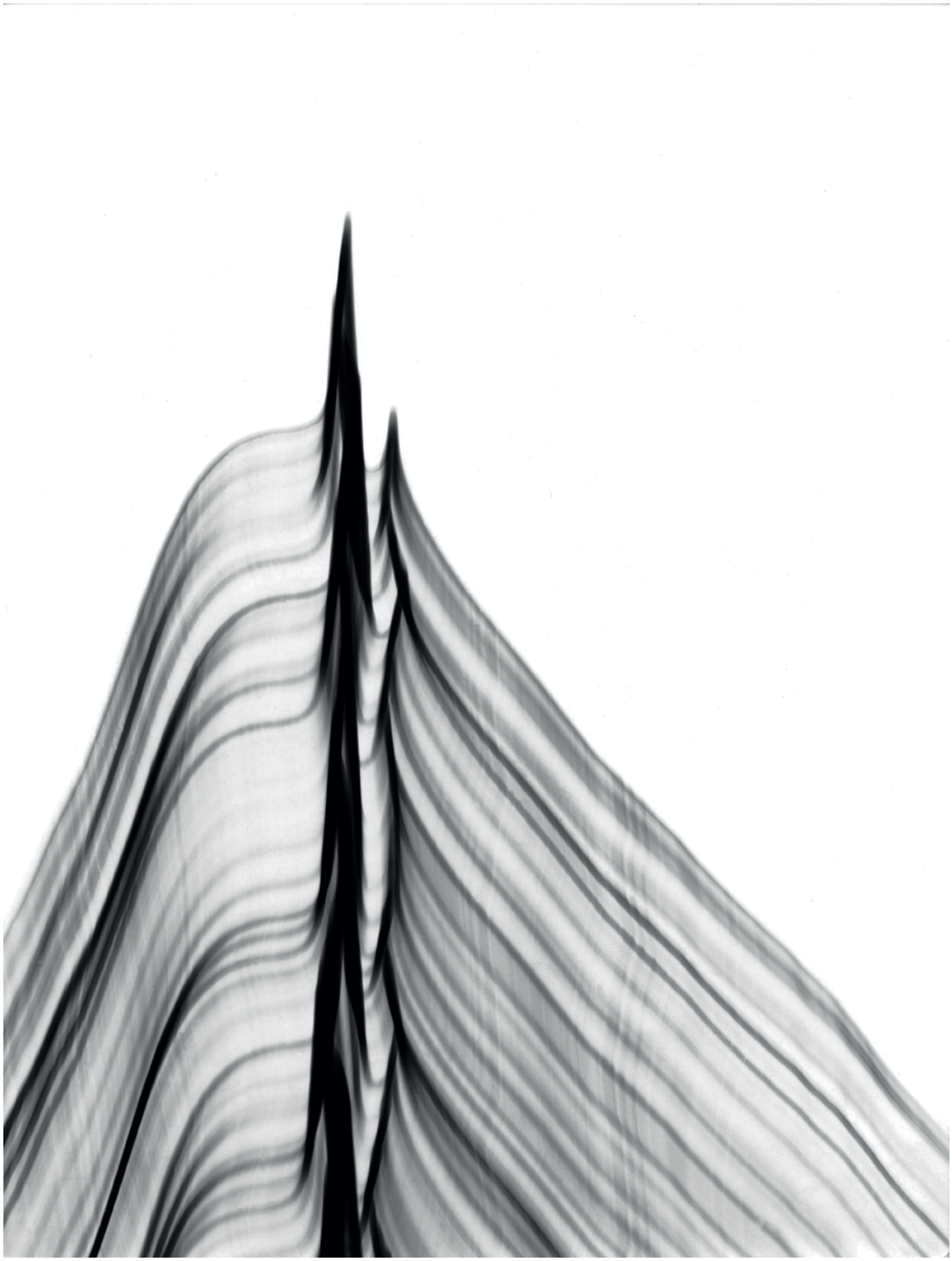
Práce je fotografií matematické křivky, která byla stabilizována na obrazovce osciloskopu, přičemž světlé části negativu pod zvětšovacím přístrojem zaplnila textura síťky dámské punčochy. Celek si lze spojovat se ženskými nohami.

4.1.10 Rozložení energie 1962



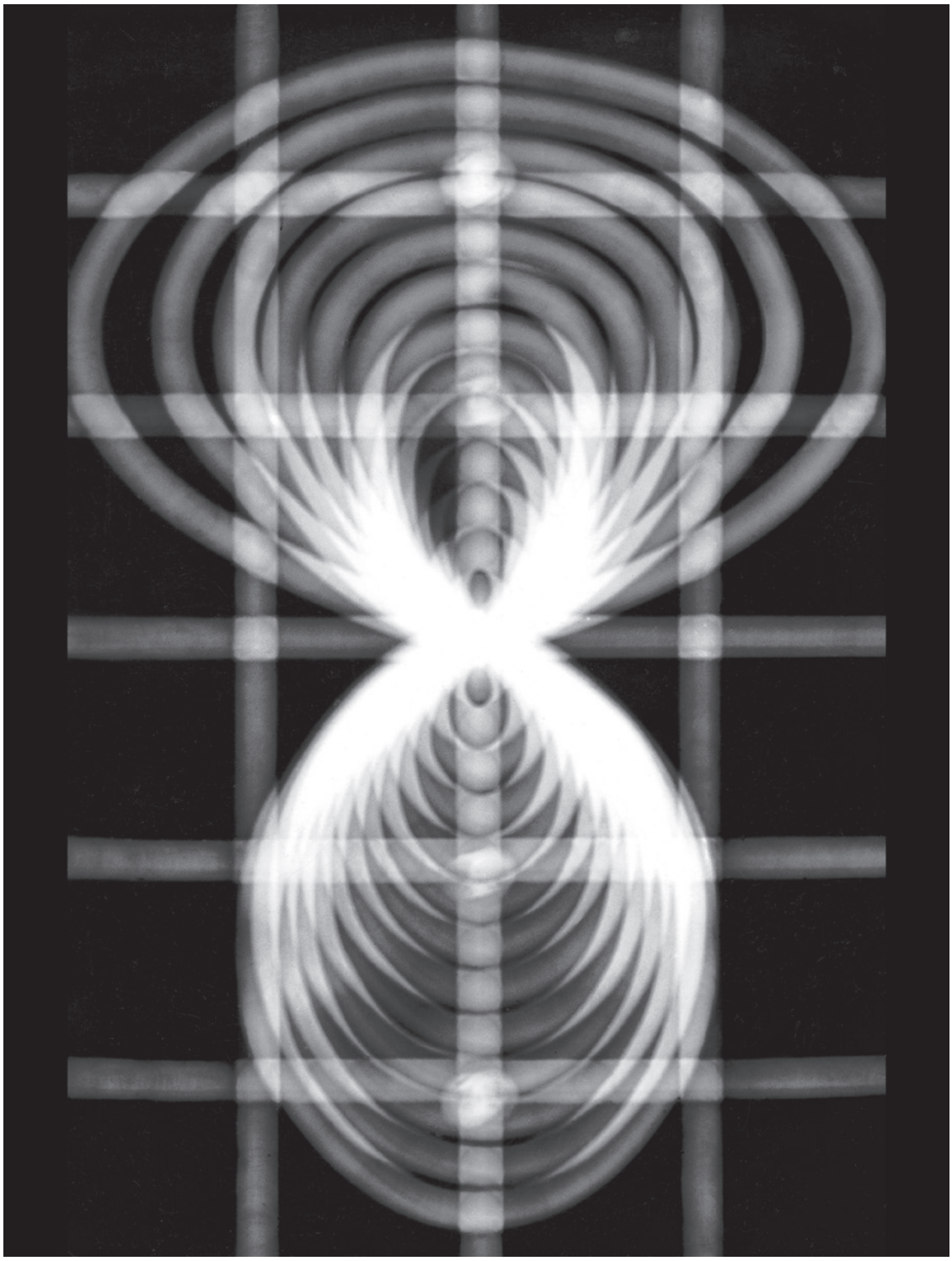
Snímek vznikl v důsledku vyfotografování obrazovky osciloskopu. Zařízení sloužícího k zkoumání napětí v závislosti na čase. Osciloskop se používá ke zkoumání rychle se měnících průběhů, jejichž přímé pozorování člověkem není možné. Vznikl díky využití matematické funkce. Jde o základní měřící přístroj na pracovišti elektrotechnika.
Na fotografii vidíme jisté rozložení energie. Jasné části obrazovky vyplnila textura karbonového papíru. Práce zachycuje nehmotnou realitu, pro člověka pouhým okem nedostupnou. Autor tomu říká „realita matematiky“. Wojnecki pro něj charakteristicky zkoumá strukturu reality, chce zobrazit to, co není pouhým okem viditelné, ale co ovlivňuje to, co vidíme, viditelnou realitu.

4.1.11 Křivka propustnosti filtru 1962



Snímek vznikl v důsledku vyfotografování obrazu osciloskopu. Jedná se o absenci funkce propustnosti filtru. Wojnecki při vytváření otisku pod zvětšovacím přístrojem pomalu posouval fotografický papír. V důsledku tření papíru o podklad a skokových pohybů ruky vznikly rytmické části, méně nebo více začerněné. Jde o fotografii, která svou konečnou podobu získala mimo kameru.

4.1.12 Kolísání oscilografu 1964

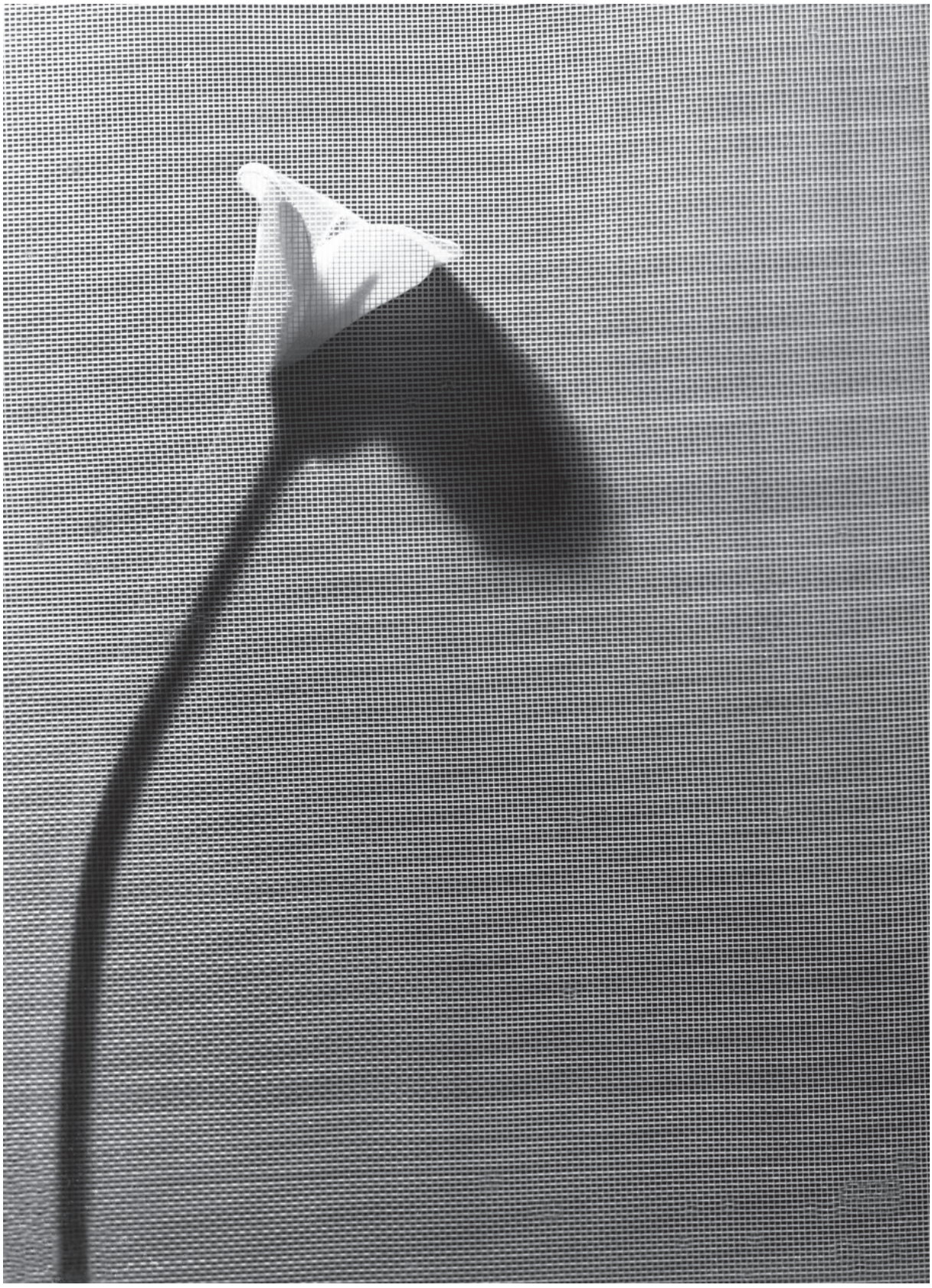


Snímek na obrazovce osciloskopu obrazu, tj. oscilografu s jeho stabilizovanými výkyvy. Čáry mřížky obrazovky viditelné na pozadí.

4.1.13 Chodník 1957



4.1.14 Kala 1958



4.1.15 Stěna 1958



4.1.16 Žlaby 1958



4.1.17 Embers 1958



4.1.18 Kompozice 1958



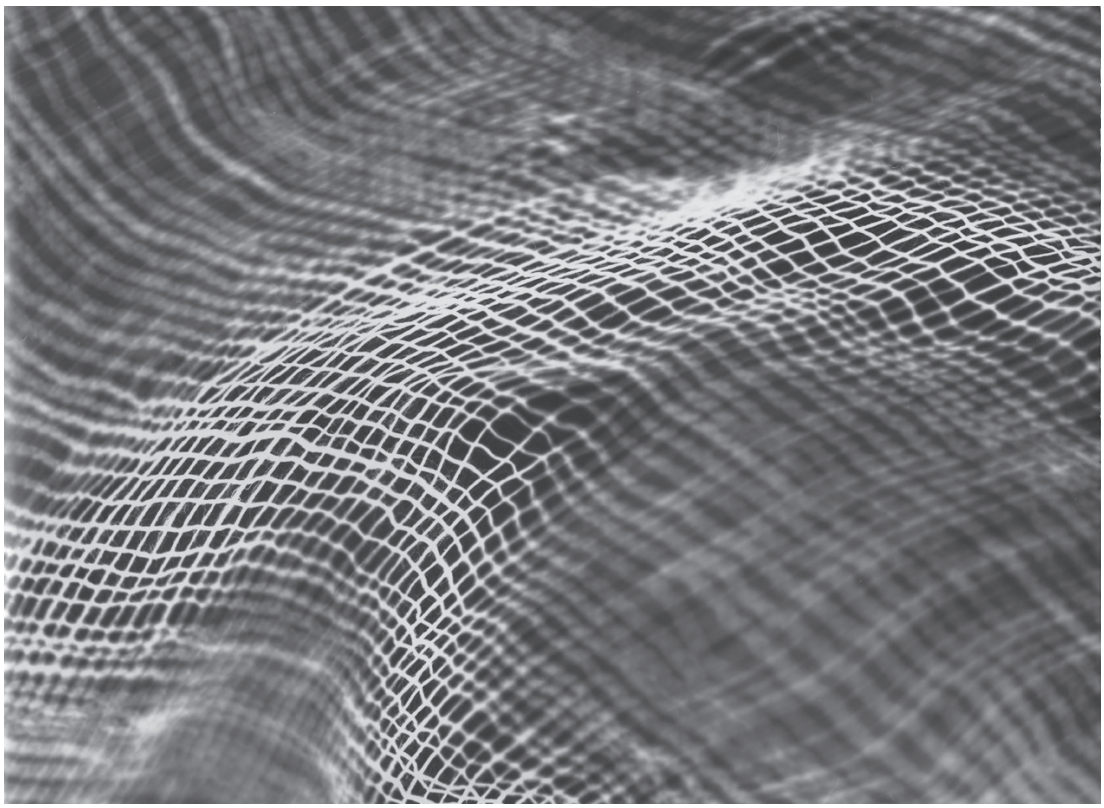
4.1.19 Glycerin 1959



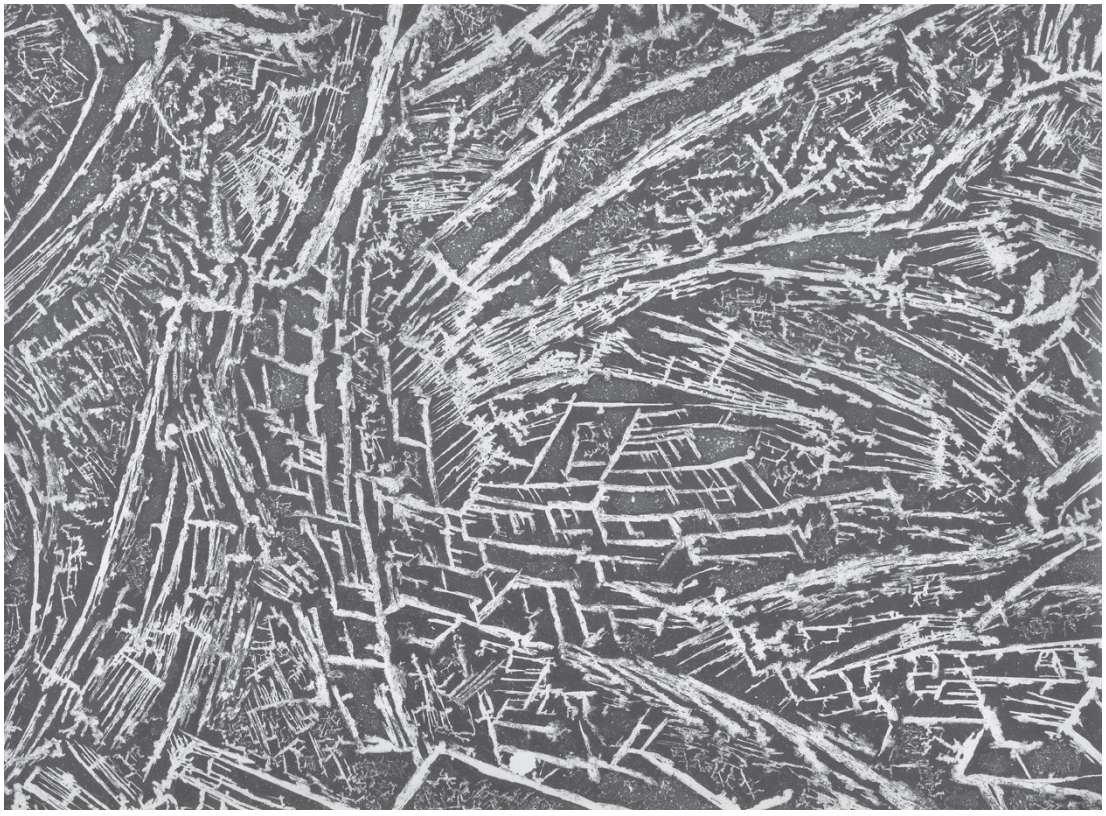
4.1.20 Fantazie 1959



4.1.21 Gáza 1959



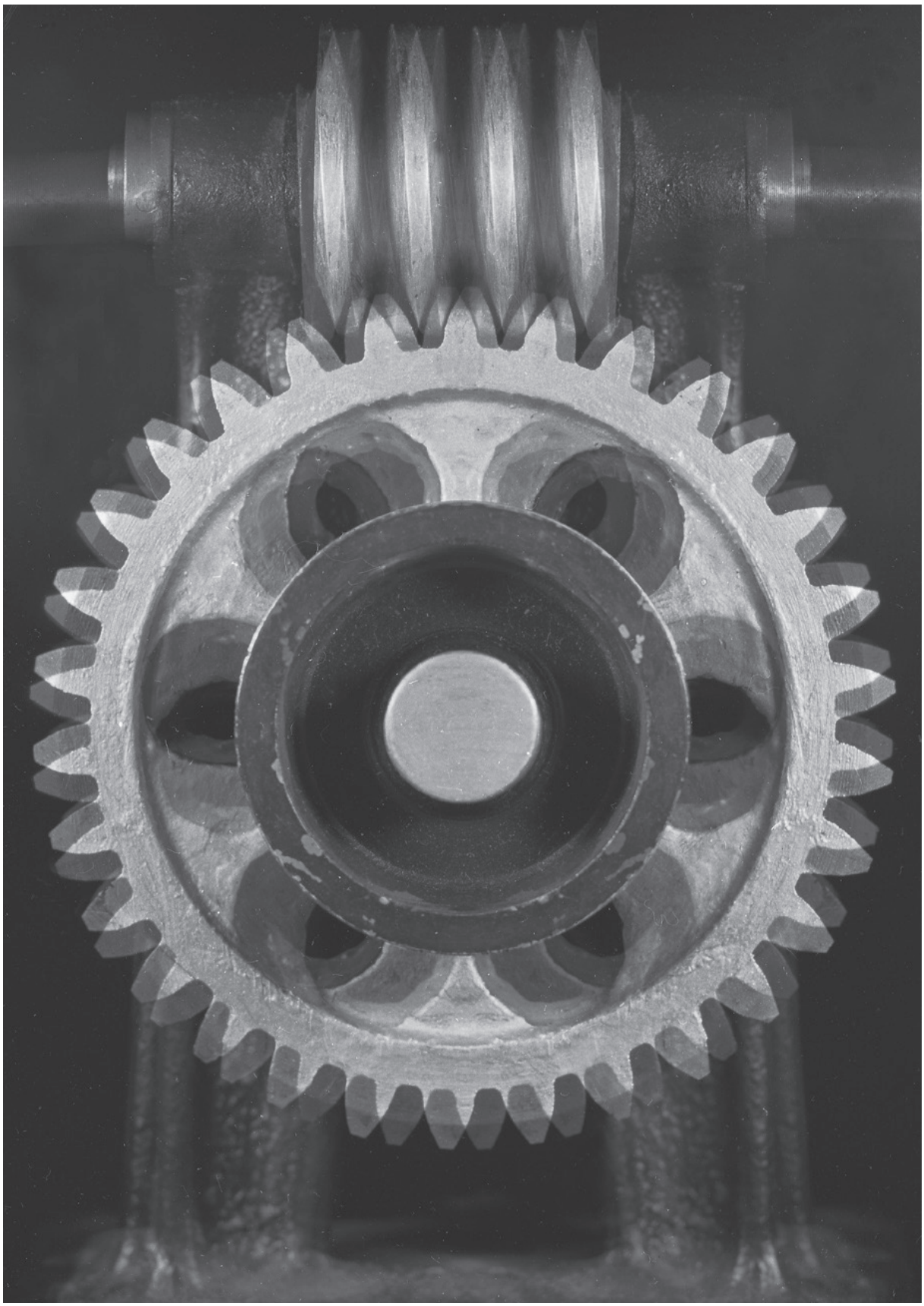
4.1.22 Krystalizace1959



4.1.23 Strom 1959



4.1.24 Ozubené kolo1959



4.1.25 Portrét Boženy 1961



4.1.26 Nová výstavba 1961



4.1.27 Diagnóza 1961



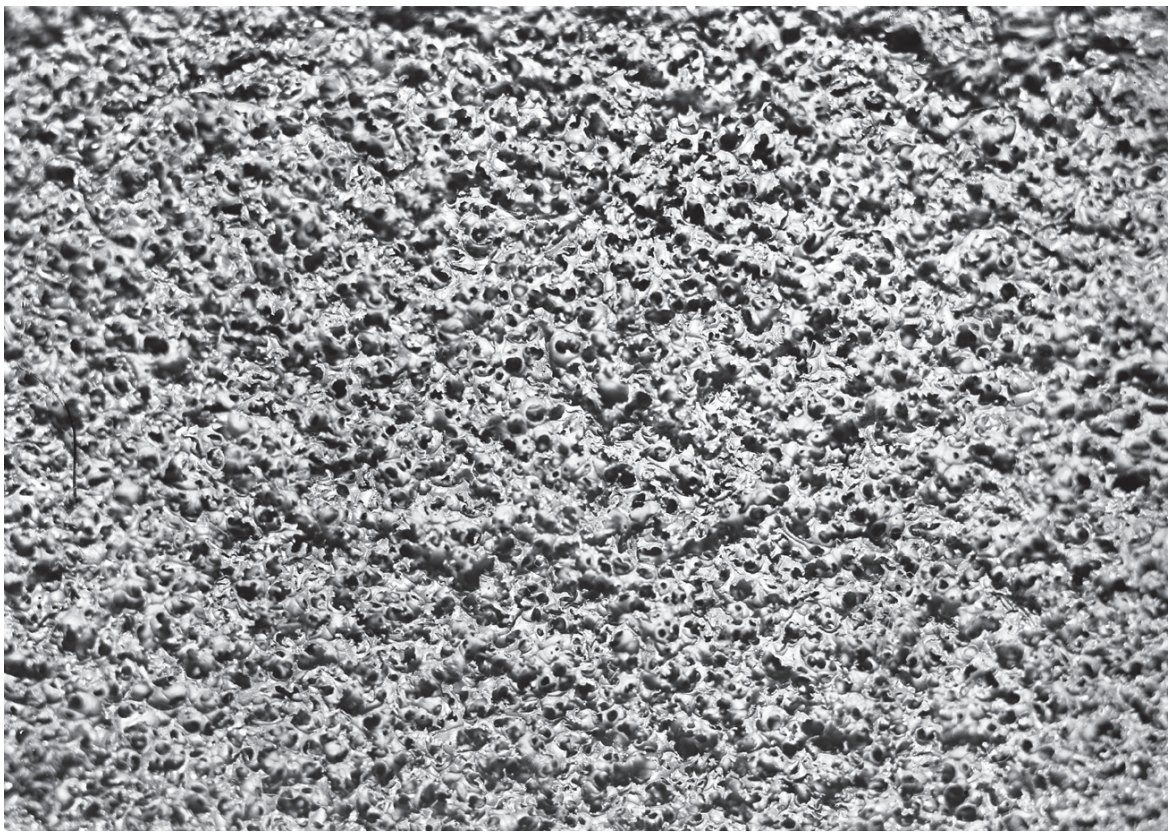
4.1.28 Kořen sýpky 1962



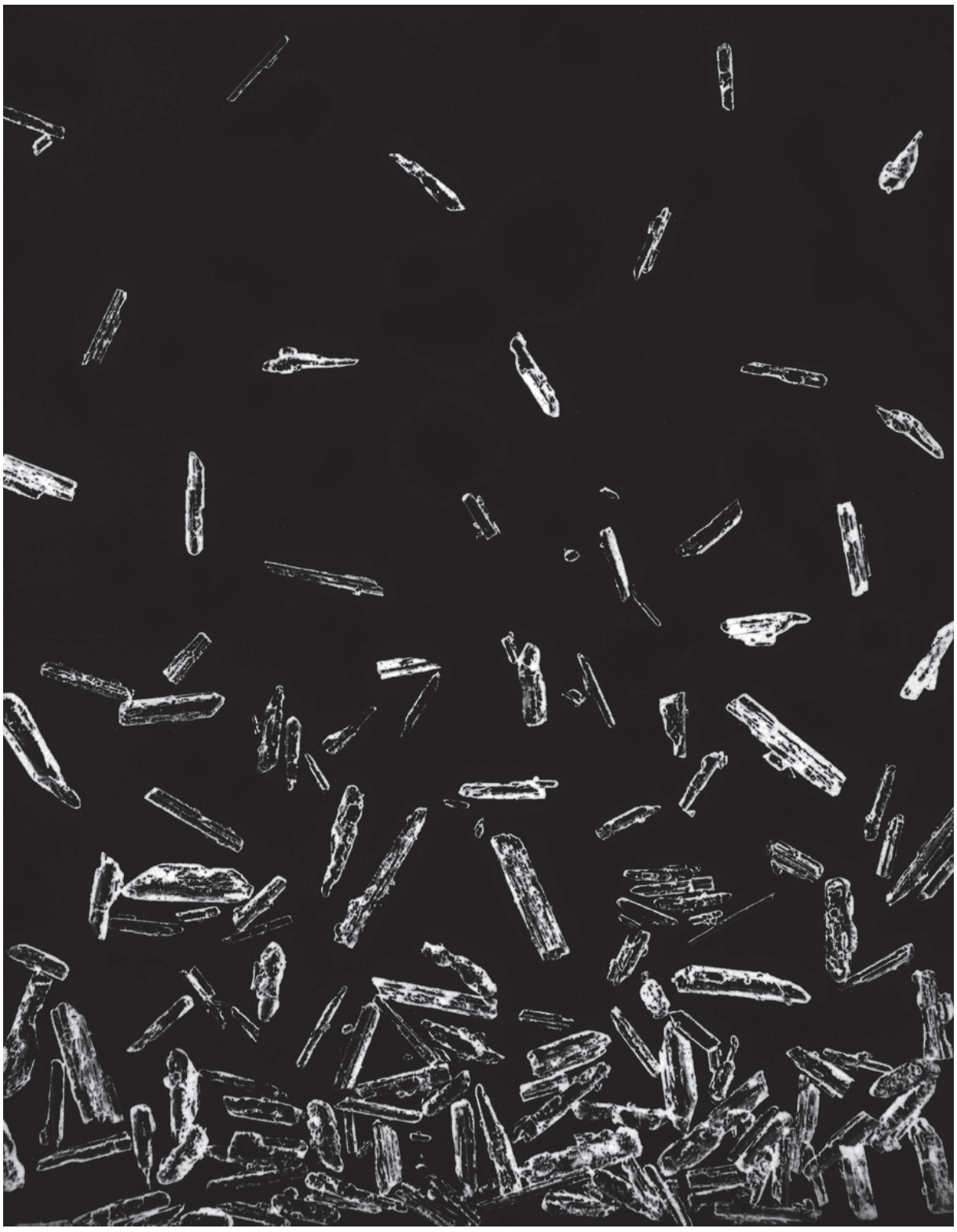
4.1.29 Nervový systém 1962



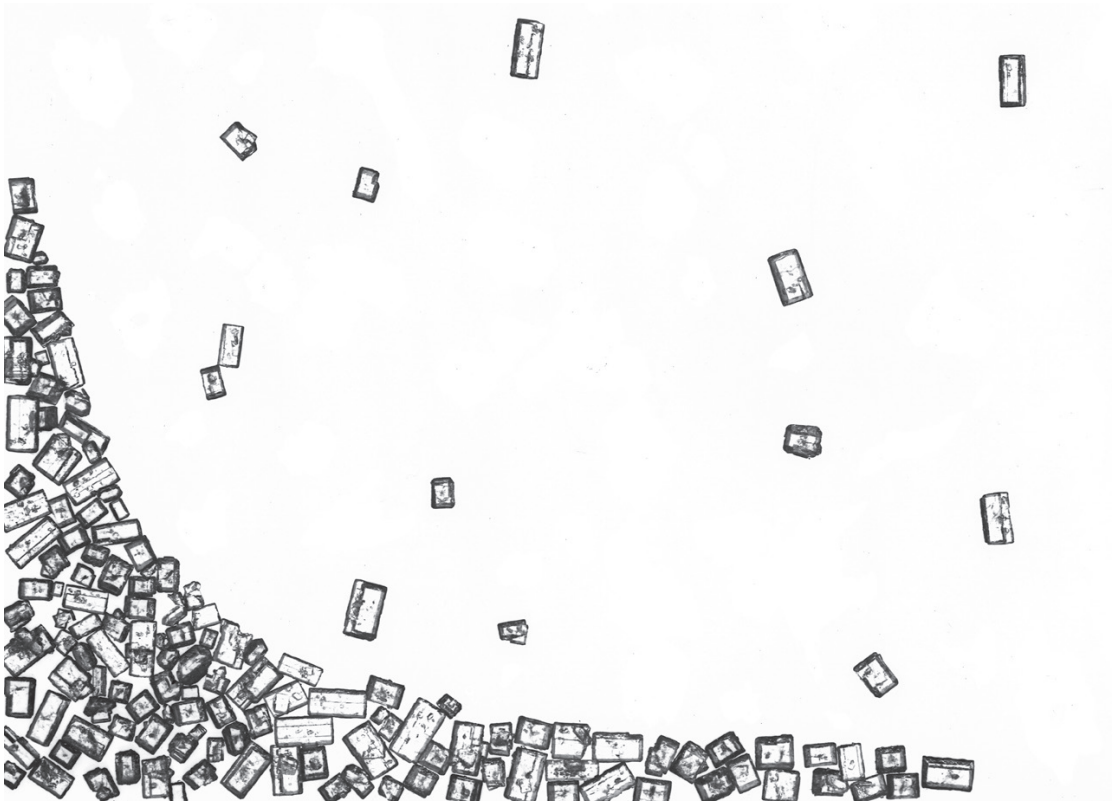
4.1.30 Struktura 1962



4.1.31 Krystaly 1963



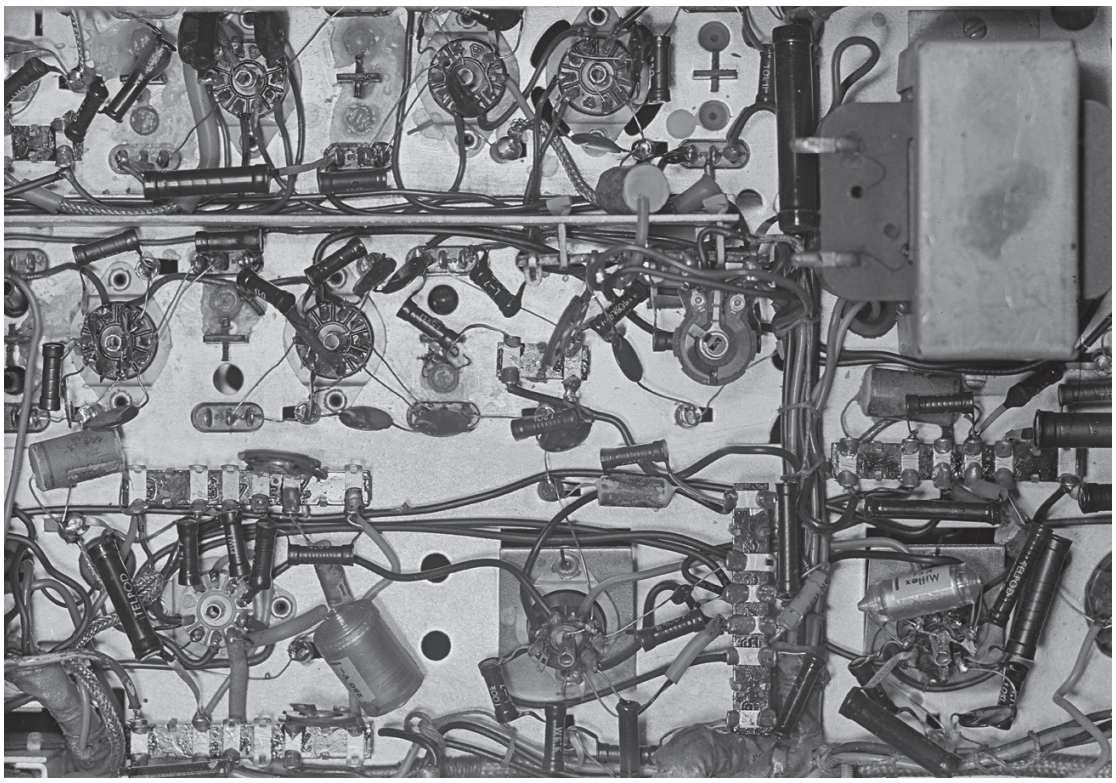
4.1.32 Složení s krystaly 1963



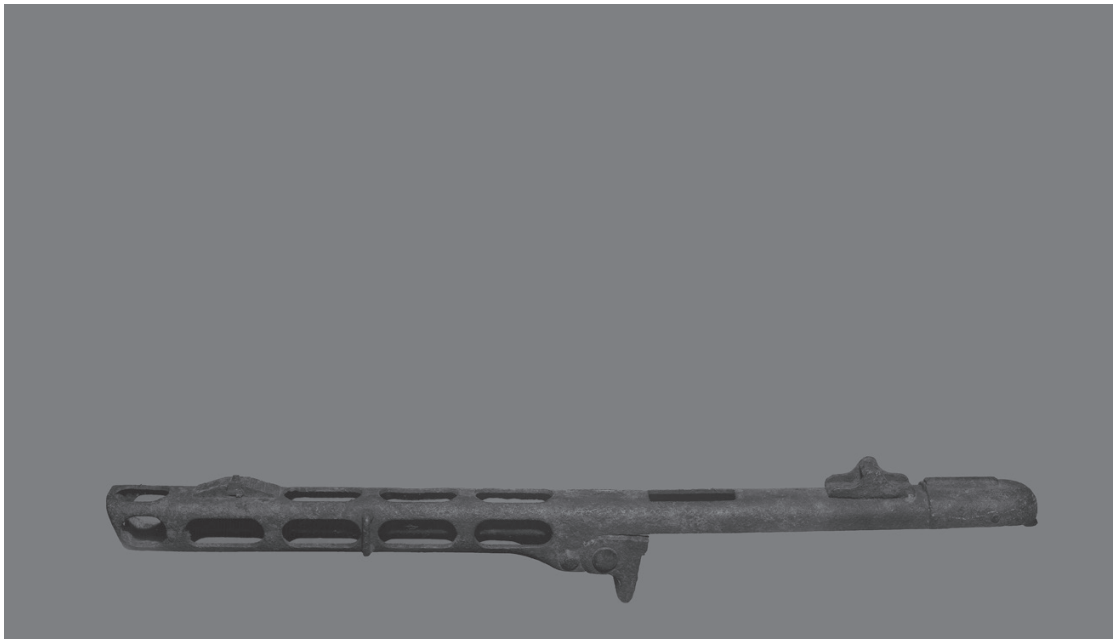
4.1.33 Raft 1964



4.1.34 Interiér televizoru 1965

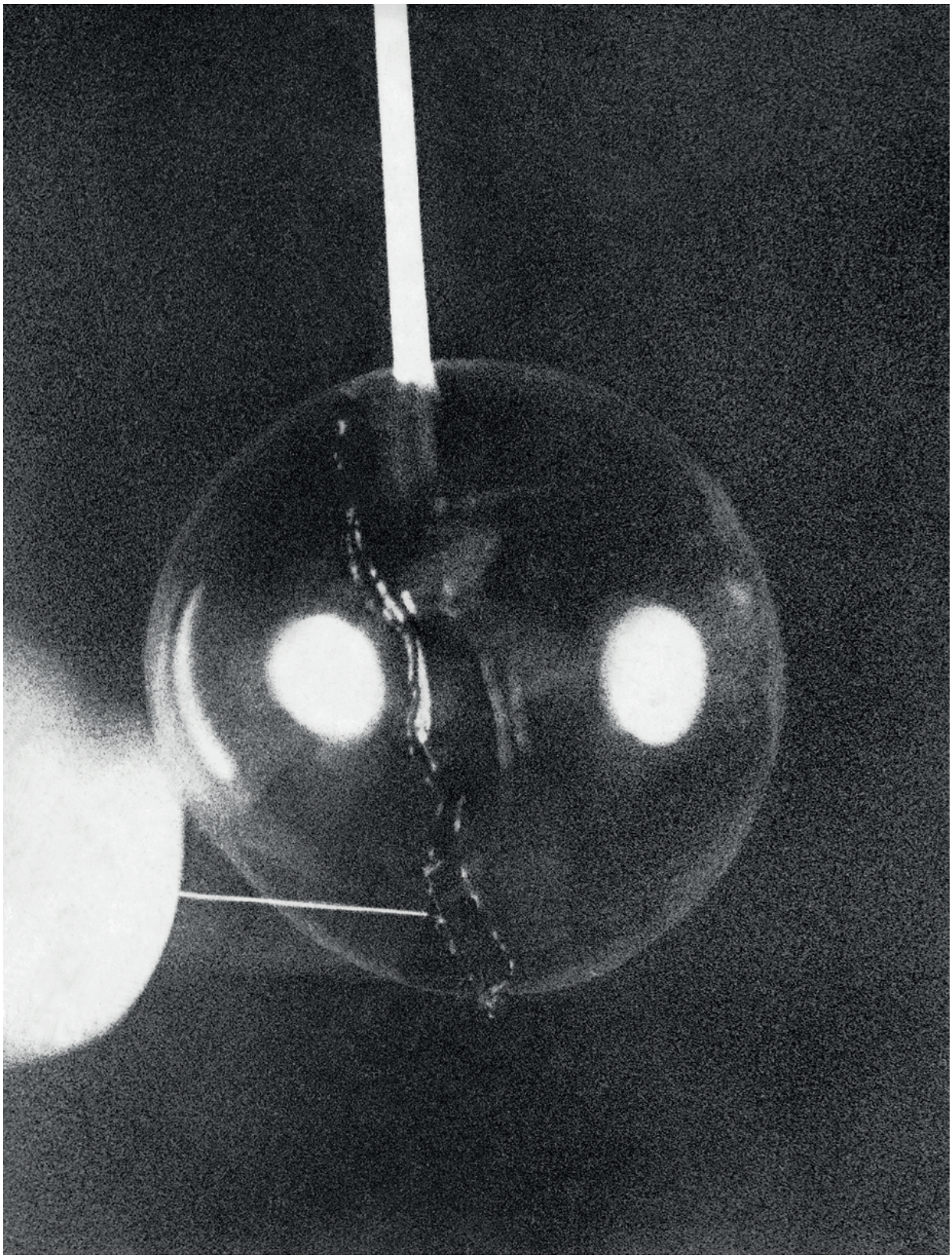


4.1.35 Pepesha 1965



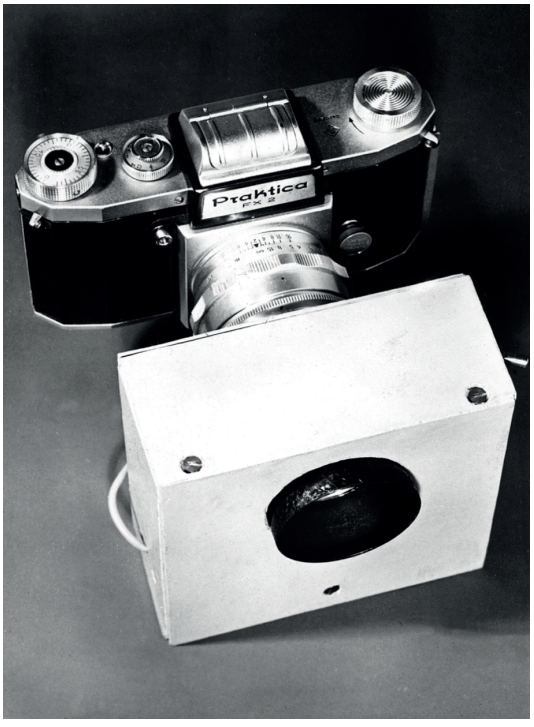
4.2 Realita mimo dosah smyslů.

Prasknutí mýdlové bubliny.



Okamžik prasknutí mýdlové bubliny jehlou.

Je výsledkem Wojneckého zájmů a zvídavosti, strukturou reality pro smysly nedostupnou. Vznikla závěrkou s na tehdejší dobu ultra rychlou dobou otevření 2x10- 8. Návrh a konstrukce závěrky byly Wojneckého diplomovou prací vypracovanou na Katedře experimentální fyziky Univerzity A. Mickiewicze v Poznani. Měla tak malé rozměry, že ji šlo připevnit k standardnímu objektivu. To umožňovalo zaznamenávat jevy pro lidské oko i standardní fotoaparáty nedostupné. Závěrka se skládala z napájecího zdroje, pulzátoru a Kerrova článku. Ve Wojneckým zkonstruované závěrce je napájecím zdrojem pulzátoru tranzistorový měnič stejnosměrného napětí, který čerpá energii z miniaturních suchých článků. Jiskrový impulzátor fungoval na principu automobilové zapalovací cívky. Zkrat synchronizačního kontaktu v připojeném fotoaparátu způsobí krátký napěťový impulz. Jeho začátek a konec je určen postupnými přeskoky jisker ve dvou jiskřištích. Kerrův článek se skládá ze tří nitrobenzenem naplněných kondenzátorů umístěných mezi zkříženými polaroidy, které vysílají světelný paprsek. Napěťový impuls přivedený na kryty kondenzátoru Kerrova článku způsobí, že článkem projde světelný tok o délce trvání rovné délce přivedeného impulsu. Čas otevření závěrky = 2×10^{-8} s. Konstrukce závěrky umožňuje synchronizaci její doby otevření s průběhem fotografovaného jevu a rozsvícením případného světelného zdroje.[11]



Kerrova závěrka spojená s fotoaparátem Praktica FX2. (fot. Archiv Stefana Wojneckého)

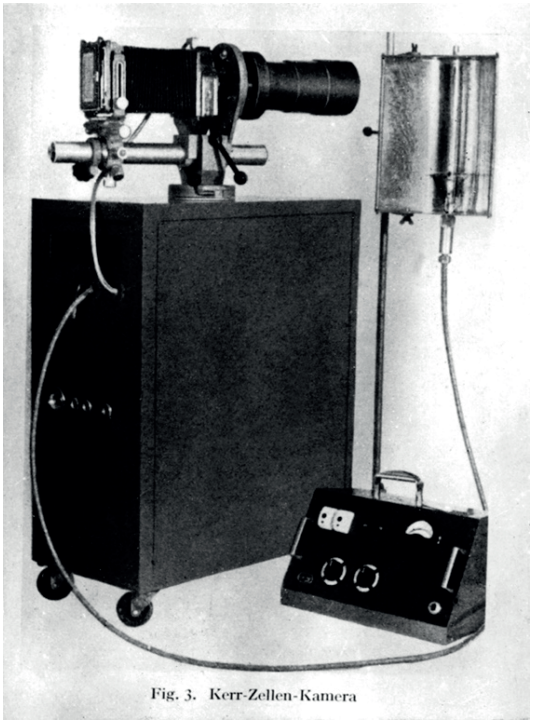


Fig. 3. Kerr-Zellen-Kamera

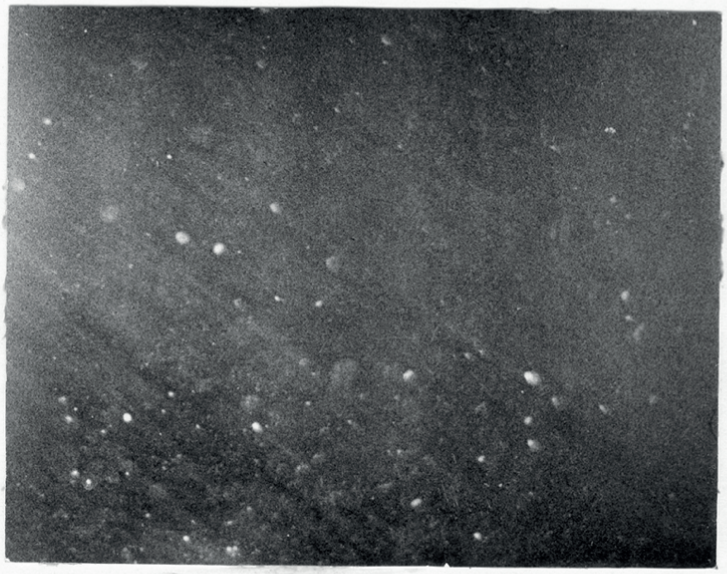
Kerrerova závěrka byla vyvinuta ve Spolkové republice Německo v 60. letech 20. století s otevírací dobou podobnou té Wojnecki. Je několik desítekkrát větší než závěrka vyvinutá Wojneckim

11 Wojneckého diplomová práce vypracovaná na Katedře experimentální fyziky Univerzity A. Mickiewicze v Poznani. 1970, str. 56 Poznań

- 49 -



Rys.35. Fotografia poruszających się kropel wody, wykonana bez użycia migawki "Kerra". Czas naświetlania $\frac{1}{500}$ sek.



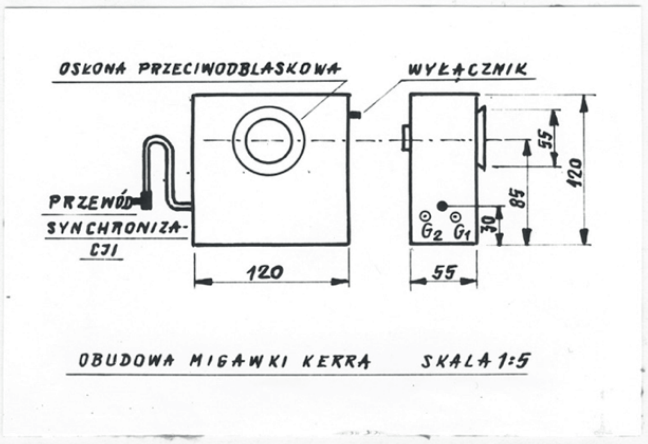
Rys.36. Fotografia poruszających się kropel wody, wykonana za pomocą migawki "Kerra". Czas naświetlania 2.10^{-8} sek.

Srovnání fotografie kapky vody. První fotografie byla pořízena klasickou závěrkou, druhá pomocí „Kerrovy“ závěrky (strana obsažená v diplomové práci S. Wojneckého)

- 39 -

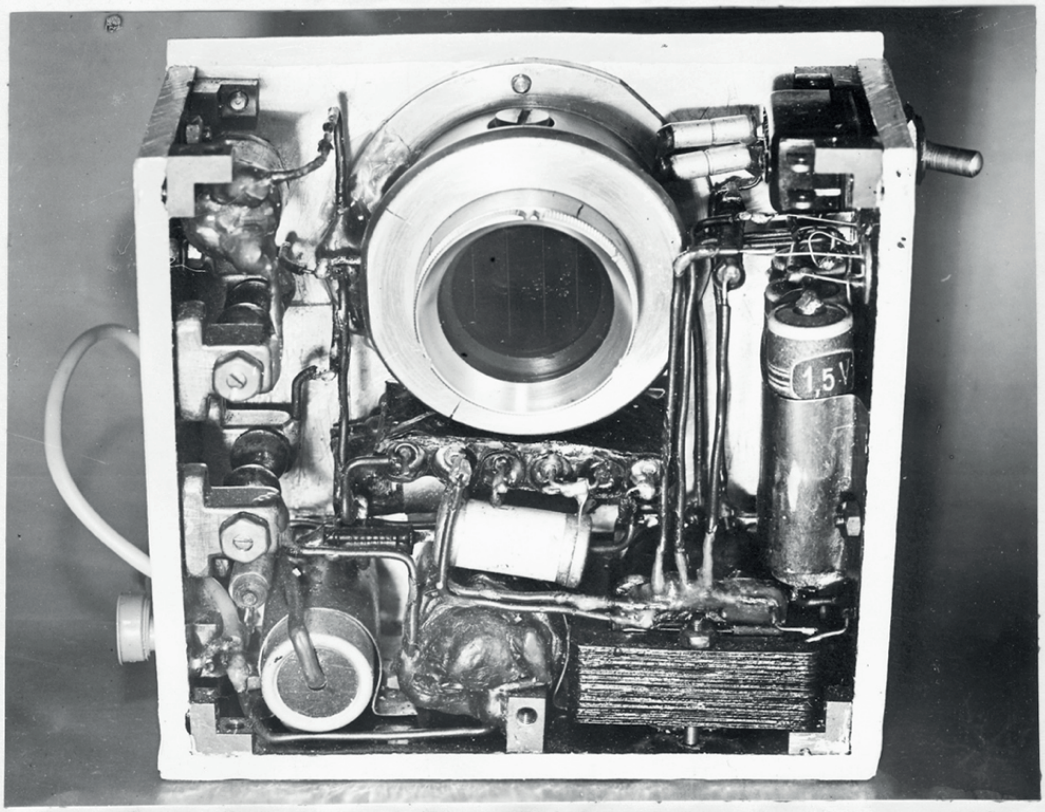
4. Obudowa migawki

Obudowę wykonałem wg rys. 24



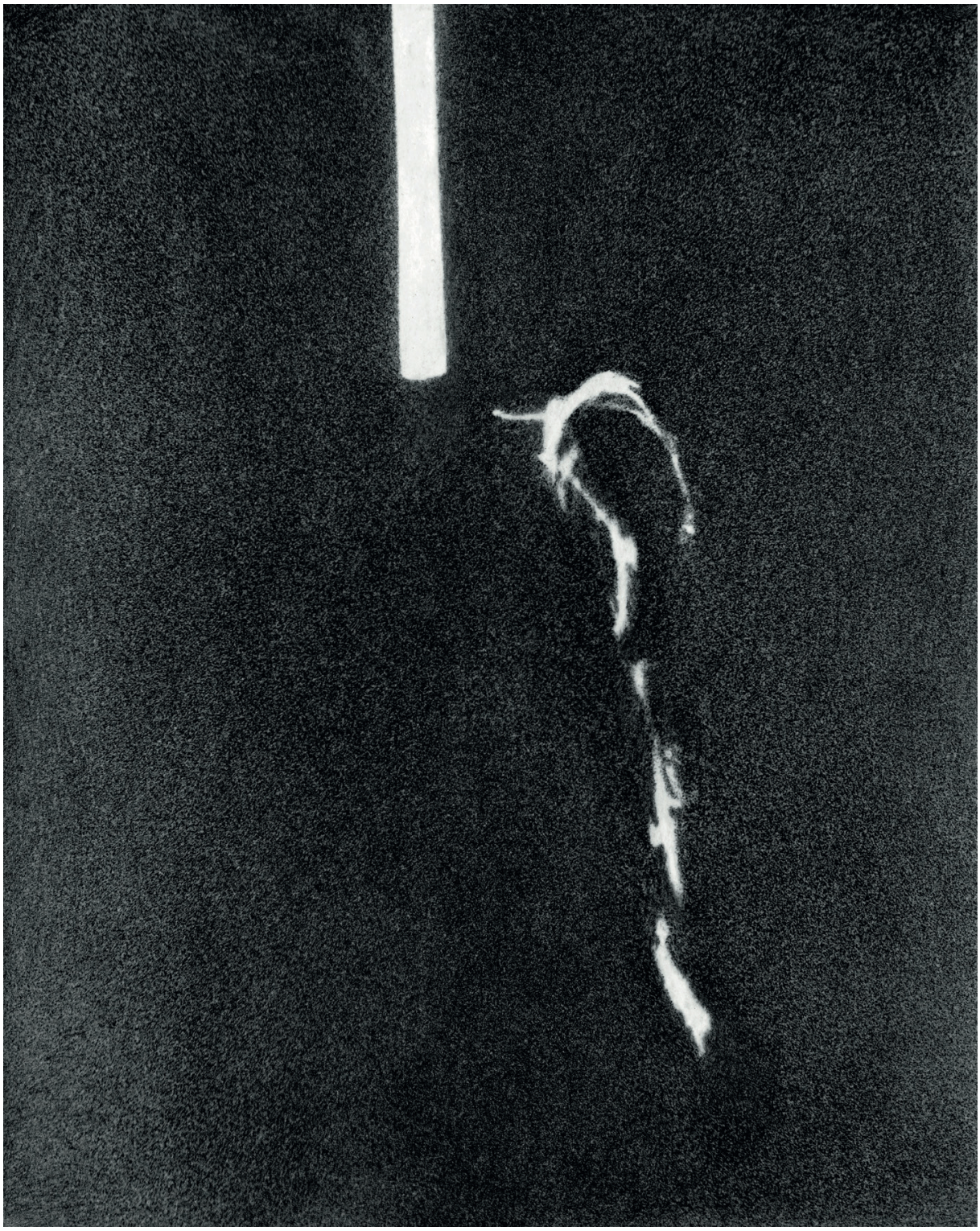
Rys.24
Wymiary obudowy migawki "Kerra"

Rozkład montażowy elementów migawki pokazany jest na rys.25



Rys.25. Wygląd migawki "Kerra" bez pokrywy i osłony przeciwodblaskowej

Schéma konstrukce a vzhled „Kerrovy“ závěry uvedené v diplomové práci



Zbytek mýdlové bubliny po implozi

Pořízená fotografie Wojneckému umožnila zaznamenat tvar padající kapky vody. Všímá si, že kapka je kulovitá s nepatrným vertikálním zploštěním. Deformace jsou způsobené odporem vzduchu a šmouha v horní části fotografie je zaznamenanou dráhou padající kapky.
Jasně to evokuje Muybrigovu práci zachycující koně ve cvalu. Teprve oko vyzbrojené rychlou závěrkou objektivu mohlo vidět uspořádání nohou cválajícího zvířete v daném okamžiku.



Zbytek mýdlové bubliny po implozi

4.3 Duogramy

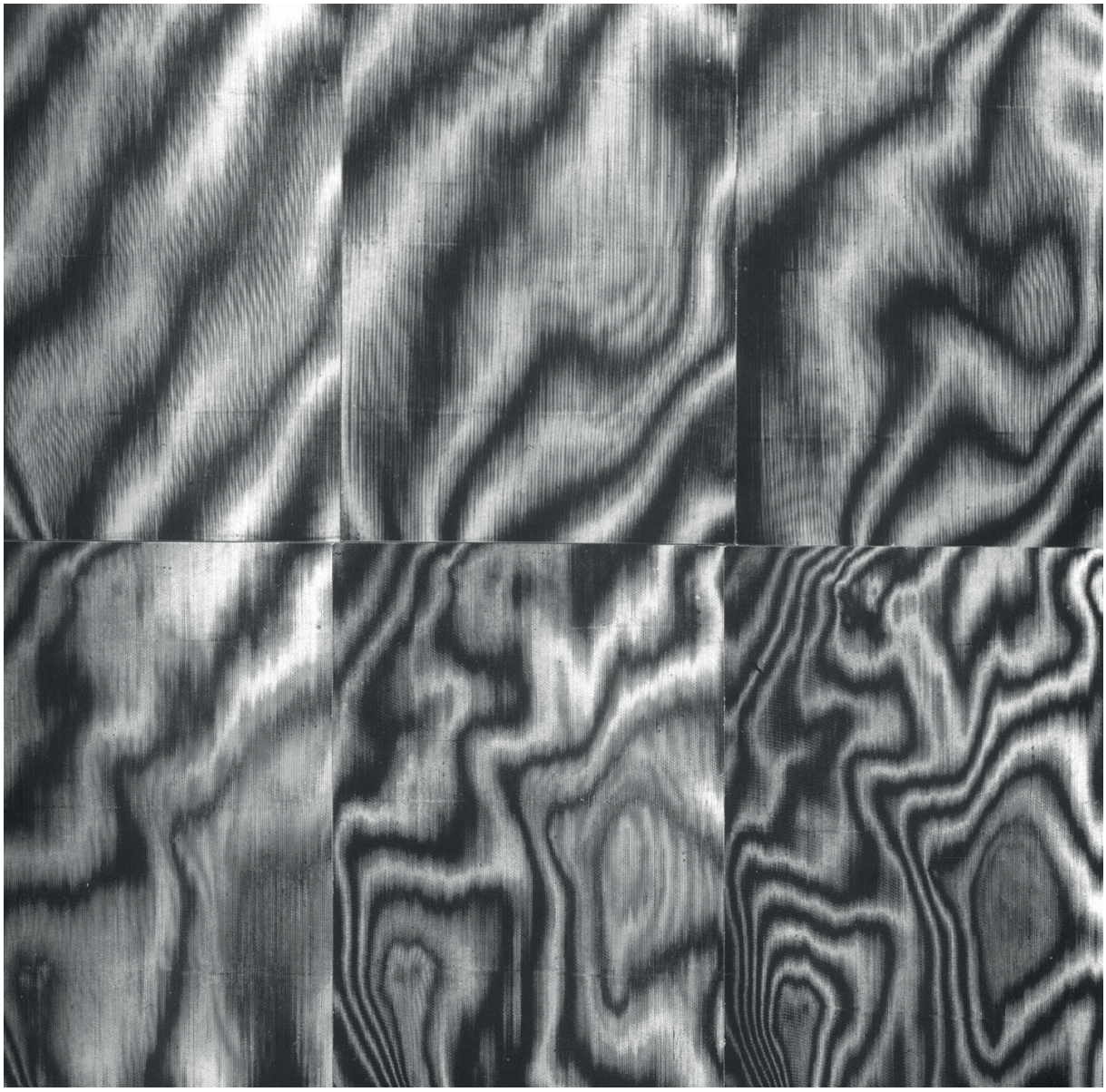
Duogramy vznikly v důsledku Wojneckého reflexe nad ochuzením dvourozměrného fotografického, grafického nebo malířského obrazu. „Když se díváme na plochý, dvourozměrný obraz, ne vždy si uvědomujeme skutečnost, že náš prožitek byl ochuzen absencí diferenciace stimulů proudících do obou očních koulí. V tomto případě nejde jen o efekt hmoty v případě trojroz-

měrného vidění, ale rovněž o takové rysy percepce, jako je: záře, lesk, jiskření, mihotání.[12] Duogram je: „obraz zachycený na fotografickém papíru, opatřený paralelním čočkovým rastrem".[13] Rastry tohoto typu se používaly i na trojrozměrných pohlednicích. Proces vzniku duogramu popsal autor následovně: „Pokud se papír exponuje pomocí zvětšovacího přístroje a na světlocitlivou vrstvu se umístí zmíněný rastr např. z organického skla (plexiskla), výsledný obraz se skládá z rovnoběžných svislých čar. (...) Druhým exponováním téhož papíru na jiný negativ, avšak po posunutí rastru o polovinu vzdálenosti mezi válcovými čočkami, se získá druhý obraz, který se skládá z rovnoběžných čar probíhajících mezi liniemi prvního obrazu. Po nanesení rastru na takto exponovaný pozitiv a jeho následném chemickém zpracování se na něj pohlíží jako přes cylindrické lupy, přičemž každé oko vnímá jiný obraz".[14] Takto zkonstruovaný duogram při pohledu diváka v pohybu vyvolával silné vizuální dojmy: pulzování, třepotání nebo vibrace roviny a každý pohyb pozorovatele „vyvolával nové optické efekty".[15] U kolem procházejícího diváka vyvolával dojem pohybu. Takto vyvinutá metoda umožnila vytvořit obraz z jakékoli oblasti výtvarného umění: malby, grafiky nebo sochařství a jejich svobodné kombinování.[16]

Wojnecki během série experimentů vypozoroval, že pokud jedno oko vnímá vjemy modré a druhé žluté barvy, lze podle principů míchání barev předpokládat, že divák uvidí zelenou barvu. Divákův zážitek bude ve skutečnosti oscilovat kolem modré nebo žluté barvy obohacené o dojem kovového lesku. Závisí to na faktorech, jako je rozdíl v činnosti očních koulí, doba, za kterou se stimuly dostanou k jednotlivým očím, a osobní vkus v oblasti barev.[17]

Jak poznamenala Marianna Michałowska: „Duogramy nás nutily klást si otázku o povaze fotografické iluze prostoru, založené na optických klamech jako důsledku úhlu pohledu".[18] Získané efekty autor umístil do oblasti návaznosti na řešení používaná futuristy a kubisty při souběžném zobrazování fází pohybu a objektů z různých perspektiv.[19] Wojnecki si byl vědom hledání „oživení obrazu" mezi impresionisty a neoimpresionisty, směrů vědomě využívajících nejen základní atributy percepce barev a jejich sytosti. K dosažení zamýšleného výsledku sloužila divizionistická technika, která spočívá v optickém prolínání barev v podobě drobných skvrnek. Současný op-art rozvíjející divizionismus 19. století obohatil malířství o nové vjemy vibrování obrazu.[20]

12 Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970, č. 10, s. 227
13 Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970, č. 10, s. 227
14 Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970, č. 10, s. 228
15 A. Sobota, Impulsy i pęknięcia, [in:] Stefan Wojnecki – Pęknięcia – Ku Symulacji..., op. cit., s. 11.
16 Stefan Wojnecki, Międzynarodowy Kongres Reklamy Socjalistycznej, Poznań 1972.
17 Fotografia „Duogramy" Stefan Wojnecki č. 10 str. 228
18 M. Michałowska, Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego, [in:] Stefan Wojnecki. Doświadczanie (w) fotografii, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2015, s. 27.
19 Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970, č. 10, s. 228
20 Fotografia „Duogramy" Stefan Wojnecki č. 10 str. 227



Duogram skákající plazma 1966. V jedné rovině bylo uloženo několik samostatných obrazů. Díky čočkovému rastru

V kontextu duogramů je zajímavé téma jejich využití pro reklamní účely. Wojnecki se soustře-

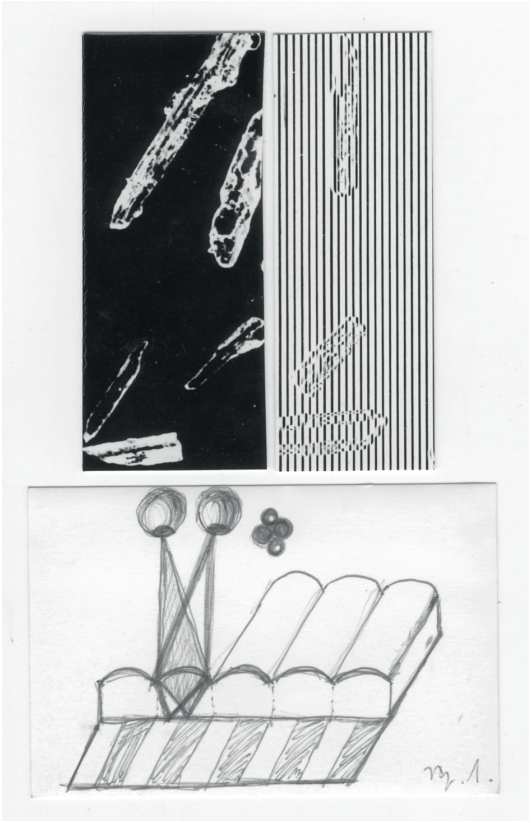
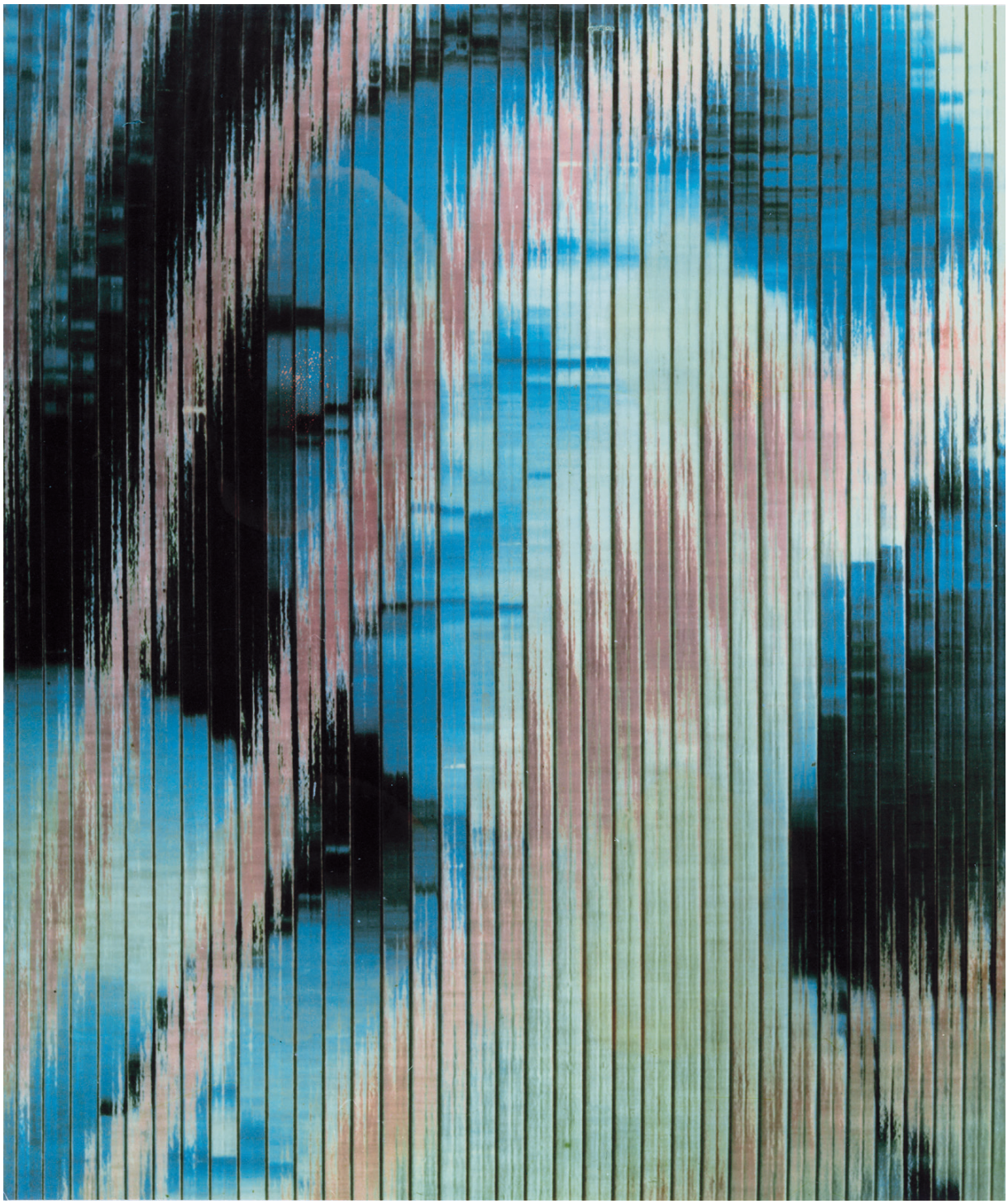


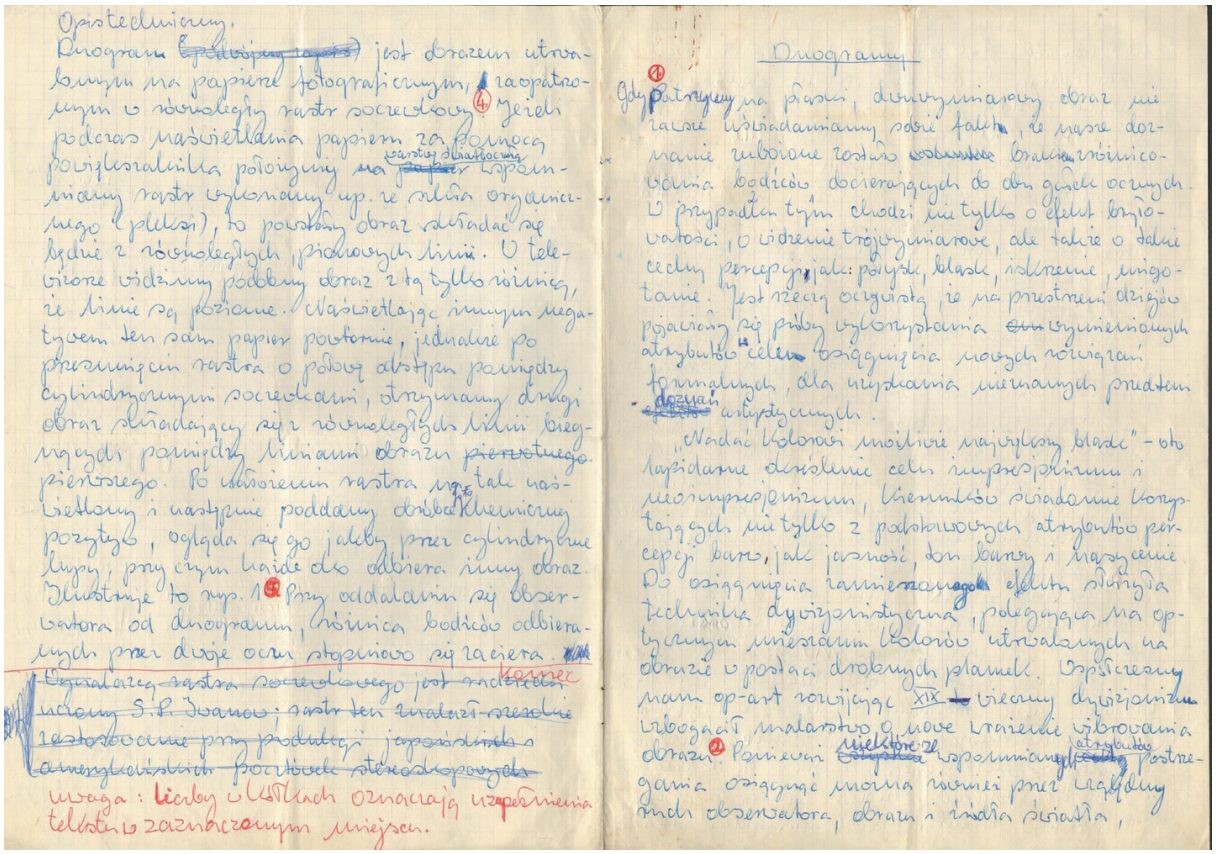
Schéma duogramu, archiv Stefana Wojneckého



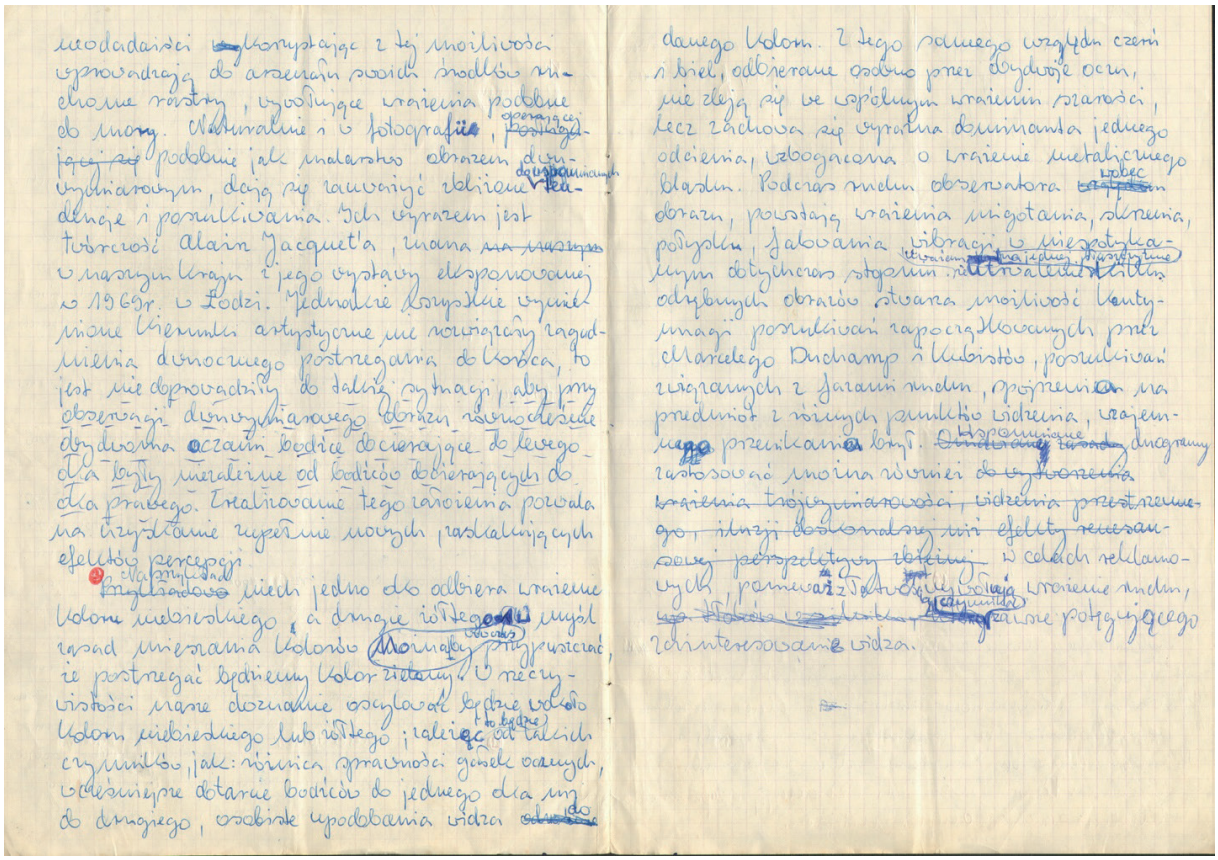
Duogram Kovové krystaly 1968



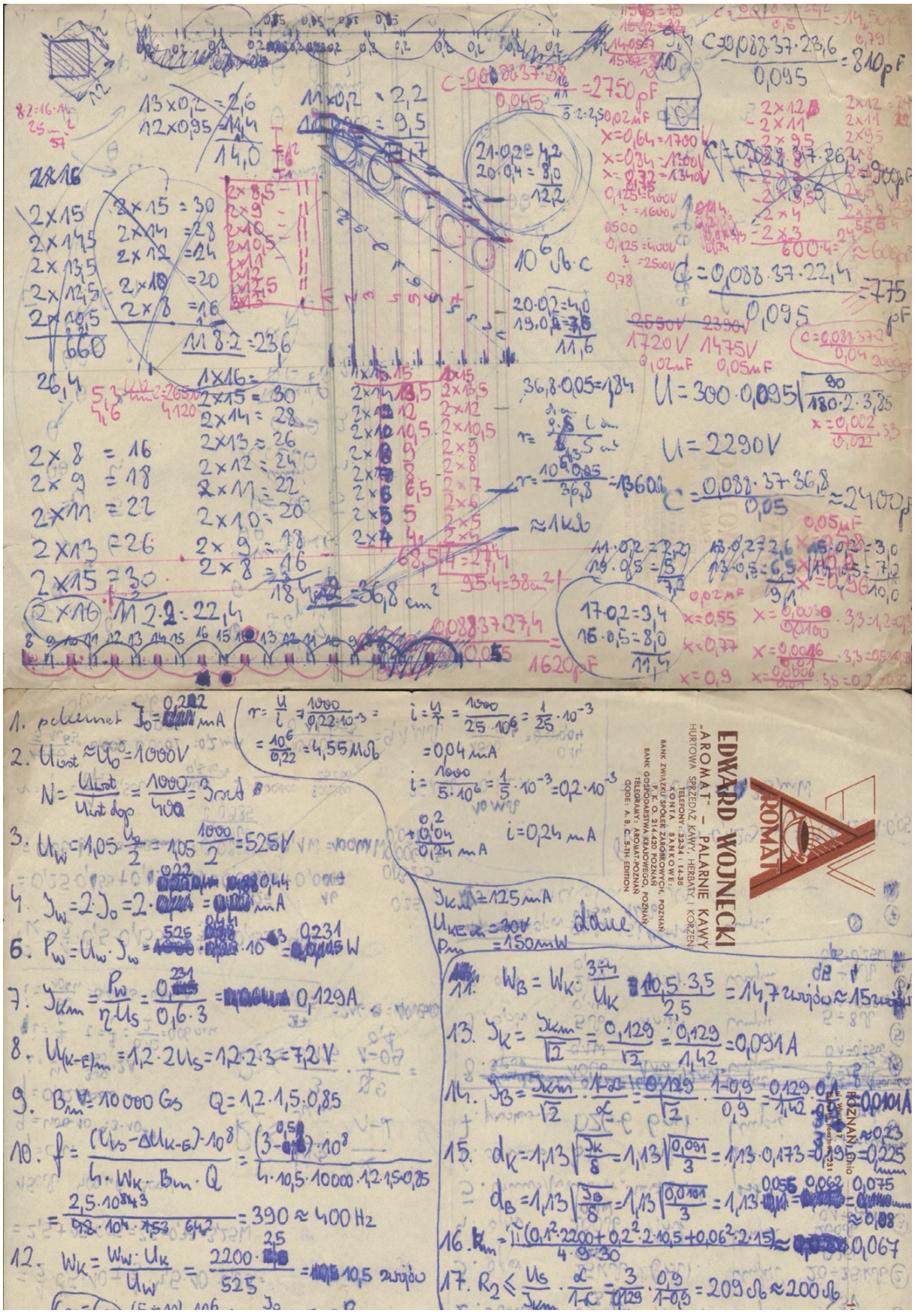
Duogram – bez názvu 1971



Poznámky s výčtem a popisem Duogramů, archiv Stefana Wojneckého, Poznaň 1965



Poznámky s výčtem a popisem Duogramů, archiv Stefana Wojneckého, Poznaň 1965



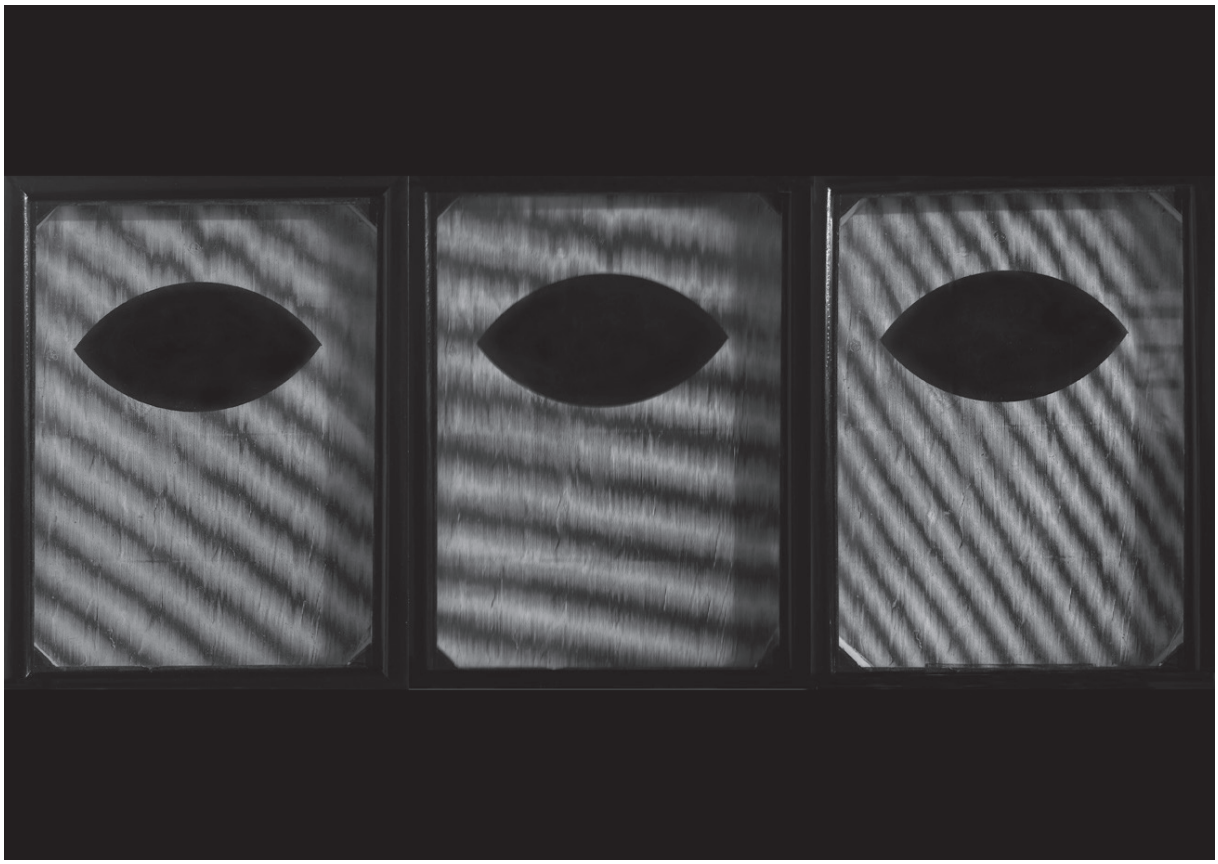
Poznámky s výčtem a popisem Duogramů, archiv Stefana Wojneckého, Poznaň 1965



Duodram Myslící 1971

dil na prožitku diváka, potencionálního spotřebitele, na dynamickém vnímání obrazu, který přirovnával k efektu, který vyvolávají televizní reklamy nebo neony. Což mělo přitáhnout divákovu pozornost k danému produktu. Tento efekt měl vzniklý obraz odlišit od jiných, člověka obklopujících vizuálních sdělení. Jak poznamenává „Je pochopitelné, že schopnost našeho mozku bleskově reagovat na podněty spojené s pohybem má své hluboké fyziologicko-psychické opodstatnění.[21] Autor vidí využití duogramů také jako didaktických nástrojů, které by jednoduše mohly ukazovat fáze pohybu různých mechanismů, kapalin nebo plynů.[22] Wojnecki rovněž poukazuje na podstatné ekonomické hodnoty využití duogramů v reklamě. Náklady na jejich realizaci jsou ve srovnání s tradičními způsoby vyvolání pohybu, jako je televize, zanedbatelné. Přesvědčuje, že navrhovaná technika představuje cenný výdobytek moderní reklamy a zaslouží si široké rozšíření.[23] Wojnecki se v pozdějších letech své tvorby uchýlil k ještě propracovanější metodě jako k výrazovému prostředku ve své umělecké tvorbě.

21 Stefan Wojnecki, Międzynarodowy Kongres Reklamy Socjalistycznej, Poznań 1972.
22 Jako výše
23 Jako výše



Duogram plovoucí disk 1966



Návrh reklamy aviváže FF
z Palenna-Uroda,
duogram 1978
Archiv Stefana Wojneckého

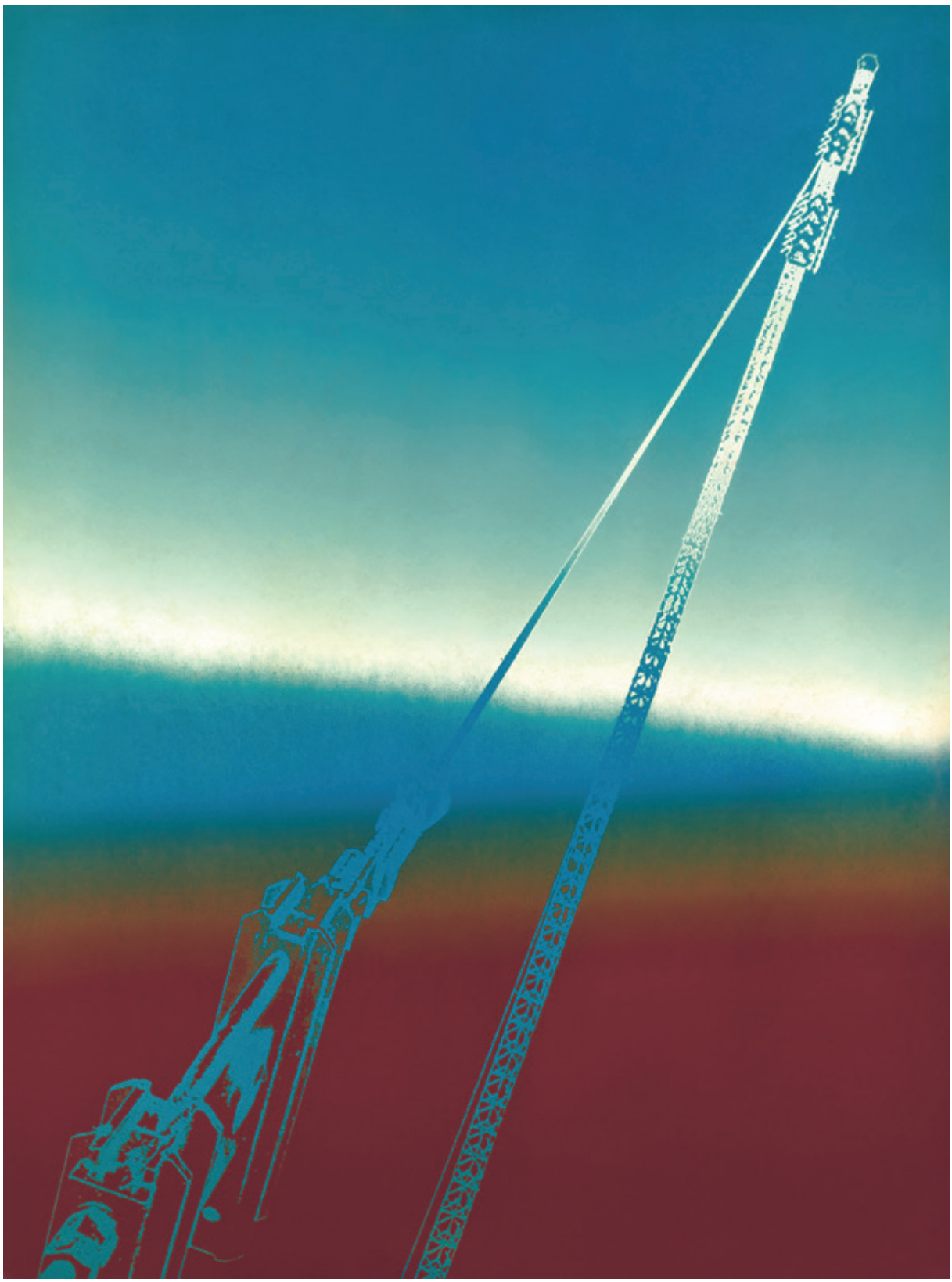


Návrh reklamy Továrny na laboratorní a zdravotnická zařízení „Polon – Poznań", duogram Archiv Stefana Wojneckého



Duogram čtyř úhlů pohledu 4F, 1971

4.4 Anténní stožár 1966



Snímek vznikl pod zvětšovacím zařízením. Autor k tomu využil celou řadu procesů v tmavé komoře. Během exponování fotografického papíru měnil barvy filtrů na zvětšovacím zařízení

a rukou maskoval část obrazu, aby se vynořila určitá část fotografického papíru tak, aby získala určitou barvu. Následně na takto exponovaný papír vyvolal fotografii anténního stožáru. V závěrečné fázi obraz vystavil pseudosolarizaci. Jak Wojnecki zdůrazňuje, k pořízení této fotografie použil první šarži v Polsku vyrobeného barevného papíru dokonalé kvality, jak se časem ukázalo, který od roku 1966 neztratil své vlastnosti a dokonale zachoval barvy. Práce představuje příklad, že ve fotografii existuje neopakovatelný papírový originál bez prostřednictví negativu.

4.5 Stochastický portrét 1968



Wojnecki vytvářel barevný tisk portrétu své ženy. Pokoušel se nastavit pod zvětšovacím zařízením barvy tak, aby co nejlépe reprodukoval odstíny pokožky obličeje. Nepodařené tisky odhazoval na podlahu ze surového dřeva. Po jisté době si všiml, že dosáhl velice zajímavého efektu kresby dřeva obtisknuté na tisku. Tisk ustálil a náležitě vypláchl, aby dosažený efekt zafixoval. Následně práci reprodukoval. Práce představuje skvělý příklad otevřenosti Wojneckého vůči chybám a experimentům. V pozdějších letech byla v poznaňském fotografickém prostředí velice oblíbená „estetika chyby“ a na fakultě fotografie v Poznani, kterou Wojnecki vytvořil, patřilo mezi jedno z cvičení cílené kažení negativu a pozitivu.

4.6 Tváře 1969

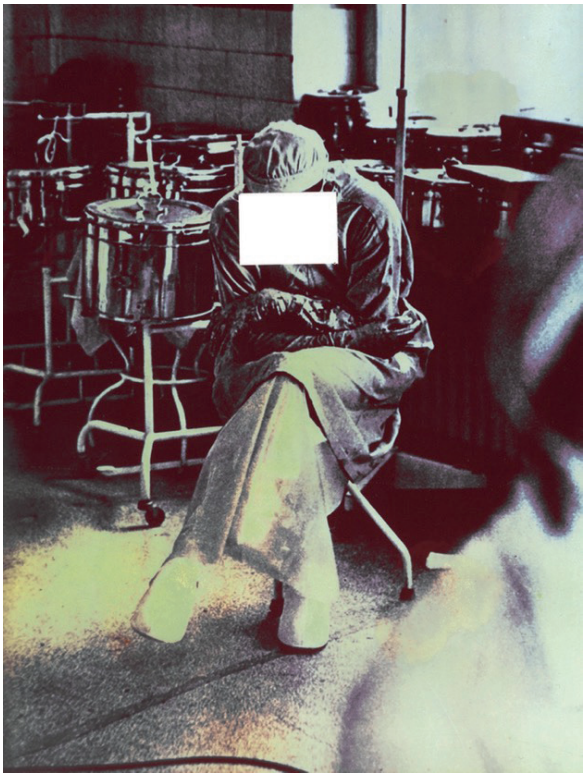
Wojnecki v práci Tváře vystupuje mimo přijaté kánony prezentace fotografických výstav v galeriích, vytváří cosi na zásadách instalace. Uvědomuje si tlak informací v okolním světě, to, jak je divák přetížený stimuly a jak je znuděný klasickými formami expozice. Rozhodl se diváka vyvést z rutiny dívání se.

Podél stěn galerie Wojnecki rozmístil široký pás papíru, na němž byly otisknuty stopy bot procházejících, v další části galerie se nachází fotografie 13 umělců s vystřiženými obdélníky na místě obličeje. Práce jsou umístěny v prostoru galerie tak, aby měl divák dojem, že míjí vyfotografované. Autor je zbavil jejich identity, divák nedokáže rozpoznat, kdo je na snímku. Na rubové straně práce umístil fotografie předmětů denní potřeby, jako jsou účtenky, použité vstupenky, výtisky elektropásky z počítače, stránky ze školních sešitu, nějaké útržky předmětů, útržky každodenní lidské existence.

Wojnecki v této práci sáhl po postupu, který diváka zapojil několika způsoby. Pomocí nestandardní formy expozice, která nese známky instalace nebo happeningu, ale i prostřednictvím samotného obsahu práce. Tím, že lidi na fotografiích zbavil tváří, autor nechal pole pro interpretaci představivosti, citlivosti nebo zkušeností diváka. Neposkytuje mu hotové odpovědi, divák si má vytvořit postavu na fotografii tak, že sáhne do vlastních zkušeností a prožitků. Wojnecki si je vědom toho, že nemůže odhalit všechny karty, postupovat polopaticky. Ví, že umění, které promlouvá, zůstává v diváku, je to, které ho zapojuje, které mu ponechává pole pro interpretaci. V tomto výstavním kontextu jde o pokus změnit místo fotografie v kolektivní představivosti, kde nahradí tradiční místo vystavení fotografií na zdi, přichycených špendlíky, které má mnoho estetických i expozičních nedokonalostí. Wojnecki tvrdí, že tyto nedokonalé výstavní formy účinně znechucující divákovi percepci díla. Wojnecki tímto opatřením a uměleckým gestem posunul vlastnosti dokumentární fotografie, která ukazuje každodennost ze strany symbolu, metafory. Odkazuje tak na způsob imaginativního vidění, kdy mozek přidává k obrazu, který vidí oko, další prvky, které nejsou přítomny v zaznamenaném obraze. Wojnecki tomuto vidění věnoval celou esej „Obraz impulsograficzny – nadrzędne pojęcie obrazów fotograficznego i wzrokowego”.[24]

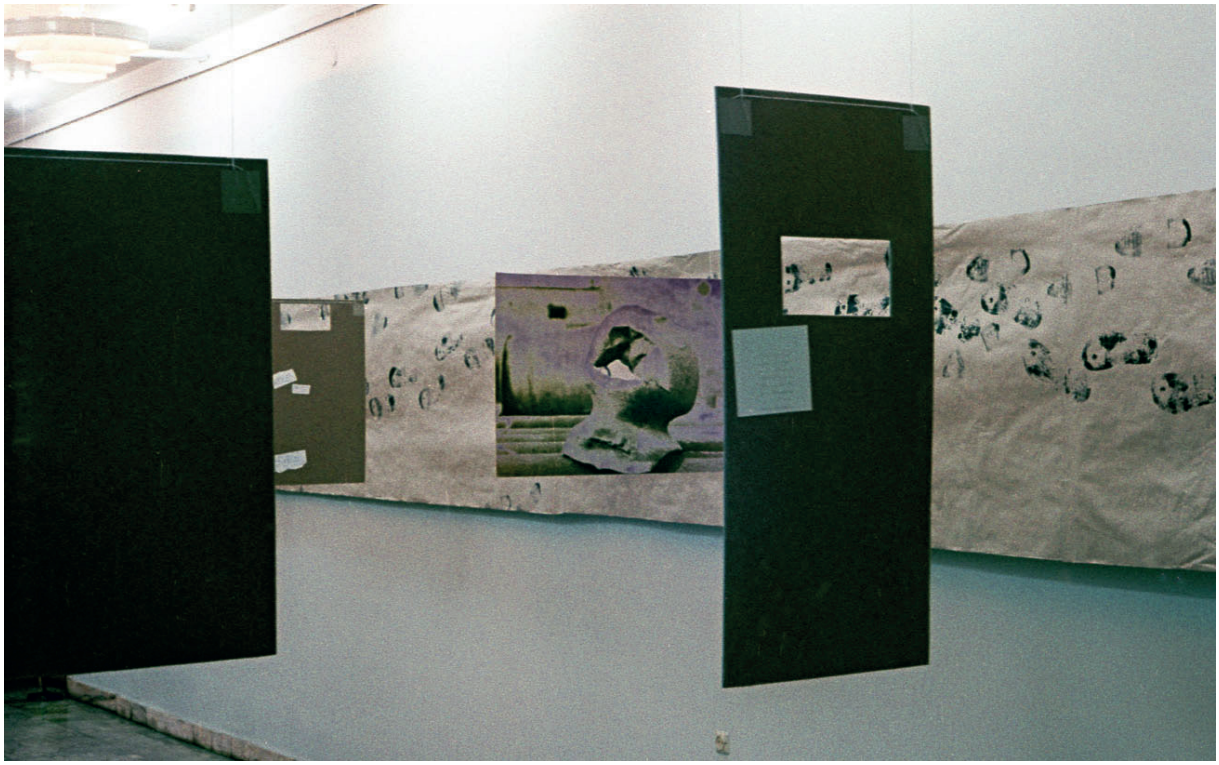
24 Práce se nachází ve výboru prací z let 1977 – 2004 „Fotografia – Gwiazda podwójna kultury” s. 18





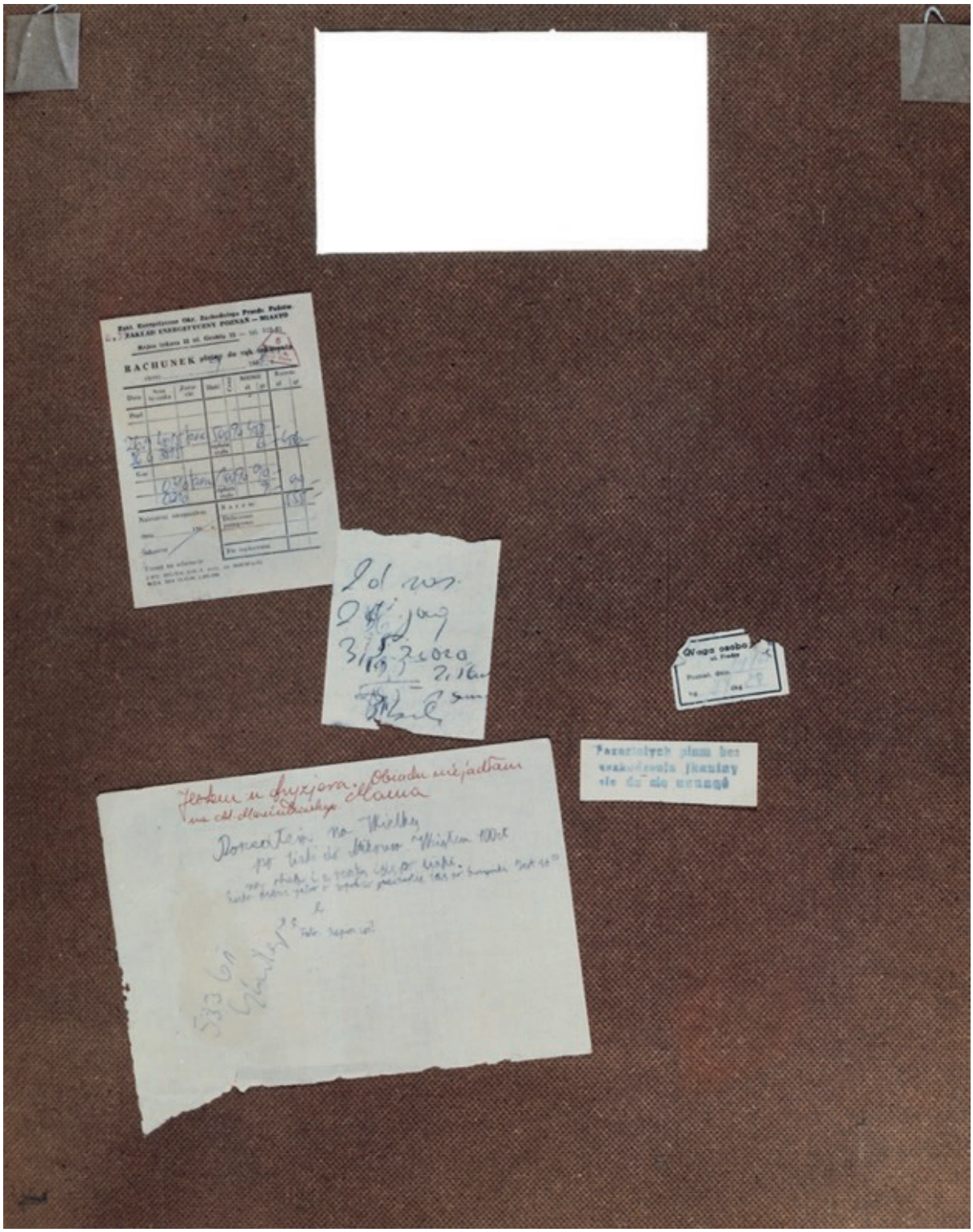


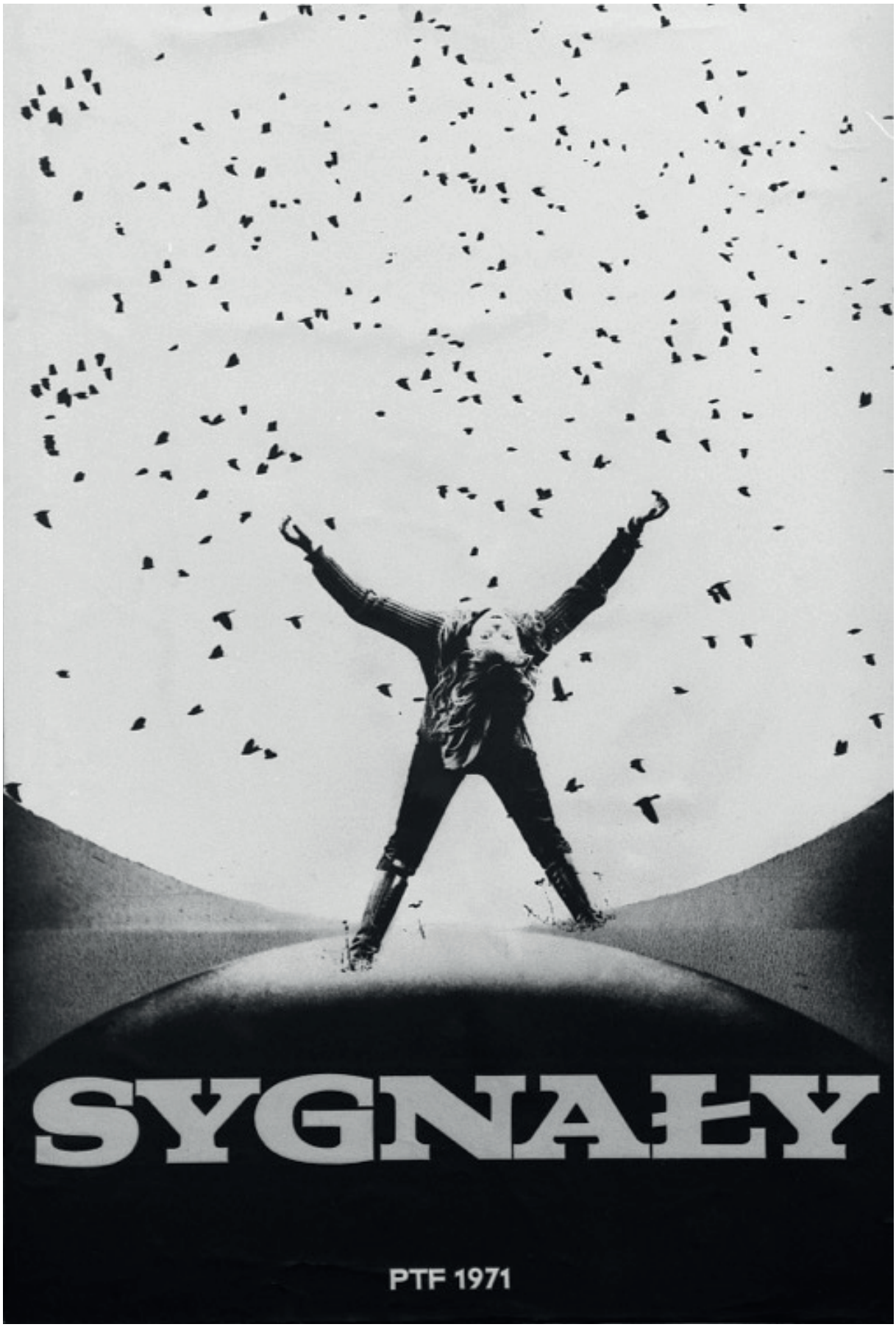
Dokumentace výstavy Tváře, Poznań 1969





Dokumentace výstavy Tváře, Poznań 1969


RACHUNEK
Dwa razy
Dwa razy
Dwa razy



Fot. Maria Wołyńska. Dokumentace k výstavě „Signály“, Poznań 1971

4.7 Ekologická výstava Signály 1971

Výstava se konala v salónu Poznaňské fotografické společnosti. Spolupořádali ji Antoni Godkiewicz, Ireneusz Jabłoński, Lech Morawski, Grzegorz Olsztynowicz, Leszek Szurkowski, Maria Wołyńska, Stefan Wojnecki, Waldemar Zieliński, Ryszard Zielewicz.

Motto výstavy znělo „Avantgarda v společensky prospěšné formě". Wojnecki vyšel z předpokladu, že fotografie musí naplňovat jistou specifickou funkci – musí být „ponořena do světa", musí být společensky angažovaná.[25] Autoři výstavy chtěli moderně vyjádřit společensky závažný



Dokumentace k výstavě „Signály", Poznań 1971

obsah, který se týká každého příjemce. Využili k tomu formální experimenty, moderní formy, metafory, myšlenkové zkratky, mnohočetná opakování, aby vytvořili podmínky pro hluboce prožívanou percepci, zaujali diváka, otřásli ním a vtáhli ho. Aby jeho prožívání výstavy trvalo déle než návštěva v galerii. Autoři expozice vnímají „akutní vývojovou mezeru avantgardy spočívající v nedostatku společensky angažovaného obsahu".[26] Dá se říci, že z dnešní perspektivy jde o kritické umění, jehož východiskem bylo přitáhnout pozornost k ohrožení přirozeného

25 Nadać cechy materialne niematerialności. Rozmowa Marianny Michałowskiej ze Stefanem Wojneckim. Format č. 4, 2000

26 Sygnały, Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne 1971 Stefan Wojnecki

lidského životního prostředí. Wojnecki se domnívá, že „téma nepochybně souvisí s nebezpečím, ale zrezivělé, pokroucené pozůstatky technické civilizace — doplňky používané ve výtvarném umění – nám jsou cizí. Chceme upozornit na svěžestí laku a hladkostí barevných obalů se lesknoucí výtvory současné technologie ohrožující moderností masového použití. Zároveň



Dokumentace k výstavě „Signály“, Poznań 1971

nepostulujeme anachronická hesla druhu „zeleň je dominantou krajiny“, protože nám nejde o vymýcení technologie, ale o novou symbiózu přírody, člověka a jeho civilizace, která bude prospěšná pro všechny.[27]

Výstava se svou formou odlišovala od přijatých forem expozice fotografie. Šlo o instalaci v prostoru.

Při příležitosti této výstavy se přede mnou odhalila spolupráce ve společné věci. To, že devět umělců spojilo síly a vyjádřilo se v správné věci, tvoří sugestivní vyjádření, které proniká k divákům, a poskytuje mi obraz, jaký byl Wojnecki člověk a jaké kolem sebe utvářel prostředí. Wojneckého zvídavá povaha nasměrovala jeho analytické schopnosti k problému, který je pro člověka zásadní – k jeho fungování na Zemi a k tomu, jak využívá planetu, k jejím zdrojům a k prahu ekologické únosnosti. Díky tomu se výstava dočkala velice širokého společenského

27 Jako výše

ohlasu. Výstava se tak nestala uměleckým výstřelkem jednotlivců, ale úspěchem skupiny, což pocítily a zdůraznily stovky diváků, kteří ji zhlédli. Tak se stala záležitostí propojení umění s pocity a potřebami veřejnosti. Prostřednictvím moderní formy byl vyjádřen obsah, který se týkal a zajímal všechny. A to je dle mého soudu ten největší úspěch.[28]

V roce 1973 psal Wojnecki o filozofických základech skupiny „Signály", když uvedl celou řadu hrozeb a neklidů, s nimiž se potýká: Podívejme se na nárůst dalšího problému: vstup do dospělosti lidí, kteří přežili dětství jen díky pokroku v medicíně a dnes svými negativními vlastnostmi zatěžují další generace – jak dlouho to může trvat? A blížící se realizace zásahů do genetického kódu člověka – možnost formování jeho osobnosti podle cílů mocenského centra – elektronická stimulace nálad mas lidí – to jsou dilemata, která se teprve rodí, ale týkají se již naší generace. Nakonec nemusíme zacházet tak daleko, abychom narazili na morální problém, s nímž jsme doposud neměli co do činění. Současný člověk dosáhl dříve neznámé možnosti



Dokumentace k výstavě „Signály", Poznań 1971

činit rozhodnutí a volby. Od řešení často těžkých alternativ nás dnes neosvobozují příkazy tradice, víry, hierarchických společenských vztahů – každý nejen může, ale i musí rozhodovat o svém a cizím životě – bez možnosti ukrýt se za pohodlný paraván příkazů! Nutnost činit volby přirozeně nezůstává bez odezvy – objevily se dříve se nevyskytující – v tak masovém

28 Fotografie č. 4 „Angažované signály" Eugeniusze Cofta, 1972

měřítku – vnitřní rozpolcenosti, neurastenie, stres…“.[29] Autor klade otázku, jaký by měl být vztah umění k novým dilematům a jakou úlohu má zastávat umění? Čím se musí vyznačovat umění, aby se mu navrátila síla společensky působit? Wojnecki situaci diagnostikuje a dospívá k následujícímu závěru: Musí se pokusit vypořádat s novými problémy spojenými s proměnami vědecko-technické revoluce, rozpoznat rodící se konflikty morálních postojů. Nestačí reprodukování reality, její afirmace nebo negace – tyto formy umělecké činnosti se už přežily. Mimořádně dynamický a nezadržitelný rozvoj masmédií, a především televize, dokonale zbavuje umění jeho ilustrační, interpretační role aktuálního dění. Rychlé tempo současného života prostě preferuje okamžité televizní sdělení – v tomto světle začíná být pochopitelný výrazný pokles významnosti umělecké reportáže, což nejlépe dokládá likvidace standardního časopisu „Life“. Umění musí běžet dopředu, předstihovat, postulovat rodící se morální problémy – předvídat s nimi spojené střety. Právě toto neustálé předvídání společenského vývoje, futurologické aktivity, jsou právě tím novým, dříve neznámým aspektem umělecké tvorby.[30]
Wojnecki vidí právě v médiu fotografie nástroj pro věnování se umění, které by v sobě spojovalo kreativní spojky, ale zároveň bylo silně ponořené v realitě. Právě toto dokumentární DNA fotografie ve spojení se subjektivním pocity tvůrce má stanovit sílu postulovaného uměleckého sdělení. „Fotografie si sice zachovává charakter autenticity, ale svou tvůrčí strukturou rozšiřuje mnohost úhlů pohledu – svou objektivní nejednoznačností dokáže dokonale reflektovat futuristický charakter umění.“[31]
Výstava „Signály“ zaznamenala velký úspěch a setkala se se širokým společenským ohlasem. Salón Poznaňské fotografické společnosti navštívilo během roku více než 100 tisíc osob.[32]

4.8 Alternativní umění 1974

Tato instalace a její první odhalení (na vernisáži) symbolicky ukázala problém rostoucí hustoty osídlení planety. Za tímto účelem byly použity nové formy expozice a také pozorování reakcí na prezentovanou expozici. Výstavu doprovázela publikace, která je specifickým druhem manifestu. Samotná symbolika výstavy, využití mravenců k předvedení problému přelidnění planety, působí dosti prostě a samozřejmě, dokonce jaksi polopaticky, ale aranžmá výstavy a její průběh a zmíněný manifest už mají daleko k samozřejmosti a jednoduchým asociacím. Tato převrácenost, stejně jako mnohorozměrnost sdělení a alternativní „publikum“ výstavy, činí z této instalace, či spíše „performance“, dílo, které je ve své recepci víceúrovňové.
Vernisáž se skládala ze čtyř verzí: alfa, beta, gama a spotřební. A pouze na vernisáži bylo

29 Stefan Wojnecki, Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnały” Poznań 1973
30 Stefan Wojnecki, Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnały” Poznań 1973
31 Stefan Wojnecki, Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnały” Poznań 1973
32 Stefan Wojnecki, Awangarda – margines społecznego działania, czy symulator rozwoju? Fotografia č. 5, 1973

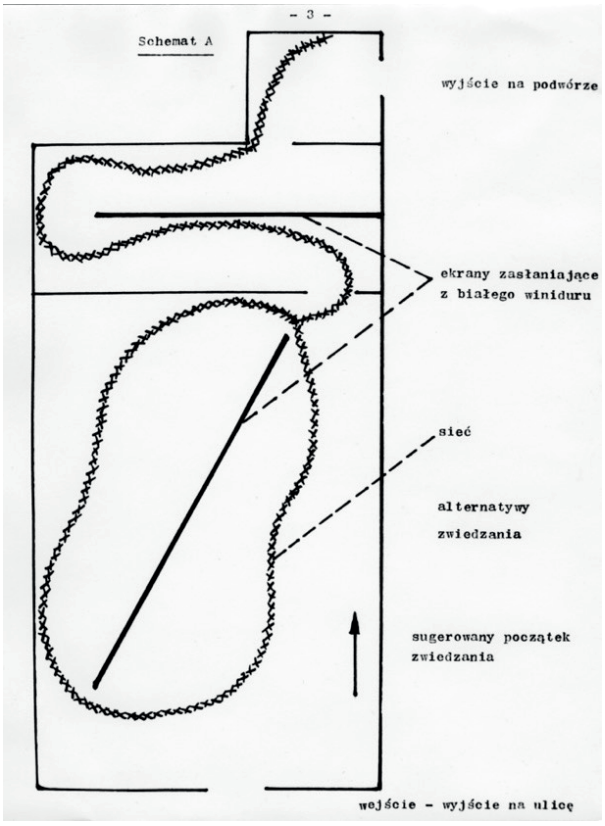


Schéma A



Schéma B

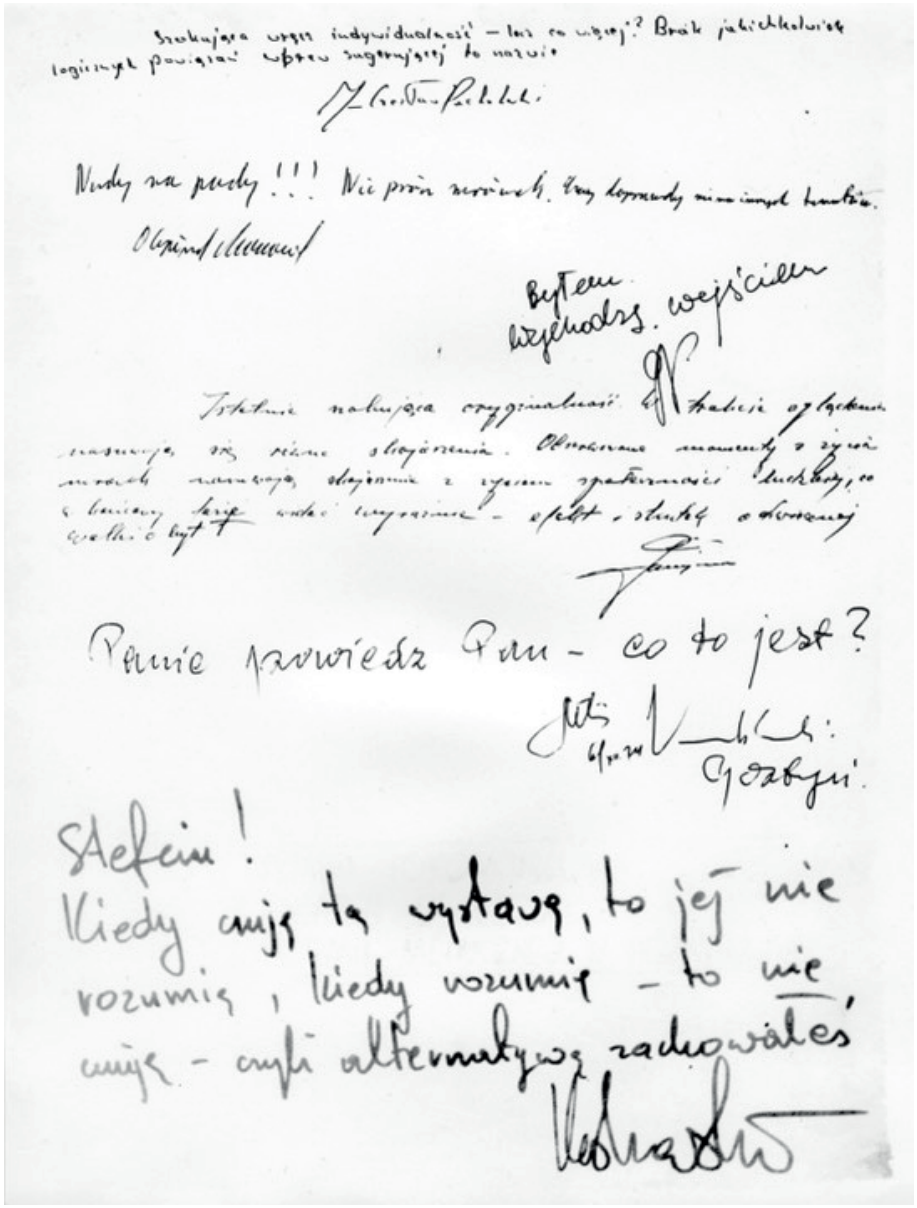
možné zažít, prohlédnout si naplánovaný celek tak, jak to autor připravil. Expozice verze alfa spočívala ve vyvěšení prázdné rybářské sítě ve výstavních prostorách Poznaňské fotografické společnosti podle schématu A.

Po vstupu do galerie se účastníci vernisáže ocitli v prázdné místnosti se zavěšenou rybářskou sítí a bílým plátnem v rohu místnosti. Skutečnost, že na výstavě nejsou žádné fotografie, vyvolávala překvapení. Pak zhaslo světlo a začala část „beta". Na hledáčku zpětného projektoru s rozměry 24x24 cm, který se nacházel v galerii, bylo z bandasky na mléko, kterou držel Stefan Wojnecki, vypuštěno více než tisíc živých mravenců. Mravenci se začaly panicky pohybovat po hledáčku a jejich zvětšený obraz (jeden mravenec měl rozměry 35 cm) se promítal na zdi, strop, podlahu, síť a diváky. Verze gama začínala opětovným rozsvícením světla. Během projekce autor společně s dobrovolníky rozvěsil na rybářských háčcích 38 fotografií mravenců, černobílých, s formátem 40x30 cm, pořízených v pralese Zielonka, zaznamenávajících jejich společenský život. Wojnecki popsal tuto fázi přípravy výstavy následovně: „Aby se mravenci na písku ještě více koncentrovali, přemisťovali jsme je tak, že jsme do mraveniště vkládali ruce. Nezbytné zničení mravenců bylo způsobeno turistickým tepelným zářičem během 2-3 sekund. Mravenci použití pro projekci ve verzi beta pocházeli z výše uvedeného mraveniště. Po ukončení vystoupení se zbytek z nich vrátil do lesa".[33]

33 Dokumentace individuální výstavy Stefana Wojneckého „Sztuka alternatywna" str. 7, Poznań 1974

Čtvrtá spotřební část spočívala v diskusi s autorem, dvou a půl hodinového rozhovoru se zúčastnilo asi 50 osob. A jak Wojnecki vzpomíná: „V kulminačním okamžiku jeden z návštěvníků prohlásil, že kromě něj nemá nikdo pravdu“.[34] Pro úplnost prostorového popisu výstavy je třeba zmínit Wojneckého předpoklad, že diváci vstupují do galerie jedním vchodem, ale východy jsou dva a je na návštěvníkovi, aby se rozhodl, který východ zvolí.

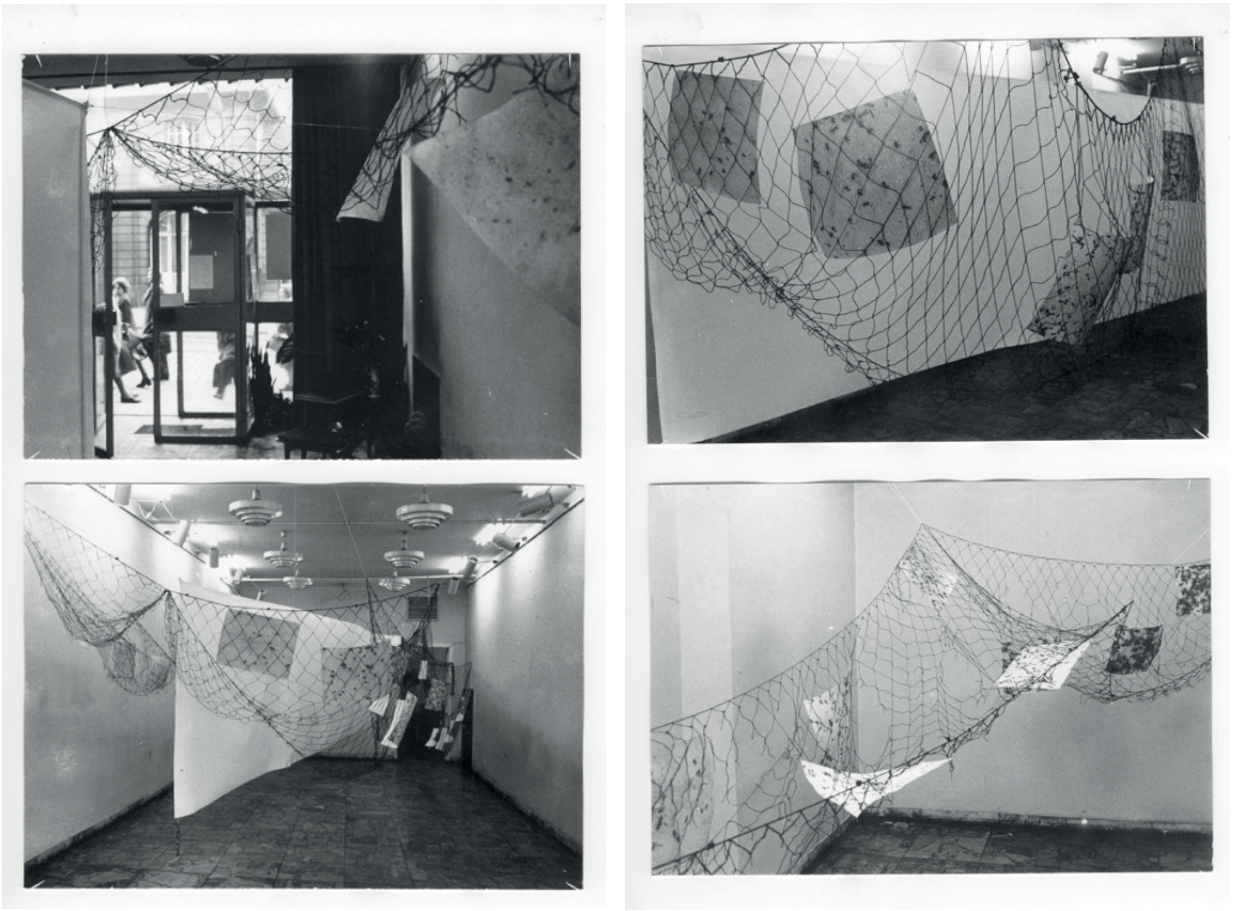
V novinách Gazeta Poznańska vyšla recenze výstavy pod názvem „Mravenci v PFS“ a, jak poznamenává Tadeusz Pasikowski: „Experiment předsedy PFS byl dalším důkazem aktivnosti poznaňského fotografického prostředí, vystupujícího k veřejnosti s neustále novými nápady.



Dokumentace návštěvní knihy Salónu Poznaňské fotografické společnosti Poznaň 1974 (archiv Stefana Wojneckého)

34 Jako výše str. 8

Ovšem vernisáž byla jen jedna a výstava „Alternativní umění“ trvá a to jen v třetí verzi. Kvůli tomu nemá podstatný expoziční význam, když tvoří jen malou část naprogramovaného celku. Divák z ní nic nepochopí a nic v ní nezpozoruje, pokud si neprohlédne představení uspořádané na vernisáži. Samotní mravenci na fotografiích mu toho příliš neřeknou“.[35] Výstava se dočkala velice nejednoznačného přijetí, což dokazují zápisy v návštěvní knize.
Pane řekněte mi – co to je?“, „Nuda až na půdu!!! Jenom mravenci. Opravdu nemáme jiná témata?“, „Byl jsem tu. Odcházím vstupem“. „Stefane! Když tu výstavu cítím, nerozumím ji, když ji rozumím, necítím ji – takže alternativu jsi zachoval.“ „No co – MRAVENCI! – Přeji autorovi nocleh v mraveništi. Možná tam pochopí, že se v tomto salónu prohlížejí mnohem, mnohem, mnohem, mnohem zajímavější expozice.“



Dokumentace k výstavě „Alternativní umění“, 1974

35 „Mrówki w PTF-ie, Tadeusz Pasikowski, Gazeta Poznańska č. 291, 13.12.1974

Zmíněný manifest se týkal stavu současného umění, místa fotografie v něm a jazyka, který používá, aby na sebe upozornila. Wojnecki zde kritizuje gesta, umělecké postupy, které mají vyzařovat jinakost, originalitu, těžko srozumitelné a těžko přístupné metafory či symboliku, jen aby vynikly. Ale jak konstatuje, za touto fasádou nenásleduje obsah, sdělení, reflexe. Píše o tom, že „je sice velmi módní odrážet dvojznačnost, obklopovat kreativitu nimbem nesrozumitelnosti, ale k čemu to vlastně je? Je možné, že se jedná o neproniknutelnou kouřovou clonu, která evokuje podvědomou intelektuální méněcennost vůči nerozluštěným myšlenkám autora? Jaká hloubka citu se kumuluje v nejednoznačné kreativitě, která je společnosti servírována jako protilátka proti civilizačním otiskům? A možná – možná v tom nic není? Někde v podvědomí hlodá myšlenka, že za sebevědomými manifesty a prohlášeními se skrývá jen nihilismus jejich tvůrců, kterých se zmocnila lákavá droga zákonů trhu. A tento trh si za jakoukoliv cenu žádá konkurenceschopnou originalitu, odlišnost pohledu. Ale kolik významných individualit se může zrodit?

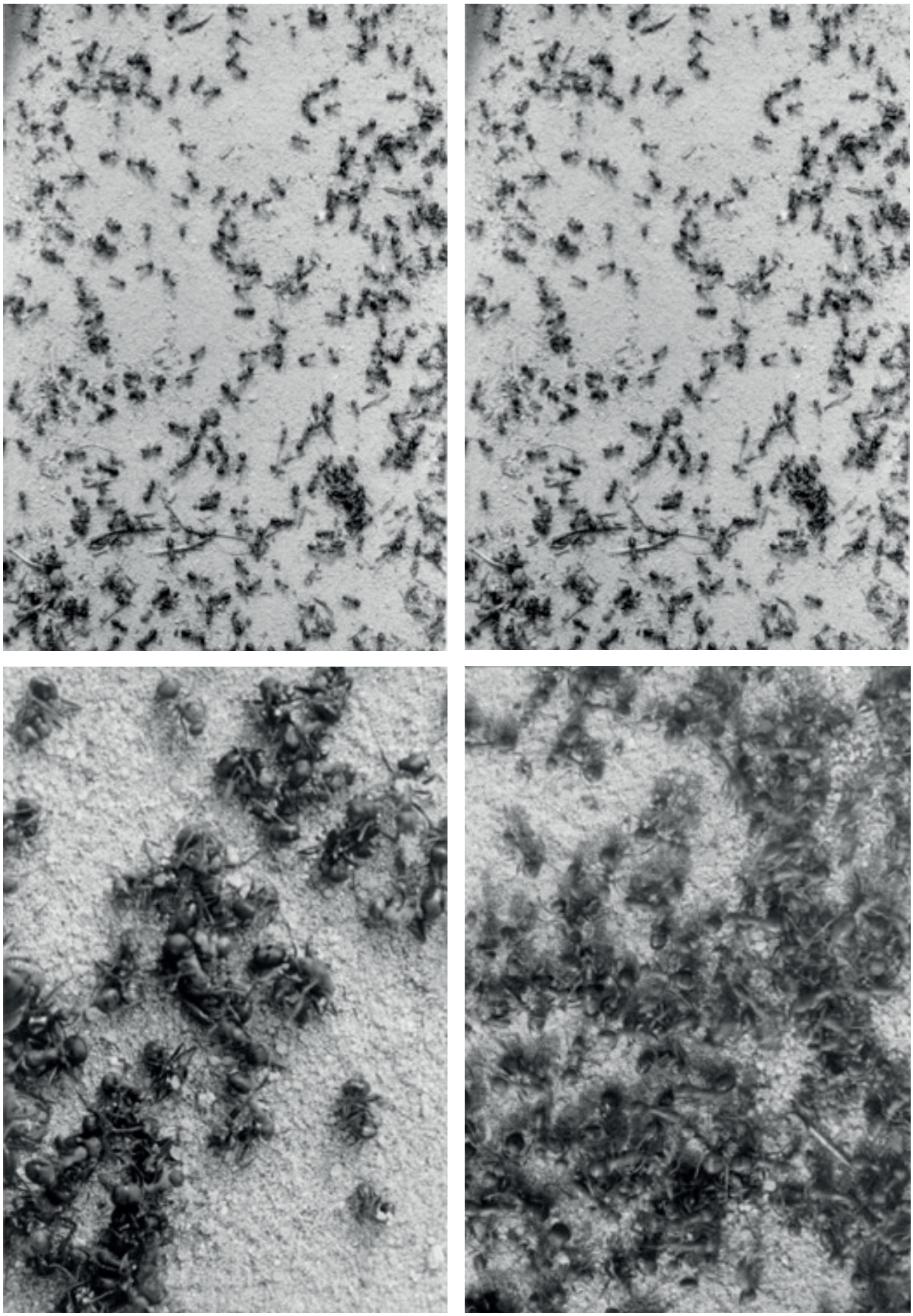
Co má dělat ubohý adept na tvůrce, který by v minulých staletích trpělivě interpretoval – bez újmy na své cti – dílo svého mistra. Tisíce umělců přece nemohou mít skutečně nové nápady – a upřímně řečeno, opakování cizích nápadů v dobrém řemeslném provedení – jimi není. Zbývá jediná možnost – vytvořit zdání individuality: silně a nesrozumitelně křičet. Dostáváme se do bodu, kdy verbální manifest vytlačuje a nahrazuje stále více efemérní akce, protože umělecké dílo se již dávno stalo zbytečným a zatěžujícím balastem. Pro kritiky náležitě vycvičené vyhýbat se prezentaci vlastních soudů (každý se bojí, že bude obviněn z nepochopení) vyvstává vděčný problém odcizení umění, jeho života na okraji společenského vývoje... Je také velmi aktuální nadhodit těžký kalibr – fetiš vědecko-technické revoluce: naši milovanou vědu. Kdo by odolal kouzlu a hladké eleganci vědecké argumentace servírované s omáčkou počítačové neomylnosti? Že po tom všem potenciální publikum podlehne alternativnímu proudu emocí, že ty citlivější může přepadnout frustrace? Výborně – vždyť někde někdo někomu řekl, že současné umění nepůsobí...[36]

Hlubší kontext „Umění... “ se týkal toho, co se odehráváve společnosti. Prostřednictvím metafory mravenčí společnosti jsem představil určitou alternativu či vizi stavu kultury, která se po určité krizi buď vrátí do svého původního stavu, pokud jde o kvalitu, nebo prostě zanikne. Proto mě vždy zajímá humanistický kontext mých realizací.[37]

Pro mě je zajímavé porovnat výpovědi diváků výstavy a jejich názory, které se dochovaly v knize návštěv Poznaňské fotografické společnosti, s výše citovaným Wojneckého manifestem. Zdá se, že diváci vyčítají autorovi to, proti čemu ve svém manifestu vystupuje. To ukazuje na

36 Stefan Wojnecki „Sztuka Alternatywna” – katalog do wystawy, Poznań, 1974

37 Marianna Michałowska „Nadać cechy materialne niematerialności”. Rozmowa ze Stefanem Wojneckim. Format č. 4, 2000



Dokumentace k výstavě „Alternativní umění“

problém jazyka konceptuálního umění, který může být velmi často bez vysvětlení nečitelný, enigmatický a pro příjemce jen prázdnou atraktivní formou. Aktivity, jako je ta Wojneckého, zase přispívají k vizuálnímu vzdělávání diváků a rozšiřují pole a jazyk umění.



Dokumentace k výstavě „Alternativní umění“

4.9 Hyperfotografie 1978

Výstava pořádaná v roce 1978 v poznaňském Arsenalu a galerii Foto-Medium-Art ve Vratislavi. Wojnecki na ní prezentoval zvětšeniny dlaní v obří velikosti. Nejednalo se však o obdélníkové fotografie umístěné na stěnách galerie, ale o vystřižené ruce, takže obraz nebyl v obdélníkové struktuře, ale byl zavěšen v prostoru galerie. Tímto postupem si Wojnecki „hrál“ s divákovým vnímáním. A svůj úmysl popsal takto. „Rozšíření percepce na oblasti pouhým okem nedostupné mikrostruktury probíhá na úkor zúžení zorného pole na malý, izolovaný výsek vnímané reality. Obrazy abstrahované z kontextu okolního světa nejsou integrálně začleněny do sítě vztahů a realizací významů probíhajících mezi objekty, které známe z pitvy předmětů. Hyperfotografie si klade za cíl ukázat současně dvě vrstvy zobrazení – makro a mikrostrukturu – a vytvořit kombinované vnímání objektu, mimiky, gest spolu s jejich materiálními nosiči.

Aby dosáhl tohoto efektu, vyfotografoval Wojnecki ruku, ale tak, aby získal velmi detailní texturu kůže ruky i papilárních linií. Autor fotografoval jednu ruku v několika záběrech



Dokumentace k výstavě „Hyperfotografie“



Dokumentace k výstavě „Hyperfotografie“

a jedna ruka se skládala z 9 negativů, aby dosáhl co nejvyššího rozlišení, proto se některé ruce prezentované na výstavě tvarově lišily od těch, které běžně vídáme.[38] Jak sám Wojnecki zdůrazňuje, výstava je reakcí na hyperrealismus. Dosáhl neuvěřitelně ostrých snímků a ukázal tak, že fotografie má hyperrealistické kvality a k dosažení zmíněného efektu není třeba malby.[39]

38 Stefan Wojnecki „Hiperfotografia” Informator kulturalny č. 4 1979.

39 Sposób widzenia ludzi rozmowa Włodzimierza Bronickiego ze Stefanem Wojneckim. Głos Wielkopolski, 1989.



Dokumentace k výstavě „Hyperfotografie“



Dokumentace k výstavě „Hyperfotografie“



Dokumentace k výstavě „Hyperfotografie“, Galeria FF 1978

4.10 Svobodná fotografie 1980

Wojnecki pro potřeby vlastní tvorby vytvořil termín svobodná fotografie. Je to signál, pravděpodobně spíše pro kritiky a diváky jeho díla než pro něj samotného, aby neměl pocit formálních omezení a nemusel se přizpůsobovat zavedeným konvencím nebo se cítit omezován kategorizovanými formami fotografie.

„Tento sterilizovaný stav věcí mě prostě omrzel. Nevidím žádné racionální důvody, abych dále vytvářel zdánlivou neutralitu fotografie“[40]

Odpoutáním se od omezující fiappo-konceptuální stylistiky a svobodné operování s fotografickým materiálem umožňuje rozšířit kolující pojetí fotografie do nových oblastí. Vím, že svobodná fotografie neladí se stereotypními představami postavantgardy. Jsem zvědavý na její reakci nebo nereakci“.[41]

Níže představuji Wojneckého manifest přednesený na „Gorzowských konfrontacích“ v roce 1980.

Příznivci selektivní fotografie spojte se!

Fotografie je ždímačka, která překresluje současnost do vybledlé tapety záběrů. Stlačená a vysušená realita je redukována na pečlivě střežený standard barytové běloby, cukrované všudypřítomným leskem.

40 Stefan Wojnecki „Fotografia selektywna”, archiv autora, Kraków 1980.

41 Stefan Wojnecki, doprovodný text k výstavě „Sztuka swobodna”, Kraków 1989.



Portrét s nohou 1983. Emulze nanesená na malířskou reprodukci včetně rámu



Okno do světa 1989. Wojnecki si hraje s konvencemi, obraz umístil na okenní rám. Něco, co by mělo práci rámovat, se stává jejím obsahem



Namísto malby, malba na jutovou tkaninu v rámu, fotografická emulze lokálně nanesená na tkaninu. Fragment synovy siluety

Pásmově reprodukované obdélníky otisků slouží vždy stejnému principu, povýšenému na klišé: ukázat ve výřezu vše, co zachytil objektiv. Fenomenální objev kresebného automatismu zotročily mocné korporace do té míry, že nebohého diváka ani nenapadne, že by to mohlo být jinak. Tento stav věcí mě prostě omrzel. Protože /jako všichni ostatní/ nemám dva stejné pohledy na stejný objekt, proč bych to nemohl zvenčí zachytit prostřednictvím fotografie? Pro jakou ideu mám vyjadřovat své postřehy a myšlenky vždy prostřednictvím standardního vzhledu fotografického obrazu, který mi vnutila velkoprůmyslová technologie?
Od počátků fotografie je ideálem rovnoměrné rozložení světlocitlivé vrstvy na hladkém podkladu, které zajišťuje, že obraz není selektivně vykreslen a že může být masově reprodukován. Protože /jak se ukázalo/ je fotografie stejně průhledná, nevidím žádnou racionální překážku, která by bránila tomu, aby byl fotografický obraz stejně selektivní jako práce vlastního mozku. Můj návrh zní: SELEKTIVNÍ FOTOGRAFIE![42]

42 Stefan Wojnecki, Manifest přednesený na „Gorzowských konfrontacích" 1980.

4.11 Fotografie identity 1980-1981

Fotografie identity je série prací, které připadají na období autoreflexe chápané nejen jako hledání identity společenské skupiny, národu, ale především jako hledání a odhalování vlastních kořenů, vlastních pohledů a představ o životě a umění. Hledá zdroje vlastních postojů jako člověka a jako umělce v minulosti zaznamenané na fotografiích.

Využívá velice bohatý archiv rodinných snímků, aby provedl svého druhu vivisekci vlastního uměleckého postoje, rozšifroval systém hodnot, jimž se řídí, nebo aby si uvědomil vlastní identitu. Reinterpretuje památeční fotografii z rodinného alba tak, že z ní vytěží pouze to, jak si daný okamžik pamatoval on. Vynáší na povrch, zdůrazňuje na dané situaci detaily důležité pro jeho paměť, přičemž pomíjí druhořadé informace. Jsou to gesta, tváře.

Tvrdí, že už samotným provedením aktu výběru prezentovaného se autor obrací k sobě, ke svým zkušenostem, prožitkům, citlivosti. Přesouvá těžiště zvenčí dovnitř, k pravdě jeho osobnosti. Fotografie v tomto kontextu vystupuje jako odraz vlastního Já. Bodové nanášení emulze na předměty denní potřeby odkazuje na výběrovost paměti, její nedokonalosti a proces jejího blednutí s plynoucím časem. Tento postup tvoří vizuální metaforu způsob fungování paměti. „Myslím, že je užitečné vrátit se k fotografiím a dokumentům, které uchováváme jako určitý druh vnější paměti. Tato paměť tím, že obnovuje a přetváří prvky naší životní zkušenosti, ovlivňuje podobu mysli každého z nás, je schopna odhalit zdroj jedinečných postojů“[43].

Namísto klasického použití fotografického papíru k získání pozitivu se Wojnecki v této práci



43 Stefan Wojnecki „Fotografia Tożsamości” archiv autora 1981, Poznań

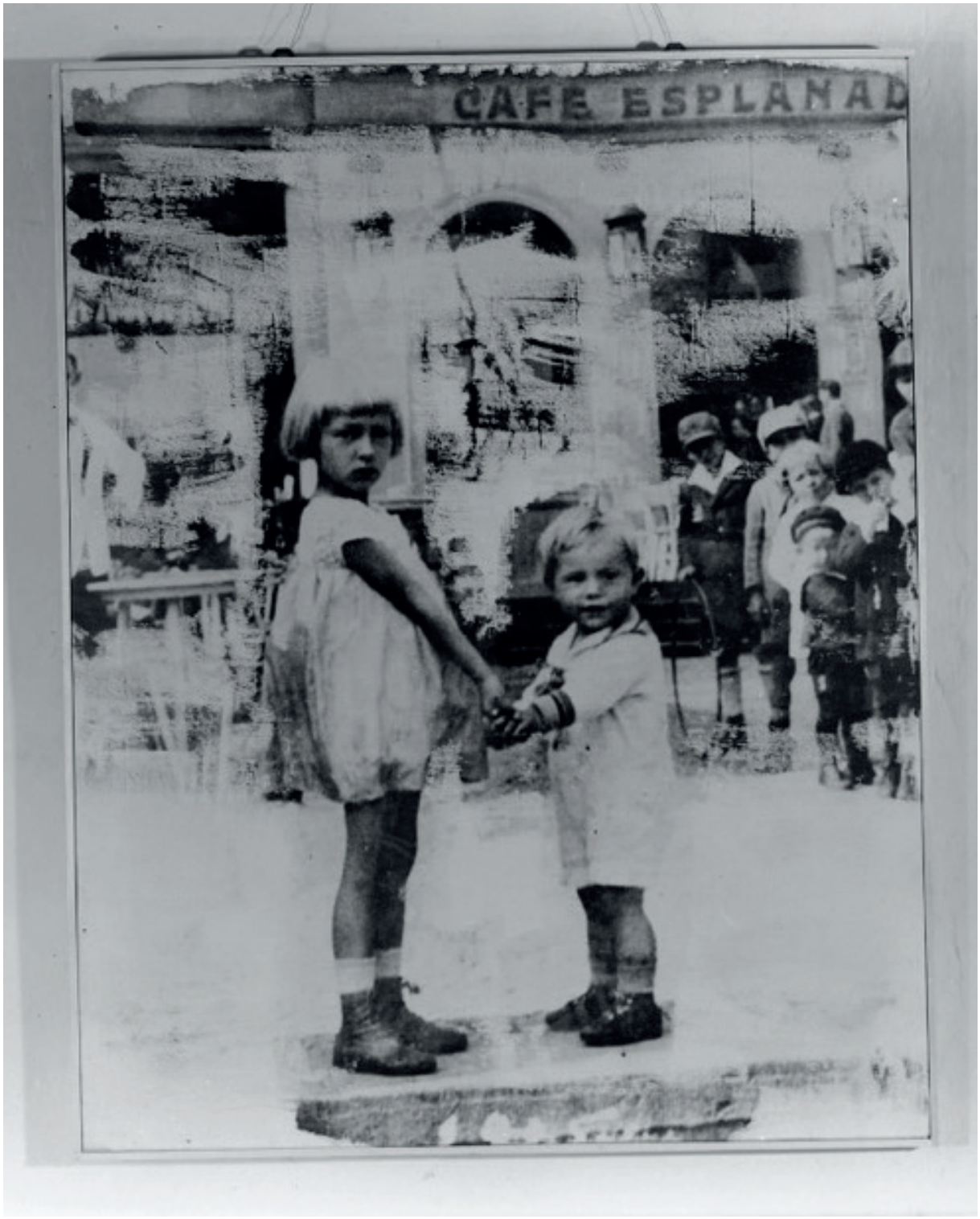
rozhodl umístit obraz na desky, na které bod po bodu umístil světlocitlivou emulzi tak, aby se obraz objevil pouze na jím určené ploše dřevěné platformy. Nedílnou součástí díla se tak stala struktura prken, kresba dřeva, odštěpky, díry. Tento postup navazuje na pravoslavnou ikonografii, kde se na desce „píší ikony". Wojnecki to nazval „ikonou na počest mnohosti skutečností v umění". Velice zajímavý je také další osud této práce. Během stanného práva byla převážena z Kanceláře uměleckých výstav v Bydhošti, kde se konala výstavy polské avantgardní fotografie, do Poznaně. Automobil s pracemi zastavili kvůli kontrole zmrzlí vojáci. Uviděli prkna, která



Výstavní dokumentace „Fotografie identity"



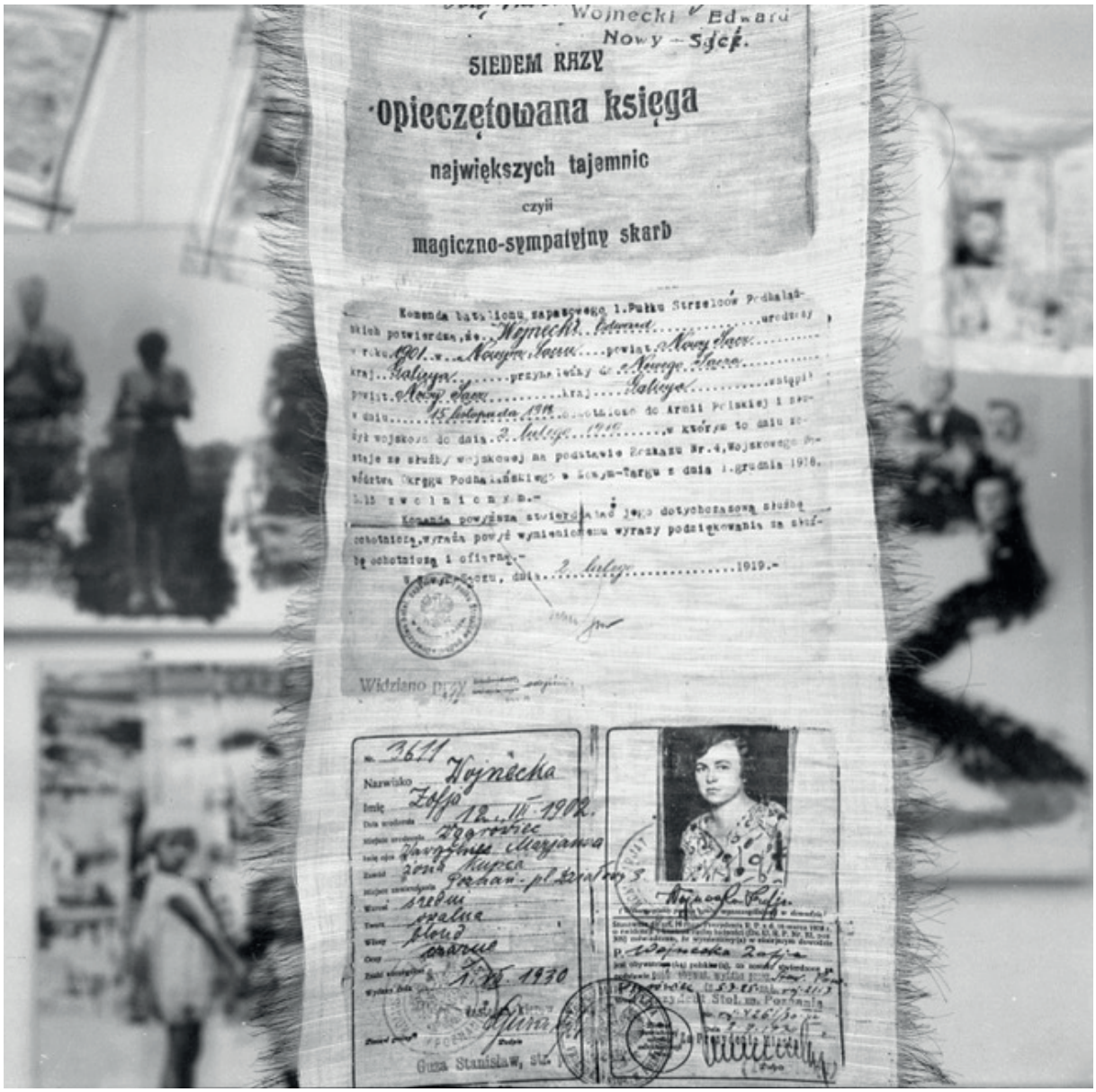
Výstavní dokumentace „Fotografie identity"



Výstavní dokumentace „Fotografie identity“

by mohla spálit v kamnech, na nichž by si mohli uvařit čaj. Wojneckého práci zrekvírovali, aby si na ní za chvíli uvařili vodu na čaj a ohřáli ruce. S ohledem na jedinečnost materiálu, na němž byla zhotovena, kresbu dřeva, odštěpky, třísky, se už práce nedala opakovat. Naštěstí se dochovala dokumentace.

Jak píše v katalogu k retrospektivní výstavě Impulzy a praskliny Adam Sobota: „Charakter



Občanský průkaz matky Stefana Wojneckého – Zofie Wojnecké

výstavy ladil s náladami polské společnosti v letech 1980 – 1981, kdy se masově projevoval nesouhlas s marxistickým internacionalismem, vůči němuž se stavěl obrat k domácím národním a náboženským tradicím, vztahům nejbližším jedinci a základním etickým hodnotám. Ovšem autor neměl záměr angažovat se do společenského a politického kontextu, což by si vynucovalo konvenční interpretace. V následujících letech tak dal průchod svému přesvědčení, že umění je ovlivňováno i vlivy mimo kulturní transfer (k nimž patří mimo jiné takové faktory jako analogie se strukturou mysli, psychotronická moc umělce, náhodné zákonitosti, kosmické rytmy, paměť vesmíru). To spočívalo v práci na otevřeném prostranství a ve vztahu k vybraným objektům za použití metod radioniky, astrologie a psychotroniky.“.[44]

44 Adam Sobota „Impulsy i Pęknięcia” str. 4, Poznań 1999

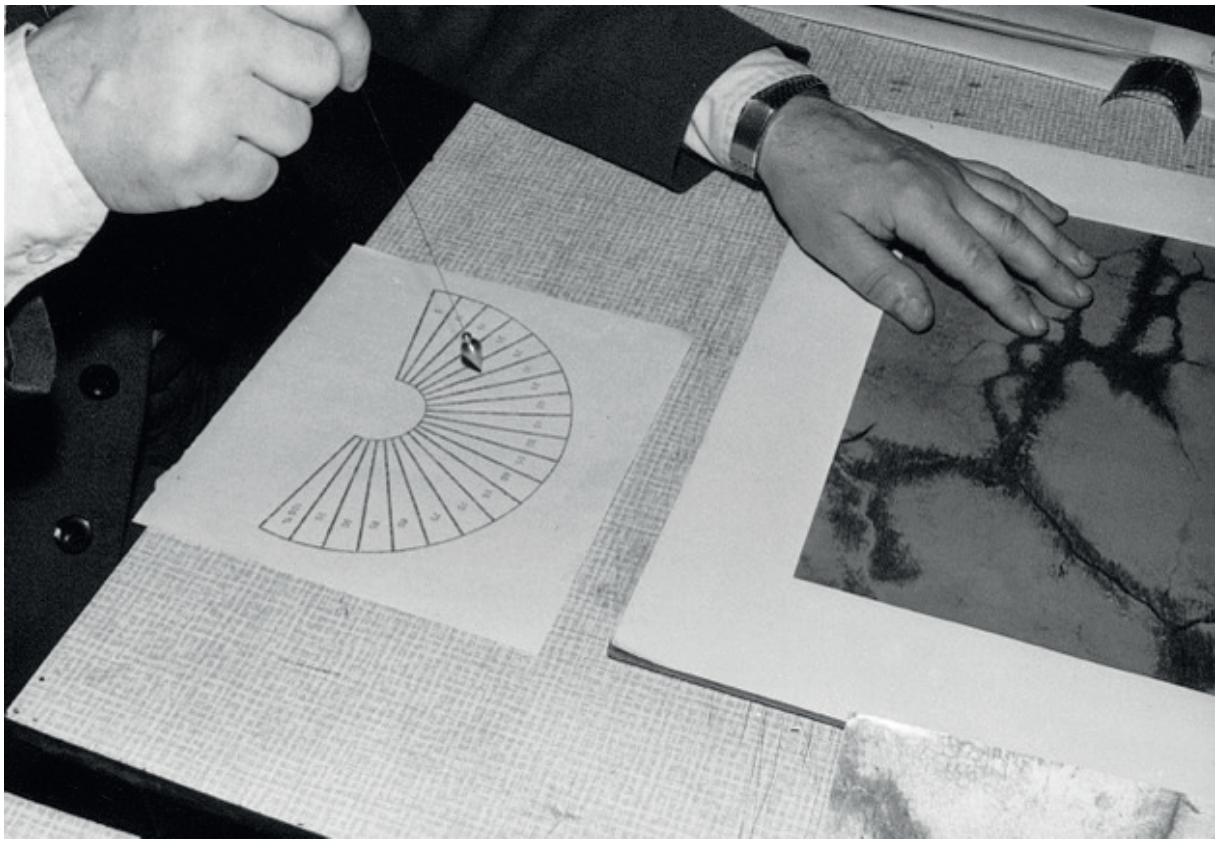


Národní muzeum ve Vratislavi 2007

4.12 Radionické penetrace 1983-1985

Léta 1983-1985 ve Wojneckého tvorbě přinesla obrat k „Metafyzice“, tedy doslova k tomu, co následuje po fyzice.

Wojnecki společně se studenty tehdejší PWSSP v Poznani uskutečnil sérii transracionálních aktivit nazvanou Odpovědi. Šlo o radionické penetrace za účasti v Poznani nejlepších radioniků. Zabývali se problémem ukotvení materiální reality, myšlení, emocí a stavu mysli ve fotografických a malířských obrazech a v produktech praumění. Cílem penetrací bylo kvantifikovat kotevní vztahy (odrazy) – určit míru kotevní energie vyzařované tvarem, látkou a barvou zaznamenaných objektů. Byl také sledován vliv stupně zpracování fotografie, míry poškození snímku a vlastní energie autora na míru zakotvení. Při sledování magických vlastností obrazu šlo o nalezení odpovědi na otázku, zda magická síla předmětu spočívá v jeho podstatě – a člověk ji pouze objevuje – nebo zda myšlení člověka dává předmětům jejich magické kouzlo. Třetí mož-



Dokumentacja działań „Radionické penetrace“

ností je antropologické vysvětlení přeludů, které vyplývají z primitivního chápání řádu světa.[45] Radionika používá výraz „ukotvení“ reality ve fotografii, „impregnace“ (remanence) stopy reality ve fotografii. Ukotvení se týká rovněž mysli, pocitů, nehmotné reality. Tyto transcendentní vlastnosti využívají okultní média.

Radionika, známá také jako psychotronika, se zabývá detekcí hypotetické radioniky – nedefinované energie – pomocí fotografie. Náš mozek plní roli přijímače a virgule nebo kyvadlo roli antény. Cituji slavného Czesława Klimuszku: „Fotografie pro parapsychologické praktiky by neměla být retušovaná a neměla by být starší než 10 let – nemůže být nošena jinou osobou ani uložená společně s jinými fotografiemi – nejlepší je ta z průkazu nošená v peněžence“.

Włodzimierz Sedlak uvádí, že světelné záření buněk v těle slouží k přenosu informací, ke komunikaci mezi sousedními buňkami.

Ve třicátých letech Semjon Kirlian zjistil, že jev koronového výboje v elektrostatickém poli je na fotografii viditelný v podobě zářivé aury kolem rukou a dalších částí těla (a například kolem rostlin). To představuje fenomén tzv. kirliánské fotografie, kdy organismus manifestuje své jedinečné bioenergetické pole. Pozorované jevy závisí na zdravotním stavu, momentálních emočních stavech a jiných proměnných oživené hmoty. Aura svým tvarem a barvou doplňuje případný úbytek těla tak, jakoby tento úbytek neexistoval. V televizním programu Discovery

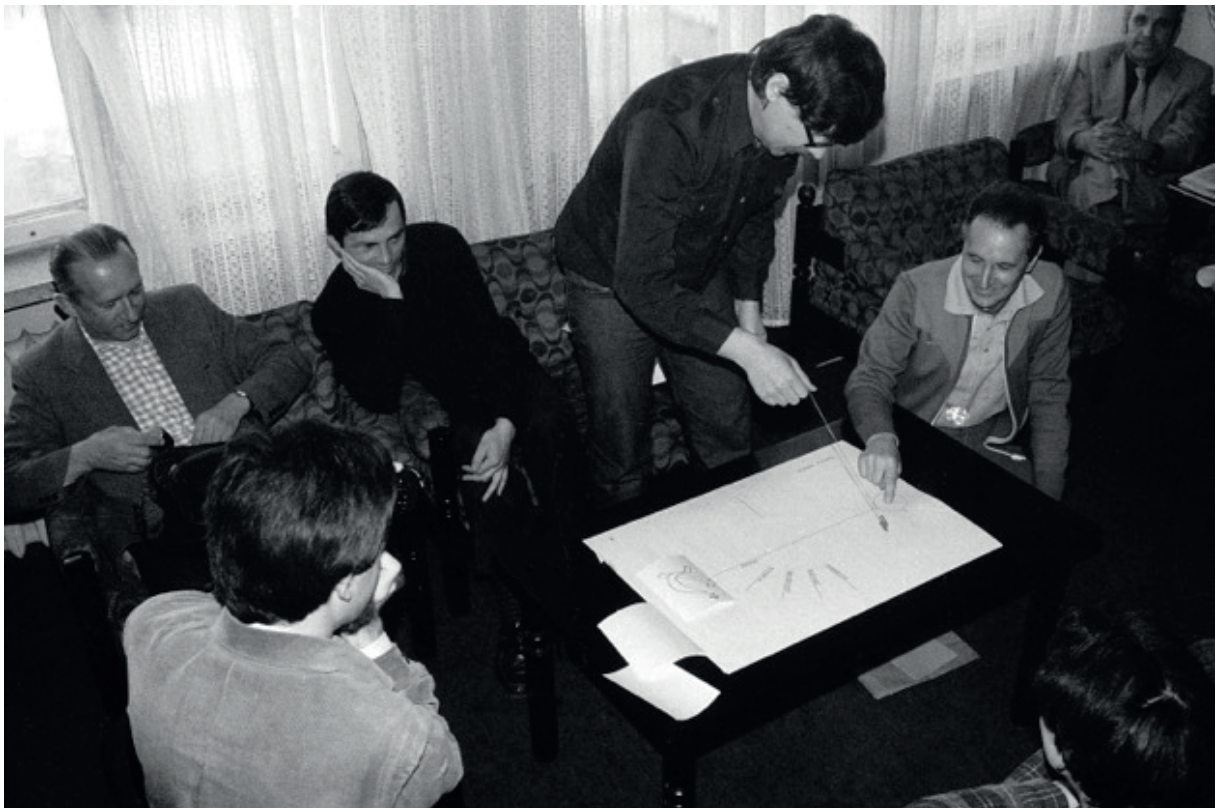
45 Stefan Wojnecki „Działania transracjonalne” Moja teoria fotografii, s. 21, Poznań 2011



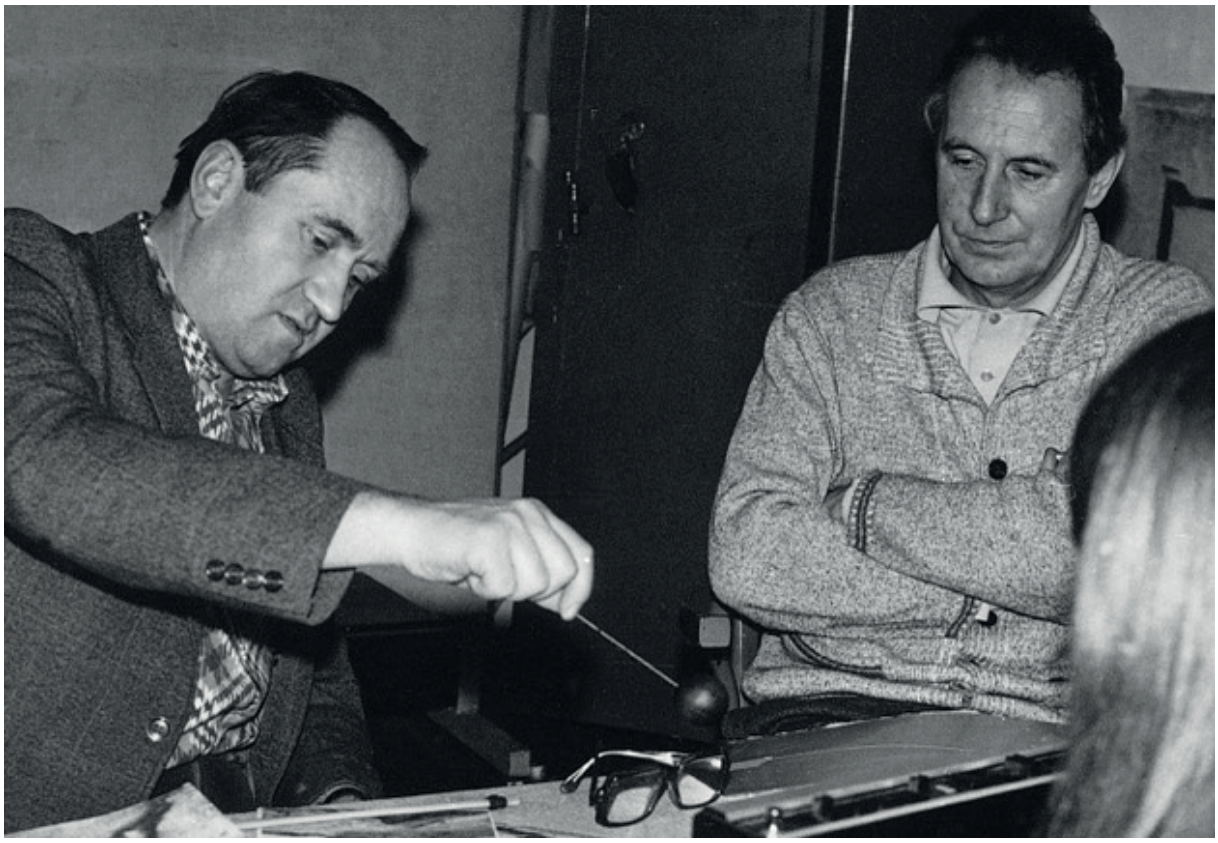
Dokumentace fungování „Radionické penetrace“



Dokumentace fungování „Radionické penetrace“



Dokumentace fungování „Radionické penetrace“



Dokumentace fungování „Radionické penetrace“

byly uvedeny informace, že po běžném úmrtí přetrvává kirliánské záření až 36 hodin, po náhlém úmrtí až 72 hodin a po sebevraždě až 10 dnů.[46]

Níže uvádí průběh transracionálních aktivit s názvem Odpovědi.

Problémové situace: ukotvení materiální reality, myšlenek, emocí a stavu mysli v díle, ponoření se do oblastí magických vlivů praumění, malby a fotografie.

Složení penetračního týmu:

radionik inż. Józef Kołpa, předseda Winogradského sdružení radioniků v Poznani, autor ceněných publikací v oblasti radioniky a vynálezce jehlicovitého zářiče; radionik dr. Henryk Ladorski, předseda Sdružení poznaňských radioniků; radionička Dorota Adamiak, Velkopolské sdružení proutkařů; vedoucí 1. pracoviště fotografie Stefan Wojnecki, studenti Wojciech Idzikowski, Waldemar Kremser, Jacek Michalak, Tadeusz Wełyczko, Małgorzata Wilkans, bezplatný posluchač Ewa Majchrzak.

Penetrace se týkaly:

- obrazů malovaných podle přírody, abstraktních obrazů a obrazů vytvořených barevnými otisky těla
- fotografických obrazů
- lavice použité jako fotografický objekt – fotografie lavice bez zásahu, rozdělené, zničené, deformované, neúplné, zakryté, sekundární obraz fotografie
- penetrována byla také:
- fotografie lidské hlavě podobných prasklin na omítce v podobě negativu, zvětšeniny, barevného zpracování, obrysové kresby
- fotografie z dvacátých let s portréty skupiny osob
- fotografický papír exponovaný, nevyvolaný, „exponovaný“ mentálně
- penetrace se týkaly také drobných předmětů, včetně výtvorů praumění (prasocha Świdwór, zkameněliny nalezené na území ornitologické stanice Świdwie).[47]

Cykly vybraných penetrací

1. Penetrace stupně ukotvení na fotografii energie vyzařované z tvaru, látky a barvy lavice.
2. Penetrace stupně ukotvení ve fotografii výše zmíněné lavice vlastní energie autora.

obraz bez zásahů ad. 1. 27 % – 30 %

ad. 2. 8 % – 9 %

rozdělený obraz ad. 1. 27 % – 30 % (záření součástí braných dohromady = 45 %)

ad. 2. 35 %

23

zničený obraz ad. 1. 27% – 30% (zničen mačkáním)

46 Stefan Wojnecki „Zakotwiczenie rzeczywistości w fotografii” Moja teoria fotografii, s. 22, Poznań 2011

47 Stefan Wojnecki „Działania transracjonalne” Moja teoria fotografii, s. 24, Poznań 2011

ad. 2. 35 %
deformovaný obraz ad. 1. 27 % – 30 %
ad. 2. 27 %
neúplný obraz ad. 1. 27 % – 30 %
ad. 2. 23 %
zakrytý obraz ad. 1. 20 %
ad. 2. 22 %
sekundární obraz ad. 1. 0 % – 2 % (obrysová kresba z fotografie)
ad. 2. 3 %
Jiné cykly penetrací (soupis bez číselných údajů):
malířský obraz malovaný v přírodě
abstraktní malířský obraz malovaný podle barev v přírodě
abstraktní malířský obraz malovaný dle představivosti
otisk těla na plátně (čí, kde byl vytvořen, v jaké části plátna, jaký byl autorův emocionální stav)
fotografie prasklin ve zdi (viditelných na omítce) – negativ
- zvětšenina
- barevné zpracování
- obrysová kresba
- fotografie skupiny osob z dvacátých let (duševní stav, aura jednotlivých osob)
- originál
- reprodukce

neexponovaný fotografický papír, nevyvolaný, ustálený – následně symbol nakreslený myslí
neexponovaný fotografický papír, nevyvolaný, ustálený – následně symbol nakreslený dotykem
exponovaný fotografický papír (symbol nakreslený světlem), nevyvolaný, neustálený – (v černém obalu) exponovaný fotografický papír (symbol nakreslený světlem), nevyvolaný, ustálený prasocha (nalezený předmět se stávajícím zásahem) z doby před více než 20 tis. lety, tzv. „Świdwór“
- stanovení počtu zásahů (cílem zásahu byly zdůraznění detailů obličeje) a kdy byly pořízeny fotografie prasochy Świdwór vydané v časopise ostří nástroje z doby před více než 20 tis. lety otisky prakapradiny v kameni (nalezené v okolí Kielců)
- starý náboj přinesený studentem
- např. otázka, jestli ním byl zabit člověk
- plátno zavinuté v obalu
- otázka, jestli se na něm nachází malba

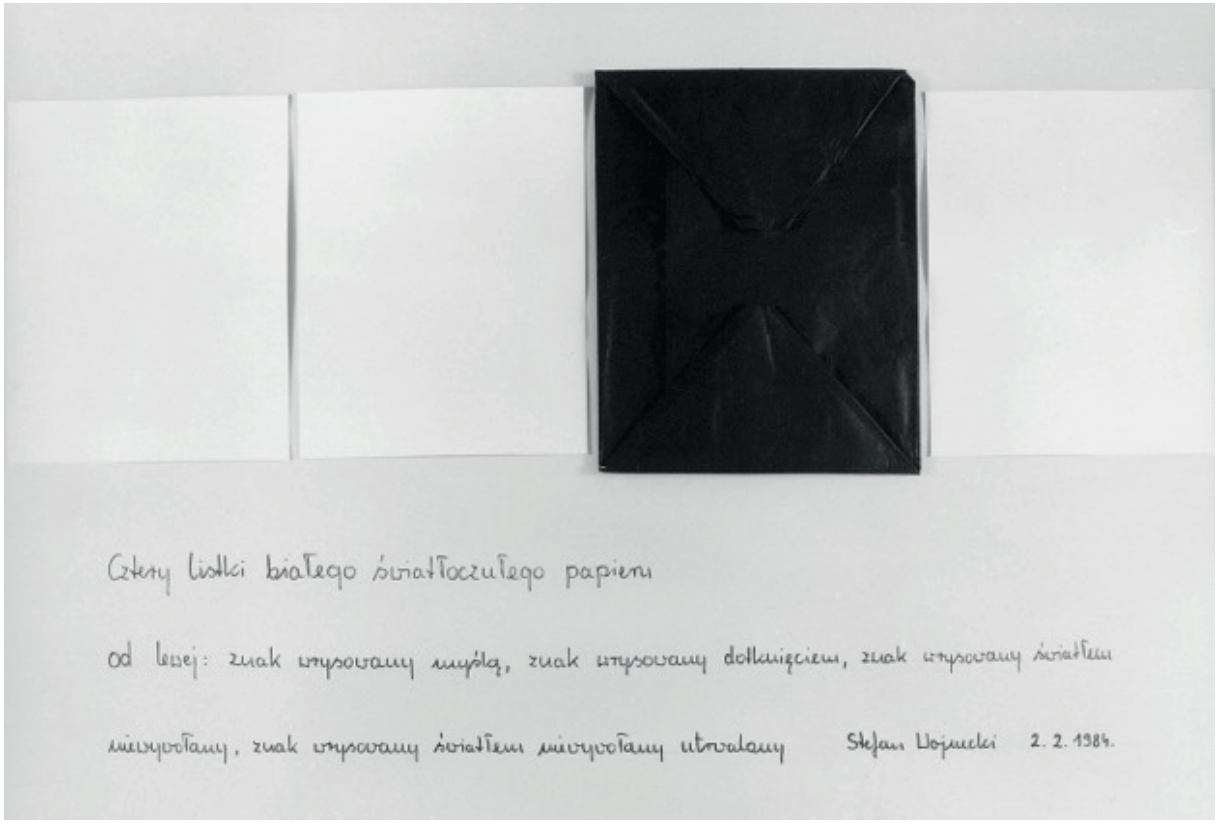
Po uplynutí půl roku byly penetrace zopakovány. Bylo pozorováno rozkolísání rozpoznávacích schopností radioniků a v jednom posledním případě dokonce jejich úplná ztráta.
Konečné závěry
Při shrnutí výsledků penetrace je důležité mít na paměti hypotetickou pravděpodobnost jakékoli interpretace těchto výsledků. Proto je třeba chápat, že následující formulace platí pouze v podmíněném režimu.

- V obraze je určitým způsobem ukotvena hmotná realita, myšlenky a emoce umělce i diváka.
- Ukotvení hmotné reality je u fotografie větší než u malířství.
- Ukotvení mysli a emocí umělce je u fotografie menší než u malířství.
- Ve fotografii je ukotven dušení stav (aura) fotografované osoby.
- Existuje rozdíl ukotvení mezi unikátním a rozmnožovaným dílem. Máme co do činění s jakoby naředěním energie při rozmnožování.
- Další zpracování fotografie ovlivňuje ukotvení.
- Ničivé zmačkání fotografie ukotvení neovlivňuje.
- Ve fotografii je ukotvena historie fotografovaného objektu.
- V každém předmětu je ukotvena jeho historie.
- Nalezený obraz (předmět) jako takový nemá zvláštní vlastnosti – ty se projevují ukotvením myšlenky objevitele, která nalezenému obrazu (předmětu) propůjčila stanovené vlastnosti.
- Důležitý je přímý kontakt umělce s obrazem, čas působení umělce na obraz a s jakými úmysly ho zhotovuje.
- Divák spoluutváří dílo ve smyslu ukotvení svých myšlenek a emocí.
- Díla se navzájem ovlivňují.
- Ukotvení myšlenek a emocí mnoha diváků v díle vysvětluje existenci kultu obrazu nebo sochy a vysvětluje působení starých, zastřených kultur na nás.[48]

Výše uvedené výzkumy měly za účel také prověřit mimokulturní odkazy umění.

48 Stefan Wojnecki „Działania transracjonalne" Moja teoria fotografii, s. 24, Poznań 2011

4.13 Extrasubjektivita, 1983

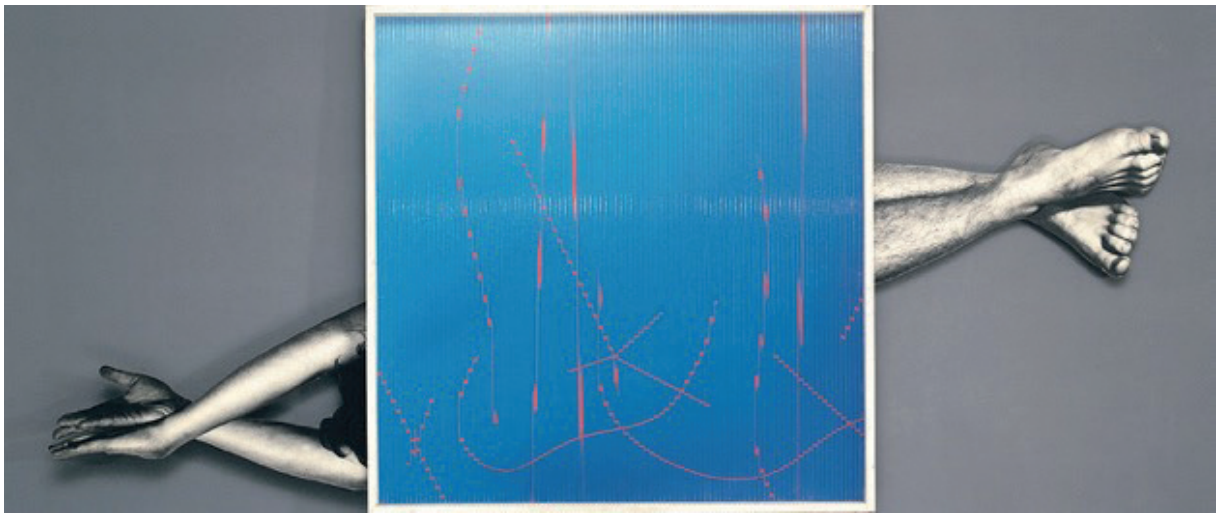


Extrasubjektivita, 1983, fotografická instalace 250 x 230 cm

Extrasubjektivita je spojení „duogramů“ s fotografiemi prezentujícími části těla. To symbolizovalo prolínání různých úrovní existence hmoty, různých způsobů jejího vnímání a identifikace. Wojnecki spojil problém konstituování identity s prohloubeným smyslem pro prostor, který chápal následovně:

„Pouze prostor mimo objekt obsahuje v kterémkoliv libovolném vybraném bode celou informaci vesmíru, umožňuje reprodukovat (také neviditelné) v ní přítomné vlastnosti hmoty. V takovém obrazu skutečnosti se objekt jeví jako černá diskontinuita prostoru, jako díra, která svým viditelným povrchem maskuje podstatu vnitřních kvalit. Revoluční myšlenka Włodzimierze Sedlaka, který chápe člověka jako „homo elektronicus”, vysvětluje vlnový obraz světa, který prezentuji od roku 1966. Antropologický model, který ospravedlňuje zkoumání kvantových vrstev lidské přirozenosti, zároveň poukazuje na rozhraní mezi fyzikou a humanistikou jako na potenciální zdroj uměleckých vizí.[49]

49 Stefan Wojnecki „Pozaprzedmiotowość” 1981



Extrasubjektivita 2, 1979



Extrasubjektivita 3



Extrasubjektivita 4



Práce ve sbírce Národního muzea ve Vratislavi. Stefan Wojnecki na pozadí své práce, Vratislav 2007

4.14 Vepisuji své uspořádání světa

V této práci Wojnecki používá dlouhý čas závěrky a zdroj světla z pochodně nebo svíčky, aby vytvořil skvělé kresby. Světlo je ve své podstatě elektromagnetickou vlnou s proměnlivým průběhem. Tato proměnlivost je zapsána do existence vesmíru na úrovni atomu, kvarku. Základní stavební látka naší reality je tedy proměnlivá a nestálá – autor si to uvědomuje. Wojnecki k uspořádání svého světa využívá světlo, které je samo o sobě zosobněním energie a symbolem života, ale i proměnlivosti. Toto uspořádání probíhá velmi symbolicky a je východiskem pro uvažování na fyzické úrovni, ale také pro fungování v každodenním životě. Jak porozumění a uspořádání toho, co nás obklopuje, ovlivňuje každodennost. Dá se říci, že práce jaksi zastává terapeutickou funkci.

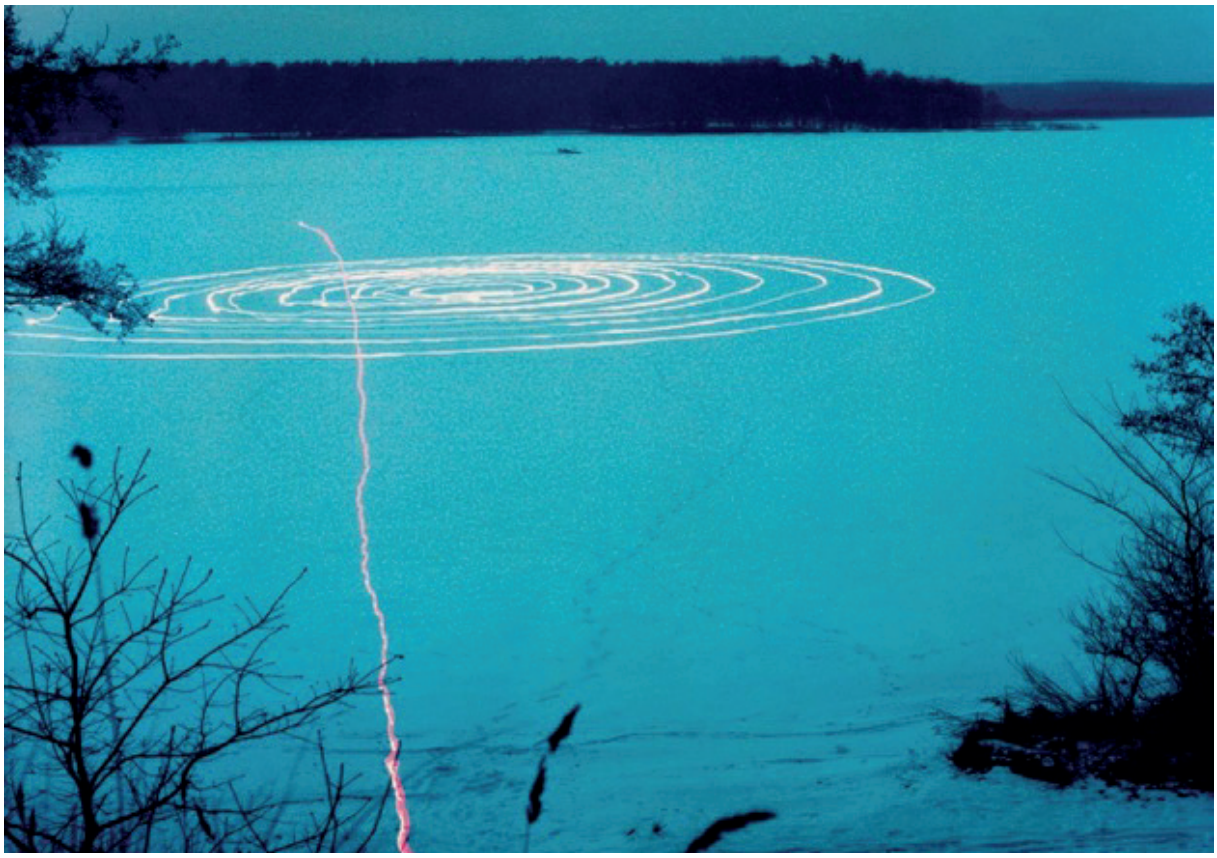
Samotný formální postup kresby světlem byl známý již mnohem dříve, koncem 19. století tak činil Etienne-Jules Marey, později Man Ray nebo v roce 1949 Pablo Piccaso, který kreslil na fotografie amerického fotografa Gjona Miliho. V těchto pracích však nejde o samotnou formu, ale o zamyšlení se nad realitou a z toho plynoucí reflexi a také o pokus proniknout k podstatě věci, jíž má být základ uspořádání světa, vlastní filozofie postoje nebo způsobu bytí. Wojnecki si uvědomuje důležitost takového individuálního uspořádání reality. „K opětovnému scelení roztrhané tkáně světa“[50]

Na fotografiích je přítomen i samotný Wojnecki, ale s ohledem na to, že se pohyboval, negativ zaznamenal jen světelné šmouhy. Wojnecki světelnou kresbou vyjadřuje svůj duševní stav. „Tam, ve vnějšku, hledám své nitro“.[51]

Při příležitosti výročí 60 let umělecké práce Wojnecki zrekapituloval svou tvorbu, když konstatoval, že název „Vepisuji své uspořádání světa“ lze nahradit označením „Vepisuji svůj model světa“. V jednom z rozhovorů to Wojnecki rekapituloval následovně: „lékem na chaos plynoucí z rozpadu dřívějšího řádu je vlastní, individuální uspořádání světa, a hlavní hodnotou je vnitřní svoboda otevřené mysli“[52]

Wojnecki tak symbolizuje zapletené své mysli. Namalovaná světelná spirála svým způsobem obtáčí hrdinu fotografie jako kokon. Wojnecki práci okomentoval: „Lze mluvit o svého druhu uvěznění, bariéře mysli během kontaktu s realitou. Ale teprve fotografie umožnila odhalit a zaznamenat světelnou spirálu, která modela na fotografii obklopuje. Negativ byl exponován 3 minuty, kolem Wojneckého se svítilnou rychle běhal Jarosław Stanisławski. Kreslící osoba se odhmotnila, stejně jako pes čenichající podél cesty. To vše se neděje v noci, což umožňuje mnoho podobných efektů. Nejedná se také o žádné triky – fotografie jednoduše odhalí tvář, která neodpovídá našemu vnímání.[53]

50 Stefan Wojnecki, komentář k výstavě „Kope lat” týkající se 60 let Wojneckého tvorby.
51 Stefan Wojnecki, komentář k výstavě „Kope lat” týkající se 60 let Wojneckého tvroby.
52 Stefan Wojnecki: Odcinanie pępowiny; in: „Fotografia – realność medium“, ASP Poznań, 1998
53 Stefan Wojnecki, komentář k výstavě „Kope lat” týkající se 60 let Wojneckého tvorby.



Snímek vznikl na zamrzlém jezeře. Wojnecki po něm chodil bos, na sněhu jsou vidět otisky jeho chodidel



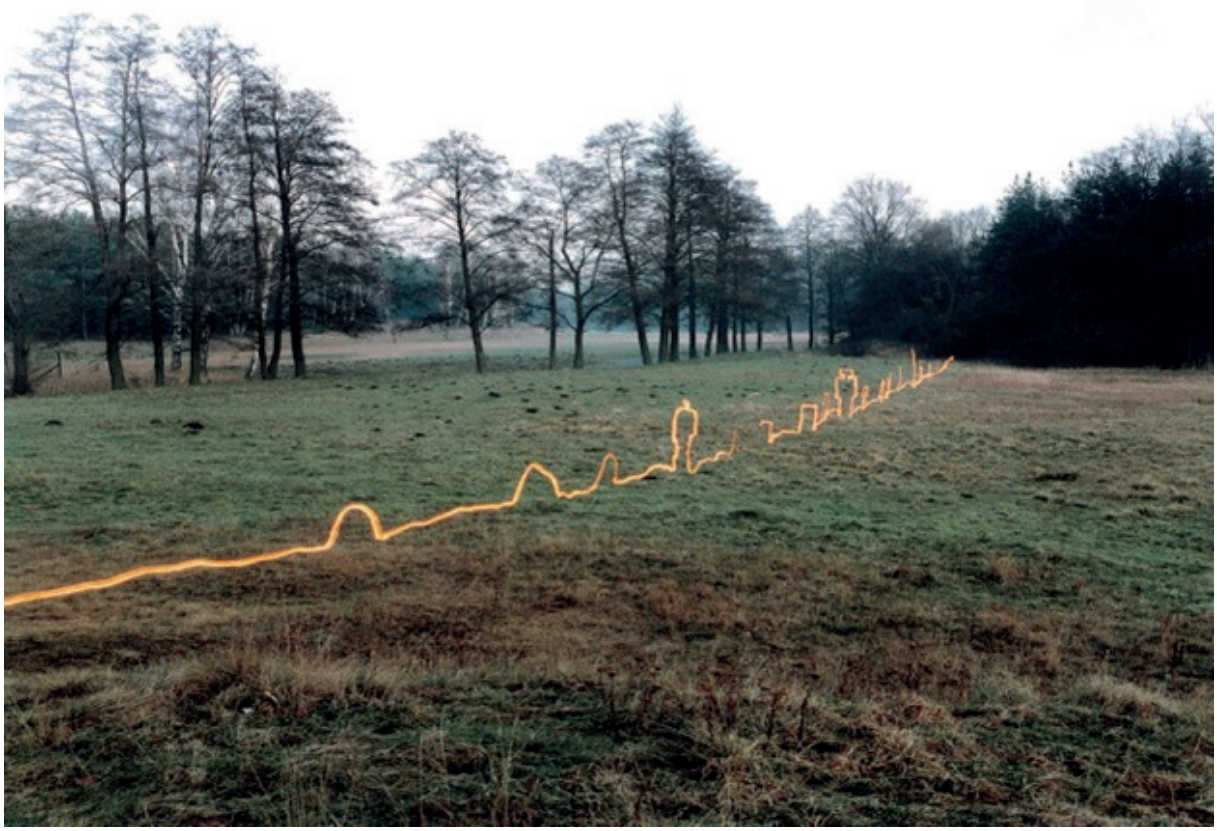
Na fotografii autor nakreslil matematické symboly nekonečnosti na pozadí zdánlivě neuspořádané zelené plochy. To má symbolizovat nekonečný svazek s přírodou a vztahovat se k ekologickým inklinacím autora



Zapletení

Wojneckého zajímalo, co bude dominovat jeho dojmům při střetu fotografie s kresbou. Získá světelná kresba rysy přítomnosti objektu, tělesnosti a bude pohlcena fotografií, čímž ztratí svůj status tady a teď? Z výše uvedené otázky vyplývá další: existovala kresba viditelná na fotografii nezávisle na skutečnosti, že byla vyfotografována?“[54]

54 Jako výše



Wojnecki v této práci navazuje na lidskou evoluci. Světelná linie symbolizuje nepřerušovanost evoluce, ze které se tvoř tvary symbolizující další vývojové etapy. Jak uvádí autor, vývoj bude pokračovat až k umělé inteligenci.



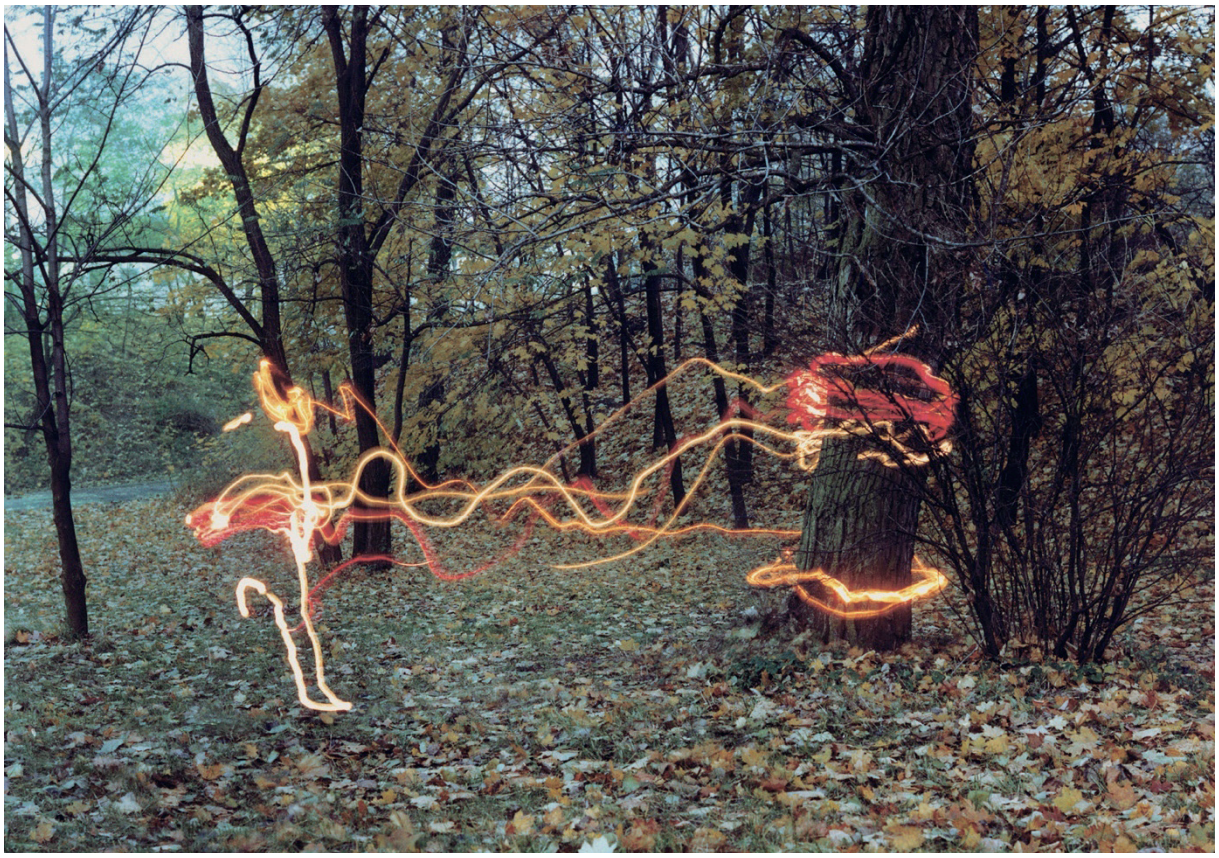
Vířivky na louce naznačují životodárnou energii prány, opěvované v hinduismu.



Čára. Dílo symbolizující zásah člověka do přírody.



Proměna. Dílo symbolizující lidskou evoluci.



Já a strom. Wojneckiho přítomnost je symbolizována světelným obrysem. Světelné linie směřující ke stromu symbolizují autorovy myšlenky ve spojení s přírodou.



Na tento snímek byla přidána postava vygenerovaná na počítači asistentem prof. Wojneckého, Zbyszkem Trzeciakowským.



40 svíček ke 40 letům PLR, 1985

V této práci Wojnecki pozval spřátelené umělce, kteří se účastnili Gorzowských konfrontací, k vytvoření díla k 40 letům existence PLR. Aby vyjádřili svůj názor na téma PLR formou světelného záznamu na negativu



Dokumentace vzniku fotografie „40 svíček ke 40 letům PLR“

4.15 Reflexní inscenizace 1987-1989

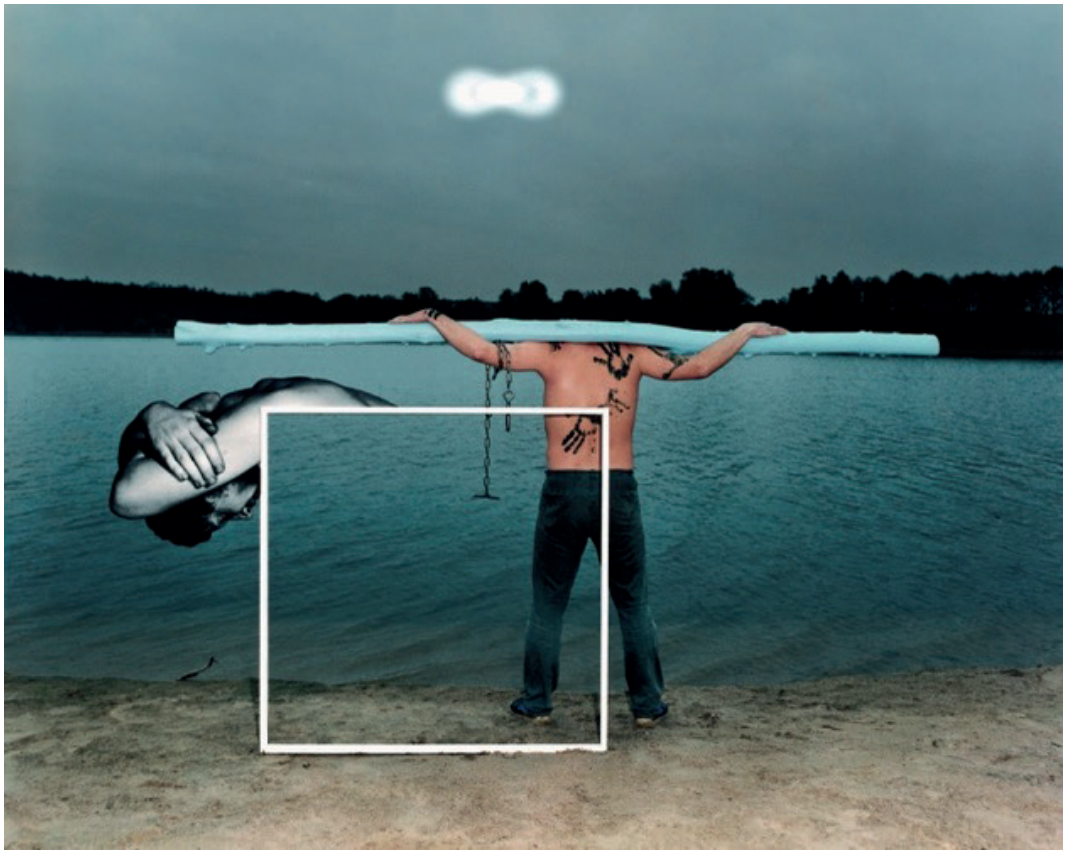
Práce souvisely např. se zamyšlením se nad proměnou polské společnosti konce osmdesátých let. Wojnecki v tomto případě využívá montáže, prostorové inscenizace a také světelné kresby, aby vyjádřil svůj vnitřní model světa. Používá symboly, citáty ze svých předchozích prací, což lze číst jako kontinuitu uměleckého vyjádření. Jak zdůrazňuje, chtěl také ve fotografii ukázat přechod existujícího v neexistující a neexistujícího v existující.



Vstupování



Budoucnost



Tajemství přírody



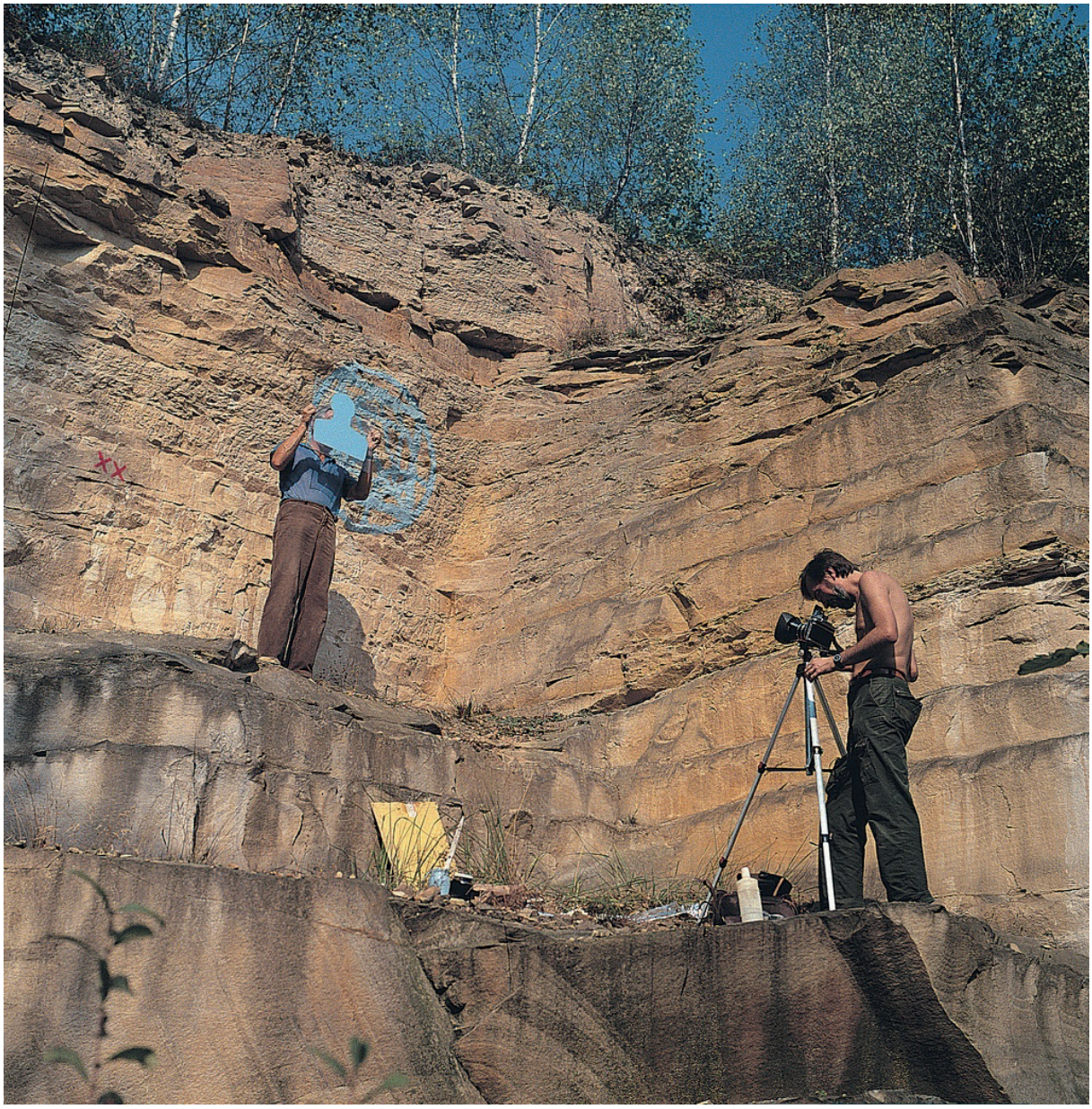
Antény



Poklad



Autoportrét



Dokumentace vzniku autoportrétu v kamenolomu

4.16 Y umění 1988-2009

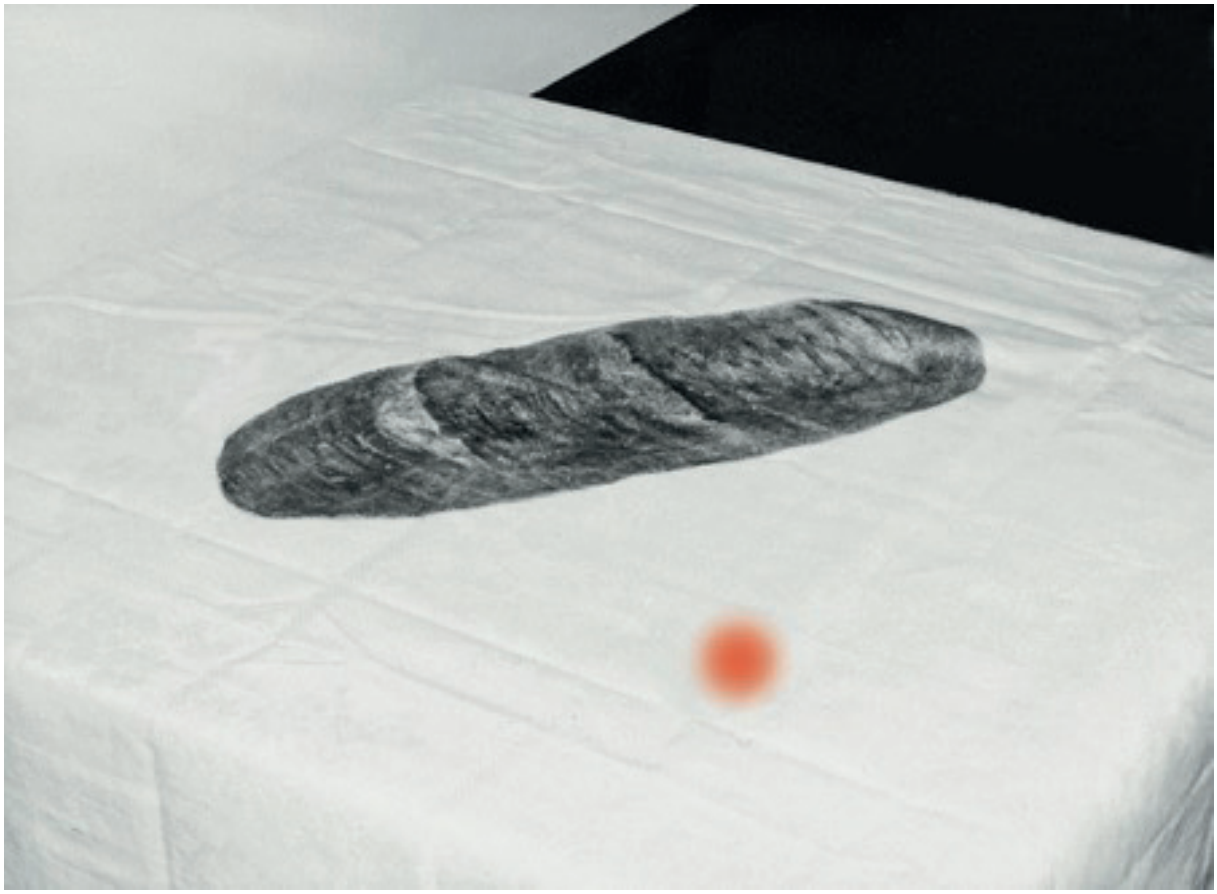
V sérii prací nazvané Y umění upozorňuje Wojnecki na zlomové okamžiky v umění, na jeho proměny, na to, že z předchozí, tendenční estetiky se vynořuje nová větev. Autor to obrazně nazývá Y umění.

Písmeno ypsilon je znakem neznáma, stejně jako je neznámá budoucnost umění. Proměny v umění mají tu vlastnost, že v určitém okamžiku a na určitém místě vzniká něco nového, ale zároveň pokračuje starý přístup. To znamená, že umění se jednoduše rozvětvuje na staré, které přetrvává, a na nové, které si svou oblast teprve buduje. Po neurčené době se to nové znovu rozvětvuje. V umění se vše děje bifurkací (rozvětvením) a symbolicky je to písmeno Y. Kdy a jak vznikne něco nového a jaký to bude mít další osud, se nedá předvídat – je to absolutní neznámá. Můžeme pouze s jistou pravděpodobností prognózovat další osud dosavadní umě-

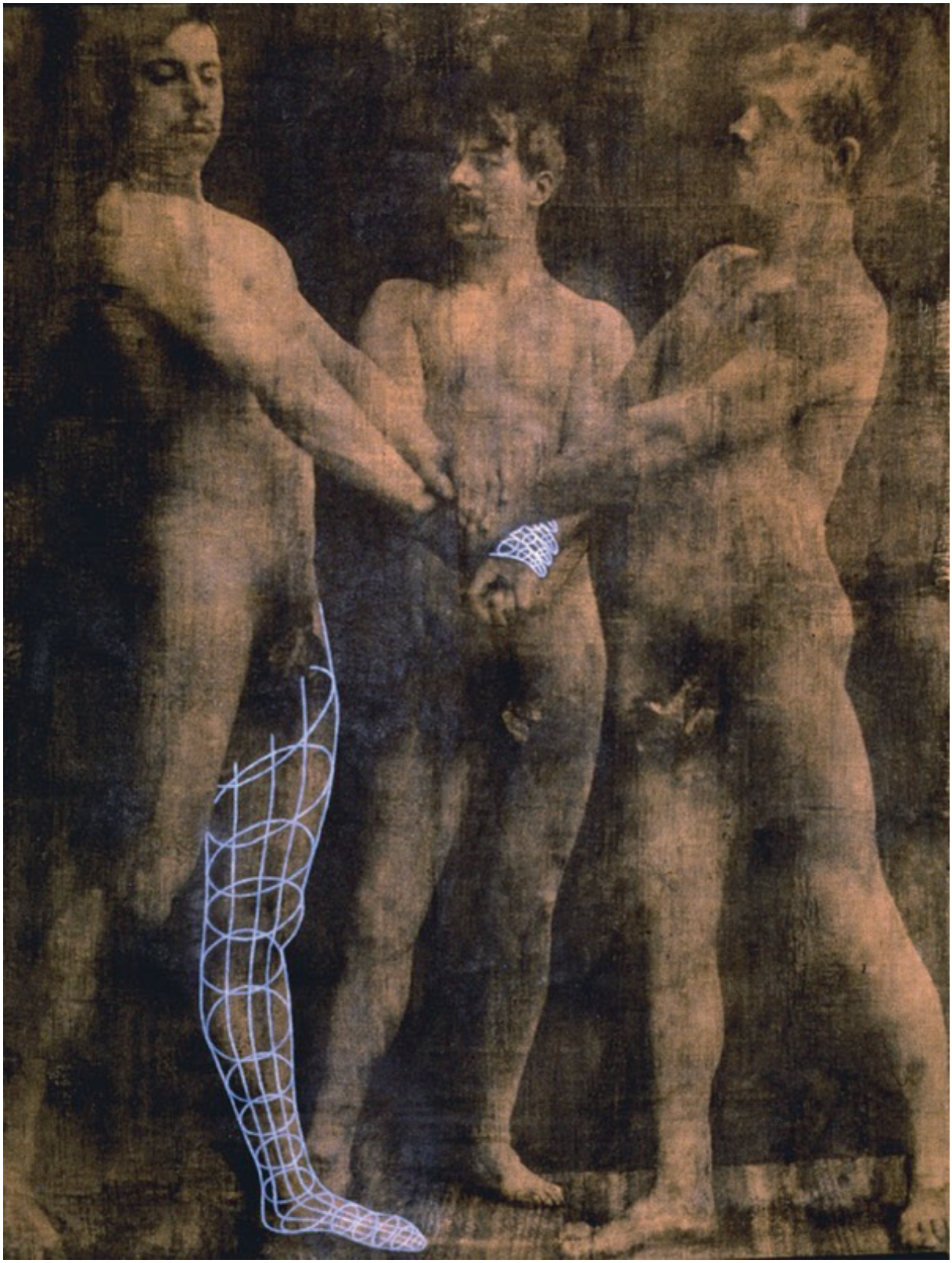
lecké praxe na nejbližší léta. Jinak řečeno, jedna větev ypsilonu je známá a na jejím základě můžeme vystupovat s jistými futuristickými závěry, ohledně druhé větve ale nejsme schopni předvídat, co se udá. Y umění je tak symbolem rozvětvení se umění na něco nového a starého. Povšimněte si prosím, že se takto vyvíjí umění, ale věda ne. Ve vědě dokonce ty nejvíce inovativní teorie zneplatňují staré, leda by se ty poslední ukázaly být mylné. Staré se stává zvláštním případem nového, obecnějšího. Takový je např. vztah mezi Newtonovou teorií a Einsteinovou teorií relativity. V avantgardním umění byla zneplatněna větev tradice a budována nová větev, v opozici k té dosavadní.
Skutečnost, že existuje jedna tradiční odnož a druhá nová, která nechce mít nic společného s tou první, je charakteristická především pro umění.[55]

Y umění
Y – písmeno latinské abecedy, název písmena ypsilon
– označení něčeho blíže neupřesněného
– symbol neznámé nebo proměnné
– něco tajemného
– tvar písmena Y připomíná rozvětvení
– lat. bifurcus – rozvětvený
– bifurkace – rozdvojení se něčeho, rozvětvení se dvěma směry,
– rozdělení na dvě ramena
– při jistých, pravidelně se opakujících rozdvojeních, obsahuje každá další
– bifurkace své vlastní repliky, obsahuje čím dál tím drobnější kopie sama sebe
– tak fungují fraktály, které zachycují struktury světa kolem nás
– umění má svá stacionární období a fáze bifurkace
– jak dlouho trvá stacionární období umění, lze je předvídat s větší nebo
– menší pravděpodobností
– podle teorie katastrof je nejdůležitějším momentem bod bifurkace – rozdvojení,
– který rozhoduje o proměnách umění
– od tohoto okamžiku vzniká něco jiného, alternativního, odlišného od dále
– probíhajícího pokračování dosavadních děl
– odhalující se alternativní umění je nepředvídatelné, nikdy nevíme, jaké
– bude – kdy, kým a kde bude vytvořeno
– je absolutně nemožné prognózovat umění mimo okamžik bifurkace, nanejvýš
– lze vycítit blížící se nastání tohoto okamžiku
– umění může být také vnitřně alternativní, umělec může vyznění
– svého díla rozštěpit na alternativní smysly[56]

55 Michał Jakubowicz, Na drodze sprzeczności – wywiad ze Stefanem Wojneckim Wisła 2002
56 Stefan Wojnecki „Fotografia – Gwiazd podwójna kultury" str. 203, Poznań 2005

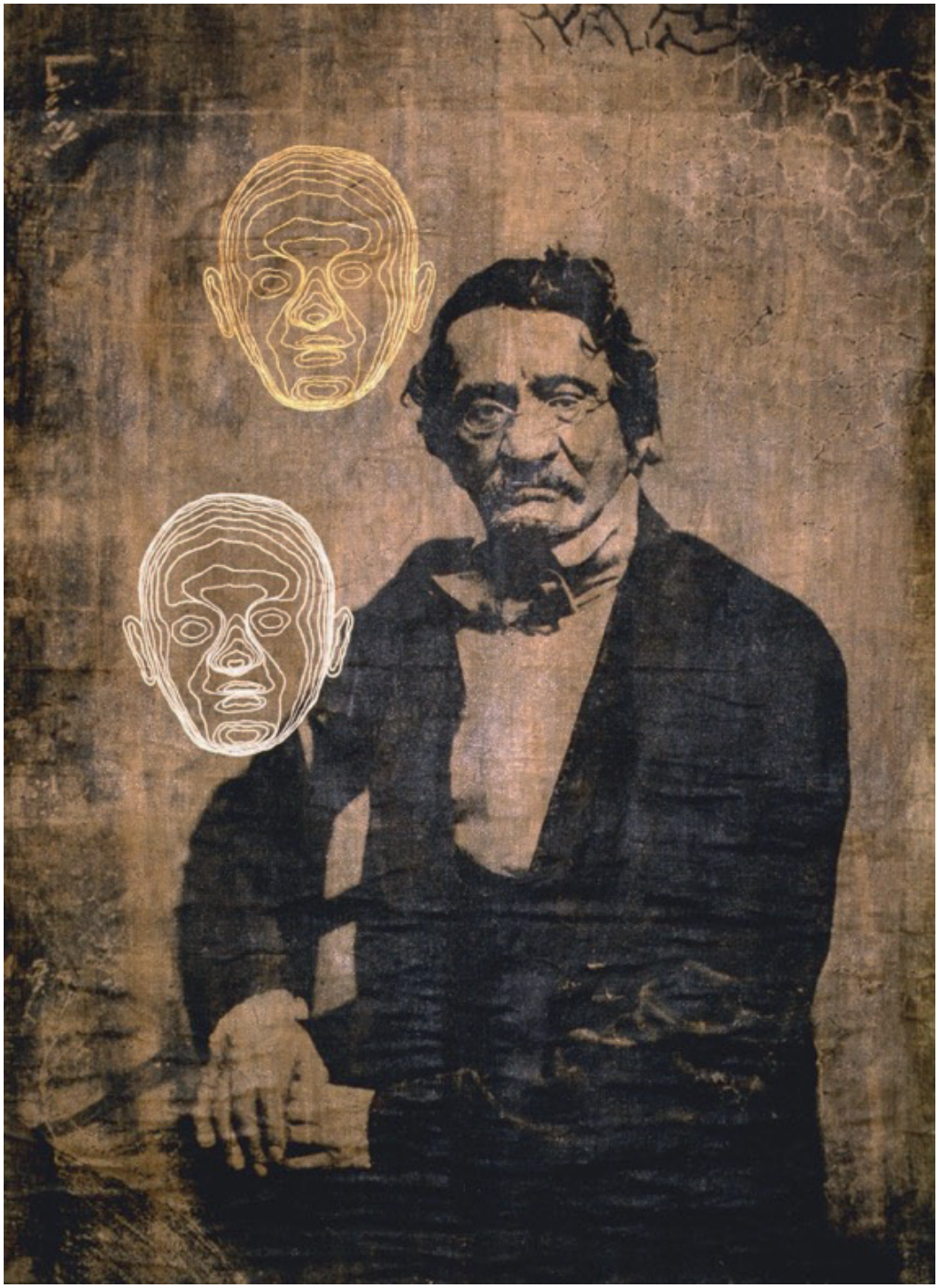


Na ubrusu

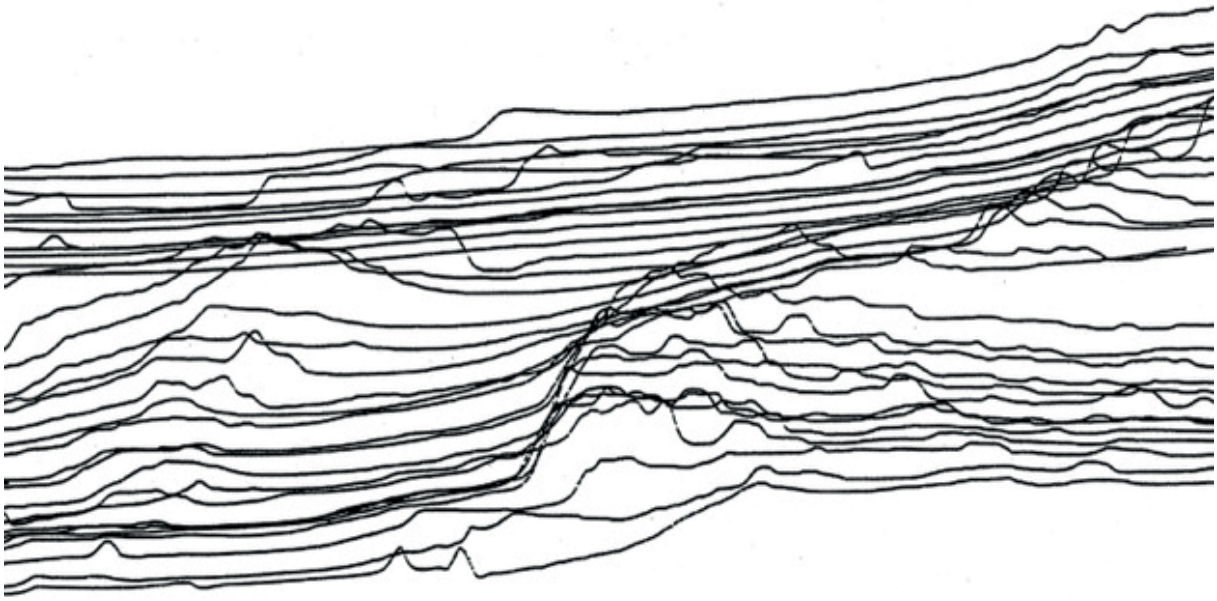


Stopa s citátem, citát se stopou. Předkládané práce jsou reprodukcemi na fotografickém plátně fotografií z historie fotografie a počítačovými simulacemi fragmentů originálu

Dílo Stopa v citaci, citace ve stopě se zdá být jakousi vivisexií problematiky stopy a citace. Po technické stránce Wojnecki při tvorbě díla nanesl světlocitlivou emulzi na jutové plátno. Wojnecki zde cituje známý portrét z 19. století a překrývá ho digitální kresbou. Představuje jakýsi špagát vztahující se k procesům fotografie. Práce poukazuje na rozvětvení fotografie do digitální oblasti. Jde o hmotný objekt a zároveň o digitální prostor. Prezentoval hraniční situaci mezi hmotným a virtuálním prostorem. Vznikla kombinovaná realita.

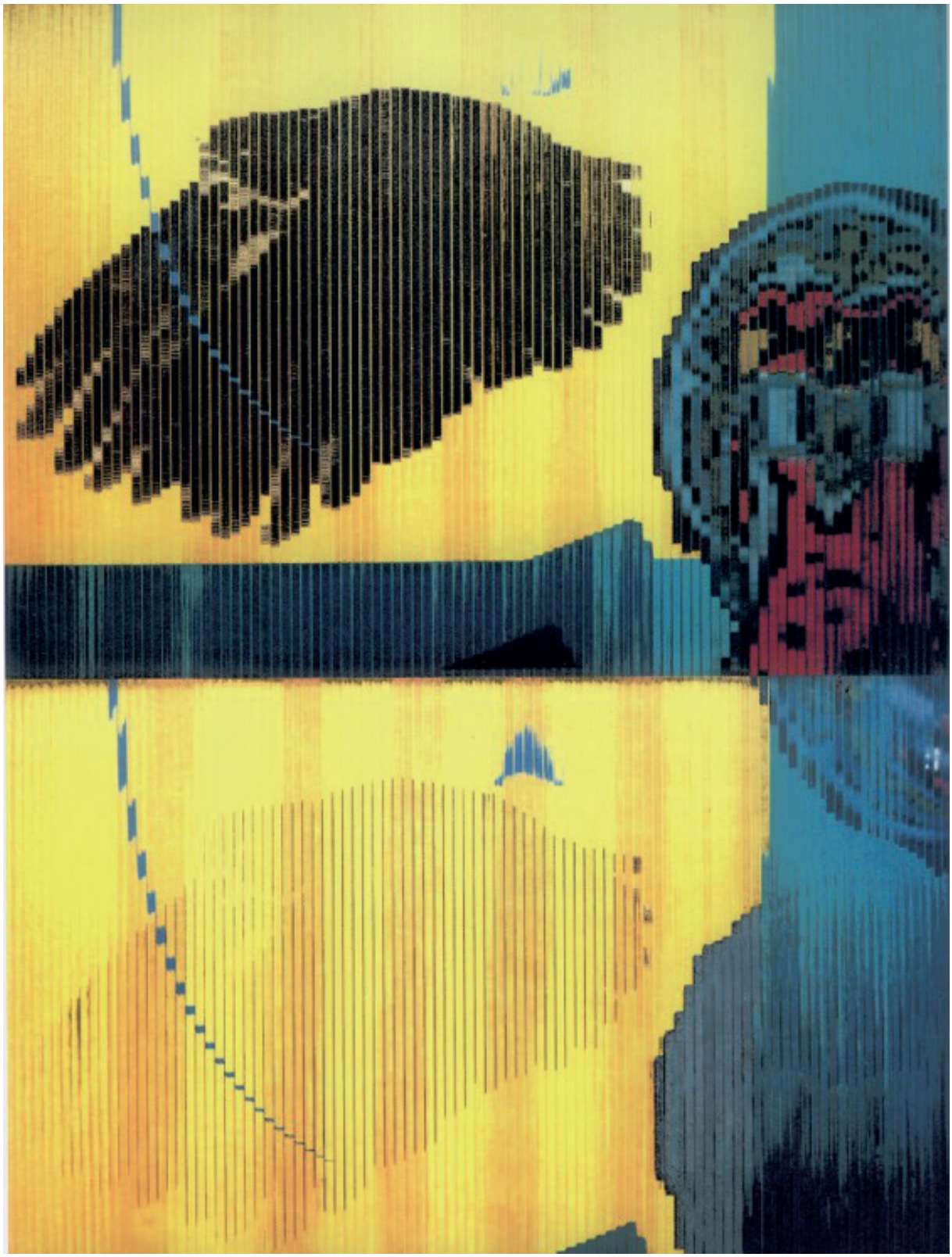


Stopa s citátem, citát se stopou. Předkládané práce jsou reprodukcemi na fotografickém plátně fotografií z historie fotografie a počítačovými simulacemi fragmentů originálu



Síť atomů 1998 je skenovací fotografii sítě atomů. Každá vypouklina linie označuje polohu jednoho atomu

Jedná se o skenovací fotografii sítě atomů pořízenou pomocí tunelového mikroskopu. Týká se povrchové struktury krystalů mědi. Záznam byl získán měřením průtoku elektrického proudu ostřím pohybujícím se neuvěřitelně blízko povrchu zkoušeného kovu. Každá vypouklina grafu na obrázku označuje polohu jednoho atomu.
Práce navažuje na rané fotografie „Průběh matematické křivky“ nebo fotografie obrazu osciloskopu. Prezentuje realitu nedostupnou pro smysly nevybavené výdobytky technologie.



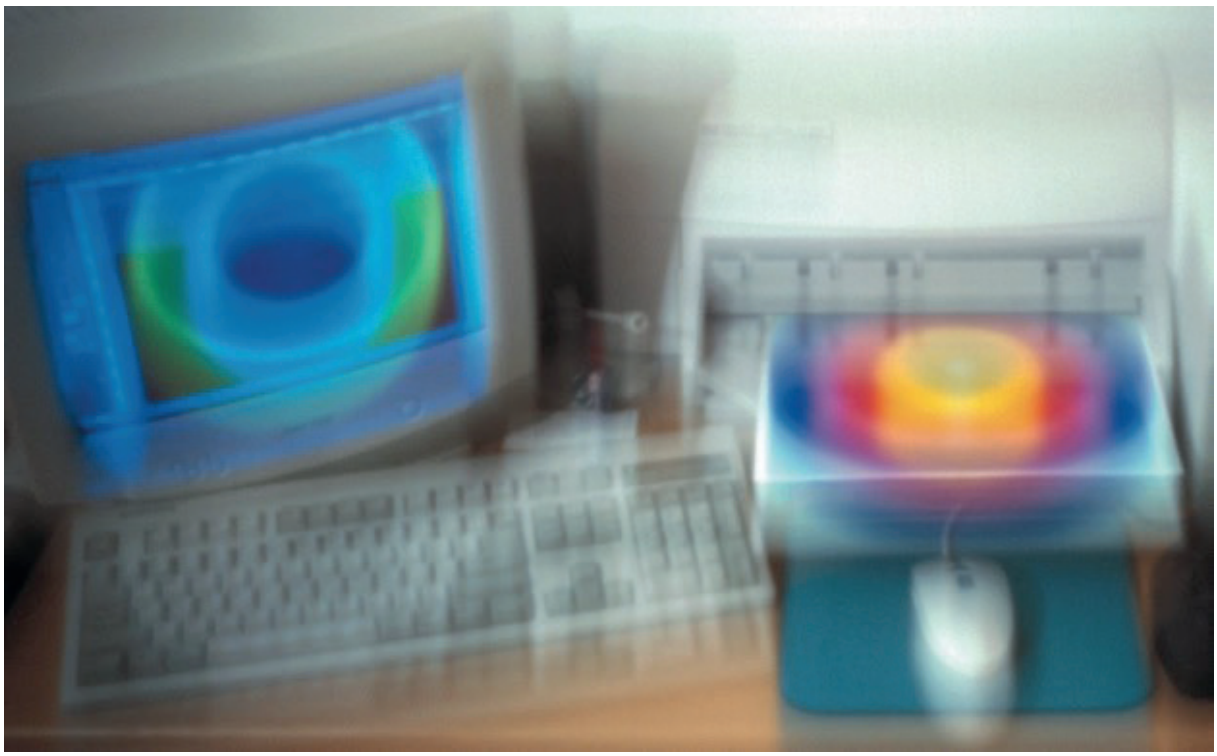
Duogram 1993-1995

Wojnecki tvořil duogramy již v 60. letech 20. století, popsal jsem je v předchozí části práce. V tomto případě autor použil přesnější lentikulární rastry a zlepšil přesnost provedení, což vedlo k plynulejším pohybům. Dle předpokladu má práce vyvolat reflexi nad podstatou prostoru, na což poukazuje název práce.



Duogram „Prostor mimo hmotu“ 1993-1995

4.17 Postmediální fotografie 2001-2002



Snímek vytvořený camerou obscurou ve tvaru svislé štěrbiny

Wojnecki pořizuje sérii fotografií camerou obscurou a zkoumá vliv tvaru dírkové komory na vzhled fotografie. Snímek výše byl vytvořen camerou obscurou ve tvaru svislé štěrbiny. Působí dojmem, jako by se kamera a fotografované objekty vůči sobě pohybovaly. Zatímco všechny věci zůstávaly nehybné. „Prohlížím si svou cameru obscuru, odlišnou od obvyklé kulatosti. Ano, je to ona, kdo je stejně jako každé projasnění strůjcem transfigurace tvaru předmětu do jeho vlastní plochosti. Je to kámen mudrců, který proměňuje vzhled věcí v miniaturní šerosvit, který nemusí mít nutně pravoúhlý charakter. Elementární katalyzátor, neohraničený brusem skleněné kulatosti. Hlavní zásada zobrazování, neboť bez pravidel použití. Má sílu filozofického vejce, které dokáže jediným tvůrčím aktem zredukovat okolní realitu na transcendentní kvality papíru.[57]

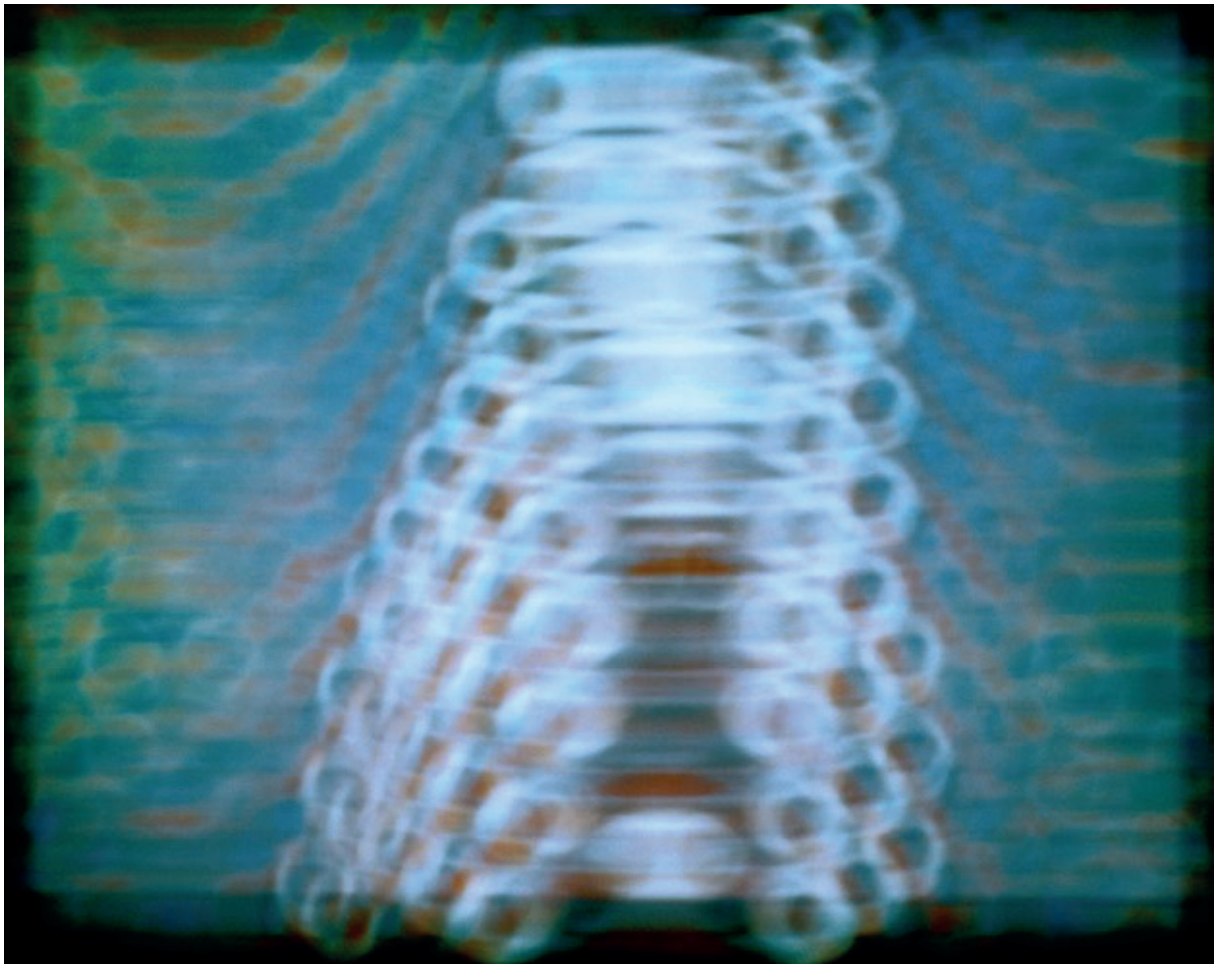
Wojnecki v textu „Alchemii szczelinowego otworka" považuje dírkovou fotografii za téměř magickou tvůrčí sílu, jakýsi rituál pro uspořádání světa. Výřezem v rovině proniká světlo do nitra temné jeskyně, plechovky, krabice. Abstrahuje od okolní reality. Vystřihuje to, na co je namířena štěrbina camery obscury. Dovoluje soustředit se na to, co je pro autora podstatné. Uznává ji za základní nástroj poznávání. Což se shoduje i s příběhem, jak si jí již ve starověkém Řecku všiml Aristoteles při částečném zatmění Slunce, zaznamenal obraz, který na zemi vytvořily paprsky procházející listy stromů.[58]

57 Stefan Wojnecki, Alchemia szczelinowego otworka, Poznań 2003
58 Wikipedia „Camera obscura"

Dírková fotografie je domem živého stříbra, znovuzrozeného měsíce. Je to uzel Isidy s rohy měsíce – magický zdroj tvůrčí síly. Je to především Hermův Trismegistos a Thothova moudrost, nositel zjevení velkého tajného vědění. Trojitý Trismegistos dírkové fotografie je třetí realitou mezi smyslovou realitou a transcendencí, nejen matematikou. Je také podstatou třetího tradičního umění a technik.

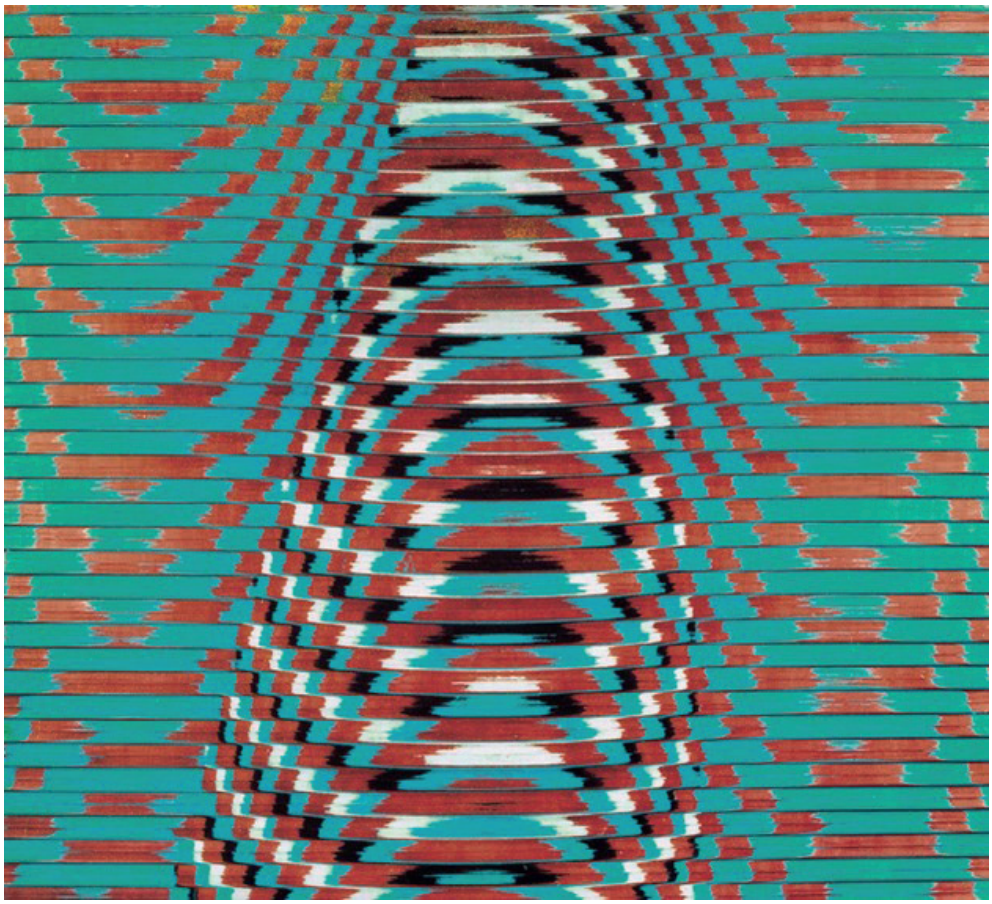
Kdo jiný než šaman by byl schopen podobných praktik? Jen fotograf – osamělý čaroděj, filozof světla. Jeho vnitřní iluminace bez filozofie ho omezuje na bytí řemeslníkem. Fotograf vězní džina ve speciální nádobě, *pitosu* – vězení, čímž nad ním vykonává svou moc. Běžně řečeno, v políčku filmu.[59]

Snímek níže byl vytvořen camerou obscurou kulatého tvaru. Pro srovnání, snímek B ukazuje vzhled vyfotografovaného objektu viděného pouhým okem. Mezi výchozí materiály patřily mimo jiné: bezkamerový digitální obraz, možnost kruhového barevného spektra na obrazovce monitoru, duogramy (2001 – 2002).

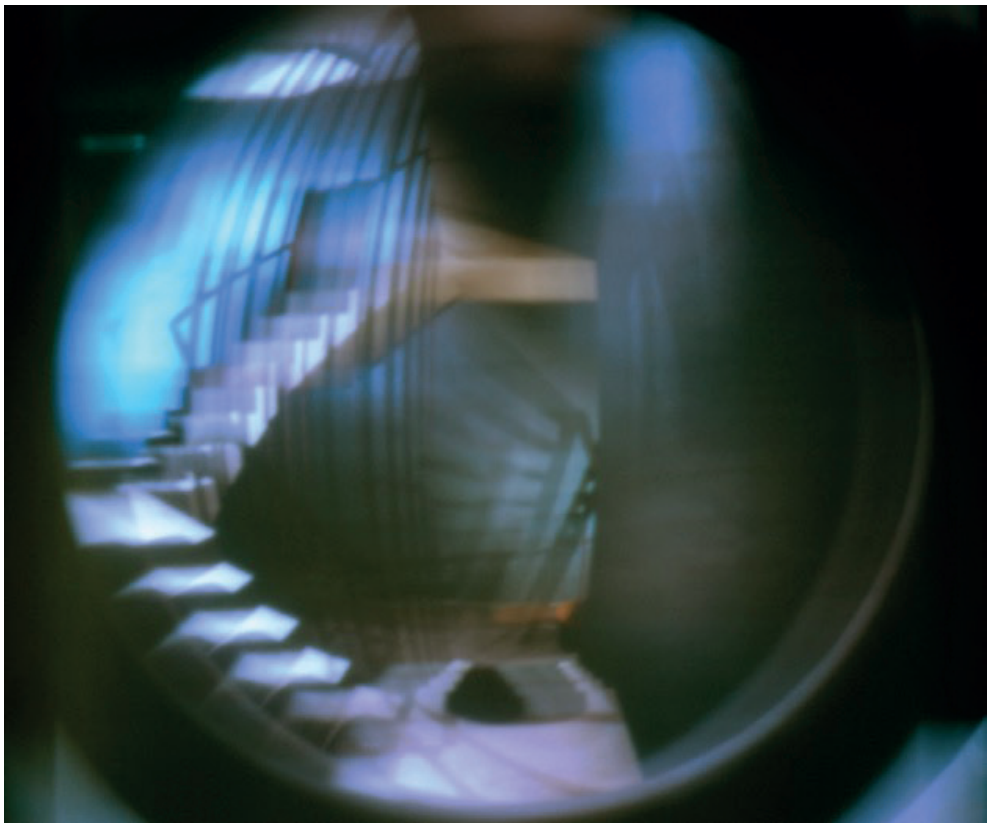


Duogram 2001

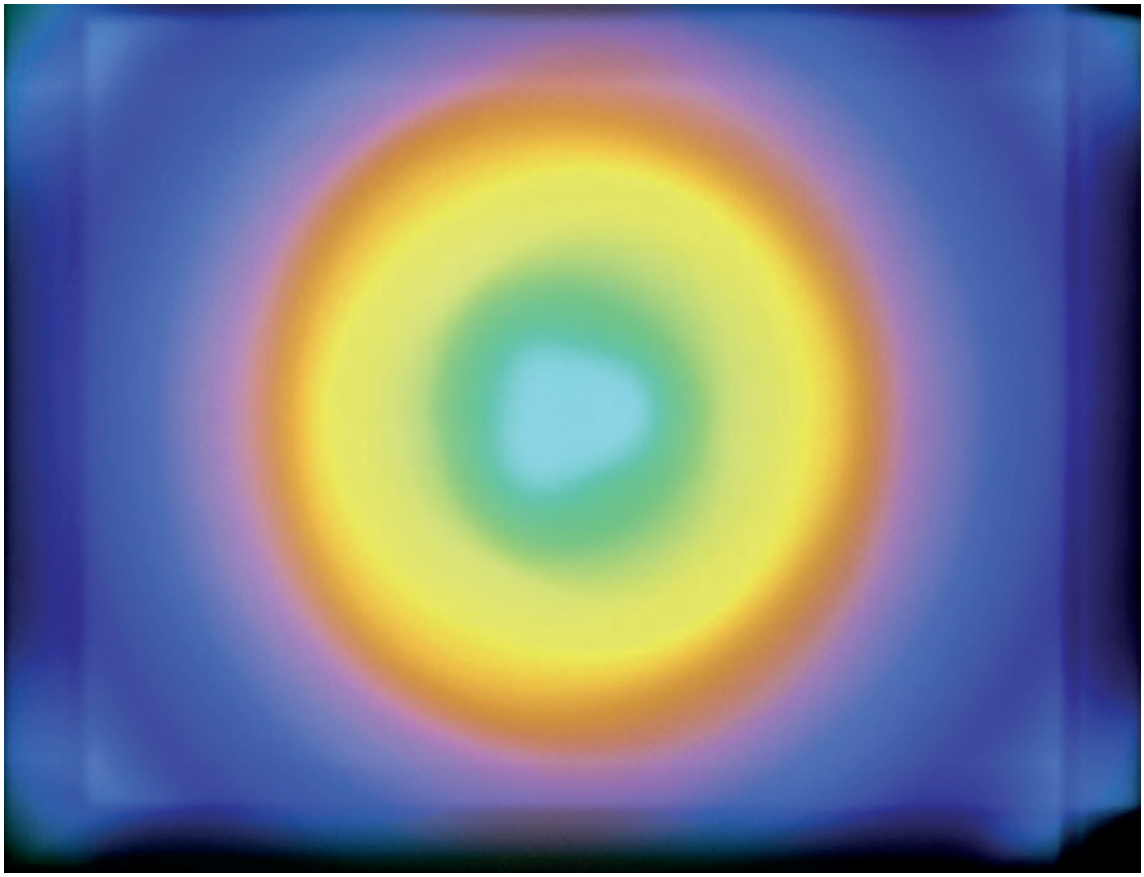
59 Stefan Wojnecki, Alchemia szczelinowego otworka, Poznań 2003



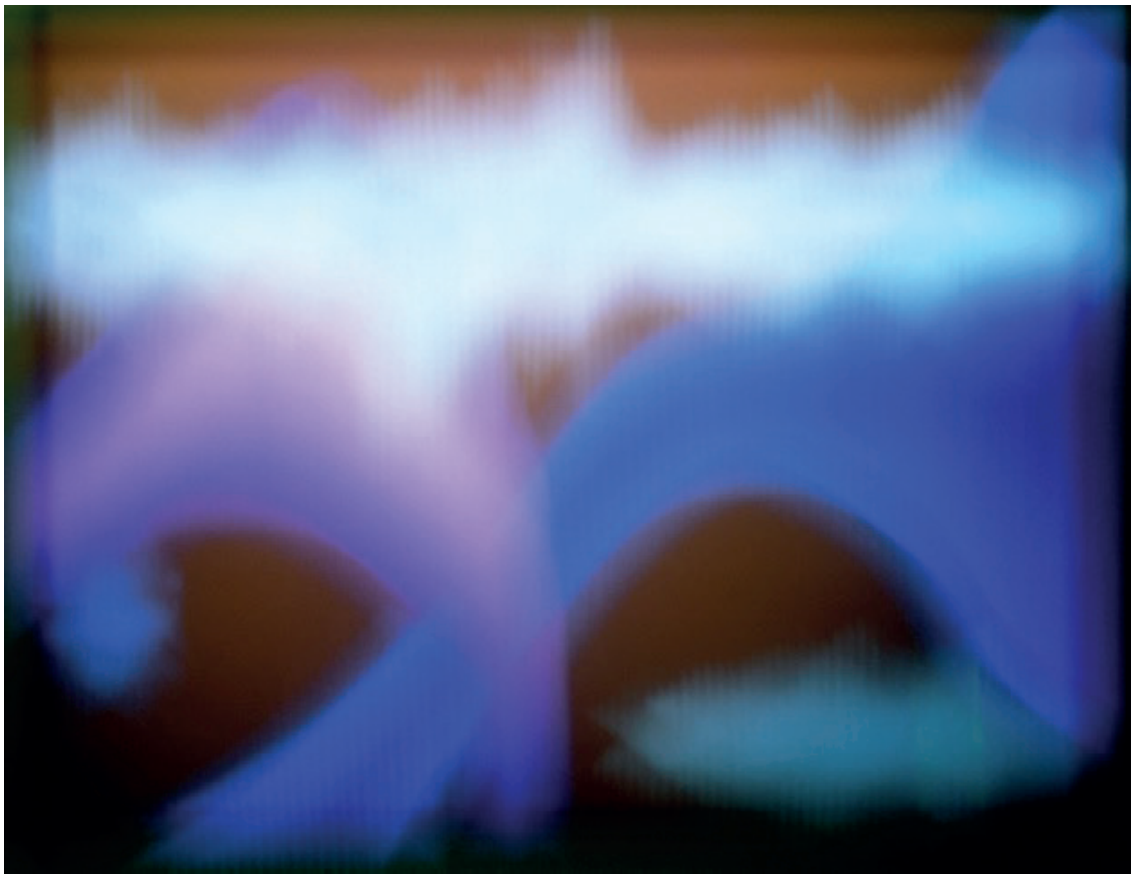
Digitální obraz bez kamery, možnost kruhového barevného spektra na obrazovce monitoru



Snímek vytvořený camerou obscurou ve tvaru vodorovné štěrbiny



Snímek vytvořený camerou obscurou ve tvaru obrysu trojúhelníku



Snímek vytvořený camerou obscurou ve tvaru písmena X



Snímek vytvořený camerou obscurou v hadovitém tvaru

4.18 Genesis, K nirváně 2008

Jde o prostorovou multimediální instalaci využívající videoprojekci, indickou hudbu a kouř. Divák se nachází uvnitř trojrozměrného obrazu promítaného na oblacích kouře, v němž zprvu vidí jen světelný bod a slyší indickou hudbu. Postupně obraz začínal být čím dál tím hypnotičtější, objevil se tunel, vír, na jehož konci se nacházel světelný bod. „Divák je vystaven jedinečnému, až mystickému pocitu tajemství existence... Takové dojmy jako brána času, tunel do věčnosti, nekonečnost hloubky, stávání se – tvoří magii, metafyziku zážitků".[60]

K dosažení tohoto efektu Wojnecki využívá počítačovou animaci a, jak sám zdůrazňuje, jeden ze starověkých živlů v podobě prchavého a neuchopitelného kouře. Instalace je totiž velice bohatá v symbolické vrstvě a na symbolické úrovni působí stejně silně jako na té dojmovo-emocionální. Autor umístěním diváka do středu projekce v zakouřené místnosti tohoto odřízl od vnějšího světa. Hypnotická, indická hudba velmi silně podporuje dojem pociťování bytí v jiném časoprostoru.

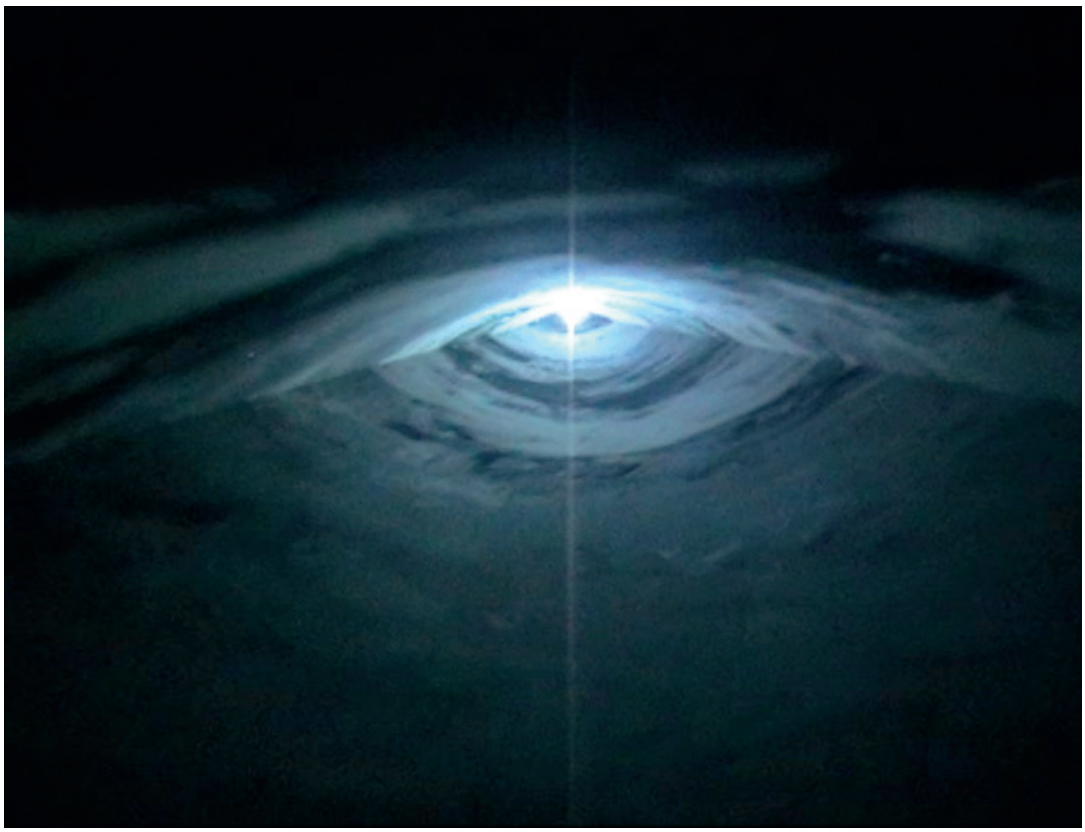
Kouř podle „Leksykonu Znaki Świata" Piotra Kowalského znamená

„Sloup dýmu stoupající k nebi určuje vertikální uspořádání světa a stává se jednou ze spojnic země a nebe... Vertikalita, směřující k božským oblastem, je nejjednodušším zdůvodněním obětního významu dýmu... Oběti proměněné v dým se stávají formou daru a pokrmu pro bohy... Obliba bohů v dýmu je dána také tím, že jeho beztvarost a zmatek, který přináší, představují jinakost Onoho světa..... Dým hraje také důležitou roli v mnoha věštebných postupech... Kněží při pohledu na dým stoupající z oběti rozhodovali o šancích na úspěch akcí, které podnikali... Prostředník, znamení možného splynutí pozemské a duchovní říše, ale také faktor umožňující překročení hranice, která je odděluje, má četné magické, léčebné a ochranné využití... Dým plnil také protidémonickou úlohu; očišťoval zemi, zaháněl zlé síly".

Máme zde světlo, které dává počátek, kde také začíná animace, kde později beztvarý mrak nabývá podoby lidské bytosti, aby se nakonec opět deformoval a vrátil do světelného bodu, z něhož vzešel.

Dá se říci, že Wojnecki s pomocí technologických výdobytků 21. století provádí šamanský rituál návratu ke kořenům, zrození a smrti s využitím kouře jako spojnice mezi světem země a nebes. Chce, aby divák dosáhl katarze, očisty, pochopení toho, odkud přišel a kam směřuje. Tvoří rituál, který mu s tím má pomoci. Spojuje starověké symboly a rituály s výdobytky techniky. Takže vtiskl divákům své výtvory, stejně jako starověcí čarodějové vtiskli účastníkům obřadu své vize.

60 Stefan Wojnecki „Koniec czy początek? 2008



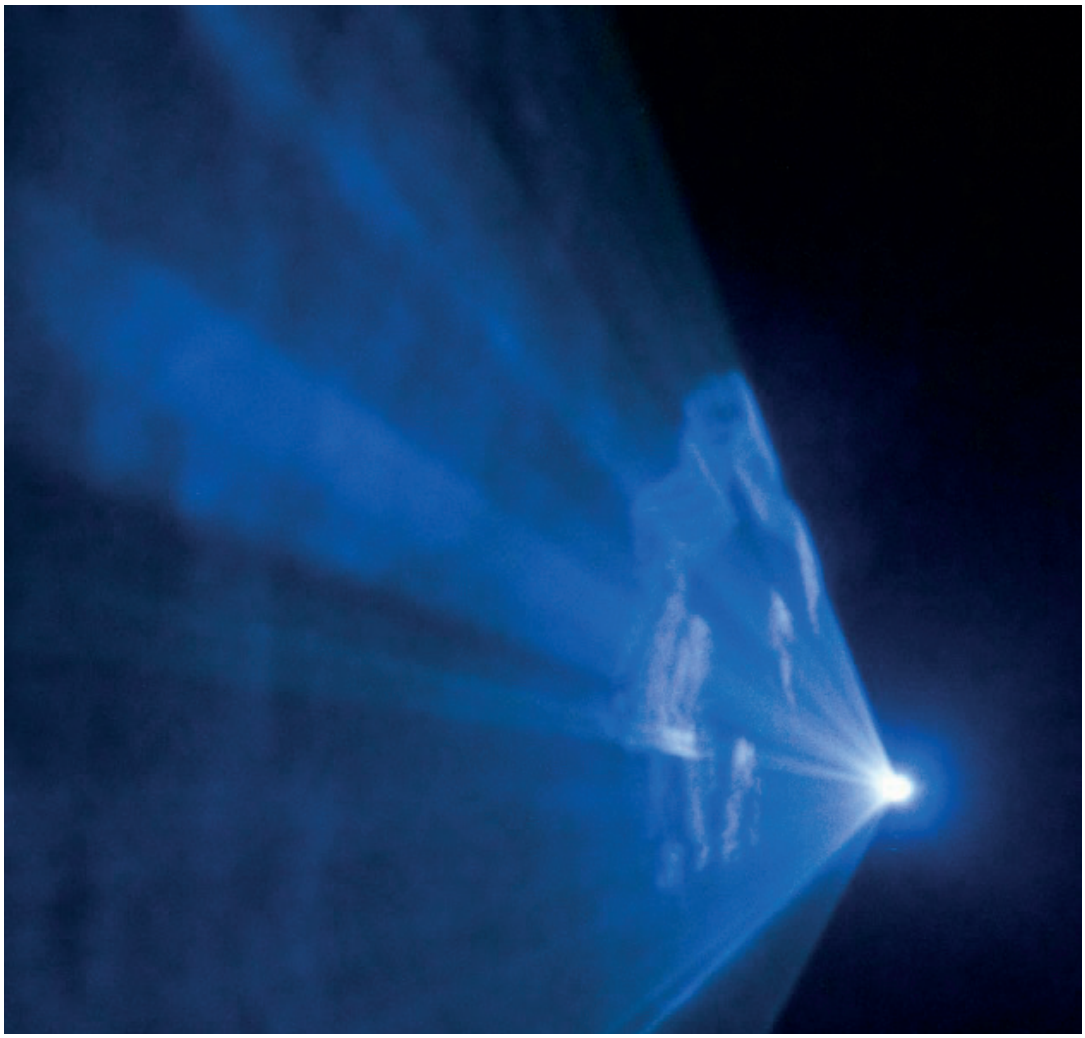
Dokumentace projekce Genesis, K nirváně



Dokumentace projekce Genesis, K nirváně



Dokumentace projekce Genesis, K nirváně



Dokumentace projekce Genesis, K nirváně



Stefan Wojnecki s dýmovnicí během projekce

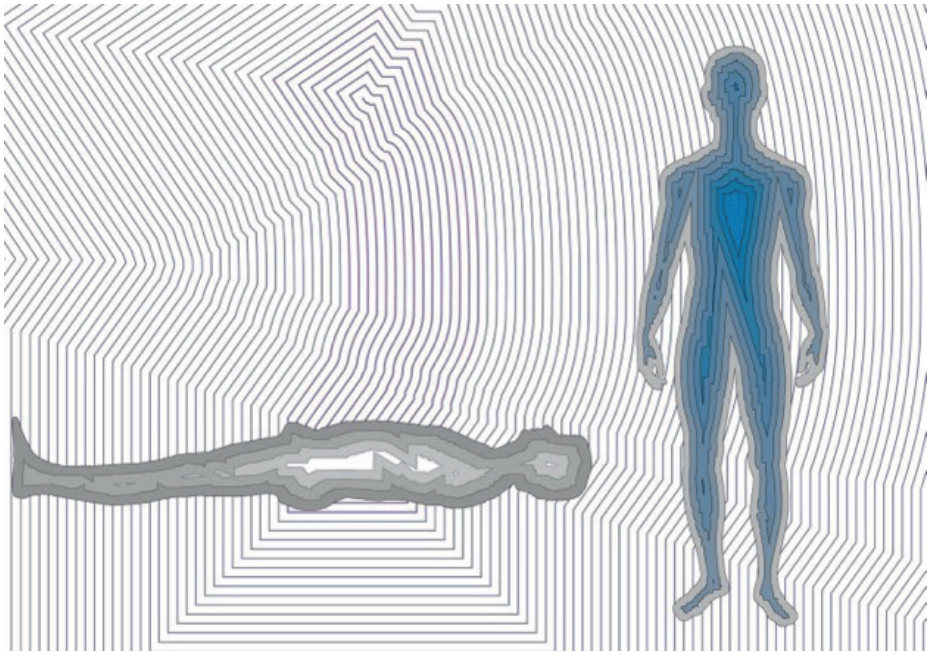
4.19 Síťová společnost 2009

Koncept síťové společnosti pochází z trilogie „Informační věk" od Manuela Castellse. Jsme svědky formování se globální síťové společnosti. Jde o jeden z bodů obratu v historii sociální komunikace. Přes mobilní, multifunkční telefon se můžeme kdykoliv a odkudkoliv s kýmkoliv osobně spojit, získat spojení s prakticky jakýmkoliv zdrojem informací, také s robotem. Rodí se nová, v dějinách naprosto neznámá civilizace.[61]

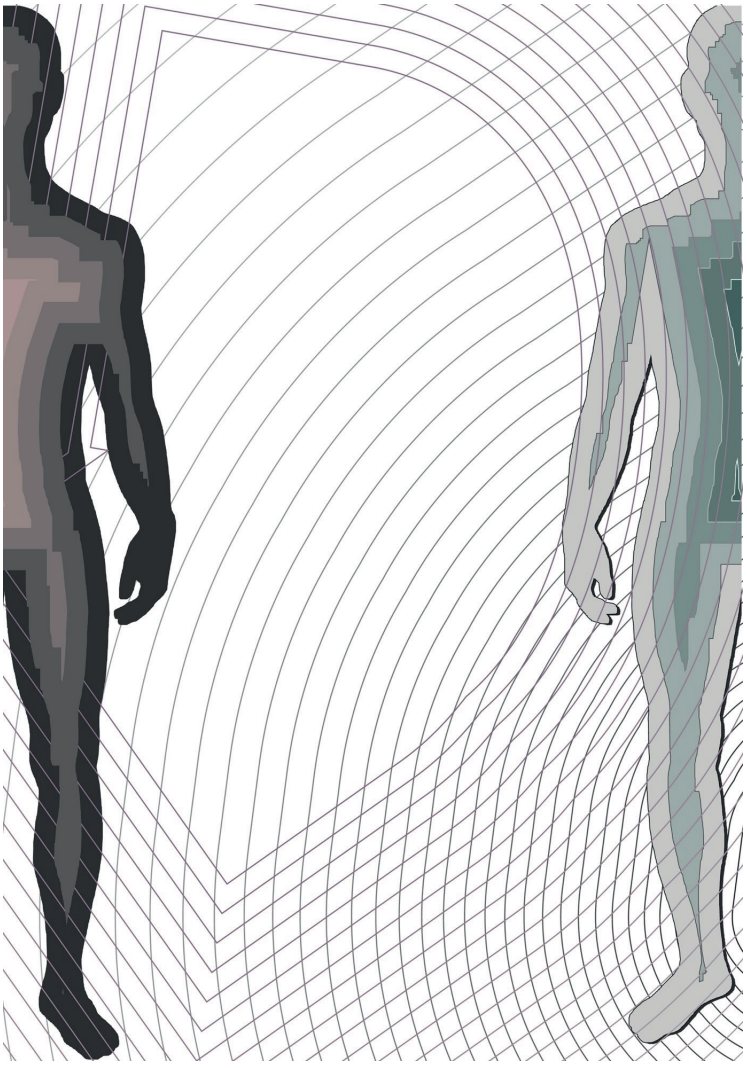
V této práci Wojnecki filozoficky zobecňuje „civilizaci globální konektivity". Vytváří vektorové obrazy a kombinuje je s fotografií. K vytvoření grafiky používá Wojnecki Beziérovy křivky, jejichž název je odvozen od jména matematika Pierra Beziéra, který vytvořil matematický vzorec, na němž je založen kód popisující křivky. Ve výsledných dílech jsou tedy tvary, barvy a velikosti definovány matematickými vzorci. Je to také pokus dokázat, že pojem fotografie lze rozšířit definicí fotografie jako obrazu vytvořeného z apriorních datových faktorů. Z tohoto pohledu je obraz obsahující vybrané, předem určené vzorce tvarů a barev fotografií. Co lze říci o filozofických důsledcích vzniku globální síťové společnosti?

Celý vesmír má síťovou strukturu. Až do nejvzdálenějších koutů jsou známá hmota i temná hmota a s nimi spojená temná energie uspořádány ve vláknitých sítích. Z pohledu mikrosvěta je prostor tvořen superstrunami – částice hmoty je jakousi vibrující strunou. Michio Kaku uvádí, že „hmota není nic jiného než harmonie vytvářená vibrující strunou – částice hmoty lze popsat jako rezonance této struny". Stejně tak je i mikrokosmos ve své podstatě síťovým výtvorem. Když se ponoříme do makrosvěta, zjistíme, že mozek se skládá ze vzájemně propojených sítí neuronů, které jsou vzájemně propojeny axony – osovými vlákny – a dendrity – krátkými výběžky nervové buňky. Základním stavebním kamenem naší mysli je tedy mozek, který má strukturu vláknitých sítí. Domnívám se, že globální telekomunikační síť – technický základ síťové společnosti – lze považovat za nově vytvořený článek mezi mikrokosmem, makrokosmem a vesmírem. Před našima očima člověk vytváří chybějící spojovací článek mezi jeho dosavadním světem vymezeným zemskou lokálností a světem, který zahrnuje celé lidstvo a sahá až do propastí vzdálených galaktických uskupení.

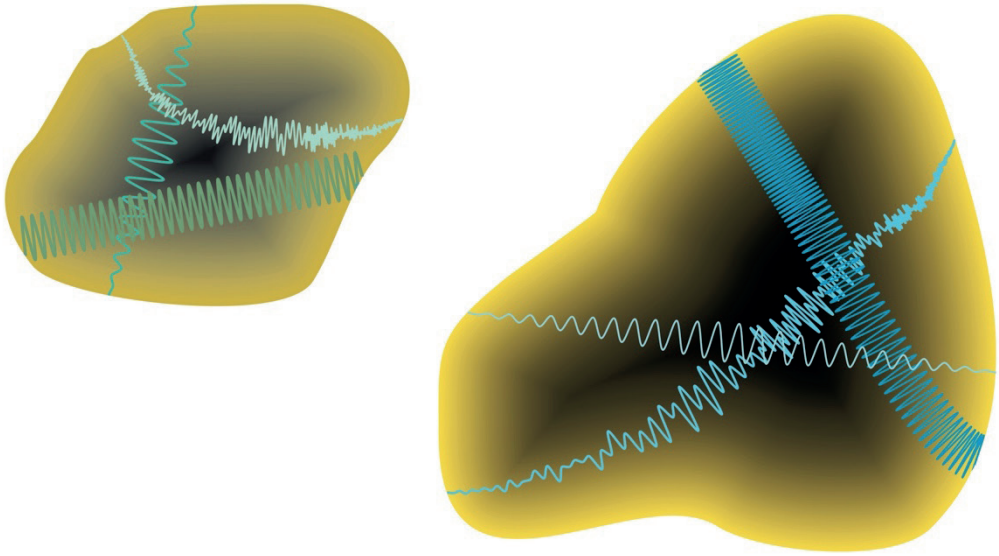
61 Stefan Wojnecki" Moja teoria fotografii 2011" Społeczeństwo sieci str. 33. Poznań 2011



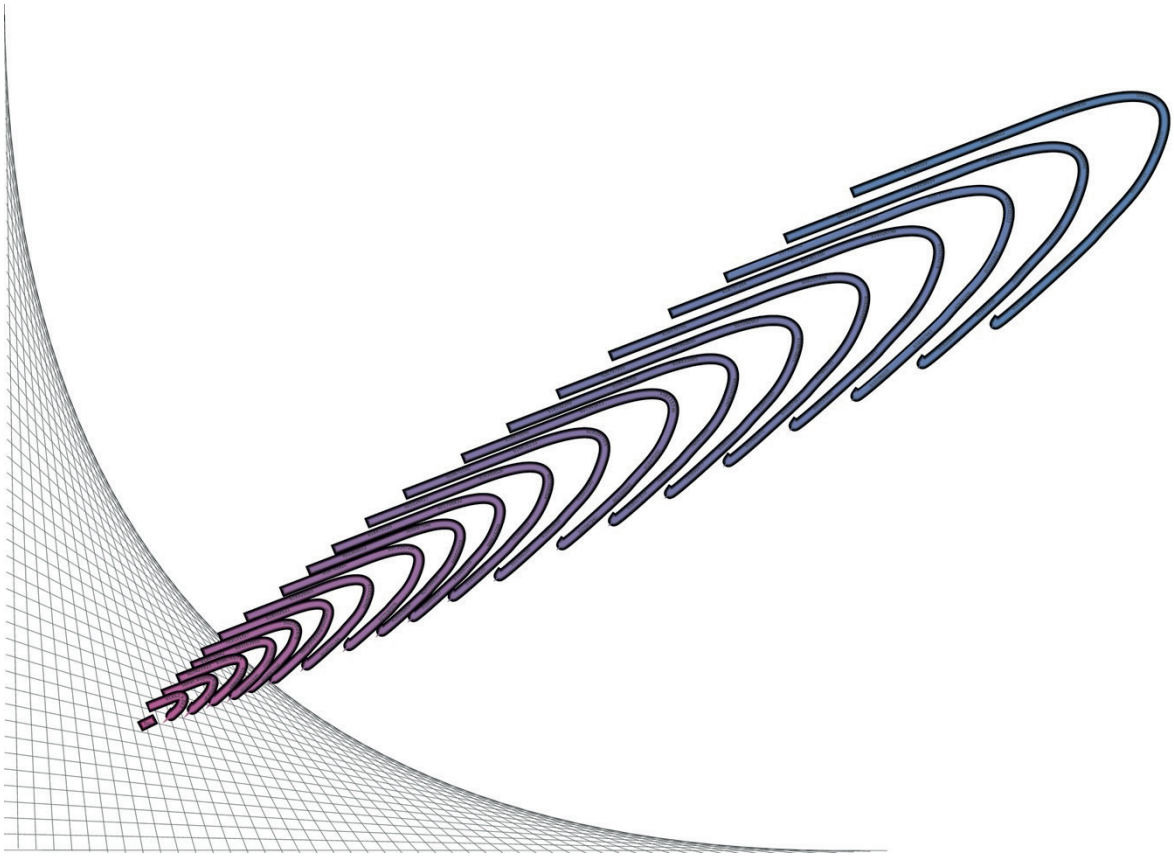
Síťová společnost 1



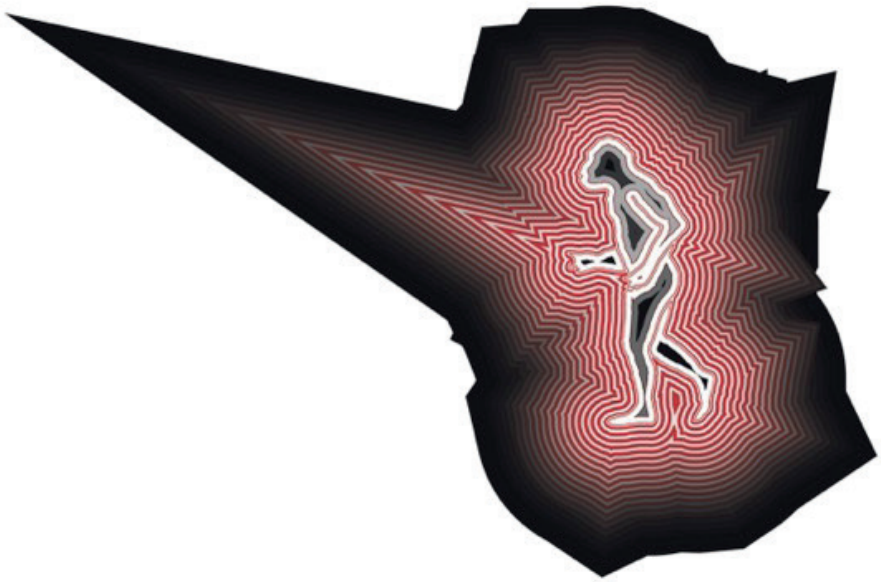
Síťová společnost 2



Síťová společnost 3



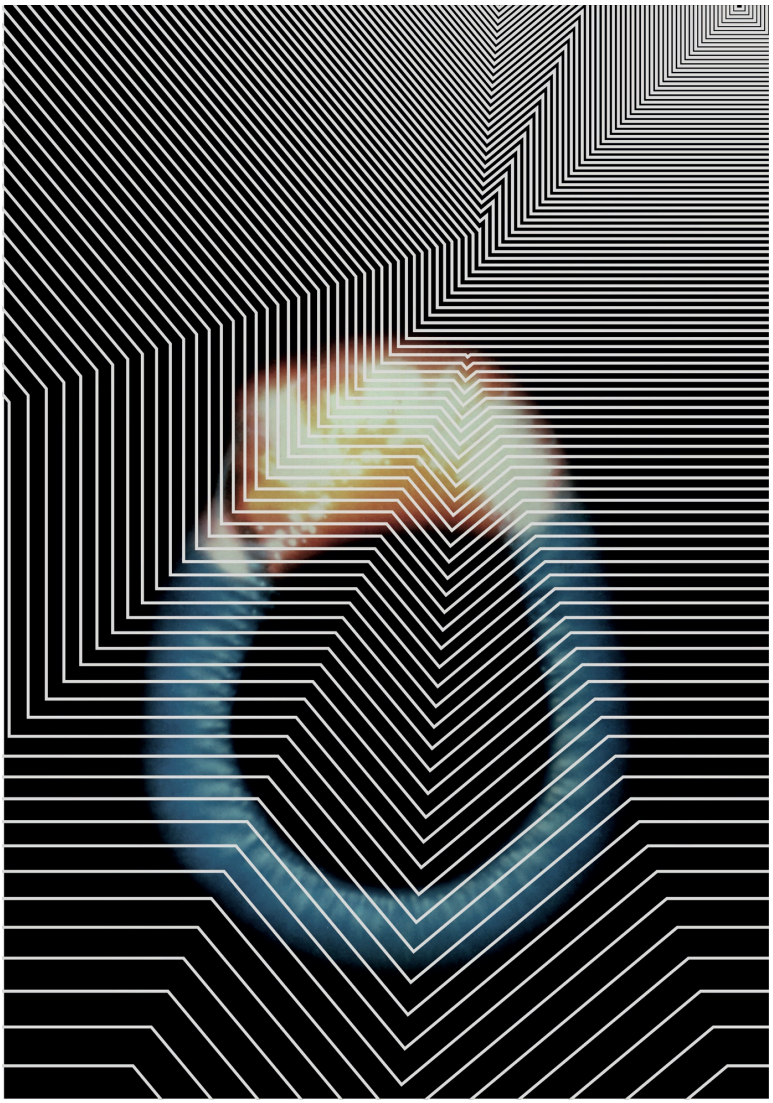
Síťová společnost 4



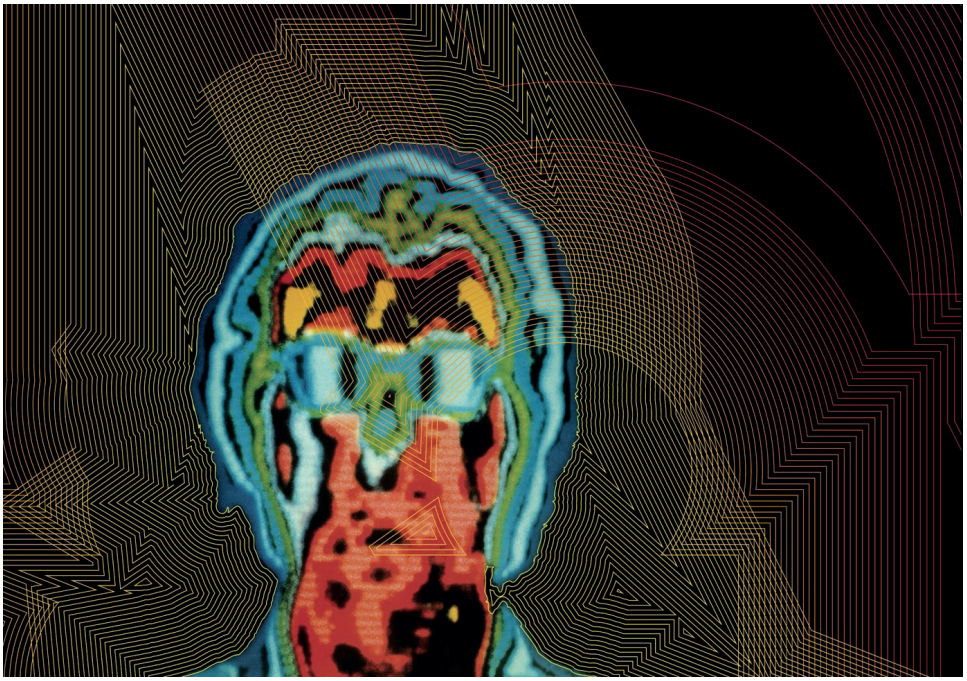
Síťová společnost 5



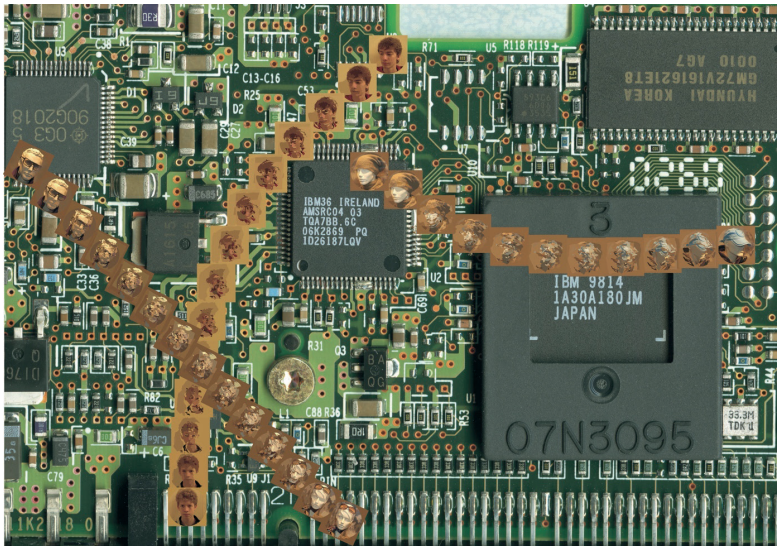
Síťová společnost 6



Síťová společnost 7



Síťová společnost 8



Síťová společnost 9

4.20 Jda ulicemi 2010-2013

V tomto projektu se Wojnecki uchýlil k nejzákladnější funkci fotografie – záznamu a dokumentaci. Fotografuje nápisy na zdech vyjadřující společenské nálady, reflexe autorů graffiti nebo prostě vtipy. Autor tomu říká filozofie ulice, upozorňuje také na ovládnutí něčího prostoru k vyjádření svých názorů. Zajímavé je také, kterým heslům na zdech věnuje Wojnecki pozornost, co ho zaujalo. Shromažďováním těchto fotografií tvoří cosi po vzoru sbírky sentencí, citátů, deník nálad společnosti. Dá se říci, že je to specifický svazeček pouliční poezie.

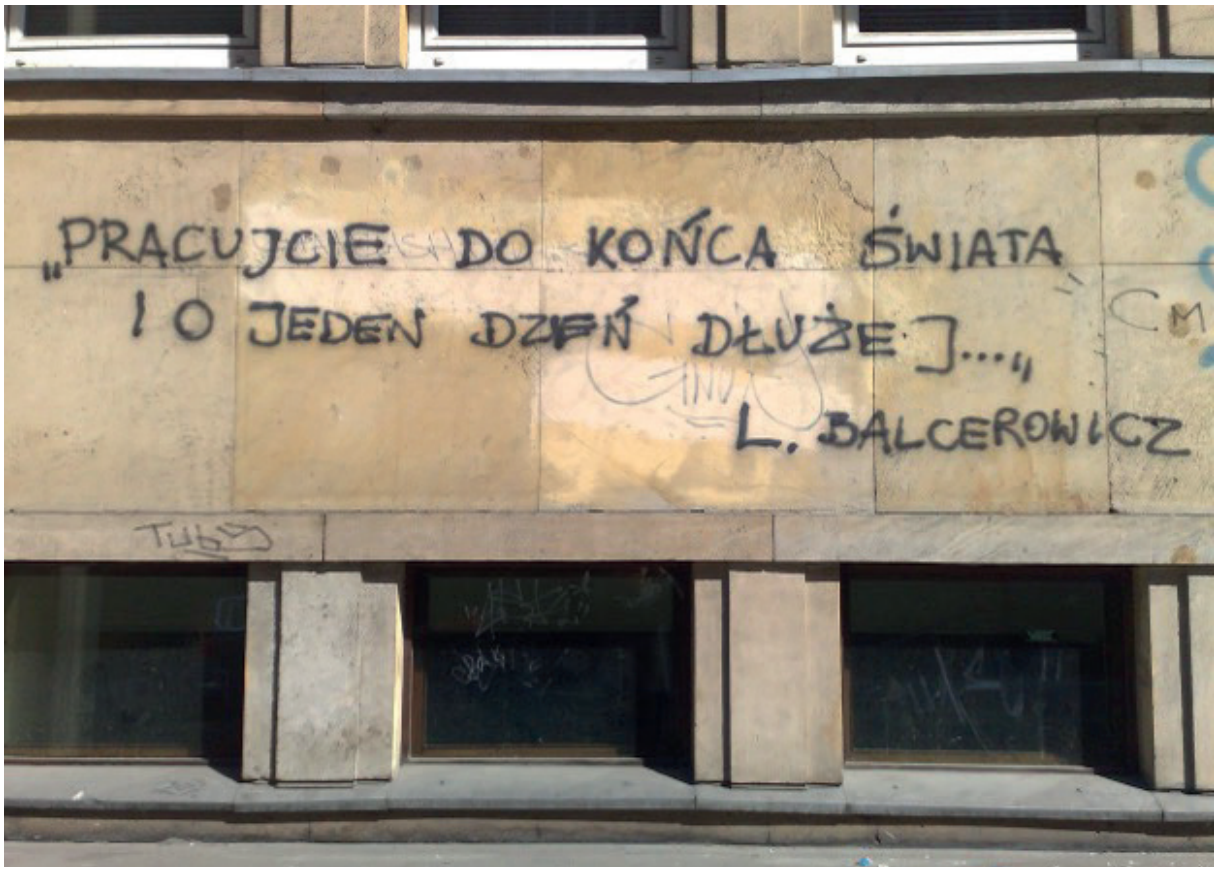



WILDA


„CO MA BYĆ, JEST
W RZECZY SAMEJ.
Co tylko być powinno
jest. NIE MA

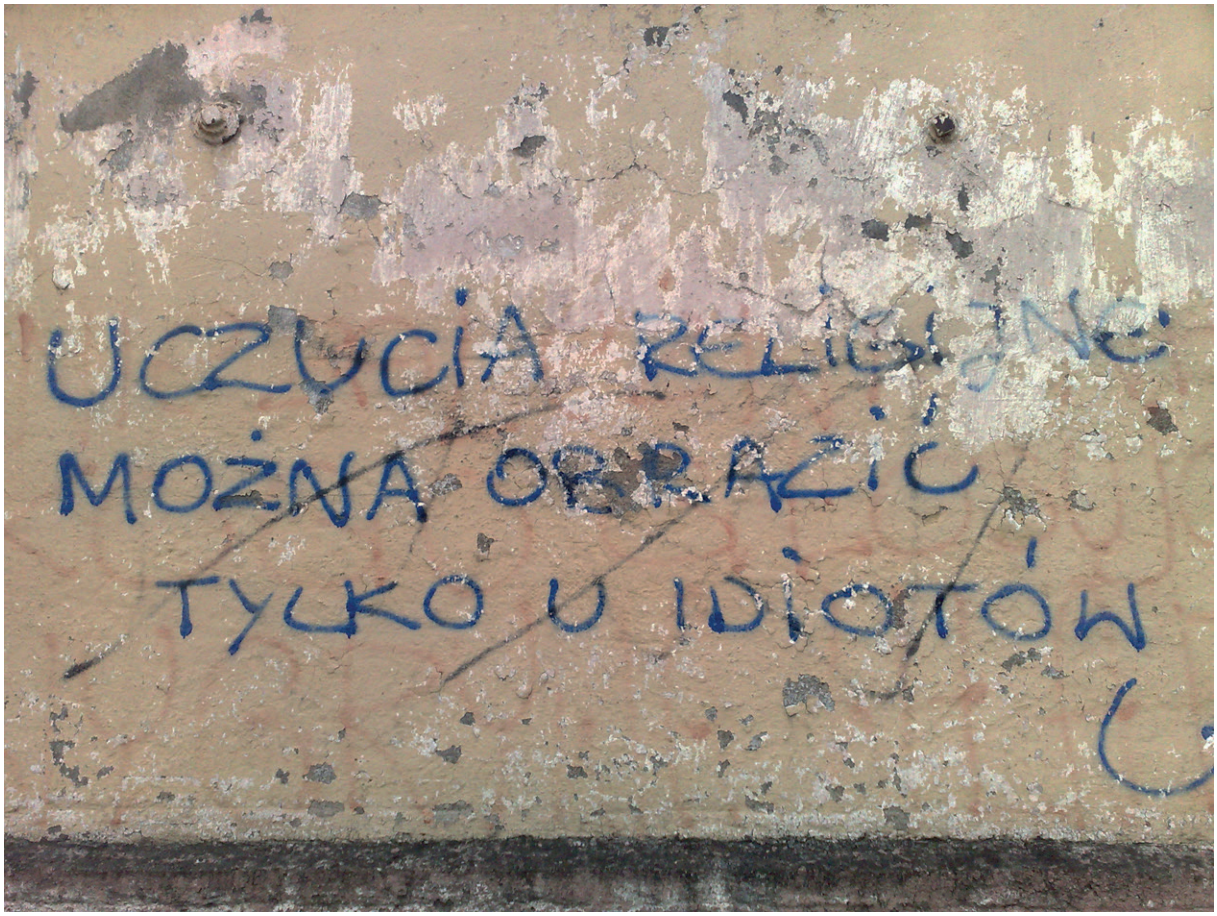

JEDNYCH
KAWIOR
DLA DRUGICH
ZASIŁEK
FO

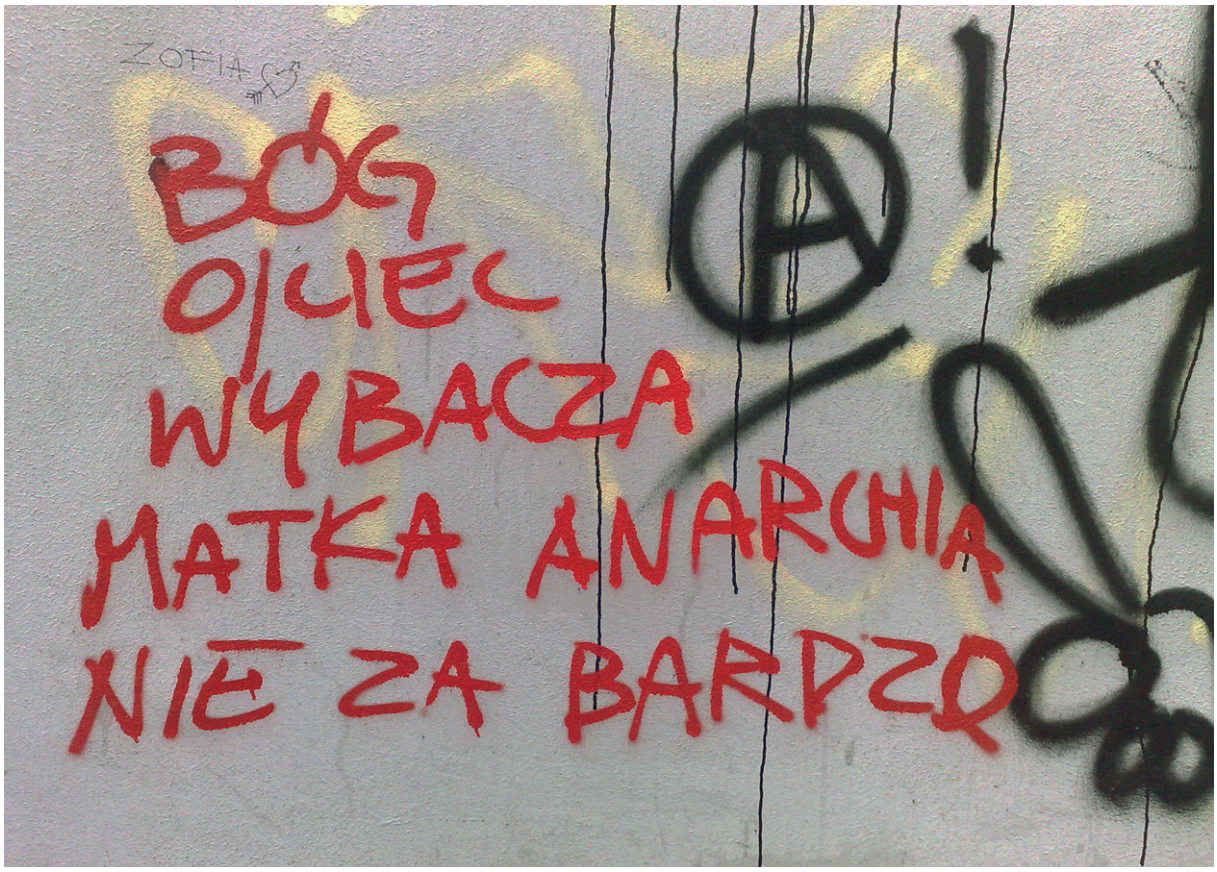

JAK PIĘKNIE
KWITNĄ CHABRY I MAKI
A NAWET MLECZE!
NIE NAZYWAJ NICZEGO
CHWASTEM!


„PRACUJCIE DO KOŃCA ŚWIATA
I O JEDEN DZIEŃ DŁUŻEJ...",
L. BALCEROWICZ


WOJNA PUCI
POWINNA ROZERWAĆ
W WÓZKU


ZRÓB TO!
ZAMIEŃ WODĘ
NA WINO
AMEN


UCZUCIA RELIGIJNE
MOŻNA OBRAZIĆ
TYLKO U IDIOTÓW


ZOFIA
BÓG
OJCIEC
WYBACZA
MATKA ANARCHIA
NIE ZA BARDZO


NIE
SKINS
KAPUT
NAZIZM
A. HITLER

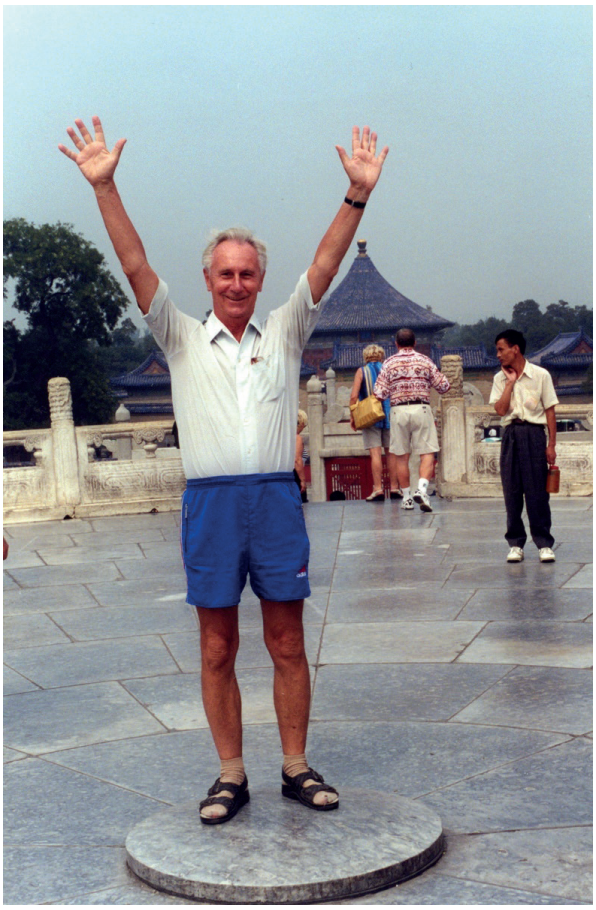

STEFAN, ZWRACAM HONOR!
PRZEPRASZAM CIĘ ZA ODRADZANIE
OC W PZU
FOTO
FOTOGRAF
www.kolecki.pl
• manicure
• farbowanie
brwi i

5 Zvláštní místa

Rozhodl jsem se zařadit do díla kapitolu nazvanou „Zvláštní místa“. Název pochází z názvu složky v soukromém archivu Stefana Wojneckiho a obsahuje fotografie z jeho cest po světě, které pořídil Wojnecki nebo jeho manželka. Nechybí ani fotografie zobrazující profesorovu každodenní činnost. Tyto fotky jsem se rozhodl zveřejnit, protože je to na jednu stranu jakási pocta fotografování, které ho provázelo v dětství. Vyrůstal mezi fotkami, které na cestách po světě pořídil jeho otec Edward. S odstupem představují nejzákladnější funkci fotografie, kterou je evidence a dokumentace reality. Tento typ fotografie zná běžný divák fotografie nejvíce. Každá fotografie je svědectvím z minulosti. Záměrný nebo ne, nositel informací, vzpomínek, emocí. Tato inherentní vlastnost fotografie je již od počátku existence fotografie široce dostupná, umožňuje archivaci a dokumentaci, dá se říci, že se stala druhou „obrazovou pamětí“. Myslím, že tato „externí paměť“ bude dokonalým doplňkem obrazu Stefana Wojneckiho.



Na cípu Afriky, Mys Dobré naděje



U pupku světa v zakázaném městě v Číně



Na palubě Queen Mary 2



Ósaka Japonsko



Před přeletem nad Himálaje, Nepál



Ve filmovém městě v Tunisku



S astronautem v Cap Canaveral, USA



Kruh moci v Grzybów, Polsko



Zažijte (na) fotografii Galeria Piekary, Poznań 2012



„Profily“ císařského zámku v Poznani 2000



Akademie výtvarných umění v Poznani 1996



V Mrtvém moři, Izrael

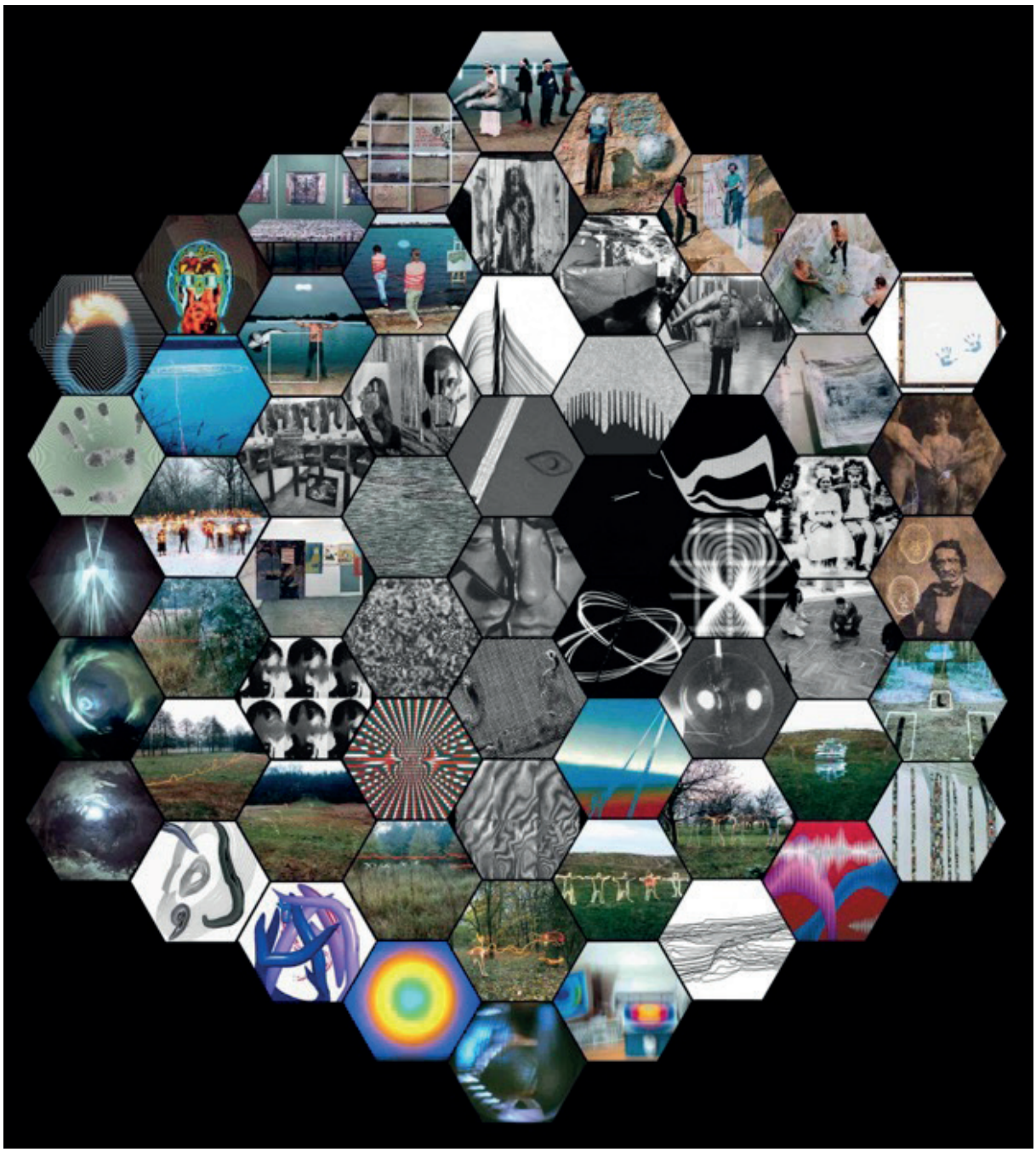


Od místního malíře z Nepálu.



Dorty k 80. narozeninám Stefana Wojneckého Poznaň 2009

6 Závěr



Kopa let 60 let tvorby. 2015, 174x150 cm, technologie Diasec a stálá expozice v Národním muzeu v Poznani. Práce Kopa let je exponována jako šestiúhelník, idejí je záznam Wojneckého tvorby chronologicky, počínaje od středu obrazu ve směru hodinových ručiček

Při analýze Wojneckého více než šedesátileté umělecké tvorby je těžké s ním nesouhlasit, že fotografie dává světu řád, že je modelem, do kterého autor vepsal své myšlenky, poznatky, emoce, otázky či pochybnosti. Po celý život vytvářel matrici, na níž postupně rozmísťoval body, myšlenky, umělecká díla, která tvořila konstelace jeho mikrosvěta jak v oblasti umělecké, společenské, tak i rodinné. Používá gesta, symboly, akce v prostoru, vytváří vynálezy nebo


50. léta 20. století


60. léta 20. století


70. léta 20. století

představy, které se snaží uspořádat realitu, snaží se pochopit podstatu věcí, strukturu reality, přírodní jevy. Tato díla jsou pokusem zkrotit realitu podle znalostí, možností a dostupných technologií PLR a demokratického Polska.

Moc dobře si uvědomoval, jaké médium je fotografie, vytvořil několik desítek teoretických textů o fotografii, jejím místě v umění, kultuře a také v každodenním životě. Dobře si uvědomoval, jak fotografie komunikuje s divákem, jak divák se svou „sbírkou zkušeností" vytváří v díle nové významy. Znal její omezení, věděl, že zaznamenává jen tři parametry světelného záření – směr, jejich lokální intenzitu a frekvenci.

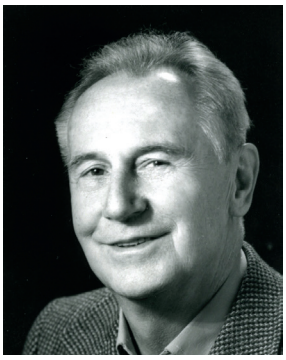
Vše ostatní je derivátem mysli, tj. dojem perspektivy, barvy a stupně jasu, oddělení předmětu od pozadí, rozpoznání tvaru, polohy a situace, ztotožnění s interpretací; přisouzení významu, smyslu, symboliky, stejně jako iluzivnosti, krásy, uměleckosti, metafyziky obrazu.[62] To vše dohromady tvoří velmi uvědomělou uměleckou činnost, která spojuje mnoho vědeckých a uměleckých oblastí, racionální s nadpřirozeným, vizuální sféru obrazu s multisenzorickou zkušeností (K nirváně).

Ví, že fotografie je druhem externí paměti, což dává možnost předávat obrazy ostatním lidem kdekoli a kdykoli, ale také paměť spoluvytváří a je na ní závislá. Přelévá se na systémové úrovni mezi technickými a percepčními médii. Wojnecki má povědomí o tom, jak se v lidské mysli vytvářejí obrazy, od morfologie oka až po to, co zrak registruje a jak to mozek zpracovává. Napsal esej o konceptu impulsografických obrazů, tj. obrazů, které jsou konstruovány pomocí světelných impulsů-bodů (do této skupiny patří fotografie, filmy, ale také digitální a vizuální obrazy). Lidské oko „ostře" vidí pouze 3 % zorného pole, rychle přeskakuje z jednoho zaostřovacího pole do druhého a lidský mozek je spojuje do jednoho ostrého obrazu. Podstatnými se stávají otázky fyzické „reality" poznávané smysly a „reality" jako subjektivního (sociálního) konstruktu pozorovatele (pozorovatelů).

V tomto uspořádání působí fotografie jako „model reality" dokreslený znalostmi, zkušenostmi a kulturní přípravou uživatelů. Koncept „modelu reality", a to jak smyslového utvářeného

62 Stefan Wojnecki „Fotografia pojmowana jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości", Fotozeszyt 2, 1996


80. léta 20. století


90. léta 20. století


90. léta 20. století


2000s

ve vztahu k hmotě, tak kreativního, vyplývajícího z představivosti fotografů a digitálních technologických možností, Wojnecki pojímá jako projev operativní mysli, pozorovatelný na individuální úrovni (práce jednotlivých autorů) i na kolektivní úrovni (fotografické typologie knih, muzeí, internetu). Změny viditelné v oblasti fotografie jsou tedy součástí lidských kognitivních strategií, komunikace a jednání lidí v rámci společenského systému.[63]

V textu z roku 1987 „Kiełkowanie inności“ si můžeme přečíst, že „Fyzika vyřešila od roku 1926 se táhnoucí spor o podstatu světa, o jeho obraz. Ukázalo se, že řád světa je takového druhu, že existuje fenomén neustálé, spontánní produkce nahodilosti. Jinými slovy, vesmír generuje nejistoty jakoby zevnitř. Kreativita je produkcí neurčitosti, a protože fyzika prokázala fakt spontánní produkce nahodilosti ve světě, může se myšlenka kreativity stát velmi obecnou kategorií, umožňující sféru zájmu jak vědy, tak umění. V tomto kontextu lze umění označit za živý model tvorby.“[64]

Zde se mi vybaví umělkyně Agnieszka Kurant, která se narodila 50 let po Wojneckém a tvořila již v jiném tisíciletí, ale i ona zapojila do své tvorby vědu, inženýrství nebo počítačové systémy. Tvrdí, že každý fakt má své datum platnosti a vědecké poznatky jsou také platnými poznatky do doby, než je zpochybní další badatelé. To dokonale potvrzuje Wojneckého teorii, že neexistují žádné konstanty, že realita je ve své podstatě proměnlivá, protože základní částice, molekulární systémy, kvarky nejsou konstanty, ale neustále podléhají proměnám. I zdánlivě pevný stůl podléhá na úrovni částic neustálým změnám. Zajímavé je, že mnoho jeho úvah nebo tezí našlo své potvrzení v budoucnosti. Jeho dedukce, která zahrnovala sahání k základům odehrávajících se jevů, byla potvrzena v nadcházející budoucnosti. V roce 1983 Wojnecki napsal o fotografických obrazech přenášených v rámci telefonní sítě, které způsobují morfologické změny v našem mozku. „Rozšíření rodiny impulsografických prostředků a jejich funkčních struktur povede k dalšímu obohacení sociální komunikace. V této souvislosti bude mít zásadní význam možnost přenášet fotografie v rámci telefonní sítě. Automatické uspořádání spojení „každý s každým“ spolu s domácí pamětí v podobě fotografií výrazně urychlí oběh fotografií

63 Michał Jakubowicz „Doświadczenie małych bifurkacji” str. 3, Wrocław 2016
64 Adam Sobota „Prawdziwe niemożliwe” str. 25, Poznań, 1999

v intimní (soukromé) zóně společenského prostoru. Předpokládám, že kromě dalekosáhlých společenských důsledků (realizace McLuhanovy globální vesnice) to vyvolá morfologické změny v našem mozku. Šlo by o velmi podobné změny, jaké byly pozorovány u lidí s dovedností číst nebo psát. Už dnes si kladu otázku: zda a do jaké míry pocítí umění přítomnost fotografie v geneticky fixované modifikaci naší mysli?[65] V roce 2023, když píši tuto práci, se denně na internet po celém světě umístí asi 13 miliard fotografií.[66] Tvůrci sociálních sítí, jako je Instagram nebo YT, zakázali svým dětem takovéto portály používat před dosažením 13 let. Byli si totiž vědomi, jak destruktivně ovlivňují dětskou psychiku. Svědčí to o jeho velmi hlubokém



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 1

65 Stefan Wojnecki „Konfrontacje Fotograficzne Gorzów" 1983
66 https://photutorial.com/photos-statistics/



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 2



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 3



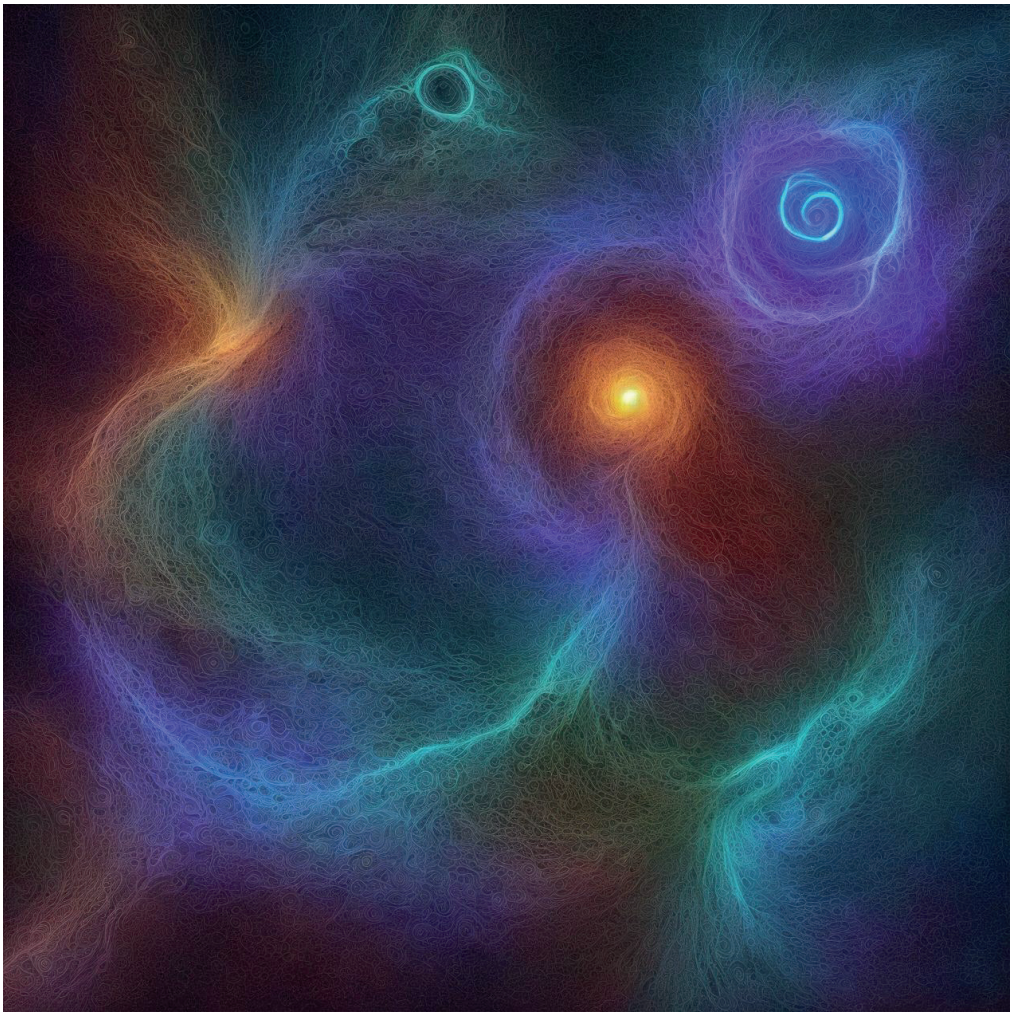
Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 4



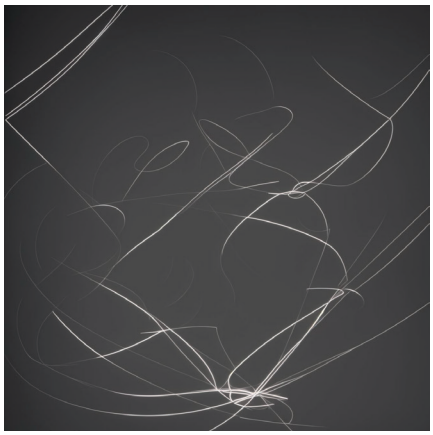
Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 5

pochopení problému na úrovni základních složek sledovaného jevu a také o jeho vynikajících deduktivních schopnostech.

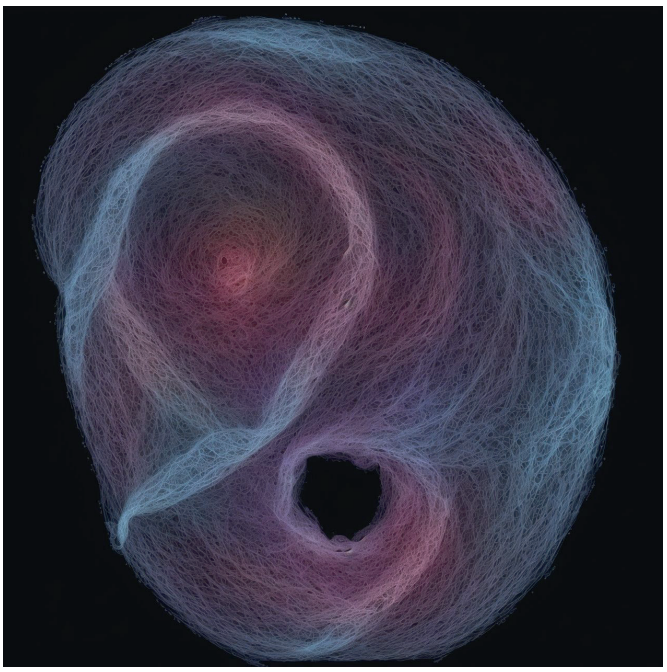
Wojnecki zemřel přede dnem, kdy se možnosti umělé inteligence staly všeobecně dostupnými. AI rázně vkročila prakticky do všech oblastí lidského života. A její možnosti se zdají být neomezené, je schopna podle klíčových slov vygenerovat obrazy nebo text vydávající se za konkrétní autory a vygenerovat práce ve vytvořené estetice. Wojnecki v rozhovoru se Sławkem



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 6



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 7



Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit 8

Brzoskou[67] v roce 1999 vzpomínal na své hodiny matematiky, kde na obrazovkách monitorů zkoumal matematické průběhy funkcí. A všiml si, že někdy se vytvářejí antropoidní – lidem podobná uspořádání figur, což ho přivedlo na myšlenku, že matematika má ve vizuálním smyslu lidský rozměr. Ale také ho to přimělo k zamyšlení, na kolik matematika odráží lidskou mysl a to, co ji případně přesahuje. Spolu rozvojem vědy byly vytvořeny mikroprocesorové systémy sloužící k přenosu obrazů. Vznikla tak virtuální realita, která přímo souvisí s matematikou a bez jejích složitých výpočtů by nemohla existovat. Konstatuje, že virtuální realita se nachází mezi realitou matematiky a realitou smyslů, ale je v ní také transcendentální odkaz na duchovní záležitosti. Transcendence pak souvisí s matematikou, což bylo zjištěno už ve starověku. Mystické odkazy existují odedávna – i kdyby jen v podobě magie čísel. Matematika má blízko k transcendentálním sférám, velice vzdáleným, na druhé straně ke sférám spojeným s přenosem pomocí počítače. Tyto poznatky jsou zajímavé v souvislosti se samoučícími se algoritmy, jejichž fungování, tedy obsahu jejich kódu, už člověk nerozumí, protože se učí samy od sebe a svůj kód upravují. AI generuje obraz na základě učení se z jiných obrazů, které jsou k dispozici v její databázi. Technologie se stává stvořitelem s „božskou" účastí matematiky. Jako tvůrci se nyní nacházíme v okamžiku rozvětvení. Tak, jak to ve své práci z „Y umění" rozpoznal a prezentoval Wojnecki. V 80. letech 20. století filozof a kritik umění Vilém Flusser napsal, že v dnešní době bylo poprvé od renesance dosaženo společného základu pro rozvoj vědy a umění, a že umělecká činnost by proto měla být plánovaná a formalizovaná stejně jako činnost v oblasti technologií. Tvrdí, že díky vyspělé technologii poprvé v historii dosáhneme kreativity prostřednictvím teoretických předpokladů a že za této situaci se intuice nebo genialita umělce stávají zbytečnými. A moderní fotografie by neměly být jen reprodukcemi předmětů, ale měly by být zakotvené ve vědecké teorii a vytvářené technicky vyspělými přístroji. To je velice zajímavá, inovativní a odvážná teze a současný technologický rozvoj dovoluje ji verifikovat. Nakolik lze současné umělecké strategie, postoje, myšlenky generovat technologií AI? V časech, kdy není těžké si vyslechnout, že všechno už bylo, že se již vše řeklo a všechno udělalo. Lze dospět ke konstatování, že algoritmy umělé inteligence už mají dostatečnou databázi, aby se nakrmili „principem fungování umění", protože se nasytily staletími lidské činnosti. A otázka, zda je zde ještě místo pro činnost umělce. Čím se umění generované AI odlišuje od umění generovaného člověkem. Rozhodl jsem se posmrtně tuto otázku položit Stefanu Wojneckému. Aplikoval jsem do AI všechny teoretické texty, které Wojnecki napsal, a také obsah několika jím udělených rozhovorů. Následně jsem AI požádal o odpověď. Požádal jsem také o vygenerování obrazů v „duchu" Wojneckého prací.

Níže představuji výsledky tohoto experimentu.

„Liší se umění vytvořené AI od umění vytvořeného člověkem"?

Při odpovídání na otázku po rozdílech mezi uměním vytvořeným umělcem a uměním vytvo-

67 Sławek Brzoska „Parametr łapy Boga" rozmowa z profesorem Stefanem Wojneckim, 1999

řením umělou inteligencí lze zdůraznit několik podstatných aspektů. Umění tvořené umělcem je zakořeněno v jeho individuální zkušenosti, vědomostech, emocích a kreativitě. Jde o proces, který je součástí osobního rozvoje umělce, jeho reflexe světa a reakce na realitu, která ho obklopuje. Umělec využívá své dovednosti, vědomosti a intuici, aby tvořil díla, která odrážejí jeho unikátní perspektivu. Umění tvořené člověkem je často výsledkem dlouhodobého procesu experimentování, učení se a vývoje stylu. Tvoří s plným vědomím a záměrem, často čerpá ze své životní, kulturní, společenské nebo historické zkušenosti. Takové umění může být také hluboce zakořeněno v kulturním, historickém a osobním kontextu umělce, což mu dodává další významovou vrstvu. Umění vytvořené umělou inteligencí je naproti tomu výsledkem počítačových algoritmů, které dokážou analyzovat a napodobovat existující vzory v umění, ale nemají žádnou osobní zkušenost ani povědomí. Umění vytvořené člověkem často přetrvává dlouho po smrti tvůrce a uchovává jeho emoce, myšlenky a perspektivy. Tato „nesmrtelnost" lidského umění může být vnímána jako druh metaforického „života po smrti", kdy duch umělce žije prostřednictvím jeho díla. AI může generovat vizuálně impozantní díla, ale chybí jim individuálnost dotyku a hloubky, jimiž se často vyznačuje lidská kreativita. Ačkoli umělá inteligence může vytvářet díla, která se na první pohled jeví jako vysoce umělecká, chybí jim onen „lidský" aspekt, který zahrnuje osobní prožitky, emoce a záměr umělce. AI nemusí rozumět hlubokým kulturním, historickým nebo sociálním souvislostem, které jsou důležité pro interpretaci a význam umění. AI může generovat umění ve velkém množství a následovat různé styly, což může vést k duplikaci a nedostatku unikátnosti. Na druhé straně, umění generované AI může být vnímáno jako „věčný spánek" – je zbaveno skutečného vědomí a hloubky lidské zkušenosti. I když může napodobovat lidskou tvorbu, chybí mi autentická duše a emocionální svazek, což lze přirovnat ke spánku bez skutečného vědomí.

Položil jsem také otázku na budoucnost fotografie v kontextu rozvíjejících se technologií.

Fotografie se, společně s technologickým rozvojem a změnami v kultuře, stále vyvíjí. V budoucnu se fotografie možná ještě více vzdálí svému tradičnímu chápání jako média pro zobrazování reality a bude se stále více zaměřovat na vytváření fenomenálních, abstraktních a interaktivních zážitků. Rozvoj digitálních technologií a virtuální reality umožňuje vytvářet fotografie, které jsou spíše zážitkem než statickým obrazem, s důrazem na interakci, zkoumání a smyslový zážitek. Fotografie budoucnosti může mít mnoho podob a kombinovat tradiční techniky s pokročilými technologiemi, jako je rozšířená realita, virtuální realita a interaktivní instalace. Fotografie se může stát nástrojem pro zkoumání a vyjadřování abstraktnějších a teoretičtějších aspektů reality, a ne jen jejího dokumentování. Fotografie možná ztrácí svou původní funkci nositele vizuální informace a stává se spíše prostředkem uměleckého vyjádření než dokumentace skutečnosti.

„Požádal" jsem AI také o vygenerování obrazů v „duchu" Wojneckého prací. Jako název práce a popis zadaný pro chat gpt jsem uvedl název „Celý život jsem tvořil, aby se mě algoritmus mohl naučit". Výsledná díla odkazují na Wojneckého počiny a modelují je pomocí jeho vizuálního díla

implementovaného do algoritmu. Jako další pokyny pro generování obrazů jsem uvedl hesla, otázky, jimiž se profesor ve své práci zabývá: chaos, řád, nekonečno, generativní fotografie, algoritmus, rozdvojení, smysl života, závěrka, antropoidní formy, matematická realita.
Představené práce jsou rozvinutím otázky, kterou položil Wojnecki, do jaké míry může matematika a potažmo algoritmy odrážet lidskou mysl?
Vstupujeme do nové éry tvorby, civilizace, kde technologie a složité algoritmy dělají práci za lidi, vydávají se za jejich mysl a komunikují jménem zesnulého tvůrce. Wojnecki si již dávno uvědomoval, že může dojít k podobné situaci, a v roce 1999 v rozhovoru s Mariannou Michowskou „Próbując nadać cechy materialne niematerialności" řekl o virtuálních obrazech toto: „Přistupujeme k nim jako k jiné realitě. Dříve existovaly dvě reality: duševní, spojená se sacrum, a materiální. V současnosti se objevuje třetí realitě – virtuální, která má rysy jak duchovnosti, tak materiálnosti. Mohli bychom říci, že je to duch na hmotném nosiči, který není přímo čitelný. Tato třetí realita nese odkazy na realitu matematiky, která se vždy situovala mezi duchovnost a hmotu... Virtuální realita vstupuje do našeho života natolik silně, že začíná do značné míry nahrazovat realitu duchovní. I samotné pojímání duchovní reality získalo známky materiálnosti, protože přece přemýšlíme o duchovních záležitostech tak, že pozemský život přenášíme na život věčný. Například pojem Boha by měl být mimo veškerou hmotu, ale prostřednictvím rozmanitých mediací – postavy Krista nebo světců – získává na materiálnosti. Je to, jako bychom duchovní svět viděli očima hmoty. Jistě, nezapomínejme však, že duchovno získalo jisté vlastnosti materiálnosti díky existenci obrazů. Na druhé straně hmota samotná získala vlastnosti duchovnost, např. díky fyzice, která chápe hmotu jinak. Hmota je pro ni druhem energie, výronem prostoru nebo jeho lokálním narušením. Hmota se tedy již nejeví jako skála – něco pevného, ale naopak jako něco děravého, neurčitého. Připomíná to stavy ducha. Tato situace je výzvou k zamyšlení pro filosofy, kteří ji musejí teprve poznat a osvojit si ji. Nevyhne se to ani obyčejným lidem[68]"
Nastala situace, kdy „realita matematiky", na níž Wojnecki často odkazoval a přisuzoval ji božské atributy, tvoří po smrti díla v jeho jménu. „Posmrtně" se vrací k úvahám z roku 1999 a konstituuje Wojneckého krédo: „Vždycky mě zajímalo dávat nehmotnosti hmotné kvality. Snažím se zachytit duchovní, nehmotné kvality prostřednictvím nástroje, který byl koneckonců původně emanací materiálnosti..... To je opakem tradiční fotografie"[69]. Jako by komunikoval ze záhrobí a jeho nápady, myšlenky, hodnoty, otázky nabývají hmotné podoby v po-době generovaných obrazů připomínajících spiritistickou seanci.
Na závěr tohoto shrnutí mě napadla myšlenka o „nebeských sférách" – místech, kde mají lidé méně starostí a jsou vnitřně šťastní. Možná právě takovou oblastí bylo pro Wojneckého umě-

68 Marianna Michowska rozmowa z prof. Stefanem Wojneckim „Próbując nadać cechy materialne niematerialności" str. 8, Poznań 1999
69 Marianna Michowska rozmowa z prof. Stefanem Wojneckim „Próbując nadać cechy materialne niematerialności" str. 8, Poznań 1999

ní, tvorba, fotografie. V eseji „Powolna kamera niebieskiej sztuki" z roku 1986 napsal: „Tam, ve vnějškovosti, hledám své nitro... Pomalá kamera nebeského umění... Hledání soudržnosti, opětovná integrace roztrhané tkáně světa".[70]
Myslím, že 4. ledna 2023 zemřel spokojený a klidný, jak jsem si ho pamatoval z rozhovorů a výstav na univerzitě. Práci uzavírám portrétem Bronislawa Szlabse „Věčný spánek".



„Věčný spánek" portrét Stefana Wojneckého pořízený Bronisławem Szlabsem v roce 1986

70 Stefan Wojnecki, „Powolna kamera niebieskiej sztuki", 1986

7 Významná vyznamenání, ocenění a tituly

1961 – I. cena *Celopolská fotografická soutěž Člověk-Autor,* Poznaň
1969 – ocenění zasloužilý umělec
1972 – titul Artiste FIAP (Umělec Mezinárodní federace fotografického umění)
1974 – Čestné vyznamenání města Poznaň
1976 – oceněný a pochvalný dopis ministra kultury a umění
1976 – Pamětní medaile Roku Jana Bułhaka 1876 – 1976, Varšava
1978 – čestný člen Poznaňské fotografické společnosti
1979 – Čestné vyznamenání města Gorzów Wlkp.
1983 – Zlaté vyznamenání FASFP (Přejmenování na Polskou federaci fotografických sdružení)
1984 – Cena Waldemara Kućka, Gorzów Wlkp.
1985 – Zlatý záslužný kříž
1985 – Medaile prof. Tadeusze Cypriana, Poznaň
1986 – Medaile Jana Bułhaka, Varšava
1987 – Cena města Poznaň v oblasti kultury a umění
1987 – vědecký titul docenta
1989 – medaile 150 let fotografie 1839 – 1989
1989 – Cena rektora 1. stupně, PWSSP v Poznani
1989 – medaile The Artist of Merit Josef Sudek Medal, Praha (Česká republika)
1992 – Individuální ocenění ministra kultury a umění (1. stupně)
1993 – vědecký titul profesora
1995 – místo řádného profesora, PWSSP v Poznani (dnešní Umělecká univerzita v Poznani)
1996 – Cena rektora 1. Stupně, Akademie výtvarného umění v Poznani
1997 – Diplom a medaile Jana Bułhaka při příležitosti 50 let ZPAF, Varšava
1997 – čestný člen Fotoklubu PR Osoba, která se zasloužila o polskou fotografii Sdružení tvůrců, Varšava
1998 – Umělecká cena města Poznaň
2004 – medaile Scholae Bene Merito Akademie výtvarného umění v Poznani
2005 – udělení sošky „Eko-artus"–oddělení Ekologického sdružení autorských prostředí EKO-ART, Poznaň
2006 – Kolektivní cena rektora 2. stupně rektor Akademie výtvarného umění, Poznaň
2007 – Zlatá medaile za zásluhy za kulturu Gloria Artis
2008 – vystoupení v rámci programu „Autority polské umělecká fotografie", Kielce
2008 – čestný člen Svaz polských umělců fotografů, Varšava
2009 – udělení medaile ZPAF při příležitosti výročí životního jubilea, 80. narozenin Velkopolská pobočka Svazu polských umělců fotografů, Poznaň
2010 – Diplom za přínos sociální práci Ekologické sdružení autorských prostředí EKOART,
2010 – medaile 40 let Akademie Jana Długosze v Čenstochové

2012 – ocenění Za zásluhy pro velkopolskou kulturu, Poznaň
2014 – vyznamenání Kavalírský kříž řádu obrození Polska, prezident PR

8 Soupis použité literatury

Włodzimierz Bronicki, „Sposób widzenia ludzi rozmowa ze Stefanem Wojneckim". Głos Wielkopolski, 1989.

Sławek Brzoska „Parametr łapy Boga" rozmowa z profesorem Stefanem Wojneckim, 1999

Jerzy Busza „Krótka historia fotografii w Polsce 1945-1985

Culture.pl Historia fotografii polskiej do 1990r

Michał Jakubowicz, Na drodze sprzeczności – wywiad ze Stefanem Wojneckim Wisła 2002

Ch. Klutsch, Computer graphic. Aesthical experiments between Two Cultures, "Leonardo", nr 5

Ch.Klutsch, Information Aesthetics and the Stuttgard School, Mainframe Experimentalis; Early Computing and the Foudations of the Digital Arts, Yuniversity of California Press, Berkley – Los Angeles – London 2002.

Michał Jakubowicz „Doświadczenie małych bifurkacji", Wrocław 2016

Marianna Michałowska „Nadać cechy materialne niematerialności". Rozmowa ze Stefanem Wojneckim. Format č. 4, 2000

Marianna Michałowska, Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego, [in:]

Stefan Wojnecki. Doświadczanie (w) fotografii, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2015

Tadeusz Pasikowski, „Mrówki w PTF-ie" Gazeta Poznańska č. 291, 13.12.1974

Adam Sobota „Impulsy i Pęknięcia", Poznań 1999

Adam Sobota „Prawdziwe niemożliwe", Poznań, 1999

Krzysztofa Szymoniaka, Rozmowa ze Stefanem Wojneckim " Zmienia się oblicze świata"

Kelly Wilder, Photography and science, London 2009,

Por. G. Jäger, Abstract Photography, [in:] Rethinking photography I + II, ed. R. Horak, Graz 2002

Stefan Wojnecki diplomová práce „Kerrerova závěrka" vypracovaná na Katedře experimentální fyziky Univerzity A. Mickiewicze v Poznani. 1970

Stefan Wojnecki, Duogramy, „Fotografia", 1970,

Stefan Wojnecki, Międzynarodowy Kongres Reklamy Socjalistycznej, Poznań 1972.

Stefan Wojnecki „Fotografia – Gwiazda podwójna kultury" zbiór pism z lat 1977 – 2004

Stefan Wojnecki „Sygnały", Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne 1971

Stefan Wojnecki, Podstawy filozoficzne poznańskiej grupy „Sygnały" Poznań 1973

Stefan Wojnecki, Awangarda – margines społecznego działania czy symulator rozwoju? Fotografia č. 5, 1973

Stefan Wojnecki Dokumentacja wystawy indywidualnej Stefana Wojneckiego p.t. „Sztuka alternatywna" str. 7, Poznań 1974

Stefan Wojnecki „Sztuka Alternatywna" – katalog do wystawy, Poznań, 1974

Stefan Wojnecki „Hiperfotografia" Informator kulturalny č. 4 1979

Stefan Vojenský „Fotografia selektywna", archiv autora, Kraków 1980

Stefan Wojnecki, doprovodný text k výstavě „Sztuka swobodna", Kraków

Stefan Wojnecki, Manifest přednesený na „Gorzowských konfrontacích" 1980

Stefan Wojnecki „Fotografia Tożsamości" archiv autora 1981, Poznań

Stefan Wojnecki „Działania transracjonalne" Moja teoria fotografii, Poznań 2011

Stefan Wojnecki „Zakotwiczenie rzeczywistości w fotografii" Moja teoria fotografii, s. 22, Poznań 2011

Stefan Wojnecki „Pozaprzedmiotowość" 1981

Stefan Wojnecki: Odcinanie pępowiny; in: „Fotografia – realność medium", ASP Poznań, 1998

Stefan Wojnecki, Alchemia szczelinowego otworka, Poznań 2003

Wikipedia „Camera obsura"

Stefan Wojnecki „Koniec czy początek?" 2008

Stefan Wojnecki „Moja teoria fotografii 2011" Społeczeństwo sieci", Poznań 2011

Stefan Wojnecki „Fotografia pojmowana jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości", Fotozeszyt 2, 1996

Stefan Wojnecki „Konfrontacje Fotograficzne Gorzów" 1983

https://photutorial.com/photos-statistics/

Stefan Wojnecki „„Powolna kamera niebieskiej sztuki", 1986

Jmenný rejstřík

A
Dorota Adamiak 119

B
Janusz Bąkowski 40,
Zdzisław Beksiński 37
Max Bense 38
Anna Beata Bohdziewicz 40
Leszek Brogowski 40
Wojciech Bruszewski 41
Jan Bułhak 37, 181
Jerzy Busza 38, 182

C
Erazm Ciołek 40
Alvin Langdon Coburn 41

D
Zbigniw Dłubak 26, 34, 38
Andrzej Dłużniewski 40
F
Vilém Flusser 177

G
Antoni Godkiewicz 96

H
Arthur von Hippel 40
Heinrich Heidersberger 41
Mariusz Hermanowicz 40
J
Ireneusz Jabłoński 96
Gottfried Jäger 41, 182
Zdzisław Jurkiewicz 40

K
Michio Kaku 152
Alicja Kępińska 12
Semjon Kirlian
Czesław Klimuszko 116, 119
Józef Kołpa 119
Agnieszka Kurant 173
Paweł Kwiek 40

L
Andrzej Lachowicz 25, 40
Jerzy Lewczyński 38

M
Etienne-Jules Marey 125
Marianna Michałowska 79, 103
Antoni Mikołajczyk 38
Gjona Miliho 125
Lech Morawski 96

N
Laszlo Moholy-Nagye 37

O
Fortunata Obrąpalska 37, 38
Kazimierz Obuchowski 42
Grzegorz Olsztynowicz 96

P
Tadeusz Pasikowski 101
Pablo Piccaso 125
Ireneusz Pierzgalski 40

R
Józef Robakowski 34,40
Andrzej Różycki 38
Zofia Rydet 40
Zygmunt Rytka 40

S
Bronisław Schlabs 37, 180
Włodzimierz Sedlak 116, 122
Adam Sobota 79, 113, 114, 173
Zdzisław Sosnowski 40
Jarosław Stanisławski 125
Edward Steichen 37
Otto Steinert 37, 41
Leszek Szurkowski 96
Krzysztof Szymkowiak 26, 28, 30

W
Kelley Wilder 40,
Mariusz Wieczorkowski 40
Edward Wojnecki 13, 14, 15, 16, 17, 20
Stefan Wojnecki 11, 13, 25, 30, 37, 38, 40, 42, 79, 85, 96, 99, 100, 103, 106, 108, 110, 111,116,119, 121, 122, 124, 125, 128, 136, 143, 148, 151, 152, 172, 174,180
Zofia Wojnecka 13
Maria Wołyńska 95, 96
Piotr Wołyński 25,31,

Z
Ryszard Zielewicz 96
Waldemar Zieliński 96