

Jowita B. Mormul

Autoreferat

Autoreferat

Imię i nazwisko:

Jowita Bogna Mormul

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz tytuł magistra sztuki w zakresie malarstwa – **4 czerwca 1997 r.**

Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz tytuł magistra sztuki w zakresie grafiki – **28 maja 1999 r.**

Stopień doktora sztuki w obszarze sztuk filmowych w zakresie fotografii, nadany uchwałą Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi – **30 czerwca 2008 r.**

Tytuł rozprawy doktorskiej: *Przestrzeń intymna w przekazie wizualnym.*

Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu:

2000–2002 r. Wykładowca, Wyższe Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików, Warszawa,
rysunek i kompozycja, asystentura w prac. prof. Zbigniewa Łagockiego, członek Rady Programowej WSF ZPAF

2002–2005 r. Wykładowca, Wyższa Szkoła Sztuk Wizualnych i Nowych Mediów, Warszawa,
techniki fotograficzne srebrne, klasyczna ciemnia;

od 2002 r. Wykładowca, Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików, Warszawa,
klasyczne tematy fotografii; klasyczna ciemnia kreatywna, pracownia autorska Rozdroże Medialne, anatomia projektu fotograficznego

2009–2010 r. Dyrektor Studium Fotografii ZPAF, Związek Polskich Artystów Fotografików OW, Warszawa

od 2012 r. Wykładowca, Podyplomowe Studium Edytorstwa Współczesnego, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa,
kompozycja i analiza obrazu

od 2014 r. Adiunkt, Instytut Sztuk Pięknych, Wydział Pedagogiczny i Artystyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce
fotografia, nowe media, multimedia

Wskazane osiągnięcia wynikające z art. 16 ust. 2 z ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję:

moją autorską publikację pod tytułem **POZA. Album autorski / POZA. Author's album** wydaną w grudniu 2017 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (ISBN 978-83-65850-05-8).

W albumie będącym subiektywnym rozważaniem nad tytułowym tematem prezentuję fragmenty wybranych projektów stworzonych na przestrzeni lat 2001-2017.

Poniżej wykazuję spis wskazanych projektów zawartych w albumie *POZA. Album autorski / POZA. Author's album*, upublicznionych po otrzymaniu stopnia doktorskiego, czyli po 30 czerwca 2008 roku, w porządku takim, w jakim zostały zaprezentowane w publikacji. Prace były upowszechniane w galeriach w kraju i za granicą, w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych.

Spis wskazanych projektów:

1. *Trzyńście kluczy*, 13 dzieł fotograficznych (120x65 cm), zapis analogowy i cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 17.03.2017 roku, podczas wystawy indywidualnej *Trzyńście kluczy*, Galeria PaCamera, Suwałki.
2. *Klucze bezdomne*, 6 dzieł fotograficznych (120x65 cm), zapis analogowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 09.07.2016 roku, w ramach 6 Land Art Festiwal, Bubel Stary, Bubel Granna, Nowy Pawłów (woj. lubelskie).
3. *Klucze poszukują domu*, 1 dzieło filmowe (12 min.), zapis cyfrowy, montaż cyfrowy, animacja; upublicznienie 09.07.2016 roku, podczas indywidualnego pokazu-projeckji w ramach 6 Land Art Festiwal, Bubel Łukowiska (woj. lubelskie).

Spis pozostałych projektów upublicznionych po doktoracie, prezentowanych w albumie:

1. *Wbrew naturze*, 2 dzieła fotograficzne (150x100 cm), zapis cyfrowy, dibond, szczerkowana stal; upublicznienie 26.02.2017 roku, podczas wystawy zbiorowej *Czarny Potok*, Pałac Shoena – Muzeum w Sosnowcu.
2. *Serpentinata 1s*, 13 dzieł fotograficznych (70x35,5 cm), zapis analogowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 18.04.2016 roku, podczas wystawy indywidualnej pt.: *Serpentinata 1s* w Galerii Pustej w Jaworznie.
3. *Obscuria*; 14 dzieł fotograficznych (18x12 cm), zapis analogowy, odbitki analogowe; upublicznienie trzech z nich 09.04.2010 roku, podczas wystawy zbiorowej pt.: *Ponad podziałami* w Galerii Pustej GCK w Katowicach.
4. *Poza sobą*, 10 dzieł fotograficznych, zapis cyfrowy; dzieło nieupublicznione
5. Cykl *Nie-ciągłość widzenia*:
 - *Morze Itki*, 3 dzieła fotograficzne (150x50 cm), zapis analogowy i cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 02.12.2016 roku, podczas wystawy zbiorowej pt.: *Szczeliny czasu* w Galerii Chłodna 20 w Suwałkach.
 - *Pierwszy spacer*; 5 dzieł fotograficznych *Trakcja*; *Rotunda*; *Chmury*; *Drzewa* (100x100 cm), *Między przyływem a odpływem* (90x150 cm); upublicznienie 21.04.2017 roku, podczas wystawy zbiorowej *Pomiędzy*, Galeria BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim.
6. *Beautiful Minds*, 26 dzieł fotograficznych (50x70 cm – 18 dzieł, 33x50 cm – 8 dzieł), zapis cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 05.10.2017 roku, podczas wystawy indywidualnej, w ramach 10th CinEast Central and Easter European Film Festival 2017, pod hasłem *Making a difference*, Neimenster Abbey w Luksemburgu.
7. *Dlaczego fotografia?*; 50 dzieł fotograficznych (40x30 cm), zapis analogowy, odbitki analogowe; upublicznienie 01.09.2010 roku, podczas wystawy indywidualnej pt.: *Dlaczego fotografia?*, Galeria Katowice ZPAF w Katowicach.
8. Cykl *Pasaże*:
 - *Pracownia – Centrum*, 6 dzieł fotograficznych (65x150 cm), zapis analogowy i cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 02.12.2016 podczas wystawy zbiorowej pt.: *Szczeliny czasu* w Galerii Chłodna 20 w Suwałkach.
 - *Et in Arkadia Ego*, 5 dzieł fotograficznych (85x195 cm), zapis analogowy i cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 24.03.2017 podczas wystawy indywidualnej *Et in Arkadia Ego*, Galeria Obok ZPAF w Warszawie.
 - *Złote Tarasy*, 5 dzieł fotograficznych (85x195 cm), zapis analogowy i cyfrowy, odbitki cyfrowe; upublicznienie 28.07.2017 podczas wystawy indywidualnej *Złote Tarasy*, Galeria PhotoZona we Wrocławiu.

Spis treści

Wprowadzenie	> s. 5
Autoreferat	> s. 7
1. Omówienie prac wskazanego osiągnięcia artystycznego ...	> s. 13
1.1. <i>Trzyście kluczy</i>	> s. 13
1.2. <i>Klucze bezdomne</i>	> s. 15
1.3. <i>Klucze poszukują domu</i>	> s. 16
2. Omówienie projektów ujętych w albumie POZA, upublicznionych po doktoracie	> s. 18
2.1. <i>Wbrew naturze</i>	> s. 18
2.2. <i>Serpentinata 1s</i>	> s. 19
2.3. <i>Obscuria</i>	> s. 21
2.4. <i>Poza sobą</i>	> s. 23
2.5. <i>Nie-ciągłość widzenia</i>	> s. 23
2.6. <i>Beautiful Minds</i>	> s. 24
2.7. <i>Dlaczego fotografia?</i>	> s. 26
2.8. <i>Pasaże</i>	> s. 26
3. Omówienie projektów ujętych w albumie POZA, upublicznionych przed doktoratem	> s. 28
4. Omówienie wybranych projektów, upublicznionych po doktoracie, niezaprezentowanych w albumie	> s. 30
5. Wykaz wybranych prezentacji, upublicznionych przed doktoratem	> s. 32
6. Podsumowanie	> s. 33
Wersja angielska	> s. 35

Wprowadzenie

W latach 1992-1997 studiowałam malarstwo na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podczas studiów zrozumiałam, że poznanie technik malarskich i rysunkowych oraz biegłość posługiwania się nimi, nie będzie moim jedynym celem. Interesowała mnie także fotografia oraz grafika warsztatowa i projektowa. Od 1993 roku rozpoczęłam naukę fotografii w Katedrze Fotografii prowadzonej przez prof. Zbigniewa Łagockiego na Wydziale Grafiki. Oprócz klasycznych technik plastycznych i fotograficznych, zainteresowały mnie też rozwijające się w tamtych czasach możliwości tworzenia w technikach cyfrowych. W 1996 roku zdałam na Wydział Grafiki. W tym samym roku otrzymałam stypendium MKiDN, za najlepsze na Wydziale Malarstwa wyniki w nauce oraz – za wyróżniające się prace malarskie – otrzymałam stypendium Hanny Rudzkiej-Cybisowej, które umożliwiło mi krótkie wyjazdy pobytowe do Norymbergi i do Wiednia. W 1997 roku ukończyłam studia malarskie z dyplomem w pracowni prof. Włodzimierza Kunza i z aneksem do dyplomu z rysunku w pracowni prof. Teresy Kotkowskiej-Rzepeckiej, prezentując swoje prace na wystawie w krakowskiej Galerii Pryzmat. W 1999 roku ukończyłam studia na Wydziale Grafiki dyplomem z fotografii w Katedrze Fotografii prof. Zbigniewa Łagockiego, a moje prace zaprezentowano w Pałacu Sztuki w Krakowie w ramach pokazu najlepszych dyplomów. Od 1998 roku jestem członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, a od 2001 roku Związku Polskich Artystów Fotografików (w latach 2008-2017 byłam członkiem Rady Artystycznej ZPAF).

Decyzje, które podejmowałam w kwestii własnej edukacji podążając za rozwijającymi się zainteresowaniami, uświadomiły mi, że nie będę twórcą, który pozostaje wierny jednemu stylowi, jednej wypracowanej technice i jednemu medium. Za każdym razem, gdy tworzę i dopracowuję dany projekt, dobieram do niego adekwatne według mnie środki formalne, stylistyczne, techniczne. Poza działaniami w zakresie ilustracji, rzadko obecnie sięgam po pędzle i szpachle w celach twórczych. Malarstwo i rysunek jako środki wyrazu artystycznego są dla mnie niezwykle intymne, osobiste, emocjonalne, organiczne, a w związku z tym - subiektywnie zbyt ekshibicjonistyczne, zaś obiektywnie zbyt autystyczne. Zdają się być bezpośrednio, bardzo mocno związane z twórcą i jednocześnie zdystansowane, wręcz oddzielone od otaczającej rzeczywistości. W tym kontekście fotografia wydaje się bezpośrednio dotykać rzeczywistości, zarazem pozostając medium zdystansowanym do twórcy, choćby poprzez fakt mechanicznej rejestracji powstających obrazów. Zarówno wspomniane poczucie dystansu stawiające mnie symbolicznie *poza* procesem rejestracji, nie niwelując zarazem możliwości decyzyjnych, kontroli i kreacji, jak też bardzo bliska relacja rzeczywistości i jej fotograficznego odwzorowania powodują, że właśnie fotografia stała się preferowanym przeze mnie środkiem wyrazu¹. Nie przekreśla to jednak innych wyborów, ani działań na pograniczu różnych mediów. W niektórych

1 Temat różnic i podobieństw między obrazowaniem malarskim i fotograficznym wraca wielokrotnie w rozważaniach Susan Sontag w *O fotografii*. Dla mnie ważna jest relacja powyższych mediów wobec dostępnej zmysłom rzeczywistości: „[...] fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) – materialnym szczątkiem przedmiotu, co nigdy nie stanie się udziałem sztuki malarskiej”.
S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 141

moich projektach fotograficznych można odnaleźć w warstwie formalnej, czy estetycznej pośrednie i bezpośrednie ślady malarskich inspiracji. Nie stronię także od działań plastycznych włączając je do eksperymentów z materia fotograficzną. Od 2000 roku pracuję jako wykładowca i do końca 2013 roku byłam związana z kilkoma niepaństwowymi placówkami edukacyjnymi. Pozwoliło mi to zdobyć szerokie i wieloaspektowe doświadczenie z zakresu metodologii pracy, jak również pogłębić wiedzę w ramach różnych obszarów tematycznych, którymi się zajmowałam – od podstaw rysunku, kompozycji i analizy obrazu, przez fotografię analogową i cyfrową, po inne nowe media.

W 2008 roku, na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, pod opieką promotora prof. Stefana Czyżewskiego, zamknęłam przewód doktorski na podstawie dzieła fotograficznego zatytułowanego *Przestrzeń Intymna*, które prezentowałam między innymi w Starej Galerii Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie, w Muzeum St. Staszica w Pile, w Galerii Pustej GCK w Katowicach, a wybrane fragmenty w Galerii Abbaye de Neumünster w Luksemburgu i w Galerii Lengyel Intézet w Budapeszcie na Węgrzech.

Od początku 2014 roku jestem zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach, na kierunku Wzornictwo. Prowadzę zajęcia z fotografii jako przedmiotu pomocniczego dla studentów pierwszego stopnia, obejmujące podstawy cyfrowych technik rejestracji i postprodukcji obrazu fotograficznego, podstawy pracy w profesjonalnym studiu oświetleniowym oraz kreatywne wykorzystanie nieprofesjonalnego sprzętu rejestrującego obraz i dźwięk (np. smartfony). W ostatnich latach prowadzę także zajęcia z zakresu podstaw multimediiów i nowych mediów. Ze względu na rosnącą ilość studentów zagranicznych, coraz częściej językiem wykładowym, którym się posługuję, jest angielski. W 2016 roku w ramach programu mobilności wykładowców *Erasmus +* poprowadziłam gościnne wykłady i warsztaty fotograficzne w RUFA - Rome University of Fine Arts [Uniwersytet Sztuk Pięknych] w Rzymie na temat *Rzeczywistość 'niemożliwa' / The Reality 'impossible'*. Niezależnie od podstawowego miejsca zatrudnienia, kontynuuję luźną współpracę ze Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie oraz z Podyplomowym Studium Edytorstwa Współczesnego na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, w obu placówkach prowadząc autorskie wykłady gościnne.

Autoreferat

POZA. *Album autorski* jest subiektywnym wyborem projektów z mojego dotychczasowego dorobku artystycznego traktowanego jako kontinuum od 2001 do 2017 roku i jest niejako publikacją retrospektywną.

Inspiracją dla moich eksploracji jest obserwacja procesów kreowania i kodowania tożsamości jednostki pod wpływem czynników zewnętrznych, między innymi - czasu, pamięci i zapomnienia. Jednocześnie interesuje mnie wpływ, jaki na osobowość mogą mieć czynniki biologiczne: ciało, płeć, wygląd, wiek oraz zmysły, percepcja i ich fizjologiczne ograniczenia. Najczęściej ja sama, moi bliscy, znajomi oraz moje otoczenie, stają się przedmiotem badań, ponieważ ta sfera - prywatna i intymna - wydaje mi się subiektywnie najbardziej autentyczna.

Praktyka mojej pracy twórczej utrudnia ustanawianie wyrazistych ram czasowych dla poszczególnych projektów. Pracuję raczej symultanicznie nad kilkoma pomysłami, niż chronologicznie zaczynając kolejny projekt dopiero, gdy zakończę wcześniejszy. Proces twórczy od pierwszych inspiracji, przez krystalizowanie się pomysłów, ich dopracowywanie, aż do nadania im ostatecznej formy i ich realizacji, a potem upublicznienia – jest trudny do oszacowania i często trwa wiele lat. Podobnie jak dla Craigie Horsfielda², fotografia jest dla mnie medium „długiego trwania”. Zdarza się też, że pod wpływem różnych okoliczności wracam do projektów, które uważałam za zamknięte i kontynuuję je, zmieniam. W niniejszym albumie w doborze i kolejności układu prac nie uwzględniłam ani chronologii powstawania idei, ani chronologii ich realizacji, czy upubliczniania, ani formalnego podziału na *przed* i *po* doktoracie. Zawarte w albumie projekty łączą się i nawiązują do siebie tworząc subiektywnie rozumianą całość, niezależnie od wymienionych chronologii. Opisując prace, które zostały opublikowane po doktoracie, będę się odnosić do wcześniejszych i vice versa. Album jest podzielony na cztery części odnoszące się bezpośrednio do głównych kierunków moich poszukiwań twórczych.

Część pierwsza albumu dotyczy *pozy* rozumianej jako postawa, ale także „*ułożenie ciała, pozycja*”³. Odpowiedź na jedno z pytań dotyczących poczucia tożsamości: *kim jestem?*, wiąże się z wyodrębnieniem *siebie* od otaczającej rzeczywistości. Z kolei uświadomienie sobie istnienia i wymogów rzeczywistości rodzi z czasem kolejne pytanie: *kim powinienem być?* W pewnym sensie codzienność świadomego człowieka to bezustanne poszukiwanie właściwej pozy, postawy, pozycji wobec rzeczywistości. Proces przyjmowania danej pozy nie zawsze jest w pełni kontrolowany, a efekt końcowy może być nawarstwieniem wielu zmiennych i indywidualną próbą odpowiedzi na pytania: co mnie określa? Kim jestem wobec bliskich, otoczenia, samego siebie? Jak bardzo moje poczucie tożsamości i samoświadomość są powiązane z ciałem i jego ograniczeniami?

2 Mieszkając w Krakowie, Horsfield uświadomił sobie, że jego istnienie i działania w teraźniejszości, są kształtowane przez przeszłość otoczenia, w którym żyje. Zainspirowany pismami francuskiego historyka Fernanda Braudela i teoriami „długiego trwania”, twórca ten z założenia odsuwa w czasie wywołanie i opracowanie zarejestrowanych zdjęć. Jego działania stoją w opozycji do koncepcji „decydującego momentu” Henriego Cartier Bressona.

Zob. J. Hacking, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Warszawa, 2014, s. 539

3 *Słownik współczesnego języka polskiego*, prof. dr hab. B. Dunaj (red.), T. 2, Warszawa, 1999, s. 129

Poza może także oznaczać: „sztuczny, nienaturalny sposób zachowywania się mający sprawiać wrażenie, że ktoś jest inny niż w rzeczywistości; maniera, maska”⁴, jednak trudno jednoznacznie zdefiniować pojęcia *naturalności* i *sztuczności*, a tym samym ustanowić, czy na przykład zachowania związane z codzienną samokontrolą, autocenzurą, czy autokreacją - można uznać za sztuczne, czy nie. Czy łatwo odróżnić decyzje i zachowania podyktowane uwarunkowaniami wrodzonymi, które chętnie są kojarzone z „naturalnymi”, od tych decyzji i zachowań, na które wpływają wychowanie, edukacja i inne metody „ucywilizowania” jednostki, podyktowane wymogami kulturowymi. Projekty przedstawione w tej części są autoportretami, przy czym nie chodzi w nich jedynie o rejestrację własnej zewnętrzności, twarzy, czy ciała, choć to również ma dla mnie znaczenie. Autoportret, a szerzej – portret - był od wieków wykorzystywany jako przekaz informacji o wyglądzie, niosąc jednocześnie ze sobą mniej lub bardziej oczywistą intencję pozostawienia śladu obecności, którego zapis tworzyłby materialny, „trwały” dowód istnienia portretowanej osoby. Wygląd jest informacją ważną, lecz powierzchowną, zaś jakość i trwałość danych zawartych w obrazach malarskich i fotograficznych – w kontekście pamięci – jest dyskusyjna, do czego nawiązują również projekty w drugiej części albumu. Fotograficznemu zapisowi mojej postaci towarzyszą próby pogłębienia autoportretu o treści poza-obrazowe, dotyczące szerszej refleksji na temat czynników wpływających na kształtowanie się osobowości i samoświadomości. Choć punktem wyjścia do rozważań jest moja prywatność i obrazy mojego ciała, to tematy, których dotykam, mają wymiar uniwersalny. Nawarstwianie się póź-masek w miarę przyjmowania kolejnych ról; konflikt pomiędzy indywidualnymi przekonaniem, a wymogami, które narzuca dana społeczność, religia, kultura; badanie trwałości własnej obecności i próby samo-upamiętnienia w kontekście upływu czasu oraz związanych z nim zmian - to tematy, które inspirują moje poszukiwania. Choć poruszane wielokrotnie przez innych twórców, ale wobec niepowtarzalności jednostkowego istnienia wydają się za każdym razem subiektywnie ważne i aktualne.

Część druga albumu wykorzystuje znaczenie słowa *poza* będącego przymikiem łączącym się z biernikiem (kogo? co?), które „wskazuje na cel ruchu przestrzennego znajdujący się z tyłu czegoś/kogoś (*dokąd? gdzie?*)” lub z narzędnikiem, które „wskazuje na położenie w miejscu znajdującym się z tyłu czegoś, za”⁵. Powyższe znaczenie odsyła *wstecz*, a jeśli oprócz wymiaru przestrzennego uwzględnimy wymiar czasowy – *w przeszłość*. Przeszłe wydarzenia dotyczące danego człowieka, zaistniałe *poza* chwilą obecną rejestrowaną przez jego świadomość, wpływają pośrednio i bezpośrednio na jego teraźniejszość i przyszłość. Wiedza o powiązanych z podmiotem wydarzeniach z przeszłości oraz ilość i jakość informacji – to ważny czynnik potencjalnie kształtujący poczucie tożsamości i rozwój osobowości. Ów potencjał może być uzależniony od sposobu przekazu i interpretacji dostępnych danych, ale także od chęci ich poznania i ewentualnego dalszego przekazywania przez podmiot.

W części tej rozwijam temat autoportretu. Mimo, że fizycznie nie występuję na zdjęciach, kontynuuję auto-opowieść poszukując informacji o swoim pochodzeniu na podstawie ważnych dla mnie i związanych z historią rodzinną materialnych drobiazgów. A przecież, jak trafnie zauważa Marianna Michałowska: „[...] prawdziwy

4 Ibid., s. 129

5 Ibid., s. 129

autoportret, taki, który posiadałby moc powiedzenia czegoś o nas, najlepiej byłoby pozierać z osobistych przedmiotów”⁶.

Moja rodzina w wyniku spowodowanych przez II Wojnę Światową migracji osiadła w Gliwicach, mieście, o którym Horst Bieniek, wybitny pisarz i poeta śląsko-niemiecki, przedwojenny gliwiczanie, mawiał, że: *wypędzili nas z Gliwic wypędzeni ze Lwowa*. Gliwice były miastem mojego dzieciństwa. Dzięki historiom rodzinnym, licznym wspomnieniom i kilku pamiątkom z Warszawy oraz z obecnej Ukrainy, moi bliscy kompensowali oderwanie od korzeni i utratę wielopokoleniowego dorobku, a ich opowieści o przeszłości były częścią mojego dorastania, ułatwiając na kolejnych etapach rozwoju odnajdywanie sposobów na samookreślenie się wobec okoliczności, miejsca i czasów, w których się wychowywałam. W moim domu przedmioty związane z przeszłością, zwłaszcza nieliczne zdjęcia, były przechowywane na ogół z pietyzmem, a wiele z nich wiązało się z anegdotami, historiami i legendami rodzinnymi. Ubarwiana przez sentyment i nieco wyidealizowana wiedza o przodkach i ich przygodach, spowodowała moje zainteresowanie historiami innych ludzi, a także skierowała uwagę na przedmioty, które im towarzyszą. Zdaję sobie sprawę z tego, że nie dla wszystkich ludzi przeszłość i powiązane z nią wydarzenia są jednakowo ważne i warte zapamiętania, czy upamiętnienia. Tak wiele ludzkiego dorobku całego życia, cennych i błahych pamiątek, zdjęć, książek, płyt, drobiazgów, zostaje bezrefleksyjnie wyrzucana i znika, nie w wyniku działań wojennych, lecz przez decyzje własnych obojętnych krewnych, czy sąsiadów. Być może podobne refleksje towarzyszyły zamieszkałemu również w Gliwicach Jerzemu Lewczyńskiemu, który dawał odnajdowanym przez siebie przedmiotom podwójną szansę na przetrwanie: jako fragmentu czyjejś historii i jako części własnej twórczości. Ja postanowiłam dać taką szansę pamiątkom powiązanych z własną rodziną i projekty zawarte w tej części są subiektywną dywagacją o pamięci i zapomnieniu, które dotyczą zarówno przedmiotów, jak i ludzi. Na podstawie posiadanych rodzinnych przedmiotów powiązanych z przeszłością: fotografii i kluczy, badam możliwość odczytania powiązanych z nimi historii, zadając pytanie, na ile mogą one być nośnikami informacji o śladach odcisniętych na nich w przeszłości.

Część trzecia nawiązuje do znaczenia słowa *poza*, jako przyimka łączącego się z narzędnikiem, które „wskazuje na położenie na zewnątrz czegoś”, albo „na wyłączenie czegoś z zakresu treści zdania; oprócz, z wyjątkiem”⁷. Stwierdzenie *jestem* implikuje zaistnienie samo-analizującej się świadomości, a w konsekwencji próbę wyodrębnienia sfery tożsamej z *ja*, od sfery, która wydaje się istnieć *poza ja*. Pytanie *kim/czym nie jestem?* to początek badania zmiennej relacji wobec rzeczywistości, którą uznaje się za istniejącą *na zewnątrz*: mimo, oprócz, *poza* podmiotem. Uświadomione poczucie wyodrębnienia, oddzielności, może nieść ze sobą, całą gamę psychologicznych konsekwencji od poczucia samo-wyjątkowości, po lęki egzystencjalne; od akceptacji cudzej i własnej inności, po ich negację i wyparcie. Kontynuuję tu rozważania rozpoczęte w części pierwszej, o kształtowaniu się świadomości pod wpływem zewnętrznych czynników, ogniskując swoje zainteresowanie na możliwościach i ograniczeniach percepcji, która odpowiada za poznanie i weryfikację rzeczywistości istniejącej subiektywnie *poza* podmiotem. Można założyć, że stan wiedzy o tym co

6 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 30

7 *Słownik współczesnego...*, s. 129

uznajemy subiektywnie za wewnętrzne i zewnętrzne uzależniony jest od stanu posiadanych przez człowieka zmysłów - wzroku, dotyku, słuchu, węchu, smaku, które dostarczają informacji o świecie, rozwijając się wraz z daną jednostką. Zindywidualizowany stan i jakość działania poszczególnych zmysłów, często nie podlegają stałej, świadomej refleksji, o ile nie wykazują znaczących odchyłeń od statystycznej normy, albo nie wydarzy się coś, co wyraziście je ograniczy /rozwinie w stosunku do formy pierwotnej. Świadoma i podświadoma analiza dostarczanych przez zmysły danych, uruchamia w konsekwencji kolejne próby samookreślenia siebie i swojego pozytywnego/ negatywnego/ neutralnego stosunku do doświadczanej poprzez nie rzeczywistości. Choć bezpośrednio po urodzeniu zmysł dotyku wydaje się dominujący, zdrowe dziecko dosyć szybko rozwija percepcję wzrokową, a widzenie staje się prymarnym zmysłem poznawczym. Próba ograniczenia danych wzrokowych poprzez zamknięcie oczu, może się wiązać z chęcią wzmocnienia i wyostrenia innych zmysłów – słuchu, smaku, węchu, dotyku, z chęcią skupienia się i koncentracji na danych bodźcach, albo z potrzebą odpoczynku, relaksu, snu i idącą za nimi koniecznością odcięcia się od świata zewnętrznego. Lektury o fizjologii i psychofizjologii widzenia⁸ pobudziły moją refleksję o ograniczeniach ludzkich zmysłów, które w codziennej percepcji wydają się niezauważalne. Użycie medium fotografii ujawnia paralelne ograniczenia w obszarze technologicznych możliwości budowania przekazu o świecie widzialnym przez kamery fotograficzne, pozwalając odnieść je do rozważań o zakresie i możliwościach ludzkiej percepcji wzrokowej oraz do zadawania pytań o rzeczywistość (nie)dostępną ludzkim zmysłom, czy obecnej technologii.

Część czwarta i ostatnia, nawiązuje do znaczenia słowa *poza*, jako przyimka łączącego się z narzędnikiem, które „wskazuje na poszerzenie zakresu treści zdania o dany element; oprócz, nie tylko..., lecz także...”⁹ i podobnie, jak w pozostałych częściach, dotyczy relacji jednostki z otaczającą ją rzeczywistością, której częścią są istniejący *poza* ja - inni ludzie. Człowiek jest istotą społeczną, a nawiązywane relacje wpływają zwrotnie na jego samookreślenie, na kolejne próby pozycjonowania siebie wobec otoczenia. Każde zainicjowanie kontaktu z drugim człowiekiem, to w jakimś sensie spotkanie z podobnym, a jednak obcym, odrębnym bytem. Próby nawiązania pozytywnej relacji, wiążą się z poszukiwaniem w *innych* – a także w sobie – różnych cech, tematów, uczuć, umożliwiających zbudowanie symbolicznego pomostu między *ja* i tymi, którzy są *poza* mną. W niniejszej części prezentuję projekty, które są kolejnym przyczynkiem do autoportretu - mimo, że bohaterami zdjęć są głównie inni ludzie. Wybór bohaterów jest powiązany z moimi zainteresowaniami i poprzez różnorodne sylwetki portretowanych, kontynuuję swoją prywatną historię. Tak jak przedmioty, które człowiek zbiera - pośrednio opowiadają o nim, tak samo ludzie, którymi się otacza, z którymi się kontaktuje, są uzupełnieniem jego wizerunku. Niektóre spotkania, to w dużym stopniu rodzaj wymiany – myśli, uczuć, przekonań. Nawet przelotny kontakt i rozmowa czasem okazują się mieć znaczenie, bo nawiązanie relacji z drugą osobą rzadko pozostawia człowieka całkowicie obojętnym. Pojawiające się podczas spotkań z ludźmi pozytywne i negatywne, czy neutralne emocje, wymiana informacji, doświadczeń wiedzy – są czynnikami potencjalnie kształtującymi postawę danego

8 między innymi: R. L. Gregory, *Oko i mózg. Psychofizjologia widzenia*, tłum. S. Bogusławski, Warszawa, 1971

J. Ingram, *Płonący dom. Odkrywając tajemnice mózgu*, tłum. B. Chacińska-Abramowicz, M. Abrahamowicz, Warszawa, 1996

9 *Słownik współczesnego...*, s. 129

podmiotu. W zamieszczonych w albumie projektach, pokazuję osoby, które miałam okazję poznać, bo posiadają zbliżone do moich poglądy na życie i podobne zainteresowania. Prezentuję moich bohaterów jako konkretne jednostki w kontekście ich otoczenia i działalności, wchodzę z nimi w poza-obrazowy dialog, zadaję pytania, które mnie również frapują. Ostatni projekt zamykający album również dotyczy ludzi – tym razem obcych, anonimowych, których spotyka się przelotnie w codziennym życiu na ulicach, w tramwaju, w pasażu handlowym. Obserwuję, podglądam, fotografuję ich bez wchodzenia w jakąkolwiek bliską relację. Obserwacjom towarzyszy refleksja, że ich istnienie, decyzje, wybory, przekonania, choć pozornie tak odległe, subiektywnie w danej chwili nieznane i być może kompletnie mi obce – również mają daleki, pośredni wpływ na moje *tu i teraz*. Tak jak nie da się prześledzić „efektu motyla”¹⁰ i przyszłych konsekwencji drobnych wydarzeń, tak w tym przypadku istnienie potencjalnej relacji pozostaje niewiadomą. Ulotne *mijanie się* pozostaje jednak zarejestrowane. W drugiej, prawie niezauważalnej warstwie tego projektu umieściłam moje intymne autoportrety. Stapiając wizerunki reprezentujące obce otoczenie i obcych ludzi z wizerunkami mojej postaci, ciała, prywatnych przestrzeni mego domu i pracowni – nawiązuję do pierwszej części albumu wskazując symbiotyczny, czy może synergiczny układ pomiędzy jednostką, a jej otoczeniem, między mną, a tym co *poza* mną.

Fotografie w kolejnych częściach albumu to wyselekcjonowane fragmenty projektów, które wybrałam chcąc przeprowadzić rodzaj analizy różnych czynników wpływających na proces samo-określenia się. Mimo oczywistego odbioru na poziomie estetycznym, nie zakładałam funkcjonowania zdjęć jako ilustracji, a tym bardziej jako gotowych, obrazkowych odpowiedzi na zadany problem. Każdemu projektowi w albumie towarzyszy krótki komentarz autorski, a w niektórych przypadkach słowa i obrazy tworzą zintegrowaną całość, także w warstwie wizualnej. Sugerując kontekst, mam nadzieję na włączenie odbiorcy w poszukiwanie własnych odpowiedzi na zadawane w projektach pytania. Fotografię traktuję jako ślad i dokumentację moich poszukiwań, także w sensie wewnątrz-medialnym. Proces fotografowania na ogół wymusza wewnętrznie zdystansowaną i zarazem indyferentną postawę fotografującego, wyodrębniając go z rejestrowanej rzeczywistości, stawiając w pozycji biernego świadka w momencie samej rejestracji (nacisku spustu migawki) i ustawiając go *poza* wydarzeniami, w których przestaje brać udział, zamieniając się z uczestnika w obserwatora, przy czym narzędziem obserwacji i jednocześnie rzeczywistym obserwatorem staje się aparat. Dotyczy to także fotografii autoportretowej, gdy fotografowany i fotografujący staje się tożsamy, współuczestniczy w tworzeniu obrazu, dokonuje auto-obszacji powiązanej z próbami przyjęcia adekwatnej *pozy*, wobec ostatecznego obserwatora jakim jest aparat. Jak trafnie zauważa M. Michałowska: „Fotograf stający się przedmiotem własnej fotografii przybiera pozę, zbyt świadomy tego, że właśnie się fotografuje” i dodaje: „[...] fotograf spostrzega również siebie jako innego, jako obcego schwytanego przez cudze oko”¹¹. Indywidualny sposób widzenia i decyzje dotyczące parametrów ekspozycji, doboru optyki, nośnika zapisu etc., zostają przetransponowane przez mechanikę wybranej kamery o danej specyfikacji, a ludzki układ zmysłowy oko-mózg, wraz ze swoimi ograniczeniami, zostaje zastąpiony „protezą” o konkretnych (innych) parametrach optycznych i technologii zapisu, które

10 „Efekt motyla” to anegdotyczne przedstawienie chaosu deterministycznego.

11 M. Michałowska, *Obraz utajony...*, s. 75

Powyższy temat rozwinięty jest w rozdziale powyższej publikacji pt. *Autoportret*, s. 69-77

nawet jeśli znacznie poszerzają zakres widzialności (optyka mikro- i maro-skopowa, teleskopy, rentgen, podczerwień, etc.), także posiadają swoje limity. Powstające zdjęcia są zapisem zarówno możliwości technicznych, jak i ograniczeń danej kamery. Odrębność i niezależność ujawniania się technicznej warstwy jest efektem integralnie towarzyszącym powstawaniu zdjęć, w których medium niejako rejestruje samo siebie i swoje możliwości techniczne - niezależnie, *poza*, obok - danego, sfotografowanego fragmentu rzeczywistości i tematyki powstałego obrazu oraz intencji fotografującego¹². W jednych zdjęciach cechy medium ujawniają się wyraziściej, w innych - dla wielu odbiorców – wydają się być transparentne. Świadoma tego, planuję moje projekty bardzo precyzyjnie, starając się dobierać środki fotograficzne tak, aby technologia okazała się spójna z przekazem. Nie dążę do ukrywania warstwy technicznej. Wykorzystuję działania wewnątrz-medialne, badając jednocześnie możliwości i właściwości medium w kontekście moich poszukiwań wizualnych i tematycznych. Słowo POZA zdaje się łączyć moje wielowarstwowe poszukiwania w sposób najbardziej lapidarny i trafny.

12 por. R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatońska, Warszawa, 2016, s. 294

Omówienie prac wskazanego osiągnięcia artystycznego

Trzyńście kluczy

Projekt ten rozpoczyna serię bardzo dla mnie znaczących realizacji, będących uzupełnieniem i kontynuacją wątków poruszonych w pracy doktorskiej. W obydwu przypadkach rozwijam auto-opowieść, skupiając się na sferze prywatnej przeszłości. W doktorskim projekcie *Przestrzeń intymna* inspiracją była historia rodziny mojej Mamy, a materialnym punktem odniesienia - album zdjęć wykonanych przez mojego pradziadka przed wojną. Album był jedną z niewielu rodzinnych pamiątek uratowanych z Powstania Warszawskiego przez prababcie i opowieści z nim związane były częścią mojego dzieciństwa. W projekcie *Trzyńście kluczy* materialnym śladem, który zainspirował mnie do alternatywnego badania rodzinnej przeszłości, stała się stara puszka z kluczami odnaleziona przeze mnie w domu rodziców Taty, podczas porządków po śmierci Dziadka w 1991 roku. Babcia zapytana o niektóre z nich wahała się, czy pochodzą z Tarnopola, Stanisławowa, czy ze Lwowa, wskazując te, które wydawały jej się konkretniej kojarzyć. Byłam również zaskoczona znaleziskiem, co faktem, że ciągle posiadanie kluczy do domów opuszczonych parędziesiąt lat temu, zupełnie nie dziwi mojej Babci. Zaintrygowana zrobiłam w rodzinie małe śledztwo i odkryłam, że takich „bezdomnych” kluczy jest więcej. Pozbierałam je i przechowywałam jako ciekawostki-pamiątki. Po latach żałuję, że nie zadałam więcej pytań dotyczących miejsc i historii rodzinnych związanych z kluczami oraz o powody, dla których obie moje babcie i inni bliscy je przechowywali. Niektórych faktów mogę się tylko domyślać. *Przestrzeń intymna* była projektem, w którym odnosiłam się do pamięci i prób upamiętniania przeszłości w kontekście zdjęć i powiązanych z nimi rodzinnych legend, które znałam. Projekty *Trzyńście kluczy*, *Klucze bezdomne* oraz *Klucze poszukują domu* zainspirowała towarzysząca przedmiotom niepamięć i zapomnienie oraz chęć znalezienia choćby śladów relacji z przeszłością, o której wie się tak niewiele.

W 2004 roku pożyczonym Linhofem wykonałam dokumentację części kolekcji kluczy. Zrobiłam w ciemni dwa metrowe powiększenia, po czym odłożyłam je do teczki. Około 2008 roku, na fali intensywnej pracy nad *Przestrzenią intymną* wróciłam do zdjęć kluczy i próbowałam je zestawiać z fotografiami rodzinnymi, tworząc montaż o roboczym tytule *Dziewięć kluczy*. Pracy tej nigdy nie upubliczniłam na wystawie. Po doktoracie obejrzałam wyciągnięte z teczki stare odbitki kluczy i wróciłam do pytania: jaki przekaz o minionych czasach może dać powiązany z nimi przedmiot? Czy wnikliwe studium jego powierzchni może przybliżyć choć skrawek wiedzy o przeszłości, której jest częścią? Znowu pożyczyłam Linhofa i sfotografowałam resztę kluczy z kolekcji, którą uzupełniłam o nowsze egzemplarze, bezpośrednio powiązane z moimi prywatnymi migracjami. Negatywy zeskanowałam w wysokiej rozdzielczości, a gotowe skany poddałam postprodukcji podkreślając i wzmacniając ślady, jakie na przedmiotach pozostawiło ich wielokrotne i wieloletnie używanie. O trzynastu wybranych kluczach posiadam wybiórcze informacje, choć w przypadku najstarszych nie mam pewności, co otwierały – drzwi, szkatułki, zegary, kłódki, szuflady? Mawia się, że zmiana miejsca pobytu, to zmiana przeznaczenia. Każdy klucz w cyklu symbolizuje taką zmianę. Znając fakty dotyczące najnowszych egzemplarzy i snując

przypuszczenia dotyczące najstarszych, postanowiłam tych danych nie ujawniać, pozostawiając jako wskazówki jedynie miejsca i przypuszczalne daty przeprowadzek. Poprzez chronologiczne zestawienie sugeruję kolejność historii rodzinnych przerywanych kolejnymi migracjami. Duże, ponad metrowe powiększenia miały zwrócić uwagę na drobne ślady – znaki, otarcia, zadrapania, żłobienia, sposób wykonania, kształty, napisy, patynę – będące śladami twórców i użytkowników wybranych kluczy. Zdaję sobie sprawę, że można było pójść dalej w zbliżeniu do przedmiotów, wykorzystać makro, czy mikrofotografię, jednak mając w pamięci poszukiwania w tym kierunku J. Lewczyńskiego, czy komentarze Rolanda Barthesa¹³, wolałam wizualnie się skupić na czytelności powierzchni i przedmiotowości klucza, niż na zagłębianiu się w strukturę samej jego materii, która nie jest i nie będzie „istotą”, którą próbuję odnaleźć. Przedmioty będące wytworami ludzkiej cywilizacji, a wśród nich klucze i fotografie - same w sobie są dowodami - zarówno ludzkiej obecności, jak nieobecności. Znam wiele prac artystów, którzy zajmowali się analizą przedmiotów i zdjęć w kontekście pamięci - między innymi działania Wojciecha Prażmowskiego, Waldemara Jamy, Piotra Wołyńskiego, Józefa Robakowskiego, Pawła Żaka, Mariusza Hermanowicza, Grzegorza Przyborka, Barbary Sokołowskiej, Magdaleny Krajewskiej i innych. Prywatne przedmioty i fotografia wernakularna kuszą poszukiwaniem intymnych jednostkowych związków i śladów, które (podobnie jak w długo naświetlanych zdjęciach) bardziej się przeczuwa niż widzi. Jako nośniki informacji o bliskich ludziach wydają się użyteczne w archeologicznym kontekście. W ostatnim rozdziale krótkiego eseju Georges’a Didi-Hubermana pt. „Kora” znalazłam inspirującą refleksję na temat poszukiwań informacji o przeszłości wobec posiadania nikłych, materialnych jej śladów: „We wspomniałym krótkim tekście zatytułowanym *Ausgraben und erinnern* [Odkopywanie i pamiętanie, tłum. aut.] Walter Benjamin przypominał – za Freudem – że prace archeologiczne, niejako niezależnie od swojego materialnego charakteru, mogą rozjaśniać jakiś istotny element naszej pamięci. »Kto usiłuje zbliżyć się do własnej zagrzebanej przeszłości, musi postępować jak człowiek na wykopaliskach. Przede wszystkim nie powinien unikać nieustannych powrotów do tego samego stanu rzeczy – roztrząsania go tak, jak roztrząsa się ziemię, rozgrzebywania tak, jak rozgrzebuje się glebę«. W trakcie tego rozrzucania i roztrząsania człowiek ów znajduje, zawsze wydobyte ze straconego czasu, »obrazy, które – wyrwane ze wszystkich wcześniejszych kontekstów – jako drogocenne klejnoty stoją w skromnych izbach późniejszego spojrzenia niczym *torsi* w galerii kolekcjonera«. Oznacza to przynajmniej dwie rzeczy. Z jednej strony – że sztuka pamięci nie sprowadza się do inwentarza ujawnionych, wyraźnie widocznych przedmiotów. Z drugiej – że archeologia jest nie tylko techniką zgłębiania przeszłości, lecz także, przede wszystkim, anamnezą pomagającą zrozumieć teraźniejszość. Dlatego też sztuka pamięci – mówi Benjamin – jest sztuką »epicką i rapsodyczną»¹⁴.

Cykl trzynastu zdjęć *Trzyście kluczy* został upubliczniony 17.03.2017 podczas wystawy indywidualnej w Galerii PaCamera w Suwałkach.

13 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Warszawa, 1996, s. 168-169

14 G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk, 2013, s. 19

Klucze bezdomne

Cykl jest kontynuacją wątków zapoczątkowanych projektem *Trzyście kluczy*.

Początkowe zainteresowanie przedmiotami jakimi są klucze w kontekście przeszłości mojej rodziny ewoluowało i w kolejnych projektach odeszłam od analizy przedmiotu jako dokumentu, na rzecz kreacji wokół przedmiotu. Klucz stał się symbolicznym punktem odniesienia dla refleksji o poczuciu konieczności posiadania małego, własnego miejsca na ziemi, które noszę w sobie. Być może jest ono uwarunkowane przekazaną mi przez bliskich obawą o utratę poczucia stabilizacji, odbieranego przez wojny i gwałtowne zwroty historyczne.

Wiosną 2016 roku zgłosiłam propozycję projektu pod roboczym tytułem *Domy poszukiwane* – do konkursu 6ego Land Art Festiwalu pod hasłem „Dom”. Zamierzałam wykorzystać posiadane wizerunki kluczy, o których pochodzeniu nie wiedziałam nic pewnego, poza tym, że Dziadkowie przywieźli je podczas przymusowej repatriacji „zza Bugu”. Inspiracją do udziału w plenerze był dla mnie fakt, że odbywał się on na nadbużańskich terenach, gdzie jest sporo miejsc opuszczonych przez ludzi, którzy często bywali zmuszani do porzucania domów i dobytku przez okoliczności historyczne, polityczne, ekonomiczne, etc. W pustych domach pojawiali się nowi uchodźcy, a przy następnej, dramatycznej zmianie - wracali poprzedni mieszkańcy lub przychodzili kolejni bezdomni. Losy mojej rodziny były podobne i impuls do realizacji projektu w tamtych rejonach był bardzo osobisty. Projekt przewidywał symboliczną próbę znalezienia i dopasowania potencjalnych „domów” dla wybranych sześciu *bezdomnych* kluczy. *Domy poszukiwane* zaakceptowano i zostałam zaproszona na plener, dzięki czemu miałam okazję spotkać i bliżej poznać wielu twórców, między innymi Tomasza Sikorskiego, Jarosława Koziarę, Jarosława Lustycha, Mirosława Maszlancko, Ewę Chacianowską, Lucię Loren, Alę Savashevich, Marie Helene Richard, Ryszarda Litwiniuka, Adama Pańczuka, Pawła Totoro Adamca, Jana Rylke, Jolantę Krukowską, Jana Grykę oraz kanadyjskiego krytyka sztuki Johna K. Grande. Było to niezwykle ciekawe doświadczenie, ponieważ *dom*, który dla mnie był symbolicznie poszukiwaną ostoją prywatności i spokoju, dla każdego z artystów okazał się symbolem czegoś innego – od pozytywnych skojarzeń z miejscem przynależności, początku, ochrony, ciepła – do negatywnych: z miejscem opresji, klatką, uwięzieniem. Podczas pleneru, w okolicach Janowa Podlaskiego poszukiwałam starych, przedwojennych domów opuszczonych przez mieszkańców. Uzgadniałam z aktualnymi właścicielami możliwość realizacji obu części projektu: *Klucze bezdomne* i *Klucze poszukują domu*. Wypytywałam o historie opustoszałych chat, robiłam ich dokumentację i poznawałam nieraz zaskakujące i skomplikowane historie ich byłych mieszkańców. W ten sposób uzyskałam dla każdego klucza, którego nie mogłam skojarzyć z jego prawdziwą przeszłością, nowy komplet historii rodzinnych oraz symboliczny, chwilowo pusty, gościnny dom. Moi rozmówcy traktowali te poszukiwania z początku nieufnie, tak, jakby moja obecność i pytania zagrażały im w jakiś sposób. Wszyscy byli na terenach nadbużańskich ludnością napływową. Opowiadałam im historię swojej rodziny i porównywanie losów naszych przodków pomagało nawiązać kontakt. Większość z usłyszanych i nagranych opowieści miało charakter niezwykle osobisty, były pełne emocji, wspomnień wydarzeń codziennych i wyjątkowych, komicznych i strasznych. Nie włączyłam ich wtedy do projektu, bo tego nie przewidywałam, a ja nie byłam przygotowana na taki ładunek cudzej intymności. Nie wykluczam jednak, że z czasem zasłyszane historie mogą stać się inspiracją do

kolejnych realizacji. Szukanie i odnalezienie sześciu opuszczonych domów oraz poznawanie ich historii było procesem, który finalnie został uwieńczony zawieszeniem na ich zewnętrznych ścianach wizerunków *Kluczy bezdomnych*. Umieszczenie tam zdjęć było formą podziękowania za „przyjęcie” moich kluczy podczas realizacji *Klucze poszukują domu* i pozostawienia prezentu na pamiątkę. Ponieważ domy były opuszczone, nie mogłam podarować zdjęć ludziom. Symbolicznie podarowałam je domom. Wobec moich rozmówców również dokonałam swoistej wymiany – otrzymałam od nich historie dla moich kluczy, a z wdzięczności za nie zrobiłam i pozostawiłam im zdjęcia, które chcieli mieć na pamiątkę. Podobny gest wymiany towarzyszy działaniom mojej byłej studentki ze Studium Fotografii ZPAF - Agnieszki Pajączkowskiej, która od kilku lat jeździ wzdłuż polskich granic prowadząc Wędrowny Zakład Fotograficzny¹⁵.

Upublicznienie sześcioczęściowego cyklu *Klucze bezdomne* odbyło się 09.07.2016, podczas 6 Land Art Festiwal w miejscowościach: Bubel Stary (1 lokacja), Bubel Granna (3 lokacje), Nowy Pawłów (2 lokacje). Zdjęcia – być może – są tam do dziś.

Klucze poszukują domu

Projekt zakładał multimedialny, nocny happening oraz jego rejestrację w każdej z sześciu lokacji znalezionych przeze mnie w kontekście poszukiwania domów dla *Kluczy bezdomnych*. Plan przewidywał naświetlenie na opuszczonych domach projekcji multimedialnych z negatywowymi obrazami poszczególnych kluczy. Aby wydobyć ich wizerunki z ciemności, a zarazem wprowadzić element ruchu, ulotności, niedopowiedzenia przekazu – postanowiłam użyć dymu. W złożonym organizacyjnie i logistycznie projekcie bardzo pomogła mi ekipa techniczna. Dzięki niej mogłam się skupić na reżyserowaniu całości oraz tworzeniu materiałów będących zapisem zainscenizowanych scen. Moim wstępnym założeniem była wizualizacja symbolicznego zaanektowania przez klucze powierzchni opuszczonych domów, podobnie jak symbolicznie anektowałam przestrzeń mojego mieszkania w projekcie *Ślady obecności*. Było to zawłaszczenie chwilowe, ale właśnie chwilowość i nietrwałość związków z miejscami, przedmiotami – chciałam podkreślić. Wizerunki wyświetlanych na dymie kluczy, pozostające w zmiennej relacji z powierzchnią opuszczonych domów, mogły się kojarzyć z duchami. Powstające obrazy drgały, zanikały i znów pojawiały się wyraźniej pod wpływem nawet słabych ruchów powietrza. Ich efemeryczna, niepewna obecność, ruch sugerujący wpasowywanie się w zastaną przestrzeń – były efektem zamierzonym. Wiatr, choć był chcianym i potrzebnym elementem projektu, chwilami zakłócał realizację i rozwiewał dym, stawiając mnie w pozycji bezradnego obserwatora, obok kamery filmowej i aparatu fotograficznego. Proces rejestracji *Klucze poszukują domu* okazał się dla mnie w jakimś stopniu uniwersalną metaforą codziennego życia, w którym planowanie i losowość zdają się wymiennie wpływać na tok wydarzeń. Przeglądając później zarejestrowane filmy i zdjęcia uznałam, że żadne z tych mediów nie ujmuje w sposób wystarczający wizualnej symboliki, której poszukiwałam i która efemerycznie pojawiała się pierwotnie podczas projekcji. Film wydawał mi się w tym wypadku zbyt dosłowny i sprawozdawczy – im bardziej dokumentalna była rejestracja, tym mniej zdawała się przekazywać. Fotografia jako nieruchomy obraz, nie była z kolei w stanie ukazać ulotnego kontinuum całego procesu, umożliwić obserwacji subtelnych

15 A. Pajączkowska była też współkuratorką wystawy *Album rodzinny: Spojrzenia*, która miała miejsce w Domu Spotkań z Historią w listopadzie 2016 roku.

zmian i transformacji, bez których realizacja zatracala swoje znaczenie. Ostatecznie adekwatnym środkiem wyrazu okazała się dla mnie animacja po-klatkowa, do której w procesie postprodukcji dopracowałam każdy kadr. Jest to pierwszy projekt, w którym posłużyłam się dźwiękiem uzupełniając nim wizualny przekaz¹⁶. Większość użytych brzmień nagrałam podczas pleneru nad Bugiem i są one powiązane z poszczególnymi lokacjami dosłownie i poprzez skojarzenia. Nagrania syntetyzowałam i montowałam w nowe warstwy, chcąc uzupełnić przekaz o „obrazy” dźwiękowe. Animacja ma powolną, kontemplacyjną narrację i trwa 12 minut. Wersja robocza filmu *Klucze poszukują domu* została upubliczniona 09.07.2016 w ramach 6 Land Art Festiwal podczas pokazu w miejscowości Bubel Łukowiska. Wersję ostateczną zaprezentowałam podczas indywidualnej wystawy *Trzyście kluczy* 17.03.2017 r. w Galerii PaCamera w Suwałkach¹⁷.

16 Zainteresowanie dźwiękami towarzyszy mi od dawna, choć nie ujawniałam go wcześniej w związku z moją twórczością wizualną. Używam różnych instrumentów (dęte – zwłaszcza flety; strunowe – gitara, skrzypce; perkusyjne - bębny, cymbały, „przeszkadzajki”, etc.). Tworzę także, szukam i nagrywam różne alternatywne brzmienia. Od kilku lat używam rejestratorów dźwięku do dokumentacji na równi z kamerą fotograficzną, czy filmową. Pośrednim wynikiem moich zainteresowań jest prezentowany w albumie projekt *Poza sobą*.

17 Animacja jest dostępna w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dvnsxV8iLx0> oraz na stronie Land Art Festiwal http://landart.lubelskie.pl/landart_video/jowita-mormul-domy-poszukiwane/

Omówienie projektów ujętych w albumie *POZA*, upublicznionych po doktoracie

Wbrew naturze

Z mojego punktu widzenia, to jeden z najbardziej intymnych projektów zawartych w albumie *POZA*. Dotyczy nie tyle relacji matka-dziecko, ile relacji kobieta – macierzyństwo. Zastanawiam się nad zakresem samodzielnej decyzyjności ludzi w sprawach, które ich dotyczą, wobec zasad dyktowanych przez kulturę, w której żyją. Bolesne narodziny, śmierć, choroby zwykło się utożsamiać z naturą. Próby ułatwiania urodzin, ratowania i przedłużania życia, walka z chorobami to działania związane z medycyną, która jest częścią ludzkiej kultury i cywilizacji. Wydaje się, że medycyna stoi w opozycji do natury, będąc zarazem próbą przeciwstawienia „naturalnemu” przeznaczeniu, losowi, często przez samych ludzi określaną „walką”¹⁸. Zakres medycznych ingerencji w naturę jest wyznaczany kulturowo, także w ramach praktyk negatywnych (rytualne usuwanie części ciała, eksperymenty medyczne, etc.). Kulturowy wyznacznik dopuszczalnych ingerencji medycznych powoduje w danej społeczności krytykę postaw, które nie podporządkowują się ogólnie przyjmowanym normom. Powyższe rozważania są tłem do opowiedzenia prywatnej historii – o mnie, mojej Mamie i życiowych wyborach, które zostały wsparte, przez współczesne możliwości medyczne. Moje prace mogą się kojarzyć z projektem *Genealogia/Ginealogia [Blizna po matce]* Moniki Zielińskiej (Mamzety). Cenię tą pracę i zdaję sobie sprawę, że mój dyptyk do niej nawiązuje. Również pokazuję „bliznę po matce” na swoim brzuchu - ale uzupełniam ten obraz o „bliznę po córce”, albo szerzej o „bliznę po dziecku/dzieciach” na brzuchu mojej Mamy. Blizny jako temat eksplorowała interesująco Magdalena Makowska w projekcie *Pozostałość*. Problematyka, której dotyczy mój dyptyk, była też poruszana przez Dorotę Nieznalską w plakacie *Moje życie, moja decyzja*¹⁹. Blizny – to znaki na ciele będące często zapisem „walki” z naturą: o ocalenie życia, albo, paradoksalnie o jego naruszenie lub zakończenie (blizny powojenne, po próbach samobójczych, aktach autoagresji etc.). Blizny na ciele Orlan są w większości zapisem jej poszukiwań artystycznych. Blizny na ciałach ludzi dokonujących operacji plastycznych zdają się śladami ich dążeń estetycznych. Blizny mogą być znakiem przynależności kulturowej, statusu społecznego, dowodem przebytej inicjacji, symbolem kary i wykluczenia, lub świętości – jak stygmaty. W 2014 roku na portalach społecznościowych Facebook i Instagram powstała międzynarodowa akcja, która trwa do dziś: *Love My Lines* [Kocham moje zmarszczki/rozstępy/znaki, tłum. aut.], której uczestniczki dobrowolnie ujawniają zdjęcia przedstawiające ich brzuchy wraz ze zmianami i bliznami po ciążach. Macierzyństwo to temat poruszany między innymi przez prace Rineke Dijkstra, która stworzyła krótki cykl prezentujący akty matek z nowo narodzonymi dziećmi na rękach - godzinę, dzień i tydzień po porodzie – w którym również ukazuje zmiany jakich w kobiecym ciele dokonuje ciąża

18 Relację medycyna-natura przewrotnie komentuje mit o Asklepiosie, który przeciwstawiał się woli bogów, leczył i przywracał zmarłych do życia. Za odwracanie „naturalnego” biegu zdarzeń i zmienianie przeznaczenia został ukarany przez Zeusa śmiercią.

19 Formę plakatu wykorzystywałam w zestawie *Wiedza radosna*, z którego za fotograficzny plakat zatytułowany *Pryncypia* upubliczniony 12.11.2015 podczas XVIII Biennale Plakatu Fotograficznego, IX Konkurs Międzynarodowy 2015, w Książnicy Płockiej w Płocku przyznano mi pierwsze miejsce i złoty medal.

i poród. Irena Nawrot w cyklu *Autoportret z córką* podkreśla bliski związek z dzieckiem „widzialną pępowiną”, tworząc wizerunki niemal bliźniaków syjamskich połączonych jednym „ciałem”. Kobięcy brzuch i „pępowina” spajająca matkę z dzieckiem, pojawiają się również w realizacjach Urszuli Kluz-Knopek (*Keep away from fire/zawsze przechodzimy, Wędrujący pępek.*), która w wielu swoich projektach nawiązuje do tematów macierzyństwa i kobiecości.

Ja – poprzez specyficzny portret rodzinny przedstawiający mnie i moją Mamę, jako powiązane ze sobą i zarazem odrębne jednostki – ujawniam własną intymną relację córka-matka, kobieta-macierzyństwo, odnosząc ją do tła kulturowego. Warstwa przekazu jest zarazem jedną z warstw opowieści autobiograficznej i w tym sensie kontynuuję *Autoportret wtórny*. Rozważania na temat ról, które w związku z płcią są narzucane kulturowo, wiążą tą realizację z projektem *Prasa kobieca*.

Dyptyk *Wbrew naturze* został upubliczniony 26.02.2017 na zbiorowej wystawie *Czarny potok* w Pałacu Schoena w Sosnowcu, w związku z udziałem w XIX Sosnowieckich Spotkaniach Artystycznych.

Serpentinata 1s

Podczas tworzenia większości projektów wykorzystuję długie czasy zapisu ekspozycji. Interesuje mnie obszar wydarzeń dokonujących się przed kamerą w czasie między otwarciem, a zamknięciem migawki. Symbolicznie poszukuję „niepowtarzalności i trwania”, o których Walter Benjamin wspomina pisząc o *aurze* i jej pojawianiu się dzięki „[...] długotrwałej ekspozycji «nieprzerwanym działaniu światła», które stanowi o «wielkości owych dawnych zdjęć»”²⁰. Fascynują mnie wczesne dagerotypy, przedstawiające miasta, czy wnętrza domów, naświetlane tak długo, że pozornie opustoszałe. Zastanawiam się ile osób wtopiło się w materię tych zdjęć, przechodząc mimo, może przystając, lecz zbyt krótko, by pozostać utrwalonymi zauważalnie – jak postać klienta pucybuta na *Boulevard du Temple* Louisa Daguerre’a. Interesuje mnie również świadome przeżycie obecności przed kamerą, świadomości, że rejestrowany jest każdy ruch, drgnięcie, oddech, wewnętrzna praca organizmu. Cały kompleks wydarzeń dziejących się widocznie, bądź niepostrzegalnie w danej chwili – *od-do* – wydaje się potencjalnie rejestrowany. Ten fenomen fotografii badał Stefan Wojnecki w serii foto-performance *Wpisuję moje uporządkowanie świata*. Zjawisko ujawniania i ukrywania przez medium fotografii różnych warstw widzialności było dla mnie inspiracją do stworzenia wielu realizacji, w których stosowałam przedłużone czasy ekspozycji, między innymi w prezentowanych w albumie projektach: *Ślady obecności*, *Prasa kobieca*, *Obscuria*, *Nie-ciągłość widzenia*, czy w jednym z ostatnich – cyklu *Pasaże*. Jednak świadomość zapisu *od-do* nawet w przypadku zastosowania najmniejszych ułamków czasu, towarzyszy mi przy wykonywaniu właściwie każdego zdjęcia²¹.

Serpentinata 1s jest rejestracją intymnego performance podczas którego dokonywałam przed kamerą rytualnego tańca, polegającego na lewoskrętnym wirowaniu.

W. Benjamin pisał: „dzieło sztuki — z racji aury, stanowiącej nieodłączny atrybut jego istnienia — nigdy nie uwalnia się całkowicie od swej funkcji rytualnej. Inaczej mówiąc: jedyna w swoim rodzaju wartość autentycznego dzieła sztuki ma swoje podłoże

²⁰ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań, 1975, s. 35-37

²¹ W latach 2016-2017 prowadziłam dwuletni projekt badawczy „Relacja czasu mechanicznej rejestracji obrazów do dynamiki procesów zachodzących w czasie rzeczywistym w kontekście poszukiwań twórczych – fotograficznych / filmowych / intermedialnych” finansowany ze środków na działalność statutową, z których została dofinansowana wskazana publikacja *Poza. Album autorski*.

w rytuale, w którym posiadało ono swą oryginalną i pierwszą wartość użytkową”²². Lewoskrętny kierunek ruchu wiele kultur wiąże ze sferą pozazmysłową, duchową, z zaświatami, etc²³. W niniejszym projekcie wykorzystałam specyfikę panoramicznej kamery Horizon, która podczas zapisu zdjęcia dokonuje automatycznej zmiany położenia obiektywu wobec płaszczyzny negatywu, dzięki czemu jednosekundowy zapis trwa długo, a przestrzeń przed aparatem jest powoli przez kamerę skanowana/filmowana. Długie czasy rejestracji i ruch roletowej migawki, a także poruszanie się fotografowanych obiektów i ich śledzenie, powodują zniekształcenia obrazu widoczne między innymi na znanych zdjęciach Edgara Degas (np. *Tancerka poprawiająca ramiączko*), czy Jacques Henri Lartigue’a (*Grand Prix Automobilkłubu w Dieppe*). W wypadku pracy z kamerą Horizon, zniekształcenia mogą być wypadkową jednoczesnego ruchu obiektywu, ruchu obiektu i ewentualnego poruszenia aparatem. Ostateczny efekt wizualny budowałam mając w pamięci zarówno popularną w okresie baroku i później Figurę Serpentinata – stąd tytuł cyklu – jak też wczesne poszukiwania w zakresie wizualizacji kinetyki ciała fotografów (m.in. Eadweard Muybridge, Thomas Eakins) i futurystycznych artystów (m.in. malarze Umberto Boccioni, Giacomo Balla, czy fotografowie Anton Giulio Bragaglia, Harold Edgerton). Interesowały mnie także eksperymenty Étienne Jules Marey’a, który stworzył chronomatograf, aby zarejestrować kolejne fazy ruchu na jednej klatce.

Zniekształcenia optyczne aparatu Horizon wykorzystał Sławomir Rumiak we wczesnych pracach, które poznałam dzięki Waldemarowi Jamie. S. Rumiak zdawał się jednak skupiać na interesującym efekcie estetycznym, podobnie jak André Kertész w cyklu *Distortions*, gdzie ekspresyjne zniekształcenia nagich, kobiecych ciał wynikały z ich odbicia w krzywych zwierciadłach, które fotografował. Jak wspomniałam na początku, w cyklu *Serpentinata 1s* zainspirowała mnie chęć zainscenizowania rytualnego podejścia do procesu fotografowania, połączona z możliwością śledzenia kinetyki ciała przez kamerę (nie przez fotografującego) na długim czasie ekspozycji. Powolny zapis utrwalił kolejne pozy ciała spajając razem czas, akt działania, widzialną materię i niewidzialną dynamikę żywego organizmu, które jako zewnętrzna warstwa wizualna przyjęły charakter zdeformowanych aktów. Zdjęcia stały się też w znacznej mierze rejestracją zarówno obecności, pojawiania się, jak i nieobecności, zanikania. Symboliczne zniekształcenie wizerunku „przez upływ czasu”, stało się dla mnie formą subiektywnej konfrontacji z uświadamianym, ale nie dostrzeganym wyraziście w codziennym życiu, powolnym procesem zmian i degradacji własnego ciała, związanych ze starzeniem się. Cykl, podobnie jak *Wbrew naturze* i *Prasa kobieca*, dotyka problematyki postrzegania ludzkiego ciała, ponieważ definicje piękna, a zarazem zakres akceptowalności jego wyglądu i sposobu prezentacji, są uwarunkowane kulturowo: ciało zniekształcone, stare, nagie – podlegają powiązanej z aktualnie panującymi trendami estetycznej krytyce.

Pierwszych prób związanych z tym projektem dokonałam w 2007 roku, jednak nie były one udane. W 2011 roku zdecydowałam się stworzyć performance, którego jedynym świadkiem i rejestratorem będzie aparat, łącząc generatywne i analityczne cechy medium. Trzynastozdjęciowy cykl wybranych obrazów upubliczniłam 18.04.2016 roku, na indywidualnej wystawie w Galerii Pustej, prowadzonej przez Jakuba Byrczka w Jaworznie.

22 W. Benjamin, *Twórca...*, s. 74

23 Podobne skojarzenia wykorzystał Robert Smithson tworząc *Spiral Jetty* (Spiralną groblę).

Obscuria

W 2001 roku, w związku z moją przeprowadzką z Krakowa do Warszawy oraz przyjęciem w poczet ZPAF, poznałam wiele ciekawych osobowości związanych z fotografią, a wśród nich Wiktora Nowotkę i Zbigniewa Tomaszczuka. W. Nowotka był inspirującym entuzjastą fotografii otworkowej, poszukującym nietypowych miejsc i perspektyw widzenia *pinhola*, do tworzenia oryginalnej dokumentacji prywatnej przestrzeni jego domu i pracowni. Z. Tomaszczuk zbierał liczne informacje i materiały dotyczące fotografii otworkowej oraz jej twórców, prowadząc na ten temat znakomite wykłady i uwieńczając swoje badania opublikowaniem w 2004 roku książki o polskich twórcach *pinholi* i ich działalności²⁴. Specyfika obrazów mogących powstać dzięki wykorzystaniu zjawiska camera obscura, była mi wcześniej znana, ale pod wpływem wspomnianych spotkań i wykładów, zaczęłam się nią interesować bardziej. W 2002 roku wraz z innymi członkami Okręgu Śląskiego ZPAF, zostałam zaproszona na plener zorganizowany przez Jakuba Byrczka w jego domu-pracowni w Zawoi. J. Byrczek, przez wiele lat kurator wystaw *Kontakty*, specjalnie na nasz przyjazd skonstruował kilka *pinholi* o różnych ogniskowych. Dzięki niemu poznałam podstawy praktycznych umiejętności tworzenia kamer i pracy z nimi²⁵. W późniejszych latach poznałam wiele inspirujących projektów związanych z kamerą otworkową, oraz ich autorów – Jarosława Klupsia, Sławomira Decyka, Katarzynę Majak, Barbarę Sokołowską, Marka Noniewiczza i innych. Ich zainteresowania podobnie jak moje często oscylowały wokół sfery prywatnej, czemu towarzyszyły techniczne eksperymenty. Przeglądając *Odwzajemnione spojrzenie* Z. Tomaszczuka, myślę, że pośrednimi inspiracjami mogły być też dla mnie prace Piotra Wołyńskiego, czy Katarzyny Cholewy. W 2004 roku skonstruowałam dwie kamery z puszek po herbacie, umożliwiające umieszczanie w nich materiału światłoczułego w formacie 18x12 cm. Interesował mnie głównie fakt, że praca z kamerą obscura na materiałach o niskiej czułości (folie graficzne), pozwalała na wydłużenie czasów do kilku/kilkunastu minut, skutkujące podczas wykonywania autoportretów niemal medytacyjnym „trwaniem”, podczas dokonywanych ekspozycji. Punktem wyjścia moich działań były poszukiwania opisane wcześniej w kontekście projektów *Serpentinata 1s* i *Wbrew naturze*, dotyczące auto-observacji w czasie. Projekt *Obscuria* bezpośrednio nawiązywał do *Śladów obecności* (2002 r.), w którym „naznaczyłam” i „zawłaszczyłam” przestrzeń pierwszego własnego mieszkania-pracowni. Znalezienie domu, po wielu latach licznych przeprowadzek i nadzieja, że stanie się on przystanią na dłużej, było dla mnie niezwykle ważne²⁶. W *Obscuria* kamerą otworkową wykonywałam w znaczących miejscach wokół mojego mieszkania kolejne rejestracje, symbolicznie oswajając się z wybraną przestrzenią i skupiając się na portrecie. W wielu tekstach o fotografii (S. Sontag, R. Barthes, J. Baudrillard, S. Edwards, M. Michałowska i wielu innych) rozważa się powstający na negatywie obraz jako rysunek światłem, odbicie, czy cień. Podobało mi się określenie amerykańskiego pisarza i poety Olivera Wendell Holmes’a zapisu fotograficznego, jako *lustra z pamięcią*. Symboliczny dialog ze swoim lustrzanym odbiciem prowadził Paweł Żak w projekcie *Bliski znajomy*. W projekcie *Obscuria* chciałam, żeby wizerunek mojej twarzy stał się odbiciem zwielokrotnionym, tworząc kompozycyjnie lustrzaną,

24 Z. Tomaszczuk, *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej*, Wrocław, 2004

25 Podsumowaniem pleneru była wystawa *Nietrwałość fotografii wobec trwałości zmian w naturze*, upubliczniona w Galerii Katowice ZPAF w 2002 roku.

26 O potrzebie poszukiwania domu opowiadają projekty *Klucze bezdomne* i *Klucze poszukują domu*.

tautologiczną relację. Była to tyleż próba znalezienia właściwej „pozy”, co chęć wzmocnienia własnej obecności przez namnożenie jej wizerunków²⁷. Ze względu na bardzo długie czasy naświetleń, była to też pierwsza okazja do spokojnej analizy kwestii własnej obecności przed aparatem. Naświetlałam na tej samej klatce swoją twarz, starając się patrzeć w otwór *pinhola* w długim bezruchu, po czym odwracałam kamerę o 180 stopni i pozowałam po raz drugi z zamkniętymi oczami, przez równie długi czas. Otwarcie oczu i świadoma obserwacja procesu zapisu, wiązała się w moim przypadku z mimowolnym koncentrowaniem uwagi na kamerze, dając mi poczucie bycia „na zewnątrz”, połączone z wrażeniem wewnętrznego zanikania. Zamknięcie oczu zmuszało mnie do percepcji otaczającej przestrzeni pozostałymi zmysłami, a obserwacja skupiała się na wewnętrznym przeżywaniu własnej obecności²⁸. Powyższą grę z otwieraniem i zamykaniem oczu, skojarzyłam z dziecięcą zabawą, w której otwarcie oczu wiąże się z przekazem „pojawiam się, jestem na zewnątrz, widzisz mnie”, a zamknięcie oczu „znikam, jestem wewnątrz, nie widzisz mnie”. Skojarzenie powstałych obrazów z grą, a konkretnie - z kartami do gry – było zamierzone, gdyż karty symbolizują losowość i hazard, co w kontekście niepewności codziennej egzystencji wydawało mi się trafne. Poprzez akt fotografowania, pragnęłam symbolicznie umocnić swoją obecność w miejscach, w których chciałam pozostać na dłużej i wreszcie ustabilizować się, ale jednocześnie zdawałam sobie sprawę, że jest to nieco nieracjonalne zaklinanie rzeczywistości, której immanentną cechą jest ciągła zmiana. Sam tytuł zainspirowało znaczenie łacińskiego słowa *obscurus* - ciemny, niezrozumiały, niejasny, zagmatwany, nieodgadniony, tajemniczy, pozbawiony światła. Subiektywne odczucie zanikania, które towarzyszy mi często wobec rejestrującej mnie kamery, dotyczy także oglądu zdjęć, w tym sensie, że patrząc na zapisy fotograficzne mam świadomość odbioru zredukowanego przez techniczny proces zapisu i ograniczoność własnych zmysłów, wybiórczego śladu przeszłych stanów i chwil, które zaistniały, ale obiektywnie, obecnie – nie istnieją. W tym kontekście akt zapisu fotograficznego wydaje mi się dokumentacją procesu nieustannego zanikania teraźniejszości, za którą obraz zdaje się nie nadążać, podobnie jak zmysły i myśli. Również większość informacji, które subiektywnie dekoduję dzięki powiązanim ze zdjęciami wspomnieniom, jest czytelna tylko dla mnie i zniknie wraz ze mną. Mimo to, pozostawianie śladów własnej obecności, kolejnych wizerunków, klonów, kopii, replikacji, memów – nietrwałych jak materia, w której zostały zapisane, wciąż jest dla mnie ważne.

Cztery z wczesnych prac z tego cyklu wykorzystałam w *Autoportrecie wtórnym* (2006 r.). W ciągu kolejnych lat powstało czternaście prac, z których trzy zostały upublicznione 09.04.2010 roku podczas zbiorowej wystawy *Ponad podziałami* w Galerii Pustej GCK w Katowicach.

27 Mnożenie, klonowanie wizerunków fragmentów własnego ciała - są środkami, które wykorzystałam w cyklu *Autoportret wtórny*, w nieopublikowanych w albumie *POZA* cyklach *Łączniki* (2006 r.), *Produkt DMO* (2015 r.), *Replikacje* (2016 r.) i *DMO - Digitally Modified Organism* (2016 r.)

28 Tworzenie kolejnych naświetleń zwróciło moją uwagę na zmienność percepcji i stany towarzyszące świadomemu i nieświadomemu ograniczeniu prymarnego zmysłu wzroku. Refleksje związane z tym tematem zainspirowały mnie później między innymi do pracy nad projektem *Poza sobą*, a pośrednio do innych realizacji, w których zajmuję się zmysłami, jak prezentowany w albumie cykl *Nie-ciągłość widzenia*.

Poza sobą

Cykl *Poza sobą* jest kontynuacją wątków poruszonych w projekcie *Obscuria* oraz *Nieciągłość widzenia*. Jak wspominałam w komentarzu do projektu *Obscuria*, interesuje mnie uzależnienie ludzkiej percepcji od zmysłów. Wzrok dla widzących ludzi jest zmysłem dominującym, a tym samym wydaje się podstawowym nośnikiem informacji o otaczającej rzeczywistości. W kontekście moich poszukiwań, inspirowała mnie praca Gavina Turka *Portret czegoś, czego naprawdę nigdy nie zobaczę* [*Portrait of Something that I'll Never Really See*], która jest jego autoportretem. G. Turk komentował ją zauważając, że oczy pełnią funkcję ostatecznej zasłony. Kiedy chcę wzmocnić inny zmysł – czasem świadomie, a czasem mimowolnie – zamykam oczy. Obserwacja własnych reakcji na zmysłowe bodźce zainspirowała mnie do obserwacji podobnych reakcji u innych ludzi. Chodząc na koncerty zauważyłam, że wielu słuchaczy i wykonawców przymyka powieki, odcinając się od bodźców wizualnych, aby skupić się na muzyce. W 2017 roku zostałam zaproszona na plener fotograficzny towarzyszący warsztatom jazzowym Cho Jazz w Chodzieży i stało się to pretekstem do fotograficznych poszukiwań wokół inspirującego mnie tematu. Fotografowałam muzyków i słuchaczy, wyczekując momentów, w których na dłużej zamykali oczy. Świadome poczucie obecności „wewnątrz”, czy „na zewnątrz” jest w jakiejś mierze intencjonalne. Kiedy podpytywałam ludzi z widowni co czują, w momencie, gdy zamykają powieki, słyszałam w odpowiedzi: „odpłynąłem/łam”, „odleciałem/łam”, „zanurzyłem/łam się”, „byłem/łam gdzie indziej...”, albo po prostu „lepiej słyszałem/łam”²⁹. Relacjonowane przez zapytanych wrażenia dotyczące poczucia oderwania, czy przebywania w „innej rzeczywistości” stały się dla mnie jedną z inspiracji do nadania cyklowi tytułu *Poza sobą*. Aby wyłowić z tłumu osoby prezentujące interesujące mnie zachowania używałam długoogniskowego obiektywu, potem wykadrowałam zdjęcia i dopracowywałam tak, aby zatrzeć ewentualne ślady otoczenia, skupiając się na twarzy danego człowieka. Powstałe wizerunki ludzi z zamkniętymi oczami, wyrwane z kontekstu sali koncertowej nie są oczywiste. Chciałam, aby nie było jednoznaczne, jaka jest przyczyna ich stanu, pobudzając inne skojarzenia (głęboka medytacja, letarg, sen, śmierć, etc.). Decyzję, który z przypuszczalnych stanów jest przedstawiony na zdjęciach pozostawiam odbiorcy. Cykl ten nie został jeszcze upubliczniony na wystawie.

Nieciągłość widzenia

Inspiracją dla powstania cyklu stały się refleksje nad charakterem postrzegania świata widzialnego w kontekście czasu i kontynuuję w nim rozważania poruszone w projektach *Serpentinata 1s* i *Obscuria*. W latach sześćdziesiątych pytania związane z psychofizjologią widzenia zadawali sobie artyści związani z optical art (m.in. Maurits Cornelis Escher, Bridget Riley, Victor Vasarely, Wen-Ying Tsai, Richard Anuszkiewicz). Interesowałam się także realizacjami Roberta Irwina, który używa różnych mediów i światła, badając granice ludzkiej percepcji. Bardzo cenię również fotograficzne projekty Uty Barth, dla której pretekstem do wizualnych rozważań są zagadnienia związane z widzialnością i sposobem postrzegania. Naturą świata i materii jest ciągła

²⁹ Muzycy częściej deklarowali, że zamknięcie oczu pozwala im się odseparować, odciąć od widowni i nadmiaru bodźców, skupić na graniu i słyszeniu gry swojej i towarzyszących muzyków. Z muzykami powstał oddzielny projekt zatytułowany *Zasłuchani*, upubliczniony 09.02.2018 na zbiorowej wystawie Jazz Free Photo 2017 w Starej Galerii ZPAF w Warszawie. Nie prezentuję go w albumie *POZA*

przemiana. Przemiana, która dotyczy także sposobu naszego postrzegania. Oko pozostaje w ciągłym ruchu i zmienny obraz rzutowany na siatkówkę przedstawiony jest w kodzie, który nasz mózg odczytuje na bieżąco. Oczy nie tworzą obrazów w mózgu. Obrazy przedmiotów na siatkówce oka są rzutowane „do góry nogami” i przekazywane jako wzorce czynności nerwowych nadawane do mózgu w postaci ciągów impulsów elektrycznych. Na podstawie w ten sposób zakodowanych informacji, mózg tworzy interpretację przedmiotów widzianych przez oko. Choć subiektywnie danej jednostce może się wydawać, że „widzi wszystko” – proces widzenia jest wybiórczy. Wprawdzie szacuje się, że ludzkie oko ma w sumie pole widzenia około 120° w płaszczyźnie poziomej - jednak powierzchnia, którą widzimy ostro, to nie więcej niż zakres kąta ok. 5-10°. To co znajduje się poza ostrością, jest budowanym przez mózg uogólnieniem. Nauka widzenia to proces: mózg uczy się rozpoznawać wzorce i zapamiętuje je. Kiedyś, każdy z nas jako noworodek uczył się patrzeć i widzieć. Człowiek przez całe życie oswojony z możliwościami własnego, indywidualnego aparatu wzrokowego, na ogół nie uświadamia sobie jego ograniczeń, ani nie analizuje prawidłowości działania, o ile nie ulegnie on wyczuwalnemu upośledzeniu. Percepcja wzrokowa jest procesem odbywającym się w czasie. Bez względu na to, czy założymy, że świat fizyczny jest czasowy, czy bezczasowy, nasz mózg „tworzy” poczucie (złudzenie?) czasowości³⁰. Doświadczenie trwania „tu i teraz” daje nam poczucie ciągłości zarówno czasu, jak i naszego bytu oraz ciągłości percepcji świata otaczającego. Fizyk Julian Barbour porównuje naszą percepcję każdego „tu i teraz” do kolejnych, pojedynczych klatek filmu, które nasz mózg składa w całość, tworząc wrażenie płynności i ciągłości³¹. Według niego, różnice pomiędzy poszczególnymi klatkami dają wrażenie ruchu – naszego i tego co nas otacza. Świadomość ograniczenia zmysłów, które tworzą w nas obraz świata fizycznego prowadzi do pytań, jak bardzo zgodne z „idealną” rzeczywistością jest to, co widzimy? Sposób w jaki obraz rejestrowany jest przez układ optyczny, a potem interpretowany przez programy w cyfrowych aparatach fotograficznych, można bardzo uogólniając uznać za paradygmatyczny do sposobu rejestracji świata widzialnego przez człowieka. Układ optyczny rejestruje, a program na podstawie przesyłanych z matrycy danych „tworzy” obraz. Ciekawy jest sposób budowania ujęć panoramicznych przez oprogramowanie w różnych aparatach. Ujęcia panoramiczne do jakiegoś stopnia naśladują ludzkie pole widzenia i dlatego niedoskonałości programu „usiłującego” skleić panoramę z następujących po sobie faz relacji obraz-ruch-czas w jedną całość, stały się punktem wyjścia do realizacji projektu. Zastanawiam się nad zagadnieniem – czy nasze widzenie to rzeczywiście ciągłość, czy tylko wrażenie ciągłości sugerowane przez nasz mózg. A jeśli to wrażenie, to czego w takim razie nie widzimy? Jaka jest potencjalna różnica w ilości informacji optycznych wstępnie rejestrowanych przez oko, w stosunku do danych wyjściowych i ostatecznej wizualnej interpretacji tworzonej na podstawie powyższych danych przez mózg. Rozważam, czy istnieją hipotetyczne luki w ludzkiej percepcji, skoro są one wyraźnie widoczne w niedoskonałym, mechanicznym zapisie. Kolejne części cyklu *Nie-ciągłość widzenia* zostały upublicznione: 02.12.2016 roku tryptyk *Morze Itki*, podczas wystawy zbiorowej pt.: *Szczeliny czasu* w Galerii Chłodna

30 Por. J. Barbour, *The Nature of Time*, [w:] Cornell University Libery, <http://arxiv.org/pdf/0903.3489>

31 Zob. J. Barbour, *The End of Time. The Next Revolution in Physics*, Oxford, 1999, s.26 -30

20 w Suwałkach; 21.04.2017 roku pentaptyk *Pierwszy spacer*³² podczas wystawy zbiorowej *Pomiędzy*, Galeria BWA, Ostrowiec Świętokrzyski.

Beautiful Minds

Cykl powstał na zaproszenie kuratorskie Stowarzyszenia CineEast asbl. z Luksemburga i był prezentowany w ramach 10th CinEast Central and Easter European Film Festival 2017 pod hasłem *Making a difference*, jako indywidualna wystawa. Oprócz mnie, z Polski zaproszono artystów: Zbigniewa Bajka i Oteckiego (Wojciech Kołacz), z Estonii: Brigid Puve, z Ukrainy: Yurko Dyachyshyna, z Czech: Tomasa Souceka. Kuratorki Jagna Olejnikowska-Grabowska i Violetta Łuba zaproponowały mi sfotografowanie grupy osób, które zgodnie z przewodnim hasłem festiwalu, poprzez swój styl życia

i aktywną działalność, tworzą nowe oryginalne wartości. Zgodziłam się podjąć zadania, ponieważ zapoznając się z życiorysami proponowanych mi bohaterów, zwróciłam uwagę na ich odwagę bycia innym, życia *poza* schematami, działania obok i niezależnie od statystycznych zachowań. Takie postępowanie i twórczy sposób bycia są mi bliskie, chciałam więc spotkać i poznać ludzi, którzy są do mnie pod pewnymi względami podobni. Kierowały mną zbliżone intencje, jak w projekcie *Dlaczego fotografia?*. Poszukiwanie i spotykanie pokrewnych osobowości kojarzy mi się z poszukiwaniem *lustra*: w jakimś sensie chcę zobaczyć swoje odbicie, a zarówno znalezione podobieństwa, jak i różnice – pomagają mi na nowo zdefiniować swój stosunek do rzeczywistości i do samej siebie. Tak rozumiane portrety moich bohaterów, są dla mnie przyczynkiem do autoportretu.

Wykonane przeze mnie portrety mają charakter dokumentu inscenizowanego, przez co wpisują się w popularne poszukiwania, dotyczące budowania wizualnej informacji o wybranych bohaterach, poprzez świadome wpływanie na ich pozy, stroje, obecność rekwizytów oraz na dobór otoczenia. Oksymoronu „dokument inscenizowany” używam celowo w stosunku do zdjęć powstałych w sytuacji, gdy fotograf nawiązuje kontakt ze swoimi bohaterami i instruuje ich, co mają robić. W przeszłości ten rodzaj portretu uprawiali między innymi: August Sander (*Znak czasu [Antlitz der Zeit]*), Arnold Newman (*Portrety*), Zofia Rydet (*Zapis socjologiczny*), a bardziej współcześnie fotograficzny duet Zorka Project, międzynarodowy Kolektyw Sputnik Photos, fotografowie współtworzący agencję Napo Images i wielu innych. Wydaje się, że mimo powtarzalności wzorca – jak dobór bohatera, jego stroju, miejsca, etc. – fotografujący poprzez zindywidualizowane podejście do rejestrowanych osób oraz inscenizację niepowtarzalnych sytuacji, mają szansę stworzyć zdjęcia, które za każdym razem przekazują nowe informacje. Cenię też prace autorów, którzy opowiadając o ludziach pokazują wyłącznie związane z nimi przedmioty i otoczenie, jak indywidualne cykle Weroniki Łodzińskiej: m.in. *Pokoje panińskie*, *Wnętrza* i wykonane wspólnie z Andrzejem Kramarzem: *Biała izba, 1,62 m²*, *Tiry*, *Hobbyści*. Wykorzystałam powyższe inspiracje realizując cykl *Beautiful Minds*. Latem 2017 roku jeździłam po Polsce, spotykając się z zaakceptowanymi przez kuratorki osobami. Aby uzupełnić informację o zainteresowaniach i działalności moich bohaterów, oprócz portretów fotografowałam powiązane z nimi miejsca i przedmioty.

32 Tytuły *Morze Itki* i *Pierwszy spacer* symbolicznie odnoszą się do czasów wczesnego dzieciństwa, kiedy niewykształcony w pełni zmysł wzroku mógł potencjalnie ujawniać swoje niedoskonałości i luki.

Cykl dwudziestu sześciu fotografii *Beautiful Minds* został upubliczniony 05.10.2017 podczas wystawy indywidualnej, w ramach 10th CinEast Central and Easter European Film Festival 2017 pod hasłem *Making a difference*, w galerii Neimenster Abbey w Luksemburgu.

Dlaczego fotografia?

Impulsem do powstania tego cyklu były wątki opisane już przeze mnie *a propos* projektu *Beautiful Minds*. Moje zainteresowanie fotografią wiąże się w sposób oczywisty z zainteresowaniem osobami, które dzielą ze mną upodobanie do tego medium. Od 2000 roku jestem związana z warszawskim Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików (SF ZPAF). W latach 2000-2010 szkoły fotograficzne przeżywały *boom* popularności. Do SF ZPAF masowo zgłaszali się chętni tworzący bardzo zróżnicowaną pod względem wieku, wykształcenia i wykonywanych zawodów grupę. Zainteresowały mnie powody, dla których angażują się w kilkuletnią, intensywną naukę i czego oczekują w związku z uzyskaną wiedzą. Swoje pytania ujęłam w jednym, krótkim: *Dlaczego fotografia?* W 2005 roku zapoczątkowałam projekt i każdemu z moich studentów, który wyraził zgodę, wykonałam średnioformatową kamerą portret (6x6 cm). Wywołałam negatywy i wykonałam odbitki w stylistyce dużych polaroidów, pozostawiając pod obrazem dużo miejsca. Poprosiłam, aby każdy ze sportretowanych napisał pod swym wizerunkiem własnoręcznie kilka zdań, będących indywidualną odpowiedzią na moje pytanie. Jej zawartość merytoryczna była całkowicie uzależniona od uczestników projektu. Konfrontacja portretów z wypowiedziami ich bohaterów oraz wspólne zestawienie ich ze sobą, można traktować jako materiał porównawczy, który każdy odbiorca może poddać subiektywnej analizie. W 2005 roku część wykonanych zdjęć zaprezentowałam w Starej Galerii ZPAF na krótkim, dwugodzinnym pokazie. W kolejnych latach powstało razem pięćdziesiąt prac. W przyszłości planuję kontynuować ten projekt i zaprosić do niego doświadczonych fotografów. Interesuje mnie zestawienie wypowiedzi świeżych adeptów fotografii i twórców, którzy dokonali wyboru i związali się z tym medium dawno temu.

Pięćdziesiąt zdjęć z cyklu *Dlaczego fotografia?* zostało upublicznionych 01.09.2010 roku podczas wystawy indywidualnej pod tym samym tytułem w Galerii Katowice ZPAF w Katowicach.

Pasaże

Inspiracją do powstania *Pasaży* było między innymi niedokończone dzieło Waltera Benjamina pod tym samym tytułem. Realizując cykl oglądałam /podglądałam i rejestrowałam obcych mi ludzi spotykanych i mijanych w warszawskich pasażach i galeriach handlowych Centrum, Arkadia i Złote Tarasy. Zastanawiałam się nad kompleksowością powiązań sytuujących jednostkę w otaczającym ją świecie i nad funkcjonowaniem dualizmu: jednostka – zbiorowość. Dualizmy ujawniające się w codziennym doświadczeniu interesują mnie od dawna. Moją pracą magisterską na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP w 1997 roku, była rozprawa zatytułowana *Coniunctio oppositorum. Zgodność przeciwieństw*, towarzysząca cyklowi malarskiemu i serii rysunków pt. *Pomiędzy*. Tytuł *Pasaże* również nawiązuje do strefy *pomiędzy*. Każda fotografia w tym cyklu składa się z dwóch przenikających się warstw: analogowej i cyfrowej. Wizualnie dominuje zapis analogowy dokonany podczas

spaceru poprzez handlowy pasaż. Do wykonania zdjęć podobnie jak w projekcie *Serpentinata 1s* wykorzystałam specyfikę kamery fotograficznej Horizon. Tym razem jednak aparat nie stał na statywie. Trzymałam go w rękę idąc przez mijający mnie tłum ludzi i w ruchu zwalniałam spust migawki. S. Sontag pisała: „Fotografia to zarówno *pseudoobecność*, jak i świadectwo *nieobecności*”³³. Medium fotografii wykazuje zdolność zarazem ujawniania i ukrywania rejestrowanych wydarzeń. W przypadku technicznego ujawniania obrazów niedostrzegalnych normalnie przez ludzkie oko, można wymienić przykłady speed-fotografii Harolda E. Edgertona, mikrofotografii Fernana Federici, czy Davida Scharfa, albo rejestracje wielkich teleskopów, jak Hubble Space Telescope, (później edytowane i opracowywane barwnie między innymi przez Zoltana Levaya). W przypadku wyrazistej technicznej redukcji obrazów o wizualne szczegóły również można podać mnóstwo przykładów – od tajemniczej ośmiogodzinnej rejestracji Nicéphore'a Niépce'a *Widok z pracowni w Le Gras*, po współczesne prace Hiroshi Sugimoto (cykl *Seascapes*), czy Estebana Pastorino Diaz (*Nocturnas, y=t, Panorámicas - 3D*) do których Diaz specjalnie konstruuje kamery, których specyfikę wykorzystuje później w swoich projektach. Choć podzieliłam powyższe przykłady na dwie kategorie, to ujawnianie szczegółów, jak też ich redukcja i reinterpretacja na poziomie technicznym, są immanentną cechą każdej rejestracji fotograficznej i pozostają w rozdźwięku z ludzkim postrzeganiem rzeczywistości, wykazując zarazem sporo podobieństw. Decyzja, aby fotografować ludzi w pasażach handlowych wiązała się z chęcią wizualnej konfrontacji sfery publicznej (zewnątrznej) i intymnej (wewnętrznej). Ponadto pasaż handlowy wydaje mi się symbolicznym miejscem, w którym realizują się codzienne wybory między *być*, a *mieć*.

Druga warstwa *Pasaży* jest cyfrową rejestracją mojej postaci sportretowanej w prywatnej przestrzeni pracowni i domu. Tworząc ją wróciłam do tematu intymnego autoportretu. Obie warstwy budują relację na wielu poziomach, nawiązując do tematu interesujących mnie dualizmów: widzialne/niewidzialne, obecność/nieobecność, trwanie/zanikanie, ruch/bezruch, wewnętrzne/zewnętrzne, intymne/publiczne, przeszłość/teraźniejszość, zapis/wspomnienie, technika/fizjologia, fizjologia/rzeczywistość, rejestracja/rzeczywistość, indywidualność/zbiorowość, ja/inni, etc.

Cyklem *Pasaże* zamykam album *POZA* i jest on ostatnią warstwą wizualnej autoopowieści, którą rozpoczęłam *Autoportretem wtórnym*.

Kolejne części projektu *Pasaże* zostały upublicznione: 02.12.2016 roku sześć zdjęć zatytułowanych *Centrum – Pracownia*, podczas wystawy zbiorowej pt.: *Szczeliny czasu* w Galerii Chłódna 20 w Suwałkach; 24.03.2017 roku pięć zdjęć zatytułowanych *Et in Arkadia Ego*, podczas wystawy indywidualnej w Galerii Obok ZPAF w Warszawie; 28.07.2017 roku pięć zdjęć *Złote Tarasy*, podczas wystawy indywidualnej *Złote Tarasy*, w Galerii Photo Zona we Wrocławiu.

33 S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 20

Omówienie projektów ujętych w albumie POZA, upublicznionych przed doktoratem

Autoportret wtórny, który otwiera album *POZA*, jest zapisem poszukiwania sposobu poszerzenia przekazu informacyjnego portretu, przez multiplikację jego warstw. Z montowaniem „obrazu w obrazie” eksperymentował w przeszłości między innymi Wacław Nowak, Zbigniew Dłubak (*Tautologie*), Józef Robakowski. Poszczególne warstwy *Autoportretu wtórnego* powstawały na przestrzeni czasu od 2001 do 2006 roku. Będąc zapisem zmian mojego wyglądu, są zarazem śladem moich poszukiwań technicznych, związanych z fotografią analogową, otworkową i cyfrową. Projekt złożony z ośmiu prac został upubliczniony w 2006 roku podczas wystawy zbiorowej zatytułowanej *Autoportret* w Galerii Katowice ZPAF w Katowicach.

Prasa kobieca jest cyklem, w którym rozważam warunkowaną kulturowo rolę i pozycję kobiety/swoją³⁴, w kontekście artykułów pojawiających się w tytułowej, współczesnej prasie. Podobnie jak Cindy Sherman, Aneta Grzeszykowska, Yasumasa Morimura i inni twórcy, w swoich inscenizacjach nawiązuję do rozpoznawalnych, ikonicznych wzorców wizualnych. W moim przypadku są to znane malarskie przedstawienia kobiet lub wizualizacje powiązanych z kobietami męskich stereotypów. Drugą warstwę tworzą wmontowane w technice *sandwich* napisy, będące nagłówkami artykułów z kobiecej prasy. Autorkami większości tekstów prasowych przeznaczonych dla pań, są kobiety. Obrazy malarskie reprezentują tradycyjne, męskie spojrzenie na kobiecą postać. Gotowe montaże poddałam w ciemni wielogodzinnej postprodukcji chemicznej. Cykl dwudziestu jeden prac został upubliczniony w 2005 roku, podczas wystawy indywidualnej w Galerii PaCamera w Suwałkach. Prezentowany był także podczas indywidualnych wystaw w 2006 roku w Vilniaus Fotografijos Galerija w Wilnie na Litwie, w 2007 roku w Galerii Katowice ZPAF w Katowicach i w 2014 roku w NEY Gallery & Prints w Warszawie³⁵.

Ślady obecności to projekt, w którym symbolicznie naznaczyłam swoją obecnością pierwsze, posiadane na własność miejsce zamieszkania. Mając świadomość nietrwałości dotyczącej zarówno sfery *być*, jak i sfery *mieć*, chciałam mimo wszystko zaakcentować swoją obecność w miejscu, które kojarzę ze schronieniem. Podczas rejestracji na długim czasie, wchodziłam w obręb kadru, trwałam w bezruchu, po czym wychodziłam, odtwarzając powtarzalność rytuału moich kolejnych przeprowadzek. Podobny charakter, łączący zapis śladu obecności z wizualizacją jej nietrwałości, ma ślad stopy przechodnia na Boulevard St Michel, uchwycony przez Otto Steinerta. Projekt *Ślady obecności* zainicjował kolejne poszukiwania powiązane z badaniem i utrwalaniem własnej obecności w kontekście zapisu fotograficznego, a także ze sposobami wyrażania mojej jednostkowej obecności, jako osoby, kobiety, człowieka o określonym wyglądzie, cechach charakteru i zainteresowaniach. Cykl ośmiu prac został upubliczniony w 2002 roku na wystawie zbiorowej *Między Nami* w Galerii BWA

34 Cykl kontynuował moje rozważania na temat obrazowania kobiecej cielesności i związanej z nim estetycznej krytyki, który poruszyłam w pracy magisterskiej na wydziale Grafiki ASP w Krakowie, zatytułowanej *Wieczne powroty* i w towarzyszącym jej fotograficznym zestawie *Kobieta*.

35 Ze względu na zniszczenie części prac podczas transportu, cykl miał dwie edycje.

w Pile, a później kolejno w Galerii BWA w Poznaniu, w Galerii MDK w Chodzieży; w 2003 roku w Galerii BWA w Toruniu i Galerii BWA we Włocławku.

Przestrzeń intymna jest jedną z najważniejszych dla mnie prac i zarazem realizacją doktorską. Stworzenie cyklu było związane z chęcią wizualizacji i utrwalenia legend rodzinnych, których przekazy robiły na mnie duże wrażenie w dzieciństwie. W projekcie wykorzystałam skopiowane przeze mnie zdjęcia z przedwojennego albumu rodzinnego, tworząc wokół nich inscenizacje nawiązujące do znanych mi historii. O intencjach towarzyszących moim poszukiwaniom związków z przeszłością pisałam już w niniejszym autoreferacie, między innymi w kontekście omawiania projektów *Trzyście kluczy*, *Klucze bezdomne* i *Klucze poszukują domu*. Cykl *Przestrzeń intymna* złożony z dwudziestu ośmiu prac został upubliczniony w 2008 roku podczas wystawy indywidualnej w Starej Galerii ZPAF w Warszawie, a potem był prezentowany w Muzeum St. Staszica w Pile, w Galerii Wydziału Operatorskiego PWSSFTViT w Łodzi, po doktoracie między innymi w Galerii Abbaye de Neumünster w Luksemburgu (fragmenty), na przełomie 2008/2009 roku w Galerii Pustej GCK w Katowicach, w 2009 roku w Galerii Lengyel Intézet w Budapeszcie (fragmenty), w 2012 roku w Muzeum Śląskim (fragmenty).

Omówienie wybranych projektów, upublicznionych po doktoracie, niezaprezentowanych w albumie

Wenecja 3 po 3, upublicznienie 16.01.2009 roku, podczas wystawy zbiorowej pt.: *Wenecja 2008* w Galerii Elektor MCKiS w Warszawie. Zestaw tworzyło sześć tryptyków będących subiektywnym zapisem podróży do Wenecji w związku z odbywającym się tam Biennale Sztuki.

Barwy miasta, upublicznienie 19.11.2010 roku, podczas wystawy zbiorowej *Barwy miasta* w Galerii Extravagance w Sosnowcu. Cykl sześciu prac. Zdjęcia nawiązywały do moich częstych malarskich poszukiwań wokół kompozycji i budowy obrazu, w których wykorzystuję medium fotografii. Stworzone przeze mnie dyptyki były zapisem fragmentów miejskiej architektury i obiektów, w których interesowały mnie kolorystyka i budowa formalna, a których użyłam do konstrukcji nowych kompozycji.

Dwie tradycje, upublicznienie 26.11.2011 roku, podczas wystawy zbiorowej *Polska dzisiaj pomiędzy tradycją a nowoczesnością* w Stowarzyszeniu Parlamentu Europejskiego w Strasburgu we Francji. Podobnie jak w *Barwach miasta*, w pracach wykorzystywałam fragmenty architektury sakralnej kościołów prawosławnych i rzymsko-katolickich, zestawiając je ze sobą w dwóch dyptykach. Praca pod względem formalnym kontynuuje moje malarskie poszukiwania, którym w tym wypadku podporządkowuję rejestrację fotograficzną

Trofea, upublicznienie 18.11.2011 roku, podczas wystawy zbiorowej *Bieszczadzkie anioły* w Galerii Extravagance w Sosnowcu. Cykl dwóch tryptyków łączących i zestawiających ze sobą zdjęcia wypchanych zwierząt, wykadrowane w taki sposób, aby nie było oczywiste dla odbiorców, czy widzą zwierzę martwe, czy żywe.

Separatio, upublicznienie 05.11.2014 roku, podczas wystawy zbiorowej *Dalej* w Galerii Katowice ZPAF w Katowicach. Instalacja powstała w związku z zaproszeniem do wystawy zadedykowanej pamięci Jerzego Lewczyńskiego. Projekt rozważa dualizm ciało / umysł. Tytuł *Separatio* miał wskazywać symboliczny stan, w którym ciało uniezależnia się od umysłu i woli. Instalację tworzą dwa fragmenty negatywu 6x6 umieszczone w podświetlonym od wewnątrz boksie. Każdy z negatywów składa się z dwóch nierozciętych klatek. W górnej części znajduje się twarz, w dolnej kończyzna (ręka i stopa), odseparowane podziałem klatki, ale kompozycyjnie tworzące całość. Tło negatywu wydrapałam mechanicznie. Realizacja powstała pod wpływem osobistego przeżycia, związanego z chorobą bliskiej mi osoby.

Czerwone i białe, upublicznienie 02.12.2014 roku, podczas wystawy zbiorowej *Polska w obiektywie* w Centrum Kultury i Informacji w Skopje w Macedonii. Cykl złożony z trzech prac był wizualną grą w poszukiwanie tytułowych zestawów kolorystycznych w zastanym otoczeniu. Praca kontynuuje malarskie poszukiwania opisane już a propos projektów *Barwy miasta* i *Dwie tradycje*

Produkt DMO, upublicznienie 07.10.2015 roku, podczas wystawy zbiorowej *Linie papilarne* w Galerii Katowice ZPAF w Katowicach. Projekt składający się z trzech zdjęć jest kontynuacją rozważań zapoczątkowanych przez cykl *Replikacje* (upubliczniony później i opisany poniżej). Współczesna technologia umożliwia genetyczną modyfikację organizmów i ich udoskonalanie (GMO). W kontekście projektu przetworzyłam wizerunki fragmentów własnych dłoni, tworząc tytułowe „produkty”.

Pryncypia, plakat z cyklu *Wiedza radosna*, upublicznienie 12.11.2015 roku, podczas XVIII Biennale Plakatu Fotograficznego, IX Konkurs Międzynarodowy 2015, w Książnicy Płockiej w Płocku. Intencje jego powstania opisałam komentując projekt *Wbrew naturze*

Towar, upublicznienie 03.12.2015 roku, podczas wystawy zbiorowej *Paradoks czasu* w Pałacu Schoena Muzeum w Sosnowcu. Projekt składa się z pięciu zdjęć. Nawiązuję w nim do tematu traktowania jako potencjalnego produktu – nie czyjś ciało, jak w cyklu *DMO*, ale osoby i związanego z nią życiorysu. Śledząc stragany handlowe na zakopiańskich Krupówkach, zastanawiałam się, jaki stosunek miałby do tego współczesnego folkloru Witkacy, którego nazwisko jest używane jako wabik dla turystów. Witkacy znany był jako ekscentryk, o buntowniczej, twórczej, nietuzinkowej osobowości. Wykorzystałam kilka jego autoportretów jako cytaty i tworząc podwójne ekspozycje wpisałam jego twarz w odpustowo-pamiątkarskie stoiska, budując ponad czasem i przestrzenią nową, prowokującą relację.

DMO - Digitally Modified Organism, upublicznienie 18.04.2016 roku, podczas indywidualnego pokazów w Rome University of Fine Arts w Rzymie, we Włoszech. Projekt składający się z dziesięciu prac, kontynuuje wątki poruszone w cyklach *Replikacje* i w *Produkt DMO*. Przetwarzanie wizerunków różnych fragmentów swojego ciała, miało na celu badanie reakcji w stosunku do organizmów zmodyfikowanych cyfrowo w kontekście paralelnych poszukiwań inżynierii genetycznej.

Replikacje, upublicznienie 02.12.2016 roku, podczas wystawy indywidualnej w Galerii 022 w Warszawie. Cykl siedemnastu zdjęć. Około 2006 roku powstały *Łączniki* – prace, w których rozwijałam temat symbolicznego mnożenia, klonowania własnego ciała, o którym piszę w kontekście projektu *Obscuria*. Ze zdjęć makro budowałam tytułowe formy, zestawiając je symetrycznie. Inspiracją były *Ikonosfery* i *Asymetrie* Zbigniewa Dłubaka, oraz poszukiwania Zofii Kulik (m.in. *Motywy ludzkie*). Prace rozwinęłam w cykl siedemnastu zdjęć, z których kilka zostało upublicznionych na zbiorowych wystawach. Całość projektu zaprezentowałam w Warszawie w 2016 roku

Zasłuchani, upublicznienie 09.02.2018 roku, podczas wystawy zbiorowej *Jazz Free Photo 2017* w Starej Galerii ZPAF w Warszawie. Cykl dziewięciu zdjęć, będących kontynuacją rozważań związanych z cyklem *Poza sobą*.

Wykaz wybranych prezentacji, upublicznionych przed doktoratem

Moje wczesne publikacje działań twórczych były związane z intensywnie uprawianym malarstwem i rysunkiem. Głównym przedmiotem moich zainteresowań był człowiek i postać ludzka, reinterpretowana subiektywnie pod wpływem prywatnych przeżyć i ich projekcji. Choć inspiracją wizualną były dla mnie głównie ciała innych ludzi, w jakimś sensie malowałam autoportrety, w procesie ich powstawania wykorzystując własne przemyślenia, intymne emocje i wspomnienia. Brałam udział między innymi w wystawach:

Human forms (malarstwo i rysunek, wystawa zbiorowa, Elements of Art Gallery, Columbus, Ohio, USA, 1996 r.)

Konfrontacje Myślenice '98, (malarstwo, wystawa zbiorowa, Myślenicki Ośrodek Kultury, Myślenice, 1998 r.),

Fotografia i malarstwo (wystawa indywidualna, Galeria Zamek, Toszek, 1998 r.),

Poster Studio on Tour (plakat malarski, wystawa zbiorowa, Śtatna Galeria, Bańska Bystrica, Słowacja i Instytut Polski, Budapeszt, Węgry, 2001 r.),

Nieustające wakacje (malarstwo, wystawa zbiorowa, Galeria Ateneum Młodych, Warszawa, 2003 r.).

Po roku 1998 fotografia stała się dla mnie dominującym środkiem wyrazu i uczestniczyłam między innymi w wystawach:

Wstęp do refleksji (wystawa indywidualna, Galeria EMPiK, Gliwice, 1998 r.),

Wieczne powroty (wystawa indywidualna, Galeria PaCamera, Suwałki, 2001 r.),

Strom (Międzynarodowy Salon Ekologicznej Fotografii, Muzeum Liptowskie, Ružomberok, Słowacja, 2002 r.),

Nietrwałość fotografii wobec trwałości zmian w naturze (wystawa zbiorowa, Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2002 r.),

Między nami (wystawa zbiorowa, Galeria MDK, Chodzież, 2002 r.; Galeria BWA, Poznań, 2002 r.; Galeria BWA, Piła, 2002 r.; Galeria BWA, Włocławek, 2003 r.; Galeria BWA, Toruń, 2003 r.),

Gliwicka Grupa Fotograficzna (wystawa zbiorowa, Ruiny Teatru, Gliwice, 2003 r.),

Przesłanie (wystawa wykładowców Studium Fotografii ZPAF, Stara Galeria ZPAF, Warszawa, 2005 r.),

Prasa kobieca, (wystawa indywidualna, Galeria PaCamera, Suwałki, 2005 r.; Vilniaus Fotografijos Galerija, Wilno, Litwa, 2006 r.; Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2017 r.),

Wokół Jurka Lewczyńskiego (wystawa zbiorowa, Galeria AlmiArt, Katowice, 2006 r.),

Autoportret (wystawa zbiorowa, Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2006 r.),

Kartki z podróży (wystawa zbiorowa, Galeria Jabłkowskich, Warszawa, 2007 r.)

Przestrzeń intymna (wystawa indywidualna, Stara Galeria ZPAF, Warszawa, 2008 r.; Muzeum St. Staszica, Piła, 2008 r.; Galeria Wydziału Operatorskiego PWSSFTViT, Łódź).

Podsumowanie

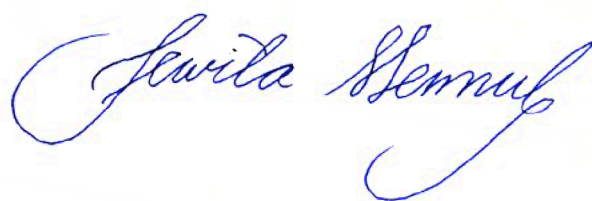
Oprócz projektów prezentowanych w albumie *POZA*, eksploruję fotografię także na inne sposoby. Dokumentowanie interesujących mnie fragmentów rzeczywistości, traktuję jak symboliczne pobieranie jej próbek, które zbieram rozbudowując liczne, różnorodne tematycznie kolekcje, by z czasem poddać je analizie i weryfikacji. Metaforyczne kolekcjonowanie rzeczywistości jest dla mnie przede wszystkim inspiracją. Czasem, niektóre z zarejestrowanych w ramach dokumentacji obrazów okazują się wyjściową materią twórczą, którą kontynuuję i rozwijam. Fotografowanie jest dla mnie związane z procesem wychodzącym poza moment samej rejestracji, a tym samym bardzo rzadko fotografuję poszukując „decydującego momentu”. Niemniej, powstające w dużych ilościach zdjęcia, są wypadkową mojego zainteresowania otaczającym mnie światem oraz poczucia swobody w poszukiwaniach twórczych, których nie chcę krępować odrzucaniem *a priori* takiego, czy innego stylu pracy. Archiwizuję negatywy i pliki, nabieram dystansu i kiedy do nich wracam, dzięki upływowi czasu, który zmienia ich kontekst, bywa, że okazują się ciekawym materiałem wyjściowym do przemyśleń i refleksji, niekoniecznie związanych z powodem ich powstania. Jednak najbardziej cenię projekty, które są przeze mnie celowo zainscenizowane, wykreowane przed aparatem. Mam wiele cykli rozpoczętych, do których wracam, zmieniam je, robię kolejne zdjęcia i znowu zostawiam pozwalając w międzyczasie dojrzeć – sobie i im. Wydaje mi się, że upływ czasu – zarówno podczas samej rejestracji, jak i podczas całego procesu pracy nad danym cyklem – pozwala na odnalezienie głębszych wartości. Jak pisał W. Benjamin „Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”³⁶.

Kiedy analizuję swoją twórczość trudno mi ją jednoznacznie zaklasyfikować. Nie tworzę w duchu nowego dokumentalizmu, postpiktorializmu, postkonceptualizmu, postmedializmu, choć ślady inspiracji tymi kierunkami można znaleźć w moich projektach. Z zainteresowaniem śledzę, jak tworzą się i zanikają kolejno ogłaszane zjawiska: fotografia poszukująca, subiektywna, generatywna, analityczna, medialna, postmedialna, etc. Niedawno zaistniała wystawa *Po końcu fotografii*³⁷, której kuratorem był Adam Mazur. Tytuł wystawy będąc oczywistą prowokacją sugerował, że gdzieś wcześniej, w jakimś momencie fotografia się skończyła, a ekspozycja prezentowała nowe projekty, o charakterze post-fotograficznym. Na podstawie wielu tekstów historycznych, krytycznych i filozoficznych można wysnuć wnioski, że wrażenie schyłkowości towarzyszy ludzkości od dawna. Być może od początku zaistnienia ludzkiej świadomości. W połowie XIX wieku, w związku z wynalazkiem fotografii mówiło się o końcu malarstwa. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku wieszczono koniec sztuki. Trudno mi, jako twórcy, ustosunkować się do twierdzenia, że działam w obszarze, który według niektórych krytyków przestał istnieć. Wydaje się, że podmiotem sztuki jest człowiek, nie sztuka. Niewątpliwie funkcja fotografii w dzisiejszych czasach zmieniła się i ciągle podlega zmianom w kontekście dostępności

³⁶ W. Benjamin, *Twórca...*, tłum. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań, 1975, s. 37

³⁷ Wystawa *Po końcu fotografii* prezentowana w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w terminie 19 stycznia - 25 lutego 2018 r.

i powszechności użycia nowych mediów, ewolucji kulturowej, postępującej technicyzacji i idącej za nią dehumanizacji oraz wirtualizacji otaczającej nas ikonosfery. Przez fakt, że fotografia będąc rejestracją rzeczywistości, wydaje się mocno z nią powiązana, jako medium nie traci dla mnie swojej aktualności, bez względu na to, jak bardzo wyeksplorowane są jej dotychczasowe funkcje, także w kontekście sztuki. Z pewnością przestała być wyjątkowym, elitarnym środkiem wyrazu: jest powszechnie używana i publikowana. Dla mnie fotografia jest tyleż medium twórczym o własnej, chętnie przeze mnie wykorzystywanej specyfice, co – po prostu – stałym, wręcz pospolitym składnikiem codzienności. Wiem, że z moimi działaniami nie wpisuję się w modne nurty współczesnych działań artystycznych. Choć świadomie nawiązuję do aktualnych kierunków i zjawisk w sztuce, nie identyfikuję się z nimi. W jakimś sensie pozostaję *poza*.

A handwritten signature in blue ink, reading "Sewita Semul". The signature is written in a cursive, flowing style with large, elegant loops and flourishes.

Summary of professional accomplishments

Name and surname:

Jowita Bogna Mormul

Diplomas and degrees:

Graduated from the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Cracow and obtained the MA degree in painting on **4 June 1997**.

Graduated from the Faculty of Graphic Arts, Academy of Fine Arts in Cracow and obtained the MA degree in graphic arts on **28 May 1999**.

Received the PhD degree in film art and photography by the decision of the Governing Board of the Direction of Photography and TV Production Department, The Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Łódź, on **30 June 2008**.

PhD thesis title: *Przestrzeń intymna w przekazie wizualnym* (Intimate space in visual media)

Employment:

- 2000–2002 Lecturer, College of Photography at the Association of Polish Artists Photographers (WSF ZPAF), Warsaw
Drawing and composition, research assistant under Prof. Zbigniew Łagocki, member of the WSF ZPAF Program Committee
- 2002–2005 Lecturer, School of Visual Arts and New Media (Wyższa Szkoła Sztuk Wizualnych i Nowych Mediów), Warsaw
Silver photography technologies
- Since 2002 Lecturer, School of Photography at the Association of Polish Artists Photographers, Warsaw
Classic photographic themes; classic creative darkroom, Rozdroże Medialne (Media Crossroads) studio, photographic project anatomy
- 2009–2010 Head of the School of Photography at the Association of Polish Artists Photographers (ZPAF), Warsaw
- Since 2012 Lecturer, Postgraduate School of the Contemporary Editing, The Cardinal Stefan Wyszyński University, Warsaw
Visual composition and image analysis
- Since 2014 Assistant Professor, Institute of Fine Arts, Faculty of Pedagogy and Arts, The Jan Kochanowski University in Kielce
Photography, new media, multimedia

Indication of the artistic achievement under Art. 16 Para. 2 of the Act of 14 March 2003 on academic degrees and titles and on degrees and titles in art (Journal of Laws no. 65, item 595, as amended)

In accordance with the formal requirement, I indicate the following achievement:

Original publication entitled **POZA. Author's album** published in 2017 by the publishing house of The Jan Kochanowski University in Kielce (Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach; ISBN 978-83-65850-05-8).

In the album, which is a subjective reflection focused around the Polish word *poza* (meaning "a pose" but also "beyond", "beside", "behind"), I present excerpts of some of my selected projects created between 2001 and 2017.

Below is a list of all projects included in *POZA. Author's album*, exhibited after receiving of the PhD degree, i.e. 30 June 2008, in the sequence presented in the publication. The projects were exhibited in various art galleries in Poland and abroad as part of individual and collective exhibitions.

List of indicated projects:

1. *Trzyście kluczy* (Thirteen Keys), 13 photographic works (120cm x 65cm), analogue and digital formats, digital prints; shown on 17 March 2017 during the individual exhibition of the same title in Galeria PaCamera, Suwałki.
2. *Klucze bezdomne* (Homeless Keys), 6 photographic works (120cm x 65cm), analogue format, digital prints; shown on 9 July 2016 during an individual show/projection as part of the 6th Land Art Festival, Bubeł Stary, Bubeł Granna, and Nowy Pawłów, Lubelskie Province.
3. *Klucze poszukują domu* (Keys in Search of a Home), 1 film (12 min.), digital format, digital editing, animation; shown on 9 July 2016 during an individual show/projection as part of the 6th Land Art Festival, Bubeł Łukowiska, Lubelskie Province.

List of others projects exhibited after receiving the PhD degree, presented in the album:

1. *Wbrew naturze* (Against Nature), 2 photographic works (150cm x 100cm), digital format, Dibond composite panel, brushed steel; shown on 26 February 2017 during the collective exhibition *Czarny Potok* (Black Brook), Schön Palace Museum, Sosnowiec.
2. *Serpentinata 1s*, 13 photographic works (70 cm x 35.5cm), analogue format, digital prints; shown on 18 April 2016 during the individual exhibition *Serpentinata 1s*, Galeria Pusta, Jaworzno.
3. *Obscuria*, 14 photographic works (18cm x 12cm), analogue format, analogue prints; three of them shown on 9 April 2010 during the collective exhibition *Ponad podziałami* (Transcending the Differences), Galeria Pusta GCK, Katowice
4. *Poza sobą* (Outside Self), 10 photographic works, digital format; not exhibited
5. *Nie-ciągłość widzenia* (Dis-Continuity of Vision):
 - *Morze Itki* (Itka's Sea), 3 photographic works (150cm x 50cm), analogue and digital formats, digital prints; shown on 2 December 2016 during the collective exhibition *Szczeliny czasu* (Slots of Time), Galeria Chłodna 20, Suwałki.
 - *Pierwszy spacer* (First Walk); 5 photographic works: *Trakcja* (Traction), *Rotunda*, *Chmury* (Clouds), *Drzewa* (Trees) (100cm x 100cm), *Między przyływem a odpływem* (Between the High and Low Tides) (90cm x 150cm); shown on 21 April 2017 during the collective exhibition *Pomiędzy* (Between), Galeria BWA, Ostrowiec Świętokrzyski.
6. *Beautiful Minds*, 26 photographic works (50cm x 70cm – 18 works, 33cm x 50cm – 8 works), digital format, digital prints; shown on 5 October 2017 during an individual exhibition as part of the 10th CinEast Central and Easter European Film Festival 2017 under the motto *Making a difference*, Neimenster Abbey, Luxembourg.
7. *Dlaczego fotografia?* (Why Photography?); 50 photographic works (40cm x 30cm), analogue format, analogue prints; shown on 1 September 2010 during the individual exhibition of the same title, Galeria Katowice ZPAF, Katowice.
8. *Pasaże* (Passages):
 - *Pracownia – Centrum* (Studio – Centre), 6 photographic works (65cm x 150cm), analogue and digital formats, digital prints; shown on 2 December 2016 during the collective exhibition entitled *Szczeliny czasu* (Slots of Time), Galeria Chłodna 20, Suwałki.
 - *Et in Arkadia Ego*, 5 photographic works (85cm x 195cm), analogue and digital formats, digital prints; shown on 24 March 2017 during the individual exhibition of the same title, Galeria Obok ZPAF, Warszawa.
 - *Złote Tarasy* (Golden Terraces), 5 photographic works (85cm x 195cm), analogue and digital formats, digital prints; shown on 28 July 2017 during the individual exhibition of the same title, Galeria PhotoZona, Wrocław.

Table of contents

English text	> p. 35
Introduction	> p. 39
Summary of professional accomplishments	> p. 41
1. Description of the artistic achievement	> p. 47
1.1. <i>Thirteen Keys</i>	> p. 47
1.2. <i>Homeless Keys</i>	> p. 48
1.3. <i>Keys in Search of a Home</i>	> p. 50
2. Other projects presented in the POZA album shown after receiving the PhD degree	> p. 52
2.1. <i>Against Nature</i>	> p. 52
2.2. <i>Serpentinata 1s</i>	> p. 53
2.3. <i>Obscuria</i>	> p. 55
2.4. <i>Outside Self</i>	> p. 57
2.5. <i>Dis-Continuity of Vision</i>	> p. 57
2.6. <i>Beautiful Minds</i>	> p. 59
2.7. <i>Why Photography?</i>	> p. 59
2.8. <i>Passages</i>	> p. 60
3. Projects shown before receiving the PhD degree included in the POZA album	> p. 62
4. Description of selected projects shown after receiving the PhD degree not included in the album	> p. 64
5. List of selected presentations shown before receiving the PhD degree	> p. 66
6. Summary	> p. 67

Introduction

During years 1992-1997, I studied painting in the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Cracow. During my studies, I realised that my interests were broader than just painting and drawing – I was also interested in photography, graphic techniques and graphic design. In 1993, I began studies at the Chair of Photography under Professor Zbigniew Łagocki at the Academy's Faculty of Graphic Arts. Beside classic art and photographic techniques, I became interested in the then-developing digital technologies as artistic media. In 1996, I passed entry exams to the Faculty of Graphic Arts. In that same year, I received the Ministry of Culture and National Heritage scholarship for the best academic results in my Faculty; additionally, I received the Hanna Rudzka-Cybisowa scholarship for outstanding painting work, which enabled me to make scholarly trips to Nuremberg and Vienna. In 1997, I received the MA degree in painting with Professor Włodzimierz Kunz as the thesis advisor, and the MA degree in drawing with Professor Teresa Kotkowska-Rzepecka as the thesis advisor. My work was shown during the exhibition in Cracow's Galeria Pryzmat. In 1999, I graduated from the Faculty of Graphic Arts' Chair of Photography and received the MA degree in photography, with Professor Zbigniew Łagocki as my thesis advisor; my works were displayed in Cracow's Palace of Art among other outstanding diploma projects. Since 1998, I have been a member of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP), and since 2001 a member of the Association of Polish Artists Photographers (ZPAF) (from 2008 to 2017, I was a member of ZPAF's Artistic Board). The decisions that I made to pursue my interests made me realise that I would not be an artist who is faithful to one style, one technique and one medium. Every time I create and develop a project, I choose the most appropriate formal, stylistic and technical means. Except for illustrations, I rarely paint or draw for creative purposes. To me, painting and drawing as techniques of artistic expression are very intimate, personal, emotional, organic, and therefore too exhibitionist from a subjective point of view, yet objectively too autistic. They seem to be directly and strongly tied to the artist but at the same time too distanced, even isolated from the reality. In this context, photography seems to touch that reality in a direct way while remaining a medium that maintains distance with its author due to mechanical registering of images. The aforementioned sense of distance, which symbolically positions me *outside* the registering process but does not deprive me of the power to decide, control and create, as well as the close relationship between reality and its photographic reproduction, make photography my preferred means of expression³⁸. This does not mean that I may not make other artistic choices or take advantage of other media. In some of the photographic projects, the formal or aesthetic dimensions are directly or indirectly inspired by painting. I also do not avoid activities connected with other art techniques and often include them in my experiments with photographic matter.

38 The subject of differences and similarities between painting and photographic representation is repeatedly mentioned in Susan Sontag's *On Photography*. I am interested in the relationship of those two media with the reality available to our senses: "[...] a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) – a material vestige of its subject in a way that no painting can be."

S. Sontag, *On Photography*, New York, 2005, p. 120

Since 2000, I have been working as lecturer. Until 2013, I worked at several private schools, which enabled me to gain broad experience in work methodology. I was also able to get in-depth knowledge of various thematic areas of my interest – from drawing, composition and image analysis through analogue and digital photography to other new media.

In 2008, I finalised my doctoral thesis at the Direction of Photography and TV Production Department of The Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Łódź with Professor Stefan Czyżewski as my thesis advisor; it was based on the photographic work called *Przestrzeń Intymna* (Intimate Space), which was shown in a number of art galleries, including Stara Galeria of the Association of Polish Artists Photographers in Warsaw, Stanisław Staszic Museum in Piła, Galeria Pusta in Katowice; part of the work was shown in the Abbaye de Neumünster Gallery in Luxembourg and the Lengyel Intézet Gallery in Budapest, Hungary.

Since 2014, I have been working as assistant professor in the field of design, Institute of Fine Arts, Faculty of Pedagogy and Arts, The Jan Kochanowski University in Kielce. I have classes in photography as complementary subject for BA students, where I teach basics of digital registration techniques and postproduction of photographic image, working in professional light studio and creative use of non-professional audio-visual recording devices (e.g. smartphones). Recently, I have been also teaching multimedia and new media. Because of an increasing number of foreign students, I teach in English more and more often. In 2016, under the *Erasmus+* staff mobility program I was visiting lecturer at the Rome University of Fine Arts (RUFA) in the subject of *Impossible Reality*. Apart from teaching at The Jan Kochanowski University, I also continue working with the School of Photography at the Association of Polish Artists Photographers, Warsaw, and with the Postgraduate School of the Contemporary Editing, The Cardinal Stefan Wyszyński University, Warsaw, as visiting lecturer.

Summary of professional accomplishments

POZA. Author's album is a subjective selection of projects from the body of my artistic work treated as a continuum in years 2001 to 2017; in a sense, it is also a retrospective publication.

In my artistic explorations, I was inspired by processes of creating and encoding an individual's identity by external factors, including time, memory and forgetting. At the same time, I was interested in the impact of biological factors such as body, gender, looks, age, senses and perception, and their physiological limitations for one's personality. Usually the object of my studies is myself, my friends and my surroundings, as for me that particular sphere – private and intimate – seems to me the most authentic.

It is hard to determine clear-cut time frames for my projects. I tend to work on several projects simultaneously rather than begin the next project after closing the previous one. The creative process from the first inspiration to realisation and perfecting of the ideas to give them the final shape, and to subsequent presentation, is difficult to estimate and often takes several years. For me, like for Craigie Horsfield³⁹, photography is the “long-duration” medium. Sometimes because of certain circumstances I revisit projects that I considered closed, and decide to continue or modify them. In the album, the organising principle was not chronology, whether applied to the origination of the idea, or its implementation, or publishing of the work, or the formal division to the period *before* and *after* receiving the PhD degree. Rather, the projects presented in the album are interconnected, creating a subjectively understood whole regardless of the chronology. When describing the work exhibited in my post-doctoral period, I will refer to earlier works, and vice versa.

The album is divided into four sections directly linked to main directions of my creative explorations.

The first section of the album refers to one of the definitions of the Polish word *poza* as a pose, “*an arrangement of the body, a position*”⁴⁰. Answering one of the basic questions about one's identity – *Who am I?* – is related to isolating oneself from the surrounding. As a consequence, awareness of the reality and its limitations leads to another question – *Who should I be?* In a sense, life of a conscious person is an endless search for an appropriate pose, posture, and position towards the reality. The process of assuming a pose is not always a fully controlled one, and the final effect may be a result of accumulation of a number of factors and an individual attempt to answer the following questions: What defines me? Who am I for my family, people around me, myself? How strongly is my sense of identity linked to the body and its limitations?

39 While living in Cracow, Horsfield realised that his present existence and actions are shaped by the past of the surrounding in which he is living. Inspired by the writings of the French historian Fernand Braudel and his theory of “long duration”, Horsfield purposefully delays development and processing of the captured photos. His activities are in opposition to Henri Cartier Bresson's “decisive moment”. Cf. J. Hacking, *Historia fotografii* (History of Photography), transl. M. Tuszko, Warsaw 2014, p. 539

40 *Słownik współczesnego języka polskiego* (Dictionary of Modern Polish), ed. Prof. dr hab. B. Dunaj, v. 2, Warsaw 1999, p. 129

A pose may also mean “an artificial, non-natural way of acting to make impression of being different than in reality; a mannerism, a mask”⁴¹; however, the notions of *natural* and *artificial* are difficult to define, and therefore it is hard to determine whether our self-control, self-censoring or self-creation that we exercise on a daily basis is artificial or not. It is not easy to tell the difference between decisions and behaviours conditioned by inborn qualities, which we eagerly term “natural”, and decisions and behaviours that are influenced by upbringing, education and other means of civilising of an individual in accordance with the requirements of a specific culture. The projects presented in this section are self-portraits; however, they are more than just records of my external appearance, face, or body, although the documentation aspect was also important. Self-portrait – or portrait as such – has always been a source of information on one’s looks; at the same, it has been marked by a more or less clear intention of leaving a trace of one’s presence, the record of which would be material and “lasting” proof of existence of the portrayed person. The information about appearance is important, but superficial in a way, while the quality and durability of information contained in paintings and in photographic images – in the context of memory – may be questionable too, and I address this issue in the projects presented in the second part of the album. Photographic registering of my figure is accompanied by attempts to expand the self-portrait with some extra-visual aspects related to a general reflection on the factors influencing personality and self-consciousness. Even though the starting point for my considerations is my privacy and my body images, the topics that I raise are of a universal character. The layering of poses/masks in the course of assuming new roles; the conflict between individual beliefs and requirements imposed by the given community, religion and culture; examining of the durability of one’s presence and attempts at self-remembrance in the context of the passing time and related changes – these are topics that inform my artistic exploits. Although they have been explored by many other artists, they will always be relevant and valid because of uniqueness of individual human existence.

The second section of the album uses the word *poza* as a preposition combined with a noun in accusative case, which “indicates a purpose of the spatial movement behind something (*where to? where?*)”, or ablative case, which “indicates a position before something”⁴². This meaning of the word refers us back; if, in addition to the spatial dimension, we take into account the dimension of time, then the definition sends us back to the *past*. Past events concerning one person, occurring *before* the present moment registered by the person’s consciousness, have direct as well as indirect impact on his/her present and future. Knowledge of the related past events and the amount and quantity of information are important factors that may potentially shape a person’s sense of identity and development of personality. That potential may depend on the method of providing and interpreting the available data but also on willingness to learn and the possible subsequent provision of the data by the subject. In this part I focus on the topic of self-portrait. Although I am physically absent from the photo, I continue the self-storytelling looking for information on my ancestors and material objects related to the history of my family. As observed by Marianna

41 Ibidem, p. 129

42 Ibidem, p. 129

Michałowska, “[...] the best way to create a true self-portrait that would be able to say something about us is the one collated from personal objects”⁴³.

Because of migrations caused by the Second World War, my family settled in Gliwice, the city of which Horst Bieniek, the outstanding poet and writer of Silesian and German origin, who lived in Gliwice before the war, said: “*we were expelled from Gliwice by those who were expelled from Lviv*”. Gliwice is the city where I spent my childhood. Family stories, numerous recollections and a few souvenirs from Warsaw and today’s Ukraine helped my family compensate for the lack of roots and loss of assets that belonged to generations; their stories about the past were with me during adolescence, helping me at various stages of growing up find ways of defining myself against circumstances, place and times in which I was raised. In my family objects related to the past, especially the scarce photographs, were kept with reverence; many were related to family anecdotes, stories and legends. Stained by the sentiment, somehow idealised knowledge of my ancestors and their adventures, made me interested in other people’s stories and directed my attention to the related objects. I understand that for some people the past and past events are not always important or worth remembering or commemorating. Many things and objects kept through the life, many precious or trifling keepsakes, pictures, books, records, odds and ends, are carelessly thrown away and disappear not because of war but by fault of indifferent relatives or neighbours. Perhaps similar thoughts came through mind of Jerzy Lewczyński, who also lived in Gliwice, and who offered the found objects a double opportunity to survive: as a piece of an individual person’s history and as part of his artistic work. I decided to offer such an opportunity to the keepsakes connected with my family; therefore, the projects included in that section are a subjective reflection on memory and oblivion related to objects as well as people. On the basis of family objects related to the past – photographs and keys – I examine the possibility of reading the related stories, posing the question to what extent they can be carriers of information about the past that has marked them with tangible traces.

The third section refers to one of the meanings of the Polish word *poza* (“besides”) as a preposition combined with ablative case, which indicates “*position outside or beside something*” or “*excluding or omitting something from the sentence; except for*”⁴⁴. The statement “*I am*” implicates existence of a self-reflecting consciousness and, as a result, an attempt to isolate a sphere identical to “*I*” from the sphere that seems to exist “*outside I*”. The question “*Who/What am I not?*” is the beginning of the analysis of the variable relationship with the reality thought to exist *outside*: except for, besides, *beside* the subject. Awareness of separation and isolation may bring a whole gamut of psychological consequences, from the sense of one’s own uniqueness and exceptionality to existential doubts; from acceptance of own and someone else’s otherness to negation and denial. This section is a continuation of the reflections started in section one on how awareness is affected by external factors, focusing on the possibilities and limitations of perception responsible for knowledge, and verification of the reality existing subjectively *outside* the subject. It may be assumed that knowledge of what is subjectively recognised as internal and external depends on

43 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (A secret image. Essays on photography and memory), Cracow 2007, p. 30 [my translation].

44 *Słownik współczesnego...*, p. 129

the quality of the senses – sight, touch, hearing, smell and taste – which provide with information on the world and develop individually in each person. Individual condition and quality of each particular sense is often neglected and rarely subject to regular and conscious reflection unless the sense seriously deviates from the statistical norm or is strongly limited/expanded in comparison to its primary form. A conscious and subconscious analysis of the data provided by senses triggers further attempts to define oneself and one's positive/negative/neutral attitude to the experienced reality. Although shortly after birth the sense of touch seems to prevail, a healthy child quickly develops visual perception and seeing becomes the primary cognitive sense. Attempts to reduce visual data by closing one's eyes may be related to the desire to strengthen and sharpen the other senses (hearing, taste, smell, touch), the need to focus on specific stimuli, or the need to rest, relax, sleep and cut off from the external world. Lectures on physiology and psychophysiology of vision⁴⁵ inspired my reflection on limitations of human senses which are barely visible in everyday perception. As a medium, photography can reveal parallel limitations in the technological capacity of discerning the visible world by photo cameras, extrapolating them on reflections on the range and capabilities of human visual perception and on questions about reality (un)available to human senses or current technology.

The fourth and final section is related to yet another meaning of the word *poza* ("beyond") as a preposition combined with a noun in ablative case, which indicates "expanding the sentence with an element; in addition to, not only ..., but also..."⁴⁶ and, as in the previous sections, focuses on the relationship of an individual with the reality, part of which are other people *beyond* "I". Human being is a social animal and the relationships that he or she establishes with others affect back his or her self-definition or his or her continuous efforts to position himself/herself vis-a-vis others. Each contact initiated with another person is in a sense an encounter with a similar, yet strange and separate being. Attempts to establish a positive relationship are connected with looking for various traits, topics and feelings in the *Other* – and in ourselves – to build a symbolic bridge between "I" and those who are *beyond* or *outright* "I". In this section I include projects that contribute to the self-portrait, even though the photographs feature other people. Selection of models was related to my interests; through the diversity of the portrayed models, I continue spinning my own private story. Just like things collected by a person tell us indirectly about that person, people that the person chooses to meet and interact with also contribute to his or her image. Some meetings are to a large extent a kind of exchange of thoughts, emotions and beliefs. Even a short contact may be meaningful because establishing relation with another person rarely leaves one totally indifferent. Positive, negative or neutral emotions that appear during meetings with other people, exchanging information and experience are all factors that may have a potential impact on attitudes of a given person. As part of some projects presented in the album I introduce people that I met because their views on life and interests are similar to mine. I present them as concrete human beings in the context of their surroundings and activities; I engage in off-camera dialogue, I ask questions that are also relevant to me. The last project in the album also concerns people – this time they are anonymous, strangers that we pass by in our daily life in the streets, on the tram, or in a shopping centre. I watch them, I spy on them and photograph them without engaging in any close relationship. The

45 For example R. L. Gregory, *Eye and brain. The Psychology of Seeing*, Oxford University Press, New York 1998

46 *Słownik współczesnego...*, p. 129

reflection that accompanies my observations is that those people, their existence, decisions, choices and beliefs, although apparently different from mine, subjectively unknown to me, and perhaps completely strange, also affect, even if indirectly, my *here and now*. As we are not able to track the butterfly effect⁴⁷ and future consequences of small events, possible existence of a potential relationship also remains unknown. Yet the fleeting *passing by* is captured by the camera. The second and barely visible layer of the project includes my intimate self-portraits. By merging the images of strange surrounding and strangers with the image of my body, of the private space of my home and studio, I refer to the first section of the album indicating symbiotic – or perhaps synergic – relationships between the individual and the surrounding, between “I” and everything which is *outside* “I”.

Photographs in the subsequent parts of the album are parts of projects that I selected to analyse various factors influencing the process of self-defining. Despite obvious aesthetic dimension, I never intended the photos to be used as illustrations or short visual answers to the posed problem. Each project in the album is accompanied by a short commentary; in some cases words and images create an integral whole, also at the visual level. Suggesting the context, I expect the viewer to search for his/her own answers to the questions presented in the projects. For me, photography is a mark, a documentation of my explorations, also in the intra-medial sense. The process of photographing usually requires the photographer to seek internal distance and certain indifference, to isolate himself/herself from the reality being registered, and to become a passive witness at the moment of registration (pressing the shutter button); thus, the photographer is placed *outside* the events in which he/she no longer participates, turning from the observed into the observer while the observation tool – the camera – becomes the actual observer. This also applies to self-portraits, where the photographed and the photographer are the same person, co-creating the image, self-observing and attempting to assume an adequate *pose* in front of the final observer: the photo camera. As aptly noted by M. Michałowska: “The photographer, becoming an object of his own photography, assumes a pose and is too conscious of the fact that he is being photographed” and adds: „[...] the photographer perceives himself also as the Other captured by a stranger’s eye”⁴⁸. Individual perception and decisions about specific exposure, optical features, selection of data carrier etc. are transposed by the photo camera mechanics, and the human eye-brain system with all its limitations is replaced by a “prosthesis” of specific (other) optical parameters and recording technology, which have their limitations even if they expand the scope of vision (micro- and macroscopic optics, telescopes, X-rays, infrared etc.). The resulting photos testify to both technical possibilities and limitations of a given photo camera. Independence and uniqueness revealed in the technical layer is the integral effect of the process of creating pictures where the medium records itself and its own technical capabilities – independent of, outside, beside the photographed fragment of reality, the subject of the image and the photographer’s intentions.⁴⁹ In some photos the

47 The butterfly effect is the idea, used in chaos theory, that a small perturbation in the initial state of a system results in larger changes to the state at some later time.

48 M. Michałowska, *Obraz utajony...*, p. 75 [my translation]
The issue has been described in more detail in the chapter of the publication entitled *Autoportret* (Self-Portrait), p. 69-77

49 Cf. R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki* (Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics), transl. P. Poniatowska, Warszawa, 2016, p. 294 [my translation]

features of the medium are disclosed more clearly, in others they seem transparent for many viewers. Aware of that I plan my projects very precisely trying to select the means of photographic expression to ensure compatibility of the technology with the message. I do not intend to hide the technical layer but engage in intra-medium activities while at the same time testing the possibilities and qualities of the medium in the context of my visual and thematic explorations.

The word POZA seems to combine different layers of my explorations in the most concise yet accurate way.

Description of the artistic achievement

Thirteen Keys

The project commences a series of works which are particularly important to me and which complement and continue the motifs referred to in my PhD thesis. In both cases, I spin a self-story focusing on the past from a private perspective. My doctoral project called *Intimate space* was inspired by my Mother's family stories; the material point of reference was a photo album containing photographs which my great grandfather took before the war. The album was one of few family reminders saved from the Warsaw Uprising by my great grandmother, and the related stories were an integral part of my childhood. In *Thirteen Keys* the material trace that inspired my alternative take on the family past was an old tin containing keys, which I found at the house of my Father's parents after the death of my Grandfather in 1991. When asked about some of the keys, my Grandmother hesitated as she was not sure whether they came from Tarnopol, Stanisławów or Lviv, identifying the ones that she seemed to remember. I was equally intrigued by that finding as I was by the fact that my Grandmother considered having keys to houses left several decades before perfectly understandable. Puzzled, I ran a little investigation among the family members and discovered even more "homeless" keys. I collected all of them and kept as curious memorabilia. I regret now that I had not asked more questions about places and family stories related to the keys or reasons for which my two grandmothers and other family members insisted on keeping the keys. I can only make guesses about some facts.

Intimate Space was a project in which I explored the problem of memory and attempts to commemorate the past in the context of photos and related family legends. Projects such as *Thirteen Keys*, *Homeless Keys* and *Keys in Search of a Home* were inspired by the question of oblivion and forgetting, and also the desire to find at least some traces of relationship with the past of which one knows so little.

In 2004, with a borrowed Linhof camera, I took photos of part of the collection of the keys. I developed two one-meter high enlargements in the darkroom and put them away. Around 2008, while working hard on *Intimate Space*, I returned to the images of the keys and tried to pair them with family photos, creating montages under the working title *Nine Keys*. I never put the project on display. After I got my PhD degree, I took out the old prints from the file and thought again about the following questions: What does an old object tell us about the past to which it is related? Does an in-depth study of the surface of the object may produce at least a small piece of knowledge of the past of which it is a part? I borrowed the Linhof camera again and took photos of the remaining keys from the collection, adding new exhibits, directly connected with my private migrations. I scanned the negatives in high resolution and post-processed the scans to highlight and emphasise the signs of wear and tear visible after many years of use. I have some information on thirteen keys although I am not entirely sure what the oldest ones were supposed to open – entrance doors, boxes, clocks, padlocks, or drawers? There is a saying that to change your place of stay is to change your destiny. Each key included in the project is a symbol of such a change. Knowing the facts about the newest keys and speculating about the oldest ones, I decided not to reveal that information leaving only the names of places and

presumable dates of removals as clues. By means of chronological juxtapositions, I proposed a certain sequence of family history interrupted by subsequent migrations. Large and over one metre high enlargements were supposed to draw attention to small traces – signs, abrasions, scratches, grooves, craftsmanship, shape, inscriptions, patina – left by the makers and users of the key. I am aware that I could have used macro (micro) photography for better close up; however, bearing in mind Jerzy Lewczyński's research and the comments of Roland Barthes⁵⁰, I preferred to focus on the cleanness of the surface and objectivity of the key rather than delve into the structure of its material physicality, which is not and will not be the "essence" that I am trying to capture. Objects that are products of human civilisation, including keys and photographs, are in themselves proofs of both human presence and human absence. I am familiar with works of artists who dealt with analysis of objects and images in the context of memory, such as Wojciech Prażmowski, Waldemar Jama, Piotr Wołyński, Józef Robakowski, Paweł Żak, Mariusz Hermanowicz, Grzegorz Przyborek, Barbara Sokołowska, or Magdalena Krajewska. Private objects and vernacular photographs inspire us to seek intimate and unique relationships and traces which, as in photographs with long-exposure times, are more felt than seen. They seem useful in archaeological context as carriers of information about our close family members. In the last chapter of Georges Didi-Huberman's short essay entitled *Bark*, I found an inspiring thought on the issue of seeking information about the past with scarce material traces left. "In a wonderful short text entitled *Ausgraben und erinnern* [*Excavation and Memory*] Walter Benjamin reminded us – after Freud – that archaeology, somehow independently of its material nature, may enlighten an important element of our memory. »He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil«. During that scattering and turning over he finds, excavated from the lost time, »images that, severed from all earlier associations, reside as treasures in the sober rooms of our later insights – like torsos in a collector's gallery«. This means at least two things. On the one hand, the art of memory is not a mere inventory of disclosed, clearly visible objects. On the other hand, archaeology is not only a technique of fathoming the past but also, and primarily, an anamnesis that enables us to understand the present. Therefore, the art of memory, Benjamin says, is »epic and rhapsodic«⁵¹.

The thirteen-piece cycle *Thirteen Keys* was shown on 7 March 2017 during an individual exhibition in Galeria PaCamera, Suwałki.

Homeless Keys

The cycle is a continuation of the motifs that appeared in the project *Thirteen Keys*. My initial interest in objects such as keys in the context of my family's past evolved and in subsequent projects I abandoned analysis of the object as a document, moving towards creation around the object. The key became a symbolic point of reference for the reflection on the need of having an own place in the world that I always carry with me.

50 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (Camera Lucida), Warsaw 1996, p. 168-169 [my translation]

51 G. Didi-Huberman, *Kora* (Bark), transl. by Tomasz Swoboda, Gdańsk 2013, p. 19 [my translation]

Perhaps I was conditioned by the fear of loss of stability instilled in me by my relatives with a heritage of war and rapid historical developments.

In spring 2016 I submitted a proposal for a project with a working title *Domy poszukiwane* (Homes Wanted) to the 6th Land Art Festival organised under the motto "Home". My intention was to use the images of the keys, of whose origins I knew very little except that my Grandparents brought them during the forced repatriation from the former Polish territories beyond the Bug River. I was inspired to participate in the openair workshop because it took place in the Bug River region where there are a lot of places abandoned by people who were often forced to leave their homes and possessions behind due to historical, political or economic circumstances. New exiles came to the empty houses; new dramatic events brought back the previous inhabitants or the new homeless. The fate of my family was similar and my motivations to do the project in that region were very personal. The idea was to make a symbolic attempt to find potential "homes" for six selected *homeless* keys. *Homes Wanted* was approved and I was invited to the plein air workshop during which I had the opportunity to meet and befriend a number of artists, including Tomasz Sikorski, Jarosław Koziara, Jarosław Lustych, Mirosław Maszlanko, Ewa Chacianowska, Lucia Loren, Ala Savashevich, Marie Helene Richard, Ryszard Litwiniuk, Adam Pańczuk, Paweł Totoro Adamiec, Jan Rylke, Jolanta Krukowska and Jan Gryka, and the Canadian art critic John K. Grande. It was an extremely interesting experience because *home*, which for me was a symbolically sought refuge offering privacy and peace, meant different things to different artists – from positive, related to the place of belonging, origin, protection, warmth, to negative, related to oppression, cage, being bound. During the workshop, I looked for old, abandoned pre-war houses in the Janów Podlaski area. I discussed with the current owners the possibility to implement both parts of the project: *Homeless Keys* and *Keys in Search of a Home*. I asked about the history of the empty houses, made documentation and learned of the complex and often surprising fates of the past inhabitants. In this way, for each key with an unmatched past I obtained a new set of family stories and a symbolic, welcoming home temporarily empty. Initially, my respondents were wary and defensive, as if my presence and questions had endangered them in any way. They were all immigrants to the Bug River region. I told them the history of my family; discussing and comparing the fates of our ancestors helped in establishing the contact. Most of the heard and recorded stories were very private, full of emotions, recollections of events ordinary as well as unusual, comic and tragic. I did not include them in the projects because that was not the idea and I was not prepared for such intimacy with others. However, the stories that I heard may one day become inspiration for future undertakings. The process of seeking and finding six empty houses and learning their history was finalised with hanging images of *Homeless Keys* on the outer walls of the houses; the purpose was to express gratitude for "accepting" my keys during the *Keys in Search of a Home* project and leave a gift. Because the houses were abandoned, I was not able to give the photos to the people; leaving them on the houses was a symbolic act of handing a gift. I also made an exchange with my interlocutors: they gave me stories for my keys, while I made and gave them photos that they wanted to keep. Similar exchanges are made in the project run by Agnieszka Pajęczkowska, a former student of mine from the ZPAF

School of Photography, who has been travelling along the Polish borders with her Travelling Photo Studio⁵².

The six-piece cycle *Homeless Keys* was shown on 9 July 2016 during the 6th Land Art Festival in the following villages: Bubel Stary (1 location), Bubel Granna (3 locations), Nowy Pawłów (2 locations). It is possible that the photos have been hanging there up to this day.

Keys in Search of a Home

The project consisted in a night multimedia happening performed and recorded in each of the six locations found in the *Homeless Keys* project. The plan was to use the empty homes as the background for multimedia projections of negative images of individual keys. I decided to use smoke to bring out the images from the dark while introducing a sense of movement, transience and understatement. In this complex project, both in terms of organisation and logistics, I received a lot of help from the technical support, which allowed me to focus on directing the performance and recording the staged events. My initial assumption was to visualise the symbolic annexation of the surface of the abandoned houses by the keys in the same way as I took over the space of my apartment in the *Traces of Presence* project. The annexation was temporary to emphasise temporariness and lability of our relationships with places and objects. The images of the keys projected on the smoke in a transient relationship with the surface of the abandoned houses resembled ghosts. They twitched, trembled, disappeared and appeared again even at the lightest movement of the air. Their ephemeral and vague presence, their movement suggesting adjustment to the existing space was the intended effect. The wind, although a necessary and welcome element of the project, disturbed the whole process at times and blew away the smoke, thus putting me in a position of a helpless observer, not much different from the film or photo camera. The process of recording *Keys in Search of a Home* turned out to be a universal metaphor of everyday life where planning and randomness seem to take turns in influencing the course of events. Later, when I looked through the films and photos, I realised that none of the media was able to fully capture the visual symbolic dimension which I sought and which appeared during the original projection, though only ephemerally. Film seemed too literal and report-like: the more it resembled a documentary, the less it communicated. On the other hand, as a static medium, photography was unable to show the volatile continuum of the process, or convey subtle changes and transformations, without which the performance lost its impact. In the end, the stop-motion animation – where I carefully processed every frame in the postproduction process – turned out to be the most adequate means of expression. This was the first project in which I added sound to the visual concept⁵³. Most of the sounds were recorded by me during the plein air workshop on the Bug River; the sounds are linked to individual locations literally and by association. The sound was synthesised and edited to add new layers and create “sound pictures”. The animated film lasts 12 minutes and has a slow, contemplative pace.

52 A. Pajęczkowska was also a co-curator of the exhibition *Album rodzinny: Spojrzenia* (Family Album: Views) which took place in Dom Spotkań z Historią (Living History House) in November 2016.

53 I have always been interested in sounds, although never really used them in my art. I use many different instruments (wind – especially the flute; string – guitar, violin; percussion – drums, cymbals, rattles etc.). I also create, look for and record various alternative sounds. For several years I have used sound recorders as often as the photo or film camera. An indirect result of my musical interests is the *Outside the Self* project presented in the album.

The draft version of the film *Keys in Search of a Home* was presented to the public on 9 July 2016 as part of the 6th Land Art Festival during the show in the village of Babel Łukowska. The final version was shown during an individual exhibition of *Thirteen Keys* on 17 March 2017 in Galeria PaCamera in Suwałki⁵⁴.

54 The animated film is available on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dnvsxV8iLx0> and on the Land Art Festival's website: http://landart.lubelskie.pl/landart_video/jowita-mormul-domy-poszukiwane/

Other projects presented in the POZA album shown after receiving the PhD degree

Against Nature

From my perspective, this is one of the most intimate projects included in the POZA album. Its focus was not so much the mother/child relationship as the relationship between woman and motherhood. It is also a reflection on the degree of independent decision-making about issues relevant to people vis-à-vis rules dictated by the culture in which such people live. Painful birth, death and disease have been usually associated with nature. Attempts to make birth easier, saving and prolonging life, fighting diseases are all associated with medicine which is part of human culture and civilisation. It seems that medicine clashes with nature; at the same time, it is an attempt to oppose the “natural” destiny or fate, often referred to in the context of words as “fight” or “struggle”⁵⁵. The scope of medical interference with nature is defined by culture, also in respect to negative medical practices (ritual removal of parts of the body, medical experiments, etc.). The culture norm of allowed medical interference results in criticism of attitudes that fail to comply with the society’s norms. These reflections form a background for a private story – about me, my Mother and life choices supported by modern medicine. My works may recall the project *Genealogia/Ginealogia* [Blizna po matce] (Genealogy/Gynealogy [The Scar After the Mother]) created by Monika Zielińska (Mamzeta). I value that project and I realise that my diptych refers to her work. I also show “the scar after the mother” on my belly, but I complete the picture with “the scar after the daughter” or “the scar after the child/children” on my Mum’s belly. Scars as a separate subject were explored by Magdalena Makowska in her project *Pozostałość* (Remains). The problem shown in my diptych was also raised by Dorota Nieznalska in the poster *Moje życie, moja decyzja* (My Life, My Decision)⁵⁶. Scars are signs on the body that often mark a “fight” with nature – a fight for life or, paradoxically, a fight to harm or end life (war scars, suicide or auto-aggression scars etc.). Scars on Orlan’s body are mostly an inscription of her artistic ventures. Scars on the bodies of people undergoing cosmetic surgery are traces of their aesthetic aspirations. Scars may be signs of cultural affiliation, social status, proof of successful initiation, symbol of punishment and exclusion or sainthood, like stigmata. In 2014, an international action *Love My Lines* was launched on Facebook and Instagram (and has continued to this day); as part of the action, women voluntarily showed pictures of their bellies with postpartum changes and scars. Motherhood is a theme inspiring artists such as Rineke Dijkstra, who created a short cycle presenting nude portraits of mothers carrying their newborn babies – an hour, a day and a week after giving birth – in which she also shows changes in a woman’s body made by

55 The relation between medicine and nature is cleverly presented in the ancient Greek myth of Asclepius, who opposed the will of the gods by curing the sick and bringing the dead back to life. He was punished by Zeus with death for reversing the “natural” course of events and for interfering with the destiny.

56 I used the poster form in the *Wiedza radosna* (Happy Knowledge) project; I was awarded the first prize and gold medal for a poster from that project entitled *Pryncypia* (Principles), shown on 12 November 2015 during the 18th Photographic Poster Biennale, 9th International Competition 2015 in Książnica Płocka, Płock.

pregnancy and childbirth. In her *Autoportret z córką* (Self-Portrait with Daughter) Irena Nawrot emphasises strong connection with the child through a “visible umbilical cord” and creates images resembling Siamese twins connected through one “body”. The woman’s belly and the “umbilical cord” between the mother and the child also appear in the works of Urszula Kluz-Knopek (*Keep away from fire/zawsze przechodzimy* [Always Passing], *Wędrujący pępek* [Travelling Navel]), who makes references to maternity and womanhood in a number of her projects.

With the unusual family portrait presenting me and my Mother as two connected yet separate individuals, I reveal my own intimate daughter–mother, woman–motherhood relationship, playing it against the cultural background. The message layer is simultaneously the layer of the autobiographical story, and in this sense is a continuation of *Derivative Self-Portrait*. Reflections on the roles that are forced on genders by the culture link it to my *Female Press* project.

The diptych *Against Nature* was exhibited on 26 February 2017 during the collective exhibition *Czarny potok* (Black Brook) in the Schön Palace Museum, Sosnowiec, during the 19th Artistic Encounters.

Serpentinata 1s

In most of my projects I use long exposure times. I am interested in the realm of events performed in front of the camera between the opening and the closing of the shutter. In symbolic terms, I look for “uniqueness and duration” referred to by Walter Benjamin in the context of aura and auratic presence resulting from “[...] long exposure to «uninterrupted operation of light», which marks «the greatness of old photographs»”⁵⁷. I am fascinated by early daguerreotypes presenting cities or house interiors, exposed to light for such a long time that they seem deserted. I wonder how many people melted into the matter of the photos, passing by, perhaps stopping, but for too short a time to be visibly recorded – like the figure of the bootblack’s client in Louis Daguerre’s *Boulevard du Temple*. I am also interested in the conscious experience of one’s presence in front of the camera, knowing that the camera would record every movement, flinch, breath, internal working of the body. The whole world of events happening in a visible or invisible way during a given moment – *from-to* – seems potentially recorded. This phenomenon of photography was studied by Stefan Wojnecki in the photo-performance series *Wpisuję moje uporządkowanie świata* (I Inscribe My Order of the World). The fact that the photographic medium can disclose and hide various layers of visibility inspired a number of my works in which I used prolonged exposure times, including those presented in the album: *Traces of Presence*, *Female Press*, *Obscuria*, *Dis-Continuity of Vision*, or in one of my last projects – the *Passages* cycle. Yet the consciousness of the discrete nature of recording even if the smallest time intervals are applied was my constant companion almost every time that I took a photo⁵⁸. *Serpentinata 1s* is a photographic record of intimate performance during which I performed a ritual dance consisting in counter-clockwise spiral rotations in front of the camera. Walter Benjamin wrote: “[It is highly significant that

57 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca* (The Author as Producer), transl. H. Orłowski and J. Sikorski, Poznań, 1975, p. 35-37 [my translation]

58 During years 2016-2017, I conducted a two-year research project *Relation of the time of mechanical recording of images to the dynamics of processes occurring in real time in the context of artistic explorations – photography / film / intermedia*” funded from the state funds which were also used to fund publication of *Poza. Author’s album*.

the artwork's auratic mode of existence is never entirely severed from its ritual function. In other words: the unique value of the "authentic" work of art always has its basis in ritual"⁵⁹. In many cultures, the counter-clockwise direction of movement is associated with extrasensory, spiritual sphere, with afterlife etc.⁶⁰. In that project I took advantage of the specific functionalities of the Horizon panoramic camera which during exposure automatically changes the position of the lens in relation to the negative plane, therefore the one-second exposure lasts long and the space in front of the camera is slowly scanned/filmed. The long exposure times, roll shutter movement as well as movement and tracking of the photographed objects distorts the image, as seen in the famous photos by Edgar Degas (e.g. *Dancer Adjusting Her Shoulder Strap*), or Jacques Henri Lartigue (*Grand Prix of the Automobile Club of France, Course in Dieppe*). When working with the Horizon camera the distortion may result from the simultaneous movements of the lens, the object and possibly the camera. I achieved the final visual effect remembering *Figura Serpentinata* (a popular motive in baroque and later style; hence the title of the cycle) or early research in body kinetics visualisation conducted by various photographers (including Eadweard Muybridge, Thomas Eakins) and futuristic artists (including painters such as Umberto Boccioni and Giacomo Balla, or photographers such as Anton Giulio Bragaglia and Harold Edgerton). I was also interested in experiments conducted by Étienne Jules Marey, who created a chronomatograph to capture subsequent phases of movement in one frame.

Optical distortions of the Horizon photo camera was used by Sławomir Rumiak in his early works of which I learned from Waldemar Jama. However, S. Rumiak seemed to focus on interesting aesthetic details, just like André Kertész in the *Distortions* cycle, where expressive deformations of naked women's bodies were crooked mirror reflections that he photographed. As I have already mentioned, the *Serpentinata 1s* cycle was inspired by my wish to stage a ritual approach to the process of photography combined with a possibility of tracking the kinetics of the body by the photo camera (but not the photographer) using long exposure times. The slow capture process recorded the subsequent poses of the body, uniting the time, act of movement, visible matter and indivisible dynamics of a living body which, in the external visual layer, assumed the form of deformed nude portraits. To a large extent, the photos became both a record of the presence, apparition, and absence, disappearing. The symbolic deformation of the image "by the passage of time" became a form of subjective confrontation with the slow process of change and degradation of our own bodies related to aging, of which we are conscious but which we are unable to fully acknowledge in our daily lives. The cycle, similarly to *Against Nature* and *Female Press*, draws on the problem of perception of the human body, as the definition of beauty as well as the scope of acceptance of its appearance and presentation are conditioned by culture: a deformed, old, naked body is subject to aesthetic criticism informed to the current trends.

My first attempts at this project in 2007 were unsuccessful. In 2011, I decided to create a performance in which the only witness and recorder would be the photo camera combining generative and analytic qualities of the medium. The cycle,

59 W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 24

60 Similar associations were used Robert Smithson in *Spiral Jetty*.

consisting of thirteen selected pictures, was shown on 18 April 2016 during an individual exhibition in Galeria Pusta run by Jakub Byrczek in Jaworzno, Poland.

Obscuria

In 2001, in connection with my removal from Cracow to Warsaw and becoming a member of the Association of Polish Artists Photographers (ZPAF), I met a lot of interesting persons dealing with photography, including Wiktor Nowotka and Zbigniew Tomaszczuk. W. Nowotka was an inspiring enthusiast of pinhole photography, looking for unusual places and pinhole camera perspectives to create original documentation of the private space of his home and studio. Z. Tomaszczuk collected various information and materials on pinhole photography and photographers, giving interesting lectures on the subject and publishing in 2004 a book on Polish pinhole camera photography authors and their activities⁶¹. I had already come across pictures taken using the camera obscura phenomenon; my interests grew after the meetings and lectures. In 2002, I was invited, along with other members of the Silesian branch of ZPAF, to the plein air workshop organised by Jakub Byrczek in his home studio in Zawoja. J. Byrczek, who had been the curator of the *Kontakty* (Contacts) exhibitions for many years, built several pinhole cameras with different focal lengths. Thanks to him I learned the basics of building and working with a pinhole camera⁶². Later, I saw many inspiring projects involving pinhole camera and met their authors, including Jarosław Klupś, Sławomir Decyk, Katarzyna Majak, Barbara Sokołowska and Marek Noniewicz. Their interests, as in my case, often focused around the private sphere which they explored in their technical experiments. Looking through Tomaszczuk's *Odwzajemnione spojrzenie* (Reciprocated look), I also think that I may have been inspired by the work of Piotr Wołyński or Katarzyna Cholewa. In 2004 I built two cameras from tea cans in which I was able to place 18cm x 12cm photosensitive material. I was primarily interested in the fact that working with camera obscura on low-sensitivity material (graphic foils) allows prolongation of exposure times to several or even a dozen or so minutes, which in the case of portraits resulted in almost meditative "duration" during exposure. The point of departure for my work was my exploration described earlier in the context of the *Serpentinata 1s* and *Against Nature* projects concerning self-observation in time. *Obscuria* was directly related to *Traces of Presence* (2002), in which I "marked" and "took over" the space of my first apartment/studio. Finding a home after years of frequent removals, with the hope that it may become my safe harbour for a long time, meant a lot to me⁶³. In *Obscuria*, I took pictures with a pinhole camera of the meaningful space around my apartment, "taming" the space and focusing on the portrait. In a number of texts on photography (by S. Sontag, R. Barthes, J. Baudrillard, S. Edwards, M. Michałowska and others), the image created in the negative is seen as a drawing made by light, as a reflection or shadow. I liked the definition of the American writer and poet Oliver Wendell Holmes, who said that photographic record

61 Z. Tomaszczuk, *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej* [Reciprocated look. On pinhole photography], Wrocław 2004

62 The result of the workshop was the exhibition entitled *Nietrwałość fotografii wobec trwałości zmian w nature* (Impermanence of Photography in the Face of Durability of Changes in Nature) shown in Galeria Katowice ZPAF in 2002.

63 The need to search for home is explored in projects such as *Homeless Keys* and *Keys in Search of a Home*.

was a *mirror with memory*. In the project *Bliski znajomy* (Close Acquaintance), Paweł Żak engaged in a symbolic dialogue with his mirror image. In *Obscuria*, I wanted the image of my face to be a multiplied reflection, a mirror composition, a tautological relationship. It was as much an attempt to find the right *pose* as the intention to reinforce my own presence through multiplication of my images⁶⁴. Due to long exposure time, it was also the first opportunity for an in-depth analysis of my own presence in front of the camera. I exposed my face during one frame, trying to look into the pinhole without moving, then I turned over the camera by 180 degrees and posed once again for the same amount of time with my eyes closed. Opening of the eyes and conscious observation of the process of registering was connected with involuntary focus on the camera, giving me a sense of being *outside* while disappearing inside. Closing of the eyes forced me to perceive the space around me with the remaining senses, and the observation was focused on experiencing my own presence internally⁶⁵. This resembled a children's game in which opening your eyes meant "I appear, I'm outside, now you see me", while closing your eyes meant "I disappear, I'm inside, now you don't see me". Associations with a game – or specifically, with playing the cards – were intentional, as cards stand for randomness and gambling, which seemed appropriate in the context of uncertainty of our daily existence. Through the act of photographing, I wanted to reinforce, in symbolic terms, my presence in places where I wanted to stay longer or even settle for good, although I was aware that such a wish was rather irrational in the world based on immanent change. The title of the cycle was inspired by the Latin word *obscurus* meaning dark, obscure, unclear, indefinite, complicated, intricate, indistinct, secret, or lacking light. A subjective sense of disappearing, which I often feel in front of the camera, is also something that I feel when I look at photos, as I am aware of looking at something that was reduced by the technical recording process and limitations of human perception – a selective trace of past states and moments which occurred but, objectively, are no longer there. In that context, the act of photographing is tantamount to documenting the process of permanent disappearance of the present which the photographic images, just as perceptions and thoughts, pursue in vain. Also, most of information that I decode subjectively because of memories attached to the photos, is clear only to me and will disappear when I am gone. Yet leaving traces of presence, subsequent images, clones, copies, replications and memes, even if they are impermanent and transitory like the matter in which they have been recorded, is very important to me. Four of my early works from that cycle were used in my 2006 project called *Autoportret wtórny* (Derivative Self-Portrait). Over the next years, I created fourteen works, of which three were shown on 9 April 2010 during the collective exhibition *Ponad podziałami* (Transcending the Differences) in Galeria Pusta GCK in Katowice.

64 Multiplication and cloning of the images of fragments of my body as artistic means was used in the *Derivative Self-Portrait* cycle and other cycles that were not published in the *POZA* album: *Łączniki* (Connectors), 2006; *Produkt DMO* (DMO Product), 2015; *Replikacje* (Replications), 2016; and *DMO - Digitally Modified Organism*, 2016.

65 Subsequent exposures made me aware of the volatility of perception and of the states accompanying conscious and unconscious limitation of the primary sense of sight. Reflections on that subject later inspired my work on the *Poza sobą* (Outside the Self) project and, indirectly, other projects addressing the problem of senses, e.g. *Nie-ciągłość widzenia* (Dis-Continuity of Vision) presented in the album.

Outside the Self

The cycle is a continuation of the motifs referred to in projects such as *Obscuria* and *Dis-Continuity of Vision*. As I already mentioned in the comment to *Obscuria*, I am interested in the issue of human perception's reliance on senses. Sight is the dominant sense for people, and therefore it seems the primary carrier of information on the reality around us. In the context of my explorations, I was inspired by Gavin Turk and his *Portrait of Something that I'll Never Really See*, which is his self-portrait. Gavin Turk said that the eyes play the role of the final curtain. When I want to reinforce a different sense – sometimes intentionally, sometimes involuntarily – I close my eyes. Watching my own response to physical stimuli inspired me to watch similar reactions in other people. When I attended concerts, I noticed that many musicians and people in the audience closed their eyes, as if shutting themselves away from visual stimuli to focus on the music. In 2017, I was invited to the plein air workshop organised during the Cho Jazz workshop in Chodzież, which triggered my photographic explorations of the subject. I took photos of the musicians and the audience waiting for the moments during which they closed their eyes for a longer time. The conscious feeling of being “inside” or “outside” is to some extent intentional. When I asked various audience members what they felt when they closed their eyes, I got responses such as “I drifted away”, “I zoned out”, “I sunk”, “I was somewhere else”, or simply “I heard better”⁶⁶. Their impressions related to the sense of “taking off” or being in “a different reality” inspired the title of the cycle: *Outside the Self*. To pick interesting persons from the crowd, I used long focus lens, then I cropped the picture and processed it to obliterate the surroundings and focus on the person's face. The resulting images of people with closed eyes, taken out of the context of a concert hall, are far from obvious. My purpose was to achieve a certain ambiguity about the reasons why they looked in that way and bring in other associations (deep meditation, lethargy, sleep, death etc.). The viewer must then decide which is the correct reason. The cycle has not yet been exhibited.

Dis-Continuity of Vision

The cycle was inspired by thoughts on the nature of perception of the visual world in the context of time. In this work, I have continued the reflections began in *Serpentinata 1s* and *Obscuria*. In the 1960s, artists from the optical art movement (including Maurits Cornelis Escher, Bridget Riley, Victor Vasarely, Wen-Ying Tsai, Richard Anuszkiewicz) were interested in psychophysiology of vision. I became interested in works of Robert Irwin, who uses the light and various media to explore the limits of human perception. I also appreciated photographic projects of Uta Barth, who treats issues related to visibility and way of perception as a pretext for her visual explorations. The world and the matter are founded on constant transformation, which also affects our perception. The eye is in continuous motion; the variable image projected onto the retina is a code which our brain decodes on an ongoing basis. The eyes themselves do not create images in the brain. Images projected on the eye's retina are presented “upside down” and conveyed as patterns of neural activity transmitted

⁶⁶ Usually it was the musicians who declared that closing the eyes helps them cut off from the audience and from too much stimuli, and focus on playing as well as listening to themselves and others play. I did a separate project with musicians called *Zastuchani* (All Ears), shown on 9 February 2018 during the Jazz Free Photo 2017 collective exhibition in Stara Galeria ZPAF, Warsaw. The project is not included in the *POZA* album.

to the brain in form of sequences of electrical impulses. Based on the information encoded in this way, the brain interprets the objects seen by the eye. Although an individual may subjectively think that he or she “sees it all”, the process of vision is in fact selective. The range of vision may be quite broad – approximately 120° in horizontal plane – but the area in focus is within the 5° – 10° range. What is out of focus is a generalisation created by the brain. Learning to see is a process: the brain learns to recognise and remember various patterns. As new-born babies, we all had to learn to watch and see. Because of that training, we are accustomed to the capabilities of our own vision apparatus, and therefore we are usually unaware of its limitations and do not analyse whether it works properly unless it is clearly impaired.

Visual perception is a process that occurs in time. Whether we assume that the physical world is or is not bound by time, our brain “creates” the sense (or perhaps an illusion) of time⁶⁷. Experiencing the “here and now” gives us a sense of continuity of time, of our existence and perception of the world. Physicist Julian Barbour compares our perception of each “here and now” to subsequent single film frames which our brain puts together to create the impression of smoothness and continuity⁶⁸.

According to Barbour, differences between subsequent frames create an impression of movement – our movement and the movement of the world around us.

Awareness of limitations of the senses through which we create an internal picture of a physical world leads to the following question: To what extent what we see is in line with the “ideal” reality?

The way in which image is captured by the optical system and then interpreted by software in digital cameras is in general parallel to the way in which human being discerns the visual world. The optical system records the image and the software “creates” it based on data sent by the data matrix. It is interesting to see how panoramic images are constructed by software in various photo cameras. The panoramic take imitates to a certain extent human range of vision; therefore, imperfection of the software in an effort to collate the panorama from the subsequent image-movement-time phases into a unity, was the starting point for the project. I asked myself whether there is in fact continuity to human vision, or whether the impression of continuity is suggested by our brain. And if this is only an impression, what is it that we do not see? What is the potential difference between the amount of optical information initially registered by the eye and the output optical data as well as the final visual interpretation created by the brain on the basis of such data? I focus on investigating whether there are hypothetical gaps in human perception, as they are clearly visible in the imperfect mechanical registration process.

Subsequent parts of the *Dis-Continuity of Vision* cycle were shown as follows: on 2 December 2016, the triptych *Morze Itki* (Itka’s Sea) during the collective exhibition entitled *Szczeliny czasu* (Slots of Time) in Galeria Chłodna 20, Suwałki; on 21 April 2017, the pentptych *Pierwszy spacer* (First Walk)⁶⁹ during the collective exhibition *Pomiędzy* (Between) in Galeria BWA, Ostrowiec Świętokrzyski.

67 Cf. J. Barbour, *The Nature of Time*, [in:] Cornell University Libery, <http://arxiv.org/pdf/0903.3489>

68 Cf. J. Barbour, *The End of Time. The Next Revolution in Physics*, Oxford, 1999, p. 26 -30

69 The titles *Itka’s Sea* and *First Walk* are symbolic references to early childhood when the undeveloped sense of sight might potentially reveal its imperfections and gaps.

Beautiful Minds

The cycle was created at the invitation of the association CineEast asbl and was shown as individual exhibition during the 10th CinEast Central and Eastern European Film Festival 2017 under the motto *Making a difference*. The following artists were also invited: Zbigniew Bajek and Otecki (Wojciech Kołacz) from Poland, Brigid Puve from Estonia, Yurko Dyachyshyn from Ukraine, and Tomas Soucek from Czech Republic. Jagna Olejnikowska-Grabowska and Violetta Łuba, the exhibition's curators, suggested that I took photos of people who, in line with the Festival's motto, make a difference and create something new and original through their lifestyles and activities. I agreed because I noticed that these people had courage to live a different life, outside the box, *beyond* and *beside*, regardless of the statistical average. I was able to relate to that; thus, I wanted to meet people who in a sense are similar to me. My intentions were similar to those that accompanied me in the *Why Photography?* project. Looking for and meeting kindred spirits is like looking for a *mirror*: in a sense, I want to see my own reflection; and the similarities and differences found in a person help me redefine my attitude to the world and myself. In this way, portraits ultimately become a kind of self-portraits.

The portraits are staged documents following popular approaches to building visual information about the protagonists by consciously arranging their poses, clothes, props and surrounding. The expression "staged document" is an oxymoron; however, I use it on purpose with reference to photos taken in a situation where the photographer establishes a rapport with his or her models and tells them what to do. In the past, such portraits were made *inter alia* by August Sander (*Antlitz der Zeit*), Arnold Newman (*Portrety* [Portraits]), or Zofia Rydet (*Zapis socjologiczny* [Social Record]); more recently, the idea has been pursued by the Zorka Project duo, the international collective Sputnik Photos, photographers who are co-founders of Napo Images, and many others. It seems that despite the repetitive nature of the pattern – selecting the protagonist, the clothes, place etc. – through the individual approach to the model and through staging of a unique situation, the photographer has an opportunity to take new and original pictures which convey something different. I also like authors who, when telling about people, show only the objects and environment related to those people, e.g. cycles created by Weronika Łodzińska, including *Pokoje panieńskie* (Maiden's room), *Wnętrza* (Interiors) and (in cooperation with Andrzej Kramarz) *Biała izba* (White Room), *1.62 m²*, *Tiry* (Trucks), *Hobbyści* (Hobbyists). I used those inspirations when working on the *Beautiful Minds* project. In summer 2017, I travelled around Poland to meet the selected people. To get more information on interests and activities of my models, I also photographed places and objects connected to each person.

The *Beautiful Minds* cycle of twenty-six photographs was shown in Neimenster Abbey Gallery, Luxembourg, on 5 October 2017 during an individual exhibition organised as part of the 10th CinEast Central and Eastern European Film Festival 2017 under the motto *Making a difference*.

Why Photography?

The cycle was inspired by various motifs that appeared in the *Beautiful Minds* project. My interest in photography is shared by others who have chosen this medium of artistic expression. Since 2000, I have been working with the Warsaw School of

Photography of the Association of Polish Artists Photographers (SF ZPAF). During years 2000-2010, photography schools in Poland enjoyed unabated popularity. SF ZPAF had a number of students of different ages and backgrounds. I was interested in their motivations and the reasons why they engaged in several years of intense studies, as well as their expectations after graduating. All my questions were gathered under one: *Why photography?* The project was launched in 2005. I took a photo of each willing student with the medium format (6cm x6cm) camera. I developed the negatives and made prints, which resembled large Polaroid photos with ample blank space underneath. I asked each student to caption the portrait with a few sentences that would be their individual answer to my question. They were free to decide what they wanted to include in their comments. Confronting the portraits with comments from the students and juxtaposing all photos resulted in comparative material that the audience may analyse. In 2005, some of the photos were presented in Stara Galeria ZPAF during a two-hour presentation. Over the next years, fifty photos were taken altogether. I intend to continue the project in the future and invite experienced photographers to participate. I would like to juxtapose comments of fresh graduates with those of seasoned artists who had made their choices long ago. Fifty photos from the *Why Photography?* cycle were shown on 1 September 2010 during an individual exhibition under the same title in Galeria Katowice ZPAF, Katowice.

Passages

The *Pasaże* (Passages) project was inspired among other things by Walter Benjamin's unfinished *opus magnum Das Passagen-Werk* (The Arcades Project). During work, I watched, tracked and took pictures of people met and passed by in Warsaw's shopping malls Centrum, Arkadia and Złote Tarasy. I thought of a complex network of relations in which a person is placed, and of the individual/community dualism. In fact, I have also been interested in the dualisms revealed in our daily experience. My MA thesis defended in 1997 at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Cracow, was entitled *Coniunctio oppositorum. Zgodność przeciwieństw* (Unity of Opposites) and accompanied the cycle of paintings and series of drawings called *Pomiędzy* (Between). The title *Passages* also refers to the area *in between*. Each photograph in the cycle consists of two interpenetrating layers: analogue and digital. In visual terms, the prevailing image is the analogue one captured during a walk through a shopping mall passage. As in *Serpentinata 1s*, I took advantage of the specific features of the Horizon photo camera. This time, however, the camera was not placed on a tripod – I held it in my hands while walking through the crowd and released the shutter on the move. Susan Sontag wrote: "A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence"⁷⁰. The medium of photography can both reveal and hide the captured events. In the case of technical revealing of images that are normally inaccessible to the human eye, one may think e.g. of Harold E. Edgerton's speed photography, or of microphotography of Fernan Federici or David Scharf, or images captured by large telescopes, such as Hubble Space Telescope (which are later edited and colour-processed, among others by Zoltan Levay). In terms of expressive technical reduction of images by visual details worth mentioning is the mysterious eight-hour long exposure by Nicéphore Niépce called *View from the Window at Le Gras*,

70 S. Sontag, *On photography*, New York 2005, p. p. 12

or contemporary works of Hiroshi Sugimoto (*Seascapes*), or works of Esteban Pastorino Diaz (*Nocturnas, y=t, Panorámicas - 3D*) for which Diaz specifically builds cameras used later in his projects. Although I assigned the above examples to two categories, revealing the details as well as reducing and reinterpreting them at the technical level are immanent features of each photographic record, in contrast to human perception of reality; therefore, they are very similar to each other. The decision to take photos of people in shopping malls was motivated by the idea of confronting the public sphere (external) with the intimate sphere (internal). Moreover, a shopping mall seems to be a symbolic place where daily choices between *being* and *having* are made.

The second layer of *Passages* consists in digital photos of myself captured in the private space of my home and my studio. In this layer, I revisited the subject of intimate self-portrait. Both layers create a relationship on many levels pointing out to numerous dualisms: visible/invisible, presence/absence, lasting/disappearing, motion/immobility, internal/external, intimate/public, past/present, record/memory, technology/physiology, physiology/reality, record/reality, individual/collective, I/others, etc.

Passages is the last cycle in the *POZA* album and the last layer of the visual self-story started with *Derivative Self-Portrait*.

Subsequent parts of *Passages* were shown during the following exhibitions: on 2 December 2016 six photos entitled *Centrum – Pracownia* [Centre – Studio] were shown during the collective exhibition *Szczeliny czasu* [Slots of Time] in Galeria Chłodna 20, Suwałki; on 24 March 2017 five photos entitled *Et in Arkadia Ego* were shown during an individual exhibition in Galeria Obok ZPAF, Warsaw; and on 28 July 2017, five photo works *Złote Tarasy* [Golden Terraces] were shown during an individual exhibition of the same title, Galeria PhotoZona, Wrocław.

Projects shown before receiving the PhD degree included in the POZA album

Derivative Self-Portrait which opens the POZA album is a documentation of the search for expanding the message conveyed by a portrait by multiplication of its layers. Experiments consisting in installing “a picture within picture” were already undertaken by Waław Nowak, Zbigniew Dłubak (*Tautologies*), or Józef Robakowski. Individual layers of the *Derivative Self-Portrait* were created between 2001 and 2006. Documenting changes in my appearance, they are also a trace of my technical experiments with analogue, pinhole and digital photography. The eight-piece cycle was published in 2006 during the collective exhibition entitled *Autoportret* [Self-Portrait] in Galeria Katowice ZPAF, Katowice.

Female Press is a cycle which considers a woman’s/my role and position in the society as conditioned by the culture⁷¹ in the context of articles published in contemporary press addressed to women. Like Cindy Sherman, Aneta Grzeszykowska, Yasumasa Morimura and others, I refer to recognisable and iconic visual models. In my case, these are images of famous paintings of women or visualisations of male stereotypes about women. The second layer are the captions installed with the use of the sandwich technique, which are based on actual headlines taken from women’s magazines. The authors of most of the texts published in female press are women. The images of paintings represent the traditional male gaze. The ready images were chemically treated in the darkroom during several hours of postprocessing. The cycle of twenty one works was shown in 2005 during an individual exhibition in Galeria PaCamera in Suwałki. It was also presented during individual exhibitions in Vilnius Fotografijos Galerija, Vilnius, Lithuania (2006), Galeria Katowice ZPAF, Katowice (2007) and NEY Gallery & Prints, Warsaw (2014).⁷²

Traces of Presence is a project in which I symbolically marked my first own apartment with my presence. Aware of the transient nature of both the sphere of *being* and the sphere of *having*, I nevertheless wanted to stress my presence in a place that I associate with shelter. During long-time exposure I entered the frame, stayed there for a while, then left, thus recreating the repetitive ritual of my removals. This is also a reference to the trace of a passer-by footprint on Boulevard St Michel, captured by Otto Steinert, which combines a record the trace of presence with visualisation of its lability. The *Traces of Presence* project initiated further research related to studying and recording my own presence in the context of photography, as well as to ways of expression my unique presence as a person, woman, human being of a certain appearance, character and interests. The cycle of eight works was shown in 2002 during the collective exhibition *Między Nami* (Between Us) in Galeria BWA in Piła, and later in Galeria BWA in Poznań, Galeria MDK in Chodzież; in 2003 in Galeria BWA in Toruniu and Galeria BWA in Włocławek.

71 In this cycle, I continued my reflections on the visual representation of female body and related aesthetic criticism, which I discussed in my MA thesis *Eternal Returns* defended at the Faculty of Graphic Arts, Academy of Fine Arts in Cracow, and in the related photographic presentation *Kobieta* (Woman).

72 Because some of the works were destroyed during transport, the cycle had two editions.

Intimate space is one of my most important works as well as my PhD project. The idea came from my wish to visualise and record family legends which made a great impression on me when I was little. In the project, I used copies of photos from the pre-war family photo album and staged stories told by my family around the photos. I have already written about the intentions of my research of past connections in this summary, including in the context of projects such as *Thirteen Keys*, *Homeless Keys* or *Keys in Search of a Home*. The *Intimate Space* cycle, consisting of twenty eight works, was shown in 2008 during an individual exhibition in Stara Galeria ZPAF, Warsaw, and was later presented in Stanisław Staszic Museum in Piła, in the Gallery of the Direction of Photography Department at Łódź Film School (PWSSFTViT) and after receiving the PhD degree, in Abbaye de Neumünser Gallery in Luxembourg (fragments), at the end of 2008/beginning of 2009 in Galeria Pusta GCK in Katowice, in 2009 in the Lengyel Intézet Gallery in Budapest (fragments), and in 2012 in the Silesian Museum (fragments).

Description of selected projects shown after receiving the PhD degree not included in the album

Wenecja 3 po 3 (Venice 3 By 3), shown on 16 January 2009 during the collective exhibition *Wenecja 2008* (Venice 2008) in Galeria Elektor MCKiS, Warsaw. A set of six triptychs which were subjective documentation of my trip to Venice connected with the Venice Biennale.

Barwy miasta (Colours of the City), shown on 19 November 2010 during the collective exhibition *Colours of the City* in Galeria Extravagance in Sosnowiec. A cycle of six works. The photos made reference to my frequent artistic explorations as a painter focused around image composition and structure, in which I use photographic medium. The diptychs presented elements of urban architecture and buildings which I found interesting due to their colour and formal structure, and which were used for constructing new compositions.

Dwie tradycje (Two Traditions), shown on 26 November 2011 during the collective exhibition *Today's Poland: Between tradition and modernity*, The European Parliamentary Association in Strasbourg, France. As in *Colours of the City*, I used fragments of Eastern Orthodox and Roman Catholic church architecture juxtaposing them in two diptychs. From a formal perspective the work is a continuation of my artistic explorations as a painter, which in this case take precedence over photographic medium.

Trofea (Trophies), shown on 18 November 2011 during the collective exhibition *Bieszczadzkie anioły* (The Angels of Bieszczady) in Galeria Extravagance in Sosnowiec. A cycle of two triptychs combining and juxtaposing photos of stuffed animals, which are cropped so as to confuse the viewers and make them wonder whether the animals that they see are dead or alive.

Separatio, shown on 5 November 2014 during the collective exhibition *Dalej* (Further) in Galeria Katowice ZPAF, Katowice. The installation was created when I was invited to an exhibition dedicated as homage to Jerzy Lewczyński. The project refers to the body/mind dualism. The title *Separatio* indicates a symbolic state in which the body becomes independent from the mind and will. The installation consists of two fragments of a negative (6cm x 6cm) placed in a box illuminated from inside. Each negative contains two uncut frames; the upper frame shows a face, the lower one a limb (arm and leg); the two frames, although separated with a frame border, create a new whole. The background of the negative was mechanically scratched by me. The project was inspired by personal experiences related to the illness of my close family member.

Czerwone i białe (Red and White), shown on 2 December 2014 during the collective exhibition *Poland Through the Lens* in the Culture and Information Center in Skopje, Macedonia. The three-piece cycle was a visual play based on the titular set of colours in

an existing environment. The work is a continuation of artistic explorations described in the projects *Colours of the City* and *Two Traditions*.

Produkt DMO (DMO Product), shown on 7 October 2015 during the collective exhibition *Linie papilarne* (Fingerprints) in Galeria Katowice ZPAF, Katowice. The cycle consisting of three photos is a continuation of artistic explorations initiated by the *Replikacje* (Replications) project (exhibited later and described below). Contemporary technological advancement enables genetic modification and improvement of organisms (GMO). As part of the project, I processed images of fragments of my hands to create the titular products.

Pryncypia (Principles), a poster developed as part of the cycle entitled *Wiedza radosna* (Happy Knowledge), shown on 12 November 2015 during the 18th Photographic Poster Biennale, 9th International Competition 2015, Książnica Płocka, Płock. The idea behind the poster is presented in the description of the project *Against Nature*.

Towar (Merchandise), shown on 3 December 2015 during the collective exhibition *Paradoks czasu* (The Time Paradox) in the Schön Palace Museum, Sosnowiec. The project consists of five photos and refers to the question of treating a person as a merchandise; however, unlike the *DMO* project, it focuses on that person's life rather than body. Watching the shopping booths in Krupówki, Zakopane's main walking street, I wondered what would Witkacy think of the modern folklore as the name of Zakopane's famous pre-war artist is now used to lure tourists. Witkacy has been known as an original artist of an eccentric and rebellious nature. I used some of his self-portraits as quotes and took advantage of the double exposure technique to inscribe the artist's face into cheap souvenir booths, thus creating a new, provocative relation above time and space.

DMO – Digitally Modified Organism, shown on 18 April 2016 during an individual exhibition in the Rome University of Fine Arts, Rome, Italy. The ten-piece project is a continuation of artistic explorations initiated by the *Replications* and *DMO Product* cycles. The idea behind the processing of images of various fragments of my body was to examine reactions to digitally modified organisms in the context of parallel research in genetic engineering.

Replikacje (Replications) shown on 2 December 2016 during an individual exhibition in Galeria 022 in Warsaw. A cycle consisting of seventeen photos. Around 2006, I worked on *Łączniki* (Connectors) developing the theme of symbolic multiplication and cloning of my own body, of which I write in the context of the *Obscuria* project. To build the titular forms, I used macro photos and created symmetrical compositions. I was inspired by Zbigniew Dłubak's *Ikonosfery* [Iconospheres] and *Asymetrie* [Assymetries], as well as artistic exploits of Zofia Kulik (including her *Motywy ludzkie* [Human Motives]). Some of the photos from the cycle were presented during collective exhibitions. The whole project was shown in Warsaw in 2016.

Zastuchani (All Ears), shown on 9 February 2018 during the collective exhibition *Jazz Free Photo 2017* in Stara Galeria ZPAF, Warsaw. A cycle of nine photos that continues the themes explored in the *Outside the Self* cycle.

List of selected presentations shown before receiving the PhD degree

Early presentations of my artistic works were based on painting and drawing on which I was initially focused. My main interest was human being and human figure, which I subjectively reinterpreted according to private experience and related projections. Although I was mainly inspired by other people's bodies, in a sense I always painted self-portraits as I took advantage of my own thoughts, intimate emotions and memories. My works were displayed during various exhibitions, including:

Human forms. Painting and drawing, collective exhibition. Elements of Art Gallery, Columbus, Ohio, US, 1996

Konfrontacje Myślenice '98 (Myślenice Confrontations '98). Painting, collective exhibition. Myślenicki Ośrodek Kultury, Myślenice, 1998

Fotografia i malarstwo (Photography and Painting). Individual exhibition. Galeria Zamek, Toszek, 1998

Poster Studio on Tour. Art poster, collective exhibition. Štatna Galeria, Bańska Bystrica, Slovakia; The Polish Institute, Budapest, Hungary, 2001

Nieustające wakacje (Permanent Vacation). Painting, collective exhibition. Galeria Ateneum Młodych, Warsaw, 2003

After 1998, photography became my main means of expression. I took part in the following exhibitions:

Wstęp do refleksji (Introduction to Reflection). Individual exhibition. Galeria EMPiK, Gliwice, 1998

Wieczne powroty (Eternal Returns). Individual exhibition. Galeria PaCamera, Suwałki, 2001

International Photo Salon STROM, Liptovské Museum, Ružomberok, Slovakia, 2002
Nietrwałość fotografii wobec trwałości zmian w naturze (Impermanence of Photography in the Face of Durability of Changes in Nature). Collective exhibition, Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2002

Między nami (Between Us). Collective exhibition. Galeria MDK, Chodzież, 2002; Galeria BWA, Poznań, 2002; Galeria BWA, Piła, 2002; Galeria BWA, Włocławek, 2003; Galeria BWA, Toruń, 2003

Gliwicka Grupa Fotograficzna (Gliwice Photography Group). Collective exhibition, Ruiny Teatru, Gliwice, 2003

Przesłanie (Message). Exhibition presenting works of ZPAF School of Photography teachers, Stara Galeria ZPAF, Warsaw, 2005

Prasa kobieca (Female Press). Individual exhibition, Galeria PaCamera, Suwałki, 2005; Vilnius Fotografijos Galerija, Vilnius, Lithuania, 2006; Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2017

Wokół Jurka Lewczyńskiego (Homage to Jurek Lewczyński). Collective exhibition. Galeria AlmiArt, Katowice, 2006

Autoportret (Self-portrait). Collective exhibition. Galeria Katowice ZPAF, Katowice, 2006

Kartki z podróży (Postcards from Travels). Collective exhibition. Galeria Jabłkowskich, Warsaw, 2007

Przestrzeń intymna (Intimate Space). Individual exhibition. Stara Galeria ZPAF, Warsaw, 2008; Stanisław Staszic Museum, Piła, 2008; Gallery of the Direction of Photography Department at Łódź Film School (PWSSFTViT), Łódź

Summary

In addition to the projects presented in the *POZA* album, I have been exploring photography in other ways. I treat my documenting of various fragments of reality as taking *samples* of reality, which I collect thematically, later analysing and reviewing my collections. For me, the metaphoric collection of reality is first and foremost an inspiration. Sometimes the images recorded in the documenting process turns out to be the starting point for a new creative process which continue and develop. I believe that photographs is the process that goes beyond mere image capturing; therefore, I rarely search for the “decisive moment”. Nevertheless, the numerous pictures that I take are a function of my interest in the world around me and the sense of freedom in artistic ventures which I do not wish to restrain by an *a priori* rejection of a particular style of work. I keep an archive of negatives and files which I revisit at a later time; the passage of time changes the context and they often turn out to be inspiring “food for thought”, triggering reflections that may not be connected with the original idea. However, the projects that I value the most are the ones that are staged by me in front of the camera. I have started a number of cycles which I revisit, modify, expand with new photos and then leave again to allow them – and myself – to mature. I think that the passage of time – during the registering phase and in the whole process of working on the cycle – adds a deeper value to the project. As noted by W. Benjamin: „What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be.”⁷³

When I look at the body of my work, I find it hard to apply labels. I do not identify with new documentalism, post-pictorialism, post-conceptualism or post-medialism, even though they may provide inspiration to my projects. I keenly observe how new phenomena come and go, and how new adjectives are added to photography: seeking, subjective, generative, analytical, media, post-media etc. A recent exhibition curated by Adam Mazur was called *After the End of Photography*⁷⁴. The clearly provocative title suggested that art of photography ended at some point and the exhibition presented new, post-photography projects. Reading many historic, critical and philosophical texts one might conclude that the sense of decline has accompanied the human race for ages, perhaps even since we became conscious human beings. In the middle of the 19th century, after the invention of photography, critics prophesied the end of painting. In 1990s, art was supposed to end. As an artist, I find it hard to acknowledge that I work in the area which, according to some critics, ceased to exist. It seems that the subject of art is not art but human being. It is true that today’s function of photography has changed and will undoubtedly change in view of availability and common use of new media, cultural evolution, ongoing spread of technology and the resulting dehumanisation and virtualisation of the surrounding iconosphere. Since photography registers and is strongly connected with reality, it continues to be relevant regardless of how exploited are its functions, also in the context of art. Photography is certainly no longer an exceptional and elitist means of expression: it

73 W. Benjamin, *The Work of Art in the Age...*, p. 23

74 The exhibition *Po końcu fotografii* (After the End of Photography) was presented in the State Gallery in Sopot between 19 January – 25 February 2018.

is commonly used and published. For me, photography is as much a creative medium of a specific nature (of which I often take advantage), as it is a staple and common (or even commonplace) component of the daily life. I am aware that my activities do not follow the fashionable trends of contemporary artistic actions. Although I consciously refer to current artistic trends and phenomena, I do not identify with them. In a sense, I stay *beside*.

A handwritten signature in blue ink, reading "Sowita Gemmal". The signature is written in a cursive, flowing style with elegant loops and flourishes.