

Karolina Aszyk

# **Autoreferat**

## **Auto-report**

Gdańsk 2018

Spis treści  
Contents

Informacje dotyczące wymogów formalnych .....	s. 2
Wskazanie osiągnięcia (wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, wraz z jego krótką charakterystyką) .....	s. 3
Wykaz realizacji fotograficznych zaprezentowanych w albumie (upublicznionych po otrzymaniu stopnia doktora) .....	s. 4
O początkach mojej drogi w obszarze fotografii .....	s. 7
Autokomentarz oraz omówienie celu artystycznego pracy „Autografia. Album autorski” .....	s. 9
Omówienie pozostałych osiągnięć artystyczno-badawczych .....	s. 15
Information on formal requirements .....	s. 18
Indication of the achievement (following Article 16 of Act 2 of 14th March, 2003, on academic degrees and academic title and on degrees and title in the field of art along with the short characteristics) .....	s. 19
List of photographic realizations, made public in the album (after obtaining the Ph.D., that are presented) .....	s. 20
The beginning of my journey in the field of photography .....	s. 23
Auto-commentary and discussing the artistic purpose of work ”Autography. Author’s Album” .....	s. 25
Discussing the other artistic and research achievements. ....	s. 31

# Informacje dotyczące wymogów formalnych

Autor: Karolina Aszyk

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne

Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz tytuł magistra sztuki w zakresie malarstwa — 15 maja 1988 roku.

Stopień doktora sztuki w dyscyplinie malarstwo nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie — 7 czerwca 2005 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej: „Pascha”

Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

od 1 października 2009 roku do dnia dzisiejszego jestem zatrudniona w Uniwersytecie Gdańskim na stanowisku adiunkta na Wydziale Nauk Społecznych, w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa. Prowadzę wykłady z historii fotografii oraz zajęcia warsztatowe z podstaw fotografii, z projektowania fotograficznego, z fotograficznych technik srebrnych w klasycznej ciemni.

# Wskazanie osiągnięcia

(wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. Z 2016 r. poz.1311. wraz z jego krótką charakterystyką)

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję moją autorską publikację zatytułowaną „Autografia. Album autorski” wydaną w maju 2018 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego, nr ISBN 978-83-7865-691-3, ze szczególnym wskazaniem na dzieła fotograficzne zatytułowane „Kolekcje”, o numerach: III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.

Poza jednym epizodycznym wyjątkiem, w albumie prezentuję moje dokonania w dziedzinie realizacji obrazu fotograficznego po otrzymaniu stopnia doktora, to znaczy po 7 czerwca 2005 roku. Są to fragmenty wybranych realizacji, które w większości przypadków były prezentowane w postaci serii i upublicznione w postaci autorskich wystaw, a także w postaci wystaw zbiorowych w galeriach w kraju i za granicą. Realizacje te, z natury rzeczy posiadające charakter sekwencyjny, były prezentowane w różnego rodzaju ekspozycjach wraz z rozwojem tych serii. Poniżej przedstawiam spis wszystkich realizacji, w możliwie przybliżonym porządku do tego, w jakim opublikowałam je w moim albumie autorskim.

# Wykaz realizacji fotograficznych zaprezentowanych w albumie

(upublicznionych po otrzymaniu stopnia doktora)

1. „7 marca 1994 - Ojcu. In Memoriam”, fotografia cyfrowa, 2014 (praca wcześniej nieupubliczniona)
2. „Without memory” 1; 2, diapozytyw barwny 6x7 cm, 2007 (praca wcześniej nieupubliczniona)
3. „Ossuaria” 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, zestaw 8 dzieł fotograficznych. Technika: emulsja fotograficzna na szkle 20x30 cm, 2005. Wszystkie wymienione prace zostały upublicznione w 2009 roku podczas wystawy indywidualnej „Przejście”, w galerii FF w Łodzi i w 2014 roku podczas wystawy „Ósmego Dnia” w Galerii Debiut w Gdyni, a także w 2013 roku podczas wystawy zbiorowej „Budowla i Człowiek”, w Spichlerzu Sztuki w Wejherowie oraz w 2016 roku w publikacji „Same but Different”, New York Center For Photographic Art, <http://www.blurb.com/books/7007283-same-but-different> (oraz Ossuaria 3. Technika: emulsja fotograficzna na szkle 18,5x30 cm, 2004, jedyna w tej publikacji praca wykonana przed otrzymaniem stopnia doktorskiego, towarzysząca ekspozycji malarskiej w trakcie mojego przewodu doktorskiego w 2005 roku, ale nie będąca przedmiotem oceny Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie).
4. „Przejście I”, zestaw 12 dzieł fotograficznych wykonanych w technice fotogramu oraz w technice własnej, odbitki żelatynowo-srebrne 18x24 cm, 2007-2009. Prace zostały upublicznione podczas czterech wystaw indywidualnych: w 2009 roku podczas wystawy „Przejście”, w galerii FF w Łodzi, w 2009 roku podczas wystawy „Przejście”, w Galerii Mariackiej w Gdańsku, w 2011 roku podczas wystawy „Przemienienie I” w galerii Wieża Ciśnień w Koninie oraz w 2012 roku podczas wystawy „Przejście III” w galerii PaCamera w Suwałkach.

5. „Exit”, zestaw 3 dzieł fotograficznych wykonanych w technice fotogramu oraz w technice własnej, odbitki żelatynowo-srebrowe 18x24 cm, 2009. Prace zostały upublicznione podczas dwóch wystaw indywidualnych: podczas wystawy „Przemienienie II” w galerii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w 2012 roku podczas wystawy „Przejście III” w galerii PaCamera w Suwałkach oraz w 2016 roku podczas wystawy zbiorowej ”4th Biennale of Fine Art & Documentary Photography” - Berlin Foto Biennale w Palazzo Italia w Berlinie.
6. „Przejście II”, zestaw 4 dzieł fotograficznych wykonanych w technice fotogramu oraz w technice własnej, odbitki żelatynowo-srebrowe 18x24 cm oraz transpozycje cyfrowe w formie wydruku cyfrowego 40x50 cm i 80x90 cm, 2009. Prace zostały upublicznione podczas trzech wystaw indywidualnych: w 2011 roku podczas wystawy „Przemienienie I” w galerii Wieża Ciśnień w Koninie oraz podczas wystawy „Przemienienie II” w galerii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w 2012 roku podczas wystawy „Przejście III” w galerii PaCamera w Suwałkach.
7. „Przemienienie”, zestaw 13 dzieł fotograficznych wykonanych w technice fotogramu oraz w technice własnej, odbitki żelatynowo-srebrowe 18x24 cm oraz transpozycje cyfrowe w formie wydruku cyfrowego 40x50 cm i 80x90 cm, 2011. Prace zostały upublicznione podczas trzech wystaw indywidualnych: w 2011 roku podczas wystawy „Przemienienie I” w galerii Wieża Ciśnień w Koninie oraz podczas wystawy „Przemienienie II” w galerii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a także podczas wystawy zbiorowej „Spichlerz sztuki”, w Spichlerzu Sztuki w Wejherowie.
8. „Between”, zestaw 6 dzieł fotograficznych wykonanych w technice negatywu w procesie żelatynowo-srebrowym w transpozycji wydruku cyfrowego 95/100/105/118x120/130 cm, 2014. Prace zostały upublicznione w 2015 roku podczas wystawy indywidualnej ”Between” w galerii w FASSArt Istambule oraz w 2016 roku podczas wystawy trojga twórców (Karoliny Aszyk, Zbigniewa Treppy, Wiesława Zaremby) „Trzy oblicza sacrum” w galerii U Pijarów w Krakowie.
9. „xxx”, 2 dzieła fotograficzne wykonane w technice cyfrowej, wydruki cyfrowe 130x130 cm, 2015. Prace zostały upublicznione w 2015 roku podczas prezentacji towarzyszącej konferencji „Media, Biznes, Kultura” w Rotundzie WNS w Uniwersytecie Gdańskim.

10. „Kolekcje” I-XIII, 13 dzieł fotograficznych wykonanych w technice cyfrowej, w większości przypadków składające się z 9 odrębnych fotografii połączonych w zwarte zbiory, wydruki cyfrowe 18x21/50x65 oraz 90x130 cm, 2015-2018. Fotografie, bądź w postaci całych zbiorów, bądź traktowane osobno jako niezależne utwory zostały upublicznione: na przełomie 2016/17 roku podczas wystawy zbiorowej „Pejzaż rudymmentarny vs. genius loci” w galerii Wieża Ciśnień w Koninie, w 2017 roku podczas wystawy indywidualnej „Kolekcje” w galerii PhotoZona we Wrocławiu oraz podczas konfrontacji artystycznych ”Artbox” w Bazylei (w 2017 roku) oraz w Nowym Yorku (w 2018 roku) - a także w 2018 roku podczas wystawy indywidualnej „Kolekcje II” w Galerii O.T. Rondo w Słupsku.

# O początkach mojej drogi w obszarze fotografii

Kiedy jeszcze przed ukończeniem szkoły średniej decydowałam się na kierunek studiów, zamierzając studiować w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, nie miałam wątpliwości, że moim przeznaczeniem będzie malarstwo. Moje zainteresowanie obrazem miały jednak jeszcze miejsce znacznie wcześniej, kiedy w dzieciństwie dostałam od mojego ojca mój pierwszy aparat fotograficzny marki Zenith, później Pentacon a z biegiem czasu wyposażenie ciemni, z wymarzonym powiększalnikiem Magnifax. Fotografiami zaraziłam się od ojca, który był też niestrudzony w tworzeniu filmów kręconych kamerą Super 8. Być może wpływ na moje zainteresowania fotografią miał też jej „magiczny” urok związany z procesami powstawania obrazu. W tamtych czasach fotografia wymagała opanowania znacznie większych umiejętności i wiedzy na drodze do osiągnięcia poprawnych technicznie efektów, niż obecnie, kiedy fotografię amatorską zdominowała technika cyfrowa, umożliwiająca uzyskanie gotowych obrazów w łatwy i szybki sposób. Na tamten czas, beztrudnego poszukiwania „szalonych” pomysłów, popełniania wielu błędów technicznych, bez większych zobowiązań wobec formy, dzisiaj spoglądam z wielką tęsknotą.

Kiedy zostałam studentką malarstwa, choć to właśnie temu medium na początku studiów poświęciłam całą swoją energię, nie zrezygnowałam z moich wcześniejszych fotograficznych pasji. Posyłałam swoje fotografie na konkursy fotograficzne, brałam udział w wystawach zbiorowych, ale prace fotograficzne, które wówczas powstawały, wyraźnie nie dorastały do moich aspiracji artystycznych. Moje oczekiwania w sferze obrazu wiązałam z osiągnięciem biegłości w dziedzinie malarstwa, czemu sprzyjała atmosfera pracowni dyplomowej kierowanej przez prof. Macieja Świeszewskiego, do której się zapisałam. Na horyzoncie moich dążeń w dziedzinie artystycznej były dokonania, które chciałam związać z malarstwem, z jednej strony czerpiąc inspiracje z ikonograficznej tradycji wschodniego chrześcijaństwa, z drugiej, z koncepcji obrazowania Marka Rothko. Czerpiąc z tradycji kolorystycznej mojego środowiska artystycznego, silnie związanego z postaciami Piotra Potworowskiego i Artura Nacht-

Samborskiego, dla obu źródeł poszukiwałam twórczej autorskiej syntezy. Moje prace dyplomowe z dziedziny malarstwa i grafiki warsztatowej były do pewnego stopnia spełnieniem moich poszukiwań w zakresie formy.

Szczęśliwym trafem, podczas studiów jedną ze specjalizacji odbyłam w pracowni fotografii prowadzonej przez st. wykł. Witolda Węgrzyna. Doświadczenie tej specjalności zaowocowało dużym zdyscyplinowaniem i poznaniem profesjonalnego warsztatu fotograficznego wraz z tzw. tradycyjnymi technikami szlachtetnymi. Początkowo jeszcze nie bardzo wiedziałam jak spożytkować doświadczenia tej specjalności, ale z biegiem czasu zaczęła mi się rysować zupełnie nowa perspektywa. Dużą rolę w tym pełniło uświadomienie sobie esencjalnych dla fotografii jakości strukturalnych, związanych z istnieniem światła. Był to dla mnie duży impuls do traktowania fotografii już nie tylko jako medium zdolnego odzwierciedlać rzeczywistość w takich czy innych kategoriach, czy też jako jeszcze jedną z dziedzin obrazu umożliwiającą dokonywanie symbolizacji.

Dostrzeżenie nowej perspektywy pozwoliło mi przewartościować szereg moich dotychczasowych sądów na temat fotografii i starać się traktować ją jako w pełni autonomiczną dziedzinę obrazu. Powyższy uogólniający sąd dotyczący mojego rozumienia fotografii jako autonomicznej dziedziny obrazu będzie doprecyzowany w dalszej części pracy, dopowiem tylko, że tą autonomiczność łączę ze specyficznymi dla fotografii światło-twórczymi właściwościami ujawniającymi się choćby na etapie tworzenia obrazu. Zrozumienie na początku mojej drogi twórczej tego, że fotografia posiada własną autonomiczność, była dla mnie bardzo ważnym odkryciem, ponieważ potrafiłam wówczas docenić ogromny potencjał kreacyjny fotografii jako dziedziny obrazu i z biegiem lat podążać tym tropem.

# Autokomentarz oraz omówienie celu artystycznego pracy

„Autografia. Album autorski” wydanej w maju 2018 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego, nr ISBN 978-83-7865-691-3, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł fotograficznych zatytułowanych „Kolekcje” o numerach: III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.

Album autorski, który wskazuję jako moją autorską publikację, zawiera łącznie sześćdziesiąt cztery dzieła fotograficzne. Spośród nich, trzynaście, to utwory składające się w większości przypadków z wielu odrębnych fotografii połączonych w zwarte zbiory, którym nadałam tytuł „Kolekcje”. Spośród nich w sposób szczególny wskazuję jako moje dzieło habilitacyjne osiem „Kolekcji”, składających się z dziewięciu fotografii każda (łącznie siedemdziesiąt dwie fotografie), o podanych wyżej numerach. Numery poszczególnych „Kolekcji” odzwierciedlają chronologiczną kolejność i powstawania. Wszystkie prace noszące wspólny tytuł „Kolekcje” wykonałam w ostatnich trzech latach, zatem najstarszy zestaw powstał dziesięć lat po otrzymaniu stopnia doktora, to znaczy po 7 czerwca 2005 roku. Realizacje te, z natury rzeczy posiadające charakter sekwencyjny, były prezentowane w różnego rodzaju ekspozycjach wraz z rozwojem tych serii.

Realizując pierwsze prace z cyklu „Kolekcje” moim pierwszorzędym celem artystycznym było wypracowanie takiej formuły prac, która z jednej strony uwzględniałaby komunikacyjny aspekt przekazu w moich fotografiach, z drugiej zaś zobowiązywałaby mnie do respektowania najistotniejszych dla mnie, istotowych cech obrazu, za które uważam specyficzne światło-twórcze właściwości dotyczące tworzenia obrazu. Postaram się pokrótce sprecyzować, co oznaczają owe wymienione powyżej sformułowania.

Odnosnie komunikacyjnego aspektu przekazu obecnego w moich pracach, przełomowym momentem było dla mnie uświadomienie sobie, że komunikowanie się

za pośrednictwem obrazu jest w istocie nadawaniem im ekwiwalentów pojęciowych, czyli znaczeń werbalnych, które stają się w ten sposób jakąś formą abstrahowania. W zrozumieniu tego pomocna się stała się lektura jednej z prac Jürgena Habermasa<sup>1</sup>, w której filozof dowodzi, że posługiwanie się znakami wizualnymi, nie będącymi bynajmniej żadną formą obrazu słowa, staje się równoznaczne z posługiowaniem się językiem. Dało mi to podstawy do tego, by traktować swoje realizacje fotograficzne nie tylko w kategoriach auto-ekspresji, która jest oczywiście czymś bardzo istotnym w obszarze wizualności, ale która jest jednocześnie obciążona balastem pomówień ze strony krytyki artystycznej kierowanych pod adresem autora o intuicyjność.

Lekcja Habermasa dała mi więc podstawy do tego, by posługiwać się obrazem jako swoistym kodem wizualnym, będącym jednocześnie systemem znaków symbolicznych, nie tylko w kategoriach „czystego” manifestowania swoich przeżyć przed publicznością, ale manifestowania ich w kategoriach działań dramaturgicznych, będących formą komunikacji za pośrednictwem form wizualnych. Takie specyficznie Habermasowskie ujęcie posługiwania się kodem wizualnym, określane przez niego jako *ekspresywność*<sup>2</sup>, służy bardziej wyrażaniu doświadczeń autora, aniżeli „tylko” pogardzanej przez krytyków intuicyjnej, „zwierzęcej” intuicyjności. W takim „dyskursie”, z góry zakładam brak symetryczności relacji uczestników dyskursu, co wynika z moich intencji, by raczej informować odbiorcę, w rozumieniu dzielenia się doświadczeniem, niż prowadzić z nim dialog, który moim zdaniem, tak czy inaczej w uprzywilejowanej sytuacji stawia autora utworu. Nie określam w tym momencie zawartości semantycznej formułowanego przeze mnie wizualnego komunikatu — to będzie miało miejsce, w dalszej części mojego Autoreferatu — staram się jedynie opisać jak rozumiem obecność w moich pracach związku pomiędzy formą a treścią. Dodam, że w przypadku moich realizacji komunikowanie się za pośrednictwem form ikonicznych jest w sposób bardzo ścisły intencjonalnie związane z „myśleniem formą”, które ma miejsce podczas próby formułowania takiego wizualnego komunikatu.

---

<sup>1</sup> J. Habermas: *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, przekł. A. M. Kaniowski, Warszawa 1999.

<sup>2</sup> Niemiecki filozof na oznaczenie *ekspresywność* używa też ekwiwalentnego pojęcia: *repräsentativa*, oba jednak określają intencje autora w kategoriach: „chcieć”, „mieć nadzieję”. Oprócz *ekspresywność* i *repräsentativa*, Habermas widzi też inne typy działań komunikacyjnych we wszelkiego rodzaju dyskursach, a mianowicie: *konstatywność*, która odnosi się do funkcji czysto poznawczych i *regulatywność*, odnoszącej się do norm społecznych.

Owo „myśleniem formą”, wiąże z respektowaniem najistotniejszych dla mnie, istotowych cech obrazu, za które, jak już wspomniałam, uważam specyficzne światło-twórcze właściwości dotyczące tworzenia obrazu. Mówi o tym chociażby termin fotografia, powstały ze złożenia dwóch greckich słów: światło (*phos*) i pisanie (*grapho*), co łącznie oznacza pisanie światłem. Zestaw prac „Kolekcje”, a ściślej osiem „Kolekcji”, które wskazuję jako moje dzieło habilitacyjne, jest wyrazem takiego właśnie sposobu traktowania przeze mnie formy w fotografii. Pisanie światłem, stanowi dla mnie w tym momencie podstawowy czynnik sprawczy zaistnienia obrazu a jednocześnie swoisty „język światła”<sup>3</sup>, za pomocą którego artykułuję komunikat. Patrząc z perspektywy struktury obrazu, tego rodzaju realizacje określa się w praktyce fotograficznej jako wykonane za pomocą tzw. „pędzla świetlnego”. W nomenklaturze fotograficznej obszaru języka angielskiego przyjęło się natomiast określenie *light drawing*.

Za pomocą tego pojęcia charakteryzuje się szereg sposobów rejestracji fotograficznej podczas długiej ekspozycji, w trakcie której fotografowane motywy „rysuje się” światłem (źródłem światła).<sup>4</sup> Taka metoda zapisu fotografii w skali rozwoju tego wynalazku, posiada długą historię, żeby przywołać tylko prekursora tego typu działań, Étienne-Jules Marey’a. Metodą tą posługiwało się wielu wybitnych twórców z dziedziny obrazu, nie tylko fotografowie, bo znane są choćby realizacje autoportretów tak wybitnych twórców jak Pablo Picasso, czy Henri Matisse, zrealizowanych za pomocą „pędzla świetlnego”<sup>5</sup>. Spośród wybitnych zagranicznych fotografów posługujących się tą metodą nie można nie wspomnieć o Man Rayu, Jacku Delano, czy Andreasie Feiningerze<sup>6</sup>, natomiast w przypadku polskich twórców, o Stefanie Wojneckim, czy Antonim Mikołajczyku.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Pojęcie to zapożyczyłam od Bernda Stieglera, zob.: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 13.

<sup>4</sup> Inną kategorią jest *kinetic light painting*, która polega na tym, że to nie źródło światła porusza się podczas długiego naświetlania, lecz aparat fotograficzny. Stosuje się również określenie *light painting*, która odnosi się przede wszystkim do działań selektywnego oświetlania fragmentów planu zdjęciowego podczas długiego naświetlania.

<sup>5</sup> Obie realizacje, wprawdzie epizodyczne dla obu twórców, datowane są na 1949 rok.

<sup>6</sup> Nie sposób też pominąć takich fotografów jak: George Mathieu, David Lebe, Susan Hillbrand, Jacques Pugin, Eric Staller, Jozef Sedlák, czy Vicki DaSilva.

<sup>7</sup> W przypadku Stefana Wojneckiego reprezentatywnym dla tej metody zapisu fotograficznego jest np. cykl „Wpisuję swoje przeżywanie świata”, natomiast w przypadku Antoniego Mikołajczyka, cykl „Partytury miast”.

W przypadku moich prac, rysowanie światłem polega na oświetlaniu w sposób selektywny wybranych fragmentów planu zdjęciowego przy stałym usytuowaniu aparatu fotograficznego podczas długiej ekspozycji. Optymalnym czasem naświetlenia dla tych scen było kilkanaście sekund, co wynikało z faktu, że w tym czasie chciałam sobie zapewnić względną swobodę operowania źródłem światła. Czynność tę wykonywałam w zaciemnionym pomieszczeniu, chcąc uzyskać silny kontrast pomiędzy światłem a jego brakiem. Początkowo, wykreowane w ten sposób formy świetlne w otoczeniu ciemnego tła, miały w moim zamiarze stanowić rodzaj „piktogramów”, graficznych znaków, nie mających oznaczać niczego ponadto jak tylko „czyste” istnienie. To oczywiście sfera intencjonalna, do której odniosę się pod koniec tego rozdziału, a która w takiej formie najwcześniej została skonkretyzowana w „Kolekcjach” o numerze III.1-9 (“Collections III no.1-9”). Męski tors ukazany od strony pleców, który uczyniłam motywem głównym kompozycji, stał się w ten sposób rodzajem ekranu odbijającego światło.

Zestaw „Kolekcji”, który poddaję ocenie jako dzieło habilitacyjne, powstawał na przestrzeni trzech ostatnich lat. Moim zamiarem było wypracowanie szeregu realizacji, które mogłyby się rozwijać w taki sposób, by z każdą kolejną kolekcją fotografii, poznawać i w pewien umiarkowany sposób odkrywać jakieś niezbrane możliwości formalne i nowe formy ekspresji. Potrzebowałam czasu, by po wykonaniu jednej realizacji przejść do kolejnej. Był i jest to dla mnie rodzaj eksperymentu, bo projekt ten nie traktuję jako zamknięty, zamierzam go nadal rozwijać. Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystkie efekty podczas jego realizacji mnie zadowalały, niektóre tropy, których rzecz jasna nie ujawniam, okazały się pod względem artystycznym i dramaturgicznym chybione, inne schowałam „w szufladzie”, by po jakimś czasie spojrzeć na nie z dystansem i później podjąć decyzję - co dalej? Czuję się w tym wolna a jednocześnie jak nigdy dotąd w mojej pracy twórczej mam świadomość, że działam w sposób permanentny, co daje mi też nadzieję, że nie umknie mi nic istotnego, jeśli będę trzymać się takiej metodologii rozwoju tego wątku w mojej twórczości.

Gdybym miała scharakteryzować na czym polega rozwój mojej koncepcji twórczej w przypadku „Kolekcji”, odniosłabym się do różnic widocznych moim zdaniem w pierwszej przedstawionej do oceny pracy tego cyklu („Kolekcje III.1-9”) i ostatniej („Kolekcje XIII.1-9”). Pomijam w tym momencie różnice wynikające z tego, że w obu przypadkach mamy do czynienia z różnymi motywami, którymi są torsy: męski i kobiecy, a pragnę zwrócić uwagę na różnice dotyczące efektu końcowego, którym są geometryczne formy uzyskane za pomocą ręki „opisującej” światłem wybrane

fragmenty ciała. O ile w pierwszym przypadku, formy te tworzą geometrię świetlnych smug w wyniku mojego arbitralnego działania, które tylko do pewnego stopnia podporządkowywałam formie męskiego torsu, to w drugim przypadku geometria ta już bardziej określa formę kobiecego ciała a nawet gestu fotografowanej osoby. Jest to kierunek, w którym w przyszłości dostrzegam możliwość dalszej ewolucji.

Geometryczne właściwości tworzonych przeze mnie kompozycji to, mówiąc słowami Davida Davisa z jego pracy poświęconej twórczości Henri Cartier-Bressona, „organizacja elementów uchwyconych w kadrze”<sup>8</sup>. Wprawdzie autor polemiki z Rogerem Scrutonem na temat znaczenia fotografii mistrza decydującego momentu odwołuje się do innego rodzaju strategii fotograficznej aniżeli stosowana przeze mnie, to w miejscach gdzie pisze o geometrycznych właściwościach obrazu, jego uwagi mają charakter dla fotografii uniwersalny, dlatego też adoptuję jeden z jego wniosków do mojej pracy. Brzmi on następująco: „geometryczne właściwości obrazu natychmiast odsyłają odbiorcę do intencjonalnego działania fotografa oraz ekspresyjnego zamysłu widocznego w kompozycji elementów.”<sup>9</sup> W jaki sposób powyższa konkluzja przekłada się na moje ostatnie prace?

Otóż moim „intencjonalnym działaniem” i „ekspresyjnym zamysłem” jest, by powstałe w moich fotografiach formy, „kompozycja elementów”, odsyłały odbiorcę „Kolekcji” wprost do znaczeń zawartych przeze mnie w moich ostatnich utworach. Ów „zmysł geometryczny” zawarty w moich pracach pełni więc rolę klucza do odczytania znaczeń zaaranżowanych scen, wyartykułowanych i możliwych do zakomunikowania dzięki takiej a nie innej kompozycji obrazu - dzięki „geometrii” poprzez którą obraz „nadaje znaczenie” porządkowi zawartemu w obrazie.<sup>10</sup> Wyjaśnienia wymaga, jakie to znaczenia mam na myśli, mówiąc o nich, że zawarte są w moich fotograficznych utworach. Są nimi przede wszystkim znaczenia o charakterze osobistym, które tworzą tym samym swoistą znaczeniową „przestrzeń osobistą”.<sup>11</sup>

Zawsze było dla mnie czymś kłopotliwym przekładanie semantyki moich wizualnych prac na język werbalny. Wystrzegałam się tego przede wszystkim dlatego, że chciałam

---

<sup>8</sup> D. Davis, *O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, przekł. I. Zwiech, [w:] „Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury”, (red.) S. Walden, Kraków 2013, s.198-219.

<sup>9</sup> Tamże, s. 215.

<sup>10</sup> Zob. tamże, s. 216.

<sup>11</sup> Pojęcie zapożyczone od Patricka Maynarda, zob.: P. Maynard, *Przestrzeń i czas w fotografii*, [w:] tamże, s. 228.

uniknąć trywializacji, a wiąże się to z tym, że mniej pewnie czuję się w obszarze słowa aniżeli w przestrzeni obrazu. Chętnie zatem opowiadam się za niejednoznacznością interpretacji prac o charakterze wizualnym, podążając za Minorem White: „Gdy rozkruszymy znaczenie snów, pozostaną symbole, które można interpretować jak sny”.<sup>12</sup> Zdaję sobie jednak sprawę, że jest czymś nieuniknionym ujawnienie swojego zamysłu w Autoreferacie poświęconemu wyjaśnieniu mojej pracy habilitacyjnej.

Dodam jeszcze, że o ile forma moich prac podlega nieustannej ewolucji, to mam wrażenie, że począwszy od mojej pracy dyplomowej na uczelni artystycznej, w sferze znaczeń pozostają niezmienna. Zestaw prac „Kolekcje” jest więc efektem moich wieloletnich poszukiwań pierwiastka metafizycznego, którego poszukuję w dwóch obszarach: malarstwa i fotografii. Kiedy wypowiadam się za pomocą medium fotografii, ważne jest dla mnie, jak już wspomniałam, to, że posiada ona ściśle związki ze światłem. W fotografii możliwe jest poruszanie się w obszarze metafizycznym, ponieważ obraz fotograficzny, który powstaje w wyniku „dotknięcia” światłem, w moim odczuciu posiada nie tylko wymiar fizyczny lecz również transcendentalny.

Posiadam świadomość, że poszukiwanie pierwiastka metafizycznego w fotografii nie może ignorować materialności. W mojej koncepcji artystycznej ważne jest, by spotkanie pierwiastka metafizycznego z materialnym dokonało się za pośrednictwem cielesności. Nie mam wątpliwości, że do świata ponadzmysłowego mam dostęp poprzez świat zmysłów, poprzez materię, a więc poprzez ciało właśnie. Myślę, że człowiek od samego początku, kiedy w swoim rozwoju zdystansował się do świata przyrody, kiedy dostrzegł horyzont duchowy, szukał dostępu do świata duchowego, do doświadczenia duchowego właśnie poprzez materię. Może to wyjaśnia, dlaczego w moich pracach podejmuję różne aspekty cielesności i niejednoznaczności tej cielesności.

---

<sup>12</sup> Cytuję za: B. Stiegler, dz. cyt., s. 64.

# Omówienie pozostałych osiągnięć artystyczno-badawczych

Moja „przestrzeń osobista”, która określa semantykę „Kolekcji”, nie pojawiła się wraz z pierwszymi realizacjami tego projektu. Tworzy ona również przestrzeń znaczeniową wcześniejszych moich prac zaprezentowanych w publikacji „Autografia. Album autorski”. Najstarsza spośród nich, to zestaw prac zatytułowanych „Ossuaria”, których realizację rozpocząłam jeszcze w okresie poprzedzającym uzyskanie stopnia doktora sztuki w dyscyplinie malarstwo. W moim albumie prezentuję jedną pracę z serii „Ossuaria”, pochodzącą z tamtego okresu („Ossuaria 3”/„Ossuaries no. 3”). Wszystkie pozostałe zostały zrealizowane w drugiej edycji w 2005 roku i prezentowane były na kilku moich wystawach autorskich (w 2009 - „Przejście” w Łodzi; w 2011 - „Przemienienie I” w Koninie i „Przemienienie II” we Wrocławiu; w 2012 - „Przejście III” w Suwałkach) oraz na wystawie zbiorowej w 2012 roku - „Budowla i Człowiek”, w Wejherowie. Druga edycja tych prac wynikała z celowego przygotowania fotografii do ekspozycji w taki technologiczny sposób, by obraz mógł częściowo „wycofywać się” ze spreparowanych przeze mnie „klisz”, co było zamierzonym działaniem dramaturgicznym wzmacniającym perswazję i podkreślającym przekaz treściowy.

Ów przekaz wiąże się z tematyką śmierci, z którą chciałam się zmierzyć na polu doświadczeń artystycznych. Wiązało się to z traumatycznym przeżyciem nagłej śmierci mojego taty. Podczas kiedy fotografie z cyklu „Ossuaria” „dojrzywały” do kolejnych ekspozycji, w tym czasie powstał sarkastyczny w wymowie zestaw fotografii „Without memory”, zrealizowany przeze mnie w technice barwnego diapozytyw. Nie był on jak dotąd nigdzie publikowany, ale jest on dla mnie ważny z tego względu, że pomógł się zdystansować do tematyki śmierci. W tym samym też czasie rozpoczęłam pracę nad cyklem rozwijanym w różnych „odsłonach” przez kolejnych kilka lat, począwszy od realizacji „Przejście”, która miała swoją kontynuację w cyklu o tym samym tytule, dlatego też odróżniłam je od siebie dodając z biegiem czasu numery

I i II. Ten wątek mojej twórczości, który rozwinęłam również podczas pracy nad cyklem „Przemienienie” wiąże się z uświadomieniem sobie istotowych właściwości fotografii związanych ze światłem, zawartych w jego akcie tworzenia obrazu, które odróżniają fotografię od innych mediów obrazowych. W „Przejsiach” oraz w „Przemienieniach”, zapoczątkowałam „grę ze światłem”, którą po kilku latach rozwinęłam w „Kolekcjach” za pomocą tzw. „pędzla świetlnego”, wyciągając z tych doświadczeń pewne wnioski. O ile w tych pierwszych realizacjach, ów „pędzel” pozwalał na operacje dokonywane w ciemni pozytywowej, gdzie światło zapisywało się w postaci jego negatywowego obrazu, to w ostatnich stało się odwrotnie, zgodnie z tym, co normalnie rejestruje oko ludzkie.

Moje poszukiwanie wyrazu dla istotowych właściwości fotografii powiązanych ze światłem odnalazłam więc w eksperymentalnym podejściu do tradycyjnej techniki srebrnej w procesie pozytywowym a dodam jeszcze, że działało to w połączeniu techniki fotogramu z efektem Sabattiera (pseudosolaryzacja). W tym aspekcie poszukiwań nowych dla mnie rozwiązań formalnych, podążałam za eksperymentalnymi realizacjami obrazu fotograficznego początków XX stulecia, nurtu dadaizmu i konstruktywizmu, przede wszystkim za pracami Man Raya i Laszlo Moholy-Nagy’ a. Prace pochodzące z kolejnych cykli prezentowałam w łączności z „kliszami” zestawu „Ossuaria”, na których obraz, podczas dalszych ekspozycji ulegał coraz większej degradacji.

Doświadczenie Laszlo Moholy-Nagy’ a, polegające na „dowartościowaniu” przez niego obrazu negatywowego „samego w sobie” przez nadanie mu wartości równej obrazowi pozytywowemu, skłoniły mnie do realizacji kolejnego cyklu prac, zatytułowanego „Between”, który w całości został wyeksponowany w technice negatywu (w 2015 — „Between” w Istambule — wystawa indywidualna; w 2016 — „Trzy oblicza sacrum” w Krakowie - wystawa trojga artystów). W tym samym czasie zrealizowałam już pierwsze prace z cyklu „Kolekcje”, które jak wyżej wspomniałam, potrzebowały czasu, bym mogła nabrać dystansu do kolejnych realizacji tego zestawu. Wraz z rozwojem pracy nad tą serią, kolejne realizacje miały charakter sekwencyjny. Początkowo pierwsze z nich opatrzone numerami I, II, IV, V, których głównym motywem był stół, wraz z występującymi na nim motywami, stanowiły dla mnie podstawowy kierunek działania w rozwoju mojej koncepcji („Kolekcje” II, które w początkowej wersji nosiły tytuł „Stół”/„The Table” prezentowałam: w 2016/17 — „Pejzaż rudymmentarny vs. genius loci” w Koninie – wystawa zbiorowa: w 2017 — „Kolekcje” we Wrocławiu oraz na dwóch pokazach pokonkursowych „Artbox”: w 2017 — w Bazylei oraz w 2018 roku

w Nowym Jorku). Ostatecznie jednak zdecydowałam się na rozwój wątku „cielesnego” („Kolekcje” III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII), który dawał, i w dalszym ciągu daje mi większe możliwości kreatywnego działania, co omówiłam już w poprzednim rozdziale.

Odrębną kartą mojej aktywności w dziedzinie fotografii jest praca badawcza polegająca na analizie obrazu fotograficznego i twórczości uznanych przedstawicieli dziedziny fotografii. W swoim dorobku mam trzy opublikowane w angielskojęzycznej wersji językowej referaty przedstawione podczas konferencji z dziedziny mediów (w 2013 — „Dewaluacja fotograficznych środków wyrazu w fotografii reklamowej na przykładzie twórczości Ryszarda Horowitza”; w 2015 — „Kreatywne wykorzystanie środków wyrazu w fotografii na przykładzie twórczości Tomka Sikory”; w 2017 — „Niezmienność struktur utworów Harry’ego Callahana — schematyzm czy kreatywność?”), spośród których jeden przedstawiłam również podczas wykładu gościnnego w University of Sabanci w Istambule (w 2015 — ”Creative use of means of expression in photography on the example of Tomek Sikora's artistic works”).

Kalina Aylu

# Information on formal requirements

Author: Karolina Aszyk

Diplomas, academic/artistic degrees held

Graduation Diploma at the Academy of Fine Arts in Gdansk — the Faculty of Painting and Graphic Arts and Master of Arts degree in the field of painting — 15<sup>th</sup> May, 1988.

Ph.D. in the field of painting awarded by the Council of the Faculty of Painting at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow — 7<sup>th</sup> June, 2005.

The title of the Ph.D. dissertation: "Passover"

Information on previous employment in academic units:

Lecturer, Institute of Philosophy, Sociology and Journalism, Gdansk University, since 1st October, 2009 until today — workshops and lectures: basics of photography, photographic design, silver photographic techniques, classic darkroom, history of photography.

# Indication of the achievement

(following Article 16 of Act 2 of 14th March, 2003,  
on academic degrees and academic title and on degrees and title in the field of art  
along with the short characteristics)

According to the formal requirement, I indicate:

my own publication entitled "Autography. Author's Album" published in May, 2018,  
by the Publishing House of Gdansk University, no. ISBN 978-83-7865-691-3, with  
particular inclusion of photographic works entitled "Collections" numbered: III, VIII,  
IX, X, XI, XII, XIII.

In the album I present, except for one episodic exception, my achievements in the field  
of photographic image realization after having obtained my Ph.D., that is later than  
7<sup>th</sup> June, 2005. These are fragments of selected realizations which were, in most  
cases, presented in the form of series and made public in the form of author's  
exhibitions as well as in the form of group exhibitions, in galleries at home and  
abroad. These realizations, having a sequential character by nature, were presented  
in various types of expositions along with the development of these series. Below  
I include a list of all realizations in the approximate order to that in which I published  
them in my own author's album.

# List of photographic realizations in the album, that are presented

(made public after obtaining the Ph.D.)

1. "March 7th, 1994 - In Memoriam of My Father," digital photography, 2014 (unpublished work)
2. "Without memory" no.1; no. 2, 6x7 cm coloured diapositive, 2007 (unpublished work)
3. "Ossuaries" no. 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, a set of eight photographic works. Technique: photographic emulsion on glass, 20x30 cm, 2005. All the mentioned works were made public during three individual presentations: in 2009, at the exhibition "Passage" in FF Gallery in Łódź; in 2014 at the exhibition "At the Eighth Day" in Gallery Debiut in Gdynia; and also in 2013 during a group presentation "Building and Man", in Granary of Art in Wejherowo, in 2016 in the publication "Same but Different", New York Center For Photographic Art, <http://www.blurb.com/books/7007283-same-but-different> (and "Ossuaries" no.3. Technique: photographic emulsion on glass, 18,5x30 cm, 2004, the only work in this publication made before obtaining the Ph.D., accompanying the painting exhibition during the doctoral thesis in 2005).
4. "Passage I", a set of twelve photographic works. Technique: photogram and own technique, gelatin silver print, 18x24 cm, 2007-2009. The works were made public during three individual presentations: in 2009, at the exhibition "Passage", FF Gallery in Łódź, in 2009, at the exhibition "Transfiguration no. I", Water Tower Gallery in Konin, and at the exhibition "Passage III", Gallery PaCamera in Suwałki.

5. "Exit", a set of three photographic works. Technique: photogram and own technique, gelatin silver print, 18x24 cm, 2009. The works were made public during two individual presentations: in 2011, at the exhibition "Transfiguration no. II", Gallery of the Academy of Fine Arts in Wrocław, in 2012, at the exhibition "Passage III", Gallery PaCamera in Suwałki, in 2016 during a group presentation "4th Biennale of Fine Art & Documentary Photography" - Berlin Foto Biennale in Palazzo Italia in Berlin.
6. "Passage II", a set of four photographic works. Technique: photogram and own technique, gelatin silver print, 18x24 cm, and digital transpositions in the form of a digital print 40x50 cm and 80x90 cm, 2009. The works were made public during three individual presentations: in 2011 at the exhibition "Transfiguration no. I", Water Tower Gallery in Konin, and at the exhibition "Transfiguration no. II", Gallery of the Academy of Fine Arts in Wrocław, in 2012, at the exhibition "Passage III", Gallery PaCamera in Suwałki.
7. "Transfiguration", a set of thirteen photographic works. Technique: photogram and own technique, gelatin silver print, 18x24 cm, and digital transpositions in the form of a digital print 40x50 cm and 80x90 cm, 2011. The works were made public during two individual presentations: in 2011 at the exhibition "Transfiguration no. I", Water Tower Gallery in Konin, and at the exhibition "Transfiguration no. II", Gallery of the Academy of Fine Arts in Wrocław, and also during a group presentation "Granary of Art", in Granary of Art in Wejherowo.
8. "Between", a set of six photographic works. Technique: negative in gelatin silver process and digital transpositions in the form of a digital print 95/100/105/118x120/130 cm, 2014. The works were made public in 2015 during the individual presentation "Between", FASSArt Gallery in Istanbul and in 2016 at the exhibition of three artists (of Karolina Aszyk, Zbigniew Treppa, Wiesław Zaremba) "Three faces of the sacrum", U Pijarów Gallery in Krakow.
9. "xxx", two photographic works in digital technique, digital prints 130x130 cm, 2015. The works were made public in 2015, during presentation accompanying a conference "Media, Business, Culture" in Rotunda at Social Studies Department, Gdansk University.

10. "Collections" I-XIII, thirteen photographic works in digital technique, in most cases comprising nine separate photographs combined into compact sets, digital prints 18x21/50x65 and 90x130 cm, 2015-2018. The photographs, either in the form of whole sets, or treated separately as independent works were made public: at the turn of the years 2016 and 2017, during a group presentation "Rudimentary landscape vs. genius loci", Water Tower Gallery in Konin, in 2017, during individual presentation "Colletions", PhotoZona Gallery in Wrocław and during artistic confrontations "Artbox" - in Basel (in 2017) and in New York (in 2018) - and also in 2018, an individual presentation "Collections II", O.T. Rondo Gallery in Słupsk.

# The beginning of my journey in the field of photography

Before completing my secondary education, when I was taking into consideration further study at the Academy of Fine Arts in Gdansk, I had no doubt that painting would be my destiny. My interest in image, however, started much earlier, when, in my childhood, I received my first Zenith camera from my father, later on, Pentacon, and after some time, the darkroom equipment with my dream magnifier Magnifax. My father, who was tireless in making films shot with a Super 8 camera, enthused me with photography. The "magic" charm connected with the process of image creation might also have an impact on my interest in photography. In those days, photography required mastering much greater skills and more extensive knowledge in order to achieve technically correct effects than presently, when amateur photography has been dominated by digital technology which makes obtaining ready images easy and fast. Today, I look with great longing at that time of carefree searching for "crazy" ideas, making many technical mistakes, without much commitment to the form.

When I took up painting studies and devoted all my energy to this medium at the beginning, I still did not give up my previous photographic passions. I kept sending my photographs for photography competitions, I took part in group exhibitions, but the photographic works I created at that time were clearly below my artistic aspirations. I had my expectations in the image sphere to achieve proficiency in the field of painting, which was intensified by a favourable atmosphere of the diploma studio, which I joined, led by prof. Maciej Świeszewski. There were some accomplishments on the horizon of my artistic pursuit that I wished to connect with painting, being inspired by the iconographic tradition of Eastern Christianity on the one hand, and by Mark Rothko's concept of depicting, on the other. Drawing from the colouristic tradition of my artistic community, strongly associated with the figures of Piotr Potworowski and Artur Nacht-Samborski, I kept looking for my own creative

synthesis for both sources. My diploma theses in the field of painting and graphic art were to some extent the realization of my search for form.

Luckily, during my studies, I took one of the subjects in a photography studio led by a senior lecturer Witold Węgrzyn. That experience resulted in high discipline and in acquiring knowledge of a professional photographic workshop together with the so called traditional quality techniques. At first, I did not know how to put to use the experience of this specialty, but with the passing of time, a completely new perspective began to emerge. Becoming aware of structural qualities, essential in photography and related to the existence of light, played a major role. It was a great impulse for me to treat photography not only as a medium capable of reflecting reality in these or other categories, or as one of the areas of image allowing symbolization.

Having noticed a new perspective I could re-evaluate a number of my previous views on photography and try to treat it as a fully autonomous area of the image. The above general opinion concerning my understanding of photography as an autonomous area of the image will be clarified further on. Now, I will only add that I associate this autonomy with the light-creative properties, characteristic for photography, that appear just at the stage of image creation. Realizing that photography has its own autonomy, was a very important discovery for me at the beginning of my artistic journey, because I was able to appreciate the huge creative potential of photography as the area of the image and to follow the track over the years.

# Auto-commentary and discussing the artistic purpose of work

"Autography. Author's Album" published in May, 2018, by the Publishing House of Gdansk University, no. ISBN 978-83-7865-691-3, with particular inclusion of photographic works entitled "Collections" numbered: III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.

The artist's album, which I present as my author's publication, contains a total of sixty-four photographic works. Of these, thirteen, are compositions including, in most cases, many separate photographs combined in close sets, which I called "Collections." Of these, I especially point to, as my postdoctoral work, eight "Collections", consisting of nine photographs each (a total of seventy-two photographs), with the numbers given above. The numbers of particular "Collections" reflect the chronological sequence and formation. All works bearing the common title "Collections" have been made in the last three years, so I created the initial set ten years after obtaining the Ph.D.

Beginning my work on the "Collections" series, my primary artistic objective was to work out a formula that would, on the one hand, take into account the communication aspect of the message in my photographs, and on the other would oblige me to respect, the most essential for me, image features, which I consider to be specific light-creative properties concerning image creation. I will try to briefly specify what the formulations mean.

As far as the communication aspect of the message present in my works is concerned, it was a turning point for me to realize that communicating by means of image is, in fact, giving conceptual equivalents to the images, that is verbal meanings, which thus become some form of abstracting. Reading one of the works of Jürgen Habermas<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> J. Habermas, *Theory of communication activity. Rationality of action and social rationality*, trans. A.M. Kaniowski, Warszawa 1999.

helped me to understand that. There, the philosopher argues that the use of visual signs, which are far from any forms of depicting a word, becomes synonymous with the use of language. It gave me grounds to treat my photographic realizations not only in terms of self-expression, which is obviously something very significant in the field of visuality, but which is, at the same time, heavy with the ballast of slanders from art critics directed at the author for their intuitiveness.

The lesson by Habermas gave me the basis for using the image as a kind of visual code, which, at the same time, is also a system of symbolic signs, not only in terms of "pure" manifestation of my emotions and experiences in front of the audience, but manifesting them in terms of dramaturgical actions, which are a form of communication by means of visual forms. This specific Habermas approach to the use of visual code, referred to by him as *ekspressiva*<sup>14</sup>, serves more to express the author's experiences rather than "only" intuitive, "animal" intuition despised by critics. In such a "discourse", I assume in advance that there is no symmetry in relations of the discourse participants, resulting from my intentions to inform the recipient, in terms of sharing the experience, rather than to dialogue with him, which, in my opinion, one way or another, puts the author of the work in a privileged situation. At this point, I do not define the semantic content of the visual message that I have formulated - this will take place in the further part of my Auto-report - I only try to describe how I understand the presence of the relationship between form and content in my works. I wish to add that in the case of my realizations, the communication by means of iconic forms, is in a very strict way intentionally connected with the "thinking with form" that occurs when trying to form such a visual message.

I associate this "thinking with form" with the respect for the most essential features of the image, which, as I have already mentioned, I consider to be the specific light-creative properties connected with creating of the image. It is in the term photo itself, which is created from the combination of two Greek words: light (*phos*) and writing (*grapho*), meaning writing with light. The set of works "Collections", or to be more precise, eight "Collections", which I point to as my habilitation work, is the expression of such a way of my treating form in photography. At the moment, writing with light is, for me, the basic causative factor in the image occurrence and, at the same time,

---

<sup>14</sup> The German philosopher for the expression *ekspressiva* also uses the equivalent notion: *repräsentativa*, but both define the intentions of the author in terms of "want," "hope." In addition to *ekspressiva* and *repräsentativa*, Habermas also sees other types of communication activities in all kinds of discourses, namely: *konstativa*, which refer to purely cognitive functions and *regulativa*, referring to social norms.

a peculiar "language of light"<sup>15</sup>, by means of which I articulate the message. Looking from the perspective of the image structure, such realizations are defined in photographic practice as done with the help of the so-called "light brush". In English photographic nomenclature, however, the term *light drawing* has been adopted.

This concept is used to characterize a number of ways of photographic registration during a long exposure, during which the photographed motifs are "drawn" with light (light source).<sup>16</sup> Such a method of registering photographs in the course of development of this invention has a long history, just to mention the precursor of this type of activity, Étienne-Jules Marey. This method was used by many outstanding artists in the field of painting, not only by photographers, for realizations are known of self-portraits of such outstanding artists as Pablo Picasso or Henri Matisse, realized with the use of a "paintbrush".<sup>17</sup> Among the outstanding foreign photographers using this method, one cannot fail to mention Man Ray, Jack Delano, or Andreas Feininger<sup>18</sup>, whereas in the case of Polish artists, Stefan Wojnecki or Antoni Mikołajczyk.<sup>19</sup>

In case of my works, drawing with light consists in selective lighting of chosen fragments of a photo set with a fixed position of the camera during a long exposure. The optimal exposure time for these scenes was over a dozen seconds, caused by the fact that during that time I wanted to have some freedom to operate the light source. I performed this in a darkened room, wishing to achieve a strong contrast between light and its absence. Initially, thus created light forms surrounded by a dark background, were intended to be a kind of "pictograms", graphic signs, not meant to signify anything but "pure" existence. This is, of course, the intentional sphere that I will refer to at the end of this chapter, and which in such a form, at the earliest, took shape in the "Collections" with the number III.1-9 ("Collections III no.1-9"). The male

---

<sup>15</sup> I borrow this concept from Bernd Stiegler, see: B. Stiegler, *Pictures of Photography. Album of photographic metaphors*, trans. J. Czudec, Cracow 2009, p. 13.

<sup>16</sup> Another category is *kinetic light painting*, which lies in the fact that it is not the source of light that moves during a long exposure, but a camera. The term *light painting* is also used, which refers to the selective illumination of fragments of a photographic set during a long exposure.

<sup>17</sup> Both realizations, although episodic for both artists, are dated back to 1949.

<sup>18</sup> It is also impossible to omit such photographers as George Mathieu, David Lebe, Susan Hillbrand, Jacques Pugin, Eric Staller, Jozef Sedlák or Vicki DaSilva.

<sup>19</sup> In the case of Stefan Wojnecki, for example the cycle "I write my experience of the world" is the representative of this method of recording, while in the case of Antoni Mikołajczyk, the series "The scores of cities".

torso shown from the back, which I made the main motif of the composition, became in this way a kind of screen reflecting light.

The “Collections” set, which I subject to assessment as a habilitation work, has been created over the last three years. I intended to work out a series of realizations that would develop in such a way that with each subsequent collection of photographs, one could learn and, in a moderate way, explore some unknown formal possibilities and new forms of expression. I needed time after completing one realization to move to the next one. It has been a kind of experiment for me, because I do not treat this project as closed, I intend to continue developing it. That is not to say that all the effects during its realization were satisfactory, some tracks, which, of course, I will not reveal, turned out to be unsuccessful in artistic and dramaturgy terms, others ended up “in the drawer” to be looked at from a distance after a while and then decide - what next? I feel free in this and at the same time, as never before in my creative work, I am aware that I am acting in a permanent way, which also gives me hope that I will not miss anything important if I stick to such a methodology of developing this trend in my work.

If I were to characterize the development of my creative concept in the case of “Collections”, I would refer to the differences visible, in my opinion, in the first work of this series (“Collections III.1-9”) and the last one (“Collections XIII.1- 9”), which are subject to assessment. At the moment, I ignore the differences resulting from the fact that in both cases there are different motifs, male and female torsos, and I would like to draw attention to the differences concerning the final effect, the geometric forms obtained by means of the hand “outlining” with light the selected fragments of bodies. While in the first case, these forms create the geometry of light streaks in the effect of my arbitrary action, which I, only to some extent, submitted to the form of the male torso, in the second case this geometry determines more precisely the form of the female body and even the gesture of the person being photographed. This is the direction in which further evolution in the future is possible.

The geometrical properties of the compositions created by me, are, in David Davis' words applied to the work of Henri Cartier-Bresson, “the organization of elements captured in the frame”.<sup>20</sup> Although the author of the polemics with Roger Scruton on

---

<sup>20</sup> D. Davis, *On the meaning of photographs: Cartier-Bresson “responds” to Scruton*, trans. I. Zwiech, [in:] “Photography and philosophy. Sketches about the brush of nature”, (ed.) S. Walden, Krakow 2013, pp. 198-219.

the meaning of the photography by the master of the decisive moment, refers to a different kind of photographic strategy than the one I use, his remarks, in places where he writes about the geometric properties of the image, are of universal character for photography, therefore I'm adopting one of his conclusions for my work. It reads as follows: "The geometric properties of the image immediately refer the recipient to the intentional action of the photographer and the expressive concept visible in the composition of elements."<sup>21</sup> How is this conclusion reflected in my latest works?

Well, my "intentional action" and "expressive intention" is that the forms created in my photographs, the "composition of elements", refer the recipient of the "Collections" directly to the meanings set by me in my last works. This "geometric sense" contained in my works plays the role of a key to read the meanings of arranged scenes, articulated and possible to communicate, thanks to such and no other image composition - thanks to the "geometry" by means of which the image "gives meaning" to the order present in the image.<sup>22</sup> I must explain what meanings I have in mind when saying that they are present in my photographic works. These are, first and foremost, meanings of personal character, which thus create a specific semantic "personal space"<sup>23</sup>.

It has always been difficult for me to translate the semantics of my visual works into verbal language. I was wary of it primarily, because I wanted to avoid trivialization, and this is related to the fact that I feel less confident in the area of the word than in the area of the image. I am, therefore, in favour of the ambiguity of interpretation of visual works, following Minor White: "When we break the meaning of dreams, symbols that can be interpreted as dreams, will remain."<sup>24</sup> I realize, however, that it is inevitable to reveal my intention in the Auto-report dedicated to the explanation of my habilitation thesis. I would also like to add that while the form of my works is subject to constant evolution, I have the impression that since my graduation work at an art school, I have remained unchanged in the sphere of meanings. The set of works "Collections" is the result of many years of my search for a metaphysical element, for which I am looking in two areas: painting and photography. When I express myself by

---

<sup>21</sup> See *ibid.*, p. 215.

<sup>22</sup> See *ibid.*, p. 216.

<sup>23</sup> The term borrowed from Patrick Maynard, see: P. Maynard, *Space and time in photography*, [in:] *ibid.*, p. 228.

<sup>24</sup> I quote from: B. Stiegler, *op. cit.*, p. 64.

means of photography, it is important to me, as I mentioned, that it is closely connected with light. It is possible in photography to move around in the metaphysical area, because the photographic image that is formed as a result of “touching” with light, in my opinion, has not only a physical but also a transcendental dimension.

I am aware that the search for a metaphysical element in photography can not disregard materiality. It is crucial in my artistic concept, that the meeting of the metaphysical and material elements be accomplished through physicality. I have no doubt that I have an access to the extrasensory world through the world of the senses, through matter, and thus, precisely, through the body. I think that man from the very beginning, when he distanced himself from the natural world in his progress, when he could see the spiritual horizon, he kept seeking an access to the spiritual world, to spiritual experience just through matter. Perhaps this explains why in my works I undertake various aspects of physicality and the ambiguity of this physicality.

# Discussing the other artistic and research achievements

My “personal space”, which defines the semantics of the “Collections”, did not appear with the first realizations of this project. It also creates the semantic space of my previous works presented in the publication “Autography. Author’s album.” The oldest among them is a set of works entitled “Ossuaries”, the realization of which I started in the period preceding obtaining the Ph.D. in the field of painting. In my album, I present one work dating from that period, from the series “Ossuaries” (in 2009 - “Passage”, in Łódź; in 2011 - “Transfiguration I”, in Konin and “Transfiguration II”, in Wrocław; in 2012 - “Passage III”, in Suwałki) and shown at the collective exhibition in 2013 – “Building and Body”, in Wejherowo. The second edition of these works resulted from deliberate preparation of photographs for exposure in such a technological way that the image could partially “withdraw” from “plates” specially crafted by me, which was an intentional dramaturgical action strengthening persuasion and emphasizing the message content.

This message refers to the subject of death, which I wanted to face in the sphere of artistic practice. It was connected with the traumatic experience of my dad’s sudden death. While the photographs from the “Ossuaries” series “were maturing” for subsequent exhibitions, I realized a set of photographs, sarcastic in its meaning, “Without memory”, in the technique of a coloured diapositive. It has not been published anywhere so far, but it is important to me because it helped me distancing myself from the subject of death. At the same time, I started working on a cycle developed over the following few years in various “scenes”, starting from the realization of “Passage”, which was continued in the cycle of the same title, therefore, to distinguish one from the other I added numbers I and II. This thread of my work, which I also developed while working on the cycle “Transfiguration” is connected with being aware of the essential properties of photography associated with light, contained in its act of creating an image, which make photography different from

other image media. In “Passages” and in “Transfigurations”, I started the “game with light”, which after several years I developed in “Collections” with the help of the so-called “light brush”, drawing some conclusions from these experiences. While in the first realizations, this “brush” made operations performed in the positive darkroom possible, with light recorded in the form of its negative image, in the latter it was the opposite, in line with what normally the human eye captures.

In my search for the expression of the essential properties of photographs connected with light, I settled for an experimental approach to traditional silver technique in the positive process, and I will add that it occurred in combination of the photogram technique with the Sabattier effect (pseudosolarization). In this aspect of seeking new for me formal solutions, I followed the experimental realizations of the photographic image of the early 20th century, the trend of Dadaism and constructivism, first of all, the works of Man Ray and Laszlo Moholy-Nagy. I presented works from subsequent cycles together with the “plates” of the “Ossuaries” set, in which the image was subject to ever greater degradation during further exposures.

Laszlo Moholy-Nagy’s experience consisting in “appreciating” the negative image “in itself” by giving it the value equal to the positive image, inclined me to undertake the next series of works, entitled “Between”, which was as a whole exposed in the technique of a negative (in 2015 - “Between” in Istanbul - individual presentation; in 2016 - “Three faces of the sacrum” in Krakow - the exhibition of three artists). At that time, I had already carried out the first works from the “Collections” series, which, as I mentioned above, took me time to find some distance to further realizations of this set. During my work on this series, subsequent realizations were of sequential character. In the beginning, first of them, numbered I, II, IV, V, whose main motif was a table, together with the motifs appearing on it, constituted the basic direction for me in the development of my concept (“Collections” II, which in the initial version were titled “The Table”, I presented: in 2016/17 – “Rudimentary landscape vs. genius loci” in Konin – group exhibition: in 2017 – “Collections” in Wrocław, and at two post-competition shows “Artbox”: in 2017 - in Basel and in 2018 in New York). Eventually, however, I decided to develop the “bodily” thread (“Collections” III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII) that gave and still gives me more creative possibilities, as I have discussed in the previous chapter.

A distinct chapter of my activity in the field of photography is the research work involving the analysis of a photographic image and of the creativeness of recognized

representatives in the field of photography. My accomplishments include three papers published in the English language version presented at a conference on media (in 2013 - "Devaluation of photographic means of expression in advertising photography exemplified by artistic work of Ryszard Horowitz"; in 2015 - "Creative use of means of expression in photography on the example of Tomek Sikora's artistic works"; in 2017 - "Invariability of the structures of Harry Callahan's works - schematism or creativity?"), one of which I also presented during a guest lecture at the University of Sabanci in Istanbul (in 2015 - "Creative use of means of expression in photography on the example of Tomek Sikora's artistic works").

Karoline Fryk