

# **AUTOREFERAT**

DOMINIKA SADOWSKA  
Akademia Sztuk Pięknych  
im. Władysława Strzemińskiego  
w Łodzi

Łódź 2019

# INFORMACJE OSOBOWE

1. Imię i nazwisko: DOMINIKA SADOWSKA

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne

- 2012 Doktorat w dziedzinie sztuk filmowych

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi

Tytuł pracy praktycznej: *Percepcja nienasycona*

Tytuł aneksu teoretycznego: *Percepcja nienasycona. Między widzianym a wyobrażonym.*

promotor: prof. Grzegorz Przyborek

- 2001 Dyplom magistra sztuki

Wydział Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

promotorzy: prof. Grzegorz Przyborek, prof. Andrzej Smoczyński, mgr Lech Lechowicz

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych

- 2019 Wykładowca, Katedra Fotografii, studia zaoczne II st., Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
- 2013 - 2019 Adiunkt, Katedra Multimediów i Fotografii, Wydział Sztuk Wizualnych, ASP w Łodzi
- 2007 - 2013 Asystent, Katedra Multimediów, Wydział Grafiki i Malarstwa, ASP w Łodzi
- 2016 - 2017 Wykładowca, Katedra Fotografii, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
- 2009 - 2013 Asystent, Zaoczne Studium Fotografii, studia II st., Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- 2010 - 2019 Wykładowca, Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości, Wydział Nauk o Wychowaniu, Uniwersytet Łódzki
- 2005 - 2009 Wykładowca, Wydział Artystycznej Grafiki Komputerowej, Wyższa Szkoła Informatyki w Łodzi
- 2004 - 2007 Nauczyciel, kierunek Fototechnik, Centrum Kształcenia Kadr Profesja o/Łódź
- 2004 - 2005 Wykładowca, Wydział Grafiki Komputerowej, Wyższa Szkoła Kupiecka w Łodzi

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2017 r. poz. 1789):

**Czerń nie jest - zestaw fotografii, lightboxów, obiektów i instalacji**

W skład wchodzi realizacje:

*Czerń,*

*Znamię,*

*bez tytułu #8, 2014,*

*bez tytułu #18, 2014,*

*Tafla,*

prezentowane na wystawach: *Znamię* (Galeria Imaginarium, Łódź, 2014), *1/1* (Centrum Promocji Młodych, Częstochowa, 2014), *Holes* (Galeria GEDOK, Stuttgart, 2016), *Hodowla* (Galeria Sztuka Wyboru, Gdańsk, 2018).

# SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	5
MATERIA .....	7
CIEMNOŚĆ .....	12
CZERŃ NIE JEST / Analiza dzieła artystycznego zgłaszanego jako aspirujące do spełnienia warunków postępowania habilitacyjnego .....	17
DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA, ORGANIZACYJNA I POPULATORYZATORSKA .....	29
BIBLIOGRAFIA .....	36
INTRODUCTION .....	37
THE MATTER .....	39
DARKNESS .....	44
BLACK IS NOT / Analysis of the artistic work notified as aspiring to meet the requirements for habilitation proceedings .....	49
EDUCATIONAL, ORGANISATIONAL AND PROMOTIONAL ACTIVITY .....	61
REFERENCES .....	68

# WSTĘP

Wykształcenie artystyczne, które dało mi możliwość wielostronnego rozwoju i umiejętności posługiwania się różnymi technikami plastycznymi oraz osobiste zdolności manualne odgrywają dużą rolę w mojej praktyce artystycznej – nie czuję się ograniczona w zakresie środków wypowiedzi. Nie muszę zamykać się w konkretnej technice, co doceniam i uznaję za ogromną wartość. Naturalnym wydaje mi się swobodne posługiwanie się różnymi mediami i wykorzystywanie ich w zależności od potrzeby, a granice pomiędzy nimi traktuję jako dynamiczne i nielinearne. Tak traktuję również fotografię, po którą sięgam najczęściej i której używam do realizacji określonych koncepcji. Na niej skupiłam się rozpoczynając pracę na Akademii Sztuk Pięknych (2007) i później, podczas pracy nad przewodem doktorskim (2012). Dysertację poświęciłam zjawiskom interesującym mnie już wcześniej - zakłóceniom stawianym w odbiorze obrazu, niedoskonałościom widzenia (związanym bezpośrednio z percepcją wizualną), poszukiwaniom granic widzialności; analizowałam także status ontologiczny zjawiska ciemności i reprezentującej ją czerni, która od dawna towarzyszy mi w moich realizacjach. Opisywałam zagadnienia, które stały u podstaw stworzenia pracy *Percepcja nienasycona* w części praktycznej, eksponowanej na wystawie *Tożsamość Fotografii* towarzyszącej Fotofestiwalowi w Łodzi.

W 2013 roku kontynuowałam prace nad podjętymi problemami. Przyznany grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pozwolił na realizację moich koncepcji. Praca zajęła mi niemal trzy lata i poprowadziła do powstania zestawu fotografii, lightboxów i obiektów, które miały swoje odsłony na wystawach *Znamię* w Galerii Imaginarium w Łodzi (2014), *1/1* w Centrum Promocji Młodych w Częstochowie (2014) i *Holes* w galerii GEDOK w Stuttgarcie (2016). Wystawom tym poświęcona została publikacja *Czerń nie jest* (2017).

Realizacja ostatecznie ukształtowała się pod nazwą **Czerń**. Taki tytuł (**Black**) nosi również photobook wydany przeze mnie w autorskim nakładzie 3 sztuk prezentowany podczas *Singapore International Photography Festival 2018*. W kształcie nawiązującym do układu z tej publikacji prace zaprezentowane zostały na wystawie *Hodowla* w Galerii Sztuka Wyboru w Gdańsku (2018).

Dodatkowe prace, włączone do dzieła habilitacyjnego, noszącego wspólny tytuł **Czerń nie jest (Znamię; Bez tytułu #8, 2014; Bez tytułu #18, 2014; Tafla)** także odnoszą się do tych zagadnień, jednak ze względu na ich specyfikę oraz czytelność zestawu **Czerń** pozostawiłam je osobno.

Niniejszy autoreferat podzieliłam na cztery części: **MATERIA, CIEMNOŚĆ, CZERŃ NIE JEST** oraz **DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA, ORGANIZATORSKA I POPULARYZATORSKA**. W dwóch pierwszych rozdziałach - **MATERIA** i **CIEMNOŚĆ** w skrócie omawiam interesujące mnie zagadnienia i problemy artystyczne, poruszane w dotychczasowych realizacjach. W rozdziale **MATERIA** skupiłam się na opisie dokonań, w których kluczową rolę odegrały działania o charakterze bliskim rzeźbie i sztuce obiektu. W

rozdziale zatytułowanym *CIEMNOŚĆ* przybliżyłam prace zrodzone z mojej długoletniej fascynacji zanikającym w czerni obrazem. Jako że charakter prac i rodzaj użytych środków często przenikają się, podział ten jest umowny, wskazuje raczej na dominanty w określonych realizacjach.

Jednocześnie pojęcia te i związane z nimi zagadnienia oraz działania wydają mi się kluczowe do zrozumienia genezy pracy habilitacyjnej, która jest połączeniem moich działań z materią i zainteresowaniem zjawiskiem ciemności (szczególnie tej występującej w działaniach w obszarze sztuk wizualnych). **Rozdział CZERŃ NIE JEST jest poświęcony analizie pracy habilitacyjnej.** Ostatni rozdział zawiera opis moich dotychczasowych aktywności w sferze dydaktycznej, organizacyjnej i popularyzatorskiej.

# MATERIA

*Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania.  
W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zagęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje  
od nieskończonych możliwości [...]*

B. Schulz *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*

Materia prowokuje, inspiruje, hipnotyzuje. Doświadczenia z materią były dla mnie bardzo naturalne - głębokie zanurzanie rąk w workach z ziarnami zbóż na strychu u dziadków na wsi; naczynka, sztucce, cienkie błonki wylepiane z miękkiego wosku ze zniczy na grobach, kolekcja filigranowych plastelinowych figurek bohaterów z dziecięcych komiksów, z samodzielnie obmyślonymi konstrukcjami z drucików, tak, aby zachować charakter cienkiej, rysunkowej linii. Nie przywiązywałam wtedy zbyt dużej uwagi do moich możliwości manualnych, działania te traktowałam czysto intuicyjnie, a efekty końcowe były zadowolające. Zdałam sobie teraz sprawę, że właściwie zapomniałam o tych pierwszych działaniach, tak jakby ważne były tylko te późniejsze, świadome (związane z tokiem edukacji artystycznej), które pojawiły się dużo później. W Liceum Plastycznym w Opolu jako specjalność wybrałam ceramikę, właśnie dlatego, że proces obcowania z materią był dla mnie ważnym punktem wyjścia. Chciałam pracować z surowcem podatnym na formowanie, zależnym całkowicie ode mnie - jak mi się wówczas wydawało. Z upływem czasu okazało się, że zależność jest odwrotna - to materia może prowadzić mnie w kierunku tworzenia intuicyjnie rozpoznawanych kształtów, konstrukcji, nowych form, że materia determinuje proces twórczy, podpowiada, wskazuje kierunek. Tak jakby powstające dzieło samo nadawało sobie własną formę, a artysta był tylko uważnym pośrednikiem, zręcznym wykonawcą. To nieuchwytnie odczucie, pojawiające się jak błysk, jednocześnie wystarczająco wyraźne i świadome jest dla mnie jednym z najważniejszych kierunkowskazów w twórczym procesie.

Doświadczenia z fotografią pojawiły się później, w połowie studiów na łódzkiej ASP. Zdałam sobie sprawę, że będzie ona bardzo przydatna w realizowaniu moich zamierzeń artystycznych, że poszerzy mój zakres wolności twórczej w utrwalaniu poprzez zapis powstałych form, które ulegać mogą zmianom, przekształceniom, zniszczeniu, odrzuceniu. To odczucie intuicyjnie skierowało mnie w stronę działań w studio fotograficznym w Pracowni Fotografii Reklamowej prowadzonej przez prof. Grzegorza Przyborka (wraz z asystentem, mgr. Markiem Domańskim) i dawało mi możliwość pracy w oparciu o niezbędne zaplecze sprzętowe.

Inspirujące wykłady i projekcje Profesora oraz wybitnego historyka fotografii Lecha Lechowicza odpowiadały na moją fascynację nurtami i artystami fotografii inscenizacji, niekiedy wprowadzając mnie w euforyczną wręcz chęć działania. Czasochłonne przygotowania poprzedzające wykonanie zdjęcia oraz

ciężka praca na planie były dla mnie naturalnym procesem wpisany w działanie fotograficzne. Budowanie czegoś, co zamieni się w obraz, od najmniejszych elementów, od początku (praca w studio, kreowanie *na nowo*), było dla mnie niezwykle istotne – utożsamiałam się z typem wynalazcy, opisanym przez Müller-Pohle'a.

*W wypadku fotografii część procesu wydaje się wyjęta z rąk ludzkich. Są odcinki, na których fotograf musi się poddać akcji obiektywnej. Długość tych odcinków była różnie oceniana i różnie przez artystów regulowana*<sup>1</sup>. W trakcie realizacji starałam się jak najbardziej skrócić te niezależne ode mnie odcinki, biorąc tym samym odpowiedzialność za efekt końcowy. Aby zyskać większą niezależność i poszerzyć zakres umiejętności przydatnych podczas sesji fotograficznych, ukończyłam w tym czasie (1999-2000) Międzynarodową Szkołę Charakteryzacji w Warszawie.

Serią fotografii instalacji przestrzennych z elementami rzeźbiarskimi, w których umieszczałam wystylizowanych modeli była moja praca dyplomowa w Pracowni Fotografii Użytkowej (***Śnienia***, 2001), wykonana pod opieką prof. Grzegorza Przyborka. Prof. Grzegorz Przyborek był także promotorem mojego doktoratu ***Percepcja nienasycona. Między widzianym a wyobrażonym*** (2012). Wykonane w ramach części praktycznej fotografie w jeszcze większym stopniu bazowały na wykonywanych w studio aranżacjach rzeźbiarskich. Podczas realizacji pejzaży ważną inspiracją była dla mnie m.in. seria *Seascapes* stworzona przez Sugimoto, celowo jednak zrezygnowałam z obcowania z tak ważnymi u niego żywiołami wody i powietrza. Odniosłam się do wyobrażeń rzeczywistości i stworzyłam ją z plastycznych materiałów w warunkach studyjnych. Chodziło o pewną umowność, wywołanie skojarzenia ze znanymi widokami, które jednocześnie okazują się być czymś, co może podsuwać odbiorcy inne konotacje, czymś nadnaturalnym. Dążyłam do wywołania odczucia podobnego do *unheimlich*.

W pracę ***Percepcja nienasycona***, będącą instalacją w wyciemnionej przestrzeni (wrócić do tego później) włączyłam także niektóre obrazy z serii ***Ingerencje***, powstałej równoległe w czasie. Wykorzystałam w niej obiekty przedstawiające wizerunki zwierząt (używane zabawki, figurki), przetwarzając je w różnym stopniu, głównie przy użyciu stosunkowo nietrwałej plasteliny (prowizoryczność materiału była uzasadniona zamierzeniem użycia tych modeli tylko do fotografii). W wyniku poczynionych zabiegów obiekty ujawniały niezwykle łatwość przechodzenia z jednej formy w inną, a sfotografowane i przeskalowane nabierały odmiennego charakteru stając się niejednoznaczne w odbiorze. Używane zabawki pozyskiwałam głównie na pchlich targach, intuicyjnie dokonując wyborów (zapoczątkowało to moją kolekcję osobliwych figurek zwierząt). Obiekty te, choć nietrwałe, okazały się na tyle interesujące same w sobie oraz w relacji z materiałem wydruku fotograficznego, że zaczęły funkcjonować w obiegu wystawienniczym jako formy trójwymiarowe podejmujące dialog z obrazem fotograficznym. W związku z tym wykonałam kopie najbardziej nietrwałych form, odlewając limitowane nakłady w żywicy polimerowej.

W *Ingerencjach* fotografia wydała mi się najlepszym i najbardziej sugestywnym sposobem na odkrycie potencjalnych bytów tych prozaicznych przedmiotów. Uwolniła je z przypisanych im cech i pokazała, że mogą stawać się czymś zupełnie innym.

Podobną rolę medium fotografii odegrało w innej mojej pracy - wcześniejszej serii portretów lalek ***bez tytułu (lalki)*** (2010), w których znaczne przeskalowanie małych główek pomalowanych na czarno dziecięcych lalek diametralnie zmieniło ich charakter oraz przesterowało ich odbiór. Interesującym wizualnie aspektem

---

<sup>1</sup> M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010, s. 16.



było połączenie kilku technik - fotografowanie trójwymiarowych obiektów o nadanej malarskiej fakturze, silnie wyeksponowanej dzięki zbliżeniu i powiększeniu - a dzięki tej fakturze i monochromatyczności wydruk końcowy okazał się bardzo zbliżony do grafiki. Zestaw ten został nominowany do *Grand Prix Fotofestiwal* w 2010 roku, był także pokazany na konkursie *Grand Prix Młoda Grafika Polska* w Krakowie (2012) oraz na wystawach indywidualnych w Sztokholmie i Warszawie.

W pracach z serii **Czerń** (2013-2016) znaczenie fotografii w procesie uwieczniania różnorodnych materii stało się jeszcze istotniejsze. W drodze eksperymentów okazało się, że oprócz przekształcania obserwowanych substancji przed okiem aparatu, transformacje odbywają się w wielkim stopniu przy pomocy środków fotograficznych (światło, skala, inwersja) i że właśnie one mają kluczowy dla całości charakter (opisują to w rozdziale **CZERŃ NIE JEST**).

W 2017 roku wspólnie z projektantem ubioru Jackiem Gmachem zrealizowaliśmy projekt łączący dokamerowe działania rzeźbiarskie (obiekty z tekstyliów), fotografię oraz instalację site-specific (**Odlóg**). Efektem była wystawa w holu Filharmonii Łódzkiej (poziom -1) podczas Fotofestiwalu. Jacek Gmach jest doktorantem Łódzkiej ASP, a swoją rozprawę doktorską oraz pracę praktyczną poświęca problemom efektywnego gospodarowania surowcami tekstylnymi podczas procesu produkcji odzieży. Chcąc zwrócić uwagę na ilość wytwarzanych odpadów stworzyliśmy serię fotografii uwieczniających człecopodobne twory zbudowane z tekstylnych odpadów (granica była zatarta - do niektórych ujęć pozował model ukryty pod warstwą ścinków, ale w większości przypadków materiały upinane były na specjalnie stworzonych manekinach) oraz instalację unaoczniającą ogrom nieużytków - cała podłoga holu poziomu -1 filharmonii została pokryta kolorowymi nieużytkami. Wystawa trwała 3 miesiące i spotkała się z dużym zainteresowaniem problemem oraz niezwykle żywymi reakcjami publiczności. Fotografia z tej serii była eksponowana także podczas festiwalu *Landskrona Foto* w Szwecji (2018).

W ostatnich moich działaniach artystycznych nadal kieruję uwagę w stronę właściwości medium fotografii, będąc przy tym blisko działań rzeźbiarskich. Trzy serie prac stworzone na wystawę **Widok wystawy** (2018) są zestawem funkcjonującym nierozdzielnie i w odniesieniu do przestrzeni, w której obecnie sytuje się łódzka galeria Punkt Odbioru Sztuki (ul. Struga 90). Fotograficznie zareagowałam na specyfikę galerii, naznaczonej bardzo silnie *piwnicznym charakterem* (widoczne rury kanalizacyjne i inne nieukryte konstrukcje swoją obecnością, ilością i gabarytami konkurują podczas wystaw z eksponatami wystawienniczymi - wszak *hydrant w nowoczesnym muzeum nie wygląda jak hydrant ale jak estetyczna zagadka*<sup>2</sup>). Dokumentacja fotograficzna przestrzeni stała się dla mnie materiałem do wykorzystania. Oczyszczałam miejsce cyfrowo, dopasowując je do galeryjnych standardów *white cube* i poruszając tym samym zagadnienie charakteru przestrzeni przeznaczonej do prezentacji sztuki i działań artystycznych (praca **Przeźrenie galerii**, 2018). (Przy tej okazji okazało się, że wśród publiczności zdania na temat usytuowania i warunków panujących w galerii POS są niezwykle silnie spolaryzowane.) Oczyszczone widoki przestrzeni zaprezentowane zostały w formie wydruków i umieszczone w sfotografowanych uprzednio miejscach. W kolejnej serii prac sfotografowane fragmenty instalacji kanalizacyjnych potraktowałam jak

---

<sup>2</sup> Brian O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, Kraków 2005, s. 453.

wirtualne rzeźby - cyfrowo opracowywałam je, zmieniałam i formowałam, jakby były trójwymiarowymi obiektami, jednak pozostawiając je w formie wydruków fotograficznych (**Szkice**, 2018). Na trzecią część wystawy składała się ponowna dokumentacja przestrzeni galerijnej z wiszącą już w galerii ekspozycją oraz ponowne wyczyszczenie przestrzeni galerii na tej dokumentacji wraz z niewielkimi manipulacjami wielkością eksponowanych prac (**Widok wystawy**, 2018). Widoki na tej dokumentacji, pokazane w formie slide show, zderzały się z realną wystawą. Daleką inspiracją do tego działania była m.in. twórczość Artie Vierkant, który w swobodny i oryginalny sposób operuje fotograficzną dokumentacją swoich prac, wykorzystując ją do tworzenia kolejnych prac i kilkakrotnie przetwarzając.

W ostatnich latach znaczącą rolę w mojej twórczości odgrywają obiekty. Szczególnie ważne wydają mi się te tworzone z użyciem luster, w których odbity w gładkiej tafli obraz zewnętrznego świata przenika się z pojawiającymi się na lustrze obrazami lub komunikatami tekstowymi. Lustro ma dla mnie wartość nie tylko ze względu na liczne konotacje z medium fotografii. Najbardziej interesujące wydaje mi się to, co je od niej odróżnia - powierzchnia z ambiwalentnym statusem, z możliwością tworzenia obrazów potencjalnych (także ruchomych). Zazwyczaj patrzymy w lustro - ale umieszczenie go w kontekście galerii może sprawić, że spojrzymy także na lustro. Używam zwierciadeł półprzepuszczalnych, a zaczęłam traktować je jako tworzywo prac po doświadczeniach z tworzeniem lightboxów z serii **Czerń** (tam powierzchnie lightboxów przypominały czarne lustra).

Najwcześniejszy lustrzany obiekt nosi tytuł **Atlantis is calling** (2016). Wykorzystałam w nim popularny w latach 80-tych utwór grupy Modern Talking *Atlantis Is Calling (S.O.S For Love)*. Okrągłe zwierciadło emitowało dźwięk trzech przetworzonych i zwolnionych wersji tej piosenki, a spod lustrzanej tafli wyłaniał się i znikał napis ATLANTIS IS CALLING, w różnych kolorach i odcieniach. Powolne lub szybsze, dość rzadkie pojawianie się komunikatu było możliwe do uchwycenia dla uważnego odbiorcy, tak samo jak dźwięki, słyszalne jedynie z dość bliskiej odległości. Tworząc tę pracę, nostalgicznie przywołując dalekie echo przeboju tak bliskiego mi w późnym dzieciństwie, konstruuje *lustro obdarzone pamięcią* (określenie na którym zbudowany został topos fotografii)<sup>3</sup>.

Podobny charakter ma praca **Poświęć się** (2018), będąca zwierciadłem wysokości równej mojemu wzrostowi (175 cm), odbijającym całą sylwetkę człowieka, z wyświetlanym na poziomie oczu hasłem POŚWIĘĆ SIĘ. Lustro niczym się nie wyróżnia, oprócz dwusekundowego wyświetlenia się tego wezwania raz na jakiś czas. Można je dostrzec lub nie, w zależności od długości wpatrywania się w odbicie, a wezwanie, proste, ale niejednoznaczne, może wywoływać różne skojarzenia i wybrzmieć mniej lub bardziej w zależności od kondycji umysłowej i duchowej odbiorcy, bądź sytuacji, w jakiej się obecnie znajduje.

Obiektem, w którym obrazy odbite w lustrach przenikają się z obrazami ruchomymi wyświetlanymi na ich powierzchni oraz z dźwiękiem jest praca **I zabawa trwała...** (2017), do realizacji której zaprosiłam wokalistę Karola Stolarka. Jego usta wykonujące kilkudziesięciminutową improwizację wokalną zarejestrowałam jako film. Śpiewane bez słów melodie są połączeniem zaśpiewek okolicznościowych, pieśni ludowych, fragmentów muzyki poważnej i popularnej, melodii, które wpisują się w muzyczny krąg kulturowy naszej części Europy. Wokalizy przenikają się, przechodzą jedno w drugie, tak jak trzy projekcje

---

<sup>3</sup> Przykłady porównań fotografii do lustra przytacza B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 211-213

śpiewających ust wyłaniających się z różnych fragmentów dwóch obłych luster. Dźwięk odgrywa tu równoprawną z częścią wizualną rolę. Istotne było, aby melodie miały potencjał uruchomienia skojarzeń czy przywołania wspomnień z nimi związanych, jakie każdy w sobie gromadzi w trakcie życia, niekiedy nie zdając sobie z tego sprawy lub zapominając o nich. *Umysł, otrzymawszy od zmysłów załączek przypomnienia, wprawia się w nieustanny ruch i przypomina sobie wszystko, co ma być przypomniane*<sup>4</sup>.

Formalnie bardziej tradycyjny, rzeźbiarski charakter mają moje inne zrealizowane obiekty **Włócznia** (2017), **Wieniec** (2017), **Gołębica** (2018). Są przykładami sytuacji, w których główną inspirację i punkt wyjścia do stworzenia pracy stanowiło samo tworzywo, z którego zostały zbudowane - w tym przypadku były to plastikowe tipsy oraz odpadki protetyczne - gipsowe odlewy szczęk, o których zbieranie poprosiłam mojego brata - technika dentystycznego. Wielokrotnie, odwiedzając go podczas pracy zadziwiła mnie ilość i jakość rzeźbiarskiej pracy, którą codziennie wykonuje oraz precyzja i ciekawe możliwości techniczne jakie dają protetyczne narzędzia i komponenty<sup>5</sup>.

*Włócznia* i *Wieniec* to obiekty, które zaistniały równolegle w czasie. Kształtem i budulcami, z jakich powstały, nawiązują do archetypów kobiety i mężczyzny oraz (ironicznie) do ich współczesnych atrybutów, atrap używanych do oszukania upływającego czasu. Jednocześnie *Wieniec* nawiązuje do figury Uroborosa, symbolu zjednoczenia przeciwieństw. Poprzez użyte surowce obiekty te mogą być różnie odbierane - ich cechy mogą wywoływać skrajne odczucia - wydawać się jednocześnie przyjemne i odpychające. Jasny, obły kształt *Wieńca* może wydawać się delikatny i estetycznie przyjemny lub przeciwnie - oślizły (skojarzenie z gadem). Matowa, czarna forma włóczni z daleka wygląda solidnie i przywołuje na myśl coś naturalnego i organicznego (jak np. spalone drewno) - lecz z bliska, po uświadomieniu sobie z czego naprawdę się składa, może budzić uczucie wstrętu lub rozbawienia.

Moja obecna pracownia, choć pomyślana jako studio fotograficzne, najczęściej służy jako wyposażona w fotograficzny sprzęt oświetleniowy przestrzeń do działań rzeźbiarskich, malarskich i eksperymentalnych oraz jako zaplecze do gromadzenia i składowania różnorodnych surowców, obiektów oraz artefaktów. To właśnie tam zaczęłam poddawać rozmaite rzeczy obserwacji i zapisywać to w formie dokumentacji fotograficznej. Możliwość przekształcania materii w autentycznej przestrzeni to działania bardzo bliskie rzeźbie, a efekty tych działań poddaję translacji na dwuwymiarowy obraz. Rzeczywiste relacje przestrzenne zamieniam w przestrzeń fikcyjną, w przestrzeń obrazu fotograficznego.

---

<sup>4</sup> Franciscus Junius, *Malarstwo starożytnych*, [w:] E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 198.

<sup>5</sup> Poprowadziło to do naszej współpracy przy wystawie *Nepotyzm* prezentowanej podczas festiwalu *Blask/Brzask* w Łodzi w 2017 roku. Jako kuratorka zaprosiłam moją siostrę Ewę Sadowską, również artystkę wizualną, do wystawy w Galerii Mała Czarna na terenie łódzkiej ASP, a Ewa zleciła naszemu bratu wykonanie pracy na tę wystawę.

# CIEMNOŚĆ

*Zasypianie przychodziło mu z trudnością [...] Na wschód, na jałowej pampie, było kilka nowych, nie znanych mu domów. Funes wyobrażał sobie, że są czarne, jednolite, zrobione z bezkształtnej ciemności; kiedy chciał zasnąć, obracał twarz w owym kierunku*

J.L. Borges, *Pamiętliwy Funes*

Ciemność oraz kojarzona z nią czerń inspirują mnie od dawna jako coś nieokreślonego, pełnego ogromnego potencjału, źródło twórczej energii. Nie traktuję ich jako kategorii negatywnej - raczej zgadzam się z twierdzeniem, że ciemność, istotne doświadczenie egzystencjalne, posiada fundamentalną wartość poznawczą. W pracy doktorskiej analizowałam zmieniający się status ciemności, kładąc nacisk na pozytywne jej postrzeganie - od starożytności, kiedy w dosłowny sposób stawała się warunkiem poznania (cicha i ciemna jaskinia była miejscem łączności z ponadmysłowym światem<sup>6</sup>), przez system mistycyzmu negatywnego (misteria teologii kryły się w wyższej nad światło ciemności niezgłębionego milczenia, która płonąć miała najświetniejszym światłem w *największej mroczności i będąc całkowicie nieuchwytną i niewidzialną nieskonczenie napełnia niewidome intelekty blaskami przekraczającymi każde piękno*<sup>7</sup>) po średniowieczną teologię apofatyczną (która utożsamiała Boga nie z archetypem światła, lecz z mrokiem promieniującej ciemności, niedostępnym zmysłom i poznaniu rozumowemu) do czasów nowożytnych, kiedy pozytywna przemiana ciemności w porządku duchowym zbiegła się z pochwałami ciemności głoszonymi przez astronomów - Jan Kepler pisał o doniosłym i niezastąpionym znaczeniu zaćmień i cieni dla wiedzy (*te ciemności są właśnie oczyma astronomów, te skazy rozjaśniają umysły ludzkie najcenniejszymi obrazami*<sup>9</sup>). Opisywałam też wpływ magii i alchemii na przewartościowanie kondycji ciemności - metale zawierające w sobie jakości żywiołów ognia, powietrza, wody, ziemi miały ulegać transmutacji, która posiadała cztery fazy, a stanem wyjściowym było *nigredo* (obrazowo przyrównywane do głowy kruka, węgla, ołowiu, smoły, palonej kości), bez którego nie byłoby możliwe wyłonienie się żadnej formy życia - pełne potencjału *nigredo* łączyło w sobie zjawiska przemijania i śmierci, dając początek odnowie i załżkowi narodzin. W XVI i XVII wieku ciemność zyskała status odrębnej od światła formy bytu, a aksjologia ciemności została włączona w system metafizyczny (traktaty Roberta Fludda, Andreeasa Libalviusa i Athanasiusa Kirchera). *Ciemność, cień, zaćmienia nie są więc zwykłymi stanami pozbawienia*

<sup>6</sup> V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009, s. 1, 4.

<sup>7</sup> D. Areopagita, *Boska Ciemność*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, Kraków 2005, s. 326.

<sup>8</sup> Wg. Mistra Eckharta Bóg pojmowany jako światło - człowiekowi jawi się jako ciemność, tajemnica.

<sup>9</sup> J. Keplero, *Ad Vitellonem Paralipomena. Astronomia Pars Optica*, Francoforti MDCIV, wydanie *Gesammelte Werke J. Kepler*, München 1939, t. I. Przytoczony cytat na s. 16. Przełożyła K. Weysenhoff-Brożkova; cyt. za: M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] eadem, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1983, s. 124.

*światłości i światła, lecz są prawdziwymi bytami, które nazywa się pozytywnymi*<sup>10</sup>. Przyglądając się sposobom w jakim współcześnie funkcjonuje czern i ciemność, omawiałam też twórczość wybranych artystów wizualnych, będących w tamtym czasie moją inspiracją.

Siłę oddziaływania substancjalnej ciemności poczułam i uzmysłowiłam sobie w bezpośrednim kontakcie z pracą *Void* Anisha Kapoora w 2002 roku (dwanaście lat przed wyprodukowaniem pigmentu Vantablack). Wcześniej intuicyjnie zbliżałam się do ciemności i granic widoczności obrazu, tworząc ciemne przedstawienia graficzne z użyciem fotografii otworkowej. Wchodzenie w wizualny mrok, poszukiwanie granic widzialności, pytania – ile można (lub trzeba) pokazać, aby obraz został zobaczony i odczytany, jakie procesy uruchamia u odbiorcy takie *niedowidzenie* - nurtowały mnie, a odpowiedzi szukałam realizując prace. W kilku seriach niektóre z tych zagadnień podejmowałam, inne samoistnie się pojawiały.

W aneksie pracy dyplomowej stworzonym w Pracowni Sitodruku pod kierunkiem nieżyjącego już prof. Andrzeja Smoczyńskiego, będącym serią sitodruków *bez tytułu, 2001* przefotografowałam kamerą otworkową twarze wyseparowane z reprodukcji dzieł renesansowych mistrzów niderlandzkich. Twarze wybierałam kierując się subiektywnymi odczuciami - wydawały mi się wyjątkowo i ponadczasowo piękne. (Wizerunek człowieka miał być przedmiotem mojej uwagi przez kilka następnych lat.) Aby wyeksponować to piękno, miejsce sceny, malarskich detali i harmonii kolorów zastąpiłam głęboką, błyszczącą czernią, która pełni tu doniosłą rolę - dzięki niej całość uwagi koncentruje się na twarzach. Przefotografowywałam oblicza z zastosowaniem własnoręcznie wykonanej kamery otworkowej, co nadało androgynicznym wizerunkom odmienne niż na wyjściowych obrazach, niemal wewnętrzne światło, którym zdają się emanować, zawieszane w nieskończoności. Użycie techniki sitodruku w końcowym etapie procesu pozwoliło na zbliżenie powierzchni grafik do materialności dzieł malarskich, a drobny i subtelny raster stochastyczny umożliwił łagodne przejście jasnych tonów w czern tła, które wydaje się być bezkresną głębią. Grafiki zdobyły m.in. główną nagrodę polskiej edycji konkursu graficznego krajów nadbałtyckich *Network Baltic* (projektu organizowanego przez szwedzkie stowarzyszenie *Grafikens Hus*), co zaowocowało ich ekspozycją na wystawach m.in. w Szwecji, Norwegii, Estonii, Finlandii.

Kolejną realizacją, w której zanikanie w ciemności odgrywało kluczową rolę, były *Ślady* (2005-2008), częściowo zrealizowane w ramach stypendium MKiDN. Praca również opierała się na połączeniu fotografii otworkowej i sitodruku, a drukowana była początkowo na papierze, później na drewnianych przestrzennych formach. Składały się na nią portrety twarzy bliskich mi osób, sfotografowanych z zamkniętymi oczami kamerą otworkową. Inspirowałam się m.in. wizerunkiem z *Całunu Turyńskiego*. Wywoływało to niejednoznaczność skojarzeń - sen, śmierć, zanurzenie w wewnętrznym świecie, niedostępność. Obrazy były zapisem długiego czasu naświetlania, który nabierał tu szczególnej wartości jako wewnętrzne przeżycie procesu fotografowania.

W tych przedstawieniach niezwykle ważne było dla mnie dotarcie do momentu, kiedy twarz na obrazie przyjmuje antynomiczny status - staje się niemalże niewidoczna przy jednoczesnym odczuciu, że nadal tam jest. Widzialność ewoluowała, zmierzając do monochromu, a wizerunki twarzy pokonywały drogę także w wymiarze eschatologicznym. Dużą rolę odegrał tu techniczny aspekt zniuansowanych odcieni tła i punktów rastra oraz aktywność obiorcy. Grafiki podzielone były na moduły, z daleka wyglądały jak minimalistyczny,

---

<sup>10</sup> A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libris digesta*, Roma 1646, s. 53-54. Cytat przełożyła K. Weysenhoff-Brożkowska; cyt. za: M. Rzepińska, op. cit., s. 135.

przestrzenny obiekt bądź geometryczny relief. Wzbudzając ciekawość, czasem irytację, prowokowały widza do poszukiwania takiego punktu widzenia, w którym będzie w stanie zidentyfikować obraz, natrafić choć na jego część i pójść dalej tym śladem, dostrzegając, domyślając się całości lub ją sobie wyobrazić. Praca ta opierała się na zjawiskach dotyczących percepcji wzrokowej oraz zagadnień z nią związanych i uzmysłowiła mi problem indywidualnych możliwości narządu wzroku oraz istotność samej czynności widzenia, która wydaje się często oczywista i naturalna. Dopiero w wyniku zakłócenia procesu percepcji lub zmęczenia narządu wzroku - zdajemy sobie z niego sprawę (rozwijałam ten aspekt w mojej realizacji doktorskiej i w pracach habilitacyjnych).

Podczas tworzenia nie unikałam trudności. Chcąc uchwycić ulotny moment znikania obrazu kierowałam się zmysłem wzroku, decyzję podejmując w oparciu o własne narządy percepcji. W wyniku tego niektórzy oglądający zarzucili mi dyskryminację osób w starszym wieku, które stanęły wobec trudności z dostrzeżeniem obrazów - prace pozostawały dla nich czarną, niemą powierzchnią. Nie mogę nie wspomnieć także o komplikacjach jakie przynosi chęć czy konieczność dokumentacji fotograficznej tego typu realizacji - nie sposób oddać istoty rzeczy. Są to realizacje wymagające oglądania ich na żywo, w odpowiednich warunkach oświetleniowych (które wprowadzają dodatkowy aspekt sposobu recepcji dzieła). *Ślady* docenione zostały na międzynarodowych konkursach - zdobyły m.in. główną nagrodę na *6. Biennale Internationale de Gravure Liège 2007*, wyróżnienie na *XI Bienal de Grabado Caixanova w 2007 roku* i drugą nagrodę *The 9th Baltic States Biennale of Graphic Art Kaliningrad-Koenigsberg 2008*.

Inną serią w podobnej technice (fotografia otworkowa i sitodruk) i o równie subtelnej widzialności obrazu, były portrety kobiet z internetowych portali erotycznych *bez tytułu (ekstacyzki)* (2005). Po wyizolowaniu wybranych twarzy z tła, drukowałam je i fotografowałam kamerą otworkową. Podobnie jak z wizerunkami z malarstwa i w tym przypadku światło zmieniło swój charakter - tym samym zmieniając charakter i wyraz przedstawionych kobiet. Twarze, wcześniej na granicy wulgarności i perwersji, nabrały cech charakterystycznych dla świętych ekstacyzek, przywodząc na myśl twarz Św. Teresy Berniniego. (Oprócz serii w czerni, wykonałam też krótszą serię wizerunków białych na srebrzystym, odbijającym światło tle. Obrazy te mienią się, a ich odmienna, ambiwalentna tonalność przywołuje na myśl pozytywowo-negatywowo charakter dagerotypów.)

W 2008 roku podczas międzynarodowych warsztatów w Grafikens Hus, siedziby szwedzkiego stowarzyszenia graficznego, poznałam tajniki techniki fotopolimeru, wykorzystującej obraz fotograficzny i umożliwiającą przeniesienie go na płytę metalową, aby móc wykonać odbitkę w tradycyjny sposób, z użyciem farby drukarskiej i prasy graficznej. Ta technika spotęgowała ilość transferów medialnych, jakie odbywały używane przeze mnie wizerunki w drodze do efektu końcowego i konsekwencje takich przejść - zmiany, deformacje, przemieszczenia. Zwróciłam na to uwagę już we wcześniejszych realizacjach, ale w fotopolimerowej serii portretów znanych aktorek wcielających się w równie znane filmowe role (*Sean Young/Rachael, Cate Blanchett/Elizabeth, Tilda Swinton/Orlando, Christina Ricci/Katrina van Tassel, Yukie Nakawe/Sadako Yamamura*, 2008) baczniej się temu przyjrzałam i celowo zwiększyłam ilość przeniesień. Cyfrowo fotografowałam ucharakteryzowane do roli twarze aktorek z ekranu monitora podczas wyświetlania w niezbyt wysokiej rozdzielczości filmów, opracowywałam pliki w programie graficznym, drukowałam na folii, a następnie, co było niezbędne dla fotopolimeru - rasteryzowałam je przykładając oddzielną folię z rastrem i po naświetleniu na płycie metalowej z warstwą polimeru ręcznie

odbijałam nakład. Po tyłu zabiegach widoczność ewoluowała, pierwotny kontrast obniżył się, a rozmyte detale zbliżeń zanikły w ciepłej czerni tła. Jej stopień nasycenia na obrazie były zależne od ilości pozostawionej na płycie gęstej farby drukarskiej.

W 2009 roku wykonałam serię fotograficznych czarnych portretów na czarnym tle (**Friends**, 2009). W zasadzie trudno je nazwać portretami. Portrety zazwyczaj dostarczają informacji na temat wielu wizualnie dostrzegalnych cech uwiecznionych modeli. Tutaj postaci moich przyjaciół i dobrych znajomych ujęte do ramion ubrane są w zakrywający, opinający, elastyczny kostium-maskę i bardzo subtelnie oświetlone. Wydawać się mogło, że pozbawienie charakterystycznych cech rozpoznawczych takich jak oczy, ich kolor, karnacja, włosy, detale, ujednolici i upodobni wszystkich do jednej, symbolicznej figury - ale stało się odwrotnie. Nagle wyrysowane delikatnym światłem krawędzie czarnych brył uwypukliły (czasem nawet uwidoczniły) inne cechy - kształt głowy, nosa, kości szczęki i żuchwy, owal twarzy, sposób trzymania głowy - i okazało się, że różnice pomiędzy poszczególnymi osobami są jeszcze bardziej wyraziste, choć wyrażone w mniej nachalny i oczywisty sposób. Opierały się na czymś innym niż to, co zazwyczaj postrzegamy, na co zwracamy uwagę w kontakcie z innymi osobami. Fotografie wytrącały ze schematycznych nawyków postrzegania człowieka.

Stopniowo odchodziłam od portretu. W następnej pracy, również utrzymanej w bardzo ciemnej tonacji, fotografowałam głowy zabawek - lalek. Zestaw ten w przeciwieństwie do serii *Friends* był zapisem niezwykle szczegółowym cech rozpoznawczych - w około dziesięciokrotnym powiększeniu każdy detal widoczny był dokładniej niż w rzeczywistości, ale poprzez pomalowanie na czarno cechy te uległy diametralnej zmianie (**bez tytułu (lalki)**, 2010, serię tę opisałam w poprzednim rozdziale). W kolejnych realizacjach zwróciłam się ku aranżacjom przestrzeni i obiektów (nieco innego rodzaju).

Ciemność stała się głównym elementem mojej pracy doktorskiej, prezentowanej na wystawie *Tożsamość Fotografii* w Galerii Kobro podczas Fotofestiwalu w Łodzi. Zestaw lightboxów pt. **Percepcja nienasycona** był realizacją site-specific. W określonej przestrzeni i minimalistycznej formie łączyła fotografię z dynamicznym światłem. Warunkiem do zaistnienia pracy było całkowite wyciemnienie przestrzeni ekspozycyjnej, w tym pomalowanie ścian jednego z pomieszczeń galerii na czarno i oddzielenie go nieprzepuszczającą światła kurtyną. Ta czerń dająca ciemność odgrywała tu fundamentalną rolę. Objawiające się w ciemności obrazy stanowiły bodziec dla odbiorcy do tworzenia własnych wyobrażeń.

Odsuwając białą kurtynę przy przejściu z jasno oświetlonej galerii do pomieszczenia z moją pracą widz zanurzał się w mroku (kontrastująca biel galerii i kurtyny wzmagała doznanie ciemności). Jednak po chwili przyzwyczajenia wzroku mógł dostrzec rząd bardzo delikatnie oświetlonych obrazów, jawiących się jako prostokątne formy. Chcąc dostrzec, co jest ich treścią, musiał podejść bliżej. Fotografie pejzaży powoli rozświeślały się, imitując proces fizjologicznej adaptacji zmysłu wzroku. Jednak po chwili proces ten ulegał odwróceniu i obrazy znowu zaczynały gasnąć, stając się coraz ciemniejsze i niewidoczne, pozostawiając oglądającego w niedosyć i być może dezorientacji co do przebiegu całości (niezgodnego z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami). Jednocześnie pojawiały się inne obrazy (z serii **Ingerencje**), nieoczekiwane, w nieprzewidywalnych miejscach i na różnych wysokościach (umieszczone, aby znaleźć się na obrzeżach pola widzenia odbiorcy). Oczywiście proces ten nie przebiegał jednakowo u wszystkich. Pomijając różnice w długości trwania przystosowania narządów wzroku, oraz ich kondycję (ogólną

i chwilową), niejednakowo odbierana jest jasność podświetlonych obrazów. O ile natężenie światła jest zjawiskiem obiektywnym, to jasność, jako najprostsze doznanie wzrokowe, będąc *doznaniem* – jest pojęciem subiektywnym. Nie sposób było więc przewidzieć i dostosować natężenia, czasu pojawiania i zanikania światła indywidualnie do każdego oglądającego (tak, aby uzyskać zamierzony efekt, identyczny dla wszystkich).

Odczytanie obrazów utrudnione było dodatkowo przez inne zabiegi i mechanizmy. Obniżony kontrast fotografii spowodował, że w momencie rozświetlenia nie od razu można było dostrzec określone kontury i trudniej było zidentyfikować przedstawione na fotografii obiekty. Dochodzi do tego fakt, że oczy zaadaptowane do ciemności charakteryzują się gorszą ostrością wzroku i że w widzeniu skotopowym, chcąc wyraźnie zobaczyć jakiś przedmiot, powinniśmy patrzeć na niego brzegiem oka (środkowa część siatkówki nie posiada pręcików, odpowiadających za widzenie przy słabym oświetleniu). Natomiast obrazy odbierane przez obwodowe części siatkówki dodatkowo tracą na ostrości. Opisane przeszkody nie pozostają bez wpływu na poczucie niemożności pełnego przyjrzenia się temu, co zostało przedstawione na fotografii.

W powstałej później pracy **Czerń**, oprócz prób wypreparowania substancjalnej czerni i zapisu jej w formie obrazów podejmuję także próbę stworzenia fotografii która wyłania się z czerni - ale nie jest to już immersyjna ciemność otoczenia, tylko powierzchni obrazu. Dzięki powolnemu rozświetleniu przedstawienia powoli rysują się pod czarną taflą szkła, by po chwili zaniknąć z powrotem w mrocznym niebycie (opisuję to w następnym rozdziale).



# CZERŃ NIE JEST

Analiza dzieła artystycznego zgłaszanego jako aspirujące do spełnienia warunków postępowania habilitacyjnego

*Prezentowana wystawa to efekt [...] fotograficznej obserwacji zmieniających swój stan skupienia, kształt i temperaturę substancji. [...] Osobista historia zaowocowała serią obrazów podważających jednoznaczność oraz materialność ukazanych bytów.*

fragment informacji prasowej o wystawie *Znamię*, Galeria Imaginarium, Łódź 2014

Od czasu pracy nad doktoratem moje zainteresowania nie uległy dużym przeobrażeniom - raczej mogę mówić o kontynuacji działań i podjętych wówczas problemów. Punktem wyjścia do pracy była utopijna idea stworzenia czarnego światła, czyli źródła aktywnej, wypełniającej przestrzeń ciemności, a także zdumienie i zachwyt często najprostszymi zjawiskami fizycznymi – sposobami, w jakie przeobrażają się substancje, materializują się ciała, formuje materia.

Za przedmiot obserwacji obrałam sobie to, co zwykle i bliskie, a wszystkie operacje wykonywałam w swojej pracowni. Zabrzmi to banalnie, ale w obliczu natłoku obrazów i frustrującego zalewu informacjami zakotwiczenie w czymś osadzonym w codzienności wydawało mi się naturalne i pociągające. Interesowało mnie przyjrzenie się poziomowi rzeczywistości i zjawisk dostępnych każdemu w bezpośrednim doświadczeniu.

Cel poszukiwań narodził się naturalnie - było nim wytworzenie w studyjnych warunkach obrazu substancji czarnej, nieprzeniknionej, zjawiskowej i materialnej jednocześnie. Moim zamierzeniem było także stworzenie bodźców wizualnych dających obszerne pole dla percepcji i wyobraźni widza, tak, aby obraz stał się dla widza impulsem do budowania równoległych form, światów i zdarzeń (już w jego umyśle). Realizując prace równolegle kontynuowałam przyglądanie się innym zagadnieniom, takim jak wpływ dynamicznego światła na przestrzeń obrazu, wynikające z tego zjawiska związane z percepcją wizualną (iluzje ruchu, niedoskonałości widzenia, poszukiwanie granic widzialności), relacje pomiędzy dwuwymiarowym obrazem a przestrzenią, w której funkcjonuje, oraz przesunięciom granic medium fotografii i efektom tych przemieszczeń. Warty zbadania wydawał mi się również problem statusu przedstawienia fotograficznego i jego relacja z fotografowanym przedmiotem oraz charakter przekształceń, zachodzący między nimi.

Studio fotograficzne stało się moim paralaboratorium i poligonem doświadczeń. Fotografia bardzo często łączy doświadczenia nauki i sztuki, ale moje badanie ani przez chwilę nie pretendowało do bycia naukowym. Owszem, opracowanie końcowe (photobook *BLACK*) przypomina usystematyzowane wyniki,

ale już wprowadzone pojęcia (np. nazwy części) są zdefiniowane według moich potrzeb. Rozpoczęłam prywatne rozpoznania i obserwacje, które mogłyby mnie doprowadzić do uzyskania obrazu fotograficznego substancjalnej ciemności. Powodowane ciekawością laika oględziny różnorodnych, ale zwyczajnych, bliskich codzienności rzeczy, czasem trywialnych materiałów, cieczy, prefabrykatów itp. przypominały bardziej zabawę dziecka i jego odkrywanie nowych zjawisk, a poszukiwania coraz to innych rodzajów, stanów, struktur i form oraz stadiów przetwarzania były dla mnie działaniem ekscytującym i inspirującym.

Zajmując się fotografią studyjną, dotychczas niemal zawsze przed przystąpieniem do pracy fotograficznej wykonywałam szkic koncepcyjny. Jednak w trakcie pracy nad tym projektem ważniejszy od szkiców okazał się proces wnikliwej obserwacji, co wraz z niemożnością przewidzenia efektu zbliżyło projekt do paranaukowego eksperymentu. W trakcie pracy zostawiałam sobie (co wcześniej rzadko mi się zdarzało) bardzo duży margines swobody - otworzyłam się na procesualność działań i poszukiwania, a co za tym idzie - przypadek. Moim założeniem było dać się pokierować intuicji i pójść w stronę tego co oferowała dana materia. Poddawałam fotograficznej obserwacji różne tworzywa - od produktów spożywczych po specjalistyczne materiały techniczne, a wykonane fotografie często prowokowały do kolejnych działań lub determinowały je.

Operacje, jakim poddawałam materiały w studio można podzielić na kilka grup. W książce *BLACK* ułożone zostały one chronologicznie, jednak w trakcie trwania ich porządek się różnił (stąd też nienastępujące po sobie numery nadane pracom.) Do niektórych zapisów wróciłam po czasie i dopiero wtedy doceniałam ich wartość w odniesieniu do całości, a niektóre obrazy odwrotnie - w perspektywie czasowej okazywały się bezużyteczne i jałowe. Dość długi czas poświęcony pracy pozwolił na ocenę wyników z większej perspektywy, co przyczyniło się do wydzielenia poniższych grup.

#### *Część Pierwsza: Substancja*

- *Rozpoznanie / Obserwacja*
- *Eksperyment*

#### *Część Druga: Czerni*

- *Występowanie*
- *Hodowla*

Podział na rozdziały w **Części Pierwszej: Substancja** jest umowny, grupy te nie są wyraźnie odrębne, a wykonane operacje przenikają się lub wydają się mieć podobny charakter. Substancję pojmuję tu jako określenie bytów mających pewne właściwości, mogących stanowić podłoże wszelkich przemian. Tytuły nadane grupom sugerują dominujące działania. *Rozpoznanie* i *obserwacja* mają przecież cechy eksperymentu dzięki chociażby szukaniu odpowiedniego miejsca ekspozycji dla danego materiału czy sposobu ujęcia fotograficznego, a w grupie **Eksperyment** wykonane ingerencje - niszczenie, rozdrabnianie, formowanie na nowo itp. nadal podlegają wnikliwej obserwacji.

Fotografie z grupy **Rozpoznanie / Obserwacja** przedstawiają wybrane intuicyjnie materiały i obiekty, które wyseparowywałam z ich naturalnego środowiska i umieszczałam w sztucznie stworzonych warunkach -

wyizolowane w przestrzeni, na płaszczyznach, wystawione na bezpośredni ogląd lub zanurzone w zbiornikach wodnych. Te zaproponowane przeze mnie miejsca powodowały zmiany w ich właściwościach i wyglądzie oraz sprawiły, że stawały się trudno rozpoznawalne dla odbiorcy. Nie tylko jednak ich cechy zwodzą widza. Ogromną rolę odgrywa tu sposób ich fotograficznego przedstawienia. Fotograficzne widoki przestają podlegać rygorom rzeczywistości.

Całość otwiera fotografia kształtów fluktuujących pod mętną cieczą (**bez tytułu #2, 2014**), której gęstość utrudnia identyfikację, a nawet przyjrzenie się wybrzuszonej materii. Na samym już wstępie stawiam przeszkodę odbiorcy (dosłownie, zakrywając przedmiot oglądu), sygnalizując trudności, jakim będzie poddany, o ile tylko zechce podjąć grę, o której właśnie dowiaduje się, że będzie wymagać od niego wysiłku i może być poznawczo dezorientująca.

Na kolejnym zdjęciu (**bez tytułu #14, 2014**) widzimy wynurzający się, ciemniejący pod wpływem zetknięcia z powietrzem fragment kolistej formy - może przywołać na myśl trowanty, tzw. *żywe kamienie*. Kamienie odgrywają w całości projektu dość istotną rolę - pojawiają się, różne i w rozmaitych sytuacjach, poddawane są dekonstrukcji, a ich właściwości są nieco inne niż się spodziewamy (np. lewitują w przestrzeni, świecą wewnętrznym światłem, rzucają świetlisty cień). Ważką rolę odegrają w drugiej części projektu.

*Prezentowana wystawa to efekt [...] fotograficznej obserwacji zmieniających swój stan skupienia, kształt i temperaturę substancji. [...] Osobista historia zaowocowała serią obrazów podważających jednoznaczność oraz materialność ukazanych bytów* - zacytowany już wcześniej fragment opisu projektu na potrzeby materiałów informacyjnych do wystawy *Znamię* zasadniczo zgadza się ze stanem faktycznym, ale pomija istotną informację. W całym procesie bowiem nie tylko substancje ulegają transformacji - już na początku pomiędzy dokumentację fotograficzną stanu rzeczy wkrada się subtelna manipulacja obrazem fotograficznym.

Kiedy na obrazach pojawiają się substancje o różnym stanie skupienia - plama cieczy o perłowym połysku, porowaty owal, puszysty kłębek - widzimy je, lecz trudno nam zidentyfikować prawdziwą naturę surowca. To, co jest widoczne, wydaje się przemieniać na oczach odbiorcy, który może interpretować je według własnego modelu recepcji. Pomimo znanych każdemu fotografowanych rzeczy (prozaiczne produkty - mleko, bułka pszenna, wata, sól, piasek, mąka), obrazy, które je przedstawiają, pozostawiają odbiorcę w niepewności. Zapraszają do refleksji nad naturą widzenia - nic nie jest dokładnie tym, czym może się wydawać.

Całość oczywiście nie zaistniałaby bez użycia fotografii. To ona, początkowo odgrywając rolę notatnika, w miarę postępu pracy zyskiwała coraz większe pole. Ukazywała odmienne oblicze znanych obiektów, odzierała z oczywistości, odrealniała, nadawała inną skalę, wymiar, sens, którego bez jej pośrednictwa użyte materie nigdy nie uzyskałyby. Dzięki zmienionemu kontekstowi, ustawieniu na planie, odpowiedniemu oświetleniu i ekspozycji zobrazowane rzeczy, zjawiska i substancje, zamiast upewniać odbiorcę o stanie rzeczy, są niejednoznaczne w identyfikacji, trudno je odnieść do realnych odpowiedników, a badania właściwości materii przeistoczyły się w badanie możliwości fotograficznego opisu rzeczywistości.

Ta niejednoznaczność i metamorficzność niektórych obserwowanych ciał oraz pamięć o strategiach stosowanych przez artystów jak Duchamp, Joan Fontcuberta, Roee Rosen czy kolektyw 0100101110101101.org czy nasunęły mi pomysł wkroczenia na drogę fikcji i mistyfikacji, a połączenie ich z fotografiami przedstawiającymi faktyczny wygląd substancji miało uwiarygodnić projekt. Technologiczny charakter obrazu fotograficznego otwiera go na opcje manipulacji, uznałam zatem, że mogę nieco wpłynąć

na zjawiska przy pomocy przewrotnego medium.

Jedną z pierwszych manipulacji pojawia się na obrazie **bez tytułu #14, 2014**, przywodzącym na myśl nieoczywiste fotografie Wolfganga Tillmansa z serii *Freischwimmer*, które mają odbiorcę swoją wizualnością i dotyczą problemu natury percepcji jako narzędzia komunikacji. Czarne przemieszczające się pasmo na białym, neutralnym, nie ułatwiającym rozpoznania tle wydaje się być czymś bezcielesnym, choć określonym w formie - płynnej, ruchomej, fluktującej - może smugą ciemnego dymu? O ile u Tillmansa rozplywające się substancje nie dają widzowi oparcia umożliwiającego ich identyfikację, to na kolejnej fotografii (**bez tytułu #23, 2014**) dostaje on informację. Podobna lotna substancja wydaje się lewitować pod wpływem ruchu powietrza z ustawionego wentylatora. Wentylator pozwala na ogólne zarysowanie wielkości i proporcji oraz uwidocznia dalsze cechy enigmatycznej substancji - podatność na ruch powietrza oraz gęstość, która (zdaje się) powoduje ciężenie i opadanie ku dołowi. Ujawnienie narzędzia, jakim jest wiatrak wentylatora, w pewien sposób obnaża nieokreśloną dotąd substancję, sytuuje ją w kontekście i stanowi punkt odniesienia. Wnikliwego obserwatora zastanowić może odwrócona tonalność urządzenia - i to może być tropem do odszyfrowania wykonanego na fotografii zabiegu inwersji, który odgrywać będzie coraz większą rolę w całym projekcie.

Prosty zabieg odwrócenia tonalnego diametralnie zmienił rzeczywistość - i substancje, i ich otoczenie, a efekt był intrygujący. Atmosfera przedstawień ulegała zmianie, czarne fragmenty nabierały aksamitności i ciężkości, a materialność ich została zakwestionowana. Sto procent światła, czyli prześwietlenie bez żadnych szczegółów w bieli (sytuacja fotograficzna zazwyczaj niezbyt pożądana, granicząca z błędem) zamieniła się w piękną, głęboką czerń, a zanik szczegółów przywołał na myśl jednolitość i płaskość przestrzennych obiektów pomalowanych pochłaniającym niemal w całości światło pigmentem *Vantablack*. Obserwując, jak zmienia się wygląd fotografowanych rzeczy, poczułam, że pojawiło się coś istotnego. Po kilku wykonanych próbach miałam pewność, że jestem na dobrej drodze do osiągnięcia celu badań i zdecydowałam się na grę mającą uprawdopodobnić dokumentowane operacje.

W czasach, w którym dokonała się symboliczna śmierć negatywu (fotografia cyfrowa jest go pozbawiona, a negatyw wykorzystuje przeważnie tylko grupa entuzjastów posługująca się tradycyjnymi technikami fotograficznymi), wykonałam gest przywrócenia dwuetapowości. Bezpośredni, cyfrowy pozytyw poddałam inwersji tonalnej i uzyskany w ten sposób obraz negatywowo potraktowałam jak ostateczny - nie był już ukrywanym pośrednikiem (którym często był negatyw - *Negatyw jest sam w sobie niewidoczny, ponieważ oglądam go wyłącznie za pośrednictwem już wywołanego zdjęcia [...] i wielkim nieobecny fotograficznej sceny*), lecz wystąpił na takich samych prawach jak pozytyw. Polemizuję z powszechnym przekonaniem o błędności odwróconych zapisów rzeczywistości. W tym zestawie dopiero odwrócenie światłocienia czyni obraz zrozumiałym i przydatnym.

W opisanych pracach (**bez tytułu #14, 2014** i **bez tytułu #23, 2014**) nie ma innych zabiegów - zarejestrowany został rysunek odbitego światła, refleks na ciemnym tle. I tak jak we *Freischwimmer*

<sup>11</sup> Efekty odwrócenia tonalnego i jego wpływu na przestrzeń oraz cechy obiektów przedstawionych na obrazie, którego autorem był El Lissitzky przytacza W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Gdańsk 2016. s. 66-67.

<sup>12</sup> W. Kanicki w op.cit., s. 18 opisuje: [...] w latach 1935-1939 ukształtowała się metoda reprodukcji oparta na procesie negatywowo-pozytywowym. Tym samym negatyw [...] odnalazł swoje miejsce i została mu przypisana rola pośrednika, rola, która do dziś determinuje myślenie o negatywie. Od tego momentu rozpoczyna się drugoplanowa kariera negatywu [...]

<sup>13</sup> F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007, s. 156.

<sup>14</sup> za: M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa, 2016, s. 62.

Tillmansa eksponowany na ruchome światła światłoczuły papier daje efekt negatywowego obrazu, na którym światła te stają się nierozpoznawalne, wyglądając np. jak pigment rozpuszczany w wodzie, tak tu sfotografowany refleks świetlny poddany zabiegowi inwersji (cyfrowej) staje się czymś jakościowo innym, trudnym do zidentyfikowania. Światło nie wytwarza tutaj cienia, jak w dualistycznym systemie nierozdzielnych bytów (światło-cień), ale staje się cieniem. Przeistacza się weń. Podczas tej transformacji nabiera wizualnej gęstości, ciężkości, zachowując się jak substancja, która zmienia swoje właściwości pod wpływem procesu chłodzenia.

Użycie inwersji staje się coraz intensywniejsze pod koniec projektu (szczególnie w części **Hodowla**) i jest kluczowe dla zamknięcia całości. Niemniej starałam się, aby ten zabieg nie był zbyt łatwy do odczytania. Wykonanych przeze mnie fotografii nie sklasyfikowałabym jako kontynuacji działań artystów posługujących się negatywem jako obrazem zamierzonym, finalnym<sup>15</sup> - u mnie konwencja ta nie jest oczywista. Obraz pozbawiony jest charakterystycznej dla obrazów negatywowych maniery. Nabierając wprawy w przewidywaniu końcowego efektu, udawało mi się niwelować cechy odwróconego tonalnie obrazu panując nad niuansami. Działalam na podobnych zasadach jak Aneta Grzeszykowska malując swoje ciało podczas realizacji *Negative Book* - potrafiła bezbłędnie przewidzieć, w których miejscach powinny znajdować się cienie, czyli które partie musi pomalować na białe. Do wytworzenia cieni najczęściej używałam punktowego światła flesza przechodzącego przez mleczne podłoże z pleksi.

Paradoksalnie więc, pracowałam nad poszukiwaniem czerni, kierując się prawami rządzącymi medium w którym fundamentalną i najważniejszą rolę odgrywa światło<sup>16</sup>. Światła użyłam też na końcowym etapie produkcji poszczególnych prac - w samej konstrukcji lightboxów. Zastosowanie go w dynamicznej formie (powolne pulsowanie) miało realny wpływ na obraz - który pod jego wpływem przekształcał się i ulegał powolnym zmianom - ale o tym napiszę w dalszej części.

Grupa **Obserwacja** prezentująca różne materie kończy się pracą o transgresyjnym charakterze, **bez tytułu (studium #1-25), 2015**, która dokumentuje materiał podczas ruchu, zatrzymując go w nieruchomych kadrach. Ma ona charakter fotograficznego tableau i można ją czytać poziomymi sekwencjami. Substancja wydaje się wówczas lewitować, fluktuować, zagęszczać i rozmywać, przybierając rozmaite kształty. Wywołuje to wrażenie obcowania z organizmem będącym w nieustannym ruchu. Fotograficzne zamrożenie tego ruchu działa podobnie jak oglądanie fontanny w stroboskopowych błyskach w pracy Olafura Eliassona *Big Bang Fountain* (2014). Wytryskująca z dołu woda jest tam uchwycona światłem w krótkim momencie pomiędzy wznoszeniem a opadaniem i widać ją za każdym razem w innej odświeżeniu (podobnie wyglądał proces rejestracji u mnie w studio).

Fotografie w grupie **Eksperyment** - pomimo odrębności materii oraz działań na niej przedstawionych na poszczególnych fotografiach - wydają się być ciągiem narracyjnym.

Dzieje się tak za sprawą kojarzących się ze sobą, podobnych kształtów, cieczy lub charakteru materii. Odczytanie poprzez narrację sugeruje pierwsza praca - zestaw dwóch fotografii. Na jednej widzimy bryłę kryształu, a na drugiej kulkę z podobnej, być może tej samej materii. Leżą one na takim samym podłożu -

---

<sup>15</sup> bliżej mi jest do międzywojennych artystów awangardowych, u których negatyw stał się konwencją przedstawiania rzeczywistości. Ich praca przebiegała w trzech etapach, negatyw - pozytywowa klisza - negatywowa odbitka. Pozytyw przejmował rolę przypisaną dotychczas negatywowi (za W. Kanicki, op.cit., s. 25).

<sup>16</sup> Choć niektórzy za centrum uwagi w fotografii stawiali cień (Talbot, McLuhan, Hausmann, Man Ray) zob. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, s. 49-51.

mogłyby zatem leżeć obok siebie - ale osobne fotografie narzucają wrażenie, że nastąpiła transformacja jednej w drugą. Następnie kulisty obiekt (kamień?) widzimy podczas zanurzenia w sztucznym zbiorniku z wodą, potem wyswobodzony z sił grawitacji lewituje, rzucając świetlisty cień czy może duplikując się w niematerialny sposób. Przechodzimy do obrazu przedstawiającego pojemniki z cieczą, fosforyzującą w ciemnej przestrzeni. Następna fotografia, przedstawiająca skałę w jasnej cieczy sugeruje zajrzenie do wnętrza owych pojemników - potem jeszcze ciaśniejszy kadr (czyli jeszcze bliżej) pokazuje białe świetliste okruchy. Całość wieńczy obiekt świecący od wewnątrz, przez niewielkie otwory. Istota eksperymentu czy eksperymentów nie jest tutaj jasno określona, podana - widać pewne wycinki, fragmenty procesów, być może ich efekty. Lapidarne informacje pozwalają na uruchomienie u aktywnego odbiorcy łańcucha wyobrażeń, który może go poprowadzić w różne strony oraz na wypełnienie luk wytworzonymi przez siebie obrazami i znaczeniami.

Oprócz obiektów badań czasem na fotografiach pojawiają się także akcesoria: wentylator, basen, podstawka, pojemniki. Zarysowują one szerszy obraz przedsięwzięcia i stanowią punkty odniesienia. Ważną rolę odgrywają również płaszczyzny (w domyśle - stoły), na których eksponowane są obiekty. Linia łącząca je z tłem tworzy horyzont, będący cechą charakterystyczną dla większości fotografii. Jest drugoplanowy, ale konstruuje wewnętrzną przestrzeń obrazu, stanowi ważny dla całości element - ma konfrontować się z podziałami zastanymi w realnej przestrzeni (podczas ekspozycji prac).

Szczególną rolę odegrała linia horyzontu w pracy **bez tytułu #12, 2014**. Dzieło to ma dwie formy egzystencji - jako wydruk fotograficzny oraz jako przestrzenna bryła - lightbox o trapezowatym kształcie, eksponowana na podłodze, z obrazem na górnej powierzchni. W lightboxie horyzont tworzy się na styku fotografii i przestrzeni w której funkcjonuje praca (np. w Galerii Imaginarium tłem była ściana działowa), a trapez z obrazem zwęża się, tworząc iluzję perspektywy. (Rysująca się tu istotna relacja przestrzeni obrazu i przestrzeni rzeczywistej ma odzwierciedlenie w końcowej formie jeszcze kilku innych prac - odbijających otoczenie czarnych lightboxów).

Jeszcze inny charakter przybiera **Część Druga: Czerń**. Pierwsza grupa, **Występowanie**, jest kolekcją wykonanych przeze mnie fotografii, w których udało mi się uchwycić pojawiającą się w różnych okolicznościach, środowiskach i w różnych formach czerń. Nie są to jednak sytuacje codzienne i znane. Chciałam uniknąć przedstawienia czerni jako konwencjonalnych ciemności, czy tworzenia katalogu czarnych przedmiotów lub miejsc. Tu czerń objawia się niespodziewanie, w niespotykanych miejscach, przybiera nie do końca dającą się określić formę i materialność, trudno też określić jej substancjonalność i status ontologiczny. Zdaje się być czernią absolutną, niczym strefa pozbawiona dopływu powietrza lub częstotliwość najniższych tonów dźwięku.

Pojawia się na przykład jako wnętrze pozornie zwykłego kamienia (**bez tytułu #25, 2014**). Odlupany kawałek odsłania czarne wnętrze. Ten odstłonięty fragment podważa naszą pewność co do właściwości kamieni. Nie wiadomo, czy jest on pustą w środku skorupą, czy atrapą, czy otwiera się tam nieskończona otchłań czy ma po prostu czarny środek<sup>17</sup>. Podobnie działa przecięta figura konia - ze względu na moje długotrwałe zainteresowanie tematem, postanowiłam włączyć w tę grupę także obraz z mojej wcześniejszej serii *Ingerencje* (2010-2012) (**Ingerencje #2**). Obramowana, ziejąca czernią dziura przypomina te z prac

---

<sup>17</sup> Kamień ten zaskoczył mnie podobieństwem do sfotografowanej w negatywie pracy Constantina Brancusi Le Nouveau-né II (1920). Fotografię tę zobaczyłam w książce W. Kanickiego *Ujemny biegun fotografii* opublikowanej w 2016 roku (2 lata po wykonaniu zdjęcia).

Aliki Braine (seria *Hunting* oraz *Draw me a tree*)- w negatywach swoich fotografii wycina ona otwory za pomocą dziurkacza, a ten prosty zabieg sprawia, że pozytywowe odbitki stają się obrazem, przez który przebijają ciemność. Widać przedstawienie przestrzeni (pejzaż na fotografii), a jednocześnie podkreślona jest płaskość, dwuwymiarowość obrazu. Wydaje się, że *prawdziwa* przestrzeń jawi się przez otwory, za fotografią. Okrągłe kształty otworów, ich surowe, poszarpane gdzieś powstałe w wyniku dziurkowania i dodatkowo wzmocnione przy powiększeniach sprawiają, że fotografie zdają się być zastawkami zasłaniającymi tę czarną czeluść (powiększone krawędzie wyciętych dziurek narzucają wrażenie grubości obrazu), nie pozwalającymi na obejrzenie bezmiaru tego świata *poza*. Jesteśmy skazani na jego namiastkę, ciemne fragmenty stanowiące zapowiedź niesamowitości.

Na innych innych fotografiach zbioru *Występowanie* czerni pojawia się też w *naturze* - jako czarne wykwyty - jeziora? kałuże? dziury? (**bez tytułu (pejzaże) #3, 2014**), mniej lub bardziej kontrastujące z podłożem (**bez tytułu #17, 2014**). Przywoływać to może na myśl instalację Kapoora *Descent into Limbo* - tylko o ile Kapoor opisuje swoją pracę jako przestrzeń pełną ciemności, o określonych wymiarach, to tutaj, na obrazie fotograficznym, o specyfice czarnych plam wiemy tylko to, co widzimy i co nam dopowie nasza wyobraźnia. Ciemny surowiec pojawia się również w warunkach studyjnych (**bez tytułu #32, 2015**). Przybiera tu formę bardziej namacalną - widzimy, że jest oglądany i dotykany, ale nadal jego właściwości - np. haptyczność pozostają dla widza w sferze domysłu.

Czarna, regularna plama widnieje także na nagim ciele - na plecach, w miejscu, które zazwyczaj trudno jest dojrzeć bez pomocy lustra (**bez tytułu (ciało #3), 2016**). Jest jak czarna dziura, ukazująca mitologiczną nicłość środka każdego ciała lub jak wielkie znamię, obcy element zmieniający ciało w bezimiennego nosiciela skażenia.

*Znamię*<sup>18</sup> - taki tytuł nosiła również pierwsza odsłona projektu w Galerii Imaginarium w Łodzi (2014). Tytuł wiąże się z moją osobistą historią, której konsekwencją było - z czego zdałam sobie sprawę dużo później - rozpoczęcie i charakter całego projektu. W 2013 roku wykryto u mnie atypowe znamię Spitz (mała czarna plamka na plecach właśnie), co wiązało się z szeregiem badań oraz poważnych ingerencji w moje ciało. Wszystko się dobrze skończyło i przystępując kilka miesięcy później do pracy w ogóle nie łączyłam tego epizodu zdrowotnego z moimi działaniami artystycznymi - jednak po czasie jasne stało się, że w całym procesie poszukiwania czerni podświadomie pozbywałam się traumy po przeżytych stresie.

Realizację projektu rozpoczęłam od spontanicznych poszukiwań, potem koncentrowałam się na technicznych aspektach realizacji i dopiero po jakimś czasie uświadomiłam sobie, że to prawdopodobnie moja dotychczas najbardziej osobista praca. Choć nie mówi o przeżytych lękach i nawet nie nawiązuje do żadnych tego typu wątków, prawdopodobnie można było to odczuć na intuicyjnym poziomie, obcując z pracami i wchodząc w wykreowany na wystawie klimat.

Ostatni rozdział, *Hodowla*, pokazuje końcowe stadium badań - efekty moich działań. Im bliżej końca, tym bardziej udane stają się próby wytworzenia, pozyskania lub wyekstrahowania tytułowej czerni, różnymi drogami. Łączy je cel - jej pojawienie się w mniejszym lub większym stopniu.

---

<sup>18</sup> R. Hausmann określił fotografię melanografią: *Cień rozkłada, deformuje rzeczy. To przemiana rzeczy przez cienie, przez c z e r n i. Mówi do nas m e l a n o g r a f i a* (R. Hausmann, *Melaographie [w:] F. Neusüss, współpr. R. Heyne, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, s. 320*, cyt. za: B. Stiegler, op. cit. s. 51). Taką samą nazwę nosi badanie rozkładu pigmentu w znamionach.

Zamieszczone sekwencje **bez tytułu (metoda #4) 1-3, 2014** oraz **bez tytułu (metoda #6) 1-3, 2015** ukazują różne sposoby *hodowania*. Na stół badań ponownie wraca kamień, już nie przypadkowo odłupany lecz metodycznie przepołowiony, w poszukiwaniu dostrzeżonej wcześniej w środku innego kamienia czerni. Operacja udaje się, a kamień staje się tutaj jej nosicielem, a być może początkiem i źródłem? (motyw początku rozwijam w wideoklipie *Srebrne oceany* grupy Bruno Schulz).

Inne metody również prowadzą do erupcji czerni - nie do końca wiadomo co prawda, jakiego jest pochodzenia, ale można ją pomnożyć, zakazić nią inne powierzchnie (**bez tytułu #26, 2014**), wówczas wybucha, rozprzestrzeniając się aktywnie na wszystkie strony (**bez tytułu #27, 2014**).

Bardziej okiełznany wydaje się być wyptyw (o ile można to tak określić w stosunku do substancji nie będącej w stanie ciekłym) widoczny na obrazie **bez tytułu #5, 2014**. Czarny snop wydobywa się z geometrycznej figury - kwadratu (swoisty hołd dla Malewicza) i rozszerza, ale i rozrzedza ku górze (jak gdyby pod jasną płaszczyzną, w której wycięty jest kwadratowy otwór, mieściło się źródło czerni i mogła ona wysączyć się tylko tą drogą). Matowy wydruk daje wrażenie okopcenia powierzchni dymem, urealnia substancjalność czerni.

Czarne plamy widnieją też na rozległej płaszczyźnie (**bez tytułu #12\_0, 2014**), jest ich coraz więcej, pojawiają się niczym pozostawione ślady (**bez tytułu #12, 2014**).

Praca **bez tytułu #11, 2014**, w moim odczuciu najistotniejsza w całym zestawie, pokazuje mutację jednej z takich plam - czarny, obły kształt wybrzusza się, materializuje. Kolejne obrazy pokazują kolejne wcielenia czerni oraz możliwości transformacji czy mutacji owego bytu, który stopniowo rośnie, rozchodzi się, rozgałęzia, zajmując dużą powierzchnię obrazu oraz przekraczając granice kadru, dzięki czemu jesteśmy świadomi jej nieograniczonej energii lub potencjału. Może przybierać różne kształty i formy - precyzyjne i geometryczne oraz organiczne, pulsujące. Nasuwa to wyobrażenie, że czarne byty są autonomiczne, samodzielne. Wydają się być tworamii autotelicznymi - takimi, które zapewniają własną logikę dla swojego istnienia. Powstały, ale nie wykazują śladów produkcji i nie pozostawiają śladów środków, za pomocą których zostały wyprodukowane. Odmienność od istniejących form reprezentacji i brak wyraźnych punktów odniesienia interpretacyjnego sprawiają, że stają się trudne do określenia lub identyfikacji.

Nowopowstały na obrazach twór miał swoje ucieleśnienie w postaci trójwymiarowej - obiektu site-specyfic powstałego w Galerii Imaginarium (**Znamię, 2014**). Galeria podzielona została na dwie części - w pierwszej, większej, wyeksponowane były lightboxy, a w drugiej - czarny kłębiasty obiekt (o średnicy ok. 4 metrów) wiszący w ciemności nad odbiorcą, nie dający się do końca dojrzeć ani dotknąć. Czerni na obrazach skonfrontowana została z realnym czarnym bytem, a widz miał okazję spotkać go nie tylko na reprodukcji, ale i w przestrzeni. Podczas wernisażu z tej części galerii unosił się rozpylony dym, który dawał wrażenie zatarcia kształtów i dematerializacji wiszącego obiektu oraz przydawał nierealności pulsującym lightboxom. Wystawie towarzyszył również wykreowany przez Karola Stolarka niepokojący dźwięk. Bazował na wysokich i niskich rejestrach, mając za zadanie być rejestrowany, ale nie rozpoznawany jako celowe tło dźwiękowe.

Drugą oś projektu ukierunkowały moje wcześniejsze doświadczenia z użyciem dynamicznego (pulsującego) światła, które wykorzystywałam w pracy doktorskiej do przełamania sposobu oglądu obrazów (**Percepcja nienasycona, 2011**).



Dużą wagę przyłożyłam do technicznych aspektów produkcji prac. Przy opracowaniu systemów oświetleniowych współpracowałam z programistą Mateuszem Szloskiem, absolwentem Politechniki Wrocławskiej, który współtworzył także lightboxy składające się na moją pracę doktorską. Praca z nim pozwoliła na wykreowanie układów precyzyjne sterujących światłem - jego dynamiką oraz czasem trwania (każde źródło światła mogło mieć inny, odrębnie sterowany czas rozjaśniania i ściemniania). Ponieważ moje projekty zakładały świecenie zarówno całych powierzchni obrazów, jak i – w niektórych przypadkach – tylko ich fragmentów, najlepszym rozwiązaniem było samodzielne skonstruowanie świecących powierzchni na bazie zakupionych komponentów.

Prace w całym projekcie wyprodukowane zostały w różnych formach: fotograficzne wydruki pigmentowe; lightboxy; obiekty (**bez tytułu #8, 2014, Znamię, Tafla**), niektóre z prac miały dwie lub trzy wersje - egzystencje. Najciekawsze do skonstruowania stały się lightboxy - pole eksperymentu technicznego. Miały być niejednorodne w swej formie i w sposobie objawiania się obrazu. Niektóre pozostały tradycyjnie obrazami w ramach (głębszych i masywniejszych z powodu ukrytych systemów oświetleniowych), dwa były przestrzennymi bryłami wolnostojącymi (**bez tytułu #12, 2014, bez tytułu #18, 2014**), jeden był zaprojektowany jako całość ze zintegrowanym, świecącym nań reflektorem (**bez tytułu #8, 2014**). Lightboxy można podzielić na dwie grupy pod względem sposobu, w jaki światło działa na obraz:

- pierwsza to obrazy widoczne niejako *od razu*, dostępne naszej percepcji w swojej minimalnej formie, będącej punktem wyjścia dla dalszych przeobrażeń, dziejących się pod wpływem dynamicznego światła,
- druga to obrazy *niedostępne*, pojawiające się powoli, procesualnie, wylaniające się zza powierzchni pod wpływem dynamicznego światła.

Każda z grup charakteryzuje się użyciem innego podłoża oraz innej technologii druku.

**Obrazy z grupy pierwszej** ulegają zmianie pod wpływem dynamicznego światła. Światło lightboxu ujawnia ukryte aspekty obrazu, stanowiące jego rozwinięcie i ujawnienie niewidocznych dotąd cech. W tym celu opracowałam i wykorzystałam technikę łączącą fotograficzny druk pigmentowy z drukiem UV. Obraz składa się z dwóch fotografii ułożonych warstwowo – na wierzchu fotografia wydrukowana pigmentowo na papierze fotograficznym (widoczna od razu i nieustannie, nie kojarzy się z lightboxem - głównie dzięki matowej powierzchni wydruku). Papier o odpowiedniej przezierności naklejony jest na wierzch mlecznej plexi, na spodzie której wydrukowany jest drukiem UV drugi, dopełniający obraz, ujawniający się poprzez rozświetlenie lightboxu od wewnątrz. Dwa obrazy są nieco inną wersją tego samej fotografii.

Inspiracją były obrazy ruchome - tu efekt ruchu stworzony jest poprzez powolne rozświetlanie i gaśnięcie spodniego obrazu. Wierzchni obraz zaczyna się delikatnie zmieniać, tworząc złudzenie bardzo subtelnej animacji (w rzeczywistości przecież istnieją dwie nieruchome fotografie) i działając na percepcję odbiorcy. Ujawnia się obraz spodni, ale jednocześnie widoczny jest wierzchni. Zależało mi na subtelności tego przejścia, tak, aby odbiorca nie do końca zdawał sobie sprawę z tego, czy to obraz się zmienia, czy też są to może jego złudzenia wzrokowe, powidoki, wzbudzające niepewność co do spostrzeżonych kształtów.

Interesująca stała się tu relacja światła i cienia. Pojawienie się światła warunkuje powstanie cienia (co jest zjawiskiem naturalnym) - ale im większa jasność, tym cień nie tylko staje się intensywniejszy, ale także poszerza swój obszar występowania - powiększa się, rośnie w siłę. I nie jest to kwestia tylko powiększającego się kontrastu, lecz poszerzenia faktycznego obszaru cienia (który powiększa się dzięki ujawnieniu spodnich obrazów). Im intensywniej świeci światło tym większe pole oddaje cieniowi i tym

bardziej rozlewa się strefa mroku. Tym samym zależność światła i cienia zostaje zachwiana. Najwyraźniej jest to uwidocznione w pracy, którą już opisywałam - stojący lightbox o podstawie trapezu **bez tytułu #12, 2014**.

Intrygująca jest również gra światła i cienia w pracy **bez tytułu #8, 2014**, która powstała również w trakcie trwania projektu, ale nie została włączona do zestawu **Czerń**. Polega na synchronizacji dwóch źródeł światła - lightboxu i światła padającego z reflektora stojącego naprzeciw obrazu. Reflektor zaprojektowałam, nawiązując do prostej formy statywu - trójnoga, tak aby stanowił całość z minimalistycznym obrazem. Oświetla on obraz pośrodku, podkreślając sfotografowane i wydrukowane na obrazie czyste światło - obraz wydaje się *pusty*, nieprzedstawiający. Minimalizm przedstawienia może nasunąć skojarzenia z dziełami artystów grupy *Light and Space*. Od czasu do czasu lightbox rozświetla się, a w centralnym miejscu, zamiast światła pojawia się okrągła plama cienia. Można opisać to jako projekcja cienia - ale zazwyczaj analizy projekcji cieni przy różnych typach światła (rozpoczęte przez Leonarda i kontynuowane przez przyrodznawców i matematyków już od 1600 roku) zakładały istnienie obiektu, który ten cień rysuje. Tutaj sytuacja jest nieco odmienna - nie ma obiektu na drodze światła, który mógłby rzucać cień. Następuje inwersja światła, zamiana go w cień (a raczej w jego obraz czyli symulację, bo technicznie rzecz ujmując pojawienie się cienia wynika z faktu, że widnieje on na spodnim obrazie pojawiającym się dzięki rozświetleniu lightboxu). Podjęta została próba ucieleśnienia idei czarnego światła, jednak tutaj wytworzony cień jest delikatniejszy, nie jest czernią ani ciemnością. Proces po chwili odwraca się i odbiorca znowu pozostaje w zmieszaniu poznawczym, nie wiedząc, czy naprawdę coś się zmieniło w obrazie, czy było to tylko złudzenie (dochodzi jeszcze wrażenie powidoku).

**Lightboxy z drugiej grupy** tworzyłam chcąc nawiązać do obiektów tworzonych przez artystów minimal artu (m.in. Donalda Judda, Johna McCrackena). Punktem wyjścia były czarne bryły, nie zapowiadające ujawnienia obrazu. Myślałam o czarnej powierzchni, nie kojarzącej się z czymś, co może być źródłem światła (chciałam ponownie wprowadzić element zaskoczenia odbiorcy).

Rozważałam różne rozwiązania. Głównym wyznacznikiem była przezroczystość czarnej powierzchni - tak aby światło wydobyło obraz i aby widoczny on był przez warstwę czerni.

Długo poszukiwałam odpowiedniego nośnika - papier zadrukowany na czarno nie dawał dobrych efektów; próbowałam druku pigmentowego na cienkiej satynie, która byłaby dobrym materiałem, lecz przy druku jednolitego obszaru czerni ujawniały się niewielkie nierówności. Udało mi się znaleźć szkło idealnie czarne z zewnątrz, a jednak dobrze przepuszczające światło, barwione w masie. Spodnia warstwa szkła zadrukowana została drukiem UV. Efektem są czarne odbijające jak lustro ekrany (*Czarne lustro* - znany serial fantastyczno-naukowy o tym tytule może powodować jeszcze inne, dodatkowe skojarzenia) z fotografiami pojawiającymi się i znikającymi wraz z pulsującym wewnątrz lightboxów światłem. Nie ma konieczności wyciemniania przestrzeni galeryjnej (jak w pracy *Percepcja nienasycona*). Przedstawione na zdjęciach obiekty powoli rysują się pod czarną i błyszczącą taflą szkła, w której widać też odbicie rzeczywistości (np. wnętrza galerii).

Proces widzenia jako integracja i asymilacja spostrzeżonych treści jest dla większości z nas oczywisty. W działaniach artystycznych w zakresie sztuk wizualnych percepcja wzrokowa jest czynnością fundamentalną, a proces widzenia zjawiskiem w swej istocie osobliwym oraz niezwykle złożonym. Pomimo

tego, że, jak dowodzi Nicholas Mirzoeff, *widzenie jest czynnością, której stale się uczymy*<sup>19</sup>, często jest dla nas przezroczyste, niezauważane. W tych pracach istotne dla mnie było zwrócenie na nie uwagi odbiorcy oraz wywołanie impulsu do uświadomienia sobie tej codziennej, nieustannej, zadziwiającej czynności. Realizacje stawiały odbiorcę w sytuacji skrajnie innej niż ta, w której zazwyczaj przebywa (mając natychmiastowy ogląd pożądanego obrazu, dostępnych zazwyczaj po kliknięciu).

Dopiero poświęcenie dłuższej chwili warunkowało pełny odbiór obrazu, a od widza wymagane było skupienie uwagi, wyłączenie wzroku, wrażliwości poznawczej oraz wyobraźni. *Wydaje się, że w eleganckich, czystych i technicznie wyrafinowanych pracach Sadowskiej nie znajdziemy cech rebelianckich. Paradoksalnie jest w nich jednak silny potencjał buntu i niezgody wobec współczesnej eksplozji wizualnej reprezentacji rzeczywistości*<sup>20</sup> - tak Błażej Filanowski opisuje lightboxy prezentowane na wystawie *Znamię*. W pełni się z tym opisem identyfikuję, więcej - traktuję moje realizacje jako manifest głoszący pochwałę uważności w obcowaniu z danym dziełem, artefaktem, zjawiskiem - wbrew wymaganej od nas obecnie podzielności uwagi, wielozadaniowości i szybkości w przetwarzaniu informacji i działaniu. W moje prace należy uważnie się wpatrzeć, poświęcić im dłuższą chwilę, dać im się wchłonąć.

W ramach eksperymentu jedną pracę (lightbox – obiekt **bez tytułu #16, 2014**) wykonałam w nieco inny sposób. Jest to druk UV na spodniej warstwie bezbarwnej szyby. Druk jest widoczny od razu, nie ma więc elementu zaskoczenia, a światło służy jedynie do rozświetlenia obrazu, powodując większą jego widoczność. Widoczny na obrazie minerał, uwieczniony podczas zanurzenia w cieczy, wygląda bardzo przestrzennie, jakby ukrywał się głęboko pod powierzchnią i od czasu do czasu wyłaniał.

Powyższe rozwiązania poprowadziły mnie do innych, bardziej multimedialnych prac, o których pisałam w niniejszym autoreferacie w rozdziale **MATERIA** (obiekty lustrzane z pojawiającymi się na nich komunikatami oraz obrazami ruchomymi: **Atlantis is Calling**, (2016); **I zabawa trwa...**, 2017); **Poświęć się**, (2018)), oraz do pracy **Tafla** (2016), eksponowanej premierowo podczas wystawy *Wyświetlanie* (Fotofestiwal, Łódź, 2016), której kuratorem był prof. Konrad Kuzyszyn.

**Tafla** jest ważnym dla moich rozważań rzeźbiarskim obiektem, w którym kontynuowałam próby zwizualizowania dualizmu światła i ciemności, wykorzystując doświadczenia zebrane podczas konstrukcji lightboxów - i w którym poszłam dalej, wykorzystując animację. Inspiracją była fotografia *Ohnamiike, Kirishima*, (2003) z serii *Dark Lake* japońskiego fotografa Shigeyoshi Ohi, w której uwiecznił jeziora powstałe w kraterach po wygasłych wulkanach. Na obrazie tym, utrzymanym w ciemnej, monochromatycznej tonacji, uderza brak światła, brak odbić w wodzie, brak śladów ruchu i życia, a mrok potęguje nastrój niesamowitości i odrealnienia. Stworzony przeze mnie obiekt nawiązywał kształtem i fakturą do wyobrażonego krateru, czarna była również powierzchnia tafli. Pod jej powierzchnią pojawiała się plama światła, która powoli stawała się coraz mniejsza, aż do zaniku, jakby zostawała wchłonięta w głąb osobliwego obiektu. Następnie odradzała się i proces się powtarzał. Relacja światła i ciemności nie jest tu jednoznacznie zarysowana - światło wydaje się oddawać pole ciemności, ale jednocześnie jego

---

<sup>19</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Kraków - Warszawa 2016, s. 84.

<sup>20</sup> Błażej Filanowski, *Skryte uniwersum czerni / The concealed universe of blackness* [w:] D. Sadowska, *Czerń nie jest / Black is not*, Łódź 2017, s. 13-14.

nieustanne odradzanie temu przeczy. Jedno nie może istnieć bez drugiego, uzupełniają się i dopiero razem nabierają sensu.

Podczas pracy powstały tysiące ujęć, w tym wiele obrazów ruchomych i zapisów wideo. Wyselekcjonowane fotografie trafiły do książki *BLACK*, dokumentacja obiektów zawarta jest w publikacji *Czerń nie jest*. Część obrazów ruchomych została wykorzystana do wideoklipu *Srebrne oceany* grupy Bruno Schulz, który w międzyczasie wykonałam. Niektóre z wykonanych materiałów funkcjonują wyłącznie w postaci wirtualnej, w internecie (*instagram, vimeo*).

Wybór prac, które przedstawiłam do oceny, ukazuje przekrój problemów, jakie podejmuję oraz technik, z jakich korzystam. Oddawanie się formalnym oraz intelektualnym poszukiwaniom, przetwarzanie zdarzeń pozornie prostymi zjawiskami to moje sposoby przeżywania oraz oddziaływania na rzeczywistość. Jest to proces ciągły, dynamiczny, nieskończony. Różnorodność środków formalnych umożliwia mi wybór narzędzia najbardziej odpowiedniego dla wyrażenia danej koncepcji (choć często forma końcowa realizacji jest oszczędna, wręcz minimalistyczna – umiejętność celowego ograniczenia środków uważam za cenną). Wiele z moich prac pozostawia odbiorcę w niepewności co do sposobu wykonania - wytwarzanie takich nieoczywistości jest przeze mnie zamierzone.

Nad realizacjami pracuję stosunkowo długo. Pomijając często prącochłonny proces techniczny, wykonuję pracę dopiero wtedy, gdy jestem przekonana do koncepcji, pewna, że jest ona warta materializacji. Nie potrafię *produkować* prac po to, aby robić *cokolwiek*. Momenty zatrzymania i pozornej bezczynności (*bezproduktywności*) są dla mnie tak samo ważne i niezbędne jak momenty tworzenia i intensywnej pracy. Czas poświęcony autorefleksji, podsumowaniom i weryfikacji bieżących oraz minionych dokonań (jak niniejszy autoreferat) jest również dla mnie bezcenny i motywuje do dalszego rozwoju i działań.

# DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA, ORGANIZACYJNA I POPULATORYZATORSKA

Praca dydaktyczna i organizacyjna to obok pracy twórczej istotna część mojej działalności. Od listopada 2007 roku pracuję na stanowisku asystenta prof. Grzegorza Przyborka w **Pracowni Fotografii** (obecnie **Pracownia Fotografii - Relacje z przestrzenią**) w Katedrze Multimediów (do 2013 roku usytuowanej na Wydziale Grafiki i Malarstwa, obecnie na Wydziale Sztuk Wizualnych) Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, jednak swoje doświadczenia w nauczaniu i kształceniu zaczęłam zbierać dużo wcześniej. W latach 2004-2007 roku pracowałam jako nauczyciel w Centrum Kształcenia Kadr Profesja, prowadząc przedmioty praktyczne na kierunku Fototechnik, przygotowującym do egzaminu zawodowego. W tym okresie odbyłam kurs pedagogiczny dla czynnych zawodowo nauczycieli. Niemal równolegle rozpoczęłam również nauczanie w Wyższej Szkole Kupieckiej w Łodzi (2004-2005), w której prowadziłam przez przedmiot **Fotografia**. W latach 2005-2009 powierzono mi zajęcia z przedmiotu **Fotografia Artystyczna** na studiach dziennych oraz zaocznych łódzkiej Wyższej Szkoły Informatyki na Wydziale Grafiki Artystycznej. Zajęcia miały w przeważającej części charakter praktyczny - odbywały się w nowo powstałym studio fotograficznym, a pomimo tego, że fotografia pełniła tam funkcję przedmiotu dopełniającego przedmioty graficzne, zajęcia cieszyły się bardzo dużym zainteresowaniem i popularnością wśród studentów. Większość z nich wykorzystywała umiejętności techniczne do potrzeb projektowania lub dokumentacji, ale dla sporej grupy osób stały się zaczynem dalszej działalności artystycznej - wielu absolwentów WSIInf kontynuowało naukę w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie z kilkorgiem z nich miałam okazję się spotkać ponownie, już w Pracowni Fotografii, prowadzonej przez prof. Grzegorza Przyborka z moją pomocą jako asystenta.

Rozpoczęcie pracy na ASP w 2007 roku u boku mojego mentora z czasów studiów, promotora pracy dyplomowej, a później promotora pracy doktorskiej - prof. Grzegorza Przyborka uważam za przełomowy dla całej mojej działalności - zarówno dydaktycznej jak i twórczej.

Wraz z wygranym konkursem na stanowisko asystenta stanęłam po drugiej stronie - teraz jako współtworząca tak istotne i ważne dla mnie miejsce. Po sześciu latach od dyplomu, mając na koncie międzynarodowe sukcesy, realizacje stypendialne (stypendium MKiDN, stypendium szwedzkiego Grafikens Hus), szereg wystaw za granicą i w Polsce oraz publikacje. Tą konsekwencją w samodzielnym realizowaniu celów artystycznych spełniałam główne i najważniejsze kryterium prof. Grzegorza Przyborka w funkcji dydaktyka - bycie aktywnym twórcą, który ma się czym dzielić i może swoim przykładem motywować młodych ludzi do pracy. Na moją korzyść przemawiał także fakt, że byłam już świadoma charakteru pracy na uczelni i gotowa do specyficznej formy poświęcenia się, oddania tej pracy, jakiego Profesor wymagał od swoich współpracowników. Wykazałam się także cechami osobowościowymi

sprzyjającymi pracy z młodymi ludźmi, co Profesor docenił podczas rozmowy konkursowej, a co dla niego było również bardzo istotne.

Pracownia ta - wówczas Pracownia Fotografii Użytkowej - usytuowana była na Wydziale Grafiki i Malarstwa i była pracownią specjalistyczną, dyplomującą. Prof. Grzegorz Przyborek prowadzi pracownię według autorskiego programu oraz wyśrubowanych zasad kwalifikacji, a później - pracy studentów. Pamiętałam, że nie było łatwo dostać się do ich grona, liczba miejsc była ograniczona, a chętnych zawsze dużo - Pracownia Fotografii Reklamowej (do 2002, potem do 2007 - Pracownia Fotografii Użytkowej) cieszyła się zasłużoną renomą i dużą popularnością wśród studentów wszystkich wydziałów uczelni.

Będąc jedną z jej wczesnych dyplomantów otrzymałam szansę pracy ze studentami nad ich pracami semestralnymi oraz dyplomowymi. Prace dyplomowe i aneksy wykonywane pod kierunkiem Profesora, któremu do dziś mam zaszczyt asystować (po uzyskaniu doktoratu na stanowisku adiunkta), zdobywają liczne nagrody (m.in. Główna Nagroda Nikon Award - Młody Talent dla pracy dyplomowej Zbigniewa Olszyny w międzynarodowym konkursie dla prac studenckich *Fabryka Fotografii* podczas Fotofestiwalu 2008 w Łodzi oraz dla pracy dyplomowej Michała Nowaka w tym samym konkursie w 2010). Prace kursowe studentów również są doceniane w wielu konfrontacjach (m.in. w corocznych edycjach konkursu im. Władysława Strzemińskiego dla studentów ASP, w *Artystycznej Podróży Hestii*).

Styl pracy dydaktycznej profesora Grzegorza Przyborka bazuje na ciągłych, bieżących weryfikacjach stosowanych metod pedagogicznych. Jedną z charakterystycznych cech pracowni są zawsze nowe tematy zadań dla studentów, tworzone co semestr, w odpowiedzi na potrzeby studentów, ich specjalności i indywidualne zainteresowania. Różnorodne i urozmaicone są także formy prowadzenia zajęć. Od 2007 roku mam czynny wkład w tworzenie tematów oraz propozycji aktywności angażujących studentów. Profesor dużą wagę przywiązuje do przeprowadzanych przez nas podczas zajęć problemowych wykładów i prezentacji będących dla studentów źródłem wiedzy i inspiracji oraz do warsztatowej, technicznej strony realizacji prac - tu przydały się moje lata pracy praktycznej z uczniami i studentami oraz umiejętności nabyte podczas własnej pracy artystycznej w studio fotograficznym. Jednak według mnie największą wartością w podejściu Profesora do studentów jest jego uwaga skierowana na każdego studenta indywidualnie. Kładzie on silny nacisk na rozwój jednostkowych możliwości. Kształcenie oparte jest na inspirowaniu i pomocy w twórczym rozwoju studenta w oparciu o intermedialny kontekst sztuki, polegającym na poruszaniu się w różnych mediach artystycznych, z medium fotografii na czele.

Ponad 10-cio letnia praca u boku wybitnego artysty oraz wspaniałego, doświadczonego pedagoga jest dla mnie nie do przecenienia. Dzieliący się wiedzą i praktyką, empatyczny, pełen zrozumienia i poczucia humoru niesamowity człowiek prof. Grzegorz Przyborek wywarł na mnie ogromny wpływ - myślę, że w tym momencie nie jestem jeszcze w stanie sobie tego w pełni uświadomić. Jego profesjonalizm i idealistyczne podejście do kształcenia jako misji i pasji są cechami, które chciałabym także w sobie hodować i pielęgnować. Tak samo, jak wrażliwość dziecka, o której często wspomina Profesor i traktuje jako cechę niezbędną u artysty.

Wraz z upływem lat i zdobywanych doświadczeń przejmowałam samodzielne prowadzenie innych zajęć. Od roku 2013 prowadzę przedmiot **Wybrane Zagadnienia z Fotografii** dla studentów drugiego roku specjalności Grafika oraz Malarstwo. Pomimo niewielkiej liczby godzin oraz licznych grup studentów

prowadzę zajęcia, dzieląc czas na teoretyczne wprowadzenia w podejmowane problemy oraz prace warsztatowe w mniejszych grupach i realizacje indywidualne studentów, wymagające rozmów i korekt z pojedynczymi osobami.

Jestem również koordynatorem stworzonego na potrzeby nowo powstałej w 2013 roku specjalności Fotografia przedmiotu **Techniki Rejestracji Obrazu**. Przedmiot ten, obowiązkowy dla studentów I i II roku (łącznie 3 semestry) prowadzony jest w sposób eksperymentalny. Zajęcia organizowane są tematycznie i prowadzone są naprzemiennie przez wszystkich pedagogów Katedry Multimediów oraz zaproszonych gości. Mają charakter teoretyczno - warsztatowy. Program zajęć i harmonogram co roku podlega weryfikacji i przekształceniom. Bazując na rozmowach w szerokim gronie pedagogów i studentów staramy się odpowiadać na potrzeby naszych podopiecznych, jesteśmy otwarci na ich uwagi i sugestie.

Stałym punktem programu Technik Rejestracji Obrazu są grupowe wystawy studentów. Przygotowaniom poświęcony jest ostatni semestr - w ramach zajęć zapewniamy spotkania z kuratorami, animatorami i galerzystami oraz opiekę merytoryczną i techniczną nad tym ważnym dla nich i wymagającym doświadczeniem, jednocześnie zwracając uwagę na samodzielność w doborze tematyki i podejmowaniu decyzji w trakcie realizacji.

W roku 2017/18 zaczęłam prowadzenie przedmiotu **Podstawy Fotografii** dla studentów powstałego w 2017 roku Wydziału Malarstwa i Rysunku. Zajęcia mają charakter propedeutyczny i trwają jeden semestr. Szczególny nacisk kładę na uświadomienie studentom specyfiki medium fotografii i szeregu możliwości jakie daje jej wykorzystanie na polu działań artystycznych, także w połączeniu z innymi mediami. Nie pomijam również użytkowego aspektu fotografii, szczególnie użytecznego dla studentów malarstwa i rysunku w procesie tworzenia i dokumentacji prac realizowanych w tych właśnie technikach.

W międzyczasie moje doświadczenia pedagogiczne poszerzyły się o prace w innych uczelniach.

Od roku 2009 do 2013 roku miałam przyjemność pracować jako asystentka prof. Grzegorza Przyborka, prowadząc przedmiot **Fotografia i Przestrzeń** w Zaocznym Studium Fotografii na Wydziale Komunikacji Multimedialnej poznańskiej ASP (od 2010 Uniwersytetu Artystycznego). Przedmiot był prowadzony według autorskiego programu Profesora. Jako asystentka brałam udział również w wyjazdowych sesjach egzaminacyjnych Zaocznego Studium Fotografii (studia magisterskie), gdzie prowadziliśmy z Profesorem warsztaty jako Pracownia Gościinna (do 2017 roku). Kontekst miejsca, atmosfera towarzysząca plenerom, spontaniczne realizacje postawionych zadań i praca z kreatywnymi studentami częstokroć z bogatym doświadczeniem zawodowym sprawiły, że niezwykle cenię sobie te zimowo - letnie doświadczenia.

Od 2010 roku prowadzę przedmiot **Fotografia artystyczna z elementami filmowania** dla studentów katedry Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego (wykłady oraz ćwiczenia). Moimi głównymi celami dydaktycznymi są wzbudzenie zainteresowania studentów sztuką współczesną i świadomości ważnej pozycji fotografii w działaniach artystycznych oraz rozwój indywidualny studentów, którzy - jako przyszli nauczyciele sztuki - powinni być wszechstronni i poznawać języki różnych mediów. Poznają – często od podstaw – możliwości, jakie im daje im fotografia, a twórcze myślenie i umiejętności praktyczne rozwijają podczas realizacji zadań.

W roku 2017/2018 miałam okazję kształcić dwie grupy studentów (III i IV rok) specjalności Fotografia łódzkiej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Prowadziłam przedmiot **Fotografia jako wypowiedź w sztuce**. Praca w Szkole Filmowej okazała się być cennym i konstruktywnym doświadczeniem - zarówno forma zajęć, jak i profil studentów różnił się znacząco od tych w ASP. Rok pracy zaowocował współpracą pomiędzy studentami Szkoły Filmowej i ASP w postaci wystaw w Galerii Mała Czarna prowadzonej przez studentów Koła Naukowego Fotografii przy Katedrze Multimediów. W roku 2019 (w semestrze letnim) prowadzę przedmiot **Kreacja w fotografii** na niestacjonarnych studiach II stopnia (specjalność Fotografia, PWSFTviT).

W 2017 roku byłam promotorką dyplomu magisterskiego studentki PWSFTviT Sylwii Krędel. Dyplom pokazywany był po obronie na dwóch wystawach - indywidualnej (*Common Codes*, Dom Literatury podczas Fotofestiwalu w Łodzi) oraz grupowej (*Avantgranda*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi).

W ASP byłam recenzentką trzech teoretycznych i praktycznych prac magisterskich na Wydziale Grafiki i Malarstwa i dziesięciu praktycznych prac magisterskich na Wydziale Sztuk Wizualnych. Na tym wydziale zostałam wyznaczona do pełnienia funkcji promotora pomocniczego doktoratu Borysa Makarego (promotor prof. Grzegorz Przyborek). W 2017 byłam członkiem komisji egzaminu doktoranckiego z języka angielskiego mgr Dagmary Bugaj.

Na moje aktywności na rzecz Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi składają się, oprócz działalności dydaktycznej i twórczości własnej (tak istotnej dla procesu kształcenia) również prace organizacyjne. W latach 2008-2010 czynnie zaangażowałam się w proces rekrutacji studentów - pracowałam w sekretariacie egzaminów wstępnych na Wydział Grafiki i Malarstwa. W roku akademickim 2009/10 pełniłam funkcję protokolanta podczas posiedzeń Rady Wydziału Grafiki i Malarstwa. W latach 2012-2016 zasiadałam w ławach **Senatu ASP**. Od 2016 pełnię funkcję **Wydziałowego Koordynatora ds. Promocji Dydaktyki** oraz jestem członkiem **Wydziałowego Zespołu ds. Zapewnienia Jakości Kształcenia** na Wydziale Sztuk Wizualnych. W roku 2017 byłam główną organizatorką kampanii promocyjnej nowo powstałej specjalności Fotografia na Wydziale Sztuk Wizualnych. Kampania integrowała szereg działań w przestrzeni miejskiej (plakaty, wlepki, torby, informatory) oraz w mediach społecznościowych. Jako przedstawiciel Wydziału Sztuk Wizualnych zaangażowałam się w szereg wyjazdów promujących łódzką ASP wśród uczniów starszych klas liceów plastycznych, prezentując możliwości i charakter studiowania na wydziale. Prowadziłam także prezentacje w Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Łodzi. Aktywności te okazały się skuteczne, a liczba kandydatów na specjalność Fotografia do tej pory ma najwyższy wskaźnik w uczelni.

Od wielu lat, właściwie od pierwszej edycji łódzkiego **Fotofestiwalu** (w 2001 roku, początkowo pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi) brałam w nim czynny udział, początkowo jako artysta i uczestnik, a od momentu rozpoczęcia pracy w uczelni także jako jej reprezentant. W 2001 roku brałam udział w głównej wystawie zbiorowej w Kinie Cytryna, w 2002 otrzymałam główną nagrodę w konkursie Festiwalu *Moja ostatnia fotografia*, w 2008 uczestniczyłam w wystawach *Przestrzenie wolności* (Zakład Karny w Łęczycy) i *Łódzka Scena Otworkowa* (Galeria ZPAP w Łodzi). Prowadziłam też warsztaty w formie fospacerów (2010), organizowałam wystawy studentów (2015 - *Codienne*), byłam finalistką głównego konkursu *Grand Prix Fotofestiwal* (2010) oraz uczestniczką wystaw pedagogów Katedry Multimediów (2017 - *To the point*, Galeria Kobro; 2017 - *Implant*, Galeria Olympus; 2016 - *Między naturą a fikcją*, Galeria Kobro;



2011 - *Tożsamość fotografii*, Galeria Kopro) oraz organizatorką wystaw własnych i dwuosobowych (2018 - *Widok wystawy*, Punkt Odbioru Sztuki, 2017 - *Odlóg*, Filharmonia Łódzka). Te wystawy stały się od kilku lat częścią programu Fotofestiwalu i wizytówką Akademii. Mój udział w zewnętrznych aktywnościach Katedry Multimediów zaznacza się także w programie innych wydarzeń - np. Festiwalu Techniki, Nauki i Sztuki w ramach którego prezentowałam (w kooperacji z doktorantem ASP Karolem Stolarkiem) muzyczno-wizualny live act *Autonom*. Druga odsłona projektu miała miejsce podczas Drzwi Otwartych ASP w 2018 roku.

Jestem zaangażowana w inicjatywy wystawiennicze i kuratorskie na uczelni. W roku 2017 byłam komisarzem 36. *Konkursu im. Władysława Strzemińskiego - Sztuki Piękne*. Coroczny konkurs jest skierowany do studentów ASP w Łodzi - od lat stanowi najważniejszy i największy przegląd działalności artystycznej studentów (ponad 100 aplikacji w 2017). Studenci zgłaszają prace wykonane w ramach studiów lub własne, co jest swoistym probierzem ich zainteresowań. Pierwszy etap konkursu przybiera formę wystawy na terenie i w przestrzeni szkoły, a prace finalistów, nominowane do nagród, pokazywane się na wystawie w Miejskiej Galerii Sztuki Propaganda Sztuki w Łodzi. Pełniłam też funkcję kuratora obu wystaw.

Dużą satysfakcję sprawia mi promowanie najciekawszych realizacji studentów - byłam kuratorką m.in. wystaw w ASP w Warszawie i w Gdańsku, przy wielu okazjach prezentuję wybór prac z Pracowni Fotografii, a także z całej Katedry Multimediów. Od dwóch lat jestem zaproszona przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski do typowania 10 młodych osób ze środowiska łódzkiego do corocznego programu wystawienniczego *CSW Project Room*. Zasiadałam także w łódzkiej komisji kwalifikacyjnej 2. *Konkursu Najlepsze Dyplomy Sztuki Mediów* organizowanego przez Centrum Sztuki WRO (2016). Staram się na bieżąco śledzić twórczość zarówno studentów i absolwentów ASP, jak i Szkoły Filmowej.

Za wyróżniającą się działalność organizacyjną, zaangażowanie w proces dydaktyczny oraz osiągnięcia artystyczne otrzymałam Nagrody Rektora (2015, 2017).

W ramach podnoszenia swoich kompetencji biorę udział w warsztatach, konferencjach i sympozjach, m.in. szkolenie *Praca w kulturze*; międzynarodowe warsztaty fotopolimeru (Grafikens Hus, 2008, 2011); *Międzynarodowe Warsztaty Fotograficzne PROFILE 2008* (ASP w Poznaniu); konferencja *Świat wirtualny a percepcja nauki* (Instytut Sztuka Mediów w Warszawie, 2012); konferencja *O tożsamość zawodową pedagoga sztuki* (Uniwersytet Łódzki, 2012); konferencja i wystawa *Awangarda i Awangardy* (ASP w Łodzi, 2017); sympozjum *Edukacja przez sztukę* (ASP w Łodzi i Polski Komitet Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę InSea, 2017); prezentacja prac podczas warsztatów i wykładu prof. Ewy Wojtyniak Dębinskiej *The Role of Artistic Education in Preparation for the Reception of Modern Art*, konferencja InSEA 2017, 35th World Congress of the Int. Society for Education through Art, Daegu, Korea Południowa; konferencja i wystawa *Rozumienie Granic, Granice Rozumienia*; udział w projekcie *Themed Portfolios PLACE/MEANINGFUL SPACE* w ramach SGCI Printmaking Conference Altered Landscapes, Las Vegas, USA, 2018.

Corocznie w ramach zajęć organizuję warsztaty i wykłady dla studentów, zapraszając gości z innych uczelni (PWSFTviT, Uniwersytet Łódzki), instytucji (Fotofestiwal Kolektyw, Łódzki Dom Kultury), a także firm związanych z działalnością na polu fotografii i sztuk wizualnych (m.in. Super Super, Profesjonalni Oprawcy, Epson). We współpracy z innymi pracowniami uczelni, często korzystając z prywatnych kontaktów

i znajomości zapraszamy artystów i animatorów kultury na spotkania autorskie - starając się zachęcać studentów do podejmowania interdyscyplinarnych działań.

Swoją energię poświęcam też w dużej mierze działalności naukowej. W roku 2009-2010 pracowałam w zespole nad projektem badawczym pt. Opracowanie systemu cyfrowej archiwizacji prac kursowych i dyplomowych studentów i budowa bazy danych Katedry Multimediów, realizowanym w ramach KBN - opracowaliśmy system archiwizacji efektywnie wykorzystywany do dziś. W latach 2013-2014 oraz 2016-2017 samodzielnie przeprowadziłam pracę badawczą finansowaną ze środków MNiSW w ramach dotacji podmiotowej na utrzymanie potencjału badawczego pt. *Wpływ dynamicznego światła na przestrzeń rzeczywistą i przestrzeń obrazu*. Efekty publikowane były na licznych wystawach, a z wykonanych fotografii powstała publikacja *Czerń nie jest* oraz photobook *Black*.

Moje prace były również wykorzystywane w warsztatach z dziećmi podczas pracy przy projekcie badawczym prowadzonym przez prof. Ewę Wojtyniak - Dębińską, dr Beatę Marcinkowską i dr Macieja Bohdanowicza *Edukacja artystyczna i jej rola w przygotowaniu do odbioru sztuki najnowszej. Dziecko w świecie sztuki pedagogów i studentów Wydziału Sztuk Wizualnych Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (2017-2018)* oraz *Nowy język sztuki - intermedialność i nowe media w edukacji artystycznej (2018)*. W 2017 roku jako Pracownia Fotografii - Relacje z przestrzenią braliśmy udział w projekcie realizowanym przez Pracownię Fotografii Intermedialnej Katedry Sztuki Mediów ASP we Wrocławiu (prof. Andrzej P. Bator, as. Agata Szuba) pt. *Kreacyjne, inscenizacyjne i intermedialne cechy realizacji fotomedialnych*, który zaowocował cyklem wystaw studentów wraz z publikacją katalogową.

Czasu poświęcanego na dydaktykę nie sposób zamknąć w samych zajęciach, a potrzeby propagowania działań artystycznych ograniczyć do działalności na rzecz Uczelni. Od 2005 do 2018 roku byłam członkiem stowarzyszenia Otwarta Wystawa promującym artystów łódzkiego środowiska (w 2018 nastąpiło rozwiązanie stowarzyszenia). Współpracowałam przy organizacji corocznych wystaw (później - festiwalu) o tej nazwie oraz wystaw mniejszych grup członków stowarzyszenia (seria *NOC.ART*, Muzeum Książki Artystycznej, 2007; *Otwarta Wystawa - Jubileusz*, 2012). W ramach stowarzyszenia zorganizowaliśmy także międzynarodowe wymiany - w 2005 roku z paryskim stowarzyszeniem o podobnej proweniencji (tradycja Otwartych Pracowni) *Le Génie de la Bastille* (wystawy prac polskich artystów odbyły się w pracowniach naszych partnerów w Paryżu, a podczas rewizyty miała miejsce wystawa francuskich artystów w Muzeum Książki Artystycznej Łodzi) oraz z grupą artystów austriackich (wystawa w dasviadukt Studio w Wiedniu oraz w Muzeum Książki Artystycznej).

W 2014 roku nawiązałam kontakt z niemiecką artystką Barbarą Karsch-Chaïeb, przedstawicielką stowarzyszenia GEDOK ze Stuttgartu, zapraszając ją do autorskiego spotkania ze studentami. Rozpoczęło to współpracę (wymianę wystawienniczą) pomiędzy artystami ze Stuttgartu i Łodzi. W przedsięwzięcie to zaangażowały się m.in. galerie Imaginarium i FF oraz galeria Gedok.

Członkostwo w Stowarzyszeniu Otwarta Wystawa oprócz wielu kontaktów i doświadczeń zaowocowało moją bliską znajomością z wybitną malarką Magdą Moskwą, główną kuratorką wydarzeń stowarzyszenia. W latach 2013-2016 wykonywałam reprodukcje fotograficzne jej obrazów i obiektów. Zamieszczone były w katalogach towarzyszących jej wystawom (m.in. w publikacji *Nomana* wydanej przez Muzeum Sztuki, 2015). Często pomagam w fotograficznej reprodukcji bądź dokumentacji prac grafików

(m.in. Agata Stępień, Piotr Skowron), projektantów ubioru i biżuterii (m.in. Jacek Gmach, Sergiusz Kuchczyński, Gregor Gonsior, grupa ID.FOR.FUN), projektantów graficznych (Karol Stolarek). Niekiedy przybiera to formy kooperacji, a fotografia wykracza poza ramy dokumentacji i staje się wspólnym dziełem (seria *Gorset*, do której punktem wyjścia była biżuteria autorstwa Sergiusza Kuchczyńskiego; fotografie biżuterii grupy ID.FOR.FUN). Wykonuję również zdjęcia na potrzeby grup muzycznych - zarówno na okładki albumów (np. *Nowy Lepszy Człowiek* grupy Bruno Schulz) jak i do celów promocyjnych - Bruno Schulz, Sorja Morja, Egga. Z zespołami tymi współpracowałam także przy tworzeniu wideoklipów do ich utworów (*Nawet z tobą*; *Srebrne oceany* - Bruno Schulz; *Australia* - Sorja Morja; *Baltic* - Egga) oraz wizualizacji koncertowych (Egga). Niezwykle cenię sobie te interdyscyplinarne doświadczenia - tworzone obrazy wraz z muzyką zmieniają swój charakter, inny jest także sposób ich odbioru oraz przestrzenie i konteksty, w jakich funkcjonują.

Bardzo istotne i owocne są dla mnie długotrwałe kooperacje z innymi artystami - od lat współpracuję z muzykiem, artystką i projektantem graficznym Karolem Stolarkiem (projekt *Autonom* inspirowany teoriami polskiego cybernetyka prof. Mariana Mazura; praca *I zabawa trwała dalej...*, w której wykorzystałam wokalizy Stolarka, współpraca przy wideoklipach) oraz z projektantem ubioru Jackiem Gmachem (projekt proekologiczny *Odlóg*; seria fotografii *Ecce Homo*, ubiory do wystawy *Czysta przyjemność*). Z satysfakcją realizuję dwuosobowe projekty oraz wystawy (*Czysta przyjemność* z Magdaleną Hlawacz, *Transmutacje* z Magdą Wolnicką, *1/1* z Sergiuszem Kuchczyńskim, *Nepotyzm* z Ewą Sadowską).

Na różnych polach wykorzystuję też umiejętności pedagogiczne i chętnie dzielę się wiedzą działając na polu warsztatowym. W roku 2006 prowadziłam warsztaty fotograficzne dla seniorów z Łódzkiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku oraz studyjne zajęcia fotograficzne łączące pokolenia (osoby starsze oraz dzieci), a w 2010 zabawy fotograficzne podczas dziecięcych półkolonii. Od 2015 roku czynnie angażuję się w aktywności pod szyldem *Świetlic Artystycznych*, których pomysłodawcą i organizatorem jest Fundacja Działania. Polegają one na pracy artystów i teoretyków dyscyplin artystycznych z dziećmi zagrożonymi wykluczeniem. Zajęcia odbywają się głównie w świetlicach środowiskowych i pogotowiacz opiekuńczych na terenie Łodzi. Moją specjalnością są warsztaty fotograficzne, fotograficzno-plastyczne oraz fotograficzno-charakteryzatorskie, podczas których dzieci mają okazję dowiedzieć się i doświadczyć fotografii nie tylko jako prostego zapisu rzeczywistości, lecz narzędzia do jej tworzenia - w trakcie zabaw poznają naturę i możliwości medium. Nie ukrywam, że te działania przynoszą mi wyjątkowo dużo radości i satysfakcji - jest to inspirujące i cenne doświadczenie zarówno dla dzieci, jak i dla mnie. Całe przedsięwzięcie jest organizowane z ogromnym zaangażowaniem dużej części łódzkiego środowiska artystycznego. Uważam je za niezwykle wartościowe i ważne społecznie. Na następne trzy lata Fundacja ma w planie także organizację warsztatów indywidualnych dla chętnych i uzdolnionych młodych ludzi oraz stworzenie placówki z zapleczem warsztatowym. Wierzę, że aktywizacja dzieci i młodzieży, wychowujących się w wyjątkowo trudnych warunkach oraz umożliwienie im kontaktu z różnorodnymi przykładami aktywności artystycznych ma niebagatelny wpływ na ich rozwój i może nawet zaważyć na ich życiorysach.

BIBLIOGRAFIA:

- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, Kraków 2005
- Jorge Luis Borges, *Fikcje*, Warszawa 1972
- Ernst Hans Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981
- Witold Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Gdańsk 2016
- Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Kraków - Warszawa 2016
- Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009
- Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010
- Maria Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1983
- Dominika Sadowska, *Czerń nie jest / Black is not*, Łódź 2017
- Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1973
- François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007
- Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009
- Magdalena Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016

Dominika Sadowska

# INTRODUCTION

Artistic education, which gave me opportunities for multifaceted development, as well as skill in using various artistic techniques and personal manual skills, play an important role in my artistic practice – I don't feel any restrictions as far as means of expression are concerned. I don't need to limit myself to any specific technique, which I appreciate and find extremely valuable. I find it natural to use various media freely, as required, and treat the boundaries between them as dynamic and non-linear. That is also the way I treat photography, which I resort to the most often, using it to implement specific concepts. I focused on it as I began work at the Academy of Art (2007) and later, while working on my PhD. My dissertation was devoted to phenomena which I had been interested in before – distortions in image reception, imperfect seeing (related directly to visual perception), sear for the limits of visibility; I also analysed the ontological status of the phenomenon of darkness which represents it and which has long accompanied me in my works. I described the issues underlying the *Percepcja nienasycona (Insatiable Perception)* in its practical part, displayed at the *Tożsamość Fotografii (Identity of Photography)* accompanying the Fotofestiwal in Lodz.

I continued the work on the project throughout 2013. The grant I received from the Ministry of Science and Higher Education allowed me to put my concepts into practice. The work took almost three years and resulted in the creation of a set of photographs, lightboxes and objects displayed at the exhibitions *Znamię (The Birthmark)* in the Imaginarium Gallery in Lodz (2014), *1/1* in the Youth Promotion Centre in Czestochowa (2014) and *Holes* in the GEDOK gallery in Stuttgart (2016). A publication, *Czerń nie jest (Black is not)* (2017) was devoted to the exhibitions.

The whole took final shape under the joint name **Black**. It was also the title of the photobook which I published in author's edition of 3 copies, presented during the *Singapore International Photography Festival 2018*. The works were presented in the form referring to the layout of that publication during the *Hodowla (Breeding)* exhibition in The Art of Choosing Gallery in Gdansk (2018).

Additional items included in the habilitation work ***Czerń nie jest (Black is not) (Znamię (Birthmark); untitled #8, 2014; untitled #8, 2014; Tafla (The Surface)*** also refer to the same issues, but due to their specificity, they remain outside the framework of the **Black** set.

I divided this résumé into four parts: **THE MATTER, DARKNESS, BLACK IS NOT** and **EDUCATIONAL, ORGANISATIONAL AND PROPOTIONAL ACTIVITY**. In the first two chapters – **THE MATTER** and **DARKNESS**, I briefly discuss the artistic issues and problems that I find interesting and that I dealt with in the works created so far. In **THE MATTER**, I focused on describing the achievements based on activities close to sculpture and art of objects. In **DARKNESS**, I presented the works born out of my long-time fascination with images disappearing into the black. Since the nature of the works and the artistic means

used often interpenetrate, the division is arbitrary and mostly indicative of the dominating elements of particular works.

At the same time, I find that these concepts and the issues and activities related thereto are of key importance in comprehending the background of the habilitation work, which combines my activities regarding the matter and the interest in the darkness (in particular the one present in the activities in visual arts). *BLACK IS NOT* is devoted to the analysis of the habilitation works. The final chapter comprises the description of the educational, organisational and promotional activities I have conducted thus far.

# THE MATTER

*The matter is endowed with endless fertility, inexhaustible vital force and at the same time, the delusive power of temptation, seducing us into shaping. Deep within the matter, obscure smiles take shape, tensions arise, tentative shapes thicken. The entire matter undulates with endless possibilities [...]*

B. Schulz *Treatise on tailor's dummies or the second genesis*

The matter provokes, inspires, hypnotises. I found experiences with the matter very natural – I dug my hands deep into sacks of grain in the attic of my grandparents' barn; in cemeteries, I made dishes, cutlery and thin membranes out of the soft wax from votive candles, I had a collection of tiny plasticine figures of protagonists from children's comic books, based on frameworks of thin wire, which I invented myself to retain the appearance of the thin drawn lines. At the time, I didn't pay much attention to my manual capabilities, I treated the activities in a purely intuitive manner and the final results were satisfactory. Only now do I realise that I actually forgot about these first activities, as if the only ones that mattered were the subsequent, conscious ones (in the course of my artistic education), which only appeared much later. In Arts High School in Opole, I chose ceramics as my specialization as I considered the relation with the matter was an important starting point. I wanted to work with materials susceptible to shaping and, as I thought at the time, entirely dependent on me. As time passed, it turned out that the dependency goes the other way round – the matter can lead me to creating intuitively recognized shapes, constructions and new forms, the matter determines the creative process, suggests and indicates the direction. It is as if the work was shaping itself, with the artist only acting as a mindful intermediary and a skilful executor. This elusive feeling, appearing like a flash, but at the same time sufficiently clear and conscious, is one of the most significant guideposts in my creative process.

The experiences with photography started later, half way through my studies at the Strzemiński Academy of Art in Lodz. I realized that it would be very useful in executing my artistic intentions, expanding the scope in my creative freedom by recording the created forms which may be subject to changes, transformation, destruction or rejection. This feeling intuitively guided me to the activities at the photo studio at the Advertising Photography Studio, managed by Professor Grzegorz Przyborek (and his assistant, Marek Domański, MA), where I found the equipment needed for my work. The inspiring lectures and viewings held by the Professor and by Lech Lechowicz, an outstanding specialist in the history of photography, responded to my fascination in the currents and artists of staged photography, sometimes provoking a truly euphoric desire to act. I saw the time-consuming preparations preceding the taking of the picture and the hard work on the set as a natural process intrinsically linked with photographic activity. I found constructing something that would turn into a picture, from the smallest elements, from the very beginning

(studio work, creating *anew*) extremely important – I identified with the inventor type, as described by Müller-Pohle.

*In case of photography, a part of the process seems to lie outside human hands. There are sections where the photographer must be subject to objective action. The duration of such sections is estimated differently, and regulated differently by artist*<sup>21</sup>. During the execution, I strived to shorten the sections independent of me as much as possible, thus assuming the responsibility for the final result. In order to gain more independence and to extend the scope of skills useful during photographic sessions, at the time (1999-2000), I also completed the International School of Cinema Makeup in Warsaw.

My diploma work in the Applied Photography Studio consisted in a series of photographs of spatial installations with elements of sculpture and stylized models (*Śnienia (The Dreams)*, 2001), executed under the guidance of Professor Grzegorz Przyborek. The latter was also the supervisor of my PhD thesis *Percepcja nienasycona. Między widzianym a wyobrażonym (Insatiable perception. Between the seen and the imagined)* (2012). Photographs taken within the framework of the practical part were based to an even larger extent on sculptural structures created in the studio. During the work on landscapes, I drew significant inspiration, among others, from Sugimoto's *Seascapes*, however, I intentionally relinquished the relationship with the elements of water and air, which were so significant for him. I referred to the imaginary images of reality and created it out of plastic materials, in studio conditions. I wanted certain conventionality, provoking associations with known landscapes which at the same time turn out to suggest other, supernatural connotations to the recipient. My objective was to evoke a feeling similar to *unheimlich*.

*Insatiable perception*, an installation in a darkroom (I will come back to that later) also included certain images from the *Ingerencje (Interferences)*, created at the same point in time, in which I used objects depicting animals (used toys, figures), transforming them to various degrees, mainly using the rather undurable plasticine (the temporary nature of the material was justified by the intention to use the models exclusively for photographs). As a result of my actions, the objects demonstrated an exceptional ease of transforming from one form to another and after being photographed and rescaled, they revealed a different nature and became unequivocal in their reception. I searched for used toys mainly on flea markets, selecting them intuitively (which gave rise to my collection of peculiar animal figures). The objects, even though undurable, turned out so interesting in and of themselves and in relation with the matter of photographic prints, that they began to function at exhibitions, as three-dimensional forms entering into dialogue with photographic images. Therefore, I made copies of the least durable forms, by casting limited editions in polymer resin.

In *Interferences*, photography seemed the best and the most suggestive way to discover the potential beings of these mundane objects. It freed them of the characteristics ascribed to them and revealed that they may become something completely different.

The photographic medium played a similar role in my other work – the earlier series of doll portraits, where the significant rescaling of small heads of children's dolls painted black completely changed their nature and their perception. An interesting aspect from the visual perspective was the combination of several techniques – photographing three-dimensional objects ascribed with painting-like texture, strongly highlighted by close-up and blow-up, and owing to the texture and the monochromacy, the final print looked very similar to an engraving. The set was nominated to *Grand Prix Fotofestiwal* in 2010, it was also

---

<sup>21</sup> M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warsaw 2010, p. 16.



displayed at the *Grand Prix Młoda Grafika Polska* in Krakow (2012), and at individual exhibitions in Stockholm and in Warsaw.

In the works of the **Black** series (2013-2016), the significance of photography in the process of perpetuating various matters, increased even further. Experiments revealed that not only were the observed substances transformed before the camera lens, but the transformations were very largely due to photographic means (light, scale, inversion) and they were of key significance to the whole (as described in the **BLACK IS NOT** chapter).

In 2017, together with the fashion designer Jacek Gmach, we conducted a project combining into-camera sculptural activities (textile objects), photography and a site-specific installation (**Odlóg (Waste)**). The result was an exhibition displayed in the hallway of the Arthur Rubinstein Philharmonic in Lodz (level -1) during the Fotofestiwal. Jacek Gmach is a doctoral candidate at the Strzemiński Academy of Art in Lodz, who devoted his PhD thesis, as well as his practical work, to the issue of efficient management of textile materials during the process of apparel production. We wanted to draw attention to the amount of waste, therefore we created a series of photographs capturing human-like creations made of textile waste (the boundary was blurred – for some takes, we had a model concealed underneath a layer of cuttings, but in most cases the scraps were attached to dummies created especially for that purpose), and an installation revealing the immensity of waste – the entire floor of the hallway at level -1 of the philharmonic was covered in colourful snips. The exhibition, displayed for 3 months, roused great interest in the issue and extremely intense reactions on the part of the audience. A photograph of these series was also exhibited during the *Landskrona Foto* festival in Sweden (2018).

In my most recent artistic activities, I still focus on the properties of the photographic medium, staying close to sculptural activities. Three series of works created for the **Widok wystawy (The Exhibition View)** (2018) constitute an inseparable set, referring to the space in Lodz currently hosting the gallery Punkt Odbioru Sztuki (Art Reception Point) (ul. Struga 90). I provided a photographic response to the specificity of the gallery, whose *basement nature* is very strongly visible (protruding sewage pipes and other construction elements compete with exhibits due to their sheer presence, their number and their size – indeed, *a hydrant in a modern museum does not look like a hydrant, but like an aesthetic riddle*<sup>22</sup>).

I used photographic documentation of the space as creative material. I cleaned the space using digital tools to adapt it to the *white cube* gallery standards and therefore commenting upon the issue of nature of the space designed for presentation of art and artistic activities (the work **Przestrzeń galerii (Gallery Space)**, 2018). (On that occasion, it turned out that the opinions of the public regarding the location of the gallery and the conditions there are extremely polarized.) The cleared views of space were presented in the form of printouts, placed in the previously photographed places. In the next series of works, I treated the photographed fragments of sewage installations like virtual sculptures – I conducted digital processing, changing and forming them as if they were three-dimensional objects, but leaving them in the form of photographic printouts (**Szkice (Sketches)**, 2018). The third part of the exhibition comprised repeated

---

<sup>22</sup> Brian O'Doherty *Uwagi o przestrzeni galerii*, Krakow 2005, p. 453.

documentation of gallery space, with the exhibits already hanging on the walls, and repeated cleaning of the gallery space in that documentation, together with slight manipulations with the size of the exhibited works (**Exhibition View**). The views in this documentation, presented in the form of a slide show, clashed with the real exhibition. The activities were remotely inspired, among others, by the works of Artie Vierkant, who manoeuvres the photographic documentation of his works in a casual and peculiar manner, processing it a number of times and using it to create next works.

In the recent years, objects have been playing a significant role in my creative work. Those which seem particularly significant to me have been created using mirrors, in which an image of the outside world reflected by a smooth pane interpenetrate with the images or text messages appearing on the mirror. Mirrors are valuable for me not only due to numerous connotations with the photographic medium. Their feature that I find the most interesting is the one that distinguishes them – a surface of an ambivalent status, with a possibility to create potential (also moving) images. We usually look into the mirror, but placing it in the context of a gallery may also result in us looking at the mirror. I use semi-permeable mirrors, which I started to treat them as material for my works after experiences with creating lightboxes from the **Czerń (Black)** series (where the surfaces of lightboxes resembled black mirrors).

The earliest mirror object I created is entitled **Atlantis is calling** (2016) and features a song by Modern Talking, popular in the 1980s: *Atlantis Is Calling (S.O.S For Love)*. A round mirror was emitting the sound of three processed and slowed versions of the song and the text ATLANTIS IS CALLING, in various colours and shades, kept appearing and disappearing under the mirror pane. The message, which appeared more or less slowly, at quite large intervals, could be noticed by a careful recipient. So could the sounds, which were audible only from a short distance. As I created the work, nostalgically recalling the distant echo of the hit which was so dear to me in my late childhood, I constructed a *mirror with a memory* (the expression the *topos* of photography was built on).<sup>23</sup> A work similar in its nature is **Poświęć się (Sacrifice yourself)** (2018), which consists in a mirror of a height equal to mine (175 cm), reflecting the entire human silhouette, with the text SACRIFICE YOURSELF displayed at the eye level. The mirror has no distinctive features apart from the message displayed for two seconds from time to time. They may be noticed or not, depending on how long one looks at the reflection, and the message – simple, but unequivocal, may evoke various associations and have a more or less resounding nature, depending on the recipient's mental and spiritual condition, or on their current situation.

In another work, **I zabawa trwała... (And the fun continued...)** (2017), where images reflected in mirrors interpenetrate with the moving images displayed on their surface, and with sounds. I invited the singer Karol Stolarek to cooperate in its creation. I filmed his mouth during a vocal improvisation. The wordless melodies he sings constitute a combination of occasional songs, folk songs, fragments of classical and popular music – melodies which form a part of the musical cultural circle of our part of Europe. The vocals intermingle and blend – for instance, the three displays of the singing mouth emerging from various parts of two oval mirrors. The part played by sound is equally important as the visual one. The melodies needed to have a potential to evoke associations or memories related thereto, which we all gather during our lifetime, often without being aware of it or forgetting about them. *The mind, having received a seed of remembrance*

---

<sup>23</sup> Examples of comparisons between photography and a mirror are quoted by B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, translated by J. Czudec, Krakow 2009, p. 211-213.

from the senses, it continuously sets itself in motion and reminds itself of everything that is to be remembered<sup>24</sup>.

The other objects of my creation, **Włócznia (Spear)** (2017), **Wieniec (Wreath)** (2017), **Gołębica (Dove)** (2018) are formally more traditional and sculptural in their nature. They constitute examples of situations where the main inspiration and starting point for the creation of the works was the very material they were made of – this time, plastic nail extensions and prosthetic waste – plaster jaw casts, which I obtained with the help of my brother, a dental technician. I visited him at work a number of times and I was always amazed by the amount, and the quality, of the sculpting work he does every day, as well as the precision and technical possibilities provided by prosthetic tools and components<sup>25</sup>.

*Spear* and *Wreath* are two objects which came to existence simultaneously. Their shape and the materials they were made of refer to the archetypal images of woman and man and (ironically) to their modern attributes, the decoys used to fool the passing time. At the same time, *Wreath* constitutes reference to the sculpture of Uroboros, the symbol of uniting opposites. Due to the materials used, the reception of the objects may vary – their characteristics may provoke extreme feelings and they may seem pleasant and repulsive at the same time. The pale, oval shape of *Wreath* may seem subtle or aesthetically pleasing or just the opposite – slimy like a reptile. The matte, black shape of the spear seen from afar looks solid and evokes associations with something natural and organic.

My current studio, even though it was designed as a photographic studio, is most often used as a space for sculpting, painting and experimental work equipped with photographic lighting, as well as backup facility for collection and storage of various raw materials, objects and artefacts. It was there that I started to subject various objects to observation and record the activities in the form of photographic documentation. The possibility to transform matter in an authentic space is very close to sculpting and I subject the results of such actions to translation into a two-dimensional image. I turn actual spatial relations into the fictitious space of a photographic image.

---

<sup>24</sup> Franciscus Junius, *Malarstwo starożytnych*, [in:] E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warsaw 1981, p. 198.

<sup>25</sup> It resulted in our cooperation with the *Nepotyzm (Nepotism)* exhibition, presented during the *Blask/Brzask* festival held in Lodz in 2017. As curator, I invited my sister Ewa Sadowska, who is also a visual artist, to exhibit in Mała Czarna Gallery at the Strzemiński Academy of Art in Lodz, and Ewa ordered an exhibit from our brother.

# DARKNESS

*It was very difficult for him to sleep [...] Toward the east, in a section which was not yet cut into blocks of homes, there were some new unknown houses. Funes imagined them black, compact, made of a single obscurity; he would turn his face in this direction in order to sleep.*

J.L. Borges, *Funes the Memorious* (translated by Anthony Kerrigan)

Darkness and the blackness associated therewith have inspired me for a long time, as something indefinite, full of potential, a source of creative energy. I do not perceive them from a negative perspective – I agree with the opinion that darkness constitutes relevant existential experience and has fundamental cognitive value. In my PhD work, I analysed the changing status of darkness, emphasizing its positive perception – from antiquity, where it would literally become a precondition for cognition (a silent, dark room was the place of connection with the extra-sensual world<sup>26</sup>), through the negative mysticism system (theological mysteries were concealed in the darkness of unfathomable silence, which was more than light, and was to be irradiated with the most exquisite light *in the deepest dark and, being completely intangible and invisible, infinitely fills the sightless intellects with lights outshining any beauty*<sup>27</sup>), to the medieval apophatic theology (which identified God not with archetypal light, but with the obscurity of radiating darkness, unavailable to the senses and to cognitive recognition<sup>28</sup>) and modern times when the positive transformation of darkness in the spiritual order converged with the praise for darkness preached by astronomers – Johannes Kepler wrote of the momentous and irreplaceable significance of eclipses and shadows for knowledge (*this darkness is the very eyes of the astronomers, these flaws irradiate human minds with the most precious images*<sup>29</sup>). I also described the effect of magic and alchemy on the revaluation of the condition of darkness – metals containing the qualities of elements of fire, air, water and earth were to be subject to transmutation, which comprised four stages, and whose starting point was *nigredo* (described graphically as crow's head, coal, lead, tar, burned bone), without which no form of life could emerge – *nigredo* was full of potential and combined the phenomena of passing and death, giving rise to renewal and to the seed of birth. In the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, darkness gained the status of a form of existence separate from light and the axiology of darkness was included in the metaphysical system (treatises by Robert Fludd, Andreas Libalvius and Athanasius Kircher). *Darkness, shadow, eclipse are therefore not ordinary states of*

---

<sup>26</sup> V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, Krakow 2009, p. 1, 4

<sup>27</sup> D. Areopagita, *Boska Ciemność*, [in:] idem, *Pisma teologiczne*, Krakow 2005, p. 326.

<sup>28</sup> According to Meister Eckhart, God, perceived as light – appears as darkness and mystery to man.

<sup>29</sup> J. Keplero, *Ad Vitellonem Paralipomena. Astronomia Pars Optica*, Francoforti MDCIV, the *Gesammelte Werke J. Kepler* issue, München 1939, vol. I. Quoted excerpt on p. 16 translated by K. Weyssenhoff-Brożkova; quoted after: M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [in:] eadem, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1983, p. 124.

*deprivation of luminosity and light, but actual beings, referred to as positive*<sup>30</sup>. As I looked at the ways in which blackness and darkness currently function, I also discussed the works of selected visual artists who I drew inspiration from at the time.

I felt and realized the impact of substantial darkness in direct contact with the work *Void* by Anish Kapoor in 2002 (twelve years prior to the production of the Vantablack pigment). Earlier, I intuitively approached darkness and the limits of image visibility by creating dark graphic representations with the use of pinhole photography. Entering visual darkness, seeking the limits of visibility, questions: how much can (or must) be shown in order for the image to be seen and read, what processes does such *visual impairment* cause in the recipients, all concerned me, and I looked for answers by creating my works. In a number of series, I took up several of these issues, while others appeared spontaneously.

In the annex to my diploma work, created in the Silkscreen Studio under the guidance of the late Professor Andrzej Smoczyński, a series of silkscreens *bez tytułu, 2001 (untitled, 2001)*, I used a pinhole camera to photograph faces separated from the reproductions of works by Dutch Renaissance masters. The selection of faces was subjective – they seemed exceptionally and timelessly beautiful to me. (The human image was to constitute the object of my attention for the next several years.) In order to emphasise that beauty, I replaced the scenes, painting details and colour harmony with deep, shiny black, which plays a significant role here – it allows to focus the attention entirely on the faces. I photographed the faces using a pinhole camera I made myself, which gave the androgynous images suspended in the infinity a light different than on the original images, which almost seemed to radiate from the inside. Using the silkscreen technique during the final stage of the process allowed to obtain the surface of the graphics similar to the material nature of painting, while the fine, subtle stochastic raster enabled a smooth transition from the light colours to the blackness of the background, which seems infinitely deep. The graphics won, among others, the grand prix of the Polish edition of the Baltic countries graphic competition, *Network Baltic* (a project organized by the Swedish *Grafikens Hus* association), which resulted in their display at exhibitions, among others in Sweden, Norway, Estonia and Finland.

Another work in which fading to darkness played a key role was *Ślady (Traces)* (2005-2008), partly created within the framework of a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage. The works were also based on the combination of pinhole photography and silkscreen, printed first on paper, then on wooden spatial forms. It comprised the portraits of the faces of my beloved ones, photographed with their eyes closed using a pinhole camera. They were inspired, among others, by the image from the Shroud of Turin. They evoked ambiguous associations – sleep, death, immersion in an inner world, inaccessibility. The images recorded the long exposure time, which was of particular value here, as it reflected the internal experience of the photography process.

It was extremely important for me to reach such a moment in the representation, where the status of the face in the picture becomes antinomian – it becomes almost invisible, but at the same time, the recipients can feel it is still there. The visibility evolved towards monochrome, and the images of the faces also came a long way from the eschatological perspective. The technical aspect of the nuanced shades of the background and the screen dots, as well as the recipient's activity also played a significant role here. The

---

<sup>30</sup> A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libris digesta*, Roma 1646, p. 53-54. Quote translated by K. Weyssenhoff-Brożkova; quoted after: M. Rzepińska, op. cit., p. 135.

graphics were divided into modules and seen from afar they resembled a minimalistic spatial object or a geometric relief. They roused curiosity and sometimes irritation, provoking the recipients to seek such viewpoint from which they would be able to identify the image, to find at least a part of it and later follow the trail, noticing, guessing or imagining the entirety. The work was based on phenomena of visual perception and the issues related thereto and made me realise the issue of the individual capabilities of the visual system and the significance of the visual perception itself, which is often taken for granted as natural. Only when the perception process is disrupted or the visual system is tired, do we become aware of it (I elaborated on this aspect in my PhD and habilitation works).

The creative process was not free of difficulties. In order to capture the elusive moment of the fading of the image, I used my sight and made the decision based on my own perception. As a result, certain viewers accused me of discriminating against the elderly persons who faced difficulties in perceiving the images – for them, the works remained a mute, black surface. I also cannot overlook the complications related to the willingness, or the need, to produce photographic documentation of such works – it is impossible to convey their essence. Such works require live viewing in appropriate lighting conditions (which introduce an additional aspect to the manner of reception of the work). *Traces* won recognition at international competitions, including the grand prix at *6 Biennale Internationale de Gravure Liège 2007*, distinction at *XI Bienal de Grabado Caixanova w 2007* and second prize at *The 9th Baltic States Biennale of Graphic Art Kaliningrad-Koenigsberg 2008*.

Another work where I used a similar technique (pinhole photography and silkscreen) and obtained equally subtle image visibility were portraits of women from erotic websites ***bez tytułu (ekstacyzki) (untitled (ecstatics))*** (2005). After isolating selected faces from the background, I printed their images and photographed them using a pinhole camera. As was the case with the images from the paintings, the light changed its nature, and thereby, the nature and the expressions of the presented women. Their faces, earlier bordering on vulgarity and perversion, assumed the characteristics of women saints in extasy, evocative of Saint Teresa by Bernini. (Apart from the series in black, I also created a shorter series of white images on a silvery, reflective background. The images shimmer and their distinct, ambivalent tonality which evokes the positive-negative nature of the daguerreotypes.)

In 2008, during the international workshops at Grafikens Hus, the headquarters of the Swedish graphic association, I learned the secrets of the photopolymer technique, using photographic image and enabling its transfer onto a metal plate in order to create prints in a traditional manner, using printing ink and graphic press. The technique increased the number of media-to-media transfers of the images I used along their way to the final result and emphasized the consequences of such transfers – changes, deformations, displacements. I noticed that already in my earlier works, but in the photopolymer series of famous actresses playing equally famous film roles (***Sean Young/Rachael, Cate Blanchett/Elizabeth, Tilda Swinton/Orlando, Christina Ricci/Katrina van Tassel, Yukie Nakawe/Sadako Yamamura***, 2008), I focused on it more and increased the number of transfers on purpose. I took digital photographs of the actresses' faces made up for filming, displayed on the computer screen during the projection of films in quite low resolution, then I processed the files using graphics software, printed them on foil and then, as was necessary for the photopolymer, I rasterized them, applying a separate foil with raster and after

exposure on a metal plate with a layer of the polymer, I made copies by hand. After so many actions, the visibility evolved, the original contrast decreased and the details of close-ups merged with the warm black background. Its saturation on the image depended on the amount of thick printing ink left on the plate.

In 2009, I created a series of black portrait photographs against black background (*Friends*, 2009). As a matter of fact, it is hard to call them portraits. Portraits usually provide information regarding a number of visible external traits of the models. Here, the figures of my friends and good acquaintances, captured to the shoulder level, are covered by a tight, elastic costume-mask and illuminated in a very subtle way. It may seem that when the silhouettes are deprived of their distinctive features, such as eyes, their colour, skin tone, hair and other details, making them similar to a single, symbolic figure – but the exact opposite occurred. The edges of the black shapes instantly sketched by soft light emphasized (or sometimes made visible) other features – the shape of the head, the nose, the jawbones, the shape of the face, the way the models held their heads – and the differences between respective persons have become clearer, even though they were expressed in a less pushy and obvious manner. They were based on something different than what we usually perceive and pay attention to in contact with other people. Photographs knocked the viewers of the schematic habits in perceiving others.

I gradually moved away from portraits. In my next work, also maintained in a very dark tone, I photographed the heads of toy dolls. This set, unlike the *Friends* series, constituted an extremely detailed recording of distinctive features – enlarged about ten times, every detail was visible much more precisely than in reality, but as they were painted black, the features were completely changed (*bez tytułu (lalki) – untitled (dolls)*), 2010, the series was described in the previous chapter). In my next works, I turned towards space and object arrangements of a slightly different kind.

Darkness has become the key element of my PhD work, presented during the *Tożsamość Fotografii (Identity of Photography)* exhibition at the Kobro Gallery during the Fotofestiwal in Lodz. A set of lightboxes entitled *Percepcja nienasycona (Insatiable Perception)* was a site-specific work. In a specific space and minimalist form, it combined photography with dynamic light. A precondition for the work's existence was the complete blackout of the exhibition space, including painting the walls of one of the gallery rooms black and separating it with a light-proof curtain. The darkening blackness played a fundamental role here. The images appearing in the darkness constituted a stimulus for the recipient to create their own notions.

The viewers would draw back the white curtain when passing from the strongly illuminated gallery to the room containing my work and immerse themselves in the darkness (the contrasting white of the gallery and of the curtain enhanced the sensation of darkness.) However, after a moment, once their eyes got used to the conditions, they could see a row of very dimly illuminated images, appearing in the form of rectangles. In order to see their content, they needed to come closer. The photographs of landscapes slowly became illuminated, imitating the process of physiological adaptation of the sense of vision. However, after a moment, the process was reversed and the images would begin to fade, becoming darker and less visible, leaving the viewers wanting more and possibly disoriented with regard to the course of the entire work (which was not consistent with their habits and expectations). At the same time, other images (from the *Interference* series) would appear, unexpectedly, in unforeseen places and at various heights

(positioned so as to be visible at the peripheries of the recipient's view). Of course, the course of the process was not the same for everyone. Apart from the differences in the duration of adaptation of the visual system and its condition (general and temporary), the brightness of the illuminated images is perceived differently. The intensity of light is an objective phenomenon, but brightness, as the simplest visual sensation is, as *sensations* are, subjective. It was therefore impossible to foresee and to adapt the intensity, duration of appearance and disappearance of light individually for every viewer (so as to achieve the desired effect, identical for all).

Reading the images was additionally hindered by other procedures and mechanisms. Due to the decreased contrast of the photographs, at the moment of illumination it was not possible to notice specific contours immediately and it was more difficult to identify the objects presented in the photographs. Additionally, eyes adapted to darkness have a lower visual acuity and in scotopic vision, if one wishes to see an object clearly, one should look from the corner of the eye (the middle part of the retina has no rod cells responsible for vision in low light), whereas images perceived by the peripheral parts of the retina are additionally out of focus. These obstacles do affect the feeling of incapacity to fully perceive the things presented in the photographs.

In my later work, *Czerń (Black)*, apart from the attempts to dissect substantial black and to record it in the form of images, I also try to create a photograph emerging from the darkness – but this time, it is not the immersive darkness of the surroundings, but of the surface of the picture. Due to the slow illumination, the images slowly emerge under the black glass pane to dissipate back into the obscure nothingness (as I described in the next chapter).



# BLACK IS NOT

## Analysis of the artistic work notified as aspiring to meet the requirements for habilitation proceedings

*The presented exhibiton is a result of (...) photographic observation of substances changing their state of matter, shape and temprature.  
(...) A personal story resulted in series of images undermining the expliciteness and corporeality of the personal beings.  
(fragment of press notice regarding the Birthmark exhibition, Imaginarium Gallery, Lodz 2014)*

Since the work on my PhD thesis, my interests have not changed significantly – I mostly continue the activities and problems I engaged in at the time. The starting point for the work was the utopian idea of creating black light – a source of active darkness filling the space, as well as amazement and admiration for often the simplest physical phenomena – the manners in which substances transform, bodies materialise, the matter forms.

I chose the ordinary and the close as the object of observation and I conducted all the operations in my studio. It may sound commonplace, but amid the multitude of images and the frustrating deluge of information, the anchoring in something so embedded in everyday life seemed natural and attractive to me. I was interested in observing the level of reality and of phenomena available for everyone to experience first-hand.

The objective of the search was born naturally – it was to create, in studio conditions, the image of a substance: black, impenetrable, phenomenal and material at the same time. It was also my intention to create visual stimuli leaving a vast field for the viewers' perception and imagination, so that the image becomes an impulse for the viewers to create parallel forms, worlds and events – in their minds. Parallel to my works, I continued to watch other events, such as the impact of dynamic light on the space of the image, the resulting phenomena related to visual perception (illusions of movement, imperfections of vision, search for the boundaries of visibility), relations between two-dimensional image and the space it functions in, as well as the shifts in the photographic medium and the effects thereof. What also seemed worth investigating was the issue of status of photographic representation and its relation to the photographed object as well as the nature of transformations occurring between them.

The photographic studio has become my para-laboratory and test bed. Photography very often combines the experiences of science and art, but my study has no claim to being scientific. The final outcome (the *BLACK* photobook) resembles systematic results, but the terms introduced (e.g. names of the parts) have been defined according to my needs. I began private investigations and observations which could lead me to obtaining a photographic image of substantial darkness. The examination of various, but ordinary, everyday objects, sometimes trivial materials, fluids, prefabrications etc., triggered by layman's curiosity, seemed more like child's play discovering new phenomena, and the search for ever new types, states, structures, forms and stages of processing was exciting and inspiring to me.

When I did studio photography, I almost always created concept art prior to beginning photographic work. However, during the work on the project, the process of in-depth observation has proved more significant than the sketches. Together with the lack of possibility to foresee the result, it has made the project similar to a quasi-scientific experiment. During my work, I left myself (unlike most previous times) a very broad margin for manoeuvre – I opened myself to the processual nature of the activities and to search, and therefore – to chance. My assumption was to be guided by intuition and to move towards what given matter offered. I subject various materials – from foods to specialized technical materials – to photographic observation and the photographs I took often provoked or determined my next actions.

The operations to which I subjected the materials at the studio can be divided into a few groups. In the book, they were arranged chronologically, but during their course, their order varied (hence the non-consecutive numbers of the works). I returned to certain recordings only after some time and it was only then that I appreciated their value with regard to the entirety, whereas some other images proved useless and futile in the long run. I devoted quite a long time to the work, which allowed me to evaluate the results from a broader perspective and contributed to separating the following groups.

*Part One: The Substance*

- *Recognition / Observation*
- *Experiment*

*Part Two: Black*

- *Appearance*
- *Breeding*

Division into chapters in **Part One: Substance** is arbitrary, the groups are not clearly separated and the performed operations interpenetrate or seem similar in their nature. Here, I perceive substance as the definition of beings endowed with specific properties, which may constitute the basis for all transformations. The titles awarded to groups suggest the dominant actions. *Investigation* and *observation* have the features of an experiment, among others due to the search for the appropriate space for the exhibition of given material or the manner of photographic approach, whereas in the **Experiment** group, the interventions – destruction, fragmentation, formation anew etc. are still subject to thorough observation.

The photographs of the **Recognition / Observation** group present intuitively selected materials and objects which I separated from their natural surroundings and placed in artificially created conditions – isolated in space, on planes, under direct gaze or immersed in bodies of water. The locations I suggested caused changes in their properties and appearance and made them difficult to recognize for the recipients. However, it was not only their characteristics that mislead the viewers. The manner of their photographic representation also plays a tremendous role here. Photographic views cease to be subject to the requirements of reality.

The work is opened by a photograph of crystals fluctuating within opaque fluid (**untitled #2, 2014**), whose thickness hinders identification and even observation of the bulging matter. From the very beginning, I place obstacles in the recipients' way (literally, by covering the object of observation), indicating the difficulties they

will face if only they decide to play the game which, as they have just learned, will require effort and may be confusing from the cognitive perspective.

The next photograph (*untitled #14, 2014*) reveals an emerging fragment of a circular shape, darkening as it touches the air – may evoke associations with trovants, so-called *living stones*. The stones play quite a significant role in the entire project – their various forms appear in various situations, they are subject to deconstruction and their properties are somewhat different than expected (e.g. they levitate in space, shine an internal light and throw a luminous shadow). They will play a significant role in the second part of the project.

*The presented exhibiton is a result of (...) photographic observation of substances changing their state of matter, shape and temprature. (...) A personal story resulted in series of images undermining the expliciteness and corporeality of the personal beings* – the fragment of the project description elaborated for the needs of information materials for the *Birthmark* exhibition, which I have already quoted, is in principle consistent with the factual status, but it omits relevant information, as throughout the process, it is not only the substances that are subject to transformation – at the very beginning, subtle manipulation with the photographic image insinuates itself into the photographic records of the state of affairs.

When substances of various physical states – a stain of pearly fluid, a porous oval, a fluffy ball – we see them, but find it difficult to identify the true nature of the material. The visible objects seem to move before the eyes of the viewer, who can interpret them according to their own model of reception. Despite the fact that the photographed objects are generally known (they are everyday products: milk, whey bun, cotton wool, sand, flour), the images that depict them leave the recipients feeling uncertain. They invite the viewers to reflect on the nature of vision – nothing is exactly what it may seem.

Of course, the entirety could not exist without the use of photography. In the beginning, it played the role of a notepad, but as the work progressed, its field of use increased. It showed a different aspect of well-known objects, stripped of the obvious, unreal, in a different scale, dimension, with a sense that the matters used would never have gained without its intermediation. Owing to the changed context, the placement on set, appropriate illumination and exposure, the pictured objects, phenomena and substances, instead of making the recipient certain of the state of affairs, are ambiguous in their identification and difficult to refer to real counterparts, and the studies in the properties of the matter were transformed into a study of possibilities of photographic description of reality.

The ambiguity and metamorphosity of certain observed bodies and the memory of strategies used by artists such as Duchamp, Joan Fontcuberta, Roee Rosen or the 0100101110101101.org collective and gave me the idea to follow the path of fiction and mystification, and their combination with the photographs presenting the actual appearance of the substances was to add credibility to the project. The technological nature of the photographic image opens it to the options of manipulation, therefore I decided that I can affect the phenomena to a certain degree with the use of a deceitful medium.

One of the first manipulations appears in the image *untitled #14, 2014*, evocative of the unobvious photograms by Wolfgang Tillmans from the *Freischwimmer* series, which mislead the recipients with their visuality and discuss the issue of the nature of perception as a communication tool. The black band moving through the white, neutral background, which does not make recognition easier, seems incorporeal, even though it has a definite form – fluid, mobile, fluctuating – perhaps of a streak of dark smoke? In Tillmans'

work, the diffusing substances do not give the viewers support enabling their identification, but in the next photograph (**untitled #23, 2014**), the information is provided. Similar volatile substance seems to be levitating under the influence of movement of air from a fan. The fan allows to provide a general image of the size and proportions and reveals further characteristics of the enigmatic substance – susceptibility to air movement and density which (seemingly) causes gravitation and downward movement. Revealing the tool such as the fan unmasks in a certain manner the previously indefinite substance, places it within a context and constitutes a point of reference. An insightful viewer may wonder about the reversed tonality of the device – which may be a clue for deciphering the operation of inversion conducted on the photograph, which will play an increasing role in the entire project.

The simple operation of tonal reversal completely changed the reality – both the substances and their surroundings, and the results were intriguing<sup>31</sup>. The ambience of the works changed, the black fragments became heavy and velvety, and their materiality was challenged. One hundred per cent light, overexposure with no details, in white (a photographic situation that is usually undesirable and borders on an error) changed into beautiful, deep black and the fading of the details brought to mind the homogeneity and platitude of the spatial objects painted with the *Vantablack* pigment, which absorbs light almost entirely.

As I observed the changing appearance of the photographed objects, I felt something relevant appear. After several attempts, I was certain that I was on the right path to achieving the objective of the study and I decided to start a game to increase the probability of the documented operations.

In the era when the negative was symbolically dying (there is no such thing in digital photography and the negative is mostly used only by a group of enthusiasts using traditional photographic techniques), I reinstated the two-stage process. The direct, digital positive was subjected to tonal inversion and I treated the negative image thus obtained as final – it was no longer a concealed intermediary<sup>32</sup> (as negative often was: *The negative is not visible in and of itself, as I see it only through the developed picture [...]*<sup>33</sup>) and the *great absentee of the photographic scene*, but it had the same rights as the positive. I disagree with the general view that the reversed images of reality are wrong. In this set, only the reversal of chiaroscuro makes the image comprehensible and useful.

No other operations were conducted on the works described (**untitled #14, 2014** and **untitled #23, 2014**) – a reflection of light against a dark background was recorded. As in Tillmans' *Freischwimmer*, the photosensitive paper exposed to moving lights resulted in a negative image, in which the lights become unrecognisable, looking, for instance, like pigment dissolved in water, here, light reflection captured in a photograph and subjected to (digital) inversion changes its quality and becomes difficult to identify. Light does not create shadow here, as in the dual system of inseparable beings (light-shadow), but becomes a shadow, transforms into one. During the transformation, it assumes visual density and gravity, behaving like a substance which changes its properties under the influence of the cooling process.

---

<sup>31</sup> The results of tonal reversal and its effect on the space and on the characteristics of the objects presented in the image by El Lissitzky are described by W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Gdansk 2016. p. 66-67.

<sup>32</sup> W. Kanicki in op.cit., p. 18 describes it: *[...] during the years 1935-1939, a method of reproduction based on the negative-positive process took shape. Therefore, the negative [...] found its place and was given the role of intermediary, which determines the way of thinking of negatives until this day. Thus began the career of the negative in its supporting role [...]*

<sup>33</sup> F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Krakow 2007, p. 156.

<sup>34</sup> Quoted from: M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warsaw, 2016, p. 62.

The use of inversion intensifies towards the end of the project (especially in the **Breeding** part) and plays a key role in closing the entirety, however, I tried not to make this operation too easy to read.

I would not like to classify my photographs as a continuation of the activities of the artists using negatives as intentional, final images<sup>35</sup> - in my case, the convention is not obvious. The image is deprived of the mannerisms typical of negative images. As I became more skilled in foreseeing the final result, I managed to level the characteristics of the tonally reversed images and to control their nuances. I acted on similar principles as Aneta Grzeszykowska, when she was painting her body while creating *Negative Book* – she was able to foresee exactly where the shadows should be situated, i.e. which parts she needed to paint white. In order to create shadows, I usually used a spotlight flash crossing a milky plexiglass background. Therefore, paradoxically, I made an effort to find the black based on the principles governing the medium in which light played a fundamental and the most significant role<sup>36</sup>. I also used light at the final stage of production of respective works – during the very construction of lightboxes. Using it in a dynamic form (slow pulsation) had a profound effect on the image – which, under its influence, transformed and slowly changes – but I will write about it further on.

The **Observation** group, presenting various matters, ends with a work of transgressive nature, **untitled (study #1-25), 2015**, documenting the material in motion, capturing it in motionless frames. It has the form of a photographic tableau and may be read in horizontal sequences. The substance then seems to levitate, fluctuate, thicken and blur, assuming various shapes. It gives an impression of experiencing an organism in constant motion. Freezing the movement in a photograph has an effect similar to watching a fountain in stroboscopic flashes in the *Big Bang Fountain* (2014) by Olafur Eliasson. The water spraying upwards is captured by light during the brief moment between its way up and down and visible in a different manner every time (the recording process in my studio looked similar).

The photographs in the **Experiment** group – despite the individuality of the matter and the operations thereon presented in particular photographs – seem to constitute a narrative sequence. It is due to the similar shapes, fluids or nature of the matter associated with one another. The first work – a set of two photographs – suggests reading through a narrative. On one image, we see a block of crystal, on the other – a sphere made of similar, or perhaps the same, matter. They are placed on the same basis – they could therefore lie one next to the other – but the separate photographs impose an impression that one transformed into the other. Then, we see the spherical object (stone?) as it is immersed in an artificial body of water, then, freed from the forces of gravity, it levitates, casting a luminous shadow, or perhaps duplicating in a non-material manner. We pass on to the image presenting containers filled with liquid, phosphorescing in the dark space. The next photograph, presenting a rock in light-coloured liquid, suggests a look into inside containers – and the next, even narrower frame (in an even bigger close-up) reveals white, luminous slivers. The final is an object shining from the inside, through small openings. The essence of the experiment, or experiments, is not clearly defined or specified – what is visible are certain snapshots, fragments of

---

<sup>35</sup> I feel closer to the interwar avantgarde artists, for whom the negative became a convention for presenting reality. Their work had three stages: the negative – the positive film – the negative copy. The positive assumed the role previously ascribed to the negative (quoted after W. Kanicki, op.cit., p. 25).

<sup>36</sup> Some, however, put shadow in the centre of attention of photography (Talbot, McLuhan, Hausmann, Man Ray) cf. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, p. 49-51.

processes, possibly their results. Concise information allows active recipients to launch a chain of ideas which may lead in various directions, and to fill in the gaps with the images and meanings they created themselves.

Apart from the objects of study, photographs sometimes also show accessories: a fan, a pool, a stand, some containers. They provide a broader image of the undertaking and constitute points of reference. Planes (implicitly – tables), on which the objects are exhibited, also play a significant role. The line connecting them with the background creates the horizon, which is a feature typical of most photographs. It plays a supporting role, but it constructs the internal space of the image and constitutes an important element of the entirety – it is to confront the divisions existing in the real space (during the exhibition of the works). The horizon played a particularly significant role in the work *untitled #12, 2014*. It exists in two forms – as a photograph printout and as a spatial block – a trapezoid lightbox, exhibited on the floor, with the image on the upper surface. In the lightbox, the horizon appears at the point of contact between the photograph and the space where the work functions (e.g. in the Imaginarium Gallery, the partition wall served as background), and the trapezoid containing the picture narrows, giving an illusion of perspective. (The significant relationship between the image space and the real space pictured here is reflected in the final form of several other works – black lightboxes reflecting the surroundings).

**Part two: Black** assumes yet another nature. The first group, **Appearance**, is a collection of photographs taken by me, where I managed to capture the blackness appearing in various circumstances, environments and forms. However, such situations are not known, everyday ones. I wanted to avoid presenting black as conventional darkness or creating a catalogue of black objects or places. Here, the black materializes unexpectedly, in unusual places, assumes the form and materiality that are impossible to fully specify, its substantiality and ontological status are also difficult to determine. It seems absolute blackness, like an area deprived of airflow, or the frequency of the lowest tones of sound. For instance, it appears as the interior of a seemingly ordinary stone (*untitled #25, 2014*). A chipped fragment reveals the black interior. The uncovered fragment undermines our certainty regarding the properties of stones. It is not certain whether it is a shell, empty inside, or a mock-up, whether an infinite abyss opens there or whether it is simply black inside<sup>37</sup>. The dissected figure of a horse (due to my long-term interest in the subject, I decided to also include an image from my earlier series, *Ingerencje* (2010-2012) (**Interferences #2**). A framed, gaping black hole resembles those from the works by Alike Braine (series: *Hunting and Draw me a tree*), who punches holes in the negatives of her photographs and following these simple operations, the positive prints become an image pierced by darkness. The presentation of space is visible (a landscape on a photograph), and at the same time, the flat, two-dimensional nature of the image is emphasized. It seems that the *real* space is visible through the holes, behind the photograph. The round shapes of the holes, their raw, sometimes ragged edges left after punching and additionally emphasized by the blow-ups make the photographs seem like valves covering the black abyss (the enlarged edges of the punched holes make the image seem thick), preventing from watching the boundless world *beyond*. We are condemned to its substitute, to dark fragments which constitute a portent of the uncanny.

---

<sup>37</sup> The stone surprised me by its likeness to the work by Constantin Brancusi *Le Nouveau-né II* (1920), photographed in the negative. I saw the photograph in the book by W. Kanicki *Ujemny biegun fotografii* published in 2016 (2 years after the photograph was taken).

In other photographs from the **Appearance** collection, black also appears in *nature* – as black eruptions – lakes? puddles? holes? (**landscape #3, 2014**), more or less contrasting with the base (**untitled #17, 2014**). It may evoke associations with an installation by Kapoor, *Descent into Limbo* – but whereas Kapoor describes his work as a space of specific dimensions, full of darkness, here, in case of the photographic image, we only know as much about the specificity of black holes as we see and as our imagination suggests.

The dark material also appears in studio conditions (**untitled #32, 2015**). Here, it assumes a more tangible form – we see it is watched and touched, but its properties, e.g. hapticity, remain a matter of conjecture for the viewers.

A regular, black spot is also visible on the naked body – on the back, in a place usually difficult to see without a mirror (**Body #3, 2016**). It is like a black hole, revealing the mythological nothingness inside each body, or like an enormous birthmark, an alien element changing the body into a nameless carrier of contagion.

*Znamię (Birthmark)*<sup>38</sup> was also the title of the first edition of the project in the Imaginarium Gallery in Lodz (2014). The title is related to my personal story, and only later did I realise that the beginning and the nature of the entire story were a result thereof. In 2013, atypical Spitz nevus (a small black spot on the back) was found on my skin. It was related to a number of examinations and significant interventions in my body. Everything ended well and a few months later, as I was starting my work, I never thought that my health episode may be related to my artistic work – however, over time it has become clear that throughout the process of searching for blackness, I subconsciously got rid of the trauma after the stress I experienced.

I began my work on the project with spontaneous search, then I concentrated on the technical aspects of the work, and only after a time did I realise that it was probably my most personal work to date. Even though it does not mention the fear experienced in any manner and does not refer to any threads of the sort, it was probably perceivable at the intuitive level, experiencing the works and the ambience of the exhibition.

The final chapter, **Breeding**, reveals the final stadium of the study – the results of my work. The closer to the end, the more successful my attempts to create, obtain or extract the title black, in various manners. They all share the same objective – its occurrence to a smaller or a larger degree.

The enclosed sequences **untitled (method #4) 1-3, 2014** and **untitled (method 6) 1-3, 2015** show various manners of *cultivation*. A stone is back on the examination table – this time it is not accidentally chipped, but methodically dissected in search for the blackness perceived earlier inside another stone. The operation is successful and the stone becomes its carrier, or perhaps its beginning and its source? (I develop the theme of the beginning in the music video *Srebrne oceany* by the band Bruno Schulz).

Other methods also lead to an eruption of black – even though its origins are not quite certain, it can be multiplied and transferred to contaminate other surfaces (**untitled #26, 2014**), then it erupts, spreading actively in all directions (**untitled #27, 2014**).

The impact (if possible to say so about a substance in the liquid state) visible in the image **untitled #5, 2014**, seems better controlled. The black beam emitted by a geometric shape – a square (a specific tribute to Malewicz) becomes extended, but also diluted, as it goes up (as if a square opening was cut in the light-coloured plane situated over the source of blackness, which could only trickle out this way). The matte

---

<sup>38</sup> R. Hausmann named photography “melanography”: *The shadow decomposes and deforms things. It is a transformation of objects through shadows, through blackness. Melanography speaks to us* (R. Hausmann, *Melanographie [in:] F. Neustüss, współpr. R. Heyne, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, p. 320, quoted after: B. Stiegler, op. cit. p. 51). The test of pigment distribution in birthmarks bears exactly the same name.*

printout gives an impression of a surface “sooted” with smoke and makes the substantial nature of blackness more real.

Black spots are also visible on the vast plane (*untitled #12\_0, 2014*), their number increases, they appear like traces left behind (*untitled #12, 2014*).

The work *untitled #11, 2014*, which, in my opinion, is the most significant one in the entire set, depicts a mutation of one of such spots – a black oval shape bulges and materialises. Subsequent images reveal subsequent incarnations of black and possibilities of transformation or mutation of such being, which gradually grows, spreads, branches out, taking up a significant portion of the image and exceeding the boundaries of the frame, which makes us aware of its unlimited energy or potential. It may assume various shapes and forms – precise, geometric ones or organic, pulsating ones. It gives the impression that the black beings are autonomous and independent. They seem to be autotelic beings – providing their own logic for their own existence. They came into existence, but reveal no traces of production and leave no traces of the means used for their production. Their diversity from the existing forms of representation and the lack of specific points of interpretative reference make them difficult to determine and to identify.

The formation newly existing in the images was embodied in a three-dimensional form of a site-specific object created in the Imaginarium Gallery (*Birthmark, 2014*). The gallery was divided into two parts – in the first, larger one, lightboxes were exhibited, and in the second – a black, billowy object (c.a. 4 metres in diameter), impossible to see completely or to touch, was hanging in the darkness over the recipients. The blackness in the images was confronted with a real black being, which the viewers had an opportunity to meet not only on reproductions, but also in space. During the opening, smoke was sprayed in this part of the gallery and gave an impression of blurred forms and dematerialization of the hanging object, it also made the pulsating lightboxes seem less real. The exhibition was accompanied by a disturbing sound made by Karol Stolarek. It was based on high and low tones. The objective was for it to be noticed, but not recognized as an intended soundtrack.

The second axis of the project was given direction with my previous experiences using dynamic (pulsating) light, which I used with my PhD thesis to overcome the manner of perception of images (*Insatiable perception, 2011*).

I paid much attention to the technical aspects of production of the works. I elaborated the illumination systems in cooperation with the programmer, Mateusz Szlosek, graduate of the Wroclaw University of Science and Technology, who also co-created the lightboxes that formed part of my PhD work. Our cooperation allowed to create circuits precisely operated by light – its dynamics and duration (every light source could have a different, separately operated time of brightening and dimming). My project assumed that both the entire surface of the images and, in some cases, the fragments, would be illuminated, therefore the best solution was to construct the illuminated surfaces on our own, based on the purchased components.



The works throughout the project were created in various forms: pigmented photographic printouts; lightboxes; objects (**untitled #8, 2014; Birthmark; Surface**), some of the works had two or three versions – incarnations. Lightboxes – the area of technical experiment – turned out the most interesting to construct. They were to be heterogenous with regard to their form and the manner of appearance of the image. Some works remained traditional pictures set in frames (deeper and more massive due to the concealed illumination systems), two were free-standing spatial blocks (**untitled #12, 2014; untitled #18, 2014**), one was designed as a whole with an integrated spotlight illuminating it (**untitled #8, 2014**). Lightboxes can be divided into two groups with regard to the manner of effect of the light on the image:

- the first one comprises images visible *immediately*, available to our perception in their minimal form, which formed a departure point for further transformations, occurring under the influence of dynamic light,
- the second one comprises *unavailable* images, appearing slowly, processually, emerging from behind the surface under the influence of dynamic light.

Each group uses a different base and a different printing technology.

**Images of the first group** change under the influence of dynamic light. Illumination by the lightbox reveals the concealed aspects of the image, which develop it and reveal the previously invisible traits. In order to achieve this objective, I elaborated and used a technique combining photographic pigmented printout with UV print. The image comprises two photographs positioned in layers – the upper photograph is printed in pigment on photographic paper (it is visible immediately and permanently; it is not associated with a lightbox – chiefly due to the matte surface of the printout). Paper of appropriate transparency is glued onto milky plexiglass, on whose bottom a second, complementary image is printed in UV print – it appears as the lightbox is illuminated from the inside. The two images are slightly different versions of the same photograph. It was inspired by moving images – here, the effect of movement results from the slow brightening and fading of the bottom image. The upper image begins to gently change, creating an illusion of very subtle animation (as a matter of fact, there are two motionless photographs) and affecting the recipient's perception. The bottom image emerges, but the upper one is visible at the same time. I wanted to achieve a subtle transformation, so that the recipients were not quite aware whether it was the image that changed or whether it was their optical illusions and afterimages, which evoked uncertainty regarding the shapes they perceived. The relationship between the light and the shadow proved interesting here. The occurrence of light is a precondition for the existence of shadow (which constitutes a natural phenomenon), but the brighter the light, the more intense the shadow becomes, and the vaster its area – it increases and grows in strength. It is not just the increasing contrast, but the extension of the actual surface of the shadow (which increases due to the revelation of the bottom images). The more intense the light, the larger the area it surrenders to the shadow, and the more the obscurity zone extends. Therefore, the relation between the light and the shadow is upset. It is shown the most clearly in the work I already described – the standing, trapezoid lightbox, **untitled #12, 2014**.

The play between the light and the shadow is also intriguing in the work **untitled #8, 2014**, which was created during the work on the project, but was not incorporated into the **Black** set. It consists in the synchronization of two light sources: the lightbox and the light from the spotlight situated opposite the picture. I designed the spotlight with reference to the simple form of a tripod, so that it constitutes an entirety with the minimalist image. It illuminates the middle of the image, emphasizing the pure light, photographed and printed on the picture – the image seems *empty*, presenting nothing. The minimalism of presentation may evoke

associations with the works of the artists from the *Light and Space* group. From time to time, the lightbox illuminates and a round spot of shadow appears in the central position instead of the shadow. It can be described as a projection of shadow – but usually, the analysis of shadow projections with various types of light (commenced by Leonardo and continued by naturalist and mathematicians since 1600) assumed the existence of the object casting the shadow. The situation here is somewhat different – there is no object in the path of the light which could cast the shadow. The light is inverted and transformed into shadow (or rather into its image or simulation, as from the technical perspective, the shadow appears because it is visible on the bottom image, which appears due to the illumination of the lightbox). An attempt was made to incarnate the idea of black light, however, the shadow produced here is more subtle, it is neither blackness, nor darkness. After a moment, the process is reversed and the recipient is once again in cognitive turmoil, not knowing whether anything really changed in the image, or whether it was only an illusion (afterimage is added to the whole).

**Lightboxes of the second group** were created in reference to the objects created by artists specialising in minimal art (including Donald Judd and John McCracken). The departure point were black blocks, which did not portend the emergence of the image. I thought of a black surface, not evoking associations with any possible light source (I wanted to reintroduce an element of surprise for the recipient).

I considered various solutions. The main determinant was the transparency of the black surface which enabled the light to extract the image and to make it visible through the layer of blackness.

I have long searched for the appropriate medium – paper printed black did not ensure satisfactory results; I tried pigmented printout on thin satin which would constitute a good material, but minor irregularities were revealed when a uniform black area was printed out. I managed to find tinted glass which was perfectly black from the outside, but translucent. The lower layer of the glass was covered in UV print. The result were black screens, reflective like mirrors (*Black Mirror* may evoke additional associations due to the famous sci-fi television series bearing the title), with photographs that appearing and disappearing and light pulsating inside the lightboxes. There is no need for a blackout of the gallery space (as was the case with *Insatiable perception*). The objects presented in the images slowly emerged under the black, glossy glass pane, which also shows a reflection of reality (e.g. gallery interiors).

The process of seeing as integration and assimilation of the perceived content is obvious for most of us. In activities pertaining to visual arts, visual perception is fundamental and the process of seeing constitutes a phenomenon peculiar and extremely complex in its nature. Even though, as Nicholas Mirzoeff claims, *seeing is an activity we continuously learn*<sup>39</sup>, it is often transparent and unnoticeable for us. In these works, it was important for me to draw the recipient's attention to this everyday, continuous, amazing activity and to create an impulse for realizing it. The works put the recipients in a situation completely different from the usual one (where they can immediately view the desired images, usually available upon a single click). Only devoting more time guaranteed a full reception of the image and the viewers were required to concentrate, strain their eyes, cognitive sensitivity and imagination. *It may seem that there are no rebellious characteristics to be found in Sadowska's works which are elegant, clean and technically sophisticated. However, paradoxically, they have a strong potential for rebellion and disagreement towards the modern*

---

<sup>39</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Krakow - Warsaw 2016, p. 84.

*explosion of the visual representation of reality*<sup>40</sup> - thus Błażej Filanowski describes the lightboxes presented during the *Birthmark* exhibition. I fully identify with this description, furthermore, I treat my works as a manifesto praising mindfulness in experiencing a given work, artefact or phenomenon – in spite of the divisibility of attention, multitasking and quick pace of action and of information processing that are required of us nowadays. My works require the recipients to pay close attention, devote considerable time, become absorbed.

As an experiment, I used a slightly different technique to create one of the works (lightbox – the object **untitled #16, 2014**). It consists in UV print on the bottom of a clear glass pane. The print is immediately visible, so there is no element of surprise, and the light is only used to illuminate the image and to enhance its visibility. The mineral visible in the image, pictured during immersion in a liquid, has a three-dimensional appearance, as if it was concealed deep below the surface and emerged from time to time.

The above solutions led me to other, more multimedia works, which I described in **THE MATTER** chapter of this work (mirror objects with messages and moving image appearing thereon: **Atlantis is Calling**, (2016); **And the fun continued...**, (2017); **Sacrifice yourself**, (2018)), as well as to **Surface** (2016), which premiered during the *Wyświetlanie (Elucidating)* exhibition (Fotofestiwal, Lodz, 2016), curated by Professor Konrad Kuzyszyn.

**Surface** is a sculptural object important for my deliberations, through which I continued my attempts to visualise the dichotomy of light and darkness, using the experiences gained while constructing lightboxes – and in which I took a step further, using animations. I was inspired by the photograph *Ohnamiike, Kirishima*, (2003) of the *Dark Lake* series by the Japanese photographer Shigeyoshi Ohi, in which he perpetuated the lakes forming in the craters of extinct volcano. The striking features of the dark, monochrome image are the lack of light, reflections in the water or any traces of movement or life, and the obscurity enhances the eerie, unreal ambience. The shape and the texture of the object I created referred to an imagined crater, the surface of the pane was also black. Under the surface, a spot of light would appear and slowly shrink until it vanished, as if absorbed within the peculiar object. Then it would be reborn and the entire process would be repeated. The relationship between the light and the darkness is not clearly defined here – the light seems to surrender to the darkness, but its constant rebirth proves otherwise. One cannot exist without the other, they complement each other and only make sense when perceived jointly.

During my work, thousands of takes, including a number of moving images and video recordings, were created. Selected photographs were included in the **BLACK** book, object documentation is available in the *Black is not* publication. Some of the moving images were used in the *Srebrne oceany* music video for the Bruno Shulz band, which I created in the meantime. Some of the materials I produced only function in the virtual form, online \*(*Instagram, Vimeo*).

---

<sup>40</sup> Błażej Filanowski, *Skryte uniwersum czerni / The concealed universe of blackness* [in:] D. Sadowska, *Czerń nie jest / Black is not*, Lodz 2017, p. 13-14.

The selection of works I submitted for assessment presents a cross section of the issues I deal with and of the techniques I use. Formal and intellectual search, as well as processing of amazement with seemingly simple phenomena, are my ways to experience reality and to impact it. It is a continuous, dynamic, infinite process. The variety of formal means enables me to choose the tool I find the most appropriate to express a given concept (even though the final form of the work is sparing, even minimalistic – I find the ability to intentionally restrict the means valuable). Many of my works leave the recipient uncertain with regard to the manner of their production – such ambiguity is intentional.

Creating the works is a relatively time-consuming process. Apart from the technical aspect, which is often labour-intensive, I only create the work when I am confident of the concept and certain that it is worth materializing. I am unable to *produce* the works in order to do *anything*. The moments of pause and of seeming idleness (*unproductivity*) are as important and necessary to me as the moments of creation and intense work.

The time devoted to self-reflection, summaries and verification of the current and past achievements (such as this résumé) is also priceless and constitutes motivation for further development and activities.

## EDUCATIONAL, ORGANISATIONAL AND PROMOTIONAL ACTIVITY

Apart from creative work, educational and organizational work also forms a significant part of my activity. Since November 2007, I have worked as assistant to Professor Grzegorz Przyborek at the Photography Studio (currently **Photography Studio – Relations with Space**) at the Multimedia Department (until 2013, a part of the Graphics and Painting Department, now a part of Visual Arts Department) of the Strzemiński Academy of Art in Lodz, but I began gaining experience in teaching and education long before that. From 2004 to 2007, I worked as teacher at Centrum Kształcenia Kadr Profesja (Profesja Personnel Training Centre), teaching practical subjects to Phototechnical students, preparing for professional examinations. During that period, I completed a pedagogical course for active teachers. Almost in parallel, I also taught **Photography** at Wyższa Szkoła Kupiecka (University of Trade) in Lodz (2004-2005). From 2005 to 2009 I had classes in **Artistic Photography** for full-time and extramural students Artistic Graphics Department at the College of Computer Science in Lodz. The classes were mostly of practical nature – they were held at the newly created photographic studio, and despite the fact that photography was a complementary subject with regard to graphics, they roused great interest and were highly popular among the students. Most of them used their technical skills for design or documentation purposes, but for a considerable group, they became a stimulus for further artistic activity – many graduates of the College continued their education at the Academy of Art, where I had an opportunity to meet several of them again, this time at the Photography Studio, headed by Professor Grzegorz Przyborek with my assistance.

Beginning work at the Strzemiński Academy of Art in 2007, alongside my mentor from the student times, the supervisor of my MA thesis and later of my PhD thesis, Professor Grzegorz Przyborek, was a breakthrough for both my teaching and creative activity.

As I won the competition for the position of assistant, I passed to the other side, becoming a co-creator of a place which had such great significance for me. Six years after graduation, I could boast international success, scholarship work (scholarships from the Ministry of Culture and National Heritage and from the Swiss Grafikens Hus) a number of exhibitions in Poland and abroad, as well as publications. The consistency in individual attainment of artistic goals fulfilled the main and the most relevant criterium Professor Grzegorz Przyborek set for teaching positions: being an active artist who has something to share and who can motivate young people to work with her own example. My other advantage was the fact that I was already aware of the nature of academic work and ready for the specific kind of devotion to that work that the Professor required of his collaborators. I also had personality traits favouring work with young people, which the Professor appreciated during the competition interview and which as also highly relevant for him.

The studio – at the time called Applied Photography Studio – was a part of the Graphics and Painting Department and a specialized, diploma-granting unit. Professor Grzegorz Przyborek manages the studio in accordance with a proprietary curriculum, with very high thresholds for qualification and later – student work. I remember that it was not easy to enter the studio, the number of positions was limited and the number of candidates always high – the Advertising Photography Studio (renamed Applied Photography Studio in 2002, it bore the name until 2007) enjoyed well-deserved renown and considerable popularity among the students of all departments of the Academy.

As one of its early graduates, I was given a chance to work with the students on their semester and diploma works. The diploma works and annexes created under the supervision of the Professor, who I am honoured to accompany until today (having obtained my PhD title at the adjunct position) win numerous prizes (including Grand Prix of the Nikon Award – Young Talent for the diploma work by Zbigniew Olszyna in the international student works competition *Photography Factory* during Fotofestiwal 2008 in Lodz and for the diploma work by Michał Nowak in the same competition in 2010). Works created by the students in the course of studies are also appreciated in a number of confrontations (including the annual editions of the Władysław Strzemiński Competition for the students of Academy of Art, in *Hestia Artistic Voyage*).

The teaching style of Professor Grzegorz Przyborek is based on continuous ongoing verification of the pedagogical methods used. One of the distinctive features of the workshop are the ever-new task subjects for the students, created anew each semester in response to the students' needs, specializations and individual interests. The manner in which classes are held is also varied and diverse. Since 2007, I have been actively involved in creating topics and proposals of activities involving students. The Professor attaches great importance to our lectures and presentations held during problem-solving classes, which are to serve as a source of knowledge and inspiration for the students, as well as to the technical, skills-related aspects of production of works – my years of practical teaching work and skills acquired during my own artistic work at the photographic studio prove useful in this respect. However, what I find the most valuable in the Professor's approach to students is the fact that he devotes his attention individually to each of them, putting strong emphasis on the development of individual capabilities. Education is based on inspiring the students and assisting in their creative development on the basis of the intermedial context of the art, consisting in navigating various artistic media, primarily the photographic medium.

Over 10 years of work alongside an outstanding artist and a wonderful, experienced teacher is invaluable to me. Professor Grzegorz Przyborek, an exceptional man, empathetic, full of understanding and sense of humour, exerted a tremendous influence on me – I believe that I have not yet fully realized its extent at the moment. His professionalism and idealistic approach to teaching as a mission and as a passion are traits which I would like to nurture and cultivate in myself. So is the childlike sensitivity which the Professor often mentions and which he treats as an indispensable quality of an artist.

As years went by and I gained experience, I assumed individual teaching of subsequent classes. Since 2013, I have taught **Selected Problems in Photography** to sophomore students of the Graphics and Painting specialization. Despite the scarce number of hours and the numerous student groups, I teach dividing time between theoretical introductions to the problems we deal with and workshop classes in smaller groups and students' individual work which requires conversations and corrections with each person.

I am also the coordinator for the **Image Recording Techniques**, created for the needs of the Photography specialization opened in 2013. The subject is compulsory for freshman and sophomore students (3 semesters in total) and taught in an experimental manner. Classes are organized by topic and taught in turns by all academics from the Multimedia Division and by the invited guests. They include theoretical and workshop parts. The curriculum and the schedule of classes are subject to annual review and transformations. Based on conversations in a large group of teachers and students, we try to respond to the needs of our pupils, we are open to their comments and suggestions.

A permanent feature in the Image Recording Techniques are the group exhibitions by students. The final semester is devoted to preparations – within the framework of the classes, we provide meetings with curators, animators and gallery managers, as well as substantive and technical support in this experience, so important and so demanding for them. At the same time, we attach importance to their independence in the choice of the subject matter and in decision-making in the course of the work.

During the academic year 2017/18, I began teaching **Introduction to Photography** to students of the Faculty of Painting and Drawing created in 2017. The propaedeutic classes take one semester. I attach particular importance to making the students aware of the specificity of the photographic medium and of the number of possibilities provided by its use in artistic activities, including in combination with other media. I also include the practical aspect of photography, which is particularly useful for the students of painting and drawing in the process of creating and documenting works created using the two techniques.

In the meantime, my educational experiences were enriched by teaching at other universities.

From 2009 to 2013, I had the pleasure of working as assistant to Professor Grzegorz Przyborek, teaching **Photography and Space** at the Extramural Photography Study at the Faculty of Multimedia Communications at the University of the Arts in Poznan. The subject was taught according to the Professor's proprietary curriculum. As assistant, I also participated in away examination sessions of the Extramural Photography Study (MA studies), where the Professor and I held Guest Workshops (until 2017). The context of the place, the ambience of open-air workshops, the spontaneous completion of the tasks set and working with creative students who often had rich professional experience made me cherish the winter and summer experiences.

Since 2010, I have taught **Artistic Photography and Elements of Filming** to students of the Department of Artistic Education and Pedagogy of Creativity at the Faculty of Educational Sciences of the University of Lodz (lectures and classes). My primary teaching objectives are rousing the students' interest in modern art and awareness of the important meaning of photography in artistic activities as well as individual development of the students, who – as future teachers of arts – should be versatile and know the languages of various media. They discover – often from scratch – the possibilities provided by photography and develop creative thinking and practical skills during the performance of their tasks.

During the academic year 2017/2018, I had the opportunity to teach two groups of students (year 3 and year 4) of the Photography specialization at the Lodz Film School. I taught **Photography as Artistic Expression**. Work at the Film School turned out to be a valuable and constructive experience – both the form of the classes and the student profile significantly differed from those at the Academy of Art. The

years' work resulted in cooperation between the students of the Film School and of the Academy of Art in the form of exhibitions at the Mała Czarna Gallery managed by the students of the Photography Scientific Association at the Multimedia Department. In 2019 (during the summer semester), I teach **Creation in Photography** to students of second-degree extramural studies (specialization: Photography, Lodz Film School).

In 2017, I was the supervisor of the MA diploma work of Sylwia Krędzal, a student of the Lodz Film School. After the defence, the work was presented at two exhibitions: individual one (*Common Codes* at Dom Literatyczny during Fotofestiwal Lodz) and group one (*Avantgranda*, the City Art Gallery in Lodz).

At the Academy of Arts, I have so far supervised three theoretical and practical MA diploma works at the Faculty of Graphics and Painting and ten practical MA diploma works at the Faculty of Visual Arts. At the latter faculty, I am also assistant supervisor of the PhD work of Borys Makary (supervisor: Professor Grzegorz Przyborek). In 2017, I sat in the examination board for the PhD English examination of Dagmara Bugaj, MA.

My activities at the Academy of Art in Lodz comprise not only teaching and own creative work (which is extremely relevant to the teaching process), but also organizational work. From 2008 to 2010, I actively participated in the student enrolment process – I worked at the secretary's office during entrance exams for the Faculty of Graphics and Painting. During the academic year 2009/10, I acted as minutes secretary during the meetings of the Board of the Faculty of Graphics and Painting. From 2012 to 2016, I was a member of the Senate of the Academy of Art. Since 2016, I have been the Faculty Coordinator for Promotion of Education and a member of the Faculty Team for Ensuring Education Quality at the Faculty of Visual Arts. In 2017, I was the chief organizer of the promotional campaign of the newly created Photography specialization at the Faculty of Visual Arts. The campaign integrated a number of activities in the city space (posters, stickers, bags, informational leaflets) and in the social media. As a representative of the Faculty of Visual Arts, I became involved in a number of trips promoting the Academy of Art in Lodz among the students of the final grades of artistic high schools, presenting the possibilities offered by the faculty and the nature of studies there. I also conducted presentations at the Vocational and Continuing Education Centre in Lodz. The activities proved successful and the number of candidates per opening for the Photography specialization has been the highest at the Academy.

For a number of years, as a matter of fact, ever since the first edition of Fotofestiwal Lodz (held in 2001, originally under the name International Photography Festival in Lodz), I took active part in it, first as an artist and a participant and since the beginning of my work at the Academy – as its representative. In 2001, I participated in the main collective exhibition at the Cytryna Cinema, in 2002, I received the Grand Prix of the Festival competition *My Last Photograph*, in 2008 I participated in the exhibitions *Spaces of Freedom* (Łęczyska Prison) and *Lodz Pinhole Photography Scene* (ZPAP Gallery in Lodz). I also held workshops in the form of photo-walks (2010), organized student exhibitions (2015 – *Everyday, Simple Task*), I was a finalist of the main competition, *Grand Prix Fotofestiwal* (2010) and a participant of exhibitions by the academic staff of the Multimedia Department (2017 – *To the point*, Kobro Gallery; 2017 – *Implant*, Olympus Gallery; 2016 – *Between nature and fiction*, Kobro Gallery; 2011 – *Identity of photography*, Kobro Gallery), I also organized individual and two-person exhibitions (2018 – *The View of the Exhibition*, Punkt Odbioru Sztuki, 2017 – *Fallow*, Arthur Rubinstein Philharmonic in Lodz). In the last few years, the exhibitions have become



a permanent item on the Festival agenda and a showcase of the Academy. My participation in the external activities of the Multimedia Department also involved taking part in other events, e.g. the Festival of Technology, Science and Art, where I presented (in cooperation with Karol Stolarek, doctoral student at the Academy of Art), a music and visual live act, *Autonom*. The project was repeated during Academy of Art Open Days in 2018.

I am involved in exhibition and curatorial initiatives at the Academy. In 2017, I was the manager of 36-*Władysław Strzemiński Competition – Fine Arts*. The annual competition is addressed to the students of Academy of Art in Lodz – for years, it has constituted the largest and the most significant overview of the students' artistic activity (over 100 applications in 2017). Students apply with works created in the course of studies or independently, which allows to gauge their interests. The first stage of the competition has the form of field and Academy exhibitions and the works of the finalists, nominated to awards, are presented during an exhibition at the Centre of Art Promotion City Art Gallery in Lodz. As the manager, I was also the curator of the exhibition.

I take great satisfaction from promoting the most interesting student works – I was the curator of exhibitions, among others, at the Academy of Fine Arts in Warsaw and in Gdansk, and I have presented a selection of works from the Photography Studio, as well as from the entire Multimedia Department, on a number of occasions. For the last two years, I have been invited by the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art to select 10 young people from the Lodz milieu to the annual exhibition programme, *Project Room*. I was also a member of the Lodz Jury of the 2<sup>nd</sup> *Best Media Arts Diploma Competition* organized by WRO Art Center (2016). I endeavour to follow the artistic activity of both students and graduates of the Academy of Art and of the Film School on an ongoing basis.

I received Rector's Awards for outstanding organizational activity, dedication to the teaching process and artistic achievements (2015, 2017).

I increase my competences by participating in workshops, conferences and symposiums, among others in the training in *Working in the cultural milieu*; photopolymer workshops (Grafikens Hus, 2008); *International Photographic Workshop PROFILE 2008* (Academy of Fine Arts in Poznan); *The Virtual World and the Perception of Science* conference (University of Lodz, 2012); *Avantgarde and Avantgardes* conference and exhibition (Academy of Art in Lodz, 2017); *Education through Art* conference (Academy of Art in Lodz and the Polish Committee of the International Society for Education through Art InSea, 2017); presentation of works during the workshops and lecture by Professor Ewa Wojtyniak Dębinska *The Role of Artistic Education in Preparation for the Reception of Modern Art*, InSEA Conference 2017, 35- World Congress of the Int. Society for Education through Art, Daegu, South Korea; *Understanding the Boundaries, the Boundaries of Understanding* conference and exhibition; participation in the *Themed Portfolios PLACE/MEANINGFUL SPACE* project within the framework of the SGCI Printmaking Conference *Altered Landscapes*, Las Vegas, USA, 2018.

Every year, within the framework of the classes, I organize workshops and lectures for students by guests invited from other universities (Lodz Film School, University of Lodz), institutions (Fotofestiwal Collective, Lodz Cultural Center) and companies related to activities in the field of photography and visual arts (including Super Super, Profesjonalni Oprawcy, Epson). In cooperation with other Academy employees, often relying on our private contacts and acquaintances, we invite artists and cultural animators to authors' meetings, trying to open our students to interdisciplinary activities.

I also devote a significant portion of my energy to scientific activity. In 2009 and 2010, I was a member of a team working on a research project entitled *Elaboration of a system for digital archiving of students' course and diploma works and construction of a database for the Multimedia Department*, conducted within the framework of KBN – we have elaborated an archiving system which is efficiently used until today. During the years 2013-2014 and 2016-2017, I independently conducted research work funded by the Ministry of Science and Higher Education within the framework of earmarked subsidy for research potential maintenance, entitled *The impact of dynamic light on real space and on image space*. The results were presented at a number of exhibitions and the photographs taken were used to create the *Black is not* publication and the *Black* photobook.

My works were also used during children's workshops within the framework of the work on a research project conducted by Professor Ewa Wojtyniak-Dębińska, Beata Marcinkowska, PhD and Maciej Bohdanowicz, PhD *Artistic education and its role in preparing for the reception of contemporary art. Child in the world of the students and teachers of the Faculty of Visual Arts of the Strzemiński Academy of Art in Lodz* (2017-2018) and *New Language of Art – intermediality and the new media in artistic education* (2018). In 2017, the Photography Studio – Relations with Space participated in a project conducted by the Intermedial Photography Studio at the Media Art Department of the Academy of Art and Design in Wrocław (Professor Andrzej P. Bator, assistant: Agata Szuba) entitled *The creative, staging and intermedial features of photo-media works*, which resulted in a cycle of students' exhibitions and a catalogue publication.

The time devoted to educational work cannot be restricted to teaching classes and the need to popularize artistic works – to activity at the Academy. From 2005 to 2018, I was a member of the *Otwarta Wystawa* (Open Exhibition) association, promoting artists from the Lodz milieu (in 2018, the association was dissolved). I cooperated during the organisation of the annual exhibitions (later, the festival) bearing that name and of exhibitions of smaller group of association members (*NOC ART*, Book Art Museum, 2007; *Otwarta Wystawa – Jubileusz (Open Exhibition – Anniversary)*, 2012). Within the framework of the society, international exchanges were also organised – in 2005, with a Parisian association of a similar background (the Open Studio tradition) *Le Génie de la Bastille* (exhibitions of works by Polish artists were held at our partners' studios in Paris) and during the return visit, an exhibition of French artists' works was presented in the Book Art Museum in Lodz) and a group of Austrian artists (exhibitions in *dasviadukt Studio* in Vienna and in the Book Art Museum).

In 2014, I established contact with the German artist, Barbra Karsch-Chaïeb, representative of the GEDOK association from Stuttgart, and invited her to an author's meeting with the students. It was the beginning of cooperation (exhibition exchange) between artists from Stuttgart and Lodz. The entities involved in the undertaking included *Imaginarium* and *FF galleries* and GEDOK gallery.

Apart from numerous contacts and experiences, the membership in the Open Exhibition Association resulted in my acquaintance with the outstanding painter, Magda Moskwa, the main curator of the association's events. From 2013 to 2016, I created photographic reproductions of her paintings and objects, which were published in the catalogues accompanying her exhibitions (including the *Nomana* publication issued by the Art Museum, 2015). I often assist in the photographic reproduction or documentation of works created by graphic artist (including Agata Stępień, Piotr Skowron), fashion and

jewellery designers (among others, Jacek Gmach, Sergiusz Kuchczyński, Gregor Gonsior, the ID.FOR.FUN group), graphic designers (Karol Stolarek). Sometimes the activity becomes cooperation and photography exceeds the framework of documentation and becomes a joint work (the Corset series, whose starting point was the jewellery by Sergiusz Kuchczyński; photographs of jewellery created by the ID.FOR.FUN group). I also take photos for music bands – both for album covers (e.g. *Nowy Lepszy Człowiek* by Bruno Schulz) and for promotional purposes - Bruno Schulz, Sorja Morja, Egga. I cooperated with these bands during the creation of video clips for their songs (*Nawet z tobą*; *Srebrne oceany* - Bruno Schulz; *Australia* - Sorja Morja; *Baltic* - Egga) and of concert visualisations (Egga). I greatly cherish the interdisciplinary experiences – the created images change their nature together with the music, the manner of their reception and the spaces and contexts in which they function also differ.

I find long-term cooperation with other artists extremely significant and fruitful – for a number of years, I have cooperated with the musician and artist Karol Stolarek (the *Autonom* project, inspired by theories by the Polish cybernetician, Professor Marian Mazur; the work *And the Fun Continued*, where I used vocals by Stolarek, cooperation in video clip production) and with fashion designer Jacek Gmach (the pro-environmental project *Fallow*; series of photographs *Ecce Homo*, clothes for the *Czysta przyjemność (Pure Pleasure)* exhibition. I draw satisfaction from two-person projects and exhibitions (*Pure Pleasure* with Magdalena Hlawacz, *Transmutacje (Transmutations)* with Magda Wolnicka, *1/1* with Sergiusz Kuchczyński, *Nepotism* with Ewa Sadowska).

I also use my educational skills in various fields and gladly share my knowledge during workshops. In 2006, I organised photographic workshops for senior citizens from the Lodz Third Age University and studio photography classes combining generations (senior citizens and children) and in 2010, photographic games for children during a day camp. Since 2015, I have actively participated in activities under the auspices of Artistic Workshops invented and organized by Fundacja Działania. They consist in artists and theoreticians of artistic disciplines with children at risk of exclusion. The workshops are held mainly at day care centres and emergency care shelters in Lodz. I specialize in workshops in photography, photography and art and photography and stage make-up, during which the children have an opportunity to learn about photography and to experience it not only as simple record of reality, but as a tool enabling its creation – while playing, they discover the nature of the medium and the possibilities it provides. I must admit that I find such activities exceptionally rewarding – they constitute a valuable and inspiring experience both for the children and for me. The undertaking is organized with significant involvement of a large part of the Lodz artistic milieu. I find it extremely valuable and relevant from the social perspective. The Foundation is planning to organize individual workshops for talented and enthusiastic young people and to create an establishment with workshop facilities. I believe that activating children and youth who grow up in particularly difficult conditions and enabling them to experience various artistic activities has a significant impact on their development and might even change their lives.

REFERENCES:

- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, Krakow 2005
- Jorge Luis Borges, *Fikcje*, Warsaw 1972
- Ernst Hans Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warsaw 1981
- Witold Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Gdansk 2016
- Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Krakow – Warsaw 2016
- Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, Krakow 2009
- Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warsaw 2010
- Maria Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1983
- Dominika Sadowska, *Czerń nie jest / Black is not*, Lodz 2017
- Bruno Schulz, *Proza*, Krakow 1973
- François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Krakow 2007
- Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Krakow 2009
- Magdalena Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warsaw 2016

Dominika Sadowska