

Autoreferat

Monika Niwelińska – nota biograficzna

Artystka wizualna. Jej obszar działań to fotografia – procesy światłoczułe, malarstwo, rysunek, grafika, instalacja i realizacje site-specific. W pracy twórczej interesują ją analogie pomiędzy pamięcią a percepcją w odniesieniu do miejsca i czasu oraz kwestie dotyczące zagadnień obraz–entropia–melancholia. Absolwentka Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz University of Alberta w Edmonton, Kanada (Department of Art And Design, Printmaking Program). Studiowała także filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz malarstwo i grafikę na Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu. Laureatka wielu stypendiów i nagród (Stypendium Fulbrighta, Stypendium Młoda Polska, Stypendium Miasta Krakowa, Stypendium Fundacji Kościuszkowskiej; wielokrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Adiunkt w Katedrze Rysunku i Malarstwa na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Liczne wystawy w kraju i za granicą. Prace, teksty i pozostałe informacje na stronie: www.niwelinska.com

Życiorys – dyplomy, stopnie naukowe i artystyczne

- 1996-1998** — studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (kierunek: filozofia).
- 1998-2004** — studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (specjalizacja w zakresie grafiki warsztatowej).
- 2001** — stypendium programu CEEPUS: staż na Wydziale Grafiki w Universitatea de Arte și Design w Cluj-Napoca w Rumunii.
- 2002** — studia w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu, Austria (program stypendialny Socrates/Erasmus).
- 2004** — dyplom z wyróżnieniem p.t. *Engram*, zrealizowany w Pracowni Miedziorytu na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. Stanisława Wejmana.
- 2005-2007** — stypendium University of Alberta w Edmonton, Kanada – staż naukowy oraz staż badawczy w Department of Art and Design, University of Alberta w Edmonton, Kanada.
- 2007** — dyplom Master of Fine Arts (MFA) in Printmaking przyznany przez University of Alberta w Edmonton, Kanada, praca dyplomowa p.t. *(dis)appearance*, promotorzy: prof. Liz Ingram, prof. Sean Caulfield.
- 2007** — rozpoczęcie pracy dydaktycznej i naukowej w Katedrze Rysunku i Malarstwa na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (obecnie na stanowisku adiunkta).
- 2013** — stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplina artystyczna sztuki piękne; praca doktorska p.t. *Obraz utajony* zrealizowana na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (promotor prof. Krzysztof Tomalski, recenzenci: prof. Teresa Bujnowska – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, dr hab. Grzegorz Sztwiertnia – ASP w Krakowie).

Zatrudnienie na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie

- **od 1 października 2007 do 30 czerwca 2008** – praca na stanowisku asystenta (godziny zlecone) w Katedrze Rysunku i Malarstwa na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: zajęcia w Pracowni Rysunku dla roku I prowadzonej przez dr hab. Joannę Kaiser-Plaskowską, prof. ASP
- **od 1 października 2008 do 30 września 2009** – praca na stanowisku asystenta (pełny etat) w Pracowni Rysunku II, kierowanej przez prof. Włodzimerza Kotkowskiego
- **od 1 października 2009 roku do 30 września 2014** – praca na stanowisku asystenta w Pracowni Rysunku I, kierowanej przez dr hab. Joannę Kaiser-Plaskowską, prof. ASP
- **od 1 października 2014 do chwili obecnej** – praca na stanowisku adiunkta w Pracowni Rysunku I, kierowanej przez dr hab. Joannę Kaiser-Plaskowską, prof. ASP, Katedra Rysunku i Malarstwa na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Wskazane osiągnięcie wynikające z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki

Tytuł utworu

Inne Entropie. Zapis światłoczuły przestrzeni popromiennych.
Entropia miejsca / entropia obrazu

Zestawienie utworów składających się na dzieło ***Inne Entropie***

Mój wkład w powstanie każdego z utworów składających się na dzieło *Inne Entropie* polegał na opracowaniu koncepcji, przeprowadzenie procesu twórczego, badawczego i technologicznego, kreacji i wykonaniu dzieła, przygotowanie do prezentacji, wystaw i instalacji *in situ*. Mój udział procentowy szacuję na 100 %.

Ostona (2015) – zespół dzieł realizowanych w latach 2014-2015 w ramach projektu *Inne Entropie* przy wsparciu stypendialnym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (*Stypendium Twórcze* z budżetu MKiDN). Prezentacja powstałych realizacji w formie wystawy indywidualnej miała miejsce w galerii Otwarta Pracownia w Krakowie (18.12.2015–16.01.2016), i obejmowała trzy niezależne instalacje:

- **Ostona**– instalacja *in situ*; ołów o wymiarach 8 × 1 m, emulsja światłoczuła, żółte powietrze, zabarwione światło jarzeniowe, cząsteczki grafitu
- **Izolowanie** – instalacja *in situ*; żółta folia izolacyjna, obrazy światłoczułe pokryte warstwą pyłu aluminium, kłęcza piołunu, żywica epoksydowa, żywica poliestrowa, sole srebra, polimery,

celofan, pył grafitowy, ołów, cynk i aluminium, zabarwione światło jarzeniowe dające efekt żółtego powietrza

- **Void** – prezentacja serii obrazów światłoczułych naświetlonych na blasze miedzianej; nieutralizowana emulsja światłoczuła – zapis postępującej entropii obrazu, naświetlanie UV, klisze negatywowe (dokumentacja przestrzeni popromienionych); folia światłoczuła *Imagon*, blacha miedziana

Inne Entropie (2016) – instalacja *in situ* (obiekt: ołów o wymiarach 10 × 1 m, papier światłoczuły w rolce o wymiarach 5 × 1 m, naświetlanie – proces; obrazy światłoczułe, odczynniki fotochemiczne); wystawa indywidualna (08.04–24.04.2016) w ZPAF Gallery w Krakowie. Finisaż odbył się 26.04.2016, w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend 2016, w 30-tą rocznicę wybuchu w Czarnobylu.

Planeta Piołun (2016) – instalacja *in situ* (folia izolacyjna, kłącza piołunu, nieutwardzona żywica epoksydowa, płynna żywica poliestrowa, sole srebra, polimery, pył grafitowy, pył aluminium), prezentowana na wystawie pt. *Animal Symbolicum*, organizowanej przez Cellar Gallery w Krakowie w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend 2016.

Fallout (2016) – instalacja *in situ* (folia izolacyjna, pył aluminium, cząsteczki miki, ziemia czarna) prezentowana na wystawie pt. *Animal Symbolicum*, organizowanej przez Cellar Gallery w Krakowie w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend 2016.

Hidden Entropy (2016-2017) – projekt został zrealizowany w ramach Stypendium Fulbrighta (Senior Research Award 2016-2017). 10-miesięczne stypendium obejmowało rezydencję artystyczną jako visiting artist and visiting profesor na Printmaking Department w Rhode Island School of Design (RISD), USA oraz podróż twórczo-badawczą do strefy Trinity Site w stanie New Mexico. Projekt *Hidden Entropy* powstał w Stanach Zjednoczonych, i tam też miał premierę. Ekspozowany był jako całość i w niezależnych odsłonach poszczególnych realizacji. Całość projektu była prezentowana na zaproszenie i dzięki wsparciu instytucji goszczącej, Rhode Island School of Design (RISD) oraz organizacji RISD Global. Wystawa indywidualna odbyła się w dniach 21 kwiecień – 31 maj 2017, w przestrzeni Open Studio Space w Fletcher Building, RISD, Providence, RI, USA¹. Powstałe w ramach projektu stypendialnego *Hidden Entropy* prace obejmują dwie obszerne realizacje:

- γ [*gamma trace*] – podstawowe dane: Trinity Site, NM, USA, data: 01.04.2017, radiacja gruntu: 0.5 milirentgen/godzina, naświetlanie – radiografia, czas ekspozycji: 3-7 minut; wymiary zróz-

nicowane. Użyty materiał światłoczuły: płyty światłoczułe o zróżnicowanej gradacji i czułości (Hydro Coat Presensitized Plate, Photo-Polymer Plate, Hydrocoat Resist Plate), Imagon Film, folii światłoczuła Puretech Photopolymer, płynne emulsje światłoczułe; blacha miedziana, cynk, aluminium. Projekt γ [*gamma trace*] prezentowany był na wystawie i seminarium *Procesy, sedymentacje, topografie – o współczesnym dokumencie fotograficznym* organizowanych przez Instytut Kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Otwarcie wystawy i seminarium odbyło się 16.10.2018. Wydawnictwo planowane jest na rok 2019.

- **Cloud Equivalents** – instalacja; płynna emulsja światłoczuła na blasze miedzianej, foto-intaglio, papier BFK Rives, bibuła gampi; płyty i odbitki graficzne, wymiary zróżnicowane; technologia: aktywne reakcje chemiczne + czas. Prace wchodzące w skład serii *Cloud Equivalents*, poza całościowym, premierowym pokazem projektu *Hidden Entropy* w Open Studio Space w 2016 roku, były prezentowane w zróżnicowanym składzie na następujących pokazach:
 - ◆ *Light / Matter: Art at the Intersection of Photography and Printmaking* – pokaz instalacji graficznej (seria 5 grafik z cyklu *Cloud Equivalents* zebrana w instalację p.t. *Radioactive Dust*) w ramach międzynarodowej wystawy poświęconej związkom grafiki i fotografii. Ekspozycja, kuratorowana przez Waltera Jule i Tracy Tempelton, prezentowana była dwukrotnie, w galeriach w USA i w Kanadzie w okresie sierpień-listopad 2017 (Grunwald Gallery, Indiana University's School of Art and Design, Bloomington, IN, USA) oraz od 8 maja do 2 czerwca 2018 (FAB Gallery and the University of Alberta, Edmonton). Obu wystawom towarzyszyło obszerne wydawnictwo o tym samym tytule, opublikowane przez Grunwald Gallery i Indiana University's School of Art and Design
 - ◆ *HereThere: Poetics of Place*, międzynarodowa wystawa w Ink Shop Printmaking Center & Olive Branch Press, 4-31 lipiec 2017, Ithaca, NY, USA. Pokaz pracy z cyklu *Cloud Equivalents* pt. *Another Sky* (grafika; foto-intaglio). Tekst i zdjęcia pracy w katalogu wystawy *HereThere: Poetics of Place*, wyd. Ithaca College, Ithaca, NY, USA
 - ◆ *Wystawa końcoworoczna: przepowiednie*, galeria Elementarz dla mieszkańców miast, Kraków, 28-31.12.2017, kuratorka: Martyna Nowicka, artyści: Marta Antoniak, Agata Biskup, Rom Dziadkiewicz, Aldona Kopkiewicz, Mateusz Kula, Monika Niwelińska, Wojciech Nowicki. Pokaz pracy z cyklu *Cloud Equivalents* pt. *Próba wywołania nieba* (instalacja; emulsja światłoczuła, miedź, aktywne reakcje chemiczne, czerwone światło ciemniowe, czas $+\infty$, 2017)
 - ◆ Pokaz prac z cyklu *Cloud Equivalents* zebranych w instalację *in situ The Cloud* – w ramach przekrojowej wystawy *Krakowski Salon Sztuki*, 12-21 października 2018, Pałac Sztuki w Krakowie

Inne Entropie

Zapis światłoczuły przestrzeni popromiennych.

Entropia miejsca / entropia obrazu



Wprowadzenie

Wstęp

Poniższy tekst jest omówieniem dzieła *Inne Entropie*, na które składa się cykl tematycznie powiązanych ze sobą realizacji, poruszających zagadnienie światłoczułego zapisu przestrzeni popromiennych. Projekt zakładał szerokie spektrum działania na kilku poziomach: artystycznym, konceptualnym i technologicznym. Zakres realizacji obejmował badanie możliwości zastosowania medium, eksperyment – zarówno warsztatowy, jak i artystyczny, zastosowanie technologii światłoczułych na różnorodnych podłożach, kreację obrazu światłoczułego w innych mediach, a także opracowanie podłoża teoretycznego.

Jako zestaw utworów prezentuję realizacje powstałe w toku formułowania i przepracowywania poszczególnych elementów całościowego dzieła, jakim były *Inne Entropie*. To prace, które okazały się w jakimś sensie przełomowe dla mojej praktyki twórczej – na poziomie koncepcji, jak i samego dzieła, bądź zastosowanej technologii. Obszary pracy z przestrzenią i obrazem są podstawą moich działań twórczych, jakkolwiek w każdym przypadku są one poprzedzone intensywną pracą badawczą i teoretyczną – stąd w dzieło włączam elementy pracy z tekstem. Praktykę i teorię traktuję jako uzupełniające się sposoby wypowiedzi. Towarzyszące moim pracom teksty wprowadzają widza w zagadnienie, choć w niektórych przypadkach są bezpośrednio zaangażowane w proces powstawania dzieła – lub stają się jego integralną częścią².

Po wprowadzeniu i nawiązaniu do genezy prac oraz ich źródeł kulturowych, wizualnych i teoretycznych, następuje opis projektu wraz z zasygnalizowaniem odniesień oraz omówienie poszczególnych realizacji. Każda z nich staje się w niniejszej rozprawie podstawą do omówienia kluczowych motywów, koncepcji i technologii wypracowanych w toku rozwijania całościowej idei projektu.

Inne Entropie

Inne Entropie to rozwijający się na przestrzeni ostatnich sześciu lat wielowątkowy i szeroko zakrojony projekt, podejmujący temat światłoczułego zapisu przestrzeni popromiennych – zapisu powstałego w efekcie oddziaływania zjawiska radiacji i naświetlania materii. Punktem wyjścia była relacja pomiędzy światłoczułością a promieniowaniem. Projekt był próbą wizualnego zapisu przestrzeni popromiennych, traktowanych przez mnie jako miejsca „światłoczułe” – a więc prześwietlone, skażone promieniowaniem radioaktywnym – w jakimś sensie naznaczone. To miejsca poddane procesom entropii, destrukcji i zanikania – tak, jak ich obraz.

Powstały zapis wpisuje się w koncepcję obrazu entropicznego. To wypracowana na przestrzeni kilkunastu lat pracy z zagadnieniem i technologią procesów światłoczułych, autorska koncepcja, definiująca status obrazu światłoczułego poddanego organicznym procesom entropii i zanikania. Oś pracy nad projektem stanowiła kwestia przedstawialności przestrzeni popromiennych, analiza specyficznej wizualności katastrofy nuklearnej, a także implikacji, które stoją za próbą zobrazowania doświadczenia atomowej zagłady. W tym ujęciu, istotnym wątkiem stał się zapis traumy miejsca oraz prześledzenie relacji na linii: obraz a wytwarzanie miejsc – pamięć i geografia.

Nuklearny antropocen

Zawsze moją uwagę przyciągały miejsca zawierające w sobie skumulowany czas. I choć raczej unikałem bezpośredniej obecności człowieka, to jednak zawsze pojawiał się jakiś jego ślad.

[Ireneusz Zjeżdżałka, *Fotorealizm*³]

Powyższy cytat towarzyszył seminarium i wystawie *Procesy, sedymentacje, topografie – o współczesnym dokumencie fotograficznym* organizowanych przez Instytut Kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie na zaproszenie prof. Marianny Michałowskiej miałam okazję prezentować płyty radiograficzne naświetlone promieniowaniem gamma na Trinity Site (projekt γ [*gamma trace*]). Tematycznie, *Inne Entropie* wpisują się w fotograficzny nurt „nowego dokumentu”, jak i „nowej topografii”, które „(...) pozwalały obserwować i analizować ślady odcisnięte za sprawą ludzkich działań w środowisku. Fotografia staje się tu (...) narzędziem badania owych sedymentacji, osadów pamięci”⁴. Ślad

zarejestrowany na płycie światłoczułej z Trinty Site jest właśnie zapisem śladu człowieka, którego działalność pozostawiła trwale piętno na pustynnym krajobrazie New Mexico.

Od momentu rozszczepienia atomu, nuklearne doświadczenie i wiedza całkowicie zmieniły nasze funkcjonowanie oraz sposób, w jaki postrzegamy świat. Żyjemy w erze nuklearnego antropocenu, uformowanej pod wpływem dominującej działalności człowieka i jego wpływu na funkcjonowanie procesów przyrodniczych zachodzących w skali Ziemi. Za przejaw nowej ery geologicznej uznaje się gwałtowną urbanizację świata, szybkie wyczerpywanie przez człowieka paliw kopalnych gromadzonych w naturze przez setki milionów lat oraz zanieczyszczenie środowiska, emisję gazów cieplarnianych i skażenie nuklearne⁵. To era, która nazaczyła Ziemię nieodwracalnym zapisem promieniowania, usankcjonowanego ikonicznym obrazem obłoku – grzyba. I to właśnie data 16 lipca 1945 roku, kiedy to o świcie, o godz. 5:29 na poligonie w Nowym Meksyku Amerykanie przeprowadzili test *Trinity* (pierwszy próbny wybuch bomby atomowej), jest postulowana jako moment przełomowy w dyskusji nad wyznaczeniem początku nowej ery antropocenu.

Ślad ludzkiej działalności jest skumulowany w osadach z ostatniego półwiecza, charakteryzując się obecnością toksycznych materiałów, takich jak aluminium, beton, tworzywa sztuczne czy izotopy radioaktywne powstałe w wyniku testów nuklearnych prowadzonych od 1945 r. (m.in. cez, uran, pluton). Radioaktywne izotopy przez dziesiątki lat przemieszczały się z masami powietrza – dziś obecne są w osadach na całym globie. W opinii międzynarodowego zespołu naukowców pracującego pod kierunkiem Jana Zalasiewicza z Uniwersytetu w Leicester w Wielkiej Brytanii⁶, radioaktywne ślady pochodzące z amerykańskich testów pierwszej bomby atomowej, jakie geolodzy za kilka tysięcy lat zaobserwują w osadach skalnych będą formalnym potwierdzeniem rozpoczęcia się nowej epoki geologicznej.

Geneza

W trakcie pracy nad kolejnymi odsłonami *Innych Entropii*, powracam w miejsca naznaczone traumą promieniowania – osobiście bądź poprzez zachowane archiwa, eksplorując ślady nuklearnego dziedzictwa, na trwale wpisane w naszą rzeczywistość. Moje doświadczenie i postawa twórcza dryfuje z pozycji obserwatora wzniesłego spektaklu atomowego (ang. *nuclear sublime*), zapisanego w archiwach, jak i bezpośrednio, *in situ* – w realnej przestrzeni, skupiając się na obszarze organicznej, tętniącej utajonym życiem natury promieniowania.

Radiacja to stan niemal permanentnej anabiozy; nieuchwytny i pozazmysłowy. Doświadczenie pracy z zagadnieniem promieniowania na przestrzeni lat wytyczyło oś tematyczną scalającą wątki t.j. światłoczułość, czas, miejsce, promieniowanie, ślad, trauma, utrata, zanikanie, entropia. Tak uformował się projekt *Inne Entropie*. Przedstawione poniżej prace to zapis podróży po bezbrzeżach nuklearnej rzeczywistości, w której, mimowolnie, jesteśmy zanurzeni.

Places remember events.

[James Joyce⁷]

Tak rozumiane ujęcie tematu kształtowało się na przestrzeni kilkunastu lat, poczynając od 2005 roku, gdy otrzymałam dwuletnie stypendium na University of Alberta w Edmonton w Kanadzie. Prowadzone tam prace nad tematem dotyczyły analogii pomiędzy pamięcią a percepcją – szczególnie w odniesieniu do miejsca, przestrzeni i czasu, zapisu miejsca (ang. *Place*), tego jak miejsce odciska się w naszej pamięci – ale też jak ewolucja, historia i działalność człowieka wpływają na miejsce. Zastany pejzaż surowej prerii – nieskończony i kompletnie płaski obszar sięgający horyzontu, ogromne połacie nieba i chłodne, intensywne światło wyostrzające kontury do granic możliwości – robiły niezwykle wrażenie. Przestrzeń potężna, wspaniała i – poprzez tak porażające dla oczu działanie światła - bardzo materialna. Po przymglonej, niemal rozostrojonej aurze Krakowa, natężenie percepcji było tak silne, iż po-

czątkowo wzrok funkcjonował na granicy bólu. Wraz z kolejnymi podróżami w głąb kraju, przyszło doświadczenie oceanu, monumentalnego pejzażu górskiego i pustynnego, białych nocy i pulsujących zorzy polarnych. To doświadczenie sprawiło, że wszystkie zrealizowane podczas stypendium w Kanadzie projekty dotyczyły możliwości percepcji i zapisu pamięciowego miejsca i przestrzeni. Tam powstały projekty: *Ocean*, *Possible Landscapes*, *No Horizon*, *Tsunami*, *Runway* czy *else / where*. Praca z tematem obejmowała różne aspekty miejsca: raz był to konkretny teren, jak przedwojenny pas startowy przecinający czyżyńskie blokowiska w Krakowie (*Runway*); innym razem ocean; miejsca niosące doświadczenie horyzontu (*No Horizon*) czy panoramy (*Possible Landscapes*). W przypadku projektów *else/where* czy *Relocation* punktem wyjścia była koncepcja mentalnego zapisu przestrzeni, w której się znajdujemy, i którą doświadczamy.

W trakcie pobytu na University of Alberta, przechodząc kolejne etapy procesu naukowo-badawczego, prowadziłam pogłębiony research nad koncepcjami *non-place*, statusem heterotopii, sztuką efemeryczną czy praktyką „nowej topografii”. Interesowało mnie zagadnienie koncepcji miejsca, tego, jak je postrzegamy, czym ono jest, jak je zapamiętujemy. Jakim jest miejsce, które widzimy, i czym się staje, będąc obrazem przywołanym z pamięci. Hans Belting w *Antropologii obrazu* mówi o przesunięciu pomiędzy miejscem i obrazem, pomiędzy percepcją i pamięcią; przesunięciu, które warunkuje każde prawdziwe doświadczenie miejsca. To był dla mnie punkt wyjścia.

Pracując nad projektem o horyzoncie (*No Horizon*, 2007), w poszukiwaniu panoramicznych fotografii podejmujących wątek horyzontu, natrafiłam na archiwalną fotografię pustyni Trinity Site. Ten, mitologiczny już, obraz miejsca okazał się w moim przypadku przełomowy, inicjując historię miejsc prześwietlonych i terenów popromiennych – temat, który wobec złożoności procesów i rozległości wątków rozwijam do dziś. Opisowi i znaczeniu fotografii Trinity, ze względu na jej znaczenie i kontekst, poświęcam osobny ustęp poniżej.

Niezależnie, w ramach kontynuacji wątku wizualnego zapisu przestrzeni i miejsca, w późniejszych latach zrealizowałam prace takie jak *Utopia* – światłoczuły zapis topografii państwa, które nigdy nie powstało, prezentowany w Košické Kultúrne Centrú w Koszycach na Słowacji. Dwukrotnie byłam też zaproszona do udziału w Land Art Biennale w Norwegii, gdzie pracowałam *on-site*, realizując kolejno projekty *Tracing the Line* (2011) i dwa lata później *Retracing*, powracając dokładnie w to samo miejsce (tu pojawia się wątek pamięci, map pamięciowych, śladu i zapisu miejsca).

Równocześnie, dzięki wiedzy i wsparciu kadry Department of Art & Design, otwartemu dostępowi do profesjonalnie wyposażonych pracowni i wdrożeniu w zaawansowane technologie fotochemiczne w obrębie grafiki, mogłam intensywnie rozwijać swoją praktykę twórczą, sięgając po szeroko zakrojony eksperyment twórczy. Zagłębiając się w technologie światłoczułe, pracowałam z różnorodnymi formami emulsji dostępnymi na rynku, bądź przygoto-

wywanymi samodzielnie, na podstawie przepisów odnalezionych w różnorodnych źródłach, zarówno polskich jak i zagranicznych.

Paleta możliwości pracy z materia, kolorem i unikalną substancją obrazu światłoczułego pozwoliła mi w kolejnych latach na poszerzanie spektrum działań i stopniową adaptację technologii w różnych mediach (grafika, malarstwo, instalacja, land-art, film), na różnych podłożach (płótno, naświetlanie obrazu bezpośrednio na ścianie, na płycie miedzianej, ołowiu, zatapianie w żywicy, naświetlanie na pyłe aluminium i graficie, na podłożach płynnych i sproszkowanych, itd.).

Studiując potencjał reprezentacji i dekonstrukcji widzialnego, w ujęciu zarówno ontologicznym, jak i epistemologicznym, zainteresował mnie status obrazu nieutralnego; obrazu w procesie i postępujący za nim rozpad materii i anihilacji treści. Moją praktykę twórczą przenika wątek utraty, katastrofy i związanej z nią traumy, pamięci i melancholii. Za pracę przełomową, zarówno na poziomie dzieła, teorii, jak i procesu technologicznego; pracę która dała podwaliny koncepcji dwóch najważniejszych dla mnie projektów; *Obrazu utajonego* (który stał się podstawą mojej pracy doktorskiej) i *Innych Entropii*, był zrealizowany w 2007 roku na stypendium w Kanadzie, w ramach dyplomu MFA (Master of Fine Arts, promotorzy: prof. Liz Ingram i prof. Sean Caufield), projekt *Tsunami*⁸. *Tsunami* to cykl grafik, dla których punktem wyjścia były fotografie fali nadciągającego tsunami znalezione w magazynie *Paris Match*. Ujęcia zostały wykonane w dniu 26 grudnia 2004 przez parę kanadyjskich turystów, Johna i Jackie Knill, na kilka minut przed uderzeniem tsunami w wybrzeże tajlandzkiego kurortu Khao Lak. Ze znalezionej kilka tygodni później na plaży, kompletnie zniszczonego aparatu, udało się odzyskać kartę pamięci i zapisane na niej zdjęcia. Zarejestrowane minuta po minucie, kolejne ujęcia nadchodzącej fali, stały się mimowolnym zapisem ostatnich chwil życia Knillów. Wpatrzeni w horyzont, z perspektywy plaży, fotografują falę, która za parę minut ich zabije. Stoją kompletnie zauroczeni, nieświadomie dokumentując nadchodzącą śmierć. Ostatnie zdjęcie to fala, która ich zabiera. Pełna sekwencja zapisu fotograficznego, od pierwszych fal widocznych na horyzoncie, po ich uderzenie w brzeg, zamyka się w pięciu minutach. Chciałam pozwolić wybrzmieć tej historii, nadać jej materialność, fizyczność (relief), którą oferuje grafika. W przypadku *Tsunami*, fotografia źródłowa, stanowiąca punkt wyjścia, ulega istotnej przemianie i dekonstrukcji. Proces ten odpowiada fizycznemu procesowi korozji płyty miedzianej trawionej przez kwas, w którym jest zanurzona. Powstały obraz staje się metaforą melancholii utraty i zanikania, ale i materialnym efektem procesu graficznego; to wizualny zapis braku, nieobecności i zapomnienia. Proces przygotowania matrycy, gdzie pewne fragmenty blachy, wraz z naniesionym na nią obrazem, są wytrawiane przez kwas, często przetrawiane na wylot – a więc materialnie wymazywane – odnosił się do idei utraty i zanikania, ale też do nietrwalej materii pamięci.

W kwestii wyboru tematu, projekt *Inne Entropie* miał bezpośredni związek z założeniami koncepcji obrazu utajonego, przedstawionej w mojej pracy doktorskiej *Obraz utajony* (2013).

W terminologii fotograficznej pojęcie „obraz utajony” to niewidoczny dla oka obraz powstający w emulsji fotograficznej w wyniku naświetlania; obraz powstały po naświetleniu błony fotograficznej (filmu), ale jeszcze niewywołany. W procesie wywoływania przekształca się on w obraz widzialny, obraz jawny. Obraz utajony to zatem obraz oscylujący pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, transparentny, niejako zatrzymany w swym istnieniu. Jest, ale funkcjonuje w sferze niedostępnej naszym zmysłom, zatracając podstawową i immanentną dla swego bytowania cechę – widzialność. Projekty *Obraz utajony* i *Inne Entropie* łączy wątek naświetlania; prześwietlony obraz ulega destrukcji. Punkt wyjścia w obu przypadkach stanowiła refleksja nad istnieniem zapisu fotograficznego, którego byt warunkowany jest przez światło. Światło, które fizycznie stwarza, ale i unicestwia, dekonstruuje wszelki zapisany na emulsji światłoczułej obraz. Zmiany w emulsji fotograficznej, jej rozpad i zanikanie, wydają się czymś równie naturalnym, co proces entropii zachodzący w przyrodzie, opisany przez prawa fizyki. W prezentowanych obrazach (jak w przypadku projektów *Oślona*, *Void*, *Promieniowanie*, *The Cloud Equivalents*), procesy chemiczne nie zostały doprowadzone do końca; są one płynne, poddane procesowi przemian.

Prace powstałe w ramach projektu *Inne Entropie* na przestrzeni ostatnich sześciu lat, stanowią pogłębienie praktyki twórczej, technologii i badań nad ontologią obrazu światłoczułego zainicjowanych w trakcie pracy nad dysertacją doktorską. Realizacja projektu w kolejnych jego odsłonach, dzięki wsparciu stypendialnemu zarówno ze Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Stypendium Twórcze z Budżetu Ministra Kultury, 2014), jak i Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta (stypendium *Fulbright Senior Research Award*, 2016/2017), umożliwiła mi eksplorację potencjału tak złożonego tematu, nadając nowy wymiar, artystyczny i teoretyczny, zagadnieniu entropii zapisu światłoczułego.

Stypendium Fulbrighta pozwoliło mi na realizację planowanej od wielu lat wyprawy na Trinity Site i stworzenie nowej, ugruntowanej w bezpośrednim działaniu *on-site*, perspektywy ujęcia przestrzeni popromiennych. Zdobycie Stypendium Fulbrighta było możliwe dzięki zaproszeniu prestiżowej amerykańskiej uczelni Rhode Island School of Design (RISD), gdzie spędziłam 10 miesięcy jako *visiting artist and visiting professor*. Doświadczenie miejsca, jakim jest Trinity Site, podróż przez rozległe pustynie i intensywne pejzaże New Mexico oraz pobyt na RISD – poprzez pogłębienie wiedzy i praktyki w pracy z alternatywnymi procesami światłoczułymi, otwarty dostęp do pracowni i bibliotek oraz możliwość pracy w inspirującym otoczeniu – na trwałe naznaczyły mój sposób myślenia i pracy z obrazem.

Obecny obraz rzeczy nieobecnej.

[Paul Rioceur, *Czas i opowieść*⁹]

Przełomowym momentem – i równocześnie bezpośrednim impulsem inicjującym pracę z tematem przestrzeni popromiennych – było odnalezienie archiwalnej fotografii pustyni Trinity Site, wykonane na kilka godzin przed pierwszym w historii testem nuklearnym, kluczowym dla Projektu Manhattan. To obraz miejsca zarejestrowany tuż przed totalnym naświetleniem [katastrofą radiacji], który naprowadził mnie na trop przestrzeni popromiennych, co w konsekwencji zaowocowało intensywnym, wielowątkowym procesem twórczym i badawczym, poświęconym relacji pomiędzy światłoczułością a promieniowaniem.

Ukoronowaniem tego procesu była podróż na Trinity Site i realizacja projektu *on site*. Bazując na tych doświadczeniach, eksperymentując z obrazem, technologią, zgłębiając aspekt filozoficzny i teoretyczny światła, obrazu, miejsca, na przestrzeni ostatnich lat wypracowałam koncepcję *miejszc prześwietlonych* – która doprowadziła do stworzenia koncepcji *obrazu entropicznego*.

Źródła / Tropy / Pojęcia

W tym miejscu chciałabym pokrótce nakreślić tło i przedstawić główne tropy, które zainicjowały koncepcję zapisu światłoczułego przestrzeni radioaktywnych.

1. Podstawowym źródłem były reprezentacje związane z promieniotwórczością i światłoczułością – rozumiane zarówno jako zjawiska fizyczne, jak i fenomenologiczne. Kluczowym punktem odniesienia stała się dokumentalna fotografia słynnej płytki Becquerela. Obraz powstały na kliszy w wyniku efektu naświetlenia rudy uranu, stanowi epokowe odkrycie zjawiska radioaktywności, potwierdzone później w badaniach przez Marię Skłodowską-Curie – ona jest również autorką pojęcia promieniotwórczości. Klisza Becquerela to wizualna reprezentacja radioaktywności; materialny zapis – obraz promieniowania. To doprowadziło mnie do podjęcia próby zapisu radiacji przestrzeni czy konkretnego miejsca, wykorzystując emitujące zeń promieniowanie – naświetlanie bezpośrednio na obrazie; światłoczuły zapis-odcisk-śląd napromieniowanego miejsca.
2. Badając temat przestrzeni popromiennych, natrafiłam na historię negatywów marki Kodak. W sierpniu 1945 roku, krótko po ataku na Hiroszimę i niecały miesiąc po pierwszym teście *Trinity* – na kliszach produkowanych przez Kodak Company zaczęły pojawiać się plamki i przymglenia niewiadomej proveniencji. Po przeprowadzeniu serii badań i testów odkryto, że powstałe naświetlenie filmu, musi mieć źródło w eksplozji nuklearnej na

terenie USA. W rzeczywistości, skażenie było efektem testu Trinity; opad radioaktywny zanieczyścił pola uprawne i rzeki. Woda i liście kukurydzy, wykorzystywane wówczas do produkcji kartonowych opakowań papieru fotograficznego, były radioaktywne. Po wywołaniu filmu na odbitkach i negatywach widoczne były charakterystyczne zakłócenia (*spotting* i *fogging*). Tak powstał kolejny obraz popromienny, będący zarazem wizualnym zapisem skażenia przyrody. Gdy zestawia się płytkę Becquerela z kliszą Kodaka – to mamy dwie równoległe, światłoczułe odsłony radioaktywności.

3. Omawiając wizualny zapis promieniowania, ugruntowany w historii i kulturze współczesnej, nie można pominąć ikonicznych już reprezentacji naświetlonych przestrzeni, obiektów i ludzi (hibakusha) po zrzuceniu bomb na Hiroszimę i Nagasaki w 1945 roku¹⁰. Akira Mizuta Lippit w *Atomic Light (Shadow Optics)* zwraca uwagę, iż atak atomowy był odwróceniem dotychczasowej problematyki wizualności. Lippit stwierdza wprost, że przebieg wybuchu – oślepiające światło uwolnione w momencie detonacji i idąca za nim ciemność, przekształciły Hiroszimę i Nagasaki w ciemnie fotograficzne, naświetlając (i tym samym na zawsze naznaczając) miasto i jego mieszkańców¹¹. Intensywna ekspozycja na promieniowanie radioaktywne ujawnia jego fotograficzną właściwość, pozostawiając po sobie obraz – materialny, wizualny ślad niematerialnego i pozazmysłowego zjawiska. W ujęciu Aleksandry Brylskiej, atak atomowy stworzył nowy model reprezentacji totalnej, gdzie „[...] wszystko stawało się powierzchnią atomowego pisma, wszystko stawało się obrazem”¹². Przestrzeń zbombardowanych miast została porażona światłem promieniowania, odciskając swe piętno na ich topografii. Także ciało ludzkie, podobnie jak otaczająca przestrzeń, staje się bezpośrednim zapisem katastrofy nuklearnej. Mam tu na myśli zarówno zapis radiacji bezpośrednio na ciele ludzkim (wzór kimona wypalony wskutek naświetlania na skórze kobiety) – jak i zapis samego ciała w postaci cienia. Obecność naznaczonego ciała staje się dowodem katastrofy, a „atomowe ciało staje się obrazem kresu”¹³. Fotografie, które uwieczniły naświetlony mocą eksplozji atomowej cień człowieka kulącego się na schodach czy cień ludzki naświetlony na ścianie domu, funkcjonują w dzisiejszej kulturze jako ikoniczne obrazy – metafory, przechowujące pamięć o ich ofiarach.

4. Prześwietlanie i zaczernianie klisz fotograficznych podczas prób dokumentacji katastrofy IV reaktora w Czarnobylu w 1986 roku. Dojmującym przykładem stało się doświadczenie Igora Kostina, dziennikarza, który jako pierwszy dokumentował miejsce wybuchu: „Kiedy później w Kijowie wywołałem kliszę, okazało się, że wszystkie klatki są zupełnie czarne. Jakbym otworzył aparat w pełnym świetle z włożonym weń filmem”¹⁴.

Klisza umieszczona przez Kostina w klasycznym aparacie analogowym, automatycznie zarejestrowała promieniowanie. Wspomniany powyżej eksperyment Becquerela jest wizu-

alnym dowodem, iż błona fotograficzna rejestruje nie tylko promieniowanie świetlne, ale też promieniowanie radioaktywne. Zdestruowana materia filmu stała się mimowolnym, lecz niepodważalnym dowodem radiacji, niejako nadpisanym na założonej przez Kostina narracji dokumentalnej. Istotny jest tu wątek szczególnej, podwojonej rejestracji promieniowania. Kostin mógł kontynuować swoją pracę, gdy obudował aparat osłoną z ołowiu (im większy ciężar atomowy ciała, tym trudniej przepuszcza ono promienie; ołów jest stosunkowo skutecznym izolatorem promieniowania radioaktywnego). Mimo zastosowanej osłony, ekspozycja radiacji wciąż zaświała klisze: zdjęcia Kostina zarejestrowały zarazem powierzchnię przedmiotów, jak i podwyższoną radioaktywność miejsca – odzwierciedloną w ich formie.

Poza warstwą przedstawieniową, dokumentalną, na zdjęciach wyraźnie widoczne są smugi i ziarno – bezpośredni zapis promieniowania. W ten sposób już samo zdjęcie, od strony formalnej i widoczne na nim zakłócenia staje się nośnikiem informacji o obecności – uobecnieniem – wysokiego promieniowania¹⁵. Na intencjonalny poziom fotografii, wybrane przez Kostina kadry, nakłada się mechaniczna, nieintencjonalna rejestracja promieniowania radioaktywnego. Monika Pastuszko wskazuje na metafizyczny charakter promieniowania, które „[...] niedostępne dla zmysłów, ale zabójcze dla ciała, zostaje przedstawione na fotografii – czy raczej samo przedstawia się na fotografii. Ślady radiacji, choć niszczą zdjęcie, wzmacniają jego znaczenie jako reprezentacji katastrofy. Ziarno dowodzi, że klisza była tam, gdzie radiacja była bardzo wysoka, i wizualizuje to, co niewidzialne.”¹⁶

5. Archiwalne i współczesne obrazy radioaktywnego nieba. Dokumentalne fotografie obłoków atomowych powstałych w wyniku testów przeprowadzonych na Trinity oraz ataków atomowych na Hiroszimę i Nagasaki. To właśnie zdjęcia chmur atomowych powstałych nad japońskimi miastami były pierwszymi opublikowanymi fotografiami po atakach na Hiroszimę i Nagasaki (magazyn *Time* oraz *Life*, 20 sierpnia, 1945). Wszelka publikacja zdjęć związanych z atakami była ściśle kontrolowana przez władze USA. Przez wiele lat zdjęcia obłoków atomowych były jedynym jawnym obrazem atomowego zniszczenia. W filmie *Dzwony Nagasaki*¹⁷ z 1950 roku jedynym obrazem, odnoszącym się do wydarzeń z sierpnia 1945, pozostawionym przez amerykańską cenzurę, była scena, w której japońskie dzieci dostrzegają formujący się nad miastem wielki grzyb atomowy. Od tego czasu spektakularna forma grzyba atomowego zdominowała powszechną wyobraźnię, obfitując w wysublimowane przedstawienia kolejnych testów nuklearnych przeprowadzanych w różnych zakątkach świata, stając się tym samym znakiem ataku, ale i nadchodzącego nuklearnego zagrożenia. Historyczny i polityczny kontekst dokumentalnego zapisu oraz różnorodność ujęć obłoku atomowego stanowiły punkt wyjścia do pracy nad projektem *Cloud Equivalents*. Równie istotny był cały kulturowy i wizualny aspekt przedstawień chmur i

nieba na przestrzeni wieków (kategoria sublimne, pejzażowe malarstwo epoki romantyzmu, piktorializm, symbolizm czy nowa topografia).

6. Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa*¹⁸. Książka Aleksijewicz, źródło słownych narracji o katastrofie, stanowiła punkt wyjścia do pracy przy projektach takich jak *Oślona* (Otwarta Pracownia, Kraków, 2015), instalacja *Inne Entropie* zaprezentowana w galerii ZPAF w Krakowie, czy powiązane z 30-tą rocznicą katastrofy w Czarnobylu realizacje *Fallout* i *Planeta Piołun* (Cellar Gallery, Kraków, 2016). Fragmenty reportażu stały się immanentną częścią tych realizacji. Książka występowała zarówno w roli symbolicznego tła, jak i intertekstu powstałych realizacji.

Podczas lektury, moją uwagę przykuły opisy przestrzeni i miejsc zawarte w relacjach świadków. Z relacji osób doświadczonych katastrofą wyłania się rozległy post-nuklearny pejzaż; w trakcie trwania – i po – katastrofie. Odwołując się do intensywnych obrazów zapisanych w pamięci świadków (żółty deszcz, malinowa luna, Czerwony Las, grudy cezu, płachty ołowiu, izolacja, osłona, powłoka, szczelina, rozszczelnienie, kurtyna, rozżarzenie, tlenie, pył, unoszenie, rozrzedzanie), skonstruowałam serię obrazów, obiektów i instalacji. Użyte w nich tworzywa (ołów, grafit, żółte powietrze, płynne polimery i żywice poliestrowe, folia izolacyjna, kłacza piołunu, sole srebra, obrazy światłoczułe pokryte warstwą pyłu ołowiu i aluminium) intensywnością swej materii nawiązują wprost do opisów przewijających się w relacjach spisanych przez Aleksijewicz.

7. Topografia jako zapis czasu: wytwarzanie miejsc – pamięć i geografia. Miejsca skażone promieniowaniem doczekały się statusu dziedzictwa nuklearnego (*nuclear heritage sites*¹⁹), a ich zapisane świadectwo, dokumentalne ujęcia, pozostałości funkcjonują jako potężne *nuclear archive*²⁰. Takim miejscem jest Trinity Site, obszar pustynny malowniczo położony w stanie New Mexico w USA. W 2007 roku, podczas pracy nad projektem *No Horizon*, poszukując panoramicznych obrazów i fotografii podejmujących wątek horyzontu, natknęłam się na zdjęcie, na którym uchwycono niezwykłą panoramę: olbrzymią płaszczyznę pustyni z pasmem gór w tle oświetlonych przygaszonym światłem zachodzącego na brunatno słońca. Na odległym planie, niemal w centrum, wznosi się pionowa konstrukcja wieży, a nad nią, niebezpiecznie blisko, sięgając aż po horyzont gromadzą się ciężkie chmury burzowe. Fotografia przedstawia Trinity Site – rozległą bazę wojskową ulokowaną na terenach pustynnych nieopodal miasta Los Alamos, w Nowym Meksyku. Co znamienne, historyczna nazwa pustyni – *Jornada del Muerto* – została ukuta jeszcze przez hiszpańskich konkwistadorów, i oznacza *Drogę Umarłego*. Widoczna w oddali wieża to punkt zero, miejsce właściwej eksplozji atomowej.

8. *No apocalypse, not now*²¹ [etymologia katastrofy]. *Catastroph*a w języku łacińskim oznacza „punkt zwrotny”, natomiast w greckim „przewrót”²². Test na pustyniach Trinity Site był właśnie punktem zwrotnym, zarówno w dziejach ziemi, jak i historii człowieka. Jako katastrofę rozumiem nie tylko skażenie radioaktywne i degradację biologiczną środowiska, ale też istotne przekroczenie granicy, zza której już nie ma powrotu, kompletnie przewartościowującej poczucie trwałości i bezpieczeństwa, wiary w etyczny porządek rzeczy. Mam tu na myśli zagrożenie, ale raczej w sensie poczucia niepewności, i niepokoju; zagrożenie, które płynie podskórnie, jest ciągle obecne, wbrew naszej woli i świadomości.

Widmo epoki nuklearnej, której konsekwencje przewidywał Jacques Derrida, przyniosło faktyczną atomową katastrofę – a właściwie serię następujących po sobie na przestrzeni lat katastrof atomowych, zainicjowanych testem na pustyniach Trinity Site w ramach rządowego programu *Manhattan Project* – i jego bezpośrednimi konsekwencjami w postaci bombardowań w Hiroszynie i Nagasaki. Graniczny charakter wydarzeń z 1945 roku stanowi swoistą cezurę dla dyskursu nuklearnego i myśli post-katastroficznej, które przybierały na znaczeniu wobec zbrojeń nuklearnych okresu Zimnej Wojny, testów atomowych inicjowanych przez rządy kolejnych państw, globalnej rozbudowy elektrowni atomowych i ich wpływu na środowisko, eksplozji reaktora IV w Czarnobylu czy elektrowni jądrowej w Fukushima – by wymienić te najbardziej znamienne.

Zdaniem Przemysława Czaplińskiego, „katastrofa to wydarzenie nagle, drastyczne, rozrywające historię na przed i po”²³. Żyjemy w erze post-nuklearnej – funkcjonując w rzeczywistości, która w każdej chwili może zostać usunięta, wykasowana. Wspomniane powyżej, archiwalne zdjęcie Trinity Site w dojmujący sposób to zagrożenie odzwierciedla, jest w jakimś sensie mityczne. *Droga Umarłego*. Określenie ukute przez hiszpańską konkwistę okazało się na wskroś prorocze.

W przypadku *Innych Entropii*, owa labilność istnienia, utajona anihilacja zostaje wpisana w tkankę obrazu – a także w sam proces. Z metaforycznie rozumianym pojęciem entropii związane jest poczucie melancholii, świadomość nieuchronności procesu, który obserwujemy. Fotografia wpisana zostaje tu w ten sam organiczny / entropiczny obszar czy proces, któremu podlegamy my sami.

9. Odkąd pamiętam, fascynował mnie proces fotograficzny, a także klisza – jako obiekt; w postaci filmu, emulsji, folii, płyty szklanej czy metalowej. Wpływ na ukształtowanie sposobu pracy czy myślenia o obrazie w kategorii procesów entropii miały zdestruowane obrazy odkryte na porzuconych kliszach szklanych, przetrawione przez działanie czynników zewnętrznych (wilgoci, światła, temperatury) i czasu. Owa fascynacja procesami światłoczułymi jak i efemeryczną materią obrazu fotograficznego, w połączeniu z nabytą wiedzą i doświadczeniem (często niełatwym i nie pozbawionym potknięć i błędów, szczególnie w sferze

eksperymentów technologicznych), stanowiły bezpośrednią inspirację, jak i punkt wyjścia dla koncepcji projektu *Obraz utajony*. Z czasem, równie istotna stała się kwestia adekwatnego doboru materiałów i zastosowanej technologii. Paradoksalnie, by opowiedzieć o efemeryczności obrazu; o utracie, pustce i braku, w pracy, poza emulsją światłoczułą, używam relatywnie ciężkich i opornych w obróbce materiałów, takich jak żywice, metale ciężkie, kwasy i polimery. Pokryte emulsją światłoczułą płyty miedziane funkcjonują jako matryca, z której zdrukowuję kolejne obrazy, dokumentując proces rozpadu nieutrwalonej emulsji światłoczułej – a tym samym jego postępującą entropię. Powstałe obrazy są organicznie wpisane w narrację zaniku i przemijania. Raz rozpoczęte procesy rozwijają się w niemożliwych do przewidzenia kierunkach; nieposkromiona materia ewoluuje. To cichy, niedostępny dla zmysłów przepływ kolejnych obrazów, odbywający się poza bezpośrednim doświadczeniem i świadomością. To opowieść o obrazie minionym, który niepostrzeżenie wydarzył się gdzieś pomiędzy. To anabioza, stan utajonego życia.

Opis projektu

Proces / Technologia / Zapis

Projekt *Inne Entropie* obejmuje serię powiązanych tematycznie, niezależnie realizowanych na przestrzeni lat 2013-2018 instalacji, na którą złożyły się grafiki, obrazy, obiekty, działania procesualne inicjowane w przestrzeni ekspozycyjnej. Zabieg umieszczenia powstałych obrazów w formie instalacji, nadanie im aspektu przestrzennego, miały w założeniu umożliwić eksplorację potencjału obrazu (graficznego, malarskiego, fotograficznego, etc.), jako przekazu wizualnego; poszukiwanie nowej, alternatywnej formy i kontekstu dla przedstawianych treści. Nowym dla mnie zagadnieniem była praca *on site* i bezpośrednie zmierzenie się z przestrzenią popromienną.

W realizacji projektu *Inne Entropie* oparłam się na dokumentalnych przedstawieniach obszarów radioaktywnych. Temat oraz dobór technologii pozostaje w ścisłej relacji z założeniami światłoczułego zapisu przestrzeni popromiennych, którego koncepcja zawiera w sobie problem radiacji i naświetlania (ekspozycji); prześwietlony obraz ulega destrukcji. W tym ujęciu tereny popromienne traktuję jako miejsca „prześwietlone”; skażone promieniowaniem świetlnym o letalnej sile rażenia. Równocześnie dokonałam dokumentacji (foto i wideo) przestrzeni popromiennych (wyjazd badawczy do Trinity Site w stanie Nowy Meksyk, miejsca pierwszych testów nuklearnych²⁴), będących punktem wyjścia do stworzenia instalacji wizualnej oraz serii obrazów światłoczułych składających się na podsumowującą projekt wystawę.

Podczas pracy nad realizacją projektu, równolegle do obrazów pochodzących z własnej dokumentacji, korzystałam z materiału *found footage*, na który złożyły się archiwalne wycinki z gazet i czasopism, druki, dokumenty, fotografie, kserokopie, notatki, szkice, etc. Było to o tyle istotne, iż *found footage*, poza zapożyczeniem i grą kontekstualną, oznacza daleko posuniętą transformację obrazu wyjściowego, jest metodą przekształcania obrazu w dowolny i nieograniczony sposób; co umożliwiało fizyczną ingerencję w materię i formę obrazu, operacje fotochemiczne, swobodne żonglowanie fragmentami i cytatami, manipulację fabułą.

Taka [de]konstrukcja pozwoliła na odsłonięcie „podskórnej” tkanki obrazu i wydobyć jego nowych znaczeń.

Projekt *Inne Entropie* jest rozwinięciem i pogłębieniem moich doświadczeń z emulsją światłoczułą oraz możliwościami jej zastosowania w różnych mediach, stanowiąc kontynuację praktyki odkrytej i wypracowanej w trakcie przygotowań do pracy doktorskiej. Technologia ta zezwala na dowolne operowanie materiałem obrazu oraz praktycznie nieograniczoną ingerencją w naświetlony obraz fotograficzny, jego przetwarzanie i dekonstrukcję. Moje doświadczenia w pracy nad obrazem światłoczułym opierały się w głównej mierze na realizacjach malarskich (płynne emulsje światłoczułe), graficznych (wkłęsłodruk, litografia i serigrafia; technologia Imagon i Puretech, płyty i emulsje światłoczułe), jak również projekcjach fotograficznych i instalacjach (by wymienić *Tsunami*, *Obraz utajony*, *Pinhole Paintings*, *Possible Landscapes*, *Relocation* czy *Grey Suns*).

W przypadku pracy w technologii foto-intaglio, realizacja projektu polegała na wykonaniu serii obrazów graficznych. Foto-intaglio w stosowanej przeze mnie formie, to fotografia naświetlana bezpośrednio na płycie miedzianej przy użyciu różnorodnych materiałów światłoczułych umożliwiających przenoszenie fotografii na płytę graficzną i dalszą jej obróbkę, tj.: płynnych emulsji, folii Imagon i Puretech, płyt światłoczułych o zróżnicowanej gradacji i czułości, itd. Dodatkowa opcja tradycyjnego trawienia naświetlonego i wywołanego obrazu fotograficznego na blasze poszerzała możliwości ingerencji w strukturę obrazu. Naświetlony i wywołany na blasze obraz nie był utrwalany, wobec czego na jego powierzchni można było obserwować zmiany zachodzące w tkance obrazu. Podlegająca kolejnym zmianom matryca była drukowana (tradycyjnie, przy użyciu prasy graficznej) na przestrzeni mijających miesięcy i lat, w zależności od stopnia zaawansowania zmian. W tym ujęciu, efekt widoczny na odbitce staje się rejestracją i dokumentowaniem zmian zachodzących w emulsji światłoczułej. To równocześnie próba uchwycenia zanikającego obrazu, próba zatrzymania go, ze świadomością, iż sama odbitka, owa notacja na papierze jest zapisem obrazu, którego już nie ma – obrazu „przeszłego”, który przemija i zanika wraz z postępującym naświetlaniem ostatecznym rozkładem emulsji światłoczułej.

Dla mnie, jako artystki, grafika stanowi fascynujący obszar działań twórczych – jako medium i jako proces. W moim odczuciu już sama technologia graficzna (na każdym etapie tworzenia obrazu: pracy z matrycą, trawienia, drukowania, sposobu ekspozycji) oferuje istotny, wciąż może nie do końca rozpoznany, potencjał konceptualny – w sensie konstrukcji nowych znaczeń i ich przekładu na powstający obraz.

Część z prezentowanych poniżej prac to efekt bezpośredniego działania emulsji światłoczułej na powierzchnię obrazu (papieru, ściany, płótna), czy też obrazy malowane emulsją, następnie naświetlane i wywoływane (*Void*, *Izolowanie*). Powstałe w ten sposób obrazy były zazwyczaj nieutrwalane, czasami poddawane wielokrotnej ekspozycji, bądź w niektórych wy-

padkach utrwalane po jakimś czasie, co – paradoksalnie, wskutek zaawansowanych procesów fotochemicznych – nie tyle zatrzymywało, lecz katalizowało kolejne zmiany.

W pracy twórczej interesuje mnie zanik, rozpływanie, dekonstrukcja formy, która powoduje rozpad, formując nowe znaczenie, nową wizualność. Utrata obrazu – konfrontacja ze śladem po tym, co było i z tym co pozostało i trwa, gdzieś na krawędziach. Stąd, eksperymentując z materiałem obrazu, stosując różne formy emulsji światłoczułej, naświetlałam negatywy, na możliwie różnych, w tym relatywnie niestabilnych, ulotnych podłożach. Niejednokrotnie bazą obrazu światłoczułego były substancje miałkie, pyliste, jak grunt, opilki ołowiu czy grafitu, pył aluminium. W przypadku niektórych obrazów i obiektów (na przykład w skład instalacji *Izolowanie*), emulsja światłoczuła była mieszana z płynnymi nieutwardzonymi żywicami i наносzona na podobrazia bądź ściany – naświetlony na takim podłożu obraz powoli spływał z płótna siłą grawitacji, stopniowo ulegając prześwietleniu i deterioryzacji – w dosłownym sensie.

W przypadku prac z projektu γ [*gamma trace*], zrealizowanych na Trinity Site, fizyczny proces zapisu promieniowania dokonywał się równolegle z procesem korozji blachy światłoczułej. Powstałe obrazy to materialny efekt procesu naświetlania (ziemi i powietrza), gdzie pewne fragmenty blachy są wytrawiane przez radiację, a więc materialnie wymazywane – pozostawiając równocześnie swój ślad, który tym samym staje się wizualną reprezentacją promieniowania.

Przedstawiony powyżej sposób realizacji prac składających się na *Inne Entropie*, ma na celu wykazanie relacji pomiędzy procesem technologicznym a koncepcją funkcjonowania obrazu – na granicy widzialności czy istnienia w ogóle. Z założenia, istotny był proces oraz nawarstwiająca się historia powstawania i dekonstrukcji obrazu, zależność pomiędzy metodą a treścią; to jak technologia wprost przekłada się na koncepcję. W kreowanych obrazach procesy chemiczne nie zostały doprowadzone do końca; są one płynne, poddane procesowi przemian, gdzie następuje ciągłe zmaganie sił entropii i negentropii.

W przedłożonym cyklu prac, podobnie jak w przypadku projektu *Obraz Utajony*, obraz widzialny, przedstawiony na odbitce, funkcjonuje jako zapis momentum; zapis stanu płyty graficznej, dokumentujący poszczególne etapy rozkładu nieutrwalonej emulsji światłoczułej. To rejestracja ulotna i efemeryczna; dokumentalny zapis kolejnych faz zanikającego obrazu. Tak opisana metoda wydaje się istotna z punktu wykazania relacji pomiędzy procesem technologicznym a koncepcją pracy dotyczącej zanikania, czy też funkcjonowania obrazu na granicy widzialności.

W przypadku *Innych Entropii*, obraz zarejestrowany na płycie to obraz czasowy, płynny, oscylujący pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, istnieniem a nieistnieniem. Istotą owego zapisu staje się czas i proces ewolucji obrazu; jego powstawanie, stopniowa destrukcja i znikanie. Promieniowanie materii. Rozpad widzialnego. Powolna i nieunikniona entropia. Po-

wstaje pytanie o ontologiczny status takiego obrazu. Pytanie o to, czy obraz może konfrontować nas z pustką, nieobecnością?

Jeśli o fotografii możemy mówić, iż stanowi ślad obecności, to nie dlatego, iż przylega do widzialnej rzeczywistości, lecz raczej, że śladuje niewidzialne.

[Marianna Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*²⁵]

Obraz entropiczny

Od strony teoretycznej, głównym celem pracy nad projektem *Inne Entropie*, było opracowanie nowej teorii obrazu entropicznego, która łączy w sobie reguły fizyki z obszarami nauk humanistycznych i teorii obrazu. Zmiany w emulsji fotograficznej, jej rozpad i zanikanie, wydają się czymś równie naturalnym, co proces entropii zachodzący w przyrodzie, opisany przez prawa fizyki.

Entropia w najczystszy, teoretycznym sensie, jest bezwymiarową wielkością stosowaną do zmierzenia niepewności lub niewiedzy o stanie układu. W domyśle, entropia/niepewność jest tym większa im bardziej losowy jest układ. W najściślejszym sensie, entropia jest miarą niepewności lecz odzwierciedla także stopień losowości lub labilności układu dynamicznego, opisując jednocześnie jego charakter informacyjny, tj., naszą niepewność odnośnie stanu układu, jeśli mielibyśmy próbkować go w dowolnym punkcie czasu. Stanom zwiększonej entropii układu towarzyszy zwiększona niepewność, chwiejność, losowość i nieporządek²⁶.

Zachowując ogólne cechy wynikające z jej definicji, entropia w teorii obrazu, w proponowanym przeze mnie ujęciu, miałaby znaczenie i zastosowanie w kontekście procesów zachodzących w nieutrwalonym obrazie światłoczułym i związanej z nimi dynamiki, ze szczególnym skoncentrowaniem na procesie zanikania, destrukcji, płynności i rozpadzie materii.

W prezentowanych w poniższej pracy obrazach (jak na przykład w *Void*, *Izolowaniu*, *Cloud Equivalents*) procesy chemiczne nie zostały doprowadzone do końca; są one płynne, poddane procesowi przemian, gdzie następuje ciągłe zmaganie sił entropii i negentropii. To, co widzimy na obrazie, odbitce czy negatywie, to wizualny zapis procesu tworzenia i zanikania obrazu: „Spektakl odgrywany przez Entropię, mówi nie tylko o zniszczeniu obrazu, lecz także o jego transformacji, jego obróceniu w inny stan: ziarno fotograficznej materialności wywołuje nowe historie”²⁷.

Podobnie, jak w miało to miejsce w przypadku realizacji *Obraz utajony*, powstały obraz to materialny ślad zatrzymania, przestrzeń pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, obecnością i pustką. Płynność, nietrwałość, niestabilność stały się elementami konstrukcji swoistej historii, narracji obrazu. Pierwotna forma obrazu zanika – ale nie zanika materialność i obraz jako taki – podlega on nieustającej zmianie. Jego treść, to co przedstawione, z czasem zaczyna należeć do materii filmu / emulsji – która zaczyna tę treść pochłaniać, anektować. Fizyczne (nie)trwanie obrazów; wraz z postępującym zniszczeniem i degradacją emulsji, obraz ulega nieodwracalnej zmianie. To koncepcja obrazu zakładająca, że nie jest on ani stabilny, ani stały, ani jednorodny – funkcjonuje jedynie w określonym momencie, chwilowym unieruchomieniu, przejściowej krystalizacji²⁸.

An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects.

[Jasper Johns²⁹]

W kontekście mojej twórczości, traktowanej jako całość, kluczowym punktem odniesienia byłaby koncepcja Jaspiera Johnsa, który powołał do życia ideę obrazu, który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu przedmiotów³⁰. To doświadczenie wizualne, którego przedmiotem jest ontologicznie sprzeczna relacja łącząca obecność i nieobecność. Kwestię tę szerzej opisywałam w mojej pracy doktorskiej pt. *Obraz utajony*, jednak ze względu na jej istotność i aktualność, przytoczę jej główne zręby.

Georges Didi-Huberman, rozważając ideę Johnsa, zwraca uwagę na paradoksalność obrazu, którego treścią i przeznaczeniem jest własna nieobecność³¹. Obraz taki przyciąga wzrok, który jednak nie ma się na czym oprzeć – można się jedynie odwołać, do wewnętrznej intuicji, przeczucia, śladu po tym było. Mimo przeświadczenia, że owa wizualna reprezentacja istnieje czy trwa gdzieś wewnątrz obrazu, okazuje się, że poza tą intuicją, nie mamy żadnego punktu oparcia, gdyż wzrok przestaje być skutecznym epistemologicznie punktem odniesienia. Równocześnie, jest to doświadczenie wizualne o stężonej intensywności, nie pozwalające na odwrócenie wzroku – bo wobec owej płynności i przemijania, wzrok jest tym bardziej podrażniony, aktywny, niespokojny. To szczególna sytuacja, gdy patrzący jest zmuszony skonfrontować się z nieobecnością, jaka go dotyka. Obraz staje się obiektem wizualnym, uwidaczniającym utratę i nieobecność. Jest jedynie śladem. Doświadczeniem nieobecności³².

In the vertiginous circle of the eternal return the image dies immediately.

[Dino Campana, *Orphic Songs*³³]

Foto-Teksty

Wydaje się, że we współczesnym ujęciu, fotografia nie funkcjonuje już jedynie jako obraz – stała się „tekstem kultury”. Patrząc na fotografię, odczytujemy jej tekst – jej obraz – uświadamiając sobie status fotografii jako metaforę rzeczywistości, pamięci i śladu. Bliska jest mi koncepcja foto-tekstów Marianny Michałowskiej, gdzie „fotografia jawi się jako „analog pamięci”; świadectwo i przedmiot, a nie [jedynie] odcieleśniona reprezentacja [...]”³⁴. W tekście książki o tym samym tytule, Michałowska wskazuje, iż wzajemna relacja integralnie powiązanych ze sobą praktyk twórczych fotografii i tekstu opiera się na związku „indywidualnej i zbiorowej pamięci z tożsamością, z miejscem, lecz przede wszystkim z wzajemnymi oddziaływaniami obrazu/tekstu i sposobów jego doświadczania przez widzów/czytelników. Do wyrażenia tych relacji służą narracyjne praktyki foto-tekstów, oparte na intertekstualnych połączeniach”³⁵. Szczególne znaczenia autorka przypisuje foto-tekstom mającym za punkt wyjścia materiał dokumentalny, co pozwala na „destylację sensów, i wydobywa znaczenia istotne dla danego obrazu w kontekstach, w które jest uwikłany”³⁶, stając się równocześnie przedmiotem narracji o medium fotografii.

W przypadku mojej praktyki twórczej, temat, koncepcja i wynikający z nich proces są silnie powiązane i bezpośrednio przekładają się na obraz. Taki sposób pracy i kreacji obrazu jest dla mnie spójny i naturalny. Stąd moim pracom właściwie zawsze towarzyszy tekst – nie jako dodatek, lecz integralny komponent całości, rozwijający się równoległe wraz z obrazem. Koncepcja nie wyprzedza realizacji – jest jej immanentną, organiczną częścią; nie powstaje też post factum jako czysty opis bądź zastąpienie obrazu. Analogicznie, kolejna składowa, proces, często odkryty i jawny, który staje się równoważnym elementem obrazu, a faktycznie warunkuje jego istnienie. Stąd z mojego punktu widzenia, jako twórcy, w przypadku odbioru moich prac ważna byłaby nie tylko świadomość ich kontekstu, ale i całego procesu kształtowania obrazu.

Powstały obraz funkcjonuje jako część większej całości, która się wydarza; jest pewną wypadkową procesów, na które zdaję się jako artystka. Inicjując kolejne procesy wyławiam obraz z ewoluującej lawy potencjalnych przedstawień (jak, na przykład, w samym procesie fotograficznym, gdzie następują kolejno: naświetlanie, wywoływanie, (nie)utrwalanie). Cechująca je abstrakcyjna forma wynika z określonych działań i procesów, którym obraz został poddany – owa abstrakcja jest jednak zwodnicza, gdyż to konkretny zapis procesu, jego materialny ślad – wypadkowa serii przemian i ingerencji, którym został poddany obraz. Pierwotna treść obrazu zawarta w negatywie, skutek zaawansowanych procesów światłoczułych, zostaje usunięta, bądź zredukowana do kilku śladów balansując na granicy czytelności.

Proces wymazywania i redukcji treści (np. poprzez stopniowe prześwietlanie nieutrwalonego negatywu, powodującego zanikanie naświetlonego obrazu czy poprzez ekspozycję na

światło i warunki zewnętrzne, reakcje fotochemiczne) powoduje, że powstały obraz staje się zapisem braku, utraty i nieobecności. Bez tej świadomości, doświadczenie czy odbiór obrazu – może być w jakimś stopniu niepełny, bo sprowadzony jedynie do estetycznej kontestacji zespołu abstrakcyjnych form wypełniających jego powierzchnię. Stąd, w kontekście procesów kształtujących materię i formę obrazu, pojęcie abstrakcji staje się dyskusyjne, gdyż, wobec świadomości punktu wyjścia (wiedzy o tym, co stanowiło pierwotną treść obrazu naświetloną z negatywu; w jaki sposób owa treść ewoluowała i uległa destrukcji), powstałe obrazy – wprowadzone w ten sam organiczny porządek entropii i przemijania, któremu jesteśmy poddani my sami – paradoksalnie, można traktować jako reprezentacje na wskroś realistyczne.

Światło / Imprint / Ślad

(...) obraz bezkamerowy (fotogram) może być rozumiany jako wizja w ruchu, jako że jest wykresem ruchu światła, spotkaniem czaso-przestrzennego kontinuum, którym fotogram jest dosłownie

[The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings³⁷]

Współczesna estetyka jako główne wątki dyskursu wokół obrazu fotograficznego wymienia światło, czas i ślad³⁸. Te trzy obszary tematyczne pozostają w ścisłej relacji z proponowanymi przeze mnie koncepcjami przestrzeni popromiennych i obrazu entropicznego. Stąd też wynika decyzja o pracy z zastosowaniem technologii światłoczułych, uzasadnienie w selekcji konkretnych materiałów, inicjowanie procesów w obrębie struktury i materii obrazu – i przełożenie ich na finalny zapis.

Marianna Michałowska w tekście *Niepewność przedstawienia*³⁹ zauważa, iż światło wprost wskazuje na indeksalny charakter obrazu fotochemicznego, natomiast czas pozwala uchwycić wymiar obrazu w jego trwaniu. Mojej praktyce twórczej i podejściu do pracy z obrazem bliskie jest dekonstrukcyjne ujęcie fotografii, gdzie obraz fotograficzny rozumiany jest nie jako „zatrzymany” czy też „zamrożony”, lecz przeciwnie: jako płynny i zmienny. „Fotografia nie zatrzymuje, ale pozwala rzeczywistości przepływać przez jej obraz. To już nie zatrzymany obraz, lecz historia jego powstawania”⁴⁰.

Zastosowana przeze mnie w projekcie *γ [gamma trace]* (2017) radiografia w pewnym sensie powraca do pierwotnego, dziewiętnastowiecznego rozpoznania fotografii, które wskazywało na jej cechy naturalne, przede wszystkim na związek z działaniem promieni światła. Jak wiemy, pierwszą przyczyną fotografii, na którą wskazuje imprint emulsji, jest światło. Już

wczesna nomenklatura technologii światłoczułych: „heliografia” Niepce’a, „fotografia” Herschla, wyznacza interpretację fotografii (bo ostatecznie to określenie techniki weszło na stałe do języka) jako szczególnego „rysunku światła”⁴¹.

Prezentowane prace zostały odcisnięte za pośrednictwem samego światła, bez jakiegokolwiek pomocy ołówka artysty. Są obrazami słońca, nie zaś, jak ktoś mógłby pomyśleć, imitującymi grawiurami.

[William Henry Fox Talbot⁴²]

Przywołany powyżej opis Talbota odnosił się do technik bezpośrednich, takich jak fotogram. Obiekty fotografowane kładziono na materiale światłoczułym i poddawano działaniu światła. „Wyrysowany przez naturę” obraz powstawał bez pośrednictwa aparatu stanowiąc bezpośredni imprint – odcisk światła w chemicznym podłożu. W teorii estetyki obrazy tego typu porównuje się do „chusty Weroniki”. Również Talbot podkreślał w nich wątek „mistycznego automatyzmu”, który pozwala naturze „samej” rysować. Według Talbota, powstałe obrazy nie są „imitacjami”, lecz wizerunkami prawdziwymi – *vera eikon*⁴³.

Michałowska wskazuje, ów „mistyczny automatyzm” obejmuje wszelkie obrazy otrzymywane poprzez działanie światła, które pozostawia w materiale światłoczułym swój znak – imprint. Imprint, podobnie jak fotogramy przynależy do kategorii fotografii bezpośredniej, uzyskanej bez użycia aparatu czy pośrednictwa soczewki. Przykład stanowią tu reprodukcje rośliny Foxa Talbota, rayogramy czy schadografie. Prezentowane przeze mnie radiografie, z wyrytym w emulsji imprintem – bezpośrednim zapisem promieniowania, wpisują się w tę tradycję.

1:1

W przypadku płyt naświetlanych na pustyniach Trinity Site (projekt γ [*gamma trace*], 2017), imprint stanowi światło radiacji emitowanej z gruntu. Promieniowanie i jego odcisk na materiale światłoczułym składają się na wskroś realistyczny obraz miejsca. Realizm owego obrazu zawarty jest już w samym sposobie i bezpośredniości jego zapisu/rejestracji. To zapis 1:1, będący czymś więcej niż stricte wizualnym zapisem przestrzeni – to zapis przeszłej traumy, która przenicowała pustynie Trinity Site. Powstały obraz to zarazem ślad wypalony promieniami gamma.

Radiografia pozwala na bezpośrednią rejestrację skażonej przez światło przestrzeni, nadając powstałemu zapisowi miejsca i wpisanej w niej traumy nowe konotacje i znaczenia. W przypadku płyt światłoczułych z Trinity, istotny jest również aspekt materialności fotografii. Zarejestrowany obraz staje się w tym przypadku równie ważny, jak sam proces naświetlania oraz materiał na którym ów obraz został zapisany. Równocześnie, ukazana na płytach czysta energia promieniowania, czyni z fotografii także narzędzie badawcze; miernik natężenia promieniowania, co z kolei czyni powstały obraz radiograficzny zapisem dokumentalnym.

W ujęciu Rioceura, źródłem autorytetu dokumentu jest „znaczeniowość związana ze śladem”⁴⁴. Ów ślad – imprint – odcisk – to indeks, wskaźnik, fizycznie powiązany z fotografowanym obiektem. Dla Rioceura, „dzięki temu, że ślad jest skutkiem-znakiem, staje się łącznikiem pomiędzy tutaj przestrzeni i teraz czasu i ucieleśnieniem historii”⁴⁵ – i tym samym zapisem traumy danego miejsca. W kontekście traumy miejsca i postępującej za nią traumy obrazu, ów zapis może być odczytany jako blizna – także w dosłownym znaczeniu, gdyż na niektórych płytach z Trinity natężenie radiacji spowodowało zupełne przetrawienie emulsji światłoczułej na wylot, powodując naruszenie struktury samej płyty. Blizna – rana – piętno – odcisk – ślad – nakłucie – indeks – punctum. „Trauma z greki oznacza ranę, jej łacińskim odpowiednikiem jest punctum”⁴⁶ pisze Victor Burgin odczytując *Światło obrazu* Barthesa⁴⁷. Tym samym, trauma naświetlenia i pozostały po niej ślad stanowią barthesowskie *punctum* – doświadczenie traumatycznego nakłucia⁴⁸.

Exposure / Trace / Punctum / Trauma

Margaret Iversen w książce *Photography, Trace and Trauma*⁴⁹ wskazuje, że fotografia, jako medium, jest powiązywana z psychicznym efektem i oddziaływaniem traumy, na co wskazywałyby już samo natura medium fotograficznego: automatyzacja procesu, otwarty obiektyw, światłoczułość filmu. Interesuje mnie idea fotografii jako analogu traumy; szczególnie w kontekście bezpośredniej ekspozycji, którą można interpretować jako ślad lub pozostałość traumatycznego zdarzenia.

Zagadnienie traumy – traumy obrazu – jak i traumy miejsca, prześwietlonego światłem totalnym; miejsca skażonego radiacją uwolnionych cząstek uranu przenikających grunt, powietrze i otaczające środowisko, było istotnym wątkiem w trakcie pracy nad projektem *Inne Entropie*. Niewidzialne promieniowanie totalnie prześwietla otaczającą przestrzeń – równocześnie prześwietlając jej obraz – czego dowodem są zdjęcia Kostina, asfaltowa powierzchnia mostu w Hiroshimie czy zarejestrowany przeze mnie ślad na płytach z Trinity. Oślepiające

światło uwalniane w momencie detonacji jest niczym dezorientujący flesz aparatu⁵⁰. To nadmiar światła – nadmiar widzialnego. „Jasność tysiąca słońc, rozbłysłych na niebie [...]”⁵¹ – zdegradowana z niewidzialnością promieniowania. Aleksandra Brylska pisze, iż wydarzenia z sierpnia 1945 roku nie były jedynie „kryzysem reprezentacji spowodowanym kryzysem etycznym [...], lecz problemem przedstawialności wynikającym z powstających nowych formuł obrazu. Ataki atomowe odwróciły klasycznie pojmowany porządek świata, w którym to światło miało moc twórczą, a ciemność oznaczała koniec. [...] śmierć zaczęła oznaczać odzyskanie utraconej wizualności, a światło uzyskało moc zniszczenia”⁵². Naświetlone promieniowaniem ślady – to atomowe fotografie – cienie ataków. To trauma naświetlenia.

Wizualność nuklearnego kresu⁵³

W przypadku procesu naświetlania na Trinity Site, zachodzi szczególna relacja pomiędzy medium (promieniowanie gruntu) a obiektem (płyta światłoczuła) – „materiał zostaje naznaczony przez medium, które wypaliło w nim swoje piętno”⁵⁴. Płyta światłoczuła rejestruje niejednostajny ruch promienia radiacji – nie tyle zatrzymując światło, co przechowując jego ślad – i utajoną energię radiacji. Mimo utrwalenia, postępujący proces promieniowania, stopniowo prześwietla kolejne obszary powierzchni obrazu, ingerując w jego tkankę – analogicznie jak radiacja penetruje tereny Trinity Site. Z metaforycznie rozumianym pojęciem traumy miejsca i entropii obrazu związane jest poczucie melancholii, świadomość utraty i nieuchronności procesu, który obserwujemy.

W trakcie pracy nad projektem *Inne Entropie*, moją uwagę przyciągnęła, przeprowadzona przez Mariannę Michałowską w książce *Niepewność przedstawienia*, analiza relacji pomiędzy obrazem fotograficznym a teorią semiotyczną trójpodziału Peirca, na którą składa się ikona, indeks i symbol. Postępując za tropem wskazanym przez autorkę, pozwolę sobie sparafrazować jej pytanie o sens zapisu fotograficznego, odnosząc je do światłoczułego zapisu promieniowania⁵⁵: Jeśli w promieniowaniu kryje się potencjalność istnienia obrazu (ikona), zaś w imprincie emulsji świadectwo rzeczywistości (indeks), to co będzie symbolem? Ku czemu kieruje nas promień radiacji?

Zona

Rozległe pustynie Trinity Site, zdziczałe ruiny Prypeci czy zarośnięte ścieżki Czerwonego Lasu, to miejsca o niejednoznacznym statusie i zawilej ontologii. To postnuklearne *non-places*, na wskroś prześwietlone radiacją, wyjałowione postępującą apokalipsą, nienaturalnie ożywione mocą promieniowania. Te usilnie izolowane od wszelkiej cywilizacji przestrzenie, wybujały zdegenerowaną fauną i florą, sukcesywnie anektując kolejne połacie otaczających terenów. Powolna i nieuchronna siła radiacji bywa interpretowana jako odwet i przemoc zjawiska wobec otaczającej natury i człowieka – który sam tę siłę uruchomił.

W cieniu rozłożystych palm i araukarii tropikalnej dżungli wypełniającej monumentalną szklarnię ulokowaną w sercu prastarej doliny Ardèche, czerwonoookie aligatory-albinosy, leniwie wyłaniają się z gęstych izotopicznych wód zasilających pobliską elektrownię atomową. Cierpliwie czekają na swój czas. Nie ma możliwości odwrotu, wrota do jaskini zapomnianych snów zapadły się w miękką tkankę wapiennych skał roztrawionych bezwonnymi oparami radiacji⁵⁶. Postnuklearna przestrzeń, w której mimowolnie jesteśmy zanurzeni, zmusza do zmierzenia się z myślą o końcu, w sytuacji gdy upadek już nastąpił.

Opis poszczególnych realizacji

Przedłożone utwory składające się na dzieło *Inne Entropie* poprzedziła wieloletnia praktyka, lektura i intensywny proces twórczy, zarówno na poziomie pracy z obrazem – jak i w sferze dojrzewania koncepcji dzieła. W zamierzeniu, przedstawiony powyżej całościowy opis projektu *Inne Entropie*, wraz z opracowaniem jego genezy i kontekstów oraz wskazaniem odniesień do konkretnych realizacji, stanowić miał przekrojowe i wyczerpujące omówienie tematu. Stąd, w poniższym zestawieniu poszczególnych realizacji, koncentruję się na wątkach charakterystycznych dla danego dzieła, które z różnych względów nie pojawiły się w opisie ogólnym.

Ośłona, Otwarta Pracownia, Kraków (2015)

Chmury płyną. Reaktor nie jest zamknięty [...].

[S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*⁵⁷]

Wystawa *Ośłona* była częścią projektu *Inne Entropie*, realizowanego w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2014-2015. Prezentowany na wystawie projekt był próbą wizualnego ujęcia przestrzeni światłoczułych – miejsc prześwietlonych, skażonych promieniowaniem radioaktywnym.

Czwarty reaktor, nazwany obiektem „Ośłona”, nadal kryje w swoim ołowiano-żelbetowym wnętrzu około 200 ton materiałów radioaktywnych. W dodatku paliwo jest częściowo przemieszane z grafitem i betonem. Nikt nie wie, co się z tym obecnie dzieje.

Sarkofag budowano w pośpiechu, jego konstrukcja jest unikatem i z pewnością autorzy projektu, inżynierowie z Petersburga, mogą być z niej dumni. Miała służyć przez trzydzie-

ści lat. Montowano ją jednak „zdalnie” – płyty łączono, używając do tego robotów i samolotów – skutkiem czego są szczeliny.[...]

Sarkofag to nieboszczyk, który oddycha. Oddycha śmiercią. Jak długo będzie jeszcze mógł służyć? Na to pytanie nikt nie umie odpowiedzieć, do dzisiaj nie sposób dostać się do wielu elementów konstrukcji, żeby zbadać, jak długo jeszcze wytrzymają. Wszyscy jednak zdają sobie sprawę z tego, że zniszczenie „Osłony” doprowadziłoby do jeszcze straszniejszych skutków niż w roku 1986...

[Tygodnik Ogoniok, nr 17, kwiecień 1996⁵⁸]

Punktem wyjścia był zebrany materiał dokumentalny dotyczący awarii i skutków eksplozji w Czarnobylu; zachowane archiwa i reportaże, zapisy relacji świadków. Moja praktyka twórcza bazuje na wzajemnie dopełniającej się relacji obrazu i tekstu. W przypadku *Osłony* owa relacja przybrała szczególną formę – tekst był nie tylko inspiracją, stał się immanentną częścią ekspozycji. Wystawie nie towarzyszył żaden opis, natomiast każda z zaprezentowanych instalacji została uzupełniona o bezpośrednie cytaty z tekstu Swietłany Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Cytaty towarzyszące pracom, zawierające fragmenty wypowiedzi świadków i zawarte w nich opisy miejsca, przyrody, doświadczeń ludzkich, zostały włączone do wystawy w formie surowych kserokopii. Pokaz miał miejsce w Otwartej Pracowni w Krakowie, w dniach 18.12.2015-16.01.2016, gdzie w kolejnych trzech pomieszczeniach powstały trzy powiązane ze sobą instalacje:

■ *Sala 1*

Osłona – instalacja *in situ*; ołów o wymiarach 8 × 1 m, emulsja światłoczuła, żółte powietrze, zabarwione światło jarzeniowe, cząsteczki grafitu.

■ *Sala 2*

Izolowanie [Żółte powietrze przesycone oparami piołunu] – instalacja *in situ*; żółta folia izolacyjna, obrazy światłoczułe pokryte warstwą pyłu aluminium, kłącza piołunu, żywica epoksydowa, żywica poliestrowa, sole srebra, polimery, celofan, pył grafitowy, ołów, cynk i aluminium, zabarwione światło jarzeniowe dające efekt żółtego powietrza.

■ *Sala 3*

Void – prezentacja serii obrazów światłoczułych naświetlonych na blasze miedzianej; nieutralona emulsja światłoczuła – zapis postępującej entropii obrazu, naświetlanie UV, klisze negatywowe (dokumentacja przestrzeni popromienionych); folia światłoczuła Imagon, kwas azotowy, blacha miedziana.

Tematy / Pojęcia / Tropy: obszary radioaktywne – przestrzenie popromienne – obszary prześwietlone, entropia miejsca, entropia obrazu, klisza, zapis, światłoczułość, schemat rozpadu, tło promieniowania, zanikanie, utrwalanie, naświetlanie, γ [promieniowanie gamma], ekspozycja, opad radioaktywny, emisja vs. absorpcja, gorące cząstki, rozżarzenie, tlenie, pył, unoszenie, rozrzedzanie, żółty deszcz, malinowa luna, Czerwony Las, grudy cezu, płachty ołowiu, izolacja, osłona, powłoka, szczelina, rozszczelnienie, kurtyna.

Całościowy opis projektu *Ostona*

Na wystawę w Otwartej Pracowni, ulokowaną w trzech oddzielnych pomieszczeniach galerii, złożył się zestaw obiektów i obrazów światłoczułych, zaaranżowanych w różnych formach i odsłonach, powstałych w wyniku złożonych procesów technologicznych, będących odzwierciedleniem naświetlania radioaktywnego. Zależność pomiędzy obrazem a promieniowaniem wykazał już w 1896 roku Henri Becquerel. Słynna płyta Becquerela – naświetlona promieniowaniem jądrowym soli uranu klisza fotograficzna – stała się przełomowym odkryciem – i wizualnym dowodem radioaktywności. Właśnie wątek naświetlania, promieniowtwórczości i obrazu radioaktywnego łączy przedstawione na wystawie obrazy i objekty.

Użyte w pracy nad instalacją materiały zostały precyzyjnie dobrane i były ściśle powiązane z opisami przyrody zawartymi w cytatach. Powyższy syntetyczny opis instalacji; wykaz użytych materiałów oraz istotne dla procesu, koncepcji i pracy nad projektem pojęcia i tropy dostarczały w moim odczuciu na tyle wystarczające informacje, by w połączeniu z zamieszczonymi relacjami – pozwolić na możliwie pełne odczytanie rozpościerającej się przed oczami widzów kolejnych sal instalacji. Zwłaszcza, iż bezpośrednie relacje świadków zawarte w książce Aleksijewicz są przejmujące, silnie nacechowane emocjonalnie – przepojone doświadczeniem tragedii, która na zawsze zaważyła na ich losach. Książka odsłania traumę ludzi – jak i traumę miejsca; jego prześwietlenie – skażenie – rozpad. Powstałe w ramach projektu *Ostona* prace są próbą zmierzenia się z doświadczeniem tej traumy w przestrzeni wizualnej.

W zapisach reportażowych i relacjach świadków katastrofy pojawiają się konkretne i zarazem intensywne wizualnie obrazy, zanurzone w procesach i materiałach. Stąd żółte powietrze szczelnie wypełniające przestrzeń w *Oslonie* i *Izolowaniu*, stąd zwodniczo miękka materia ołowiu, stąd zatapianie kłaczy piosłunu w żywicy i polimerach czy spływanie płynnej nieutwardzonej żywicy epoksydowej z powierzchni płótna. Wyściełanie ścian żółtą folią izolacyjną, w której draperiach kryły się objekty i obrazy, czy też spowijanie obiektów w folię i celofan były odniesieniem do obrazów zapisanych przez Aleksijewicz.

Powstałe obrazy cechowało zróżnicowanie formalne i morfologiczne, jednak ich wspólnym mianownikiem był wątek promieniotwórczości i obrazu entropicznego. Ponownie, jak w przypadku *Obrazu utajonego*, mamy tu do czynienia z procesem rozkładu nieutralnej emulsji światłoczułej, stopniowo prowadzącej obraz do nieuchronnej destrukcji i anihilacji. Przedstawione obrazy funkcjonują w różnych odsłonach i etapach rozpadu. W przypadku obrazów światłoczułych zapisanych na płótnie i blasze, będących częścią instalacji *Izolowanie*, proces naświetlania był dodatkowo zaburzony na skutek pochłaniania emulsji światłoczułej przez zastosowane materiały: ołów, płynne żywice, sypkie cząsteczki grafitu i aluminium. Przed oczyma widzów rozgrywał się spektakl powstawania i zanikania obrazów; w pierwszej sali *Oślony*, naświetlona na 8-metrowej płachcie ołowiu panorama Czerwonego Lasu, została niemal natychmiast po naświetleniu wchłonięta przez ołowianą materię, pozostawiając po sobie rdzawą lunę. Podobnie było w przypadku obrazów z serii *Void* – tyle, że w tym wypadku proces zanikania obrazów trwał latami; emulsja światłoczuła wnikała w materię blachy miedzianej, powodowała jej przebarwienia i oksydację i pozostawiając po sobie ślady rozpadu, naniesione na uprzednio naświetloną narrację. Intensywne procesy fotochemiczne dematerializowały niestabilną tkankę obrazu, który ulegał stopniowej degradacji i prześwietleniu, opalizując wielobarwnymi plamami i arabeskami splecionych linii wyznaczających niegdyś kontury form widzialnych na obrazie; linii samorzutnie powstałych w wyniku rozpadu materii. To opowieść o utracie obrazu i tym co po nim pozostaje. To obraz (a właściwie ślad po obrazie), którego istotą jest płynność, niestabilność, pustka i nieobecność.

W przypadku pracy nad *Oślona*, oprócz emulsji światłoczułej, kluczowym materiałem stał się ołów – ze względu na swoje właściwości izolacyjne i pochłaniające promieniowanie radioaktywne stanowiący najbardziej dostępną i skuteczną ochronę zabezpieczającą przed promieniowaniem. Z ołowiu konstruowano maski i kamizelki mające zabezpieczyć ludzi pracujących przy usuwaniu skutków katastrofy. Ołów to także, obok żelbetonu, główny składnik tzw. „Oślony” – pośpiesznie budowanego sarkofagu otaczającego czwarty reaktor. Na podstawie badań dowiedziono, że powstała konstrukcja jest nieuszczelna – pomiędzy częściami widoczne są bruzdy i pęknięcia, przez które wydobywają się radioaktywne pyły i aerozole. Deszcz, śnieg, nawiewane z zewnątrz popioły, owady, pyłki i nasiona roślin oraz inne substancje nieustannie przedostają się do środka reaktora. Jak opisuje Aleksijewicz, w wyciemnionej sali reaktorowej widoczne są smugi przenikającego z zewnątrz światła. „Oślona” miała służyć 30 lat, jednak, do tej pory nie ukończono prac nad nadbudową, która miała osłonić reaktor wraz z obecną zewnętrzną okrywą.

Uwięziona na kilkadziesiąt lat wewnątrz sarkofagu mieszanka paliwa, grafitu i betonu stanowi zagrożenie o nieprzewidywalnej sile rażenia. Wytrzymałość „Oślony” obliczana była na 30 lat – i tyle miała służyć jako zabezpieczenie zgliszczy reaktora. 26 kwietnia 2019 roku mija 33 rocznica eksplozji atomowej w Czarnobylu. Prowizoryczna konstrukcja ochronna sama

powoli się staje się ruiną; meta-ruiną nadbudowaną nad ruiną reaktora. Anja Tippner pisząc o znaczeniu ruin w narracjach postkatastroficznych, wskazuje na ich „semantyczną dwuznaczność i ambiwalencję, (...) jako znaków pamięci. W ten sposób materialne pozostałości i resztki życia przed katastrofą otrzymują po niej nowy status; przypada im bowiem w działaniu drugie, skomplikowane istnienie, w którym służą jako dokument, świadectwo i ślad⁵⁹.

Przenikliwie jaskrawe światło wypełniające stężoną żółcią pomieszczenia galerii było pomyślane jako metafora promieniowania. Długo poszukiwałam odpowiedniej barwy światła UV; zimnej żółci o podrażniającym wzrok odcieniu, która równocześnie pozwoliłaby mi uzyskać intensywne natężenie światła, a tym samym odczucie gęstego, toksycznie żółtego powietrza – wywołującego u odbiorcy podświadomy, wewnętrzny alert. Żółta barwa światła powoduje, że zanurzone w niej przedmioty postrzegane są jako czarno-białe – w żółtym świetle nasza percepcja zostaje zachwiana, a pełna paleta barw zredukowana do mocno skontrastowanej gamy szarości. Żółte świetlówki używane są również w ciemniach fotograficznych, jako alternatywa światła czerwonego, stanowiąc zabezpieczenie przed naświetleniem. Powyższe powody użycia tak silnie oddziałującego medium, w kontekście obrazowania i doświadczania przestrzeni prześwietlonych promieniowaniem radioaktywnym, warunkowały i dopełniały sens jego zastosowania.

Kolejny istotny materiał to płynne polimery i naręcza piołunu. Aby zapobiec migracji radioaktywnych nasion, zarodników i pyłków na obszary nieskażone, całe połacie terenów popromiennych zalewano polimerami. Wielometrowe rulony skażonej ziemi zawijano folią i celofanem, w pośpiechu zakopując je w mogiłnikach. Kontekst użycia piołunu omówiony został poniżej, w opisie instalacji *Planeta Piołun*, którego sens jest wspólny dla obydwu realizacji. Opalające wody i jaskrawożółte kałuże; malinowa luna nad Prypecią, zapach piołunu, skażone promieniowaniem pola i ogrody, które nocą mieniły się skrzącym blaskiem kryształków cezu i cząstek radioaktywnych – to wszystko są obrazy przekazane przez świadków wydarzeń 1986 roku. Obrazy, które intensywnie zapisały się także w mojej pamięci, domagając się materializacji.

Inne Entropie, KRAKERS – Cracow Gallery Weekend (2016)

30-ta rocznica wybuchu w Czarnobylu zbiegła się w czasie z premierą trzech projektów, prezentowanych w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend w kwietniu 2016 roku. Prace zostały zaprezentowane przez dwie niezależne instytucje, w dwóch różnych formułach: *Inne Entropie* (ZPAF Gallery – wystawa indywidualna) oraz projekty *Fallout*, i *Planeta Piołun* zrealizowane w ramach wystawy *Animal Symbolicum* w Cellar Gallery. Pokazowi prac towarzyszy-

ło wystąpienie na międzynarodowej konferencji *Po Czarnobylu: miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki* (Kraków, 26.04.2016-27.04.2016)⁶⁰, będące prezentacją projektu *Inne Entropie* i przekrojowym omówieniem mojej twórczości w kontekście światłoczułego zapisu przestrzeni popromiennych.

Zanim przejdę do osobnego omówienia każdej z trzech realizacji, przytoczę wspólny dla nich opis – tło historyczne projektu.

W sobotę 26 kwietnia 1986 roku, o godzinie 01:23 czasu lokalnego, w wyniku nieprawidłowo przeprowadzonego testu w elektrowni jądrowej w Czarnobylu, nastąpiła awaria reaktora jądrowego w bloku energetycznym nr 4. W wyniku przegrzania reaktora doszło do serii eksplozji, pożaru oraz rozprzestrzenienia substancji promieniotwórczych. Do atmosfery dostał się radioaktywny pył. Radioaktywne cząstki wyrzucone do atmosfery w wyniku eksplozji, przemieszane wraz z płonącymi cząstkami grafitu, utworzyły gęsty pióropusz radioaktywnych drobin o wysokości 1030 m. Wyemitowana z uszkodzonego reaktora chmura radioaktywna zaczęła się przemieszczać wraz z wiatrem, obejmując swym zasięgiem obecne tereny Białorusi, Ukrainy i Rosji, by w końcu rozprzestrzenić się na całą Europę. Była to największa katastrofa w historii energetyki jądrowej i jedna z największych katastrof przemysłowych i ekologicznych XX wieku.

Inne Entropie, ZPAF Gallery (2016)

Instalacja *in situ* (obiekt: olów o wymiarach 10 × 1 m, papier światłoczuły w rolce o wymiarach 5 × 1 m, naświetlanie – proces; obrazy światłoczułe, odczynniki fotochemiczne). Wystawa indywidualna (08.04.2016-24.04.2016) w ZPAF Gallery w Krakowie. Finisaż odbył się 26.04.2016, w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend 2016, w 30-tą rocznicę wybuchu w Czarnobylu.

Projekt *Inne Entropie* to instalacja wykorzystująca zjawiska radiacji i naświetlania materii. Punktem wyjścia jest relacja pomiędzy światłoczułością a promieniowaniem. Powstały zapis wpisuje się w koncepcję obrazu entropicznego (obrazu światłoczułego poddanego organicznym procesom entropii i zanikania). Punktem wyjścia do pracy nad projektem była historia oddziaływania promieniotwórczego na klisze fotograficzne. Jak wynika z relacji reporterów i świadków katastrofy jądrowej w Czarnobylu, wszelkie próby dokumentacji fotograficznej były niemożliwe – radioaktywne cząstki cezu, uranu i grafitu wraz z oparami promieniotwórczymi emitowanymi z komina płonącego reaktora natychmiast zaświeciły klisze, niwecząc możliwość zapisania i utrwalenia jakiegokolwiek obrazu.

Okolo południa ujrzeliśmy masywną sylwetkę elektrowni. [...] Poza prawie przezroczystym, białym dymem, który zmieszany z chmurami unosił się nad jednym z budynków

nic nie wskazywało na katastrofę. [...] Automatycznie, jak zawsze, żeby uniknąć refleksów na filmie, otworzyłem okienko. Kłęb gorącego powietrza wdarł się do kabiny helikoptera. Zaczęło mnie straszliwie drapać w gardle. Było to nowe, nieznane dotąd uczucie. Z trudem przełykałem ślinę. Pewnie to toksyczne opary pożaru. Powstrzymując się od kaszlu, skierowałem obiektyw ku ziemi. Zrobiłem dwadzieścia zdjęć. Nagle mój aparat zaciął się. Bezskutecznie naciskałem spust raz za razem. [...] Ponieważ nie mogłem fotografować, zawróciliśmy bez lądowania. Cała wyprawa dla dwudziestu zdjęć! Kiedy później w Kijowie wywołałem kliszę, okazało się, że wszystkie klatki są zupełnie czarne. Jakbym otworzył aparat w pełnym świetle z włożonym weń filmem. Wówczas tego nie rozumiałem, ale był to skutek radioaktywnego promieniowania. [...] Tylko na pierwszej klatce można było coś dostrzec. Wysłałem zdjęcie do Moskwy, do siedziby agencji I Nowosti. Nie zostało opublikowane.

[Igor Kostin, Czarnobyl. Spowiedź reportera⁶¹]

Kliska fotograficzna, której używał Igor Kostin, wchłaniała promieniowanie, automatycznie ulegając prześwietleniu. Wspomniany powyżej eksperyment Becquerela jest wizualnym dowodem, iż błona fotograficzna rejestruje nie tylko promieniowanie świetlne, ale też promieniowanie radioaktywne. Światłoszczelna obudowa aparatu nie jest nieprzenikalna dla fal radioaktywnych. Wiemy jednak, że im większy ciężar atomowy ciała, tym trudniej przepuszcza ono promienie – dlatego Kostin mógł kontynuować swoją pracę, gdy obudował aparat osłoną z ołowiu. Robotnicy i żołnierze zatrudnieni do usuwania skutków katastrofy w podobny sposób próbowali chronić się przed radiacją swoje ciała – osłaniając swoje ciała dopasowanymi kawałkami blachy ołowianej. Promieniowanie wokół płonącego reaktora było jednak tak silne, że mimo ołowianej osłony, na niektórych fotografiach wykonanych przez Kostina, wciąż pojawiają się ślady promieniowania.

Podobnie jak w przypadku projektu *Oslona*, instalacja nawiązywała do motywu tzw. „Osłony” – okrywy mającej ochraniać reaktor w Czarnobylu, opisanej przez Aleksijewicz. Istotny był tu aspekt performatywny – próba naświetlania 10-metrowej roli papieru fotograficznego przez nieustannie sączące się z lamp UV światło. Proces naświetlania był zaburzony przez blachę ołowianą spowijającą papier; a potencjalny obraz natychmiast wchłaniany przez ołowianą materię. Równocześnie, szczeliny i pęknięcia w nieregularnej strukturze ołowiu uniemożliwiały pełną izolację przed promieniowaniem, powodując stopniowe przenikanie światła do wnętrza ołowianej osłony. Istotą zapisu stawał się czas, ekspozycja i proces ewolucji potencjalnego obrazu; jego powstawanie, stopniowa destrukcja i zanikanie. I tu powraca triada: promieniowanie materii – rozpad widzialnego – powolna i nieunikniona entropia.

Animal Symbolicum, Cellar Gallery (2016)

W kwietniu 2016 roku, także w ramach KRAKERS – Cracow Gallery Weekend 2016, w podziemiach Cellar Gallery w Krakowie zrealizowałam dwie instalacje, będące upamiętnieniem 30-tej rocznicy katastrofy w Czarnobylu: *Fallout* i *Planeta Piołun*.

Prezentowane prace były częścią wystawy zbiorowej pt. *Animal Symbolicum*, w której udział brali artyści: Tereza Barabash, Marek Chlanda, Konrad Kuzyszyn, Monika Niwelińska, Przemysław Obarski, Casilda Sanchez, Pan X. Jak wspomina w opisie wystawy jej kurator, Ziemowit Kmieć, „Przestrzeń języka obrazów dotyczących mitu, religii, nauki i sztuki stanowi żywą strukturę doświadczenia i konstytuuje tożsamość człowieka. Totemiczny charakter wystawy *Animal Symbolicum* (zwierzę zdolne do operowania symbolami) ukazuje twórcę zaplątanego w sieć wykreowanych przez siebie symboli.”

Dostałam do dyspozycji dwie sale, w których zaaranżowałam połączone tematycznie ekspozycje, będące kontynuacją prac nad problematyką przestrzeni popromiennych i bezpośrednim nawiązaniem do skutków eksplozji w Czarnobylu. Zarówno *Fallout*, jak i *Planeta Piołun* były próbą rekonstrukcji doświadczenia postnuklearnego pejzażu przekazanego w bezpośrednich relacjach świadków. Pozwalały na to specyficzne warunki Cellara – mroczne, odizolowane od świata zewnętrznego podziemne wnętrza, pozbawione jakiegokolwiek źródła światła. Stąpając po wilgotnym, nierównym podłożu – ubitej ziemi, klucząc zawilumionymi korytarzami i błędząc przez ślepe zaułki, oswajając się z piwniczną atmosferą i wszechogarniającym mrokiem, można dotrzeć do kolejnych sal.

Podobnie, jak w przypadku *Oślony*, bezpośrednią inspiracją były opisy pejzaży popromiennych w książce Swietłany Aleksiejewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości: obrazy terenów dotkniętych czarnobylskim promieniowaniem, osobliwość zjawisk natury i ślady interwencji ludzkiej*. W przypadku odbioru tych prac, istotna jest lektura załączonych cytatów z książki Aleksiejewicz. Cytowane relacje świadków wydarzeń 1986 roku, w połączeniu z ogólnym kontekstem przedstawionym w tekście mojej dysertacji, najpełniej oddadzą sens omawianych prac. Poniżej osobno przytaczam opis każdej z instalacji.

Fallout (2016)

Fallout – instalacja *in situ*; folia izolacyjna, pył aluminium, cząsteczki miki, ziemia czarna.

Opis: nocą 26 kwietnia 1986 roku, o godzinie 01:23 czasu lokalnego nastąpiła awaria reaktora jądrowego w bloku energetycznym nr 4 elektrowni jądrowej w Czarnobylu. W wyniku przegrzania reaktora doszło do serii eksplozji, pożaru oraz rozprzestrzenienia substancji promie-

miotwórczych. Do atmosfery dostał się radioaktywny pył. Radioaktywne cząstki wyrzucone do atmosfery w wyniku eksplozji, przemieszane wraz z płonącymi cząstkami grafitu, utworzyły gęstą chmurę. Radioaktywny obłok zaczął się przemieszczać wraz z wiatrem, opadając wolno na okoliczne ziemie, lasy i miasta. Nocą pola mieniły się kryształkami cezu i cząstek radioaktywnych. Moim zamierzeniem było przełożenie tak szczególnego doświadczenia postnuklearnego pejzażu. W pomieszczeniu wypełnionym matową czernią otaczającego mroku, ubita ziemia została częściowo osłonięta niedbale zarzuconą folią izolacyjną. Na całej powierzchni folii i podłoża rozsypane zostały cząsteczki miki i aluminium. Pomieszczenie wypełniała niemal zupełna ciemność, jedynie odległe ćmienie świetlówki usiłowało przebić się przez mrok. Nikłe źródło zimnobladego światła pozwalało zauważyć w czarnej masie ziemnego powietrza tysiące skrzących się cząsteczek, bezszelestnie unoszących się przy najmniejszym ruchu powietrza.

Planeta Piołun (2016)

Planeta Piołun – instalacja *in situ*; folia izolacyjna, kłącza piołunu, nieutwardzona żywica epoksydowa, płynna żywica poliestrowa, sole srebra, polimery, pył grafitowy, pył aluminium.

Piołun to nazwa gwiazdy, wymienionej jako jedna z zagład w Apokalipsie św. Jana – zagłady, którą po roku 1986 zaczęto powszechnie utożsamiać z katastrofą Czarnobylską. Nazwa Czarnobyl pochodzi od charakterystycznej dla Polesia bylicy pospolitej – piołunu, *Artemisia vulgaris*. W wolnym tłumaczeniu „Czarnobyl” to “czarna bylina” lub “czarny piołun”.

I trzeci anioł zatrąbił: i spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia, a spadła na trzecią część rzek i na źródła wód. A imię gwiazdy zowie się Piołun. I trzecia część wód stała się piołunem, i wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie.

[Ap 8, 10-11⁶²]

Do stworzenia instalacji użyłam suszone pęki piołunu, zasadzone i pielęgnowane przeze mnie na kamienistych limanowskich polach w upalne lato 2015 roku. Splątane kłącza piołunu zostały zalane płynną, nieutwardzoną żywicą epoksydową, i zasypane suchym miałkim pyłem aluminium i opiłkami ołowiu. Tężejąca powoli żywica ściekała z folii izolacyjnej, oblepiając jej brzegi gęstą cieczą i częściowo wsiąkając w ubity czarnoziem. Równocześnie mieniące się nierównomiernie cząsteczki rozartych metali częściowo zasklepiały zewnętrzną warstwę żywicy, srebrzystym pyłem unosząc się nad jej powierzchnią.

Tytuł *Planeta Piolun* był bezpośrednim nawiązaniem do eseju Oksany Zabuzko, poświęconego post-radzieckiej traumie i czarnobylskiej melancholii⁶³.

Hidden Entropy, Open Studio Space, RISD, Providence (2017)

Projekt realizowany w latach 2016-2017 w ramach Stypendium Fulbrighta (Senior Research Award). 10-miesięczne stypendium obejmowało rezydencję artystyczną jako *visiting artist and visiting profesor* na Printmaking Department na uczelni Rhode Island School of Design (RISD), USA oraz podróż twórczo-badawczą na Trinity Site w stanie New Mexico. Tytuł projektu w pełnym brzmieniu to: *Hidden Entropy – visual and theoretical research on memory trace in relation to place and time. Photo-sensitive imagery and visual record of radioactive spaces. Research on potential applications of photo-sensitive processes in visual arts.* [Ukryte entropie: wizualne i teoretyczne ujęcie pamięci (ślada pamięciowego) w odniesieniu do miejsca i czasu. Obrazowanie i zapis światłoczuły przestrzeni popromiennych. Badanie możliwości zastosowania procesów światłoczułych w sztukach wizualnych.]

Projekt *Hidden Entropy* został zrealizowany w Stanach Zjednoczonych, i tam też miał premierę. Powstałe w ramach projektu stypendialnego *Hidden Entropy* obejmują dwie obszerne realizacje γ [*gamma trace*] oraz *Cloud Equivalents*.

Jako, że obydwie dzieła, ze względu na temat, znaczenie, kontekst i miejsce powstania, mają ściśle powiązanie ze strefą Trinity Site, opis projektu rozpocznie od przedstawienia samego miejsca.

Trinity Site

Trinity to nadany przez Roberta Oppenheimera kryptonim pierwszego naziemnego testu broń atomowej przeprowadzonego przez Stany Zjednoczone 16 lipca 1945 roku. Detonacja jest uznawana za początek ery atomowej. Test *Trinity* był momentem kulminacyjnym kilkuletniego programu prac nad bronią jądrową, znanego pod kryptonimem *Projekt Manhattan*. Dla mnie, jako artystki, była to pierwsza bezpośrednia możliwość pracy z miejscem popromiennym – czy wobec pejzażu terenów popromiennych. Podczas wyprawy na Trinity Site, powstała rozległa dokumentacja foto i wideo.

Trinity Site to rozległy obszar pustynny, przeplatany pasmami gór, którego bezkres przytłaczają ciężkie połączenia nieba rozpościerającego się nad piaszczysto-kamiennym gruntem. Krajobraz surowy, odludny i niemal dziki, a jednak urzekający spokojem, ciszą i surowym pięknem.

nem. Pozornie nie widać żadnych znamion toczącej go destrukcji. Dopiero rozstawione zasieki wojskowe i odległe zabudowania US Army (obszar Trinity Site to restrykcyjnie strzeżone tereny wojskowe), wprowadzają poczucie, że jesteśmy w ściśle kontrolowanej strefie. To strefa historyczna; miejsce – dokument. Pejzaż porażony światłem detonacji nuklearnej.

Wtłoczone w miazgę grunt Trinity ślady działań sprzed niemal siedemdziesięciu lat są właściwie niewidoczne. Jednak promieniowanie w miejscu eksplozji nadal dziesięciokrotnie przekracza naturalne tło promieniowania. Jak silne jest promieniowanie gruntu, wykaże dopiero czujnik Geigera. Wałające się gdzieś tam zielonkawe grudki trynitytu łatwo pomylić z naturalnie występującymi tu kamieniami, zwłaszcza, że obejmują one sporą część terenu. *Trynityt* to nazwa szkliwa powstałego z ziaren piasku stopionych podczas wybuchu ładunku jądrowego. Stopiony piasek po zastygnięciu przybiera postać szklistych kilkucentymetrowych nieregularnych kamyków i charakteryzuje się zauważalną radioaktywnością będącą skutkiem pojawienia się w wyniku wybuchu jądrowego domieszek izotopów promieniotwórczych.

Według badań, trynityt prawdopodobnie jest efektem wessania i stopienia ziaren piasku do wnętrza kuli gorąca utworzonej przez wybuch jądrowy, skąd opadł w ciekłej postaci (jako radioaktywny deszcz), pokrywając powierzchnię pustyni szklaną powłoką o opalizującej na zielono barwie. W 1952 amerykańska Komisja Energii Atomowej nakazała usunięcie z poligonów utworzonych podczas doświadczeń atomowych warstw materiału. Przez kilka kolejnych lat rozbijano powłokę na drobne kawałki. Całkowite ich usunięcie okazało się jednak niemożliwe. *Alamogordo glass*, albo inaczej *atomic glass*, stało się nieodłączną częścią pustynnego pejzażu. Dla geologów trynityt stanowi przykład sztucznie uformowanego, nowego gatunku minerału.

Dokumentacja / Zapis

Dokumentacja w ramach projektu *Hidden Entropy* odbywała się na trzech płaszczyznach:

1. Dokumentacja fotograficzna i filmowa przestrzeni popromiennych (w trzech obszarach: nieba, gruntu, powietrza).
2. Zapis – odcisk – ślad – indeks.
Projekt γ – [*gamma trace*]: rejestracja wizualna dokonana w przestrzeni popromiennej – ekspozycja *on-site* z użyciem techniki radiograficznej. Radiografia – zapis emisji promieni gamma – naświetlanie powierzchni radioaktywnego gruntu bezpośrednio na płycie światłoczułej.

Podstawowe dane:

- lokalizacja: Trinity Site, NM, USA,
- data: 01.04.2017,
- radiacja gruntu: 0.5 milirentgen/godzina,
- technologia: naświetlanie – radiografia,
- czas ekspozycji: 3–7 minut,
- użyty materiał światłoczuły: płyty światłoczułe o zróżnicowanej gradacji i czułości (Hydro Coat Presensitized Plate, Photo-Polymer Plate, Hydrocoat Resist Plate), Imagon Film, folia światłoczuła Puretech Photopolymer, płynne emulsje światłoczułe; blacha miedziana, cynk, aluminium; wymiary zróżnicowane.

3. Rejestracja procesu zanikania naświetlonych i nieutrwalonych obrazów oraz zmian zachodzących w emulsji światłoczułej – zapis obrazu, którego już nie ma, obrazu „przeszłego”, który przeminął i zanikł wraz z postępującym naświetlaniem i ostatecznym rozkładem emulsji światłoczułej. Tak powstała seria *Cloud Equivalents*, której punkt wyjścia stanowiły archiwalne i współczesne obrazy radioaktywnego nieba (praca z materiałem found footage) oraz bezpośrednia ekspozycja nieba, powietrza i gruntu).

γ [gamma trace] (2017)

Praca została zrealizowana w kwietniu 2017 roku w bazie Trinity Site, ulokowanej na rozległych pustyniach stanu New Mexico w USA. Zapis promieniowania powierzchni gruntu na Trinity Site został zarejestrowany w procesie radiografii – technice odzwierciedlającej efekt ekstremalnego naświetlenia, wywołwanego wskutek eksplozji bomby atomowej – czego wizualnym dowodem były cienie (ludzi, obiektów) pozostawione na powierzchni ziemi po wybuchach w Hiroszimie i Nagasaki w 1945.

Technika radiograficzna wykorzystuje radiację (promienie gamma naświetlające płytę światłoczułą) jako metodę zapisu i archiwizacji nuklearnej traumy – tak, jak eksplozja atomowa emitując promienie gamma naświetla i okalecza ziemię. Powstałe obrazy zostały uchwycone na granicy widzialnego, stanowiąc materialny ślad / bliznę niewidzialnej traumy.

Derrida w *No Apocalypse, Not Now*⁶⁴ twierdzi, że przepelniona światłem katastrofa nuklearna, jest awizualna; mało tego, „pozostaje nieodwracalną destrukcją, która nie pozostawia po sobie żadnych śladów.” Pozornie żadnych śladów. Działanie fotograficzne przeprowadzone w strefie Trinity Site byłoby zaprzeczeniem tej teorii, wykazując zarówno materialność obrazu, jak i obecność promieniowania.

Naświetlone promieniowaniem gamma płyty fotograficzne – bezpośredni, bezkamero-

wy (*non-camera*) zapis radiacji – są jawnym dowodem skażenia radioaktywnego i anihilacji nuklearnej. Powstałe w efekcie radiografie to fotograficzny zapis radiacji emitowanej przez skażone cząstki gruntu. Proces zapisu promieniowania na płycie światłoczułej to (fotograficzne) ujęcie pozazmysłowego, niewidzialnego zjawiska i przekształcenie emitowanej energii w widzialne, intensywnie zmysłowe doświadczenie.

Cloud Equivalentents (2017)

Prędkość wiatru, który rozszedł się z epicentrum, wynosiła niemal dwa kilometry na sekundę [...] powstał kolejny cyklon skierowany w przeciwną stronę [...] porywając ogromną ilość kurzu, brudu, gruzu i dymu, które przesłoniły kłębiącą się chmurę w kształcie grzyba. [...] patrzył jak ogromna biała chmura wznosiła się niczym jakiś groteskowy organizm tuczący się dzięki dziwnej magii. Chmura ta z zewnątrz była biała, jednak od wewnątrz jakby podsycała ją jakaś ohydna czerwona energia. [...] Chmura stopniowo przybrała kształt grzyba i na trzonie urosła czarna plama.

[Takashi Nagai, *Dzwony Nagasaki*⁶⁵]

Powyższy opis formowania się grzyba atomowego znalazł się w świadectwie Takashiego Nagai *Dzwony Nagasaki*. Wraz z obszernym materiałem *found footage*, tekst ten stał się inspiracją do stworzenia pracy *Cloud Equivalentents*. To seria obrazów graficznych, mających współtworzyć potencjalną instalację, której kompozycja, układ, zawartość, jak i wymiary zależne są od danej przestrzeni ekspozycyjnej.

Źródłem obrazów przedstawionych na grafikach, odbitkach i płytach światłoczułych były archiwalne i współczesne obrazy radioaktywnego nieba, dokumentalne fotografie obłoków atomowych powstałych w wyniku testów przeprowadzonych na Trinity oraz chmur uformowanych nad Hiroszimą i Nagasaki, w efekcie bombardowań przeprowadzonych bezpośrednio po testach na Trinity Site. Jak wspomniałam w opisie genezy projektu *Inne Entropie*, to właśnie zdjęcia chmur atomowych powstałych nad japońskimi miastami były pierwszymi opublikowanymi fotografiami po atakach na Hiroszimę i Nagasaki (magazyn *Time* oraz *Life*, 20 sierpnia 1945). „Uwypuklona została na nich paradoksalna naturalność i organiczność grzyba atomowego, który na tle innych chmur, sprawiał wrażenie nieodzownej części nieba. Przestrzeń na tych fotografiach została zdefiniowana poprzez zupełny brak odwołania do obecności ludzi oraz kultury samej w sobie, podkreślając uwolnioną siłę natury, której moc istniała poza wyobraźnię”⁶⁶. I, jak dalej pisze Brylska: „Czas nuklearnej katastrofy jest momentem totalnej destrukcji, wpisując ruiny nie tylko w materialną przestrzeń, ale również w pozorną pustkę nieba”⁶⁷. W sytuacji zagrożenia, permanentnym skażeniem, przyroda przedostaje się

do języka. Po eksplozji w Czarnobylu, stosunek człowieka do środowiska określało samo pojęcie chmury radioaktywnej bądź radioaktywnego obłoku, wiążąc powstałe zjawisko z chmurą atomową, która od czasów ataków na Hiroszimę i Nagasaki stała się symbolem konfliktu nuklearnego⁶⁸: „[...] Wyniki pomiarów przeprowadzonych w środę wskazują, że chmura uległa znacznemu rozproszeniu, rozeszła się na dużych przestrzeniach – część skażenia trafiła do górnych warstw atmosfery, część opadła na ziemię. Nad Polską nie obserwuje się już jednolitej chmury, ale rozproszone drobne obłoczki”⁶⁹.

Cloud Equivalents obrazuje ruiny obłoków, porozrywane kłęby dymu, strzępki nieba a także dryfujące w powietrzu radionuklidy i niestabilne izotopy (co zostało ujęte w serię *The Dust*). Powolny rozkład nieutralnej emulsji światłoczułej dodatkowo destrukcyjnie wpływa na tkankę obrazu. Postępująca destrukcja materii obrazu potęguje traumę anihilacji wpisana w jego treść, zawartą w pierwotnej, jeszcze widzialnej formie obrazu. Intencją takiego działania na poziomie treści i formy obrazu jest refleksja, czy ataki atomowe faktycznie są czymś minionym – czy raczej ciągłym trwaniem, odtwarzaniem zdarzenia, zawieszonym pomiędzy tym, co było, a tym co doświadczamy teraz.

Tytuł prezentowanego dzieła nawiązuje do ekspresyjnej serii zdjęć chmur Alfreda Stieglitza p.t. *Equivalents* wykonanych w latach 1925-1934. Fotografie te są powszechnie uznawane za jedne z pierwszych całkowicie abstrakcyjnych dzieł fotograficznych – brak tam linii horyzontu, czy przestrzennych punktów odniesienia (orientacji góra-dół, pion-poziom). Sarah Greenough, historyk fotografii w tekście *In Focus: Alfred Stieglitz; Photographs from the J. Paul Getty Museum* podkreśla, że poprzez taki sposób kadrowania Stieglitz destabilizuje relację widza z naturą, jak i samym obrazem; „*Ekwiwalenty* są fotografiami kształtów, które poddają swoją tożsamość, w których Stieglitz zatarł wszelkie odniesienia do rzeczywistości normalnie występującej na zdjęciu. Nie ma wewnętrznych dowodów na zlokalizowanie tych dzieł w czasie lub miejscu [...] i oprócz współczesnego charakteru odbitek srebrno-żelatynowych, mogły być wykonane w dowolnym momencie od czasów wynalezienia fotografii. Na tych fotografiach nie ma linii horyzontu [...] niemożność zlokalizowania ich w dowolnym czasie lub miejscu, zmusza nas do odczytania tego, co znamy jako fotografie chmur, jako fotografii abstrakcyjnych form”⁷⁰. I właśnie ów relatywizm ujęcia; abstrakcja i beczasowość obrazu przedstawionego na odbitce w połączeniu z monochromatyczną ekspresją formy, są linkiem pomiędzy wizualną warstwą obrazu, a jego faktyczną treścią.

Podsumowanie pracy nad projektem

Projekt *Inne Entropie* zakładał szerokie spektrum działania na kilku poziomach: artystycznym, konceptualnym i technologicznym. Zakres badań obejmował: badanie możliwości zastosowania medium i technologii, eksperyment warsztatowy i artystyczny, kreację obrazu światłoczułego w różnych mediach, a także opracowanie podłoża teoretycznego.

Zakres przeprowadzonych działań i osiągnięte rezultaty

Przedmiotem projektu *Inne Entropie* była realizacja dzieła i opracowanie koncepcji obrazu entropicznego (obrazu światłoczułego poddanego organicznym procesom entropii i zanikania). Badanie relacji pomiędzy zjawiskiem światłoczułości w odniesieniu do zjawisk fizycznych (promieniowanie, rozpad, entropia) i psychicznych (śląd pamięciowy – engram, trauma, melancholia i związana z nimi idea barthesowskiego *punctum*) oraz analogie pomiędzy pamięcią a percepcją w odniesieniu do miejsca i czasu.

W warstwie wizualnej, projekt obejmował realizację obrazów, obiektów i serii niezależnych instalacji z użyciem procesów światłoczułych w różnych mediach. Istotą zapisu był czas i proces ewolucji obrazu; jego powstawanie, stopniowa destrukcja i zanikanie. Głównym tematem działań artystycznych i rozważań teoretycznych był wizualny zapis obszarów radioaktywnych. Na podstawie zdobytej wiedzy i dokumentacji wykonanej podczas wyjazdu do w Trinity Site – opracowałam również autorską koncepcję przestrzeni światłoczułych – miejsc prześwietlonych. W tym ujęciu przestrzenie popromienne traktowane są jako obszary prześwietlone, a więc poddane procesom entropii, destrukcji i zanikania – tak, jak ich obraz. Entropia miejsca przekłada się na entropię obrazu.

Na ile się orientuję, intensywnie pracując z tematem na przestrzeni ostatnich lat, proponowane ujęcie tematu jest relatywnie nowe i dotychczas nie podejmowane w sztukach wi-

zualnych – zarówno na poziomie koncepcji, jak i praktyki twórczej. To podejście obejmujące proces kształtowania dzieła i poruszające podstawowe pytania o granice istnienia widzialnego, co pozwala na wpisanie projektu w kontekst sztuki współczesnej i dyskusji teoretycznej w dziedzinie teorii sztuk wizualnych oraz poszerzoną recepcję twórczości w kraju i za granicą. Istotne jest także powiązanie projektu z dziedzinami nauk zarówno humanistycznych, jak i ścisłych. Podsumowaniem pracy nad projektem były wystawy, pokazy, prezentacje, wykłady i warsztaty przeprowadzone w niezależnych instytucjach artystycznych i naukowych na terenie Polski, Europy, Kanady i USA (vide wykaz wystaw i prezentacji).

Zakres projektu obejmował działania na płaszczyznach teoretycznej, artystycznej, technologicznej i pedagogicznej:

1. Kontekst teoretyczno-badawczy: celem projektu było opracowanie autorskiej koncepcji *prze-strzeni światłoczułych – miejsc prześwielonych* (promieniowaniem radioaktywnym). Ontologia obrazu światłoczułego. Opracowanie teoretycznego podłoża obrazu entropicznego w odniesieniu do aspektów: pamięci, percepcji, przemijania, miejsca/prze-strzeni, czasu.
2. Kontekst artystyczny – wizualne ujęcie koncepcji przestrzeni światłoczułych – miejsc prześwielonych promieniowaniem radioaktywnym. Wybór tematu ma bezpośredni związek z założeniami projektu którego koncepcja zawiera w sobie problem naświetlania; prześwielony obraz ulega destrukcji. Tereny popromienne, miejsca testów atomowych i katastrof nuklearnych, to miejsca „prześwielone”, skażone promieniowaniem świetlnym o potężnej sile rażenia. Ideą towarzyszącą projektowi było stworzenie obrazu/obiektu na granicy widzialności; organicznego „obrazu płynnego” (G. Didi-Huberman)⁷¹, wraz z zapisem jego ewolucji i zanikania – *obrazu entropicznego*.
3. Kontekst technologiczno-warsztatowy: Rozwinięcie potencjału obrazowania światłoczułego poprzez eksperymenty technologiczne, odkrycie dalszych możliwości w pracy z emulsją światłoczułą oraz jej zastosowaniem w sztukach wizualnych wykraczających poza klasyczny i przynależny jej obszar fotografii. Przeprowadzony projekt obejmował następujące techniki i media: malarstwo, grafika, instalacja, obiekt, *land-art*.
4. Kontekst pedagogiczny – wdrożenie i upowszechnienie technik światłoczułych w grafice warsztatowej (wklęsłodruk, intaglio, techniki trawione) oraz potencjalnie – w innych mediach plastycznych, poprzez przeprowadzenie cyklu prezentacji i warsztatów szkoleniowych z zastosowaniem technologii światłoczułej, wykłady, pokazy, udział w konferencjach i wystawach. Wartość edukacyjna projektu – powiązanie z dziedzinami nauk zarówno humanistycznych, jak i ścisłych (psychologia, neurobiologia, teorie widzenia w sztuce – bada-

nie pamięci i percepcji, nauki fizyczno-przyrodnicze – badania nad światło- i promienio-
twórczością). Zainicjowanie dyskusji wokół zagadnień: pamięć miejsca, koncepcja ewolucji
obrazu (obraz poddany procesom entropii), przestrzenie radioaktywne – prześwietlone.

Opis wybranych realizacji plastycznych pozostających w związku z tematem pracy *Inne Entropie*

Doświadczenie ostatnich 6 lat pracy nad projektem *Inne Entropie* wytyczyło oś tematyczną scalającą wątki t.j. światłoczułość, czas, miejsce, promieniowanie, ślad, trauma, utrata, zanikanie, entropia. W ramach kontynuacji wątku wizualnego zapisu przestrzeni, zapisu śladu i utraty oraz ontologii światła, równoległe do *Innych Entropii*, powstało kilka niezależnych realizacji, które wykraczając poza kontekst radiacji i obrazowania miejsc popomiennych, pozostawały w relacji z tematem przedstawionego w autoreferacie projektu (vide wykaz dzieł i wystaw). Mam tu na myśli szczególnie trzy projekty, *Utopia* (2014), *Grey Suns* (2015) oraz *Doświectlanie* (2016), które, ze względu na ich istotność w kontekście mojej pracy twórczej, pozwolę sobie omówić poniżej.

Obecnie kontynuuję temat entropii, zanikania oraz prace nad obrazowaniem światłoczułym – tym razem w kontekście ściśle naukowym. Osiągnięcia zdobyte dzięki pracy nad projektem *Inne Entropie*, zaowocowały przyznaniem 5-miesięcznego stypendium Fundacji Kościuszkowskiej na rok 2019 oraz prestiżowym zaproszeniem z Fermi National Accelerator Laboratory (Fermilab) w Batavia, IL, USA, do współpracy artystyczno-badawczej i realizacji nowego cyklu prac.

W ramach współpracy artystyczno-badawczej z Fermilab pracuję nad projektem *(dis)appearances*, poświęconym światłoczułemu zapisowi cząstek elementarnych. Dzięki dostępowi do zasobów archiwalnych Fermilab, mam niepowtarzalną możliwość pracy z oryginalnymi kliszami fotograficznymi, będącymi historyczną rejestracją śladów i trajektorii efemerycznych cząstek neutрино.

Część artystyczna projektu realizowana jest w ramach rezydencji artystycznej w renomowanej uczelni School of the Art Institute of Chicago (SAIC) w Chicago, USA, na tamtejszym wydziale fotografii (Department of Photography). Równocześnie zaproponowano mi semestralny cykl autorskich wykładów i zajęć ze studentami na SAIC (status *visiting artist and visiting professor*).

Utopia, Košické Kultúrne Centrá, Kulturpark, Koszyce, Słowacja (2014)

W 2014 roku, na zaproszenie kuratora, Andrzeja Szczerskiego, w ramach wystawy *Unia Polsko-Słowacka* (27.11.2014-01.02.2015, artyści: Marcin Maciejowski Monika Niwelińska, Agnieszka Piksa, Wilhelm Sasnal, Jakub Woynarowski), prezentowanej w galerii K13 - Košické Kultúrne Centrá, Galeria Alfa w Kasárne / Kulturpark, w Koszycach na Słowacji, zrealizowałam następujące prace:

Utopia I – seria 20 fotogramów – obrazów światłoczułych o wymiarach 40 × 60 cm każdy; emulsja światłoczuła, papier fotograficzny; negatywy zachowanych oryginalnych map historycznych

Utopia II – instalacja *in situ*; wyciemniony box o wymiarach 400 × 400 × 250 cm, emulsja światłoczuła, światło ciemniowe, projekcja wielkoformatowa o wymiarach 250 × 180 cm – naświetlanie i wywoływanie negatywu zachowanej oryginalnej mapy historycznej, pozostawienie nieutrwalonego obrazu światłoczułego na ścianie, proces, czas.

Proces ewolucji i zanikania obrazu (rozpływanie się granic iluzorycznej mapy) odbywał się w zamkniętym i niemal zupełnie zaciemnionym pomieszczeniu, gdzie prezentowany był obraz projektowany i naświetlany (przy użyciu emulsji światłoczułej) bezpośrednio na uprzednio przygotowaną i zaimpregnowaną ścianę wnętrza. Nieutrwalony obraz, na oczach widzów, ulegał stopniowej destrukcji przez cały czas trwania wystawy.

Autorska koncepcja pracy: punktem wyjścia było pytanie o realność mapy, płynność terytorium i proces historyczny. Powstała praca to światłoczuły zapis terytorium-utopii; nietrwały zarys państwa niemożliwego, którego nigdy nie było, a które trwa i pulsuje, gdzieś wewnątrz obrazu. Naświetlając precyzyjny rysunek linii wyznaczających obszar potencjalnego terytorium, poddałam je procesom zanikania, wymazywania – ale też wykluwania, organicznego przekształcania w kolejne obrazy – mapy państwa nieobecnego.

Opis z tekstu kuratorskiego Andrzeja Szczerskiego: „Historia niezaimplementowanej unii to przykład nieoczekiwanej inicjatywy na rzecz środkowoeuropejskiej jedności, która zniknęła z kart historii. Unia słowacko-polska pokazuje, że w naszym regionie niezmiennie powracało przekonanie, że jego przyszłością są regionalne związki, i że jest on wspólną własnością wszystkich środkowoeuropejskich narodów. A gdyby jednak *Słowacko-Polska* powstała? Na wystawie prezentujemy prace artystów z Krakowa, gdzie szczególnie intensywnie dyskutowano o słowacko-polskiej współpracy, którzy zastanawiają się dziś nad konsekwencjami takiej unii dla tożsamości nowego państwa. [...] Dla poszukiwań Moniki Niwelińskiej pretekstem stały się granice, które opisywać miały nowe, wspólne terytorium przyszłej unii. Jej praca to zrealizowany przy wykorzystaniu fotograficznej emulsji światłoczuły obraz, wykorzystujący mapy Słowacji i słowacko-polskiego pogranicza, opublikowane we wspomnianej książce pod redakcją Władysława Semkowicza. Z uwagi na specyfikę autorskiej techniki w trakcie wystawy

pod wpływem światła ulega on przekształceniom, co traktować można jako komentarz do samej idei projektowania terytorialnych zmian. W serii prac graficznych *Utopia* pojawia się także problem faktycznej zmiany granic, do jakich doszło w 1938 roku, pokazany przy użyciu map ze współczesnych książek historycznych. Po Monachium, Polska bezskutecznie oczekiwała na ogłoszenie niepodległości przez Słowację, a wobec braku takiej deklaracji, w obawie o wpływ niemieckie wśród Słowaków, zajęła niewielki fragment słowackiego terytorium, uznawany za ważny strategicznie i zamieszkały przez Polaków. W pracy Moniki Niwelińskiej widać więc zarówno mapy Słowacji kreślone przez polskich geografów w imię przyszłej współpracy, ale również ilustracje z prac naukowych, świadczące o historycznych realiach⁷².

Grey Suns (2015)

Instalacja światłoczuła: projekcja wielkoformatowa (150x250 cm), naświetlanie, emulsja, proces, czas. Dzieło plastyczne zrealizowane w ramach wystawy *prom/ieni\otwórczość* w 2015 roku, kuratorem pokazu był Roman Dziadkiewicz. Ekspozycja prezentowana była w Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie w ramach Festiwalu Nauki i Sztuki w Krakowie, organizowanego co roku przez uczelnie akademickie i instytuty Polskiej Akademii Nauk pod patronatem Unesco w dniach 20-31.05.2015.

Proces ewolucji i zanikania naświetlonego obrazu przedstawiającego słońce nad Trinity Site odbywał się w industrialnej przestrzeni Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie, gdzie prezentowany był obraz projektowany i naświetlany bezpośrednio na ekran pokryty emulsją światłoczułą. Nieutralona, efemeryczna projekcja kolejnych ujęć przesuwającego się słońca przez całą noc, na oczach widzów, ulegała stopniowej destrukcji (otwarcie wystawy miało miejsce w Noc Muzeów Krakowie), by wraz z pierwszymi promieniami słońca ulec zupełnemu rozpadowi – pozostawiając abstrakcyjny obraz zredukowany do czerni i bieli.

Doświetlanie, Bunkier Sztuki (2016)

Doświetlanie – instalacja *in situ*; matowo-czarny obiekt o zewnętrznych wymiarach 12 × 276 × 276 cm – podzielony na cztery kwadratowe komory; proszek fotoluminescencyjny, cykliczne naświetlanie światłem UV, czas, emisja. Instalacja składała się z obiektów umieszczonych na podłodze będących w relacji z przestrzenią powyżej, która zapewnia górne oświetlenie dla substancji fotoluminescencyjnej, znajdującej się w jego wnętrzu. Doświetlanie struktury umożliwiała cykliczne wywoływanie efektu emitowania światła przez cztery efemeryczne kompozycje utworzone z sypkiego materiału fotoluminescencyjnego.

Projekt zrealizowany był w ramach międzynarodowej przekrojowej wystawy *Z mojego okna widać wszystkie kopce* zorganizowanej z okazji jubileuszu 50-lecia powstania budynku i 65-lecia istnienia Galerii Miejskiej.

Artyści: AWACS (Peter Grzybowski, Maciej Toporowicz), Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski), Agata Biskup i Przemysław Czepurko, Janusz Byśzewski, Yane Calovski, Marek Chlanda, Wincenty Dunikowski-Duniko, Roman Dziadkiewicz, Andris Eglītis, Peter Grzybowski, Maciej Jerzmanowski, Janusz Kaczorowski, Konger (Marian Figiel, Władysław Kaźmierczak, Marcin Krzyżanowski, Artur Tajber), Katarzyna Krakowiak, Mateusz Kula, Monika Niwelińska, Stefan Papp, Maria Pinińska-Bereś, Michael Portnoy, Laure Prouvost, Artur Tajber, Raša Todosijević, Krystyna Tołłoczko-Różyska, Zbigniew Warpechowski, Mieczysław Wejman, Anna Zaradny.

Kuratorzy: Anna Bargiel, Paulina Hyla, Magdalena Kownacka, Lidia Krawczyk, Anna Lebensztejn, Kinga Olesiejuk, Aneta Rostkowska, Krzysztof Siatka, Karolina Vyšata, Magdalena Ziółkowska.

Czas trwania: 05.03.2016-08.05.2016.

Opis głównych założeń wystawy pochodzi z tekstu na stronie Galerii Bunkier Sztuki: „*Z mojego okna widać wszystkie kopce* jest swoistym montażem obrazów, obiektów, scen i cytatów z opowieści, której głównym bohaterem jest instytucja – dzisiejsza Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. To także opowieść o architekturze instytucji autorstwa Krystyny Tołłoczko-Różyskiej, którą sama nazwała „Pawilonem Wystawowym”, czyli miejscem do eksponowania i oglądania. Proces pracy nad architektoniczną bryłą oraz niezwykle spójna i nowatorska koncepcja funkcjonalności wszystkich jej przestrzeni pokazane zostaną dzięki oryginalnym rysunkom i projektom tej wybitnej architektki. Punktami odniesienia dla historycznej narracji będą przygotowane specjalnie na wystawę realizacje polskich i zagranicznych artystów – instalacje Andrisa Eglītisa, Yanego Calovskiego, Katarzyny Krakowiak, Moniki Niwelińskiej i Mateusza Kuli – traktujące o delikatności i upływie czasu, rozpadzie materii (także samej architektury Galerii, w przededniu ogłoszenia konkursu na przebudowę i rozbudowę gmachu) i tym, co po owej erozji pozostaje.” Więcej informacji o wystawie: <http://bunkier.art.pl/?wystawy=z-mojego-okna-widac-wszystkie-kopce>.

W opisie pracy chciałam się oprzeć na tekście autorstwa Anny Lebensztejn, Kingi Olesiejuk i Krzysztofa Siatki, kuratorów Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, z którymi miałam przyjemność pracować. Opracowany na podstawie wspólnych rozmów i udostępnionych materiałów tekst tak ujmuje sens pracy: „*Doświetlanie* Moniki Niwelińskiej zostało zainspirowane systemem naturalnego oświetlenia piętra Pawilonu Wystawowego BWA w Krakowie – dzisiejszej Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. W formie instalacji artystka podjęła analizę szczególnej historii i topografii miejsca, które niegdyś rozjaśniane przez promienie słońca wpadające przez świetliki w suficie, już w pierwszych

latach działalności instytucji uległo przekształceniu wskutek architektonicznych ingerencji. Intrygujące rozwiązanie architektoniczne, zaplanowane w latach 60. ubiegłego wieku przez architektkę Galerii Krystynę Tołłoczko-Różyską, okazało się utopijne. Dach zaczął szybko przeciekać.

Dzięki wykorzystaniu substancji fotoluminescencyjnej instalacja wytwarza zjawisko naprzemiennego emitowania i absorbowania światła, przenikającego niegdyś do wnętrza poprzez przeszklony strop, dziś zastąpionego światłem sztucznym. Minimalistyczny czarny obiekt, mieszczący w swoim wnętrzu substancję fotoluminescencyjną, odzwierciedla proporcje sufitu budynku, gdyż podziały i wymiary kwadratowych wgłębień odpowiadają szerokościom belek stropowych pomieszczenia i przestrzeni pomiędzy nimi. Doświetlanie zmienia się podczas udostępniania widzom. Absorbuje energię światła dziennego, aby później oddać ukryty w materii blask, którego intensywność jest zależna od cyklu dnia i nocy. Podporządkowuje wnętrze zewnątrz poprzez wpisanie odseparowanego terytorium instytucji sztuki w naturalny cykl pór dnia. Instalacja Niwelińskiej porusza kwestie zachowań i właściwości światła, jego pochłaniania i emanacji. Artystka umieszczając światło w Galerii, podejmuje także temat jego dystrybucji w konkretnym wnętrzu. Wyraża zainteresowanie unikalną właściwością naturalnych minerałów – substancji fotoluminescencyjnych, które są w stanie magazynować i oddawać przemiany struktur i nadanych w momencie kreacji wartości artystycznych oraz ich zanikania podczas późniejszego trwania czy używania dzieła. Projekt działa na wyobraźnię widza, rozwijając koncept, w którym zdarzenia zachodzące w ramach dzieła sztuki są częściowo ukryte przed doznaniem wzroku⁷³.

W kwestii doprecyzowania szczegółów, dodam, iż kwadratowe świetliki, wypełniające regularnym modularnym układem powierzchnię sufitu górnego piętra galerii, po prowizorycznym zabezpieczeniu gipsem i betonem, ukryte przed światem, przetrwały po dzień dzisiejszy. Pierwotna koncepcja zakładała zupełne odsłonięcie świetlików nad instalacją, tak, by przepływające przez nie naturalne światło dzienne naświetlało materię fotoluminescencyjną uformowaną rakłami w kwadratowych zagłębieniach znajdującej się pod nimi konstrukcji – a następnie, po zmroku, w wyciemnionym pomieszczeniu, emitowało nagromadzone za dnia światło z powrotem do atmosfery. Konstrukcja, układ i rozmiar podstawy instalacji była oparta o wymiary i grid świetlików wypełniających sufit w galerii Bunkra; intencją było stworzenie ruchu światła na linii góra-dół. Wobec niemożności zrealizowania projektu w tak założonej formie (brak zgody konserwatora i architekta, za względu na niestabilność konstrukcji i nieodpowiednie zabezpieczenie dachu, także zagrożenie przeciekaniem), w świetlikach zostały umieszczone lampy emitujące światło UV, które naświetlały proszek fotoluminescencyjny. Równocześnie, by umożliwić wybrzmienie przeciwstawnego działania światła i ciemności, a także podkreślić performatywny charakter, dualność i efemeryczność instalacji, wnętrze galerii co 45 minut było zupełnie wyciemniane, i przez 15 minut można było obserwować emisję

fotoluminescencyjną opalizującego na zielono światła, które rozżarzało się powoli ku górze, wypełniając zimnym cieniem zabetonowane świetliki.

Praca została zakupiona do stałej kolekcji Galerii Bunkier Sztuki, jak również włączona w projekt *Wirtualne Muzea Małopolski*, i jest dostępna na stronie:

<http://muzea.malopolska.pl/obiekty/-/a/14653590/14664787>

Monika
Pindl i inne

Przypisy

1. Pragnę dodać, iż ze względu na mój urlop macierzyński i następujący zaraz po nim urlop naukowy, przeznaczony na opracowanie poniższej dysertacji, całościowa prezentacja projektu *Hidden Entropy* na terenie Polski, zaplanowana jest w formie przekrojowej wystawy indywidualnej na przełom roku 2019 i 2020 w Galerii Miejskiej Bunkier Sztuki w Krakowie. Kuratorem wystawy, nad którą obecnie toczą się zaawansowane prace, jest Krzysztof Siatka. Równocześnie projekt *Hidden Entropy* był wielokrotnie prezentowany na prelekcjach, pokazach i wykładach, także na wystąpieniach konferencyjnych. Pełną listę wystąpień prezentuję w załączonym opisie dorobku. Dalsze prezentacje i ekspozycje projektu w kolejnych odsłonach, w kraju i za granicą, w przygotowaniu.
2. Tak było w przypadku projektu *Ostona* – dla którego bazą i punktem wyjścia były teksty Swietłany Aleksijewicz – vide opis projektu w dalszej części tekstu.
3. Źródło: <http://kulturoznawstwo.amu.edu.pl/seminarium-procesy-sedymentacje-topografie-o-wspolczesnym-dokumentacie-fotograficznym/> [dostęp 2018-10-12]
4. Za: M. Michałowska. Jak pisze dalej autorka o nurtach „nowego dokumentu” i „nowej topografii”, „Zyskujące popularność na świecie w drugiej połowie XX wieku (m.in. za sprawą nowego dokumentalizmu Berndta i Hilly Becherów oraz ich uczniów a także wystawy „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape”, 1976), w Polsce u progu XXI wieku zyskały przedstawiciele (m.in. Waldemara Śliwczyńskiego, Ireneusza Zjeżdżałkę, Konrada Pustołę, Andrzeja Kramarza czy Wojtka Wilczyka)”. M. Michałowska: „Charakterystyczny dla tych fotografii powrót do formalnego chłodu przedstawień, skupienie na dokumentalnym charakterze przedstawień pozwalały przedstawiać problemy społeczne, ekonomiczne i kulturowe obrazowanych przestrzeni”. Źródło: <http://kulturoznawstwo.amu.edu.pl/seminarium-procesy-sedymentacje-topografie-o-wspolczesnym-dokumentacie-fotograficznym> [dostęp 2018-10-12]
5. Za: Wikipedia, tam też przedstawione jest alternatywne stanowisko Paula Crutzena, zakładające, że nowa epoka geologiczna rozpoczęła się już 200 lat temu. Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Antropocen> [dostęp 2018-03-25].

6. Por.: Jan Zalasiewicz, Colin N. Waters, Mark Williams, Anthony D. Barnosky i inni. *When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal*, w: *Quaternary International*. DOI: 10.1016/j.quaint.2014.11.045. [dostęp 2015-09-20].
7. James Joyce, notatka na marginesie rękopisu *Ulissesa* (James Joyce, *Ulysses*, 1919), za: P.F. Herring (1972: 119); źródło: *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between*, edited by Hazel Andrews, Les Roberts, s. 47.
8. *Tsunami* – cykl 6 grafik o wymiarach 120 × 60 cm, rok powstania 2007; technika: emulsja światłoczuła na blasze miedzianej, foto-intaglio, akwatinta, relief.
9. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Czas opowiadany*, t. 3, przeł. U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 376.
10. Ważna uwaga: omówienie powyższego zagadnienia, przy całej jego istotności, jest dla mnie szczególnie trudne, zwłaszcza od strony etycznej. Niezrozumienie, niemoc i niezgoda, jakie pozostawia w nas świadomość tragedii, która dotknęła ofiary w Hiroszimie i Nagasaki powoduje, iż pełne opisanie wydarzenia wraz z jego konsekwencjami; bólu, cierpienia, chorób i śmierci w wyniku eksplozji bądź napromieniowania – wobec skali i złożoności problemu przerastają zarówno zakres poniższej pracy, jak i kompetencje autorki. Stąd koncentruję się tu jedynie na światłoczułym zapisie ciała – który, w moim odczuciu, sam w sobie jest porażającym dowodem letalnej mocy promieniowania – i jej dojmującą metaforą. Owe reprezentacje wpisują się w problematykę (nie)przedstawialności końca i przywrócenia znaczenia fotograficznemu świadectwu wobec wydarzeń ostatecznych, poruszonej w książce Georgesa Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*.
11. Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis-London 2005, s.4.
12. Brylska Aleksandra, *Katastrofa, której nie zobaczysz, O wizualności nuklearnego kresu*, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Redakcja: Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 141.
13. Ibidem, s. 142.
14. Igor Kostin, *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. W. Melech, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2006, s. 9.
15. Monika Pastuszko, *Kiedy później w Kijowie... Napromienowane zdjęcia Igora Kostina. O wizualnych aspektach katastrofy w Czarnobylu*, w: *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 3 (2013), wydawca: Instytut Badan Literackich PAN, Instytut Kultury Polskiej UW, s. 5, odsyłacz: <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/80/118/>
16. Ibidem.
17. *Nagasaki No Kane*, reż. H. Oba, Japonia, 1950, 94 min. Film był adaptacją książki Takashiego Nagaia z 1949 roku pod tym samym tytułem.
18. S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, Wyd. Czarne 2012.

19. Za: Ele Carpenter, *Nuclear Culture Source Book*, Black Dog Publishing, Arts Catalyst, Bildmuseet, 2016, s. 14-15.
20. Ibidem.
21. Za: J. Derrida, *No Apocalypse, Not Now (Full Speer Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)*, trans. C. Porter, P. Lewis, *Diacritics* (2) 14/1984.
22. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, red. K. Długosz-Kurbaczowa, Warszawa, 2009, hasło: katastrofa.
23. Przemysław Czapliński, *Katastrofa wsteczna*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 2015, nr 25, s.37.
24. Zaznaczam, że z największą starannością przeprowadziłam gruntowny wywiad odnośnie potencjalnych zagrożeń na skutek przebywania na terenach popromiennych. Planowane wyjazdy są zabezpieczone od strony prawnej i zdrowotnej przez służby odpowiednie danym krajom – potencjalne zagrożenie napromienowaniem, przy zachowaniu standardowych środków ostrożności, jest zminimalizowane do wartości bezpiecznych dla człowieka, przy czym normy te są rygorystycznie sprawdzane. Równocześnie zwiedzanie tych miejsc odbywa się pod ścisłą kontrolą, w wyznaczonym czasie i o określonej długości pobytu. Możliwe terminy zwiedzania, dokumentacja prawna i informacja o napromienowaniu jest do wglądu na stronach:
<https://www.wsmr.army.mil/Trinity/Pages/Home.aspx> [dostęp 2018-01-23]
<https://www.wsmr.army.mil/Trinity/Pages/RadiationatGroundZeroJusthowradioactiveisthesite.aspx> [dostęp 2018-01-23]
<https://www.nrc.gov/about-nrc/radiation/around-us/calculator.html> [dostęp 2018-01-23]
25. Marianna Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s.172.
26. Ben-Naim, A. (2008). *A farewell to Entropy: Statistical Thermodynamics Based on Information: $S=logW$* . London: World Scientific, Hackensack, N.J. oraz Ben-Naim, A. (2012). *Entropy and the Second Law: Interpretation and MissInterpretations*. New Jersey; London: World Scientific.
27. Berndt Busch, *Entropia*, European Photography, 1996.
28. Por. tekst pracy doktorskiej pt. *Obraz utajony*; praca zrealizowana i obroniona na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; promotor prof. Krzysztof Tomalski, 2013.
29. Oryginalna wypowiedź Jaspera Johnsa, przytoczona i skomentowana przez Johna Cage'a w: J. Cage, *Jasper Johns: Stories and Ideas*, w: J. Johns, *Paintings, Drawings and Sculpture, 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, London, 1964, s. 27.
30. Wypowiedź Jaspera Johnsa, przytoczona i skomentowana przez Johna Cage'a w J. Cage, *Jasper Johns: Stories and Ideas*, w: J. Johns, *Paintings and Drawings and Sculpture, 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, London, 1964, s.27, za: Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 162.

31. Por. Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 163.
32. Ibidem, s. 163.
33. Za: Burgin Victor, Bann Stephen *Relocating*, Princeton 2002, s.113.
34. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s.12.
35. Ibidem, s. 12.
36. Ibidem, s. 18.
37. Za: *The Essential Peirce, Volume 1: Selected Philosophical Writings, (1867–1893)*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, s. 226.
38. Por. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s.12.
39. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.
40. Ibidem, s.146.
41. Ibidem, s. 13
42. William Henry Fox Talbot w wypowiedzi z roku 1840, za: J. Snyder, *Inventing Photography*, w: S. Greenough, J. Snyder, D. Travis i C. Westerbeck (red.), *On the Art of Fixing Shadow*, Washington: National Gallery of Art 1981, p. 4.
43. Por. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 129.
44. Marianna Michałowska w: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s.245, przeprowadza wnikliwą analizę znaczenia śladu w pomiędzy semiotyką Peirce'a i koncepcją Rioceurea.
45. Paul Rioceur, *Czas i opowieść*, t. 3, dz. cyt. s. 171.
46. Victor Burgin, *Re-reading Camera Lucida*, w: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987, s. 86.
47. Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996
48. Ibidem, s. 47.
49. Iversen Margaret, *Photography, Trace and Trauma*, The University of Chicago Press, 2017, s. 1-7.
50. Por.: U. Baer, *Fotografia i histeria. Ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, *Teksty drugie*, 2013, nr 4, s. 169.
51. Moc owego oddziaływania światła najtrafniej określił chyba J. Robert Oppenheimer, jeden z twórców broni atomowej, który po przeprowadzeniu pierwszego testu detonacji bomby atomowej w ramach eksperymentu Trinity w lipcu 1945 roku, przyrównał je do *jasności tysiąca słońc rozbłysłych na niebie*. Oppenheimer na opisanie detonacji użył cytatu zaczerpnię-

tego ze świętej księgi hinduskiej (Bhagawadgita): *Jasność tysiąca słońc, rozbłyśłych na niebie, oddaje moc Jego potęgi Teraz stałem się Śmiercią, niszczycielem światów*

[źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Oppenheimer]

52. Aleksandra Brylska, *Reprezentacje ataków atomowych na Hiroszimę i Nagasaki oraz przedstawienia bomby atomowej w Polsce w latach 1945–1990*; Praca magisterska na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze; Praca wykonana pod kierunkiem dr Iwony Kurz; Instytut Kultury Polskiej; Warszawa, październik 2014.
53. Tytuł nawiązuje do tytułu eseju A. Brylskiej: *Katastrofa, której nie zobaczysz, O wizualności nuklearnego kresu*, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Redakcja: Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 138.
54. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 220.
55. Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 146.
56. Motyw aligatorów-albinosów to nawiązanie do finalnej sceny dokumentalnego filmu Wernera Herzoga pt. *Jaskinia zapomnianych snów (Cave of Forgotten Dreams)*, poświęconego historii i znaczeniu jaskini Chauveta (Ardèche, południowa Francja), w której latem 1994 roku odkryto prehistoryczne malowidła sprzed ponad 30 tys. lat.
57. Aleksijewicz, S. *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, Wyd. Czarne 2012, s.10.
58. Za: S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 9.
59. Anja Tippner, *Postkatastroficzne relikty i relikwie: los obrazów po Holokauście*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 2015, nr 25, s. 238.
60. Międzynarodowa konferencja naukowa *Po Czarnobylu: miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, Kraków, 26-27 kwietnia 2016 r., zorganizowana przez Wydział Polonistyki UJ, Katedrę Ukrainistyki IFW UJ, Instytut Literatury im. T. Szewczenki NAN Ukrainy w Kijowie. Prezentacja prac i wykład autorski pt. *Entropia miejsca / entropia obrazu. Promieniowanie materii. Rozpad widzialnego. Wizualny zapis przestrzeni popromiennych – obszarów przezświetlonych promieniowaniem radioaktywnym*.
61. Igor Kostin, *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. W. Melech, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2006, s. 8–9.
62. *Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1995, s. 1367.
63. Oksana Zabuzko, *Planeta Piotun – Dowżenko – Tarkowski – von Trier albo dyskurs nowej grozy*, 2012, tłum. K. Kotyńska w: miesięcznik *Znak* 2016, nr 73, s. 4-29.
64. Derrida, J. *No Apocalypse, Not Now, (Full Speed Ahead, Seven Missiles, seven Missives)*, przeł. C. Porter, P. Lewis, *Diacritics* 1984, nr 2, s. 20-31; na j.polski przełożyła: I. Boruszkowska, Kraków, 2017; J. Derrida, *Nie, apokalipso, nie teraz (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*

- [w:] tegoż, *O apokalipsie*, przeł., wstęp i oprac. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, posłowie I. Boruszkowska, M. Koza, Kraków 2017.
65. Za: Takashi Nagai, *Dzwony Nagasaki*, przeł. z wyd. fr. Maria Szwykowska, przedm. Marek Rostworowski, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1955, s. 25.
66. Zagadnienie obłoku atomowego często powraca w tekstach Aleksandry Brylskiej, tu w: Aleksandra Brylska, *Największa taka katastrofa... O niewidocznych reprezentacjach katastrofy elektrowni jądrowej w Czarnobylu*, Warszawa, *Studia Europaea Gnesnensia* 17/2018, ISSN 2082-5951, DOI 10.14746/seg.2018.17.20.
67. Za Brylska Aleksandra: *Katastrofa, której nie zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Redakcja: Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s.143.
68. Por. Ursula K. Heise, 2008 w: Aleksandra Brylska, „Największa taka katastrofa... O niewidocznych reprezentacjach katastrofy elektrowni jądrowej w Czarnobylu”, Warszawa, *Studia Europaea Gnesnensia* 17/2018, ISSN 2082-5951, DOI 10.14746/seg.2018.17.20
69. Trybuna Ludu, 1 maja 1986, s. 5.
70. Greenough, Sarah, Mark Greenburg (ed.). *In Focus: Alfred Stieglitz; Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1995, s. 132. (tłumaczenie własne).
71. Za: Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
72. Szczerski, A., katalog wystawy *Unia Polsko-Słowacka (27.11.2014-01.02.2015)*, artyści: Marcin Maciejowski, Monika Niwelińska, Agnieszka Piksa, Wilhelm Sasnal, Jakub Woynarowski), wyd. Košické Kultúrne Centrá, Galeria Alfa w Kasárne/Kulturpark, Koszyce, Słowacja, s. 2.
73. Opracowanie: Anna Lebensztejn, Kinga Olesiejuk, Krzysztof Siatka, Galeria Sztuki Współczesnej *Bunkier Sztuki* w Krakowie; źródło: <http://muzea.malopolska.pl/obiekty/-/a/14653590/14664787>.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004
- Augé Marc, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009
- Baer U., *Fotografia i histeria. Ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, *Teksty drugie* 2013, nr 4, s. 169
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008
- Béguin Albert, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011
- Belting Hans, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007
- Benjamin Walter, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2006
- Berger John, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999
- Borges Jorge Louis, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972
- Boruszkowska Iwona, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, [redakcja], *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Wydawnictwo UJ, Kraków 2017
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków 2003
- Burgin Richard, *Rozmowy z Jorge Louísem Borgesem*, przeł. M. Kłobukowski, Gdańsk 1993
- Burgin Victor, *In/Different Spaces: place and memory in visual culture*, Berkeley 1996
- Burgin Victor, Bann Stephen, *Relocating*, Princeton 2002
- Burgin Victor, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London 2004
- Brylska Aleksandra, *Katastrofa, której nie zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Redakcja: Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017
- Carpenter Ele, *Nuclear Culture Source Book*, Black Dog Publishing, Arts Catalyst, Bildmuseet, 2016
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998
- Chlewiński Zdzisław, Hankała Andrzej, Jagodzińska Maria, Mazurek Beata, *Psychologia pamięci*, Warszawa 1997

- Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Universitas, Kraków 2010
- Czapliński Przemysław, *Katastrofa wsteczna*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 2015, nr 25
- Dean Tacita, *Analogue*, Göttingen 2011
- Deleuze Gilles, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2011
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997
- Derrida Jacques, *No Apocalypse, Not Now (Full Speer Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)*, tłum. C. Porter, P. Lewis, *Diacritics* (2) 14/1984
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008
- Draaisma Douuwe, *Księga zapomnienia*, w: *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, PIW, 2006
- Foster Hal, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010
- Freud Sigmund, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, PWN, Warszawa 1987
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1977
- Hales Bacon Peter, *Atomic Spaces: Living on the Manhattan Project*, Chicago, 1999
- Horn Roni, *Another Water. The River Thames, for Example*, Göttingen 2011
- Kilbansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritzl, *Saturn i Melancholia*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009
- Konteksty. Polska sztuka ludowa:*
 nr 2-3 / 2011, *Aby Warburg. Antropologia i historia sztuki. Atlas Mnemosyne*
 nr 1 / 2010, *Śmierć obrazu*
 nr 1 / 2006, *Antropologia obrazu*
 nr 1-2 / 2003, *Pamięć i zapomnienie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza*
 nr 1-4 / 2000, *Fotografia: Między nauką a sztuką*
- Kuran Peter, *How to Photograph an Atomic Bomb*, Virginia 2009
- Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010
- Light Michael, *100 Suns*, New York 2003
- Lippit Akira Mizuta, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2005.
- Lorenc Iwona, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001
- Marker Chris, *La Jeteè. Cinè-roman*, New York 2008

- Mavor Carol, *Summer Was Inside the Marble: Marguerite Duras and Alain Resnais's Hiroshima mon amour*, w: *Photography and Culture*, vol. I issue I, July 2008,
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. J. Migasiński i P. Stefańczyk, Warszawa 1993
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996
- Merleau-Ponty Maurice, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1999
- Michałowska Marianna, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007
- Michałowska Marianna, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004
- Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, przeł. S. Hawkes, New York 2004
- Momro Jakub, *Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu*, w: *Teksty Drugie* 2012, nr 4
- Rosner Katarzyna, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2006
- Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków, 2007
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009
- Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1974
- Śniedziewski Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, Universitas, Kraków 2011
- Tippner Anja, *Postkatastroficzne relikty i relikwie: los obrazów po Holokauście*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 2015, nr 25
- Todorov Tzvetan, *Teorie symbolu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011
- Ungar Georges, *Pamięć*, przeł. S. Pietyra, Warszawa 1980
- Wieczorkiewicz Anna, *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000
- Włodarski Ziemowit, *Z tajemnic ludzkiej pamięci*, Warszawa 1990
- Yates Frances A., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977
- Zeszyty Literackie*, nr 2 (118) / 2012, W. G. Sebald
- Zimbardo Philip G., *Psychologia i życie*, przeł. E. Czerniawska, J. Łuczyński, J. Radzicki, J. Suhecki, Warszawa 1999
- Zimbardo Xavier, *Monks of Dust: The Holy Men of Mount Athos*, New York 2001
- Znak*, nr 6 (553) / 2001, nr 12 (571) / 2002