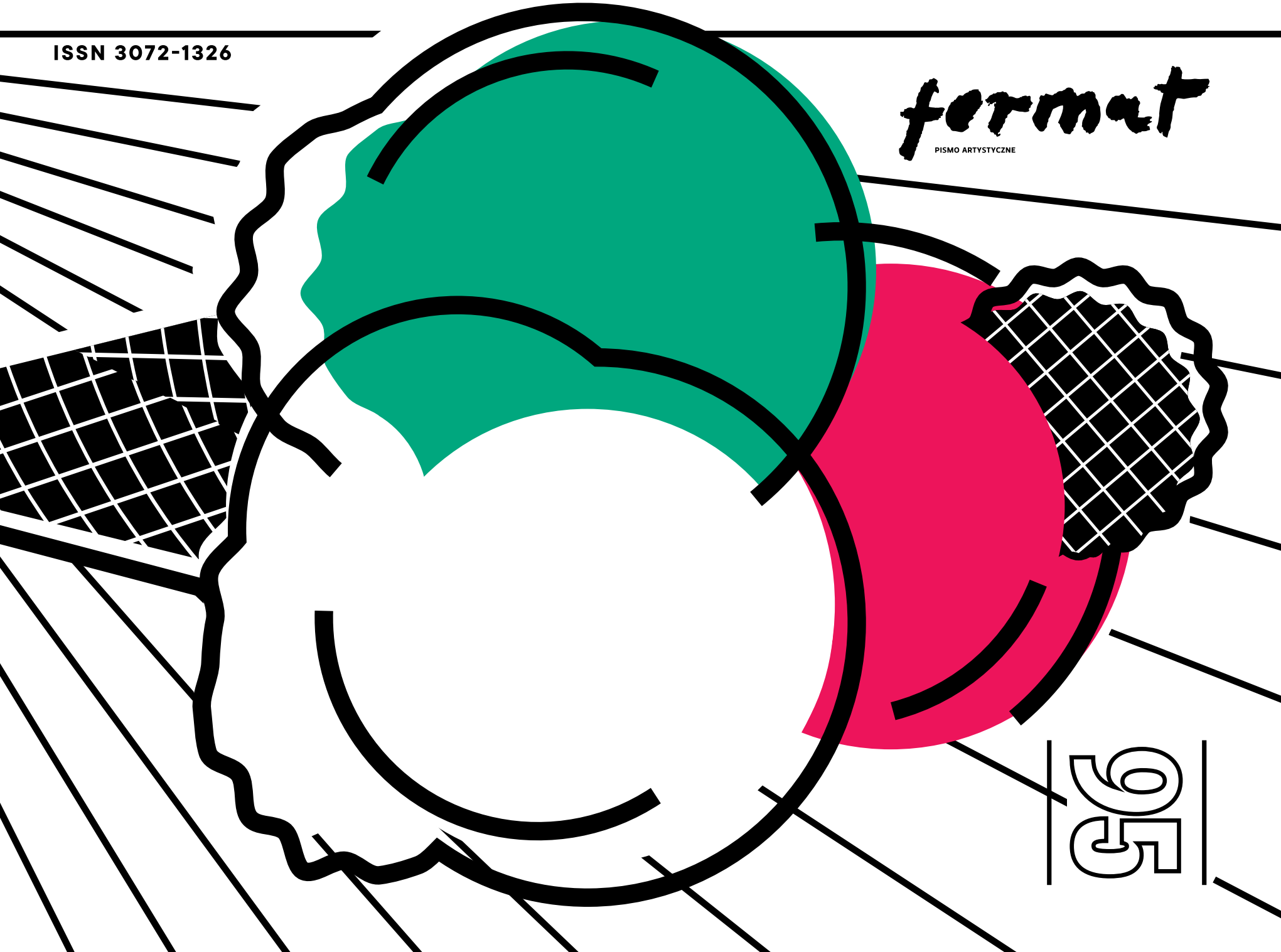
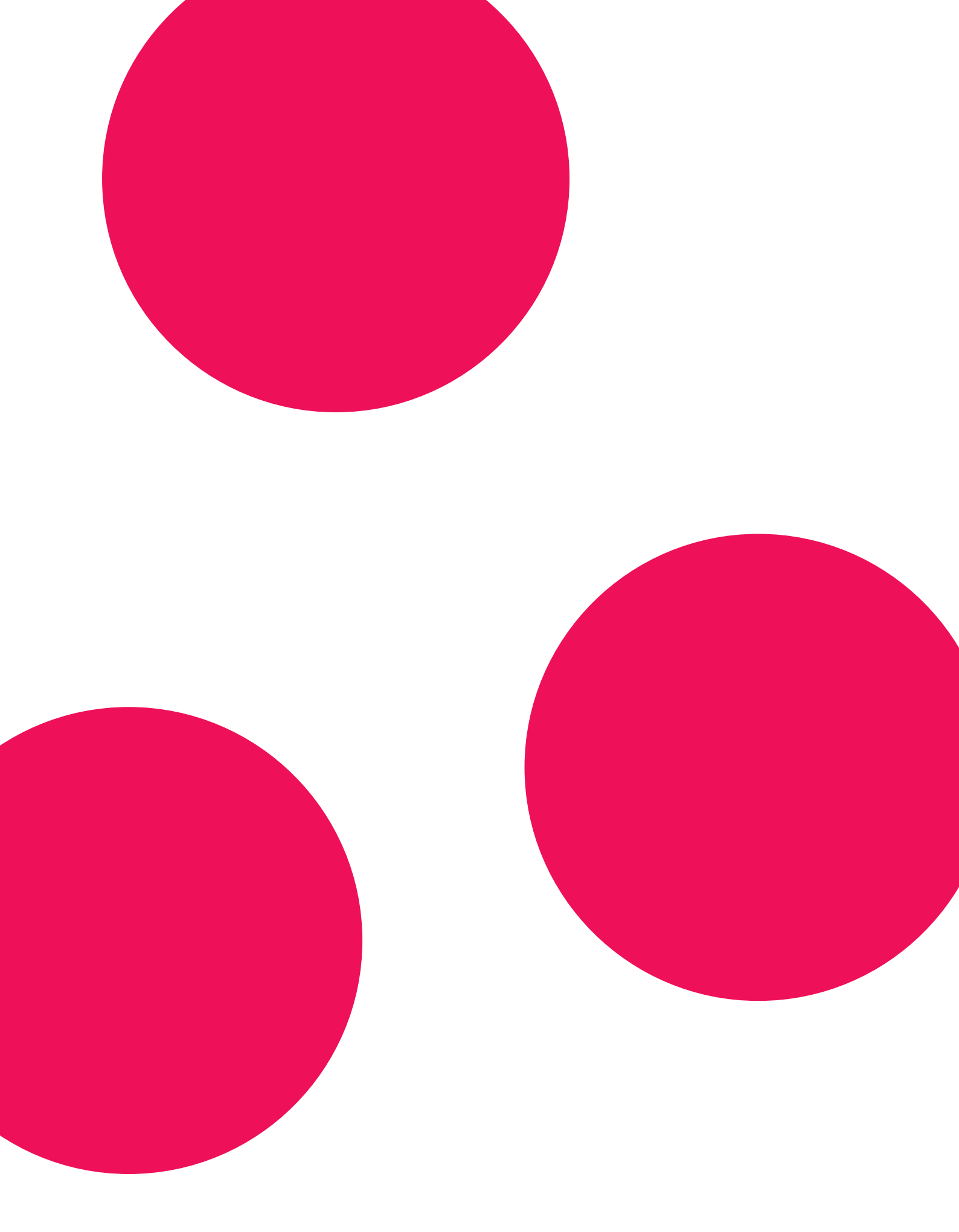
ISSN 3072-1326

format

PISMO ARTYSTYCZNE



95



Od redakcji



Alicja Klimczak-
-Dobrzaniecka

To niezwykłe, jak szybko upływa czas w „ładniejszej porze roku". Ledwie zrobiło się ciepło, a już lato chyli się ku końcowi (piszę te słowa w sierpniu). Spróbujmy zatrzymać je na dłużej, sięgając po relacje z wystaw we Włoszech, które niezmiennie pozostają jednym z najbardziej pożądanych wakacyjnych kierunków. Sztuka bowiem, choć bywa poważna, potrafi także ofiarować wytchnienie.

Poza wakacyjnym oddechem czujemy już zwyczajowe tempo nadchodzącej jesieni, która w świecie kultury jest chyba najbardziej intensywnym momentem. Z jednej strony stanowi kontynuację tego, co rozpoczęło się w pierwszej połowie roku, z drugiej – idąc w rytmie akademickim – daje obietnicę czegoś zupełnie nowego. Dlatego w tym numerze „Formatu" podsumowujemy ważne wydarzenia wiosny i lata, jednocześnie inicjując refleksję nad zupełnie nowymi zagadnieniami.

Drukowana edycja pisma zachęca do spokojnej lektury w starym stylu i chwili oddechu, a nasza stale aktualizowana strona internetowa pozwala na bieżąco śledzić najnowsze publikacje.

Zapraszamy do lektury.

tematy

6

Zyta Misztal von Blechinger
Kulturalne wojaże po Lombardii – Lab Gallery Caffe w Cividatus Camunorum

16

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Pojedź do Lombardii i zrozum nudę

20

Katarzyna Roj
Krótkie wakacje w ramach Inequalities

26

Kasia Boratyn
Intelligens. Naturalna. Sztuczna. Zbiorowa. 19. Biennale Architektury w Wenecji

rozmowy

38

Co jest sercem kina?
Z Lechem Molińskim i Jerzym Wypychem rozmawia Agata Ciastoń

48

Maria Majchrowska
Wywiad z Ewą i Krzysztofem Foltami

54

Zuzanna Jaworska
Czy w erze automatyzacji i postracjonalności można jeszcze mówić własnym głosem? Rozmowa z xtreme girl

60

Mika Drozdowska
Zanikający blask – rozmowa z Aleksandrem Baszyńskim

postawy

68

Beata Bartecka
Nic nie jest prawdziwe, wszystko jest dozwolone

78

Hanna Kostołowska
Zuza Golińska. SWARM LOGIC

88

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Julia Sołtysiak. Nagroda redakcji „Formatu" w konkursie Sztuka Przejścia '24 – Najlepsze Dyplomy ASP Wrocław

94

Natalia Gaj
Trwając bez powrotu – twórczość Jessiki Ostrowicz

100

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Martyna Miroszewska – wyróżnienie „Formatu" w jedenastej edycji Konkursu Postawy

106

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Michał Hrisulidis

114

Alexandra Holownia
Zorka Lednárová – zyskać skrzydła

Format 95

zjawiska

126

Ida Smakosz-Hankiewicz
Uchwycić swoje czasy – kim jest dziś kolekcjoner sztuki i o różnych powodach tworzenia kolekcji

132

Justyna Teodorczyk
Biżuteria, która mówi, a czasem krzyczy. Legnicki Festiwal SREBRO

136

Paweł Bąkowski
Pięćdziesiąt dwa lata i pauza

142

Beata Ludwiczak
Design / przestrzeń / technologia

148

Magdalena Basak
Historia, która nie zmieściła się w podręcznikach

154

Ignacy Oboz
Muzeum jako wspólnota. Wystawa „Jak działa Muzeum" w MS1 w Łodzi

160

Beata Bartecka
Afekt: typografia

166

Anka Mituś
Czy wolno mi o tym mówić? Strefy LGBT+ albo zwrot konserwatywny po polsku

172

Mateusz M. Bieczyński
Między ciężarem a ulotnością – „Międzyprzestrzenie" Katarzyny Koczyńskiej-Kielan

180

Agnieszka Kłos
Ogrodniczki nowego archiwum

192

Adriana Usarek
Czas się zatrzymał

200

Anna Markowska
Obce nam dzisiaj dawne słowo „bliźni"

Redaktor naczelna
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
a.klimczak-dobrzaniecka@asp.wroc.pl

Projekt layoutu, opracowanie graficzne, redakcja techniczna, przygotowanie do druku
Artur Skowroński

Korekta
Marcin Grabski, mesem.pl

Druk
ZAPOL Sobczyk Sp. k., Szczecin

Projekt okładki
Artur Skowroński

Adres redakcji
plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209

Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

Warunki prenumeraty
W sprzedaży wysyłkowej cena 1 egz. wynosi 18,00 zł.

Kwotę prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, Millennium Bank
51 1160 2202 0000 0005 8270 7307,
w tytule przelewu zaznaczając – „Format".
Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt.
Oferujemy także wysyłkę archiwalnych numerów pisma.

Nakład
800 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2025 by Redakcja „Format"

cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)

do zobaczenia

210

Konkurs Super Forma 2025

218

Przemek Pintal
Wasze domy nucą nasze pieśni

półka

230

Do czytania



6–15



16–19



20–25



26–35


tEM
aty



Kulturalne wojaże po Lombardii – Lab Gallery Caffe w Cividatus Camunorum

Zyta Misztal von Blechinger



▲
Lab Gallery Caffe,
wystawa *Cividate wczoraj i dziś,*
fot. M. Misztal von Blechinger

▲
Rytuał autorstwa Megan Segre,
wydarzenie *Cividate wczoraj i dziś,*
fot. M. Misztal von Blechinger

Wybierzmy się dziś w podróż na prowincję[1]. W stronę topniejących lodowców i małych miasteczek w dolinach. Drogę Pisogne-Edolo, która prowadzi w kierunku Passo Tonale, wyznaczono już wieki temu jako pradawny szlak łączący basen jeziora Iseo z Alpami[2]. Podążając nim wzdłuż rzeki Oglio, zobaczymy rozległy obszar, otwarty szeroko jak brama i jednocześnie chroniony przez monumentalne szczyty. To znak, że dotarliśmy do celu, gdzie każda warstwa ziemi opowiada przejmującą historię o prehistorycznych plemionach, które zostawiły nam znaki na skałach[3], i o potędze Rzymu, który założył tu miasto. Teren ten skrywa i mroczne tajemnice średniowiecza, naznaczając dolinę ogniem oraz strachem. Całe jej dziedzictwo, od kamiennych rytów po rzymskie artefakty, pieczołowicie gromadzi i bada Narodowe Muzeum Archeologiczne w Cividate Camuno. Jednak zanim je odwiedzimy, zatrzymajmy się przy głównej ulicy i niespiesznie wypijmy espresso w miejscu o szczególnej grawitacji. Caffe del corso Art[4] to adres, pod którym spotykali się intelektualiści już w czasach wojennej zawieruchy. Dziś ta niewielka kawiarnia z suto wyposażonym barem jest jednocześnie galerią sztuki, miejscem wystawowym i laboratorium. Na co dzień możemy spotkać tu roześmianych miejscowych i zaaferowanych pracą artystów. Podobnie jest tym razem. Praca wre, gdyż na wieczór zaplanowano akcję artystyczną. Ma ona pomóc zaangażować lokalną społeczność i rozwinąć poczucie wspólnoty wokół sztuki współczesnej. Trzy nieznające się wcześniej artystki, które przybyły do Italii z różnych stron świata – Megan Segre, Jeannine Cook oraz Flaminia Bonciani – uważnie i niezależnie badając *genius loci*, podejmą próbę wpisania języka sztuki w jego bogaty wymiar historyczny, tworząc fascynujący dialog między przeszłością a teraźniejszością[5]. Zanim odkryjemy, co było źródłem inspiracji i w jaki sposób artystki odpowiedziały na wezwanie, cofnijmy się w czasie, by wyruszyć w podróż przez wieki ludzkich losów.

1 W starożytności słowo *provincia* oznaczało między innymi obszar podbity przez Cesarstwo Rzymskie.

2 Rzymska droga Via Valeriana (nazwa ta jest przedmiotem dyskusji historyków w odniesieniu do tego odcinka) łączyła Brescię z Cividate Camuno i kolejnymi osadami w dolinie, była kluczowa dla administracji, transportu wojsk oraz eksploatacji bogactw naturalnych (głównie żelaza).

3 Sztuka naskalna w Val Camonica została wpisana na listę światowego dziedzictwa UNESCO w 1979 roku jako pierwszy obiekt we Włoszech. Zespół liczy ponad 300 tysięcy petroglifów powstałych w ciągu ośmiu tysiącleci. Jest to kamienna księga opowiadająca o ewolucji społeczeństwa, wierzeń i życia codziennego prehistorycznych ludzi.

4 Ceffe del Corso Art (współcześnie Lab Gallery Caffe) – galeria sztuki oraz studio, w którym odbywają się warsztaty artystyczne i laboratoria. Miejsce wystawiennicze, gdzie spotykają się artyści uczestniczący w programach rezydencyjnych i ludzie kultury. Właścicielką jest Silvia Gosio – absolwentka Akademii Sztuk Pięknych Brera w Mediolanie i miłośniczka sztuki. Jej galeria zachowała swoją tożsamość również jako historyczna kawiarnia i bar z włoskimi trunkami, zatem funkcjonuje w przestrzeni miasta, będąc także miejscem wypoczynku i spotkań.

5 Wydarzenie jest owocem międzynarodowego programu rezydencyjnego, odbywa się dzięki współpracy RUC Art Residency, Lab Gallery Caffe oraz Museo Archeologico Nazionale della Valle Camonica.

LINIA CZASU

Patrimonio dell'Umanità – miejsce światowego dziedzictwa Prehistoria i starożytność

Wizyta w muzeum stanowi absolutną konieczność. To tutaj, w skarbnicy wiedzy o starożytnych kulturach, należy szukać tropów i znaczeń. Narodowe Muzeum Archeologiczne w Cividate Camuno[6] gromadzi najważniejsze znaleziska z okresu rzymskiego, ale bada także tożsamość rdzennej ludności – Camunów. Spotkanie ich kultury z potęgą Rzymu zaowocowało unikalnym dziedzictwem.

Zwiedzanie rozpoczynamy od spotkania z plemieniem Camunów. Zanurzamy się w opowieściach z epoki kamienia, kiedy po ustąpieniu lodowca do doliny przybyły pierwsze grupy nomadów. Wyniki badań rytów naskalnych prowadzą nas przez rozwój tej społeczności. Obserwujemy rewolucję neolityczną i powstanie złożonej struktury społecznej. Wędrujemy przez epokę brązu aż do epoki żelaza. Dostrzegamy wyraźny wpływ kulturowy Etrusków i Celtów, widoczny w tematyce przedstawień.

W tym czasie powstają tysiące grawerunków ze scenami z życia codziennego i obrzędami[7]. Dowiadujemy się, że Camunowie posługiwali się własnym pismem – alfabetem kamunickim. To właśnie z tego okresu pochodzi jeden z najcenniejszych eksponatów muzeum, jakim jest amulet z brązu, stanowiący bezcenne świadectwo duchowości Camunów[8]. Interpretuje się go jako wizerunek lokalnego bóstwa żeńskiego związanego z kultem wód. Zapamiętujemy to znalezisko oraz jego znaczenie, gdyż odegra ono ważną rolę w naszej opowieści.

Kolejnym wyjątkowym artefaktem są drzwi z Pescarzo di Capo di Ponte, datowane na okres między II a I wiekiem przed naszą erą. Wykonane z drewna modrzewiowego, są jednym z najlepiej zachowanych zabytków i dają wgląd w techniki budowlane oraz pozwalają wyobrazić sobie codzienność życia Camunów tuż przed dominacją rzymską. Historia Camunów wkracza bowiem w nowy etap wraz z ekspansją potęgi, która

6 Instytucja została założona w 1981 roku i prezentuje publiczności znaleziska pozyskane podczas wykopalisk prowadzonych w dolinie od końca XVII wieku.

7 Ryty naskalne znajdują się na otwartym terenie i są wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Te prehistoryczne i protohistoryczne dzieła powstające w ciągu tysięcy lat ukazują sceny polowań, uprawy roli, pojedynków, a także zawierają symbole religijne i mapy topograficzne. Muzeum osadza je w horyzoncie historycznym. Znaleziska, takie jak ceramika typu *dos dell'arca*, nawiązują do kultury materialnej ludu, który tworzył tę niezwykłą sztukę.

8 Datowany na V wiek przed naszą erą. Przedstawia symbolicznie postać z uniesionymi do góry rękami. Postać ta znajduje się w łodzi, której dziób i rufa mają głowy ptaka.


RES PUBLICA



▲
Direzione regionale Musei nazionali Lombardia – Museo Archeologico Nazionale della Valle Camonica; National Museums of Lombardy – National Archaeological Museum of Valle Camonica, widok wystawy, fot. M. Misztal von Blechinger

zjednoczyła basen Morza Śródziemnego – Rzymu[9]. Zauważamy, że najeźdźcy nie zniszczyli tego, co zastali. Rzymianie praktykowali bowiem szczególny rodzaj szacunku i troski, zachowując tożsamość i integrując lokalną społeczność ze strukturą swojego imperium. Centralnie położonej osadzie Camunów nadano status administracji terytorium: Civitas Camunnorum. Miasto Camunów i dawna stolica plemienia, choć funkcjonowała oczywiście z ograniczoną autonomią, przeżyła swój największy rozkwit, rozbudowana na wzór klasycznego rzymskiego miasta. Znajdujemy w nim centralny plac i serce życia politycznego oraz handlowego – forum. Jest służący rozrywce amfiteatr, którego ruiny możemy zobaczyć do dziś. Są także termy – łaźnie publiczne stanowiące centrum życia społecznego. I jest *santuario* – świątynia, która powstała na miejscu lokalnego kultu. Rzymianie asymilują rdzenną boginią Camunów i łączą ją ze swoją boginią Minerwą, zachowując ciągłość wierzeń i tworząc synkretyczną hybrydę *Minerva Casuontina*. Możemy zobaczyć ją na własne oczy jako jeden z najcenniejszych eksponatów muzeum. Posąg bogini Minerwy znaleziony w 1986 roku w Breno jest rzeźbą marmurową, rzymską kopią greckiego oryginału z V wieku przed naszą erą, i przedstawia opiekunkę mądrości, sztuki i rzemiosła[10]. Choć głowa i ramiona posągu zaginęły (figurę próbowali brutalnie zniszczyć chrześcijanie), jego majestat i precyzja wykonania są zachwycające. Obecność rzeźby pozwala przypuszczać, że miasto miało duże znaczenie, a swój największy rozkwit przeżywało w I i II wieku naszej ery, czerpiąc zyski z handlu, rolnictwa i wydobycia zasobów naturalnych doliny. Obecność Rzymian odcisnęła głębokie piętno nie tylko na urbanistyce i sztuce regionu, ale także na jego obyczajach. Sekcja muzeum poświęcona nekropoliom stanowi doskonałe wprowadzenie do tego tematu. Jak bowiem inaczej „zrozumieć przemijanie"[11], jeśli nie przez próbę poznania rytuałów i wierzeń.

Artefakty prezentowane w muzeum pozwalają przypuszczać, że w świecie rzymskim śmierć była wydarzeniem publicznym, a rytuały pogrzebowe miały zapewnić zmarłemu spokój w zaświatach, lecz również podtrzymać status społeczny jego rodziny. Praktyki te ewoluowały, jednak pewne kluczowe elementy zostały takie same. Było to między innymi *conclamatio* – ostatnie pożegnanie, podczas którego myto, perfumowano i ubierano ciało w najlepszy strój. W ustach zmarłego umieszczano obol Charona, monetę, która miała być zapłatą dla przewoźnika dusz przez Styks. Ciało wystawiano w atrium domu *lectus funebris*, stopami w kierunku drzwi, co symbolizowało jego ostateczne odejście. Następnie następowała kremacja. Ciało palono na specjalnie przygotowanym stosie *bustum*, a wraz z nim spalano dary i przedmioty osobiste zmarłego. Prochy zbierano do urny (szklanej, ceramicznej lub kamiennej), którą następnie składano w grobowcu. Opieka nad grobem i pamięć o zmarłych nie kończyły się w dniu pogrzebu. Grobowce często wyposażano w specjalne instalacje, dzięki którym rodzina mogła składać ofiary, takie jak wino, miód czy mleko, bezpośrednio do urny i karmić duszę zmarłego (libacje). Rzymianie obchodzili także specjalne święta, podczas których odwiedzano groby, składano kwiaty i pożywienie, utrzymując w ten sposób więź z zaświatami i zachowując pamięć. Badania archeologiczne nekropolii rzymskich, takich jak te w Val Camonica, dostarczają bezcennych informacji nie tylko o duchowości, lecz również o strukturze społecznej, diecie, chorobach i codzienności życia ludzi, którzy byli tu przed nami tysiące lat temu.

Średniowiecze i nowożytność

Kryzys, jaki dotknął Cesarstwo Rzymskie, zagrożenie ze strony plemion barbarzyńskich, inflacja i załamanie na szlakach handlowych sprawiły, że życie w nieufortyfikowanych miastach stało się niebezpieczne. U schyłku imperium administracja została przeorganizowana i Civitas Camunnorum straciło na znaczeniu na rzecz większych ufortyfikowanych miast, takich jak Brescia (Brixia) czy Mediolan (Mediolanum). Pod koniec V wieku, wraz z ostatecznym upadkiem Cesarstwa Rzymskiego, miasto było już tylko cieniem swojej dawnej świetności, a jego monumentalne budowle zaczęły popadać w ruinę, stając się tanim źródłem materiału budowlanego.

Ciekawy i dobrze udokumentowany okres w historii rozpoczyna się jednak wraz z nadejściem potęgi, która zdominowała północne Włochy na kilkaset lat. Cividate Camuno stało się częścią weneckiego *Stato da Terra*. Okres wenecki to czas rozwoju hutnictwa żelaza, które od zawsze było głównym bogactwem doliny. Rodziny z Val Camonica, które kontrolowały kopalnie i kuźnie, dorobiły się ogromnych fortun. Lokalne rody szlacheckie wznosiły zamki i pałace oraz fundowały powstanie licznych dzieł sztuki. W tym okresie namalowano wiele fresków i obrazów, które do dziś zdobią tutejsze świątynie.

Od bogini matki do czarownicy

Jednym z najmroczniejszych wydarzeń, jakie zapisały się niechlubnie w historii doliny, były brutalne procesy o czary. Cofając się do duchowych korzeni, spróbujmy zrozumieć, dlaczego właśnie to miejsce stało się krwawą areną polowań na czarownice. Dzięki pracy archeologów wiemy, że istniał tu pradawny

---

9 Ekspansja Rzymu na północ (I wiek przed naszą erą – I wiek naszej ery) miała na celu zabezpieczenie Italii przed najazdami ludów zza Alp oraz kontrolę nad strategicznymi przełęczami alpejskimi, które były kluczowymi szlakami handlowymi i militarnymi. W ramach kampanii militarnej wojska rzymskie, dowodzone przez przyszłego cesarza Tyberiusza i jego brata Druzusa Starszego, podbiły plemię Camunów.

10 Posąg Minerwy jest jednym z najważniejszych znalezisk świadczących o procesie romanizacji doliny. Rzeźba została wykonana na wzór *Athena Hygieia* – dzieła przypisywanego Pyrrosowi, uczniowi Fidiasza. Posąg z Cividate Camuno jest jedną z zaledwie trzech znanych na świecie rzymskich kopii tego konkretnego greckiego arcydzieła. Pozostałe dwie to *Athena* z kolekcji Hope, obecnie znajdująca się w Los Angeles County Museum of Art (LACMA), oraz *Athena Farnese*, którą można podziwiać w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Neapolu. Fakt, że jedna z tak rzadkich kopii znajduje się w Val Camonica, świadczy o znaczeniu i bogactwie tego alpejskiego terytorium w czasach Cesarstwa Rzymskiego.

11 Wplecenie myśli Krzysztofa Michalskiego, a zwłaszcza tez z jego fundamentalnego dzieła *Zrozumieć przemijanie*, stanowi filozoficzny klucz, który pozwala otworzyć najgłębsze pokłady znaczeniowe dla artystycznego projektu.

kult kobiecy. Sztuka naskalna oraz znaleziska, takie jak amulet z brązu, sugerują istnienie silnych powiązań miejsca z bóstwami żeńskimi[12]. W społeczeństwach agrarnych postać Wielkiej Matki czy innych lokalnych bogiń związanych z mocą natury była centralnym elementem duchowości, gwarantującym przetrwanie i siłę wspólnoty. Kobiety jako zielarki, akuszerki, strażniczki domowego ogniska posiadały i przekazywały sobie wzajemnie prastarą wiedzę. Rzymianie, przybywając do doliny, nie wykorzenili tych wierzeń, tylko zintegrowali je ze swoim panteonem. Podobnie jak miejscowa bogini wód została połączona z Minerwą, tak również inne duchy i bóstwa natury przetrwały, wchłonięte przez rzymską religijność. Wczesne chrześcijaństwo także nie wymazało tych tradycji od razu. Przez lata stare zwyczaje współistniały z nową wiarą. Dawne miejsca kultu stawały się miejscami dla nowych kościołów, a pogańskie święta adaptowano i przeobrażano w święta chrześcijańskie. Jednak w ludowej mentalności, zwłaszcza w miejscach trudno dostępnych i odizolowanych, przetrwało wiele pogańskich rytuałów. Wciąż wierzono w duchy natury i praktykowano medycynę ludową. Kobiety, które posiadały wiedzę o ziołach, cieszyły się szacunkiem, choć ich „moc" nie przez wszystkich była postrzegana jako wiedza. To, co nie podlegało kontroli nowej religii, wkrótce zaczęto uznawać za niebezpieczne. Delikatna równowaga została zaburzona, a miejsce zyskało ponurą sławę „Płonącej Doliny" – jednego z głównych centrów polowań na czarownice w Europie[13]. Publikacja *Malleus Maleficarum* (*Młot na czarownice*) z 1487 roku stworzyła teologiczną i prawną podstawę ścigania herezji czarownictwa, nazywając ludowe wierzenia magią. Sobór trydencki (1545–1563) oraz okres kontrreformacji zaostrzyły walkę z wszelkimi formami herezji. Był to czas klęsk żywiołowych, epidemii i biedy. Niewyjaśnione choroby, śmierć bydła czy nieurodzaj przypisywano działaniu złych mocy, a oskarżenie o czary stawało się sposobem na rozwiązanie sąsiedzkich konfliktów, pozbycie się długu czy przejęcie majątku. Najwięcej polowań przypadło na początek XVI wieku i były one prowadzone z niezwykłą zaciekłością. Ofiara była aresztowana, przesłuchiwana i torturowana tak długo, dopóki nie przyznała się do winy i nie wskazała kolejnych „wspólniczek". Val Camonica zyskała przydomek Doliny Opętanych (*Valle degli indemoniati*). Skala i okrucieństwo tych wydarzeń były tak wielkie, że zaniepokoiły władze Republiki Weneckiej. Wenecjanie, znani ze swojego pragmatyzmu i niechęci do fanatyzmu religijnego, który destabilizował ich terytoria, wysłali specjalnego wysłannika, aby zbadał sprawę. Dochodzenie wykazało liczne nadużycia, stosowanie niedozwolonych tortur i fakt, że wiele oskarżeń miało podłoże osobiste i majątkowe. W rezultacie Wenecja interweniowała, ograniczając samowolę inkwizytorów, co na jakiś czas położyło kres masowym egzekucjom. Jednak polowania na czarownice pozostawiły głęboką traumę w świadomości lokalnej społeczności. Przez wieki był to temat bolesny i wstydliwy. Dziś jest on na nowo odkrywany jako kluczowy element historii regionu oraz tragiczny przykład tego, jak prastare, związane z naturą wierzenia i rola kobiet jako ich strażniczek zostały w pewnym momencie historii zdemonizowane i brutalnie stłumione w imię ideologicznej, religijnej ortodoksji.

12 W religiach i mitologii można znaleźć wiele postaci o charakterze żeńskim, które czczono jako boginie, duchy czy inne istoty o boskim statusie. Pełniły one różne funkcje związane z naturą (bóstwa rzek, lasów, żywiołów), płodnością, domem, miłością, cyklem życia – narodzinami i śmiercią oraz przeznaczeniem.

13 Procesy o czary w Val Camonica z lat 1518–1521 należą do najkrwawszych w historii Włoch. Prowadzone przez inkwizycję, doprowadziły do śmierci na stosie kilkudziesięciu osób i oskarżenia tysiąca innych, głównie kobiet. Oskarżeniem głównym, wielokrotnie powtarzanym w protokołach, były sabaty na Passo Tonale. Przełęcz ta, w zbiorowej wyobraźni, stała się mitycznym miejscem zlotów czarownic. Opisy orgii, profanacji i bluźnierczych rytuałów są stałym elementem demonologii tamtego okresu.



▲
Direzione regionale Musei nazionali Lombardia – Museo Archeologico Nazionale della Valle Camonica; National Museums of Lombardy – National Archaeological Museum of Valle Camonica – widok ekspozycji, detal, amulet z brązu, fot. M. Misztal von Blechinger



▲
Kopia znaleziska archeologicznego, Cividate Camuno, fot. M. Misztal von Blechniger

CIVIDATE WCZORAJ I DZIŚ

Artystyczny tryptyk i egzystencjalna prawda

Powróćmy do Lab Gallery Caffe, gdzie zebrało się już sporo osób. Galeria zmieniła się nie do poznania. W części, w której zwykle pracują artyści, jest teraz nieskazitelnie czysto. W pomieszczeniu panuje gwar. Centralną ścianę laboratorium zajmuje ponadtrzymetrowy dyptyk. Jego kolory, faktura i kształt ram mają w sobie coś niepokojącego[14]. Tuż przed obrazami, ale tak, aby zachować miejsce na swobodne przejście, ustawiono długą drewnianą ladę. Ten symboliczny stół zapełniono naczyniami z miejscową oliwą i winem. Na blacie postawiono misy, a w nich bułki o czarnej barwie[15]. Na stole postawiono też pustą amforę. Jest niekompletna, poniszczona i niedoskonała, jakby zmęczona upływem czasu.

Główna część galerii również wygląda inaczej. Szeroko otwarto przeszklone witryny. Na ścianie frontowej umieszczono instalację tak, aby było ją widać także od strony ulicy. To sporych rozmiarów modrzewiowa rama, wewnątrz której lewituje pachnący orzechami i kawą tajemniczy korpus – organiczna forma będąca echem rzymskich rzeźb[16]. Tuż obok prezentuje się inna instalacja. Na stojaku, który wygląda jak skromny ewangeliarz, wyeksponowano kilka subtelnych rysunków. To poetycki komentarz do muzealnych artefaktów, któremu należy przyjrzeć się z bliska.

Gości wciąż przybywa. Spacerują, oglądają, piją, jedzą, dotykają, komentują i zadają pytania. Ich żywe reakcje są dowodem na to, że rytuał właśnie się rozpoczął. Co sprawia, że dzieła tak silnie oddziałują na zmysły i wyobraźnię? Odkryjmy to, zagłębiając się w symbolikę prac.

Alchemia materii. Flaminia Bonciani

Intuicja jest precyzyjnym narzędziem badawczym, to dzięki niej odkrywamy autentyczność. Dotykając czułego nerwu doliny, artystka w swoich abstrakcjach oddała głos ofiarom oraz duchom, zachowując pamięć historii i miejscowych legend. Czerwono-czarny obraz *Przymierze*, inspirowany opowieścią o sabatach i czarownicy Mandoli[17], zadedykowała wszystkim pokrzywdzonym przez inkwizycję w latach 1518–1521[18]. Tworząc *Duchy rzeczne*, utrzymała obraz w tonacji turkusu, szarości i zieleni, odwołując się do jednej z najważniejszych postaci mitologii alpejskiej, jaką jest Anguana[19].

14 Flaminia Bonciani, *The Coven* (*Przymierze*) oraz *River spirits* (*Duchy rzeczne*). Każda praca ma wymiar 150 × 150 cm i powstała w autorskiej technice – farba olejna w aerozolu i chiński tusz na płótnie (rama – filc, filtry z suszarek, brokat).

15 *Cividate antiche pane* – bułki o czarnej barwie, które lokalny piekarz Domenico G. Sorenti wypiekł z pszenicy *segalè* z dodatkiem węgla drzewnego według projektu i na zlecenie Megan Segre.

16 Megan Segre, *Cividate Antiche e Moderne*, drewno modrzewiowe, drut, papier, klej, naturalne barwniki, fusy z kawy i orzechy włoskie. Wymiary: 100 × 60 cm, tors z ramą 133 × 90 cm.

17 Mandola – najpotężniejsza czarownica zamieszkująca lasy doliny, której w czarach pomaga gromada leśnych chochlików (*folletti*). Wiedźma wytwarzała magiczny proszek i wysyłała z nim do lasu swoje duszki. Chochliki rozsypywały go nocą na leśnej ściółce. W miejscach, gdzie upadał, wyrastały nienaturalnie wielkie, piękne, lecz śmiertelnie trujące grzyby. Legenda stanowi przykład tego, jak w ludowej wyobraźni tłumaczono niewyjaśnione zjawiska przyrodnicze. Uosabia lęk przed nieokiełznaną stroną natury oraz strach przed wiedzą tajemną, którą przypisywano zielarkom. Dla inkwizycji tego typu opowieści stawały się „dowodem" na pakt z siłami nieczystymi.

18 Historycy nie ustalili dokładnej liczby ofiar. Przyjmuje się, że spalono około osiemdziesięciu osób. Tysiąc postawiono w stan oskarżenia i torturowano. Procesy napędzała gorliwość kilku inkwizytorów z zakonu dominikanów i franciszkanów. Ich metody oparte na wymuszaniu zeznań doprowadziły do eskalacji terroru.

19 Anguana (Agana, Eguana) – postać z legend alpejskich północnych Włoch, będąca duchem lub nimfą wodną, nierozerwalnie związaną ze źródłami, z potokami i górskimi jeziorami. Z jednej strony mogła być życzliwą opiekunką wód i uczyć ludzi pożytecznych rzemiosł, z drugiej – bywała kapryśna, niebezpieczna i uwodziła mężczyzn, by wciągnąć ich w pułapkę. Postać uosabia dwoistą, piękną i zarazem groźną siłę natury.

Te historyczne i folklorystyczne wątki zostały szczególnie przetworzone w materię artystyczną. Obrazy w czasie powstawania leżały płasko na ziemi. Artystka pochylała się nad nimi, niejako „tańcząc w transie" i spontanicznie nakładając kolejne warstwy[20]. Przy tworzeniu dyptyku oba obrazy znajdowały się blisko siebie i powstawały niemal jednocześnie. Taka idea komunikacji między dwoma płótnami może być metaforą dialogu duchów z miejscowej opowieści o *serpentoni*[21]. Pomysłowe jest również świadome użycie brokatu jako odpowiednika *polvere magica* – magicznego proszku czarownicy Mandoli. To, co zwykle jest tanim efektem dekoracyjnym, w tym kontekście nabiera nowego znaczenia i łączy obraz z legendą. Decyzja o użyciu rozcieńczonych farb w spreju pozwala artystce na tworzenie półprzezroczystych powłok, przez które można patrzeć w głąb obrazu, tak jak przez warstwy czasu patrzymy na historię miejsca. Użycie zużytych filców z suszarek i przekształcenie ich w ramy jest radyklanym gestem o mocnej symbolice. Materiał ten zawiera drobiny kurzu, włókna z ubrań, włosy czy naskórek – intymny ślad ludzkiego życia, mizerną esencję tego, co po nas zostaje. Tak „zamknięty obraz" może nawiązywać do relikwii, biorąc pod uwagę odniesienie do praktyk miejscowej ludności, która zbierała szczątki spalonych czarownic (ich włosy, kości, zęby) i tworzyła z nich amulety ochronne[22]. Transformacja tego samego materiału w lepkie „pajęczyny" (groza, opuszczenie, pułapka) oraz w wilgotny „mech" świadczy o przemyślanym działaniu oraz całkowitej kontroli nad materią.

Na szczególną uwagę zasługuje subtelny detal – czerwona linia, która wynosi pracę Flaminii Bonciani na zupełnie nowy poziom i jest kluczem do interpretacji jej uniwersalnego przesłania. *Filo rosso* (czerwona nić)[23] łączy różne formy duchowości związane z głęboką więzią człowieka i natury, które były zwalczane przez religie monoteistyczne. Liczni badacze historii oraz antropolodzy potwierdzają, że w całej Europie istniało głębokie podłoże pogańskich, animistycznych i szamańskich wierzeń. Chrześcijaństwo próbowało je najpierw zasymilować, a następnie wykorzenić. Szukanie analogii między rytuałami alpejskimi i wielkim misterium eleuzyńskim nie będzie tutaj przesadą. Oba systemy, choć kulturowo odległe, były próbą, jaką podejmowali ludzie, aby nawiązać bezpośredni kontakt z *sacrum* – wieczną energią kosmosu. Pracę Flaminii Bonciani możemy zatem czytać jako dramatyczne odzwierciedlenie tezy o ponadczasowym konflikcie między narzuconym dogmatem instytucji religii a odwiecznym pragnieniem intymnego, pierwotnego doświadczania transcendencji.

Rytuał w obliczu nicości. Megan Segre

Koncept artystyczny to dojrzała i wrażliwa odpowiedź na bogactwo historyczne miejsca. Megan Segre przez swoją kreację wydobywa jego esencję. Starannie reżyserując wydarzenie, sprawia, że staje się ono efemerycznym, zapisanym jedynie w pamięci uczestników artefaktem[24].

Artystka przyjechała z Londynu. Przywiozła ze sobą materiał, który dawał jej rzeźbiarską swobodę i integralność – papier. Na miejscu znalazła tekturę, druty, połamaną półkę. Starannie przygotowała formę konstrukcji. Użyła drewna modrzewiowego ze starej palety, aby stworzyć ramę instalacji. Barwienie papieru odbywało się przez moczenie go w fusach z kawy oraz w proszku orzechowym, którego używają tutejsze kobiety, farbując włosy. Każdy arkusz papieru przyjął ten naturalny barwnik inaczej, ukazując całą paletę odcieni czerni i brązów. Pozostałości kawy i orzechów dodały rzeźbie tekstury oraz nadały jej zapach. Pierwotną inspiracją był muzealny artefakt – nadpalone drzwi z Pescarzo di Capo di Ponte. Jednak trzonem formy rzeźbiarskiej zostało ciało – nośnik pamięci, śladów, doświadczeń i ran. Ciało jako archiwum. Sensualna instalacja jako kwintesencja artystycznej filozofii. Jej drewniana rama imitująca okno lub drzwi jest potężnym symbolem. To przejście, portal między światami, przeszłością a teraźniejszością, wnętrzem a zewnętrzem. Zawieszony w ramie „korpus" nie jest anatomicznym studium. To raczej organiczna, abstrakcyjna forma, przywodząca na myśl archeologiczne znaleziska – tors rzymskiego posągu bogini Minerwy albo kawałek prehistorycznej skały. Jego zawieszenie podkreśla stan bycia „pomiędzy".

Samotna amfora to również świetne odniesienie do zbiorów muzeum. Archeologia dostarcza nam tysięcy przedmiotów, które przetrwały wieki dzięki trwałości materiału. Artystka odwraca ten porządek. Realizuje formę nawiązującą do klasycznych naczyń,

20 Flaminia Bonciani opracowała własną technikę. Rozcieńcza wysokiej jakości farby olejne w rozpuszczalniku (terpentyna, spirytus lub specjalistyczne medium), a płynną mieszankę umieszcza w puszce, tworząc sprej. Używa także aerografu – precyzyjnego narzędzia z kompresorem, które pozwala na rozpylanie bardzo drobnej mgiełki farby i daje artystce pełną kontrolę nad przepływem, ciśnieniem i stopniem rozproszenia materiału malarskiego.

21 Legendy o smokach i wężach wodnych (*serpentoni*) zamieszkujących rzeki i jeziora są powszechne w Lombardii. Historia o parze smoków rozdzielonych i szukających się po przeciwnych brzegach rzeki jest lokalną wersją uniwersalnego mitu o rozłące i wiecznej tęsknocie.

22 Udokumentowany fakt historyczny, świadczący o tym, że mimo strachu przed inkwizycją wiara ludowa była wciąż żywa i praktykowana. Por. Luisa Muraro, *La signora del gioco. La caccia alle streghe interpretata dalle sue vittime*, Milano 2006.

23 „Czerwona nić" to symbol powiązania, połączenia i wspólnej historii. Metafora ta jest używana w odniesieniu do tematu lub idei, który powraca i łączy różne elementy w całość. Tutaj znajduje potwierdzenie w badaniach historyków, zwłaszcza Carla Ginzburga, który opisał, jak inkwizycja zdeformowała prastary szamański kult płodności z rejonu Friuli, interpretując go jako satanistyczny sabat czarownic. Por. Carlo Benandanti Ginzburg, *Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino 1966.

24 Pomysłodawczynią i kuratorką spotkania zatytułowanego *Civiste wczoraj i dziś* jest Megan Segre. W przestrzeni wystawy umieściła instalacje *in situ*, które stanowiły poetycki komentarz do muzealnych artefaktów. Artystka jest znana z eksperymentowania z materią. Zestawia ze sobą trwałe materiały, takie jak kamień czy metal, z ulotnymi i organicznymi (wosk, tkaniny, nietrwałe tworzywa, a nawet materiały spożywcze). Ten kontrast opowiada o kruchości życia i o przemijaniu. Jej prace często balansują na granicy istnienia i rozpadu.



▲
Jeaninne Cook, *After a Roman terracotta mould for a pendant*, papier washi, silverpoint, fot. M. Misztal von Blechinger

lecz tworzy ją z materiału skazanego na rozpad. To niezwykle poetycki komentarz: „Co jest prawdziwym nośnikiem pamięci? Kamień czy może ulotny kształt, idea, wspomnienie?".

Megan Segre dąży do przekraczania granic czysto wizualnej percepcji. Jej instalacje *in situ* angażują wzrok, dotyk i zapach, a w wypadku tej wystawy – również smak. To majstersztyk konceptualny. Wygląd czarnych bułek zainspirowany znaleziskami z rzymskiej nekropolii (zwęglone resztki ze stosów pogrzebowych) już sam w sobie jest silnym przekazem. Megan Segre potęguje go zaproszeniem do uczty, fizycznego i symbolicznego „skonsumowania historii". Podając gościom wino oraz oliwę, będące esencją śródziemnomorskiej kultury i symbolem płodności ziemi, artystka łączy akt żałoby z afirmatywnym, życiodajnym gestem. Tworzy w ten sposób kompletny rytuał, w którym śmierć i życie, przeszłość i teraźniejszość, żałoba i celebracja są ze sobą nierozerwalnie związane. Każąc stanąć twarzą w twarz z przemijaniem, przypomina, że choć nie ma ucieczki przed śmiercią, to istnieją w naszym życiu momenty, które mają posmak wieczności. To chwile bliskości, bezwarunkowej miłości, zachwytu, intensywnego doznania estetycznego oraz poczucia wspólnoty.

Trwały ślad przeciwko przemijaniu. Jeannine Cook

Sztuka odpowiada na ludzkie potrzeby. Próbuje ocalić tożsamość przez trwały ślad. To próba nadania skończonemu życiu formy, która oprze się entropii i zapomnieniu. Dokładnie to robili prehistoryczni Camunowie. Zostawiali wskazówki potomnym i tworzyli rysunki, których nie da się unicestwić. Ryty na skałach. Niemy krzyk „byłem tutaj". Znak i manifest woli istnienia.

Jeannine Cook[25] nie przybyła do doliny przypadkiem. Jej historia i artystyczna wrażliwość doskonale się tutaj wpisują. Artystka pracuje w starożytnej i niezwykle wymagającej technice, jaką jest *silverpoint*. Używa sztyftu wykonanego z miękkiego metalu (srebra, złota, miedzi, ołowiu), rysując na specjalnie przygotowanej powierzchni. Najczęściej jest to papier lub pergamin pokryty warstwą gruntu, tradycyjnie wykonanego z mieszaniny kleju skórnego i sproszkowanych kości (*gesso*). Kiedy metalowy sztyft przesuwa się po zagruntowanej powierzchni, zostawia na niej drobne cząsteczki metalu, tworząc delikatną i niesłychanie precyzyjną linię. Technika ta była popularna w późnym średniowieczu i renesansie, zanim grafit stał się powszechnie dostępny. Używali jej najwięksi mistrzowie – Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer czy Jan van Eyck[26]. Wybór tej techniki przez współczesną artystkę jest więc świadomym nawiązaniem do wielkiej tradycji.

Rysunku wykonanego metalowym sztyftem praktycznie nie da się wymazać. Każda linia jest ostateczna. Wymaga to od artysty absolutnej precyzji, pewności ręki i głębokiego przemyślenia kompozycji przed postawieniem pierwszej kreski. Ta cecha łączy *metalpoint* z rytami naskalnymi Camunów – oba są trwałymi, nieusuwalnymi zapisami intelektualnego gestu artysty. Prace wykonane srebrnym sztyftem (*silverpoint*) mają jeszcze jedną unikalną właściwość – z czasem ulegają utlenieniu. Szara i chłodna linia pod wpływem kontaktu z powietrzem stopniowo ciemnieje, nabierając ciepłego odcienia. Rysunek „dojrzewa" wraz z upływem czasu i właśnie ta zmiana staje się integralną częścią dzieła. Powolna transformacja może być piękną metaforą nawarstwień historii, które zmieniają oblicze Val Camonica.

Rysunki Jeannine Cook emanują ciszą, są intymne, medytacyjne i liryczne. To wynik absolutnej koncentracji. Uważnej obserwacji i skupienia na fragmencie rzeczywistości: fakturze kamienia, grze świateł na murze, delikatności rośliny. W wypadku dzieł prezentowanych na wystawie inspiracją artystki były niuanse znalezisk archeologicznych zapamiętane podczas wizyty w muzeum[27]. W tryptyku *After the Larchwood Fire I/II/III* (nawiązanie do spalonych drzwi) artystka użyła złota, które nie matowieje, odnosząc się do bardziej niezmiennych aspektów warstw historii. Białozłote dodatki z papieru washi to metafora żywicy, która oparła się ogniowi, przypominając o mocy natury i jej zdolności do przetrwania. Podziw budzą tu precyzja linii i nieskazitelna subtelność tonalna.

Patrząc na Jeannine Cook pochyloną nad kartką papieru, widzimy pokorną i mądrą artystkę, która nie konkuruje z monumentalizmem otoczenia. Przybyła do doliny, aby pomóc nam zrozumieć, że właśnie przez sztukę, rytuał i wspólnotę możemy uczynić nasze życie intensywnym, wartościowym i znaczącym. Jej sztyft jak czuły sejsmograf rejestruje najdrobniejsze drgania. Szepcząc, że największe historie często zapisane są w najbardziej subtelnych śladach.

---

25 Jeannine Cook (ur. 1944) – amerykańska artystka, którą cechują dojrzałość i biegłość warsztatowa oraz ogromne doświadczenie. Jest podróżniczką. Jej prace często są owocem rezydencji artystycznych i podróży po całym świecie. Jej sztuka wynika z wnikliwej obserwacji natury, architektury oraz przedmiotów, które noszą ślady historii. Artystka pracuje z detalem, skupia się na fragmencie i śladzie. Inspirują ją stare mury, rzeźby oraz formy botaniczne. Jest ceniona na arenie międzynarodowej w dziedzinie rysunku. Jej prace znajdują się w stałych kolekcjach prestiżowych instytucji, takich jak British Museum w Londynie, National Museum of Women in the Arts w Waszyngtonie, Museum of Fine Arts w Houston. Jest również członkinią wielu stowarzyszeń artystycznych i regularnie prowadzi warsztaty z techniki *metalpoint*, dzieląc się swoją wiedzą i pasją.

26 Klasyczne opracowania dotyczące historycznych technik rysunkowych, w tym *metalpoint* – por. Francis Ames Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven 2000; James Watrous, *The Craft of Old-Master Drawings*, Madison 1957.

27 Jeannine Cook, tryptyk wykonany w technice *metalpoint* na papierze washi: *BC Roman tiny mould for a pointer or pin, Echoes from Rome, After a Roman terracotta mould for a pendant*.



Alicja Klimczak-
-Dobrzaniecka

Pojedź do Lombardii i zrozum nudę

▲
RUC, Cividate Camuno,
fot. z archiwum autorki



Premana, fot. z archiwum autorki

Lata pracy w instytucjach kultury i styczność przede wszystkim ze sformalizowanym światem sztuki w pewnym momencie nieco przytępiły moją otwartość na zauważanie inicjatyw dziejących się na pograniczu systemu i zupełnie nieustrukturyzowanej przestrzeni lub całkiem oddolnych, także niekomercyjnych, motywowanych przede wszystkim emocją czy wewnętrzną potrzebą współtworzenia jakościowego życia artystycznego. To oczywiście błąd, choć bowiem instytucjonalny świat sztuki jest, póki co, umownym wyznacznikiem jakości w działaniach artystycznych, to jednocześnie potrafi bardzo sformatować nasze myślenie i uniewrażliwić na to, co nie ma szans – w sensie promocyjnym – na wybicie się. Po prostu łatwo przeoczyć wszystko, co wydarza się poza konsekrowanymi galeriami i poza centrami wielkich miast.

Przekonanie, że ważna sztuka wydarza się tylko w instytucjach lub z ich błogosławieństwem, jest nieprawdziwe i fałszuje jej realny obraz. Przeszkadza bowiem w zauważaniu tego, co dzieje się spontanicznie, w sposób nieoczywisty, oddolny oraz – nie boję się użyć tego sformułowania – z zamiłowania. Tak, to zamiłowanie jest chyba składnikiem, który w procesie instytucjonalizacji umyka albo się o nim niespecjalnie mówi, a który tak naprawdę leży u podstaw wszystkiego, co ze sztuką jest związane.

Kilkanaście lat pracy w jednej z najważniejszych publicznych polskich galerii sztuki wzbudziło we mnie w pewnym momencie poczucie, że zajmuję się nieustającą produkcją wydarzeń artystycznych, a moją biblią jest kalendarz. To zaczęło mi doskwierać. Ważne wydarzenia stawały się kolejnymi projektami do odhaczania, nie było okazji do ich intelektualnej i duchowej konsumpcji. To sprawiło, że przeformułowałam swoje życie zawodowe, skupiłam się na redagowaniu „Formatu" i na pisaniu, a funkcję kuratorki pełnię okazjonalnie i z pełnym przekonaniem oraz zaangażowaniem. Dzięki temu w tym całym FOMO (*fear of missing out* – strach przed przegapieniem) udało mi się doprowadzić do takiej sytuacji, że epizody realizowania wystaw czy wydarzeń artystycznych są dla mnie ważnym momentem i przeżyciem. Zaczęłam ponadto aktywnie poszukiwać osób, które również mają przywilej, a przede wszystkim wewnętrzną zdolność, do długofalowego pracowania nad projektami artystycznymi i ich doświadczania.

Z Fundacją Misztal von Blechinger współpracuję jako redaktorka „Formatu" od początku, ale tak naprawdę to ja jestem gościem w tej sytuacji, gdyż mój poprzednik i twórca pisma, Andrzej Saj, lata temu nawiązał relację z jej założycielami, Zytą i Markiem Misztal von Blechinger. Bardzo szybko się okazało, że mam do czynienia z osobami, które aktywnie współtworzą środowisko artystyczne we włoskiej Lombardii, mają szerokie znajomości w międzynarodowym świecie sztuki i zręcznie je ze sobą łączą, ale ich sposób pracy zupełnie nie jest tym, do czego jestem przyzwyczajona. Ich projekty są długofalowe, obejmują wiele odsłon – u podstaw oczywistego rezultatu w postaci wystawy leży zwykle długa, czasem wieloletnia współpraca z artystami, organizowanie pobytów rezydencyjnych w oszałamiających miejscach we Włoszech koordynowanych przez Zytę i Marka (o tym za chwilę), aktywne intelektualne wprowadzanie twórców w lokalne życie artystyczne, nie tylko na poziomie towarzyskim, ale przede wszystkim historycznym, kulturowym i duchowym. W ogóle powiązania miejsca i relacji są tutaj kluczowe: nigdy bowiem artyści nie pojawiają się w fundacji tylko po to, by szybko skonsumować fakt, że znaleźli się we Włoszech, tym pocztówkowym kraju, ale chcąc współpracować, muszą poczuć rytm tych osobliwych miejsc, które nie są tylko sielankowe. Żeby z nich czerpać, trzeba im coś dać, dostosować się do nich, a nawet zostawić w nich cząstkę siebie.

Obecnie Fundacja Misztal von Blechinger prowadzi dwa miejsca rezydencyjne, które służą szeroko rozumianej działalności twórczej. Oba mieszczą się w Lombardii, w Alpach Bergamskich. Jedno to Casa Antica w Premanie w dolinie Valsassina, mieście położonym wysoko w górach, na wysokości 1000 metrów nad poziomem morza, w niedalekiej odległości od jeziora Como. Drugie to RUC, malownicza willa z winnicą, jak z filmów Viscontiego, w miejscowości Cividate Camuno w dolinie Valcamonica. W kwietniu 2025 roku przyjechałam na krótki pobyt w ramach programu Erasmus+ dla pracowników Akademii Sztuk Pięknych, którego celem (z mojej perspektywy) było uchwycenie ducha tych miejsc, a przede wszystkim zrozumienie wyjątkowości funkcjonowania Fundacji Misztal von Blechinger.

Bardzo chciałabym uniknąć banalnych stwierdzeń o „ucieczce z miasta", „wejściu w inny wymiar", „detoksie codzienności" czy konieczności przystosowania się do „zupełnie innej dynamiki funkcjonowania", ale chyba się nie da. Sęk w tym, że idea pobytu w tych miejscach jako gość Fundacji Misztal von Blechinger oznacza, że jest się przymuszonym niejako do porzucenia szybko dziejącej się codzienności i dopasowania się do określonych warunków. Mieszkałam przez kilka dni w Premanie i z pełną odpowiedzialnością stwierdzam, że nie jest to miejsce dla każdego. Wymagające klimatycznie i kondycyjnie, wysokogórskie, przenoszące w dawny świat alpejskich miasteczek odciętych od świata. Czułam się jak w raju.

Będąc tu, przede wszystkim trzeba pokonać psychologiczną barierę w swojej świadomości. Jest się bowiem w pobliżu kultowego jeziora Como (około 25 kilometrów), ale świat nad wodą jest zupełnie innym wymiarem niż otoczenie Premany. W miasteczku nie ma urokliwej architektury hotelowej, willi, upojnej śródziemnomorskiej roślinności i niebieskiej wody odbijającej górskie szczyty oglądane przez bezpieczną soczewkę kieliszka z aperolem. Jest bezlistne (na wiosnę tak było) piętro reglowe, w oddali turnie i resztki śniegu, strome podejścia w górę albo w dół, jeden sklep, ludzie w puchowych kurtkach i przytulone do ścian budynków fiaty panda z napędem na cztery koła, które i tak nie mieszczą się w każdej uliczce. Są kamienne kilkusetletnie domy, źródła z wodą prosto z gór, wciśnięte w zabudowę kameralne kościółki, węzły szlaków turystycznych, a przede wszystkim lokalna społeczność głęboko osadzona w swojej kulturze i rytuałach, kultywująca sięgające setek lat wstecz lokalne obyczaje. Nie ma to nic wspólnego z bananowym i dekadenckim wybrzeżem jeziora Como. Tu jest się obcym, a nie płacącym złotem turystą, konsumującym przyjemności. To trudne otoczenie, sporo jest tam chłodu i cienia, co wymusza refleksję o ludziach, którzy mieszkają tu od wieków. Od zawsze poruszają się wąskimi uliczkami, minimalizują zbędne potrzeby, ich życie jest raczej esencjonalne niż nadmiarowo przyozdobione dodatkami. Im wyżej, tym trudniej.

W pewnym momencie wyjście z miasteczka będzie koniecznością, ono gwarantuje bowiem możliwość uzyskania szerokiej perspektywy i realnego doświadczenia gór oraz tak pożądanej samotności. Okoliczne szlaki prowadzą przez dawne osady pasterskie z charakterystyczną kamienną zabudową, opustoszałe przez większość roku. Można trawersować ostro nachylonymi zboczami, klucząc między jedną kolonią a drugą, można od razu odbić w górę w turniowe partie.

Wyraźny jest kontrast między życiem „tam na górze" a przebywaniem w cywilizacji. I chociaż miejsce, w którym Fundacja Misztal von Blechinger działa w Premanie nazywa się domem artysty (Antica casa degli artisti), to jest ono swoistą pustelnią. Żeby nawiązać kontakty z innymi twórcami, trzeba wyruszyć w stronę jeziora Como czy dalej, do Mediolanu. Żeby zobaczyć galerie – wiadomo, Mediolan. Zwykle do Włoch jeździło się po światło, w Premanie doświadczymy także i cienia. I tak potrzebnej samotności.

Na czym zatem polega wyjątkowość działań Fundacji Misztal von Blechinger, która skutecznie integruje międzynarodowych twórców i instytucje, oferując im możliwość działania i realizacji projektów, często w sporym zespole? Wszystko zaczyna się od rozumienia przez jej fundatorów, jak bardzo przebodźcowany i nadaktywny świat stał się upiorną normalnością, w zasadzie w ogóle już niezauważalną. Ciągły szum jest czymś stałym, tak bardzo, że doświadczenie ciszy, ale takiej trwałej i autentycznej, bo naturalnej dla tego miejsca, jest początkowo szokujące. Po przyjeździe na rezydencje jesteśmy pozbawieni tego domyślnego „buczenia": dźwięków, ludzi, spraw dziejących się dookoła. W Premanie nagle przychodzi spokój, a za moment wkrada się nuda. Stara, dobra nuda, która tak fajnie kierunkowała dzieciństwo, a której, nie wiadomo z jakiego powodu, zaczęliśmy się w dorosłym wieku bać. Nudę uważam za przyjaciółkę twórców. To ona czyści umysł, sprawia, że wpadamy na nowe pomysły, testujemy je w głowie. Ale najważniejsze jest to, że ten stan wspiera regenerację mózgu, tak bardzo przeciążonego wszystkim.

Zanim więc Zyta i Marek wprowadzą gości we włoski świat sztuki, dają się im po prostu ponudzić, pogapić się w przestrzeń. Mogą nadawać bieg temu procesowi, stopniowo wprowadzając nowe elementy – wizyty w ciekawych miejscach, instytucjach, pracowniach artystów, albo odwrotnie: podążając za potrzebami przyjeżdżających, dając im możliwość wyciszenia lub wyboru, w jaki sposób mogą formować swoją rezydencję. To podejście instynktowne, wynikające z rozumienia potrzeb ludzi, z całą pewnością nie jest wynikiem metodycznego coachingu artystycznego ani niczego w tym stylu. Mam wrażenie, że doświadczenie życiowe twórców Fundacji, a więc funkcjonowanie na najwyższych obrotach „we wcześniejszym życiu", w strukturach korporacji i jako właściciel firmy, uzmysłowiło im, jak kluczową i podstawową potrzebą człowieka jest możliwość pełnego wyhamowania.

Nie tylko Premana jest do tego stworzona (chociaż zdecydowanie jej odosobniony charakter temu sprzyja), ale także drugie miejsce prowadzone przez Fundację, a więc RUC w dolinie Valcamonica. Tu już jest intensywniej na co dzień, choć bowiem jesteśmy wciąż w środku Alp, to blisko trasy prowadzącej przez jedną z największych dolin w tej części gór, wiodącej nad jezioro Iseo (to tu Christo zrealizował swoją instalację *The Floating Piers* w 2016 roku), bardziej kameralnego niż Como, ale równie atrakcyjnego. RUC to posiadłość, na którą składa się willa jak z filmów o ludziach, którzy postanowili rzucić wszystko i wyjechać do Włoch, oprócz tego jest mniejszy domek (Casa Bianca), także służący twórcom, i winnica. W sąsiedztwie starożytny amfiteatr rzymski, zabytkowe miejscowości i największy skarb doliny Valcamonica, czyli neolityczne ryty naskalne, które można swobodnie oglądać i doświadczać tego, co stworzono tysiące lat temu. Kiedy w Premanie jeszcze pamięta się o zimie, w RUC wiosna już jest na całego: obłędna roślinność kwitnie, pszczoły latają, koty biegają między winoroślą, łapiąc myszy. Tu włoskie światło wpada do środka i szybko prowokuje do działań.

I to właśnie stąd Zyta i Marek nawigują swoimi gośćmi i kierują ich w miejsca, w których realizowali projekty, jak nieodległe Breno, z zdesakralizowanym kościołem Sant'Antonio Abate, który jest przestrzenią wystawienniczą (w 2024 roku była prezentowana w nim międzynarodowa wystawa *BLACKOUT*), czy Pisogne nad wspomnianym jeziorem Iseo. W tej miejscowości znajdują się przepiękna galeria na wodzie Mirad'or oraz piętnastowieczny kościół Santa Maria della Neve, w których w 2024 roku jednocześnie pokazywano wystawę Marleny Promnej i Tomasza Pietrka *Biorytmy*. Premana jest przeznaczona raczej dla artystów wizualnych, RUC zaś służy także pisarzom, literatom, artystom performatywnym, którzy przyjeżdżają z całego świata.

Projektów realizuje się w Fundacji Misztal von Blechinger sporo, jednak charakterystyczne dla nich jest to, że nie są to „po prostu" wystawy. Zyta i Marek znakomicie łączą wątki artystyczne z problematyką lokalną, kojarzą obszar sztuki z miejscowymi zasobami kulturowymi: archeologicznymi, historycznymi, etnograficznymi czy zupełnie współczesnymi, ale zawsze z rysem tego konkretnego miejsca. Współpracują z twórcami spoza Włoch, którzy postanowili osiąść w Lombardii na stałe (jak Eckehard Fuchs), osiągając głębokie zrozumienie miejsca, w którym przyszło im tworzyć. Znają doskonale miejscowe muzea regionalne czy instytucje w typie domów kultury i angażują do międzynarodowych projektów. Co najistotniejsze, wzbudzają swoimi działaniami zainteresowanie miejscowej społeczności.

Jak się udało dokonać tego wszystkiego w bądź co bądź obcym kraju, w którym trzeba było mozolnie wydeptać sobie ścieżki i nawiązać kontakty, żeby cokolwiek zrobić? Odpowiedzi należy szukać w postawie Zyty i Marka, autentycznych współczesnych nomadów, którzy potrafili rozpocząć nowe życie od zera, rozumianego jako brak pieniędzy czy znajomości. To zabrzmi jak bajka, ale autentyczny entuzjazm i gigantyczna wola współtworzenia zupełnie nowej jakości, która mogłaby służyć artystom, sztuce i – szerzej – różnym obszarom kultury na poziomie zarówno lokalnym, jak i międzynarodowym, były ich głównymi zasobami. Fundamentem ich obecnego działania jest doskonała pamięć i zrozumienie, jak istotnym czynnikiem skutecznego funkcjonowania jest przede wszystkim wytchnienie i konieczność zatrzymania. Możliwość doświadczenia tych stanów jest autentycznym luksusem w dzisiejszych czasach, szczególnie dla twórców, którzy stoją przed ogromnymi wyzwaniami, nie tylko artystycznymi, ale koniecznością autoprezentacji, budowania i podtrzymywania relacji czy prowadzenia twórczego biznesu.

Działając poza utartymi schematami, Fundacja Misztal von Blechinger oferuje artystom unikalną przestrzeń twórczą. To nie tylko rezydencje w malowniczych miejscach, ale przede wszystkim filozofia, która opiera się na długofalowej współpracy, głębokim zanurzeniu w lokalnym środowisku kulturowym i intelektualnym, a co najważniejsze – na przywróceniu wartości „nudzie" jako katalizatorowi kreatywności. Fundatorzy, z perspektywy własnych doświadczeń, stworzyli miejsca, gdzie wyhamowanie i autentyczna cisza stają się motorem dla twórczego procesu, co stanowi radykalną alternatywę dla przebodźcowanego świata sztuki.



▲
RUC, Cividate Camuno,
fot. z archiwum autorki



▲
Premana, fot. z archiwum autorki

Krótkie wakacje w ramach Inequalities

Katarzyna Roj



Zagrożenie gruźlicą kształtowało niegdyś zwrot modernistyczny w architekturze, o czym pisze Beatriz Colomina w książce *X-Ray Architecture: Modernism and Tuberculosis*. Dziś na przyszłość miast podobnie mogą wpłynąć pandemie, masowe migracje, kryzysy środowiskowe i planetarne wyczerpanie. Czy potrafimy wyobrazić sobie infrastruktury, które nie tylko obsłużą nasze przyszłe codzienne potrzeby, lecz również będą sprzyjać międzygatunkowemu zdrowiu i połączą ludzkie ciała na powrót z ekosystemami?

Znajdujesz się w przestrzeni, która redefiniuje pojęcie komfortu jako troski, spokoju i czasu. Oferujemy tu krótkie chwile wytchnienia, w których odwiedzający mogą się zatrzymać, a ich odpoczynek subtelnie dopełniają artystyczne otoczenie i atmosfera skupienia.

Jednocześnie przestrzeń ta wprowadza koncepcję *Transsanatorium* – miejsca higieny użytkowanego przez wielokulturowe społeczeństwa. Jej autorką jest Aleksandra Wasilkowska. *Transsanatorium* wyobrażamy sobie jako niezależną jednostkę publiczną połączoną z programami wspierającymi społeczną mobilność, opiekę zdrowotną czy międzynarodowe polityki migracyjne. Nie jest to spa dla uprzywilejowanych, lecz żywa publiczna infrastruktura w uformowanej miejskiej grocie. Afirmuje zdrowie i różnorodność, jednocześnie przetwarzając miejskie produkty uboczne, takie jak ciepło odpadowe, ziemię z wykopów, kompost, szarą wodę, a nawet ludzkie wydzieliny, w cenny zasób.

Komnata, do której wchodzisz, materializuje jedno z hipotetycznych pomieszczeń modelu *Transsanatorium*. To coś na wzór *abatonu* – starożytnej sypialni dla kuracjuszy oczekujących uzdrowienia podczas snu – lub *tepidarium* – miejsca odpoczynku w towarzystwie innych osób.

Wężowa brama

Wejście wyznacza miedziana brama w kształcie węża. Przywołuje skojarzenie z ograniczonym dostępem do odpoczynku, czymś, co nie jest ani gwarantowane, ani dostępne wszystkim w równym stopniu. Przejście przez nią symbolizuje wybór i wysiłek, lokując odpoczynek jako drogę ku przyjemności i uldze.

W różnych kulturach wąż oznacza regenerację, inicjację i wewnętrzną zmianę. Jest symbolem snu i głębokiej odnowy, a w wielu tradycjach religijnych i mitologicznych wiąże się także z motywami uzdrawiania, higieny, nieskończoności i przepływu. Zakorzeniony w materialności ziemi, wąż pozostaje blisko tego, co wilgotne, ciemne i cielesne.

Oś czasu to strzałka ustawiona w prawą stroną. Sprawia, że odczuwamy czas jako linię biegnącą w wyznaczonym kierunku. Wąż wskazuje inne, cykliczne ujęcie czasu, którego logiką nie jest postęp i pośpiech, lecz regeneracja.

Jedną z inspiracji rzeźbiarza Olafa Brzeskiego przy tworzeniu bramy była materialna kultura dawnych łaźni publicznych. Takich jak włoskie hotele dzienne – *albergo diurno*, znanych z bogato zdobionej metaloplastyki wplecionej w codzienny pejzaż miasta.

Brama wyznacza moment przejścia z tego, co widzialne i nazwane, do tego, co ukryte i odczuwalne.

◄
**ZDZICZAŁA WEDUTA,
Una Breve Vacanza, Polish Pavilion at
Triennale di Milano 2025,
photo_ Jacopo Salvi, Altomare.studio HR**

Łóżko dzienne

Tu możesz odpocząć. Przed tobą łóżko, którego autorem jest Olaf Brzeski. To rzeźba stworzona do doświadczenia całym ciałem. Wygląda jak wehikuł, a jego forma sugeruje, że leżenie nie jest bezczynnością, lecz specyficznym działaniem: podróżą w głąb siebie, krótką przygodą ze sobą.

Odpoczynek jest formą higieny, nie przywilejem. Polegiwanie może być cichym sprzeciwem wobec wymogu nieustannej produktywności. W dzisiejszej Europie istnieje niewiele pomieszczeń publicznych, w których leżenie jest społecznie akceptowane. Być może dlatego, że odpoczynek nadal postrzegany jest jako prywatna sprawa. Tymczasem, aby kolejne pokolenia mogły następować po sobie, potrzebna jest ogromna, często niewidoczna praca. Nazywamy ją pracą reprodukcyjną. Uznanie, że odpoczynek wspiera reprodukcję społeczną, mogłoby wpłynąć na to, jak go postrzegamy i jak projektujemy miejską infrastrukturę, która wspiera nas w tej potrzebie.

Jak wyjaśnia Rafał Brzeski: „Nie tworzę projektów użytkowych. To nie jest funkcjonalna forma leżanki, lecz coś »więcej«. Coś, co nadmiarem broni prawa do położenia się. Od początku pracy nad tym projektem kładłem się w poczekalniach u lekarza, bibliotekach i restauracjach, obserwując efekt – na mnie i na innych".

Kąpiel dźwiękowa

Dźwięk z głośnika nad łóżkiem dziennym spływa na leżące ciało niczym symboliczna kąpiel. To kompozycja Antoniny Nowackiej, eteryczne połączenie abstrakcyjnych wokaliz i tonów cytry. Artystka wyjaśnia: „Czuję, że mój głos się zmienia, i chciałam spróbować czegoś nowego. Ostatnio spędzam dużo czasu z cytrą, budując wokół jej prostoty. Delikatne, rezonujące brzmienie tego instrumentu idealnie współgra z ideą pawilonu". Antonina Nowacka rejestruje utwory w akustycznie bogatych przestrzeniach, takich jak jaskinie czy kościoły, w miejscach o duchowym ładunku. Jej prace nawiązują do archaeoakustyki, która bada relacje ludzi i dźwięków w dziejach.

Kompozycja jest zmysłowa i nastrojowa, nieco psychodeliczna i relaksująca. Tworzy idylliczną atmosferę, chwilę zawieszoną w czasie – przestrzeń dźwiękową, w której odpoczynek nie tylko jest dozwolony, ale i oczekiwany.

Zdziczała weduta

Przez wieki krajobrazowi przypisywano moc uzdrawiania w praktykach duchowych, medycynie czy architekturze. Patrzenie w dal, kontemplacja przyrody, kąpiele leśne lub przebywanie w miejscach o określonej topografii i świetle od dawna postrzegane były jako sposoby regeneracji ciała i umysłu. W sanatoriach i uzdrowiskach – od XIX wieku po modernistyczne projekty z XX stulecia – widok z okna, najlepiej zielony i rozciągający się aż po horyzont, stanowił istotny element terapii. Dziś nauka potwierdza to, co intuicja wiedziała od zawsze: kontakt z krajobrazem wspomaga zdrowienie, redukuje stres, poprawia sen i łagodzi objawy depresji.

W wielu kulturach krajobraz nie jest jedynie tłem, lecz czynnym uzdrowicielem, źródłem rytmu, oddechu, spokoju i równowagi zmysłów. Prezentowane fotografie autorstwa Łukasza Rusznicy tworzą coś, co można by nazwać „zdziczałą wedutą"



► Una Breve Vacanza, Polish Pavilion at Triennale di Milano 2025, photo_ Jacopo Salvi, Altomare.studio HR


UNA
BREVE
VACANZA

– odwróceniem tradycyjnej panoramy miejskiej, w której roślinność przejmuje przestrzeń, odzyskuje swoje miejsce i opiera się dominacji. To widoki z okien pociągów, ulotne spojrzenia – przypomnienie, że odpoczynek także może być podróżą.

Zapach „Una Breve Vacanza"

Krótkie wakacje, czyli chwila dla siebie, by móc wrócić do innych, powracają w zmysłowej instalacji zapachowej Moniki Opieki, założycielki *bottanicum* – artystyczno-badawczego projektu poświęconego mocy zapachu i regeneracji. Zaprasza nas do „wonnego krajobrazu" (*scentscape*), w którym trzy autorskie kompozycje olfaktoryczne odnoszą się do tradycji i przyszłości higieny.

Dwa zapachy są prezentowane na miedzianej półce. Pierwszy to *Pomander*, który czerpie z tradycji średniowiecznych amuletów z żywic, którym przypisywano moc ochronną. Ciepłe nuty cynamonu, goździków i dawnych żywic przywołują zbiorowe rytuały oczyszczania i wspólnoty w czasach kryzysu. Drugi to *Jadeitowy Flakon*, transkulturowy bukiet róży, lawendy i cytrusów, łączący kontynenty i stulecia, odwołujący się do wspólnych praktyk piękna, równowagi i samoopieki. Trzeci zapach rozprasza się w powietrzu, otulając odwiedzających głęboką, kojącą wonią wilgotnej ściółki leśnej – drzewnego aromatu, mchu i rozkładających się liści. Ten archetypiczny zapach, pierwotny i uziemiający, odwołuje się do emocjonalnej pamięci natury i jej roli w procesach regeneracji.

Światło

Zmiana najpełniej wyraża się w natężeniu i barwie światła, technice od dawna wykorzystywanej w kinie. W filmie *Krótkie wakacje* światło zmienia się wraz z pejzażem: od przygaszonych przemysłowych przedmieść Mediolanu po jasny, słoneczny spokój gór, które są – jak chce Mary Shelley – „pałacami natury". Światło staje się nośnikiem nastroju, sygnalizując nadzieję lub zapowiadając niepokojący finał.

W tej komnacie odpoczynku światło jest narzędziem przywoływania poczucia podróży i zmieniających się krajobrazów. Ciepłe i zimne tony przeplatają się, rozjaśniając i gasnąc naprzemiennie. To jak zamknięcie oczu w słoneczny dzień i dostrzeżenie światła świecącego przez powieki. Albo poczucie nagłego odcięcia, gdy chmura przesłoni słońce. Może tyle właśnie wystarczy, by poddać się odpoczynkowi.

Cyrkulacja

Wąż pożerający własny ogon – *uroboros* – to potężny symbol cyrkulacji, powrotu, odnowy i przemiany. Cyrkulacja to nie tylko model ekonomiczny, lecz także wizja życia, w którym nic się nie marnuje, a wszystko jest ponownie użyte w ramach jednego metabolizmu. Jesteśmy jako ludzie częścią wielkiej żywej sieci i potrzebujemy miast, które będą wzmacniać te powiązania. Jak? Przez infrastrukturę, jak my – żywą i reagującą.

Miasta przyszłości nie będą sterylnymi maszynami. Staną się ekotonami, czyli strefami przejściowymi różnych ekosystemów. Niczym niskoenergetyczne organizmy, metropolie będą traktować wodę z szacunkiem, odzyskiwać ciepło, które wytwarzają, tworzyć wspólny metabolizm dla form je zamieszkujących. W takich miastach odpoczną i nasze ciała, i świat, którego jesteśmy częścią.

Nie wiem, jak u innych, ale ja łatwiej mogę to wszystko sobie wyobrazić, leżąc.

Grota

Wyobraź sobie, że znajdujesz się w jednej z grot *Transsanatorium*, wydrążonej „czarodziejskiej góry" uformowanej z miejskich resztek. Jej model jest umieszczony na zasłonie przedstawiającej ziemię z wykopów tunelu metra. Wygląda jak jej przekrój, a nawet stanowisko archeologiczne, lecz opowiada o możliwej przyszłości. Możesz na nim odnaleźć swoje obecne położenie oraz inne pomieszczenia tego nie-budynku.

Tak pisze o nim Aleksandra Wasilkowska: „[…] to publiczna infrastruktura w formie sanitarnej świątyni, oferującej dostęp do zbiorowych rytuałów pielęgnacji i higieny, łączących diaspory różnych kultur. System miejskich mikroklimatów i grot umożliwia symboliczną podróż przez kontynenty, strefy klimatyczne oraz rozmaite rytuały kąpielowe, w tym: japońskie *sentō*, meksykański *temazcal*, indyjskie schody *ghat* prowadzące do rytualnej świętej kąpieli, rzymskie termy (z ciepłym *tepidarium* i zimnym *frigidarium*), europejskie sanatorium, arabski *hammam*, turecki *göbek taşı*, żydowską mykwę oraz wietnamską grotę ziołową ludu Czerwonych Dao […]. Społeczna infrastruktura *Transsanatorium* łączy różne funkcje, w tym park, bagno, miejską łaźnię, schronisko, sanatorium, centrum ochłody oraz ostoję przyrody, a także miejsce regeneracji i »nieproduktywnej« przyjemności. Transsanatoria są zlokalizowane w centrach miast, w pobliżu węzłów komunikacji publicznej, takich jak stacje metra czy dworce kolejowe […]. Ta wyspa mikroklimatyczna demokratyzuje dostęp do natury i wypoczynku dla mieszkańców miast, którzy z powodów ekonomicznych, społecznych lub z powodu różnic kulturowych utracili dostęp do przyrody, czystego powietrza i urządzeń sanitarnych. […] Transsanatorium odzyskuje ciepło odpadowe z tuneli metra, przyczyniając się tym samym do redukcji emisji CO_2 i dekarbonizacji obszarów miejskich. Energia wykorzystywana do chłodzenia, ogrzewania i oświetlania grot również pochodzi z odzysku infrastruktury podziemnej".

Clara

Na miękkim dekoracyjnym panelu łóżka dziennego, na którym teraz leżysz, wyszyty jest portret kobiety. To Clara, bohaterka filmu *Una breve vacanza* (*Krótkie wakacje*) z 1973 roku, moja bezpośrednia inspiracja. Jest mediolańską robotnicą, jedyną żywicielką rodziny. Po diagnozie gruźlicy trafia do sanatorium w górach. Zanim wyruszy w podróż, zatrzymuje się w ogólnodostępnym mediolańskim Albergo Diurno di Venezia – publicznej łaźni, w której rozpoczyna się jej proces zdrowienia i powrotu do siebie.

Albergo diurno, włoskie hotele dzienne, powstawały na początku XX wieku w wyniku potrzeby demokratycznego dostępu do urządzeń sanitarnych. Ulokowane w pobliżu węzłów komunikacyjnych, jak pociągi i późniejsze metra, oferowały tanie usługi – głównie higieniczne – zarówno dla mieszkańców, jak i dla przyjezdnych. Do końca XX wieku działały jak funkcjonalne hybrydy, odpowiadając

na różne, codzienne konieczności: ochronę przed deszczem (wypożyczalnia parasoli), pomoc w komunikacji z urzędem (maszynopisanie), regenerację (kabina wypoczynkowa). Clara trafia do *diurno* przed wizytą u lekarza, jak wiele osób, które nie posiadają własnej łazienki. Widzimy ją w scenie kąpieli, gdy z przerażeniem uświadamia sobie swoje życiowe położenie.

W tym słodko-gorzkim filmie Vittorio De Sica pyta między innymi o to, czy powszechne prawo do odpoczynku może być lekarstwem na nierówności społeczne. Clara, podobnie jak wielu z nas, nie otrzymuje prawdziwej szansy na zmianę warunków swojego życia. Dostaje jedynie krótką przerwę, ulotny raj, który czyni jej ciężary odrobinę lżejszymi. W sanatorium jest równie uwięziona, co w życiu codziennym, ma jednak czas i dostęp do podstawowych dóbr, jak jedzenie, czyste powietrze i spanie. Clara teraz czyta także książki i ma dostęp do własnej seksualności. Sanatorium, w którym się znajduje, na wzór szekspirowskiego lasu oferuje jej oderwanie od świata, w którym funkcjonuje. Dzięki temu zyskuje chwilowy spokój, dystans i lepsze zrozumienie rzeczywistości. Czy to wystarczy, by móc się z nią zmierzyć?



* * *

Tekst powstał na podstawie *Una Breve Vacanza. A Short Guide For Visitors* (https://linktr.ee/unabrevevacanza).

Krótkie wakacje to Polski Pawilon w ramach Triennale Milano 2025, czynny do 12 listopada 2025 roku. W procesie artystycznym udział wzięli: Olaf Brzeski i Zespół (Wężowa brama, Łóżko dzienne), Antonina Nowacka (Kąpiel dźwiękowa), Monika Opieka (zapachy), Katarzyna Roj (scenariusz i praca kuratorska), Łukasz Rusznica (Zdziczała weduta), Aleksandra Wasilkowska (*Transsanatorium*: koncepcja, model, scenografia), Alicja Wysocka (protokół dla publiczności) oraz Agata Bartkowiak (identyfikacja wizualna), Joanna Sokalska i Natalia Gedroyć (koordynacja), Maciej Bujko (wsparcie), Katarzyna Tarczoń i Michał Sietnicki (asysta).

Organizator: Instytut Adama Mickiewicza

Współorganizator: BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

Dział produkcji, wsparcia i koordynacji: Joanna Andruszko, Estera Broda, Tytus Ciski

Współfinansowanie: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej oraz Gmina Wrocław

Partnerzy: Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Mediolanie, Instytut Polski w Rzymie, PFR Nieruchomości – część Polskiego Funduszu Rozwoju

◄
ZAPACH, Una Breve Vacanza, Polish Pavilion at Triennale di Milano 2025, photo_ Jacopo Salvi, Altomare.studio HR

Intelligens. Naturalna. Sztuczna. Zbiorowa 19. Biennale Architektury w Wenecji

Kasia Boratyn



W wyniku rekordowych temperatur, przewyższających limit 1,5 stopnia Celsjusza ustanowiony w ramach porozumień paryskich w 2016 roku, 2024 rok uznano za moment krytyczny dla ekosystemu na Ziemi. W ciągu ostatnich dwóch lat tempo zmian klimatycznych wyraźnie przyśpieszyło, dlatego konsekwencje, jakie za sobą niosą, mogą być trudne do przewidzenia. Proces ten jest już nieodwracalny. Te katastroficzne założenia stały się tematem centralnym pracy kuratorskiej Carla Rattiego podczas 19. Biennale Architektury w Wenecji.

Architektura – odpowiedź człowieka na nieprzychylność warunków atmosferycznych – przez tysiąclecia kształtowała się w symbiozie z przyrodą i możliwościami technicznymi ludzi, harmonijnie wpasowywała się w rytm wyznaczany przez naturę i korzystała z jej szczodrości w kwestii materiałów konstrukcyjnych. To zaowocowało narodzinami różnych technik lokalnych oraz bogactwem rozwiązań estetycznych przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Obecnie tę formę budownictwa określa się bardzo modnym terminem architektury wernakularnej. Ale, jak podkreśla Carlo Ratti, teraz, gdy świat stanął na skraju przepaści, kiedy lawina zmian klimatycznych już ruszyła, konieczne jest przystosowywanie się do nowych warunków. Wymaga to inkluzywności, kreatywności i współpracy wielu sektorów nauki oraz zaangażowania różnych typów inteligencji. Carlo Ratti zapowiada, że wchodzimy w epokę adaptacji, dlatego niezbędna jest zmiana dotychczasowego myślenia o architekturze.

Kurator tegorocznego Biennale, Carlo Ratti, to włoski architekt i inżynier, absolwent Politechniki w Turynie oraz l'École Nationale des Ponts et Chaussées w Paryżu, doktor Uniwersytetu w Cambridge, a obecnie wykładowca w MIT w Bostonie oraz na Politechnice w Mediolanie. Do współpracy zaprosił interdyscyplinarny zespół architektów i inżynierów, matematyków i badaczy klimatu, filozofów i artystów, pisarzy i rzeźbiarzy, rolników i kucharzy, projektantów mody i muzyków. Wśród nich znalazło się wielu uhonorowanych prestiżowymi nagrodami ekspertów, między innymi: Bjarke Ingels, Alejandro Aravena, Norman Foster, Thomas Heatherwick, Kengo Kuma, Lina Ghotmeh, Ensamble Studio, Gramazio Kohler, a nawet Jean-Michel Jarre, z drugiej zaś strony – świeżo upieczeni absolwenci różnych kierunków studiów.

Zaproponowany przez niego tytuł ekspozycji *Intelligens. Naturalna. Sztuczna. Zbiorowa* z założenia ma obejmować szeroki zakres punktów widzenia oraz rozwiązania, które podpowiadają nam sama natura, najnowsze technologie czy wiedza przekazywana pokoleniowo.

Samo pojęcie *intelligens* jest neologizmem – połączeniem łacińskiego słowa *inteligentia*, czyli inteligencja, ze słowem *gens*, w starożytności oznaczającym dynastie rodzinne lub cały naród, stawiając tym samym akcent na rolę historii i tradycji różnych wspólnot.

W tym roku wystawa międzynarodowa pod kuratelą Carla Rattiego w całości została zaaranżowana w salach Corderii Arsenału, gdzie za czasów istnienia Republiki Weneckiej stoczniowcy produkowali liny statków. W Pawilonie Centralnym w Giardini – historycznej części ekspozycyjnej Biennale – trwa remont, nad którym objęła pieczę prestiżowa pracownia architektoniczna Buro Milan z siedzibą w Wenecji.

Prawdopodobnie dlatego 317 metrów długości imponujących renesansowych sal dawnej stoczni wypełniono niemal maniakalnie projektami i instalacjami sygnowanymi przez rekordową liczbę uczestników – aż siedmiuset pięćdziesięciu autorów. W pewnym sensie jest to doskonałą metaforą dzisiejszej nadprodukcji danych oraz trudnych do zweryfikowania informacji.

Przypuszczam, że kluczem do odczytania przesłania kuratorskiego jest pierwsza sala, w której zazwyczaj jest prezentowany najbardziej ikoniczny projekt. Przed wejściem weźcie głęboki oddech, ponieważ zaraz po przekroczeniu progu uderzy w was fala gorąca generowanego przez dziesiątki nadwieszonych nad basenami, wypełnionymi wodą silników jednostek zewnętrznych klimatyzacji. Warunki panujące tam to temperatura 42 stopni Celsjusza oraz sięgający pasa poziom wody w zbiornikach. Te dwie zestawione ze sobą instalacje teoretycznie są odzwierciedleniem prognoz klimatu i poziomu wody w Wenecji w 2100 roku. Autorami pierwszej instalacji, *Terms&Conditions*, są Transsolar, Bilge Kobas, Daniel A. Barber i Sonia Seneviratne. Tytuł nawiązuje do warunków umowy dołączanych do kontraktów, często napisanych drobnym drukiem i pod którymi wielokrotnie podpisujemy się, ignorując zupełnie ich treść. Silniki klimatyzatorów przypominają o skutkach

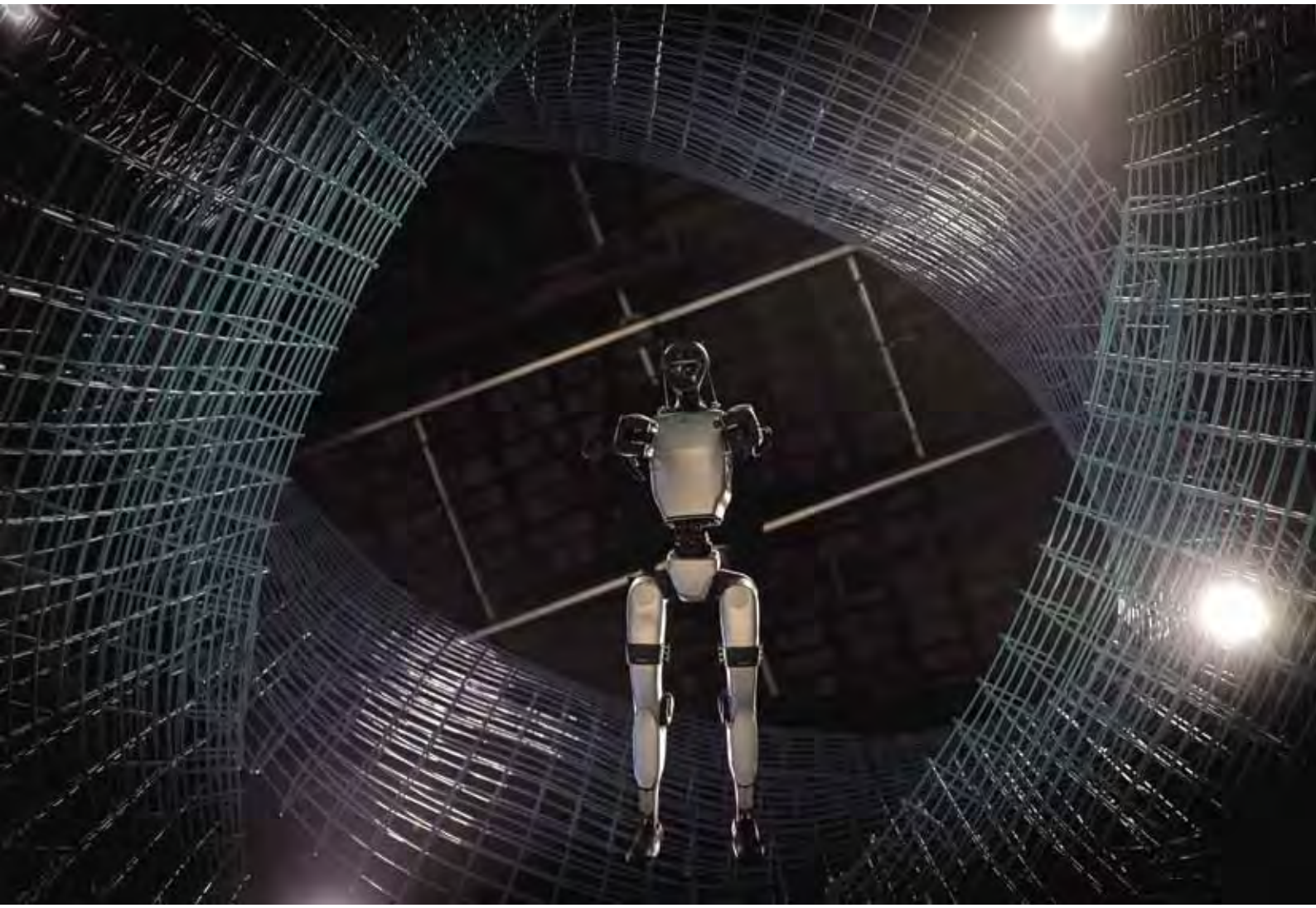


▲
Atlas of Popular Transport
Civic Data Design Lab, MIT
with Norman B. Leventhal Center
for Advanced Urbanism, MIT
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości La Biennale di Venezia

◄
Pavilion of HOLY SEE
„Opera Aperta"
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości: La Biennale di Venezia



▲
Pawilon Danii
Build of Site
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości: La Biennale di Venezia



▲
A Robot's Dream
Gramazio Kohler Research, ETH Zurich
MESH
Studio Armin Linke
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości La Biennale di Venezia



▲
Pawilon Polski
'Lares and Penates: On Building a Sense of Security in Architecture'
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości: La Biennale di Venezia

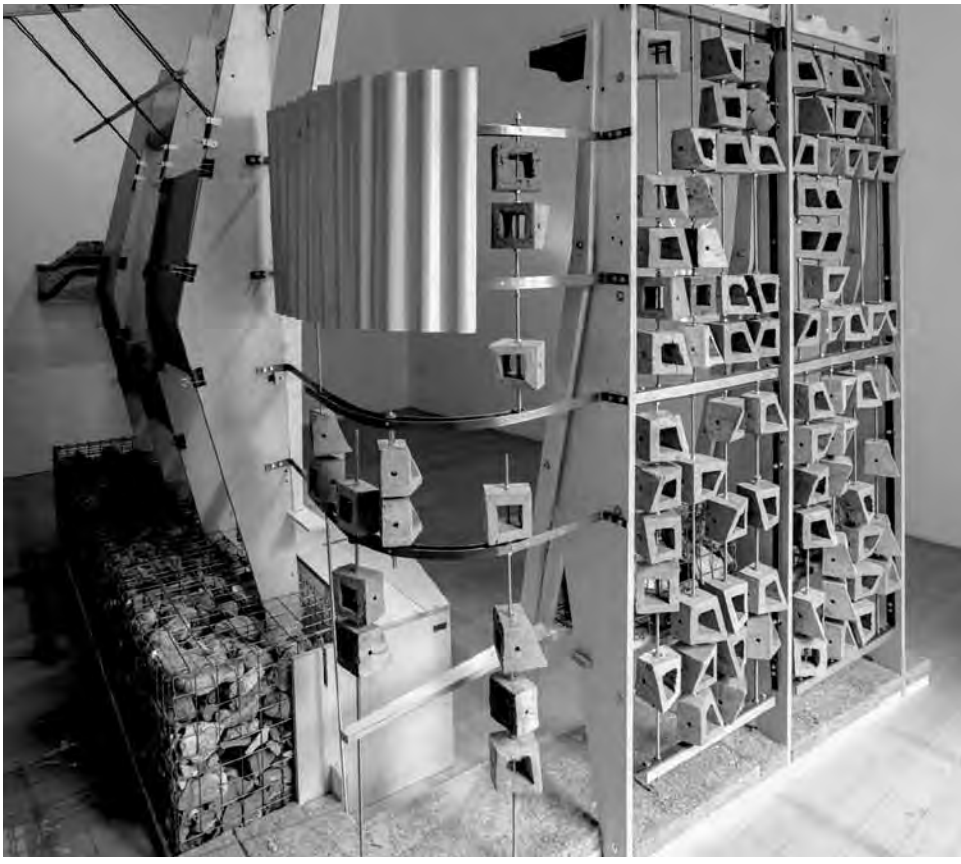
ubocznych komfortu, jaki nam zapewniają w czasie upałów, kosztem generowania dodatkowego ciepła oraz zużycia energii elektrycznej. Komfort, który w zamian za chwilę wytchnienia nakręca spiralę katastrofy klimatycznej.

Druga instalacja, *The Third Paradise Perspective* – baseny wypełnione wodą – to dzieło Michelangela Pistoletta, autora symbolu graficznego Trzeciego Raju. Jego idea opiera się na ewolucji demokracji aż do *demo-praxi*, innymi słowy: systemu politycznego i społecznego, w którym społeczności będą niezależnie decydować o ich wspólnych dobrach bez nadzoru jednego centralnego rządu. Teoria ta zakłada nadejście katastrofy ekologicznej i humanitarnej, z której powinna wyłonić się nowa, bardziej świadoma forma ludzkości.

Kolejna sala to kontynuacja ponurej wizji przyszłości, jaka się rysuje przed populacją Ziemi. Tutaj zmierzymy się z murem skonstruowanym z cegieł wykonanych z biocementu na bazie alg zebranych w lagunie weneckiej. Struktura ta jest statystyką wzrostu demograficznego w formie funkcji wykładniczej, która pokazuje liczbę ludności trzy tysiące lat przed naszą erą i która wzrasta w czasach rewolucji przemysłowej, a współcześnie osiągnęła prawie pion. Prognozuje się, że około 2050 roku krzywa zacznie wyhamowywać, około 2100 roku się załamie, po czym liczba ludności gwałtownie spadnie do poziomu przedprzemysłowego. Projekt zatytułowany *The other side of the hill* – praca zbiorowa Beatriz Colominy, Roberta Kotlera, Patrici Urquioli, Geoffreya Westa i Marka Wigleya – nie daje jednak odpowiedzi, co dokładnie się wydarzy i uruchomi tę trudną do wyobrażenia hekatombę: czy będzie to głód oraz brak wody pitnej, czy będą to choroby na skutek zanieczyszczeń, a może walki ludzi między sobą o przetrwanie? Zamiast odpowiedzi autorzy podsuwają nam kolonię cyjanobakterii jako przykład naturalnej i zbiorowej inteligencji regulującej ich koegzystencję. Możemy popatrzeć przez mikroskop na ich zachowania w grupie i wyciągnąć własne wnioski w tej materii, autorzy przemilczeli bowiem, w jaki sposób te interakcje powinny wyglądać i czego powinniśmy się od cyjanobakterii nauczyć.

Dalszy ciąg wystawy to trzy sekcje poświęcone różnym typom inteligencji wymienionym w tytule: naturalnej, sztucznej i zbiorowej. Tę część charakteryzuje niezwykła hierarchia kuratorska. Z jednej strony nawa główna Arsenału jest rewią ludzkiej inwencji i przykładem bezkrytycznego optymizmu w progres technologiczny. Ogromnych rozmiarów głośne i lśniące ekrany oraz najnowszej generacji roboty zestawiono z panelami wykonanymi z materiałów odzyskanych po ubiegłorocznym Biennale Sztuki. Ciągnące się wzdłuż ścian naw bocznych te skromnie wyglądające projekty są wynikiem konkursu, do którego zgłosiły się mało znane kolektywy propagujące inicjatywy oddolne i działające na poziomie lokalnym.

I w zasadzie na całej długości wystawa niczym się nie różni od targów branżowych prezentujących drukarki 3D drukujące cegły



►
Pawilon Wielkiej Brytanii
GBR: Geology of Britannic Repair
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości: La Biennale di Venezia

z różnych biomateriałów, ponadto gigantycznych rozmiarów ekrany z projektami generowanymi przez sztuczną inteligencję, roboty rzeźbiące w drewnie, inne prowadzące konwersacje z widzami w ich językach, jeszcze inne tańczące czy grające na bębnach. Po raz pierwszy w czasie dni prasowych Biennale Architektury czarna garderoba architektów ustąpiła miejsca krawatom i garniturom przedsiębiorców z sektora technologicznego. Obraz ten kontrastuje z planszami projektów, na których autorzy mogli umieścić trzy zdjęcia oraz opis do dwustu pięćdziesięciu słów, w których bardzo syntetycznie opowiadają na przykład o tym, ile litrów wody kosztuje nas wygenerowanie informacji przez sztuczną inteligencję albo w ilu krajach woda pitna jest nadal luksusem. Ciekawe są wywiady z aktywistami opowiadającymi o tym, jak się organizują w walkach z lobby. Ten brak spójności powoduje dziwne rozdwojenie jaźni, ponieważ z jednej strony bezkrytycznie podawana jest jak na tacy wiara w progres techniczny, aby zaraz obok dowiedzieć się o jego dewastujących skutkach ubocznych: zarówno na środowisko, jak i na geopolitykę.

Brnąc w głąb tej technologicznej dystopii, dociera się do ostatniej sekcji wystawy, zatytułowanej *Out*, która prezentujące różne wizje ucieczki człowieka do makrokosmosu. To bardzo zaskakująca puenta, biorąc pod uwagę fakt, że według naukowców nawet najgorsze warunki do życia na Ziemi będą bardziej przyjazne dla człowieka niż panujące w przestrzeni kosmicznej. To nie było przeszkodą, aby wypełnić salę projektami pozyskiwania wody na innych planetach, planów przeniesienia serwerów na Księżyc lub promocji modnych kombinezonów idealnych na spacer po Marsie. To wszystko ma w sobie coś z surrealizmu i wygląda na próbę ucieczki od realnych problemów. Ta ucieczka od rzeczywistości w świat iluzji prawdopodobnie jest jedynym wyjściem dla społeczeństw, które nie mają zamiaru zrezygnować z komfortu życia, ograniczyć konsumpcję oraz wejść na ścieżkę dewzrostu. Nietrudno więc o fantasmagoryczną wizję zbawienia w pięćdziesięciotysięcznych wioskach założonych na dnie jezior na Marsie. Znowu brakuje informacji, jaka opcja zostanie zaproponowana całej reszcie populacji Ziemi.

Ale wolałabym się skupić na tym, co na tym Biennale zadziałało. Muszę przyznać, że prawdziwymi protagonistami tej edycji są jurorzy: przewodniczący komisji Hans Ulrich Obrist oraz Paola Antonelli i Mpho Matsipa, którzy wyłonili z gąszczu informacji projekty nie zawsze rzucające się w oczy. Wspólną charakterystyką tych prac jest to, że ich autorzy nie unikają bardzo twardej konfrontacji z rzeczywistością, która nas czeka w kolejnych dziesięcioleciach: ograniczone zasoby surowców oraz wody pitnej, zanieczyszczenie środowiska i przeludnienie.

Złotego Lwa przyznano kolektywowi z Aaronem Betskym na czele za projekt *Canal Café*. Usytuowany przy głównym doku stoczni bar serwuje włoskie espresso na bazie przefiltrowanej naturalnymi sposobami wody prosto z zasolonej i zanieczyszczonej zatoki. Główny zamysł instalacji nawiązuje do historii Wenecjan, którzy przystosowali się do życia na lagunie, mimo że byli odcięci od naturalnych źródeł wody pitnej. Przez wieki mieszkańcy Wenecji filtrowali deszczówkę w tysiącach studni rozsianych po całym mieście – na placach publicznych i na prywatnych dziedzińcach swoich domów. W samym manifeście wystawy Carlo Ratti wspomina o Wenecji jako przykładzie zbiorowego geniuszu rdzennych mieszkańców.

Srebrny Lew powędrował do autorów fenomenalnej instalacji *Calculating Empires* – Kate Crawford i Vladana Jolera. Stworzyli oni ogromnych rozmiarów manifest, który przez pryzmat rozwoju technologicznego ilustruje ewolucję najważniejszych dziedzin życia począwszy od 1500 roku: nauki, zdrowia, wymiaru sprawiedliwości, religii. Bardzo interesującym przykładem jest proces alfabetyzacji i wtórnej analfabetyzacji społeczeństwa. Punktem wyjścia było wynalezienie druku, które umożliwiło łatwiejszy dostęp do książek i powszechną scholaryzację. Obecnie wraz z wprowadzeniem kodów cyfrowych do różnych dziedzin życia okazało się, że język cyfrowy jest nie tylko niezrozumiały dla większości populacji na świecie, ale potencjalnie jest również bardzo wyrafinowaną metodą kontroli. Autorzy dają nam do ręki doskonałe narzędzie, za pomocą którego możemy dojść do źródeł zjawisk, jakie współcześnie obserwujemy: aparatu władzy opierającego się na technologii, militaryzacji oraz automatyzacji wielu sektorów życia.

Jurorzy przyznali również dwa wyróżnienia w obrębie wystawy głównej. *Alternative Urbanism: The Self-Organised Markets of Lagos* – to trzy krótkie filmy dokumentalne autorstwa Tosina Oshinowo, prezentujące tętniące życiem targi przedmiotów z odzysku przemysłu odzieżowego, technologicznego oraz motoryzacyjnego w Lagos w Nigerii, drugiej największej metropolii w Afryce, liczącej 21 milionów osób. Targi w Lagos to niezwykłe miejsce recyklingu i rodzącej się w sposób spontaniczny ekonomii cyrkularnej, której punktem wyjścia są odpady eksportowane z bogatej półkuli północnej na kontynent afrykański. W ten proces recyklingu są zaangażowane tysiące niezależnych rzemieślników i drobnych przedsiębiorców. Jest to przykład samoregulującej się inteligencji zbiorowej, ekosystemu kreatywności i umiejętności adaptacji do skrajnych warunków klimatycznych i gospodarczych. Drugie wyróżnienie zostało przyznane autorom symbolicznej kaplicy dla słoni, *Elephant Chapel*. Architekci z pracowni Boonserm Premthada z Tajlandii zaprezentowali projekt struktury zbudowanej cegły, której głównym komponentem są ekskrementy słoni.

Drugiego Złotego Lwa w kategorii najlepszego pawilonu narodowego otrzymała wystawa *Heatwave*, reprezentująca Królestwo Bahrajnu, a wyróżnienia specjalne przyznano pawilonom Watykanu oraz Wielkiej Brytanii.

Reprezentacja Bahrajnu została doceniona za przedstawienie projektu wieży wietrznej – tradycyjnej struktury centralnego komina otoczonego szerokim zadaszeniem, która jest stosowaną od pokoleń metodą pasywnego chłodzenia w suchym i bardzo gorącym klimacie. Jurorzy docenili konkretną propozycję tego, jak radzić sobie z ekstremalnym upałem bez konieczności uciekania do współczesnych sposobów klimatyzacji.

Watykan otrzymał wyróżnienie za projekt inspirowany *Dziełem otwartym* – książką Umberta Eco (1962), która zakłada, że to zwiedzający bierze udział w tworzeniu zawartości. Wystawa zaaranżowana w desakralizowanym kościele Matki Bożej Wspomożycielki Wiernych i w przylegających do niego zabudowaniach to miejsce, gdzie przez czas trwania wystawy będą się odbywały lekcje gry na fortepianie wypożyczonym przez tutejsze Konserwatorium Muzyczne Benedetta Marcella, warsztaty technik konserwatorskich oraz rzemiosł, którym grozi zapomnienie. W jednej z sal zaaranżowano również bar i salę spotkań. W skrócie: pawilon to miejsce negocjacji, wymiany myśli ze szczególnym akcentem postawionym na kultywowanie więzi międzyludzkich. Paradoksem jest jednak, że w tych samych salach funkcjonowała jedyna w tej części dzielnicy Castello ludoteka dla dzieci „Księżyc

w studni" („La luna nel pozzo"). Ośrodek zamknięto w 2021 roku pod pretekstem remontu po dewastującej powodzi w 2019 roku. Czternastego listopada 2024 roku bez żadnej konsultacji z rodzicami korzystającymi ze świetlicy administracja miasta przydzieliła przestrzeń nieświadomym niczego organizatorom wystawy reprezentującym Watykan. Rozgoryczenie rodziców było tym większe, że od kilku lat organizowano zbiórki pieniędzy na renowację. Inauguracji wystawy towarzyszyła więc pikieta matek, które domagały się zwrotu przestrzeni. Paradoks całej sytuacji jest tym większy, że wystawa *Dzieło otwarte* propaguje dokładnie to, czym była świetlica: miejscem warsztatów, spotkań, przyjęć urodzinowych lub zabaw karnawałowych dla, jak można przeczytać na jeszcze istniejącej stronie na Facebooku, wszystkich dzieci od 0 do 99 lat.

Nie jest to odosobniona sytuacja, gdy przestrzenie publiczne są odbierane rdzennym mieszkańcom i przekazywane na bardziej lukratywne cele. W Wenecji zjawisko to zyskało już definicję biennalizacji miasta. Ten z roku na rok nasilający się proces dotyka szczególnie dzielnicę Castello, dawną robotniczą część miasta zamieszkiwaną przez potomków stoczniowców, a dzisiaj żartobliwie określaną jako rezerwat wenecjan. Biennalizacja jest więc odczuwana jako rodzaj projektu kolonialnego, który pochłania coraz to nowe części miasta, podbija ceny wynajmu magazynów, sklepów i pracowni rzemieślniczych.

Drugie wyróżnienie przyznano pawilonowi Wielkiej Brytanii za wystawę *GBR: Geology of Britannic Repair*, zrealizowaną we współpracy z Cave Bureau z Kenii, Palestine Regeneration Team, Mea Ling Lokko, Gustavo Crembil oraz Thandi Loewenso. Ten zbiorowy projekt analizuje katastroficzne efekty dominacji brytyjskiej w krajach, przez które przebiegają Rowy Afrykańskie, czyli seria ryftów tektonicznych zaczynających się od terytoriów Palestyny, przez Etiopię, Kenię oraz Mozambik. Miejsca, gdzie 20 milionów temu dochodziło do tych procesów geologicznych, w czasach współczesnych są celem postkolonialnego wyścigu w poszukiwaniu złóż surowców. Biorąc pod uwagę, że punktem wyjścia architektury jest geologia i bogactwa, jakie skrywa Ziemia, wybory, jakich dokonują architekci bogatej półkuli północnej, nie pozostaje bez znaczenia dla tego, co się później dzieje w krajach Afryki. Za wojną w Sudanie i Kongo czy inwazją na Palestynę kryją się walki o strategiczne złoża kobaltu, rudy metali, ropy naftowej oraz gazu. Instalacja kolektywu Palestine Regeneration Team upubliczniła mapy bogactw naturalnych u wybrzeży Gazy oraz na terenach Zachodniego Brzegu. To jedyny akcent podejmujący temat ludobójstwa w Gazie w środowisku Biennale, już dawno opieczętowanym określeniem PEP (*progressive except Palestine*).

Ale przenieśmy się na chwilę do historycznej części Biennale – Giardini, które w tym roku można zwiedzić bez pośpiechu. Pawilon Centralny oraz pawilony Czech i Słowacji, Francji, Izraela i Wenezueli są oficjalnie nieczynne z powodu remontów, a pawilon rosyjski nie uczestniczy w wystawie od czasu najazdu na Ukrainę.

Wystawy wielu krajów są dosyć autoreferencyjne: Dania, Korea Południowa i Szwajcaria przygotowały projekty o architekturze ich pawilonów. Interesująca jest decyzja zespołu duńskiego pihlmann architects, który zdecydował się na remont pawilonu narodowego Danii zaprojektowanego przez Carla Brummera w latach trzydziestych i rozbudowanego w latach pięćdziesiątych przez Petera Kocha. Wystawa *Build of Site* to nic innego, jak plac budowy oraz laboratorium prowadzącymi eksperymenty nad nowymi materiałami powstającymi z tego, co znaleziono pod posadzką budynku.

Na tym tle bardzo dobrze prezentuje się wystawa w Pawilonie Polonia *Lary i Penaty. O budowaniu poczucia bezpieczeństwa w architekturze*, których autorami są Krzysztof Maniak, Katarzyna Przezwańska i Maciej Siuda, a kuratorką – Aleksandra Kędziorek. To bardzo ciekawa analiza aspektów ludowości w architekturze. Szczególnie interesująca jest konfrontacja międzynarodowej publiczności z polskimi lokalnymi przesądami, zwyczajami oraz tradycjami. Okazuje się, że więcej nas łączy niż dzieli, nawet z kulturami z innych kontynentów.

Wystawa w polskim pawilonie to przyjemna odskocznia na tle jednego z najbardziej upolitycznionych Biennale, jakie kiedykolwiek widziałam. Posunę się dalej – tak skonstruowana ekspozycja może niebezpiecznie zbliżać się do *artwashingu* służącego wielkiemu kapitałowi. Zupełnie brakuje tu oprawy filozoficznej, która spajałaby projekty o tak szerokim wachlarzu punktów widzenia i rozwiązań. Na tym Biennale architektura została pozbawiona jakiejkolwiek myśli humanistycznej czy idei. Powiedziałabym, że w takim wydaniu sprowadzono ją do roli budownictwa, którego zadaniem jest zmierzenie się z kryzysem klimatycznym, bez analizy, jak rozwijać będą się społeczeństwa i jakie będą ich potrzeby w obliczu ekstremalnych warunków klimatycznych. Dodatkowo zawartość wystawy jaskrawo kontrastuje z decyzją o nadaniu Złotego Lwa za całokształt dorobku Donnie Haraway – filozofce reprezentującej ruchy feministyczne i zajmującej się studiami relacji ludzi z maszynami. Haraway zasłynęła manifestem *A Manifesto of Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s*. Sprzeciwiała się ona ślepej wierze w technologię, co jest paradoksalne na wystawie opierającej się głównie na pracy robotów i sztucznej inteligencji. Carlo Ratti nie poświęcił miejsca refleksji humanistycznej, która byłaby komentarzem do zaprezentowanej technologii najnowszej generacji.

Moją sugestią dla wszystkich, którzy zamierzają zwiedzić tegoroczne Biennale Architektury, jest uzbrojenie się w ogromną cierpliwość, aby prześledzić setki bardzo ciekawych projektów kolektywów i ruchów oddolnych, zaprezentowanych na ścianach bocznych, którym dano tę marginalną przestrzeń, aby w jakikolwiek sposób mogli zaistnieć w świecie zdominowanym przez technokrację. Często projektom towarzyszą kody QR, które odsyłają do bardziej wyczerpujących opisów. Odkryjecie świat architektury, który jest w stanie porozumiewać się innymi językami niż tylko język profitu. Zetkniecie się z bardzo praktycznymi i konkretnymi odpowiedziami na zmiany klimatu tam, gdzie brakuje interwencji elit politycznych i lokalnych administracji.



►
Pawilon Bahrajnu
Heatwave
Fot.:
_AVZ: Andrea Avezzù
_JS: Jacopo Salvi
_MZO: Marco Zorzanello
_LC: Luca Capuano
Dzięki uprzejmości: La Biennale di Venezia





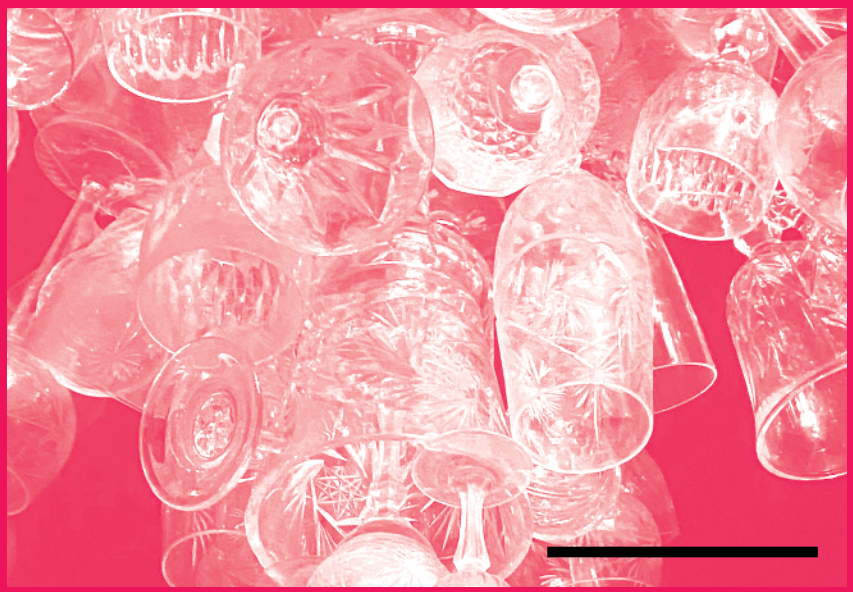
38–47



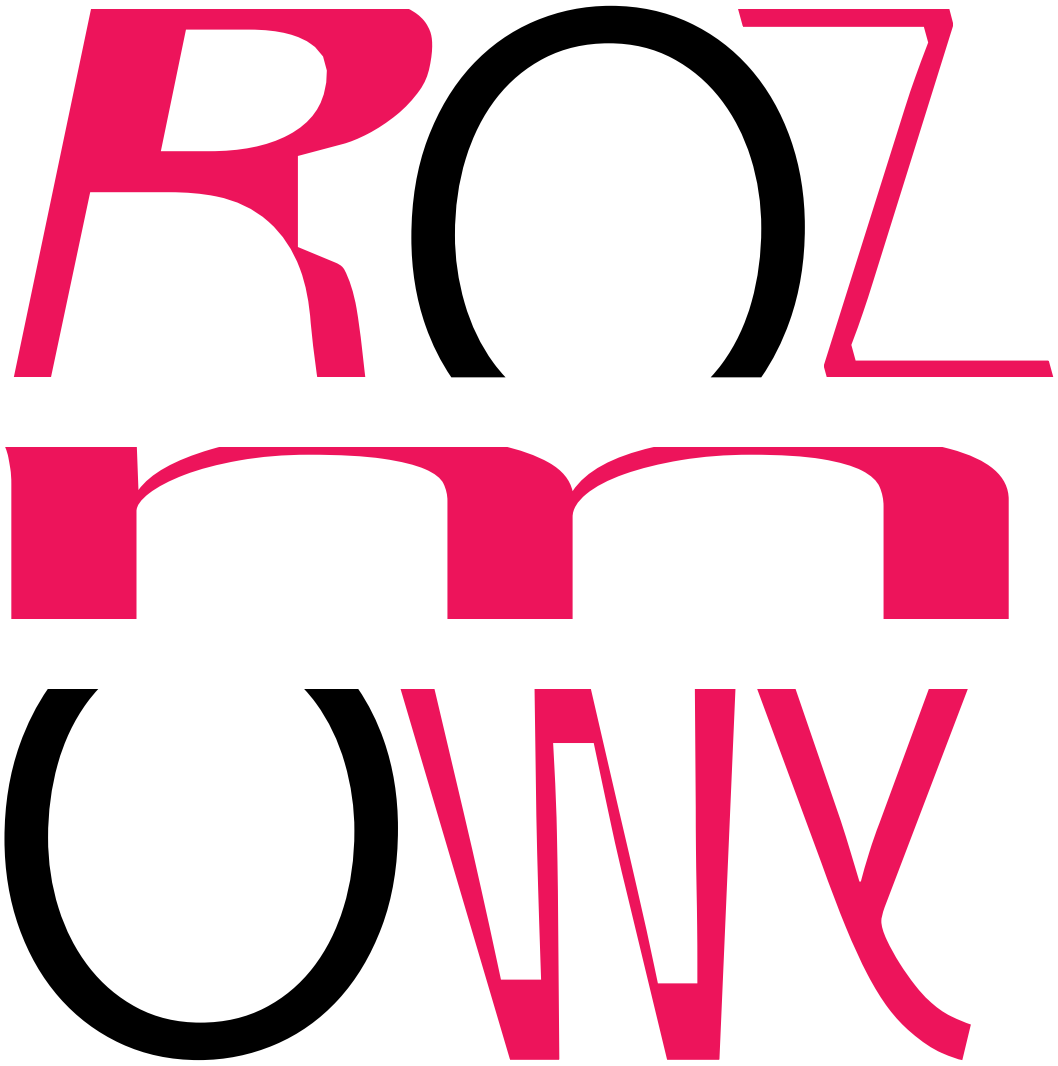
48–53



54–59



60–65


ROZ
OWY

Co jest sercem kina?

Z Lechem Molińskim i Jerzym Wypychem rozmawia Agata Ciastoń



Wasze książki otworzyły mi oczy na to, jak w historii kina ważne są osoby zwykle przez nią pomijane – właściciele małych kin, lokalni animatorzy kultury, właściciele wypożyczalni kaset wideo, kinofile, ludzie, dzięki którym kino żyło i żyje. Studiując kulturoznawstwo, a później pisząc doktorat o filmie, właściwie nigdy się z tym wątkiem nie zetknęłam. Kiedy i dla was te osoby – często bezimienne – zaczęły być kluczem do opowiadania historii kina? Czy to była świadoma decyzja, czy wynik pracy w terenie?

Lech: Masz rację – jeszcze kilkanaście lat temu historię kina opowiadało się zupełnie inaczej, ale to się zmienia. Coraz więcej książek skupia się dziś właśnie na zwykłych osobach współtworzących filmową kulturę. Można też zapytać: czy w naszej nowej książce – myślę teraz o pozycji *Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki. O małych kinach na Dolnym Śląsku*, choć dotyczy to także pierwszej książki – na zdjęciach Jurka widać ludzi? A jeśli ich nie widać dosłownie, to czy są tam obecni w inny sposób?

Jerzy: Uważam, że moje zdjęcia są o ludziach, chociaż nie ma ich w kadrze. Pamiętam zdanie, które powiedział Dawid Skrabek – redaktor naczelny Wydawnictwa Warstwy – o naszej pierwszej książce *Nikt nie woła, każdy pamięta. Filmowy Dolny Śląsk*, że zdjęcia sprawiają wrażenie, jakby były wykonane tuż po wyjściu ekipy filmowej albo tuż przed wejściem. Jest w nich napięcie – są sztucznie puste. Nie istniałyby bez ludzi. Ich historie są dopowiadane tekstami Lecha, a ja wokół nich oscyluję.

Lech: Powinienem zacząć od tego, że nie brakuje mi zacięcia archiwistycznego, choć wiadomo, że nie da się książki o przeszłości pisać bez wizyt w archiwum. Nie mam takiej cierpliwości, jaką wykazuje na przykład Piotr Lis, wrocławski badacz historii kulturalno-społecznej, również zajmujący się tematyką kinową. To pierwsza sprawa. Druga – myślę, że w *non-fiction* ludzie dobrze niosą tematy. Jeśli ktoś ma pasję, potrafi przybliżyć coś, co wydaje się skomplikowane, i w rezultacie łatwiej odnajdujemy się w opowieści. A naszym celem było mówić przystępnie o rzeczach niszowych, czasem pozornie nudnych. Chcieliśmy przybliżyć zagadnienie powojennych dziejów kin na Dolnym Śląsku. W akademickim dyskursie podobne tematy trafiają do wąskiego grona. Przez ludzi – bohaterów i ich opowieści – można przełamać tę hermetyczność. Od początku mojej pracy z filmem towarzyszy mi motto dokumentalisty Kazimierza Karabasza: „człowiek jest najważniejszy". I warto o tym pamiętać, mimo banalności tych słów. Wracając do książki – tych kin nie byłoby bez ludzi. Bez tych, którzy je tworzyli, i bez widzów. Lektura prasy z tamtych lat czy rozmowy ze starszymi osobami pokazują, że po wojnie wręcz żądano seansów i kina. To była inna rzeczywistość, w której kino stanowiło podstawowe źródło informacji, rozrywki i – co ważne – zapomnienia.



***Nikt nie woła, każdy pamięta* oraz *Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki* tworzą już małą serię. Czy dobrze przeczuwam, że jedna wyrosła z drugiej? Pierwsza jest o dolnośląskich plenerach, druga wchodzi do kinowych wnętrz. Czy to kontynuacja, która od początku była zaplanowana?**

Lech: Tak, to była od początku założona kontynuacja. Dlatego druga książka ukazała się rok później, niż pierwotnie przewidywaliśmy z wydawnictwem. Dopowiadając coś w niej, nie chciałem powtarzać tego samego. Gdybym od razu po *Nikt nie woła…* zabrał się za nową, zbyt łatwo byłoby popaść w powtórzenia. To są podobne książki: o Dolnym Śląsku, małych miejscowościach, historiach opowiadanych przez ludzi, obie z fotografiami. Nie chodzi o to, żeby się całkowicie od tego odciąć. Tworzą razem domkniętą opowieść, ale potrzebowałem przerwy, by złapać oddech, a przy okazji podszlifować warsztat.

◄ ▲
Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki, fot. Jerzy Wypych



A z twojej perspektywy, Jurku? Też traktujesz je jako jedną opowieść?

Jerzy: Z mojej strony wygląda to trochę inaczej. Pierwsza książka zawiera znacznie więcej zdjęć, które bardziej towarzyszyły pisaniu Lecha. Wybieraliśmy sekwencje, żeby pewne punkty wybrzmiewały razem z tekstem – nie jako ilustracje, ale aby tworzyły wspólną narrację. Przy drugiej książce od początku wiedzieliśmy, że zmieniamy koncepcję. Zdjęcia miały być osobnym tworem. Rozważaliśmy, czy zbudować z nich osobny rozdział, czy przeplatać je z tekstami. Wiedzieliśmy, że chcemy stworzyć zamkniętą, konkretną wypowiedź – fotograficzny esej o doświadczeniu kinowym. Ustawiłem sobie w głowie cel: wizualna interpretacja idealnego, w cudzysłowie, kinowego doświadczenia. Składanka z różnych kin Dolnego Śląska. Chciałem, żeby nie dało się rozpoznać, skąd pochodzi dany element – by pokazać multisensoryczność i wielowymiarowość kinowego przeżycia. Bo kino to nie tylko film, który się ogląda, ale także zapach sali, kolor foteli, kształty, faktury... I to wziąłem nie z głowy, tylko z opowieści ludzi, z którymi Lech rozmawiał.

Twoje fotografie nie są dokumentacją ani ilustracją tekstów – to samodzielna narracja, którą ogląda się osobno, poza tekstem. Zacząłeś już o tym trochę mówić i to mnie bardzo interesuje – jak wyglądał twój sposób pracy w terenie? Miałeś mapę miejsc i wybierałeś się w nie sam, czy odwiedzaliście je wspólnie? Czy może zdjęcia powstawały dopiero po lekturze tekstów?

Jerzy: Przy pierwszej książce najpierw czytałem teksty, ale wtedy zjeździliśmy cały Dolny Śląsk wspólnie. Jeździliśmy do tych miejsc, żeby je razem odkrywać. Później Lech wracał do nich na wywiady, a ja często miałem już materiał. Teraz było trochę inaczej, poruszaliśmy się bardziej osobno. Początek był wspólny – wyjechaliśmy na dwie wycieczki, odwiedziliśmy większość miejsc, które Lech miał zmapowane pod książkę. Później dojeżdżałem tam, gdzie czegoś mi brakowało. Tym razem było również łatwiej – dobrze wiedziałem, co fotografować. Kino to kino, nawet jeśli niewiele z niego zostało. A przy *Nikt nie woła…* szukaliśmy filmowych plenerów.

Lech: Zgadza się – teraz chodziło o kino, miejsce z jakąś historią. Często jednak dane kino już nie istniało od lat, więc możliwości fotograficzne Jurek miał bardziej ograniczone. W *Nikt nie woła…* zdjęcia, podobnie jak teksty, opowiadały o plenerach i miejscowościach, w których było więcej kontekstów niż tylko jeden budynek. Teraz zależało mi, żeby nawet jeśli kina już fizycznie nie ma, nie tracić tego obiektu z pola widzenia. Dodam też, że Jurek jest bardziej zorganizowany, szybciej pracuje – moglibyśmy działać odwrotnie: Jerzy zrobiłby zdjęcia, a ja napisałbym do nich teksty. Żartuję oczywiście – u mnie wszystko trwa dłużej, bo więcej czasu zajmuje mi poszukiwanie ostatecznej opowieści. Przykładem jest tekst o gospodarzu kina Wawel w Lubaniu, który pozwolił mi rozwinąć wątek o kinowych neonach. Wiedziałem, że ten ostatni temat musi pojawić się w książce, tylko potrzebny był jakiś punkt zahaczenia. Ogólnie w tym wypadku przeważył detal – rozmawiałem o odrestaurowanym przez Fundację NEON SIDE neonie kina Bajka w Lwówku Śląskim. Przez pewien czas prowadził je Ryszard Dziubka właśnie z kina Wawel. Tak to się wszystko połączyło. Podobnie było z kinem Światowid w Kowarach, którego losy umknęły mi wcześniej, a kiedy je poznałem, wiedziałem, że fragment o tym socrealistycznym obiekcie musi znaleźć się w książce. Jeszcze w lutym tego roku – już na absolutnie końcowym etapie – pojechałem po raz pierwszy świadomie je zobaczyć. Okazało się, że najlepiej będzie pasowało



◄ ►
Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki, fot. Jerzy Wypych

do tekstu, w którym wcześniej umieściłem już kino Aurum ze Złotoryi, pochodzące z tego samego okresu, oraz kino Zbyszek z Dzierżoniowa. Aurum i Zbyszka odwiedziliśmy we czwórkę: Jerzy, ja oraz znakomici badacze architektury: Michał Duda i Agata Gabiś. Dzięki temu udało się przybliżyć wspomniane kina także z perspektywy architektonicznej. Inna kwestia, że Kowary wprowadzają osobisty wątek – w tej miejscowości, tylko że nie w Światowidzie, ale w kinie Orzeł, byłem po raz pierwszy w życiu na seansie kinowym.

Świetnie, że do tego nawiązałeś, gdy bowiem zaczynasz książkę opowieścią o swoim pierwszym seansie, wspominasz także o „prawdziwym zmyśleniu" – o pamięci jako konstrukcie. To sformułowanie doskonale ustawiło perspektywę całej lektury, która staje się opowieścią o tym, jak pamięć pracuje w ludzkich głowach, jak się zaciera i ubarwia.

Lech: Ujawniało się to zwłaszcza wtedy, gdy osoby, z którymi rozmawiałem, próbowały odpowiedzieć na pytania: kiedy coś się wydarzyło, w którym roku ktoś był kierownikiem. To się niesamowicie miesza i bardzo mnie interesowało, jak ludzie wyznaczają cezury czasowe. Przydają się wtedy mocne zdarzenia – narodziny, śmierć, przeprowadzka – ale i tak często trudno ustalić, czy coś było w 1981 czy 1983 roku. Cieszę się, że zwróciłaś na to uwagę, bo jedno z pierwszych zdań, które usłyszałem od Piotrka Lisa, wspierającego mnie na wstępnym etapie pracy nad książką, brzmiało: „O małych kinach nie da się pisać, bo nie ma materiałów, nie ma archiwów". Odra-Film, czyli dzisiejsze Dolnośląskie Centrum Filmowe, nie dysponuje żadnym archiwum. Tak samo Wytwórnia Filmów Fabularnych. Materiały są rozsiane – to głównie drobne wzmianki w prasie i najczęściej o Wrocławiu. Kiedy szukałem informacji o kinach regionalnych, były one zdawkowe. Więc tak – książka jest bardzo o pamięci. I o tym, że nie wszystko musi się zgadzać z rzeczywistością.

Jest także o tym, że niektóre zjawiska żyją tylko dzięki ludziom i tylko przez nich są dostępne. W książce wyczuwam nie tylko sentyment za tym, co minione, lecz i rodzaj krytycznej czułości wobec propagandowej historii kinofikacji. Jak unikałeś popadnięcia w nostalgiczny banał, o który przecież łatwo, kiedy pisze się o upadku wielu małych kin po transformacji ustrojowej?

Lech: Kiedy dotarłem do lat dziewięćdziesiątych – a pisałem książkę mniej więcej chronologicznie – pomyślałem, że mogłem zająć się tylko tym czasem niesamowitych przemian. Dziś próbujemy go opisać z dystansu. Co do nostalgii – tak, jestem świadomy, że mam takie tendencje jako autor. Ale myślę też, że teraz był najlepszy moment na opowiedzenie tej historii. Gdyby ktoś zrobił to piętnaście lat temu, byłoby więcej świadków, więcej kin i historii. Dziś zostały już tylko ostatnie ślady. Te kina to „ostatnie wioski Galów". W 2008 roku wydano album *Tu Było Kino – album o końcu świata małych kin*. Wtedy tych śladów było znacznie więcej, ale dominowało myślenie: „kiedyś było lepiej, a teraz wszystko umiera". Pamiętam ten czas – ludzie nie chcieli już chodzić do starych, śmierdzących kin, które przegrywały walkę o widownię z nowoczesnymi obiektami. Do tego doszła zmiana technologiczna – małe kina wciąż korzystały z projektorów na taśmę 35 mm i nie miały dostępu do nowości na cyfrowych nośnikach. Dziś sytuacja wygląda inaczej. Może to za dużo powiedziane, że mamy „renesans", ale naprawdę łatwo było znaleźć działające kina studyjne, które odnoszą sukces. Na przykład Astra w Obornikach Śląskich – bardzo szybko się „wkleiła", zbudowała ambitny repertuar i zaczęła przyciągać ludzi, mimo że przerwa w obecności kina w miasteczku sięga kilkunastu lat. Wychowuje się w ten sposób pokolenie ludzi bez nawyku chodzenia do kina w swojej miejscowości – i to utrudnia odbudowanie tego zwyczaju. Ale realia się zmieniają. Ja sam – rocznik osiemdziesiąty piąty – jestem dzieckiem epoki kaset VHS. Moja edukacja filmowa to były kasety, filmy emitowane nocą w telewizji, które nagrywałem na magnetowid. To w ten sposób oglądało się najwięcej, a wyjście do kina stanowiło rzadkie wydarzenie. Wraz z rozwojem wiedzy zacząłem odkrywać, że dziesięć, piętnaście lat wcześniej trwało prawdziwe szaleństwo kinowe także w małych miejscowościach. Wielkie sale – po dwieście, trzysta, pięćset miejsc – zapełniały się regularnie. Pamiętam chociażby kino Gdynia w Świdnicy – zdążyliśmy tam jeszcze zrobić jeden festiwal Okiem Młodych w 2011 roku, zanim się zamknęło. Sala miała chyba z sześćset miejsc, zdecydowanie powyżej ówczesnych (i obecnych) potrzeb Świdnicy. W latach dziewięćdziesiątych niektóre kina znikały, ale tam, gdzie ktoś miał pomysł, wyczucie albo po prostu był lepszym biznesmenem – potrafiły przetrwać. Na przykład na *Kilera* czy *Titanica* – ludzie stali w kolejkach. Młodzi kończyli seans i szli od razu jeszcze raz na ten sam film. Z jednej strony mieliśmy rozpad starego systemu, z drugiej – powstawała nowa siła. Forum w Bolesławcu, kino Wawel w Lubaniu – to przykłady ciągłości. Zdarzały się również powroty: wspomniana Astra w Obornikach czy Capitol w Miliczu – te miejsca wracają dzięki oczekiwaniom publiczności. Dlatego uważam, że to był najlepszy moment, żeby napisać tę książkę.

Jurku, powiedzieliśmy o ludziach i mówimy też bardzo dużo o znikaniu. Zastanawiam się, co według ciebie znaczy fotografować miejsce po kinie? Jak uchwycić coś, czego już właściwie nie ma albo znika? Na czym się wtedy koncentrujesz?

Jerzy: To właśnie lubię najbardziej. Głęboko wierzę – i ta książka mi to potwierdziła, choć przeczuwałem to już przy *Nikt nie woła…*, kiedy szukałem swojego wizualnego języka – że miejsca i obiekty wykazują, podobnie jak ludzie, zdolność do magazynowania wspomnień. Że istnieje coś takiego, jak pamięć miejsca i pamięć krajobrazu. Jak ty, skończyłem kulturoznawstwo i pamiętam, że to właśnie zajęcia na ten temat najbardziej ze mną rezonowały. Po latach odbiło się to w moim sposobie fotografowania – w poszukiwaniu wspomnień i wizualnych poszlak. Nie ma dla mnie znaczenia, czy to żywy budynek, czy ruina. Zatrzymuję się raczej na warstwach, skupiam się na ich odsłanianiu – to dla mnie przyjemność, bo wtedy jest co robić i jak czytać przestrzeń. Na początku się bałem, że temat jest węższy niż przy pierwszej książce – że mamy tylko kino, jeden budynek, od którego trudno się oddalić. Ale okazało się, że zdjęć do zrobienia jest bardzo dużo, a historie można nadal odsłaniać „pędzelkiem archeologicznym". Dlatego nie ma na tych zdjęciach ludzi, oni są tam zbędni.

►
Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki, fot. Jerzy Wypych



Nie ma ludzi – i to jest dla mnie oczywiste, tak samo jak to, że tylko jedno, ostatnie zdjęcie jest na zewnątrz – wszystko dzieje się w środku. Stworzyłeś czternastozdjęciową sekwencję, którą czyta się jako osobną historię, niebędącą ilustracją do tekstów.

Jerzy: To był element, nad którym pracowaliśmy właściwie na końcu. Było kilka pomysłów, jak te zdjęcia ułożyć i jak je czytać – według kin, miejsc czy rozdziałów. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na naturalne wyjście: od ciemności, od serca kina. Takie pytanie Lech zadawał rozmówcom podczas spotkań – czym jest dla kogoś serce kina. Dla mnie jednym z takich serc jest lampa projektora. Od niej zaczynam opowieść. Od ciemności kabiny projekcyjnej przechodzimy przez kolejne przestrzenie, jakbyśmy szli przez idealny budynek kinowy. Dlatego ostatnie zdjęcie to wyjście – zresztą z budynku, który już nie jest kinem, obiekt przerobiono chyba na dom mieszkalny albo magazyn.

Lech: To coś, co bardzo polubiłem w trakcie pracy nad książką – kiedy jestem w jakimś mieście i znam adres dawnego kina, po prostu idę je obejrzeć. Zazwyczaj z ulicy nie widać nic szczególnego – trzeba się przyjrzeć detalom. W Gryfowie Śląskim, przy rynku, było kiedyś kino Tivoli. Z zewnątrz nie zdradza dziś swojej przeszłości, ale jak się dobrze poszuka, można dostrzec drobne ślady – choćby mały cokół pod balkonem, który kiedyś prowadził do kabiny projekcyjnej. Schodów już nie ma, ale jeśli się wie, gdzie patrzeć, można się domyślić. W podobny sposób trafiliśmy w Trzebnicy do dawnego kina Polonia. Dziś mieści się tam sklep z używanymi rzeczami prowadzony przez Adriana Opałkę. To on nas oprowadzał po tym miejscu i zwracał uwagę na detale, które sam pewnie bym przeoczył. Niby zwykłe pomieszczenia, ale jak się dokładnie przyjrzeć – wszystko zaczyna do siebie pasować. Stara posadzka, lekko pochylona podłoga, drzwi w bocznym skrzydle, które już nigdzie nie prowadzą. Gdyby nie jego wskazówki, śledztwo byłoby czysto poszlakowe. Dawna sala kinowa jest dziś podzielona ściankami, miejsce tętni inną energią – pełną przypadkowych przedmiotów i pozostałości po dawnych funkcjach. Kiedyś działał tu pierwszy sklep samoobsługowy w Trzebnicy.

Jak was teraz słucham, widzę, że moja perspektywa trochę się zmieniła. Czytając książkę, miałam głównie poczucie: jaka szkoda, że to wszystko zniknęło, że tych kin już nie ma. Ale przecież to forma ewolucji. Te miejsca przeszły w coś innego – w Biedronkę, mieszkanie, sklep ze starociami. Ta przestrzeń dalej jakoś żyje, tylko inaczej. Może to nie jest tylko opowieść o destrukcji i znikaniu, ale o przekształcaniu.

Lech: Tak, sam jestem kinomanem, ale rozumiem, że rzeczywistość się zmienia i potrzebujemy czegoś innego – nie musimy już mieć tylu kin i nie w takiej formie jak kiedyś. Świetne, że niektóre centra kultury w mniejszych miejscowościach łączą kilka funkcji – w weekendy seans, w inne dni potańcówka dla seniorów albo zajęcia plastyczne dla dzieci.

Oddalmy się na chwilę od Dolnego Śląska. Lechu, Włochy – a szczególnie Sycylia – są ci bardzo bliskie. W książce pięknie połączyłeś dwa miejsca: dolnośląski Lubomierz i sycylijskie Palazzo Adriano. Skąd ten most między tak odległymi rzeczywistościami?

Lech: Już jakiś czas temu zauważyłem, że *Kocham kino* Piotra Łazarkiewicza i *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatore łączy coś więcej niż tylko tematyka. Są podobieństwa fabularne, ale także mnóstwo detali, które ze sobą korespondują – jak to, że obie historie osadzono w małych, trochę zapomnianych miejscowościach. Te miasteczka zaczęły wykorzystywać swoje filmowe dziedzictwo jako coś wyróżniającego – turystycznie, lecz i tożsamościowo. W Polsce to Lubomierz, we Włoszech – Palazzo Adriano, czyli filmowe Giancaldo. Ten wątek pojawił się już w naszej pierwszej książce, gdzie Lubomierz, z racji swojej bogatej filmowej historii, jest mocno obecny. Planowałem nie powtarzać miejsc, ale nie dało się pominąć lubomierskiej historii kina Raj, ponieważ to kolejna warstwa tych powiązań – przecież Cinema Paradiso to właśnie „kino raj". Liczba koincydencji jest zaskakująca. Ten temat wciąż domaga się większej obecności w polskim filmoznawstwie – próbuję to nagłaśniać, ponieważ mam poczucie, że ten zbieg okoliczności jest naprawdę ciekawy. W zeszłym roku pojechaliśmy z ekipą Wrocławskiej Fundacji Filmowej z *Kocham kino* do Palazzo Adriano i pokazaliśmy je Sycylijczykom w ramach Paradiso Film Fest. To było bardzo mocne doświadczenie. Czułem, że to połączenie jest realne, na wielu poziomach.

Chciałabym jeszcze poruszyć jeden ważny wątek – funkcję propagandową kina, szczególnie w związku z oswajaniem powojennej rzeczywistości na Dolnym Śląsku. Wspominasz w książce, że pierwsze pokazy filmowe odbywały się w wielu miejscach, jeszcze zanim doprowadzono tam elektryczność – kino objazdowe zasilane agregatem było instalowane w tymczasowej rzeczywistości. Czy można myśleć o nim jako o narzędziu interwencji – formie oswajania nowej przestrzeni, budowania wspólnoty, a może przede wszystkim: propagandowego zakorzeniania obecności państwa? Jak mocno ta funkcja kina wybrzmiewała w materiałach, które zbierałeś?

Lech: Z opowieści świadków już raczej nie – ludzi pamiętających bezpośrednio te lata tuż po wojnie jest niewielu. Rozmawiałem raczej z dziećmi uczestników tamtych wydarzeń – osobami urodzonymi pod koniec lat czterdziestych albo w latach pięćdziesiątych, już na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Oni są tą historią jakoś „zainfekowani", ale sami jej bezpośrednio nie doświadczyli. Ta wiedza wynika przede wszystkim z doniesień prasowych i materiałów archiwalnych. A kino rzeczywiście miało wtedy bardzo konkretną misję. I ja w jakimś sensie to rozumiem – skoro było głównym źródłem rozrywki, to naturalnie łączyło się także z propagandą – tą twardszą i tą miękką. Trzeba pamiętać, że sygnał telewizyjny zaczął się rozpowszechniać dopiero w latach pięćdziesiątych, a zaraz po wojnie to właśnie kronika filmowa – oglądana w kinie – była głównym źródłem informacji o świecie. Z prasy i rozmów z badaczami zajmującymi się tematem wyłania się pewne napięcie. Z jednej strony intencja władzy była wyraźnie propagandowa. Z drugiej – zbyt duża liczba filmów radzieckich często budziła niechęć. Ludzie się irytowali zarówno na repertuar, jak i na fatalne warunki projekcyjne. Często sale nie były odpowiednio



▲
Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki, fot. Jerzy Wypych

zaciemnione, zimą seanse bywały niemożliwe do przeprowadzenia z powodu zimna. Tak to wyglądało w wypadku kin objazdowych. Trzeba też pamiętać, że Ziemie Zachodnie i Północne znajdowały się w szczególnej sytuacji – istniała łatwa do adaptacji poniemiecka infrastruktura. To sprawiło, że właśnie na tych terenach rozpoczęto akcję kinofikacji. Apogeum procesu przypadło na lata 1950–1952. Zaczynano właśnie na Dolnym Śląsku, gdzie często wystarczyło lekko dostosować salę i już możliwe stawało się wykazanie sukcesu. A przecież w narracji Polski Ludowej o to właśnie chodziło.

Zastanawiam się, czy architektura, tak jak w kinie w Kowarach, nie miała także wzmacniać tej propagandowej funkcji – jakoś pomagać w „instalowaniu" nowej rzeczywistości?

Lech: Coś w tym jest. Chociaż większość kin otwieranych w tamtym czasie to były adaptacje dawnych sal restauracyjnych, hotelowych, czasem powroty istniejących już wcześniej kin. Dominowała prowizorka albo kontynuacja zastanego stanu. Zdarzały się też wyjątki – jak właśnie Kowary czy później Złotoryja. Tam inwestowano w bardziej reprezentacyjne obiekty, bo mieliśmy do czynienia z miejscowościami o strategicznym znaczeniu: Kowary jako miasto zamknięte przez wydobycie uranu, Złotoryja – centrum starego zagłębia miedziowego. Budowano tam pałace kultury – z rozmachem, monumentalnie. I one rzeczywiście wzmacniały przekaz ideowy, wizję nowego socjalistycznego porządku. Architektura pełniła więc funkcję propagandową.

Mówimy o kinie jako narzędziu propagandy, o architekturze wspierającej ten przekaz. Ale pewnie niektóre miejsca zapadły wam w pamięć z innych powodów – bardziej osobistych, emocjonalnych, może zaskakujących. Jurku, powiedz – czy jest takie miejsce, które szczególnie zapamiętałeś? Może nie przez architekturę, ale przez coś, co tam się wydarzyło?

Jerzy: Wizyta w kinie Wawel w Lubaniu była mocna, zwłaszcza że to kino nadal działa. Budynek pochodzi sprzed wojny, sporo się tam zachowało – choćby napis po niemiecku w toalecie. Ale też przez pana Ryszarda Dziubkę – postać niczym z filmu. To piękny gmach, być może zachowany dlatego, że nikt w pewnym momencie tam nie inwestował, ale także dzięki trosce pana Ryszarda. Przez lata zbierał rzeczy z zamykanych kin – na widowni są fotele z trzech czy czterech różnych miejsc, między innymi z kina Warszawa we Wrocławiu. Cała przestrzeń ma w sobie coś z archiwum – widać tam wiele warstw i historii. Drugim kinem, które zrobiło na mnie duże wrażenie, był Zbyszek w Dzierżoniowie. Cieszę się, że już niedługo będziemy mieć tam premierę książki – bo tam również dużo się zachowało. Budynek jest nowszy niż Wawel, ale ma swoją historię i swój ciężar.

W książce widać, jak różnorodne były formy istnienia kina. Z jednej strony mamy gmachy – z całym tym kinowym anturażem. Z drugiej – kina objazdowe albo doraźne, w remizach, wagonach, świetlicach. I to mnie prowadzi do szerszego pytania: czym właściwie jest kino? Czy jego istota zawiera się właśnie w architekturze, rytuale wejścia do sali, w tym, jak siedzimy,

patrzymy i milczymy razem? Czy może kino zaczyna się już wtedy, gdy pojawia się obraz, światło, wspólnota patrzących, niezależnie od miejsca? Pytam też z perspektywy twoich, Lechu, doświadczeń z pokazami domowymi, plenerowymi. Gdzie kino wydarza się naprawdę i co sprawia, że w ogóle się wydarza?

Lech: Dobre pytanie. To jedno z tych, które towarzyszyło nam przez cały projekt. Pamiętam rozmowę po wizycie w Lasku Złotoryjskim w Legnicy – zdewastowana przestrzeń, ruina z przegniłą ścianą. Ale w środku widać było audytoryjne schodki, miejsce na scenę i charakterystyczne dziury w ścianie, przez które kiedyś leciało światło projektorów. I wtedy padły pytania: „Czy to jeszcze jest kino? Czy już nie? Czy robimy zdjęcia w kinie, czy to nadinterpretacja przestrzeni?". Podobnie było w ruinach kina Jutrzenka we Wleniu – bez stosownej wiedzy nie sposób byłoby rozpoznać, że to kiedyś było kino. Twoje pytanie dotyczy właśnie tego: na ile doświadczenie kinowe można przenieść gdzie indziej? Nauczyliśmy się już oglądać filmy poza murami kin – w domu, w plenerze – ale kino wciąż działa najmocniej jako przestrzeń wspólna. Niedawno widziałem *Ojca chrzestnego* Coppoli i *Lamparta* Viscontiego na dużym ekranie – nie podczas festiwalu, tylko w pełnej sali, na specjalnym pokazie. To było wyjątkowe przeżycie. Kino wtedy naprawdę działa, odcina od codzienności, jesteś *offline*. Obraz, dźwięk, emocje na twarzach aktorów – całość robi ogromne wrażenie. Do tego dochodzi tymczasowa wspólnota zbudowana z widzów. Ale coś niesamowitego dzieje się także na pokazach plenerowych. Kiedy przyjeżdżamy z objazdowym kinem, jeśli pogoda dopisze, frekwencja jest dużo większa niż na projekcji pod dachem. Ludzie po prostu lubią to doświadczenie – siadają na leżakach, kocach, śmieją się, przeżywają film. Koordynuję ten projekt we Wrocławskiej Fundacji Filmowej i widzę, że to działa. W Złotnikach Lubańskich, które odwiedzamy regularnie, te seanse stały się wydarzeniem, okazją, żeby przeżyć coś razem. Pamiętam wypowiedź operatora z Legnicy. Pytaliśmy go, gdzie jest serce kina – w projektorze, ekranie, kabinie? A on powiedział: „Kino jest tam, gdzie jest widz". Proste i piękne. Kino trwa, dopóki są ludzie. Idealna sytuacja to ciemna sala, dźwięk, światło. Ale wspólnota działa też w innych warunkach – w plenerze widać ludzi, można się obrócić, uśmiechnąć. To inny rodzaj przeżycia.

Jurku, kiedy czytałam rozdział o kinie w Kowarach i Złotoryi, od razu pomyślałam o zdjęciach Hiroshiego Sugimoto: z jednej strony pokazują, czym jest kino, że jest światłem, a z drugiej – wydobywają detale architektoniczne. Przywołuję je, bo to jedna z moich ulubionych serii fotograficznych, choć wiem, że twoje zdjęcia są zupełnie inne. Ale właśnie dlatego chciałam zapytać: czy miałeś jakieś fotograficzne inspiracje? Niekoniecznie związane z kinem – może po prostu takie, które z tobą rezonują?

Jerzy: Chyba nie mam konkretnych inspiracji wizualnych, które mógłbym jednoznacznie wskazać. Dla mnie to wszystko jest bardziej intuicyjne. Od początku, odkąd robię zdjęcia – zawodowo czy prywatnie – często pojawiały się komentarze, że są filmowe. Może dlatego, że kiedyś myślałem o filmoznawstwie. Studiowałem kulturoznawstwo, ale chciałem także iść na filmoznawstwo do Krakowa. Moja siostra się tam kształciła i pokazywała mi świat festiwali, kina. Byłem przekonany, że będę pracował przy filmie – jako organizator festiwali, producent. Zdjęcia robiłem przy okazji. Może właśnie dlatego są odbierane jako kadry z jakiejś dłuższej historii – wycinki większej całości. Może to jakaś poszlaka, a nie odpowiedź wprost.

Na koniec musi paść to pytanie: co dalej? Macie już pomysł na trzecią książkę? Albo zupełnie inną wspólną trasę? Czy po tej podróży chcecie raczej odpocząć – od kin, ekranów i... siebie nawzajem?

Lech: Na razie się wypisuję z tematu *non-fiction* o Dolnym Śląsku. Lub przynajmniej: zawieszam eksplorację. Chciałbym teraz zająć się innymi obszarem geograficznym. Przyglądam się filmowej Sycylii – to temat, który powoli rozpracowuję. Niewykluczone, że później Dolny Śląsk powróci, ale może w wydaniu prozatorskim? Takie próby już były na wystawie *Te wszystkie Raje, Komety i Polonie* we wrocławskiej Galerii Foto-Gen – pokazałem tam dwa opowiadania o dolnośląskich kinach. Ale to sprawa otwarta.

Jerzy: Też chyba potrzebuję chwili oddechu. Nie mam konkretnych planów, ale projekty związane z miejscem i jego warstwami bardzo ze mną rezonują. Dają mi dużo przyjemności – odkrywanie ukrytych historii, znaczeń. Szukam teraz możliwości wyjazdowych, może rezydencji – to przestrzeń, w której dobrze bym się odnalazł.

Wiem. Trudne jest pytanie o przyszłość, skoro książka jeszcze nie dotarła z drukarni. Wszystko dopiero zacznie żyć.

Lech: Dokładnie. Jestem teraz na etapie zbierania pierwszych opinii – od ludzi, którzy przeczytali książkę. Potrzebuję feedbacku. Kiedy rozmawiamy, zupełnie nie jestem jej jeszcze pewien – nie wiem, czy działa. To, co mówiłaś, że cię wciągnęło – bardzo doceniam, bo czuję głód informacji zwrotnej. I myślę, że prawdziwa przygoda zacznie się, gdy książka wróci do opisanych w niej miejsc i społeczności.

►
Te wszystkie Raje, Zrywy i Jutrzenki, fot. Jerzy Wypych



Wywiad z Ewą i Krzysztofem Foltami

Maria Majchrowska



Wiosną 2026 roku na kulturalnej mapie Wrocławia pojawi się nowe miejsce – prywatne muzeum, w którym po raz pierwszy szerokiej publiczności zostanie zaprezentowana FOLTA Collection, obejmująca ponad czterysta pięćdziesiąt dzieł sztuki. O wspólnym podejmowaniu decyzji kolekcjonerskich, działalności filantropijnej oraz potrzebie dzielenia się własnym sukcesem z innymi z Ewą i Krzysztofem Foltami rozmawia Maria Majchrowska.

Maria Majchrowska: Jerzy Stelmach w książce *Uporczywe upodobanie. Zapiski kolekcjonera* stwierdził, że „kolekcjonerstwo to próba zrealizowania marzenia o posiadaniu własnego świata". Czy zgadzają się państwo z tym stwierdzeniem?

Ewa Folta: Tak, kreowanie własnego świata to coś naprawdę wyjątkowego. Człowiek z natury pragnie otaczać się pięknem, które dla mnie oznacza przede wszystkim sztukę. Nigdy nie traktowałam kolekcjonowania jako inwestycji – to raczej proces tworzenia przestrzeni wokół siebie, który nigdy się nie kończy. Z czasem zauważyłam, że wybór nabywanych przedmiotów ewoluuje. To, co dla przeciętnego odbiorcy jest synonimem piękna, dla kolekcjonera nabiera nowych znaczeń. Rozwijając kolekcję, szukamy odniesień i innych wartości – to, co dla nas jest cenne, dla innych może nie nieść wartości estetycznych.

Jak w takim razie w ciągu dwudziestu lat ewoluowały te wybory kolekcjonerskie?

E.F.: Moje wybory kolekcjonerskie były początkowo bardzo proste. Zaczęło się od Szkoły (Grupy) Wrocławskiej, a pierwszy obraz, który nabyłam, był autorstwa uznanego w lokalnym środowisku artysty Józefa Hałasa. Potem kolekcja rozwijała się w kierunku prac kobiet, ale pojawiały się w niej także dzieła innych artystów, głównie sztuka polska po 1945 roku. Początkowo myślałam, że na tym się zatrzymam. Wiele osób podchodzi do sztuki z pytaniami: „Czy chcę to mieć w domu? Czy chcę to mieć na ścianie?". Sama również przez ten etap przeszłam, z czasem uznałam, że to mnie ogranicza… Kiedyś sprzedałam obraz Hałasa z prozaicznego powodu – nie miałam, gdzie go powiesić, czego do dziś bardzo żałuję. Odejście od tego sposobu myślenia dało mi ogromną wolność. Nie muszę już się zastanawiać, czy kolejny obraz pasuje do wystroju – ważne, czy pasuje do kolekcji i jej głównych nurtów. To pozwala nam się rozwijać i nie ograniczać do jednej linii.

Mimo rozbudowania kolekcji do ponad czterystu pięćdziesięciu obiektów temat wyboru dzieł, które pojawią się w przestrzeni domowej, nadal pozostaje aktualny. W jaki sposób dokonują państwo tych wyborów?

E.F.: Wyboru dzieł, którymi otaczam się na co dzień, dokonuję wspólnie z domownikami, ponieważ moje preferencje artystyczne różnią się nieco od tego, co lubi reszta. Mój mąż preferuje sztukę bardziej klasyczną, figuratywną, sztukę dawną – kiedy dzieło sztuki przedstawia coś konkretnego, a na pewno konkretniejszego niż abstrakcja. Zazwyczaj udaje nam się znaleźć kompromis.

Krzysztof Folta: Tak, nasze podejście do kolekcjonowania jest zupełnie różne, ale znajdujemy wspólny język. Każde z nas ma własną wizję. Żona realizuje swój koncept, koncentrując się głównie na sztuce kobiet, ze szczególnym uwzględnieniem artystek związanych z Wrocławiem, zwłaszcza z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a czasem także z późniejszych dekad. Ja zaś wybieram przede wszystkim dzieła figuratywne i interesuję się artystami związanymi z École de Paris. To dwa odrębne kierunki, jeśli chodzi o zakupy – Ewa preferuje bardziej nowoczesne prace, ja skłaniam się ku klasyce.

Czyli mają państwo czasem odmienne poglądy…

E.F.: Tak, i to prowadzi do tych kompromisów, o których wspomniałam, bo nasz gust jest różny, co czasem bywa wyzwaniem przy tworzeniu spójnej kolekcji.

K.F.: Jednak mimo różnic nasze wybory się nie wykluczają, a kolekcja dzięki temu zyskuje na różnorodności. Decyzje o zakupie dzieł sztuki podejmujemy zazwyczaj wspólnie. Nawet jeśli jakieś dzieło szczególnie mi się podoba, zawsze pytam Ewę o opinię. To połączenie różnorodnych perspektyw nadaje naszym zbiorom unikalny charakter, który z pewnością będzie widoczny na wystawach w naszym muzeum – staramy się bowiem łączyć współczesne malarstwo z tradycyjną sztuką z początku XX wieku, ukazując bogactwo i wielowymiarowość naszej kolekcji.

Skoro mówimy o tworzeniu kolekcji, chciałabym się dowiedzieć nieco więcej o tym, czym się państwo kierują, nabywając nowe dzieła?

K.F.: Kieruję się emocjami – dzieło musi mi się przede wszystkim podobać. Jednak nasze podejście do zakupów kolekcjonerskich jest zróżnicowane. Ja najczęściej wybieram prace artystów znanych na arenie międzynarodowej i zazwyczaj dokonuję zakupów poza granicami Polski. Żona zaś koncentruje się głównie na twórczości kobiet, zwłaszcza polskich malarek, dlatego często bierze udział w aukcjach krajowych.

E.F.: Przy wyborze nowych dzieł kieruję się zarówno emocjami, jak i intuicją. Szczególnie mocno odczuwam to podczas wydarzeń takich jak Gallery Weekend czy ostatnie targi w Bazylei. W natłoku bodźców i licznych galerii podchodzę do dzieł, które od razu przykuwają moją uwagę. Jeżeli po bliższym przyjrzeniu się dana praca nadal mnie intryguje i wpisuje się w charakter naszej kolekcji, decyduję się na jej zakup. Istotnym aspektem pozostaje dla mnie poczucie humoru w sztuce. Przykładem są prace Tadeusza Brzozowskiego, których tytuły potrafią mnie szczerze rozbawić. Z kolei asamblażowa twórczość Władysława Hasiora wydaje mi się lekka i inspirująca. Oczywiście doceniam także uznanych artystów z obszaru sztuki estetyzującej, jak Tamara Łempicka, której dzieła zawsze mnie zachwycają.

◄
Ewa i Krzysztof Folta,
fot. z archiwum FOLTA Collection

Odwołując się do Tamary Łempickiej, warto podkreślić, że trzonem FOLTA Collection są prace kobiet. Jakie zmiany w pozycji artystek na rynku sztuki zaobserwowali państwo w ostatnich latach?

E.F.: Pozycja kobiet na rynku sztuki w ostatnich latach bardzo się poprawiła, co mnie cieszy. Widać wyraźną tendencję kolekcjonerską w tym kierunku. Grażyna Kulczyk zrobiła wiele dla wypromowania artystek, a prace takich twórczyń, jak Jadwiga Maziarska, stają się coraz bardziej rozpoznawalne.

A co jest najbardziej intrygujące w perspektywie artystek?

E.F.: W sztuce kobiecej szczególnie interesuje mnie tematyka trudnych doświadczeń, w tym również problem przemocy. Nie musi to być piękno w klasycznym rozumieniu, ale raczej wyraz przeżyć i bólu kobiet. Łączenie roli artystki z życiem rodzinnym bywa wyzwaniem, co często odbija się na karierach kobiet w sztuce. Cieszę się, że młode artystki, jak i te starsze, są coraz bardziej doceniane. Pamiętam, jak podczas studiów z ceramiki moja profesorka powiedziała nam kiedyś, że mężczyźni często odwodzą kobiety od ważnych rzeczy. Wtedy zupełnie tego nie rozumiałam, dopiero po jakimś czasie zaczęłam się nad tym zastanawiać i pomyślałam: przecież to jest prawda. Dlaczego my się tak skupiamy na tych codziennych sprawach? Skupiamy się, bo taka jest nasza rola. I przez to często czujemy się niespełnione, bo jest mnóstwo innych rzeczy, które chciałybyśmy robić, ale po prostu nie mamy na to czasu. Z jednej strony mamy ten cały świat, którym chcemy się otaczać, a z drugiej – ciągle gdzieś z tyłu głowy mamy te wszystkie niedokończone sprawy. Zawsze jesteśmy w niedoczasie, zawsze jest coś, czego nie zrobiłyśmy. Ja to bardzo dobrze rozumiem i wiem, jak trudno jest pogodzić te dwa światy.

Czytałam o wielu znanych artystkach, o których pisze Sylwia Ziętek – one wszystkie miały podobną drogę i borykały się z trudnościami. Tak to wygląda, mężczyźni mogą łatwiej robić kariery. I dlatego tak się cieszę, że młode artystki, ale także te starsze, nawet już nieżyjące, są coraz bardziej rozpoznawalne.

Wiosną 2026 roku we Wrocławiu zostanie otwarte nowe, prywatne muzeum, w którym będzie można zobaczyć dzieła z FOLTA Collection. Czy na początku swojej drogi kolekcjonerskiej przypuszczali państwo, że ta pasja zaprowadzi właśnie w to miejsce?

E.F.: Od dawna marzyłam o stworzeniu takiego miejsca, choć nie przypuszczałam, że przedsięwzięcie rozrośnie się do takiej skali. Rozwój kolekcji sprawił, że przechowywanie wszystkich dzieł w magazynach stało się zwyczajnie smutne – podobne doświadczenia mają także inni kolekcjonerzy, z którymi rozmawiam. Często się zdarza, że transport z nowymi pracami trafia prosto do magazynu i przez długi czas nikt nie ma okazji ich zobaczyć.

To przekonanie, że sztuka nie powinna być zamknięta i niedostępna, zmotywowało mnie do stworzenia przestrzeni otwartej dla publiczności. Istotna jest także różnica między galerią a muzeum – my budujemy muzeum, które będzie funkcjonować przede wszystkim w ramach naszej kolekcji. Planujemy również organizować wystawy czasowe, także z udziałem wypożyczonych dzieł.



▲
Hanna Krzetuska, bez tytułu, 1970, olej na płótnie, fot. S. Mucha, z archiwum FOLTA Collection

Chcemy, by obok wystaw konceptualnych pojawiały się ekspozycje nieco bardziej przystępne wizualnie.

Czyli sztuka dostępna?

E.F.: Sztuka w naszym muzeum będzie dostępna w określonym zakresie – przede wszystkim opieramy się na własnych zbiorach, choć z pewnością będziemy korzystać także ze wsparcia innych instytucji. Wiem, że nie jest to łatwe zadanie. Z mojego doświadczenia wynika, że najprościej nawiązać współpracę z innymi kolekcjonerami.

A jak można rozsądnie połączyć kolekcjonerską pasję z myśleniem o dziełach jako formie inwestycji?

E.F.: Ja nie traktuję kolekcjonowania w kategoriach inwestycyjnych. Obecnie robimy porządki w kolekcji i na pewno część prac zostanie sprzedana, ale dla mnie to wciąż nie jest inwestowanie – raczej naturalny proces porządkowania zbiorów i zrobienia miejsca na nowe prace.

K.F.: Zgadzam się, nie traktujemy kolekcjonowania jako inwestycji ani jako sposobu na zwrot kapitału. Nasze podejście jest całkowicie niezależne od kwestii biznesowych. Mamy ogólne założenie dotyczące tego, jaką kwotę możemy rocznie przeznaczyć na zakup dzieł sztuki. Oczywiście jest to plan czysto teoretyczny, ponieważ jeśli trafi się coś, co wyjątkowo nam się spodoba, często zdarza się nam przekroczyć ustalony limit.

Mówiąc o cenach, czy drogie dzieła zawsze prezentują mistrzowski poziom?

E.F.: Tak jak wspomniałam, kieruję się przede wszystkim intuicją. Nawet jeśli dzieło jest autorstwa bardzo znanego, rozpoznawalnego artysty, ale nie wywołuje we mnie żadnych emocji ani nie przemawia do mnie osobiście, po prostu nie włączam go do kolekcji.

A czy zdarzyło się państwu nie kupić jakiegoś dzieła i dziś tej decyzji żałujecie?

K.F.: Raz zdarzyło mi się zasugerować żonie, żeby nie kupowała jednej pracy – do dziś mi to wypomina, twierdząc, że niepotrzebnie odwiodłem ją od decyzji. Poza tym często podróżujemy, a przy tylu aukcjach nie zawsze udaje się nam na bieżąco śledzić i analizować wszystkie oferty. Tego jest po prostu bardzo dużo.

E.F.: Tak, bardzo żałuję, że nie kupiłam jednej pracy Edwarda Dwurnika z cyklu *Droga na wschód*, zatytułowanej *Workuta*. Do dziś mam ciarki, gdy o niej myślę, ale obecnie nie jest już dostępna na rynku. Była również praca jednej artystki, którą bardzo chciałam nabyć, jednak nie udało nam się z mężem osiągnąć porozumienia w sprawie jej zakupu. Kolekcjonujemy wspólnie, a część naszych środków jest już ulokowana, dlatego czasami muszę się upewnić, czy mamy dostępne wolne fundusze. Przez te ograniczenia zdarza nam się tracić okazję na zakup prac, które bardzo chciałabym mieć.

Podobno kolekcjonowanie często określa się jako nieustanny proces odkrywania i poszukiwania. Co sprawia, że warto podążać tą drogą?

E.F.: Wydaje mi się, że warto się uczyć przez całe życie, a kontakt ze sztuką jest dla mnie szczególnie inspirujący i rozwijający. Jeśli ktoś chce budować swoją kolekcję, warto nie tylko korzystać ze wsparcia doradców, lecz również samodzielnie poszerzać wiedzę. Sama dużo czytam i oglądam filmy dokumentalne o twórcach – to fascynujące historie, które pozwalają spojrzeć na dorobek danego artysty z zupełnie innej perspektywy.

Znajomość tła biograficznego, losów twórców, często otwiera nowe „okna" interpretacyjne i pozwala głębiej zrozumieć ich dzieła. Jestem przekonana, że rozwijanie się na każdym etapie życia jest potrzebne. W moim wypadku to zainteresowanie skupia się wokół sztuki – traktuję to trochę jak osobliwą pasję. Choć niewiele osób dzieli tę fascynację, najbardziej cenię sobie kontakt z ludźmi, którzy kochają sztukę.

A czy postrzegają państwo czasem tę pasję jako obsesję albo uzależnienie? Czy można w ogóle przestać kolekcjonować sztukę?

E.F.: Moim zdaniem, nie można przestać. Kolekcjonowanie staje się pewnego rodzaju uzależnieniem, bo zawsze znajdzie się coś, co można jeszcze dodać do zbioru, albo pojawi się nowy, interesujący nurt, którym warto się zainteresować. Dlatego uważam, że tej pasji się nie porzuca – to proces, który trwa przez całe życie.

Prywatne kolekcje sztuki od wieków wspierały twórców i miały wpływ na kształt rynku sztuki. Czy kolekcjonerzy reagują na zachodzące na nim zmiany, czy może sami są inicjatorami tych przemian?

E.F.: Nie jestem inicjatorką przemian, choć oczywiście można by było podjąć działania w tym kierunku. Zastanawiam się często, jak to się dzieje, że jest kilku naprawdę dobrych, a nawet bardzo dobrych artystów – i tylko jeden z nich staje się szeroko znany. Uważam, że ta kwestia ma również istotny wymiar biznesowy. Można promować wybranego artystę, konsekwentnie nabywać jego prace, a następnie – po zbudowaniu jego rozpoznawalności – osiągnąć zyski ze sprzedaży, choć sama nie angażuję się w tego typu działania. Preferuję bycie mecenasem sztuki, a ten nigdy nie skupia się na liczbach czy raportach sprzedażowych. Jego zadaniem jest przede wszystkim realne wsparcie artysty. To działanie nie polega na oczekiwaniu na konkretne wyniki czy korzyści finansowe. Mecenas angażuje się, bo chce pomóc i umożliwić rozwój. Nie liczy na zwrot czy mierzalne wyniki.

Mówiąc o wspieraniu artystów, warto podkreślić, że FOLTA Foundation planuje realizację programów rezydencyjnych oraz grantowych, które mają służyć ich rozwojowi. Skąd wynika taka potrzeba?

E.F.: Uważam, że programy rezydencyjne i grantowe są niezwykle ważne dla rozwoju artystów. Pozwalają odkrywać nowe techniki, tematy, ludzi i sytuacje, a podróże kształcą. Warto także, by kuratorzy mieli możliwość uczenia się od innych instytucji

i adaptowania dobrych praktyk. Nie musimy wszystkiego wymyślać od nowa, możemy czerpać z doświadczeń innych i twórczo je przyswajać. Z tych powodów właśnie uważam, że programy rezydencyjne są szczególnie wartościowe. Oczywiście można wspierać artystów także przez klasyczne stypendia, jednak to właśnie rezydencje, dzięki wymianie doświadczeń i kontaktów, dają najwięcej możliwości rozwoju.

Jako osoba, która studiowała na Akademii Sztuk Pięknych, widzę, że wielu artystów potrzebuje wsparcia. Powinni mieć swoich mecenasów lub ludzi, którzy ich promują – galerie czy inne instytucje. Jeśli jednak takiego wsparcia nie mają, często nie są w stanie zaistnieć na rynku sztuki.

Oczywiście zdajemy sobie sprawę, że nie zawsze wszystko zakończy się wielkim sukcesem. Planujemy dokonać selekcji i wspierać tych artystów, których uważamy za najbardziej obiecujących. Jednak różne sytuacje mogą się zdarzyć, niektórzy mogą się zniechęcić, wycofać i zrezygnować z dalszej działalności, co jest naturalnym elementem tego procesu.

Dlaczego warto będzie odwiedzić muzeum FOLTA Collection? Czego mogą spodziewać się goście?

E.F.: Naszym celem jest stworzenie miejsca w typie muzeum prywatnego, które będzie wyróżniać się nie tylko prezentowaną kolekcją, ale także wyjątkową atmosferą i starannie zaprojektowanymi wnętrzami. Zależy nam, by odwiedzający mogli nie tylko oglądać dzieła sztuki, lecz także odpocząć, poczytać czy napić się kawy w komfortowej, domowej przestrzeni. Inspirujemy się prywatnymi galeriami z Nowego Jorku i Berlina, lecz chcemy, by nasza instytucja zachowała osobisty, gościnny charakter, otwarty na autentyczny kontakt z publicznością. Planujemy wprowadzić system ograniczający liczbę osób podczas jednej wizyty, aby każdy miał szansę na spokojne, indywidualne doświadczenie sztuki i poczuł się jak mile widziany gość.

K.F.: Chcemy dzielić się tym, co posiadamy, czyli pokazywać nasze zbiory ludziom, jednak, jak mówi Ewa, przestrzeń ta będzie działać bardziej kameralnie. Nie będzie to typowe muzeum. Koncepcja naszego miejsca zakłada, że kolekcja będzie prezentowana w formie wystaw, które będą się zmieniać co najmniej dwa, a nawet trzy razy do roku.

E.F.: Tak, w naszych zbiorach znajdują się prace uznanych artystów i te mniej oczywiste – zależy nam na ukazaniu bogactwa i różnorodności sztuki zarówno tej przystępnej w odbiorze, jak i bardziej wymagającej. Pragniemy, by muzeum było miejscem otwartym dla wszystkich, którzy chcą naprawdę spotkać się ze sztuką. Jednocześnie kładziemy nacisk na solidne podstawy merytoryczne. Nie prowadzimy działalności komercyjnej ani nie sprzedajemy dzieł. Zamiast tego koncentrujemy się na pogłębianiu wiedzy o sztuce i wspieraniu środowiska artystycznego przez badania, analizy i prezentację różnych wymiarów twórczości. Planujemy współpracę z historykami sztuki oraz organizowanie projektów wydawniczych skierowanych do młodych badaczy, by mogli rozwijać swoje prace magisterskie czy doktorskie, opierając się na naszej kolekcji.

Chcemy, by rezultaty tych badań były szeroko dostępne – planujemy cykliczne publikacje, które będą powstawać we współpracy z lokalnym środowiskiem artystycznym, zwłaszcza we Wrocławiu. Już teraz pracujemy nad książką poświęconą jednej z wrocławskich artystek, która mimo obecności na rynku aukcyjnym pozostaje praktycznie nieznana. Ponadto jesteśmy otwarci na wypożyczanie dzieł – zależy nam, by nasza kolekcja była prezentowana w różnych miejscach i okolicznościach, docierając do jak najszerszego grona odbiorców.

A czy posiadają państwo ulubione dzieło w kolekcji?

E.F.: Jeszcze go nie nabyłam.

K.F.: Ja jestem wielbicielem twórczości Tamary Łempickiej i od wielu lat fascynuję się jej sztuką. W ubiegłym roku nadarzyła się okazja, by zakupić jej obraz, który stał się moim ulubionym dziełem w kolekcji. Nie chciałbym jednak zdradzać, o którą pracę dokładnie chodzi.

Który z ostatnio pozyskanych obiektów szczególnie zapadł państwu w pamięć?

E.F.: Jedną z nowszych prac, które dołączyły do kolekcji, jest dzieło Kayode Ojo zatytułowane *White Lotus (Hannover)*. Praca przedstawia scenę po ślubie, gdy nagle zarówno panna młoda, jak i pan młody znikają – zostają tylko ich ubrania. Stroje są połączone ozdobnymi elementami, jak plastikowe kryształki czy łańcuszki, co nadaje całości nieco kiczowaty, ale zarazem intrygujący charakter. Suknia panny młodej jest bogato zdobiona, a obok niej znajduje się biały garnitur pana młodego.

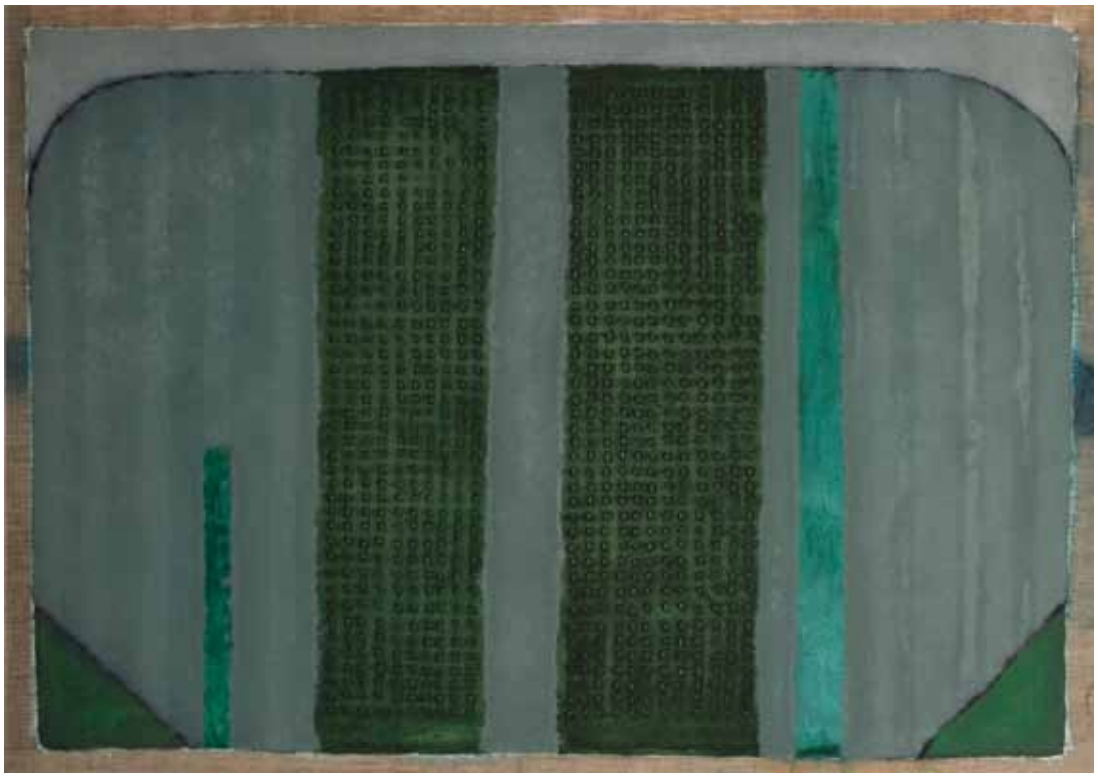
Artysta w tej pracy porusza temat pozorów i społecznych oczekiwań – miało być wielkie wydarzenie, a ostatecznie nie zostało nic poza pustą oprawą. To dzieło jest nie tylko wizualnie interesujące, ale także pełne ukrytych znaczeń dotyczących tego, jak bardzo zależy nam na wizerunku i jak często to, co zewnętrzne, przysłania prawdziwą treść. W *White Lotus (Hannover)* można dostrzec różne poziomy interpretacji współczesnego świata, co sprawia, że ta praca szczególnie mnie porusza.

Jakie motywacje stoją za państwa zaangażowaniem w działania filantropijne? Co sprawia, że chcecie się dzielić swoim czasem i zasobami z innymi ludźmi?

E.F.: Odnieśliśmy sukces, między innymi dzięki możliwościom, jakie dało nam to miasto – mąż prowadził firmę przez niemal czterdzieści lat. W momencie, gdy nie jesteśmy już zaangażowani w pracę zawodową, chcielibyśmy zrobić coś na rzecz naszej lokalnej społeczności. Szczególnie ważne jest to w obszarze kultury, która wciąż jest zaniedbywana i niedofinansowywana.

K.F.: Tak, w życiu przychodzą różne etapy – czasami jest to okres intensywnej pracy i brania, a później przychodzi moment, kiedy naturalnie pojawia się potrzeba dzielenia się tym, co udało się osiągnąć. Zarówno ja, jak i żona jesteśmy właśnie na takim etapie. Chcemy podzielić się tym, co dzięki własnemu zaangażowaniu i wsparciu tego miasta udało nam się osiągnąć.

Nie ukrywam, że to właśnie tutaj, we Wrocławiu, mogłem osiągnąć sukces finansowy, dlatego teraz czuję potrzebę, by coś zrobić dla innych. Myślimy przede wszystkim o ludziach



– to im chcemy przekazać to, co zbudujemy, bo miasto to przecież przede wszystkim jego mieszkańcy.

Obecnie określamy z Ewą obszar, w którym ma się rozwijać nasza działalność filantropijna. Żona koncentruje się na sztuce i wspieraniu młodych artystów, pomagając im się rozwijać. Ja z kolei chciałbym skierować moją działalność filantropijną na dzielenie się doświadczeniem zdobytym w zarządzaniu firmami. Są to więc dwa różne kierunki, które uzupełniają się nawzajem. W związku z tym cały czas poszukuję osób zainteresowanych współpracą – zarówno z firm, które chciałyby skorzystać z mojego doświadczenia w zarządzaniu i kierowaniu przedsiębiorstwami, jak i otwartych na rozwój i wsparcie w tych obszarach.

Panie Krzysztofie, przez blisko cztery dekady był pan prezesem i założycielem spółki TIM SA. Czy przejście z prowadzenia firmy do zaangażowania w działalność filantropijną jest dużym wyzwaniem?

K.F.: Na pewno. Przez niemal czterdzieści lat mojej pracy codziennie doświadczałem dużej dynamiki wydarzeń – zawsze coś się działo, tempo było intensywne. Teraz, gdy angażuję się w działalność filantropijną, muszę zaakceptować inny sposób funkcjonowania niż ten, do którego byłem przyzwyczajony przez dekady.

Mówiąc o upływie czasu – czy uważają państwo, że kolekcjonowanie i budowanie własnej kolekcji to sposób na zmierzenie się z własną przemijalnością? Potrzebą, by coś po sobie pozostawić?

E.F.: Tak, mam silną potrzebę, by pozostawić po sobie trwały ślad, jeśli tylko mam ku temu możliwości – uważam, że każdy powinien do tego dążyć. Nie chodzi tu nawet o kwestie finansowe, choć to temat na osobną rozmowę. Szczerze mówiąc, z przykrością obserwuję, że wiele osób nie myśli o przekazaniu czegoś kolejnym pokoleniom.

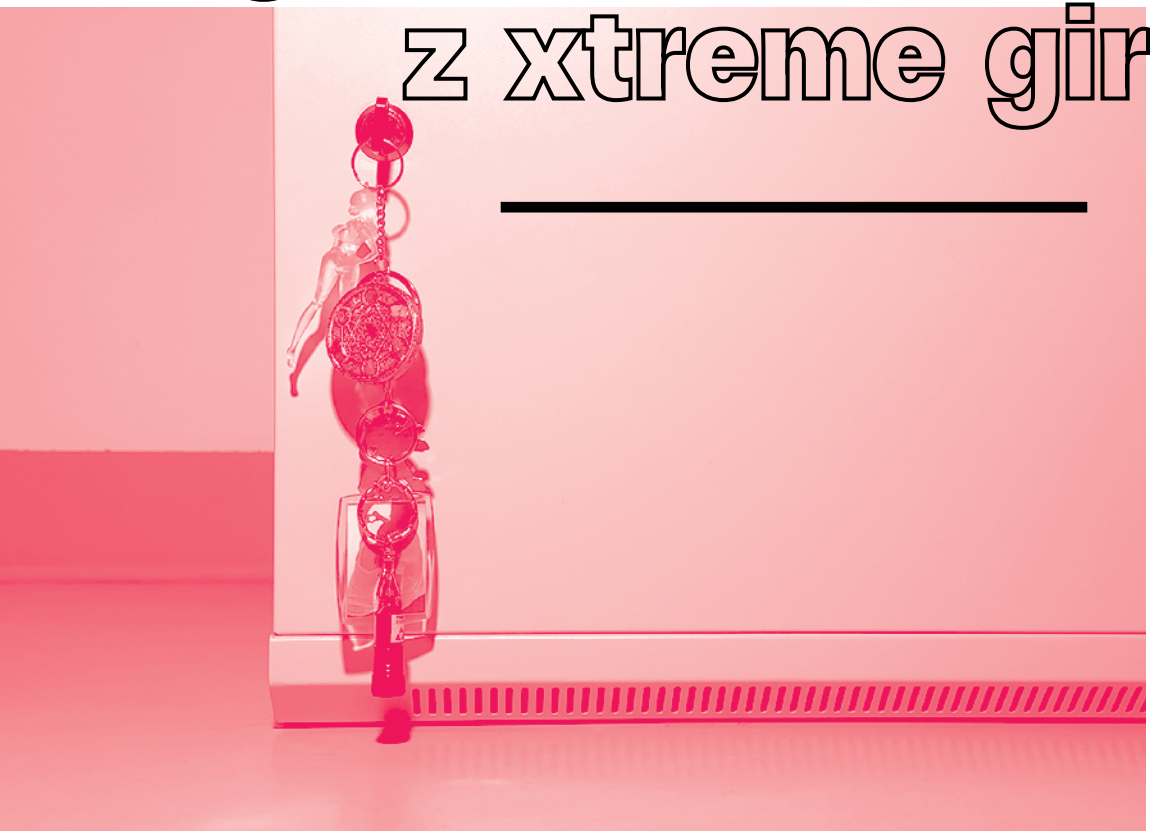
Obecnie mierzymy się z poważnym wyzwaniem, jak zarządzać kolekcją w przyszłości. Prowadzimy na ten temat otwarte rozmowy, bo chcemy znaleźć najlepsze rozwiązanie. Nasz syn nie jest zainteresowany przejęciem tej odpowiedzialności, dlatego planujemy stworzyć system, który pozwoli, by po naszym odejściu kolekcja i muzeum mogły dalej funkcjonować, nie znikając wraz z nami.

Myślę, że to problem wielu kolekcjonerów – te sprawy są bardzo złożone, zwłaszcza że nie istnieje u nas żaden wypracowany system postępowania. Wciąż poszukuję inspiracji i rozwiązań za granicą, wierząc, że ktoś już opracował skuteczną procedurę. Jeśli znajdę odpowiednią drogę, na pewno będę chciała ją zaadaptować i wykorzystać, by zapewnić ciągłość istnienia kolekcji i muzeum.

▲
Józef Hałas, *Góra zielona*, 1966, olej na płótnie, fot. z archiwum Folta Collection

Zuzanna Jaworska

Czy w erze automatyzacji i postracjonalności można jeszcze mówić własnym głosem? Rozmowa z xtreme girl



▲
Szafa serwerowa i brelok, praca w Galerii Geppart ASP, fot. Mira Boczniowicz



Czy w erze automatyzacji i postracjonalności można jeszcze mówić własnym głosem?

To pytanie – mniej lub bardziej dosłownie – stawia sobie xtreme girl, czyli duet artystyczny Leny Peplińskiej i Laury Radzewicz. Ich praca *hands turned into fingertips, fingertips spiraled into the chaos* została uznana przez międzynarodowe jury za najbardziej wyrazistą i konsekwentną realizację roku akademickiego 2023/2024, otrzymując główną nagrodę 11. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów. Z twórczyniami rozmawiamy o estetyce chaosu, napięciach między komunikacją a automatyzacją, cielesności w erze cyfrowej obecnej w pracy oraz o współtworzeniu, które przełamuje indywidualistyczne narracje.

Zuzanna Jaworska: Główną częścią realizacji jest gęsty, wielowarstwowy wideoesej. Jak wyglądał proces twórczy, od czego zaczęłyście i jak wyłoniła się ta ostateczna forma?

Lena Peplińska i Laura Radzewicz: Punktem wyjścia była wymiana memów i obserwacji, które od lat stanowią część naszego codziennego dyskursu. Obie w swoich indywidualnych praktykach zajmowałyśmy się podobnymi tematami – poczuciem zagubienia w przyspieszonej infosferze, nieprzystawalnością cielesności do tempa obiegu danych oraz próbami odzyskiwania sprawczości przez tworzenie własnych „technologii siebie" (za Michelem Foucaultem). Naturalnie skupiamy się na hybrydycznych systemach wierzeń obecnych w sieci – łączących religijne dogmaty z estetyką New Age, autoregulacją czy teoriami spiskowymi, które zazwyczaj są równolegle naznaczane niewidzialną ręką wolnego rynku, jeszcze głębiej zanurzając nas w formach autoregulacji sprzyjającej reżimowi późnego kapitalizmu.

Proces zazwyczaj zaczyna się od wspólnego uporządkowania zebranych obserwacji i określenia pola tematycznego. Następnie szukamy tekstów teoretycznych, które pozwalają nam osadzić te intuicje w szerszym wymiarze. Po fazie zbierania przychodzi

▲
Still z pracy xtreme girl, fot. z archiwum Fundacji WRO Centrum Sztuki Mediów

moment pisania – tekst jest dla nas punktem syntezy myśli i narzędziem porządkowania materiału. Na jego bazie powstaje scenariusz i konkretne sceny. W dalszej części pracujemy nad wizualną stroną: renderujemy sceny 3D, zawsze dzieląc pracę na pół, szukamy *found footage'u*, który pozwala nam osadzić pracę w szerszym krajobrazie medialnym. Całość montujemy wspólnie, a końcowy rezultat przekazujemy Kasi Piątkowskiej, producentce działającej pod aliasem *szkoda*. Kasia świetnie rozumie zakresy, w których się poruszamy, i zawsze jej kontrybucje dźwiękowe płynnie rozszerzają pola skojarzeniowe wychodzące z tekstu i świetnie rozbudowują atmosferę scen.

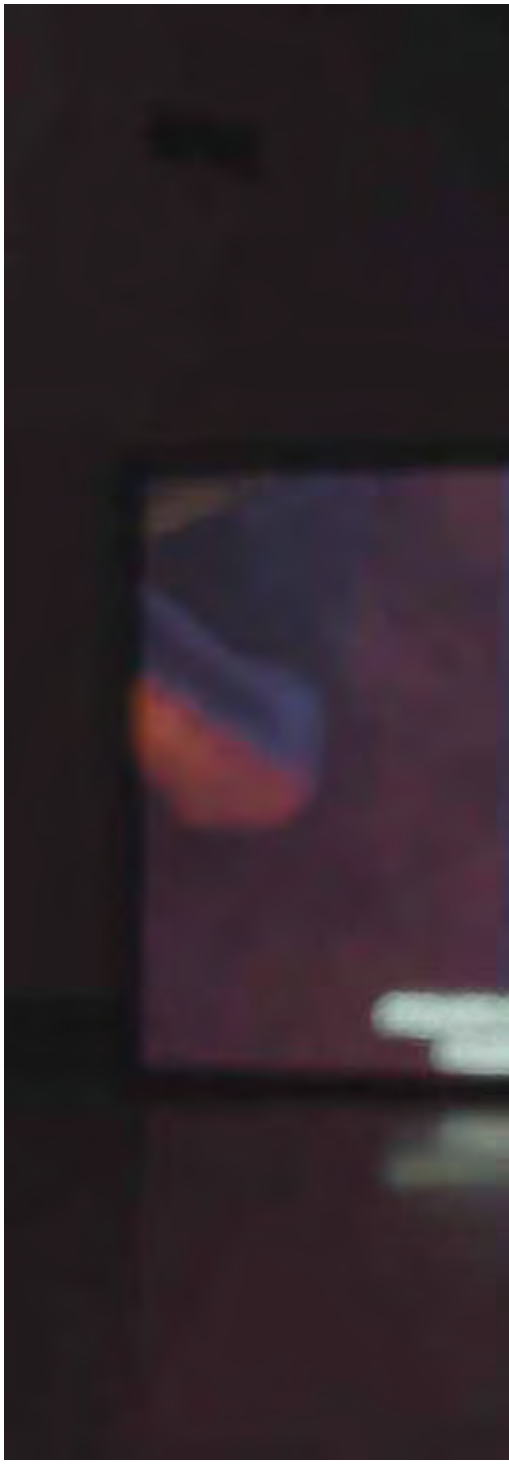
To znaczy że tekst, który porządkuje wasze myślenie, przekłada się później na język wizualny? Czy możecie opowiedzieć więcej o relacji między obrazem a tekstem?

Mimo że rezultat naszych działań zawsze opiera się na wizualności, od początku naszej współpracy tekst odgrywa najistotniejszą rolę – będąc zarówno formą usystematyzowania zebranych informacji i obserwacji, jak i punktem wyjścia dalszego konstruowania scen czy myślenia o obiektach. To, co jest dla nas najistotniejsze w jego tworzeniu, to osadzenie bardziej złożonych konceptów teoretycznych w ramach, z którymi łatwo jest się utożsamić, funkcjonując w sieci. Dlatego staramy się coraz bardziej odchodzić od struktur przypominających teksty akademickie i *stricte* eseistyczne, zmierzając w kierunku tych bardziej narracyjnych, onirycznych i nielinearnych, co zdecydowanie da się zauważyć w przeskoku, jaki nastąpił między pierwszą serią, nad którą pracowałyśmy wspólnie, a filmem pokazywanym w ramach Biennale. Obraz otwiera drogę do bardziej mimetycznej i ekspresyjnej warstwy znaczeniowej pracy – syntetyzuje myśli i pozwala rozwinąć je na kolejnym poziomie, odsłaniając wielość znaczeń ukrytych w tekście.

Analogii, które tworzymy wobec treści, nie traktujemy jedynie jako ilustracji, ale jako wyraz naszego stosunku do samego działania obrazu – w dużej mierze podążamy tu za myślą Viléma Flussera o idolatrii. Choć myślimy słowami, wierzymy, że język współczesności jest językiem obrazu – nieokiełznanego, który próbujemy ujarzmić za pomocą znanych nam narzędzi. Nie istnieje jeden uniwersalny słownik odczytywania mediów: ten sam obraz, który dla jednej osoby będzie memem czy „schizopostem", dla kogoś innego – o odmiennej selekcji algorytmicznej treści – może być faktem konstytuującym rzeczywistość.

Tytuł pracy – *hands turned into fingertips, fingertips spiraled into the chaos* – jest poetycki, ale także złożony. Jak należy go odbierać? Czy był punktem wyjścia, czy rezultatem?

Pierwszy człon tytułu został zaczerpnięty z *The Stack* Benjamina Brattona, z części poświęconej interfejsowi. Dłonie to część ciała, która w pewnym sensie stanowi najbardziej pierwotną formę interfejsu świadomości ze światem, a zarazem od zawsze pośredniczyła w kontakcie z urządzeniami technologicznymi. Wraz z rozwojem komputeryzacji i akceleracją technologiczną nasz cielesny kontakt z maszynami został zredukowany, podczas gdy warstwa świata zapisana w algorytmach zwiększyła swoje zasięgi do skali planetarnej. Metafora „rąk zamienionych w opuszki palców" służy



▲
Wydruk 3D ważki szpiegowskiej, praca w Galerii Geppart ASP, fot. Mira Boczniowicz



nam jako obraz alienacji od wytworów własnej pracy. Powierzchnia skóry, przez którą wchodzimy w interakcję z technologią, staje się coraz mniejsza, a wraz z nią to, co wytwarzamy w celach zarobkowych, coraz bardziej oddziela się od nas samych. W obliczu spekulacji na temat rozwoju rozwiązań takich jak Neuralink łatwo wyobrazić sobie, że ten dystans między nami a generowanymi przez nas wytworami będzie się tylko pogłębiał.

Drugi człon tytułu odnosi naszą pracę do przewodniej myśli o chaosie wywołanym przez postępującą automatyzację, która sprawia, że rzeczywistość przez nas zbudowana staje się niekompatybilna z człowieczeństwem. Za Bifo Berardim możemy powiedzieć, że nasze mózgi doświadczają bolesnych spazmów. Opuszki palców zanurzone w odbiciu czarnego ekranu rozpuszczają się w bezkresie tej dziwnej, niepojętej rzeczywistości.

Pracy wideo towarzyszą obiekty. Co to takiego i jaka jest ich rola?

Przy szukaniu nowych tropów do instalacji punktem wyjścia były dla nas: immersja, sensoryczność oraz splot techniczności z sakralnością. Ponieważ centrum stanowi dwukanałowa projekcja, zależy nam, by obiekty w przestrzeni nie działały jak obowiązkowe „do odhaczenia" wypełniacze, lecz jako elementy nierozłączne, komplementarne – takie, które wyprowadzają cyfrowość poza płaską powierzchnię ekranu i aktywują ją w przestrzeni. Ich obecność ma być czymś, co dostrzega się peryferyjnie, raczej niż przedmiotem frontalnej kontemplacji, jak w wypadku klasycznych obiektów rzeźbiarskich (choć chętnie rozwinęłybyśmy ten wątek rzeźbiarski w przyszłości).

Prezentując pracę w ramach Konkursu, zdecydowałyśmy się na trzy elementy:

- Wydruk 3D ważki szpiegowskiej – hybryda dwóch modeli insectothopterów rozwijanych w zimnowojennych programach szpiegowskich Stanów Zjednoczonych i Związku Radzieckiego. Zintegrowałyśmy ją z laserem punktowym, którego wiązka trafia w pryzmat.
- Szafa serwerowa, z której wnętrza wydobywa się zapach kadzidła zmieszany z wonią spalonych kabli.
- Brelok należący do heteronormatywnego specjalisty technicznego o niejednoznacznych wierzeniach: wydrukowana w 3D przeseksualizowana figurka anime z otworem w brzuchu, kosmogram, stockowe zdjęcie pary w plastikowej ramce, logo Peugeota oraz minilatarka.

W przyszłości chciałybyśmy zrealizować wersję pełnoskalową z laserem rozproszonym w dymie, potęgującym wrażenie bycia obserwowanym. Ustawienie wiązki wymuszałoby przejście przez światło, aby usiąść do oglądania projekcji.

xtreme girl to jednocześnie postać, alter ego i narracyjna struktura. Jaką funkcję pełni dla was jako artystek? Czy to narzędzie dystansu, czy przeciwnie – intymnego zaangażowania?

Zdecydowanie intymnego zaangażowania. Stanowisko, które przyjmujemy, zakłada, że nasze emocjonalne i bliskie powiązanie z wytworami pracy kolektywnej jest równie silne jak w pracy indywidualnej. Nasze artystyczne „ja" splotły się, aby mogły przemawiać jednym głosem – choć nie wiemy, czy jest to jedna linia myśli, czy raczej wielogłos. Nie jest to jednak dla nas kluczowe. Liczy się to, że właśnie taka forma dialogu i wspólnej odpowiedzi okazała się najbardziej sensowna w poszukiwaniu kierunku.

Najgorszym koszmarem w procesie twórczym jest dla nas znudzenie. To ryzyko zaczęło się ujawniać w trakcie edukacji, kiedy produkcja prac zaczęła przypominać wyuczony schemat – sekwencję kroków prowadzącą do osiągnięcia z góry założonych celów. Praca w duecie wymaga innej organizacji niż indywidualna twórczość i wiąże się z koniecznością podejmowania kompromisów, ale przede wszystkim uwalnia od ciężaru samotności w działaniu. Wspólna praca nie skazuje nas na własny, wyimaginowany, krytyczny głos – zamiast tego otrzymujemy realny dialog, obudowany większą dawką racjonalności i klarowności niż w odosobnieniu.

Co dalej? Czy w karierze xtreme girl rysują się już kolejne plany?

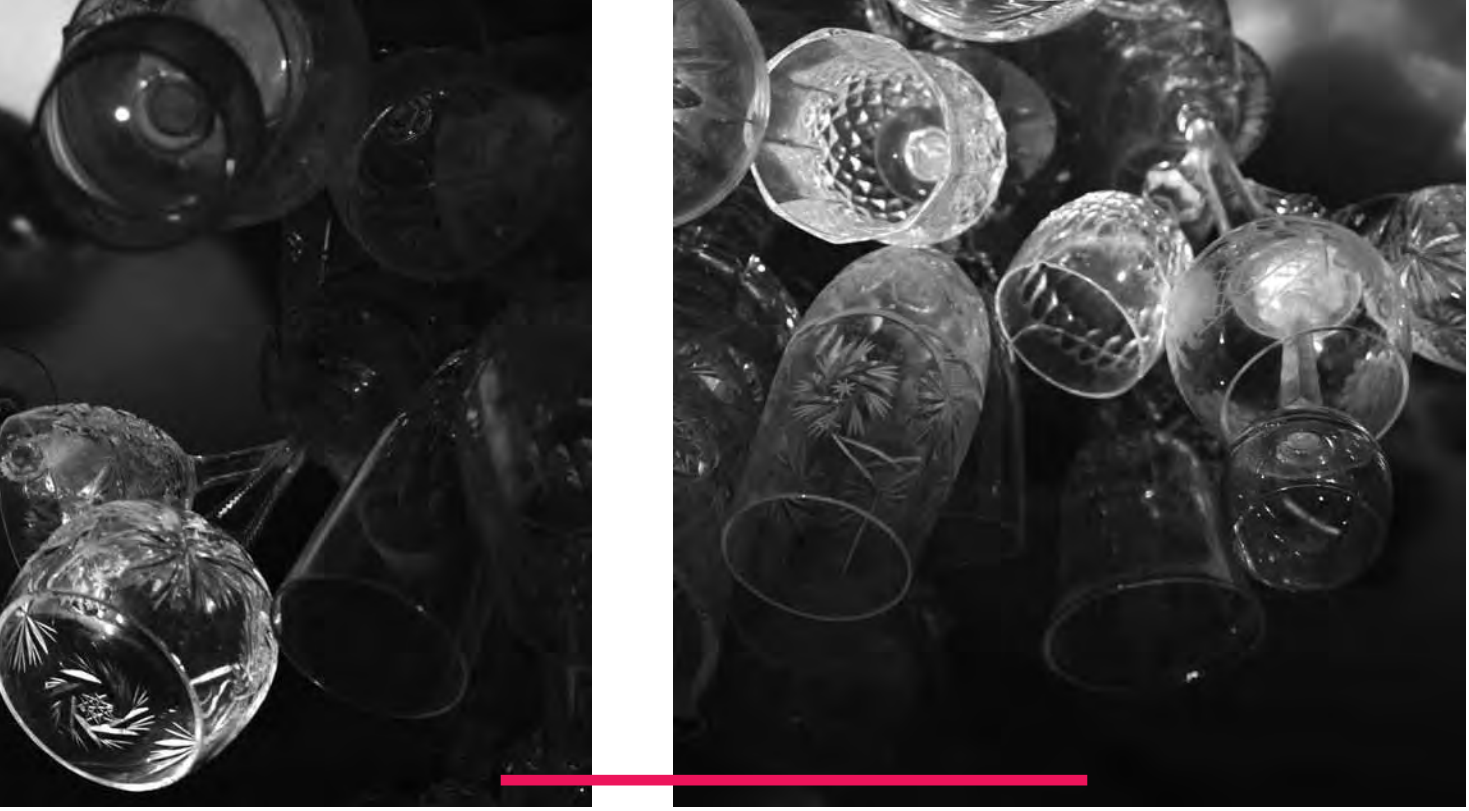
Obecnie przebywamy na rezydencji artystycznej Sybil w Berlinie dla osób pracujących z grami oraz ze spekulatywnymi narracjami na temat przyszłości. Mamy to szczęście, że w rezydencji uczestniczy także wielu innych twórców o świetnym zapleczu technicznym i badawczym, oscylujących w podobnych zakresach. Już na tym etapie wyłania nam się kilka wstępnych pomysłów na projekty osadzone w bardziej interaktywnych formatach, nad którymi planujemy pracować w rozszerzonym składzie.

Przede wszystkim jednak planujemy wykorzystać tę przestrzeń i jej możliwości do pracy nad kolejnym filmem – na tym etapie jesteśmy jeszcze w fazie zbierania materiałów, obserwacji, impulsów wizualnych i ugruntowywania ich w tekstach teoretycznych. Tym razem myślimy o formie mniej eseistycznej, a bardziej narracyjnej, nielinearnej i poetyckiej. Tematycznie pozostajemy blisko poprzedniego wideoeseju – interesują nas zjawiska stagnacji, przeciążenia libidalnego, hipernudy, repetytywności, końca wyzbytego ostateczności. Na razie nie chcemy zdradzać zbyt wiele, bo forma dopiero się wyłania. Możliwe, że poza filmem pojawi się także seria obiektów lub publikacja.

Duet xtreme girl (Lena Peplińska i Laura Radzewicz) zostały nagrodzone Nagrodą Pisma Artystycznego Format w Konkursie Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów w 2025 roku

►
Avatar xtreme girl, fot. z archiwum Fundacji WRO Centrum Sztuki Mediów


Ps
Pr
Ae
Lr
Id
Au



Zanikający blask – rozmowa z Aleksandrem Baszyńskim

Mika Drozdowska

▲▲
The faiding truimph, pracownia Hutmen, fot. dzięki uprzejmości artysty

Urodzony w 1993 roku w Żytomierzu Aleksander Baszyński to artysta, którego twórczość oscyluje wokół tematów straty, kruchości i przemijania. Choć jego praktyka artystyczna wywodzi się z malarstwa, w ostatniej pracy wykorzystał szkło. Materiał podatny na zniszczenia, a jednocześnie niezwykle nośny: zarówno wizualnie, jak i symbolicznie. Budując swoją wypowiedź na styku intymnego doświadczenia i zbiorowej historii, stworzył pracę o subtelnym, ale wyrazistym napięciu między pamięcią osobistą a otoczeniem społecznym.

To był koniec dnia, mój ostatni punkt na mapie *Wrocław Off Gallery Weekend 2024*. Miałam już w głowie zlepek obrazów, nazwisk i gestów. I wtedy weszłam na korytarz nieczynnego już przedsiębiorstwa Hutmen. Zielona lamperia łuszczyła się ze ścian, a powietrze miało w sobie ciężar wilgoci. W ciemnym zakamarku wisiał żyrandol, który nie świecił. Oświetlało go coś z zewnątrz – skromne punktowe światło. Szkło błyszczało, ale jakby ostatni raz. Ta kompozycja nie była dekoracyjna, była emocjonalna. Była o czymś, co się kończy albo już skończyło.

Okazało się, że to praca artysty, który na co dzień zajmuje się malarstwem. I wtedy wszystko się połączyło. Instalacja miała w sobie malarskość, nie dosłowną, ale można było wyczuć obecność oka, które rozumie światło. Tylko że tym razem to nie farba przenosiła opowieść, ale szkło: materiał poważny i szlachetny, a w rzeczywistości niepokojąco delikatny, kruchy i cichy.

Szczególnie poruszyło mnie to, że ten obiekt nie próbował się bronić. Nie był nostalgiczną laurką ani ironicznym komentarzem, był po prostu opowieścią o rzeczach, które kiedyś znaczyły bardzo dużo, a dziś albo się kurzą, albo są wyrzucane. W tym geście kryła się głęboka refleksja, o zmieniającej się wartości przedmiotów, o końcu pewnych rytuałów i o przywróceniu tego, co ulotne.

Rozmowa z artystą jest opowieścią o tym, co zostaje po czasie i jak z drobnych, kruchych fragmentów przeszłości można zbudować coś nowego. Może nie wiecznego, ale na pewno poruszającego.

Mika Drozdowska: Chciałabym zacząć trochę od końca, czyli od samej pracy *The Fading Triumph*, która wydaje się wyjątkowo osobistym projektem. W tekście towarzyszącym wspominasz dzieciństwo i dorastanie w Żytomierzu. Jak te wspomnienia ukształtowały tę realizację?

Aleksander Baszyński: Wszystko zaczęło się od bardzo prostych obrazów z dzieciństwa, które powróciły niespodziewanie podczas remontu rodzinnego domu. Stare meble, przesuwane szafy, kurz osiadający na ich powierzchniach. I nagle wrócił tamten widok: ciężkie przeszklone regały z lustrami, stojące kiedyś w salonie. Za ich drzwiami na szklanych półkach stały kryształy. Nie były to przedmioty codziennego użytku. One po prostu były tam na pokaz. Nienaruszalne. Nie wolno było ich dotykać, a samo otwieranie drzwiczek wywoływało natychmiastową reakcję, bo coś mogło się stłuc.

Wynajmowaliśmy je tylko na szczególne okazje: święta, urodziny, rodzinne uroczystości. I wtedy przez krótką chwilę codzienność zmieniała się w coś podniosłego. Ten sam pokój, ale inny stół. Elegancki, pełen blasku. To trudne dziś do opisania uczucie, które towarzyszyło mi w dzieciństwie, kiedy na nie patrzyłem, zostało we mnie po dwudziestu latach.

Dziś, gdy biorę do ręki podobny kieliszek, wracam tam natychmiast. To nie tylko wspomnienie, ale pewien stan melancholii. Świadomość, że czas płynie, rodzice się starzeją, że tamto życie już nie wróci.

Czyli te przedmioty, choć z założenia użytkowe, w rzeczywistości pełniły głównie funkcję reprezentacyjną?

Dokładnie. Na co dzień były zamkniętą za szkłem dekoracją, martwą ekspozycją. Tylko w sytuacjach wyjątkowych trafiały na stół i wtedy naprawdę „grały": odbijały światło, mieniły się w lustrzanych drzwiczkach kredensu. Było w tym coś teatralnego, inscenizacja codzienności podniesiona do rangi święta. Z czasem to się jednak zmieniło. Kiedyś każda z tych rzeczy miała swoje miejsce, osobną półkę, całą scenografię. Dziś wszystkie szklanki i miski mieszczą się na jednej półce w mieszkaniu mojej mamy. Ta wystawność zniknęła nie dlatego, że była niepotrzebna, ale chyba dlatego, że przestała mieć sens.

A pamiętasz moment, który bezpośrednio zainspirował cię do stworzenia tej pracy?

Tak, pamiętam, to była rozmowa z mamą. Opowiadała, że jeden z kieliszków, taki malutki, do mocniejszych trunków, się wyszczerbił. Chciała go wyrzucić, bo już od dawna nie stał na swoim miejscu. Jakoś to mną wstrząsnęło. Poprosiłem, żeby mi go przysłała. Chciałem mieć we Wrocławiu jakiś fizyczny ślad domu. Kawałek tamtego życia. I jak już go otrzymałem, długi czas na niego patrzyłem. Po prostu patrzyłem i wspominałem. Jakiś czas później zupełnie przypadkiem trafiłem na ogłoszenia z informacją o sprzedaży kryształów z tamtych czasów. I pomyślałem, że może warto stworzyć z nich coś więcej? Coś, co nie będzie tylko martwym wspomnieniem, ale żywą formą. Tak pojawił się pomysł na rzeźbę z kieliszków. Praca o pamięci, o świetle, które jeszcze się odbija, nawet jeśli wszystko wokół już przeminęło.

Wspomniałeś, że melancholia była jednym z impulsów. Używasz kieliszków z epoki radzieckiej. Co one oznaczały w tamtym czasie? Jaką miały wagę kulturową?

Może zabrzmi to zbyt poważnie, ale kryształy były wtedy symbolem statusu, czymś w rodzaju domowego „bogactwa". Ta postawa trwa jeszcze od czasów szlacheckich: szkło mieli tylko wybrani, reszta piła z ceramiki albo z prostych szklanek. W Związku Radzieckim, gdzie panował wieczny niedobór i wybór dóbr materialnych był ograniczony, kryształ urastał do rangi marzenia. Był drogi, trudno dostępny, ale każdy chciał go mieć. Na święta obowiązkowo trzeba było wystawić kryształowe kieliszki, miski, talerze. To była forma deklaracji: „spójrzcie, jesteśmy kimś". Estetycznie, nie da się zaprzeczyć, były piękne. Odbijały



światło, mieniły się w kredensie. Jednocześnie, i to pamiętam do dziś, były wiecznie zakurzone. Mieliśmy z siostrą obowiązek sprzątania, ale to zawsze ja wycierałem kryształy, ponieważ ona miała alergię. I za każdym razem zadawałem sobie pytanie: po co one tu w ogóle są, skoro nikt ich nie używa?

I na bazie tych wszystkich wspomnień powstaje twój żyrandol. Opowiedz, proszę, już o samej pracy. Na co patrzymy?

The Fading Triumph to rzeźba złożona z potłuczonych, poszczerbionych lub pękniętych kryształowych kieliszków pochodzących z Ukrainy, z różnych zestawów, o różnych kształtach i stylach. Niektóre są smukłe, inne pękate, czasem niedopasowane. I to właśnie ta niejednorodność była dla mnie ważna, tak jakby każdy z tych elementów niósł własną historię. Złożyłem je razem w formę nieregularnego żyrandola. Całość wisi w przestrzeni i jest podświetlana, ale nie od wewnątrz, jak klasyczne żyrandole. Światło pada z zewnątrz, punktowo.

Dla mnie to właśnie ta decyzja wydaje się kluczowa dla odbioru tej pracy.

Podczas *Wrocław off Gallery Weekend 2024* praca znalazła się na samym końcu długiego pustego korytarza w starej wygasłej przestrzeni. To miejsce miało swoją wagę, czuło się w nim brak, ciszę, wycofanie. Właśnie tam, w tej ciemności, zdecydowałem się zaprezentować żyrandol, który paradoksalnie nie miał w sobie żadnego źródła światła. Od początku nie chciałem, żeby świecił sam, zależało mi na tym, by został podświetlony z zewnątrz – oszczędnie, wręcz teatralnie. Nie po to, by podkreślić jego dekoracyjność, ale po to, by stworzyć rodzaj napięcia. Chodziło mi o wytworzenie pewnego rodzaju dramatyzmu, ale takiego który nie jest efekciarski, tylko cichy i skupiony.

To światło było dla mnie jak spojrzenie. Zewnętrzna obecność, która jeszcze coś wydobywa, jeszcze oświetla to, co za chwilę zniknie. Jak pamięć, która nie żyje już w pełni, ale czasem wraca przez impuls, przez czyjeś spojrzenie, przez gest, zapach.

Ten żyrandol nie jest lampą. Nie ma funkcji, nie daje światła w praktycznym sensie. Działa raczej jak pomnik – dla mnie samego, ale może i dla mojego pokolenia. Pomnik domowego prestiżu, który był kruchy i wymuszony, a dziś stał się niemal niewidzialny. Chwilowy blask, który zaraz zgaśnie, jest dla mnie metaforą nie tylko dzieciństwa, lecz również całej kultury pamięci, która z pokolenia na pokolenie się rozprasza. I nie wiadomo, czy jeszcze wróci.

Chodzi więc o pamięć nie tylko osobistą, ale także zbiorową?

Zdecydowanie. Ta praca początkowo miała bardzo osobisty charakter, odnosiła się do mojego domu, mojej rodziny, do dziecięcych wspomnień. To był intymny proces, zakorzeniony w mojej historii. Jednak im dłużej nad nią pracowałem, tym wyraźniej dostrzegałem, że niesie ona również znaczenie szersze, bardziej uniwersalne, dotyczące pamięci zbiorowej i przemian społecznych.

Po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę w 2022 roku zauważyłem zjawisko, które mocno mnie poruszyło: wiele osób zaczęło pozbywać się kryształów, które przez dekady były elementem wystroju mieszkań, symbolem statusu, rodzinnych tradycji. Te przedmioty, niegdyś otaczane sentymentem, nagle zaczęto postrzegać jako relikty epoki sowieckiej dominacji, opresji i przemocy kulturowej. Kryształ przestał być neutralnym estetycznym przedmiotem, zaczął symbolizować Moskwę, imperialną władzę, przymus narzuconej tożsamości. Dlatego ludzie wyrzucają je, oddają, sprzedają niemal za bezcen , jakby chcieli pozbyć się nie tylko rzeczy, ale całego bagażu, który ze sobą niosą.

Dla mnie ten dawny złudny „triumf", coś, czym kiedyś się chwalono, co miało świadczyć o prestiżu i „dobrym guście", po prostu znika. Zostaje po nim jedynie powidok, migotliwy, ulotny blask, który już niczego nie obiecuje. Dlatego zdecydowałem się podświetlić go z zewnątrz, jakby dając mu ostatnią szansę istnienia, ostatni moment obecności. W tym świetle mieszają się moje dziecięce wspomnienia z ciężarem historii – tej osobistej, ale i tej wspólnej, osadzonej w narodowych i społecznych punktach odniesienia, które wciąż na nowo domagają się przepracowania.

Opowiedziałeś o znaczeniu pracy, o świetle, o pamięci. A jeśli chodzi o formę?

To również ma swoje źródło w moim dzieciństwie. W naszym mieszkaniu nad stołem wisiał żyrandol, który udawał kryształowy, w rzeczywistości był plastikowy, ale miał sprawiać wrażenie czegoś luksusowego, „na bogato". I, podobnie jak w wypadku kryształowych kieliszków, nie wolno było go dotykać. Każdy element był policzony, jeśli któryś zaginął, brak stawał się natychmiast widoczny.

W mojej pamięci te dwa światy – kieliszki i żyrandol – zaczęły się przenikać. Oba były symbolami czegoś niedostępnego, „lepszego", zarezerwowanego na pokaz. Dlatego żyrandol stał się dla mnie naturalnym wyborem formy: czymś, co wisi, błyszczy, przyciąga wzrok, ale jednocześnie jest symbolem fałszywego przepychu i dekoracyjnego nadmiaru. To właśnie ta dwuznaczność między autentycznością a imitacją interesowała mnie najbardziej.

Na co dzień jesteś malarzem. Jak pracowało ci się z tak nietypowym dla ciebie materiałem jak szkło?

To było dla mnie zupełnie nowe doświadczenie. Przez lata malowałem, eksperymentowałem z farbą, zawsze w granicach płaszczyzny obrazu. Nigdy z materią w trzech wymiarach. Kiedy mama podarowała mi wspomniany kieliszek, moją pierwszą reakcją było to, co znałem najlepiej –namalowałem go jako martwą naturę. Ale pracując nad nią, zrozumiałem, że sam obraz tu nie wystarcza.

Szkło – czy to kryształ, czy jego inne rodzaje – ma w sobie coś, czego farba nie odda. Blask, przezroczystość, sposób, w jaki

◄
***The faiding truimph*, pracownia Hutmen, fot. dzięki uprzejmości artysty**

łapie i rozprasza światło. Zdałem sobie sprawę, że chcę z tym materiałem pracować bezpośrednio, nie tylko go przedstawiać i tworzyć jego interpretację. Chcę zbudować z niego coś realnego – coś, co samo w sobie niesie znaczenie.

Czyli to szkło zaczęło wyrażać to coś, czego nie dało się już namalować?

Dokładnie. Malarstwo i szkło operują zupełnie inną wrażliwością. Malarstwo to intymność, cisza, czas na kontemplację. Szkło jest bardziej ekspresyjne – odbija świat zewnętrzny, rezonuje z otoczeniem. Na początku zupełnie nie wiedziałem, jak się za to zabrać. Próbowałem różnych rozwiązań, ale cały czas coś się odklejało lub coś pękało. Czułem jednak, że właśnie w tej kruchości i niepewności jest coś prawdziwego. Że to jest właściwa droga.

Twoja praca została zaproszona na wystawę *Szlify* kuratorowaną przez Ewę Klekot i Agnieszkę Rayss, która otworzy się 14 listopada 2025 roku w galerii SIC! BWA Wrocław. Jak odczytujesz ten tytuł w odniesieniu do *The Fading Triumph*?

Szczerze mówiąc, na początku nie byłem pewien, czy moja praca wpisze się w charakter wystawy. Ale kiedy się dowiedziałem, że *Szlify* odnoszą się nie tylko do zaniku samej techniki szlifowania szkła, ale także do zmian w krajobrazie tradycji rzemieślniczych i społecznych, które z tym były związane – szczególnie pracowników Huty Julia i zakazu stosowania szkła ołowiowego – od razu poczułem, że *The Fading Triumph* mówi o tym samym, choć z innej perspektywy.

Moja praca również opowiada o zaniku, o stopniowym wymazywaniu estetyki, wspomnień, ale także statusu i sensu, jaki przypisywano niegdyś tym przedmiotom. Pochodzę z radzieckiego środowiska kulturowego, w którym kryształ miał podobne znaczenie jak w Polsce. Był przedmiotem prestiżowym, obecnym w domach, w gestach codziennej celebracji. I on także dziś znika, nie tylko z mieszkań, lecz również z pamięci społecznej i z przestrzeni, w której kiedyś kształtowały się rzemieślnicze umiejętności, lokalna tożsamość i przekaz międzypokoleniowy.

Dlatego tytuł wystawy *Szlify* jest dla mnie ważny także symbolicznie. Bo mówi o czymś więcej niż o technice: o erozji wartości, gustu, pozycji, które budowały się wokół rzemiosła. I w mojej pracy te wątki się krzyżują, bo to nie tylko refleksja o materiale czy formie, ale także o społecznej pustce, jaka powstaje, kiedy coś takiego jak tradycja rzemieślnicza przestaje istnieć. W tym sensie wystawa i moja praca mówią o tym samym: o zaniku, który dzieje się na wielu poziomach – materialnym, kulturowym, emocjonalnym – i który trudno zatrzymać.

Czy dalej w swojej sztuce widzisz miejsce dla tematów związanych z dziedzictwem kulturowym? Czy wątki pamięci, rodzinnych przedmiotów, wspomnień to coś, do czego zamierzasz wracać?

Zdecydowanie tak. Może nie robię tego świadomie, ale to do mnie wraca, coraz częściej i silniej. Nie jestem stąd i choć tu mieszkam, tęsknię. Tęsknię za miejscami, które mnie ukształtowały. Codziennie dzwonię do mamy i proszę ją, żeby pokazała mi przez kamerkę coś znajomego: trawnik, dom, drzewo. Cokolwiek. Ta fizyczna i emocjonalna odległość bardzo we mnie pracuje. I chyba dlatego, czasem mimowolnie, coraz częściej maluję wspomnienia. Przenoszę je do obrazów, a czasem – jak w wypadku *The Fading Triumph* – tworzę z nich obiekty. Żyrandol z kieliszków to nie jest tylko sentymentalny gest. To sposób, żeby nadać formę tęsknocie, zakorzenić się na nowo w czymś, co zostało gdzieś daleko.

Zauważyłem, że to działa nie tylko na mnie. Kiedy pokazałem rzeźbę mojej mamie, naprawdę się wzruszyła. Bo poczuła to samo. Poczuła, że to jest coś, co jest głęboko zakorzenione w naszej wspólnej historii. I wtedy zrozumiałem, że ta praca nie mówi tylko o mnie. Ona opowiada o wielu ludziach, którzy z różnych powodów zostawili swój dom za sobą, ale wciąż go noszą w sobie. Dziedzictwo kulturowe, nawet jeśli się od niego oddalimy, wciąż pracuje –przez wspomnienia, przez przedmioty, przez sztukę.

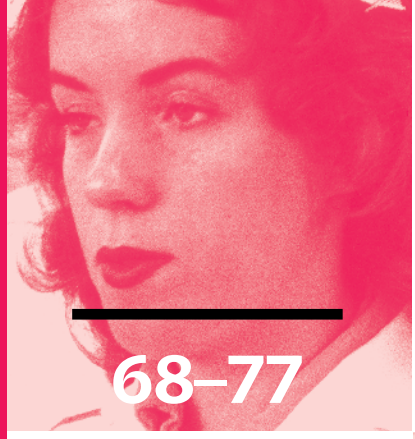
Na koniec mam pytanie – może okaże się trudne, a może zaskakująco łatwe. Gdybyś miał porównać malarstwo i pracę ze szkłem, które z tych mediów pozwala wyrazić więcej?

To dwa zupełnie różne języki. Nie zamierzam porzucać malowania, to nadal mój główny środek wyrazu. Ale praca ze szkłem otworzyła coś nowego. Pokazała mi, że materiał też ma swoją historię i swoją pamięć. Czasem warto pozwolić, żeby to właśnie on przemówił bez konieczności tłumaczenia wszystkiego obrazem czy słowem. W pracy nad *The Fading Triumph* ten głos był we mnie zaskakująco silny. Uświadomiło mi to, że materiał nie jest jedynie tworzywem, ale także nośnikiem znaczeń: historycznych, społecznych, kulturowych. W pracy ze szkłem nie chodzi już tylko o formę, ale o to, co zostaje w samym materiale, nawet po utracie funkcji czy wartości użytkowej. Myślę, że dziś bardziej niż kiedykolwiek warto przyglądać się takim pozornie nieistotnym rzeczom. Nie ze względu na nostalgię, lecz dlatego, że często mówią o przemianach głębszych niż te, które widać na pierwszy rzut oka.

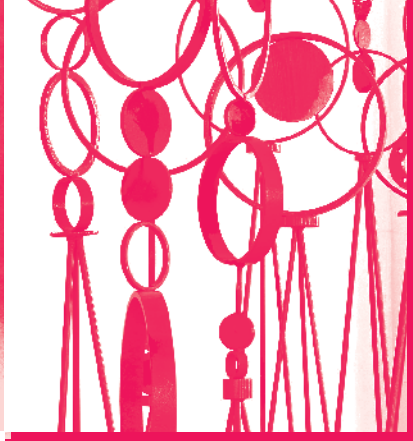
►

***The faiding truimph*, pracownia Hutmen, fot. dzięki uprzejmości artysty**





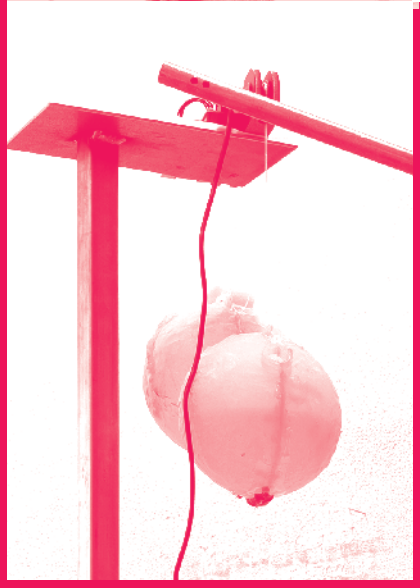
68–77



78–87



88–93



94–99



100–105



106–113



114–123

Post Away



Beata
Bartecka

Nic nie jest prawdziwe, wszystko jest dozwolone

▲
Robert Frank, Rodeo – New York City, 1955/56; from *Robert Frank: The Americans* (Aperture, 2024). © The June Leaf and Robert Frank Foundation
Książka Roberta Franka The Americans została wydana przez Aperture
https://aperture.org/books/robert-frank-the-americans/

►
Robert Frank, Funeral – St. Helena, South Carolina, 1955/56; from *Robert Frank: The Americans* (Aperture, 2024). © The June Leaf and Robert Frank Foundation
Książka Roberta Franka The Americans została wydana przez Aperture
https://aperture.org/books/robert-frank-the-americans/

Siedemdziesiąt lat temu: 28 tysięcy zdjęć, z których fotograf wybiera tylko 83 fotografie.

W 1955 roku średni dochód rodziny białej wynosił około 5,6 tysiąca dolarów (na dziś to mniej więcej 63 tysiące dolarów), średni dochód rodziny niebiałej (głównie Afroamerykanie) – 2,9 tysiąca dolarów. Różnica: 52 procent.

Przyznane w 1955 roku Stypendium Guggenheima w wysokości 2,5 tysiąca dolarów dało szansę szwajcarskiemu fotografowi na dziewięć miesięcy podróży przez czterdzieści osiem amerykańskich stanów, przebycie około 25 tysięcy kilometrów i zużycie 767 rolek filmu do aparatu. Żona Mary oraz dzieci Andrea i Pablo pozostały w Nowym Jorku. „Musiałem podróżować samotnie, żeby móc widzieć rzeczy – żeby być niewidzialnym. Z rodziną nie mógłbym zrobić tych zdjęć".

Siedemdziesiąt lat później. Siedzę w bibliotece uniwersyteckiej we Wrocławiu i słucham The Bug. Jego głos wydobywa się z głębin ziemi, dźwięki – ciężkie uderzenia serca, które ciągną do wnętrza, ciągną do otchłani. Kiedyś usłyszałam, że realne Lacana to nie tyle spoglądanie w otchłań, ile moment, kiedy otchłań odwzajemni to spojrzenie. Jednak teraz w muzyce Kevina Martina jest coś tak uspokajająco transowego. Hipnotycznego – zrobię cokolwiek, jeśli tylko powie mi, co mam uczynić.

Evil – śpiewa. – *Worst. Worst. Worst.* Taki nastrój przyświeca mi, kiedy otoczyłam się książkami Erica Hobsbawma, który niezwykle przejrzyście i odkrywczo (dla mnie) pisze o historii idei patriotyzmu, nacjonalizmu i o idei państwa narodowego. Obok mnie również Andrzej Leder z *Prześnioną rewolucją* i Byung-Chul Han z kryzysem narracji. Czytając ostatnio różne książki, miałam poczucie, że to wszystko się wiąże – i nie mówcie mi, że się chwalę, że czytam – czytanie to nie to samo, co rozumienie. Co z tego, że rozumiem słowa, skoro ciągle grzęznę w zrozumieniu tego, jak właśnie grzęznę w ciężkim, basowym bagnie muzyki The Bug. To nie jest pływanie w pięknym jeziorze, ze słońcem lekko igrającym ze skórą i rytmicznym ruchem ciała. To próba przejścia przez torfowisko pełne żywotnych elementów – każdy krok to wysiłek, czasami nie jestem w stanie ruszyć nogą. Nie mam siły, ale nie mam wyboru. Brnę. Dokąd? Nie wiem. Wokół mnie ciemność i tylko czasami świetlik rozjaśni mój umysł i mam poczucie, że coś wiem. The Bug jest zapętlony – tak samo mój wysiłek. Zatem nie, nie chwalę się. Raczej mówię o skazanym na porażkę wysiłku, który jest dla mnie mieszaniną frustracji i przebłysków satysfakcji. Ale – jak to powiedział Slavoj Žižek – „nie mamy czasu, by nie zajmować się filozofią".

Wszystko przez to, że wymyśliłam, by pisać o portrecie narodowym w fotografii. Chciałam napisać o tym, czy możemy dowiedzieć się czegoś o naszym – albo o innym – narodzie przez fotografie.

Czy są projekty, które próbują coś powiedzieć o społeczeństwie danego kraju?

Czy są projekty, które można potraktować jako próbę ujęcia całości, totalności?

Czy jednak zawsze mówimy o fragmencie, wycinku – może o tym wiecznie przeze mnie przywoływanym fraktalu?

A może po prostu wymyśliłam coś, co nie istnieje – bo istnieć nie może.

Minęły tygodnie od pierwszej idei w głowie, a ja – zamiast oglądać fotografie – czytam o filozofii politycznej. Szukam prób definicji: czym jest naród? Czytam u Hobsbawma o tym, jak te definicje jednocześnie tworzą resztki – to, co nie mieści się w portrecie. Kiedyś, w szkole, podręcznik do historii wydawał mi się czymś oczywistym – oto mamy historię różnych narodów. Oto w 966 roku był chrzest Polski i wszyscy Polacy stanowili jeden





▲
Robert Frank, Ranch market – Hollywood, 1955/56; from *Robert Frank: The Americans* (Aperture, 2024). © The June Leaf and Robert Frank Foundation
Książka Roberta Franka The Americans została wydana przez Aperture https://aperture.org/books/robert-frank-the-americans/

►
Robert Frank, Parade – Hoboken, New Jersey, 1955/56; from *Robert Frank: The Americans* (Aperture, 2024). © The June Leaf and Robert Frank Foundation
Książka Roberta Franka The Americans została wydana przez Aperture https://aperture.org/books/robert-frank-the-americans/



naród, a potem był pierwszy król, a my obchodzimy teraz tysiąclecie Królestwa Polskiego. Dopiero wiedza późniejsza uświadomiła mi – a doskonale przypomniała to lektura Hobsbawma – że naród to wymysł, który pojawił się wraz z kapitalizmem i tworzeniem się nowych klas. Wróćmy do chrztu Polski: kim byli wtedy „Polacy", skoro nie mówili nawet jednym językiem? Bądźmy bardziej radykalni i przeskoczmy bliżej naszych czasów:

„Przed 1939 rokiem jedna trzecia obywateli Polski nie była Polakami; kraj stał się w przeważającej mierze polskojęzyczny tylko dlatego, że jego ludność niemiecką wypędzono na zachód, położone na wschodzie tereny zamieszkałe przez ludność litewską, białoruską i ukraińską przyłączono do ZSRR, a ludność żydowską, która posługiwała się językiem jidysz, wymordowali hitlerowcy. Wszystko to sprawiło, że Polska stała się względnie jednorodnym narodem, mówiącym jednym językiem".

Chwilę przed i chwilę po. Patrzę na trzy książki: *The Americans* Roberta Franka i dwie publikacje Michała Sity z cyklu *Historia Polski*. Nic je nie łączy. Może oprócz tego, że są to książki fotograficzne. I może oprócz tego, że to ja na nie patrzę i ja je łączę.

Na zdjęciach Roberta Franka widzę mężczyznę w jednym z barów lub stołówek, jak je swój obiad, popijając go butelką coli. Siedzi sam, widać jednak, że wcześniej ktoś jadł przy tym stole, chociaż niekoniecznie mogli być to jego znajomi. Ręka zastyga z widelcem nad talerzem, a jego wzrok utkwiony jest gdzieś poza „tu i teraz". A może właśnie jest bardzo *tu i teraz* – jego oczy wyrażają bowiem jakiś ból, troskę, cierpienie.

Widzę starszą kobietę ubraną we wzorzystą sukienkę i otuloną prawdziwym futrem. Starannie ułożona fryzura, kwiecisty klips w uchu, zegarek na ręce. Coś mówi albo kogoś słucha – z lekko otwartymi ustami. Nie wiemy jednak, do kogo mówi lub kogo słucha. Ale widzimy obok niej mężczyznę w podobnym wieku – jego wzrok skierowany jest w zupełnie innym kierunku.

Kilka stron wcześniej: w kawiarni czarnoskóre dziecko leży na poduszce na ziemi. A może właściwie próbuje z niej zejść. Cała przestrzeń jest w pięknym drewnie – stół, dwa krzesła. I ogromna szafa grająca, która góruje nad niemowlakiem. Piękna młoda kobieta w windzie. Kowboj z cygarem. Zamknięty barber widziany przez szybę. Kino samochodowe uchwycone jeszcze wtedy, gdy słońce oddaje swoje ostatnie promienie. Linia montażowa w Detroit – ludzie uwijają się, by nadążyć za wyznaczonym rytmem. Półnagi mężczyzna śpiący w parku – jego buty stoją obok drzewa. I pogrzeb, na który przybyli bliscy. Czarnoskórzy mężczyźni stoją zamyśleni, ubrani w odświętne garnitury.

Tacy są *The Americans* Roberta Franka – książka, która po raz pierwszy ukazała się w 1958 roku we Francji i Włoszech. Zdjęcia służyły poniekąd jako ilustracje do tekstów między innymi Simone de Beauvoir, Williama Faulknera i Johna Steinbecka. Rok później wydano ją w Stanach Zjednoczonych – tym razem z przedmową Jacka Kerouaca, bez wcześniejszych esejów.

Kiedy dziś patrzę na tę legendarną książkę Franka, wydaje mi się oczywiste, jak dobra to opowieść. Jak pięknie skonstruowana – nie tylko w kadrach, świetle, nastroju, ale także w tym, *co* opowiada.

Pierwsze amerykańskie recenzje były raczej druzgocące: „zdeformowana", „chora", „neurotyczna", „pozbawiona radości". Najbardziej zaskakuje mnie to ostatnie określenie – to oczekiwanie, że fotografia musi dawać jakąś radość, skoro przedstawia naród. Miałaby być wizją amerykańskiego snu, w którym prości ludzie stają się panami swojego życia. Gdzie te piękne twarze bez poczucia zagubienia i lęku? I dlaczego flaga Stanów Zjednoczonych nie powiewa dumnie, tylko wydaje się trochę skręcona, jakby zawijała się przez niezbywalne zawiłości życia. Dla tych kilku ówczesnych krytyków Frank „atakował Amerykę".

„W czasach, gdy dominujące publiczne wyobrażenie o możliwościach fotografii wiązało się z fotoreportażem i cherubinkową beztroską wystawy Steichena *The Family of Man*, *The Americans* zaprezentowali surową, trudną lekturę".

Wspomniana w tym cytacie ekspozycja z 1955 roku była ambitnym przedsięwzięciem kuratora Edwarda Steichena – 508 fotografii z 68 krajów – która objechała cały świat, prezentując „uniwersalny portret ludzkości". Chociaż w 2003 roku została wpisana na listę Programu UNESCO Pamięć Świata w uznaniu jej wartości historycznej, to od początku budziła wiele zastrzeżeń – za swój fałszywy, sentymentalny konsensus, w którym pomijano przemoc rasową i strukturalne nierówności.

Robert Frank zrobił coś innego: wszedł w kontrę z pozornie niepodważalnym prawem fotografii dziennikarskiej, że trzeba uchwycić „decydujący moment". Skupił się na tym, co fragmentaryczne, na pozór nijakie – na tym, co być może nie zostało dostrzeżone przez nikogo innego.

„Ważne jest, by dostrzegać to, co niewidzialne dla innych. Być może spojrzenie pełne nadziei albo spojrzenie smutku. Ale to zawsze natychmiastowa reakcja na samego siebie tworzy fotografię".

Te zdjęcia są blisko fotografowanych. Ale nie jest to bliskość przyjaciela, towarzysza podróży czy kogoś swojego. To raczej spojrzenie osoby, która nie jest Inna – nie rejestruje z zewnątrz, nie układa obrazu w pozornie obiektywny dokument. Kadruje czasem symetrycznie, ale najczęściej unika oczywistości: pejzaży (jak w kadrze asfaltu, który celowo ucina z boku) czy portretów (jednym z moich ulubionych zdjęć jest para na motocyklu – czuję ich bliskość, a także trudną do opisania jakość relacji, coś między czułością a napięciem). Czasami coś rozmazanego, ledwie widocznego, sprawia, że czujemy się, jakbyśmy tam byli. Jakbyśmy stali na pustej stacji benzynowej gdzieś między jednym wielkim miastem a drugim. Możemy niemal dotknąć wytwornej sukni kobiety na premierze w Hollywood. Możemy przyjrzeć się mimice starszych, nobliwie ubranych panów, którzy bez wątpienia należą do klasy rządzącej – posiadającej kapitał.

Robert Frank nie boi się bliskości, jakby był częścią tej społeczności – chociaż przecież przybył z innego kontynentu. Jest częścią niezależnie od koloru skóry (czyżby?). Jest blisko czarnej kobiety, która mocno trzyma białe dziecko na rękach. Jest blisko czarnych dzieci, które z radością jadą z dorosłymi w cadillacu. Siedzi przy barze, patrząc na białą kelnerkę, której oczy utkwiły w jakimś oddalonym punkcie. Przy zasłoniętej ofierze wypadku wydaje się znajdować dalej – ale ten dystans to szacunek, nie obcość. Pozwala im być w tej tragicznej chwili, nie wtykając aparatu w ich twarze.

Siedemdziesiąt lat później. *Historia Polski* tomy pierwszy i drugi Michała Sity to opowieść o *tradycjach wynalezionych*, definiowanych przez Hobsbawma jako „zespół działań o charakterze rytualnym czy symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie bądź milcząco przyjęte reguły; działania te mają wpajać ludziom pewne wartości i normy zachowania przez ciągłe repetycje – co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości". Te dwie publikacje są antropologiczno-fotograficznym badaniem plenerowego





◄▲
Michał Sita, History of Poland vol. 2, wydawca: Archiwum Słońca (OPT Zamek), 2024 (foto dzięki uprzejmości artysty) https://sunarchivebooks.com/



widowiska historycznego *Orzeł i Krzyż*, organizowanego od 2016 roku przez Stowarzyszenie „Dzieje" w Murowanej Goślinie.

Myślę o tych wielkich przedstawieniach, które przez uporządkowanie, nadanie narracji i dramaturgii stają się historią jednego narodu, która „przesuwa się w obszar oczywistości, przekonuje, że po wsze czasy głęboka moralna prawda, jaką ze sobą niesie, pozostanie niezmienna".

Zdjęcia Michała Sity (o ich specyfice – trochę później) ukazują mnóstwo zaangażowanych wolontariuszy, w tym tych, którzy odgrywają postacie w tej narodowej historii. („Zobaczcie, jak to kapitalnie działa, gdy jest was tylu. Wszystko jest kwestią skali – tłum postaci ilustrujących opowieść"). Odgrywają wybrane wydarzenia z historii Polski, a może raczej – doświadczają ich, opowiadają je, a jednocześnie słuchają ich całym swoim ciałem. Przeobrażają zieloną trawę w majestatyczną scenę, korzystając z rekwizytów, kostiumów i prowizorycznej scenografii. Wcześniej dyskutują: („Możemy wymyślić własny sposób na przekazywanie treści związanych z przeszłością"). Po kilku tygodniach ten otwarty teatr zamieni się ponownie w zwykłą trawę – bardziej zadeptaną, ale znów odnawiającą się na kolejny rok.

Wybranych wydarzeń, czyli podniesionych do rangi ważnych, takich, które mówią coś istotnego, stanowią pewien punkt graniczny między jedną rzeczywistością a drugą, która dopiero nadchodzi. My zaś, oglądając te zdjęcia, wiemy już, co się wydarzyło. Wchodzimy zatem w tę narrację z wiedzą – ale czy to znaczy, że łatwiej nam ocenić istotę tych wydarzeń? Sam Sita świetnie to zauważa, kiedy staje się obserwatorem uczestniczącym (jednym z aktorów wolontariuszy): „I chociaż tworzona tu narracja budzi wątpliwości, gdy przyglądamy się jej krytycznie, za kulisami robimy to rzadko, opowieść staje się raczej tłem dla innych zdarzeń o głębszym, emocjonalnym rezonansie. Być może jest więc tak, że dopóki tworzymy w ramach partycypacyjnej sytuacji wartościowe więzi i doświadczamy czegoś autentycznego, treści, które takie doświadczenia umożliwiły, przestają budzić wątpliwości?".

Michał Sita podszedł do zdjęć dwojako. Z jednej strony fotografuje klasycznie: podczas prób towarzyszy wszystkim, uchwytując kontrolującym, dokumentalnym okiem to, co się potencjalnie tworzy. Jest zatem obok, kadrując rzeczywistość wizualnie wyćwiczonym umysłem. Uchwytuje to, co go zastanawia – estetycznie, konstrukcyjnie, sytuacyjnie. Można powiedzieć, że to bardzo klasycznie pojmowany dziś dokument, któremu blisko do zdjęć Roberta Franka. Utrwala na zdjęciu to, co potencjalnie może być niezauważone przez innych – nie chodzi o decydujący moment, ale raczej o pewien fragment rzeczywistości, który wywołuje jakieś emocje tego, kto za aparatem.

Jest jednak i druga forma Sity jako fotografa. Pozornie oddaje pełną kontrolę, kiedy sam staje się aktorem uczestnikiem. Jego aparat sam robi zdjęcia podczas właściwych widowisk, kiedy – po zachodzie słońca – odgrywana jest historia Polski. Jest ciemno, dlatego tak wiele postaci jest poruszonych, dlatego tak dużo dziwnych kadrów, które „nie przystoją" profesjonalnemu fotografowi. Coś jest bardzo blisko – za blisko, by móc to zrozumieć. Coś zasłania właściwą sytuację. Lub patrzymy na cień. Czasami widać więcej: rozpoznajemy charakterystyczne pasiaki, starodawne peruki czy tradycyjne stroje. Są i twarze, w których odbija się wiele – chociaż brakuje im ciężkości odgrywanych zdarzeń.

Pozornie jednak oddaje kontrolę, gdyż jego ciało jednak może zwrócić się ku temu, co widzą oczy, mając świadomość, że za chwilę migawka znowu się otworzy. Pozornie, bo jak podkreśla w jednym z wywiadów, że przecież ten aparat „jest umieszczony na klatce piersiowej, a nie na przykład na kasku, na hełmie, to już nie jest punkt widzenia oczu, ale to jest punkt widzenia czegoś, co mamy umieszczone w takim miejscu, w którym policjanci umieszczają kamerę rejestrującą ich działania. […] …przesuwam to, co zostaje z tego widowiska, z doświadczeń, które osadzają się w ludzkiej pamięci, w pamięci wolontariuszy, na obraz, który kontroluję, który będę edytował, który ułożę i z tych tysięcy zdjęć złożę opowieść ograniczoną do osiemdziesięciu, dziewięćdziesięciu. Mam całkowitą kontrolę nad tym archiwum, które powstanie z widowiska, nad tym, jak ja je opowiem".

Kiedy tak patrzę na drugą część *Historii Polski*, od razu się zastanawiam, dlaczego tę książkę zamknięto zdjęciem przedstawiającym mundur niemieckiego żołnierza z czasów drugiej wojny światowej. Czemu nie jakaś inna fotografia mogła posłużyć jako zwieńczenie tej opowieści? (A czemu mnie to w ogóle zastanawia?)

I kto właściwie patrzy? Patrzę na zdjęcia, na których ktoś patrzy (niezależnie, czy dosłownie przez obiektyw, czy jako właściciel aparatu zawieszonego na szyi), na ludzi. Od razu się zastanawiam, jakie jest to spojrzenie. Nie tylko moje – nacechowane płytką ironią („przecież to nie może być nic ciekawego, skoro ktoś robi wielkie widowisko z historii Polski"), ale i ciekawością: tą krytyczki fotografii, która próbuje jednak zobaczyć więcej. Spojrzenie Michała Sity. Spojrzenia osób, które pracowały przy jego książkach, zwłaszcza przy drugiej: Łukasza Rusznicy – współautora sekwencji i kuratora, oraz Agaty Bartkowiak – projektantki graficznej. Kto kontroluje moje spojrzenie, moją interpretację, moje emocje? Oni wszyscy nie oddają kontroli (nawet jeśli sam Sita nie wybierał każdego kadru, w którym migawka się otworzyła). Ich praca to forma nadawania sensu – jak przy widowisku – przez uporządkowanie, nadanie narracji i dramaturgii poszczególnym stronom.

Możliwe, że takie książki, jak fotograficzna praca Michała Sity, pokazują, jak bardzo brakuje nam narracyjnej kotwicy. Zdiagnozuje to Byung-Chul Han, który podkreśla, że obecna komunikacja to raczej wymiana informacji, ciągłe przeglądanie mediów społecznościowych tylko przyspiesza ten zalew. Nie ma w tym opowieści, nie ma zdolności do zagłębienia się w słuchanie, do głębokiej uwagi, która „domaga się stanu odprężenia". Książki Sity uwidaczniają doświadczenie słuchania, oglądania, a tym samym – trwania w samozapomnieniu. Można w tym widzieć próbę przezwyciężenia nieznośnej faktyczności bytu za pomocą narracji.

„Postrzeganie w formie narracyjnej uszczęśliwia. Wszystko zostaje wprawione w harmonijny porządek. Jedno narracyjne, nakarmione wyobraźnią oraz łączy rzeczy i zdarzenia nie mające

◄
Michał Sita, History of Poland vol. 2, wydawca: Archiwum Słońca (OPT Zamek), 2024 (foto dzięki uprzejmości artysty) https://sunarchivebooks.com/

ze sobą właściwie nic wspólnego, nawet błahostki, drobnostki i banały. Łączy je w narrację, w której nagiej faktyczności świata zostaje nadany rytm".

Wróćmy jednak do mojego pierwotnego pomysłu. Miałam pisać o portrecie narodowym w fotografii, a pozornie się oddalam. A może jednak nie – skoro według Hobsbawma narody to „fenomen o dwojakim charakterze: są tworzone zasadniczo odgórnie, jednak nie da się ich zrozumieć bez analizy oddolnej, uwzględniającej podzielane przez zwykłych ludzi oczekiwania, nadzieje, potrzeby, tęsknoty i interesy, które niekoniecznie mają wymiar narodowy i są w coraz mniejszym stopniu nacjonalistyczne".

Robert Frank w *The Americans* pokazał naród amerykański, który w latach pięćdziesiątych był przez niego doświadczany jako imigranta ze Szwajcarii i który został przez niego zauważony jako fotografa. Na pewno miał w tym jakąś agendę (i tę świadomą, jak i ukrytą nawet przed nim samym), a jednocześnie próbował uchwycić jakiś naród w tej fragmentarycznej, wizualnej quasi-analizie. Dla wczesnych krytyków był za mało optymistyczny w swojej opowieści, a dla późniejszych – doskonały w uchwyceniu ulotnej atmosfery czasu prezydentury Dwighta D. Eisenhowera, przywoływanej zapewne przez właścicieli czerwonych czapek z daszkiem z napisem „Make America Great Again".

Michał Sita także coś proponuje – i równie zaskakująca może się wydawać jego opowieść. W momencie, kiedy w polskich mediach i sercach przelewa się polityczna polaryzacja, tworząc kolejne memiczne obrazy poszczególnych stron, fotograf i badacz dostrzega coś innego.

„Czy może sam pomysł, że możemy brać udział w pozbawionej hierarchii, wszechogarniającej wspólnocie, w której się zatracimy, niesie ze sobą niepokojący potencjał?"

Sześćdziesiąt siedem lat później: 19 359 zdjęć wykonanych co sekunda aparatem zawieszonym na szyi, z poziomu klatki piersiowej.

Siedemdziesiąt lat później. Siedzę w lesie w Górach Izerskich. Kończę pisać tekst i zastanawiam się, czy to o portrecie narodowym. Możliwe, że trochę jest o czymś innym, ale w głowie mam słowa najnowszej piosenki ukochanego duetu raperskiego Clipse, który powraca po szesnastu latach i mówi do mnie: *so be it*.

Bibliografia

Robert Frank (fotografie), Jack Kerouac (przedmowa), *The Americans*, Wydawnictwo Steidl, 2017.

Robert Frank, różne wypowiedzi znalezione w różnych miejscach w sieci (tłumaczenie własne).

Byung-Chul Han, *Kryzys narracji i inne eseje*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, przeł. Rafał Pokrywka, Warszawa 2024 (podkreślenia autora).

Eric Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, przeł. Jakub Maciejczyk i Marcin Starnawski, Difin, Warszawa 2010.

Eric Hobsbawm, *O nacjonalizmie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, przeł. Andrzej Wojtasik, Marcin Starnawski, Katarzyna Gawlicz, Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Warszawa 2022.

Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, Yale University Art Gallery 1981 (https://artgallery.yale.edu/sites/default/files/publication/pdfs/ag-doc-2329-0001-doc.pdf, [tłumaczenie własne; dostęp: 19 czerwca 2025 roku]).

Michał Sita, *Historia Polski – zeszyt ćwiczeń vol. 1*, 2021.

Michał Sita (fotografie i teksty), *Historia Polski vol. 2*, praca kuratorska: Łukasz Rusznica, Wydawnictwo Archiwum Słońca (OPT Zamek), Wrocław 2024.

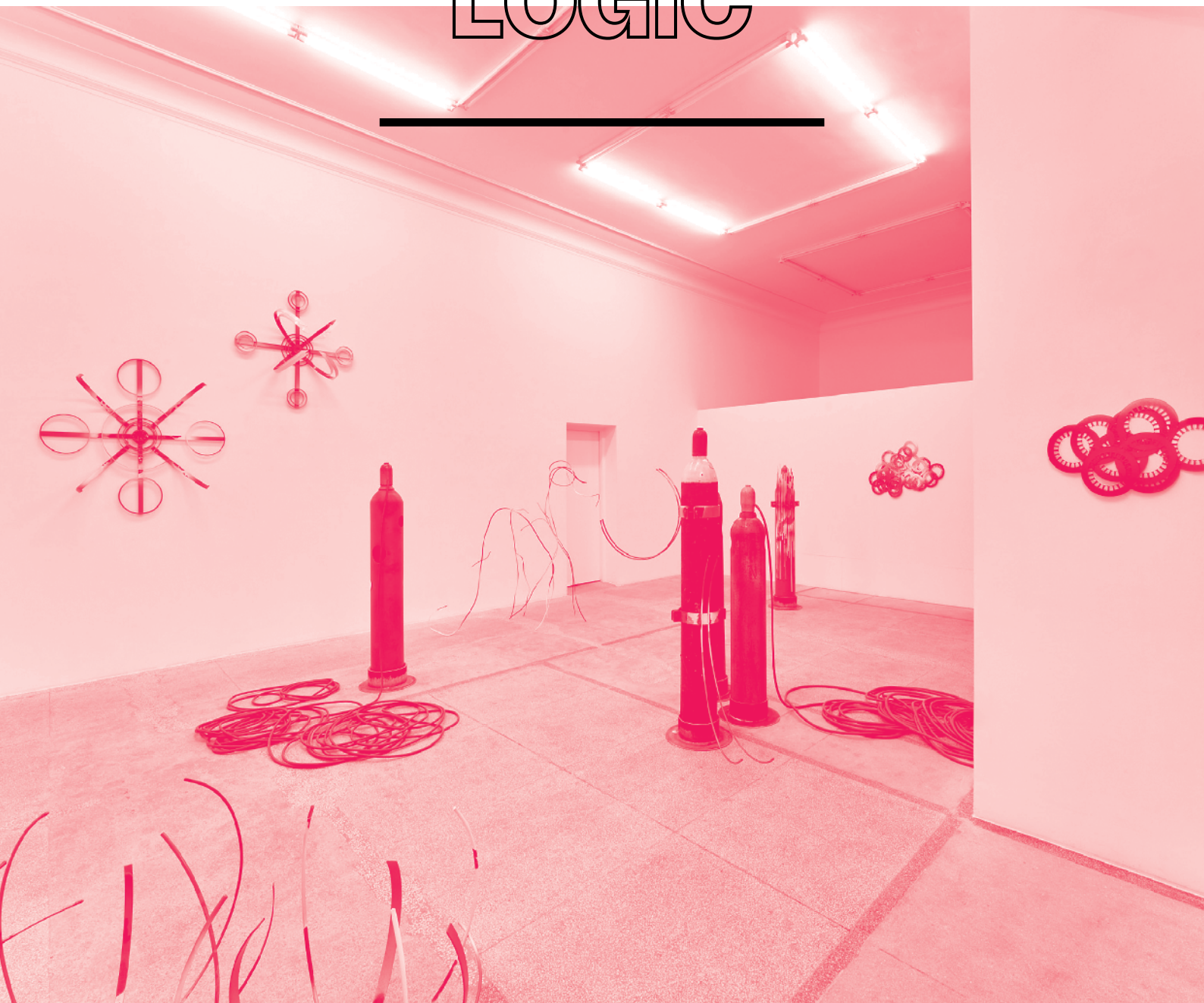
Michał Sita w rozmowie z Kamilą Kobierzyńską, podcast festiwalu Poznań Art Week „Energia Sztuki" (https://poznanartweek.com/wywiady/historia-polski-vol-2-podcast/ [dostęp: 24 czerwca 2025 roku]).



▲
Michał Sita, History of Poland vol. 2, wydawca: Archiwum Słońca (OPT Zamek), 2024 (foto dzięki uprzejmości artysty) https://sunarchivebooks.com/

Hanna Kostołowska

Zuza Golińska. SWARM LOGIC



Logika roju

Wraz ze wzrostem świadomości ekologicznej artyści już od lat sześćdziesiątych XX wieku w coraz większym stopniu dostrzegają postępującą destrukcję Ziemi. Przez różne media i konkretne działania, takie jak *land art*, sztuka ekologiczna czy instalacje *site-specific*, skupiają się na zjawiskach występujących w przyrodzie, przyjmując szeroki wachlarz podejść i metod: od pasywnego komentatora lub badacza po aktywnego działacza pragnącego wprowadzić społeczne i polityczne zmiany.

Wielowymiarowa działalność Zuzy Golińskiej, artystki multidyscyplinarnej oraz absolwentki Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, skłania do rozważań na temat napięć i powiązań między społecznościami a przestrzenią, w której dane jest im funkcjonować. Jej prace stają się swoistym zapisem zależności i oddziaływań w wymiarze relacji człowieka ze środowiskiem naturalnym, ukazując bezwzględny wpływ ludzkiej działalności na otaczającą przyrodę. W jednych realizacjach artystka przekształca elementy architektury w samodzielne rzeźbiarskie byty, w innych to właśnie konkretne miejsce staje się punktem wyjścia i głównym katalizatorem dalszych interwencji.

W swojej twórczości *site-specific*, nierozerwalnie związanej z miejscem powstawania obiektów, Zuza Golińska podejmuje między innymi temat wpływu architektury i przestrzeni publicznej na jednostkę – na jej cielesność, zachowanie i doświadczenie codzienności. Jej praktyka artystyczna wyrasta z potrzeby redefinicji wspólnotowości, przepracowania dziedzictwa przemysłowego oraz odnalezienia własnego miejsca w świecie dążącym do zagłady klimatycznej. Nie tylko komentuje rzeczywistość, ale aktywnie ją kształtuje – przez rzeźbę, instalację, wystawę czy działanie performatywne. Artystka na różne sposoby testuje funkcjonowanie w rozmaitych lokalizacjach, które wywołują określone emocje oraz wpływają na nasze decyzje.

RÓJ

Najnowsza wystawa *Rój*, prezentowana do 2 września 2025 roku w galerii Piktogram w Warszawie (a pokazana w 2023 roku w galerii KIN w Brukseli w nieco innej konfiguracji), nie stanowi jedynie prezentacji rzeźb – konstruuje konkretną sytuację na poziomie kształtów i języka osadzoną w chłodnych, stalowych realiach, będących echem wygasłych maszyn oddających niepokój teraźniejszości. Ukazane w nich środowisko jest zmutowane, „technoorganiczne", zrodzone z przemysłowych resztek. Przestrzeń wydaje się na pierwszy rzut oka obca i nieprzyjazna – jakby miejsce wypartej natury zajęła materialność ludzka o niepokojąco estetycznym kształcie: bezużyteczne butle gazowe, „insekty" czy dekoracyjne formy przypominające motyw kwiatu. Ten „samozapylający się organizm" przywodzi również na myśl zdobycze naszej cywilizacji – drony. Zaprezentowane maszyny zyskują zarazem pewną podmiotowość i stają się reprezentacją nowego porządku, któremu artystka nie nadaje określonych wartości. Pokazuje go po prostu takim, jaki może być. Niezwykłą atmosferę wystawy dopełnia autorski tekst utrzymany w konwencji prozy *science fiction*, niebędący jedynie literackim komentarzem, ale przede wszystkim jego integralną częścią. Narracja osadzona w alternatywnej rzeczywistości lub przyszłości staje się narzędziem spekulacji: o technologii, klimacie, społeczeństwie i możliwych scenariuszach rozwoju (lub upadku) świata, który znamy.

Formy, które napotykamy, nie mają jednej tożsamości. Przypominają owady i maszyny zarazem, wojskowe drony i rośliny z głębin nieznanej biosfery. W powietrzu zdaje się unosić „metaliczny posmak", jakby organizmy „żywiły się resztkami tlenu, który wysączał się z butli"[1]. Zastygłe w napięciu, być może są gotowe do ucieczki lub ataku. Ich surową estetykę naznacza czerwono-biała kolorystyka, kojarząca się ze znakami i z symbolami występującymi w przestrzeni publicznej, wywołując podświadomy sygnał ostrzegawczy.

Rój wyrasta również z innego miejsca – Iwano-Frankowska, ukraińskiego miasta, w którym Zuza Golińska rezydowała w 2019 roku. Tam, w zrewitalizowanych halach po zakładzie Promprylad, zetknęła się z architekturą, która nosi ślady minionej epoki i jednocześnie zapowiada przyszłe transformacje. Postindustrialny krajobraz stał się dla niej rodzajem laboratorium i zarazem wizją nieprzyjaznej przyszłości. Jak sama przyznaje, wnikliwie przygląda się dziedzictwu byłego bloku wschodniego, traktując je jako punkt wyjścia refleksji nad własną tożsamością i kobiecością. Konfrontacja z obcym, a zarazem znajomym światem – przypominającym dobrze jej znany krajobraz stoczni – stała się dla niej narzędziem głębszego wglądu w osobiste korzenie i historię przodków.

Tytułowy rój może odnosić się do świata organicznego oraz ludzkiej idei grupy. Może również wskazywać chmarę dronów, które są programowane na wzór konkretnych zachowań i zjawisk występujących w naturze. W robotyce funkcjonuje termin *swarm logic* (logika roju), inspirowany zachowaniem niektórych systemów naturalnych, takich jak kolonie mrówek, ule pszczół czy stada ptaków. Systemy te cechuje wysoki poziom koordynacji i współpracy między poszczególnymi członkami mimo braku centralnego ośrodka dowodzenia. Potrafią realizować złożone zadania w sposób zdecentralizowany, opierając się na prostych regułach działania i reakcji. Rzeźby Zuzy Golińskiej zdają się formami przejściowymi – i zarazem zapowiedzią przyszłości, do której zmierzamy – dlatego wystawę *Rój* można potraktować jako ślad tej przemiany czy akt wchodzenia w nowy, opresyjny ekosystem.

STOCZNIOWE POWIDOKI

Zuza pochodzi z Trójmiasta, dlatego tereny dawnych przestrzeni Stoczni Gdańskiej oraz Nowego Portu stanowią dla niej naturalny teren pracy i dalszych poszukiwań. Niekiedy współpracuje ze spawaczami i z robotnikami, by przemysłowe odpady i metalowe

1 Zuza Golińska, tekst do wystawy *Rój* w galerii Piktogram, Gdańsk–Warszawa, 2024–2025 https://piktogram.org/pl/wystawy/7357-zuza-golinska-roj [dostęp: 2 sierpnia 2025 roku].

◄
Galeria Piktogram
Widok wystawy; dzięki uprzejmości Zuzy Golińskiej i Galerii Piktogram, 2025
fot.: Błażej Pindor



◀ Galeria Piktogram
Widok wystawy; dzięki
uprzejmości Zuzy Golińskiej
i Galerii Piktogram, 2025
fot.: Błażej Pindor



resztki przeobrazić w rzeźbiarskie obiekty. Jak sama przyznaje, regularnie od siedmiu lat krąży po tej lokalizacji w poszukiwaniu materiałów do dalszych realizacji. Jako jedyna kobieta pracująca z ciężką materią w gdańskim warsztacie podważa utarty mit robotnika. Działania te mogą przywodzić na myśl twórczość Alice Aycock, dla której metal również był tworzywem konstrukcji oraz opowieści o napięciu między inżynierią, ruchem, chaosem a strukturą. Obie artystki budują światy, które wymykają się jednoznacznej klasyfikacji – na styku technologii, wyobraźni i symboliki – jednak ich punkty wyjścia i strategie są różne. Podczas gdy prace Amerykanki emanują dynamizmem, napięciem i siłą mechaniczną oraz uwalniają energię natury[2], u Zuzy Golińskiej są osadzone w innym porządku – bardziej społecznym, organicznym, niekiedy militarnym.

Choć wcześniej autobiograficzne echa wybrzmiewały w jej twórczości jedynie dyskretnie, po 2019 roku prywatne wątki stały się jednym z filarów procesu twórczego. Nie są jednak opowiadane wprost – ich obecność ujawnia się w wyborze materiałów, rytmie pracy i zakorzenieniu w konkretnym miejscu. Dlatego wybór tej lokalizacji – zanurzonej w historii i nasyconej osobistym znaczeniem – był naturalnym następstwem jej działań. Pokazuje to chociażby wystawa rzeźb z cyklu *Red Giant* (2020), po raz pierwszy zaprezentowana w Muzeum Współczesnym Wrocław. Rzeźbiarka splata w niej osobiste doświadczenie z refleksją nad przeszłością. Tytułowa Czerwona Olbrzymka (nawiązująca do astronomicznego zjawiska gwiazdy u kresu życia) staje się tu metaforą przemijania systemów, ideologii, ale także rodzinnego dziedzictwa.

Praca Zuzy Golińskiej na terenie Nowego Portu nie jest jedynie wyborem miejsca – to powrót do genealogii zapisanej w krajobrazie przemysłowym Trójmiasta. Współdziałając z robotnikami stoczni, artystka włącza się w ciągłość historii, która zaczyna się od jej dziadka i wielu innych mężczyzn z tego regionu – ludzi związanych z rytmem dźwigów, metalem i hałasem. Równolegle, niemal na przeciwnym biegunie tej rzeczywistości, rozwijała się linia kobieca – tkana nitka po nitce z miękkich włókien, najpierw rozwijana dzięki cichej pasji babci (która sama wykonywała gobeliny), później kontynuowana przez matkę już zawodowo. Te dwa porządki – ciężar i delikatność, konstrukcja i splot – spotykają się niekiedy w twórczości Zuzy Golińskiej, na przykład w realizacji *Betwixt #2* (2022) w galerii Piktogram, w ramach której połączenie tkaniny i stali zostało zestawione z obrazami Teresy Pągowskiej.

2 Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London 2007, s. 351–352.

▲
**Galeria Piktogram
Widok wystawy; dzięki uprzejmości Zuzy Golińskiej i Galerii Piktogram, 2025
fot.: Błażej Pindor**

CIEŃ APOKALIPSY

W komentarzu do swojej instalacji *Słońca* z 2019 roku rzeźbiarka pisała o świecie, w którym suche usta i pył na skórze stają się codziennym doświadczeniem, o uporczywym swędzeniu wywołanym przez piasek w oczach, o braku możliwości kąpieli. W jej wizji przyszłości cenna staje się umiejętność tworzenia z resztek – sklejania i łatania tego, co pozostało po dawnych formach i urządzeniach. W świecie obumierającym i wyzutym z zieleni każda kropla staje się rzadkim i cennym zasobem – niemal reliktem przeszłości. *Słońca* wyrastają z obserwacji zmierzchu epoki przemysłowej, lecz ich elegijny ton dotyczy całej cywilizacji stojącej na krawędzi samozagłady, wywołanej między innymi skutkami rewolucji przemysłowej i eksploatacji planety. Pokryte farbą epoksydową formy przypominają totemy solarnych bóstw – archaiczne, a zarazem postapokaliptyczne. Jaskrawożółty odcień farby, używany niegdyś do instalacji gazowych, zyskuje tu wymiar toksyczny i niepokojący – symbol słońca, które zamiast życia, niesie zagrożenie.

Obserwując także kolejne realizacje artystki, jak chociażby *Red Giant* czy *Rój*, wyczuwamy niepokój i poczucie zagrożenia nadchodzącego kryzysu. Nie jest on już odległą fantazją – to obecność rozciągnięta w czasie i przenikająca stopniowo naszą codzienność. Wielokrotnie przetworzona przez kino, fantastykę i gry wideo apokalipsa straciła swój pierwotny wymiar grozy – stała się jedynie tłem, estetyką czy zwyczajnie powtarzalnym scenariuszem. Tymczasem prawdziwe przesunięcie dokonuje się po cichu: nie w spektakularnym wybuchu, lecz w niewidocznych pęknięciach w strukturze świata.

Fale suszy, płonące lasy, brak dostępu do wody pitnej – to nie anomalie, lecz nadchodzący nowy porządek, który rozsadza dotychczasowe sposoby produkcji, redystrybucji i życia. Pod wpływem tych zmian przekształceniu ulegną nie tylko gospodarki i systemy polityczne, ale także podstawowe więzi społeczne. Infrastruktura codzienności stanie się polem negocjacji i konfliktu.

Paradoksalnie jednak – im częściej mówimy o końcu, tym mniej w niego wierzymy. Estetyzacja katastrofy osłabia naszą czujność i zdolność reagowania. W jakimś stopniu oswoiliśmy się z różnymi scenariuszami końca świata.

LUDZKA ARCHITEKTURA

Kolejnym obszarem zainteresowań Zuzy Golińskiej jest wpływ architektury na jednostkę w wymiarze fizycznym, społecznym i instytucjonalnym. Artystka bada zależności między zorganizowaną strukturą a ludzkim ciałem. Porusza się na styku przestrzeni publicznej i prywatnej oraz odważnie testuje ich granice. W swoich realizacjach dekonstruuje powszechnie dostępne obiekty – audytoria, amfiteatry, trybuny – nadając im nowe funkcje i kierując uwagę uczestników nie na centralny punkt sceny, lecz na siebie nawzajem i otoczenie. Dobrze to było widać w uformowanym z kawałków sklejki *Obserwatorium* (2020) zaaranżowanym w Pawilonie nad Wisłą MSN w ramach festiwalu *Warszawa w Budowie*. Pośrodku hali wystawowej wyrastała eliptyczna konstrukcja przypominająca amfiteatr, lecz o odwróconej logice znanego modelu wspólnego patrzenia. Zamiast skupiać wzrok na centrum sceny, rozchodzące się na zewnątrz stopnie kierowały spojrzenie ku otoczeniu obejmującemu obiekt. W konsekwencji uwagę przyciągało to, co działo się na obrzeżach – we wzajemnych spojrzeniach, w ruchu i relacjach.

Zuza niekiedy traktuje własne ciało jako jednostkę miary – dosłownie i symbolicznie – dla konstruowanych form. W *Dead End* (2017) siatka przestrzenna została wyznaczona przez długość kończyn artystki. Dla algorytmów rozpoznawania obrazu ludzkie ciało posłużyło jako układ punktów i linii, który – po zestawieniu z innymi danymi – pozwolił stworzyć profil jednostki: wzorce zachowań, odstępstwa, tożsamość. Rzeźbiarka przekształciła ten proces w fizyczną kompozycję i wykorzystała w tym celu prostą siatkę laserowych linii – pionowych i poziomych – jako ramę, wobec której pozycjonuje swoje ciało. To uporządkowane pole przypominało jej dziecięce zeszyty w kratkę, które uważnie wypełniała bez naruszania ich rytmu. Teraz to jej ciało wpisało się w strukturę i jednocześnie ją rozbiło, przekształciło[3].

Działania Zuzy Golińskiej są również zakorzenione w obserwacji miejskiego krajobrazu – pełnego architektonicznych fetyszy, ukrytych form przemocy i pasywno-agresywnych rozwiązań. W cyklu *Piercer Series* (2018) przyglądała się elementom „obronnej architektury" i demaskowała ich represyjny charakter. Jej odpowiedzią na tego typu ograniczenia jest sztuka oparta na empatii i przytulnych formach, jak w instalacji *Run-up* (2015) w Domu Słowa Polskiego czy w *Eye Drop* (2019) – przestrzeni kina zaprojektowanego w PLATO Ostrava, gdzie widzowie mogli wspólnie leżeć i przeżywać. To nie projekcja, ale zbiorowa obecność stała się istotą doświadczenia. Twórczyni konsekwentnie poszukuje form wspólnoty, które nie opierają się na dominacji, lecz na współdzieleniu miejsca i przeżyć.

TOTEMY I SYMBOLE

Wywodząca się z uprzemysłowionego środowiska Zuza równolegle skłania się w swoich realizacjach ku duchowości, rytuałom i kosmicznej symbolice. Analizuje napięcia między modernistycznym rygorem a współczesną tęsknotą za intuicją i emocją – między porządkiem i racjonalnością a wyobraźnią i życiem wewnętrznym. W komentarzu do wystawy *Rój* artystka pisze: „Niektórzy mówili, że nowe symbole są potrzebne – czasy się przecież zmieniły. Po latach suszy przydałaby się obietnica. Historia, w którą można by było uwierzyć". W jej narracji „kwieciste" metalowe symbole mogą być zwiastunem nowej religii i kolejnym substytutem uduchowienia lub zwyczajnie zjawiskiem fizycznym, którego symetryczne podziały „mają związek z powłokami elektronowymi w atomie wodoru". We wspomnianej pracy *Słońca* podejmuje tytułowy temat w odniesieniu do źródła energii, mitu i przemiany. Stalowe formy Zuzy Golińskiej mają w sobie coś z totemów – przypominają prastare słoneczne bóstwa, którym oddawano cześć, zanim ludzkość wkroczyła w epokę neolitu. To wtedy, wraz z początkiem rolnictwa i osiadłego trybu życia, rozpoczął się gwałtowny rozwój cywilizacji, możliwy tylko dzięki energii słonecznej. Recykling staje się tu gestem symbolicznym: resztki kapitalistycznej produkcji zyskują nowe życie jako obiekty o charakterze rytualnym, wręcz sakralnym.

3 Tekst Magdaleny Roszkowskiej do wystawy *Dead End*, http://zuzagolinska.com/14Dead-End_2017 [dostęp: 3 sierpnia 2025 roku].

Wraz z produkcją pojawiła się konsumpcja, która dziś, w epoce nadmiaru i przymusu posiadania, odzyskuje swoje pierwotne znaczenie. Bo łacińskie *consumere* nie znaczyło tylko „zużywać", ale także „niszczyć, zawłaszczać, pochłaniać". W tym świetle współczesna eksploatacja staje rodzajem destrukcyjnego rytuału odprawianego pod sztucznym światłem i w cieniu fabrycznych totemów.

RECYKLING PRZYSZŁOŚCI

Zuza przedstawia w swoich pracach rzeczywistość w całej jej brutalności i niesamowitości zarazem. W *Roju* przywołuje nostalgiczne wizje utraconego lub znikającego świata w duchu pejzażu romantycznego. „Tlen z butli dawno się skończył. Zresztą od początku było go mało. Podawano go małymi porcjami przez wężyk. Tlen pozwalał na głęboki wdech, na który czekało się przez wiele dni wypełnionych krótkimi i urywanymi wziewami. Pojedynczą dawkę pobierano w wyznaczonych do tego punktach. Gazy techniczne były ponoć zanieczyszczone, ale i tak nikogo to nie obchodziło. Przy ich podawaniu należało uważać, żeby nie spowodować wybuchu" – czytamy w autorskim komentarzu do pracy. Odtworzone surowe realia mogą stanowić próbę wybudzenia nas z letargu samozadowolenia i wskazania katastrofalnych skutków naszych działań. Alternatywne scenariusze przyszłości zwracają uwagę na rosnące konflikty wokół ograniczonego dostępu do kurczących się zasobów naturalnych, takich jak woda i energia.

Rzeźbiarka decyduje się również działać bezpośrednio z materiałami i formami natury, konstruując estetyczne kompozycje. Jej realizacje składają się często z elementów „problematycznych ekologicznie", tym samym reaguje na naszą kulturę jednorazowego użytku i proponuje zrównoważone rozwiązania przez ponowne użycie odpadów. Wydobywa piękno z ich surowości i wyznacza alternatywny model życia oparty na współpracy i wspólnocie. Działania te przywodzą na myśl cykl *Habitat for Artists* brytyjskiego artysty Simona Drapera – intymne przestrzenie twórcze oparte na kreatywnej konsumpcji materiałów, w których twórca upatrywał metaforę naszych codziennych potrzeb. Pyta on przez swoje konstrukcje o stworzenie dynamicznego społeczeństwa, które jest w stanie wykrzesać jeszcze więcej przy mniejszych zasobach[4].

Korzystanie z materiałów dostępnych „tu i teraz", często z przemysłowych odpadów, wskazuje na ideały ruchu *arte povera*, które są artystce szczególnie bliskie. Dowodzi ona, że działalność ta może być naturalnym odruchem, szczególnie u osób zakorzenionych w miejscu, gdzie przemysł generuje po sobie sterty odpadów. Dlatego istotną zmianą jest branie odpowiedzialności za świat wypełniony ludzką materialnością i nadawanie jej nowych form. Rzeźba staje się tu poniekąd narzędziem negocjacji – zawieszona między przeszłością a przyszłością. Projekty Zuzy opierają się na globalnych problemach środowiskowych, ale także podkreślają znaczenie interwencji w konkretnej społeczności miejskiej. Artystka postrzega problemy planety holistycznie, traktuje ją jako jeden żywy organizm, którego trzeba dotknąć, by zrozumieć w najmniejszym szczególe.

Podejście Zuzy Golińskiej do problemów naszej planety, łączące perspektywę globalną z lokalnym punktem odniesienia, można śmiało określić terminem *glocal*. Był on pierwotnie używany w Japonii w latach osiemdziesiątych XX wieku jako *dochakuka*, co oznaczało adaptację globalnych produktów do lokalnych warunków[5]. Stosunek artystki do ekologii i kryzysu klimatycznego pozwala spojrzeć na Ziemię szerzej, jak na miejsce naszego bytowania w kryzysie. Z drugiej strony patrzy ona „przez lupę" na nasze otoczenie, przygląda się podłożu, materii, faunie i florze. W jej twórczości dochodzi do szczególnego sprzężenia tego, co powszechne, światowe, ze sferą zjawisk zaczerpniętych z naszej powszedniości. Glokalność jest sposobem myślenia i działania, które uwzględnia współzależność świata i konkretnego miejsca. Zuza Golińska, poruszając tematy o globalnym znaczeniu, zakorzenia je w lokalnej rzeczywistości, we wspólnocie, niczym w roju o własnym systemie działania, który jest naszą nadzieją na przyszłość.

4 Andrew Brown, *Art & Ecology Now*, New York 2014, s. 172.

5 Roland Robertson, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, [w:] *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone *et al.*, London 1995, s. 25–27.



▲
Galeria Piktogram
Widok wystawy; dzięki uprzejmości Zuzy Golińskiej i Galerii Piktogram, 2025
fot.: Błażej Pindor





◀ Galeria Piktogram
Widok wystawy; dzięki
uprzejmości Zuzy Golińskiej
i Galerii Piktogram, 2025
fot.: Błażej Pindor

Julia Sołtysiak. Nagroda redakcji „Formatu” w konkursie Sztuka Przejścia ‘24 – Najlepsze Dyplomy ASP Wrocław

Alicja Klimczak-
-Dobrzaniecka



◄
Julia Sołtysiak, Interaktywny obiekt dedykowany wnętrzu stacji badawczej, ilustrujący brak wody pitnej na Ziemi

W lutym 2025 roku w galerii BWA Wrocław Główny odbyła się prezentacja najlepszych dyplomów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. W trakcie corocznej wystawy komisja konkursowa przyznała nagrody i wyróżnienia, między innymi Nagrodę Rektora, Nagrodę Prorektorów, Nagrodę Związku Polskich Artystów Plastyków Okręg Wrocław. Nagrodę Pisma Artystycznego „Format” – publikację artykułu o artyście – otrzymała Julia Sołtysiak, absolwentka Architektury Wnętrz.

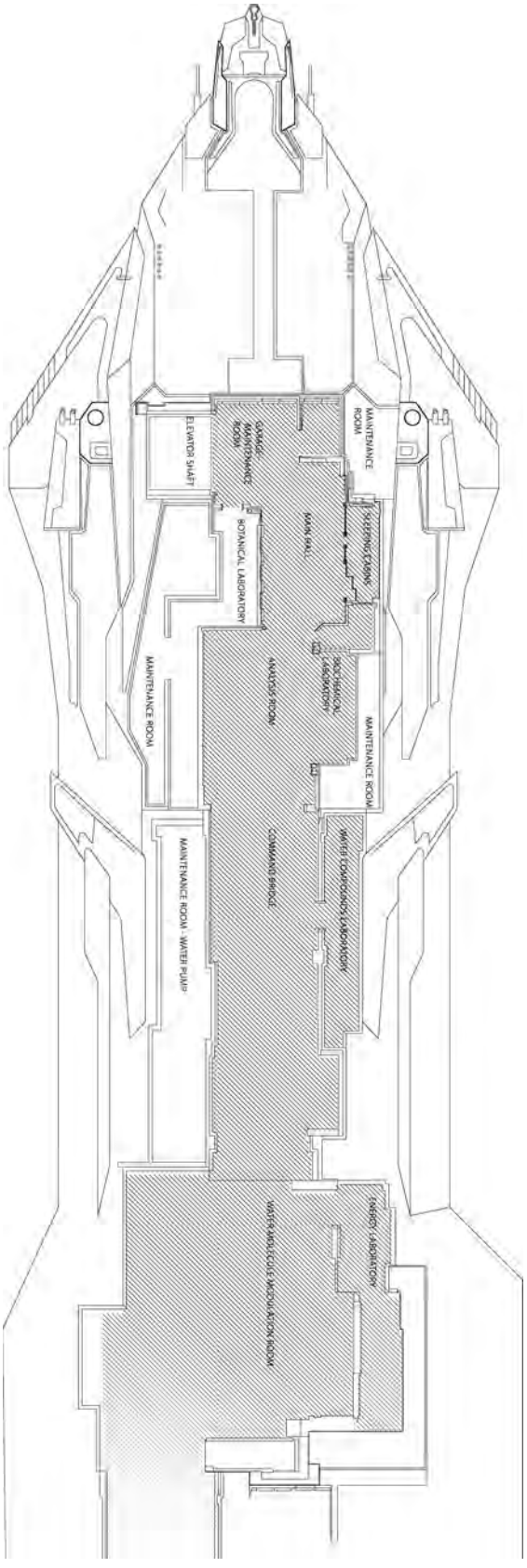
Na ekspozycję Julii Sołtysiak składały się projekty wirtualnej stacji badawczej (Virtual Space Lab) oraz interaktywny obiekt przeznaczony do jej wnętrza, ilustrujący brak wody pitnej na ziemi. Przybrały one formę klasycznej wizualizacji w postaci wydruków oraz prototypu, które zostały rozszerzone do postaci trójwymiarowej w przestrzeni wirtualnej (VR). W rzeczywistości projekt dyplomantki dalece wykracza poza sferę wystawy, która zaledwie sygnalizowała jego wizualność. Obejmuje on bowiem solidną pracę badawczą i koncepcyjną, zbieranie inspiracji, szkice, wykorzystanie sztucznej inteligencji i narzędzi cyfrowych, projektowanie spekulatywne, wreszcie realizację w różnych wymiarach.

Projektantka połączyła w swojej realizacji dwa problemy: pierwszy, skupiony na kryzysie związanym z zarządzaniem pitną wodą na Ziemi, a zatem realny i przybierający na sile, i drugi, projektowy, wynikający z jej zainteresowań i studiów. Ujęcie całej realizacji w estetykę architektury kosmicznej i związane z nią (chociażby popkulturowo) spekulacje na temat przyszłości gatunku ludzkiego jest oprawą dla jednej z najbardziej kluczowych kwestii, czyli kryzysu klimatycznego, mającego oczywiste przełożenie na naszą najbliższą przyszłość, a którego reprezentacją są kurczące się zasoby zdatnej do spożycia wody.

Koncepcja stworzenia projektu stacji kosmicznej, której celem jest między innymi prowadzenie prac nad wodą, ma swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. Chociaż problem odzyskiwania wody nie jest podstawowym zadaniem kosmicznych misji naukowych, jest to aspekt, nad którym prowadzi się nieustające badania. W 2023 roku NASA ogłosiła, że jest w stanie odzyskać 98% wody dostarczanej na stację kosmiczną i że jest ona lepsza jakościowo niż to, co wytwarzają miejskie systemy wodociągowe na Ziemi.

Analizując projekt, zauważymy w nim więcej wątków pojawiających się w rozważaniach teoretycznych oraz realnych działaniach agencji kosmicznych związanych z funkcjonowaniem ludzi poza Ziemią. Mowa tu przede wszystkim o możliwości uprawy pożywienia (we wnętrzu Virtual Space Lab mamy więc zaprojektowane inkubatory żywności), destylacji wody (parowniki), eksploracji terenu (łaziki), ochronie załogi (hełmy tlenowe) czy możliwości odpowiedniej odnowy mocno nadwyrężanego organizmu (komory regeneracyjne).

Niewątpliwie inspiracji Julii Sołtysiak można poszukiwać w obrębie nurtu *science fiction*, obejmującego literaturę, film, gry komputerowe czy szeroko pojętą estetykę fantastycznonaukową. Wizje przyszłości, obejmujące loty w kosmos, czasowe życie w nim czy wyobrażenie o zasiedleniu innych planet przez człowieka, dotyczą w większości kolonizowania i ujarzmiania tego, co nie do końca da się objąć umysłem, ale niekiedy także były próbą łączenia świata kosmicznego z ziemskim i przejawiały się wyobrażeniem przyszłości życia na ziemi (jak film *Metropolis*



▲
Julia Sołtysiak, układ bazy kosmicznej



▲►
Julia, Sołtysiak, wnętrze bazy, wizualizacja



w reżyserii Fritza Langa z 1927 roku czy *Blade Runner* Ridleya Scotta z 1982 roku). Nurt ten jest potężnym obszarem kultury, integrującym chyba najmocniej ze wszystkich nowoczesne metody tworzenia, wizualizowania i realizowania koncepcji.

Julia Sołtysiak w swojej pracy wykorzystała zarówno klasyczne sposoby realizowania projektu (gromadzenie inspiracji, tworzenie szkiców), jak i metody nowoczesne – pracę ze sztuczną inteligencją, przeniesienie koncepcji do przestrzeni wirtualnej, ukształtowanie jej i, finalnie, umożliwienie jej doświadczania. Można to rozpatrywać w ujęciu historycznym, śledząc, w jaki sposób kształtowały się metody pracy nad realizacjami koncepcji przyszłości z wykorzystaniem ówczesnych możliwości technologicznych, ale także określonych wyobrażeń o świecie, którego jeszcze nie ma. Tę refleksję znakomicie obrazują dziewiętnastowieczne wiktoriańskie wizje przefiltrowane przez współczesny nurt steampunkowy, niemy film Georges'a Méliès a z 1902 roku *Podróż na Księżyc* czy kultowy serial *Star Trek* z lat sześćdziesiątych. To, rzecz jasna, tylko kilka punktów na długiej osi czasu ukazującej rozwój całej myśli technologiczno-estetycznej o kosmosie czy w ogóle życiu na jakiejkolwiek planecie (także na Ziemi) w przyszłości, zachęcające jednak do zagłębienia się w ten pochłaniający bez reszty obszar.

Ale poza niewątpliwie atrakcyjną i wynikającą z gruntownej znajomości tematu wizualnością projekt Julii Sołtysiak jest mocno osadzony w problematyce bardzo aktualnej. I bynajmniej nie chodzi tu wyłącznie o wspomniane kwestie klimatu czy, konkretniej, wody, lecz o wyraźne nawiązanie do zmian, jakich w ostatnich latach doświadczyła cała ludzkość. Wnętrze stacji badawczej, stworzonej przez projektantkę, w momencie, w którym je widzimy, jest przestrzenią przejętą przez wszechobecną roślinność, zainfekowaną przez wirusa pochodzącego z rozbitej probówki. Z jednej strony jest to wyraźne wpisanie się w konwencję tworzenia postapokaliptycznego świata, przedstawionego tu w wymiarze mikro, gdyż świat ten jest reprezentowany przez obiekt kosmiczny. Nie sposób nie myśleć chociażby o filmie *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* Ridleya Scotta z 1979 roku, w którym „infekcją" jest tytułowy *alien*. Jednocześnie okoliczność wypadku w laboratorium i związanego z tym rozprzestrzenienia się wirusa to już zupełnie ziemska, pandemiczna historia, która przecież – oczywiście w zmieniających się okolicznościach – powtarza się w postaci nawracających epidemii i powtarzać się będzie.

Jury konkursowe Najlepszych Dyplomów tak uzasadniło przyznanie nagrody Julii Sołtysiak: „Za futurystyczną, urzekającą i przemyślaną wizję zbudowaną na wrażliwości wobec fundamentalnych elementów życia, jakimi są woda i roślinność". Ja w tej wizji widzę także doskonałą znajomość wizualnych dokonań innych projektantów (i pod tym słowem kryją się także projektanci wizji literackich czy filmowych) oraz bardzo świadome zakorzenienie w aktualnych problemach, z którymi mierzy się ludzkość.

JULIA SOŁTYSIAK, Wydział Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii, kierunek: Architektura Wnętrz

Część projektowa: Virtual Space Lab. Projekt wirtualnej stacji badawczej

Pracownia Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych

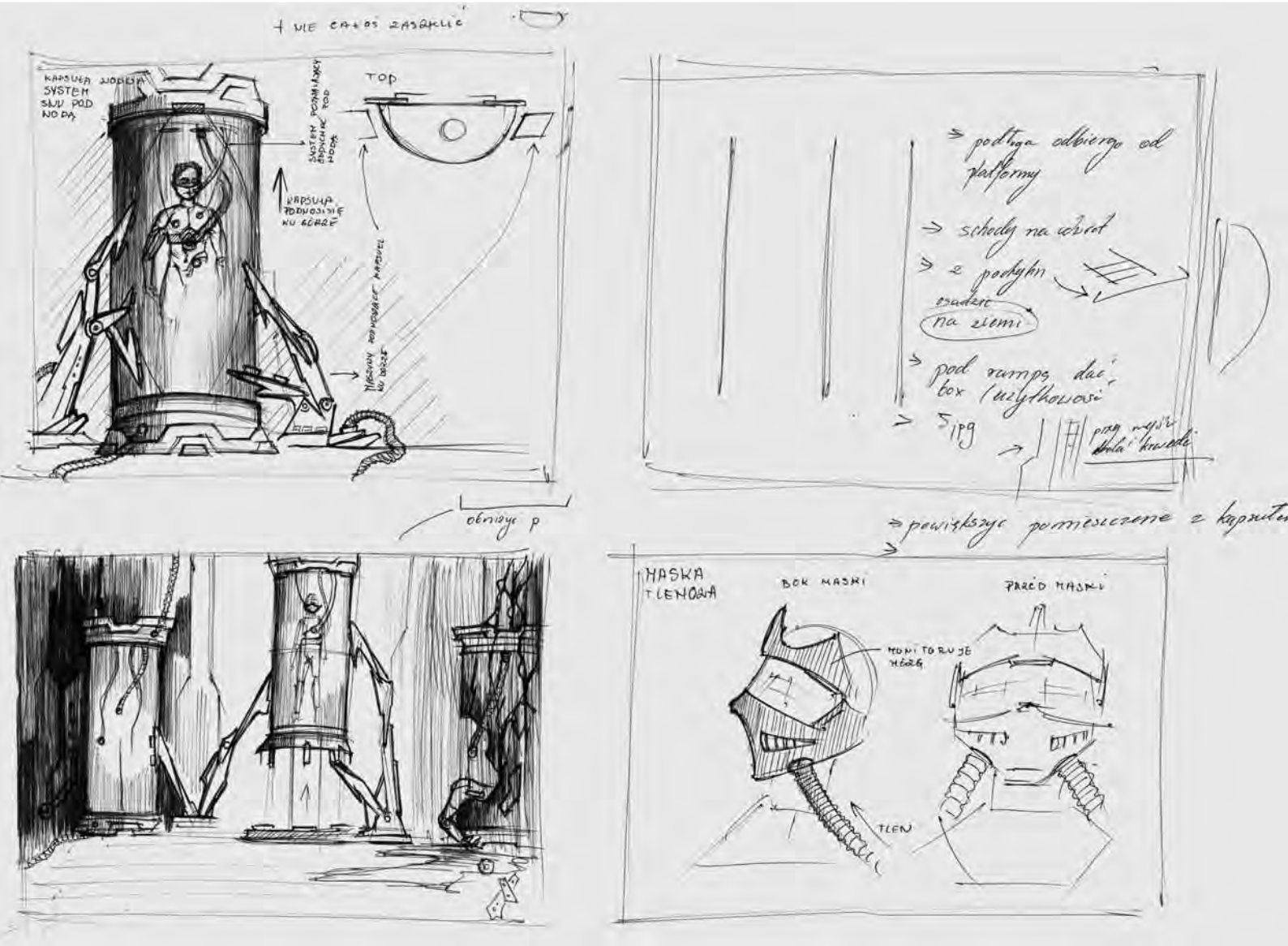
Promotor: prof. Dariusz Grzybowicz

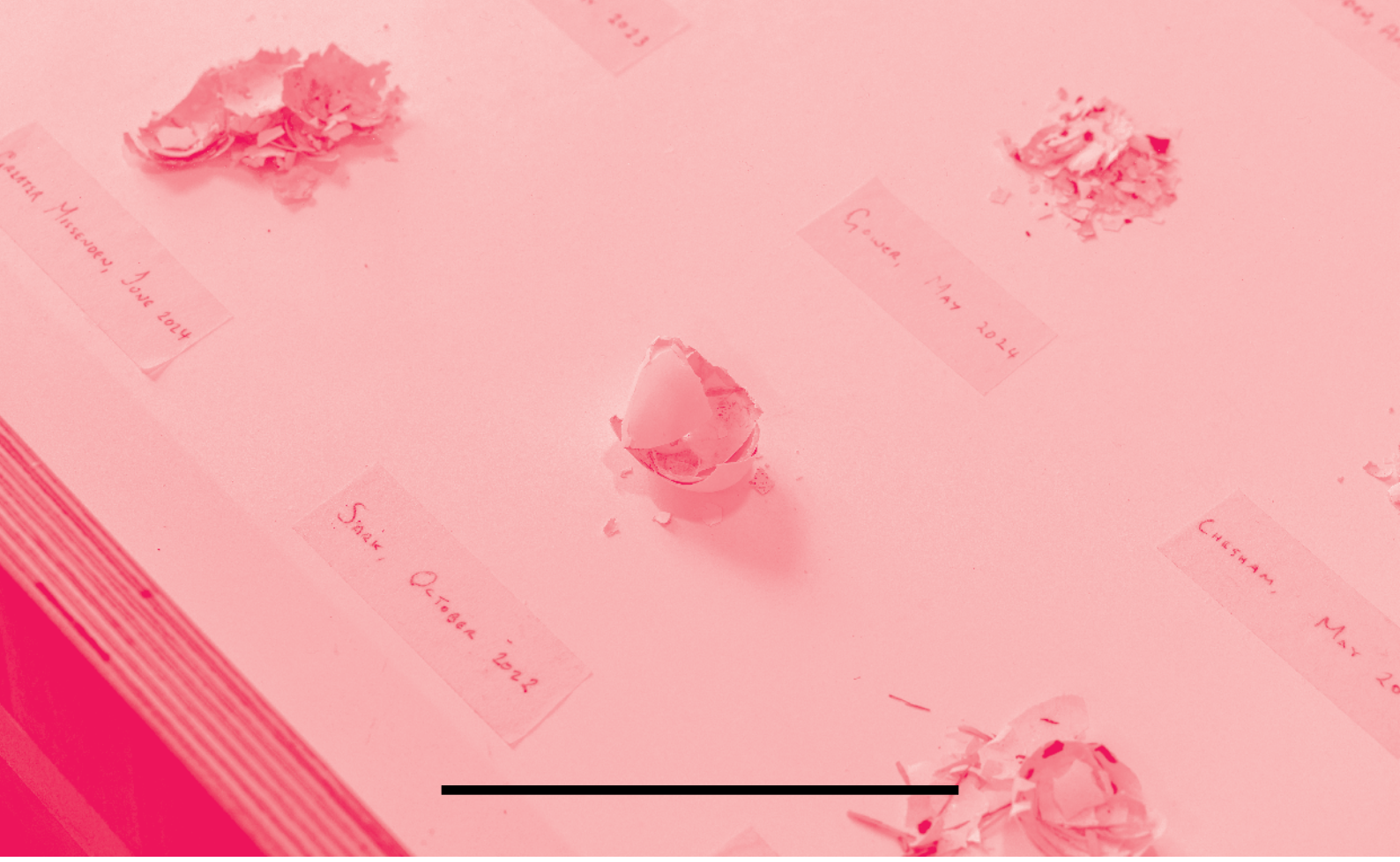
Aneks: Interaktywny obiekt dedykowany wnętrzu stacji badawczej, ilustrujący brak wody pitnej na Ziemi

Pracownia Projektowania Przestrzeni i Obiektów Interaktywnych

Promotorka: dr hab. Dominika Sobolewska

►
Julia Sołtysiak, szkice


KAPSUŁA ZIOMEK
SYSTEM
SŁUŻ POD
NOGĄ
TOP
KAPSUŁA PODNOSI SIĘ KU GÓRZE
podstawa odbiega od platformy
schody na obrót
z podestu
na ziemi
pod rampą dać box (użytkowość)
5 IPG
HASKA TLENOWA
BOK MASKI
PRZÓD MASKI
TLEN



Trwając bez powrotu – twórczość Jessiki Ostrowicz

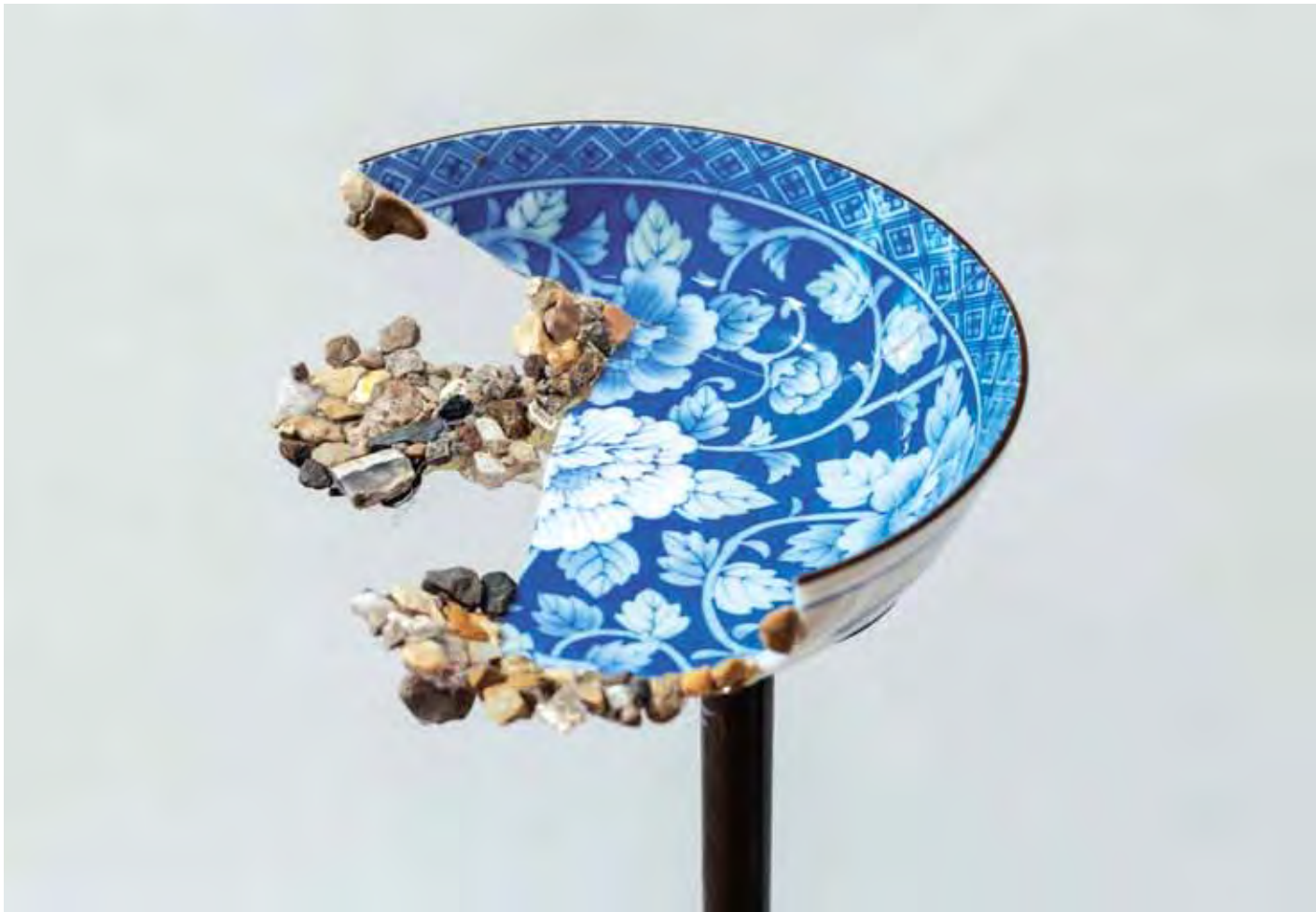
Natalia Gaj

▲
Jessica Ostrowicz, *Eggshells*, 2021–2024, wystawa induwidualna Jessiki Ostrowicz *Trwając bez powrotu*, OP ENHEIM, 2025, fot. Alicja Kielan

►
Jessica Ostrowicz, *Grandma's Plates*, 2019–2020, wystawa induwidualna Jessiki Ostrowicz *Trwając bez powrotu*, OP ENHEIM, 2025, fot. Alicja Kielan

Współczesna refleksja nad pojęciem domu, zwłaszcza w obliczu brutalnych wydarzeń, dotyka już nie tylko kwestii pamięci czy tożsamości, ale także ogromnej traumy. W świecie, w którym konflikty zbrojne i napięcia społeczne przesuwają granice bezpieczeństwa, coraz więcej osób doświadcza brutalnego oderwania od swoich domów – w sensie zarówno dosłownym, fizycznym, jak i duchowym i tożsamościowym. Ta bolesna współczesna rzeczywistość nadaje nowy wymiar pracom Jessiki Ostrowicz, dla której zagadnienie domu (jego utrata, ponowne odnajdywanie, transformacja i jego rola) jest jednym kluczowych motywów w praktyce artystycznej. Aby opowiedzieć historię, która łączy pokolenia i bliska jest każdemu człowiekowi, artystka nie szuka kosztowych i spektakularnych środków artystycznego wyrazu. Sięga po to, co dostępne, zwyczajne i codzienne. Kruche, znalezione elementy codzienności zostają przez artystkę uratowane, zaopiekowane, wręcz uświęcone, jako kluczowe elementy jej prac. Przekształca kruche materiały w opowieści o żałobie, traumie, pamięci, lecz również optymistycznej i dobrej przemianie. Jej pierwsza wystawa w Polsce, indywidualna ekspozycja *Trwając bez powrotu* w Galerii OP ENHEIM we Wrocławiu, prezentowana od lipca do września 2025 roku, stała się nie tylko pokazem dzieł, ale także próbą dialogu z historią miejsca.

Przez ostatnie trzy miesiące obcowałam z twórczością artystki nieustannie, niejednokrotnie odnajdując w jej realizacjach nowe wątki, które wcześniej pozostawały ukryte. Szczególnie ważny jest dla mnie wspomniany motyw domu, który (niekiedy niejednoznacznie) objawia się w każdej z jej prac. Istotnymi przykładami tego wątku są prace na papierze, powstające od 2021 roku do dziś, z serii *Pareidolia (Home)*. Na cykl składa się kilkadziesiąt kolaży zrealizowanych przy użyciu skorupek jaj. Skorupki są odnajdywane przez artystkę w różnych zakątkach świata – przypadkowo, instynktownie, zupełnie jakby były dla niej przeznaczone. Po znalezieniu początkowo są ukrywane w częściach garderoby Jessiki Ostrowicz, ulegają stopniowej, powolnej dekonstrukcji, aby następnie trafić na płaszczyznę i spontanicznie, a nawet automatycznie rozrastać się pod postacią wzoru przywodzącego na myśl żyły czy korzenie, ewokujące „domową" symbolikę. Skorupka, jak podkreśla artystka, jest dla ptaków pierwszym domem, który od razu po przyjściu na świat musi ulec zniszczeniu – to niezwykłe zjawisko z punktu widzenia





badanych przez nią zagadnień. Jessica Ostrowicz z czułością, opiekuńczo, wręcz matczynie, wykorzystuje destrukcję do kreacji czegoś nowego, innego, lecz dobrego. Utracony dom (skorupka) zostaje odbudowany w nowej formie. To optymistyczne ujęcie, które mówi nam o tym, że dom możemy, jeśli chcemy, odnaleźć wszędzie, nawet jeśli ten pierwotny zostanie z jakichś przyczyn utracony. Realizacje z omawianego cyklu próbują również odpowiedzieć na pytanie, czym dom jest w swojej istocie i formie. Czy to zawsze budynek, pomieszczenie, miasto, a może konkretne przedmioty lub specyficzne elementy przestrzeni? Czy domem jest już znaleziona w „obcym" mieście skorupka, którą czynimy naszą własnością?

Ideę domu, schronienia, własnego miejsca, łączy lokalizacja pierwszej w Polsce wystawy Jessiki Ostrowicz. Kamienica, w której mieści się Galeria OP ENHEIM, służyła bowiem przez dekady (do lat trzydziestych XX wieku) rodzinom żydowskim i żydowskiej społeczności zarówno jako dom, jak i jako miejsce spotkań. Ostatecznie ta pewność i to poczucie bezpieczeństwa, jakie daje nam dom, zostały drastycznie zachwiane – podobnie jak wiele rodzin żydowskich w ówczesnym Wrocławiu, rodzina Herzów i inni przedwojenni mieszkańcy kamienicy zostali zmuszeni do opuszczenia swojego domu. To zagadnienie, w wymiarze przymusowego zmieniania, ale i poszukiwania swojego miejsca, jest silnie zakorzenione zarówno w praktyce artystycznej Jessiki Ostrowicz, jak i w samej historii kamienicy przy placu Solnym 4 we Wrocławiu. „Mam wrażenie, że ta przestrzeń to uczestnik wystawy" – mówi artystka o zabytkowym wnętrzu galerii.

W trakcie powstawania ekspozycji i stopniowego poznawania burzliwej historii dawnych mieszkańców artystka i kuratorka wystawy, Philine Pahnke, z wielką czułością i szacunkiem oddały im cześć i uznanie. Wsłuchując się w skrzypnięcia podłogi, dostrzegając pęknięcia, ślady dawnej obecności, stworzyły wystawę związaną wręcz symbiotycznie z zastaną przestrzenią. Symbolicznym tego przykładem jest ulokowanie pracy z cyku *Waiting Writings* (Zapiski w oczekiwaniu) w miejscu, w którym niegdyś była mezuza, umieszczana w futrynach drzwi w żydowskich domach. Cały akt połączenia artystki z przestrzenią został przypieczętowany umiejscowieniem niewielkiego kamienia poniżej. Jessica Ostrowicz, jak w żydowskim rytuale, wyraża swój żal, szacunek, lecz również pozostawia część siebie, dając do zrozumienia, jak ważne są dla niej te historie, również w odniesieniu do jej żydowskich korzeni.

Znakowanie przestrzeni kamieniem dokonało się również w pracy *Get to Heaven* (Dostać się do nieba). Realizacja tego obiektu wyrasta z historii, którą artystka czytała w dzieciństwie. Inspiracją stała się opowieść o chłopcu, który nieustannie poszukiwał drogi do swojego zmarłego taty – nie rozumiejąc koncepcji śmierci, pragnął dostać się do nieba. Z tęsknoty chłopiec miał przyczepić do swojego ubrania ziarna, aby zwabić ptaki, które w ten sposób poniosą jego ciało do nieba. Rzeźba, którą mogliśmy zobaczyć na wystawie *Trwając bez powrotu*, jest wieloznaczna – z jednej strony jest przeniesieniem tej dziecięcej historii w obecny, dojrzały wymiar (koszula dorosłego już człowieka została udekorowana ręcznie przez artystkę ziarnami łzawicy ogrodowej, zwanej łzami Hioba), z drugiej strony odnosi się do osobistej historii rodzinnej Jessiki Ostrowicz, której dziadek – Tadeusz Kazimierz Ostrowicz – nie dowiedziawszy się o śmierci swojego ojca w Katyniu, nigdy nie przestał go szukać. Powstanie tej pracy, jak i gest ułożenia kamienia, jest niezwykle czułym i wrażliwym hołdem dla własnej historii rodzinnej. Artystka tym działaniem w pewnym sensie odwraca rodzinną traumę – symbolicznie uosabiając postać dziadka z chłopcem z przytoczonej historii, odwraca niejako bieg historii, pozwalając ojcu i synowi spotkać się ponownie. To także uniwersalna opowieść o żałobie, tęsknocie za tymi, których straciliśmy, a których niejednokrotnie chcielibyśmy mieć przy sobie. Praca *Get to Heaven* pełni funkcję wręcz uzdrawiającą i oczyszczającą, którą dostrzegam również w innych obiektach autorstwa Jessiki Ostrowicz.

Takie funkcje pełni wieloelementowa instalacja *Cleave*. Wybrane przez artystkę tytułowe słowo ma kilka definicji, ale szczególnie istotny jest tutaj jego dychotomiczny charakter – z jednej strony może odnosić się do rozdzielenia, z drugiej zaś – do scalenia. Najbardziej skomplikowana technologicznie realizacja Jessiki Ostrowicz, którą widziałam na ekspozycji, składa się z „twardych", wręcz technicznych fragmentów, takich jak stalowe rurki, specjalnie zaprogramowane silniki, oraz elementów organicznych – wody, tkanin, kamieni czy żywicy. To ciekawy kontrast z jej pozostałymi pracami eksponowanymi na wystawie *Trwając bez powrotu*, które powstały głównie z przedmiotów znalezionych, dosłownie, „pod ręką". *Cleave* jest niejako maszyną do pracy nad traumą i pomocnikiem w oczyszczaniu z niej. Zdaniem artystki, jako ludzkość jeszcze nie radzimy sobie z tym procesem bezkolizyjnie, dlatego stworzyła dla nas specjalne narzędzie. Czterem figurom odpowiadającym rozmiarem członkom rodziny artystki towarzyszą części garderoby wypełnione kamieniami (w różnej liczbie), które są tutaj zarówno rodzajem narzędzia naprawczego, jak i symbolem żałoby. Każdy z czterech elementów wydaje również lamentacyjne odgłosy, które mają służyć za rodzaj nienamacalnej, bezprzedmiotowej, „głosowej" protezy dla tych, którzy nie radzą sobie z własną traumą, żałobą, stratą, lub nie są w stanie wyrazić jej zewnętrznie, a tym samym odpowiednio przeżyć i przeprocesować.

Wspomniałam, że prace Jessiki Ostrowicz powstają z ogólnodostępnych materiałów. To aspekt, który uważam za wyjątkowo istotny w jej procesie twórczym – niesie bowiem ze sobą ważne przesłanie o potrzebie demokratyzacji sztuki i umożliwienia tworzenia wszystkim, niezależnie od ich sytuacji ekonomicznej. Dlatego oprócz wspomnianych już skorupek artystka chętnie sięga po papier do pieczenia (dostępny przedmiot użytku domowego), który pojawia się pod postacią zarówno klasycznych rysunków, jak i w formie przestrzennych obiektów, takich jak *Wailing Wall* – wieloformatowa instalacja wypełniająca centralny punkt jednego z pomieszczeń galerii. Artystka przez długie godziny wycinała w papierze podstawowy, wręcz infantylny motyw ptaków, który kojarzymy z dziecięcych obrazków. Na początku procesu ptasi symbol był oczywisty i widoczny, z czasem, kiedy wycięcia się zintensyfikowały, zaczął przybierać bardziej

◄

Jessica Ostrowicz, *Archive of Exhales*, 2022, Wystawa *Trwając bez powrotu*, OP ENHEIM, fot. Wojtek Chrubasik

abstrakcyjne formy, aby całkowicie zatracić pierwotny wygląd. Zwielokrotnione rozcięcia na wielkich połaciach papieru przybrały wręcz bezprzedmiotową formę, przywodzącą na myśl ogromną ptasią chmarę lub pióra. To piękna kontynuacja filozofii artystycznej Jessiki Ostrowicz, w której destrukcja oznacza raczej zmianę i transformację – ptasie jednostki zamieniły się w kolektywny zbiór. Ta instalacja nieustannie transformuje się również w zależności od otoczenia – reaguje na ruch powietrza, obecność człowieka i sposób, w jaki widz porusza się wokół niej. To, co statyczne na pierwszy rzut oka, okazuje się żywym organizmem – delikatnie drgającym, pulsującym, jak ptasia chmara.

W końcu należy szerzej poruszyć aspekt wykorzystywania przez artystkę przedmiotów znalezionych – dla niektórych właściwie przedmiotów już bezużytecznych, a nawet śmieci. Jessica Ostrowicz ratuje te obiekty od zapomnienia, podobnie jak skorupki jaj. Wyjątkowo istotne wydają się tutaj dwie prace obecne na wystawie – *Grandma's Plates* oraz *Archive of Exhales*. Pierwsza z nich, jak wskazuje sam tytuł, jest potłuczonym talerzem babci artystki, który uległ zniszczeniu podczas przeprowadzki (motyw domu). Jessica Ostrowicz ponownie dokonuje aktu naprawczego – wie, że nie może odwrócić tego, co już się zdarzyło, ale może spróbować to odbudować. Artystka z czcią dla rodzinnego przedmiotu poddaje naczynie swoistej rekonstrukcji za pomocą małych kamieni. Gest ten, niczym w japońskiej sztuce sklejania ceramiki złotem, nie zmierza ku zatarciu śladu uszkodzenia, lecz przeciwnie – celebruje je jako integralny element historii przedmiotu. Tutaj Ostrowicz ponownie świadomie wraca do żydowskiego rytuału, którego echo obecne jest w licznych wspomnianych już realizacjach. Choć ich pierwotna funkcja zostaje utracona, zyskują one nowe znaczenie. Takie działanie jest próbą zachowania pamięci o tym, co minione, przy jednoczesnym stworzeniu przestrzeni dla nowych form obecności.

Podobne zjawisko zaobserwujemy w pracy *Archive of Exhales* (Archiwum wydechów) – to wieloelementowa instalacja przestrzenno-dźwiękowa, która wypełniała całą ostatnią salę galerii. Składa się z kilkuset glinianych fajek oraz ich fragmentów, które artystka skrzętnie zbierała przez lata nad Tamizą. Uratowane od zapomnienia przedmioty, służące mieszkańcom już od XVI wieku, stały się lejtmotywem instalacji. Każda z fajek została poddana szczegółowej dokumentacji w najszerszym tego słowa znaczeniu. Największe wrażenie robi obiekt złożony z kilkuset fajek zawieszonych na plastikowych żyłkach – zdają się unosić nad ziemią, zatrzymane w przestrzeni, jakby zamrożone w czasie. Każdy pojedynczy obiekt został sfotografowany, wyczyszczony, artystka udokumentowała również wymiary oraz uzupełniła wszystko o odręczne notatki, odkrycia i obserwacje. Ostatnim etapem archiwizacji było zrealizowanie niemal godzinnej instalacji dźwiękowej, na którą składają się tysiące nagrań wydechu artystki w każdą z fajek – to jej osobiste zwieńczenie cyklu oddychania.

Twórczość Jessiki Ostrowicz to opowieść pełna troski – o rzeczach pomijanych, zapomnianych, o historii, która nie zawsze miała szansę wybrzmieć. Jej gesty artystyczne, choć delikatne i ciche, niosą ze sobą ogromny ładunek znaczeniowy. Przez codzienne materiały, zniszczone przedmioty i osobiste rytuały Jessica Ostrowicz tworzy przestrzeń dla pamięci i przemiany, w której to, co kruche, może stać się źródłem siły. Podwaliną twórczości artystki nie jest potrzeba zaistnienia, lecz niezatrzymywana chęć dzielenia się sztuką i zaskakujący wewnętrzny przymus tworzenia. Współczesna sztuka potrzebuje takich artystów jak Jessica Ostrowicz.

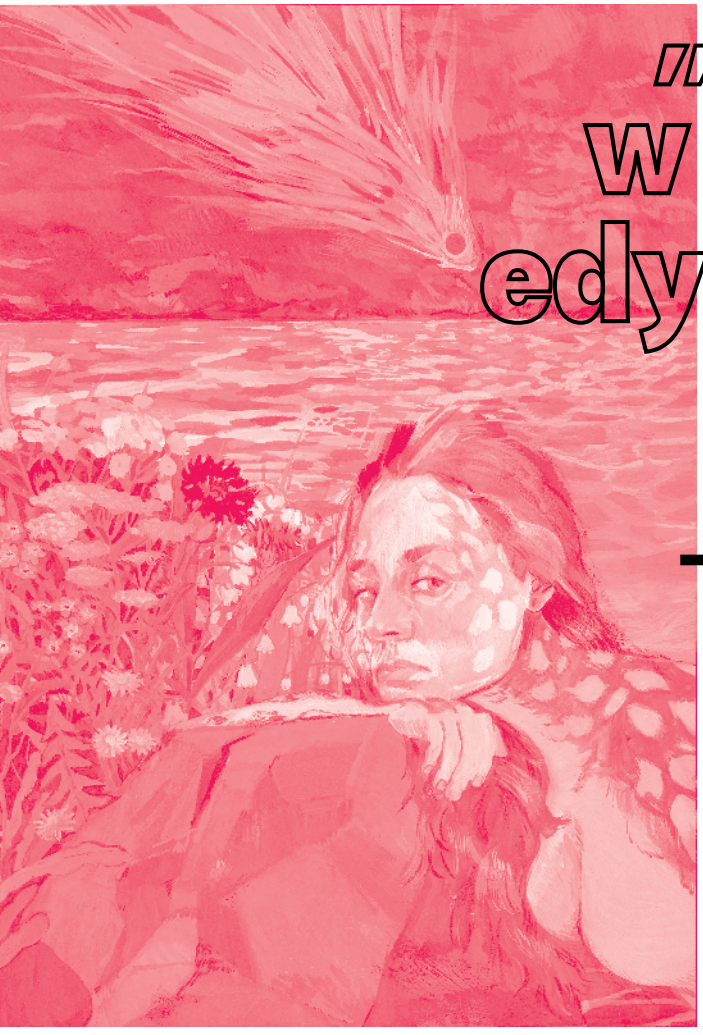


▲
Jessica Ostrowicz, *Get to Heaven*, 2024, wystawa induwidualna Jessiki Ostrowicz *Trwając bez powrotu*, OP ENHEIM, 2025, fot. Alicja Kielan

►
Jessica Ostrowicz, *Cleave*, 2018, wystawa induwidualna Jessiki Ostrowicz *Trwając bez powrotu*, OP ENHEIM, 2025, fot. Alicja Kielan

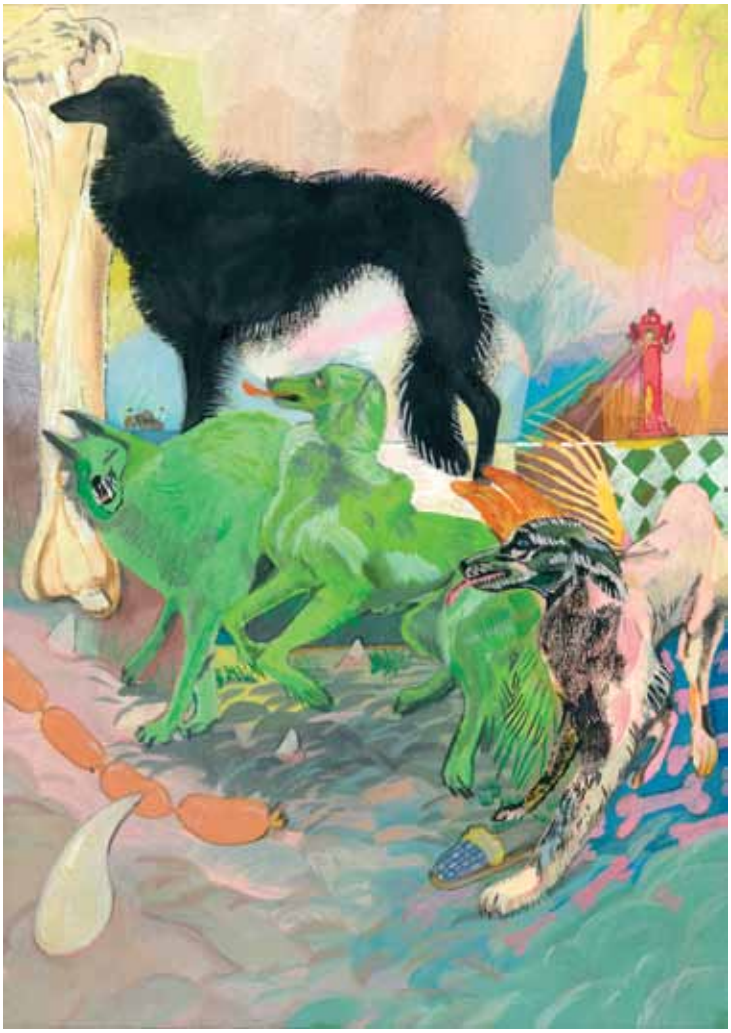


Martyna Miroszewska – wyróżnienie „Formatu” w jedenastej edycji Konkursu Postawy



Alicja Klimczak-
-Dobrzaniecka

▲
Autoportret z kometą [nad doliną muminków], gwasz na kartonie, 29,7 × 21 cm, 2025



▲
***Dogtown*, gwasz na kartonie, 29,7 × 21 cm, 2023**

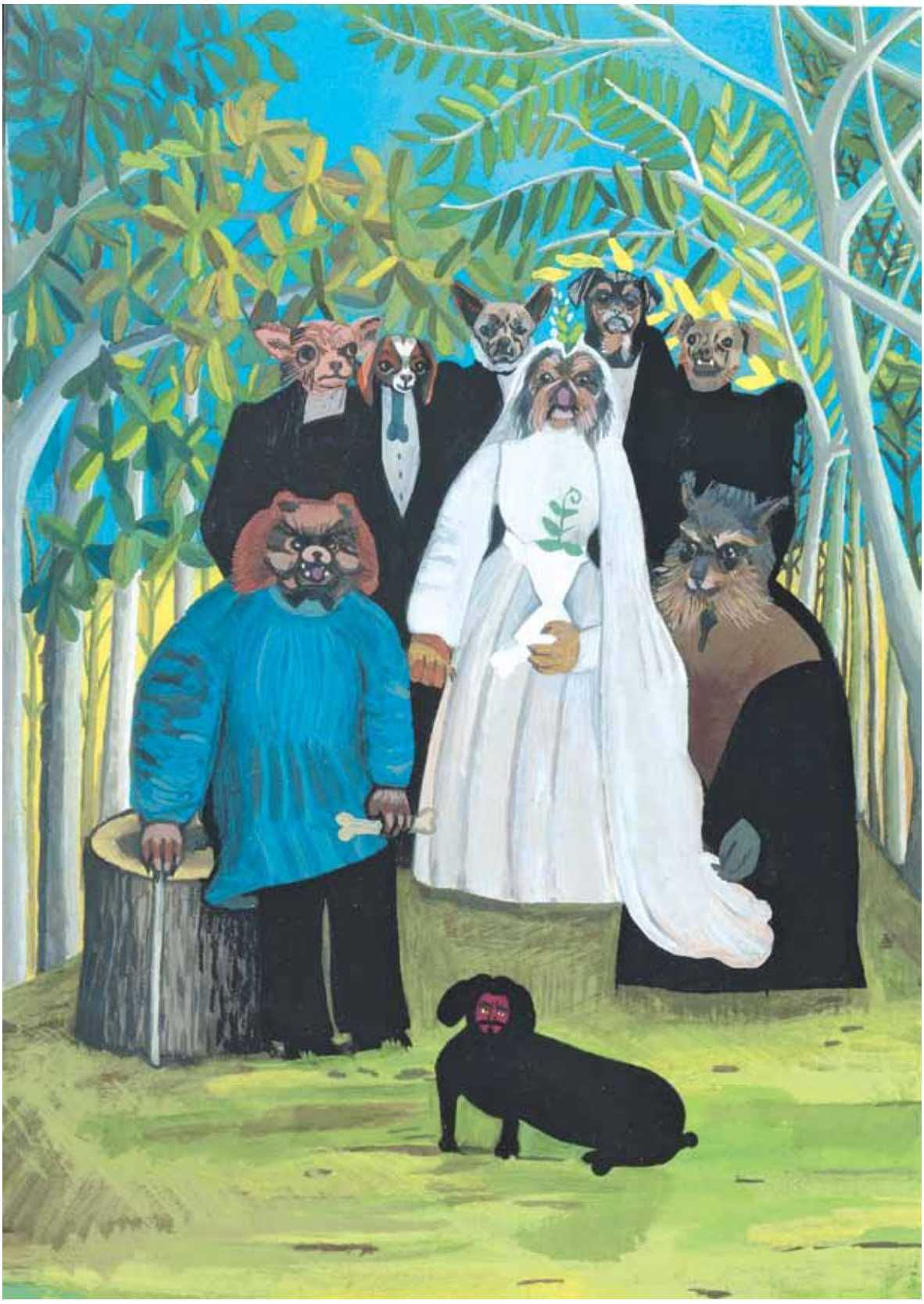
W jedenastej edycji Konkursu Postawy, przeznaczonego dla studentów malarstwa i organizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz miaGallery, wyróżnienie Pisma Artystycznego „Format” otrzymała Martyna Miroszewska. Malarka została nagrodzona za bogactwo środków, stworzenie dojrzałego arsenału formalno-technicznego, unikatowego, a jednocześnie ukazującego świadome funkcjonowanie w *continuum* historyczno-artystycznym.

Ideą konkursu jest zwrócenie uwagi publiczności na najciekawsze w danym roku postawy młodych malarzy. To pojemne i, w gruncie rzeczy, niekonkretne hasło narzuca zgłaszającym się osobom konieczność całościowego zaprezentowania siebie nie tylko przez prace malarskie, ale także za pomocą portfolio i zawartego w nim *artist statement* czy manifestu. Z kolei na jurorów nakłada obowiązek szerszego spojrzenia na twórczość, wyjścia poza wąski kadr „tego, co aktualnie widzę przed sobą na wystawie”, zrozumienia przebytej drogi (krótkiej, ale już określonej) finalisty i umiejętności dostrzeżenia jego potencjału.

Przyznam, że w momencie pierwszego spotkania na żywo z obrazami Martyny Miroszewskiej od razu poczułam, że są one naprawdę ciekawe i że jest to malarstwo wartościowe. Nie ukrywam, że nastąpiło to w pierwszej chwili na poziomie zupełnie instynktownym. Poruszając się w świecie sztuki, uważam odwołania do pozaracjonalnych argumentów za jak najbardziej uzasadnione. Moja podświadomość zareagowała na odbiór wielkiego ładunku emocjonalnego, humoru, dramatu i ukrytych mikronarracji w obrazach Martyny Miroszewskiej, które potem, poza płótnem, znajdują swój ciąg dalszy w zupełnie prywatnych skojarzeniach, fascynacjach wizualnych czy wątkach z historii sztuki. Artystka już na początku zgrabnie uruchamia wewnętrzny świat widza. Rzecz jasna, obecne są tu także twarde cechy dobrego malarstwa: wiedza o technologii, świadome jej stosowanie, odrobiona lekcja kompozycji, bardzo dojrzała zabawa kolorem, nawiązania do kanonu w wydaniu najbardziej aktualnym, czyli z uwzględnieniem herstorii sztuki.

Herstoria w wypadku malarstwa Martyny Miroszewskiej jest zresztą dla mnie punktem wyjścia. We fragmentach autoreferatu przeczytałam, że malarka inspiruje się twórczością Niki de Saint Phalle, Marii Anto, Louise Bourgeois. I bez tego komentarza zauważalne są reminiscencje aury tych artystek. Wyraźne jest nawiązywanie do ich działalności, jednak bez jawnych dosłowności. Chodzi o żonglowanie nastrojem i uruchamianie atmosfery relacji czy swoistego dialogu. To wyraża się w swobodzie operowania kolorem, jego intensywnością i śmiałymi zestawieniami (jak u Niki de Saint Phalle) czy pozbawionych autocenzury surrealistycznych kompozycjach (wpływ Marii Anto). Jednocześnie przez ten cały kolorowy i fantastyczny korowód przebija jakiś rodzaj nostalgii i dojrzałego namysłu, umiejętność ujarzmiania wewnętrznego chaosu i przekształcania go w wizualną reprezentację.

U Martyny Miroszewskiej są ludzie, zwierzęta, rośliny. Jest codzienność, zabawa, okoliczności przyrody. Są slajdy z prawdziwego życia oraz sceny z absurdalnych marzeń sennych. Normalność zestawiona z surrealistycznymi slajdami, abstrakcja życia obecna w jego zwykłych odsłonach. Sztuka, bajka i stare fotografie. Wszystko jest



▲
***Ari Piesio*, gwasz na kartonie, 29,7 × 21 cm, 2021**

na pierwszy rzut oka trochę bezsensowne, jak to u surrealistów, ale zarazem źródłem tych żartów jest rzeczywistość i prawa nią rządzące. Coś jak bajki Ezopa, ale, rzecz jasna, bez puenty. Morał i uproszczenia są dla dzieci, a świat wykreowany przez Martynę Mieroszewską, mimo że intensywny, bogaty i kolorowy, jest dojrzały. A dorośli wiedzą, że nie ma morałów, zaś zasady bywają umowne.

Moją osobistą przyjemnością jest zawsze tropienie motywów z historii sztuki. To może nieco postmodernistyczna zaszłość, ale chyba buduje poczucie bezpieczeństwa i daje gwarancję, że artysta świadomie porusza się po kulturze, czerpiąc z jej idei i swobodnie je adaptując. Nie inaczej jest u Martyny Miroszewskiej. Obecne są tu różne wątki, nawet pokuszę się o stwierdzenie, że jest to zaproszenie widza do gry w poszukiwanie tego, co zna z przeszłości. Bynajmniej nie oznacza to, że malarka zatrzymała się na sztuce dekady temu i uporczywie w nich siedzi – nic z tych rzeczy. To świadomy wybór postawy, przez którą artystka, mówiąc o sprawach zupełnie osobistych i ważnych, sięga do uniwersalnych środków, takich jak malarstwo rozgrywane na płótnie w sposób klasyczny czy motywy znane w sztuce od dawna. Tym bardziej jest to cenne, gdyż Martyna Miroszewska znakomicie orientuje się zarówno w klasyce europejskiej (nie chodzi mi o wiedzę, bo to oczywiste, tylko właśnie o umiejętność zawarcia pewnych wątków w swoim malarstwie i stworzenie zupełnie nowej narracji), jak i w tradycji malarstwa polskiego.

Zastanawiam się nad tezą, mówiącą, że obecność motywów zaczerpniętych z rodzimej kultury w czyjejś sztuce czyni ją niebywale atrakcyjną. Czy może być to przejawem zaściankowego niedosytu, biorącego się stąd, że zwykle w dziejach nie byliśmy pierwszym oczywistym punktem odniesienia, tylko raczej były nim inne, wybitniejsze, bardziej wykształcone europejskie kręgi kulturowe? Może tak być. Ale też wybór „swojego” jest zawsze bardziej oczywisty, bo sensowny i niejako z automatu rozumiany. Nie chciałabym jednak, żeby twórczość Martyny Miroszewskiej była widziana wyłącznie w tym kontekście, wszak jest to tylko jeden z jej wielu atrakcyjnych wymiarów.

Można również przeskoczyć od razu do skali mikro w obrazach artystki, skupić się na scenach, które rozgrywają się w tle lub na poziomie szczegółu, i przy nich pozostać. Trochę w nich Boscha, z upiorno-śmiesznymi postaciami, ale takimi bardziej swojskimi, przefiltrowanymi przez wspomnienia bajek i przypowieści z dzieciństwa czy potworów spod łóżka. W zasadzie wszystkie dalekie tropy łączą się u Martyny Miroszewskiej w – mam wrażenie – miejscu, które jest częścią jej historii z początku życia. Mówi o tym naiwny rys jej twórczości, ale także śmiałe chwianie światem przedstawionym i zapraszanie widza w jego surrealną przestrzeń. Ten surrealizm zresztą nie jest taki poważny (nie wiem, czy to w ogóle adekwatne określenie), bo wynikający z psychologii człowieka, ale właśnie raczej z dziecięcych kolaży wizualnych, asocjacji, wyobrażeniowych patchworków. To z kolei prowadzi do pytania: czy postawa malarki jest buddyjska, wynikająca z próby zatrzymania chwili, czy raczej eskapistyczna i stanowi ucieczkę od realności? Zanim spróbujemy doszukać się odpowiedzi, zastanówmy się jednak, czy te postawy tak naprawdę się wykluczają? Artystka w autoreferacie pisze bowiem w ten sposób: „Uważam, że malując zatrzymuję się na moment – także dosłownie, stając lub siadając do pracy. W ten sposób wyrażam myśli, których nie potrafię opisać słowami. […] sztuka przynosi ukojenie i bywa kreatywną formą ucieczki od ograniczeń wynikających z dorosłości oraz z narzucanych nam narracji. Uciekam od tego, co potem staje się tematem moich prac”. Jej słowa zdają się harmonijnie łączyć te dwie płaszczyzny. Przekształcając osobiste odczucia i uciekając od narzucanych narracji, Martyna Miroszewska nie tylko tworzy bogate wizualnie światy, ale zaprasza do refleksji nad samą naturą ludzkiej kondycji – ukazując, że w dojrzałej sztuce nawet najdelikatniejsza ucieczka może prowadzić do najgłębszych prawd.

Mimo że malarka kończy w tym roku studia na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, to za sobą ma już skończoną edukację na Wydziale Artystycznym Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Jest także pracownicą Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Jej doświadczenie jako studentki, artystki, a wreszcie osoby, która na co dzień obcuje z historią sztuki i kultury, bez wątpienia składa się na jej dojrzałą postawę.

Malarstwo Martyny Miroszewskiej to propozycja, która łączy osobiste doświadczenia z szeroką wiedzą kulturową. Przekracza prostą reprezentację, zapraszając do refleksji nad wzajemnym przenikaniem humoru, dramatu, tradycji i współczesności. Wyróżnienie w Konkursie Postawy nie jest zatem jedynie formalnym uznaniem, lecz przede wszystkim sygnałem wskazującym na znaczny potencjał artystki. Stanowi to zaproszenie dla widza do aktywnego uczestnictwa w interpretacji jej języka artystycznego i do towarzyszenia jej w dalszej artystycznej podróży.



▲
***Wrota piekieł*, gwasz na kartonie, 29,7 × 21 cm, 2021**



▲
***Autoportret*, technika mieszana na płótnie, 65 × 50 cm, 2021**



▲
***Pigmejki*, farby winylowe na płótnie, 65 × 50 cm, 2021**

Michał Hrisulidis

Alicja Klimczak-
-Dobrzaniecka



▲
Taniec pontyjski

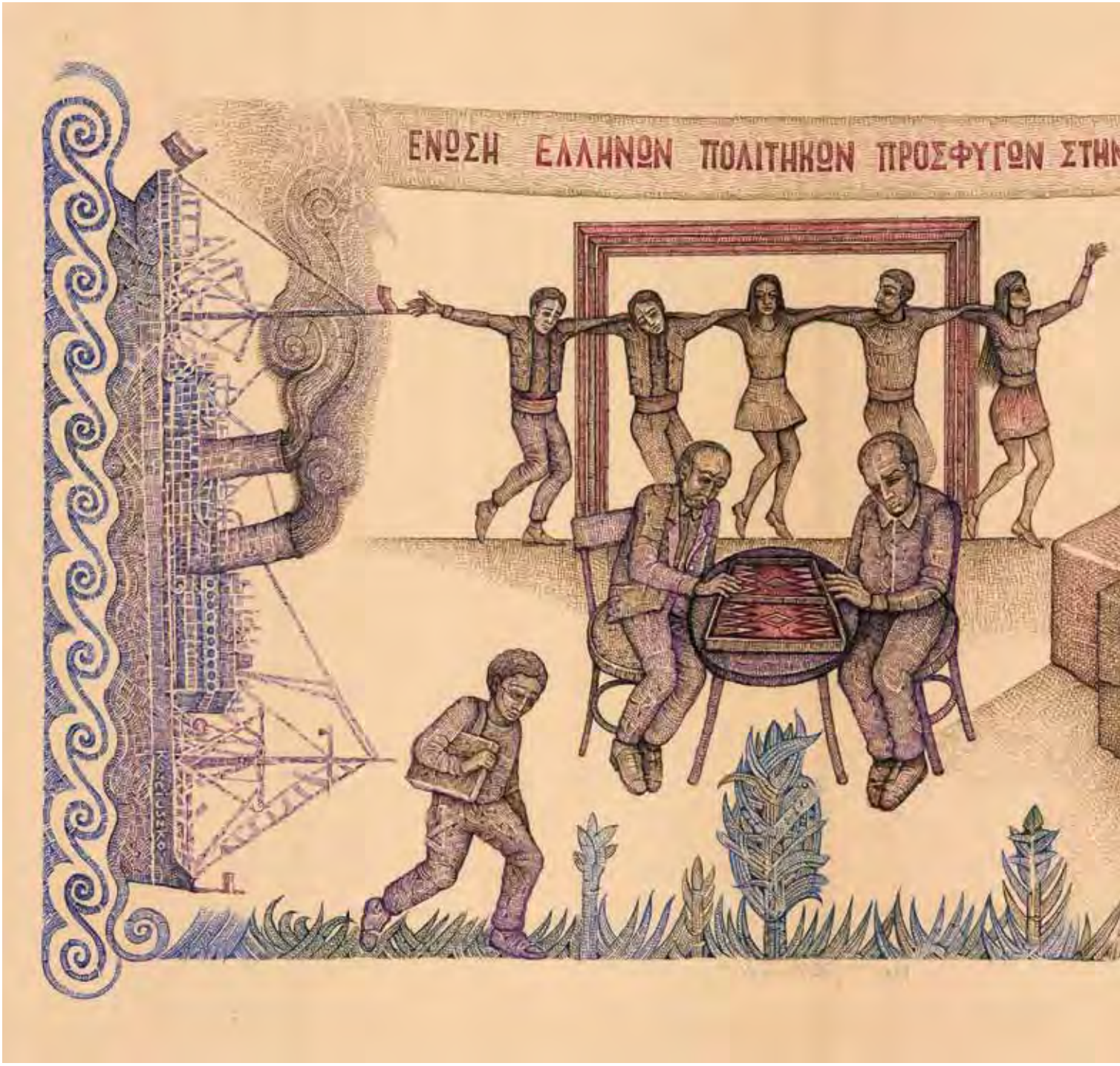
Zwykle bywa tak, że uwagę odbiorcy najpierw przyciąga twórczość, a dopiero później – i to nie zawsze – życie artysty. Często się zdarza, że te dwa obszary funkcjonują zupełnie oddzielnie, sprawiając wrażenie, jakby nie miały ze sobą wiele wspólnego. Chociaż osobiście uważam, że życie prywatne twórców zawsze ma związek z ich sztuką na jakimś poziomie i uwidacznia się nawet w bardzo subtelnej formie, szanuję, że niektórzy nie opowiadają o sobie i starają się rozdzielać te dwa światy. W wypadku Michała Hrisulidisa, wrocławskiego artysty greckiego pochodzenia – malarza, grafika, rysownika i scenografa – to właśnie biografia stanowi spoiwo i podstawę narracji. Rozciąga się ona zresztą daleko poza jego osobę, obejmując historię kilku pokoleń przodków. Bez tej wiedzy nie da się mówić o jego twórczości, która tak silnie wynika z faktu istnienia w określonej konstelacji dziejowej i historycznej.

Narracja ta pojawia się w różnych perspektywach: najpierw w skali mikro, gdyż jej bohaterem jest sam twórca i jego najbliżsi. Można jednak widzieć ją w szerszym wymiarze, jako reprezentację dziejów całej grupy etnicznej, części narodu, której głos miał szansę wybrzmieć, a jego nośnikiem jest twórczość artysty. Przyjęcie tak szerokiej perspektywy pomaga ujrzeć twórczość w określonym *continuum* historyczno-artystycznym. Nie obawiam się w tym wypadku zmieszania małej narracji z wielką – są one względem siebie komplementarne.

Bezpośrednim impulsem do napisania niniejszego tekstu była wystaw Michała Hrisulidisa *Nea Zoi II/Nowe Zycie II*, która odbyła się wiosną 2025 roku we włocławskim Domku Miedziorytnika. Znam twórczość artysty, zarówno tę scenograficzną (filmową oraz sceniczną), jak i malarską, graficzną, rysunkową. Tło historyczno-rodzinne, tak silnie definiujące życie artysty, oraz wynikający z niego aktywizm (Michał jest aktywnym działaczem na rzecz społeczności greckiej – obecnie pełni funkcję Przewodniczącego Stowarzyszenia Greków w Polsce ODYSSEAS) są mi również znane. Niewielka ekspozycja, wymykająca się klasycznym kategoriom wystawy artystycznej – zawierała bowiem bardzo rozbudowany komentarz historyczny, którego oprawę wizualną stanowiły na równi archiwalia i twórczość artysty – okazała się bardzo mocnym i emocjonalnym działaniem, niejako zbierającym powyższe wątki w spójną opowieść.



◄
SEWDALIDIKA – PONTIAKA, 2023

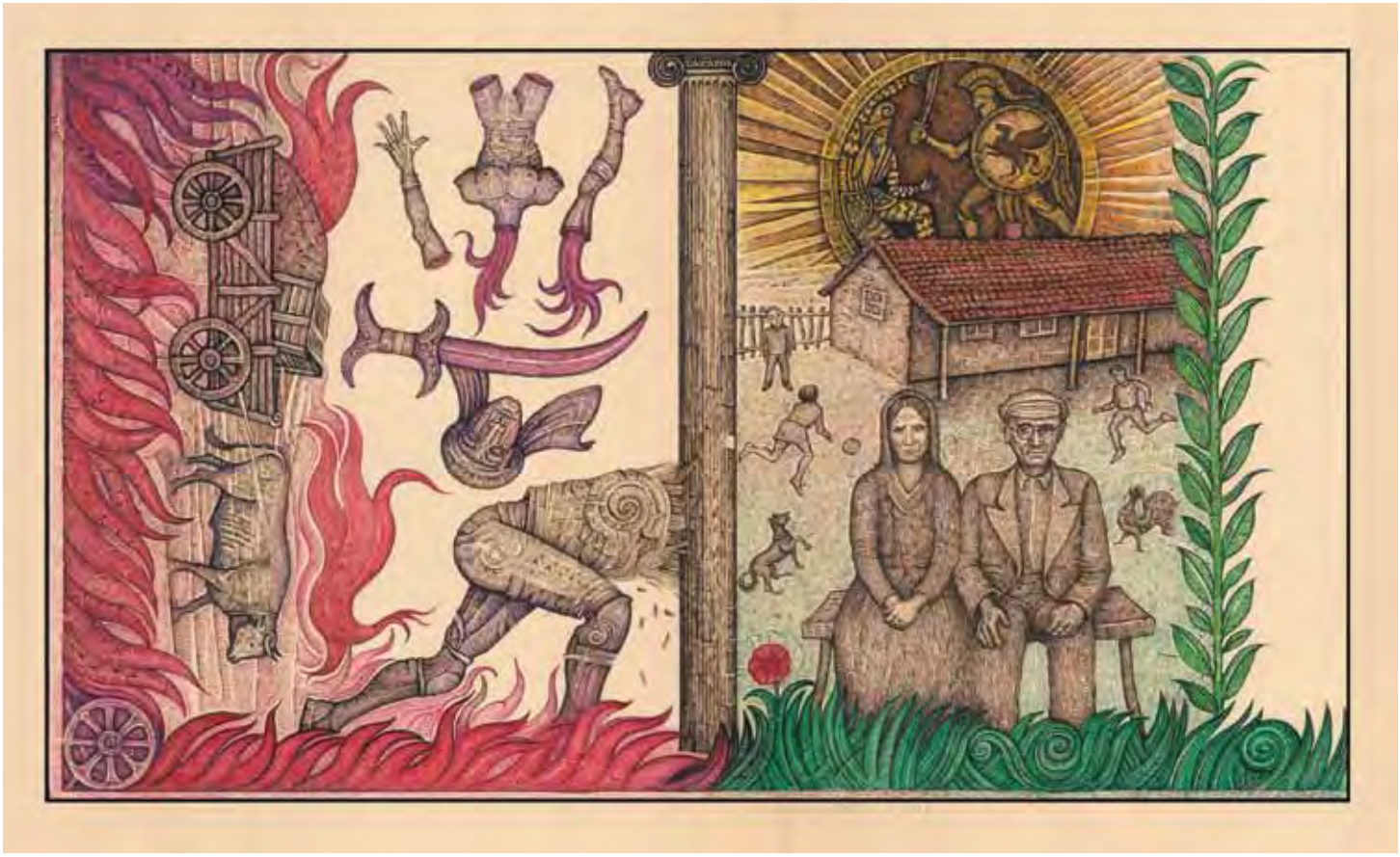


▲
EMIGRACJA, 2024





▲
ZAŁOŻONY, print, 1999–2016



▲
GENOCID i NEA ZΩH I, 2024

Historia emigracji w rodzinie i wynikające z niej tematy: poczucie wykorzenienia, poszukiwanie nowej tożsamości czy próby pielęgnowania przeszłości przy jednoczesnym budowaniu nowego życia, są doświadczeniem powszechnym. Nie zawsze jednak wybrzmiewa ono głośno w dziejach rodzinnych, czasem ulega rozmyciu, a nie każdy potomek emigrantów jest jej świadomy. Bywa też, że po prostu ludzie nie oglądają się wstecz i dzieje poprzednich pokoleń się zacierają.

Emigracja jest tym, co stanowi jedno z największych wyzwań współczesności, emocjonuje (i polaryzuje) społeczeństwa. Na pojęciu emigracji zbudowana została tożsamość obywateli Stanów Zjednoczonych, mimo obecnie dyskusyjnego oficjalnego stosunku do tego tematu. Wreszcie, emigracja stoi w logicznej opozycji do dziewiętnastowiecznej koncepcji granic, sztywnych i nienaruszalnych, zakleszczających całe narody. Miała ona wszak realizować ideę państw jednolitych, silnych i bezpiecznych, która okazała się całkowitą utopią, ta myśl bowiem nigdy nie oddawała złożoności etnicznej problematyki społeczeństw, przesiedleń i zmieniających się w czasie potrzeb, będących wynikiem konfliktów zbrojnych czy polityki. I chociaż koncepcje te wielokrotnie były już poddawane rewizji, wciąż powracają w dyskursach i wyobrażeniu o idealnym i homogenicznym narodzie.

Historia, którą opowiada Michał Hrisulidis, obierając za punkt wyjścia dzieje swojej rodziny, nabiera w tym kontekście wartości uniwersalnych i, wbrew pozorom, nie jest wyłącznie wędrówką wstecz. Zaryzykuję stwierdzenie, że odtwarzanie i przerabianie przeszłości jest sposobem, nawet niekoniecznie uświadomionym, na radzenie sobie z najbardziej palącymi problemami rzeczywistości, w której żyjemy, i pomaga odnajdywać odpowiedzi na ciągle pojawiające się pytania.

Tytuł wystawy w Domku Miedziorytnika odnosił się do poetyckiej nazwy wsi Nea Zoi (Nowe Życie), która znajduje się w północnej Grecji, niedaleko miasta Edessa. Została ona założona w 1923 roku przez greckich uchodźców z Pontu (nadmorskiej część Kapadocji, obecnie Turcji), którzy w ramach wymiany ludności zostali wysiedleni ze swojej ziemi. Byli oni ocalałymi po barbarzyńskim ludobójstwie dokonywanym przez wiele lat przez Turków na ludności chrześcijańskiej. W nowe miejsce trafił między innymi dziadek Michała Hrisulidisa wraz z najbliższą rodziną.

Emigracją zostało naznaczone także kolejne pokolenie. Ojciec artysty walczył w czasie drugiej wojny światowej oraz greckiej wojny domowej (1946–1949) w szeregach partyzantki ELAS, a następnie Demokratycznej Armii Grecji, przeciw monarchistycznym oddziałom wywodzącym się z okupacyjnego greckiego rządu kolaboracyjnego, wspieranego przez zachodnie mocarstwa. Po wojnie – przegranej przez siły komunistyczne – wraz z jedenastoma tysiącami żołnierzy trafił do Polski, jednego z krajów „demokracji ludowej", gdzie rozpoczął, *nomen omen*, nowe życie.

Normalizacja sytuacji prawnej partyzantów i ich rodzin w Grecji nastąpiła dopiero w połowie lat siedemdziesiątych – wówczas grecka młodzież urodzona na emigracji miała szansę zobaczyć kraj pochodzenia swoich rodzin po raz pierwszy w życiu. Michał Hrisulidis, przedstawiciel pierwszego pokolenia urodzonego już poza Grecją, pojechał po raz pierwszy do Nea Zoi w 1981 roku. W tekście do katalogu wystawy pisze tak: „To co zastałem – rodzinę, wioskę, okolice, kraj, przerosło moje wyobrażenia. Zakochałem się w miejscu urodzenia mojego taty, pokochałem rodzinę i miałem wrażenie, jakbym mieszkał tam od zawsze. Od tego czasu staram się kultywować zwyczaje grecko-pontyjskie i przekazywać je moim dzieciom i wnukom. Postanowiłem też, że kiedyś zamieszkam tam na stałe – nie nad morzem, nie na jednej z pięknych wysp greckich, tylko tam, w Nea Zoi – małej wiosce mojego taty, wujków, cioci i kuzynostwa. Tam się czuję dobrze, jak u siebie". I rzeczywiście tak się stało. Po śmierci wuja i ciotki Michał Hrisulidis kupił rodzinny dom w Grecji, który urządza tak, by służył kolejnym pokoleniom.

Ta historia w szerszej perspektywie jest opowieścią pozytywną, niesie ze sobą bowiem nieokreślone poczucie satysfakcji, nawet dla zdystansowanego widza. Przebija się w niej rodzaj rodowej, ponadgeneracyjnej wytrwałości, która mimo wszelkich podstaw do zerwania więzi (a emigracja jest w pewnym sensie materializacją tego aktu, nawet jeżeli niezamierzonego), zdołała utrzymać dzieje rodziny w wytyczonym torze. Powrót do wioski ojca można również czytać jako przerwanie traumy pokoleniowej, która najpierw, w latach dwudziestych, zmusiła przodków artysty do porzucenia swojej ojczyzny (Pontu) i stworzenia nowej, a następnie sprawiła, że ojciec artysty musiał opuścić swój kraj i budować własne nowe życie. Współczesność stworzyła możliwości, by taka osoba, jak Michał Hrisulidis, kultywowała swoją podwójną tożsamość Polską i Grecką – jego obecność w Nea Zoi jest bowiem dobrowolna, świadoma i nie wyklucza prowadzenia równolegle wrocławskiego życia. Kategoria przymusu w tym rozdziale historii przestała już więc obowiązywać.

Łączność z przeszłością u artysty jest dwuwymiarowa. Oprócz powrotu do miejsca, które stało się kiedyś domem dla jego rodziny, a więc gestu przemieszczenia się w czasie i przestrzeni, niezwykle ważna jest kontynuacja ochrony i współtworzenia kultury Greków pontyjskich, którzy zamieszkiwali wybrzeże Morza Czarnego od ponad trzech tysięcy lat. Przesiedleni do Grecji mieszkańcy przywieźli ze sobą kultywowane od czasów starożytnych zwyczaje, głównie muzyczne, które są żywe do dziś. Szczególnie charakterystyczny jest wykonywany przy różnych okazjach taniec.

Gdy oglądam prace Michała Hrisulidisa, nie mogę uciec od wrażenia, że przebija przez nie wielopokoleniowa historia rodzinna, spajająca generacje, z których każda mierzyła się (i wciąż się mierzy) ze swoimi perypetiami i problemami, a jednocześnie dzieląca wspólny ponadczasowy los. Realizacje mają często konstrukcję wieloczęściową, wręcz są rodzajem kolażu, na którym jednocześnie toczy się kilka opowieści. Czasem można je odnieść do historii rodzinnych bardziej dosłownie, niekiedy jest to raczej nastrój bądź skojarzenie. Zwykle postacie (bo to one zawsze są punktem centralnym narracji) zdają się otoczone przez elementy symbolizujące świat wyobrażony, istniejący kiedyś, w przeszłości, niekoniecznie realnie. Tak się dzieje na przykład na rysunku *Argo i raj pontyjski* (2024), wyraźnie nawiązującym do mitu o Jazonie i argonautach wyprawiających się po złote runo (właśnie do Pontu, w którym zakładano greckie kolonie między innymi w celu pozyskiwania złota). Bardzo ciekawie zrealizowana została trzyczęściowa grafika *Wojna domowa* (2024), w której oprócz postaci wyraźnie pochodzących z dziejów Grecji sprzed osiemdziesięciu lat widać fragmenty inspirowane starożytnymi przedstawieniami wojowników.

Charakterystyczną cechą prac Michała Hrisulidisa jest ich silna emocjonalność. Rysunki i grafiki poświęcone emigracji stają się studium psychologicznym osób oddzielonych od bliskich





czy kraju pochodzenia, mających za sobą dramatyczne losy naznaczające całe rodziny i narody. Przebijają przez nie smutek i nostalgia, nieokreślona tęsknota, przykrywające obecne niekiedy radosne epizody, jak taniec czy zabawa. Myślę tu przede wszystkim o pracach *Emigracja* (2024), *Sewdalidika – Pontiaka* (2023) czy *Cykl zamknięty* (2019). Niezwykle przejmujące są realizacje nawiązujące do tureckiego ludobójstwa na Grekach czy upiornych doświadczeń wojny domowej, jak *Założony* (1999–2016) czy *Genocid i Nowe Życie I* (2024).

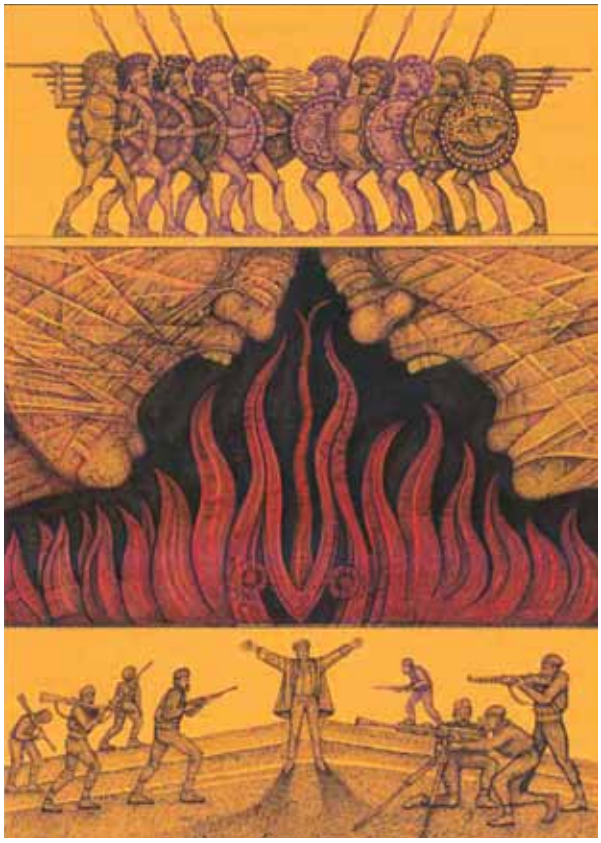
Widzę to wszystko jako próbę przerobienia i poradzenia sobie z historią, której nie sposób objąć rozumem, rozsądkiem i moralnością. Zawiera się w niej bowiem charakterystyka XX wieku, z całym jego okrucieństwem, które zupełnie nie wiadomo dlaczego w powszechnym rozumieniu zamykane jest w latach 1914–1918 i 1939–1945, co jest nieprawdą. Narracje skupione wokół wojen światowych nie są jedynymi, które powinny być pamiętane. Ponadto historia w pełni wybrzmiewa dopiero wtedy, gdy opowiadana w wymiarze jednostkowym, opuszcza główny nurt, nie zaś jest reprezentowana wyłącznie przez wielkie liczby. Dzięki temu staje się bliższa, bardziej realna „tu i teraz", w XXI wieku.

Z pewnością twórczość czy – szerzej – działalność Michała Hrisulidisa na rzecz pamięci o przeszłości jest gestem na rzecz swojej społeczności. Przebija się postawa, wykraczająca mocno poza to, co opisane powyżej, pozwalająca wyjść poza osobiste doświadczenia, rodzinne traumy czy konieczność przeprocesowania losów generacyjnych, mająca na względzie szeroko rozumianą społeczność: tę minioną, z jej bogatą historią i dorobkiem kulturowym, sięgającym czasów antycznych, a zarazem przyszłe pokolenia, których świadomość i tożsamość jest zależna od tego, co pielęgnowane jest teraz.

Nie sposób uciec od patosu i emocji, opowiadając o sprawach transgeneracyjnych, o doświadczeniach pokoleń, ich bólu, traumach i nadziejach. Nie należy się jednak tego bać. Historia jest wszak zapisem prawdziwego życia, które się wydarzyło. Ba, nie byłoby właściwe moralnie próbować pozostawić ją w sferze suchych faktów, map, traktatów politycznych, diagramów i liczb. Sztuka, jak w wypadku twórczości Michała Hrisulidisa, ewokująca dzieje, ale i budująca pewną wizję przyszłości, jest tą przestrzenią, która pozwala na spekulacje, przerabianie trudnych tematów, interpretowanie przeszłości czy nawet jej uplastycznianie. Jest równoprawnym obszarem w kreowaniu pamięci w wymiarze zbiorowym i jednostkowym, jak kompendium faktów tworzących historię.

▲
NOWE ZYCIE II, piórko, tusz, 2024

▲
TIK TROMACHTON, płótno, akryl, piórko, tusz, 2023



▲
WOJNA DOMOWA, 2024



▲
ARGO I RAJ PONTYJSKI,
piórko, tusz, 2024



Alexandra Holownia

Zorka Lednárová – zyskać skrzydła

▲
Zorka Lednárová, *Skrzydla And Yeti Take Off*, fot. archiwum artystki



Zorkę Lednárovą poznałam w 2005 roku podczas moich podyplomowych studiów na Uniwersytecie Sztuki w Berlinie. Przyjechała z Kilonii, gdzie ukończyła studia w Muthesius University for Fine Arts and Design. Jej ówczesny mąż, również artysta, Roman Minaev, był absolwentem berlińskiej uczelni. Oboje organizowali z sukcesem wystawy w Berlinie. W 2007 roku Zorka Lednárová wraz z artystą Pablem Hermannem została kuratorką i współwłaścicielką przestrzeni dla sztuki krytycznej OKK w Berlinie. Wtedy zaprezentowała również mój projekt artystyczny.

Po latach dowiedziałam się, że Zorka zachorowała i porusza się na wózku inwalidzkim. Zdziwiło mnie to, gdyż nadal przygotowywała wystawy. Zaczęłam śledzić jej karierę. Bratysławskie galerie poświęcały sztuce artystki bardzo dużo uwagi. W hali sztuki w Bratysławie kuratorowała ona między innymi przeniesioną z Museu Da UFPA Belem w Brazylii wystawę międzynarodowych artystów *Na Limicie*, później prezentowała tę wystawę przy współpracy kuratorskiej Martina Juefa w Ostrawie, w galerii Gong. Zdobywała nagrody i stypendia. A jej życie artystyczne kwitło. Zaintrygowała mnie ogromna wola oraz siła ducha Zorki i to, że mimo ograniczeń fizycznych nie zrezygnowała ze sztuki. Uprawiając sztukę, musiała przezwyciężyć wiele przeszkód.

Podziwiałam ją, jak na wózku inwalidzkim sama, bez pomocy innych, kursowała na trasie Berlin–Bratysława. Zbulwersowana niekomfortową jazdą czeskimi i słowackimi kolejami, a przede wszystkim brakiem odpowiednich toalet i niedoborem wind w urzędach, postanowiła aktywnie walczyć o polepszenie życia osób z niepełnosprawnościami w Słowacji. W 2025 roku spotkałam Zorkę Lednárovą ponownie, tuż po ogromnym sukcesie wystawy *Kunst fühlen. Wir. Alle. Zusammen* (Czujemy sztukę. Wszyscy razem) w Kunsthalle Bremen, w której powstaniu partycypowała. Prezentacja w Bremie pokazuje prace klasyków, jak Degas, Van Gogh czy Matisse, których niepełnosprawność nie jest powszechnie

▲
Zorka Lednárová, *Cesta mesta – splynutie diverznej symbiózy*, fot. archiwum artystki

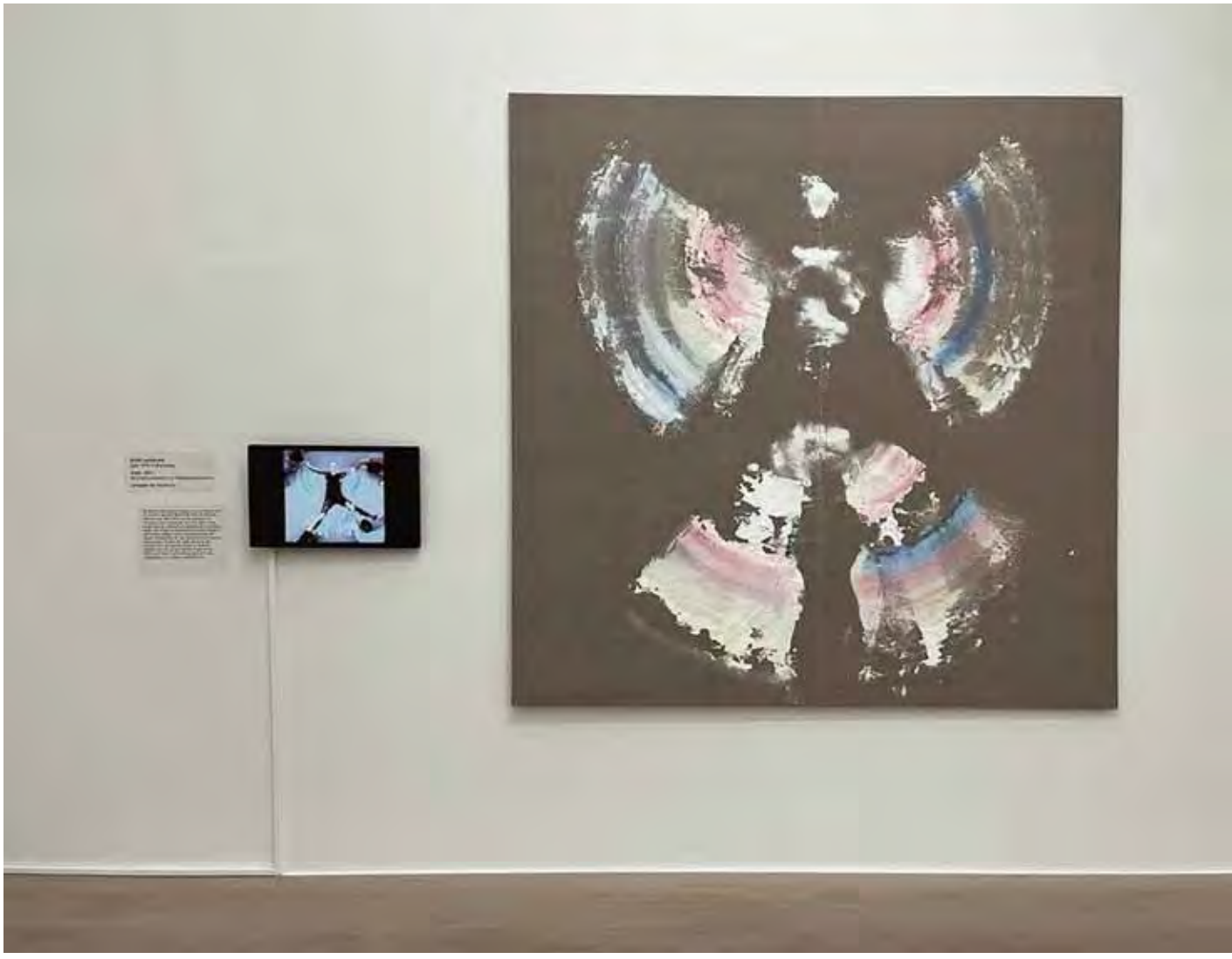




◄
Zorka Lednárová maluje ciałem,
fot. z archiwum artystki

▲
Zorka Lednárová podczas
malowania przy pomocy wozka
inwalidzkiego- Bratysława 2022,
fot. z archiwum artystki





◄
Zorka Lednárová, *Moje ciało przeszkodą*, akryl na płótnie, fot. z archiwum artystki

▲
Zorka Lednárová, *Enge*, akryl na płótnie, fot. z achiwum artystki


OSOBNÝ PRÍST
PASSENGER PORT
WHOPPER



znana. Zapytana o rezultaty prowadzonej przez nią aktywnej walki na rzecz osób z niepełnosprawnościami, odpowiedziała: „W Słowacji nic się nie zmieniło. Dwa lata temu poruszyłam ten temat w galerii miejskiej w Bratysławie, gdzie zaprosiłam do dyskusji ważne osobistości miasta. Galeria miejska mieści się w dwóch renesansowych pałacach położonych na bratysławskiej starówce. W jednym pałacu zainstalowano już normalne windy. W drugim jeszcze nie. Inwestycja ta ciągnie się latami. A matki z małymi dziećmi czy starsi ludzie do tej pory muszą pokonywać schody, by obejrzeć prezentacje znajdujące się na piętrach. Powiedziałam kierownictwu, że rozwiązanie jest. Wystarczy kupić kilka wózków inwalidzkich i zamontować windę schodową. Przed moją wystawą przypominałam szefostwu o zainstalowaniu takiego dźwigu. Do dziś jednak tego nie zrobiono, mimo że Ministerstwo Kultury przeznaczyło na realizację milion euro. W trakcie przygotowań do mojej indywidualnej wystawy czterech pracowników wniosło mnie na wózku na piętro galerii, musiałam być obecna przy montażu prac. Potem wniesiono mnie jeszcze raz, żebym mogła dać wywiad dla telewizji. Otwarcie wystawy nastąpiło na dole galerii, ale po otwarciu już zaniechano ponownego wnoszenia mnie na górę. W rezultacie sama nie widziałam własnej wystawy. Myślę, że Polska w porównaniu ze Słowacją oferuje osobom z niepełnosprawnościami łatwiejszy dostęp do imprez publicznych. Lubię jeździć do Polski, czuje się tam bardziej wolna. W Polsce mogę przeżywać sztukę intensywniej, gdyż jest dla mnie bardziej dostępna. W Słowacji nie robią w tej kwestii nic, jakby wszyscy zasnęli. Kilka lat temu krytykowałam toalety w pociągach, a także na dworcu głównym w Bratysławie – do takiej toalety nikt nie chce wejść. Od sześciu lat miasto planuje zbudowanie nowej toalety, ale do tej pory jeszcze nie zaczęto tej inwestycji. Ciągle powtarzają, że coś się zmieni, ale to są obietnice rzucane na wiatr. Znajomy aktywista przez dwa lata walczył w Bratysławie o parkingi dla osób z niepełnosprawnościami, zjadły go nerwy i niczego nie dokonał. To mnie złości, bo wcale nie trzeba mieć dużo środków, by coś ulepszyć. Wszystko zależy jednak od woli ludzi. […] Nadal żyjemy w kulturze patriarchalnej. Kobietom, matkom, osobom z niepełnosprawnościami, migrantom trudniej jest zdobyć uwagę społeczną. Głos tych marginalizo-

◄ ▲
Zorka Lednárová, *Sztuka w przestrzeni publicznej*, Bratysława, 2021, fot. z archiwum artystki

wanych grup nie jest brany pod uwagę". Zorka jako rzeźbiarka była wiele razy dyskryminowana. „Przewodniczący rosyjskiego stowarzyszenia rzeźby z Petersburga zwracał się do mnie tylko w męskiej formie, ponieważ kobieta według niego nie może być rzeźbiarzem. Znosiłam taką degradację podczas moich działań artystycznych w plenerze".

Obecnie Zorka stanęła przed trudnym wezwaniem jako niepełnosprawna kobieta, matka dwójki dzieci i artystka. Z sukcesem podjęła się rzeczy, której nikt przed nią nie dokonał. Otworzyła oczy odbiorców na problemy pomijanej mniejszości. Zapytałam Zorkę, jak to się stało, że została artystką?

„Jestem artystką od urodzenia – żartowała. – Ale tak naprawdę decyzję tę podjęłam w wieku dziewięciu lat. Nie mogę sobie wyobrazić życia bez sztuki. Sztuka istnieje dla mnie zawsze na pierwszym miejscu. Jest ważniejsza niż rodzina, mimo że ja bardzo kocham moje dzieci.

Nigdy nie chciałam robić sztuki ładnej. Zawsze interesowały mnie tematy społeczne, socjalne i polityczne. Lubię mocne wypowiedzi. Gdy zachorowałam, przez wiele lat wstydziłam się przyznać do tego, że jestem ciężko chora. Ukrywałam ten fakt i o tym nie rozmawiałam. Jednak w trakcie pracy nad instalacją *Just a Moment* postanowiłam powiedzieć głośno, co się ze mną dzieje. Wtedy zdecydowałam się z mojej choroby uczynić temat. Pomyślałam: albo publiczność zaakceptuje mnie taką, jaka jestem, albo nie znajdziemy wspólnego języka. Zauważyłam także, że ludzie upośledzeni fizycznie lub psychicznie często znajdują się poza kręgiem społecznym. Nikt, a może tylko niewielu za nimi stoi. Dlatego sześć lat temu zaczęłam realizować projekty związane z niepełnosprawnością. W przestrzeni publicznej za pomocą sztuki wideo, instalacji, obiektów i malarstwa starałam się wykrzesać empatię dla niepełnosprawnych. Oni nie mają równych szans życiowych, tak jak zdrowi ludzie. Społeczeństwo przemilcza te problemy. Oczywiście złości mnie to, że jestem chora i mniej mogę zrobić, mam mniejszą wytrzymałość. Chodzi tylko o ograniczenia związane z moim ciałem. Bez pomocy innych nie jestem w stanie tworzyć sztuki. Nie mogę prowadzić życia takiego jak zdrowi ludzie. Nie dam rady wejść do każdej kawiarni albo restauracji, jeśli nie są one przystosowane dla niepełnosprawnych. Mam tak dużo ograniczeń w życiu codziennym, że przeciętny człowiek w ogóle nie zdaje sobie z tego sprawy. Każdy z nas może mieć pecha i może ulec wypadkowi, a nasze dotychczasowe życie zmieni się drastycznie. Miejmy to zawsze na uwadze. Myślę, że sztuka i instytucje sztuki powinny reprezentować całe społeczeństwo. Dobrze by było, gdyby galerie proponowały wystawy dla wszystkich odbiorców, również tych z niepełnosprawnościami, niewidomych. Trzeba przygotować informacje w łatwym do odbioru języku, gdyż nie wszyscy rozumieją filozoficzne teksty kuratorskie. Sztuka musi być dostępna dla każdego. Nie tylko dla zdrowych, ale naprawdę dla każdego, niezależnie od wieku, religii, ograniczeń. Te postulaty uważam za ważne i poruszam je w moich pracach.

Studiowałam rzeźbę, ale wypowiadam się we wszystkich możliwych mediach. Pracowałam klasycznie z kamieniem, ceramiką, brązem i betonem. Robię instalacje oraz sztukę wideo, a także uprawiam malarstwo i grafikę. Materiał zawsze wzmacnia moją wypowiedź, dlatego jego wybór jest dla mnie najważniejszy. Przykładowo w instalacji *Just a Moment* chciałam pokazać kruchość życia. Dlatego zdecydowałam się użyć porcelany. Z jednej strony jest ona bardzo trwała, z drugiej zaś – krucha i delikatna, właściwie taka jak życie. Z kolei pracę *Engel* nazwałam performatywnym malarstwem. Tworząc ją, wybrałam surowe lniane płótno, bo len jest materiałem naturalnym, nieprzetworzonym.

Najnowszą moją rzeźbą są *Skrzydła*. Jedno skrzydło ma 210 centymetrów długości – aby je wykonać, przez sześć lat zbierałam resztki opakowań po lekarstwach. Leki trzymają ludzi przy życiu i powodują, że ludzie żyją lepiej, są zdrowsi i dochodzą do siebie po chorobie. Bywa, że bez lekarstw nie dajemy rady. Pragnęłam zwrócić uwagę odbiorców na system zdrowotny i na ludzi potrzebujących lekarstw, które uzdrawiają i dodają skrzydeł. Osoby z chorobami psychicznymi dostają stabilizujące ich pigułki. Dzięki tym lekarstwom mogą być częścią społeczeństwa. Podobnie z osobami z niepełnosprawnościami, oni także potrzebują natychmiastowych lekarstw, by móc normalnie funkcjonować i tworzyć część społeczeństwa. W Słowacji służba zdrowia jest w bardzo złym stanie. Słowacy z chronicznymi chorobami mają najwyższy stopień umieralności w Europie. Przykładowo, trzech moich przyjaciół odeszło w młodym wieku, gdyż kasa chorych nie opłaciła im środków leczniczych. Zrobiono publiczną zbiórkę, niestety, zanim zebrano pieniądze, oni już zmarli. To doprowadziło mnie do szału. Przez pracę *Skrzydła* chciałam pokazać, że lekarstwa są dla człowieka bardzo ważne. Zrobiłam również krótkie wideo o tym, jak trzymając skrzydła, podnoszę się z inwalidzkiego wózka. Symbolicznie przedstawiłam, że jestem uskrzydlona i mogę latać".

Szanowana galeria Pragovka w Pradze pod koniec sierpnia 2025 roku zaprezentowała między innymi performans Zorki Lednárovej. „To jest pewien paradoks. Musiałam poradzić sobie ze swoim ciałem. Taki performans zrobiłby bez przeszkód zdrowy człowiek. Ja zaś wielu rzeczy nie mogę sama wykonać. Potrzebuję pomocy innych. Ludzie niepełnosprawni fizycznie albo umysłowo nie są panami własnego ciała. Jednak osoby z niepełnosprawnościami mogą wszystko, tylko inaczej. Dlatego tę ważną rzecz chciałam pokazać. Musiałam oddać kontrolę nad niektórymi czynnościami innym. Nie byli to obcy ludzie, tylko zaprzyjaźnieni artyści. Każdy z nich wziął moje ręce lub nogi i zaczęli nimi poruszać. Wielu ludzi boi się uzależnienia od pomocy osób trzecich. Byłam wewnętrznie napięta, gdyż nie miałam kontroli nad moim ciałem. Ale z drugiej strony czułam wyzwolenie. Widać zresztą na wideo, że naprawdę sprawiało mi radość poruszanie rozłożonymi kończynami. Dawno tego nie robiłam. Zyskałam ważne i trudne doświadczenie. Musiałam przeskoczyć własny cień".

Zorka Lednárova (ur. 1976, Bratysława). Od 1997 roku mieszka w Niemczech, obecnie w Berlinie. Dyplom z rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Bratysławie. Studia kaligrafii w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Hangzhou w Chinach. Dyplom w Muthesius University for Fine Arts and Design w Kilonii. Dyplom magisterski na Uniwersytecie Sztuki w Berlinie. Laureatka licznych nagród i stypendiów twórczych, między innymi DAAD, ProHelvetia, miasta Bratysławy, wydziału sztuki i kultury miasta Berlina.

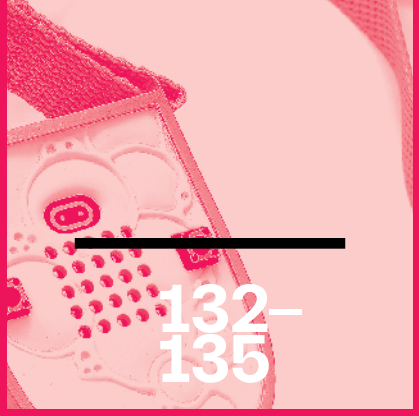
https://www.lednarova.com/



▲
Zorka Lednárová, *Just a moment*, fragment, fot. z archiwum artystki



126–
131



132–
135



136–
141



142–
147



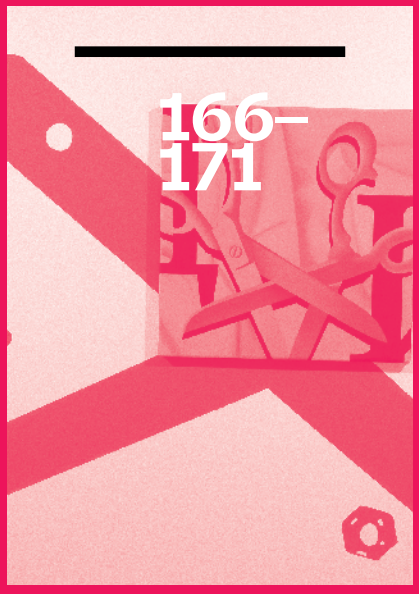
148–
153



154–
159



160–
165



166–
171



172–
179



180–
191



192–
199



200–
207


ZJa
wiS
kA



Uchwycić swoje czasy – kim jest dziś kolekcjoner sztuki

Ida Smakosz-
-Hankiewicz

▲
Z archiwum Galerii Arttrakt,
na zdj. Krzysztof Wałaszek

Galeria sztuki to miejsce, w którym czasem można go spotkać. Podobnie jak muzeum, targi, aukcje, biennale i festiwale malarstwa. Kolekcjoner jest tam, gdzie jest sztuka. Ponieważ sztuka to nie tylko jego pasja, ale często uzależnienie i sposób życia. Bywa więc, że z czasem kolekcjoner sam zakłada galerię lub muzeum – co niejednokrotnie staje się zwieńczeniem procesu tworzenia kolekcji, kolekcja bowiem to rodzaj pomnika, zbioru pamięci, który domaga się upublicznienia.

Zalety i cele kolekcjonowania

> Kolekcja jest moją historią, pełną niezapomnianych wrażeń, odkryć, wielu godzin rozmów z wybitnymi artystami i ludźmi kultury.
>
> Jerzy Starak, kolekcjoner

Cele tworzenia kolekcji można podporządkować różnym motywacjom. Pierwszą, tą górnolotną i nie zawsze do końca dającą się zracjonalizować, jest po prostu czysta pasja – na którą składa się cały wachlarz emocji, chęć samorozwoju, tworzenia czegoś własnego i wyjątkowego, wreszcie pewien głód posiadania, o którym Anna Maria Potocka pisała, że „kolekcjonerstwo to najwytworniejsza forma tej przypadłości egzystencjonalnej".

Kolekcjonowanie sztuki to również próba pozostawienia czegoś po sobie, budowanie pamięci, który to proces niektórzy porównują ze wznoszeniem katedry. Kolekcja z czasem staje się pewnego rodzaju biografią i zwierciadłem kolekcjonera, bardzo intymną (emocjonalną) częścią jego osoby. Obrazy z kolekcji często wiążą się z osobistymi wydarzeniami w życiu kolekcjonera.



▲
Z archiwum Galerii Arttrakt

Poszczególne prace z kolei niosą własne treści i historie. Tak kolekcja staje się wielowątkową opowieścią, tekstem nasyconym wieloma odniesieniami – treść obrazów zderza się bowiem z historią tego, kto ją tworzy, niejednokrotnie pełną wrażeń, odkryć, podróży, przeżyć, rozmów i spotkań z artystami. Kolekcja jest więc swoistym palimpsestem. Zdarza się, że wybitny artysta wyprzedza swoje czasy, a kolekcjoner posiada umiejętność, czy może raczej pewne wyczucie, patrzenia w przód – wtedy kolekcja może dopiero za pewien czas wybrzmieć w sposób szczególny.

Kolekcjonowanie i wszystkie działania, które się w związku z nim podejmuje, prowadzą również do kształtowania naszej wrażliwości na nowo, a także do poszerzenia palety naszej wiedzy i doświadczeń przez obcowanie z różnymi tekstami wizualnymi i treściowymi. Początkujący kolekcjoner zaczyna odwiedzać wystawy, festiwale, czytać książki o sztuce. Tak kształtuje się gust. Wielu kolekcjonerów, których znam, rozpoczęło studiowanie historii sztuki. Dlatego często proces tworzenia kolekcji uwarunkowany jest coraz większą wiedzą i doświadczeniem tego, który ją tworzy. Niekiedy kolekcja ewoluuje wraz ze wzrostem poziomu wtajemniczenia, wiedzy, opatrzenia osoby kupującej sztukę.

> Od początku czas zdobywania ciekawego obiektu powodował stan „podwyższonego ciśnienia", częściową utratę racjonalnego myślenia. Na szczęście jeszcze funkcjonuję.
>
> Waldemar Andzelm, kolekcjoner

Warto również napisać o emocjach, jakie wyzwala kolekcjonowanie. Przypominają one nieco sportową rywalizację. Z jednej strony to duma i satysfakcja z pozyskanego dzieła, z posiadania najlepszych prac danych artystów, z drugiej zaś – złość i żal z niewykorzystanych szans, przegranych aukcji. Decyzje o zakupie dzieła sztuki wiążą się nierzadko z niepodejmowaniem ryzyka. Kolekcjoner musi mieć odwagę by zapłacić nieraz większą cenę za wybitne dzieło, musi być pewny siebie i swoich wyborów.

Kolekcjonowanie wyróżnia, buduje prestiż i wyjątkowość osoby. Nie ma dwóch takich samych kolekcji – kolekcje sztuki składają się bowiem z prac niepowtarzalnych, unikatowych, jedynych w swoim rodzaju, niosących często dodatkowe znaczenia – nośniki treści intelektualnych będących zapisem czasów, w których powstały.

Kolekcjonowanie czy inwestowanie?

Sztuka i pieniądze są ze sobą nierozerwalnie związane. Czy jednak aspekt lokaty kapitału jest czynnikiem determinującym wybory kolekcjonerów? Z historii różnych kolekcji wiemy, że prawie nigdy nim nie był. Kolekcjoner Jarosław Przyborowski tak odpowiedział na pytanie o to, czy wycenianie sztuki ma sens: „Nie bardzo wiem, po co, chyba że dla poprawienia sobie humoru. Nadmierne skupianie się na materialnej stronie kolekcji bardzo ją ogranicza i czasami paraliżuje jej rozwój. Decyzje powinno się podejmować, w miarę możliwości, w oderwaniu od materii, kierując się tylko jakością dzieła sztuki"[1].

1 Anna Maria Potocka, *Kolekcja, kolekcjoner, kolekcjonowanie*, Kraków 2021, s. 100.



▲
Z archiwum Galerii Arttrakt

Inwestycja w sztukę jest inwestycją długoterminową i obarczoną dość dużym ryzykiem. Niektóre prace z czasem mogą okazać się inwestycyjnym złotym strzałem i stopą zwrotu nieporównywalną z innymi konwencjonalnymi inwestycjami, inne zaś mogą stracić na wartości, dlatego złota zasada kolekcjonowania brzmi: „kupuj to, co ci się podoba".

Czasem bywa, że inwestor zostaje kolekcjonerem, ponieważ kupowanie sztuki okazuje się wręcz uzależniające.

Jak ujęli to Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz w *Przewodniku kolekcjonera sztuki najnowszej*: „Kupowanie sztuki jest kupowaniem rzeczy całkowicie zbędnych dla większości ludzi, a równocześnie niezbędnych dla tych, którzy maja nadmiar pieniędzy i chcą je przeznaczyć na coś wyjątkowego, lub dla tych, którzy może nadmiaru nie mają, ale nie mogą się powstrzymać"[2].

Inną istotną kwestią jest fakt, że sama kolekcja jako taka ma dużą wartość. Przypomnijmy, że kolekcja od zbioru różni się tym, że jest pewną całością, jest komplementarna, spójna. Tym właśnie kolekcjonowanie różni się od kupowania sztuki.

Kolekcja świadoma

Kolekcjonowanie pociąga również za sobą pewną odpowiedzialność. Kolekcjoner powinien być świadomy i przygotowany do wspierania i jednocześnie tworzenia zjawisk współczesnej kultury. Zimna kalkulacja inwestycyjna w zasadzie nigdy nie jest istotą tworzenia kolekcji. Kolekcjoner z czasem przemienia się z pełnego pasji entuzjasty w świadomego swoich wyborów badacza, na którego decyzje zakupowe mają wpływ wiedza, wizja i poczucie odpowiedzialności.

Kolejnym i naturalnym krokiem staje się dla wielu kolekcjonerów udostępnianie swoich kolekcji publicznie, katalogowanie i opracowywanie zbiorów oraz ich zabezpieczanie i inwentaryzacja. Większość kolekcjonerów chce pozostawić po sobie trwały ślad i przekazać zbiory do muzeów – ostatnio słyszeliśmy o przekazaniu znacznej części kolekcji Andrzeja Starmacha do Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

> Kolekcjonowanie jest nie tylko formą rywalizacji, przedłużeniem w czasie swojego „ja", ale także uczestniczeniem w czymś dobrym, w czymś, co ubogaca społeczeństwo przez doświadczanie sztuki.
>
> Grażyna Kulczyk, kolekcjonerka

Jaka jest rola galerii w procesie budowania kolekcji?

Galeria sztuki jest jednym z elementów wielkiej układanki, którą stanowi rynek sztuki. Tworzą go również domy aukcyjne, kolekcjonerzy, inwestorzy, artyści, krytycy i kuratorzy, muzea, targi sztuki. Mówiąc najogólniej: galeria zajmuje się prezentowaniem i propagowaniem szeroko pojętej sztuki, ale przede wszystkim jest rodzajem pośrednictwa między potencjalnym kolekcjonerem a artystą. Można powiedzieć, że rolą galerii jest zarażanie pasją kolekcjonerską, jest to również praca u podstaw – opowiadanie o sztuce artystów, których galeria prezentuje, doradztwo, tłumaczenie znaczeń i okoliczności powstania poszczególnych prac – jest to szczególnie ważne w wypadku osób zaczynających swoją przygodę z kolekcjonowaniem. Osoba prowadząca galerię często jest dla początkujących kolekcjonerów pierwszym przewodnikiem po świecie sztuki. Galerie współpracują również z doświadczonymi kolekcjonerami, dla których wyszukują konkretne dzieła. Najczęściej są to osoby dobrze znane właścicielom galerii – rynek sztuki w Polsce jest na tyle mały, że ten krąg osób wtajemniczonych jest ograniczony, co pozwala uniknąć transakcji z flipperami. Największe galerie mają listy osób oczekujących na zakup prac danego artysty. Funkcjonują również czarne listy – w wypadku handlarzy kupujących daną pracę i od razu odsprzedających ją na aukcji.

Z drugiej strony ważną rolą galerii jest współpraca z artystami. Galeria, będąc niejako przedstawicielem czy agentem artysty, odpowiada nie tylko za promocję jego twórczości, ale także za poziom cen prac. Do działań podejmowanych przez galerię, oprócz sprzedaży dzieł, zalicza się również działalność kulturalną – cykliczne organizowanie wystaw, wydawanie katalogów, publikacje w prasie, a także prezentacje na targach sztuki i plenerach. Wszystkie te działania, oprócz zapewnienia reprezentowanym artystom rozpoznawalności, prowadzą do ugruntowania się ich pozycji na rynku sztuki, co ma swoje odzwierciedlenie w rozwoju cen ich prac. Do obowiązków galerzysty należy również dokumentacja, inwentaryzacja i katalogowanie prac, tak aby dzieła sztuki w ofercie miały udokumentowaną historię: gdzie były pokazywane, na jakich wystawach, w jakich instytucjach, czy ich reprodukcje znajdują się w katalogach. To wszystko wpływa na wartość pracy i jest dowodem jej proweniencji i autentyczności. Z mojego doświadczenia wynika, że kolekcjonerzy częściej wybierają prace, które mają historię wystawienniczą i są katalogowane.

Czym różni się w tej relacji galerzysta od marszanda? Może tym, że galerzysta pracuje jednak głównie dla artystów – dba o ich rozwój i promocję, podczas gdy marszand najczęściej oferuje klientom prace z rynku wtórnego.

Prowadząc galerię, spotkałam wielu kolekcjonerów, którzy oddali się sztuce, tworząc kolekcje jako dzieło swojego życia. Spotykam i znam posiadaczy małych, ale niezwykle charakterystycznych i przemyślanych kolekcji, tworzonych według pewnego klucza, obserwuję, jak rodzi się pasja kolekcjonerska. Wszystkie te osoby łączy pasja lub może bardziej nałóg i to, że kiedyś zakochali się w sztuce. Werner Muensterberger pokusił się o psychologiczną analizę cech kolekcjonera, a opisując emocje związane z kolekcjonowaniem, porównał tę pasję z nałogiem i wysnuł tezę o źródłach tych nawyków mających związek z konkretnymi wydarzeniami z życia[3].

Relacja między galerzystą a kolekcjonerem także jest bardzo specyficzna, często sprowadza się do subtelnej współzależności między kolekcjonerem nabywcą, który ma pewną potrzebę, a w istocie empatycznym właścicielem galerii – dostawcą. Klient

2 Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz, *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej 2*, Fundacja Sztuki Polskiej ING, Bęc Zmiana, Warszawa 2019, s. 81.

3 Werner Muensterberger, *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton University Press, Princeton 1994.

ma w tej relacji ma poczucie wyjątkowości. Jednocześnie pojawia się ogromna potrzeba pokazywania swojej kolekcji, chwalenia się nowymi nabytkami, kompulsywne wręcz pragnienie posiadania, które powoduje rumieniec podniecenia przy zawieraniu transakcji.

W dzisiejszych czasach obserwujemy niebywały rozkwit rynku sztuki współczesnej – to ponad połowa całego rynku sztuki. W Polsce jest on nadal dość ograniczony, ale liczba kolekcjonerów wciąż się powiększa. Współczesność ze swoją różnorodnością jest fascynująca, a wszystko to odbija się w sztuce i we współczesnych kolekcjach. Młodzi kolekcjonerzy wolą sztukę, która odnosi się do współczesnych problemów i estetyki. Łatwiej im się także z nią utożsamiać. Kolekcjonowanie sztuki współczesnej jest tak pociągające, łączy w sobie bowiem estetykę, emocje, intelekt, prestiż, ryzyko i kontakt ze środowiskiem twórczym. To dialog z kulturą, czasami zaś… gra o wielka stawkę. To trochę jak bycie świadkiem powstawania historii sztuki – „tu i teraz".

> Kolekcjoner sztuki jest więc niejako kolekcjonerem swoich czasów. Kolekcjonowanie pozwala Ci być w kontakcie z teraźniejszością. Jestem człowiekiem współczesności i szczerze wierzę, że trzeba żyć chwilą obecną. Świat, który znamy, składa się z przeszłości, teraźniejszości, przyszłości. Przeszłość już posiadamy, więc nigdy nie może być ryzykowna. Teraźniejszość i przyszłość wymagają aktu tworzenia, a zatem pozwalają na śmiałość i przygodę.
>
> François Pinault, kolekcjoner



► **Z archiwum Galerii Arttrakt**



Justyna Teodorczyk

Biżuteria, która mówi, a czasem krzyczy. Legnicki Festiwal SREBRO



▲ Michalina Owczarek-Siwak, fot. archiwum Galerii Sztuki w Legnicy

Biżuteria artystyczna, choć może lepszym określeniem byłoby „biżuteria narracyjna" bądź „biżuteria konceptualna", to ważna, ale mało poznana dziedzina twórczości, która jednak znajduje swoje – już dobrze zauważalne – miejsce w świecie sztuki. Jest ono coraz silniej zaznaczane, w miarę rozwoju i narodzin kolejnych europejskich „tygodni jubilerskich" lub innych miejsc i przestrzeni, w których jedynym medium artystycznych wydarzeń i przekazu jest właśnie, mówiąc potocznie, biżuteria, rozumiana i traktowana jako osobne, pełnoprawne dzieło sztuki, które jest nie tylko wyrazem unikalnego stylu jej twórców, lecz również artefaktem, który niesie ważny przekaz, sytuując i kontestując swoją tożsamość jako autonomicznego dzieła sztuki, a nie jedynie ozdoby czy atrakcyjnego dodatku.

Polskim zagłębiem biżuterii jest stutysięczne miasto na Dolnym Śląsku. Legnicki Festiwal SREBRO – jedyne tego rodzaju wydarzenie w kraju (organizowane przez tamtejszą Galerię Sztuki) – sprawia, że Polska jest aktywnym i liczącym się centrum wymiany „myśli złotniczej" oraz poważną platformą prezentacji dokonań tej dziedziny. Ponad czterdzieści lat tradycji (w tym dwie i pół dekady – międzynarodowej), ścisła współpraca z wieloma ośrodkami z Europy, a także dalsze kooperacje (Azja, Ameryka Północna) sprawiają, że International Jewellery Competition (Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej) – międzynarodowy *open call* organizowany przez legnicką galerię i główne wydarzenie festiwalu – co roku odbija się szerokim echem w świecie i cieszy się takim samym odzewem artystów wypowiadających się przez tworzenie biżuterii. W tym roku odbyła się już trzydziesta trzecia jego edycja i jak zawsze zgromadziła kilkaset prac z ponad czterdziestu krajów (i pięciu kontynentów). Jury wybrało do wystawy głównej czterdzieści cztery prace, serwując odbiorcom przekrojową ekspozycję, a zarazem plejadę „efektów WOW!" – tak bowiem brzmiało hasło *open callu*.

Zeszłoroczny temat konkursu – „Empatia" – nie tylko dawał biżuterii prawo głosu do wypowiadania się o nurtujących (także sztukę) problemach, ale wręcz wymagał od niej zajmowania stanowiska, prezentowania postaw i osobistych sytuacji. Wglądania i do wewnątrz – do skrywanych, opuszczonych zakamarków siebie, i na zewnątrz – w miejsca dalekie i bliskie, zarówno bowiem radość, jak i tragedie miewają przecież wymiar globalny, geograficzny, lecz również indywidualny, który zostawia ślad i w nas i w narodach. Tym razem organizatorzy postanowili zwrócić się ku przedmiotowi i oddać mu prawo do zachwycenia nas, kokietowania estetyką, warsztatową biegłością i artystycznym sprytem, prowadzących do entuzjastycznych zaskoczeń. „Po posthumanistycznym zwrocie, pustce i ułudzie dyskursów w kryzysie człowieczeństwa, oczekujemy od biżuterii już nie tylko pesymistycznego złorzeczenia i dysutopijnych proroctw, ale też nadziei, ukazania światełka w tunelu, antidotum na otarcie apokaliptycznych łez. Magicznej różdżki, która sprawi że świat wyda się piękniejszym miejscem niż jest. Oczekujemy efektu WOW!" – głosił pierwszy głos kuratorski. Drugi dodawał: „Oczywiście chcielibyśmy, aby wysiłek artystów […] koncentrował się wokół ważnych społecznie i kulturowo kwestii. Chodzi o jakość samej wystawy, ale także pretekst do dyskusji, w których głos zabierać powinni nie tylko politycy, aktywiści, liderzy opinii". Konceptualne i narracyjne tradycje konkursu pozwalały pozostać z nadzieją, że nie zabraknie prac, które do zadanego tematu odniosą się konstruktywnie, kreatywnie, kontekstowo, a nawet krytycznie. Tak oczywiście się stało, oczekiwania zarówno kuratorów, jak i widzów zostały więc spełnione, a Legnica zaprezentowała kolejną wystawę wyróżniającą się bogactwem form, artystycznych koncepcji i treści. Zwycięską okazała się brosza obiekt austriackiej projektantki Konstanze Prechtl, która potraktowała temat przewrotnie. Perfekcyjnie wykonana ze srebra praca *The Flaw That Wows*, łudząco przypominająca smartfon, zachęca do wzięcia go w dłoń w geście robienia selfie – powtarzalnego, rytualnego „małego WOW". Umieszczone na gładkiej powierzchni „ekranu" granulki srebra, imitujące zabrudzenie szybki telefonu albo niedoskonałość cery, demaskują jednak naszą złudną idealność, doskonałość, przypominając, że jesteśmy oszukiwani i manipulowani przez przedmioty. Wygrał nie efekt, ale defekt. Interakcję z rzeczą zaproponowała także Michalina Owczarek, której naszyjnik „niczym pierwsze zamierzchłe *personal devices* – Tamagochi – jest interaktywnym »pupilem«" – mówiła autorka. Sergiusz Kuchczyński w pracach o przewrotnej nazwie *Lust* wystawił na próbę nasze poczucie humoru, wyczucie estetyki i zmysł erotyczny. Projektując prowokacyjne przedmioty kojarzące się z przyjemnymi w dotyku „umilaczami", do których wykorzystuje elementy popularnych sprzętów kuchennych i łazienkowych, łączy sztukę złotniczą z użytkową. Zachęca nas, żebyśmy sami nadali im nową funkcję, kierując się intuicją, upodobaniami i poczuciem humoru. Elsa de Graef (Francja) również odwołała się do żartu i zaskoczenia jako kategorii wyrazu artystycznego. W niepozornym i zminimalizowanym w formie dysku ukryła naszyjnik *Eclipse*, który – otwarty – prężnie wyskakuje z metalowego etui, rozwijając się w pełną, przypominającą kryzę formę. Feeria kształtów, barw i warstw współgra z lekkością i frywolnością wyrazu i materiału – „efekt WOW" tworzy tu cienka połyskująca tęczowo i delikatnie szeleszcząca folia, jak i samo świetliste odkrycie (gdy mija tytułowe zaćmienie). Węgierska twórczyni Fanni Nagy zmieściła zaś swoją historię na dwóch stronach… broszy. Jej właściwą stronę stworzyła z karmelizowanego eukaliptusa i podatnych na uszkodzenia kryształów, na drugiej skryła wycięty kształt nawiązujący do ważnych wspomnień. Ulegająca „erozji" ozdoba symbolizuje nasze trwanie w czasie i osobiste „wow" dla naszego życia jako ciągu przyczynowo-skutkowego i materii konsekwentnego budowania codzienności. Prezentująca wiele zaskoczeń wystawa (trwająca do 20 czerwca 2025 roku) jak zwykle pokazała przekrój światowej sztuki biżuterii i jej nieoczywistość. Czasem bardzo efektowną.



▲
Sergiusz Kuchczyński, fot. archiwum Galerii Sztuki w Legnicy





▲
Nagy Fanni, fot. archiwum Galerii Sztuki w Legnicy

▲
Prechtl Konstanze, fot. archiwum Galerii Sztuki w Legnicy

Pięćdziesiąt dwa lata i pauza

Paweł Bąkowski



▲
Zenon Harasym, 1978. wystawa Simon Kiładze *Motywy Gruzji*, fot. archiwum galerii Foto-Gen



Wiosną – tuż przed rozpoczęciem remontu – w Galerii Foto-Gen pokazaliśmy wystawę o miejscach, które fizycznie często już nie istnieją, ale wciąż żyją w pamięci. *Te wszystkie Raje, Komety i Polonie* opowiadała o małych kinach Dolnego Śląska – jednosalowych, czasem prowizorycznych, lecz głęboko osadzonych w lokalnych wspólnotach. Część z nich została zamknięta, inne zmieniły funkcję, kolejne przetrwały tylko jako wspomnienie albo archiwalne fotografie. Zostały ślady: w architekturze, na starych taśmach filmowych, w głosie lektora, w opowieściach. Czwórka osób artystycznych – Gerard Lebik, Lech Moliński, Kamila Mróz i Jerzy Wypych – przyglądała się temu z różnych perspektyw. Gerard Lebik pracował z dźwiękiem zapisanym na taśmach 16 mm – jego instalacja brzmiała jak ścieżka dźwiękowa do filmu, którego nigdy nie było. Kamila Mróz sięgnęła do technologicznych źródeł kina, konstruując rzeźbę inspirowaną rurą Crookesa – dziewiętnastowiecznym wynalazkiem, który pośrednio umożliwił rozwój projekcji. Lech Moliński napisał dwa opowiadania – *Raj* i *Grażyna* – o tym, jak film przenosił się z sal kinowych do mieszkań i domów. Jerzy Wypych sfotografował wnętrza dawnych kin – puste fotele, ściany, korytarze – detale, które zapamiętały obecność widzów. Wystawa zakończyła się 1 czerwca. Od tamtej pory galeria przy placu Biskupa Nankiera 8 jest nieczynna – tymczasowo. Rozpoczynamy długo planowany remont, który potrwa około roku. To nie koniec, ale przejście – moment, w którym zyskujemy szansę na nową jakość: lepsze warunki ekspozycyjne, dostosowanie przestrzeni do potrzeb osób z niepełnosprawnościami, większy komfort dla odbiorców i zespołu. Choć wystaw w naszej siedzibie na razie nie będzie, galeria nie przestaje działać. Przenosimy się w inne miejsca – do innych instytucji, miast, krajów. Pracujemy nad nowymi publikacjami, planujemy współprace międzynarodowe, powrót do idei sympozjum fotograficznego i stworzenie programu rezydencji artystycznych. Przerwa jest tylko pozorna – to czas pracy wewnętrznej i zewnętrznej. I przygotowań do nowego otwarcia.

To, że dziś myślimy o przyszłości tego miejsca, nie byłoby możliwe bez jego przeszłości – złożonej, bogatej, a momentami wręcz pionierskiej. W 1973 roku Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu powołał do życia Wrocławską Galerię Fotografii. Jej pierwszym kierownikiem został Kazimierz Helebrandt – i to właśnie on zarysował wizję, która miała decydować o charakterze galerii przez kolejne dekady. Już w pierwszym roku działalności obok klasycznej fotografii znalazło się miejsce na eksperymenty, alternatywne podejścia i dialog ze sztuką współczesną. Pokaz *Zamiast Natalii LL*, zorganizowany równolegle do wystawy *Sztuka konsumpcyjna* w galerii Permafo, był nie tylko komentarzem, ale także sygnałem otwartości – galeria nie zamierzała być miejscem zachowawczym. Od początku z Kazimierzem Helebrandtem blisko współpracował Jerzy Olek, który w 1977 roku przejął kierownic-

▲
Z archiwum Galerii Foto-Gen

two Wrocławskiej Galerii Fotografii. To właśnie wtedy rozpoczął się najbardziej dynamiczny okres w historii miejsca. Jerzy Olek nie tylko rozwijał intensywny program wystawienniczy, ale także budował międzynarodowe kontakty, tworzył teoretyczne ramy działań artystów pracujących z medium fotografii, inicjował debaty, spotkania, sympozja. Jego kuratorski projekt *Stany graniczne fotografii*, pokazany w 1977 roku najpierw w Katowicach, następnie we Wrocławiu, był punktem zwrotnym – początkiem refleksji nad medium jako językiem, narzędziem, materią. W tym samym roku Jerzy Olek zainicjował sympozjum *Foto – Medium – Art*, które połączyło wystawy, wykłady i spotkania w kilkunastu lokalizacjach Wrocławia. Wzięli w nim udział najważniejsi twórcy związani z nurtem nowych mediów, a miasto – przynajmniej na chwilę – stało się centrum artystycznego eksperymentu.

W 1978 roku galeria zmieniła nazwę na Foto-Medium-Art i pod tym szyldem działała aż do połowy lat dziewięćdziesiątych. Kolejne edycje sympozjów, publikacje, spotkania teoretyczne i dziesiątki wystaw sprawiły, że miejsce to zyskało renomę nie tylko w Polsce. Dzięki kontaktom Jerzego Olka we Wrocławiu można było oglądać twórców z Republiki Federalnej Niemiec, Czechosłowacji, Stanów Zjednoczonych, Japonii czy Kanady – i to w czasach, gdy dostęp do międzynarodowej sceny artystycznej nie był ani prosty, ani oczywisty. W 1989 roku galeria zorganizowała *Fotokonferencję Wschód–Zachód. Europejska Wymiana* – wydarzenie, które podczas drugiej edycji w 1991 roku przyciągnęło do Wrocławia ponad stu pięćdziesięciu gości z dwudziestu krajów. W programie pojawili się między innymi Christian Boltanski, Christo, Klaus Elle, Sandra Moss, ale także mniej znani wtedy twórcy z Europy Środkowo-Wschodniej, których głosy dopiero zaczęły wybrzmiewać. Łącznie Jerzy Olek zrealizował w ciągu niespełna dwóch dekad ponad trzysta wystaw i kilkadziesiąt wydarzeń towarzyszących – od seminariów po wielkie ekspozycje międzynarodowe. W 1996 roku jego historia z galerią zakończyła się w cieniu konfliktu z ówczesnym kierownictwem Ośrodka Kultury i Sztuki.

Po zakończeniu kadencji Jerzego Olka galeria funkcjonowała pod różnymi nazwami – Dolnośląskie Centrum Fotografii, a od 2017 roku Galeria Foto-Gen. Zmieniały się zespoły, kierunki programowe i środowiska, z którymi galeria współpracowała. Kolejne etapy jej działalności odzwierciedlały przemiany w świecie fotografii, zmieniające się potrzeby i języki współczesnej kultury wizualnej. W połowie 2022 roku zaczęliśmy kolejny rozdział i od tej pory prowadzimy galerię z myślą o jej historii – zarówno programowej, jak i architektonicznej. Zależało nam na tym, by pracować z pamięcią miejsca – z jego specyfiką, warstwowością i symboliką – a jednocześnie otwierać się na nowe media, formaty i konteksty. Fotografia pozostaje punktem wyjścia, ale nie jedynym językiem. Wystawy takie jak *Salon zimowy. Fale światła i dźwięki* kolektywu kinoMANUAL stawiały na zmysłowe doświadczenie analogowych technologii, eksplorując punkty styku między fotografią a filmem, między światłem a dźwiękiem. Przestrzeń galerii zmieniała się w tym czasie w przytulny, pulsujący światłem salon – miejsce kontemplacji, powrotu do pierwotnych doświadczeń obrazu. Równolegle z działaniami lokalnymi rozpoczęliśmy również intensywną współpracę międzynarodową. Jesienią 2024 roku – wspólnie z Instytutem Polskim w Paryżu – zrealizowaliśmy wystawę *Villa Polonez*, pokazującą najnowszą polską fotografię w kontekście zmieniającego się pejzażu dziedzictwa, architektury i tożsamości. Prezentacja jedenastu osób artystycznych – między innymi Weroniki Gęsickiej, Michała Łuczaka, Anny Orłowskiej, kinaMANUAL i Witka Orskiego – odbyła się jako część programu *Photo Days* w czasie targów Paris Photo. Te i inne nasze działania nie były próbą rekonstrukcji przeszłości galerii, ale raczej kontynuacją jej energii – nie jako instytucji zamkniętej w murach, lecz miejsca myślenia o obrazie i jego roli we współczesności.

Choć przestrzeń galerii przy placu Biskupa Nankiera od czerwca pozostaje zamknięta, my nie zwalniamy. W czasie remontu skupiamy się na tym, co zawsze było równie ważne, jak wystawy: współpracy, rozmowie, wymianie. Pracujemy nad kolejnymi projektami z partnerami z Polski i zagranicy, planujemy nowe publikacje, przygotowujemy program rezydencji artystycznych i myślimy o powrocie do formuły sympozjum fotograficznego – tym razem w jeszcze bardziej międzynarodowym wydaniu. Drzwi galerii są chwilowo zamknięte, ale nasze projekty nie stoją w miejscu – część z nich już wkrótce pojawi się w innych przestrzeniach, bliższych i dalszych. Ten rok będzie dla nas czasem intensywnej pracy poza ścianami galerii – ale nie poza jej tożsamością. A po powrocie? Chcemy otworzyć drzwi szerzej niż dotąd. I zaprosić do środka na nowo – z tą samą uważnością na obraz, kontekst i rozmowę.



▲
Z archiwum Galerii Foto-Gen





◄
Z archiwum Galerii Foto-Gen,
fot. M. Sobala

▲
Z archiwum Galerii Foto-Gen,
fot. J. Wypych

Beata
Ludwiczak

Design / przestrzeń / technologia



Od 7 marca do 17 kwietnia 2025 roku Wydział Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych prezentował prace swoich pedagogów w prestiżowych wnętrzach Akademickiego Centrum Designu w Łodzi. Wspólna ekspozycja czterech katedr, zatytułowana *Design / przestrzeń / technologia*, zgromadziła pięćdziesiąt trzy prace czterdziestu trzech autorów. Kuratorką główną była Beata Ludwiczak, wspierana przez współkuratorów reprezentujących poszczególne katedry: Tomasza Brzezińskiego (Katedra Scenografii), Magdalenę Kasprzycę (Katedra Mebla), Jacka Kuliga (Katedra Architektury Wnętrz) i Renatę Wites-Krzyżanowską (Katedra Wzornictwa). Ekspozycja była zorganizowana z inicjatywy władz dziekańskich wydziału – dziekana Piotra Kuczkowskiego i prodziekana Patryka Knapczyka.

Według wstępnych koncepcji zawartych w zaproszeniu do zgłaszania prac uznano, że wspólnym dla wszystkich katedr zagadnieniem jest wykorzystywanie przy tworzeniu i projektowaniu różnych technologii i technik, zarówno najnowszych, jak i tradycyjnych. W ostatnich dekadach właśnie postęp technologiczny i zmiany, jakie za sobą pociąga w praktyce projektowej i działalności twórczej, są jednymi z najbardziej dominujących i charakterystycznych zjawisk – tak we wzornictwie, projektowaniu mebli, architekturze wnętrz, jak i w scenografii. Jednocześnie powracają tradycyjne techniki i technologie, które wciąż stosowane przez współczesnych twórców, niejednokrotnie w połączeniu z nowoczesnymi materiałami, pozwalają osiągnąć wyjątkowe rezultaty.

Analiza zgłoszonych na wystawę prac pozwoliła wyodrębnić kilka charakterystycznych wątków, które doskonale zilustrowały wieloaspektową obecność technologii w projektowym procesie twórczym (kilka przedstawionych prac lokowało się na granicy między designem a sztuką).

Na ekspozycji w Akademickim Centrum Designu nowe technologie pojawiły się jako narzędzie projektowania lub produkowania bądź integralna część produktu wspierająca jego funkcjonalność. Przykładowo eksperymentalny projekt przestrzeni wirtualnej Karoliny Cykowskiej-Halczuk *Silent Fall* (2024–2025) wykorzystuje rzeczywistość wirtualną (VR) do prototypowania alternatywnego środowiska życia człowieka, testując innowacyjne rozwiązania architektoniczne w wymiarze zrównoważonego rozwoju i wykorzystania wirtualnych materiałów. Z kolei latarka taktyczna na broń krótką Hussar GL Grzegorza Rozwadowskiego i Patryka Knapczyka (2024) emituje białą wiązkę światła o wartości 1000 lumenów i jest wyposażona w laserowy wskaźnik celowania o niezwykle kompaktowym module.

Zaawansowane technologie mogą być narzędziem badań czy eksperymentów naukowych, artystycznych lub projektowych albo zostać wykorzystane w celach edukacyjnych. Wśród zaprezentowanych w tej kategorii obiektów znalazła się modułowa lalka teatralna Nova 2.0 Mateusza Mirowskiego, zrealizowana w technologii druku przestrzennego (2021). Miała ona na celu badanie możliwości druku 3D na różnych etapach projektowania i realizacji animowanych form wykorzystywanych w teatrze lalek, pod kątem zarówno rozwiązań konstrukcyjnych, jak i walorów plastycznych.

Ekspozycja obejmowała również dzieła, w których projektanci dowodzili wartości kultywowania rzemiosła, czyli tak zwanych tradycyjnych technologii, ze względu na charakter projektu, nawiązanie do dziedzictwa kulturowego, zachowanie walorów



▲
Maska teatralna z serii „Druga skóra" Katarzyny Leks, fot. Bartek Warzecha, w ramach projektu Animatus

◄
***Nova 2.0*, modułowa lalka teatralna Mateusza Mirowskiego, fot. Beata Ludwiczak**

materiału. Stół FOR Magdaleny Kasprzycy (2022), wykonany rzemieślniczo w warsztatach Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, eksponuje urodę detalu dzięki oryginalnemu połączeniu stalowej konstrukcji z nogami wykonanymi z litego drewna.

Tradycja często pozostaje w dialogu z nowoczesnością, ponieważ współczesny projektant raczej nie uniknie sięgnięcia po nowe możliwości w zakresie generowania koncepcji, opracowania dokumentacji projektowej, cyfrowych narzędzi komunikacji czy nowoczesnych materiałów. *Druga skóra* Katarzyny Leks (2021) to projekt maski teatralnej będącej wynikiem eksperymentów z bioplastikiem, a krzesło .add CHAIR 2 Piotra Kuczkowskiego to hybryda tradycji i nowoczesności, łącząca elementy drewniane wykonane tradycyjnymi metodami obróbki z precyzyjnymi komponentami wytworzonymi za pomocą technologii druku 3D.

Ten dialog tradycji z nowoczesnością czasami przechodzi w opozycję do nowych technologii, w której zastosowanie metod tradycyjnych stanowi deklarację ich przewagi nad bezkrytycznie przyjmowanym postępem. *Poszukując codzienności* Roberta Sochackiego (2015), instalacja wideo na trzy telewizory i trzy wózki, wpisuje się w nurt designu spekulatywnego, snując refleksje na temat wartości, jakie mogą ulec zmianie w związku z wszechobecną „AI-zacją".

Na wystawie pokazano także prace krytycznie odnoszące się do technologii, która pozbawia nas wrażeń sensorycznych, wprowadza zawrotne tempo postępu, uniemożliwia refleksję. Cykl interaktywnych scenografii Patrycji Mastej i Magdaleny Skowrońskiej *Spektrum światła / Ekspozycja na kolor* (2020–2024) pokazuje potrzebę powrotu do doznań sensorycznych w świecie, w którym nasze umysły zostały uwiedzione przez ekrany. I choć należące do tej grupy projekty wyrażają wątpliwości i zdystansowanie do postępu technologicznego, to ostatni zbiór, nazwany „technologie dla przyszłości", udowadnia, że właściwie potraktowane narzędzia technologiczne mogą wspomóc analizowanie kierunku, w jakim zmierzamy jako ludzkość, i wesprzeć projektowanie nie tylko obiektów, wnętrz, wystaw, eksperymentów, doświadczeń, ale także naszego życia w nadchodzących dziesięcioleciach. Tutaj *Mebel u schyłku antropocenu* Szymona Przybysza (2023) polemizuje z dotychczasowymi metodami wytwarzania, stawiając sobie za cel zrealizowanie obiektu w stylistyce nadchodzącej przyszłości.

Jeśli chodzi o relacje między trzema zjawiskami wymienionymi w tytule wystawy, to ich wzajemne interakcje tworzą unikalną, jedyną w swoim rodzaju jakość. Design może wpływać na przestrzeń, a wtedy technologia służy jako narzędzie osiągnięcia celu zamierzonego przez projektanta. Może na przykład zmieniać doświadczenie przestrzeni, jak utrzymana w historyzującej stylistyce pałacu urzędowego multimedialna wystawa stała w Centrum Muzealno-Edukacyjnym Karkonoskiego Parku Narodowego – Pałac Sobieszów Bartosza Jakubickiego i Agaty Wojtyły-Młynarczyk (2023). Ekspozycja jest wspomagana przez nowe technologie multimedialne, takie jak projekcje, wizualizacje 3D, kamery z czujnikami ruchu oraz ekrany interaktywne.

Z drugiej strony dzięki nowym technologiom przestrzeń stała się jednym z elementów procesu projektowego, podlegającym decyzjom podejmowanym przez doświadczonych projektantów. Doskonale ilustrują to projekty nowoczesnych przestrzeni muzealnych, na przykład *Główna wystawa stała Muzeum Bitwy pod Grunwaldem w Stębarku* Katarzyny Jagiełło (2020), w ra-



▲
***Hussar GL*, latarka taktyczna na broń krótką Grzegorza Rozwadowskiego i Patryka Knapczyka, fot. Grzegorz Rozwadowski.**



▲
Stół FOR Magdaleny Kasprzycy,
fot. Beata Ludwiczak



▲
Krzesło „Mebel u schyłku
antropocenu" Szymona Przybysza,
fot. Szymon Przybysz



mach której dzięki połączeniu nowoczesnych multimedialnych technologii (filmów, aplikacji i interaktywnych map) z tradycyjnie wyeksponowanymi muzealiami przestrzeń oferuje interaktywne i responsywne doświadczenie.

Technologia umożliwia tworzenie przestrzeni wirtualnych, które dzięki ingerencji autora wyrażają konkretne treści czy komunikaty, na przykład ekologiczne przesłanie w pracy *Uncanny Valley* Bartosza Zamarka (2024), polegającej na projekcji powstałej za pomocą technologii scanningu 3D, a przedstawiającej spacer po ściętym lesie, bez początku i bez końca. W pracy Jacka Krzysztofa Żurka *Wdrożenie projektowe unikatowego gabinetu stomatologicznego* design wprowadza narrację plastyczną o walorach scenograficznych i wysokiej ekspresji form do wnętrz o wysokiej specjalizacji medycznej.

Technologia może również pośredniczyć między koncepcją projektanta a charakterem tworzonej przez niego przestrzeni. Takim eksperymentem są *Archistruktury* Bartosza Jakubickiego, powstałe w latach 2016–2022. Projekt ten jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób muzyka i cyfrowe przestrzenie modeli architektonicznych mogą za pomocą technologii tworzyć postępową i niespotykaną estetykę. Struktury wynikające z komputerowych technik projektowych, siatki brył, dane parametryczne oraz właściwości wirtualnych materiałów są sterowane w środowisku 3D akcentami oraz zakresami dźwiękowymi muzyki, która stara się ilustrować środowisko techniczne.

Według kuratorów wystawy: „Design, przestrzeń i technologia tworzą dynamiczny ekosystem synergicznych i interaktywnych połączeń, w którym każde ogniwo wpływa znacząco na pozostałe, a ich wzajemne relacje kształtują nasze doświadczenie oraz sposób, w jaki funkcjonujemy w świecie. Niewątpliwie przestrzeń inspiruje rozwiązania w designie, jednak to duet design – technologia jest synonimem zachodzącego postępu. W 1923 roku Walter Gropius zatytułował wystawę Bauhausu »Sztuka i technologia – nowa jedność«. To motto znajdowało się w tle przygotowań naszej ekspozycji. Słowo »sztuka« zastąpiliśmy słowem »design«, którego najpewniej użyłby Gropius w roku 2025. Jednak dopiero słowo »przestrzeń« pozwoliło nam osiągnąć wyraźną spójność dostrzegalnej przecież różnorodności struktury Wydziału”.

Wystawa w łódzkim Akademickim Centrum Designu była świetną okazją do zaprezentowania twórczości i stylu pracy przedstawicieli poszczególnych kierunków Wydziału Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii, ale także do refleksji nad designem, technologią i przestrzenią we współczesnym świecie. Technologie – nowoczesne czy tradycyjne – w służbie współczesnych projektantów oferują i nowe narzędzia, i nowe sposoby percepcji rzeczywistości, zmieniając w ten sposób postrzeganie otaczających przestrzeni, kreowanych ciągle od nowa przez architektów wnętrz czy scenografów i stanowiących tło dla artefaktów powstających w wyniku pracy projektantów.

▲ ***Silent Fall*, eksperymentalny projekt przestrzeni wirtualnej Karoliny Cykowskiej-Halczuk, fot. Karolina Cykowska-Halczuk**

► **Krzesło *.add CHAIR 2* Piotra Kuczkowskiego, fot. Piotr Kuczkowski**





Historia, która nie zmieściła się w podręcznikach

Magdalena Basak

▲ *Archiwum Mieszkania Geppertow*, fot. M. Kujda, archiwum Fundacji Art Transparent

► *Białe plamy są póki ich nie zauważamy*, fot. T. Papuczys, archiwum Fundacji Art Transparent

Gdy w Warszawie wiele się pisze i mówi o odkrywaniu na nowo twórczości Erny Rosenstein, Aliny Szapocznikow czy Katarzyny Kobro, we Wrocławiu od kilku lat trwa wielkie odzyskiwanie pamięci nestorek Grupy Wrocławskiej. Stołeczne przemyślenia często są replikowane na resztę kraju jako te, które dotyczą nas wszystkich. Wrocławianie i wrocławianki – niekoniecznie „rdzenni", w końcu to miasto, w którym niemal każdy przyjechał skądś – mają świadomość posiadania odrębnej, własnej i wyjątkowej historii, zasługującej na wysłuchanie i refleksję.

Niebagatelne odkrycie

W 2018 roku fundacja Art Transparent zaprosiła na pierwszą wystawę z cyklu „15% abstrakcji". Tytuł odnosił do książki Hanny Krzetuskiej-Geppert (Wrocław 1966) – autobiografii i omówienia postawy twórczej artystki. Obrazy Hanny Krzetuskiej-Geppert zestawiono z rzeźbiarskimi formami Karoliny Szymanowskiej. Co ważne w tej historii – kurator, Michał Bieniek, o przygotowanie fotodokumentacji wystawy poprosił wrocławską fotografkę Małgorzatę Kujdę.

Dwa lata później Małgorzata Kujda dokumentowała zbiory we Wrocławskim Muzeum Archidiecezjalnym, gdy dostrzegła zmagazynowane obrazy przypominające te prezentowane w Mieszkaniu Geppertów. Fundacja już od pewnego czasu poszukiwała rozproszonych prac Hanny Krzetuskiej-Geppert. Na wystawę w 2018 roku wypożyczyła dzieła dostępne w zbiorach Muzeum Miejskiego Wrocławia. Fotografka zaalarmowała fundację o swoim odkryciu.





Michał Bieniek skontaktował się z Muzeum Archidiecezjalnym, które z chęcią rozpoczęło wspólne śledztwo. „Te obrazy znalazły się tam w latach dziewięćdziesiątych po monograficznej wystawie Hanny Krzetuskiej-Geppert. W tym okresie artystka podupadła na zdrowiu i przebywała w domu opieki u sióstr zakonnych w Trzebnicy. Nie było wiadomo, co zrobić z pracami. Siostry kontaktowały się z wieloma miejscami, w tym z Muzeum Miejskim Wrocławia. Jednak żadna instytucja nie była zainteresowana opieką nad obiektami. W końcu siostry poprosiły o pomoc muzeum zarządzane przez władze kościelne i tak prace po wystawie znalazły się w Muzeum Archidiecezjalnym" – ustalił kurator.

Tym razem losy obiektów potoczyły się szczęśliwie. W 2022 roku Art Transparent zrealizowała projekt „Hanna Krzetuska. To maluję ja!". Odnalezione prace zaprezentowano na wystawie z obiektami Wandy Gołkowskiej, Krzesławy Maliszewskiej, Justyny Baśnik, Anny Kołodziejczyk, Kariny Marusińskiej, Agnieszki Sejud i Karoliny Szymanowskiej w Mieszkaniu Geppertów. Ponadto w ramach projektu wydano publikację o tym samym tytule, zorganizowano forum (utrwalone w formie zapisu wideo) z badaczkami Grupy Wrocławskiej oraz jej nestorkami, a także zrealizowano podcast dotyczący malarki i udostępniono scenariusze edukacyjne.

Poświęcenie uwagi Hannie Krzetuskiej-Geppert i zebranie wokół projektu specjalistek przekuło się w realne działanie. Nie zawsze jednak obiekty zdeponowane w muzeach mają takie szczęście, na co zwraca uwagę Alicja Klimczak-Dobrzaniecka w artykule *Mistrzynie, co możemy dla was zrobić? Na tropie artystek z Grupy Wrocławskiej*, powstałym w ramach forum popularnonaukowego pod hasłem „Białe plamy są, póki ich nie zauważamy" z cyklu „15% abstrakcji", zorganizowanego w 2024 roku przez Art Transparent: „Ślady działalności artystek z Grupy Wrocławskiej są wszędzie. To prace znajdujące się w instytucjach (niestety częściej w magazynach niż na wystawach), w prywatnych kolekcjach oraz te, które od czasu do czasu widać w domach aukcyjnych; to wzmianki w książkach o sztuce, choć raczej w opracowaniach zbiorowych niż klasyczne monografie (aczkolwiek takie też się zdarzają); to sporo fotografii archiwalnych rozsianych po instytucjach i zbiorach prywatnych… Do tego dochodzi wiele fragmentarycznych opowieści, a niewiele spójnych i wyczerpujących narracji. Dużo białych plam, które często uniemożliwiają linearne i rzetelne prześledzenie dziejów życia artystycznego wrocławskich twórczyń".

▲►
***To maluję ja*, forum, fot. M. Kujda, archiwum Fundacji Art Transparent**

Białe plamy są, póki ich nie zauważamy

Inicjowane przez Art Transparent sieciowanie kolekcjonerów, naukowców, artystów i osób innych specjalności w ramach Grupy Wrocławskiej przyczynia się do realnego zainteresowania nią. Ponadto pomaga w odkrywaniu tak zwanych białych plam w historii i czyni ją ciekawszą, bardziej zniuansowaną.

Niewielka liczba publikacji, rozsianie dorobku czy po prostu niepołączone wątki stanowią wyzwanie dla badaczy. Jednocześnie próba ich łączenia i kontakt z innymi specjalistami prowadzą do realnych zmian w podejściu do przeszłości i jej przetwarzaniu. Doskonałym przykładem może być choćby nazwa prowadzonej przez Art Transparent galerii. Ukonstytuowano ją w 2007 roku w dawnym mieszkaniu Eugeniusza Gepperta i Hanny Krzetuskiej jako Mieszkanie Gepperta. I choć dziś może się wydawać to oczywiste, dopiero po latach badań spuścizny Grupy Wrocławskiej fundacja zmieniła nazwę galerii na Mieszkanie Geppertów, uznając tym samym obecność Hanny Krzetuskiej-Geppert za równie ważną.

Grupa Wrocławska nie jest jedyna

Odzyskiwanie pamięci o osobach tworzących w ramach Grupy Wrocławskiej doprowadziło zespół kuratorski Art Transparent do innego ugrupowania, które równolegle współtworzyło plastyczny charakter Wrocławia. Mowa tu o Wrocławskiej Szkole Ceramiki, która czyni Dolny Śląsk wyjątkowym na tle ogólnopolskim.

Drugie forum z cyklu „15% abstrakcji" zorganizowano w 2024 roku. Do galerii Mieszkanie Geppertów przybyły tym razem badaczki nie tylko Grupy Wrocławskiej, ale także Wrocławskiej Szkoły Ceramiki. Rozszerzenie pola umożliwiło ujęcie pojęcia „białych plam" jako elementu szerszego problemu, którego rozwiązanie wymaga wspólnych narzędzi. Rozmawiano ponadto o trudnościach pojawiających się na poziomie instytucjonalnym czy samorządowym. Zauważono, że wkład tych podmiotów mógłby przyczynić się do zwiększenia wagi regionu. Z rozmów przeprowadzonych podczas forum wynikało, że Grupa Wrocławska oraz Wrocławska Szkoła Ceramiki to ważne elementy tożsamości miasta. Co dzień mijamy rezultaty pracy osób zrzeszonych w tych ugrupowaniach, na przykład mozaiki Józefa Hałasa czy ostatnio głośno omawiany plafon Anny Szpakowskiej-Kujawskiej w wyremontowanej galerii Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej. Zauważono, że te dzieła sztuki dostępne w przestrzeni publicznej oraz historia prawdziwej bohemy, która tu tworzyła, są warte uwagi z punktu widzenia promocji miasta i regionu.



Dziedzictwo Grupy Wrocławskiej i jego kontynuatorki

Promocja dorobku osób zrzeszonych w Grupie Wrocławskiej była celem jej założycieli i członków. To półformalne stowarzyszenie powstało w styczniu 1962 roku i funkcjonowało przez czternaście lat. Ewa Pluta w artykule *O Grupie Wrocławskiej*, powstałym w ramach forum z cyklu „15% abstrakcji" w 2024 roku, pisze: „Geppert w chwili powołania grupy był już na emeryturze, ale wciąż prowadził zajęcia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Hanna Krzetuska z kolei od lat aktywistycznie działała na rzecz wzmocnienia pozycji i sytuacji zawodowej osób twórczych. Apelowała do władz i dyrektorów/dyrektorek instytucji kultury o zwiększenie liczby wystaw i zakupów prac od wrocławskich osób artystycznych [...]. Do rozwiązania kolektywu w 1976 r. odbyło się ponad 20 wystaw prac jego członków i członkiń – głównie we Wrocławiu, ale również w innych polskich miastach. Spotykały się one z dobrym odbiorem publiczności i krytyki. Grupa miała nawet swoją małą galerię w szkole podstawowej przy ul. Grochowej".

Kilkoro artystów Grupy Wrocławskiej jest rozpoznawalnych dzięki osobom trzymającym pieczę nad ich dorobkiem. Andrzej Jarosz prace Alfonsa Mazurkiewicza zaprezentował w 2019 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław, a w 2022 roku Marika Kuźmicz przygotowała tam monograficzną ekspozycję Jerzego Rosołowicza. Prace Wandy Gołkowskiej w dużej mierze dzięki staraniom Jana Chwałczyka i Jolanty Studzińskiej prezentowano wielokrotnie w najważniejszych ośrodkach wystawienniczych w Polsce, zaś Maria Michałowska doczekała się albumu wydanego przez Muzeum Architektury. Do zachowania pamięci o Eugeniuszu Geppercie przyczyniła się jego żona, Hanna Krzetuska. To dzięki jej staraniom powstał Konkurs Malarski im. Eugeniusza Gepperta oraz we Wrocławiu pojawiła się ulica jego imienia.

Jednak nie wszystkie osoby Grupy Wrocławskiej miały szczęście do takiego mecenatu lub mimo niego do zainteresowania instytucji prezentacją ich dorobku. To właśnie tym osobom fundacja Art Transparent poświęca szczególną uwagę, realizując cykl „15% abstrakcji". Dostrzeżona już w latach sześćdziesiątych potrzeba promocji ich dorobku i pamięci o nich, będąca jednocześnie celem funkcjonowania różnorodnej artystycznie i formalnie Grupy Wrocławskiej, ma dziś swoją kontynuację w działaniach fundacji Art Transparent.

Dokumentacja, wkład, popularyzacja

Realizowany przez Art Transparent cykl „15% abstrakcji" zakłada organizację nie tylko wystaw, ale także forów popularnonaukowych, podcastów, serii artykułów, które poszerzają wiedzę na temat Grupy Wrocławskiej. Za tym działaniem stoi zespół fundacji, w którym osoby kuratorskie – Michał Bieniek, Małgorzata Mińniakiewicz oraz historyczka (szczególnie czuła na poszukiwania kobiecych historii) Ewa Pluta – wykazują się wrażliwością wobec tych, o których zapomniano. Oprócz wspomnianej na początku historii o odnalezieniu obiektów i ich prezentacji warto podkreślić, że przez ostatnich kilka lat zorganizowano wystawy zestawiające współczesne osoby artystyczne z nestorkami Grupy Wrocławskiej w galerii Mieszkanie Geppertów oraz galerii SZEWSKA.

Wystawę Leona Podsiadłego, zrealizowaną we współpracy z córką artysty Magdą Podsiadły *Leon Podsiadły. Bel Air* (2017), zwieńczył album upamiętniający historię życia i twórczości profesora wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zawarte w publikacji fotografie, dokumentacja rzeźb i grafik zainspirowanych pobytem w Gwinei w latach 1965–1970 przywołują klimat pobytu rodziny Podsiadłych w Afryce.

Publiczność mogła zapoznać się z twórczością wrocławskich artystów z Grupy Wrocławskiej i kolejnych pokoleń na prezentowanych w Mieszkaniu Geppertów wystawach: *Alfons Mazurkiewicz, Anna Raczyńska. 15% Abstrakcji* (2020), *Ograniczenia określonego sposobu przemieszczania się* – Anna Szpakowska-Kujawska, Edka Jarząb (2023), *Twoje spojrzenie uderza w bok mojej twarzy* – Krzesława Maliszewska, Alex Urban (2023), *It warms without burning* – Janina Żemojtel, Karolina Freino (2024).

W listopadzie 2020 roku Art Transparent uruchomiło archiwum poświęcone Geppertom i Grupie Wrocławskiej, które od tego czasu uzupełniane jest o kolejne popularnonaukowe materiały. Dziś znajdziemy w nim nie tylko biogramy czy posegregowane materiały źródłowe, ale także podcasty, rejestracje wideo wykładów i rozmów przy okazji forów, artykuły, dokumentacje wystaw. W 2024 roku fundacja we współpracy z Radiem Wrocław Kultura zrealizowała audycję *Białe plamy są, póki ich nie zauważamy* dotyczącą Grupy Wrocławskiej i Wrocławskiej Szkoły Ceramiki, którą również odsłuchamy we wspomnianym archiwum.

Grupa Wrocławska liczyła kilkanaście osób. Ich twórczość wciąż pozostaje zapomniana w magazynach i na strychach. Jednak w ostatnim czasie dzięki projektom Art Transparent powstało kilkanaście wydawnictw poświęconych recepcji dorobku Grupy Wrocławskiej i odkrywaniu białych plam w historii sztuki. Uważne odczytywanie historii wymaga czasu i zasobów. Rezultaty działań poczynionych wobec członków Grupy Wrocławskiej są widoczne i namacalne. W 2025 roku Art Transparent w Mieszkaniu Geppertów zachęci do pochylenia się nad postacią Krystyny Michałowskiej, żony Leona Podsiadłego. Działania z cyklu „15% abstrakcji" są dokumentowane na stronie arttransparent.org.

Historia i twórczość Grupy Wrocławskiej, choć wciąż niedopowiedziana, staje się widzialna dzięki wytrwałej pracy fundacji Art Transparent. Zdaje się, że przyszła pora, by do tej opowieści dołączyły instytucje – nie po to, by ją przejąć, lecz by pomóc w jej dalszym upowszechnieniu. Wspólne dziedzictwo wymaga wspólnej odpowiedzialności.



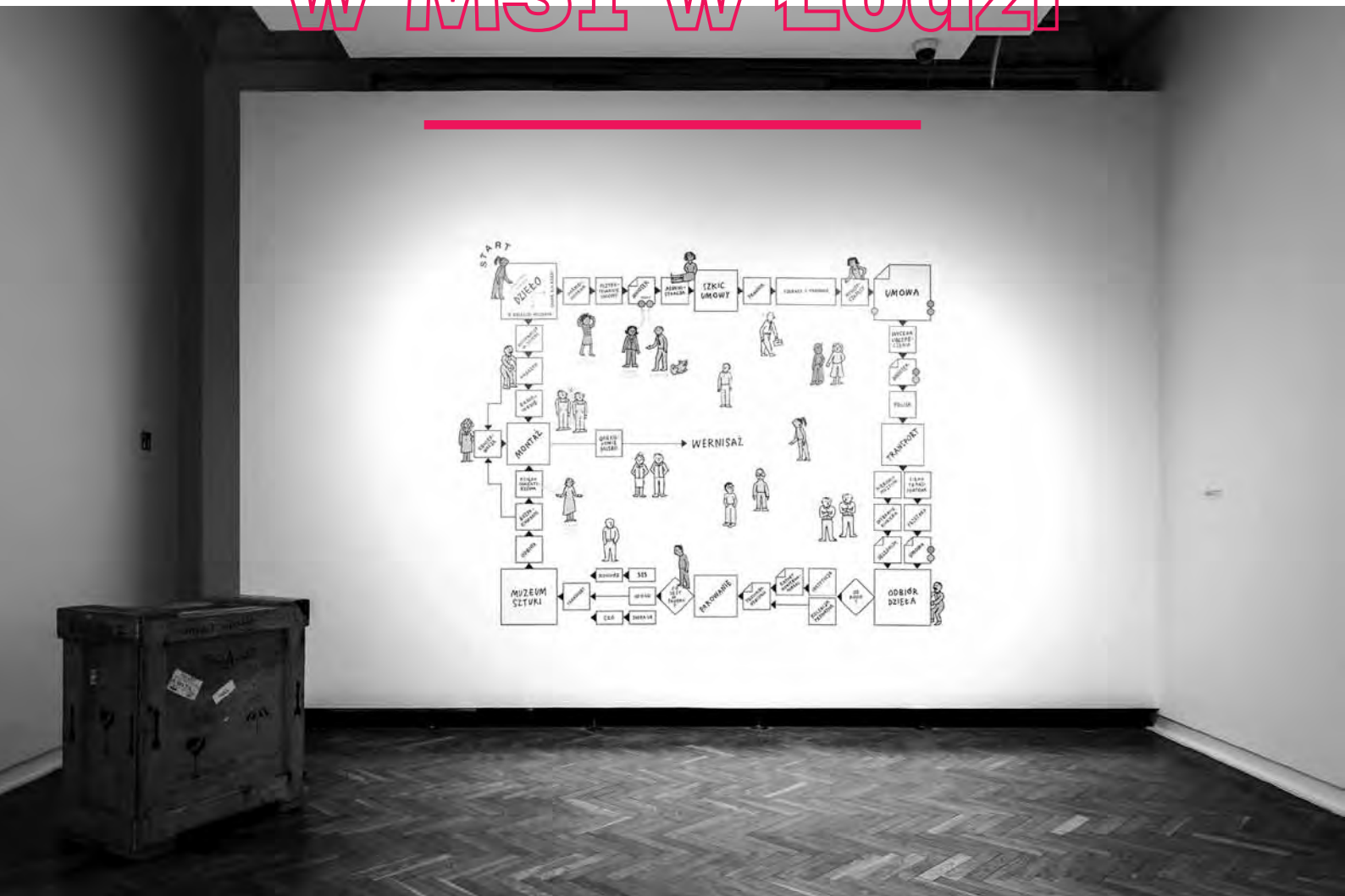


▲
Twoje spojrzenie uderza w bok mojej twarzy, wystawa, fot. M. Kujda, archiwum Fundacji Art Transparent

▲
To maluję ja, Galeria Szewska, fot. M. Kujda, fot. archiwum Fundacji Art Transparent

Muzeum jako wspólnota. Wystawa *Jak działa Muzeum* w MS1 w Łodzi

Ignacy Oboz





Arthur Danto w wydanej w 1996 roku książce *Po końcu sztuki* zabiera głos między innymi w kwestii funkcji muzeum w epoce postartystycznej. Pisząc o sztuce publicznej i sztuce publiczności, zauważa dwa podejścia do tego zagadnienia. Pierwsze ma polegać na oddaniu głosu publiczności w sprawie sztuki, z którą chciałaby egzystować w pozamuzealnej przestrzeni. Drugie zakłada przekształcenie publiczności w artystę, który niejako sam tworzy definicje sztuki muzealnej i bierze aktywnie udział w podejmowaniu decyzji o tym, co może być pokazywane w muzeum. Po prawie trzydziestu latach od publikacji tekstu mogliśmy zauważyć wiele prób tego rodzaju demokratyzacji i co za tym idzie – definiowania sztuki na nowo. Prezentowana od 25 kwietnia 2025 roku do 18 stycznia 2026 roku w Muzeum Sztuki MS1 w Łodzi wystawa *Jak działa Muzeum* jest właśnie tego typu próbą.

Podczas niedawnej wizyty w tej placówce odbyłem z opiekunem ekspozycji interesującą pogawędkę na temat planowanej wówczas wystawy Henryka Stażewskiego. Do łódzkiego Muzeum Sztuki zaglądam regularnie, tego typu rozmowy, wymiany uprzejmości czy zobaczenie znajomej twarzy to zatem zjawiska powszechne. Dopiero przeglądając artykuły promocyjne w muzealnych mediach społecznościowych, zorientowałem się jednak, że te „znajome twarze" były dla mnie do tej pory anonimowe. Wspomniany wyżej pracownik obsługi widowni to, jak się okazało, Grzegorz Woźniak – opiekun ekspozycji, poeta, performer i wielki fan Sali Neoplastycznej. Na zdjęciu z otwarcia wystawy pozuje on na tle jednego z obrazów Henryka Stażewskiego. Na stronie internetowej instytucji nie znalazłem informacji, że taki pracownik jest w muzealnym zespole. Mimo to myślę, że jest to właśnie ta „znana twarz", którą wielu automatycznie łączy z MS1.

Łódzka wystawa oddaje głos pracownikom. Kieruje uwagę na niewidzialne do tej pory aspekty pracy muzeum. Pokazuje, że każda wystawa nie jest dziełem pojedynczego artysty czy kuratora, ale wynikiem pracy prężnie działającego kolektywu – pracy, która najczęściej pozostaje niezauważona.

Zespół placówki liczy dokładnie 153 osoby – obrazuje to infografika znajdująca się na ścianie zaraz po wejściu na wystawę. W tej samej sali na słupie wypisano również nazwiska i imiona wszystkich pracowników. W rogu umieszczono krzesło zestawione z archiwalną fotografią z wystawy grupy a.r. z 1931 roku, na której oprócz prezentowanych prac widzimy właśnie ten mebel. Jest on tu użyty jako pewnego rodzaju symbol, odnoszący się zarówno do ciągłości historii muzeum, jak i do niewidzialnej i często niedocenianej pracy osób pilnujących ekspozycji. Jednym z ciekawszych artefaktów w tej części wystawy jest jednak fotomontaż wyko-

◄ ▲
Dokumentacja wystawy *Jak działa Muzeum* fot. Anna Zagrodzka, archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi





◀ Dokumentacja wystawy *Jak działa Muzeum* fot. Anna Zagrodzka, archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

nywany sukcesywnie przez Zdzisława Sowińskiego, zatrudnionego w latach siedemdziesiątych na stanowisku fotografa. Praca ta to nie tylko przystrojony w interesującą dadaistyczną formę cenny dokument historyczny, ale także wyraz pasji i zaangażowania pracownika w życie muzeum. W dalszej części ekspozycji możemy zobaczyć od kuchni, na czym polega praca producentów wystaw, konserwatorów, montażystów. Schemat produkcji wystaw dokładnie obrazuje infografika wykonana przez graficzkę Maję Demską w formie nawiązującej do popularnej gry Monopoly. Na przeciwległej ścianie możemy z kolei zobaczyć archiwalne fotografie z produkcji wystaw, które pokazują skalę działań pracowników działu produkcji – od dmuchania gumowych piłek przez malowanie karoserii samochodu po składanie matrycy pod projekcję wideo z kilkudziesięciu pudełek po butach.

Główny rdzeń koncepcyjny wystawy i zarazem jej najmocniejszy punkt stanowią dzieła sztuki wyselekcjonowane z kolekcji muzealnej przez zespół pracowników. Każdy z członków zespołu dostał możliwość wybrania jednego dzieła i opisania motywacji swojego wyboru. Komentarze te zostały zamieszczone przy prezentowanych pracach. W konsekwencji powstała zróżnicowana estetycznie i ideowo ekspozycja, a uzasadnienia wyborów są tak różnorodne, jak różnorodny jest zespół ludzi tworzących muzeum. Każdy wybór to osobna historia. Tym razem nie o samym dziele czy artyście, ale o postawie odbiorcy, zaangażowanego w tworzenie instytucji.

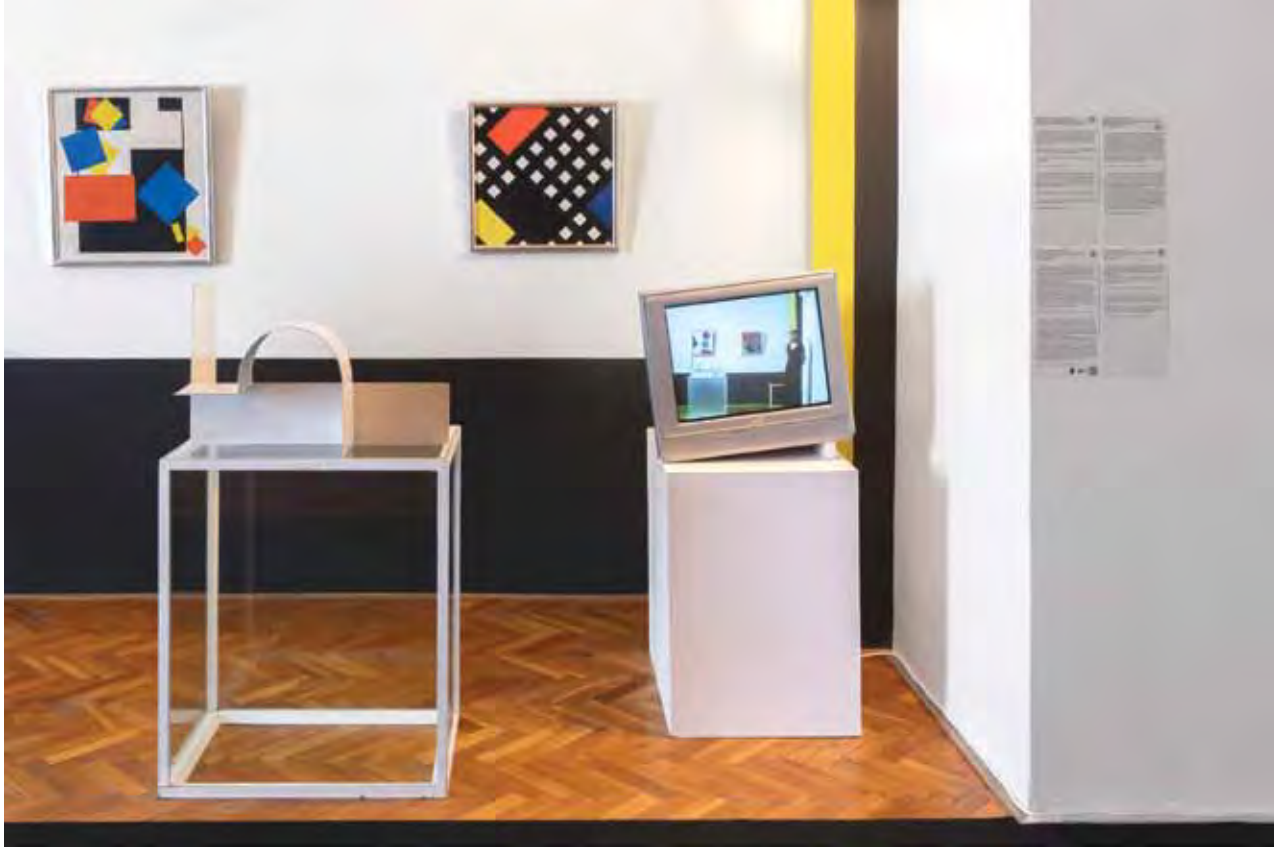
Na ekspozycji możemy zobaczyć między innymi zestawienie obrazu Jerzego Nowosielskiego z asamblażem młodego łódzkiego artysty Jacka Obraniaka czy „malarskie hasło" Jadwigi Sawickiej obok puentylistycznego malarstwa Paula Signaca. Mimo tej różnorodności całość wygląda zaskakująco spójnie. Tradycyjne malarstwo i rzeźba harmonijnie współgrają ze sztuką wideo czy dziełami z zakresu nowych mediów. Wspomniany na wstępie Grzegorz Woźniak swoim wyborem uczynił całą Salę Neoplastyczną, uznając ją tym samym za jedno, autonomiczne dzieło. Nazywając ją „przestrzenią kruchego spełnienia", uzasadnił wybór w charakterystyczny dla siebie, poetycki sposób. Decyzje innych pracowników są równie nieoczywiste. Od skrajnie emocjonalnych historii relacji z dziełem przez estetyczny zachwyt formą do pragmatycznych wyborów podyktowanych prostotą ekspozycyjną.

Kolejna sala oddana została działowi edukacji. W jej obszarze odbywają się cykliczne warsztaty, a ich rezultaty można podziwiać jako część ekspozycji. Wpisanie przestrzeni warsztatowej do głównej części wystawy podkreśla jedną z misji muzeum, które nie tylko zajmuje się udostępnianiem zbiorów, ale ma także tworzyć przyjazną przestrzeń do twórczych eksperymentów. Bez funkcjonującego dobrze działu edukacji sztuka współczesna staje się często niezrozumiała dla odbiorcy, co w konsekwencji powiększa wyrwę między artystą a społeczeństwem, odcinając się w ten sposób od założeń historycznej awangardy. Co ciekawe, edukacja jest dla Muzeum Sztuki w Łodzi jednym z priorytetowych założeń od ponad półwiecza. Już w latach siedemdziesiątych zainicjowane zostały „Niedziele w Muzeum", mające wzbogacić relacje widza z instytucją.

Twórcy wystawy nie uciekli także od ciemnych aspektów pracy muzealnika. Na jednej ze ścian zaprezentowano diagramy pokazujące zarobki osób zatrudnionych w poszczególnych działach, zwracając w ten sposób uwagę na problem niedoinwestowania sektora kultury.

Łódzka wystawa to dzieło bez precedensu i duży krok w stronę demokratyzacji pola sztuki. O charakterze ekspozycji decydują tym razem wszyscy pracownicy tworzący muzealną wspólnotę. Dla wielu z nich było to pierwsze tego rodzaju wyjście z pełnionej codziennie funkcji i poszerzenie zakresu pracy o nowe doświadczenia. Tradycyjny podział na kuratorów i zespół produkcyjny został zastąpiony wspólnotowymi rozwiązaniami. Nie przeszkodziło to w stworzeniu interesującej wystawy, a nawet wzbogaciło ją o wiele cennych i nieoczywistych spojrzeń. Możemy się jedynie domyślać, że wiele z dzieł „wygrzebanych" z magazynu przez konkretnych pracowników mogłoby jeszcze długo w tym magazynie pozostać, czekając na odpowiednią kuratorską koncepcję wystawy.







◄▲
Dokumentacja wystawy *Jak działa Muzeum* fot. Anna Zagrodzka, archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

1977–1979

The collective for this issue was: janice, sue, diane, clare, barb, julie, diana & nancy. THANX to: kristin, cactus, linda, anne, laura, & diane dw for help with typing, lay-out, proof-reading, paper-cutting, & camera-work ~ ALSO to everyone who will help with collating, folding, stapling, & distributing. Dstorm

WHO WE ARE

Moonstorm is a lesbian feminist publication in St. Louis which has been coming out 2 to 4 times a year for the past four years. There are now eight women in the collective which edits, produces and writes most of the articles in Moonstorm. We meet at least once a week for 2 to 4 hours and once a month on Sunday afternoon we have 4 or 5 hour meetings discussing our direction, focus and politics. Moonstorm has not come out in a long time-about nine months. While we are not very happy about the length of time between publications, we are moving towards a process of editing and working together that feels healthy and stimulating. The reason that there is such a long period between issues is that our topic for this issue "Food" turned out to be a larger topic than we had anticipated. We had 20 or more articles to edit, and while editing them we stuck stalwardtly to our editing policy of printing only articles with values that we support. By this we mean that while Moonstorm is a magazine for lesbians to communicate ideas, thoughts, knowledge and feelings, we do not want to print anything offensive to a woman in the collective. Our meetings are long discussion groups, and everyone learns and questions issues around the topic for our magazine. We are trying to become clearer in what we say, avoid long rhetorical phrases, and solidify our feelings around certain issues, such as how to make change in this country, to how much we support struggles of oppressed peoples whose issues are not directly feminist or lesbian.



For this Food issue, we solicited and received many articles from women outside the Moonstorm collective. Copies were made of the articles and passed around to women in the collective and read hopefully before the meeting. This was done with all copy in this issue. The woman who wrote an article was asked to come to a meeting to discuss her article and any criticisms that we may have had. If she could not come to a meeting, a list of criticisms of her article were written up and discussed with her by a member of the collective. This process was very, very slow. Discussion of the writing was lengthy and coming to a consensus about what the authoress was willing to revise, was tedious and difficult. The process of making copies, and the discussion and editing of the articles, described above, was used when editing articles written by women in the Moonstorm collective too.

Our collective has ha[illegible] the purposes of Moonstorm, who our readership is and what the value is of being a lesbian publication. We've tried to define our politics more clearly. Moonstorm is definitely a



10



12

FIG. 10 The Women's C
Collective was a group o
(Sue, Nanse and Diane)
about cars. One of them
initially been working w
Ann Moore at the Wome
but the collective forme

Beata Bartecka

Afekt: typografia

▲ *A Queer Year of Love Letters. Alphabets Against Erasure*, red. Nat Pyper, Wydawnictwo Inventory Press & Library Stack, 2025

Będzie o emocjach, które są na marginesie moich i cudzych doświadczeń. O emocjach – bo o literach i ich kształtach, czyli typografii. Przepięknej dziedzinie projektowo-twórczej, która jest niczym studnia bez dna, ciągle można z niej czerpać, odkrywając piękne, smutne, trudne, kontrowersyjne, ujmujące, zapomniane historie / herstorie. Są niczym torba zbieraczki, która posłużyła jako metafora u Ursuli K. Le Guin (mam wrażenie, że wszędzie ją ostatnio upycham – lub inaczej: sama wszędzie się wpycha) w odniesieniu do teorii fikcji.

Przez ostatnie lata było właściwie dosyć nudno w ogólnych trendach w typografii, nastąpiła bowiem tutaj dosyć silna homogenizacja bezszeryfowych i minimalistycznych fontów. Bardzo wyraźnie było to widać w logotypach, w których momentami zastosowanie tak odartej z jakiejkolwiek charakterystyki typografii sprawia, że trudno odróżnić jeden znak od drugiego. Z jednej strony właściciele marek także coraz częściej zamawiają specjalnie zaprojektowane dla nich kroje pisma, z drugiej zaś – widać dalszy rozwój *variable fonts*, co sprawia, że pojawia się idea ultrauniwersalnego kroju, który ma pasować wszystkim do wszystkiego i jednocześnie.

Kiedy więc zaczęłam się przyglądać pojawiającej się nostalgii za szeryfami, eksperymentowaniu i nastawieniu DIY, trochę odetchnęłam. Klasyczny rytm sinusoidy – po minimalizmie pojawia się potrzeba czegoś szalonego albo bogatszego w ozdobniki. Projektanci zwracają uwagę, że rośnie akceptacja dla niedoskonałości i niskiej rozdzielczości. Surowość, organiczność – wracają, podobnie jak fonty retro z lat pięćdziesiątych, dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Cristina Villellas z Arillatype podkreśla, że takie kroje „odzwierciedlają rosnącą potrzebę autentyczności w coraz bardziej cyfrowym świecie i wyróżniają się jako przypomnienie o ludzkim geście stojącym za każdą interakcją". Jest w tym jakaś forma lacanowskiego afektu – tęsknoty za czymś, pragnienia za utraconym, które nie tylko nigdy nie może być odzyskane, ale także nigdy nie było posiadane. Potrzeba autentyczności to nie tylko hasło projektowania graficznego – to ogólny trend w myśleniu o współczesnym życiu.

Dlatego może zakochuję się od razu w foncie Maelstrom Sans, zaprojektowanym przez Krisa Sowersby'ego z Klim Type. To font z grupy odwróconych kontrastów – pionowe kreski są cieńsze niż poziome, co jest przeciwieństwem standardowych krojów pisma. Jest w nim coś perwersyjnego, gdy tak wyolbrzymia tę różnicę. Trochę jakby chciał pokazać różnicę – wieczną sprzeczność poszukiwania odpowiedzi, pragnień i dążeń, których i tak nigdy nie spełnimy.

Mimo swojej ciężkości nie tworzy czarnej dziury, w której zaprojektowane plakat czy strona magazynu by się zapadały, tracąc na znaczeniu. Czasami zaburza czytelność – nie jest to jednak ślepa uliczka. To krój pisma, który wymaga od nas trochę pracy. Wykonuje kaligraficzny taniec z chaosem, który ma znaczenie i jest czytelny – nawet jeśli miejscami zaburza płynność lektury. W końcu *malstrøm* to wir – trochę jak japońska onomatopeja *guruguru*, której można użyć do określenia kręcącego się wiatru albo obrotu w tańcu. Wymaga od nas odrobiny wysiłku. Idź za mną, pomęcz się, niech się pojawi pot – ale potem, na górze albo w centrum tego ruchu, odczytasz znaczenie, dostaniesz przesłanie.

Zbyt eschatologiczne? Możliwe. Ale po prostu taką emocję niesie dla mnie Maelstrom Sans.

Typograficzny *scam*?

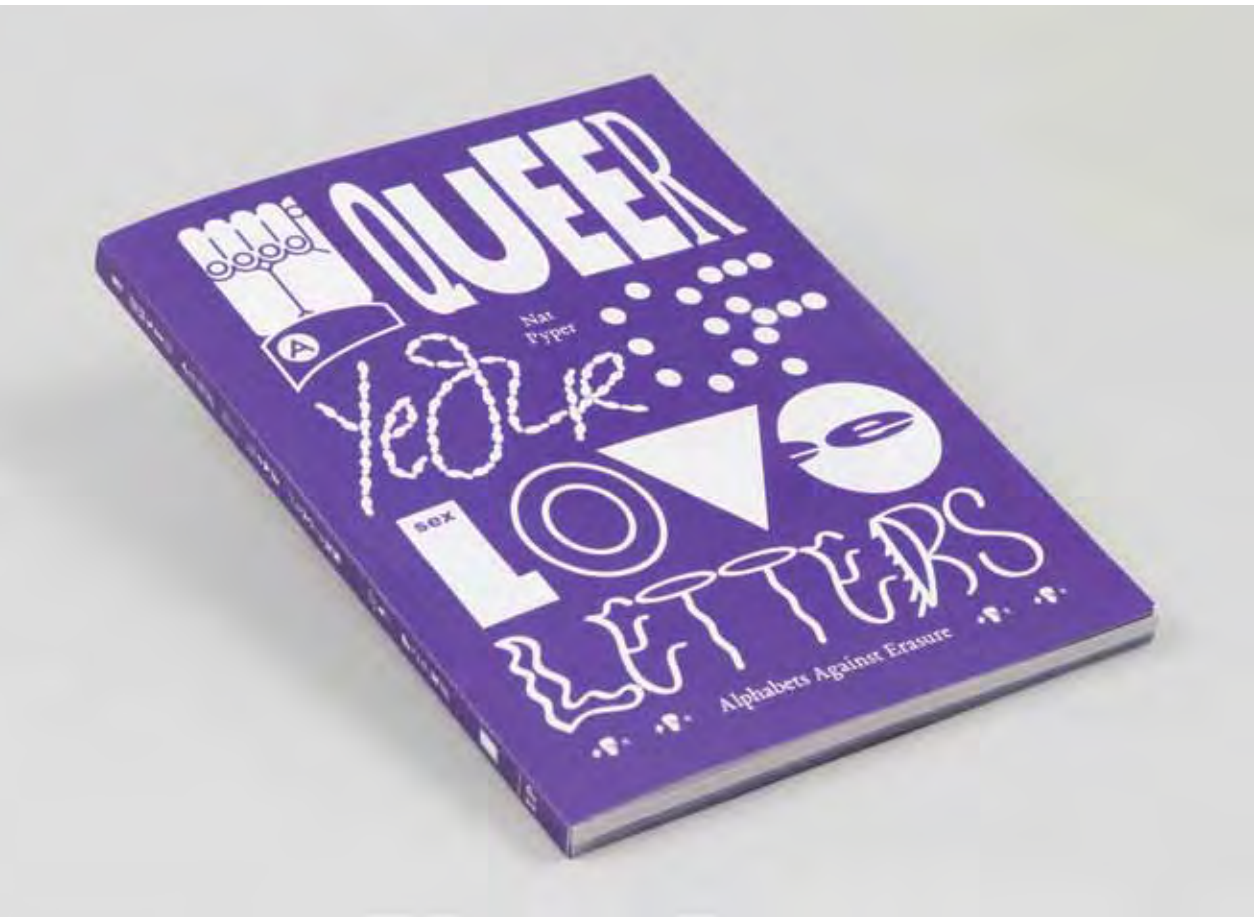
Przeskoczmy na inną wyspę. Trudno od razu wysuwać w śródtytule tak mocne działo, ale nie chciałam tutaj nikomu dawać nadziei – zwłaszcza osobom, które mierzą się z dysleksją. Cóż bowiem może być bardziej demotywujące niż sytuacja, w której obietnica pomocy i lepszych wyników w czytaniu nie okaże się jednak słabo przebadaną, za to świetnie marketingowo obudowaną blagą?

Właściwie prawie sama się nabrałam. W trakcie pracy nad materiałem do tekstu trafiłam na font przygotowany przez projektanta Christiana Boera, który obiecywał, że będzie to wsparcie dla dyslektyków. Od dziecka sam mierzył się z tym zaburzeniem, zatem z wiedzą, którą zdobył na jednym z holenderskich uniwersytetów artystycznych, stworzył Dyslexie. Ten krój pisma – wyjątkowo niesymetryczny jak na font zaprojektowany do czytania dłuższych tekstów – bardziej przypomina ręczne pisanie. Wiele podstawowych zasad projektowych zostało mocno nadszarpniętych czy wręcz złamanych. Litery mają niejednolity rozmiar, niektóre są o wiele dłuższe (jak „y"), inne mają różne kształty (dolna część „d" jest szersza niż górna część „b"). Te i inne decyzje projektowe mają rzekomo drastycznie ułatwiać rozróżnianie liter, które zwykle dla dyslektyka stanowią ogromny problem. Więcej nawet – jak ładnie podkreśla projektant na stronie: „Font zaprojektowany przez osobę dyslektyczną kładzie nacisk na czytelność przez zwiększenie rozróżnienia wizualnego znaków, uproszczenie tekstu i pomoc w poruszaniu się po tekście przy mniejszym wysiłku umysłowym i większej płynności".

W sieci łatwo znaleźć ślady jego sukcesu (w tym prezentację na platformie TED – kiedyś jeszcze ważnej, obecnie chyba już nikt nie przywiązuje do niej wagi z racji rozdrobnienia i propagowania największych bzdur), a na stronie nie brakuje prywatnych, pełnych zadowolenia recenzji, logotypów wielkich korporacji, które z tego korzystają, i oczywiście naukowych badań. Wszystko bowiem – jak dla mnie – rozbija się o badania. Skoro Dyslexie jest przebadany i działa, to otwierajmy pudełko z czekoladkami i piszmy petycje o dostarczenie go do wszystkich szkół (font jest płatny, ale na pocieszenie mamy darmowe rozszerzenie do przeglądarki Chrome).

I prawie to zrobiłam, ale, niestety, dosyć szybko trafiłam na inne badania (a nawet dwa), które pokazują, że ktoś tutaj oszukuje. Czy jestem w stanie ocenić tę rywalizację? Na ile umiem krytycznie czytać – na pewno. W tych badaniach nie tylko nie widać różnicy, by krój pisma Dyslexie dawał lepsze efekty w czytaniu u dzieci niż Arial czy Times New Roman, ale na dodatek, jeśli dało się małym czytelnikom wybór, przy którym kroju pisma czuli, że lepiej im się czyta, to wskazywali Arial (który *notabene* jest tym, na który zamieniam każdy dokument w Wordzie, zanim zacznę coś czytać, a także tym, który zawsze wybieram do pisania).

W podsumowaniu wniosków jedni badacze ładnie podkreślają, że nie chodzi im o to, by zniechęcać ludzi do używania fontu Dyslexie, ale by po prostu nie dawać fałszywych obietnic. „Czytelnicy, którzy doświadczyli już poważnych rozczarowań w nauce czytania, mogą odczuwać niepokój, gdy nie dostrzegą pozytywnych efektów wynikających z cech czcionki. Ponadto zakup czcionki Dyslexie i przeniesienie materiałów do tej czcionki mogłoby również odwrócić uwagę (czas i pieniądze) od interwencji, które okazały się skuteczne".





▲ ►
A Queer Year of Love Letters. Alphabets Against Erasure, **red. Nat Pyper, Wydawnictwo Inventory Press & Library Stack, 2025**

Zapewne Christian Boer powiedziałby „haters gonna hate", ale może po odtrąbionym medialnym sukcesie woli się nie wychylać poza wirtualną witrynę swojej strony.

Za każdym typografem kryje się typografka…

Między dniami pisania tego tekstu trafiam na wykład Kariny Marusińskiej, która przybliża swoją praktykę w odniesieniu do prac nad nową siedzibą BWA Wrocław. Artystka, korzystająca w swojej praktyce z różnych mediów, przywołała między innymi ceramiczno-szklaną instalację *Białe plamy są, póki ich nie widzimy*. „Gdyby moją pracę postrzegać jako tekst (»list pisany przez całe życie«) – pisze Karina Marusińska na swojej stronie – to obecne w nim luki nie są odstępami między wyrazami. One symbolizują brak słów, nazwisk, a nawet całych zwrotów opisujących istotne elementy historii. Patrząc na te ubytki widzimy grunt. Herstorie są dla mnie zaglądaniem w głąb ziemi". To dzieło leży bardzo blisko podłogi, oparte na odwróconych do góry dnem szklankach, ma kształt koła. Zostało stworzone z cienkich ciemnych wałków. Co jakiś czas niektórych brakuje, co sprawia, że widać przez nie podłogę.

Chociaż praca Kariny Marusińskiej odwołuje się do smutnej historii sztuki i zjawiska marginalizacji artystek, to kiedy na to patrzę, widzę najpierw *layout* tekstu. Tak właśnie w pierwszej kolejności patrzę na każdy tekst – mrużę oczy lub ściągam okulary i lekko się odsuwam, dzięki czemu moja wada wzroku pozwala mi zobaczyć światło między literami, wersami, akapitami. To najprostsza metoda, by sprawdzić, czy ktoś dobrze złożył tekst. Gdzie widać zbyt dużo światła, tam coś się dzieje. Niekiedy jest to świadome rozstrzelenie wyrazu, zwykle jednak świadczy o nieprawidłowym układzie typograficznym. Piszę „nieprawidłowym", ale przecież czasami chodzi o świadome złamanie reguł składu tekstu, które ma coś uwypuklić czy uzmysłowić.

Wydawałoby się, że ostatnie zobaczenie tej powstałej trzy lata temu pracy Kariny Marusińskiej (którą to pracę wcześniej może i widziałam, ale zupełnie o tym zapomniałam) jest czystym zbiegiem okoliczności. Lubię jednak powtarzać memiczne hasło: „Przypadek? Nie sądzę". Jest to raczej doskonały moment synchroniczności – kilka dni wcześniej czytałam o *type rubber*. To nazwa z XIX wieku (a może i wcześniejsza, nie sprawdzałam) pracownic, które w procesie zajmowały się wygładzaniem czcionek z ich nierówności po tym, jak zostały wytopione z metalu. W jednej z książek z 1853 roku o życiu codziennym w Nowym Jorku autor tak pisał: „Wymagana jest niewielka umiejętność, dużo pracy palcami, którą łatwo opanować, oraz niezbędne stwardnienie naskórka, które pojawia się dość szybko wraz z praktyką. Nie potrzeba żadnej pomysłowości, a zdolności wynalazcze nigdy nie są tu angażowane".

Od połowy XX wieku zaczęło pojawiać się coraz więcej typografek (gdy piszę ten tekst w Google Docs, słownik co chwilę poprawia mi wszystkie feminatywy). „Pojawiać się" – to znaczy zaczęto je dostrzegać i zatrudniać na stanowiskach, które nie sprowadzały się już do niewidzialnej pracy. Rozwój technologii i zmiany społeczno-polityczne dały szansę takim gigantkom, jak Virginia Howlett czy Susan Kare, zaistnieć i wywalczyć pionierskie miejsce w historii projektowania interfejsów użytkownika.

Z kolei XXI wiek szeroko otworzył swoje bramy dla kobiet – również dla tak przecudownych projektów, jak francuski Badass Libre Fonts by Womxn, który gromadzi w internetowej bibliotece darmowe fonty na otwartej licencji zaprojektowane przez kobiety (gra słów w języku francuskim jest tu znakomita: *libre* – wolny, otwarty; *libraire* – biblioteka; *libra* – waga, balans, ale także znak zodiaku).

… i typografx

Całkiem możliwe, że XXI wiek będzie również szansą na otwarcie się na typografię osób, które nie lokują się w klasycznym, heteronormatywnym podziale. Czy istnieje jednak queerowa typografia?

Takie pytanie postawił sobie w 2021 roku – na publicznym forum podczas konferencji Type Drives Communities – Paul Soulellis, amerykański projektant graficzny i wykładowca, a także założyciel Library of the Printed Web, czyli fizycznego archiwum poświęconego książkom artystycznym, zinom i innym materiałom drukowanym w Internecie. I doszedł do pięknego wniosku: wszystko mieści się w czasowniku – „queer" jako działanie: angażujące, poruszające, aktywistyczne. „Na przykład: queerowe akty zakłócania, przerywania, poruszania i przetrwania wbrew normatywnej logice sukcesu".

Paul Soulellis, posiłkując się literaturą i filozofią postkolonialną oraz czarnym feminizmem, rozwija wątki kapitalistycznej dominacji, heteronormatywnej narracji o triumfie, kulcie jednostki i reprodukcji bogactwa. Pokazuje, jak projektanci – wchodząc w te tory – stają się narzędziem takiej polityki. Wskazuje także, że może w queerowej typografii nie chodzi o „ja", ale o „my". My, którzy stoimy w tej samej przestrzeni, ale których się nie zauważa – którym odbiera się sprawczość i widzialność.

Takie podejście widzę w działaniach Bye Bye Binary – kolektywu projektantów z Francji i Belgii, który tworzą niebinarne kroje pisma, wdzierające się w język francuski na najbardziej podstawowym poziomie. Tam bowiem, podobnie jak w polskim, od razu wiadomo, kto mówi – osoba rodzaju żeńskiego czy męskiego. Zresztą każdy rzeczownik ma swój rodzaj (w przeciwieństwie do polskiego, nie istnieje tam rodzaj nijaki, chociaż filozof Maurice Blanchot twierdził, że *neutrum* jest nieobecne, ale ta nieobecność jest właśnie formą obecności). Dlatego Bye Bye Binary koncentruje się na glifach, ligaturach – na wszystkich punktach styku między literami. *Président* jest jednocześnie *présidente* – litera „t" zostaje zmiksowana z „e" (zwykle dodawanym w języku francuskim, by stworzyć feminatyw). Tak proste, a tak wyraziste.

Zaburza czytelność? A kto właściwie ustala, czym rządzi czytelność?

Paul Soulellis przypomina jeszcze o czymś innym. Nauka projektowania graficznego, a zwłaszcza typografii, to nauka kontroli. Precyzji. Kształtowania języka pisanego i kontrolowania znaczenia. Dlatego kiedy w 2021 roku CIA przedstawiło swój rebranding, projektanci zaczęli się zastanawiać, czy to nie poszło za daleko (poszło – według dizajnera Garetha Hague'a, który nazwał to „moralnym bankructwem"). Wybrane fonty ze szwajcarskiego studia Grilli Type (nie Public Sans, który został zaprojektowany specjalnie dla rządu Stanów Zjednoczonych), sposób układania i tworzenia komunikatów w mediach społecznościowych

– wszystko to sprawiło, że ta rządowa organizacja szpiegowska zaczęła przypominać start-upowy brand. Ich nowe logo bardziej kojarzy się z logotypem berlińskiego festiwalu muzycznego niż z instytucją, której fundamentem jest system kontroli i manipulacji. „Czy CIA sprzedaje nam tajną i niekończącą się wojnę, czy aplikację kontrolującą nowy rodzaj elektrycznej szczoteczki do zębów?" – pytałx sarkastycznie, ale z cieniem niepokoju, niebinarne dziennikarx i aktywistx Elly Belle.

Dlatego nie ma queerowej typografii. Artysta alfabetu Nat Pyper ujął to tak: „Nie ma queerowej historii, jest tylko historia queerowych czynów – i zastanawiam się, jak to można przełożyć na typografię. Na przykład: nie ma queerowej typografii, jest tylko historia queer _____". Paul Soulellis dokańcza tę myśl: „Nie ma tu żadnej queerowej typografii – są tylko queerowe akty czytania i pisania".

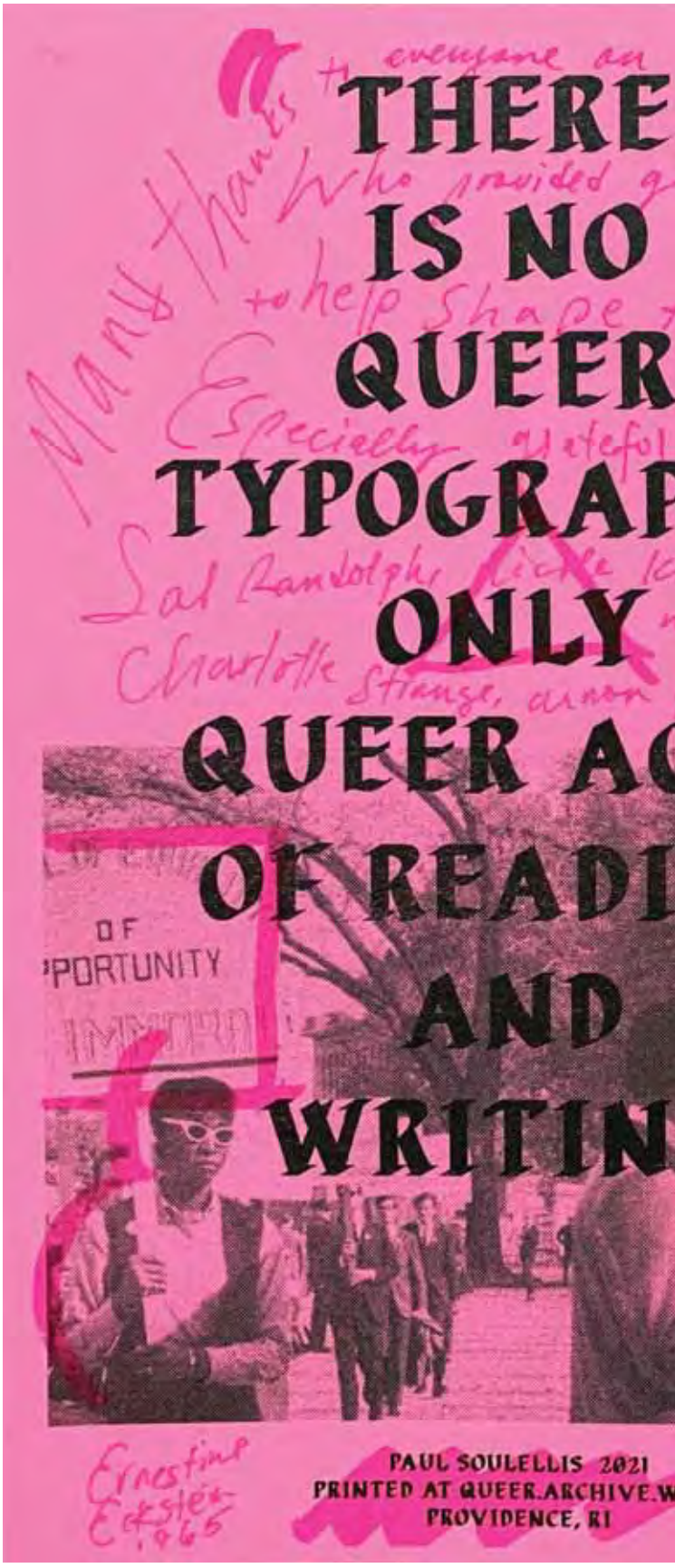
Nat Pyper stworzył projekt *A Queer Year of Love Letters*, który przez serię krojów pisma przywołuje ważne queerowe postacie i kolektywy: Robert Ford, Martin Wong, Women's Car Repair Collective, Gerardo Velázquez i inni. To jest akt upamiętnienia przez litery. „Co więcej – ma sprawić, że akt pisania stanie się aktem pamięci".

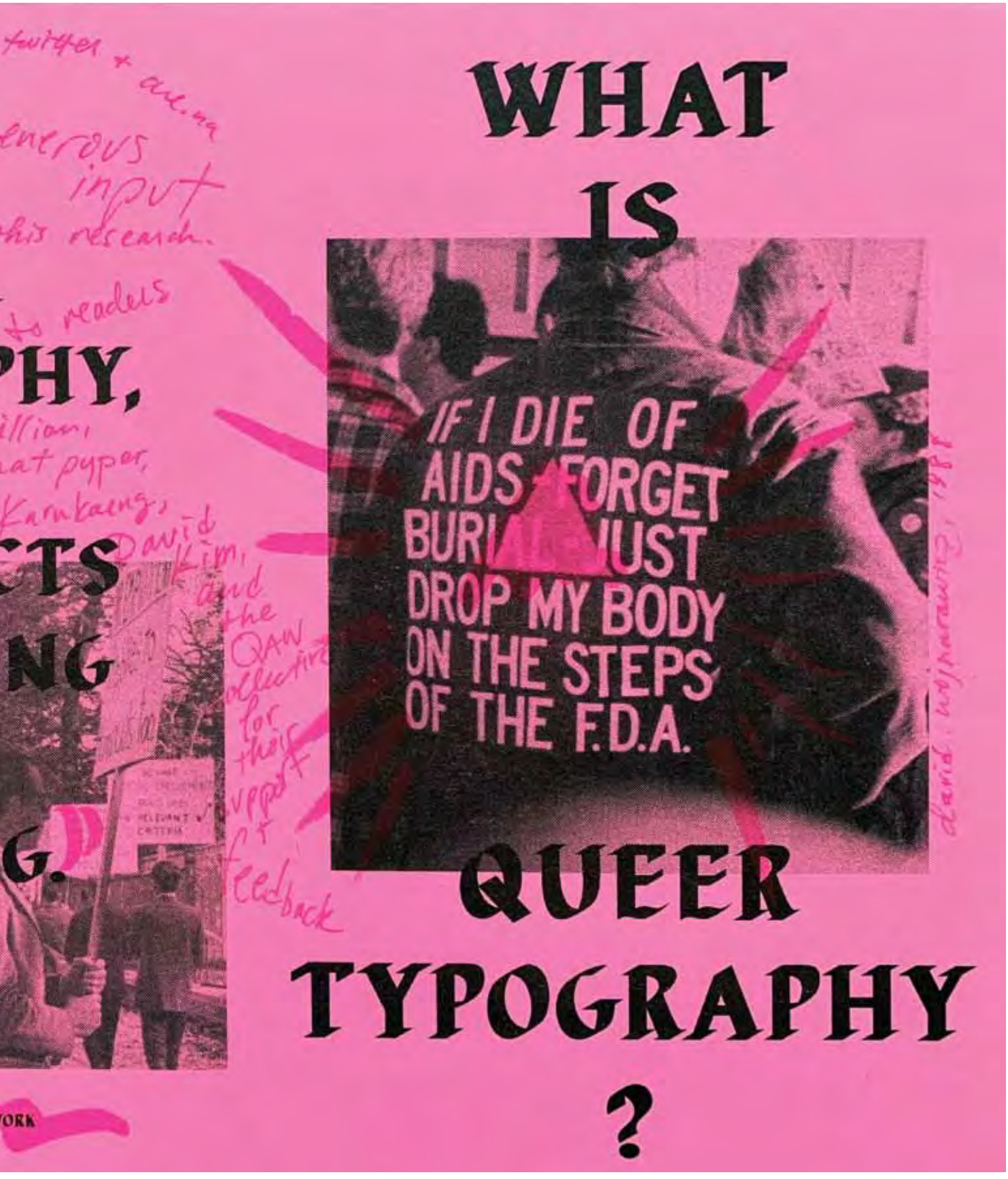
Pisanie jako pamiętanie dzięki krojom pisma. To jedna z piękniejszych idei: subwersywna, wdzierająca się w nieświadome i – niczym sigil – implikująca queerową hxstorię. A może nie tylko queerową, ale każdą, która z jakiegoś powodu próbuje być odsuwana od ogólnie przyjętej narracji na temat różnorodności życia i doświadczenia. Font staje się wtedy nośnikiem tych doświadczeń, dokładając jeszcze to, jak działa przez swoje kształty, odstępy i wszystkie przestrzenie braku.

Zastrzeżenie

Chociaż interesuję się typografią od ponad dwudziestu lat, jestem między innymi współautorką książki *Typohistorie. Wywiady i artykuły o typografii i projektowaniu pisma*, a nawet wieki temu pisałam na kulturoznawstwie pracę magisterską mocno zahaczającą o typografię, to moje zajmowanie się tym tematem nie jest dostatecznie głębokie, by móc się tytułować ekspertką. Zbyt wiele innych rzeczy mnie pochłania, by móc siedzieć tylko w kształtach liter i składzie tekstu.

Nie piszę tego po to, by prostacko uchronić się przed krytyką tekstu – jestem w stanie zażarcie dyskutować o wykreślonych tu słowach i emocjach – jedynie zastrzegam, że całkiem prawdopodobne, że coś pominęłam. Tylko tyle. Aż tyle.





▲
Paul Soulellis, *What is queer typography*, 2021

Czy wolno mi o tym mówić? *Strefy LGBT+* albo zwrot konserwatywny po polsku

Anka Mituś



Strefy LGBT+
Galeria Miejska Arsenał, Pawilon
Poznań, 30 maja – 31 sierpnia 2025 roku

Czy wolno mi mówić o tym, co dotknęło osoby niebinarne w ostatniej dekadzie? To pytanie plącze mi się między myślami, kiedy zaczynam pisać relację z otwarcia poznańskiej wystawy *Strefy LGBT+*. Jestem w końcu cis hetero kobietą, w dodatku urodzoną trzydzieści lat po wojnie (Dla nas wojna to ciągle konflikt z lat 1939–1945 – prawda, że dziwne zdanie? Dziś, słysząc je, zastanawiamy się już bowiem, o którą wojnę chodzi). Ponad dwadzieścia lat temu Polska przystąpiła do Unii Europejskiej, a dwadzieścia sześć lat temu – do NATO (na słynnych zdjęciach za plecami ministra Bronisława Geremka stała Madeleine Albright). Osoby biorące udział w wystawie reklamowanej jako jedna z pierwszych zbiorowych manifestacji osób nieheteronormatywnych były wówczas – w znakomitej większości – bobasami i z całą pewnością wydarzenia te są dla nich zapewne zamierzchłą przeszłością. Zarazem jednak, zaledwie i aż, warunkiem *sine qua non* zrozumiałej dla nich rzeczywistości. A jednak.

To ich właśnie najmocniej dotyczy najwyraźniejszy zwrot społeczno-polityczny naszych czasów: neokonserwatywna rewolucja, której istotą jest redefiniowanie pojęcia obywatelskości przez perspektywę intymną. W innych krajach trochę wcześniej (w latach osiemdziesiątych), w Polsce zaś dopiero – z oczywistych powodów – w rozciągniętym na kilkanaście lat okresie transformacji, istota polityczności opuszcza sferę publiczną i przenosi się na grunt osobistej przynależności i prywatnej obyczajowości[1]. Konsekwencje tego procesu w regulacjach prawnych i politykach instytucjonalnych wystąpiły jednak dopiero po 2015 roku. W tym sensie czasowa klamra 2015–2023 (czyli okres rządów „dobrej zmiany") zadeklarowana przez zespół kuratorski – Tomka Pawłowskiego-Jarmołajewa i Gabi Skrzypczak, wspieranych przez Andrzeja Pakułę (Pawilon Poznań) – zaprasza do spojrzenia w twarz aniołowi historii, który, jak pisał Walter Benjamin: „Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko. Lecz od raju wieje wicher, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi ich złożyć. Wicher ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwalisko ruin"[2].

W dalszej części tego cytatu jest o postępie. To on u Waltera Benjamina wytycza swoją ścieżkę, tworząc rumowisko. Katastrofalna wizja na miarę europejskiej cywilizacyjnej klęski. W Polsce jej zapowiedzią był chocholi taniec z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, błyskotliwie przywołany na wystawie w pracy Kingi Michalskiej i Sarah Chouinard-Poirier, o życiu i upadku queerowo-rolniczej komuny Polska w Quebecu, której celem oprócz uprawiania roli i eksperymentalnego teatru była pomoc osobom uchodźczym w kraju. Rozliczenie z klęską aktywistyczno-artystycznej utopii brzmi wymownie na tle obecnych wydarzeń politycznych. Roboczą wersję niedokończonego nigdy filmu można oglądać na wystawie *Strefy LGBT+* w równoległym do sprawozdawczej **KRONIKI** fantastyczno-spekulatywnym dziale **STODOŁA**. To miejsce na prześnione marzenie o porozumieniu i akceptacji między jakże odmiennymi przestrzeniami wykluczenia: ekonomiczną, edukacyjno-komunikacyjną, etniczną i tożsamościową. Paradoksalnie – dziś głównonurtowe polityczne narracje rozmieszczają je znów po dwóch stronach barykady.

Kochani inaczej

Wiele osób zastanawia się dziś, czy można było coś zrobić inaczej, by odmienność i różnica stała się częścią umowy społecznej? By równość wobec praw nie zależała w społeczeństwie zawsze od homogenicznej identyczności? Wbrew naiwnemu przekonaniu rewolucja konserwatywna nie jest przecież reakcją na emancypacyjne queerowe gesty w obszarze współczesnej sztuki i marsze równości. Jednak głośno ogłaszana walka z nimi skutecznie przesłania sojuszniczy charakter heterogenicznych ruchów i postulatów domagających się społecznej sprawiedliwości. „Czy osoby niebinarne powinny być zatem mniej widoczne?" – retorycznie pyta Anton Ambroziak w swoim wstępie do niewidocznego na wystawie działu **ULICA**[3]. Skrajne konsekwencje dostosowania pokazuje w ramach performatywnego programu nocy otwarcia kolektyw Pozqueer w swoim postapokaliptyczno-fikcyjnym widowisku *Alternative fuer Drag* (więcej o nim poniżej). Z pewnością Marsze Równości są bardziej prowokacyjne niż powszechnie akceptowane funkcjonowanie dostosowanych gejów i lesbijek w życiu społecznym.

Queer jest i stara się zawsze być dziwny, odmienny, zabarwiając umownymi kodami trywialne treści kultury głównego nurtu, dostarczając wzorów dla alternatywnego szyfrowania jej „niezależnych" nurtów. Pisała o tym w niedbale zawoalowany sposób w słynnych *Notatkach o campie* już w latach sześćdziesiątych Susan Sontag. Rozróżnienie między ruchem LGBT a queerem albo queerowaniem było wciąż aktualne w 2016 roku, kiedy Karol Radziszewski mówiło o nim: „Queer jest w pewnym sensie opozycją dla filozofii organizacji LGBT, bo jego głównym założeniem jest pozostawanie bez stabilnej tożsamości, niezależnie czy myślimy o tożsamości homo czy hetero"[4]. Wydawałoby się, że od kiedy wyschło źródło homofobicznej moralnej paniki, to właśnie queerowa płynność symbolizuje performatywne rozchwianie, w którym mogą być testowane nowe granice nie tylko płciowe, lecz również klasowe i etniczne.

1 Zjawisko to w odniesieniu do wystawy podnosi Michał Grzegorzek w tekście wprowadzającym do działu KLUB – por. Michał Grzegorzek, *Sex In Public (Institutions)*, [w:] *Strefy LGBT+. Przewodnik po wystawie*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2025, s. 21.

2 Walter Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] *idem*, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, przeł. Hubert Orłowski i inni, Poznań 1975.

3 *Strefy LGBT+. Przewodnik po wystawie…*, s. 12.

4 *Biały homoseksualny mężczyzna. Z Karolem Radziszewskim rozmawia Michał Grzegorzek*, „Biuro – Organ Prasowy BWA Wrocław" 2016, nr 13, s. 45.

◀
Strefy LGBT+ | sztuka queerowa w czasach dobrej zmiany, fot. Michał Adamski, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał





◄ ▲
Strefy LGBT+ | sztuka queerowa w czasach dobrej zmiany, fot. Michał Adamski, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał

Strefy LGBT+ jest niewątpliwie jedną z pierwszych wystaw prezentujących sztukę osób określających się jako nieheteronormatywne wyłącznie z ich perspektywy, w dodatku od razu w sposób historyczny, obejmujący ostatnią homofobiczną dekadę. Co więcej, perspektywa ta próbuje być niemęskocentryczna, świadoma swojej generacyjnej ekskluzywności. Tak się przynajmniej wydaje, sądząc po wyborze prac, których twórcy należą w większości do pokolenia Z (część z nich może nawet identyfikuje się z hasłami Ostatniego Pokolenia), czyli osób urodzonych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku albo w nowym milenium.

Z jednej strony zastanawia zatem nieobecność na wystawie wątków eko-queer, z drugiej zaś brak w tytułowym akronimie LGBT często dopełniającej go litery „Q", jak queer. Gdy dopytuję o to Tomka Jarmołajewa, odpowiada mi, że nie zdecydował tu intencjonalnie gest kuratorski, a raczej kwestie fonetyczne. Lepiej ponoć brzmiało uleżane w polskim uchu, wyraziste LGBT niż rozbudowane LGBTQ, nie mówiąc o kolejnych tożsamościowych niuansach. Przyznam, że trochę mu nie wierzę. Moim zdaniem, w rezygnacji z „Q" i „swojskim" uproszczeniu skrótowca wyraża się świadoma polityczna ambicja wystawy, która kierowana jest nie do „swoich", lecz zdecydowanie szerzej i bardziej aktualnie. Co więcej, nie chodzi o barwną transgresję, z którą kojarzony jest queer, a o twardą, niepłynną wcale tożsamość gejów, lesbijek, biseksualistów i osób transpłciowych. Podczas gdy queer stał się ważną, choć równie jak ona bezradną częścią języka współczesnej sztuki, to *Strefy LGBT+* chcą wyrażać wprost perspektywę osób nieheteronormatywnych, chcą zadzierać z uproszczeniami i ze stereotypami, które zwalczają ich głos w lokalnej, polskiej przestrzeni publicznej.

Tym bardziej wiele z takich osób zapewne zaskakuje i rozczarowuje skromna przestrzeń, a także wynikający z niej ograniczony dobór prac i uczestników wystawy. Nie ma na niej z pewnością złych ani słabych rzeczy, za to przegląd zjawisk pozostawia publiczność z poczuciem niedosytu, zaledwie pobieżnego liźnięcia tematu. W dodatku ma się cały czas wrażenie, że choreografia ścieżki zwiedzania to jakiś przedpokój, zwiedzające ciała poruszają się po ciasnej pętli w galeryjnych przestrzeniach tranzytowych. Brak jest choćby skromnych zabiegów scenograficznych, wystawa płynnie wlewa się w przestrzeń kawiarni, klatki schodowej, holu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w hierarchii wystaw Arsenał postawił na trwającą równolegle (bardzo dobrą zresztą) indywidualną wystawę Sofie Żezmer, która zajmuje architektonicznie najważniejszą salę na piętrze galerii. W umieszczeniu wystawy w tranzytowej, połączonej z ulicą i piwnicą przestrzeni zwiedzania jest jednak coś przedziwnie adekwatnego.

Wystawa stapia się z przestrzenią publiczną, otaczającym galerię placem, co jest podkreślone przez umieszczenie na poziomie ulicy pracy Kacpra Szaleckiego. W witrynie, w której odbijają się przechodnie, niczym w podwójnej ekspozycji na płaskich ekranach są wyświetlane ponadnaturalnej wielkości postacie performerów ubranych w ludowe stroje Potopii – „różowo-żółtej krainy będącej negatywem polskości"[5], wykonujących zaprojektowany przez artystę, wesoły marionetkowy balet. Nad wejściem na wystawę powiewa sztandar zaprojektowany przez Daniela Kotowskiego, głuchego artystę najbardziej znanego ze swojego zaangażowania we wspieranie obywatelstwa osób niesłyszących. Tym razem język symboli przynależności, takich jak flaga, służy do zamanifestowania równoległej tożsamości artysty jako osoby homoseksualnej. Sygnalnie również działają znaki zaprojektowane przez Małgorzatę Mycek czy kolektyw KEM. Pierwszy odpowiada na pseudosojusznicze gesty koniunkturalnie zbijające symboliczny kapitał na zaangażowaniu osób wspierających osoby queerowe. Neon *Safe Space* KEM-u odnosi się zaś do wydumanych kontrowersji wokół używania publicznych toalet przez osoby trans, odzyskując jednocześnie znaki wykorzystywane przez reżim nazistowski do stygmatyzowania osób homoseksualnych.

Historie równoległe

Wystawa została podzielona na tytułowe strefy. Są to kolejno KRONIKA, STODOŁA, KOMNATA, ULICA i STREFA RUCHU, z czego dwie ostatnie są usytuowane w performatywnej przestrzeni poza Arsenałem: jedna jest platformą na poznańskiej Paradzie Równości, druga zaś efemeryczną przestrzenią działań w będącym częścią galerii Pawilonie nad Wartą. Dlaczego „strefy"? Kariera tego słowa zaczęła się w 2019 roku, gdy „Gazeta Polska" wpadła na szybko zablokowany przez sądy pomysł dołączania do sprzedawanych numerów naklejek z przekreśloną tęczą i napisem „Strefa wolna od LGBT". Współgrały one z akcją napędzaną przez populistyczno-prawicową myśl, określającą mniejszości seksualne mianem ideologii LGBT.

Myślimy – każdy na użytek własnej bańki – że jesteśmy zbyt rozgarnięci, by paść ofiarą *fake newsów* i szalonych medialnych doniesień. Jest inaczej. Przekonałam się o tym, gdy aktywista artystyczny Bart Staszewski, w ślad za gminnymi uchwałami proklamującymi w nich wolność od ideologii LGBT, zaczął rozstawiać i fotografować swoje znaki do złudzenia przypominając te ustawiane przez drogowców. Nabrałam się wówczas na nie jak większość opinii publicznej, żywiołowo zajmującej stanowisko w kwestii uchwalania przez kolejne lokalne samorządy w imieniu wspólnot lokalnych postanowień „powstrzymujących ideologię LGBT". Akcja stała się prawdziwym wiralem. Artysta nie podkreślał wcale nadmiernie, że chodzi w niej o zestawienie uchwał gminnych samorządów z wizerunkami realnych osób zamieszkujących te gminy. Nie starał się ograniczać oddziaływania swojej akcji do dystrybucyjnej kulturalnej niszy. Lokalne homofobiczne proklamacje uzyskały w ten sposób międzynarodową widoczność, która dość szybko wytraciła ich dynamikę. W 2025 roku ostatnia z tych uchwał została odwołana. Co chyba może być uznane za jedyny w swoim rodzaju przykład skuteczności sztuki, a może raczej przykład jej wyjątkowo udanej transformacji w strategię postartystyczną.

Od dokumentacji działań Barta Staszewskiego rozpoczyna się droga przez przestrzeń zatytułowaną KRONIKA. Królują w niej obrazy Karola Radziszewskiego, wybitnie zasłużonego dla społeczności niebinarnej założyciela Queer Archive Institute. Uwagę przyciąga zwłaszcza zmontowany z dwóch płócien obraz przedstawiający aktywistkę Ewę Hołuszko podczas pełnego przemocy historycznego Marszu Równości w Białymstoku w 2019 roku. Protagonistka ekspresjonistycznie ujęta w pozie Marianny spogląda na zawieszone *vis-à-vis* portrety Milo Mazurkiewicza i Dominika Szymańskiego, ofiar homo- i transfobicznej nienawiści. Przechodzimy między nimi do świetlicy, w której pod prowokacyjnym

5 *Strefy LGBT+. Przewodnik po wystawie…*, s. 16.

neonem *Reading is fundamental* można przeglądać wydawnictwa zgromadzone w Bibliotece Azyl, pierwszej polskiej bibliotece poświęconej tematyce queerowej, utworzonej w ramach rezydencji galerii Labirynt przez Filipa Kijowskiego. Artysta jest szerzej znany z projektu *Tęczowe pocztówki* – akcji, w ramach której zapraszał różne osoby do tworzenia autorskich kartek pocztowych adresowanych do prezydenta Andrzeja Dudy w reakcji na słowa, które padły w kampanii prezydenckiej: „LGBT to nie ludzie, to ideologia". Tuż obok, w pomysłowych ekspozytorach nawiązujących do biurowych szuflad na akta, zaprojektowanych przez Bartka Buczka, można myszkować w kliszach, na których zgromadzono teksty poetyckie i obrazy opisujące nieheteronormatywne doświadczenia, zamówione w ramach otwartego naboru przez kolektyw X-Philes. Materiały składające się na jedyną w swoim rodzaju *Czytelnię* zostały opublikowane w zinie, który można przeglądać wśród innych wydawnictw w Bibliotece Azyl.

Tu przestrzeń wystawy się rozgałęzia, prowadząc widza niewielkim objazdem przez część nazwaną przez team kuratorski STODOŁĄ. Wchodzimy do niej, mijając skromną maryjną furtkę Daniela Rycharskiego i wzruszające „stracho-kapliczki" Przemka Piniaka. To jeden z bardziej wzruszających momentów na wystawie, rodzaj hołdu dla przedwcześnie zmarłego poznańskiego artysty, którego trudne do zakwalifikowania, wszechstronne literackie i wizualne prace dopiero zaczynały zyskiwać ogólnokrajowe uznanie. Na skleconych naprędce stojakach zwieńczonych fantazyjnymi obłoczkami z popcornu, a może ryżowych wafli, zaczepiono wotywne notatki z dziecięcymi wspomnieniami o udawaniu Emmy ze Spice Girls. Prywatne fantazje mieszają się w nich z bólem i ze wstydem: „Cała publiczność rżała, że chłop w kiecce, haha. Straszne jest to, że ja byłem Emmą na serio". Minąwszy je, inaczej patrzymy na film Mikołaja Sobczaka *Wyklęte*, w którym gwiazdy dragu – Bella Ćwir, Charlotte i Uel – wcielają się we wzorowaną na wydawanych przez Instytut Pamięci Narodowej komiksach *Wilcze tropy* scenę aresztowania partyzantki antykomunistycznej przez agentów Urzędu Bezpieczeństwa.

Miękkie podbrzusze

Górę i dół wystawy subtelnie łączą prace Liliany Zeic, artystki, która wytrawnie wykorzystuje naturalne tworzywa i zjawisko mimikry, służące w naturze przetrwaniu. Na parterze Arsenału w strefie STODOŁA mijamy jej muzealnie kojącą i dekoracyjną pracę przedstawiającą Narcyzę Żmichowską jako słomianą kukiełkę. Dowcip doceniamy w pełni, dopiero schodząc do piwnicy galerii, opisanej w przewodniku jako KOMNATA. Tu, w intymnych okolicznościach, dowiadujemy się, do czego służą słomiane chochoły Liliany Zeic. Seria fotografii *You're going to love the lavender menace*, wykonanych w rozpoznawalnych wrocławskich plenerach, ukazuje użyteczność maskujących strojów z trawy. Dzięki nim można okazywać sobie czułość bez ujawniania się publicznie.

W bezpiecznej przestrzeni KOMNATY ujawniają się również zdradzające intymne pragnienia i emocje prace Sebulca, Edny Baud i Olgi Dziubak. Hipnotyzujący jest szczególnie futrzano-tęczowy postument, na którym lśnią figurki nadludzkich męskich hybryd, które w greckiej mitologii z pewnością otoczone zostałyby należnym szacunkiem. Bardzo czuły jest bazujący na prywatnej miłosnej historii mural i niewielkie akrylowe płótno Edny Baud. Przedstawiają nożyce – to ambiwalentne nawiązanie do jednej z miłosnych pozycji – „wcinające" się między skrawki znaków cyrylicy. Tuż obok ustawione zostały malarskie obiekty Olgi Dziubak z cyklu *Pałac miłości i władzy*, oprawione w intrygujące pseudobarokowe kiczowate ramy. Choć zmontowane z tanich gotowych elementów kupionych w markecie budowlanym, przydają dziełu fantazji i uroczystego przepychu. Na zabarwionych gradientowo w różowopurpurowej gamie półprzezroczystych płótnach widnieją rysunki pałacowych sypialni, baldachimy i inne rozkoszne akcesoria, na odwrociach dostrzegamy zaś przyfastrygowane do płócien „pasożytujące" na nich nagie pary w zmysłowych pozach.

Zgromadzone na wystawie prace mają w większości historyczny charakter, odsyłają do minionej dekady, o czym przypomina praca Sergeya Shabohina, twórcy dysydenta, mieszkającego od wielu lat w Polsce i szczególnie zasłużonego dla białoruskiej diaspory artystycznej. W głębi piwnicznego wnętrza, w lekkim półcieniu artysta odtworzył wnętrze swojej wystawy fotograficznej, która odbyła się w 2016 roku w nieczynnym już poznańskim klubie Dark Angels. Instalacja *Fear of Castration* Sergeya Shabohina konfrontuje bywalców minimalistycznych białych sal wystawowych nie tylko ze zdjęciami nieistniejących miejsc intymnych schadzek, lecz również z fizyczną przestrzenią darkroomu. W ścianie czarnego kubika zaimprowizowanego z parawanów wykorzystywanych w tanich toaletach, do którego trzeba wejść, by obejrzeć fotografie, artysta zrobił na wysokości krocza brutalną dziurę i napisał odblaskową metaliczną farbą: „A white culture is afraid of looking into a black hole", szydząc z estetycznych fobii i klasowych sądów smaku utrwalonych w idei „białego kubika" sztuki współczesnej.

Queerowanie katastrofy

I to już koniec opisu ekspozycji w Arsenale. Prac jest niewiele i gdyby nie Czytelnia oraz dwie prace filmowe, łatwo byłoby je ogarnąć spojrzeniem w ciągu kilku minut.

Niedociążenie wystawy w przestrzeni galeryjnej jest jednak zarazem wskazaniem na performatywną oś prezentacji, która choć efemeryczna, dominuje nad skromną ekspozycją emocjonalną intensywnością i obecnością działających we wspólnej przestrzeni ciał. Tak przynajmniej było w wieczór otwarcia wystawy, który należał do osób performujących: Ali Urwał z kolektywu Pozqueer, która brawurowo wykonała performans: *To the Aching Parts! / Do obolałych części!* (manifest) według koncepcji i scenariusza Ani Nowak oraz do samego kolektywu Pozqueer, który najpierw przeprowadził publiczność z Arsenału do Pawilonu nad Wartą a następnie koncelebrował multimedialne queerowe widowisko *Alternative fuer Drag*. Tytuł performansu to oczywiste nawiązanie do drastycznego wzrostu popularności niemieckiej skrajnie prawicowej partii Alternative für Deutschland, zaś komiczny scenariusz samego widowiska nawiązywał do inspirowanych atmosferą społeczno-medialnego linczu oraz znaną powieścią Suzanne Collins Postapokaliptycznych Igrzysk Śmierci. Barwną ballroomową tradycję dragu przysłonił kir autorytaryzmu i salwy rozstrzeliwań za sceną, choć w uznaniu starań Trybutek: Lola Eyenoyu Potocki, Ala Urwał i Babci oraz prowadzących Bom Belle i Vrona (a także setu 4wallzz) wszyscy bawiliśmy się świetnie.

Widowisko w Pawilonie otwarło program działań performatywnych wystawy, wśród których warto z pewnością wyróżnić warsztaty Szkoły KEM (queerowo-feministycznej performatywnej

inicjatywy współkształceniowej) prowadzone przez Stefę Gosiewską i Liz Rosenfeld, performanse Ani Nowak i debatę *Polskie Stonewall?*. Z pewnością nie trzeba tego nikomu przypominać, ale na wypadek gdyby tym, którzy nie słyszeli, nie chciało się poszukiwać informacji w sieci: Stonewall In był klubem na Manhattanie, w którym w 1969 roku w reakcji na nalot policji wybuchły protesty, które zapoczątkowały światowy ruch na rzecz praw osób LGBT.

Kiedy kończę pisać ten tekst, w Poznaniu rusza Marsz Równości, a wraz z nim platforma będąca jedną ze scen wystawy *Strefy LGBT+*. W ten sposób, jak powiedziałaby Bell Hooks, uczestnicy i twórcy wystawy odzyskują język erotyki (przyjemności z tego, kim się jest, i robienia tego, co się robi) dla sztuki współczesnej.



►
Strefy LGBT+ | sztuka queerowa w czasach dobrej zmiany, fot. Michał Adamski, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał



Między ciężarem a ulotnością – *Międzyprzestrzenie* Katarzyny Koczyńskiej-Kielan

Mateusz M. Bieczyński

▲
POWŁOKA. BIEL I, porcelana, realizacja w Jingdezhen, Chiny, 2016/2021; wym. 20 × 20 × 7 cm
Fot. G. Stadnik

Czy kurator wystawy powinien pisać jej recenzję? To pytanie postawiłem sobie po raz pierwszy w chwili, gdy przyjąłem zaproszenie magazynu „Format" do napisania tekstu o wystawie *Międzyprzestrzenie* Katarzyny Koczyńskiej-Kielan – ekspozycji, którą miałem zaszczyt współtworzyć jako kurator. Wraz z rozpoczęciem pracy nad tym tekstem musiałem zmierzyć się z fundamentalnymi pytaniami dotyczącymi roli kuratora jako współautora narracji wystawy, jej obserwatora, ale także – potencjalnie – krytyka własnego projektu. Czy możliwa jest uczciwa i analityczna refleksja, nieobarczona brakiem dystansu? A może to właśnie bliskość i zaangażowanie stwarzają szansę na głębsze uchwycenie niuansów, których nie dostrzega oko zewnętrzne?

Widz wchodzący do przestrzeni galerii konfrontuje się z rzeczywistością już uformowaną – skończoną wizualnie, domkniętą fizycznie. Zwykle nie ma on dostępu do procesu przygotowawczego: decyzji, wahań, wyborów – zarówno formalnych, jak i konceptualnych – które prowadzą do ostatecznego kształtu ekspozycji. I tu pojawia się myśl, która stała się dla mnie kluczem: tekst kuratora może mieć sens, o ile nie jest próbą oceny własnej pracy, lecz stanowi świadectwo wyborów, próbą uchwycenia intencji i atmosfery procesu współpracy z artystą. Nie chodzi o recenzję – chodzi o odsłonięcie zaplecza ideowego, którego nie widać na pierwszy rzut oka.

Moje spotkanie z Katarzyną Koczyńską-Kielan zawdzięczam profesorowi Andrzejowi Banachowiczowi, wieloletniemu wykładowcy poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, który zaproponował mi współpracę z artystką, dotąd znaną mi jedynie z kilku wystaw. Jego sugestię potraktowałem poważnie – nie tylko ze względu na jego autorytet, ale także z przekonania, że takie zaproszenia nie pojawiają się przypadkowo. Mają w sobie coś z daru losu – cichego impulsu, któremu warto się poddać.

Dziś mogę z całą pewnością powiedzieć, że intuicja nie zawiodła ani jego, ani mnie. Jednak zanim to się potwierdziło, musiałem zmierzyć się z jeszcze jednym wyzwaniem: nigdy wcześniej nie pracowałem z ceramiką jako tworzywem wystawienniczym.

Być może dlatego moja pierwsza wizyta w pracowni Katarzyny Koczyńskiej-Kielan na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych była momentem szczególnego skupienia. Starałem się chłonąć atmosferę miejsca wszystkimi zmysłami – patrzeć uważniej, słuchać ciszy między słowami, niemal dotykać form wzrokiem. Od początku wiedziałem, że to spotkanie z twórczością nie będzie wyłącznie estetyczne. Będzie haptyczne, refleksyjne, niepokojąco piękne.



► ***ENSO II*, porcelana, angoba, szkliwo seladonowe craquelé; podstawa: drewno egzotyczne, realizacja techniką garncarską, Longquan/ Chiny, 2016/2021, wym. całości: 20 × 22 × 18 cm, zdj. G.Stadnik**





◄
Widok prac w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. S. Obst:

***PUSTYNNE MIASTO* z cyku *FIZJONOMIA PRZESTRZENI*, płaskorzeźba, masa szamotowa, angoba, elementy porcelanowe, szkliwo autorskie, technika własna, 2011 r., wym. Ø 85 cm, 14 cm**

***KATEDRA SŁONECZNA*, masa szamotowa, realizacja techniką garncarską, 2003 r., wym. 68 × 30 × 26 cm**

***KATEDRA W SKUPIENIU*, masa szamotowa, angoba, szkliwo autorskie, realizacja techniką garncarską, 2003 r., wym. 75 × 28 × 30 cm**





◄
Widok wystawy indywidualnej *Międzyprzestrzenie*, Galeria Nowa Scena, 2025, fot. M. Kowalczyk.

***WIBRACJA PRZESTRZENI*, płaskorzeźba tryptyk, glina szamotowa, angoba, szkliwa autorskie krystaliczne i craquelé, technika własna, 2025, wym. 175 × 53 × 11 cm.**

***NAPIĘCIE* z cyklu *PEJZAŻ WEWNĘTRZNY*, mieszanka masy szamotowej i porcelany, angoba, szkliwo przeźroczyste cracquellé, 2009, wym. 66 × 46 × 39 cm.**

***NADZIEJA* z cyklu *PEJZAŻ WEWNĘTRZNY*, mieszanka masy szamotowej i porcelany, angoba, szkliwo przeźroczyste cracquellé, 2009, wym. 46 × 56 × 37 cm.**

I właśnie tak ukształtowała się koncepcja wystawy – w wyniku napięcia między materią a intuicją, między ciężarem formy a jej pozorną lekkością, między fizycznym trudem techniki a niemal ulotnym efektem wizualnym. To nie jest przestrzeń oczywista. To międzyprzestrzeń – miejsce zawieszone między formą a odczuciem, gdzie zmysły gubią pewność, widz zaś przekracza granicę samego patrzenia.

Realizacja tak pomyślanej koncepcji nie należała do łatwych. Prace Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, choć na pierwszy rzut oka spójne i formalnie powściągliwe, ujawniają przy bliższym kontakcie niezwykłą różnorodność – w wymiarze zarówno strukturalnym, jak i emocjonalnym. Artystka posługuje się zestawem powtarzających się, rytmicznych form – jak reliefowe obiekty z cyklu *Fizjonomie przestrzeni* czy bardziej zamknięte, introspektywne kompozycje z cyklu *Powłoki*. Powtórzenia te przeplata jednak dziełami jednostkowymi – jak zaskakująco architektoniczna praca *Pustynne miasto* – oraz obiektami wizualnie zbliżonymi, które różnią się na poziomie wewnętrznego napięcia i detalu, czego przykładem może być para prac *Enso I* i *Enso II*.

Dodatkową warstwę znaczeniową jej twórczości stanowi wyraźnie wyczuwalna różnica doświadczenia dwóch rezydencji artystki w Chinach – w Jingdezhen i Longquan. Prace powstałe podczas tych pobytów oraz w ich bezpośrednim następstwie wyraźnie różnią się od wcześniejszych realizacji: są bardziej rozedrgane w swojej formie, a zarazem silniej zanurzone w rytmach materiału i szkliwa. Obfita krakelura przyciąga i intryguje. Jest niczym błąd, choć zamierzony. Jej estetyką niedoskonałości. Zachwyca pięknem nieparametrycznej faktury.



▲
***ZAWŁASZCZENIE*, glina szamotowa, angoba, szkliwo, technika kształtowania z ręki, 2024 r, wym. 74 × 60 × 32 cm, zdj. M. Kowalczyk**

Dopiero druga wizyta w pracowni artystki pozwoliła na ostateczne skompletowanie listy prac do wystawy. W tym miejscu chcę podziękować twórczyni – za zaufanie i otwartość, z jaką przyjęła moje propozycje. Nasza rozmowa, pełna wzajemnej ciekawości, nie była wolna od znaków zapytania. „Co z tego wyniknie?" – to pytanie nie brzmiało jak niepokój, raczej jak gotowość na nowe odczytanie własnych dzieł w innym układzie i w innych okolicznościach.

Sam wybór prac był tylko pierwszym etapem – kolejnym, równie istotnym, był sposób ich prezentacji. Największym wyzwaniem okazało się nie tylko dostosowanie koncepcji do wydłużonego, linearnego planu Galerii Nowa Scena Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, ale także uniknięcie pułapki rytmicznej monotonii wynikającej z pozornego podobieństwa formalnego niektórych wybranych prac (forma masywnej ramy). Chciałem uniknąć zarówno wizualnego przeładowania, jak i przypadkowego przemieszania cykli, które mogłoby rozmyć ich indywidualny charakter i wewnętrzną logikę.

Proces koncepcyjny przebiegał jednak zaskakująco płynnie – jakby intuicja, która doprowadziła do tej współpracy, prowadziła mnie dalej. To właśnie ona wskazała kierunek budowania ścieżki zwiedzania: od prac najciemniejszych, wizualnie najcięższych, osadzonych w świetle dziennym przy wejściu do galerii, przez stopniowe przejście ku obiektom coraz lżejszym, bardziej przeziernym i ulotnym, umieszczonym w głębi przestrzeni, w świetle teatralizujących reflektorów.

W ten sposób powstała koncepcja „międzyprzestrzeni" – nie jako abstrakcyjnej idei, lecz jako rzeczywistej, fizycznej narracji, rozpiętej między ciężarem a lekkością, rytmem a pauzą, formą a jej zanikiem.

Dopełnieniem samych prac stały się trzy wybrane przeze mnie cytaty, w których artystka rozwinęła niezwykle obrazową opowieść o swoim doświadczeniu pobytu w Państwie Środka. Jako ich odbicie przytoczę tu jeden z nich: „Artysta ceramik, jak żaden inny, zdany jest na warsztat i tworzywo, na jakie napotyka na swojej drodze twórczej. Zupełnie odmiennie pracuje się we własnej pracowni, wśród znanych i opanowanych już materiałów ceramicznych, pieców i technologii niż na obcym terytorium. Przebywając w kraju tak odległym kulturowo i językowo, będącym w dodatku kolebką światowej porcelany, całość używanych środków: mas, szkliw, temperatury, jak i sposobu wypału, zasad kształtowania oraz szkliwienia – trzeba rozpoznać na nowo"[1].

Wypowiedź ta pozwala zrozumieć, że prezentowane w Galerii Nowa Scena Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu prace – w dużej mierze powstałe podczas rezydencji artystki w Chinach (Jingdezhen i Longquan) – są rezultatem imponującego wysiłku technologicznego, precyzji i fizycznej pracy, która stoi w wyraźnym kontraście do lekkości efektu wizualnego. Formy sprawiają wrażenie kruchych, unoszących się niemal w powietrzu, choć zostały uformowane z masy wymagającej siły, wytrwałości oraz wieloetapowego procesu wypalania i szkliwienia.

To właśnie ta gra między ciężarem a lekkością, między materialnym oporem a złudzeniem miękkości i ruchu, buduje jeden z głównych wewnętrznych rytmów wystawy. Obiekty wciągają nie tylko wzrok, lecz również dotyk wyobraźni – są chłodne, śliskie, chropowate, momentami niemal organiczne. Z każdą formą wiąże się doświadczenie haptyczne, nawet jeśli tylko domniemane – widz czuje je nie przez kontakt fizyczny, ale przez sugestię i napięcie materiału.

W sferze formalnej *Międzyprzestrzenie* zachwycają nowatorstwem. Katarzyna Koczyńska-Kielan konsekwentnie przełamuje granice między ceramiką a rzeźbą współczesną, wyrywając porcelanę z jej tradycyjnie użytkowego zastosowania i przenosząc ją w sferę sztuki konceptualnej. W pewnym ideowym sensie upodabnia ją to do Magdaleny Abakanowicz, patronki poznańskich uczelni, która prekursorsko budowała autorytet tkaniny jako dziedziny artystycznej, a nie użytkowej. Podobnie wrocławska ceramiczka pracuje w duchu eksperymentu, bez schematu, tworząc obiekty radykalnie różnorodne, a jednocześnie spójne w swojej logice materiału i gestu.

Choć inspiracją dla wielu z tych prac była chińska tradycja seladonu[2], artystka nie odtwarza jej, lecz konfrontuje się z nią, przekształcając klasyczną estetykę w coś głęboko osobistego i nowoczesnego. To nie cytat, lecz pełnoprawny dialog – surowy, subtelny, niekiedy ironiczny.

Wystawa ukazuje również imponującą rozpiętość formalną – od obiektów monumentalnych po niemal intymne, od struktur zamkniętych po otwarte, prześwietlone formy. Każdy z nich testuje inną granicę: między formą a pustką, między ciałem obiektu a przestrzenią, którą on wyznacza.

W ten sposób *Międzyprzestrzenie* to nie tyle wystawa pomyślana jako spektakl do oglądania, ale raczej jako spotkanie nakłaniające do odczuwania. W zaprezentowanych pracach są bowiem zawarte napięcie i spokój, siła i ulotność, dyscyplina i intuicja. To doświadczenie, które zostaje z widzem długo po wyjściu z galerii – jak echo dotyku, który się nie wydarzył, a mimo to zostawił ślad.

Wszystko to sprawia, że wystawa *Międzyprzestrzenie* Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, prezentowana w Galerii Nowa Scena Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w ramach festiwalu Poznań Art Week, nie była jednowymiarowym wydarzeniem kulturalnym. Była doświadczeniem z pogranicza sztuki i medytacji, spotkaniem z materią, która mówi subtelnym, lecz wyrazistym językiem formy i ciszy. Była przestrzenią kontemplacji, skupienia i wewnętrznego ruchu – czymś więcej niż ekspozycją, raczej próbą dopowiedzenia „bycia" przez obiekt.

Dodatkowym potwierdzeniem tej wyjątkowości była rekordowa frekwencja – w ciągu zaledwie dwóch tygodni wystawę odwiedziło blisko 3 tysiące osób, co w wypadku wydarzenia poświęconego ceramice współczesnej stanowi wynik nie tylko imponujący, ale i znaczący kulturowo.

1 Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Celadon? Ćwiczenia z obcości*, Wrocław 2021, s. 13.

2 Rodzaj chińskiej ceramiki pokrytej przezroczystym szkliwem w odcieniach zieleni, przypominającym nefryt. Rozwinął się w Chinach już w X wieku i był wysoko ceniony za swoją subtelną elegancję oraz skojarzenia z naturą i harmonią.

Agnieszka
Kłos

Ogrodniczki nowego archiwum



Ludzie, podobnie jak wszystkie pozostałe rzeczy,
są tylko cząstką przyrody, a nie jest mi wiadome,
w jaki sposób dochodzi do uzgodnienia każdej części przyrody z jej całością.

Baruch Spinoza

Ku holistycznemu rozumieniu pamięci miejsca – od „martwych przestrzeni" do „kiełkującej przyszłości"

Wystawa *Ogród wojenny. Rośliny w czasie konfliktu*, prezentowana w Galerii Geppart i 66P, otwiera przed odwiedzającymi przestrzeń mikrohistorii, w której rośliny zyskują status nie tylko świadków, ale także aktywnych uczestników wydarzeń wojennych. Osiemdziesiąt lat po zakończeniu drugiej wojny światowej, w czasie, gdy Europa jest pogrążona w nowym chaosie, rośliny towarzyszyły ludziom zarówno na frontach, jak i w codziennym życiu – pełniąc funkcje nieoczywiste: były źródłem nadziei, pożywienia, leków oraz symbolem przetrwania.

Współczesna refleksja nad miejscami pamięci, zwłaszcza tymi naznaczonymi trudnym dziedzictwem, coraz częściej porzuca historyzujące ujęcia bazujące na prostym opisie wydarzeń. W ich miejsce pojawia się potrzeba głębszego, holistycznego odczytania przestrzeni, uwzględniającego nie tylko ludzki wymiar tragedii, lecz również materialność miejsca, jego biologiczną obecność, relacje z otoczeniem oraz ślady zachowane w glebie, roślinności i ciszy. Dotychczas rozumiane jako „martwe przestrzenie" – porzucone, wyjałowione, naznaczone cierpieniem – ujawniają osobliwą witalność, są dynamiczne, wielowarstwowe, współtworzą naszą współczesną tożsamość pamięciową.

W tym paradygmacie przestrzeń powojenna nie jawi się jako bezkształtna rama przeszłości, lecz jako organizm naznaczony ranami – pulsujący między życiem a śmiercią. Jak piszę w najnowszej książce *Przestrzenie Birkenau*: „[…] ciało obozowe zmieniało się w ciało martwe, zachowując jednocześnie zdolność powrotu do życia". Tereny byłych obozów stają się architekturą nekrożycia – „nie-miejscami", które istnieją, mimo że pozostają poza świadomością większości. Ich obecność nie domaga się narracji, lecz uważnego spojrzenia, nie potrzebuje słów, ale ciała, które idzie, patrzy, czuje – dotyka wilgotnego mchu, dostrzega rośliny wyrastające z ziemi.

W takim podejściu – bliższym ontologii materialnej niż symbolicznej – zieleń nie tylko rośnie na miejscu przemocy, ale także ją współtworzy i zachowuje.

To właśnie w tym złożonym polu intensji jest osadzona nasza wystawa *Ogród wojenny*. Ukazuje ona, że pamięć miejsca nie jest wyłącznie zapisem ludzkim, ale także doświadczeniem rosnącego, rozkładającego się, odradzającego się życia.

Zgodnie z założeniami nowej humanistyki powinniśmy wyzwolić się z dualizmu podmiot – przedmiot i „detoksykować ideę natury", rozumiejąc, że roślina, gleba, drzewo nie są jedynie tłem, lecz współtwórcami pamięci. Przestrzenie galerii, które oddaliśmy artystkom, realizują tę perspektywę – wszystkie prace operują w napięciu między historycznym faktem a biologiczną obecnością, ciszą a dowodem. Pamięć miejsca zaczyna się nie w słowie, lecz w dotyku liścia, fakturze pokrzywy, w bliznach widocznych na pniach i w ziemi.

Miejsca po drugiej wojnie światowej pełne są pozornej pustki – pustki przeciążonej. Sama ziemia nosi ślady zranienia: „schwytana w zamknięte terytorium, odmierzona, oznaczona, podporządkowana, zagospodarowana na nowo", staje się „nową ziemią", „laboratorium", „przestrzenią życiową" – terminami przywołującymi język przemocy i planowania ludobójstwa. W tym kontekście figura „zielonej macewy", którą wprowadziłam jako pojęcie kluczowe w swojej książce, staje się nie tylko narzędziem kuratorskim, ale nową epistemologią miejsca – możliwością „czytania" natury jako nekropolii, ale także jako podmiotu oporu.

Pamięć – jak pokazują artystki – może kiełkować nawet tam, gdzie pod powierzchnią spoczywają kości. W tym paradoksie wystawy życie nie zagłusza śmierci, lecz ją odsłania. *Ogród wojenny* nie został zasypany śmieciami, by przykryć horyzont rozkładu – autorki odsuwają warstwę ziemi, próbują prześwietlić korzenie. Pamięć w takim ujęciu staje się ekosystemem: wspólnie dzieloną przestrzenią ludzi, nie-ludzi, przeszłości i teraźniejszości.

Miejsca po traumatycznych wydarzeniach drugiej wojny światowej często określa się jako „martwe" – opuszczone, zdewastowane – a przecież gleba, korzeń, pniak niosą informację zarówno historyczną, jak i naukową. W książce poruszam ten temat w kontekście ciała: „[…] ciało obozowe potrafiło przeistoczyć się w ciało martwe, zachowując jednak zdolność do powrotu do życia i stając się jego najpojemniejszym symbolem – zbudowanym przede wszystkim z kości". Ta zaskakująca dwubiegunowość – martwość i jednoczesna zdolność do odradzania – staje się kluczem do zrozumienia miejsca jako przestrzeni żywej pamięci.

Czy miejsce po przejściach może być zwyczajną sceną dla pomnika? W kulturze i sztuce XXI wieku coraz częściej w miejscu pomnika pozostaje „sama" ziemia – jako rodzaj laboratorium pamięci, w którym podłoże (niosące ślady zranienia) jest najwłaściwszym upamiętnieniem. To nowe rozumienie historii, mimo definiowania jej jako „nie-miejsca", nie jest puste. Wypełniają je aura cierpienia i rośliny.

Dobrym przykładem takich przestrzeni są masowe groby – miejsca, które przez swoją masowość zdają się puste, choć skrywają utracone jednostki. To właśnie ta pozorna pustka, w której została zatracona indywidualność, czyni z nich wcielenie „nekrożycia". Nie są to miejsca martwe, lecz pełne odmienności i wyjątkowości, zamrożone w czasie. Takie „nie-miejsca" nie istnieją w świadomości ogółu, dopóki nie zostaną wypełnione rytuałem, a przecież skrywają korzenie, nasiona. Pamięć takiego miejsca jest pamięcią nieukończoną – rozdwojoną między nieustannym zacieraniem a przywracaniem. Rośliny w tym miejscu pomagają uporać się z nieuchronnością przejść między śmiercią a opowieścią o niej. To przestrzenie wokół nas – i choć nie zawsze funkcjonują jako miejsca codzienne, nie znikają z pola pamięci. Przeciwnie – potrafią utrwalić się w ludzkiej świadomości dzięki „niestosownej" urodzie, sielskości krajobrazu.

◄

Anna Bujak, *Inskrypcja*, 2025, współpraca Olga Różecka, współpraca fotograficzna Hubert Bujak



Roślina jako świadek, archiwum i podmiot opowieści

W nowym paradygmacie refleksji nad miejscami pamięci – opartym na ekokrytyce, humanistyce środowiskowej i pozaantropocentrycznych epistemologiach – przestrzeń powojenna przestaje funkcjonować jako pusta rama przeszłości. Ujawnia się zaś jako organizm noszący zranienia: zarazem żywy i martwy. Tereny te są niejednoznaczne, ponieważ obecność przyrody nie oznacza tu powrotu do harmonii, lecz stanowi trwały znak nieprzepracowanej traumy.

„Nie-miejsca", jak określa je Marc Augé, zostają na nowo odzyskane przez materialną obecność roślin – nie jako ozdobników, lecz jako pełnoprawnych uczestników historii. Zieleń nie tylko współtworzy i przechowuje pamięć miejsca, ale także ją modeluje, wprowadzając kategorię czasu biologicznego – cyklicznego, organicznego – który przeciwstawia się linearnemu porządkowi narracji historycznej.

Rozwijająca się koncepcja „wyobraźni ekologicznej" – alternatywnego sposobu myślenia o relacjach między ludźmi a przyrodą – kwestionuje paradygmaty antropocentryczne i przywraca sprawczość temu, co przez wieki traktowano jako bierne tło historii. W tym ujęciu roślina, gleba, drzewo nie są jedynie nośnikami pamięci, lecz jej współautorami. Pamięć w XXI wieku staje się zatem zjawiskiem współdzielonym i rozproszonym, zakorzenionym gdzieś w krajobrazie. To wymagający typ pamięci, ponieważ nikt nie przygotowuje nas do odczytywania zapisków ukrytych w mikrostrukturach przyrody – liściach, warstwach gleby, tkance korzeni.

Wystawa, którą proponujemy, stawia roślinę w roli koronnego świadka historii. Jest to kruchy świadek materii, zarazem archiwum i podmiot opowieści o doświadczeniu przemocy, głodu, przymusowej adaptacji. Dwudziesty wiek – naznaczony wojnami, szczególnie drugą wojną światową – ujawnił, że myślenie o roślinie nie było metaforą, lecz biologiczną koniecznością. Rośliny nagle zyskały znaczenie – początkowo nie jako archiwum, ale jako pokarm. Dziś, choć brzmi to nieprawdopodobnie, w strukturach roślin odnajdujemy ślady wydarzeń wojennych: zaburzenia wzrostu, zmienioną strukturę systemu korzeniowego, toksyczne mutacje – zapisane równie wyraźnie, jak dokumenty.

Fenotypowe zmiany roślin występujące na terenach skażonych lub zdegradowanych stały się przedmiotem badań nad tak

▲
Dominika Łabądź, Pomidor/Tomato, wideo full HD, 3'28", 2025

zwanymi roślinami sentynelnymi (*sentinel plants*) – gatunkami wykorzystywanymi do biomonitoringu środowiska (badania Nadine Schuurman). Rośliny sentynelne służą jako żywe detektory zanieczyszczeń – ich reakcje fizjologiczne i morfologiczne sygnalizują obecność toksycznych substancji w glebie, powietrzu czy wodzie. W kontekście miejsc pamięci zjawisko to nabiera szczególnego znaczenia: rośliny nie tylko świadczą o przeszłej traumie, lecz aktywnie ją archiwizują w swojej tkance, stając się żywymi dowodami degradacji środowiska.

Ogród wojenny stawia pytanie o możliwość pozaludzkiej komunikacji: czy rośliny mogą być nie tylko świadkami, ale także przekaźnikami pamięci? W duchu myśli Eduardo Kohna – „lasy myślą", a język istnieje również poza człowiekiem: w rytmach natury, formach przetrwania, reakcjach na zagrożenie. Roślina nie jest milczącą ofiarą – to świadek, który nie musi mówić naszym językiem, by pozostać wiarygodnym. Co więcej, jej świadectwo może okazać się trwalsze niż nasze. Prace prezentowane na wystawie podejmują głęboką relację nie tylko z samymi roślinami czy drzewami, ale także z owocami, nasionami, olejem, fragmentami zielonego świata. Tym samym sytuują się w nurcie etycznym – próbującym odczytać i konstruować nowy typ archiwum dla tych, którzy dopiero przyjdą na świat.

W pejzażu traumy nie sposób pominąć wymuszonej współpracy między kobietami a roślinami w czasie wojny. Gdy mężczyźni znikali z domów – wcieleni do armii, rozstrzelani, wywiezieni – kobiety pozostawały w miastach, miasteczkach, na wsiach, zmuszone do codziennej walki o przetrwanie. To one pielęgnowały ogrody, zbierały zioła, przygotowywały leki, uprawiały rośliny jadalne, tworzyły erzace – substytuty żywności i środków higieny. Ich wiedza o roślinach, przekazywana często z pokolenia na pokolenie, stawała się narzędziem oporu i przetrwania.

Jednym z najbardziej poruszających przykładów tej relacji jest działalność więźniarek przetrzymywanych w KL Auschwitz-Birkenau, zmuszanych do pracy przy uprawie warzyw i ziół. Ich aktywność odbywała się w systemie przemocy, ale równocześnie była subtelnym kanałem kontaktu z żywą materią, rytmem natury, a także cichym oporem wobec dehumanizacji.

Pielęgnowanie roślin, choć wymuszone, dawało chwilową możliwość zakorzenienia w rzeczywistości biologicznej – zewnętrznej wobec logiki śmierci obozu. Praca więźniarek przy uprawach odbywała się w ramach obozowego gospodarstwa rolnego SS w Rajsku – jednego z podobozów KL Auschwitz, położonego około 2,5 kilometra na wschód od głównego obozu. Od marca 1942 roku w gospodarstwie tym pracowały zarówno męskie komanda ogrodników, jak i kobiety zatrudnione w ogrodnictwie (*Gärtnerei*) oraz w laboratorium botanicznym (*Pflanzenzucht*). Więźniarki zajmowały się uprawą warzyw – marchwi, pietruszki, cebuli – oraz kwiatów, podczas gdy w komandzie *Pflanzenzucht* zatrudniano głównie kobiety o wysokich kwalifikacjach naukowych (ich zadaniem było prowadzenie eksperymentów nad roślinami kauczukodajnymi – *Taraxacum kok-saghyz* – mającymi zastąpić kauczuk naturalny w czasie wojny).

Systematyczna eksploatacja wiedzy botanicznej więźniarek była elementem szerszego systemu gospodarczego SS, łączącego wyniszczanie ludzi z produkcją żywności dla niemieckiego aparatu wojennego. Znajomość ziół, leczniczych właściwości chwastów, technik uprawy i przechowywania plonów stawała się narzędziem przetrwania – zarówno fizycznego, jak i duchowego. Kobiety nie tylko sadziły i pielęgnowały rośliny, lecz także wykorzystywały swoją wiedzę zielarską w ramach praktyk opiekuńczych wobec współwięźniarek, nawet jeśli odbywało się to pod ścisłym nadzorem esesmanów.

To doświadczenie nie było odosobnione: kobiety w całej okupowanej Europie – na wsiach, w miastach, gettach – podejmowały analogiczne działania. Tworzyły miniaturowe ogródki – niekiedy w skrzynkach, wiadrach, zakamarkach podwórek – w których rosły cebula, ziemniaki, pietruszka, a także proste zioła o właściwościach leczniczych. W gettach, takich jak warszawskie czy lwowskie, mikrouprawy stanowiły akt cichego oporu: rośliny dostarczały nie tylko pożywienia, lecz również rytmu, porządku, wiary w cykliczność życia. Uprawa roślin była formą odzyskiwania sprawczości, tworzenia codziennego rytuału, który afirmował życie i pamięć.

Znakomitym tego przykładem jest Towarzystwo Popierania Rolnictwa wśród Żydów (Toporol), powołane w 1933 roku z inicjatywy American Jewish Joint Distribution Committee (AJJDC). Początkowo miało ono na celu przygotowanie młodych Żydów do pracy na roli oraz zasiedlania kolonii rolniczych w Polsce i Palestynie, lecz z czasem jego działalność nabrała innego, głęboko symbolicznego i edukacyjnego wymiaru. W warunkach niemieckiej okupacji oraz funkcjonowania warszawskiego getta Toporol przeobraził się w instytucję niezwykłego oporu, nie tylko organizując produkcję żywności, ale także budując przestrzenie, które zachowywały sens istnienia i ludzką godność.

Pod kierownictwem agronoma Israela Sudowicza Towarzystwo Popierania Rolnictwa wśród Żydów prowadziło działania, które z dzisiejszej perspektywy można określić jako próbę odbudowy znaczeń w zrujnowanym świecie. Wspierane przez Radę Żydowską, oczyszczało gruzowiska i przekształcało opuszczone podwórza oraz ruiny w użytkowe ogrody, kwietniki i zieleńce. Wbrew katastroficznym warunkom z determinacją przekształcano skrawki ziemi w ogrody warzywne, sady i zielniki. Te „zbuntowane ogrody" – jak określą je później badacze (Kenneth Helphand) – miały charakter zarówno praktyczny, jak i symboliczny. Służyły jako źródło żywności dla sierocińców, punktów pomocy społecznej oraz samych uczestników programów rolnych, a równocześnie stanowiły formę milczącego protestu przeciwko dehumanizacji, próbę zachowania resztek normalności – porządku biologicznego i etycznego.

Zagospodarowane przez Toporol tereny w Warszawie obejmowały między innymi działkę o powierzchni około 2,5 tysiąca metrów kwadratowych przy ulicy Smoczej 35, gdzie prowadzono sad, oraz przestrzeń przy ulicy Ludwika Zamenhofa 19 (obecna lokalizacja Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN), zagospodarowaną jako ogród warzywny o powierzchni około 1 tysiąca metrów kwadratowych. W warunkach systematycznej Zagłady działania te były czymś więcej niż formą samopomocy – stawały się świadectwem trwania.

Edukacyjna działalność Towarzystwa Popierania Rolnictwa wśród Żydów miała również szeroki zakres. W 1940 roku w kursach Przysposobienia Rolniczego uczestniczyło 267 osób, z których 91 kontynuowało naukę w kolejnym roku. W 1941 roku liczba uczestników wyniosła 61 osób. Program kształcenia obejmował zarówno teorię, jak i praktykę: uczono nie tylko uprawy warzyw, ale także planowania prac, zarządzania przestrzenią ogrodu, podstaw pszczelarstwa i ekologii. Równolegle, we współpracy





◄
Dominika Łabądź, Gorąco!/Heat!, trzykanałowe wideo-instalacja full HD, 4’02”, 2025 (występuje: Anastazja Kowalska)

▲
Anna Bujak, Pokrzywy, 2025, druk na aluminium



z organizacją ORT (Towarzystwo Szerzenia Pracy Zawodowej i Rolniczej wśród Żydów), Toporol prowadził kursy gospodarstwa wiejskiego, w których w 1941 roku uczestniczyły aż 324 osoby.

Także w wojennym Breslau – jak wskazuje Joanna Hytrek-Hryciuk – niemieckie kobiety szybko zaczęły zakładać przydomowe ogródki i hodować warzywa, nawet na balkonach i w miejskich zaułkach. Na balkonach pojawiały się także klatki z królikami, żartobliwie nazywanymi „miejskimi świniami". Rośliny i zwierzęta stawały się źródłem pożywienia w czasie, gdy żywność była reglamentowana na kartki. Brak leków doprowadził do kampanii propagujących stosowanie ziół i naturalnych medykamentów – powrót do zielarstwa stał się koniecznością, nie tylko tradycją. Słowo „erzac" nabrało nowego znaczenia: w masowo wydawanych książkach kucharskich prezentowano sposoby „gotowania z niczego". Marmolada wyrabiana z buraków, torty urodzinowe powstające z tego, co dostępne – buraki, ziemniaki, chwasty – wszystko, co mogło być przetworzone, stawało się składnikiem przetrwania.

Rośliny w okupowanej Europie z czasem przestały być wyłącznie pokarmem. Przeczyły śmierci – skromne i odporne, powoli stawały się symbolami trwania. Karmiły nie tylko ciała; ich cicha współpraca z kobietami po obu stronach barykad stawała się aktem duchowego oporu. Roślina – partnerka w niedoli, pomocnica, sojuszniczka – właśnie dlatego stała się bohaterką naszej wystawy.

Zielona macewa: roślina jako nekropolia i opór

Pojęcie „zielonej macewy" sformułowałam podczas pracy nad przestrzenią byłego obozu KL Auschwitz-Birkenau. Z czasem stało się ono nie tylko nową epistemologią miejsca – sposobem „czytania" natury jako nekropolii i podmiotu oporu – ale także narzędziem kuratorskim. Zielona macewa oznacza życie, które wyrosło na śmierci, jest formą pamięci dynamicznej, organicznej, wrażliwej. Nie upamiętnia ona w kamieniu, lecz odsyła do pamięci wielokierunkowej – pamięci, w której życie rozumiane jest jako proces, a pamięć jako zdolność rozumienia języka roślin i zwierząt.

Dla więźniów Sonderkommando „zieloną macewą" był las. W ich zapiskach i wspomnieniach przyroda staje się metaforą organiczną, zakorzenioną w judaistycznej tradycji pamiętania,



a zarazem uniwersalną w swojej wymowie. W przekonaniu tych świadków, im bujniejsza była zieleń krajobrazu, tym trudniej było sprawcom ukryć ślady zbrodni. Przyroda pełni w tych relacjach potrójną funkcję: świadka, archiwisty i oskarżyciela.

Roślinność funkcjonuje jako trwały świadek historii, którego usunięcie oznaczałoby zniszczenie życia. Drzewa, pokrzywy, mech i inne gatunki porastające miejsca śmierci, ruiny baraków czy groby masowe są żywymi znakami przeszłości, przypominającymi o wydarzeniach traumatycznych. *Zielona macewa* ukazuje złożoność relacji między życiem i śmiercią, pamięcią i zapomnieniem, materialnym trwaniem i symbolicznym upamiętnieniem. Dowodzi, że pamięć potrafi kiełkować nawet tam, gdzie pozornie panuje wyłącznie śmierć.

Dzięki temu roślinność staje się subtelną, lecz nieusuwalną formą oporu wobec zapomnienia. W miejscach takich jak Auschwitz-Birkenau czy Treblinka zieleń nie maskuje zbrodni – ona ją niesie. To nie metaforyczne „przetrwanie", lecz fizyczna obecność wpisana w strukturę gleby, pigment liści i reakcje biochemiczne roślin. W relacjach świadków, a także w badaniach i twórczości artystycznej, zieleń jawi się jako forma nieodwracalnej prawdy.

Zielona macewa nie zamyka pamięci – ona ją podtrzymuje, pielęgnuje i przekracza jej granice. Wprowadza nas w obszary wiedzy, których nie da się w pełni ujarzmić czy sklasyfikować. Roślinność karmiąca się szczątkami ofiar staje się jednocześnie ich nagrobkiem i kontynuacją – miejscem spoczynku oraz przestrzenią trwania. W tej dialektyce końca i początku, śmierci i odrodzenia, *Zielona macewa* ujawnia swój radykalny potencjał jako forma pamięci przekraczającej ludzkie ramy temporalne i symboliczne.

W tym kontekście pojawia się pojęcie forensyki botanicznej – wiedzy sądowej traktującej rośliny jako nośniki dowodu. W duchu badań Susan Schuppli, wskazujących na materię jako świadka historii, wystawa poszerza pole poznania, uznając przyrodę nie tylko za archiwum, lecz również za aktywną stronę w procesie dochodzenia prawdy. Brzozy rosnące na terenach byłych obozów nie są przypadkowe – ich anatomia, wzrost, anomalie w słojach i reakcje na obecne w glebie toksyny mogą być odczytywane nie tylko emocjonalnie, ale także biologicznie, naukowo i sądownie.

Forensyka botaniczna nie jest metaforą – to realna metoda badania przeszłości. Rośliny nie pełnią tu funkcji dekoracyjnej, lecz występują jako świadkowie o statusie ontologicznym.

◄▲
K. Marusinska, *Obierki*, proces, fot. M. Kujda

Ich obecność ma charakter nie tylko estetyczny, lecz przede wszystkim dowodowy – ujawnia to, co zostało zakopane, przemilczane i wyparte. Ślady kul w korze drzew, emisje gazów nad grobami masowymi, wyższa trawa czy zboże nad miejscami pochówku – wszystkie te zjawiska stanowią materialne ślady przemocy, które mogą wskazywać na konkretne wydarzenia historyczne.

W tym sensie artystki pracujące z materią organiczną na rzecz wystawy wykonują pracę analogiczną do archeolożek, patolożek i badaczek historii. Ich dzieła nie ilustrują przeszłości – one ją aktywują, wydobywają i materializują. *Zielona macewa* jako praktyka artystyczna przestaje być jedynie działaniem na rzecz pamięci – staje się narzędziem wiedzy, instrumentem forensycznym, który ujawnia to, co ukryte w strukturze gleby, liści i biochemii roślin.

Wystawa ukazuje także roślinność jako formę efemeryczną – nietrwałą, lecz pełną znaczenia. W odróżnieniu od monumentalnych form upamiętniania, *Ogród wojenny* jest przestrzenią radykalnie inną: żywą, zmienną, wrażliwą na światło, wodę i czas. Artystki obecne na wystawie traktują efemeryczność nie tylko jako kategorię estetyczną, lecz również jako gest polityczny – opór wobec logiki trwałości, własności i dominacji.

Efemeryczne działania – sadzenie, sianie, komponowanie z suszu, obierek i innych roślinnych pozostałości – nie zmierzają ku trwałości, lecz świadomie ją odrzucają. Efemeryczność staje się wyborem: odwróceniem uwagi od trwałego monumentu ku formie delikatnej, kruszącej się, żyjącej i umierającej zgodnie z rytmem przyrody. Roślina i jej pochodne stają się nie tylko metaforą przemijania, ale także narzędziem performatywnym – ucieleśnieniem pamięci nieujarzmionej, biologicznej, nieprzewidywalnej.

W kontekście pamięci wojennej efemeryczność ogrodu wyraża sprzeciw wobec przemocy i dominacji. Ukazuje alternatywne modele pamiętania – oparte na trosce, opiece i uważności – które nie zmierzają ku utrwaleniu za wszelką cenę. Dobrym przykładem takiego myślenia jest projekt *Drogi* Oskara Hansena.

Efemeryczność ta współgra z ideą „memory wound" jako radykalnej formy upamiętnienia – takiej, która „wchodzi naprawdę głęboko pod skórę". Odpowiada na wyzwania współczesnej pomnikologii, proponując temporalność, wrażliwość i organiczną zmienność jako alternatywę wobec monumentalnej trwałości.





Las jako miejsce pamięci zbiorowej i indywidualnej: przestrzeń milczenia, przemocy i oporu

Las – jako materialna przestrzeń i figura symboliczna – powraca w historii drugiej wojny światowej z niepokojącą regularnością. To właśnie wśród drzew dokonywano masowych egzekucji Żydów na ziemiach polskich: w Palmirach, Piaśnicy, pod Grodziskiem i w wielu innych miejscach, gdzie zbrodnie odbywały się bez obecności świadków. Las, który mógł być schronieniem, stawał się przestrzenią Zagłady.

Równolegle był także miejscem działalności polskich partyzantów – związanych zarówno z Armią Krajową, jak i z innym ruchem oporu – którzy wykorzystywali gęstą roślinność jako naturalną osłonę przed okupantem. Jednak te same tereny kryły również masowe groby polskich cywilów, ofiar niemieckich represji, powojennych czystek oraz lokalnych konfliktów zbrojnych. Las Szpęgawski koło Starogardu Gdańskiego, gdzie rozstrzelano tysiące Polaków, oraz okolice Puszczy Białowieskiej, w której spoczywają ofiary niemieckich zbrodni wojennych i sowieckich represji, stanowią wymowne przykłady tej dwoistości.

W tym kontekście warto przywołać słowa Jana Józefa Szczepańskiego, który pisał: „Las stał się nie tylko świadkiem, lecz i cmentarzem naszych boleści, symbolem utraty i walki" (*Pamięć i historia*, 1980). Tak rozumiany las jest miejscem podwójnej pamięci – ofiary i oporu, ciszy i protestu. Jego organiczna obecność nie łagodzi bólu – przeciwnie, natura nie zapomniała. Nosi w sobie to, co zostało zasypane, zakopane i ukryte. W ramach wystawy las funkcjonuje jako żywa metafora pamięci trudnej: niepoddającej się łatwemu pojednaniu ani estetyzacji. W jego strukturze podziemnej rosną korzenie – gęste jak warstwa ściółki, której nie sposób przebić słowem.

W świadectwach członków Sonderkommando lasy jawią się jako przestrzenie śmierci i ucieczki. To tam zakopywano rękopisy, wśród korzeni drzew ukrywano słowa, które miały przetrwać dłużej niż ich autorzy. Ziemia leśna staje się archiwum oporu – zarówno biologicznego, jak i symbolicznego. Las przechowuje pamięć nie tylko jako miejsce fizyczne, lecz również jako przestrzeń epistemologiczna – ucząca innego rozumienia ciszy, ciemności i niezgody.

W polskiej historii powojennej las przyjął ponadto rolę miejsca wypierania pamięci. Przyroda porastała doły śmierci, zakrywała ich obecność, a jednocześnie zatrzymywała je w swoich rytmach wzrostu. Las staje się polem napięcia między dwoma porządkami – zapomnieniem i pamięcią.

◄▲
Mira Boczniowicz, *Księżna Ciemności*, 2025

W tym duchu warto przywołać refleksję Jacka Małczyńskiego, który wskazuje drzewa jako świadków historii, którzy widzieli, pozostali, pamiętają. W jego ujęciu drzewa nie są tłem, lecz uczestnikami wydarzeń: przechowują pamięć, a wręcz ją materializują – w słojach, bliznach, martwych konarach, nienaturalnych deformacjach. Stają się nosicielami pamięci traumatycznej – niemymi świadkami, którzy nigdy nie przestali być obecni.

W *Ogrodzie wojennym* ta refleksja znajduje zarówno wizualne, jak i konceptualne rozwinięcie. Artystki oddają głos roślinom, które przez dziesięciolecia milczały, lecz nigdy nie były obojętne. Ich prace zdają się rezonować z myślą Jacka Małczyńskiego, wyrażoną w książce *Krajobrazy Zagłady*, w której krajobraz – zwłaszcza ten pozornie idylliczny – nie jest tłem, lecz współsprawcą.

W jednej z kluczowych fraz Jacek Małczyński pisze o krajobrazie jako „narzędziu zbrodni i wytworze zbrodni – idyllicznym landszafcie, imponującym, napierającym, zapierającym dech w piersiach. Ogrodem zagłady Polska". Prace prezentowane na wystawie nie cytują tych słów wprost, lecz podejmują podobny temat: analizują krajobraz uwikłany w historię przemocy, jego dwuznaczność i zdolność do przechowywania śladów cierpienia.

Sztuka roślinna unika estetyzacji – ukazuje pejzaż jako nośnik pamięci: żywy, bolesny, niejednoznaczny. Taki krajobraz nie ukrywa przeszłości, lecz ją niesie – milcząco, uporczywie, fizycznie.

Te intuicje znajdują potwierdzenie w książce *Kora* Georges'a Didi-Hubermana, który opisuje las jako pejzaż niedokończonych pochówków – przestrzeń, w której milczenie drzew nie jest neutralne, lecz obciążone. Podobną interpretację rozwija Marta Zawodna w tekście *Pośrodku lasu była piękna polana* – tu las staje się miejscem kolizji natury i historii. Autorka bada, w jaki sposób przyroda, choć pozornie odpolityczniona, współtworzy narrację o przemocy, wypieraniu i trudnym dziedzictwie.

Polana pośrodku lasu nie jest tu centrum idyllicznym, a miejscem ujawnienia. Roślinność nie zaciera, lecz odsłania – nie przez przezroczystość, ale przez opór materii: porastanie, zarastanie, nienaturalny wzrost, powstrzymywanie rozkładu. Natura nie daje ukojenia – przeciwnie, domaga się powrotów, uważności i czytania tego, co pozornie nieme.

Marta Zawodna wskazuje, że dzięki analizie botanicznej możliwe jest dostrzeżenie nieciągłości pamięci: śladów mogił ukrytych w strukturze porostów i roślin pionierskich. To, co w przestrzeni miejskiej wydaje się znikome, w lesie działa z mocą znaku – sygnału przywracającego.

Dla Georges'a Didi-Hubermana las nie jest wyłącznie kontekstem historycznym – staje się organizmem, który przechowuje ból. Trawiony ciszą zbrodni i milczeniem powojennym, funkcjonuje jako organiczne archiwum – bardziej pojemne niż ludzka pamięć i mniej podatne na polityczne manipulacje. Ocalenie historii nie zawsze wymaga wypowiedzenia – czasem wystarczy obecność, uważność, czujność wobec tego, co pozornie nieme.

Wystawa *Ogród wojenny* wpisuje się w tę perspektywę. Proponuje nowe odczytanie lasu, korzeni drzew – nie jako neutralnego tła, lecz jako współczesnego aktora pamięci. Las mówi bez słów: przez strukturę słojów, układ runa leśnego, gęstość, nieprzejrzystość i rytm wzrostu. Artystki wsłuchują się w tę gęstość – czytają ją, dokumentują, komponują. Z szacunkiem dla nieczytelności, kamuflażu, która stanowi istotę tej przestrzeni. Nie wszystko da się odkopać. Nie wszystko można wypowiedzieć. Ale można być – i słuchać. Uważnie.

Nowa pomnikologia i nekropersony: nie-ludzkie figury pamięci

Wystawa *Ogród wojenny* wpisuje się w szerszy nurt współczesnej refleksji nad pomnikowością – nie w rozumieniu monumentalnych form upamiętnienia, lecz w duchu nowej wrażliwości wobec miejsc pamięci. W tym kontekście warto przywołać koncepcje Ewy Domańskiej, które choć nie operują pojęciem „nowej pomnikologii" wprost, są z nim głęboko spójne. Autorka, znana między innymi z interdyscyplinarnych badań nad historią, antropologią i materialnością, rozwija teorię nekropersony – bytu pozaludzkiego, który bierze udział w obiegu pamięci.

W książce *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* Ewa Domańska opisuje nekropersony jako materialne formy relacyjne – łączące ludzi i nie-ludzi, żywych i martwych, przeszłość i teraźniejszość. Nekropersony to nie reprezentacje, lecz żywi agenci pamięci, zakorzenieni w strukturze rzeczywistości: glebie, korzeniu, prochach, w mikrocząsteczkach materii.

W tym sensie wystawa *Ogród wojenny* nie tyle buduje narrację o przeszłości, ile komponuje układanki ze śladów, szczątków i porzuconych znaków – ożywiając pamięć w lnie, pokrzywie, roślinach inwazyjnych, ziemi skażonej historią. Prace artystek nie proponują jednej wersji historii, lecz otwierają przestrzenie, w których nie-ludzkie formy świadectwa – nekropersony – stają się równoprawnymi uczestnikami procesu pamięciowego.

W tym ujęciu także estetyka ogrodu jako miejsca ulotnego, efemerycznego, zmiennego, wrażliwego na warunki atmosferyczne i biologiczne, uzyskuje status nowej formy pomnikowości. Pamięć nie zostaje tu wyryta w kamieniu, lecz wrasta w ziemię, rozwija się, zanika, gnije i odrasta, podlegając rytmom natury.

W refleksji nad współczesnymi formami upamiętniania coraz częściej porzuca się koncepcję dominującego monumentu na rzecz form efemerycznych, procesualnych i relacyjnych. W tym duchu Ewa Domańska – podobnie jak James E. Young czy Erika Doss – wskazuje, że nowoczesny pomnik może nie mieć trwałej formy. Może być wydarzeniem, śladem, relacją, gestem – pamięcią rozproszoną w czasie i przestrzeni.

James E. Young proponował pojęcie „antypomników" – działań, które nie zamykają pamięci w symbolu, lecz ją uruchamiają, otwierają, rozszczelniają. Wprowadził także koncepcję „pomników indeksalnych" – nie figuratywnych, ale wskazujących. To pomniki w formie wypaleń, szczelin, deformacji terenu, przemieszczeń gleby, miejsc porośniętych chwastami – materialne niepełności, które jako puste przestrzenie są bezpośrednio powiązane z traumą przeszłości.

Pomniki indeksalne nie oferują gotowych form – są punktem wyjścia doświadczenia pamięciowego, uruchamianego w kontakcie z przestrzenią, która „nosi" ślad. W *Ogrodzie wojennym* funkcję takich pomników przejmują rośliny, olej, ziemia. Działają jako nośniki indeksalne – fizycznie związane z miejscem, w którym obecność nieobecnych jest namacalna.

Erika Doss w swoich analizach wskazuje na tak zwane spontaniczne miejsca pamięci – efemeryczne gesty żałoby i upamiętnienia, najczęściej oddolne, osobiste, emocjonalne, nienależące do oficjalnego repertuaru pomnikowego. Są to miejsca,

w których pamięć nie przyjmuje trwałej formy, lecz wyraża się przez rytuał, obecność, ofiarowanie – kwiaty, znicze, notatki, ułożenie kamieni, subtelne gesty. Pamięć manifestuje się tu nie przez monumentalność, lecz przez przejściowość i afektywną aktywność.

W tym kontekście warto przywołać twórczość Chantal Akerman, której filmy i eseje – między innymi *D'Est*, *De l'autre côté*, *No Home Movie* – podejmują refleksję nad nieprzekładalnością śmierci na formy wizualne i narracyjne. Chantal Akerman nie dokumentuje traumy dosłownie. Zamiast tego konstruuje przestrzenie ciszy, powtórzenia, trwania i braku, w których pamięć staje się odczuwalna nie przez obraz, lecz przez rytm, czas, pustkę.

W jej ujęciu upamiętnienie nie polega na reprezentacji, lecz na uobecnieniu nieobecności – na zgodzie na brak, który nie może zostać zneutralizowany estetyczną formą. Jak pisała Gwendolyn Audrey Foster: „Akerman tworzy kino, które nie opowiada o traumie – ono nią oddycha". Jej podejście współbrzmi z ideą „pustego pomnika" – przestrzeni, w której milczenie staje się najbardziej wymowne, a nieobecność mówi więcej niż obecność.

Przywołanie Chantal Akerman wzmacnia refleksję nad ulotną, efemeryczną i cielesną formą pamięci, którą *Ogród wojenny* proponuje jako alternatywę wobec form dominujących, monumentalnych i zawłaszczających. Rośliny obecne na wystawie – często ledwie widoczne, zmieniające się, poddane rozkładowi i wzrostowi – nie są ilustracją przeszłości. One ucieleśniają jej brak, domagają się uważności, są manifestem pamięci, która nie daje się opowiedzieć ani zamknąć, lecz trwa jako ślad, rytm, tatuaż, napięcie między tym, co było, a tym, co nie chce odejść.

Ogród wojenny odwołuje się do form organicznych: gleby, pyłu, fragmentów korzeni, płatu wyschniętego liścia, mchu. Stają się one nie tyle symbolicznymi nośnikami przeszłości, ile jej materialną obecnością. Rośliny nie są tu dekoracją, ale agentami pamięci, pomnikami nowego typu: żywymi, oddychającymi, nietrwałymi, jednocześnie zaś nieusuwalnymi. Jak pisał Bruno Latour: „[…] nie możemy już mówić o naturze jako o czymś zewnętrznym wobec społeczeństwa – jesteśmy w niej zanurzeni, współtworzymy ją, a ona współtworzy nas" (*Facing Gaia*, 2017). W tej perspektywie przyroda to nasze archiwum, które możemy współredagować.

Powróćmy raz jeszcze do słów Barucha Spinozy: „Ludzie, podobnie jak wszystkie pozostałe rzeczy […] dochodzi do uzgodnienia każdej części przyrody". Ten fragment – na wiele wieków przed koncepcją teorii aktora-sieci Bruno Latoura – przypomina nam, że człowiek nie jest bytem odrębnym od świata, lecz jego integralną częścią. Spleciony z innymi formami życia i materii, jawi się nie jako nadrzędny podmiot, ale jako jeden z wielu aktorów w sieci zależności.

Człowiek – byt, rzecz – podobnie jak rośliny, zwierzęta czy elementy krajobrazu, współtworzy tę samą tkankę rzeczywistości.

W odniesieniu do miejsc pamięci po drugiej wojnie światowej oznacza to konieczność uznania roli przyrody nie tylko jako neutralnego tła wydarzeń, lecz jako ich aktywnego uczestnika – świadka, który współtworzy historię, przechowuje ją i przekazuje dalej.

Ogród wojenny. Rośliny w czasie konfliktu

Mira Boczniowicz, Anna Bujak, Natalia Kopytko, Dominika Łabądź, Karina Marusińska

Kuratorka: Agnieszka Kłos

PIEKARNIA Żywa Kultura:
Galeria Geppart ASP Wrocław:
4–27 września 2025 roku

66P: 18 września–22 listopada 2025 roku



Czas się zatrzymał

Adriana
Usarek

▲
Czas się zatrzymał. *Hommage à Olga Boznańska*, fot. Galeria Patio 2, Łódź

Ekspozycja *Czas się zatrzymał. Hommage à Olga Boznańska* w Galerii Patio2 Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi stanowi wyjątkową próbę międzygeneracyjnego dyskursu artystycznego w obrębie polskiego malarstwa portretowego. Kuratorska koncepcja Bartłomieja Jarmolińskiego wykracza poza tradycyjne ramy wystawy hołdowniczej – artysta, będąc jednocześnie praktykującym malarzem i badaczem twórczości Olgi Boznańskiej, proponuje interpretację opartą na metodzie interpretacyjnej konwergencji. W jego ujęciu współczesne malarstwo nie imituje dzieł krakowskiej artystki, lecz nawiązuje z nimi estetyczny dialog przez wspólne kategorie: ciszę jako metodę malarską, melancholię jako dominantę emocjonalną oraz psychologiczny portret jako podstawowy sposób ujmowania podmiotu.

Ekspozycja stanowi nie tylko hołd dla jednej z najwybitniejszych polskich malarek przełomu XIX i XX wieku, ale także głęboko osobistą opowieść o przemijaniu, samotności i niedopowiedzianym pięknie. To intymna, ulotna, melancholijna opowieść, często zaklęta w farbie, ale nie tylko. Wśród prac Bartłomieja Jarmolińskiego znalazły się między innymi: *Portret kobiety z pieskiem (Olga Boznańska z Kwi-Kwi)* (2024/2025), *Czas się zatrzymał (Olga Boznańska w pracowni)* (2025), *Portret kobiety (Olga Boznańska)* (2025), *Portret mężczyzny (Franciszek Mączyński)* (2025), *Portret kobiety we wnętrzu (Olga Boznańska)* (2025), *Portret mężczyzny z jamnikiem (Jerzy Waldorff)* (2025), a także *Mademoiselle de Boznańska* (2024). Obok nich zaprezentowano również dzieła innych artystów współczesnych – Sławomira Tomana *Olga Boznańska – według Bolesława Biegasa* z cyklu *Art in Art* (2025) oraz Krzysztofa Nowickiego, który pokazał *Filipa IV w stroju myśliwskim* (2020) i *Jamesa Stuarta, księcia Lenox i Richmond* (2020) – dzieła reinterpretujące tradycję portretu historycznego[1].

Doskonałym punktem odniesienia dla współczesnych interpretacji są oryginalne prace malarskie Olgi Boznańskiej włączone do wystawy: *Portret Władysława Syrewicza* (1924; z kolekcji Krzysztofa Musiała), *Martwa natura z lalką* (około 1918; z kolekcji Bogdana Cybulskiego) oraz *Róże* (około 1913; z kolekcji Bogdana Cybulskiego)[2], będące niejako pomostem między twórczością malarki i pracami współczesnych artystów, którzy biorą udział w wystawie.

Włączenie Olgi Boznańskiej do grona Patronek Roku 2025[3] stanowi ważny gest symboliczny i kulturowy, podkreślający konieczność ponownej interpretacji dorobku jednej z najwybitniejszych twórczyń przełomu XIX i XX wieku. W bieżącym roku przypada sto sześćdziesiąta rocznica urodzin malarki (1865) oraz osiemdziesiąta piąta rocznica jej śmierci (1940), co stwarza szczególną okazję do refleksji nad jej miejscem w historii sztuki europejskiej oraz recepcją jej prac w odniesieniu do współczesnych debat estetycznych. „Jej malarskie *œuvre* obejmuje około tysiąc dwieście dzieł (artystka, utrzymując się ze sprzedaży prac, tworzyła je do końca życia), z czego do dziś identyfikowana jest jedynie niewielka jego cząstka"[4]. W trafnej ocenie Józefa Czapskiego Olga Boznańska jawi się jako „malarka stuprocentowa"[5] – autorka, której konsekwencja i artystyczna samoświadomość nieustannie inspirują nowe pokolenia badaczy i twórców.

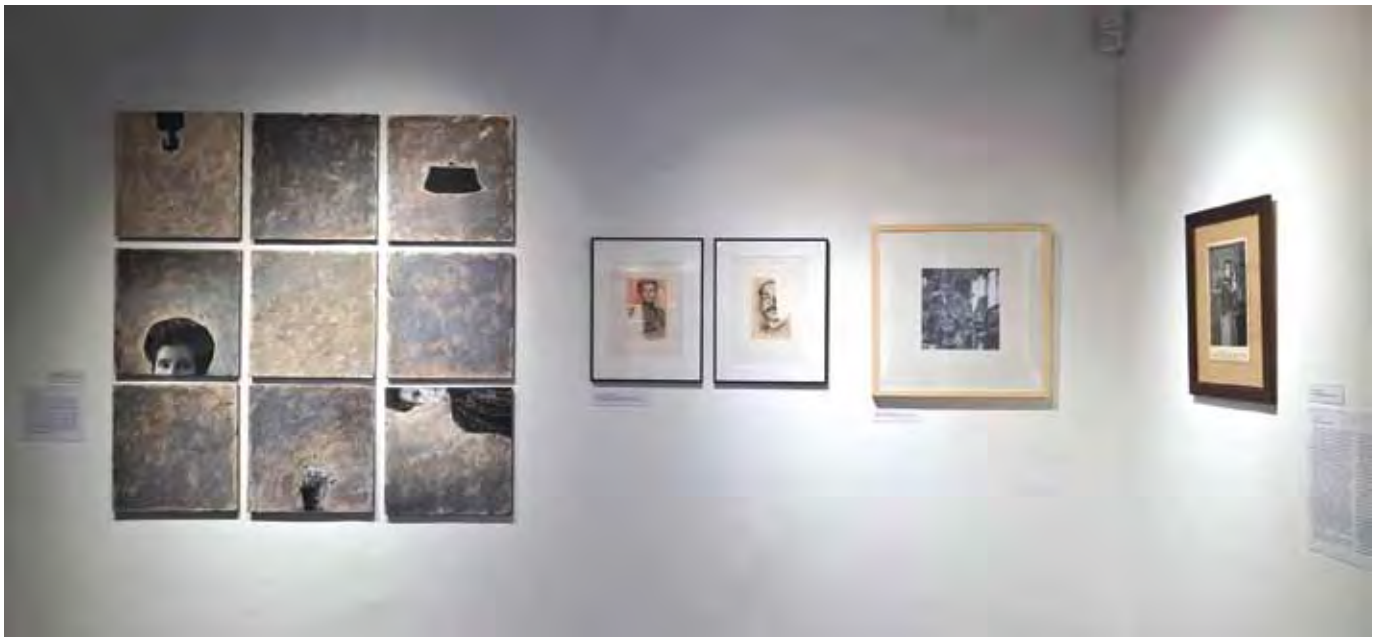
Olga Boznańska uchodzi za jedną z najbardziej oryginalnych i cenionych przedstawicielek modernistycznego malarstwa portretowego. Jej dorobek artystyczny nie tylko na trwałe wpisał się w kanon polskiej sztuki, lecz również zyskał uznanie międzynarodowe, czego dowodem są liczne wystawy zbiorowe i monograficzne, na których jej prace reprezentują polskie dziedzictwo kulturowe. Urodzona w Krakowie, gdzie rozpoczęła swoją edukację artystyczną, kontynuowała studia malarskie w Monachium – jednym z głównych ośrodków akademickiej sztuki europejskiej końca XIX wieku. W 1898 roku, już jako artystka rozpoznawalna na salonach sztuki europejskiej, osiadła na stałe w Paryżu, który wówczas uchodził za światową stolicę nowoczesnej sztuki. Tam ugruntowała swoją pozycję jako portrecistka o unikalnym stylu, łączącym tradycje symbolizmu, impresjonizmu i introspektywnego realizmu[6].

Olga Boznańska, córka Polaka i Francuzki[7], ucieleśniała również hybrydową tożsamość kulturową – obecność dwóch kultur znalazła odzwierciedlenie w jej estetyce oraz sposobie postrzegania podmiotu malarskiego. Jej twórczość pozostaje jednym z najbardziej intrygujących świadectw kobiecej obecności w nowoczesnej sztuce europejskiej, wymagającym nieustannej interpretacyjnej rewizji w odniesieniu do współczesnych badań nad modernizmem, tożsamością i problematyką gender w historii sztuki. Tak przed laty pisał o Oldze Boznańskiej malarz Gustaw Gwozdecki: „Artystka nie tylko nasza, lecz świata całego, bo nie tylko u nas ceniona. Artystka Artystów. Artystka ludzi, którzy myślą, którzy czują…"[8].

Twórczość Olgi Boznańskiej wyróżnia się głębokim nastrojem kontemplacji, subtelnością i psychologiczną introspekcją. Jej obrazy – zwłaszcza portrety – cechuje emocjonalność, choć zarazem są pozbawione dramatyzmu. Nie tyle przedstawiają rzeczywistość, ile ją przetwarzają przez filtr wrażliwości, ukazując nie to, co zewnętrzne, lecz to, co wewnętrzne, ulotne, zapamiętane. Olgę Boznańską słusznie określa się mianem mistrzyni nastroju – jej malarstwo działa niczym szept: ciche, powściągliwe, a jednocześnie niezwykle przenikliwe. Artystka zrezygnowała z retoryki monumentalnej, budując przekaz przez atmosferę, nie przez gest.

W jej malarstwie dominującym elementem jest przygaszona paleta barw, zarysowana odcieniami szarości, brązów, zieleni i fioletów. To właśnie kolor, jego migotliwość i zgaszona tonacja stają się nośnikami nastroju – nie pełnią funkcji dekoracyjnej, lecz ujawniają głębię emocjonalną ukrytej wewnątrz

1 *Czas się zatrzymał. Hommage à Olga Boznańska*, red. Bartłomiej Jarmoliński, [katalog wystawy w Galerii Patio2 Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi], Łódź 2025.
2 *Ibidem*.
3 Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 14 grudnia 2024 roku w sprawie ustanowienia patronów roku 2025.
4 Anna Król, *Boznańska nieznana*, Warszawa 2005.
5 Wiesław Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.
6 Jerzy Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 325.
7 Anna Król, *Olga Boznańska. Malarstwo*, Legnica 2001, s. 7.
8 Aleksandra Kijas, *Olga Boznańska. Malarka ludzkich dusz*, Warszawa 2024.



podmiotu psychologii. Obrazy te przypominają zapamiętane sny – rozmyte, delikatne, pozbawione ostrości – zawieszone między chwilą a wiecznością, w której czas traci swoją linearną wymowę. Adam Basler trafnie oddaje tę specyfikę: „Ogólna tonacja szara będzie zawsze dominującą w obrazach panny Boznańskiej. Jest to zresztą bardzo malarska koncepcja, z którą tylko wielki wirtuoz umie sobie radzić. W szarudze mglistej, spłukanej jakby deszczem, freskowe maski Boznańskiej rozpierają ramy swym uczuciem, przestrzeń życiem wypełniają, tworząc atmosferę niezwykle zadomowioną”[9].

Sama artystka tak mówiła o swojej twórczości: „Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe, pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma blagi. Są ciche i żywe i jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła. Są w swojej własnej atmosferze”[10]. Ta „zasłona” – subtelna granica między widzem a dziełem – staje się metaforą artystycznego dystansu i zarazem głębi emocjonalnej, w której dominuje cisza jako forma ekspresji.

Współczesne prace prezentowane na wystawie *Czas się zatrzymał. Hommage à Olga Boznańska* stanowią refleksję nad stylem, atmosferą i tematyką charakterystycznymi dla Olgi Boznańskiej. Malarka zasłynęła z malarstwa portretowego, w którym skupiała się na subtelnych niuansach psychiki modeli – zwłaszcza w oczach i twarzach. Prace współczesnych artystów stanowią refleksję nad stylem, atmosferą i tematyką charakterystycznymi dla Olgi Boznańskiej, której malarstwo portretowe wyróżniało się psychologiczną głębią – zwłaszcza w wyrazie oczu i twarzy modeli. Bartłomiej Jarmoliński (*Czas się zatrzymał – Olga Boznańska w pracowni*), Dorota Herbik oraz Sławomir Toman sięgają do tej subtelnej psychologii portretu, operując delikatnym światłem i kolorem, a także przywołując atmosferę „zasłony” dzielącej postać od widza – motywu tak istotnego dla Olgi Boznańskiej.

Różne media (fotografia, kolaż, rzeźba) wykorzystywane przez Annę Andrzejewską, Marię Piątek i Julię Kurek służą reinterpretacji portretu jako ekspresji fragmentarycznego „czytania duszy” przez teksturę i kompozycję. Istotnym punktem odniesienia jest również inspiracja siedemnastowiecznym mistrzem Diegiem Velázquezem, którego twórczość Olga Boznańska poznawała podczas pobytów w Wiedniu, Monachium i Berlinie[11]. Krzysztof Nowicki podejmuje tę estetykę, reinterpretując ją współcześnie – eksponując niedopowiedzenia, jakość plam oraz grę światła i cienia, co prowadzi do refleksji nad naturą portretu i przemijania.

Ważnym wątkiem wystawy jest również kwestia emancypacji kobiet i rola Olgi Boznańskiej jako ikony niezależności artystycznej. Portrety Iwony Demko (*Jestem sobą, tobą, nią*) oraz fotografie Roksany Kularskiej-Król podkreślają performatywność i obecność artystki, ukazując ją jako silną postać kobiecą w świecie sztuki. Aby w pełni zrozumieć rewolucyjny charakter drogi Olgi Boznańskiej, należy umieścić ją na tle barier instytucjonalnych, które opisała Linda Nochlin w przełomowym eseju *Dlaczego nie było wielkich artystek?* z 1971 roku, podkreślając, że brak uznanych kobiet na kartach historii sztuki wynikał nie z niedostatku talentu, lecz z barier instytucjonalnych, społecznych i edukacyjnych utrzymywanych przez stulecia. „Wina nie leży w naszych gwiazdach, naszych hormonach czy naszych pustych przestrzeniach, ale w naszych instytucjach i w naszej edukacji

9 Adam Basler w: „Sztuka” 1904, nr 8/9.

10 List do Julii Gadomskiej [za: Sylwia Zientek, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021, s. 171].

11 *Olga Boznańska – przewodnik MNW*, red. Renata Higersberger , Warszawa 2015.

▲ **Czas się zatrzymał. *Hommage à Olga Boznańska*, fot. Galeria Patio 2, Łódź**

– edukacji rozumianej jako wszystko, co nas kształtuje od chwili wejścia w świat znaków i symboli" – pisała Linda Nochlin, podważając mit „wrodzonego geniuszu" dostępnego jedynie mężczyznom[12]. W tym ujęciu kariera Olgi Boznańskiej nabiera charakteru strategii oporu wobec patriarchalnych struktur – jako kobieta „nie miała wstępu do Akademii Sztuk Pięknych, kształciła się więc w prywatnych, monachijskich szkołach"[13], aby następnie w 1898 roku osiąść w Paryżu i stać się „prekursorką równouprawnienia w świecie artystów"[14]. Z tego punktu widzenia droga Olgi Boznańskiej do samodzielności twórczej i uznania staje się wyrazistym przykładem przełamywania patriarchalnych wzorców i historycznym poprzednikiem współczesnej walki artystek o własny głos, podmiotowość oraz zmianę systemowych ograniczeń.

Narracje osadzone w środowisku paryskim, dotyczące przyjaźni i intelektualnych kręgów Olgi Boznańskiej, podejmują Marek Herbik (*Olga Boznańska wobec awangardy* z cyklu *GENIUS LOCI*, 2024), Paweł Łyjak (*Zapomniany Geniusz Sztuki*, 2024) i Robert Kuśmirowski (*Fonofogram,* 2025)[15]. Przez swoje prace artyści odtwarzają „nieznane historie" związane z Olgą Boznańską – jej pracownią, zagubionymi dziełami, a także atmosferą twórczą, jaka ją otaczała.

Szczególnie interesujący jest projekt Roberta Kuśmirowskiego, który rekonstruuje „głos" jednego z obrazów – portretu Piotra Czajkowskiego[16]. Łącząc warstwę wizualną z dźwiękową, artysta tworzy wielozmysłowe doświadczenie, pozwalające widzowi „usłyszeć" obraz, nie tylko go oglądać. „Ten ogólny szary, nieco przymglony ton, na który składa się cała gama kolorowych płatków, tak dobrze licuje z szarym tłem ludzkiego istnienia na ziemi... chociaż nieraz oddala się ona od prawdy realnej, jest za to bliżej prawdy uczuć..."[17]. Słowa te doskonale oddają charakter malarstwa Olgi Boznańskiej, zwłaszcza we wspomnianym portrecie Piotra Czajkowskiego – dziele pełnym nastrojowego stonowania, zbudowanego na bazie subtelnych zestawień kolorystycznych i melancholijnego wyrazu. To właśnie to napięcie między emocją a formą staje się punktem wyjścia dla Roberta Kuśmirowskiego. Jego „rekonstrukcja głosu" nie polega na odtworzeniu biograficznej rzeczywistości, ale na wzmocnieniu nastroju – intymnego, cichego, wibrującego pod powierzchnią płótna. Działanie to wpisuje się w myśl, że „kolor jest często, również jak akord muzyczny, dobrym tłumaczem duszy ludzkiej i wrażliwości"[18]. Robert Kuśmirowski nie tyle interpretuje portret na nowo, ile przenosi jego symbolistyczny idiom w przestrzeń współczesnej instalacji dźwiękowej – tworząc pomost między malarstwem a audiosferą, między ciszą płótna a jego wewnętrznym brzmieniem. W rezultacie jego praca staje się współczesnym echem duchowości Olgi Boznańskiej – dialogiem z przeszłością prowadzonym językiem nowoczesnych mediów.

W ramach wystawy Bartłomiej Jarmoliński prezentuje między innymi dwa rysunki: *Portret Francuza* (2025) oraz *Portret Olgi Boznańskiej* (2025). Oba rysunki wykonano na autentycznym, archiwalnym papierze, który nosi ślady realnego zniszczenia – został bowiem fizycznie pogryziony przez myszy. Ten niecodzienny materiał staje się nośnikiem znaczenia i ważnym elementem formalnym, który artysta wykorzystuje, aby konceptualnie nawiązać do biografii Olgi Boznańskiej. Wiadomo, że artystka – przez znaczną część życia mieszkająca w pracowni przy Boulevard Montparnasse 49 w Paryżu[19] – żyła w bardzo skromnych warunkach. Jej przestrzeń twórcza była wilgotna, nieogrzewana, zaniedbana, a obecność myszy stanowiła realne zagrożenie dla przechowywanych i tworzonych tam dzieł[20]. Bartłomiej Jarmoliński, rekonstruując ten motyw w nowym wydaniu, nie tylko oddaje hołd artystce, ale także posługuje się historyczną materią jako narzędziem refleksji nad trwałością, kruchością i pamięcią w sztuce. Wybór pogryzionego papieru nie jest tu jedynie formalnym eksperymentem – staje się świadomym gestem przywołującym temat marginalizacji artysty, przemijania dzieła i warunków, w jakich rodzi się twórczość. W tym sensie prace wpisują się w szeroki nurt sztuki pamięci oraz *material turn* – zwrotu ku fizyczności i archiwalności materiału jako nośnika znaczeń[21].

Symbolika martwej natury, ważna w twórczości Olgi Boznańskiej, znajduje kontynuację w pracach Pauliny Poczętej, która tworzy obiekty z tkaniny z motywami między innymi ust, oczu, uszu, wprowadzając sensualny i ludzki element do przestrzeni wystawienniczej, przywołując gest portretowania i obecność fizyczną.

Wielowymiarowość interpretacji jest także podkreślana przez aspekt autorefleksji. Prace między innymi Bartłomieja Jarmolińskiego i Iwony Demko stanowią nie tylko hołd, lecz również dialog teraźniejszości z dziedzictwem Olgi Boznańskiej, pokazujący ją jako postać historyczną przefiltrowaną przez czas, przestrzeń i media. Taka metaperspektywa prowokuje pytania o współczesne rozumienie portretu, kobiecości i talentu.

Twórczość Olgi Boznańskiej – nacechowana psychologicznym portretem, subtelnym światłocieniem wnętrz, kobiecą obecnością i symboliką przedmiotów – zostaje przez współczesnych artystów zreinterpretowana wielowymiarowo: przez różne media, a także przez tematy portretu, pamięci i emancypacji oraz nawiązania do historycznych form i mistrzów, takich jak Diego Velázquez. Wystawa staje się tym samym dialogiem między przeszłością a współczesnością, ukazując Olgę Boznańską jako inspirację fundamentalną, lecz otwartą na nowe interpretacje.

12 Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*?, przeł. Agnieszka Nowak-Młynikowska, Sopot 2023.
13 Urszula Kozakowska-Zaucha, *Olga Boznańska*, Olszanica 2022.
14 *Olga Boznańska – prekursorka równouprawnienia w świecie artystów*, „Polityka", https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1596323,1,olga-boznanska--prekursorka-rownouprawnienia-w-swiecie-artystow.read [dostęp: 10 lipca 2025 roku].
15 *Czas się zatrzymał...*
16 Portret Piotra Czajkowskiego został namalowany przez Olgę Boznańską w 1894 roku. Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.
17 Edward Trojanowski, *Olga Boznańska*, „Wędrowiec" 1899, nr 47 [za: Maria Roztworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Kraków 2005].
18 *Ibidem.*
19 Marta Motyl, *Boznańska. Nie tylko „Dziewczynka"*, Warszawa 2025.
20 Marlena Witczak, *Archiwum prywatne Olgi Boznańskiej*, „Teksty Drugie" 2018, nr 6, s. 283–300.
21 Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York 2004; Bill Brown, *Thing Theory*, „Critical Inquiry" 2001, vol. 28, no. 1, s. 1–22.

W dzisiejszym świecie, naznaczonym pośpiechem, szumem informacyjnym i natrętną obecnością obrazu, malarstwo Olgi Boznańskiej może być postrzegane jako forma wizualnej terapii – zaproszenie do wewnętrznego zatrzymania i kontemplacji. Jej sztuka – choć zakorzeniona w estetyce *fin de siècle'u* – operuje uniwersalnym językiem emocji, który pozostaje aktualny również we współczesnym odbiorze. W młodości artystka wyznawała: „To moje szczęście, innego nie pragnę na świecie i w chwili, kiedy nie będę mogła więcej malować, powinnam przestać żyć"[22]. Nastał październik 1940 roku. W swojej paryskiej pracowni, wśród karmionych przez nią myszy, kanarków, papugi Jacquot[23] i zapachów farb, Olga Boznańska na zawsze odłożyła pędzel. Paradoksalnie jednak – w momencie fizycznego odejścia od sztalugi, jej malarstwo zyskało prawdziwą nieśmiertelność. Testament, w którym zapisała krakowskiej Akademii własną pracownię „ku korzyści artystów malarzy i rzeźbiarzy polskich"[24], stał się ostatnim, najpełniejszym autoportretem artystki: obrazem kobiety, która w geście przekazania przestrzeni twórczej kolejnym pokoleniom, uczyniła z własnej śmierci akt narodzin. Tym samym Olga Boznańska – mistrzyni portretów ludzkich dusz – sportretowała na zawsze samą siebie jako artystkę, której największym dziełem stała się nie tyle pojedyncza praca, ile cała filozofia twórczego istnienia, przekazana jak sztafeta kolejnym pokoleniom malarzy.



▲
Czas się zatrzymał. *Hommage à Olga Boznańska*, fot. Galeria Patio 2, Łódź

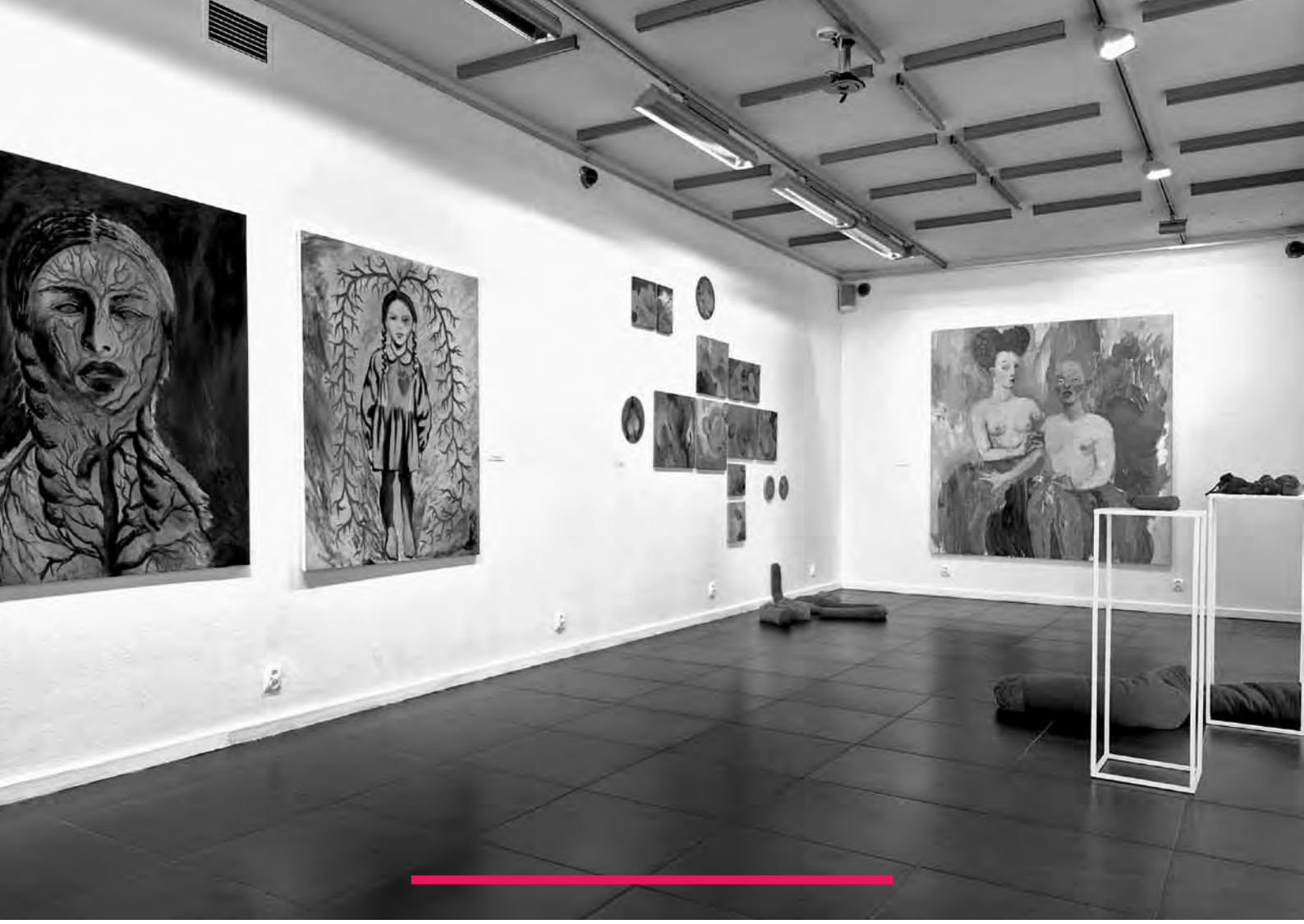
22 Andżelika Kuźniak, *Boznańska. Non finito*, Warszawa 2023.
23 Aleksandra Kijas, *Olga Boznańska…*, s. 161.
24 Karolina Dzimira-Zarzycka, *Własna pracownia*, Warszawa 2025.





▲
Czas się zatrzymał. *Hommage à Olga Boznańska*, fot. Galeria Patio 2, Łódź





Obce nam dzisiaj dawne słowo „bliźni”

Anna Markowska

▲
Zrosty na koniuszku serca, widok wystawy, fot. archiwum Galerii Arttrakt

Obce nam dzisiaj dawne słowo „bliźni"
Więdnie jak róża i krwawi jak rana...
Czy przetrwa jeszcze? czy nam się zabliźni
Pewnego Pięknego Rana?

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Bliźni*

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *Bliźni* kugluje dziwnym podobieństwem zabliźniania i bliźniego, rany i poranka. Jedno słowo, tytułowy *Bliźni*, jest bliskie zarówno ranie, jak i przyjacielowi. A z poetyckiego żonglowania wynika, że blizna mieści w sobie i piękno, i ból, a także moc zapomnienia o poranku. Powoduje zatem jednocześnie niewspółmierne uczucia zachwytu i cierpienia. Blizna – ta, która uporczywie nie chce się zabliźnić – poetce przypomina i ranę, i różę. To niezwykłe zestawienie bliskie jest wyobraźni innego poety. Wilfred Owen opisał ranę okaleczonego na wojnie młodego mężczyzny w wierszu *Beauty*, najpierw wyrażając zachwyt, a potem przerażenie. Odłamek dosięgnął ciała, gdy mokra skóra błyszczała od wody, podczas pływania („the wet skin glistened when he swam"). Rana wyglądała przez chwilę, jak w pełni otwarty ukwiał („a fully-opened sea-anemone"). Osoby w pobliżu zakrzyknęły oczarowane: „Cóż za piękno!" („What a beauty!"), przez ułamek sekundy widząc w niebywałym spektaklu nadzieję i wybuch witalności. Po niedługim czasie okazało się jednak, że w szkarłatnym kwiecie pojawiła się zgnilizna („a canker worked into that crimson flower"). W obu wierszach, Polki i Anglika, niemal równolatków, głównym bohaterem jest oczywiście miłość, przemieniająca niezrozumiale skrajności w podobieństwa. A tę niepojętą rozumowo alchemię transformacji – bodaj na chwilę – rany w ukwiał oraz blizny w bliźniego – wyrazić potrafi jedynie sztuka.

Zrosty na koniuszku serca – zbiorowa wystawa czterech artystek: Patrycji Mastej, Grażyny Rigall, Joanny Rusinek i Katarzyny Swinarskiej – odnosi się do ran, które (już) nie krwawią. Tytuł wziął się z prawdziwej diagnozy lekarskiej postawionej jednej z twórczyń. Termin medyczny, odnoszący się do specyficznych pasm łącznotkankowych, czyli nieprawidłowych połączeń powstałych w wyniku przebytych zapalnych stanów i urazów, prowadzi do zaburzeń rytmu serca i innych powikłań. Odwołuje się również, na szczęście, do procesów gojenia. W tym właśnie terapeutycznym wymiarze okazał się inspirujący i obrazotwórczy. Widz na wystawie powinien więc uruchomić wyobraźnię poetycką, trochę jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i trochę jak Wilfred Owen, bo w alchemicznych procesach twórczych artystki zmieniły rany w kwiaty, płomienie, bramy innej rzeczywistości i emanacje barwne. Ale prezentowane obrazy nie są anestetykami. Uśmierzanie bólu byłoby zbyt proste. Dlatego zdarza się często, że obrazy wykorzystują piękno, by zadzierzgnąć relację z widzem. Piękno jest wówczas jak haczyk otwierający zabliźnienia. Opancerzeni stają się zahaczeni. Uzbrojeni, chełpliwie wskazujący swoją przewagę, zaczynają znowu czuć. Zahaczeni – stają się wrażliwi, zaczynają zwracają uwagę na relacje, na rolę, jaką odgrywa uważność w ich pielęgnacji. To bowiem właśnie przywrócenie zdolności czucia pozwala zmieniać to, co poszło nie tak.

Patrycja Mastej ewokuje obrazy z ciała dzięki tańcu butoh. Tańczy. Malując, ewokuje radość, jaką daje jej uważny ruch ciała, zmysłowa uważność, poczucie bycia „tu i teraz". Malowane tańczącą ręką obrazy nie mają też właściwie granic. Buduje je bowiem coraz rozleglejsze, z wielu elementów jak z rytmicznych ruchów choreografii, rozciągając panoramicznie w niby-krajobrazy. Ponieważ początkiem jest zawsze ruch i odczucie ciała (a nie słowa), te wieloelementowe krajobrazy bardziej zjawiają się, niż są konstruowane, raczej zaskakują samą autorkę, niż poddają się jej świadomym intencjom. W twórczości Patrycji Mastej chodzi o świąteczną codzienność: sens bycia dzięki temu, co najzwyklejsze. Oddychanie, chodzenie czy dotykanie. A do tego celu zagłębianie się w historię sztuki jest zupełnie zbędne. Nie znajdziemy więc w tej twórczości akademickiej erudycji, wizualnych cytatów, odwołań do symboli i metafor dawnych mistrzów, przekładających się na „słowa, słowa, słowa". Artystka wyraża się przez materię i formę, a nie konkretne – uchwytne – znaczenia, które przekładają się na werbalność. Przestrzenne krajobrazy, składające się z powielanych niemal w nieskończoność fragmentów zmysłowej rzeczywistości, po prostu wypływają z ciała na zewnątrz. Jabłko bywa waginą i piersią, a gruszka – nerką lub innym organem. Elementów jest dużo, wiele jest bowiem istot, organów, czynności i spraw, którym trzeba poświęcić uwagę. Ich obfitość wynika z uważności i troskliwości: dzięki temu artystka widzi po prostu więcej. Całość cielesno-roślinnych mariaży ukazana jest w nieustającej transformacji, choć z dbałością, by podkreślić moment złapania napięcia, jaki się zdarza raz po raz, w tanecznym rytmie. Właśnie w krótkiej chwili kontroli z abstrakcyjnej choreografii wyłaniają się detale obrazu. A szczegóły, w ich czułym ukazaniu, wywołują empatię i wzruszają. Gdy tak się stanie, kuliste, owalne, obłe i emanujące dobroczynnością formy wydają się tworzyć bezpieczną przystań – jaskinię, azyl, chmurę dobroczynnego koloru, świątynię.

Artystka zajmuje się tańcem i malowaniem, w tej właśnie kolejności. Ruchy tańczącego ciała tworzą ślady-matryce różnorodnych związków z otoczeniem, które najczęściej wyrażają się przez afiliacje z kwiatami, pnączami i niemal secesyjnymi dekoracyjnymi łodygami. Czy jednak porównanie kobiecego ciała z kwitnącym ogrodem nie wyda się przy tej okazji nazbyt banalne? Bynajmniej, o tym nie ma mowy. Obrazy Patrycja Mastej potrafią wyzwalać u widza stłumioną energię witalną, wręcz duchowo go ogrzewać i w niewytłumaczalny sposób, dzięki promienności kolorów i form, dawać nadzieję. Artystka zrosty na koniuszku serca rozumie w odniesieniu do długiej drogi, jaką przebyła. Jej wcześniejsza twórczość wyrażała wiele niezabliźnionych ran, a ta dzisiejsza – dzięki solidnym zrostom może wyrażać ruch i przepływ w stronę serca, bez obawy, że zostanie nadwyrężone lub pęknie. Niegdysiejsze, mocno wyczuwane w jej twórczości dramatyczne rozdarcie zmieniło się dziś w harmonię i świetlistą pogodę, jaka czasem następuje po burzy. Intencja wprowadzenia światła i czułości do własnego wnętrza, do własnych organów, zaowocowała wypromieniowaniem energii na zewnątrz. Zrosty na koniuszku serca artystka więc nieustannie tkliwie rozmasowuje, otula tkwiące w nich napięcie. Czerwień i żółć sprawdzają się w tych otuleniach szczególnie efektywnie. Czerwień na obecnie malowanych obrazach przepala energię gniewu, zmienienia go w życiodajną siłę, rozładowując nerwowość niszczącej ekscytacji. W ten sposób kumulacja gniewu i pobudzenia, dająca początkowo niezwykłą intensywność wynikającą z poczucia braku spokoju, po chwili kierowana jest w stronę harmonii. Tu płomienna energia zmienia się w radosne uniesienie. Artystce zależy, by dzika i nieposkromiona biologiczność – wyrażana

przez roślinno-zwierzęco-ludzkie afiliacje – została podłączona do serca. Dlatego uważa, że zrosty i zabliźnione rany zamykają niepożądane wycieki krwi, a cyrkulacja krwi i soków roślinnych obrazuje dobroczynne holistyczne ujęcie świata, w którym wszystko ma swoje miejsce i jest wyrazem jakiegoś wyższego porządku.

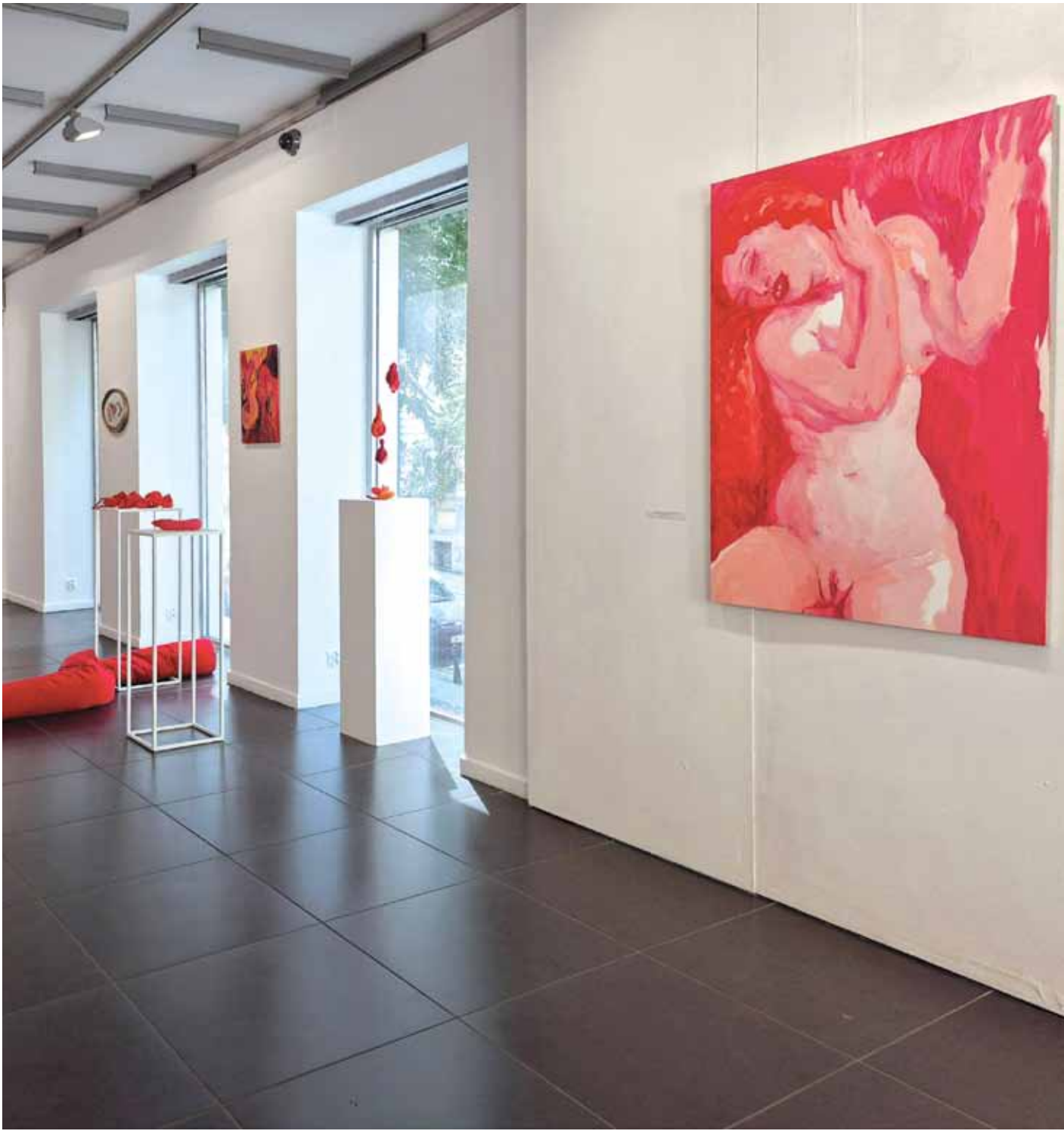
Czasami wieloelementowym malowanym niby-krajobrazom artystki, zacierającym granicę między wnętrzem i zewnętrzem ciała, towarzyszą trójwymiarowe obiekty. Są miękkie i niepodobne do niczego. Wydaje się, że wyszły z obrazów po to, by można było je dotykać i aktywizować inne zmysły oprócz wzroku. Chcą być otoczone opieką właśnie dlatego, że są inne. Tak jakby specjalnie wzbudzały czułość zamiast niechęci wynikającej z inności i nieprzystawalności do czegokolwiek, co znane i oswojone. Choć istnieją konkretnie w realnej przestrzeni, ewokują dzieciństwo, ulubione pluszaki-przytulanki, uśmierzające lęki i wyzwalające poczucie bezpieczeństwa. Pluszaki te nie są jednak uroczymi misiami. Wołając o troskę i pieszczotę, apelują, by nikogo nie sprowadzać do powierzchownych norm, nie zmuszać do asymilacji nakazującej wyzbycia się własnej inności (istoty) za cenę przeżycia. Te obiekty to zatem uosobione blizny, które zamiast wstydliwie się chować, triumfalnie ukazują swoją genezę: zrodzone zostały z nieprzystawalności i zdziwienia. Jest to przedmiotem ich dumy.

Wyobraźnię Grażyny Rigall ze względu na ulubione farby – akwarele i tusze – można określić jako akwatyczną. Zróżnicowanie działania farby powoduje, że przedstawione rzeczy mają różną substancjalność, są jakby w momencie transformacji, w ustawicznym ruchu: stają się na naszych oczach, widzimy nieustanny proces narodzin. O dziwo, nic nie zastyga w raz danej formie, gdyż zmiana nie ma ani początku, ani końca. Obrazy artystki są także wizyjne – wydają się zjawiać w przelewających się formach. Dzięki płynności farby rzeczy są wytrącone z ich stabilnych znaczeń, budząc raz grozę, raz śmiech – gdy zaskakująco przeradzają się w coś nieoczekiwanego. Rozpuszczają się, zanikają, tężeją, na moment twardnieją – by ponownie się rozpłynąć lub schować. W tych wizjach świat staje się nieprzewidywalny, nieobłaskawiony i nieudomowiony, niekoniecznie pod naszą kontrolą. Zawsze jednak jest nieposkromienie witalny, podobnie jak u Patrycji Mastej. I podobnie jak u niej, w poetyckim ujęciu, dramat może ujawnić zasoby energii przeradzające się w wolę życia.

Na obrazie *Matka* (tusz i akwarela, papier, 100 × 70 cm) Grażyna Rigall przedstawiła siedzącą tyłem tytułową postać w towarzystwie dwójki małych dzieci. Artystka obdarzyła matkę hojnie trzema parami piersi, za dużą liczbą nawet jak na dwójkę urwisów. Tak oto trzecia para piersi urasta do drażniącego zbytku, a brakujące trzecie dziecko staje się bolącą raną. Niepokoi także prześwit między dzieckiem a głową matki: przyciąga materię, która nie została namalowana i jako „niezagospodarowana", wciąga w głąb obrazu niczym niebezpieczny wir. To może pustka? Przez wodniste przepływy form nie można mieć pewności, czy to, co widzimy, jest radością macierzyństwa, czy raczej dramatem nadmiaru niezaspokojonej miłości. Wydaje się, że matka ukazana od strony pleców sugeruje odchodzenie, jakiś finał, ale przecież akwatyczna wyobraźnia podpowiada, że widzimy wizję w przepływie. Nic się więc nie może bezpowrotnie skończyć, a wszystko narodzić – zupełnie inaczej niż w życiu. Choć w wodnistych falach barw pozornie nic nie może być stabilne, to dotyk matczynych piersi przez dzieci rezonuje czułością. Wzajemna niezbędność staje się jedynym stałym pewnikiem.

Matka należy do serii obrazów *Figury niemożliwe*, dotyczącej relacji z innymi ludźmi – istniejącymi i obecnym, ale także tymi którzy istnieli jedynie w marzeniach. To niejednokrotnie dramaty odchodzenia, opuszczenia i samotności, które jednak nie mają w sobie smutku. Serię artystka rozpoczęła około 2014 roku. Powstanie serii było związane z poczuciem osobistej bezradności wobec trudnych sytuacji, jakie spotykały jej najbliższych. Empatia i jednocześnie niemożność pomocy – granice zgody na nieodwołalność losu – spowodowały, że w przepracowywaniu tych okoliczności artystka stworzyła niezwykłe wizualnie postacie. Figury zrobione jakby z gumy, przybierają niemożliwe pozycje. Fantastyczna, niemożliwa choreografia uścisków, wzajemnego dawania sobie siły, wspierania się, ale także wspólnego płaczu, została zwizualizowana najczęściej w abstrakcyjnych, jakby pustych tłach. Wodne farby wydają się wsparte spływającymi łzami, a rozlewające się swobodnie postaci ewokują akwatyczną wyobraźnię, w której nawet to, co nie do pomyślenia, wizualizuje się na chwilę w mokrym i zmiennym, płynnym obrazie. Zdarza się, że postać nie ma głowy lub innej części ciała, ale ten brak nie definiuje kluczowego elementu, jakim jest kompulsywny wręcz uścisk. W nim „ja" i „nie-ja" przenikają się, gdy jedna z postaci nie ma ręki lub nogi, ma go druga. Wzajemność powoduje, że cały świat sprowadzony został do relacji między przedstawionymi osobami, a uczucie miłości i tęsknoty ma moc zmiany twardych faktów. W wizjach Grażyny Rigall nie ogranicza nikogo ani anatomia, ani grawitacja czy środowisko. Sczepione i fruwające postacie zacierają międzyosobowe granice i skracają między sobą dystans w afektywnym impulsie. Rodzą się nawzajem i wymykają się śmierci, oddając swoją żywotną energię w niezgodzie na nieuchronne odejście tego drugiego, który jest częścią ich samych. *Figury niemożliwe* oferują więc rodzaj regeneracyjnych wizji, w których element niemożności zostaje pokonany, a powstały problem da się rozwikłać. Można to traktować jako kompensację czy wręcz modlitwę, skoro w rzeczywistości nie można nic zrobić. Sztuka stała się kumulacją dobrej energii, przestrzenią takiego „wyginania się" się ciał w ich wzajemnych relacjach i przyjmowania takich pozycji i postaw, by uzyskać harmonię, bodaj na chwilę. Ten moment cudowności i reperacji tego, co zgotowało życie, pozwalał potem przetrwać niemożliwość zatrzymania nieodwołalnych procesów chorób, odchodzenia, destrukcji dotychczasowego świata.

Jeden z obrazów cyklu (tusz, akwarela, papier, 50 × 40 cm) przedstawia na przykład niepokojącą sytuację z dwiema kobietami i jednym mężczyzną bez głowy. Tu artystka ujawnia swoje poczucie humoru, rodem z Rolanda Topora: mężczyzna bez głowy oczywiście nie tylko żyje, ale i zatruwa świat wypływającymi toksynami. Figury układają się w zdeformowany trójkąt. Malowanie odejmuje sytuacji tragizm przez przemianowywanie jednoznacznych faktów w wieloznaczne doświadczenie. Artystka śmiało wykorzystuje wyjątkową rolę sztuki jako przestrzeni potencjalności, gdzie zdarzyć może się nawet to, co niepomyślane. A w tym ujawnianiu nieświadomego czy zepchniętego w niepamięć odsłaniają się blizny, które inaczej pozostałyby niewidoczne. Blizny stają się więc bliźnimi, dokładnie tak, jak widziała to Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. W tym zaskakującym ukazywaniu blizn, czyli tytułowych zrostów na koniuszkach serca, udało się znaleźć artystce wyjątkowy ton, w którym zaakceptowano cierpienie jako nieodzowną część życia, z całą wdzięcznością, że się po prostu jest.



▲
Zrosty na koniuszku serca,
widok wystawy, fot. archiwum Galerii Arttrakt

Asamblaż *Niewiniątka* stworzyła artystka z wysuszonych fragmentów obumarłego kaktusa, w których dojrzała niemowlęce ciałka. Umieściła je w gablotce, na poduszce. Kolce niewiniątek delikatnie nacinają tkaninę, na której je położono. Drażnią. Swoim stanem kolczastym i martwym, są jakby nie w pełni narodzone, częściowo niebyłe, bardziej wyobrażone niż istniejące. Właśnie przez ten ich dziwny stan mają umiejętność zadawania bólu. Jakie intymne klęski ewokuje ta wizja? Jako swoista senna mara jest nieuchwytna. Wyczuwalna jest jednak sytuacja nie do przeskoczenia i pełna bezsilność. Ale jednocześnie wypełniona miłością troska, z jaką ułożono kłujące niewiniątka, każe zakrzyknąć jak w wierszu Owena: „Cóż za piękno!".

Królestwo Joanny Rusinek ulokowane jest w błękitach – indygo, błękit pruski czy *royal blue* to kolory bezustannie powracające w jej procesie twórczym, nawet gdy początkowy zamysł wykluczył je z pola widzenia. Ten wybór, będący jednocześnie zgodą na to, co podsuwa nieświadomość, oznacza w wypadku artystki ambiwalencję: chęć maksymalnej wyrazistości przedstawionych sytuacji, które nie byłyby jednak pełne bez tego, co transcendentne i wymykające się rozumowi. Zbrudzony błękit przypomina o kompromisach, niszczy iluzję wspaniałej utopii, nie pozwalając zapomnieć o pragnieniu czegoś idealnego. Dosadność błotnistego *blue* jest niejednoznaczna i łączy przeciwieństwa. Błękit – kojarzony u wielkich mistrzów nowoczesności ze smutkiem, z niespełnieniem czy żałobą – wyraża u Joanny Rusinek jednocześnie lęki i marzycielstwo. Bo gdy w trudnych momentach spojrzymy na niebieskie niebo okraszone chmurami, okazuje się niekiedy, że to, co wydawało się sytuacją bez wyjścia, pokazuje swój inny wymiar i status, przekraczający granice impasu. Artystka pragnie odkrywać świat poukrywany, zapomniany, przeoczony, odnajdywać w nim źródło siły. Ten świat mieści się w intuicji, dzieciństwie, dobrych relacjach przywoływanych z pamięci, ale także w odnajdywaniu innej siebie – tej nieprzygniecionej bieżącymi kłopotami. Dlatego w obrazach artystki miesza się hipnotyczne piękno z odpychającą zgrzytliwością, co na podkreślać wysiłek, jaki trzeba włożyć w odrzuceniu znormalizowanego świata oswojonych reguł i dotarcie do tego, co ma potencjał zmiany. Zabliźnione rany mogą więc zmienić swój status dokładnie tak jak w poezji Wilfreda Owena – zmienić się w źródło siły, Zdarza się czasem też, że błękity trzeba porzucić, by wymowniej wydobyć rany, jakie zrobione zostały przez nieubłagane zrządzenia losu. Obraz *Usta pełne światła* (2024, olej, płótno 135 × 125 cm) namalowano czerwieniami i fioletami. Ukazana w półpostaci na tle fioletowego tła czerwona figura nie ma możliwości pełnej wyrazistości. Fiolet tła ją tłumi. Ujarzmia. Gryzie. Napiera. Atakuje czerwień. Wydaje się wręcz drapieżny, pozbawiając ją – a jednocześnie przedstawioną postać – naturalnej mocy. Tytuł jest wręcz sarkastyczny: usta są bowiem ciemne, ciężkie, nie pozwalają wargom się poruszyć i wydobyć głos. Nieme usta są zrostami. Umiejętność ich otwarcia, rozjaśnienia oraz oddanie im na powrót głosu wymaga – jak sugeruje obraz – działań na poziomie ciała. Przedstawiona figura nie ma bowiem ubrania, została prześwietlona tak, że widać jej zastały krwiobieg i krew zmienioną się w błoto. Usunięcie zrostów oznacza zgodę na wewnętrzne cielesne przepływy, dokonanie swoistego wewnętrznego zmartwychwstania, czyli przedefiniowanie siebie: zaaprobowanie się bez nadmiernej kontroli. Gdy krew znów zacznie buzować, przyjmowanie barw ochronnych okaże się niepotrzebne, a przejmowanie się drapieżnym tłem przestanie być priorytetem. Oczywiste stwierdzenie, że krew nie może być błotnista, lecz żywa, cynobrowa, pulsująca i żarliwa – jest do bólu banalne, gdy się je wypowie. Ale jeśli da się to zwizualizować, tak jak to zrobiła artystka, obraz staje się medytacyjny. Zachęca do długiego wpatrywania się, uchwycona chwila zastoju ewokuje bowiem wyraziście proces leczenia. Podczas dłuższego przypatrywania się obrazowi zauważymy niechybnie, że skupiając się na krwioobiegu, artystka z pewną dezynwolturą potraktowała anatomię, nie przywiązując większej uwagi do rąk. Ręce i dłonie – tak ważne w poczuciu osobistej sprawczości, potrafiące wykonywać tyle bieżących, pragmatycznych czynności, okazują się w wizji artystki mniej ważne niż spotkanie się postaci samej ze sobą. Porozumienie się z sobą wewnętrzną, tą posiadającą zapomniane moce, pozwalającej sobie na poczucie wolności połączone z daniem sobie pozwolenia na to, by nie kontrolować wszystkiego z poczucia odpowiedzialności – brzmi, wypowiedziane, jak manifest. Ale obraz jest oczywiście czymś więcej niż manifestem, jest wieloznaczny, możliwy do wielu różnych odczytań w różnym czasie.

To, co w *Ustach pełnych światła* drażniło swoją ekspresją barwnych kontrastów, w pozornie ściszonych obrazach błękitnych odnajduje swoją sugestywność w zróżnicowanych odcieniach. Wiele z niebieskich obrazów przedstawia dwie postacie: mogą to być kochankowie, matka z synem czy dwie różne postacie własnego „ja". Na obrazach tych ważną rolę odgrywają chmury. Czasami są ciężkie jak głazy. Wówczas zagrażają ludziom, bo zdają się unieruchomione jedynie na chwilę, a widz przeczuwa, że za moment opadną i zniszczą wszystko, co pod nimi. Bywają też groźne, wręcz odpychające w swojej brzydocie, bo ich cienie zmieniają się na ziemi w ohydne kałuże, zmuszając ludzi do taplania się w ciemnej mazi. Wówczas unieruchamiają, nie nadając nadziei na zmiany. Ale zjawiają się też w postaci królewskich siedzisk, na których można spocząć w chwili wytchnienia i uniesienia. Są jeszcze inne obłoki: chmury-pluszaki, zabawki – wspomnienia z dzieciństwa. Nie mniej ważne są chmury-postacie, pulsujące w rytmie szalonej muzyki, zmuszającej wręcz do odczuwania jedności z kosmosem. Obłoki i błękit nieba wyrażają więc różne relacje. Potrafią wizualizować stany napięcia, euforii, żalu przed nieuchronnym rozstaniem, przestrzegać przed grożącym niebezpieczeństwem i dawać ukojenie. Innym powracającym motywem w twórczości Joanny Rusinek są zwierzęta, choć należałoby się zastanowić nad tą innością, która w istocie często skupia się na pokrewieństwie. Chmura-zwierzę to bowiem także motyw malarstwa Joanny Rusinek. Ale zwierzę bywa też po prostu zwierzęciem (a nie obłokiem czy cieniem) – na przykład panterą albo wilkiem. Umożliwia wówczas między innymi, by przywołać tytuł słynnej feministycznej książki Clarissy Pinkoli Estés, bieganie z wilkami, czyli obcowanie z dziką stroną własnej natury, wyzbywanie się lęku. Dla Clarissy Pinkoli Estés bieganie z wilkami oznacza przypomnienie sobie, że udomowienie to często dla kobiety rezygnacja z dziecięcych marzeń, zagubienie własnych pasji i mocy. Amerykańska pisarka określa to skonfiskowaniem własnego życia. Przestrzega, by nie dać się zwieść łatwemu życiu ofiarowanemu przez innych, bo jest to zawsze łatwość na z góry określonych warunkach. Równie ważne jest jednak, by się nie wiktymizować, gdy warunki są trudne – bo rany mogą dać i odporność, i zadośćuczynienie. Postacie na błękitnych obrazach

niekoniecznie biegną, a wręcz biegną niezwykle rzadko. Nie znam też obrazu Joanny Rusinek ukazującej dosłownie „biegnącą z wilkami". Jednak dzięki zastosowanym środkom formalnym postacie są w ruchu: raz dzięki niesfornemu, pospiesznemu duktowi pędzla określającego kontur, innym razem dzięki drippingowi – niekontrolowanemu rozlewowi farby, otwierającemu się na zmiennokształtność figur chłonących niepojęty świat. To właśnie środki malarskie artystki pozwalają jej „biec z wilkami". W jej sztuce, tak jak w poezji, blizny zmieniają się w kwiaty. A to pozwala przetrwać w realnym życiu, gdzie najczęściej blizny są jedynie szpecącymi znakami.

Inaczej niż Patrycja Mastej, Katarzyna Swinarska zanurzona jest w przeszłości i historii sztuki. Jej celem jest kontrhistoria: zmienianie przeszłości. W odniesieniu do zrostów na koniuszku serca zależy jej szczególnie na tym, co niemożliwe: zmianie przeszłości kobiet. Choć bowiem nasze babki i prababki już odeszły bezpowrotnie, ich nieudane, a czasem wręcz koszmarne życia czekają ciągle na zadośćuczynienie, na sprawiedliwość, odwrócenie biegu zdarzeń. Jakże bowiem inaczej mogłyśmy dzisiaj żyć my, ich spadkobierczynie? Nasza odpowiedzialność dotyczy ich pamięci. Zrosty na koniuszku serca to nasz testament i wyrzut sumienia. Terapia wymaga uruchomienia wyobraźni i zatrzymania historii w momencie, gdy biegnie ku zatraceniu. W takim punkcie zwrotnym narrację trzeba poprowadzić w innym kierunku. Nie można dopuścić, by – nawet po śmieci – traktować kobiety jak przegrane.

W obrazie *Zuzanna bez starców* (olej, 100 × 80 cm) artystka dokonuje transpozycji wczesnego obrazu Artemizji Gentileschi *Zuzanna i starcy*, namalowanego w 1610 roku i znajdującego się dziś w barokowym zamku (Schloss Weißenstein) w Pommersfelden w Bawarii. Na obrazie włoskiej malarki Zuzanna z obrzydzeniem odrzuca grubiańskie zaloty starych i pożądliwych starców. Dziewczyna siedzi w skomplikowanej i dynamicznej pozie (*figura serpentinata*) na brzegu basenu, ze stopą zanurzoną w wodzie. Za niewielkim kamiennym murku, stanowiącym tło przedstawienia, ustawili się lubieżni starcy. Jeden napiera na nią z prawej strony, a drugi, konkurujący z nim o pierwszeństwo w gwałcie – naciera z góry, szepcząc konkurentowi coś do ucha. Poza dziewczyny znakomicie oddaje jej odczucia: dosłownie skręciła się ze wstrętu. Pisano o tej pozie, że ukazuje wielką skalę uczuć kobiety postawionej przed „wyborem" gwałtu lub oszczerstwa. Zuzanna w opresji wznosi ręce, pragnąc usilnie odsunąć nacierających zalotników. Stopa w wodzie basenu sugeruje możliwość ucieczki, która, jak wiemy, w biblijnej opowieści się nie wydarzyła, a kobieta została fałszywie oskarżona o cudzołóstwo, bo odrzuciła niewczesne zaloty. Tymczasem patrząc na dawny obraz i ewokując niezliczoną ilość gwałtów, jakie się niegdyś wydarzyły i za które obwiniano same ofiary, Katarzyna Swinarska namalowała Zuzannę bez pożądliwych i knowających dziadów. Wymyśliła inną historię niż tę, która delikatnie zasugerowała Artemizja Gentileschi przez pasmo wody u dołu płótna: ucieczkę w chłód wody, rozpłynięcie się w niebyt, poskromienie uczuć. Obraz Katarzyny Swinarskiej emanuje bowiem erotyką – jest cały w czerwieni (zaakcentowanej w swojej wyrazistości niewielką błękitną smugą błękitu na brzuchu). Dawny, wymuszony patriarchatem wstyd został zamieniony w dumę. Dzięki pozbyciu się niewczesnych zalotników dziewczyna uwolniona została z odczuwania nie tylko repulsji i przerażenia, ale także wstydu. Dzięki temu może odczuwać radość, cieszyć się swoim ciałem i tym, kim jest. A czyni to, eksponując rozchylone w rozkoszy usta i nieosłoniętą niczym waginę. Artystka zmieniła ofiarę patriarchalnych spisków we współczesną wyzwoloną kobietę, niedefiniującą się w relacji do mężczyzny. Katarzyna Swinarska bowiem wierzy, że samodefiniowanie się jest kluczowym elementem emancypacji. Wymaga to bycia samej ze sobą. Dlatego artystka zmieniła pozę ciała i układ rąk Zuzanny. Poza wyraża satysfakcję z własnej seksualności, a układ rąk – coś w rodzaju „nie przeszkadzajcie mi, odlatuję". Dziewczyna pochyla głowę nie z awersji i chęci obrony, ale dlatego, że całkowicie oddaje się błogości. Czerwień obrazu jest niezwykle promienna i witalna, ponieważ wyraża strzeliste podniecenie, jeszcze przed pełnym samozadowoleniem. Autopieszczoty zamiast potencjalnego gwałtu zmieniły dawną historię w punkcie zwrotnym, wyzwoliły Zuzannę i Artemizję z upokorzenia i bezsilności, pomówień i podejrzeń. Pytanie, kim jest dziś Zuzanna, to jednocześnie pytanie o to, jak należałoby czytać dawne mity. Zdaniem artystki, trzeba to robić krytycznie i ze szczególną uważnością, by nie wpadać w pułapkę powielania tego, co nie powinno się już powtórzyć. Dlatego dawna bohaterka jest bytem podwójnym: Zuzanną-Katarzyną, bo artystka wciela się w biblijną postać, jest nią oraz jej dziedziczką i wyzwolicielką jednocześnie. Śmiałość szybkiego malowania różnymi odcieniami czerwieni jest tu zamysłem oddania radości z seksu, który w czasach Zuzanny obciążony był brzemieniem grzechu, winy, obowiązku – wszystkim, co czyniło go cienistą stroną życia. Czerwień na obrazie nie jest do końca dopowiedziana, niektóre partie ciała Zuzanny są jakby niedomalowane, prześwituje biel podkładu płótna. Daje to przedstawionej scenie światło, ale jednocześnie ukazuje dynamicznie proces narodzin nowej Zuzanny: z uszczęśliwiającej erotyki i światła. Katarzyna Swinarska, podobnie jak Grażyna Rigall, lubi pokazywać postacie *in statu nascendi*, a w procesie tym kłaść nacisk na wyzwalanie się z oków klasyfikacji i zastanych osądów. Prawo do przyjemności jest dziś postulatem wielu zmaltretowanych lub po prostu jedynie zmizerowanych kobiet, które potrafiły w pewnym momencie swojego życia zmienić jego dukt. Dlatego nie dajcie się zwieść swawolnemu tematowi: zaangażowana w egzekwowanie prawa do przyjemności Zuzanna z obrazu Katarzyny Swinarskiej jest po prostu bojowniczką. Ten feministyczny rodzaj walki nie polega bowiem na agresji wobec określonego wroga, ale na afirmacji tego, co dobre: siebie i własnego ciała.

Inny obraz artystki, odwołujący się do dawnej sztuki, to parafraza manierystycznego obrazu *Gabrielle d'Estrées i jedna z jej sióstr* namalowanego przez nieznanego artystę ze szkoły Fontainebleau, a znajdujący się dziś w Luwrze. Na tej podstawie artystka stworzyła dyptyk *Autoportret z siostrą* (200 × 200 cm, olej na płótnie). Już sama forma dyptyku, pozwalająca rozsunąć sąsiedztwo obu sióstr przedstawionych na dwóch osobnych panelach, dało przedstawionym kobietom inne, niezależne życie. Nie są już także umieszczone w wannie przypominającej trumnę, pozując teatralnie w obramowaniu czerwonych kotar. Wydaje się, że – ujmując sytuację ahistorycznie – za przykładem Katie Scarlett z *Przeminęło z wiatrem*, dziewczyny zrobiły sobie pomysłowo z zasłon szkarłatne spódnice, by móc wyjść na zewnątrz i działać. Artystka dosłownie więc wyjęła obie dziewczyny z krępującej pałacowej sytuacji, pełnej sztywnych konwenansów, by pozwolić im żyć własnym życiem. Ta po lewej, szczypiąca sutek, zdaje się górować nad siostrą, ale to ta druga wydaje się bardziej wyzwolona. Jej włosy przypominają pochodnię, a wyciągnięta ręka w stronę dominującej siostry bynajmniej nie spoczywa bezwładnie na

brzegu wanny, lecz szuka bezwstydnie jej ciała. A ta, szczypiąc jej ciało – czy sprawia jej ból, czy może pieści jej pierś? Tego się nie dowiemy, a zatem niejasne pozostanie także, czy górująca siostra bez refleksji, mechanicznie i z okrucieństwem wdraża patriarchalny zestaw kar i kontroli, czy może pragnie innego życia, poza schematami norm. Scena na dyptyku nie pozostawia jednak wątpliwości, że Gabrielle – która przejęła rysy artystki – jest osobą z silną energią, wyrażoną nie tylko przez płomieniste włosy, ale także przez równie ogniste skrzydło wyrastające z jednego boku. Siła, jaką wzbudziła w Gabrielli artystka, pochodzi więc nie tylko z XXI wieku, ale także z przywołania archaicznej mitologii, w której osoby kobiece bywały syrenami. Jeśli więc uwspółcześniona Gabrielle ma blizny i zrosty na koniuszku serca, to Katarzyna Swinarska wyposażyła ją także w pamięć wspierających mitów, skutecznie zabliźniających dawne rany.

Piękno zabliźnionej rany, jak różnie wizualizują to artystki, tkwi w tym, że zahaczając o konkretne relacje z ludźmi i ze środowiskiem, umocowuje je w codzienności. Jest pieczęcią bujnego, niesfornego, pełnego pasji życia, w którym nie boimy się biegów i skoków oraz wielkich miłości, choć wiemy, że można złamać i kości, i serce. Patrycja Mastej, Grażyna Rigall, Joanna Rusinek i Katarzyna Swinarska – choć tak wiele je różni – wydają się pewne jednego: przysłowie „gdyby kózka nie skakała" jest jednym z najgłupszych tak zwanych mądrości narodu polskiego. Lepiej zdecydowanie wierzyć poetom: Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Wilfredowi Owenowi. Rany, w tym złamane nogi i blizny na koniuszku serca, są nieodzowną częścią życia, jeśli tylko jest to życie pojęte jako niezrozumiały dar. Wymaga wówczas wdzięczności, także za to, czego doświadczyć nie chcieliśmy. Nie oznacza to jednak apologii cierpienia. Przeciwnie, jak sugerują artystki, oznacza to wiarę we własną sprawczość, także – a może przede wszystkim – sprawczość własnej sztuki. To ona może dokonać przemiany przygnębienia w beztroskę, smutku w wewnętrzną pogodę, braku w nasycenie i upadku we wzlot. Obrazy mają bowiem siłę i zapadają głęboko w poranione serce. A rozpromieniając od środka, nie pozwalają na utratę wiary, że blizny się zabliźnią w formie pięknego kwiatu.

Zrosty na koniuszku serca
Galeria Arttrakt
26.06 – 25.07.2025





▲
Zrosty na koniuszku serca, widok wystawy, fot. archiwum Galerii Arttrakt



210–
217



218–
227


DO
ZOBACZENIA

Konkurs Super Forma 2025



► Natalia Ostasz, *001 – 002. 2*
fot. K. Kalocińska

Konkurs Super Forma 2025

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
11 czerwca 2025 roku

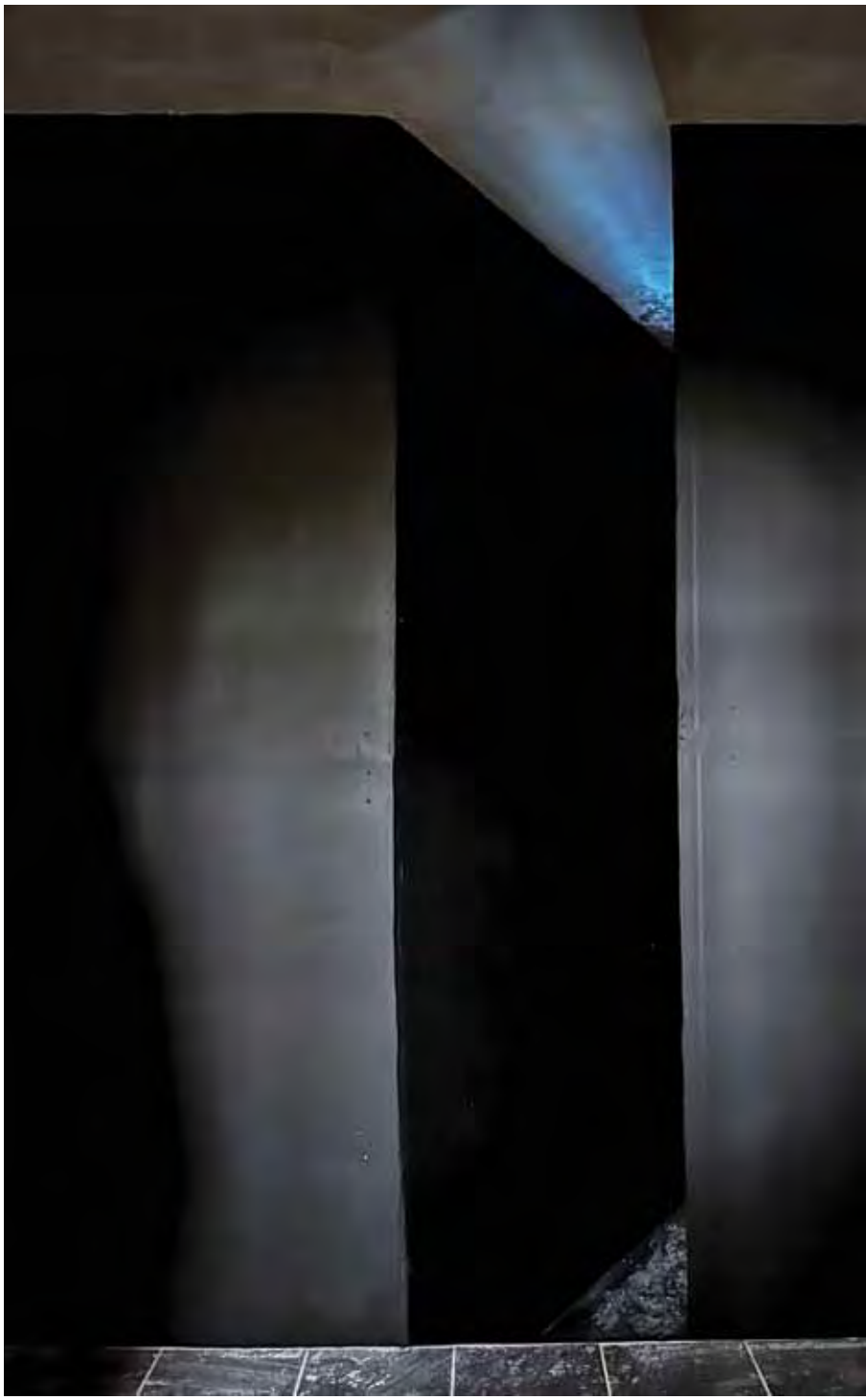
I miejsce
Natan Studencki
– *Pociąg*

II miejsce
Gabriela Kwiatkowska
– *Oddech. Próg zanurzenia*

III miejsce
Nikola Polan
– *To co lubię*

Specjalne wyróżnienia jury:
- Aleksandra Taratuta – *Odrodzenie*
- Natalia Ostasz – *001 – 002. 2*
- Lech Narożny – *Piły*
- Aksana Adamovich – *Nagrobek N.N.*

Uczestniczki i uczestnicy wystawy:
Agata Kojro, Aksana Adamovich, Aleksandra Taratuta, Alicja Portka, Amelia Kosma Pietkiewicz, Elżbieta Tomków, Eryk Niezabitowski, Gabriela Gajak, Gabriela Kwiatkowska, Izabela Zarzycka, Julia Król, Julia Ornaf, Julia Wiśniowska, Kamila Kucharczyk, Kinga Pitala, Laura Szpilka, Lech Narożny, Magdalena Sawicka, Marta Gacek, Michał Lorenczyk, Natalia Ostasz, Natan Studencki, Olga Chlastacz, Nikola Polan, Zuzanna Ziemkiewicz



►
Gabriela Kwiatkowska, *Oddech. Próg zanurzenia* fot. K. Kalocińska



▲
Nikola Polan, *To co lubię*,
fot. K. Kalocińska



▲
Lech Narożny, *Piły*,
fot. K. Kalocińska



▲
Aleksandra Taratuta, *Odrodzenie*,
fot. K. Kalocińska



▲
Natalia Ostasz, *001 – 002. 2*
fot. K. Kalocińska



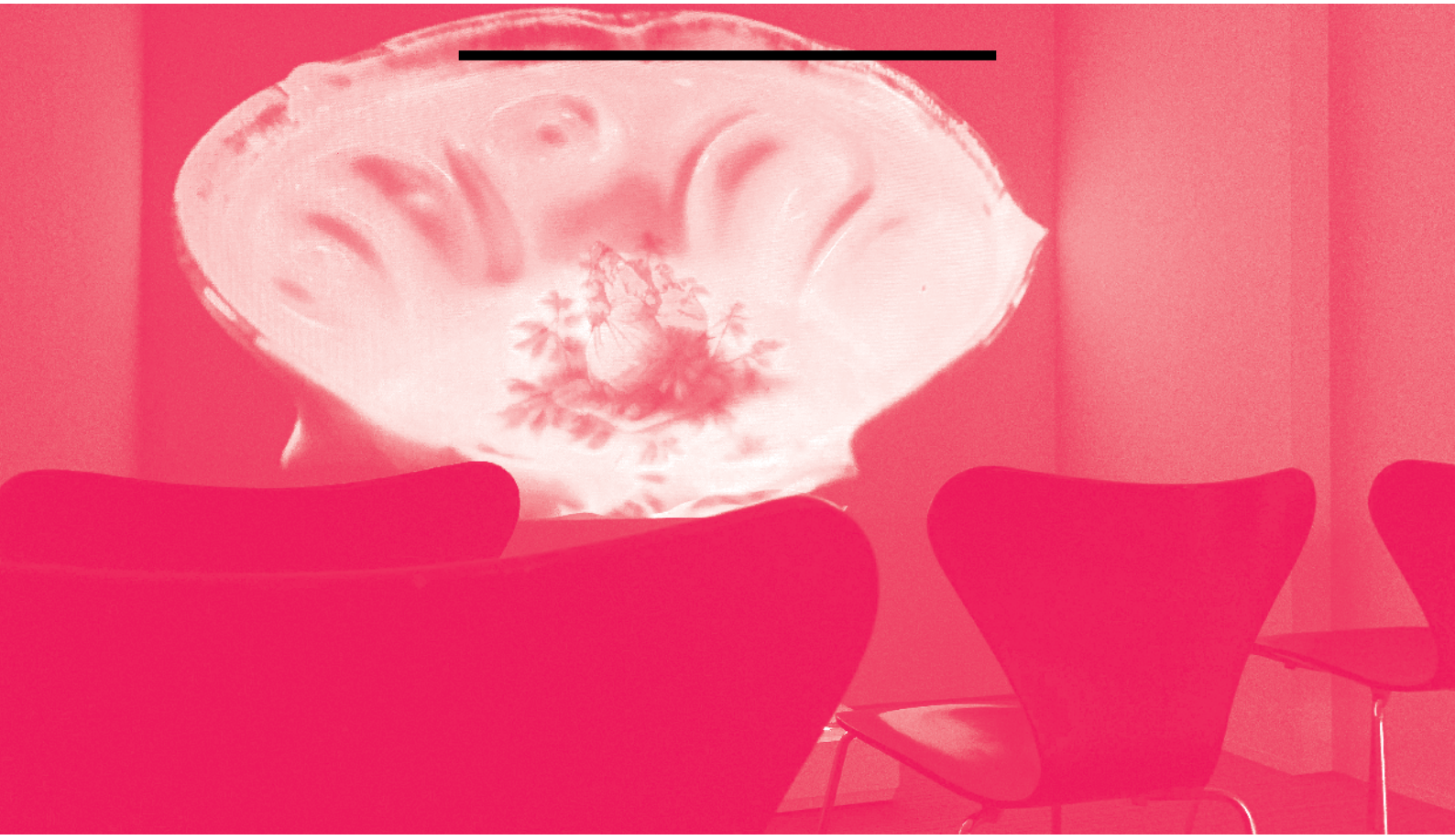
▲
Natan Studencki, *Pociąg*,
fot. K. Kalocińska



▲
Aksana Adamovich, *Nagrobek N.N.*,
fot. K. Kalocińska

Przemek Pintal

Wasze domy nucą nasze pieśni





Projekt *Wasze domy nucą nasze pieśni* dotyczy złożonych relacji między miejscem i tożsamością, miejscem i pamięcią. Zadaje pytanie o warunki powstawania i o trwałość więzi z „własnym miejscem". Przywołuje historie ludzi, którzy swoje miejsca zamieszkują lub opuszczają – z konieczności bądź wyboru – w okresach gwałtownych przemian i transgresji, w skali zarówno indywidualnej, jak i społecznej. To opowieść o szczególnych rodzajach migracji, bardziej skierowanych do wewnątrz niż ku innym lądom i krainom obfitości. Projekt podejmuje również tematy wywłaszczenia kulturowego, wyobcowania i bezdomności duchowej towarzyszących wielu formom migracji.

Impulsem do powstania projektu stała się kilkuminutowa rejestracja wideo, będąca częścią ekspozycji Muzeum Ainów w Shiraoi na Hokkaido. Film ukazuje starszą kobietę w tradycyjnym stroju, która w ciemności beznamiętnym głosem nuci prostą, przejmującą opowieść. Śpiewa o zniszczeniu swojej osady przez wojska cesarskie, o śmierci, grozie i bezkresnej pustce, która na zawsze wypełniła ocalałych i ich świat.

Współcześnie kultura Ainów jest troskliwie chroniona przez rząd w Tokio, a kuratorzy oraz aktorzy odtwarzający tradycyjne tańce na scenie pawilonu *uekari cise* dokładają wszelkich starań, by jak najwierniej zaprezentować jej dziedzictwo. Dzięki temu pieśń starej kobiety zdaje się przekraczać mury muzeum – unosi się nad leśnymi mokradłami Hokkaido, krąży między opuszczonymi a nowo wybudowanymi domami, dobywa się z kanałów wentylacyjnych państwowych urzędów, szepce z głośników starego radia i uśpionych laptopów.

Zasygnalizowane tło historyczne, choć nie stanowi głównego nurtu naszych poszukiwań, jest jednym z ważnych elementów tego projektu. Masowe migracje to nieodłączna część historii ludzkości, także tej najnowszej – odzwierciedlają dynamikę rozwoju, drapieżność i złożoność naszej cywilizacji. Przymusowe migracje dotknęły w przeszłości również nasze kraje – przykładem są powojenne migracje Polaków po zakończeniu drugiej wojny światowej i tak zwana polityka asymilacyjna wobec Ainów w północnej Japonii. W ostatnich latach zjawisko masowej migracji dramatycznie przybrało na sile, stając się jednym z głównych

◄▲
Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025

wyzwań naszych czasów, szczególnie dotkliwie naznaczając losy milionów ludzi. Bo dom dla większości ludzi jest najważniejszym miejscem na ziemi – to przestrzeń współdzielonego z bliskimi poczucia zaufania i bezpieczeństwa. Jego utrata bywa doświadczeniem dramatycznym.

Podstawową kwestią, jaką stawia omawiany projekt, jest pytanie o status, trwałość i warunki istnienia relacji z „własnym miejscem". Czym jest to miejsce – i czym może się stać? I czy można czuć się w nim obco? Jakie konsekwencje rodzi utrata poczucia przynależności do określonej przestrzeni?

Obok charakteru relacji ze „swoim" miejscem, drugim bohaterem projektu jest samo miejsce – to, które pustoszeje, zostało porzucone, stopniowo zanika. Miejsce, w którym milkną wszystkie stare głosy. A w przestrzeniach zapadających się w nicość albo ulegających degradacji powstaną nowe siedliska, dla nowych gospodarzy, zwierząt, a może i dla duchów.

Na całym świecie wyludniają się z powodów ekonomicznych wsie i małe miasta, niszczeją – niegdyś tętniące życiem – peryferyjne kurorty. W tym samym czasie wielkie aglomeracje pęcznieją, przekształcając się w wielokulturowe organizmy. Wkrótce nie tylko ci, którzy migrują między regionami i kontynentami, lecz również ci, którzy pozostają – nie akceptując zachodzących zmian – mogą przestać być „u siebie". Staną się nowym typem migrantów: wprawdzie obecnych, ale niezakorzenionych.

Migracje to zjawisko wielowymiarowe, motywowane czynnikami zewnętrznymi, takimi jak sytuacja ekonomiczna czy polityczna, jak i wewnętrznymi, wynikającymi z potrzeby poszukiwania tożsamości, sensu życia czy pragnienia zrozumienia samego siebie. Współczesne migracje często przekraczają granice państw i kontynentów, przybierając formy nie tylko fizyczne, ale także symboliczne. Niekiedy są rezultatem radykalnego przedefiniowania samego pojęcia „własnego domu". W tej nowej perspektywie to wszechświat, w całej swojej nieskończoności, staje się tym najbardziej przyjaznym miejscem, domem.

Projekt bada także „wyporność" wybranych teorii społecznych i psychologicznych, analizujących zarówno pozytywne, jak i negatywne aspekty migracji. Szczególna uwaga jest poświęcona migracjom skierowanym do wewnątrz, takim, które mogą być (choć nie muszą) konsekwencją utraty pełnej obecności w świecie, migracjom wynikającym z poczucia obcości, bycia „gdzie indziej" i braku synchronizacji ze swoim czasem i miejscem.

W Muzeum Ainów w Shiraoi na Hokkaido stara kobieta śpiewa w ciemnościach pieśń o zniszczeniu, śmierci i pustce. Pieśń, która mimo upływu lat poraża swoją aktualnością. Tempo przemian ostatnich lat niepokojąco przyspiesza. Wojna, śmierć i bieda panoszą się już nie tylko na obrzeżach mapy świata, daleko od granic zaawansowanych cywilizacyjnie krajów. Coraz wyraźniej słychać złowieszcze odgłosy dochodzące tuż zza naszych ścian.

I coraz wyraźniejsze stają się słowa starej pieśni powracającej w zupełnej ciszy i trwającej mimo narastającego hałasu. Pieśni przekazywanej z pokolenia na pokolenie, wciąż żywej wśród ocalałych, gasnącej wraz z tymi, którzy odchodzą, snującej się jak echo po zdziczałych ogrodach między opuszczonymi domami.

Wasze domy nucą nasze pieśni
Kuratory: Aleksandra Janik, Przemek Pintal, Wojciech Pukocz

Miejsca ekspozycji: Yoshida Gallery, Nipponia (Collage Gallery and Daigokuden), Prefektura Matsuhisa House Gifu, Mino-shi, Japonia
19–27 kwietnia, 2025

Artyści i artystki:
Karol Babicz / Marta Borgosz / Victoria Browne / Grzegorz Gajos / Agata Gertchen / Mei Ginzan / Jarosław Grulkowski / Marek Grzyb / Oliver Hambsch / Magdalena Hlawacz / Łukasz Huculak / Aleksandra Janik / Piotr Kmita / Anna Kołodziejczyk / Monika Konieczna / Marta Kubiak / Haruka Kudo / Jakub Leniart / Vinicius Libardoni / Yukako Manabe / Michał Marek / Daria Milecka / Kamil Moskowczenko / Tatsuya Mukaiyama / Iwona Ogrodzka / Przemek Pintal / Paweł Puzio / Andranik Sahakyan / Sybilla Skałuba / Hiraku Suzuki / Daniela Tagowska / Aleksandra Trojanowska / Anna Trojanowska / Krzysztof Wałaszek / Małgorzata ET BER Warlikowska / Maja Wolińska / Honza Zamojski

Miejsca ekspozycji: Aizumi Art Museum, Yuga Gallery, Tokyo, Japonia
18–31sierpnia, 2025

Artyści i artystki:
Participating artists: Karol Babicz / Marta Borgosz / Victoria Browne / Ma Chenyao / Patrycja Chrzanowska / Grzegorz Gajos / Agata Gertchen / Mei Ginzan / Jarosław Grulkowski / Marek Grzyb / Oliver Hambsch / Ayaka Hirose / Magdalena Hlawacz / Łukasz Huculak / Aleksandra Janik / Miyu Kanai / Sakurako Kanamori / Rintaro Kato / Piotr Kmita / Monika Konieczna / Marko Kolomytskyi / Anna Kołodziejczyk / Marta Kubiak / Haruka Kudo / Jakub Leniart / Vinicius Libardoni / Yukako Manabe / Michał Marek / Daria Milecka / Raita Miyadera / Kamil Moskowczenko / Tatsuya Mukaiyama / Iwona Ogrodzka / Przemek Pintal / Paweł Puzio / Zheng Qi / Andranik Sahakyan / Michael Schneider / Sybilla Skałuba / Masaki Sugimoto / Hiraku Suzuki / Daniela Tagowska / Azusa Takahashi / Anna Trojanowska / Aleksandra Trojanowska / Małgorzata ET BER Warlikowska / Krzysztof Wałaszek / Maja Wolińska / Li Xinyi / Dong Xinyu / Takuro Yokoo / Honza Zamojski / Liu Zihan

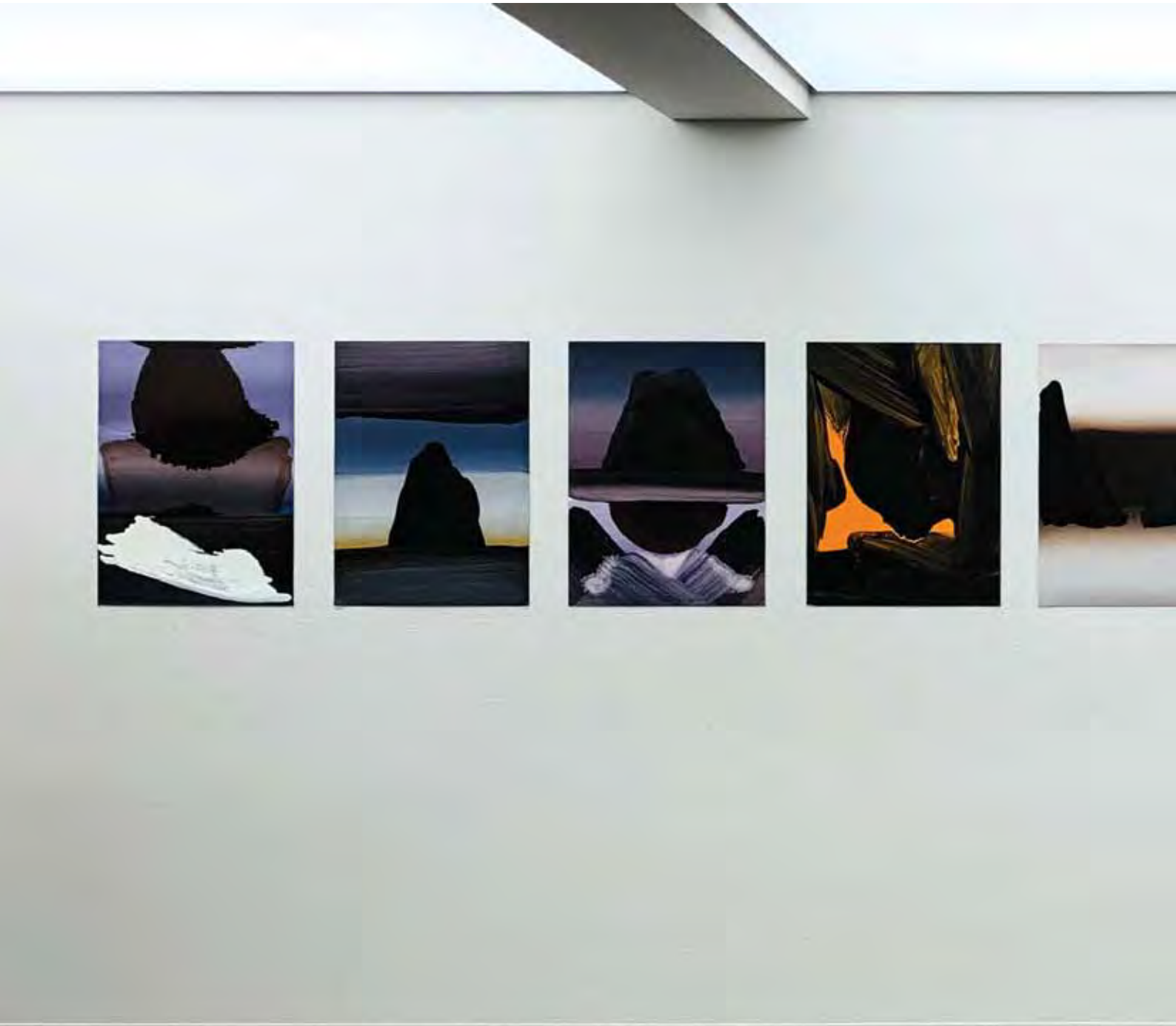
Artykuł jest finansowany przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej w ramach Programu Międzynarodowe Wydarzenie Naukowe na Wystawie Światowej Expo 2025 w Osace, Kansai

►
Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025





▲
Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025



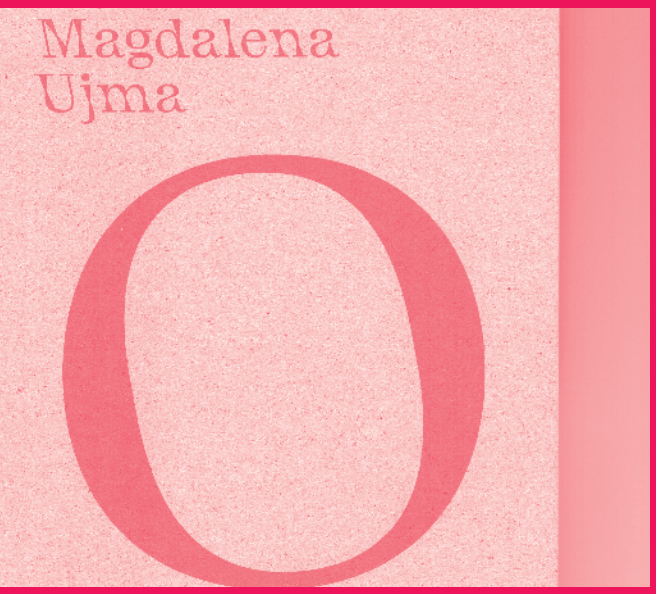


◀ Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025



▲►
Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025





230

230–
231



231

Solo i w duecie.
Wieloglos
artystycznych
postaw

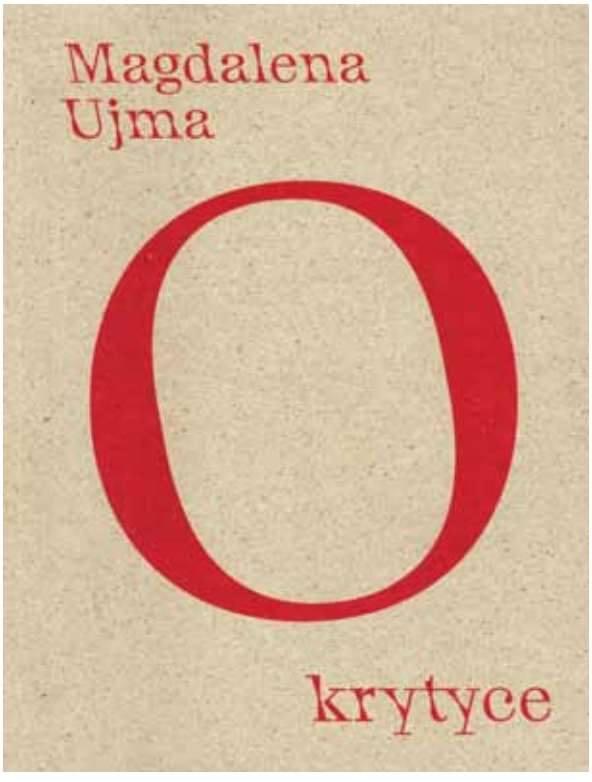
Solo and Duet.
Polyphony
of Artistic
Attitudes


CZYTANIA

Magdalena Ujma *O krytyce*

Książka *O krytyce* jest próbą zdefiniowania różnych rodzajów współczesnej krytyki sztuki w Polsce. Magdalena Ujma skupia się wskazaniu wiodących tendencji, dokonując przeglądu metod i strategii wykorzystywanych przez opiniotwórczych autorów i autorki […]. Podjęte przez nią badanie topografii współczesnej krytyki artystycznej wynika z potrzeby nakreślenia wspólnego pola do dyskusji nad tym, jak dzisiaj rozumiemy pojęcie sztuki. Być może, jak pisał Jerzy Ludwiński, przegapiliśmy moment, w którym przekształciła się ona w coś zupełnie innego, czego nie potrafimy jeszcze nazwać (dr Marta Lisok).

Wydawca:
Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie



Blackout. Instalacja rysunkowo-malarska

Publikacja *Blackout* to zapis międzynarodowego przedsięwzięcia artystycznego, którego tematyka koncentruje się wokół współczesnych kryzysów: energetycznych, ekologicznych i psychologicznych. W projekcie wzięło udział 67 twórców z Polski, Ukrainy, Czech, Niemiec, Włoch, Stanów Zjednoczonych oraz Iranu, co nadaje mu wymiar transkulturowego dialogu i szerokiej perspektywy.

Książka dokumentuje proces powstawania wystaw oraz prezentuje refleksję nad medium instalacji malarsko-rysunkowej – tradycyjnej technice wykorzystanej w sposób nowoczesny i wieloznaczny. Opisy odsłon ekspozycji w Katowicach, Łucku i Breno wzbogacają całość o kontekst społeczny i polityczny, szczególnie w obliczu wojny w Ukrainie i zjawiska cenzury w przestrzeni cyfrowej.

Publikacja wyróżnia się spójną koncepcją, wysokim poziomem edytorskim oraz aktualnością tematyczną. Stanowi ważny głos we współczesnym dyskursie sztuki zaangażowanej i z powodzeniem może znaleźć miejsce zarówno w obiegu naukowym, jak i kuratorsko-edukacyjnym.

Wydawcy:
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg we Wrocławiu
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego



Solo i w duecie.
Wielogłos artystycznych postaw

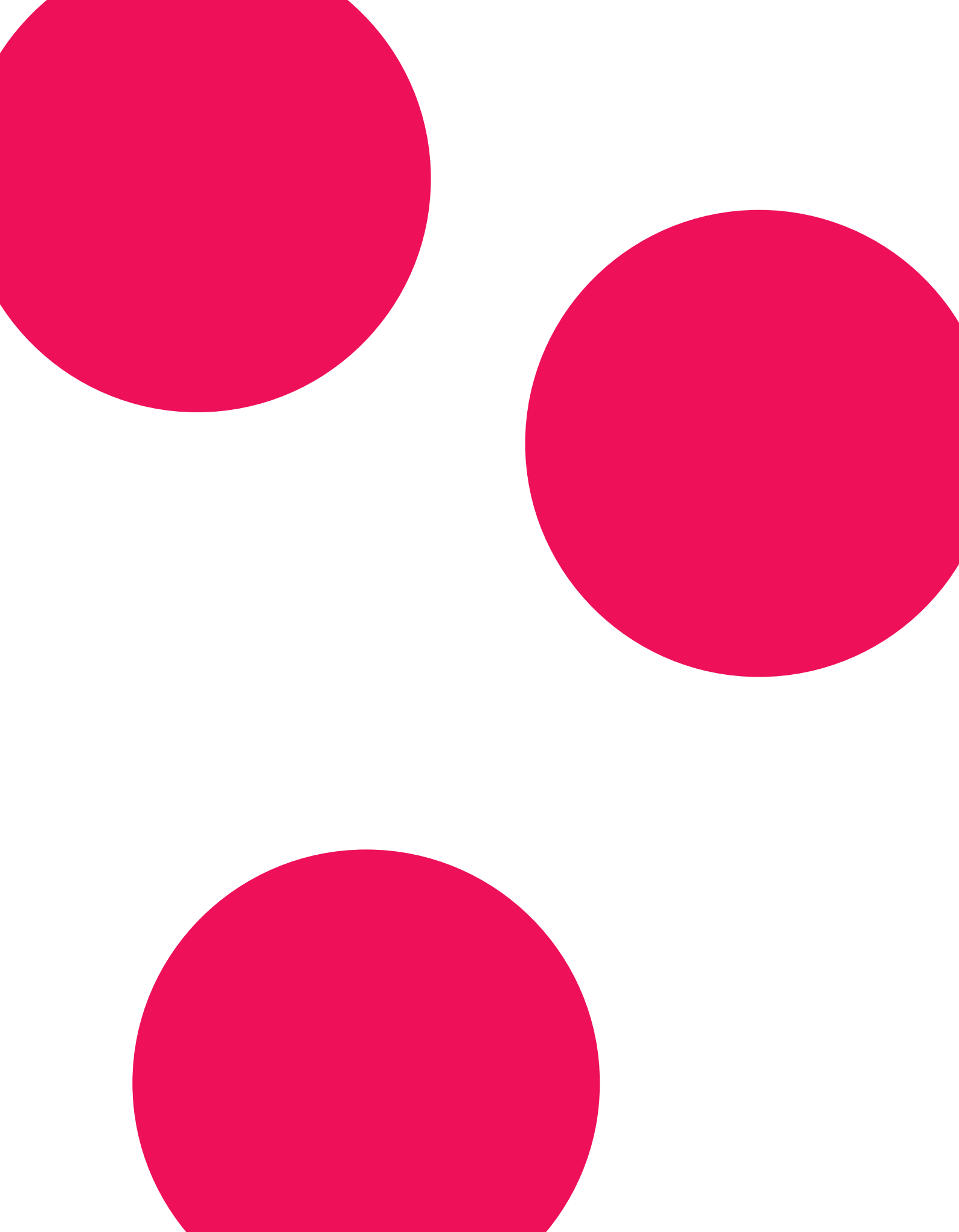
Katalog wystawy *Solo i w duecie. Wielogłos artystycznych postaw* to zapis wielowątkowego projektu, obejmującego dwie równoległe formuły prezentacji twórczości osób artystycznych środowisk akademickich, w którym ceramika artystyczna stanowi tło rozważań o sztuce współczesnej.

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu





AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



GALERIE ASP WROCŁAW

asp.wroc.pl

asp.wroc.pl

asp.wroc.pl

asp.wroc.pl

asp.wroc.pl

dowiedz się więcej