format

PISMO ARTYSTYCZNE

96



superuser_do

24.04.2026, 18:00
wernisaż i ogłoszenie Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

24.04–7.06.2026



wrocenter.pl

<Ilo_Sękowska-Lenart> Gdańsk
<Jakub_Stelmach> Katowice
<Agata_PLK_Polak> Kraków
<Martyna_Konieczny> Łódź
<Bartek_Walczak> Poznań
<Józef_Jakacki> Szczecin
<Piotr_Stechura> Warszawa
<Jagoda_Golińska> Wrocław

Wystawa 12. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów

Centrum Sztuki WRO
ul. Widok 7, Wrocław
wstęp wolny

Są takie momenty, kiedy w sztukach wizualnych dzieją się naprawdę wielkie i ważne rzeczy, takie, o których jeszcze długo się pamięta. I chociaż natura działania wielkiej machiny produkującej kulturę raczej nie sprzyja zatrzymaniu się, namysłowi i długiemu wspominaniu, a raczej skłania nas do konsumpcji, przyjmowania bodźców i – w konsekwencji – poczucia nadmiaru, to jeszcze jest nadzieja. Tyle że jest to zależne od nas, od tego, czy będziemy umieli wyselekcjonować zjawiska naprawdę ważne, ponadczasowe, które zainspirują do porzucenia „tu i teraz" na rzecz bardziej uniwersalnych refleksji. Jest w tym wszystkim pewien paradoks, twórcy bowiem próbują uwięzić wielkie idee i nadać im znaczenie, które będzie istotne kiedyś, w nieokreślonej przyszłości, ale jednocześnie podlegają nieubłaganym mechanizmom szybko zmieniającego się świata sztuki.

Dlatego w tym numerze próbujemy ignorować teraźniejszość, przynajmniej w kilku wypadkach. Nie jest to możliwe do zrealizowania w pełni, ale może przynajmniej uświadomimy sobie, jak wielkie znaczenie ma przeszłość, która – w wymiarze działań artystycznych – potrafi się przeobrazić w coś ponadczasowego. Anselm Kiefer, odkrywane po wiekach artystki, nestorzy wrocławskiego środowiska czy wreszcie instytucja, której celem jest uchwycenie najistotniejszych przejawów twórczości, tak aby przyszłe pokolenia mogły świadomie pisać kolejne rozdziały historii sztuki miasta. To nasze łączniki z przeszłością, bez której przecież nie da się świadomie konstruować przyszłości.

Zapraszam do lektury.



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Format 96

tematy

6
Zyta Misztal von Blechinger
Alchemiczki (nie)odzyskane. Wystawa Anselma Kiefera w Mediolanie

16
Ignacy Oboz
Pięć stuleci walki o widzialność. *Kwestia kobieca 1550–2025* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

20
Mirosław Jasiński
Szalone lata dziewięćdziesiąte. Piotr Wieczorek i Alojzy Gryt

24
Patrycja Sikora
Ostatnia taka Zachęta?

postawy

60
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Obrazy Marty Jamróg – wyróżnienie redakcji „Pisma Artystycznego Format” na Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2025

64
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Czy realizm daje poczucie bezpieczeństwa? O malarstwie Agaty Wolniewicz

68
Beata Ludwiczak
Postcyfrowy świat biżuterii Agaty Nartowskiej

72
Alexandra Hołownia
Waldemar Kremser

76
Hanna Kostołowska
Łukasz Stokłosa

rozmowy

30
Julia Barbasiewicz
Pasithea. Wywiad z Agnieszką Apoznańską

34
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Język sztuki jest językiem uniwersalnym. Rozmowa z Aleksandrą Janik i Przemkiem Pintalem o projekcie „Wasze domy nucą nasze pieśni”

42
Krystyna i my.
Rozmawiają Alicja Kielan i Ilona Witkowska

46
Grafika w sztuce współczesnej. Między materialnością a niematerialnością. Konferencja graficzna Wrocław 2026
Rozmowa Doroty Miłkowskiej z Anną Kodź i Sebastianem Łubińskim

52
Agata Kalinowska
Czujące ciało jest polityczne. Wywiad z Pau Woźniczką

zjawiska

84
Piotr Jakub Fereński
Przeszłe nadzieje albo
o czym wspólnie marzymy?

90
Anna Wiszniewska
Pluralizm postaw.
I Międzynarodowe Triennale
Rzeźby Ceramicznej
w Polsce

96
Patrycja Mastej,
Magdalena Skowrońska
Spektrum Światła.
Ekspozycja na Kolor

100
Ida Smakosz-Hankiewicz
Poza *white cube*.
Perspektywa relacyjna
i nowe paradygmaty rzeźby
w przestrzeni parkowej

do zobaczenia

108
Justyna Teodorczyk
Pejzaż emocjonalny.
Wystawa Anselma Kiefera
Sag mir wo die Blumen
sind w Amsterdamie

114
Ewa Korzeniowska
Ramat – duchy
w przedmiotach.
Recenzja wystawy
W cieniu. Śladami
Bronisława Piłsudskiego
w Muzeum Miejskim
w Żorach

120
Joanna Opalska-Brzecka,
Weronika Surma
Ulepiona z braku słów
– komentarz kuratorski
do wystawy towarzyszącej
piątej edycji Łotewskiego
Biennale Ceramiki

półka

126
Do czytania

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

Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Warunki prenumeraty
W sprzedaży wysyłkowej cena 1 egz.
wynosi 30,00 zł.

Oferujemy także wysyłkę archiwalnych
numerów pisma.

Nakład
800 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2026 by Redakcja „Format”

cena 30,00 zł (w tym 8% VAT)

6—15



Zyta Misztal von Blechinger
Alchemiczki (nie)odzyskane. Wystawa Anselma Kiefera w Mediolanie

16—19



Ignacy Oboz
Pięć stuleci walki o widzialność. *Kwestia kobieca 1550–2025* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

20—23



Mirosław Jasiński
Szalone lata dziewięćdziesiąte. Piotr Wieczorek i Alojzy Gryt

24—27





Patrycja Sikora
Ostatnia taka Zachęta?

TEMATY

Zyta Misztal von Blechinger

Alchemiczki (nie)odzyskane. Wystawa Anselma Kiefera w Mediolanie

Najnowsza wystawa Anselma Kiefera w Mediolanie zapowiada się jako wydarzenie przełomowe. Artysta, którego ogromny wkład w historię sztuki opiera się na bezkompromisowej konfrontacji z przeszłością, decyduje się na nowy krok. Tym razem mistrz kieruje swoją uwagę ku perspektywie płci (*gender studies*), co na tle jego dotychczasowej drogi twórczej stanowi zaskakujący zwrot. Przez całe dekady człowiek na obrazach Kiefera nie istniał. Zgodnie z filozofią artysty ludzkość po Holokauście utraciła moralne prawo do figuralnej reprezentacji. Zamiast ludzi Kiefer malował ich ślady. Blizny. Spaloną ziemię. Redukował postaci do wyrytych imion, kosmyków włosów i popiołu[1]. Zarys sylwetek ludzkich powrócił, gdy artysta zaczął podążać w stronę uniwersalnych systemów filozoficznych[2]: kabały, neoplatonizmu, mistycyzmu, makro- i mikrokosmosów. Doskonałym przykładem tego etapu są słynne *I Sette Palazzi Celesti* (Siedem Niebiańskich Pałaców) – instalacja *site-specific* w postaci kolosalnych cementowych wież, przypominających ruiny zbombardowanych miast, prezentowana na wystawie stałej w mediolańskim HangarBicocca. W pozbawionej naturalnego światła, czarnej i monumentalnej przestrzeni hangaru spotkanie z nimi to ponadzmysłowe doznanie i doświadczenie metafizycznej mocy[3]. Na odbiór dzieł Anselma Kiefera wpływają zawsze aura i charakter miejsca oraz materia, z jaką pracuje artysta. To one razem niosą znaczenia.

1 Przykład: obrazy *Margarete* i *Sulamith* z początku lat osiemdziesiątych, na których postacie były jedynie snopkiem słomy lub czarnym, spopielonym śladem. Analizy historyków sztuki potwierdzają, że ma to związek z powojenną traumą. Niemiecki krajobraz *Blut und Boden* (krwi i ziemi) został tak zbezczeszczony zbrodniami, że zagubił swoją niewinność. Z kolei człowiek (sprawca lub świadek tej katastrofy) utracił etyczne prawo do bycia dumnie reprezentowanym. Zob. Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge 1999; Matthew Biro, *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, „The Yale Journal of Criticism" 2003, t. 16, nr 1, s. 113–146.

2 Człowiek wraca na płótno jako przytłoczony kosmosem, kruchy i zagubiony element we wszechświecie. Przełomem jest obraz *The Renowned Orders of the Night* (1997) – Kiefer maluje na nim samego siebie jako drobną leżącą postać, wciśniętą w suchą, spękaną ziemię pod ogromnym rozgwieżdżonym niebem.

3 https://misztal-v-blechinger.com/palace-anselma/





Widok wystawy,
fot. M. Misztal von Blechinger

Ewolucja stosunku artysty do figury ludzkiej jest procesem dynamicznym. Jej powrót, a zwłaszcza fascynacja wizerunkiem kobiecym, stanowi intrygującą zagadkę współczesnej sztuki. Początek obecnego stulecia przyniósł cykl *Die Frauen der Antike* (Kobiety antyku), wprowadzający fenomen nowej, kobiecej narracji. Chociaż artysta pozostał wierny swojemu stylowi pracy z materiałem[4], przedstawienia zyskały zaskakującą lekkość. Kobiety symbole (Hypatia, Safona), choć nadal pozbawione indywidualnych rysów, stały się dumnymi nosicielkami ciężaru kultury i strażniczkami historycznej wiedzy[5].

Wystawa *Le Alchimiste* (Alchemiczki) stanowi finał wieloletniego procesu i prezentuje dzieło, które w swojej istocie jest krytyką androcentryzmu. Alchemiczki to kobiety, które poddano *damnatio memoriae* (potępienie, skazanie na zapomnienie). Celowo pomijano i wymazano ich osiągnięcia z zakresu protochemii, medycyny czy filozofii. Dokonał tego patriarchat. Artysta przez „alchemię swojej sztuki" postanawia odwrócić gest oprawców, pochylić się nad usuniętym i zgładzonym. Nadać mu twarz, imię i rozpoznawalność[6], przywracając należną cześć oraz pamięć

Genius loci – Sala Kariatyd

Sala delle Cariatidi to wnętrze niezwykłe. Umiejscowiona w dawnej rezydencji królewskiej[7], była świadkiem niezliczonych bali arystokracji. Kryształowe lustra

4 Gipsowe suknie, bezgłowe postaci, dekolty fundamenty, z których wyrastają księgi, suche gałęzie, zardzewiałe druty kolczaste, czy sfery niebieskie.

5 Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, London 2001, s. 282–285 (parafraza z monografii, w której autor analizuje pojawienie się kobiecego wątku mitologicznego).

6 W tekście kuratorskim Gabriella Belli pisze: „Twarze i ciała protagonistek zaczynają wyłaniać się z malatury"

7 Znana również jako Sala degli Specchi (Sala Luster), zaprojektowana w latach 1774–1778 przez Giuseppe Piermariniego, wybitnego ucznia Luigiego Vanvitellego. Triumf neoklasycznego ładu i zmysłowego piękna. Zbudowana w miejscu dworskiego teatru, który wcześniej spłonął, pełniła funkcję głównego miejsca państwowych bankietów (46 metrów długości i 17 metrów szerokości – 782 metry kwadratowe powierzchni). Sala była większa niż słynna Galerie des Glaces Pałacu Wersalskiego i podobna do Wielkiej Galerii Pałacu Schönbrunn w Wiedniu. Miejsce bankietu koronacyjnego Napoleona oraz spotkań dworu Habsburgów. Ostatni wielki bal odbył się tu w 1906 roku z okazji Wystawy Światowej.

odbijały światło świec i żyrandoli, a marmurowe posadzki lśniły majestatycznym blaskiem. Nad głowami wirujących w tańcu par górowało sklepienie z imponującą sztukaterią i ogromnym freskiem pędzla Francesca Hayeza. Czterdzieści kariatyd[8] podtrzymywało galerię, na której zasiadała dworska orkiestra.
W XX wieku rola polityczna pałacu nieco zmalała, jednak Sala Kariatyd pozostawała najważniejszym salonem miasta, aż do sierpniowej nocy 1943 roku, gdy aliancka bomba zapalająca doszczętnie zniszczyła dach, wywołując gigantyczny pożar. Pożoga zwęgliła drewniane więźby, stopiła złocenia, bezpowrotnie pochłonęła fresk i na zawsze okaleczyła kariatydy. Piekielna temperatura i ogień przeobraziły ich materię: niektórym odebrały ramiona, innym zatarły rysy twarzy. Wszystkie pokryły bliznami. Przez kilka lat niezadaszone pogorzelisko trawił melancholijny rozkład. Bezbronna, wystawiona na pastwę deszczu i upałów sala popadała w ruinę. Nie przeprowadzono jej całkowitej renowacji. Zostawiono ten pęknięty i zraniony świat jako świadectwo, pomnik i przestrogę. Do dziś przeglądają się one w ocalałych lustrach. To właśnie dojmująca poetyka zrujnowanego piękna sprawiła, że w 1953 roku Pablo Picasso wystawił tu swoją *Guernicę*.

Sensuous theory

Trzy emocje. Trzy towarzyszki. Ciekawość, ekscytacja i oczekiwanie. Są ze mną, gdy wspinam się po schodach mediolańskiego Palazzo Reale, zostawiając za sobą gwarny tłum na Piazza del Duomo. Przekraczam próg Sali Kariatyd. Sensualne doświadczenie bolesnej pamięci tego miejsca uderza we mnie, pozbawiając tchu. Ciało reaguje, zanim umysł zdąży zracjonalizować to, co widzi. Czuję przejmujący smutek. Perłowe światło stycznia wdziera się przez wysokie okna, ukazując monumentalne płótna pożerające przestrzeń. Stapiają się z okaleczonymi ścianami pałacu, tworząc przerażająco spójną, apokaliptyczną estetyzację cierpienia.

Wchodząc, niemal zderzam się z wysoką na prawie sześć metrów barierą. Pierwotny podziw dla rozmachu i skali dzieła ustępuje miejsca dezorientacji. Rachunek przestrzeni jest bezlitosny[9]. Nie ma tu miejsca na kontemplację z dystansu. Płótna osadzone na masywnych wózkach, złączone razem jak szpitalne parawany, przecinają mi drogę. Zmatowiałe lustra Sali Kariatyd multiplikują monstrualny labirynt. Błądzę, kręcąc się w koło. Wszechobecne geologiczne struktury, niemal czterokrotnie wyższe ode mnie, napierają ogromną masą. Ciężki ołów. Stwardniała glina. Sterczący drut. Zarys smukłej postaci. Zaschnięty skrzep. Martwe liście. Skrzydlaty demon. Spękane emulsje. Kamień nad moją głową. Kolejny kamień. Zasuszone bukiety duszące się pod warstwą rdzy i popiołu. I płatki złota. Dużo złota. Są blisko, za blisko. Przestaję widzieć cokolwiek. Wokół mnie tylko tekstury. Pęknięcia. Bulwy farb. Powtarzalne motywy. Zamiast wzniosłych symboli rejestruję brutalną rzemieślniczą inżynierię. Śruba. Masywny nit. Toporne łączenia, które trzymają ten ciężar w ryzach. Materia jest opresyjna. Powietrze – gęste i lepkie. Obrazy, jakby jeszcze nie wyschły, jakby proces tworzenia utknął w jakiejś toksycznej fazie. Wyziewy chemikaliów, utleniających się metali i żywic brutalnie wdzierają się w nozdrza, wywołując migrenę. Cofam się, aby wziąć wdech, i natychmiast wpadam na innego widza. Wydarzenie napędza wydajna machina marketingu, szczelnie wypełniając salę tłumem. Ludzie krążą bezładnie. Zadzierają głowy. Wszyscy ze smartfonami w ręku. Wciąż przybywa nas więcej. Zamęt. Gdzieś ulecieły *sacrum* i aura tajemnicy. Monstrualne rozmiary dzieł przygniotły mistykę kobiecej alchemii[10], stając się mroczną elegią. Myśli zagłusza kakofonia szeptów. Tkwię w pułapce gigantycznych płócien. Ich wielkość jest ich ograniczeniem. Jestem zmęczona. Niezdolna do skupienia. Uparcie szukam bohaterek wystawy. Znajduję ich ponure sarkofagi. Nazwiska pisane złotą czcionką na nagrobkach. Postaci uwięzione w gęstej mazi. W groteskowych lub demonicznych pozach. Pod ciężarem symboli. Zbyt wielu symboli. Czuję narastający bunt i zaczynam rozumieć swoje zadanie. Muszę przejść przez ten czyściec i uwolnić umysł.

Nigredo

Materia

Porzucam zmysłowy odbiór przestrzeni i schodzę w głąb jej struktury. Do samego piekła, w którym Anselm Kiefer zdaje się stale tkwić. Aby zrozumieć, dlaczego artysta tak konsekwentnie zanurza nas w mroku, muszę przyjrzeć się temu, w jaki sposób pracuje z materią i co to właściwie oznacza. Kiefer nie maluje obrazów, tylko czyni z płótna bezpośrednią przestrzeń reakcji chemicznej. Nie jest więc malarzem, lecz „operatorem procesu". Nakłada na powierzchnię grube warstwy spoiw, w które wtłacza pigmenty i materiały sypkie[11]. Te kolosalne ilości farby i emulsji (*impasto*) w procesie schnięcia pękają, tworząc sieć głębokich szczelin (*craquelure*). Pęknięcia (rany) przypominają starą skórę lub wyschniętą ziemię. Relief. Dla badaczy twórczości Kiefera są swoistą „geologią". Pod każdą zrujnowaną warstwą kryje się bowiem kolejna. Pęknięcia mogą symbolizować zniszczenia, ale mogą być

8 Rzeźby pełniące funkcję podpór architektonicznych. Kobiece figury nawiązujące do witruwiańskiej tradycji niewolnic z peloponeskiej Karyai.

9 Matematyka percepcji: Sala Kariatyd mierzy 16,4 metra szerokości. Płótna Kiefera (każde o wymiarach 5,7 × 2,8 metra), połączone w masywne trójelementowe parawany, osiągają 8,4 metra długości. Każdy taki blok przecina więc ponad połowę szerokości sali, tworząc wąskie, klaustrofobiczne przesmyki i wymuszając obcowanie z dziełem z nienaturalnie bliskiej odległości rzędu dwóch, trzech metrów. Dodatkowo wysokość prac sprawia, że linia wzroku widza o średnim wzroście (około 1,6 metra) znajduje się na zaledwie jednej czwartej wysokości płótna. Konieczność ciągłego zadzierania głowy ku dominującej otowianej bryle potęguje fizjologicznie uczucie osaczenia i ciężaru, uniemożliwiając całościową kontemplację kompozycji.

10 *Ars hermetica* – sztuka zamknięta, intymna, dziejąca się w małym naczyniu, w ciszy pracowni, w skupieniu nad kroplą materii.

11 Proces ten jest nazywany „alchemią postindustrialną", w której odpadki cywilizacji (rdza, kurz, złom) zostają podniesione do rangi sztuki wysokiej. Zob. Elizabeth Cridland, *Anselm Kiefer and the Alchemy of Art: Turning Lead into Gold*, Dublin 2014, s. 30–31.

także „otwarciem", przez które przebija się głębia. Na obrazach znajdziemy słomę, nasiona, suszone kwiaty i gałęzie. Te elementy, cementowane warstwami gipsu lub ołowianą farbą, wyglądają jak skamieliny. Wkomponowane obiekty trójwymiarowe: przytwierdzone druty, metalowe księgi, a nawet kamienie, są integralną częścią konstrukcji obrazu. Przedmioty te agresywnie wychodzą z płótna w przestrzeń i zawłaszczają ją. Chropowata powierzchnia obrazów, pełna zagłębień i wypukłości, reaguje na światło padające z wysokich okien Palazzo Reale. Cienie rzucane przez obiekty przytwierdzone do płócien zmieniają kompozycję obrazu wraz z ruchem słońca. Ogromna skala prac w połączeniu z odbiciami w lustrach tworzy niepokojący „kalejdoskop". Wszystkie te zabiegi i trud muszą mieć jakieś uzasadnienie. Szukam więc dalej.

Dla Kiefera kolor nie jest „wartością optyczną" tylko „substancją". W centrum procesu króluje ołów[12]. Matowa szarość, która absorbuje światło zamiast je odbijać. Materiał o ogromnym ciężarze fizycznym, lecz również symbolicznym[13]. *Materia prima*. Punkt wyjścia wszelkiego stworzenia. W języku alchemii stanowi zaczyn, surowicę poddawaną transformacji. Analizy chemiczne obrazów Kiefera wykazują dominację tlenków żelaza, czerni węglowej oraz bieli tytanowej. Są to barwniki o wysokim stopniu krycia, które nadają obrazom ziemisty charakter. Artysta wylewa warstwy szelaku, aby uzyskać efekt bursztynowej przejrzystości lub żółknięcia, co wizualnie postarza dzieło i nadaje mu połysk. Ołów i miedź z czasem naturalnie się utleniają i zmieniają kolor[14]. Oznacza to, że dzieła nie są statyczne, tylko „dzieją się" na naszych oczach, wizualizując proces sublimacji (przemiany) w czasie rzeczywistym. Kiefer wprowadza do swojego procesu twórczego siły natury i gwałtowne reakcje chemiczne. Wystawiony na deszcz albo brutalnie traktowany płomieniem obraz jest zatem konstruowany przez jego częściowe niszczenie. Artysta używa palników gazowych do nadtapiania ołowiu lub zwęglania warstw organicznych. Tworzy to autentyczny popiół, który staje się częścią tkanki malarskiej. Narzędziem artysty jest ogień, co odsyła nas do kolejnego alchemicznego etapu, jakim jest *calcinatio*. Jednak w ujęciu języka sztuki Kiefera ten destrukcyjny ogień „nie konsumuje lecz transmutuje materię"[15]. „[...] wyobraziłem sobie, że popiół tam był, nie tutaj, lecz tam, jak historia, którą dopiero trzeba opowiedzieć: popiół, to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu"[16].

Filozofia

Twórczość Anselma Kiefera to trudny dialog z niemiecką tradycją intelektualną. Jego obsesyjna polemika z destrukcją rozpięta jest między pesymizmem, nihilizmem a powojenną refleksją nad naturą zła. Pełne zrozumienie jego sztuki wymaga odwołania się do konkretnych prądów filozoficznych. Wprowadzenie tego punktu odniesienia stanowi ramę teoretyczną, która może „usprawiedliwiać" przytłaczającą skalę fazy *Nigredo*. Wszechobecny ciężki ołów staje się więc fizycznym ucieleśnieniem schopenhauerowskiej woli – ślepej, pędzącej w pustkę siły, która generuje cierpienie[17]. Wypalone płótna to wizualizacja heideggerowskich koncepcji „świata i ziemi" po totalnej apokalipsie. Kiefer ukazuje *Dasein* (jestestwo) wyrwane z korzeni, gdzie prawda wydobywa się na jaw jedynie przez bolesną materię dzieła[18]. Demoniczny sposób przedstawienia alchemiczek w Palazzo Reale uosabia z kolei nietzscheański żywioł dionizyjski. Jak zauważa William Stables (analizując twórczość Kiefera przez

12 *Plumbum* (ołów) – chroniący przed promieniowaniem i zarazem toksyczny – to najważniejszy materiał w arsenale Kiefera. Artysta ceni go za plastyczność, ciężar i właściwości izolacyjne. W sensie technicznym ołów służy mu jako podobrazie lub element strukturalny. Kiefer często poddaje arkusze ołowiu działaniu kwasów, wywołując korozję i zmianę barwy, co symbolizuje upływ czasu i procesy historyczne. Zob. *ibidem*, s. 21–22.

13 Tutaj również: ograniczenia, patriarchat, zapomnienie

14 Giovanni Bartolozzi, Marcello Picollo, Valentina Marchiafava i inni, *Anselm Kiefer: A Study of His Artistic Materials*, „Archaeological and Anthropological Sciences" 2015, t. 7, nr 1, s. 1–15.

15 Nicola Fabbri, *Sorelle dell'alchemia. Il fuoco delle donne di Anselm Kiefer* [Siostry alchemii. Ogień kobiet Anselma Kiefera], katalog wystawy *Le Alchimiste*, Mediolan 2026, s. 55.

16 Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris 1987, s. 8.

17 Anselm Kiefer przyznaje się do bezradności wobec „rzeczy samej w sobie", sytuując swoją sztukę w sferze metafizycznego niepokoju. W systemie filozoficznym Arthura Schopenhauera światem rządzi niszczycielski pęd, z którego nie sposób się wyzwolić. Ołów na obrazach Kiefera ciąży fizycznie (obrazy ważą setki kilogramów), tak jak hegemoniczna „Wola" ciąży nad ludzką egzystencją. Ponieważ artysta uznaje, że intelekt i język zawodzą w starciu z absolutem, sięga po materię. Ołów staje się milczącym ekwiwalentem tego, czego nie sposób objąć filozoficznym dyskursem. Filozofia Schopenhauera uchodzi za skrajnie pesymistyczną – niesie cierpienie bez odkupienia. Ołów, jako najmniej szlachetny i „najsmutniejszy" z metali, idealnie koresponduje z tym radykalnym brakiem nadziei.

18 W eseju *Źródło dzieła sztuki* Martin Heidegger opisuje dzieło jako przestrzeń walki między „światem" (otwartym obszarem znaczeń, kultury i historii) a „ziemią" (tym, co zamknięte, materialne, ciężkie i oporne). Ołowiane wypalone płótna są niemal dosłowną wizualizacją tej walki. „Ziemia" u Kiefera to ciężka, surowa materia (ołów, glina, popiół), która zdaje się pochłaniać „świat", czyli ludzką historię i kulturę. Dla Heideggera sztuka jest sposobem wydobywania prawdy (*aletheia*) przez „wydzieranie" jej z mroku ziemi do otwartości świata. Kiefer nieustannie „rozdziera" warstwy swoich obrazów (niszczy je, wypala, nakłada kolejne struktury). Pęknięcia (*craquelure*) na płótnach to wizualne „rany", przez które próbuje przebić się ukryta głębia i prawda. W fazie *nigredo* proces ten jest najboleśniejszy, bo materia stawia największy opór. Heideggerowskie *Dasein* (jestestwo) to bycie-w-świecie zakorzenione w świecie. Kiefer w swoich mrocznych laboratoriach przedstawia *Dasein* „wyrwane z korzeni". Trop ten potwierdza Matthew Biro w monografii *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, dowodząc, że sztuka Kiefera stanowi świadomą wizualizację filozofii Heideggera, a mroczne przestrzenie są obrazem *Dasein* po katastrofie (*Kollektivschuld* – zbiorowa wina). Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *idem*, *Drogi lasu*, przeł. Janusz Mizera i inni, Warszawa 1994.













Widok wystawy,
fot. M. Misztal von Blechinger

pryzmat wzniosłości oraz koncepcji zawartych w *Narodzinach tragedii* i *Tako rzecze Zaratustra*), u niemieckiego artysty zniszczenie nierozerwalnie wiąże się z aktem kreacji[19]. Nietzscheańska koncepcja *Ewige Wiederkunft* (wiecznego powrotu) zakłada, że historia powtarza się w nieskończoność. Kiefer umieszcza kobiety w punkcie, „w którym zniszczenie i odrodzenie karmią się nawzajem”[20]. Pogłębieniem analizy mroku jest sam motyw „zła” i pamięci o nim. Kiefer używa przerysowanego monumentalizmu jako świadomej estetycznej odpowiedzi na zdefiniowaną przez Hannę Arendt „banalność zła”, u podstaw której leży radykalna bezmyślność[21]. Daniel A. Siedell trafnie łączy estetykę Kiefera z myślą Arendt, wskazując, że sztuka ta jest próbą odwrócenia biegu historii i wizualnym aktem, który rzuca wyzwanie tej historycznej bezmyślności[22]. Wszystko to domyka stwierdzenie, że wiedza Kiefera wiąże się z nieuchronnym cierpieniem ducha. „Wtedy postanowiłem poznać mądrość i wiedzę, a także głupotę i szaleństwo. Zrozumiałem, że i to jest pogoń za wiatrem, bo z wielką mądrością przychodzi wiele nieszczęścia, a kto pomnaża wiedzę, pomnaża i cierpienie” (Księga Koheleta 1,17–18)[23].

19 William Stables (*Anselm Kiefer and the Sign of the Sublime*, „Seminar: A Journal of Germanic Studies” 2017, t. 53, nr 1, s. 1–21) bezpośrednio odnosi się do kategorii wzniosłości u Kiefera przez pryzmat nietzscheańskiego żywiołu dionizyjskiego.

20 „Le Alchimiste di Anselm Kiefer si posizionano nel punto in cui distruzione e rinascita si nutrono reciprocamente” (Nicola Fabbri, *Sorelle dell’alchimia. Il fuoco delle donne di Anselm Kiefer*, [w:] *Le Alchimiste*..., s. 55).

21 Hannah Arendt w słynnym reportażu z procesu Adolfa Eichmanna dowiodła, że największe zło rzadko ma twarz demona. Częściej przyjmuje oblicze pozbawionego wyobraźni urzędnika czy bezrefleksyjnego konsumenta (trybiku w machinie).

22 Daniel A. Siedell, *Where Do You Stand? Anselm Kiefer’s Visual and Verbal Artifacts*, „Image Journal” 2013, nr 77. Autor analizuje twórczość Kiefera jako estetyczną odpowiedź na tezy Hannah Arendt dotyczące historii i wybaczenia.

23 Belli Gabriella, *Borderò Kiefer 2024–2026*, [w:] *Le Alchimiste*..., s. 25. Cytat z Księgi Koheleta jako motto ma służyć zrozumieniu bolesnego ciężaru wiedzy.

Obietnica transformacji

Historyczna alchemia posługiwała się dwoma językami: hermetycznym, pełnym niezrozumiałych metafor, przeznaczonym dla ludu, oraz jasnym, empirycznym, zarezerwowanym dla wtajemniczonych. Docieram do miejsca, w którym zaczynam rozumieć, że istotą alchemii tej wystawy jest przemiana. *Nigredo,* którym tak wybornie uraczył nas artysta, jest warunkiem koniecznym, aby nastąpiła transformacja. Zgliszcza i popiół mogą stać się niezwykle żyzną glebą, z której ma szansę wyrosnąć „nowe”[24]. Ten proces może się udać, lecz wymaga aktywnego udziału odpowiedzialnego i zaangażowanego odbiorcy. Artysta dostarcza mu surowej *materia prima*, aby jednak dzieło stało się kompletne, musi przejść przez kolejne fazy. Widać zresztą ich „malarski zaczyn” na obrazach. Zachowując swój upiorny styl, Kiefer próbuje je „ożywiać”, zalewając żółtym siarkowym szlamem i tlenkami zielonej miedzi oraz raniąc rozżarzonym złotem. W sferze intelektualnej zostawia wskazówkę, poświęcając je mottu: Sztuka interweniuje tylko tam, gdzie temat jest wciąż intuicyjny, gdzie debata wydaje się otwarta na zderzenia opinii i koncepcji”[25].

Albedo

W alchemicznym procesie po czerni następuje faza wybielenia (*ablutio*) – obmycie z brudu i powrót do samego źródła. Na wystawie w Sali Kariatyd transformacja ta dokonuje się przez „wydobycie” historii Alchemiczek. Kiefer prezentuje łącznie około czterdziestu wielkoformatowych płócien. Trudno je nazwać

24 Zasypanie popiołem paradoksalnie może stać się najlepszym sposobem utrwalenia obecności. Popiół nie jest bowiem końcem, lecz „śladem”, który zmusza widza do odczytania tego, co pod nim ukryte. Kiefer, pokrywając biografie swoich alchemiczek warstwami ołowiu i zgliszczy, pozwala im wyjść poza jednostkowy los historyczny. Cierpienie ulega sublimacji, a one same stają się ponadczasowymi archetypami wiedzy.

25 Belli Gabriella, *Borderò Kiefer 2024–2026*..., s. 48.

portretami, choć każde dzieło jest dedykowane innej kobiecie[26]. Płótna są rozmieszczone tak, aby tworzyły rodzaj „lasu imion". Warstwa malarska nie jest tu nośnikiem faktografii, ma uświadomić jedynie skalę dziejowego zapomnienia. Wystawa rzuca widzowi wyzwanie, przenosząc go z pozycji „oglądającego" na poziom badacza. Podczas gdy wirtualny przewodnik pozwala zgłębiać historię wszystkich bohaterek wystawy, niniejszy rozdział dokona próby syntezy tego ogromu wiedzy. Cztery opowieści o kobietach jako paradygmaty ich czterech odmiennych postaw: od inżynieryjnego rzemiosła i filozoficznego logosu po etos wspólnotowy i polityczną sprawczość. To ich losy w procesie odzyskiwania pamięci mogą stanowić *albedo* ekspozycji. Czystą substancję, z której wyłoni się nowa narracja „dzieła w bieli".

Starożytna inżynieria

Rozgrzana słońcem Aleksandria pachnie solą morską i przyprawami. W cieniu potężnego Musaeum i Wielkiej Biblioteki pracuje Maria Prophetissa[27]. Eksperymentuje. Jej dłonie noszą ślady oparzeń. Lniany rąbek sukni został splamiony tlenkiem miedzi. Maria pragnie „zrozumieć stworzenie". Intuicyjnie wie coś, co dziś umyka wielu: „materii nie można zmusić do przemiany siłą, trzeba jej stworzyć warunki". Jej laboratorium wypełniają naczynia. Przezroczyste szkło jest nowym odkryciem[28], pozwala na obserwacje i wyciąganie wniosków. Maria ma inżynierski zmysł. Samodzielnie konstruuje *tribikos*. Trzy ramiona z brązu, jak ramiona bóstwa, zbierają esencję do trzech osobnych naczyń jednocześnie. Kropla do kropli. Łączenia między rurkami uszczelnia ciastem ze skrobi i gliną. Aparatura służy jej do oczyszczania substancji przez destylację[29]. Pochyla się nad *kerotakis*[30] zaprojektowanym przez siebie cylindrycznym naczyniem kondensacyjnym. Zamyka w nim ekstrakty i nie pozwala im uciec. Zmusza do nieustannego krążenia, parowania i skraplania w jednym obiegu, dając tym samym początek zjawisku, które nauka nazwie dużo później „zamknięciem hermetycznym". Maria obserwuje ogień i wie, że jego siłą bywa zbyt brutalna. Delikatne substancje wymagają otulenia, bezpieczeństwa, powolnego dojrzewania w ciepłych objęciach. Buduje naczynie o podwójnych ściankach *balneum mariae* (kąpiel wodna). Rankiem przygotowuje paleniska i uszczelnia aparatury. Potem cierpliwie chłodzi naczynia za pomocą mokrych tkanin. Odwiedza bibliotekę, kupuje ryby. Wieczorem pisze listy i uzupełnia notatki. Nocą analizuje wyniki, by nazajutrz powtórzyć eksperymenty, zmieniając proporcje. Do skutku. Tworzy warunki, dzięki którym procesy chemiczne mogą zachodzić. To ona daje alchemii fizyczne narzędzia i technologie, bez których nowożytna nauka nie mogłaby zaistnieć.[31]

Logos i fundamenty pojęć

Schyłek Cesarstwa Rzymskiego, wzrost wpływów chrześcijaństwa. Niszczenie Biblioteki Aleksandryjskiej. Nauka staje się wiedzą tajemną, ukrywaną przed ortodoksją. Filozofka i poetka Kleopatra[32]. Pochyla się nad stołem zasłanym zwojami. Kiedy podnosi wzrok, widzi błękit lapis-lazuli. To kolor nieba o świcie. W jej pracowni panuje cisza. Migocze mała lampka oliwna. Tu pracuje się w tajemnicy. Wokół unosi się cierpki, lekko metaliczny zapach mokrego żelaza i liści, woń atramentu żelazowo galasowego[33]. Pewną ręką rysuje swoje dzieło. *Uroboros*. Potężny wąż pożera własny ogon. Wewnątrz pętli, na tle koloru miodowej ochry starego papirusu, wpisuje greckie słowa: *Hen to pan* (Wszystko jest jednym)[34].

26 Spośród nielicznych znanych nazwisk wiele należy do alchemiczek, których istnienie odkryto dopiero niedawno. Skrupulatne badania prowadzą inne kobiety, mierzące się z rozproszeniem dokumentów (wynikającym między innymi z używania męskich pseudonimów, które miały chronić przed prześladowaniami) oraz zafałszowaniem historii.

27 Maria Prophetissa (Maria Prorokini, znana jako Maria Żydówka) żyła w Aleksandrii między I a III wiekiem naszej ery. Uznaje się ją za pierwszą historyczną protochemiczkę świata zachodniego i jedną z założycielek tej dziedziny. Jej oryginalne prace (w tym słynny traktat *O piecach i aparaturze*) nie przetrwały. Wiemy o niej głównie dzięki Zosimosowi z Panopolis (III–IV wiek), który cytował jej dzieła z najwyższym szacunkiem, nazywając ją „nauczycielką" lub „córką Platona".

28 Nowością było użycie szkła dmuchanego i przezroczystego do celów laboratoryjnych. To ono pozwalało alchemikom widzieć reakcję chemiczną w trakcie jej trwania (zmiany kolorów), a nie tylko sprawdzać rezultat.

29 *Alembicus* (alembik) – Maria Prophetissa udoskonaliła konstrukcję głowicy chłodzącej. To ona odkryła, że bez efektywnego skraplania oparów (wymiany ciepła) destylacja jest niemożliwa.

30 Geniusz *kerotakis* polegał na stworzeniu cyrkulacji zamkniętej (refluksu). Naczynie było hermetycznie zamknięte, co oznaczało, że opary metali i siarki unoszące się z dna nie uciekały w powietrze, lecz skraplały się na miedzianej palecie u góry naczynia i spływały z powrotem w niekończącym się obiegu materii.

31 Raphael Patai, *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*, Princeton 1994. Kluczowe dzieło analizujące geniusz inżynieryjny i wkład Marii w naukę.

32 Kleopatra – działająca w Aleksandrii między III a IV wiekiem naszej ery – jest jedną z nielicznych kobiet, którym greckie źródła przypisują autorską rolę w tradycji alchemicznej. W późnoantycznych i bizantyjskich przekazach jej imię wiązane jest z recepturami, diagramami oraz krótkimi traktatami poświęconymi transmutacji. Najbardziej znane dzieło, *Chrysopoeia*, zachowało się w bizantyjskiej kopii, przechowywanej obecnie w Bibliotece Narodowej w Wenecji. Przypisuje się jej także *Dialog filozofów z Kleopatrą*, w którym odpowiada grupie uczonych na temat zasad i praktyk sztuki, przeplatając doktrynę żywiołów i ich kosmicznych odpowiedników z instrukcjami poszczególnych faz procesu transformacji.

33 Jeden z najdłużej używanych materiałów piśmienniczych w historii ludzkości. Był standardowym atramentem w Europie i na Bliskim Wschodzie od późnego antyku. W momencie pisania ma blady, brązowy kolor, jednak pod wpływem utleniania ciemnieje na oczach piszącego. Dla starożytnych uczonych proces tego „wywoływania" czerni z jasnego płynu stanowił dowód, że materia żyje i reaguje z niewidzialnym duchem powietrza (tlenem). Atrament, wysychając na powierzchni pergaminu, wżera się w jego strukturę, dzięki czemu jest niezmywalny (nie da się go zeskrobać, by sfałszować dokument). To dlatego rękopisy Kleopatry, średniowieczne księgi czy rysunki Leonarda da Vinci przetrwały do naszych czasów.

34 Stanton J. Linden, *The Alchemy Reader: From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge 2003 [tu zwłaszcza rozdział o Kleopatrze z omówieniem i reprodukcją strony z *Chrysopoeia* oraz słynnym wężem uroborosem].

Koniec jest zawsze początkiem. Nic nie ginie, tylko zmienia swoją formę. W świecie pełnym wojen i religijnego fanatyzmu, gdy płoną biblioteki, ta myśl jest jedynym ratunkiem przed rozpaczą. Skrupulatna, z niebywałą precyzją kreśli skomplikowane schematy aparatur chemicznych. W jej zwojach, zebranych później pod tytułem *Chrysopoeia*, rysunki techniczne alembików sąsiadują z symbolami kosmicznymi[35]. To moment narodzin ilustracji naukowej. Kleopatra rozumie, jak działa percepcja. Oko widzi szybciej, niż umysł czyta. Jej precyzyjne szkice są pierwszymi instrukcjami dla przyszłych chemików. Jej teksty są pełne metafor. Traktaty opisują procesy z finezją, która wyprzedza epokę, łącząc geometrię, filozofię i chemię. O poranku rysuje. Pisze. Definiuje pojęcia ciała i duszy, lotności i osadu[36]. Czyta i znów pisze. Zasypia o świcie. W późnoantycznej Aleksandrii nauka jest oporem wobec nieuchronnego upadku cywilizacji. Kleopatra znajduje w sobie odwagę, aby stawić ten opór. Daruje badaczom kod, którym alchemia będzie posługiwać się przez następne tysiąclecia[37].

Rewolucja siostrzanej wspólnoty

Siedemnastowieczna Francja. Środek stulecia. Epoka, w której rodzi się nowożytna nauka, zatrzaskując jednocześnie swoje drzwi przed kobietami. W Paryżu powstaje prestiżowa Królewska Akademia Nauk. Instytucja z założenia męska, w której kobiety mogą być jedynie ozdobą jej salonów. Matka chemii stosowanej, Marie Meurdrac[38], pracuje w swoim zamku po Paryżem. Na słońcu suszy pęki rozmarynu i tymianku. Uprawia róże. Jej laboratorium jest jak ekosystem. Pachnie pszczelim woskiem i słodkimi olejkami. Cicho pracują retorty[39] o pękatych brzuścach. Z wyciągniętą i zakrzywioną ku dołowi szyją przypominają łabędzie. Powoli uwalniają lecznicze esencje. Maria ma zakasane rękawy i lniany fartuch. Szuka sposobów na ukojenie bólu i zachowanie piękna. Z czułością i troską dzieli się wiedzą. Uczy, jak przygotowywać domowe apteczki: leki, maści i pachnące kosmetyki. Dla Marii nauka jest wyrazem opieki nad ciałem. Swoje epokowe dzieło – *La chymie charitable et facile, en faveur des dames* (Chemia dobroczynna i łatwa, z korzyścią dla pań) – pisze po francusku. Językiem kobiet, językiem serca i codzienności. Dwa lata zwleka z decyzją o publikacji, ukrywając rękopis w szufladzie. Obawia się, że narusza zasady tego, do czego „kobieta została stworzona". Jej praca stanowi pierwszy na świecie podręcznik naukowy napisany przez kobietę i dedykowany kobietom. W przedmowie umieszcza słowa, które do dziś brzmią jak manifest emancypacji: „Umysł nie ma płci".

O świcie idzie do ogrodu, zbiera zioła i płatki kwiatów. Rozpala ogień, starannie waży składniki w mosiężnych szalach. Uciera w moździerzu żywice. Jej alchemia jest intymna, a jednocześnie przepełniona empatią. W południe redaguje przepisy. Nie używa skomplikowanych symboli. Chce, by jej instrukcje były jasne jak słońce wpadające przez okno pracowni. Wieczorem spędza czas z innymi kobietami, dzieląc się recepturami swoich leków. „Jesteś wystarczająco mądra, by rozumieć świat" – mówi. Pierwsza feministka, która wie, jak smakuje wolność decydowania o sobie i możliwość niesienia pomocy innym.

Władza i empiria

Włochy, przełom XV i XVI wieku. Epoka renesansu, w której piękno sztuki zderza się z brutalną polityką. Mury twierdzy Rocca di Ravaldino w Forlì są zimne i surowe. W głębi zamku, za ciężkimi dębowymi drzwiami prywatnych komnat, powietrze staje się gęste od ostrej woni kamfory. Tu rządzi Caterina Sforza[40]. Lwica Romanii. Na masywnym stole, obok map i dyplomatycznych listów, leży pękaty manuskrypt. *Gli Experimenti*. Zbiór ponad czterystu receptur. Nie ma w nich wzniosłych poematów o naturze wszechświata. Alchemia Cateriny jest pragmatyczna. Zebrała tu przepisy na kremy chroniące przed słońcem i na skutecznie działające trucizny. Ciało jest dla niej kolejną twierdzą, której musi obronić. Ludzie szepczą, że Caterina uprawia czarną magię, że potrafi „produkować złoto, by bić własne monety". Zarządzanie mennicą wymaga wiedzy

35 *Chrysopoeia* – tytuł traktatu zapisanego na konkretnym arkuszu papirusu (części kodeksu), który stanowi cenny zabytek historii nauki. Warto podkreślić, że Kleopatra była jedną z pierwszych osób łączących tekst z rysunkiem technicznym. Wcześniej wiedzę przekazywano ustnie albo w formie opisowej.

36 Dla Kleopatry termin „dusza" nie jest pojęciem religijnym, lecz technicznym. To lotny gaz, który dzięki aparaturze potrafi oddzielić od ciężkiego ziemskiego „ciała" – osadu. Kleopatra uczy jak oddzielić sens z chaosu.

37 *Manuscript Marcianus Graecus 299* – słynny kodeks wenecki z X wieku, zawierający jedyne zachowane kopie rysunków Kleopatry.

38 Marie Meurdrac (Mandres-les-Roses) żyła w latach 1610–1680. Była autorką dzieła *La Chymie charitable et facile, en faveur des dames*, opublikowanego w Paryżu w 1666 roku, które odniosło znaczny sukces wydawniczy (doczekało się kilku wydań oraz przekładów na język niemiecki i włoski). Meurdrac przyjmuje praktyczne podejście medyczno-alchemiczne, ukierunkowane na przygotowywanie leków (chemia, medycyna, ziołolecznictwo, kosmetyka, metalurgia). We wstępie do swojej pracy wspomina o chęci publikowania badań mimo uprzedzeń związanych z jej płcią, przywołując kartezjańskie stwierdzenie, które staje się manifestem: „les esprits n'ont point de sexe". Postuluje intelektualną równość kobiet i mężczyzn. Jednocześnie podkreśla wiarygodność własnej wiedzy: „Wszystko, czego nauczam, jest prawdą, a wszystkie moje metody są sprawdzone i przetestowane".

39 Substancja jest podgrzewana, aż zacznie parować, a jej gaz unosi się i wędruje przez długą szyję, by po schłodzeniu skroplić się i spłynąć do podstawionego naczynia jako czysty destylat.

40 Caterina Sforza (1463, Mediolan – 1509, Florencja) – nieślubna córka księcia Mediolanu, od dzieciństwa nasiąkała kulturą dworską, w której nauka stanowiła oznakę prestiżu. Była jedną z czołowych postaci politycznych i wojskowych przełomu XV i XVI wieku. W 1477 roku poślubiła Girolama Riaria, siostrzeńca Sykstusa IV. Po zamachu na Riaria przejęła władzę w imieniu swoich synów. Zasłynęła z obrony twierdzy Rocca di Ravaldino przed Cesarem Borgią (1499–1500). Po upadku jego panowania osiedliła się we Florencji. Niccolò Machiavelli w *Rozprawach*, a następnie w *Historiach florenckich*, przedstawił ją jako śmiałą i pozbawioną skrupułów postać polityczną, co utrwaliło jej reputację „kobiety broni". Caterina kojarzona jest z rękopisem receptur *Experimenti*. Jej alchemia ma charakter praktyczny i materialny – łączy aptekarstwo, złotnictwo oraz medycynę.

chemicznej. To w niej Caterina upatruje swoją niezależność. O świcie, w ciężkiej aksamitnej sukni, odbiera raporty od dowódców straży i rozdziela żołd. W południe, zrzucając dworski strój na rzecz skórzanego fartucha, wchodzi do dusznego laboratorium. Osobiście nadzoruje temperaturę pieców, w których powstają stopy srebra i miedzi. Później z chirurgiczną precyzją tworzy miksturę na rozjaśnienie cery. Jej dłonie znają dotyk zimnej stali miecza i kruchość suszonych liści belladonny. Wieczorem dyktuje słudze przepisy. W nocy, patrząc z murów na ogniska wrogich wojsk, ma świadomość, że bez względu na to, kto wygra nadchodzącą bitwę, to jej wiedza o naturze materii zapewni jej dzieciom przetrwanie. W świecie rządzonym przez mężczyzn ta wiedza jest jej jedynym wiernym sojusznikiem.

Citrinitas

Mogłabym dalej prowadzić upojną w zapachy i kolory epok podróż śladami biografii alchemiczek. Wyrywać kolejne postaci z roli ofiar historii i przywracać im życie. Bo wszystkie kobiety z panteonu Kiefera na to zasługują. Czas jednak przekazać pałeczkę dalej.

W alchemicznym cyklu po bieli następuje *citrinitas* – faza złota, moment przebudzenia, w którym materia zaczyna tętnić własnym wewnętrznym światłem. W odniesieniu do mediolańskiej wystawy to wezwanie do osobistego zaangażowania, do własnych poszukiwań. Prawdziwym *opus magnum* nie są już płótna, ale intelektualna reakcja widzów, teksty krytyczne i kuratorskie, wykłady towarzyszące wydarzeniu, wiedza zgromadzona w lekturach polecanych przez artystę[41], a nawet ten esej. To my (badacze, krytycy i odbiorcy) jesteśmy katalizatorem kolejnych faz alchemii Kiefera. Nasze spojrzenie, wiedza i odkrycia mają moc tworzenia nowego dziedzictwa. My sami musimy przeprowadzić *riparazione,* świadomą próbę naprawienia historii. Przywrócić alchemiczkom ich mądrość, sprawczość, światło i podmiotowość. Przekuć ołów w złoto humanistycznego dyskursu.

Rubedo

Apogeum procesu, symbolizujące zjednoczenie przeciwieństw i pełnię. Tu rodzi się życie. Tutaj mądre, wizjonerskie, potężne i odporne, prześladowane, torturowane, rozdarte obsesyjnymi myślami, ciche i skromne siostry odzyskują spokój. Kobiety alchemii. Pracujące w skupieniu nad małą cząstką materii, która zmienia świat. To pamięci ich dokonań poświęcono wystawę *Le Alchemiste*.

Właściwie powinnam zakończyć na tym zdaniu. Jednak odnosząc się do odbioru, wydarzenia muszę dodać coś jeszcze. Zastanawiam się, dlaczego moje odczucia w Sali Kariatyd były tak ambiwalentne. Czy mistycyzm (za który tak cenię niemieckiego artystę) nie został tu zredukowany do marketingowego hasła, dalekiego od duchowego doświadczenia. Czy intelektualna warstwa wystawy na pewno wybrzmiała odpowiednio i jest możliwa do odczytania bez „instrukcji obsługi" kupionej w muzealnym sklepie. I czy widz kultury masowej odwiedzający „największą wystawę sezonu" zechce w ogóle podjąć to wyzwanie.

Moje oczekiwania wielkiego przełomu w twórczości artysty pozostały w sferze oczekiwań. Kiefer jest nadal Wielkim Kieferem. Geniuszem materii mroku, filozofem, erudytą, a teraz również archiwistą[42]. Doskonale oddał opresyjny ciężar *damnatio memoriae* i skatalogował jego ofiary, ale czy rzeczywiście udało mu się przywrócić głos „zapomnianemu"?



Widok wystawy, fot. M. Misztal von Blechinger

41 *33 Alchemistinnen: Die verborgene Seite einer alten Wissenschaft* Jette Anders to cenny repertuar szczegółów i not biograficznych dotyczących mniej znanych alchemiczek wczesnej nowożytności, praca historyczna, która zdejmuje zasłonę milczenia i dowodzi, że kobiety brały czynny udział w rozwoju wczesnej chemii (alchemii), medycyny oraz farmacji. Książka nie doczekała się dotąd polskiego przekładu i jest dostępna wyłącznie w języku niemieckim.

42 Anselm Kiefer wypisuje trzydzieści osiem nazwisk na płótnach. To gest niemal urzędniczy, katalogujący. W świecie nauki (zdominowanym przez mężczyzn) nazywanie i klasyfikowanie było formą władzy.



Ignacy Oboz

Pięć stuleci walki o widzialność. *Kwestia kobieca 1550–2025* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Otwarta pod koniec 2025 roku w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawa *Kwestia kobieca 1550–2025* podejmuje próbę walki z mitem nieobecności artystek w sztuce. Wybrane przez kuratorkę, Alison M. Gingeras, dzieła miały najpełniej oddawać ducha sztuki kobiet – obecnego w historii sztuki w ciągu ostatnich pięciuset lat. Jest to na pewno jedna z większych (jeśli nie największa) tego typu prezentacji, skupiająca się wyłącznie na tytułowej kwestii kobiecej.

Wystawa została podzielona na dziewięć części, poruszających odmienne zagadnienia i sytuujących sztukę kobiet w różnych ujęciach. Tytuł wystawy nawiązuje do czasów, w których nie istniało pojęcie feminizmu znane nam obecnie, a wątki dotyczące kobiet określano właśnie „kwestią kobiecą". Tego typu określenia można było spotkać w literaturze tworzonej przez pisarki już w XV wieku. W tym okresie powstawała również ikonografia traktująca odmiennie kobiety, czego wyrazem były obrazy Artemisii Gentileschi czy Angeliki Kaufman, które możemy znaleźć w pierwszym z dziewięciu segmentów wystawy, zatytułowanym *Niezłomne kobiety*. Oprócz prac wymienionych artystek znajdziemy tu dzieła zawierające motywy ikonograficzne powiązane z heroizmem historycznych i mitologicznych postaci kobiecych. Mamy więc wizerunki Judyty, Salome czy Amfitryty – kobiet, które w ikonografii przestawiano jako heroiny dzielnie stawiające czoła męskim oprawcom. Szczególnie interesujący jest tu obraz Lubainy Himid przedstawiający właśnie grecką boginię morza Amfitrytę, w tradycyjnej ikonografii pozostającą zazwyczaj w cieniu męża – Posejdona. Hamid przedstawia Amfitrytę solo, łamiąc w ten sposób znany typ ikonograficzny, w którym występuje ona w orszaku morskim obok Posejdona i nereid. Dodatkowo bogini u artystki ma charakterystyczny afrykański wygląd, stając się w ten sposób opiekunką migrantów przemierzających morze w poszukiwaniu lepszego jutra. Zabieg ten nie tylko poszerza klasyczną ikonografię o nowe przedstawienie, ale także redefiniuje status greckiej bogini, wpisując

go w aktualne dyskursy feministyczne i postkolonialne.

Drugi segment narracyjny wystawy odnosi się do problemu ograniczonej edukacji artystek w czasach minionych. Wśród prac przedstawiających kobiety w pracowniach lub jako modelki i muzy artystów szczególnie istotne jest kanoniczne już dzieło grupy Guerrilla Girls. Billboard *Czy kobiety muszą być nagie, by trafić do Met Museum?* dotyka problemu nieobecności kobiet w kolekcjach największych muzeów światowych. Paradoksem według kolektywu jest to, że na wielu obrazach dawnych mistrzów występują kobiety, lecz często pozbawione podmiotowości – jako nagie modelki pozujące do aktów męskich artystów. Pytanie zawarte w tytule pracy zdaje się sugerować gorzką prawdę o historycznych kolekcjach muzealnych, w których żeńskie akty były nierzadko jedyną możliwością, aby kobieta trafiła do sal ekspozycyjnych.

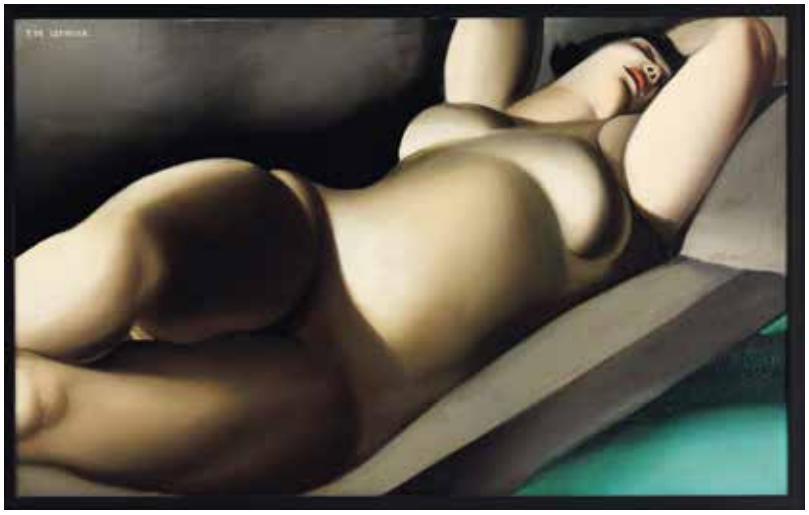
W tym miejscu warto wspomnieć o artystkach nieprofesjonalnych, ludowych, których dzieła pojawiają się nie tylko w części poświęconej dostępności edukacji. Są one, w mojej opinii, jednym z najmocniejszych punktów całej wystawy. Dzieła artystek dorastających w ubogich chłopskich rodzinach dosadnością formy i przekazu mogą onieśmielić niejedną artystkę z dyplomem prestiżowej uczelni. Fakt ten pokazuje, że tak naprawdę to nie uhierarchizowana edukacja jest kluczem do tworzenia dobrej sztuki, lecz upór, autentyczność czy coś w rodzaju wewnętrznego imperatywu, popychającego kobiety do uprawiania twórczości. Wyraz tego możemy dostrzec w kolejnej części wystawy, nazwanej przez kuratorkę *Moc palety.* Skupia ona głównie autoportrety artystek, które są tu swego rodzaju manifestem obecności autorek – tym razem nie tylko jako podpis pod obrazem, ale niemal fizyczna reprezentacja. Wśród autoportretów znanych światowych artystek możemy dostrzec również kilka prób manifestacji statusu w wykonaniu twórczyń ludowych. Felicja Curyło maluje siebie jako przodowniczkę artystek ludowych z Zalipia, a Katarzyna Gawłowa zaprasza z autoportretu na swoją wystawę. Zabiegi te doskonale oddają emancypacyjny charakter artystek – samoświadomych swojej pozycji, roli i misji. Trudno tu także nie wspomnieć obecności chyba najbardziej znanej polskiej twórczyni ludowej, Marii Wnęk, która w kameralnych rozmiarów pracy nakreśliła psychodeliczną wizję będącą wyrazem jej lęków wobec świata i ludzi.

Swoisty surrealizm Marii Wnęk sprawia, że jej dzieła mogłyby się równie dobrze znaleźć na kolejnej części ekspozycji – poświęconej właśnie surrealizmowi i mistyce. Jest to oniryczny pejzaż poszukiwań twórczyń oparty na własnym ujęciu duchowości. Motyw snu celnie oddaje praca *bez tytułu* Magdaleny Moskwy. Namalowany przez artystkę anonimowy wizerunek kobiety zdaje się obrazować moment na granicy snu, życia i śmierci. Kompozycja ta może się odnosić zarówno do znanych motywów ikonograficznych, takich jak śpiąca Ofelia, jak i do konwencji portretu trumiennego. Istotny jest tu również detal umieszczony na piersi sportretowanej kobiety – mała okrągła szklana kapsuła zawierająca relikwie: włosy i ząb. Inne ujęcie mistyki można zaobserwować w pracy kolejnej twórczyni ludowej, Genowefy Magiery. Asamblaż *Jak zachorowałam* to autoportret artystki, której życie naznaczone było cierpieniem. Nad pejzażem ozdobionym motywami ludowymi unosi się postać kobieca w towarzystwie krucyfiksu. Ten charakterystyczny dla wielu twórców ludowych sposób łączenia wizerunków świętych z codzienną rzeczywistością ma tu charakter swoistego eskapizmu – ucieczki od przykrej codzienności w świat imaginacji. Konwencja ta może również przywoływać ludowe obrazki wotywne, zanoszone często przez wiernych do sanktuariów w ramach podziękowań siłom wyższym za pomoc w doczesności. Były to zaskakująco dosadne przedstawienia, w których treść i przekaz mocno dominowały nad samą formą dzieła.

Kolejna część wystawy, o poetyckim tytule *Nie ma takiej bramy, takiego zamka ani takiego rygla*, zaczerpniętym z eseju Virginii Woolf, odnosi się do erotyki, seksualności czy nieheteronormatywnych relacji artystek. Mamy tu pełny przekrój postaw rozciągniętych szeroko na osi czasowej. Pokazuje to, jak istotne pozostaje to zagadnienie przez lata. Równie różnorodny jest zestaw technik i mediów wykorzystanych przez artystki. W tej części na szczególną uwagę zasługują prace klasyczek polskiej rzeźby – Barbary Falender oraz Marii Pinińskiej-Bereś. Obie realizacje powstały w latach



Anna Güntner, *Nieśmiały narzeczony*, materiały prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej



Tamara Łempicka, *Piękna Rafaela w zieleni*, materiały prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej

siedemdziesiątych, w czasie gdy dyskurs feministyczny dopiero się kształtował, a silnie cielesne formy czy różowa kolorystyka często utożsamiano z kiczem. Dziś na te dzieła możemy spojrzeć inaczej – bez tego obciążającego bagażu pejoratywnych określeń. Zauważamy więc, jak pojęcie kiczu czy formy uległo redefinicji w czasie. W tym miejscu warto wyróżnić niewielki obraz Ambery Wellman *In medias res*. To niepozorne płótno zawiera wszystko, czego oczekuję od malarstwa: wrażliwe operowanie plamą barwną, płynność form, a przede wszystkim – to, co można by nazwać „dosadnym niedopowiedzeniem". Kompozycja przedstawia dwie postacie uchwycone podczas aktu seksualnego. Trudno jest tu jednak doszukiwać się cech indywidualnych czy płci bohaterów obrazu. Jest to bardziej kłębowisko ludzkich części ciała z wyróżnionymi dwiema sylwetkami. Widać tu poszukiwania odpowiedniej formy, wielokrotne poprawki, czyli – krótko mówiąc – cały proces twórczy. Rezultatem jest dzieło otwarte, nieokreślone, dynamiczne, a jednocześnie niesamowicie naturalistyczne.

Imponująco wygląda także reprezentacja artystek podejmujących tematykę macierzyństwa. Kolejny segment narracyjny wystawy – *Zrodzone z kobiety* – dotyczy właśnie tych zagadnień. Jest to jeden z najbardziej archetypicznych tematów, dotyczących nie tylko artystek, ale kobiet w ogóle. Mamy tu na przykład prace Fridy Kahlo czy Marlene Dumas. W większości dzieł przebija się niepokój połączony z pewnego rodzaju mistyką tajemnicy narodzin. Wiele artystek przygląda się temu tematowi od strony fizjologicznej – skupiając się na traumie, bólu, a także ciężarze obowiązków, jakie spadają na kobiety matki. Trudno również uciec od religijnego ujęcia figury matki. Widać to chociażby w terakotowej rzeźbie senegalskiej artystki Seyni Awa Camary. Zgodnie z wierzeniami ludowymi tego typu figurki terakotowe miały zapewniać płodność.

Ostatni rozdział wystawy opowiada o rzeczach nieprzyjemnych, lecz, niestety, bardzo aktualnych. Dotyczy on wojny, a dokładniej mówiąc: roli kobiety wobec rozmaitych konfliktów. Mamy tu bowiem historie z drugiej wojny światowej, powstania warszawskiego, wojny w Ukrainie oraz innych równie dramatycznych wydarzeń. Szczególnie boleśnie aktualne są rysunki ołówkiem i krwią na papierze ukraińskiej artystki Marharyty Połowinko. Sama artystka wstąpiła do służby wojskowej, a jej prace stały się autentycznymi szkicami prosto z frontu. Niestety, w 2025 roku Marharyta Połowinko zginęła podczas bojowej misji w obronie ojczyzny.

Ten ostatni, zdecydowanie najbardziej traumatyczny rozdział wystawy doskonale podsumowuje jej całościowy wyraz i sytuuje ją raczej jako smutną historię walki na wielu frontach i z wieloma wrogami. Bez wątpienia kobiety trafiające do świata skrajnie męskiego, pełnego patriarchalnych wzorców musiały zaciekle walczyć o swoją pozycję czy własną podmiotowość w ogóle. Jeszcze trudniejsze zadanie miały artystki, które, wybierając drogę twórczą, musiały mierzyć się z dodatkowymi ograniczeniami wynikającymi z systemu władzy i mechanizmów widzialności. Z tego obrazu wyłaniają się jednak także elementy pozytywne. Coraz częściej postrzegamy te uwarunkowania jako należące do przeszłości. Choć nadal wiele pozostaje do zrobienia w zakresie równości płci, zmiany są dziś wyraźnie dostrzegalne. Najbardziej wyrazistym źródłem optymizmu, obecnym na wystawie, pozostaje jednak twórczość artystek ludowych. Ich prace – często powstające w trudnych warunkach – pokazują, że potrzeba tworzenia jest siłą, której nie da się powstrzymać i która może ujawnić się niezależnie od płci.

Lubaina Himid, *Amfitryta*, materiały prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej





Vanessa German,
Krew i zwierzęta, lustro i niebo;
Oda do niewysłowionej prawdy istnienia, materiały prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Mirosław Jasiński

Szalone lata dziewięćdziesiąte. Piotr Wieczorek i Alojzy Gryt

Wystawa *Szalone lata dziewięćdziesiąte* w Galerii Miejskiej we Wrocławiu w istocie jest ekspozycją podwójną, tworzą ją bowiem *Struktury przestrzenne* Alojzego Gryta na parterze galerii i *Pomniki-wspomniki* Piotra Wieczorka w piwnicy. Tytuł, który je spaja, wbrew pozorom nie nawiązuje do czasów sprzed ponad dwudziestu pięciu lat, ale określa przyszłość obu twórców, z których jeden – Piotr Wieczorek – w połowie lutego skończył dziewięćdziesiąt lat, niedługo zaś ten sam jubileusz będzie obchodził również Alojzy Gryt. Co więcej, wystawiane prace w przeważającej części były przygotowywane specjalnie na tę wystawę (u Piotra Wieczorka) lub obejmuję dzieła nowe, nigdy niepokazywane publicznie, jak *Ostatnia wieczerza* Alojzego Gryta.

Jest oczywiste, że mamy do czynienia z wybitnymi twórcami, którzy już od początku lat sześćdziesiątych XX wieku w różnych dziedzinach mocno wpisali się w życie kulturalne Wrocławia, który wówczas (w tej dekadzie i w dwóch kolejnych) wykształcił własny szczególny *image* miasta otwartego, awangardowego, poszukującego, czasami ekscentrycznego i dowcipnego.

Choć można by posłużyć się znanym w historii sztuki i literatury terminem „generacja” czy „pokolenie”, to w tym wypadku, ze względu na charakter twórczości, punkty odniesienia i inspiracje można mówić raczej o różnicach niż podobieństwach. Mimo że dzieła obu artystów powstawały równolegle



Piotr Wieczorek, *Epitafium (mojej) pamięci*, materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu



Piotr Wieczorek, *Epitafium Starej Sosny* (z lewej) oraz *Trwały wspomnik pamięci. Dynamiczna sytuacja uliczna* (z prawej), materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

w czasie, pod względem formalnym i semantycznym istniały w różnych nurtach – tak jak w latach sześćdziesiątych sąsiadowały ze sobą dzieła strukturalne, op-art i konceptualizm z pop-artem i figuracją. Innych spraw dotykało *Źródło* na wrocławskim Rynku, dzieło Alojzego Gryta, a o czym innym jest *Pomnik zwierząt rzeźnych* Piotra Wieczorka na wrocławskich Jatkach, a więc niecałe trzysta metrów od Rynku. Jedną z przyczyn jest oczywiście odmienność twórczej drogi: systematyczne, pogłębione poszukiwania możliwości ukrytych w używanych materiałach – szkle, kamieniu, ceramice, papierze, pogłębione przez przemyślenia eschatologiczne, które łącznie stworzyły z Alojzego Gryta jedną z najbardziej znaczących postaci światowej rzeźby ostatnich kilkudziesięciu lat. Z drugiej strony mamy twórczość Piotra Wieczorka – liczne wybitne scenografie do sztuk wystawianych we wrocławskich teatrach, zwłaszcza w teatrze Kalambur, dla którego lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były złotą epoką.



Piotr Wieczorek, projekt pomnika artysty grafika Eugeniusza Geta-Stankiewicza, materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu



Alojzy Gryt, *Ostatnia wieczerza*, kamień, pleksiglas, 2025, materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

Alojzy Gryt, z cyklu *Krajobrazy*, papier, 2011–2025, materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

Świadomość samoistności teatralnej scenografii w sztuce europejskiej pozostaje żywa od czasów Ballets Russes Siergieja Diagilewa, przez spektakle konstruktywistyczne (Kazimierz Malewicz), dadaizm (Cabaret Voltaire), po utworzenie odrębnej katedry w Bauhausie. Z czasów powojennych warto przypomnieć choćby scenografie do sztuk Tadeusza Kantora czy Teatr Studio Józefa Szajny, a kończąc na Scenie Plastycznej Leszka Mądzika. Udział w przygotowaniach i realizacji Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu pozwolił Piotrowi Wieczorkowi na kontakty ze światową czołówką teatru awangardowego z najróżniejszymi wizjami i miejscem scenografii w teatrze. Niejako wyzwoleniem od sceny teatralnej stała się dla niego realizacja wielkiego cyklu projektów i scenografii do niewystawionych sztuk, który sam z siebie był pomysłem na zderzenie myśli i świata tworzonego przez literaturę i koncept plastyczny, gdzie pomysł i wyobraźnia ujęte w konkretne dzieła wolne były od funkcji towarzyszenia spektaklowi. W 2019 roku podczas happeningu nad Odrą Piotr Wieczorek spalił swoje dzieła scenograficzne, twierdząc, że scenografia do dawnych spektakli nikogo nie porusza i nie interesuje, ale z biegiem czasu to, co towarzyszyło spektaklom, będąc w jakimś sensie sztuką użytkową, zmieniło się w dzieła, które nie służyły zdarzeniu, spektaklom, a upamiętniały osoby, myśli, kalambury, asocjacje. Choć w znacznej mierze oderwane od architektoniczności sceny teatralnej, nadal niosą w sobie elementy teatralności, przeważnie okryte ironią i autoironią. Ten rys nieoczekiwanego, czasami absurdalnego humoru to jeden ze znaków firmowych twórczości Piotra Wieczorka, który, co warto przypomnieć, był autorem pierwszego wrocławskiego happeningu w Klubie Studenckim „Pałacyk" w 1962 roku, a jego surrealistyczne obiekty ceramiczne zdobyły główną nagrodę na festiwalu ceramicznym w Faenzy w 1964 roku. W tamtym okresie był on jednym z motorów wrocławskiego życia artystycznego, zakładając lub współzakładając galerię w Teatrze Kalambur oraz Galerię Panien Trzebnickich w Domku Romańskim w 1966 roku, istniejącą (w zmienionej formie) do dziś.

Zdumiewające jest, gdy przyjrzeć się twórczości obu artystów z ostatnich



siedemdziesięciu lat, jak przez cały ten czas wybija się u nich szczególny ton i konsekwencja, co powoduje ciągłość „wieczorkowatości" i „grytowości" widoczną na pierwszy rzut oka. W różnorodności poszukiwań wyczuwa się tę samą wolę twórczą i rozwój nie tyle warsztatu, ile duchowości. Można przypomnieć słynny fragment listu osiemdziesięciotrzyletniego Katsushiki Hokusaia: „Od szóstego roku życia umiałem już rysować rozmaite przedmioty. Do pięćdziesiątki wykonałem nieskończoną ilość rysunków, jednak nie zadowala mnie żadna moja praca, którą ukończyłem przed siedemdziesiątką. Dopiero w wieku siedemdziesięciu trzech lat pojąłem prawdziwą formę i naturę ptaków, ryb i roślin. Zbliżając się do osiemdziesiątki poczyniłem znaczne postępy. Spodziewam się, że około dziewięćdziesiątki zdołam dotrzeć do korzeni rzeczywistości. Mając setkę, osiągnę w sztuce niemożliwy do zdefiniowania Wyższy Stan, a gdy będę miał sto dziesięć lat, ożyje każda moja kropka i kreska. Wzywam wszystkich, którzy doczekają, aby sprawdzili, czy dotrzymam słowa"[1].

Nawiasem mówiąc, w 1804 roku czterdziestoczteroletni artysta wystąpił publicznie w czymś, co dziś nazwano by performansem: „Na oczach tłumu chodził po 350 metrach kwadratowych rozłożonego na ziemi papieru, malując na nim bambusową miotłą zanurzaną w kuble z tuszem. Kiedy skończył pracę, papier ustawiono pionowo w bambusowych ramach i widzowie ujrzeli gigantyczny portret Darumy, patriarchy buddyzmu zen. Po tym wyczynie Hokusai zyskał miano *kigin*, »ekscentryczny artysta«"[2].

Jak sądzę, obaj, zarówno Piotr Wieczorek, jak i Alojzy Gryt, nie mieliby nic przeciwko takiej opinii.

1 Paul Johnson, *Twórcy*, przeł. Andrzej Wróblewski, Warszawa 2008, s. 140.

2 *Ibidem*, s. 141.

Patrycja Sikora

Ostatnia taka Zachęta?

Obecnie wiele się mówi na temat sytuacji artystów – ich przepracowania, nadmiernego eksploatowania, nieadekwatnego wynagradzania wynikającego z chronicznego niedofinansowania sektora kultury. Na ten temat odbywały się debaty w ramach Obywatelskiego Forum Kultury[1] oraz powstawały i wciąż powstają wystawy i przeglądy sztuki – jak choćby w Warszawie (*Co widać. Polska Sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014[2]), we Wrocławiu (23. Survival, Zamek w Leśnicy, 2025[3]) czy w Krakowie (*Thank you for my work*, Bunkier Sztuki, 2026[4]).

Wystawa *Nieuzasadniona przemoc i inne przypadłości współczesnego świata. Dzieła z kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, 2019, fot. M. Kujda

Wątki te powracają niczym echo, bo na polu sztuki po przemianie ustrojowej 1989 roku niewiele stało się naprawdę ważnych i dobrych rzeczy, które miałyby realny wpływ na rozwój infrastruktury służącej sztuce współczesnej. Były między innymi różne przymiarki do regulacji zabezpieczeń społecznych twórców, teraz gorąco dyskutowane w ramach Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, w tym postulaty dotyczące sprawiedliwych stawek, które powinny obowiązywać przy ustalaniu honorarium dla artystów. Były również pomysły wsparcia interwencyjnymi zakupami dzieł do kolekcji w okresie pandemii COVID-19, co miało jednak charakter doraźny, czy próby zabezpieczenia emerytalnego osób artystycznych w formie regulacji o nazwie *droit de suite* – przepis ten jednak jest właściwie martwy[5]. Dotąd wspomniane problemy nie znalazły trwałych rozwiązań systemowych.

To, co realnie przyczyniło się do rozwoju i profesjonalizacji działalności artystycznej, to powstające tymczasem, już w pierwszej dekadzie XXI wieku, nowe instytucje kultury: toruńskie Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" (2006), krakowski MOCAK (2011), stołeczne Muzeum Sztuki Nowoczesnej, założone w 2008 roku, ale otwarte dopiero w 2024 roku w nowym gmachu, po latach działania w tymczasowej siedzibie. We Wrocławiu Muzeum Współczesne Wrocław zainaugurowało działalność w 2011 roku, ale nie miało tyle szczęścia i pozostało w przejściowej lokalizacji (zaadaptowanym dawnym schronie przeciwlotniczym) na stałe, choć plany dotyczące wzniesienia nowego budynku były bardzo śmiałe i zaawansowane. Ponadto w 2008 roku powstało też ms2 na terenie łódzkiej Manufaktury – jako nowy oddział Muzeum Sztuki w Łodzi. Bez względu na różne perypetie powstających instytucji ich zaistnienie miało ogromny wpływ na wzmocnienie środowiska artystycznego w całej Polsce.

Drugą z dobrych rzeczy, która przysłużyła się realnie sztuce – w tym powstaniu części z wymienionych wyżej instytucji kultury – okazała się idea, zgodnie z którą w każdym dużym mieście w demokratycznej, wolnej Polsce miała powstać kolekcja sztuki współczesnej, która pozwoliłaby nie tylko na uchwycenie ważnych i aktualnych przemian społecznych ujętych w zwierciadle

1 Katarzyna Stańczyk, *Artyści dostaną wyższe wynagrodzenia*, Onet Sztuka, 24 maja 2025, https://kultura.onet.pl/sztuka/artysci-dostana-wyzsze-wynagrodzenia-za-wystawy-nawet-do-27-tys-zl/mpwhe67 [dostęp: 28 lutego 2026].

2 Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda, *Co widać. Polska Sztuka dzisiaj*, 14 lutego – 31 sierpnia 2014, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, https://artmuseum.pl/pl/wystawy/co-widac [dostęp: 28 lutego 2026].

3 Patrycja Sikora, *Czas wolny, kapitalizm i migracje – 23. Survival we wrocławskiej Leśnicy*, „Pismo Artystyczne Format", 4 lipca 2025, https://format.asp.wroc.pl/index.php/2025/08/04/6254/ [dostęp: 28 lutego 2026].

4 *Thank you for my work*, red. Zofia Małysa-Janczy, Kraków 2026.

5 *Praktyczny poradnik dla artystów*, red. Agnieszka Pindera, Toruń 2012, s. 69–71.



sztuki i w ten sposób zachowane ich dla przyszłych pokoleń, ale także realnie wsparłaby środowisko artystyczne. Miało to nastąpić dzięki hojnym, a przede wszystkim realizowanym nie doraźnie czy interwencyjnie, ale konsekwentnie zakupom dzieł sztuki – i to dzieł nie tylko najważniejszych polskich twórców, lecz również debiutantów, najciekawszych i świetnie zapowiadających się talentów. O dziwo, to naprawdę się udało wprowadzić w życie. Powołanie w 2004 roku Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych w Polsce stało się unikalną inicjatywą, która zrealizowano w ramach Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu" dzięki staraniom ówczesnego ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego. Celem ich powołania było tworzenie regionalnych kolekcji sztuki współczesnej oraz wspieranie lokalnych środowisk artystycznych w każdym z województw jako odpowiedź na brak systemowego wsparcia dla zakupów dzieł żyjących artystów do zbiorów publicznych. W rezultacie powstała cała sieć lokalnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych (między innymi podlaskie, wielkopolskie, górnośląskie, małopolskie, dolnośląskie). Choć ich nazwa nawiązywała do historycznego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (powstałego w 1860 roku), to nowe jednostki stały się odrębnymi, autonomicznymi organizacjami regionalnymi, które powołano na wzór francuskich Fonds régionaux d'art contemporain – FRAC[6]. Od 2004 roku zarejestrowano piętnaście jednostek zlokalizowanych w największych ośrodkach w kraju: w Katowicach, Lublinie, Łodzi, Krakowie, Białymstoku, Gdańsku, Częstochowie, Szczecinie, Kielcach, Poznaniu, Opolu, Olsztynie, Rzeszowie, Toruniu i Zielonej Górze. Jako stowarzyszenia mogły łączyć fundusze państwowe, pochodzące z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, z dotacjami od samorządów oraz ze wsparciem od prywatnych sponsorów. Początkowo środki na zakupy były znaczne, w wypadku Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych sięgające momentami nawet ponad siedmiuset tysięcy złotych rocznie. Dzięki temu powstały cenne zbiory sztuki.

Co zostało z Zachęt po dwudziestu latach od chwili ich powołania? Niestety, źródło dotacji rządowych sukcesywnie wysychało[7], a w końcu z czasem zniknęło zupełnie, pozostawiając problem nowych zakupów, ale i utrzymania kolekcji, na barkach samorządów i lokalnych struktur instytucjonalnych. Zgromadzone w ten sposób artefakty najczęściej wtapiały się na dobre w zbiory istniejących placówek muzealnych, czy galeryjnych (jak w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Poznaniu czy

6 Marta Ryczkowska, *Lokalne kolekcje sztuki współczesnej w Polsce*, „Kultura Enter" 2012, t. 3, nr 42, https://kulturaenter.pl/article/lokalne-kolekcje-sztuki-wspolczesnej-w-polsce/ [dostęp: 28 lutego 2026].

7 Wojciech Szafrański, *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej – program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego finansowania zakupów dzieł sztuki współczesnej w latach 2011–2019*, cz. 1: *Historia – finansowanie*, „Muzealnictwo" 2021, nr 62, s. 227–235.

w białostockim Arsenale) lub ulegały rozproszeniu wobec braku całościowych rozwiązań dotyczących przyszłości powstałych kolekcji.

W ostatnich latach wyjątkiem nie pozostawało Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, które jeszcze do 2021 roku otrzymywało na zakupy dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i dzięki temu prezentowało regularnie na dużych wystawach w Muzeum Współczesnym Wrocław nowe nabytki[8]. Po tym czasie musiało jednak już radzić sobie samo, starając się o wsparcie gminy i działając w ramach struktur Muzeum Współczesnego Wrocław. Dziś kolekcja znajduje się nadal w depozycie tej instytucji, która ma poza tym własną, niezależnie budowaną kolekcję. Budżet na zakupy nowych dzieł zmalał z kwot sięgających kilkuset tysięcy złotych do zaledwie pięćdziesięciu tysięcy złotych rocznie. Powstaje pytanie o dalsze losy kolekcji dolnośląskiej Zachęty. Przypomnijmy, że zgromadzone we Wrocławiu zbiory Towarzystwa stały się jedną z najciekawszych reprezentacji sztuki współczesnej w Polsce, skoncentrowanej nie tylko na promocji młodych twórców, ale przede wszystkim na dokumentowaniu dokonań wrocławskiego i dolnośląskiego środowiska artystycznego, które historycznie (szczególnie w zakresie konceptualizmu) było jednym z najważniejszych w kraju. To, co wyróżnia Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, to posiadanie prac klasyków polskiej awangardy. W zbiorach znajdują się dzieła takich artystów, jak ikona feminizmu i sztuki konceptualnej Natalia LL, najsłynniejszy polski twórca poezji konkretnej Stanisław Dróżdż, a także Zdzisław Jurkiewicz, Wanda Gołkowska, Józef Hałas czy Grupa Luxus – jedna z najważniejszych grup artystycznych w polskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Towarzystwo zakupiło również prace współczesnych gwiazd, jak Mirosław Bałka, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Karol Radziszewski, Grzegorz Klaman czy Grupa Sędzia Główny, a także pozyskało dzieła zagranicznych twórców jak Carolee Scheeman, Valie Export, Jiří Kovanda[9]. O ile część regionalnych Zachęt kupowało prace w sposób rozproszony, czasem na zasadzie działań interwencyjnych, o tyle Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych od początku miało bardzo klarowną wizję kuratorską, skupioną na konceptualizmie i sztuce pojęciowej, wyrosłej z silnych tradycji neoawangardowych powojennego Wrocławia, a także sztuce krytycznej i nowych mediach, w tym na pracach wideo i instalacjach. Ważnym omówieniem kolekcji są dwie obszerne, rzetelnie przygotowane publikacje: *Kolekcja 2004–2011* oraz *Kolekcja 2012–2017*[10], nie tylko zawierające utrzymaną na wysokim poziomie dokumentację dzieł Towarzystwa, ale także ich omówienia w szerszym ujęciu. Zakres czasowy opracowań urywa się jednak na 2017 roku. Na kolejne wydawnictwa, niestety, zabrakło już funduszy.

W tym miejscu należałoby zapytać: co dalej? Jesteśmy coraz zamożniejszym krajem, w którym tak wyjątkowe kolekcje powinny istnieć, mieć własne siedziby i własną tożsamość. Powołanie do życia regionalnych Zachęt nie tylko realnie wspomagało osoby twórcze, dzięki regularnym zakupom ich prac, czy wpływało na powołanie nowych instytucji kultury w potransformacyjnych realiach, ale także – jak zauważył niegdyś Piotr Sarzyński – było pierwszym od ponad stu lat i na pewno pierwszym w historii na taką skalę społecznym ruchem na rzecz popularyzacji sztuki współczesnej[11]. Trudno się z tym stwierdzeniem dziś nie zgodzić. Zaprzepaszczenie tego wysiłku raz na zawsze wydaje się po prostu błędem.



Wystawa *Zasoby naturalne. Dzieła z kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, 2020, fot. M. Kujda

Wystawa *Uff* – czwarta edycja prezentacji dzieł z kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 2009, fot. J. Dzikowski

8 Wystawa *Dependencje. Dzieła z kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, 13 października – 14 listopada 2022, Muzeum Współczesne Wrocław, https://www.zacheta.wroclaw.pl/artykuly/79-dependencje.html [dostęp: 28 lutego 2026].

9 *Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Kolekcja – artyści*, https://www.zacheta.wroclaw.pl/artysci/ [dostęp: 28 lutego 2026].

10 *Kolekcja 2004–2011*, red. Dorota Monkiewicz, Wrocław 2012; *Kolekcja 2012–2017*, red. Sylwia Świsłocka-Karwot, Wrocław 2020.

11 Piotr Sarzyński, *Znaki Czasu*, Narodowe Centrum Kultury, https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/znaki-czasu-piotr-sarzynski [dostęp: 28 lutego 2026].





Wystawa *Ucieleśnione. Dzieła z kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, 2018, fot. M. Kujda



34—41



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Język sztuki jest językiem uniwersalnym. Rozmowa z Aleksandrą Janik i Przemkiem Pintalem o projekcie „Wasze domy nucą nasze pieśni”

30—33



Julia Barbasiewicz
Pasithea.
Wywiad z Agnieszką Apoznańską

46—51



42—45



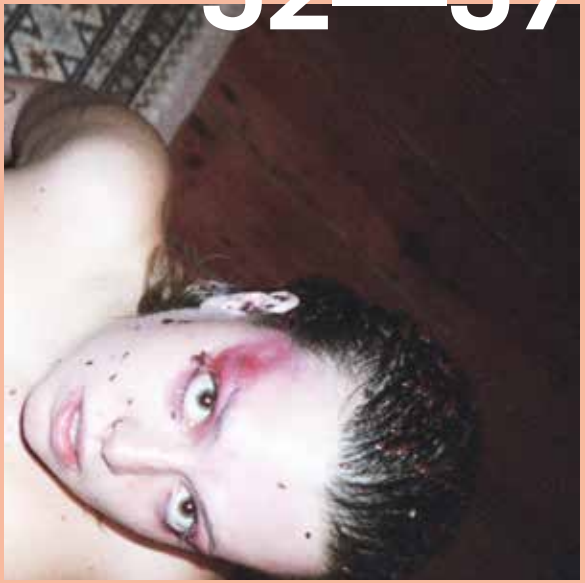


Grafika w sztuce współczesnej.
Między materialnością
a niematerialnością. Konferencja
graficzna Wrocław 2026
**Rozmowa Doroty Miłkowskiej
z Anną Kodź i Sebastianem
Łubińskim**



Krystyna i my.
**Rozmawiają Alicja Kielan
i Ilona Witkowska**

52—57



Agata Kalinowska
Czujące ciało jest polityczne.
Wywiad z Pau Woźniczką

ROZMOWY

Julia Barbasiewicz

Pasithea. Wywiad z Agniszką Apoznańską

Julia Barbasiewicz, kuratorka wystawy *Pasithea*, rozmawia z Agnieszką Apoznańską – malarką młodego pokolenia, absolwentką Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Malarstwo artystki wyrasta z osobistych doświadczeń, jednocześnie dotykając uniwersalnych napięć współczesności: potrzeby odpoczynku, wyhamowania i odzyskania wrażliwości w świecie nadmiaru bodźców. Wywiad towarzyszy wystawie *Pasithea*, prezentowanej w Galerii Lotna w Warszawie od 6 lutego do 6 marca 2026 roku.

Agnieszko, to ogromny zaszczyt pracować z tobą przy twojej indywidualnej wystawie *Pasithea*. Wybrałyśmy prawie pięćdziesiąt prac – czy któraś z nich jest najbardziej emblematyczna dla twojej twórczości?

Pracując nad tak rozbudowanym tematem, jakim jest odpoczynek, nie koncentrowałam się na pojedynczych pracach. Raczej starałam się „płynąć" z płótna na płótno, stopniowo rozwijając swoją ideę. Każdy obraz dawał mi przestrzeń do rozwoju i pozwalał przesuwać poszczególne wątki w nieco innym kierunku – raz skupiając się bardziej na kolorystyce, innym razem na detalu, symbolice czy nastrojowości. Wrażliwość moich płócien zmienia się w zależności od momentu ich powstania – łącznie tworzą one swoistą „mapę myśli", która zachęca do poszukiwania powiązań przez przeskakiwanie z pracy na pracę. Oczywiście cały przebieg tych tropów znam jedynie ja, ale zapraszam odbiorców do takiej zabawy w łączenie obrazów i układanie z nich własnej historii.

Jeśli jednak miałabym wskazać swoich ulubieńców, na pewno wyróżniłabym pracę *Pozwoliłam sobie wypocząć, a myśli me pochłonął aksamit*. To obraz otwierający całą serię i jedna z tych prac przełomowych, które wyznaczyły nowy kierunek moich rozważań twórczych.

W serii znajduje się także wiele obrazów bardzo dla mnie osobistych, w których przemyciłam ślady własnych doświadczeń i ważnych wydarzeń. Przykładami są między innymi *Nasze owoce* oraz dyptyk *Siłaczki* – prace zupełnie różne formalnie, ale połączone wspólnym mianownikiem. Kryją się w nich historie, które mnie wzruszają i dodają mi siły.

Eksplorujesz w obrazach temat odpoczynku. Czy sam proces tworzenia jest dla ciebie wyciszający?

Moje podejście do malarstwa ma różnorodne oblicza. W dużej mierze sam proces malowania przypomina medytację. Uważam jednak, że obraz powstaje znacznie wcześniej. Na rezultat składa się, oprócz farb, duża ilość pracy przygotowawczej, która uczy czujności. Można powiedzieć, że jestem nieustannie w procesie – pracuję nad ideą nie tylko na płótnie, lecz również przez notatki i rysunki. To praca wymagająca motywacji i autodyscypliny. Staram się być w pracowni codziennie, tkwić w procesie i zapisywać swoje przemyślenia – kolory, myśli, powidoki. W tym sensie cały proces twórczy jest bezustanny. Ciągle jestem w pracy.

Temat wypoczynku pojawił się trochę autorefleksyjnie. Uważam to za bardzo ciekawy motyw, aby pracować nad tematem niepracowania. Dostrzegam w sobie wiele cech, które można by określić mianem pracoholizmu, jednocześnie nie potrafię odpuszczać – wydaje mi się to bardziej męczące niż sama praca. To skłoniło mnie do zastanowienia się nad potencjałem odmowy i zaniechania. Pomysł ten wydał mi się bardzo atrakcyjny i jednocześnie całkowicie niedostępny. Dziś coraz częściej mówi się o potrzebie wyhamowania, o natłoku bodźców, o łapaniu oddechu i rytuałach



Pasithea, widok wystawy, materiały prasowe Galerii Lotna w Warszawie

typu *selfcare*. Wiele osób odczuwa rzeczywistość jako przytłaczającą – ciągły pośpiech, nadmiar bodźców, zmęczenie, przymus, konsumpcjonizm. Wszystko to sprawia, że odmowa działania jawi się jako bardzo pociągające, choć nieuchwytne rozwiązanie.

Jako opiekunkę wystawy wybrałyśmy tytułową *Pasitheę*, antyczną boginię relaksu i halucynacji. Czy te motywy są dla ciebie gestem osobistym, czy raczej komentarzem do szerszego doświadczenia współczesności?

Podobnie jak w wypadku poprzedniego pytania, odpowiedź leży gdzieś pośrodku. Jestem częścią wspólnoty i mam świadomość, że moje doświadczenia nie są odizolowane. Pasithea była nie tylko boginią odpoczynku, ale także halucynacji, co doskonale wpisuje się w nastrój moich obrazów. Nawet w mitologii greckiej odpoczynek zdaje się funkcjonować na równi z utratą świadomości – osłabieniem kontroli, wyhamowaniem i dryfowaniem w innym wymiarze.

Zmysłowość pojawia się u ciebie bardzo dyskretnie, bez deklaratywnej erotyki. Jak rozumiesz relację między odpoczynkiem, przyjemnością a seksualnością?

Seksualność i jej akceptacja jest dla mnie jednym z elementów umożliwiających prawdziwy odpoczynek. Trudno mi wyobrazić sobie sytuację, w której mielibyśmy się tych aspektów pozbywać, zwłaszcza że moje bohaterki to przede wszystkim kobiety. Zmysłowość postrzegam jako niezbędną do pełnego doświadczania rzeczywistości i budowania autentycznej bliskości z otoczeniem.

Motyw tkaniny, łóżka i kurtyny powraca w wielu pracach. Czym są dla ciebie te elementy – przestrzenią ochronną, granicą, a może stanem emocjonalnym?

Motyw tkaniny kojarzy mi się z tym momentem, gdy wcześnie rano, zawinięta w kołdrę, nie jestem w stanie wyjść z łóżka i zrezygnować z nagłej przyjemności, którą ono oferuje. Świat poza łóżkiem, zwłaszcza zimą, jest ciężki, zimny i odpychający, a pościel – ciepła i bezpieczna. To poczucie miękkości, spokoju i bezpiecznego schronienia przekładam na malarstwo. Po motywy kurtyny i zasłony sięgam, nawiązując do symboliki teatru. W takich pracach jak *Kurtyny już opadły, a ty ciągle tańczysz* odwołuję się do społecznych masek, które zakładamy każdego dnia. Odpoczynkiem jest dla mnie możliwość zaakceptowania takiego stanu rzeczy i świadoma kontynuacja „spektaklu" za jego kulisami.



Jaką rolę w twojej twórczości odgrywa kolor i czy twoja paleta zmienia się wraz ze stanem emocjonalnym?

Wyciszają mnie róże, które ostatnio eksploruję. Kolor ten ma tak wielki potencjał znaczeniowy, że ciągle mnie zaskakuje. Prędko nie opuszczę tej palety barwnej, chociaż ostatnio rozszerzam ją również o pomarańcze i fiolety.

Twoje obrazy mają charakterystyczną miękkość i lekko rozmyte kontury. Jak technicznie budujesz ten efekt?

Wbrew pozorom mój proces malarski jest bardzo żywiołowy. Pracę rozpoczynam od ustalenia motywu, zbieram wskazówki – myśli, kolory, szkice. Następnie przystępuję do rozpoczęcia malowania, starannie ustawiam mój główny motyw, analizuję kompozycję, dopracowuję detale. Jest to najbardziej relaksujący etap – kiedy na płótnie pojawia się obiekt. Następnie sięgam po większe narzędzia – duży pędzel z miękkim włosiem, szmatkę, ściągaczkę do wody i rozpoczynam rozcieranie pierwotnego obrazu. Ta chwila bywa trudna, tracę na pewien czas kontrolę nad obrazem, nie zawsze jestem w stanie przewidzieć, jak mocno zatrze się pierwszy mój gest. Uważam ten moment za bardzo ważny – wytrąca mnie z poczucia komfortu i rozpoczyna się realna praca z podobraziem. Odkrywam interesujące detale, zasłaniam niepotrzebne, analizuję kontrasty, światło, kompozycję. I tak pracuję, aż obraz mnie zaskoczy, stanie się dla mnie ciekawy wizualnie.

Czego życzyłabyś widzowi, który wchodzi w przestrzeń tej wystawy – jakiego stanu, tempa, nastawienia?

Mojemu widzowi życzę przede wszystkim ciekawości, chciałabym, aby moje prace zachęcały do wewnętrznych podróży. Prac jest sporo, dają one możliwość układania własnych scenariuszy, w zależności od potrzeb widza. Na wystawie pojawił się również obiekt przestrzenny – kurtyna-kokon – do którego można wejść, otulić się materiałem i obejrzeć wystawę z perspektywy postaci z obrazu. W kokonie otoczenie będzie lekko rozmyte, jak w chwili zmrużenia oczu. Wystawie będzie również towarzyszył zapach, angażując kolejny zmysł w doświadczenie ekspozycji. Tego życzę mojemu widzowi – aby pozwolił sobie na swobodne doświadczanie i zanurzenie się w ekspozycji.



Pasithea, widok wystawy, materiały prasowe Galerii Lotna w Warszawie



Jakie jest twoje największe marzenie w dalszej karierze artystycznej? Wielki format, wystawa w konkretnej przestrzeni, może zupełnie coś innego?

Mam sporo marzeń – taki zawód, że cele ciągle się rozrastają. Wielkie formaty są wspaniałe, prace nad nimi sprawiają mi niesamowicie dużo satysfakcji. Życzę sobie jak najwięcej dużych płócien, a co za tym idzie – większej pracowni, która na takie zabawy pozwoli. Marzą mi się ekspozycje na całym świecie, zetknięcie z innymi twórcami. Czyli – w skrócie – nieustanny rozwój. To jest coś, co mnie motywuje i ekscytuje w pracy twórczej.

Moim wielkim marzeniem jest poza tym życie ze sztuki w pełni, bez strachu i niepewności. Chciałabym, żeby w Polsce powstał i został wdrożony rozsądny projekt zabezpieczający sytuację życiową artystów.

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Język sztuki jest językiem uniwersalnym

Z Aleksandrą Janik i Przemkiem Pintalem o projekcie „Wasze domy nucą nasze pieśni” rozmawia Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Miniony rok był dla was – kuratorów licznych wystaw odbywających się w Polsce i w Japonii – bardzo intensywny. Wielki projekt został zrealizowany pod nazwą „Wasze domy nucą nasze pieśni” i obejmował prezentacje artystów polskich, japońskich, chińskich oraz norweskich. Powiedzcie, proszę, jaki był początek tej opowieści, skąd pojawił się pomysł na takie wielkie przedsięwzięcie?

Aleksandra Janik: Pierwsza wystawa inicjująca program, w galerii Geppart we Wrocławiu, odbyła się już wcześniej, w grudniu 2024 roku. Później były wystawy w Japonii (Mino, Tokio), a także warsztaty (Mino). Pomysł na projekt narodził się w momencie naszej wspólnej wizyty w Sapporo na wyspie Hokkaido, w Muzeum Ajnów. Byłam wówczas na wyjeździe naukowym w Japonii, Przemek w tym czasie przyjechał z Danielą Tagowską i Anią Kołodziejczyk do Tokio na rezydencję artystyczną i nasze drogi się skrzyżowały. Okazało się, że nasze wyjazdy miały dużą moc inspirowania naszych indywidualnych projektów, ale też dużego – kuratorskiego.

Przemek Pintal: Podczas pobytu na rezydencji w Tokio urwaliśmy kilka dni i polecieliśmy na Hokkaido, gdzie mieliśmy spotkać się z Olą. Wiedziałem, że „starej” i tej najnowszej Japonii na Hokkaido nie jest za dużo, architektura to budynki z okresu Meiji i beton z lat siedemdziesiątych, i oczywiście sporo gór, jezior i gorących strumieni, a samo Sapporo… Kwestia Ajnów też raczej nie spędzała mi snu z powiek, więc po Muzeum w Uppoi spacerowałem bez wypieków. Aż do momentu, gdy przystanąłem przy wideo, na którym starsza ajnoska kobieta, kiwając się miarowo w jakimś zapamiętaniu, śpiewała pośród otaczającej ją ciemności, zwrotkę za zwrotką, o wymordowaniu jej najbliższych, polowaniu na ludzi w lesie, spalonych chatach i o końcu nadziei na cokolwiek. Najprostszymi środkami wyrazu osiągnięto tak silne napięcie, że było to dla mnie nieomal nie do zniesienia. Wracałem do tego miejsca wielokrotnie, a potem znowu chodziłem po ajnoskich chatach, odczytując wszystko już w inny sposób. Półtora roku później, za sprawą pana Yoshide Ogata, naszego przyjaciela z Sapporo, odwiedziliśmy dwa inne muzea Ajnów. To wszystko musiało mieć swój ciąg dalszy. Napisałem szkic projektu i zapytałem Olę Janik i Wojtka Pukocza, czy byliby zainteresowani współpracą. Na szczęście byli i projekt się pięknie rozwinął.



Widok wystawy, Nipponia, Collage Gallery, Mino, 2025

A.J.: Będąc w Japonii, zaczęłam realizować projekty „Blizny krajobrazu (Scar(r)ed Landscapes)" i „Domy naszej pamięci", badające relacje między człowiekiem a miejscem. Zwróciłam w nich uwagę na miejsca wyludnione, okaleczone eksploatacją, upływem czasu, opuszczone. W Japonii nazywają się one *haikyo* – miejsca porzucone z powodu kryzysów gospodarczych, katastrof lub wyludnienia, puste miejscowości, z których ludzie wynieśli się do dużych miast. To samo można zauważyć u nas, na Dolnym Śląsku, chociażby w okolicach Wałbrzycha. Szukaliśmy analogii, żeby ten problem zuniwersalizować, stąd obecność artystów z różnych krajów [Polski, Japonii, Norwegii], którzy dotykali podobnych problemów.

P.P.: Doświadczanie przemocy, wywłaszczenia, migracji, pustki jest powszechne. Coś, co dzieje się w jednym kącie domu czy między kilkoma wsiami, rozgrywa się tysiące kilometrów dalej inaczej, ale przecież podobnie. Doświadczenie lokalne jest zwykle do odczytania poza obrębem własnego obszaru kulturowego – i jest to niesłychanie ważne: odnajdywanie tych połączeń, podczas tworzenia i czytania wystawy.

Tytuł projektu wywodzi się z historii wyspy Hokkaido i związanych z nią historii o społeczności Ajnów, która obecnie zanika. Prowokuje pytania o utratę poczucia przynależności, bycie obcym, o migracje, wewnętrzne czy fizyczne. Ponieważ są to tematy bliskie twórcom wrocławskim – ze względu na historię naszego miasta wielu z nich często po nie sięga – interesuje mnie wasza intencja. Czy chcieliście, by te wszystkie mikronarracje wybrzmiały i być może były jakimś materiałem porównawczym, czy raczej chcieliście ukazać to jako doświadczenie ogólnoludzkie, bardziej globalne?



Interesują mnie różnice kulturowe, które dzieliły w tym projekcie twórców i odbiorców, czy one są w ogóle istotnym czynnikiem? W jaki sposób objawia się u japońskiej publiczności rozumienie tego, co tworzą artyści polscy i norwescy? Nie podaję w wątpliwość ciekawości, bo wiadomo, że ona jest, ale czy potrzebny jest jakiś klucz ułatwiający recepcję wypowiedzi? A może język sztuki współczesnej to naprawdę *lingua franca*? Czy jednak odmienności mentalne i obyczajowe sprawiają, że trzeba mieć jakiś znajomy punkt zaczepienia?

P.P.: Język sztuki jest językiem uniwersalnym. Poszczególne opowieści często opierają się oczywiście na warstwowych odniesieniach lokalnych, co może utrudnić części publiczności znalezienie właściwego klucza interpretacyjnego. Na wystawie mieliśmy prace wymagające podstawowej wiedzy o historii relacji polsko-niemieckich, na przykład *Niebe* Moniki Koniecznej, czy wiedzy na temat ambicji kolonialnych państw europejskich, jak w pracy *Zapach ananasów* Kamila Moskowczenki. Postawiliśmy jednak na możliwie wyczerpujące opisy przy wymagających komentarza pracach, a sam tytuł wystawy i tekst jej towarzyszący w formie ulotek w trzech językach również pozwalały zbliżyć się do idei projektu.

A.J.: Mnie się wydaje, że przez te lokalne odniesienia – na przykład u Moniki Koniecznej do Niemiec, a u Yukako Manabe do Tajwanu – często twórcy mówili o tym samym, tylko różnymi opowieściami, i to było czytelne niezależnie od pochodzenia oglądającego. Ale rzeczywiście często zależało nam, żeby tym pracom towarzyszyły refleksje teoretyczne, nawet w formie przydługich tekstów, by pomogły japońskiemu widzowi zrozumieć tło.

P.P.: Ważna rzecz, nie wszystkie prace na wystawach projektu „Wasze domy nucą nasze pieśni" wyraźnie i dobitnie komunikowały się z jego ideą. Niektóre nie wymagały niczego poza wrażliwym odczytaniem tych subtelniejszych połączeń, otworzenia się na emocje, które współdzielimy w trudnych chwilach. Tu różnice kulturowe całkowicie znikają.





Widok wystawy, Aizumi Art Museum, Tokio, 2025





Marek Grzyb, *FABRIC 02*, 2024, Yuga Gallery, Tokio



Mei Ginzan,
Your Homes Hum Our Songs,
2025, Yuga Gallery, Tokio

Yukako Manabe,
A City of Sadness,
2025, Yuga Gallery, Tokio





Przemek Pintal, *Traces*, 2025, Yuga Gallery, Tokio

Bardzo interesuje mnie wasza praca kuratorska, nie tylko merytoryczna, ale także organizacyjna. Jesteście osobami znającymi Japonię, która jest kulturowo zupełnie odmienna pod względem sposobu pracy czy komunikacji, bardzo odległa od tego, co znajome w Europie czy w Polsce. Jak dużym wyzwaniem było poruszanie się w zupełnie innym środowisku? Czy mieliście komfort i swobodę, czy jednak musieliście uruchomić jakieś zapasowe mechanizmy albo pokłady zupełnie nowych umiejętności zawodowych? Wiadomo, że realizacja projektu po dwóch stronach kuli ziemskiej jest gigantycznym wyzwaniem.

A.J.: Oboje mamy już doświadczenie w realizacji różnych projektów artystycznych z Japonią i od jakiegoś czasu funkcjonujemy w tym kuratorskim i artystycznym obiegu, nie była to więc dla nas zupełnie nowa sytuacja. Istnieją oczywiście różnice kulturowe odczuwalne w pracy, w komunikacji, w poczuciu obowiązku. W kulturze japońskiej bardzo ważna jest uprzejmość, dlatego wiele rzeczy nie wyraża się wprost, a raczej sugeruje, pozostawiając przestrzeń dla wzajemnego zrozumienia. Dla osób przyzwyczajonych do bardziej bezpośredniej komunikacji bywa to wyzwaniem.

P.P.: Zrealizowałem w Japonii, zazwyczaj w parach kuratorskich, osiem czy dziewięć wystaw, głównie kameralnych (poza *Limited vision*). Projekt „Wasze domy nucą nasze pieśni" był zupełnie inny – duży, kilkuetapowy i niezwykle złożony. Dla mnie to było najtrudniejsze dotąd doświadczenie. Mieliśmy tylko pięć miesięcy na przygotowania do pierwszej serii wystaw, przez niezwykle długi czas nie mieliśmy potwierdzonych wszystkich miejsc eksponowania wystaw ani liczby uczestników ze strony japońskiej. Od początku do końca projektu ścigaliśmy się z czasem, to było bardzo niekomfortowe. Gdyby nie wspaniała postawa kilkorga naszych japońskich przyjaciół, którzy dali nam dużo swojego czasu i sił, i gdyby nie prawdziwe zaangażowanie ekip, które przyjechały z Polski, satysfakcja ze zrealizowania projektu mogła być dużo mniejsza.

A.J.: Organizacyjnie projekt był wymagający, pracowaliśmy pod dużą presją czasu, a krótki termin przygotowań i charakter przedsięwzięcia sprawiały, że bywało nerwowo. Jednak dzięki wsparciu programu NAWA „Międzynarodowe Wydarzenie Naukowe na Wystawie Światowej Expo 2025 w Osace" udało nam się zrealizować projekt w skali, która w innych okolicznościach byłaby nieosiągalna. Jesteśmy za tę pomoc bardzo wdzięczni.

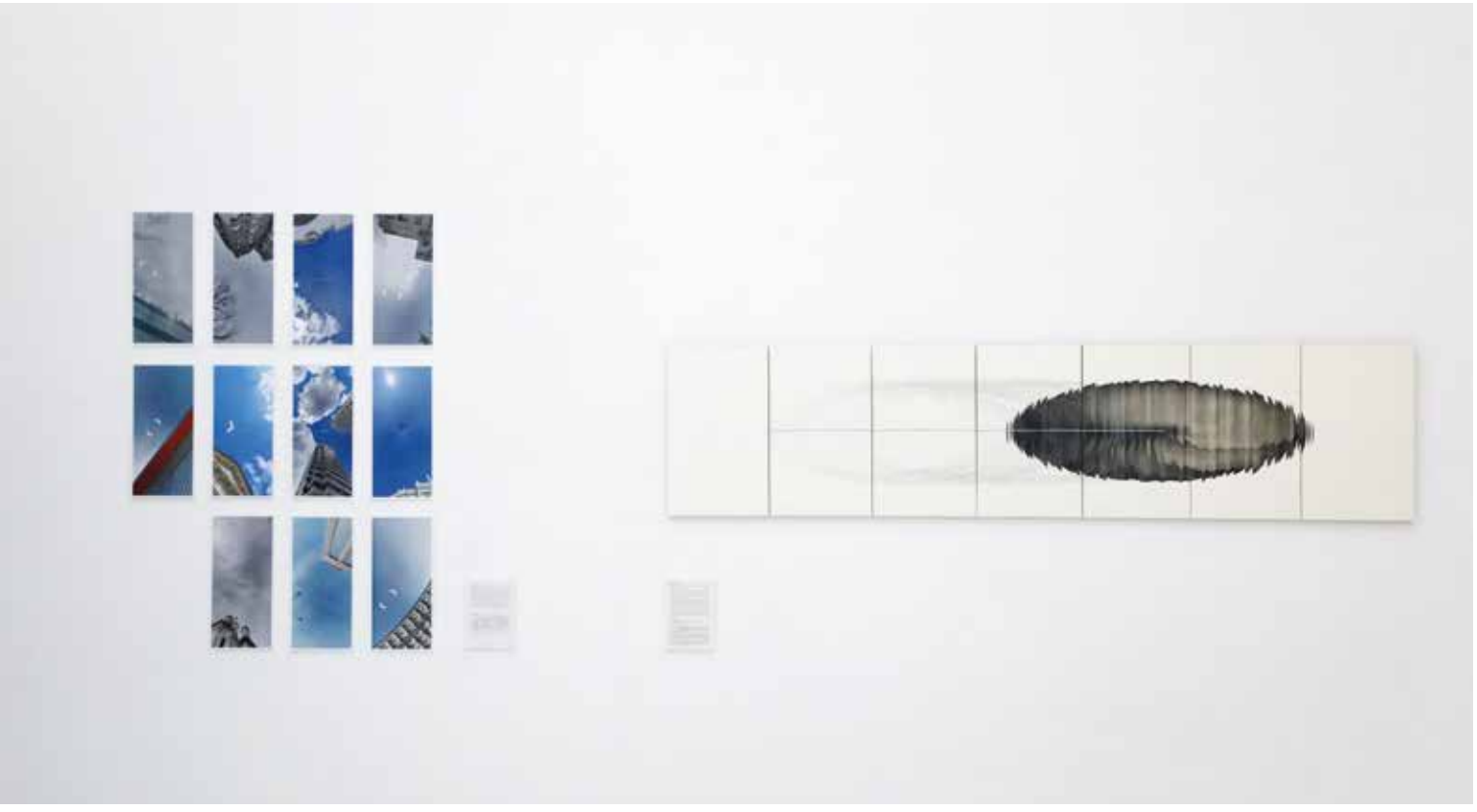
Piotr Kmita, Anna Trojanowska, Yuga Gallery, Tokio, 2025

Ten projekt jest między innymi wynikiem tego, że oboje jesteście japonofilami, że macie silne związki z tym krajem. Powiedzcie, dlaczego Japonia jest dla was tak interesująca? I co was przy niej tak trzyma?

P.P.: Japonia jest pełnią, jest pięknem, jest skąpana w przeszłości i mknie w przyszłość. Tutaj paradoksalne przeciwności nie zwalczają się, tylko zlewają się w jedność, nigdzie na świecie nie ma tak doskonałego zbalansowania opozycyjnych wartości. Nadmiar z minimalizmem, przeszłość z przyszłością, kultura z naturą, chłód z wrażliwym ciepłem, szacunek dla innych z brutalnością, stadność z alienacją, można wymieniać bez końca. I coś, co jest poza zwykłą logiką – pierwszy raz odwiedziłem Japonię przy okazji wizyty studyjnej w związku z organizacją Triennale Rysunku w 2014 roku. Drugiego dnia pobytu, po pierwszych spotkaniach w instytucjach kultury i z ludźmi na ulicy, po pierwszym szybkim przejściu przez Tokio i Kioto, doświadczyłem prawdziwej, silnej, dojmującej iluminacji, nie żartuję. Jakbym po wielu latach, w kolejnym pokoleniu, wrócił do domu. Za każdym razem, gdy przylatuję, czuję to niezmiennie w ciele i umyśle. Nie będę mówił o rzeczach tak bardzo oczywistych, o wspaniałej japońskiej sztuce, kulturze, o grafice i rysunku w każdym zakątku miast. I o tym, co jest coraz ważniejsze – przyjaźniach, które są bezcenne. W Japonii doświadczam intensywnej pełni.

A.J.: Mam takie poczucie, że Japonia nie pozostawia ludzi obojętnych. To jest kraj bardzo specyficzny: albo się go przyjmuje z całą jego tradycją, ze zwyczajami i sposobem funkcjonowania, albo trudno się w nim odnaleźć. Ja pierwszy raz trafiłam tam w 2007 roku na rezydencję artystyczną. Była ona o tyle szczególna, że wszyscy artyści pracowali we wspólnym studio, ale każdy z nas mieszkał u innej japońskiej rodziny. Turyści zwykle zatrzymują się w hotelach, ja zaś z dnia na dzień stałam się częścią japońskiej rodziny, ze wszystkimi tego konsekwencjami: codziennymi rytuałami, zasadami, pewnymi ograniczeniami, ale także niezwykłą gościnnością. To było w Mino, w jednej z miejscowości, w której mieliśmy teraz wystawę. Wróciłam tam po latach, to zupełnie inne miejsce niż megalopolis Tokio, taka prawdziwa, codzienna Japonia. Po tej pierwszej wizycie zostały mi trwałe przyjaźnie. A prawie po dwudziestu latach spotkałam ponownie swoją „japońską rodzinę", co było bardzo poruszające.

Pamiętam, że doświadczenie tej odległej kultury było dla mnie bardzo ważne. Dopiero będąc tak daleko, odczułam wyraźniej, skąd sama pochodzę. Uświadomiłam sobie, jak głęboko jestem zakorzeniona w europejskim dziedzictwie, w tradycji antycznej, chrześcijańskiej, w pewnym sposobie myślenia i rozumienia świata. W Japonii spotkałam ludzi, którzy postrzegali świat inaczej, przez pryzmat swojej kultury opartej na harmonii, relacyjności i szczególnej uważności na otoczenie. Ten kilkumiesięczny pobyt był dla mnie doświadczeniem bardzo formującym w sensie zarówno artystycznym, jak i osobistym, bardzo lubię to wspomnienie.



Krystyna i my

Rozmawiają Alicja Kielan i Ilona Witkowska

Krystyna Michałowska-Podsiadły
w pracowni przy ul. Ofiar Oświęcimskich,
lata sześćdziesiąte XX wieku,
fot. Natalia LL, ze zbiorów Magdy Podsiadły

Ilona Witkowska: Niektórzy nie pamiętają koloru oczu swojej matki. Czy to takie ważne? Nie wiem. Ale kiedy kolega, którego matka niedawno zmarła, podzielił się ze mną tym, że nie wie, jakimi oczami patrzyła całe życie na niego, synusia swojego jedynego ukochanego, to zrobiło mi się strasznie. Od razu pomyślałam o tym, że całe wszechświaty historii giną wraz z każdą śmiercią, niektóre – zupełnie zapomniane. Ten kolor oczu to drobiazg. Oczywiście, że są ważniejsze rzeczy do pamiętania o matce. Na przykład to, że była artystką!

Kiedy Małgorzata Miśniakiewicz i Michał Bieniek zaprosili mnie do współtworzenia z Alicją Kielan wystawy w Mieszkaniu Geppertów, bardzo się ucieszyłam. Prace Alicji są niezmiernie wysmakowane, eleganckie, sama Alicja też zawsze była w moich oczach wyjątkowo piękna i stylowa. Od razu wiedziałam, że zrobimy coś z klasą. Kuratorzy zasugerowali na początku, żebyśmy zrobiły film. Oznaczało to, jak rozumowałam, że cały ciężar wyprodukowania naszej pracy spocznie na Alicji – a ja zadbam o tak zwane poetyckie ujęcie tematu. Mam za sobą jeden scenariusz, do etiudy zrealizowanej z Jagodą Szelc dla Netflixa, może to był trop dla zespołu Art Transparent. Podeszłam do sprawy optymistycznie: wierzyłam w Alicję, jej profesjonalizm i doświadczenie oraz swoje umiejętności, nazwijmy to, miękkie: dobrze improwizuję, łatwo się dostosowuję. Poza tym w jednej z poprzednich wystaw z cyklu *15% abstrakcji* brała udział moja koleżanka i sąsiadka Edka Jarząb (ze Szpakowską-Kujawską) i potraktowała tę pracę jako coś mało zobowiązującego, więc byłam wyluzowana. W dodatku było jeszcze tyle czasu! Pierwszego mejla dostałam chyba w marcu, pół roku przed planowanym wydarzeniem.

O pierwszym spotkaniu po prostu zapomniałam. Dzień wcześniej brałam udział w panelu na festiwalu Silesius i mój mózg postanowił odhaczyć to jako całą pracę, jaką miałam do wykonania na tym wyjeździe – był maj, chciałam do domu, nie chciałam spędzić w mieście ani minuty dłużej niż to konieczne. Kiedy siedziałam już w pociągu, zajrzałam do kalendarza, żeby postawić, gdzie trzeba, ptaszki – i zbladłam. Było mi tak wstyd, że zwyczajnie zamilkłam. Na kilka tygodni. Myślałam: najwyżej mnie zwolnią, zobaczymy, co będzie, oddaję sprawę w ręce losu. Długo po wszystkim dowiedziałam się, że Alicja widziała sprawę zupełnie inaczej.

Alicja Kielan: Na pierwsze spotkanie Ilona po prostu nie przyszła. Nawet nie byłam zła, pomyślałam raczej: pewnie imprezowała, bywa. W tak zwanym poprzednim życiu sama potrafiłam raz czy dwa przegrać z rzeczywistością dnia następnego, trudno było mi udawać oburzenie. Siedziałam więc w Tajnych Kompletach sama, nerwowo spoglądając to na telefon, to na drzwi. Ilona nie tylko się nie pojawiła, ale także całkiem zamilkła. Zobaczyłam oczyma wyobraźni ogrom pracy, jaki mnie czeka, ilość koniecznych przygotowań, nieprzebrane szeregi zmiennych, które trzeba wziąć pod uwagę. Tak mało czasu na ten projekt, niespełna pół roku.

W tym oczekiwaniu i niepewności przyszedł do mnie pomysł. A po zapoznaniu się z dostępnymi materiałami o Krystynie – które głównie, w zasadzie wyłącznie, głosiły: żona Leona Podsiadłego, matka artysty Dominika i dziennikarki Magdy – byłam już pewna, miałam wizję i czułam jakąś więź z bohaterką wystawy. Też jestem poniekąd uwięziona w swoim nazwisku. Od dwudziestu przeszło lat, od kiedy mieszkam we Wrocławiu, słyszę: z tych Kielanów? Być artystką i nazywać się tak samo jak wieloletni rektor Akademii Sztuk Pięknych to przekleństwo (i dar, oczywiście, to powiedzenie jest prawdziwe). W pewnym momencie zaczęłam grać w taką grę, że nie potwierdzam ani nie zaprzeczam – niech myślą, co chcą. Ale ja nie mogę uciec od myśli: czy potencjalna przynależność do tej rodziny czyni mnie bardziej atrakcyjną? Czy chętniej mnie zatrudniają, proponują projekt, milej traktują, z większym szacunkiem lub ostrożnością, niż gdybym nosiła inne nazwisko? To tak abstrakcyjna rzecz, a tak wiąże. Po kilku tygodniach niezręcznej ciszy napisałam do Ilony ponownie, ona teatralnie się ukorzyła i udało nam się umówić na kawę.

I.W.: Kiedy Alicja odezwała się do mnie ponownie, po moim blamażu i zapadnięciu się pod ziemię, poczułam wielką wdzięczność i zaczęłam ją podziwiać jeszcze bardziej. Byłam już gotowa pogodzić się z myślą, że nie robię przy tym projekcie, a ona napisała jakby nigdy nic. Obiecałam sobie, jej i światu, że będę od teraz najrzetelniejsza, jak umiem, potraktuję sprawę poważnie i dam z siebie, co mam najlepszego. Wciąż nie miałam pojęcia, co mnie czeka, bo nie umiałam sobie nic na temat tej pracy wyobrazić, ale zobowiązania wewnętrzne zostały podjęte. Przyszłam na spotkanie z pełną otwartością, gotowością i całym zapałem do pracy, jaki miałam. Sądziłam, że to będzie takie przygotowanie gruntu: co tam sobie każda z nas myśli na zadany temat – i pierwsza próba, sprawdzian możliwości współpracy: czy myślimy troszkę chociaż podobnie? Jak to się teraz mówi: czy rezonujemy ze sobą jakkolwiek?

A.K.: Na kolejne spotkanie przyszłam z gotowym pomysłem: powtórzymy gest Rineke Dijkstry, która zaprosiła różne grupy osób do rozmowy o obrazach na przykład Rembrandta czy Picassa. Jej prace z tej serii to przenikliwe studium tego, jak patrzymy na sztukę, jak ją interpretujemy, jak negocjujemy znaczenia i jak bardzo nasze wypowiedzi są zakorzenione w wiedzy, pozycji społecznej, doświadczeniu. Dwukanałowe wideo: twarze, w zbliżeniu, reagujących na dzieła sztuki ludzi. Czysta, jasna praca, białe tło, powtarzalne kadry. Kilka, kilkanaście osób. Nie muszą wcale dużo mówić, najważniejsze, jak patrzą, jakie emocje uwidaczniają się w drobnych, nieświadomych gestach, w ciszy. Taka wiwisekcja obcowania z obiektem artystycznym. Dijkstra pokazała laikom powszechnie znane arcydzieła, my pokazujemy twórczość wyjętą z marginesu historii sztuki. Dobrze byłoby zachować parytet w doborze ludzi, których chcemy sfilmować, i pokazać możliwie pełen przekrój wiekowy, żeby te twarze były różne.

I.W.: Jakież było moje zdziwienie, kiedy Alicja już w pierwszym zdaniu powiedziała: „mam taki pomysł" – i przedstawiła mi kompletną wizję powtórzenia pracy holenderskiej artystki (o której, oczywiście, pierwszy raz słyszałam). Nigdy w życiu w pracy kolektywnej nie spotkał mnie taki prezent: że nic nie muszę wymyślać! Żadnej żmudnej negocjacyjnej dłubaniny. Jest wymyślone, w dodatku świetnie – bo nie miałam wątpliwości, że odwrócenie działania Rineke Dijkstry to pomysł kapitalny. Wiedziałam też od razu, co bardzo mnie ucieszyło, że skoro odwracamy, to projekt woła o zaangażowanie osób, które ze sztuką obcują na co dzień – a jeśli mam jakąś supermoc, to taką, że wszystkich znam, a przez telefon namówię prawie każdego na prawie wszystko. Czyli: wystarczy, że napiszę do kilkunastu znajomych, artystek,



artystów, naukowczyń i naukowców – koleżanek i koleżków z tak zwanego środowiska – i namówię ich na udział. Jak dla mnie nasza praca była już właściwie wykonana.

A.K.: Wspólnie wymyśliłyśmy, że najciekawiej będzie nie mówić im, czyje prace będą oglądać. Sekret zawsze jest czarujący. Poza tym chciałyśmy czystego odbioru, bez przedsądów, bez nabudowanej *a priori* historii. Chciałyśmy, żeby Krystyna została zobaczona wyłącznie przez pryzmat swoich dzieł, *stricte* jako artystka – bo obie czułyśmy, że tego jej brakowało. Ciekawe byłyśmy, jak głośno przemówią obrazy, o których usłyszałyśmy, że zostały ze śmietnika przez sąsiadkę wyjęte – co silnie zadziałało na nasze wyobraźnie, ale okazało się (na szczęście!) nieprawdą. Do filmu wybrałyśmy wielki symetryczny obraz wschodu słońca z motylami, geometryczną kompozycję z poziomych pasów, portret wnętrza przejrzałego tulipana i niewielką pracę w ciemnych kolorach, którą można opisać jako krzyż lub skrzyżowanie dróg i gwoździe, a do tego dwa ceramiczne kafle: z parą i z dzieckiem, i szmacianą laleczkę. Postanowiłyśmy pokazywać te obiekty zza kamery, po kolei, nic o nich nie mówić, dać pole do luźnych skojarzeń, opartych na czuciu bardziej niż na wiedzy.

Dwukanałowe wideo było celowym zabiegiem formalnym. Na obu kanałach równolegle obecne były twarze: kiedy jedna osoba mówiła, druga milczała i przyglądała się w skupieniu, kiedy milkła, głos pojawiał się po drugiej stronie. Ten naprzemienny rytm mówienia i milczenia pozwalał wybrzmieć nie tylko słowom, lecz także spojrzeniu czy napięciu twarzy. Zależało mi na zarejestrowaniu każdej zmiany w głosie, nerwowych tików, momentów zawahania, nawet jeśli powodowało to dyskomfort ciszy i zagubienia. Wiem, że właśnie wtedy ujawniają się skrywane emocje i skojarzenia, które zwykle próbujemy kontrolować lub ukryć przed kamerą. Ten podział na reakcje wypowiedziane i niewypowiedziane zaczął układać się w symboliczną strukturę. To, co określone i nazwane – pozostaje na powierzchni, funkcjonuje w obiegu, podlega interpretacji. To, co rozgrywa się w ciszy i w spojrzeniu – pozostaje trudniejsze do uchwycenia, a przez to bliższe temu, co zapomniane lub nigdy w pełni nieuznane. Kilka takich momentów, niestety, pozostało wyłącznie naszym doświadczeniem i nie trafiło do filmu. Tam, gdzie ja czułam wagę ciszy lub wzruszenia osoby filmowanej, Ilona – kierując się empatią – wchodziła w relację, pocieszała, reagowała. To, co było naturalnym, ludzkim gestem, jednocześnie odsłaniało granicę między potrzebą odpowiedzi na emocje drugiej osoby a zasadą, którą staram się zachować jako dokumentalistka – obserwować, nie ingerować.

I.W.: Pierwsze nagranie poszło średnio. Nie ma dla mnie nic trudniejszego, niż nie reagować, kiedy ktoś szuka u mnie pomocy wzrokiem – od razu wchodzę z jakimś rozładowującym, wspierającym zdaniem – a przecież chodziło o to, żeby dać wybrzmieć reakcjom naszych gości, nawet jeśli wiązało się to z ich dyskomfortem czy pewną niezręcznością. Kiedy oczy Kariny Marusińskiej napełniły się łzami po tym, jak wzięła w ręce szmacianke, rzuciłam się ją przytulać, a Alicja zamordowała mnie spojrzeniem – bo Karina tak pięknie płakała, a ja zrujnowałam to ujęcie. W kolejnych dniach nagrań, nauczona tym doświadczeniem, robiłam, co mogłam, aby nasi uczestnicy czuli się dobrze przed nagraniem i po nim – byłam w swoim żywiole, rozmawiając i żartując z tymi wszystkimi fantastycznymi ludźmi. Nikita Krzyżanowska, z którą nie miałam nigdy wcześniej okazji do spotkania, przyniosła nam spektakularny bukiet i domowy cydr. Z Magdą Podsiadły poszłyśmy na zupę i rozmawiałyśmy o jej adoptowanej suczce, której historię znałam ze stron psich fundacji, bo była za dziurę w nodze przypięta do łańcucha. Andrzej Dakszewicz, który oglądał obrazy chyba najpiękniej ze wszystkich, pokazywał mi swoją ostatnią serię prac i łyse koty. Same świetne towarzyskie sytuacje. Z kolei w pokoju, gdzie eksperyment przeprowadzałyśmy, ograniczałam się do zachęcających uśmiechów i reagowania na subtelne znaki, jakie dawała mi Alicja lekkim skinieniem głowy lub samym spojrzeniem.

Wystąpienie Kariny było najbardziej emocjonalne, większość osób biorących udział w naszym eksperymencie wolała użyć swojej wiedzy z historii sztuki, skojarzeń zakorzenionych w tym, czego się nauczyli i na czym swobodnie mogą się oprzeć, nie mówiąc zbyt wiele o sobie. Pytanie o kolor oczu matki, zadane na koniec każdego wywiadu, było zaplanowanym ciosem w serce, wytrącającym oręż erudycji z rąk jakże zaprawionych w boju nim osób. Sam plan mógł działać deprymująco: w małym białym pokoju trzy kamery skierowane prosto w twarz, dźwiękowiec Wojtek z tyczką i strategicznie rozłożone dzieła sztuki – tak, żeby przypatrując się im, trzeba było obracać twarz, być widocznym z każdej strony.

W tych warunkach przyjęłyśmy dwanaście osób: sześć kobiet i sześciu mężczyzn, w wieku od dwudziestu kilku do prawie siedemdziesięciu lat, wszystkich związanych z wrocławskim środowiskiem twórców i profesjonalnych odbiorców sztuki: osoby artystyczne, badaczki, nauczycieli. Ich obserwacje, ścieżki, którymi podążały ich myśli, były zaskakująco zbieżne. Bardzo nas to ucieszyło – bo świadczyło o tym, że Krystyna mówi sama za siebie, że jej sztuka jest silna i osadzona w rozpoznawalnych nurtach (powtarzały się tropy: Georgia O'Keeffe, oniryści), a jednocześnie wystarczająco niejednoznaczna, by nie pojawiły się redukujące etykietki.

W miarę gromadzenia materiału pojawiały się ciekawe obserwacje: opadające pręciki kwiatu kojarzyły się powszechnie z plemnikami i rakietami jednocześnie, co bardzo interesująco w kontekście „wypadania z obiegu" artystek będących matkami sytuuje zapłodnienie blisko wojny. Wszyscy nasi „badani" widzieli podwójną naturę dzieł: spod radosnych kolorów i lekkich motywów, kwiatów i motyli przeziera coś niepokojącego. Ich intuicje potwierdziły dzieci artystki, z którymi spotkałyśmy się na koniec, mówiąc wprost o dwoistości natury Krystyny. Czułyśmy, że naprawdę poznałyśmy ją: elegancką, oryginalną kobietę, wszechstronną artystkę, ważną postać wrocławskiej bohemy drugiej połowy XX wieku. Jej historia indywidualna, która poruszała nas coraz bardziej, im głębiej w nią wchodziłyśmy, pokazuje wiele uniwersalnych prawd o sytuacji artystek matek. Stało się to dla nas jasne, kiedy do wideo dobierałyśmy fragmenty z publikacji *Ręka, która porusza kołyskę, trzyma pędzel* – pasowały wręcz idealnie. Było to odkrycie równie niesamowite, jak to, że montaż wypowiedzi naszych gości nie był kolekcją osobnych spostrzeżeń – ale spójną historią, jedną opowieścią,

na wiele głosów. Ważny był też sposób prezentacji pracy w przestrzeni wystawy, zaproponowany przez Małgorzatę. Oba ekrany zostały ustawione naprzeciwko dzieł Krystyny wiszących na ścianie. W rezultacie osoby z filmu patrzyły symbolicznie i dosłownie właśnie na tę ekspozycję. Ich spojrzenia wracały do miejsca, z którego wyszły, domykając obieg. Krystyna niewątpliwie została dostrzeżona. Naszym największym zwycięstwem jest fakt, że kiedy zaczynałyśmy pracę, informacji o Krystynie bez kontekstu jej męża i dzieci w zbiorowej świadomości internetu było tyle, co nic – a teraz jest ta wielowątkowa, warstwowa, przekrojowa wystawa. Udało się odzyskać kobietę.





Niektórzy nie pamiętają koloru oczu swojej matki, kadry z filmu Alicji Kielan i Ilony Witkowskiej, 2025

Grafika w sztuce współczesnej. Między materialnością a niematerialnością. Konferencja graficzna Wrocław 2026

Rozmowa Doroty Miłkowskiej z Anną Kodź i Sebastianem Łubińskim

Piętnastego i szesnastego lutego 2026 roku odbyła się we Wrocławiu Międzynarodowa Konferencja Graficzna, której organizatorem była Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Tytuł konferencji – *Grafika w sztuce współczesnej. Między materialnością a niematerialnością* – miał zachęcić uczestników do podjęcia szerszej refleksji nie tylko nad fizycznym aspektem grafiki, ale także nad jej teorią i warstwą intelektualną. Konferencji towarzyszyło kilka wystaw. Główna, zatytułowana Między materialnością a niematerialnością, była pokazywana była w galerii ASP Neon, ekspozycja Supernowa (grafika studencka) – w galerii ASP Concrete, Reprezentarium (prace twórców z polskich uczelni artystycznych) – w budynku głównym uczelni, Konstelacje (artyści związani z wrocławską Akademią) – w galerii Geppart, Kiedy księżyc stracił twarz – w Studiu Graficznym Tyszkiewicz, Zapis przejścia – w Pracowni Galerii Miejskiej, a w Domku Miedziorytnika można było zobaczyć małe formy graficzne. Z zaproszenia do uczestnictwa w konferencji skorzystało dwadzieścia siedem osób wybranych spośród siedemdziesięciu sześciu zgłoszonych. W głównej wystawie wzięło udział pięćdziesięciu ośmiu artystów, których prace zostały zakwalifikowane przez jury oceniające sto siedemdziesiąt trzy nadesłane grafiki.

Konferencja i towarzyszące jej prezentacje bez wątpienia były dla ich uczestników oraz gości źródłem wiedzy i doznań estetycznych. O związane z nimi przemyślenia zapytałam **Annę Kodź** i **Sebastiana Łubińskiego** – osoby zaangażowane w przygotowanie konferencji i wystawy głównej.

> **Przysłuchiwaliście się prelekcjom, oglądaliście wystawy i braliście czynnie udział w ekspozycjach. Podzielicie się refleksjami?**

Sebastian Łubiński: Szczególnie istotne z mojego punktu widzenia jest dające się zaobserwować szersze zjawisko, które nazwałbym demokratyzacją grafiki. Przejawiło się ono w różnorodności postaw oraz w braku konieczności definiowania, czym grafika jest, a czym nie jest. I w przekonaniu, że ważne są zarówno warsztat, idea, jak i forma. Tę różnorodność widać było również w indywidualizacji języka wypowiedzi, potrzebnego przede wszystkim do prowadzenia dialogu z samym sobą, ale i budowania relacji z odbiorcą.

> **To prawda, mogliśmy poznać bardzo zindywidualizowane podejścia, skupione zarówno wokół tradycyjnego warsztatu, jak i wokół działań opartych na procesualności, łączeniu grafiki z instalacją czy performansem. Dla mnie jako historyczki sztuki ciekawe były zwłaszcza te prelekcje, których autorzy znajdowali inspirację i własne miejsce w historii grafiki. Myślę tu zwłaszcza o wykładzie Pawła Krzywdziaka, który rozwija w swoich pracach motyw szrafury renesansowych, manierystycznych i barokowych mistrzów miedziorytu, a także o „pointylistycznych" grach z kolorami Christophera Swifta, polegających na wykorzystaniu niedoskonałości naszego zmysłu wzroku, postrzegającego kolory, których artysta nie użył w grafikach.**

Anna Kodź: Niezaprzeczalną wartością tego typu konferencji jest możliwość spotkania i rozmowy. Sama wielokrotnie uczestniczyłam w sympozjach i konferencjach litograficznych. To, co mnie na nich uderzyło, to powracająca refleksja dotycząca zamykania pracowni graficznych w szkołach Europy Zachodniej, co jest następstwem odchodzenia na emeryturę profesorów, i niepokój związany z zanikaniem tradycji. Ja na szczęście mam zupełnie inną perspektywę. Zorganizowana przez nas konferencja także napawa optymizmem. Przyjechali na nią prelegenci z całego świata: z Europy, Australii, Ameryki Północnej i Południowej, z Azji – w bardzo różnym wieku. Podobnie było ze słuchaczami.

> **I nie były to wyłącznie osoby związane z ośrodkami naukowymi, ale także artyści prowadzący pracownie albo działający indywidualnie.**

Tak. Dodatkowo przebijała z różnych wypowiedzi potrzeba angażowania własnych rąk do pracy, co budzi we mnie przekonanie, że nie musimy się martwić konkurencją w postaci sztucznej inteligencji. Z drugiej strony jest ona dla wielu osób narzędziem wykorzystywanym na pewnym etapie pracy i jako taka jest pomocna. Podobne lęki budził na przykład Photoshop w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Wspomnę, że o sztucznej inteligencji i „hybrydowych materiałach przyszłości" interesująco opowiadał Paul Catanese.

> **Ważne są także emocje, które pojawiają się w wyniku prowadzenia ze sobą i z widzem dialogu, o którym wspomniał Sebastian. Ich szczerości sztuczna inteligencja nie podrobi.**

Warto tu wspomnieć o prezentacji Marleny Biczak, która od kilku lat pracuje nad grafiką zatytułowaną *Doświadczenie*. Jest to wielkoformatowa mezzotinta o rozmiarze niespotykanym przy tej technice. Artystka ręcznie przygotowała blachę, z której odbiła pierwszy, zupełnie czarny stan. W kolejnych stopniowo odchodzi od tego koloru, drukując coraz jaśniejsze abstrakcyjne grafiki. Podczas prezentacji mogliśmy się dowiedzieć, że tworzenie cyklu jest sposobem na pogodzenie się z samobójczą śmiercią ojca, na stopniowe wychodzenie z traumy. Cały proces może trwać kilka lat. Jego zwieńczeniem będzie całkowicie biała odbitka.

> **To była bardzo poruszająca historia. Niezwykle ważne było w niej wykorzystanie techniki mezzotinty, która polega na wyprowadzaniu obrazu z czerni. To „wychodzenie" ma tu wymiar symboliczny. Prezentacja spotkała się zresztą ze szczególnym wyróżnieniem.**

Artystka otrzymała za nie nagrodę patrona honorowego, którym było wydawnictwo Printmaking Today.

> **Pojawiło się także kilka akcentów związanych ze społecznotwórczą funkcją grafiki.**

Temu poświęcona była prezentacja Adrianny Abadal, której rodzice prowadzą od wielu lat otwarty dla gości warsztat graficzny. Z kolei Vasyl Savchenko opowiadał o międzynarodowym projekcie studenckim, w którym udział wzięli młodzi ludzie ze Stanów Zjednoczonych, z Hiszpanii i Polski. Mariusz Gorzelak i Majka Dokudowicz zaprezentowali zaś trwający już kilka lat projekt „Printcard Wrocław", którego istotą jest międzynarodowa wymiana grafik i tworzenie ich kolekcji na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Sebastian Łubiński: Tak, grafika na różne sposoby łączy ludzi.

> **Połączyła ich także na wystawie *Między materialnością a niematerialnością*.**

Anna Kodź: Wystawa interesująco rezonowała z konferencją: mogliśmy na niej zobaczyć różne media, mieliśmy grafikę tradycyjną na papierze, ale także formy wyłącznie multimedialne i instalacje oraz rzeźby.

Sebastian Łubiński: Oczywiście wystawa nie była budowana wokół tematyki konferencji. Była przekrojową prezentacją tego, co do nas dotarło, a przede wszystkim tego, co we współczesnej grafice się dzieje. Oprócz szerokiego zakresu mediów ważna była rozmaitość tematów, którymi zajmowali się autorzy.



Widok wystawy, Centrum Sztuk Użytkowych, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, fot. M. Pietrzak



Czy patrząc na wystawę, można wysnuć jakieś ogólne stwierdzenia na temat tendencji, które zaznaczają się w grafice artystycznej? Od wielu lat obserwujemy, jak ona ewoluuje, jak coraz chętniej wkracza w obszar innych mediów.

Sebastian Łubiński: Patrząc na wystawę, nie dało się odczuć dominacji tych nowych tendencji. Raczej bogactwo postaw, ale nie wyłącznie tych związanych z postmodernistycznym zachwytem teorią i ideą. Wyraźne było zbalansowanie między takim myśleniem a działaniami mocno zakorzenionymi w warsztacie. Jeżeli nawet pojawiało się myślenie konceptualne w jakichś pracach, to tym warsztatem było zrównoważone.

Anna Kodź: To jest właśnie charakterystyczne dla grafików: jeśli wychodzą poza tradycyjne medium, szukają nowych rozwiązań – formalnych, związanych z wykorzystaniem nowych narzędzi – to w moim odczuciu zawsze w takich wypadkach spotykamy się z wysokim poziomem warsztatowym. Być może jest to kwestia specyficznego sposobu myślenia o warsztacie – niezależnie jaki finalny kształt ma praca, zawsze charakteryzuje się wysokim poziomem realizacyjnym. Podeprę się tu przykładem tryptyku autorstwa Mariusza Filipowicza *Numbers*, nawiązującego do portretów nagrobkowych. Sam autor definiował go jako „kinetyczną grafikę sepulkralną". Gdy podchodziło się bliżej, portrety zaczynały się poruszać, pulsować jak bijące serce.

Sebastian Łubiński: Wspomniałbym tu jeszcze o pracy Franza Hokego. Funkcję matrycy pełnił w niej nie zwykły kamień litograficzny, ale kamień wydobyty z rzeki, który jako obiekt sam w sobie był ciekawy. Mogliśmy go zobaczyć na wystawie. Odbitka była szczególna: z jednej strony nowatorska, a jednocześnie osadzona w klasycznym podejściu.

Anna Kodź: Myślę, że warto byłoby zwrócić również uwagę na pracę Carolyn Craig *Temporary cleaning job – Sisyphus applied*, wykonaną z setek wydruków EFTPOS, wielokrotnie skanowanych i drukowanych, z których finalnie zrobiona była animacja poklatkowa.

Sebastian Łubiński: I jeszcze grające ze światłem, przestrzenne obiekty Sioban Piercy *Restless Objects*, wykonane z woskowanego papieru kozo, który po zadrukowaniu został złożony i oprawiony w zadrukowane okładki z papieru i kapy, z elementami konstrukcyjnymi z wykałaczek. Bardzo liryczne w wyrazie.

Anna Kodź: Podobną lirycznością charakteryzowały się wydruki intaglio na papierze ryżowym Ann-Kristin Källström *Not just an arbitrary forest, a reconstructioning process*. Były one podwieszone w przestrzeni tak, że każdy ruch – spowodowany otwarciem drzwi, przejściem kogoś obok – powodował, że praca ożywała.

Sebastian Łubiński: Wspomnę także obrazy Marleny Biczak i Pawła Krzywdziaka wykonane z matryc. I druk UV na drewnie Pauliny Tarary.

Anna Kodź: Oprócz tego mieliśmy bardzo dobre realizacje o tradycyjnym charakterze: litografia Nastazji Ciupy, mezzotinta Devon Stackonis, wypukłodruk Marty Lech. I wspomniane już obiekty: rzeźbę ceramiczną z serigrafią Wałgorzaty ET BER Warlikowskiej oraz przestrzenną pracę autorstwa Majki Dokudowicz i Joannisa Anastaziou.

Te dwie ostatnie realizacje wkraczają w obszar, w którym ważna jest narracja. Czy oprócz nich pojawiły się inne graficzne komunikaty dotyczące ważnych problemów?

Sebastian Łubiński: O ile treść prac nie znajdowała się w centrum naszego zainteresowania w momencie tworzenia wystawy, o tyle rzeczywiście dało się na niej zauważyć specyficzną lirykę, refleksyjność.

Anna Kodź: Ja ją odebrałam jako próbę odpowiedzi na pytania: „Kim jesteśmy?" i „Dokąd zmierzamy?". Wiele prac było skupionych wokół człowieka, emocji, na przykład litograficzne portrety na tkaninie Pauliny Buźniak inspirowane śmiercią jej matki, wspomniane prace Mariusza Filipowicza, które podobnie można by było potraktować jako refleksję na temat odchodzenia, człowiek w klatce Aleksandra Czekaja, praca Anny Rendeckiej – sitodruk na karteczkach samoprzylepnych opowiadający o zapominaniu, zanikaniu. Nie będę wspominać wszystkich, było ich naprawdę dużo.

Sebastian Łubiński: Pojawiły się także wykorzystujące sztuczną inteligencję prace Pawła Puzio i Paula Catanese, dające odpowiedź na drugie z pytań.

Tak, to było bardzo dobre uzupełnienie wątków, które pojawiły się podczas konferencji. Dziękuję za rozmowę.



Widok wystawy, Centrum Sztuk Użytkowych, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, fot. M. Pietrzak







Agata Kalinowska

Czujące ciało jest polityczne. Wywiad z Pau Woźniczką

Pracujesz z ciałem, często przekraczając jego kulturowe ograniczenia. Współczesny performans i praktyki choreograficzne coraz silniej akcentują kwestie tożsamości oraz pracy z cielesnością. Czy masz poczucie, że ten obszar funkcjonuje dziś w obiegu ponadlokalnym i że polskie środowisko bywa zbyt wąskie dla tego, co robisz?

Czuję, że nie jest za mała. Praca z ciałem to praca u podstaw – otwieranie się na czucie ciała, zmysły, pragnienia wykraczające poza wąską normę – rezonuje z wieloma osobami. Widzę to na swoich warsztatach i po performansach. Osoby to łapią, są ciekawe. Pytanie: jaka infrastruktura może wspierać takie procesy, które wymagają czasu? Ciało nie lubi pośpiechu.

Od pewnego czasu towarzyszy mi refleksja nad tym, z jakiego miejsca tworzę. Sztuka jest dla mnie przedłużeniem życia, to nierozłączne. Tu pytanie: jak zbudować warunki dla siebie, by te akty twórcze mogły wydarzać się w drobnych gestach, praktykach codzienności. Jak nawigować między życiem zawodowym, ekonomią a potrzebą tworzenia? Celem jest bycie z żywym materiałem, który przeze mnie przepływa. Czemu daję życie, tworząc? Mam świadomość, że przedłużam życie twórczego bytu, mam wdzięczność dla osób artystycznych, myślicielek, które są za mną – moich twórczych mentorek. To nie jest tylko o mnie. Podążając tą ścieżką, wiem, że dokładam kawałek do większej całości, że ze mną i po mnie będą inne osoby, którym zależy na takich wartościach. Takie myślenie daje mi odpuszczenie, szczególnie w rzeczywistości, która syci się obnażaniem w mediach społecznościowych i kultem odrębności jednostki. Interesuje mnie podłączanie się do źródła, do kolektywnego doświadczania świata. Wykroczenie poza samotne „ja" ku wspólnocie. W zgodzie z tym, jak funkcjonuje ta planeta – opierając się na koegzystencji, współzależnym powstawaniu.

Chodzi także o czas i przestrzeń dla pracy twórczej – nasz system nie sprzyja temu szczególnie. Chciałabym jednak wrócić do twojego opisu, bo pojawił się tam fragment o „pamięci brzucha", który mnie zaintrygował.

Myślę właśnie o brzuchu, o miednicy i ogólnie o środku ciała, takim środku ciężkości, dość tajemniczym, który u kobiet kojarzy się mocno z zapładnianiem, miejscem powstawania nowego życia. Ale to też jest często, właśnie u kobiet, najbardziej zablokowana część ciała. Wystarczy pójść do fizjoterapeuty, to powie ci, że masz zablokowaną miednicę i że mnóstwo osób tak ma, czy to przez siedzenie, ale też prawdopodobnie po prostu przez brak eksploracji tej sfery.

W pracy *Your flesh is on my kin* bardzo mocno eksplorowałyście z Jagną Nawrocką i Magdą Siemaszko ruchy bioder, również te frenetyczne, dzikie, i dla mnie ta praca była rewolucyjna. Kant mówił, że to są ruchy niegodne filozofa, one się ogólnie kojarzą z penetracją, seksem. Wy ich użyłyście w tej choreografii i dla mnie to było o odzyskiwaniu wolności ciała.

W tej choreografii wyszłam od fascynacji chimerycznością ciała, groteską, relacją między wnętrzem i zewnętrzem. Pytałam o uzdrowienie zepsutych korzeni, a to zaprowadziło mnie do brzucha, do pępka. Lubię nazywać pępek pierwszymi ustami, tędy przyjmowałyśmy pierwszy pokarm, ale też pierwszą blizną, powstałą przy urodzeniu. To doskonale ilustruje poziom napięcia, jaki przechowuje ta część ciała. W uzdrawianiu korzeni kluczowe okazało się odzyskiwanie ciała, tego, co skryte wewnątrz, uznane za obrzydliwe, abiektalne.

Myślę, że doświadczenie ciała kobiecego jest doświadczaniem inności w sobie. Jesteśmy społecznie tresowane, użyję tego słowa, do uprzedmiotowienia siebie, do patrzenia na siebie zewnętrznym *male gaze*. Fizjologia ciała kobiecego jest stabuizowana, i myślę, że stąd płynie ta potrzeba bycia z groteskowością ciała, jego mięsistością,

tkankami, śluzem, krwią, by to oswoić, zrozumieć, że to też jestem ja. Że mogę się tym bawić, a trzęsąc swoją miednicą, pośladkami, brzuchem, mogę też trząść porządkami, które to ciało zdyscyplinowały. Pozwalam sobie odkleić się od siebie, by w tych frenetycznych ruchach odczepić się na chwilę od swojej ludzkości i wszelkich kategorii i etykiet nałożonych na to ciało. Kiedy dotykam swojego brzucha, dotykam centrum swojej mięsistości, dotykam miejsca, z którego pochodzę.

Poza tym w brzuchu, w odniesieniu do inności, mieści się pytanie o to, co we mnie żyje. Myślę o całym życiu więcej-niż-ludzkim, które konstytuuje moje ciało, mikroflorach bakteryjnych, organizmach, które wspierają moje życie, ale też często i nie, tam również znajdują się historie pasożytnicze, historie niedoborów, środowiskowego zanieczyszczenia. To przestrzeń, o której można mówić nie tylko afirmatywnie. To mnie zajmuje, bo buduje obraz mojego ciała jako swojskiego i obcego jednocześnie. Zepsute korzenie to ludzkie historie rodzinne, ale także zerwane więzi z Ziemią. Interesuje mnie renegocjacja myślenia o normatywności pokrewieństwa i jego linearności. Skąd się wzięły istoty te żyjące we mnie? Sięgam ku genealogii, która jest więcej niż ludzka, która wykracza poza kategorię rodziny, jaką znamy. Rodzimy się z Ziemi, z planety. Jesteśmy jej przedłużeniem. Brzuch przypomina, że jesteśmy uwikłane w ten świat. Zarówno na poziomie biologicznym, jak i na poziomie społecznym. To miejsce w ciele, które tak często jest zawstydzone, nosi cały ciężar tego, czego oczekuje od nas społeczeństwo. Osadza się w nim mnóstwo oczekiwań związanych z wizualnym wyglądem, treningiem ciała, kultem kanonicznego piękna.

Queerowanie tej przestrzeni jest dla mnie głębokim wsłuchiwaniem się w historie tam zawarte, te indywidualne i te kolektywne. Jest otuleniem i byciem z tym, co się pojawia, a to jest często smutek, strach, wstyd. Na warsztatach zapraszam do tego, by trzymać tę przestrzeń taką, jaka jest, i pozwolić jej rosnąć, puchnąć. To tam jest centrum naszego życia, dlaczego więc jesteśmy przyzwyczajone, by je ściskać paskami, wypłaszczać bielizną, ukrywać, gnieść?

Myślę, że brzuch to jest temat, który biorę na warsztat na całe życie.

Zastanawiam się, jak ty się czujesz, będąc w takim otwarciu cielesnym, bo zakładam, że przez pracę z ciałem masz bardzo duży dostęp do niego.

To jest dla mnie nieustanna przepiękna nauka, że głęboka relacja i kontakt z ciałem to jest proces nielinearny. Od pięciu lat praktykuję świadomy ruch, zaczęło się od tańca. Nauczyłam się, że ciało czuje i przeżywa, a przez ruch mogę udrażniać te przepływy, mogę się z nim kontaktować. Wcześniej ruch był dla mnie tylko treningiem nastawionym na cel: dyscypliną, by nadać ciału pożądany, aprobowany społecznie kształt. Przez pięć lat doświadczyłam uleczenia wielu mentalnych bolączek, blokad, depresji. W ruchu poczułam życie, pragnienie życia, to było wielkie odkrycie dla mnie. To były uczucia, które nie towarzyszyły mi jako nastolatce czy młodej dorosłej. Mimo że to było tak silne doznanie, dalej miewam okresy, gdy zapominam o tym, zaczynam ignorować sygnały z ciała. Myślę, że to oduczanie się odcieleśnienia jest pracą na całe życie. Od najmłodszych lat jesteśmy uczone, by z tego ciała rezygnować, powstrzymywać potrzeby fizjologiczne w szkole, dopasowywać się do środowiska, które często nas przebodźcowuje. Ciało jest medium, portalem do przeżywania tego świata. To, jak doświadczamy naszego ciała, ma wpływ na to, jak postrzegamy rzeczywistość.

Jak być zestrojoną ze sobą, swoimi potrzebami? To jest bardzo wymagające, szczególnie w tej rzeczywistości, która rozrywa na kawałki naszą uważność. Czasowość miasta nie jest czasowością ciała, żyjemy, dopasowując się do prędkości maszyn, nie naszych biologicznych zegarów. Myślę, że to kontrkulturowe słuchać ciała w systemie, który żeruje na naszym odcieleśnieniu. Gdybyśmy wszystkie słuchały informacji z ciała: OK, tu moja granica jest przekroczona, tu jestem przemęczona, tu się wypalam, tu moje ciało mówi „nie", to gdzie by nasze społeczeństwo było w tym kapitalistycznym pędzie, w którym wszyscy są przepracowani, zagonieni.

Widziałam kiedyś performans Nico Roses z Young Boy Dancing Group, który przez półtorej godziny nie tylko kręcił się wokół własnej osi, ale także poruszał się po okręgu. Performans miał swobodny charakter – artysta, mówiąc do nas przez przypięty mikrofon, dzielił się różnymi myślami: na przykład że właśnie uświadomił sobie, że chłopak, z którym się spotyka na seks, nigdy nie zapytał go o nic osobistego, albo że noc wcześniej poszedł na imprezę, wiedząc, że następnego dnia przez półtorej godziny będzie się kręcił, ale i tak go nie zwolnią, bo już się w tym kręci. Pod koniec byłam świadkiem, jak w jego ciało jakby wstąpiła jakaś siła – wygięło go gwałtownie do tyłu, twarz się rozlała, wykrzywiła, a energia, która się w nim skumulowała, miała w sobie coś z boskości. Siedziałam bardzo blisko i było to tak wstrząsające, że się rozpłakałam, myśląc: „Tak, to jest w tym momencie mój Kościół, moje doświadczenie boskości płynące z innego ciała". Później zastanawiałam się, jak ogromną pracę musiał wykonać z ciałem, żeby ten moment mógł wydarzyć się choćby przez kilka sekund. Czy ty także doświadczyłaś takich momentów ekstazy, totalnego uwznioślenia, poczucia świętości rodzącej się z pracy z ciałem?

Zdecydowanie mam takie doświadczenia. Może niekoniecznie myślę o momentach na scenie, ale w procesie twórczym. Nawet teraz ostatnio w pracy nad choreograficznym duetem z Jagną Nawrocką robiłyśmy taki trzyaktowy *score*: składałyśmy siebie w ofierze, potem umierałyśmy, jedna z nas grzebała ciało, finalnie zmartwychwstawałyśmy. To doświadczenie było mocne, bardzo transowe. Otworzyłyśmy pole, przez które przepływały różne energie, archetypy, coś ponadwidzialnego otwierającego na uważność, na subtelne niuanse w ciele.

Ciało może wejść w niebywałe stany dzięki koncentracji, wyciszeniu, słuchaniu. Możesz wejść do przestrzeni podświadomości, gdzie się łączysz z czymś, co jest w takim szerokim polu bycia. Przepuszczasz to przez własny filtr – przez własny ciało-umysł. Myślę tutaj o jakimś oceanie, do którego nurkujesz i płyniesz. To są też takie doświadczenia, które mam podczas medytacji, podczas odosobnienia vipassana. Skupiasz całą

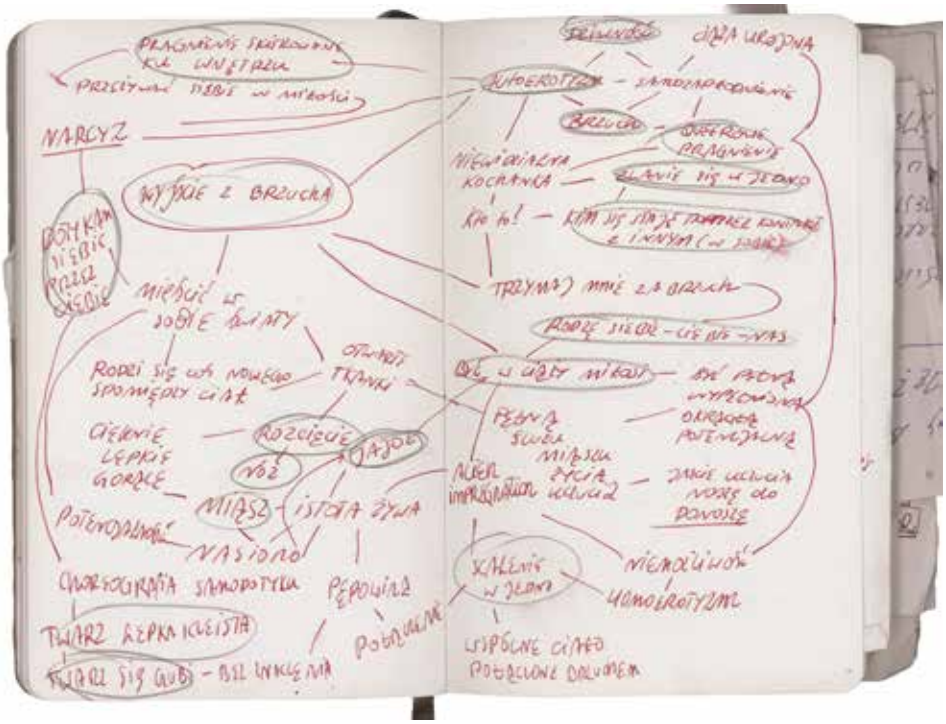
uwagę na ciele, jego doznaniach. Doświadczasz esencji, wibracji – i nie mam na myśli niczego ezoterycznego, lecz coś dosłownego. Ono składa się z tkanek, z mięśni, z atomów, a te atomy są zbudowane w konkretny sposób. W ciele jest mnóstwo przestrzeni, tak jak w atomie, wszystko jest w nieustannym drganiu, ruchu. I gdy umysł nie nakłada na to mentalnych narracji, to widzisz rzeczy takimi, jakie są, czujesz to, czym jesteś.

Trudno to opisać słowami, to jest do czucia, nie opowiadania. No i dla mnie to jest doświadczenie, tak jak mówisz, jakiejś boskości we własnym ciele.

Współcześnie dużo mówi się o traumie – także w mediach społecznościowych, gdzie często pojawia się narracja skupiona na cierpieniu i doświadczeniu zranienia. W twojej pracy rana nie jest jednak wyłącznie miejscem powrotu do traumy, lecz raczej punktem przejścia ku innym doświadczeniom – przyjemności, dziwności, transformacji. Myślę tu między innymi o *Domu Dobrym*, filmie dotyczącym przemocy i jej reprezentacji, a także o tym, jak w swojej praktyce pokazujesz cielesność jako przestrzeń kontaktu, która może być bezpieczna i przekształcająca. Jak rozumiesz tę różnicę między przedstawieniami przemocy a możliwością odzyskania przyjemności i bliskości w pracy z ciałem?

Mnie w ogóle fascynuje temat rany, ale i temat ofiary. Jak nie wpadać w rolę ofiary, która poświęca siebie, bo nie potrafi inaczej, jak można zmienić myślenie o ofierze jako o bohaterce? Grzebanie w ranie, wkładanie palca do rany, po to, żeby szukać swojej sprawczości i szukać swojego „chcę", szukać siły. One często mogą wzrastać przez przyjrzenie się tym bolesnym miejscom. Nie interesuje mnie eskapistyczna przyjemność. Przyjemność jest polityczna i bycie w czującym ciele jest polityczne. I to, co mówisz, że jest tak dużo warstw, traum, bólu i tych przekroczeń w rzeczywistości, z której wyrastamy, że nie ma mowy o odwracaniu się od tego i udawaniu, że tego nie ma. Mnie interesuje, jak transformować to na rzecz budowania własnego samostanowienia i sięgania po to, czego ja/my pragniemy, nazywania tego. To jest niekomfortowy proces.

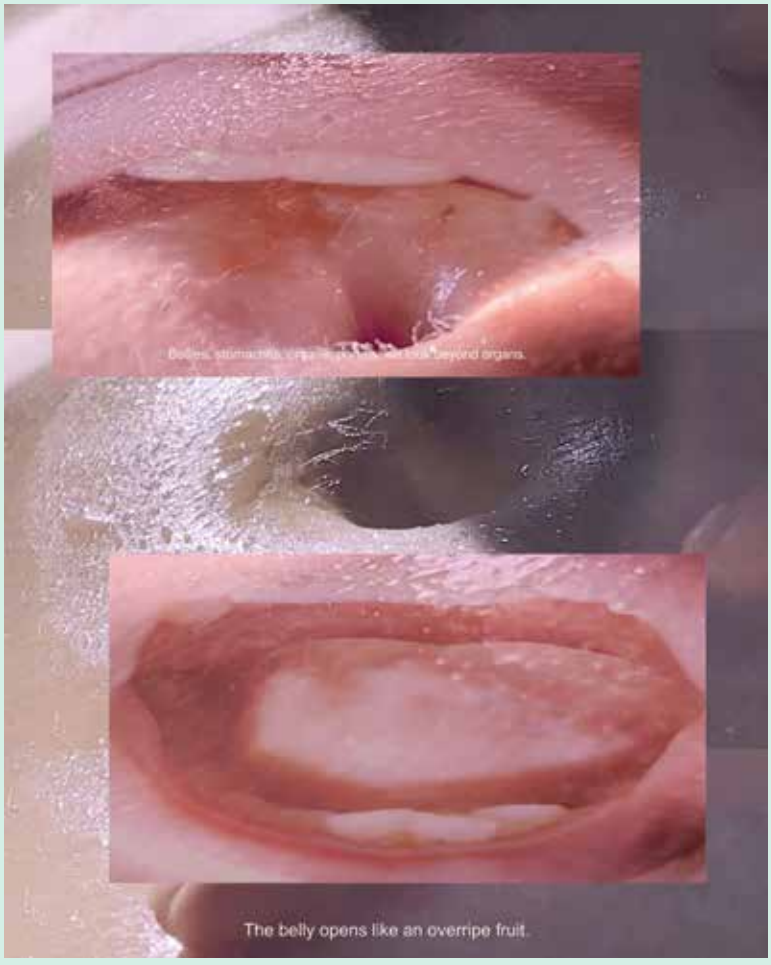
Dużo myślę o tym, jak jesteśmy przywiązani do swojego cierpienia. Jak trudno jest odpuścić w momencie, gdy bardzo boli. Badam to w wymiarze bólu i napięcia – jak można je w ciele przekształcać i rozpuszczać ku przyjemności. Napięcie jest też częścią składową przyjemności. Wszystko jest o równowadze. Rana jako portal do przyjemności to zrozumienie, ile wolności i ekstazy może być właśnie w puszczeniu tego, co boli. Albo konsensualnego zanurzeniu się w napięciu, by zbadać granice, spotkać się z cieniem. W boksie na treningach jest taka praktyka walki z cieniem. Uważam, że to piękne stawać do walki z własnymi ranami na zasadach *fair play*. Zrozumieć strategie partnera, nie dać się zaskoczyć, być receptywną. Duchy, cienie, rany, bolesności – one są częścią nas i częścią tego świata. Jak się w nich nie zanurzać tunelując w dół odmętów, ale też nie odwracać wzroku? Mogę stawać do walki i odnajdywać przyjemność w tym, że sięgam po swoje samostanowienie, że mam siłę i odwagę, by to zrobić.



score.3 powstanę silna i piękna jak młody koń. Rysunek Pau Woźniczki, archiwum artystki



score.3 powstanę silna i piękna jak młody koń. Rysunek Pau Woźniczki, archiwum artystki



Klatka z choreograficznego eseju wideo *I have faith in Saliva_2*, archiwum artystki

Czy myślisz, że queer może dziś pełnić funkcję nowej rewolucji? Z jednej strony obserwujemy przemiany w obszarze seksualności i języka, z drugiej – rozwój coraz bardziej zróżnicowanych form identyfikacji i tożsamości. Wciąż pozostają one jednak na marginesie wobec dominujących struktur, które umacniają porządek patriarchalny. Jak postrzegasz tę relację? Czy twoim zdaniem praktyki queerowe mają dziś realny wpływ na zmianę społeczną?

Myślę, że historia osób queerowych, lesbijek, gejów, osób trans, jest dokładnie o tym. To są osoby, które zawsze szły pod prąd. Jest to ogromna praca, którą te osoby wykonywały i wykonują, która wymaga niesamowitej siły. I ma też swój koszt.

To też jest fascynujące, co w ogóle znaczy „queerowy". Queer to być poza kategorią, wyrastać ze szczeliny, kontestować normy. Normy, które przecież nieustannie się ustanawiają. Tak samo queerowość się zmienia. To, co było normą piętnaście lat temu, dzisiaj jest czymś innym. To jest takie wnikliwe patrzenie, wbijanie szpilki rzeczywistości – bardzo ostra, precyzyjna uważność na dyscyplinujący system, na wszystkie nadużycia, polityczne uwikłania, przemoc i hierarchię. Na te wszystkie rzeczy, które patriarchat wytwarza. To stawianie w centrum prawa do przeżywania siebie i ciała po swojemu. To autentyczne bycie przy sobie, nauka o wolności. To od zawsze było polityczne i rewolucyjne. I myślę, że w samym swoim jądrze queerowość jest o tym.

Chciałam zapytać o procesy grupowe, które – jak się wydaje – stają się istotnym elementem pogłębionej praktyki artystycznej. Mają one charakter efemeryczny i pozostają w pamięci uczestników jako doświadczenia indywidualne, za każdym razem odmienne. Czy spotykasz się z sytuacjami, w których uczestnicy napotykają opór – związany na przykład ze wstydem czy z wcześniejszymi doświadczeniami – i nie są w stanie w pełni wejść w ten proces? Czy raczej wspólnota wytwarza na tyle bezpieczną przestrzeń, że możliwe staje się swobodne podążanie za tym doświadczeniem, także w jego wymiarze terapeutycznym?

Mam ze sobą tak naprawdę trzy lata pracy w takich procesach grupowych. Przeniosłam się do Warszawy, by uczestniczyć w KEM Szkole, później stworzyłyśmy inicjatywę Queerowej Akademii Ruchu, grupę SQUIR, do tego prowadzenie warsztatów. Obserwuję, że takie ucieleśnione procesy grupowe są czymś najcenniejszym, co możemy sobie dać nawzajem.

Według mnie to jest odtrutka na skrajną indywidualizację. Nie dyskredytuję kultury terapii, ale mam poczucie, że brakuje takiej przestrzeni, gdzie możemy zrozumieć, że moje problemy, moje historie, doświadczenia, nie są tylko moje. Istnieją w szerszym socjogeopolitycznym horyzoncie, z niego wyrastają. Przez procesy grupowe możemy się sobie przeglądać nawzajem, rozpulchniać to poczucie osamotnienia, które często nam towarzyszy. Ale te procesy nie są łatwe. Pojawiają się w nich momenty intensywności i przyjemności, lecz towarzyszą im także wyzwalacze, konflikty i konfrontacje.

To jest cały czas takie manewrowanie między tym, co jest możliwe, co jest żywe „tu i teraz", a tym, czego się chce, a czasami do czego się nie ma dostępu. Jest takie piękne zdanie, które mi towarzyszy – autorstwa Makisig Akin i Anyi Cloud: „Poruszaj się w tempie zaufania".

W Queerowej Akademii Ruchu zaczynałyśmy każdą praktykę od pytania: Czego dzisiaj potrzebuje twoje ciało? Spotykałyśmy się w grupie osób, odpowiadając na te pytania, i odpowiadałyśmy praktykami. Poznawałyśmy w ten sposób, przez ciało i badanie, jak możemy budować zaufanie z tego miejsca. Słucham ciebie, czego ty potrzebujesz, pytam o to samo siebie, a potem się ruszamy, by te pragnienia spełnić. To jest niesamowite, tworzy zupełnie inny rodzaj współbycia, bliskości, intymności relacji. To jest rewolucyjne.

Odpoczynek najczęściej kojarzy się z samotnością, bo wtedy jest najłatwiejszy. W sytuacjach społecznych pojawia się presja bycia „na poziomie energii", nawet jeśli przyjmujemy rolę uważnego słuchacza, co też bywa obciążające. Dostęp do bardziej wrażliwych emocji mamy zwykle tylko w relacjach opartych na zaufaniu. Mam wrażenie, że brakuje dziś przestrzeni, które by to umożliwiały. Czy znasz miejsca, inicjatywy lub społeczności, które tworzą warunki do takiego bycia razem – opartego na uważności, zaufaniu i realnym odpoczynku?

W Warszawie są miejsca i są osoby, które organizują rzeczy, ale nie mam teraz zmapowanych takich przestrzeni, jaką była dla mnie Queerowa Akademia Ruchu, która obecnie się nie spotyka. Format KEM Szkoły, którego alumni tworzą w Polsce środowisko wyjątkowe. Bardzo mnie interesuje tworzenie takich miejsc i dlatego się trochę upieram przy takiej praktyce twórczej. To ma wielki sens, ale nie jest proste.

Na przykład my, osoby z Queerowej Akademii Ruchu, mogliśmy działać przez dwa lata, bo miałyśmy dostęp do sali. Spotykałyśmy się na Placu Zbawiciela, w kawiarni BAZA by Incluzzive Buzz, miejsca aktywistycznego, które zatrudniało osoby z doświadczeniem migranckim i było ostoją dla wielu oddolnych inicjatyw. My też tam znalazłyśmy schron i dzięki temu mogłyśmy się spotykać w ich przestrzeni za darmo co tydzień. Ale BAZA już nie istnieje, zjadły ją podnoszone czynsze. To się dzieje notorycznie, miejsca wykonujące ogromną pracę walczą o przetrwanie, miasto nie jest w stanie docenić, jak ogromny wkład takie organizację mają w animację życia miasta i społeczności, w realną pomoc.

Wiesz, to jest kluczowe. Oferta warsztatowa i rozwojowa jest potężna, myślę, że w każdym mieście, ale jest też bariera finansowa. Ja bym bardzo chciała organizować warsztaty, dłuższe procesy, składałam wnioski o stypendia. Ale jak nie dostanę stypendium, to co zrobić, żeby nie pobierać opłat za organizację tych procesów? To jest frustrujące. Moje doświadczenie życia twórczego jest doświadczeniem prekariackim, powiedzmy sobie wprost. Więc jak to robić, nie kapitalizując tego?

To jest jakiś taki mój punkt zapalny teraz. Wiem, że to jest bardzo ważna praca i głęboko w nią wierzę, daje mi poczucie sensu w świecie zalanym kryzysami.

A ten element pogański? Mam wrażenie, że w twojej praktyce przywoływane są różne energie – przez kostiumy i konstruowane sytuacje powstaje swoisty bestiariusz. Pojawia się prawo do bycia istotą nieskrępowaną, żywą, działającą poza normą. Interesuje mnie to uchwycenie energii, które wydają się większe od nas, a które można na moment poczuć i zatrzymać.

Myślę, że czasami w zabawie można odnaleźć więcej mądrości, niż nam się wydaje. To jest przestrzeń kreatywności, wystawiania się poza schemat, pozwolenia sobie na zaskoczenie. W mojej praktyce jest silna potrzeba, by puścić, odkleić się trochę od siebie. Zbudować tymczasowe uniwersum z istotami, demonami, wewnętrznymi mitologiami i zasadami. Nie po to, by dysocjować, ale żeby zobaczyć i przeżyć świat z innej perspektywy, przetestować coś, na co w codzienności nie ma miejsca. Zabawa też zaprasza inną czasowość – bawiąc się, nie możesz się spieszyć, jesteś „tu i teraz". Możesz mazać palcem po piasku i się tym hipnotyzować, przeżywać zachwyt nad czymś bardzo prostym, jak skakanie na falę z przyjaciółkami. Zrozumieć, że w każdej chwili masz dostęp do czegoś pulsującego i transformującego, musisz dać temu tylko uwagę i nastawienie umysłu.

Jak to jest występować, performować?

Moja mentorka, Marta Ziółek, u której byłam na kursie choreografii, powiedziała, że performować to jest wystawiać się na śmierć. To jest takie pole, na którym ty się wystawiasz do bycia oglądaną, ocenianą, w swojej ogromnej wrażliwości, dzielisz się czymś i ktoś może zrobić z tym to, co chce. Sprawczość po mojej stronie jest w tym, do jakiego rodzaju doświadczenia chcę zaprosić publiczność. Tworzysz dla kogoś sytuację, kierujesz nią, choreografujesz uwagę, bo chcesz zaprosić do współprzeżycia. To nie jest o moim przeżywaniu, dla siebie mam to w procesie twórczym. W performansie jestem w serwisie dla materiału, z którym pracuję, oraz dla moich widzów. Fascynuje mnie tworzenie środowiska, immersyjnej opowieści, w której osoby mogą się rozgościć. Performans to dla mnie tymczasowy autonomiczny świat, w którym prototypuję różne sposoby bycia.

Jest duży respekt wobec osób performujących, bo chyba wszyscy zdają sobie sprawę, ile odwagi wymaga bycie w centrum uwagi – i nieuleganie ocenie albo trwanie mimo lęku.

Tak, to wspaniałe, gdy po performansie podchodzą osoby, dzielą się tym, co je poruszyło. Zaproszenie do tymczasowego świata działa. Ja też mam dużo respektu do widowi, staram się budować atmosferę gościnności i przyjemności ze współbycia. Częstym motywem są działania partycypacyjne, offeringi dla publiczności, drobne prezenty, krótkie praktyki, które pomagają osadzić się w „tu i teraz". Ważne jest dla mnie współprzeżywanie rzeczy, to jest największa moc sztuki żywej. Ciało-umysł odczuwa całą szerokością, trudniej pozostać obojętnym.



Portret po performansie *Mięsz. Cieknie mi miękkie, gorące_ czekamy_na_autora*, archiwum artystki

60—63

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Obrazy Marty Jamróg
– wyróżnienie redakcji
„Pisma Artystycznego Format”
na Biennale Malarstwa
Bielska Jesień 2025

64—67


68—71

Beata Ludwiczak
Postcyfrowy świat biżuterii Agaty
Nartowskiej

72—75

Alexandra Hołownia
Waldemar Kremser



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Czy realizm daje poczucie bezpieczeństwa? O malarstwie Agaty Wolniewicz

POSTAWY

76—81



Hanna Kostołowska
Łukasz Stokłosa

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Obrazy Marty Jamróg – wyróżnienie redakcji „Pisma Artystycznego Format” na Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2025

Minął niecały miesiąc od finału Bielskiej Jesieni (piszę te słowa na początku grudnia 2025 roku), który zelektryzował opinię publiczną i zaangażował nawet te osoby, które z konkursami malarskimi czy ze sztuką w ogóle nie mają na co dzień wiele wspólnego. Niekończące się dyskusje o jakości i upadku malarstwa w Polsce na jakiś czas zdominowały internetową przestrzeń, ale jak to zwykle bywa, po około dwóch tygodniach temat zaczął wyraźnie słabnąć. I dobrze, bo zagadnienie konkursów malarskich ma znacznie więcej do zaoferowania. Niekiedy trudno w to uwierzyć, ale wiele ważnych i wartościowych rzeczy odbywa się z dala od reflektorów czy nagłówków typu *clickbait*. Podążają one swoim torem, jakby w zupełnie innej rzeczywistości. I o ile główne wygrane podczas Bielskiej Jesieni skupiły na sobie całą energię dyskusji i pokonkursowych emocji, o tyle pozostali wyróżnieni przemknęli jakby bokiem, zupełnie niezauważeni.



Pogrzeb myśliwego, akryl z suchym pigmentem, 2025



Bogini, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 2022

„Pismo Artystyczne Format" wyróżniło w 47. edycji Biennale Malarstwa Bielska Jesień Martę Jamróg za „dojrzałe odniesienia i docenienie dorobku sztuki nieprofesjonalnej oraz biegłość technologiczną, nawiązującą do obranej stylistyki i tematyki obrazów. Słowem – za konsekwentną twórczość w każdym jej ujęciu". Te pozornie okrągłe zdania, sformułowane na potrzeby wręczanej nagrody, zawierają w sobie mimo wszystko esencję twórczości malarki. Zamiłowanie do określonej formy, powiązanej z historią życiową artystki, miejscem jej urodzenia i wizualnymi wpływami, którym była poddawana od dzieciństwa, jest ściśle splecione z jej wyrazistą proekologiczną postawą. Kusi mnie, żeby użyć słowa „bezkompromisową", ale mam obawy, że zbyt dużo wyświechtanych określeń pojawi się w jednym akapicie. Postaram się zatem to po prostu opisać.

Marta Jamróg pochodzi z Podkarpacia i jest wnuczką malarza naiwnego, samouka. Różnie bywa z początkami, ale w tym wypadku miejsce urodzenia i okoliczności rodzinne wyraźnie wpłynęły na jej twórczość, wybory artystyczne i przebieg kariery zawodowej. I chociaż jest ona wykształconą malarką, to jej ścieżka edukacyjna była dość niekonwencjonalna. Marta Jamróg zaczęła bowiem od ukończenia Małopolskiego Uniwersytetu Ludowego, następnie studiowała etnologię i filologię słowiańską, później kształciła się na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, obecnie zaś uczy się na Uniwersytecie Edukacji Narodowej. Z tych informacji wyłania się osoba, która z jednej strony mimowolnie umiejscowiona jest w określonym kontinuum historycznym (rodzinnym i miejscowym), a jednocześnie przebyła długą drogę, by merytorycznie uzasadniać swoje artystyczne wybory. Odnoszę także wrażenie, że jej edukacja to poruszanie się po dwóch orbitach: podświadomości, wynikającej z naturalnej potrzeby tworzenia i zasilanej miejscem pochodzenia, oraz intelektualnej, opartej na studiowaniu „twardych" nauk teoretycznych.

W malarstwie artystki odnajdziemy odzwierciedlenie obu tych trajektorii. Wyraźna jest świadomość tradycji malarskiej czy – szerzej – kulturowej, wynikającej z faktu zamieszkiwania w konkretnym miejscu. Mówię tu o sztuce ludowej, pisaniu ikon i określonej stylistyce, operującej umownością, uproszczeniami, hieratyzmem oraz syntezą o specyficznej, wyrazistej kolorystyce. Jednocześnie jest ona bazą dla zupełnie autorskiej recepcji powyższego lokalnego kanonu, z wyraźnymi elementami komiksu i swoistej streetartowej kreski, co sprawia, że malarstwo Marty Jamróg ma swoją bardzo charakterystyczną estetykę, rozumianą jako określony układ sił formy, kompozycji i koloru. Jest po prostu niezwykle atrakcyjne.

Najistotniejszą wartością tego malarstwa jest fakt, że powstaje w punkcie przecinania się różnych wymiarów czasowych: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W czasie minionym osadzone są jego wizualność i korzenie formalne, wyraźnie czerpiące z historii lokalnego malarstwa. Za pomocą tych zabiegów artystka opowiada o ponadczasowym problemie, jakim jest przeciwstawienie świata natury działaniom człowieka, które definiują nasz czas najbardziej dobitnie. Zadaje pytania o los zwierząt, a decyzje, jakie zostaną podjęte, będą rzutować na naszą przyszłość.

Artystka mówi także o czerpaniu z historii własnej rodziny i przybieraniu perspektywy ponadgeneracyjnej. To jest jej łącznik z przeszłością – przez soczewkę wspomnień o minionych pokoleniach dokonuje wewnętrznych i osobistych transformacji w „swoim" czasie. Historia przodków jest jednocześnie czynnikiem definiującym jej psychikę, a zatem rozgrywanym nieustająco, w pewnym sensie cyklicznie, do momentu, aż nie zostanie w taki czy inny sposób przepracowana.

Ikony, przydrożne kapliczki, malarstwo na drewnianym podobraziu. Mocne kolory, wyrazisty kontur. Centralna kompozycja, motywy i symbolika zaczerpnięte z religii i ludowości. Marta Jamróg osadzona jest mocno w kulturowej tożsamości miejsca, regionu i rodziny, ale ten zbiór motywów i rozwiązań jest zderzony z jej osobistą i śmiałą koncepcją malarstwa. Artystka chętnie sięga do ikon i malarstwa religijnego. To bardzo precyzyjnie określony typ sztuki, pod względem zarówno przeznaczenia, tradycji, jak i używanych w nim środków wyrazu. Jednak ona, jak sama mówi, nie zna się na teologii, dlatego nie „pisze", tylko maluje ikony[1]. A raczej „dzikony" – bo to dzikie zwierzęta są w nich motywem głównym. Kompozycja i hieratyczność przedstawienia zostały zachowane, podmieniono tylko postacie religijne na świat natury. Matka Boża stała się Matką Ziemią, personifikacją bogini, od której wszystko się zaczęło. Zwierzęta zasiadają na tronie, mają aureole i szaty. Moje ulubione przedstawienie to niedźwiedź w pozie Chrystusa Pantokratora (*Dzikona Ursa Maior* z 2018 roku).

Niekiedy, trochę jak u Hieronymusa Boscha, dramat rozgrywa się na dole, na ziemi czy może nawet bliżej piekła – to, co stworzone przez człowieka, jest złe i musi zostać zniszczone przez zwierzęta. W końcu to one teraz rządzą. Przeszyty strzałami myśliwy, niczym Jezus w przedstawieniach Piety, spoczywa na kolanach kobiety. Gdy wojna się skończy, zostaną tylko zwierzęta, bo to przecież ludzie ją rozpętali.

Niezależnie od łamania kanonów i świętości przez Martę Jamróg, nie widzę w tych obrazach prowokacji czy nawet jakiejś buntowniczej zadziorności. One zdają się po prostu najbardziej naturalnym sposobem na wyrażenie przez artystkę optyki, która nie miała w naszej kulturze nigdy reprezentacji. Można to widzieć jako zawłaszczenie określonych treści wizualnych i symbolicznych, będących w repertuarze przede wszystkim religijnym, ale czy nie jest to właściwy sposób, by opowiedzieć o świecie natury odzyskującym władzę i przywracającym należyty porządek rzeczy?

Nie sposób nie dostrzec w wyborach artystki podejścia uniwersalistycznego, przełamującego bardzo okrzepłe wizualne i kulturowe schematy. Realizowane jest to przez ciągłą próbę świadomego posługiwania się oczywistymi kodami zakorzenionymi głęboko w sztuce właściwej dla regionu czy – szerzej – kręgu kulturowego, z całym jego ciężarem religijnym, wizualnym i znaczeniowym, przy jednoczesnym łamaniu tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni od wieków. Wciąż jednak jest to opowieść o świecie, o nieodzownych przemianach i potrzebie duchowości, przypisanej rodzajowi ludzkiemu mimo wszystko.

Połączenie Zwierząt Mocy, akryl z suchym pigmentem, 2024



1 Tradycyjnie ikony się pisze, a nie maluje, ponieważ w tradycji wschodniochrześcijańskiej czynność ta jest postrzegana jako forma teologicznego zapisywania wiary i prawdy, a nie tylko jako artystyczne malowanie.



Bardzo Ciężki Żywot Krakowskich Koni, akryl z suchym pigmentem na sklejce, 2019

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Czy realizm daje poczucie bezpieczeństwa? O malarstwie Agaty Wolniewicz

Malarstwo realistyczne ma to do siebie, że rozwija się niezależnie od wszystkiego, niejako od zawsze, ponad prądami, niekiedy zaś w ich poprzek. Być może zabrzmi to bardzo poważnie, ale niesie ze sobą pewną reprezentację stałości i niezmienności. Sztuka służy przecież także do tego, by móc się na moment zatrzymać i wziąć oddech. Dużo się mówi ostatnio o przebodźcowaniu, które jest powodowane przede wszystkim przez pancyfrową rzeczywistość. Huk wielkich miast jest niczym w porównaniu z nadmiarem bombardujących nas informacji. Skutkiem jest między innymi zatarcie definicji bazy, tego nienaruszalnego kanonu relacji, wartości i wiedzy, także wizualnej, która stanowi domyślną podstawę. W natłoku informacji fundamenty zostały przykryte wszystkim innym, wydawałoby się ważnym czy nawet ważniejszym. Ostatnie kilka lat to popadanie w wyraźne grupowe FOMO (*fear of missing out* – strach przed tym, że coś nas omija), również w sztuce. Chyba czas na odpoczynek. I nic nie nadaje się na odtrutkę tak jak malarstwo. Jest w tym medium obietnica pewnego rodzaju komfortu, tego uspokajającego czynnika.

Jedną z artystek, która wydaje się zupełnie niewytrącona ze swojego twórczego toru określonego już dawno, jest Agata Wolniewicz. Językiem jej malarstwa jest realizm, co sprawia, że na pierwszy rzut oka obrazy funkcjonują poza aktualnym momentem, stają się w pewien sposób uniwersalne. Malarka mogłaby równie dobrze tworzyć sto kilkadziesiąt lat temu, jak i w nieokreślonej przyszłości. Ta refleksja sytuuje ją niejako w zupełnym uniezależnieniu od artystycznej mody i tym samym niesie ze sobą obietnicę ponadczasowości, a zatem pewnej formy ukojenia i spokoju. Oczywiście ograniczenie się do tej konstatacji byłoby niewystarczające, odnosi się bowiem wyłącznie do formy. Treść prac jest pewnego rodzaju tajemnicą, co brzmi dosyć przewrotnie w ujęciu realizmu, a to ona sprawia, że ukrywa się w nich konkretna opowieść – modelami są w końcu rzeczywiste, określone osoby

(artystka mówi, że jej obrazy są rodzajem pamiętnika, czyli możemy założyć, że uchwycone zostały ważne dla niej relacje, funkcjonujące poza ramami obrazu, chociaż niekoniecznie musi mieć to odzwierciedlenie w treści).

Realizm Agaty Wolniewicz w pewnym momencie zmusi nas do poszukiwań w historii sztuki, na poziomie zarówno ewolucji stylu, jak i dziejów samego medium. Możemy się na przykład zastanawiać, co zadziało się z malarstwem realistycznym w momencie, gdy na scenę wkroczyła fotografia? Pojawi się temat kompozycji, sposobu jej przełamywania, roli światła czy ruchu. Malarstwo realistyczne szybciej prowokuje, mam wrażenie, do stawiania pytań, dzięki czemu ma ono potencjał zawłaszczenia uwagi widza, reaguje na jego potrzebę usłyszenia – nawet od samego siebie – jakiejś historii. Sam odbiorca staje się więc uczestnikiem szerszej malarskiej narracji.

Gdy patrzę na obrazy artystki, intuicyjnie wracam do malarstwa francuskiego drugiej połowy XIX wieku, w którym bardzo często celem twórcy stało się oddanie ducha współczesnego i intensywnie zmieniającego się świata. Postępująca industrializacja, migracja do miast, rozpływanie się człowieka w tłumie prowokowały do uchwycenia tego momentu, gdy zanika podmiotowość na rzecz stawania się elementem gęstej miejskiej układanki. To, rzecz jasna, nie jest taka sama sytuacja jak w XXI wieku. Jesteśmy lata świetlne od tego, co działo się sto kilkadziesiąt lat wstecz. Ale kondycja współczesnego człowieka jest kolejnym rozdziałem tej samej opowieści. Nasze dzisiejsze doświadczenia są inne, adekwatne do problemów, z którymi mierzymy się na co dzień. Realizm jednak istnieje na wskroś wszystkiego, całej osi czasu, czy raczej idzie do niej równolegle i niezmiennie stanowi dobry język, by za jego pomocą opowiadać o człowieku, tak po prostu.

Na początku 2026 roku Agata Wolniewicz zaprezentowała w galerii Galeria OFF M / OFF Marina Przystań Kultury wystawę *Sukces*, podczas której pokazała cykl wielkoformatowych płócien. Zgodnie z koncepcją pokazu realizacje eksplorowały problemy współczesnego społeczeństwa, pochylając się nad zagadnieniem powierzchowności, konsumpcjonizmu oraz nadmiarowości bodźców, stanowiących fundament udręk psychicznych mieszkańców krajów rozwiniętych. Artystka analizowała współczesne mechanizmy presji, ambicji i społecznych zależności.

Zarówno ujęcia pojedynczych osób, idące nieraz w stronę intymnych przedstawień, jak i kompozycje grupowe są opowiedziane językiem realizmu, ale ta hiperfotograficzność odnosi się do bohaterów i ich najbliższego, dosłownie, otoczenia, tworząc coś w rodzaju aury. Tło ulega często rozmyciu, niekiedy pojawia się jakiś element dodatkowy (promień światła, krew, materiał) budujący kompozycję, który przesuwa pozornie rzeczywisty świat przedstawiony w stronę surrealizmu, nadając mu pierwiastek zagadkowości. Być może bez tego prawdziwość przedstawienia, które jest odbiciem namacalnej realności, byłoby nie do zniesienia. W tym momencie dochodzimy do paradoksu – realizm bowiem, który dzięki swojej rozpoznawalności i czytelnym odniesieniom daje poczucie widzenia tego, co znamy, może w pewnym momencie



Cykl: *Sukces III*
2019–2022, olej na płótnie

być zbyt mocnym przeżyciem, bo ewokującym, *nomen omen*, realne doznania. Dlatego mimo wszystko pojawia się w nim to przesunięcie czy filtr sygnalizujący, że ciągle jest to pewna refleksja lub „tylko” odbicie prawdy.

W tym ujęciu realizm w twórczości Agaty Wolniewicz staje się narzędziem budowania bezpiecznego dystansu. Rzeczywistość przedstawiona dobitnie mogłaby przytłaczać swoją bezlitosną dosłownością, a tymczasem pojawia się przestrzeń do wzięcia głębokiego oddechu. Dopracowanie i bardzo pieczołowite wykonanie może być także czytane jako swego rodzaju *statement*, czy reprezentacja postawy malarki, która opowiada prawdziwie i z autentyczną troską o otaczającym świecie, co czyni jej postawę głęboko humanistyczną.





Cykl: *Sukces IV*
2020–2022
olej na płótnie (fragment)

Cykl: *Sukces I*
2019–2022
olej na płótnie (fragment)



Cichość
2016, olej na płótnie

Beata Ludwiczak

Postcyfrowy świat biżuterii Agaty Nartowskiej

Biżuteria jest jedną z najstarszych dziedzin sztuki, a zarazem jednym z najbardziej osobistych przejawów ludzkiej kreatywności. Noszona na ciele, staje się przedłużeniem osoby, znakiem tożsamości i intymnym komunikatem. Od zarania dziejów towarzyszy człowiekowi w jego rytuałach, emocjach i codzienności, łącząc wymiar estetyczny z symbolicznym.



Naszyjnik z kolekcji *Parasol Plicatilis*, fot. A. Nartowska



Broszki z kolekcji biżuterii inspirowanej *Zielnikiem* Stanisława Wyspiańskiego, fot. A. Nartowska

Wieloletnia tradycja złotnictwa i rzemiosła biżuteryjnego stanowi dziś bogate archiwum technik, materiałów i znaczeń, do którego współcześni artyści sięgają z niesłabnącą fascynacją, jednak rozwój nowych innowacyjnych technologii otworzył przed tą dziedziną nieznane wcześniej horyzonty. Obecnie biżuteria nie tylko zachwyca kunsztem, ale także staje się przestrzenią eksperymentu – miejscem spotkania tradycji z nowoczesnością i rzemiosła z nauką.

Technologie cyfrowe odgrywają dziś kluczową rolę i oferują szerokie możliwości twórczej ekspresji i kreacji, jednak w pierwszej dekadzie drugiego tysiąclecia podejście do nowych mediów opuściło etap dziecięcego zauroczenia i weszło w wiek dojrzały, który cechuje akceptacja i poszerzanie granic, krytyczny dystans prowadzący do przywrócenia wartości tradycyjnym technikom, a przede wszystkim świadome łączenie dziedzictwa z innowacją.

„Postcyfrowość" opisuje praktyki artystyczne i projektowe, które w przemyślany sposób integrują narzędzia cyfrowe z tradycyjnym warsztatem, skupiając się nie na samej technologii, ale na osiągnięciu założonych przez artystę lub projektanta celów.

Agata Nartowska jest wykształconą we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych projektantką realizującą się twórczo między innymi w projektowaniu i tworzeniu biżuterii, którą – sądzę – można zaliczyć do postcyfrowego dorobku kulturowego. Technologie digitalne są przez Nartowską traktowane jako narzędzie badawcze, czy to do projektowania i tworzenia form, wykorzystywanych później do tradycyjnych metod realizacji, czy do otrzymywania docelowych elementów projektowanych obiektów. W pierwszym wypadku może to być kolekcja biżuterii bionicznej inspirowanej *Zielnikiem* Stanisława Wyspiańskiego, w drugim – naszyjniki z serii *Parasol Plicatilis*, w której modułowe elementy kapeluszy grzyba kałamarzyka nie byłyby możliwe do wykonania tradycyjnymi



Favolaschia calocera, fot. A. Nartowska



Naszyjnik z kolekcji biżuterii inspirowanej *Zielnikiem* Stanisława Wyspiańskiego, fot. A. Nartowska

technikami. Podobnie inspiracje mykologiczne leżą u podstaw powstania drukowanych cyfrowo komponentów naszyjników z kolekcji *Favolaschia calocera*.

Jak widać, niewyczerpanym źródłem materiału badawczego są dla Agaty Nartowskiej zjawiska przyrody. Mogą to być uwiecznione przez Stanisława Wyspiańskiego oset pałuba (łopian pajęczynowaty), pokrzywka żółta (gajowiec żółty) czy pelargonia, tak ulotne organizmy, jak żyjący tylko przez dwadzieścia cztery godziny grzyb Parasol plicatilis, albo pomarańczowe kapelusze Favolaschia calocera. Według słów projektantki: „Biżuteria inspirowana grzybami jest nie tylko estetycznym dodatkiem, ale również symbolem złożonych relacji. Każdy element biżuterii, wzorowany na unikalnych kształtach i strukturach grzybów, ma sygnalizować rolę, jaką te organizmy odgrywają w ekosystemach”[1]. W każdym wypadku nawiązanie do form występujących w przyrodzie zwraca uwagę na jej piękno i wartość, potencjalnie wzbudzając postawy proekologiczne i opiekuńcze.

Epoka postcyfrowa cechuje się hybrydyzacją form i procesów jako dialogiem między naturą a kulturą technologiczną. Kolia zakończona dwoma chropowatymi kawałkami bursztynu czy dopełniające zestaw broszki z bursztynu ciemnego i jasnego świadczą o tym, że człowiek może nosić elementy świata przyrody jako dekorację, nie niszcząc jej przy tym, a technologia pomaga w uzyskaniu najbardziej skomplikowanych form. Wykonane z żywicy karbowane parasole grzybów kałamarzyków tworzą kilku- lub jednoelementowe wisiory zawieszone na sznurach z szmaragdów, cyrkonii czy turkusów i sprawiają, że przez długi czas możemy cieszyć się przemijającą urodą pochodzących z natury kształtów. Kolia, dla której inspiracją był liść pelargonii, składa się z akwamarynu osadzonego w laserowo wyciętym bursztynie, ze srebra, a także naszyjnika z turkusów, z kolei kawałek bursztynu wycięty z broszki zostaje wykorzystany do konstrukcji pierścionka. Agata Nartowska poszukuje w swoich projektach rozwiązań strukturalnych, konstrukcyjnych, materiałowych i technologicznych.

Ważna rola bursztynu w warsztacie projektowym artystki podkreśla ambiwalentność epoki postcyfrowej. Ta skamieniała żywica jest materią organiczną, naturalnym magazynem minionych bytów – roślin, owadów, mikroorganizmów w pęcherzykach powietrza. Zabiera nas w podróż w bardzo odległe czasy, co kontrastuje z nowoczesnymi technikami, które są zorientowane na przyszłość, często skupione na symulacji tego, co będzie. Wykonane jednocześnie z bursztynu i światłoutwardzalnej żywicy naszyjniki przeciwstawiają przypadkowości i powolnemu wzrostowi natury precyzję i stosunkowo szybki wzrost zarządzany algorytmami, a organicznej budowie materii – inżynieryjną strukturę parametrycznych modeli. Postcyfrowe rzemiosło i wzornictwo redefiniują relację między technologią a materią, podkreślając ich współzależność i nowe perspektywy, jakie wynikają z twórczego eksplorowania ich możliwości.

W świecie biżuterii Agaty Nartowskiej tak naprawdę spotykają się dwie przestrzenie: precyzji cyfrowego projektowania i poetyki ręcznego wykończenia, co świetnie ilustruje bursztynowe serce zawieszki otoczonej subtelną koronką srebrnych kwiatostanów ostu. W dobie cyfrowych symulacji i sztucznej inteligencji twórczość artystki przypomina, że nawet w świecie algorytmów istnieje przestrzeń dla intuicji i uważnego obserwowania przyrody. Jej prace zachęcają, by patrzeć na technologię nie jako przeciwieństwo natury, lecz jako narzędzie, które pozwala odkrywać jej struktury na nowo – w skali mikro i makro, w materii i w formie.

Projekty Agaty Nartowskiej to biżuteria o charakterze badawczo-projektowym (research-based jewellery). Obiekty finalne są tu równie ważne, co eksperymenty technologiczno-materiałowe. Refleksja naukowa w połączeniu z doskonaleniem umiejętności warsztatowych otwierają przed twórczynią drogę do dalszych dokonań, doskonale wpisujących się w charakter współczesnego wzornictwa.

1 https://www.asp.wroc.pl/pl/wydarzenia/agata-nartowska-design-bizuteria-3dkolekcja-inspirowana-formami-roslinnymi

Agata Nartowska
Tradycja i innowacja – projekt bionicznej biżuterii inspirowanej Zielnikiem Stanisława Wyspiańskiego, wystawa w Galerii Neon, 15 listopada – 1 grudnia 2024 roku, https://www.asp.wroc.pl/pl/wydarzenia/agata-nartowska-tradycja-i-innowacja-projekt-bionicznej-bizuterii-inspirowanej [odstęp: 10 lutego 2026 roku].

Agata Nartowska
Design biżuteria 3D_Kolekcja inspirowana formami roślinnymi, wystawa w Muzeum Historii Katowic, 12 czerwca – 31 sierpnia 2025 roku, https://www.asp.wroc.pl/pl/wydarzenia/agata-nartowska-design-bizuteria-3dkolekcja-inspirowana-formami-roslinnymi [dostęp: 10 lutego 2026 roku].

Agata Nartowska
Parasol Plicatilis, wystawa w Galerii Uniwersytetu Tomáše Bati w Zlinie, 13 listopada – 4 grudnia 2025 roku, https://www.asp.wroc.pl/pl/wydarzenia/parasol-plicatilis [dostęp: 10 lutego 2026 roku].

Florian Cramer, *What is „Post-Digital”?*, „A Peer-Reviewed Journal About” 2014, t. 3, nr 1, s. 10–24, https://www.researchgate.net/publication/336885121_What_Is_%27Post--Digital%27 [dostęp: 10 lutego 2026 roku].
Jacek Smolicki, *Czy staliśmy się już postcyfrowi?*, „Formy.XYZ” 2019, nr 1, https://formy.xyz/artykul/czy-stalismy-sie-juz-postcyfrowi/ [dostęp: 10 lutego 2026 roku].

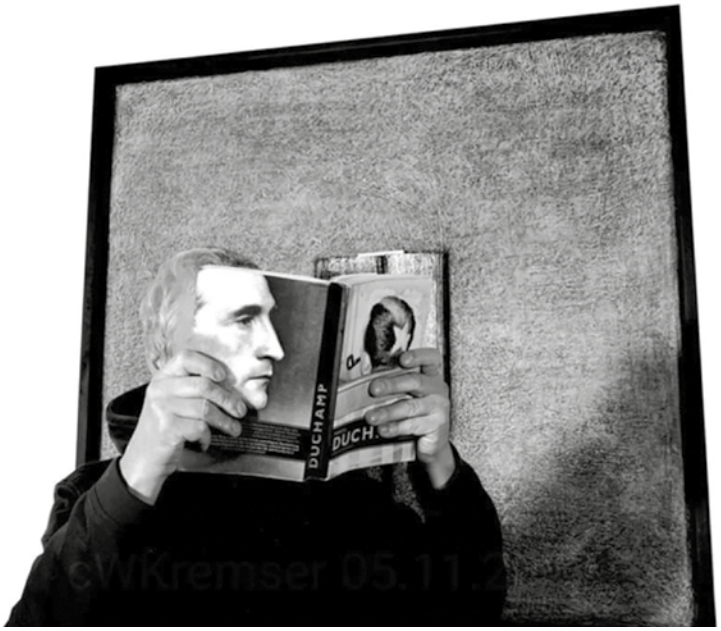
Alexandra Hołownia

Waldemar Kremser

Waldemar Kremser, syn zasłużonego dla kultury polskiej znakomitego śląskiego artysty fotografika Fryderyka Kremsera, wyrastał w atmosferze sztuki. Po ojcu odziedziczył talent do fotografii. Umiejętności artystyczne szlifował, studiując w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu) w latach 1982–1985 w pracowni rysunku Jarosława Kozłowskiego i fotografii Wojciecha Bruszewskiego oraz komunikację wizualną w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Berlinie (obecnie Uniwersytet Sztuk w Berlinie) w latach 1988–1994. Performansu uczył się u wykładającej wówczas w Berlinie Valie Export.

Wybitni artyści i pedagodzy kształcący Waldemara Kremsera zdobyli stałe miejsce w historii sztuki europejskiej. To niewątpliwie bogate zaplecze spowodowało, że w twórczości porusza się on z artystyczną swobodą, śmiało poszukując nowych, ciekawych motywów i wartości. Fantazja i niezawodne oko sprawiają, że w pracach fotograficznych potrafi przekazać kwintesencję obiektu.

W przeszłości w jego berlińskiej pracowni realizowałam sesję zdjęciową moich kilku performansów. Mistrzowskie opanowanie kamery przez Waldemara Kremsera przyczyniło się do stworzenia serii niezapomnianych ujęć. Potrafił on znakomicie uchwycić aurę kostiumów, a za pomocą kadrowania i odpowiedniej perspektywy wyczarować z nich wizualną narrację. Zwracał dużą uwagę na szczegóły, jego doświadczenie z zakresu fotografii teatralnej było wyraźnie widoczne. Nic w tym dziwnego – od lat



Autoportret z książką o Marcelu Duchampie, w tle obraz z serii *Tabula rasa*, fotografia cyfrowa 2022, fot. Waldemar Kremser



Autoportrety pandemiczne: autoportret z kagańcem, fortografia cyfrowa, 2020
Fot. Waldemar Kremser

dokumentuje przedstawienia studentów wydziału aktorskiego Uniwersytetu Sztuk w Berlinie. Fotografie z moich performansów jego autorstwa były wspaniałe. Przez lata międzynarodowi jurorzy festiwalowi wybierali je do promowania imprez.

W dziedzinie fotografii Waldemar Kremser jest nie tylko znakomitym fachowcem, ale przede wszystkim genialnym artystą. W 2022 roku wziął udział w festiwalu performansu Overlapping Kassel – międzynarodowym wydarzeniu artystycznym kuratorowanym przez chińsko-niemieckiego kuratora Qing Cai, odbywającym się w Kassel równolegle z światową wystawą sztuki współczesnej *documenta 15*. W Kassel po raz pierwszy zobaczyłam jego występy. Dowcipnie wówczas spuentował niemiecką sytuację ekonomiczną, którą przedstawił w formie dziecięcego wierszyka. Absolutnie trafnie i wizjonersko sparafrazował rozpadający się przemysł w Niemczech.

W 2023 roku uczestniczył w organizowanym przeze mnie festiwalu performansu feministycznego Women's World II w Berlinie. Zaprezentował ironiczny performans polegający na interakcji z publicznością. Widzowie otrzymali kartki z tekstem hymnu Europy, po czym wspólnie zaśpiewali go w momencie, gdy artysta z założoną maską gazową grał w grę *Drat*, celując strzałkami do tarczy. Powstałe tuż po pandemii, obecnie również bardzo aktualne wielowymiarowe działanie nabrało dla mnie wymowy politycznej. „Ten performans z maską gazową to alegoria statusu wolności. Dwa lata byłem w wojsku i nauczyłem się posługiwać maską. To reminiscencja bajek i obowiązków względem władzy. Pozorowanie działań i bezsens ofiary".

W grudniu 2025 roku artysta zaprosił mnie na swój wernisaż w berlińskiej galerii Zentrum für Internationale Künste, gdzie między innymi przedstawił kolaż z grudkami oryginalnej chińskiej ziemi z małym stateczkiem ozdobionym chińską gwiazdą. Dopatrzyłam się w tej pracy kolejnej, tym razem globalnej aluzji politycznej. Zastanawiałam się, jak udało mu się przywieźć prawdziwą chińską ziemię z Chin do Europy. „Ziemia z Chin, bo to w przenośni »ziemie rzadkie«, i cały ten konflikt o hegemonię. Nie bałem się przewozić tej ziemi. Dla mnie był to pigment potrzebny do mojej pracy. Kogo miałem się obawiać ? Jakiegoś

paragrafu nieuwzględniającego moich potrzeb artystycznych? Obsługa lotniska ani celnicy nie czepiali się. Pilnowali tylko swoich obowiązków, z którymi nie polemizowałem. Miałem ze sobą specjalną farbę magnetyczną i wtedy narobili hałasu. A więc musiałem wybrać: oddać moje sznurówki albo farbę. Zostawiłem im farbę za pięć euro i dali mi spokój, ironicznie się uśmiechając, gdy przyznali, że mają paragraf na tę farbę".

Praca z udziałem chińskiej ziemi ma charakter wielowymiarowy i jest różnie interpretowana przez międzynarodowych odbiorców. „Starałem się uniknąć jednoznaczności, gdyż nie wiedziałem, co w Chinach wolno, a czego nie wolno. Nie chciałem prowokować. Na wystawie w Berlinie spotkałem panią, która wychowywała się w Związku Radzieckim, i powiedziała mi, że ten stateczek z gwiazdą (to jest prawdziwa odznaka floty czarnomorskiej z czasów radzieckich) oddaje klimaty wysychania ruskiego imperializmu i ich zapaści moralnej. A więc odczytała właściwie moje intencje. Kolega malarz z Poznania też mi to powiedział. Trafiłem na swoją publiczność". Urzekła mnie również kolorystyka tej pracy, utrzymana w różnych odcieniach brązu. Waldemar Kremser, oszczędny w formie i kolorze, często tworzy w barwach monochromatycznych. Jego paleta nie jest tak rozbuchana kolorystycznie jak moja. „Wyrosłem w monochromie, a kolor był beznadziejny. Mury z liszajami i taki trupi odór w kulturze się słaniał. Byłem w czasie mojej epoki, w której misternym wspomnieniem tkwię dobrowolnie do dzisiaj" – wspominał artysta.

Berlińska wystawa *Zeit ist Knapp* (Czasu jest mało) w Zentrum für Internationale Künste, zrealizowana przez zamieszkałą w Berlinie chińską artystkę i kuratorkę Wang Lan, prezentuje artystów z Berlina i Linzou. „Będąc w Chinach, poznałem osobiście dwudziestu artystów. Mieliśmy wspólny wernisaż *Two Worlds*. Moja fotografia znalazła się w kolekcji prezydenta miasta i zaproszono mnie do zrobienia indywidualnej wystawy. To duże wyróżnienie i niesamowity gest z ich strony. Poza tym znajomość z chińskimi artystami to piękna sprawa. Podarowałem im sporo moich prac. W zamian przywiozłem wielkoformatowe prace wykonane tuszem. Dwie z nich namalowano specjalnie dla mnie".

Źródła:
https://imaf-festival.weebly.com/imaf-2023.html; https://culture360.org/news-events/culture360-media-partnership-overlapping--kassel/; https://www.artrabbit.com/events/womens-world-2-international-performance-art-evening-untergeschoss-der-pandora; https://www.wikiwand.com/de/articles/Wang_Lan_(K%C3%BCnstlerin)

Pabieda nie wybiera, instalacja, 2022, Fot., Waldemar Kremser





Wojenny stoper, obiekt i autor, fotografia cyfrowa 2020, fot. Waldemar Kremser, 2023

Hanna Kostołowska

Łukasz Stokłosa

Malarstwo Łukasza Stokłosy czyni z realnych miejsc – ich historii i elementów – świadomie wykreowaną scenografię. Stanowi obszar przenikania się przeszłości i teraźniejszości: nie rekonstruuje historii wprost, lecz wydobywa z niej jedynie fragmenty, detale i ślady. Aurę niedopowiedzenia wzmacnia miękka technika *sfumato*, która rozmywa kontury, oddala i odbiera scenom dosłowność. Dlatego snute na malowidłach opowieści o zdarzeniach i postaciach rzeczywistych zdają się zawieszone między jawą a snem. Światło i cień zacierają dokumentalny charakter tych zjawisk.



Louis de Pointe du Lac, Brad Pitt, 2016, fot. Hanna Kostołowska

Te rozmaite inscenizacje prezentuje wystawa *Fałszywe widoki* w Bunkrze Sztuki w Krakowie, kuratorowana przez Katarzynę Wąs. Przywiązanie do medium malarskiego ma w wypadku tego twórcy głębsze znaczenie. To świadoma decyzja kontynuowania dialogu z tradycją – z dawnymi mistrzami, z historią sztuki, z ikonografią władzy i reprezentacji. Jednocześnie Łukasz Stokłosa wprowadza do swoich obrazów wątki współczesnej popkultury i kina. Duże znaczenie mają dla niego odwołania do estetyki Luchina Viscontiego, którego malarska estetyka wyróżnia się monumentalną kompozycją obrazu, teatralnością scenografii oraz subtelną pracą światła, przywołującą tradycję malarstwa europejskiego. W jednej z rozmów przywołał także film *Maria Antonina* (2006) Sofii Coppoli, w którym przeszłość przefiltrowano przez współczesną wrażliwość, a do historycznej narracji wprowadzono elementy nawiązujące do naszych czasów.

Locus amoenus – ogród jako obraz natury

Ogród od wieków funkcjonuje jako *locus amoenus* – strefa wyciszenia, obietnica harmonii między człowiekiem a naturą. Zyskuje również autentyczną wartość dzięki uporządkowaniu i kompozycji poddanej estetycznej kontroli. Przypisywana mu utopijność opiera się na doświadczeniu przyrody oswojonej, przyjaznej oraz pozbawionej pierwotnej grozy i nieprzewidywalności (pierwotnie kojarzonych z terenami leśnymi). W tym sensie można go rozumieć jako szczególną przestrzeń heterotopijną według argumentacji Michela Foucaulta: „[...] ogród jest najmniejszą częścią świata i całością świata. Ogród, poczynając od najgłębszej starożytności, stanowi rodzaj szczęśliwej, uniwersalizującej heterotopii [...]”[1]. Zgodnie z tym twierdzeniem ogród jest mikrokosmosem, obszarem wyodrębnionym i zaprojektowanym, który prezentuje określoną wizję świata działającego na własnych zasadach. Jednocześnie odzwierciedla, porządkuje lub przekształca rzeczywistość poza swoim zasięgiem. Jest poniekąd jego doskonalszą wersją.

Główną osią krakowskiego przedsięwzięcia są widoki parków, ogrodów i lasów – terenów, w których natura rozwija się we własnym rytmie. Artystę szczególnie interesuje zagadnienie ogrodu angielskiego, celowo nieujarzmionego, a jednak w pewnym stopniu trzymanego w ryzach człowieczego rygoru. W obrazach tych pamięć czasów minionych zdaje się trwać na zupełnie innych zasadach niż w przestrzeniach

1 Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 123.



Widok wystawy, fot. R. Sosin

muzealnych i obiektach kolekcjonerskich. Ogród staje się żywym pośrednikiem między epokami, opowiada swoją historię zapisaną w układzie ścieżek, roślinności i architektury. Jego forma zmienia się wraz z upływem czasu i zachowuje ślady kolejnych ingerencji i przekształceń.

Barokowy Wersal, który również pojawia się na terenie ekspozycji, reprezentuje wizję natury poddanej absolutnej kontroli – geometryczną, osiową, podporządkowaną idei władzy. W jego obrębie Maria Antonina stworzyła jednak własną enklawę: makietę wiejskiej wioski, której fragment zaprezentowano na terenie wystawy. Była ona dla niej intymnym azylem i miała przypominać dzieciństwo spędzone w ojczystej Austrii. Celowo kontrastowała ze sztywną etykietą dworu jako symbol powrotu do rodzinnej przeszłości.

Na początku XVIII wieku angielscy projektanci ogrodów, zmęczeni sztucznością i zbytnim uporządkowaniem przyrody, postanowili pozwolić naturalnym formom przyrody nabrać pełni i wyrazistości. Charles Hamilton, angielski arystokrata i jeden z ważniejszych twórców ogrodów XVIII wieku, projektował „malarskie krajobrazy", czyli scenerie przesiąknięte *picturesque* – estetyką malowniczości. W przeciwieństwie do francuskiej geometrii, angielski park krajobrazowy operował swobodą. Falujące trawniki, nieregularne grupy drzew, sztuczne ruiny, świątynie i mosty tworzyły iluzję naturalnego pejzażu. Charles Hamilton nie traktował ogrodnictwa jako sposobu na upiększenie otoczenia, lecz koncentrował się na kreowaniu nowych scenerii i wprowadzaniu piękna w dotąd nieukształtowaną przestrzeń – te działania nazywał właśnie sztuką[2].

2 Norman Kitz, Beryl Kitz, *Pains Hill Park. Hamilton and his picturesque landscape*, London 1984, s. 13.

Widok wystawy, fot. R. Sosin







Na wystawie pojawiają się liczne przykłady romantycznych ogrodów. Stowe czy Stourhead w Anglii komponowano niczym malarskie pejzaże, pełne symbolicznych odniesień do antyku. Londyńskie Kew Gardens tworzą jeden z najsłynniejszych ogrodów botanicznych na świecie, chlubiący się kolekcją ponad pięćdziesięciu tysięcy gatunków roślin. Założenie to doskonale spaja romantyczną wizję z ideą naukowej klasyfikacji natury. Włoskie Villa d'Este czy Villa Borghese, a także park przy pałacu w Casercie, łączyły elementy barokowej monumentalności z późniejszym krajobrazowym złagodzeniem formy. W Malmaison, posiadłości Józefiny Bonaparte, ogród stał się miejscem botanicznych eksperymentów i kolekcjonerskiej pasji.

Wątek ten dopełnia malarski kadr z Natolina – fragmentu dawnej Puszczy Mazowieckiej przekształconego w romantyczny park krajobrazowy. Dziś jest to rezerwat przyrody oraz zamknięty kompleks o wyjątkowej wartości historycznej i ekologicznej – miejsce, gdzie splatają się ślady dawnej puszczy i arystokratycznej wizji natury ujarzmionej. Przywołane na wystawie powiedzenie: „Był las, nie było nas – nie będzie nas, będzie las" przypomina o długim trwaniu natury wobec przemijalności ludzkich projektów. Symbolicznym zakłóceniem równowagi przyrody staje się wąż z obrazu *Passion* (2020) – figura pokusy i rozpadu, rzucająca cień na przestrzeń utopijnego ogrodu.

Czy ogród angielski był ułudą powrotu do dzikości? A może jedynie naturą stylizowaną, podporządkowaną określonej wizji estetycznej? Także u Łukasza Stokłosy powraca napięcie wpisane w relację spontaniczności i układu form. Podobnie jak w przytoczonym hamiltonowskim rozróżnieniu między upiększaniem istniejącego krajobrazu a tworzeniem nowego, oryginalnego pejzażu – prace malarza sytuują się bliżej drugiej postawy. Artysta nie ogranicza się do estetyzowania zastanej rzeczywistości, lecz konstruuje własne wizje malarskie, będące czymś więcej niż tylko odwzorowaniem natury. Stają się autonomiczną formą artystyczną.

Ujarzmianie żywiołów

W obrazie *Dresden* (2025) pojawia się kameralny widok fontanny. Strumienie wody unoszą się nad powierzchnią, lecz ich ruch wydaje się spowolniony. Woda – żywioł gwałtowny i nieprzewidywalny – wpisuje się w strukturę określonej kompozycji. W ogrodowych założeniach była nie tylko składnikiem natury, ale także narzędziem reprezentacji. Jej ruch często bywał reżyserowany, przebiegał według architektonicznego porządku.

Od XIX wieku człowiek coraz śmielej ingerował także w krajobraz górski. Było to związane z rozwojem nowoczesnej turystyki, infrastruktury transportowej oraz z kształtującą się kulturą alpinistyczną. Wraz z budową dróg, schronisk i kolei górskich przestrzenie dotąd postrzegane jako niedostępne i groźne zaczęły być stopniowo oswajane i włączane w obieg nowoczesnej mobilności. Góry przestawały być domeną nielicznych podróżników i badaczy. Stawały się coraz bardziej dostępne dla szerszych grup społeczeństwa.

Budowa kolei linowej na Kasprowy Wierch w latach trzydziestych XX wieku była jedną z najbardziej spektakularnych realizacji tego procesu i stanowiła manifestację nowoczesności. Góry zaczęły funkcjonować nie tylko jako obszary przyrodnicze – przybierały formę nowatorskich scenerii, w których integralną częścią widoku stawała się technologia. Proces ten odzwierciedlał głębszą przemianę, ujarzmienie przyrody oznaczało bowiem przeformułowanie relacji między człowiekiem a naturą: od znanej pokory wobec potęgi żywiołów ku przekonaniu o możliwości ich kontroli, organizacji i estetycznego zagospodarowania. Góry zaczęły być postrzegane nie tylko jako sfera kontemplacji natury, ale także jako projekt kulturowy, w którym krajobraz staje się polem działania technologii, architektury i nowoczesnego planowania.

Na wystawie powraca również motyw słońca – symbolu życia i władzy. Wizerunek władcy w obrazie *August II Wettyn* (2022) przywołuje absolutystyczny model rządów, w którym monarcha uosabia centrum państwa, jest decydującą osią porządku politycznego. Solarna maska umacniała wizję władcy, podkreślając jego boskie pochodzenie. Ta odgórnie przyznana legitymizacja władzy splata się symbolicznie z ikonografią światła.

Z kolei malarskie odwołanie do filmowego wizerunku Brada Pitta jako Louisa z *Wywiadu z wampirem* (1994) przesuwa znaczenie słońca w stronę metafory sztuki. Bohater patrzy na jego blask przez projekcję filmową – doświadcza go nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem obrazu. To właśnie dzięki sile sztuki możemy zbliżyć się do zjawisk, które pozostają poza naszym fizycznym zasięgiem.

Iluzja widzenia i muzealizacja pamięci

Łukasz Stokłosa świadomie operuje efektem *sfumato* – miękką, niemal rozpływającą się materią światła. Jego obrazy są budowane za pomocą subtelnych przejść tonów, w których cień nie tyle przeciwstawia się jasności, ile stopniowo się z nią stapia. Dzięki temu przedstawione przedmioty – kruche i cenne, jakby wyjęte z odmętów przeszłości – nie odsłaniają się w pełni, lecz trwają w półjawie. Spowija je delikatna mgielna zasłona, zacierająca kontury i dosłowność rzeczy. Przedmioty muzealne, architektoniczne detale i twarze wyłaniają się z mroku niczym relikty.

Wystawie towarzyszy fragment filmu *Trędowata* (1976) Jerzego Hoffmana, ukazujący świat arystokracji zanurzony w bogatych wnętrzach pałacowych, ogrodach i parkach, które tworzą wyidealizowaną wizję dawnej epoki. Przestrzeń w malarstwie Łukasza Stokłosy również nabiera charakteru scenografii – estetycznego obrazu przeszłości, w którym architekturę, wnętrza i krajobrazy przenika nostalgia. Projekcji tej towarzyszy kompozycja olfaktoryczna *Fałszywe widoki* Agnieszki Saks, która kwestionuje uprzywilejowaną pozycję zmysłu wzroku. Dominuje w niej zapach mieszaniny olejków, między innymi z paczuli, wetiweru, kadzidła czy anyżu. To nie obraz, lecz aromat buduje atmosferę, przywołuje wspomnienia, podskórnie przenika. W ten sposób doświadczenie miejsca staje się wielozmysłowe i mniej podatne na samą wizualną iluzję.

Zjawisko wszechobecnej muzealizacji – rekonstruowania, archiwizowania, konserwowania – wyrasta z pragnienia

ocalenia świata przed nieuchronnością przemijania[3]. Nieustanna intelektualizacja dzieł sztuki, rekonstrukcje miejsc, renowacje zabytków, kolekcjonowanie pamiątek czy gromadzenie prywatnych historii są wyrazem potrzeby utrwalenia tego, co wymyka się teraźniejszości. W tej perspektywie niemal wszystko może stać się świadectwem – przedmiot codziennego użytku, fragment przestrzeni czy osobiste doświadczenie. Jednak gest zatrzymania czasu okazuje się ambiwalentny: to, co włączone do porządku muzeum, traci swój pierwotny punkt odniesienia i żywą funkcję, zyskując status eksponatu podporządkowanego nowej narracji. Próba „unieruchomienia" historii nigdy nie przywróci jej w pełni – może stać się jedynie starannie uporządkowaną ekspozycją, która bardziej świadczy o współczesnej potrzebie trwania niż o samym minionym świecie.

Idea autonomii dzieła sztuki uzasadnia istnienie muzeum jako miejsca, w którym wyraźnie określone granice przestrzenne i mentalne regulują sposób, w jaki widz może wchodzić w relację z dziełem[4]. Nadaje ramy interpretacyjne danym obiektom, pozwala śledzić narzuconą dramaturgię wpisaną w narrację miejsca. Joseph Margolis w swojej jednoznacznej definicji muzeum sztuki podkreślał przede wszystkim, że jest ono zbiorem: „W tym sensie, jest ono magazynem. Jeśli pełni jakiekolwiek funkcje edukacyjne, to tym lepiej. Lecz jego główną funkcją, poza samym udostępnianiem poszczególnych eksponatów, jest umożliwienie danej kulturze lub ruchowi historycznemu poczucia nieustannej wyjątkowości"[5]. Podobnie można myśleć o ogrodzie, który – choć otwarty i zanurzony w naturze – poniekąd działa jak przestrzeń kuratorska. Poszczególne elementy krajobrazu, ścieżki, osie widokowe czy punkty zatrzymania organizują doświadczenie odbiorcy, prowadząc go przez kolejne „sceny" i wyznaczony porządek percepcji. Ogród staje się więc nie tylko obszarem zdominowanym przez naturę, ale także dobrze przemyślaną kompozycją, która porządkuje i konstruuje określoną narrację oraz podlega stopniowej transformacji.

Malarskie prace Łukasza Stokłosy można odczytywać jako splot kilku przenikających się porządków: historii, świata złudzeń i projekcji, natury jako nieposkromionej siły oraz melancholijnej ikonografii kina. A przedmioty i zjawiska ukazane w tych obrazach stają się nośnikami pamięci. Jak podkreśliła Katarzyna Wąs, artysta „sięga do kulturowego imaginarium, wybiera z niego interesujące go motywy i wprowadza do swoich prac, nadając im nowe znaczenia – nie poprzez umieszczenie ich w odmiennych kontekstach, lecz przez pozbawianie ich dotychczasowych"[6]. Artysta nie proponuje spójnej narracji ani zamkniętej interpretacji. Jego obrazy działają jak otwarte kompozycje, w których przeszłość jest odtwarzana na nowo na bazie niepełnych śladów i wielu domysłów. Czy taka interpretacja podważa ich prawdziwość? Współczesność coraz częściej zaciera granice między rzeczywistością a jej reprezentacją. W świecie obrazów i ich imitacji – które zaczynają funkcjonować niezależnie od pierwowzoru – pojawia się doświadczenie fałszywych widoków, czyli wizualnych konstrukcji, które zastępują bezpośredni kontakt ze światem. W tym ujęciu przyroda staje się ostoją prawdziwości, realnym potwierdzeniem istnienia.

Malarstwo Łukasza Stokłosy pozostawia przestrzeń dla różnych odczytań, wprowadzając w stan czujnego zawieszenia między naszą pamięcią a wyobrażeniami. Przepuszcza własne historie przez subiektywny filtr, dlatego przeszłość nie jawi się tu jako zamknięty rozdział. Jest podatna na reinterpretację, na odczytanie na nowo. Wywołuje napięcie, które skłania do dalszych poszukiwań i tym samym otwiera możliwość indywidualnego spojrzenia na przeszłość, która uobecnia się w obrazach.



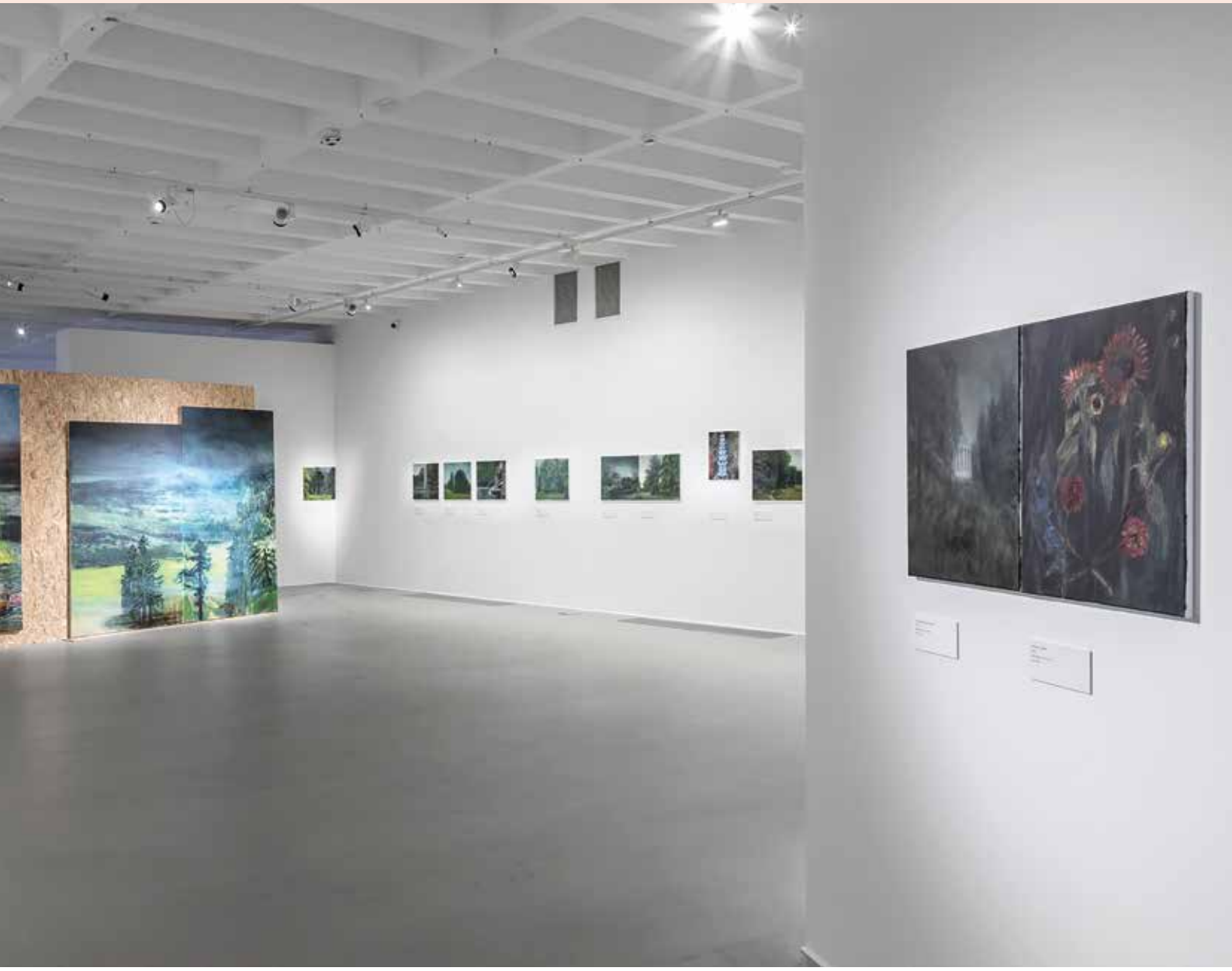
Widok wystawy, fot. R. Sosin

3 Jarosław Trybuś, *Ułuda zatrzymanego czasu*, [w:] *Fałszywe widoki*, Kraków 2026, s. 31 [katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki].

4 Maria Popczyk, *Wstęp*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków 2005, s. 14.

5 Joseph Margolis, *Koncepcja muzeum sztuki*, [w:] *ibidem*, s. 164.

6 Katarzyna Wąs, *Fałszywe widoki*, [w:] *Fałszywe widoki...*, s. 130.

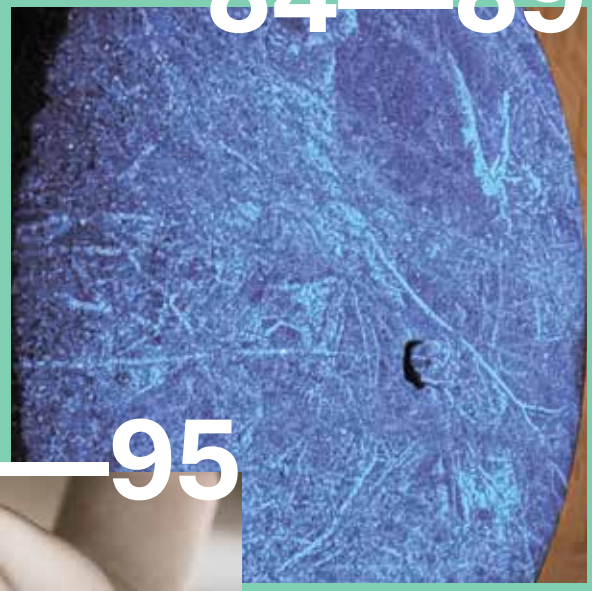


96—99



Patrycja Mastej,
Magdalena Skowrońska
Spektrum Światła. Ekspozycja na Kolor

84—89



Piotr Jakub Fereński
Przeszłe nadzieje albo o czym
wspólnie marzymy?

90—95



Anna Wiszniewska
Pluralizm postaw. I Międzynarodowe
Triennale Rzeźby Ceramicznej
w Polsce

100—105





Ida Smakosz-Hankiewicz
Poza *white cube*. Perspektywa relacyjna i nowe paradygmaty rzeźby w przestrzeni parkowej

ZJAWISKA

Piotr Jakub Fereński

Przeszłe nadzieje albo o czym wspólnie marzymy?

Inspirację dla powstania niniejszego eseju stanowiła wystawa *O czym wspólnie marzymy? Globalne związki – porzucone przyjaźnie*, prezentowana w warszawskiej Zachęcie od października 2025 do lutego 2026 roku. Proponowane tu spojrzenie na nią nieco odbiega od koncepcji przedstawionej przez samych kuratorów, zwłaszcza że koncentruję się głównie na pracy kolektywu Punto Espora związanego z chilijskim Ciudad Abierta. Niemniej wspólna pozostanie opowieść o utracie i możliwym powrocie wyobraźni utopijnej. W tym ujęciu archiwa „internacjonalistycznych przyjaźni" są dla mnie nie tyle dokumentem minionej polityki kulturalnej, ile polem napięć między niespełnionymi obietnicami a rzekomym brakiem alternatywy wobec neoliberalnego porządku świata. Wystawa jawi się zatem jako przestrzeń, w której przeszłość zostaje uruchomiona po to, by zapytać nie tylko o to, co było, lecz przede wszystkim o to, co – mimo wszystko – wciąż jest jeszcze możliwe.

Po 1989 roku w Polsce, podobnie jak w innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej, ukształtował się silny dyskurs antyutopijny. Doświadczenie XX wieku – totalitaryzmów, przemocy, projektów przebudowy świata narzucanych „odgórnie" – sprawiło, że utopię zaczęto postrzegać niemal wyłącznie jako zapowiedź opresji. Myślenie o przyszłości w kategoriach całościowych projektów wspólnotowych zostało zdyskredytowane, a w jego miejsce pojawiło się przekonanie o bezalternatywności liberalno-kapitalistycznego porządku. Hasło „There is no alternative" wyrażało nie tylko triumf jednego modelu, ale także rezygnację z wyobraźni politycznej i społecznej. Przyszłość, jak ujmował to chociażby Adam Michnik, nie miała być już „wymyślana" jako projekt „równościowy", lecz po prostu „normalna".

W krajach Ameryki Południowej, w tym zwłaszcza w Chile, z którego pochodzi Punto Espora, wymiar polityczny przemian w przełomowym dla świata 1989 roku był wyraźnie inny, a wraz

Widok wystawy, fot. P.J. Fereński



z nim inny był także stosunek do utopii. Nie było tam bowiem doświadczenia realnego socjalizmu kojarzonego z systemowym przymusem i katastrofą ekonomiczną lat osiemdziesiątych.

Sytuacja była odwrotna. Po krwawym, przeprowadzonym przez armię zamachu stanu z 1973 roku i długich latach dyktatury generała Augusta Pinocheta to właśnie utopijny projekt prawowitego prezydenta Salvadora Allende – socjalizmu demokratycznego, emancypacyjnego, egalitarnego – stał się dla wielu punktem odniesienia, także w myśleniu o utraconej możliwości. W 1989 roku, wraz z końcem dyktatury, nie nastąpił więc „pogrzeb utopii", lecz raczej próba powrotu do przerwanej historii i pytanie, co zrobić z niespełnionym marzeniem o sprawiedliwszym społeczeństwie.

Jednocześnie transformacja odbywała się pod silnym naciskiem neoliberalnego modelu narzuconego jeszcze przez Pinocheta, a język politycznego realizmu i konieczność kompromisu szybko ograniczały horyzont wyobraźni. Mimo to w kulturze, sztuce i myśli krytycznej utopia nie została odrzucona. Powracała raczej jako figura pamięci, straty i melancholii, ale także jako potencjalna alternatywa, jako pytanie o to, „co mogło być" i „co wciąż mogłoby się wydarzyć". W Chile końca lat osiemdziesiątych nie była ona zatem „ostrzeżeniem", lecz śladem brutalnie przerwanej możliwości. W tym samym czasie w Polsce pole kultury przeważnie odnosiło się do dawnego systemu w tonie demistyfikacyjnym lub ironicznym. W obszarze polityki Donald Tusk przekonywał, że trzeba „wstrzemięźliwiej oceniać rolę Pinocheta w Chile, niezależnie od zbrodni, jakie zostały tam popełnione". I dodawał: „Jeśli mówię o wieloznaczności różnych wydarzeń i postaci historycznych, to po to, by uzmysłowić rzecz w Polsce niezbyt oczywistą – że demokracja tyle jest warta, ile służy zabezpieczeniu wolności".

Kolejne dekady pokazały jednak, że świat pozbawiony horyzontu utopijnego nie staje się przestrzenią wolności, lecz polem zarządzanym przez logikę rynku i związanych z nim innych form przymusu. Nierówności, konflikty oraz doświadczenia globalnych załamań – od kryzysów finansowych po wojny i migracje – unaoczniły, że bez zdolności wyobrażania sobie przyszłości „inaczej" zamykamy się w błędnym powtarzaniu



Widok wystawy, fot. P.J. Fereński

teraźniejszości. W tym sensie powrót utopii staje się koniecznością. Nie może on jednak polegać na wskrzeszeniu wielkich, totalnych projektów. Utopia zaczyna być rozumiana jako praca myślenia: otwieranie wyobraźni na alternatywę, zadawanie pytań o to, co w istniejącym świecie nie jest wcale konieczne ani niezmienne. Szczególnie interesującym obszarem tego „miękkiego" powrotu utopii okazuje się sztuka. To właśnie w praktykach artystycznych – literackich, teatralnych, performatywnych czy wspólnotowych – pojawiają się dziś mikroutopie: chwilowe wspólnoty, eksperymentalne formy współbycia, próby innego organizowania relacji między ludźmi i miejscami.

Utopia nie występuje tu jako projekt wielkiego nowego ładu, lecz jako doświadczenie, które pozwala na chwilę zobaczyć świat inaczej, a niekiedy nawet sprawdzić w praktyce, jak mogłoby wyglądać życie „poza oczywistością" dominującego porządku. W tym wymiarze utopie w sztuce nie tyle konkurują z polityką, ile uzupełniają ją tam, gdzie ta utraciła zdolność wyobrażania sobie przyszłości. Sztuka staje się przestrzenią bezpiecznego eksperymentu, w której można ćwiczyć inne formy wspólnoty i sprawczości, nie zamieniając ich w dogmat. Utopia powraca więc nie jako program do wdrożenia, ale jako ruch wyobraźni i nadziei, niepozwalający uznać istniejącego świata za jedyny możliwy.

W tym ujęciu wystawa *O czym wspólnie marzymy? Globalne związki – porzucone przyjaźnie* jawi się jako próba odzyskania horyzontów, które zniknęły wraz z koncepcją „końca historii" Francisa Fukuyamy. Kuratorzy sięgają do zapomnianego dziś rozdziału polityki kulturalnej Polski Ludowej, czyli relacji z krajami tak zwanej globalnej większości, budowanych w czasie zimnej wojny pod hasłem „internacjonalistycznej przyjaźni". Były to związki obciążone sprzecznościami: niosły w sobie obietnicę emancypacji i solidarności, a zarazem opierały się na asymetrycznych zależnościach wpisanych w logikę eksploatacji surowców i pracy. Ekspozycja stanowi swoistą mapę tych zerwanych po 1989 roku stosunków. Artyści pytają o to, co dziś można zbudować na ich ruinach i jaką rolę mogłyby odegrać instytucje kultury w świecie, który utracił wiarę we wspólne projekty. Wystawa została pomyślana jako otwarta konstelacja dzieł, archiwów i głosów. Nie narzucała jednej wykładni, lecz zaprasza widza do wędrówki między fragmentami i do budowania własnej narracji.

W jej przestrzeni cyrkulowały pojęcia, które nie tyle porządkują rzeczywistość, ile ją niepokoją. „Solidarności niedoskonałe" oznaczają kruche praktyki bycia razem – naznaczone tarciami, ryzykiem nieporozumienia, niepewnością. „Polityka poetyki" przesuwa ciężar z deklaracji na formę: sztuka nie jest ucieczką, ale sposobem działania, w którym wyobraźnia i estetyka otwierają nowe pola myślenia o władzy, pamięci i wspólnocie. Pojęcie „niezachodniej produkcji wiedzy" podważa hierarchie interpretacji świata, a refleksja nad „praktykami ekstrawertycznymi" wskazuje materialne podłoże przemocy i wyzysku, wpisane zarówno w krajobrazy, jak i w ludzką pracę. „Polityka intymności" splata wielkie narracje z prywatnymi głosami, przypominając, że każda historia ma osobisty wymiar. W ten sposób wystawa przekształca instytucję kultury w pole negocjacji sensów, w miejsce, w którym wiedza, afekt i forma artystyczna splatają się w krytyczne narzędzia rozumienia świata. Nie oferuje gotowych odpowiedzi, lecz przywraca samą możliwość pytania o to, co zostało utracone, i o to, co wciąż może zostać wyobrażone.

Kuratorzy wystawy wracają do zapomnianych „internacjonalistycznych przyjaźni" nie po to, by je idealizować, lecz by potraktować je jako archiwum ambiwalentnych, a zarazem realnych prób wyobrażenia innego porządku relacji – ponad granicami, językami i hierarchiami. Historia kulturalnych peerelowskich sieci, z całym swoim uwikłaniem w logikę władzy, z zależnościami ekonomicznymi i politycznymi instrumentalizacjami, zostaje tu odczytana jako przestrzeń napięć między autentycznym pragnieniem solidarności a mechanizmami dominacji, między marzeniem o równości a praktykami, które ją podważały. To właśnie ta niejednoznaczność czyni przeszłość interesującą. Nie jest ona traktowana jako model do powtórzenia, ale jako zasób doświadczeń, z których można dziś wydobywać pytania o inne formy współbycia.

W tym sensie wystawa uruchamia utopię w jej współczesnym, „miękkim" rozumieniu: nie jako gotowy projekt świata, lecz jako pracę wyobraźni, zdolność do stawiania pytań o to, co jeszcze możliwe. Zderzenie materiałów archiwalnych z pracami współczesnych artystów ujawnia, że sztuka może być przestrzenią ponownego „ćwiczenia" solidarności, gościnności i wspólnoty, bez naiwności wobec przemocy wpisanej w dawne modele internacjonalizmu. Utopia nie powraca tu jako program polityczny, ale jako praktyka myślenia i działania, jako proces otwierania rzeczywistości na inne scenariusze, inne relacje, inne formy bycia razem. Sztuka jawi się w tym ujęciu jako szczególne laboratorium przyszłości. To właśnie w jej obrębie możliwe staje się testowanie „małych" utopii: chwilowych wspólnot, gestów o charakterze solidarnościowym, alternatywnych narracji historycznych, które nie roszczą sobie prawa do całościowego porządku, lecz podważają oczywistość teraźniejszości i dominującą logikę „nie ma alternatywy" (TINA). W tej perspektywie instytucja kultury jawi się jako miejsce dające możliwość eksperymentowania. Jest nie tylko przestrzenią prezentacji dzieł, ale także polem dialogu, negocjacji i wyobrażania wspólnego świata w warunkach rosnącej różnorodności, napięć i lęków.

W tym sensie pytanie „O czym wspólnie marzymy?" nie jest ani naiwne, ani sentymentalne. Staje się pytaniem politycznym w najgłębszym znaczeniu: o możliwość przyszłości, która nie byłaby jedynie powtórzeniem teraźniejszości. Odwołując się do porzuconych przyjaźni, wystawa nie tyle proponuje powrót do dawnych form internacjonalizmu, ile otwiera przestrzeń dla nowego myślenia o wspólnocie – takiej, która nie opiera się na iluzji jedności, ale na uznaniu różnicy jako warunku wspólnego życia.

Instalacja *Escorias* (Żużel) autorstwa Colectivo Punto Espora ukazuje krajobrazy pogórnicze Chile i Polski jako przestrzenie naznaczone nie tylko degradacją środowiska, ale także pamięcią historyczną. Artyści traktują hałdy, odpady poflotacyjne i ruiny kopalń jako materialne nośniki doświadczeń związanych z pracą, ideologią i przemocą systemów wydobywczych. Przez zestawienie odległych geograficznie miejsc wydobycia węgla, litu i miedzi Chilijczycy ujawniają mechanizmy ekstraktywizmu oraz demaskują narracje solidarności między narodami, które często maskowały relacje oparte na rzeczonym wyzysku taniej siły roboczej i zasobów. *Escorias* ma zarazem wymiar poetycki i polityczny – łączy różne przestrzenie przez wspólne „resztki" eksploatacji, otwierając pole do wyobrażenia innych form solidarności. Instalacja, zakorzeniona w transdyscyplinarnym etosie Ciudad Abierta i kolektywnej praktyce Punto Espora, łączy architekturę, performans i sztuki wizualne, proponując nowe sposoby myślenia o tym, jak zamieszkujemy środowisko i jak je zapamiętujemy.

Ciudad Abierta to powstały w Chile w latach siedemdziesiątych eksperymentalny projekt urbanistyczno-artystyczny, rozwijany przez poetów, architektów i artystów związanych ze szkołą architektury Uniwersytetu Katolickiego w Valparaíso. Nie jest miastem w tradycyjnym rozumieniu, lecz żywym laboratorium wspólnotowego życia i twórczości, w którym przestrzeń buduje się przez poetyckie działania, performanse i efemeryczne konstrukcje, a architektura wyrasta z języka, gestu i relacji międzyludzkich. Można powiedzieć, że Ciudad Abierta funkcjonuje jako utopia praktykowana – nie oderwana od rzeczywistości, lecz stale negocjowana w codziennym doświadczeniu. W tym duchu operuje również Colectivo Punto Espora, który przejmuje od Ciudad Abierta ideę kolektywnej pracy, transdyscyplinarności oraz myślenia o przestrzeni jako procesie, a nie trwałym obiekcie. Dla Punto Espora

sztuka nie polega na produkcji zamkniętych dzieł, lecz na inicjowaniu sytuacji, budowaniu chwilowych wspólnot, na performatywnych zdarzeniach i architektonicznych interwencjach, które pozwalają w odmienny sposób doświadczyć krajobrazu, historii i współobecności. Związek z Ciudad Abierta nadaje ich praktyce wymiar etyczny i polityczny: twórczość staje się formą zamieszkiwania świata w sposób otwarty, niehierarchiczny i wrażliwy na pamięć miejsca.

Kolektyw Punto Espora tworzą Sebastián de Larraechea i Victoria Jolly – artyści działający na styku muzyki, architektury i sztuk wizualnych, związani z Ciudad Abierta oraz Corporación Cultural Amereida. Sebastián de Larraechea, kompozytor i reżyser sceniczny, łączy praktykę muzyczną z działaniami społecznymi – jako dyrektor projektu Arte Abisal prowadził warsztaty twórcze dla młodzieży znajdującej się w sytuacji wykluczenia i niepełnosprawności. Victoria Jolly, architektka i artystka wizualna, od lat rozwija eksperymentalne praktyki materialne i pedagogiczne, wykładając w Chile i za granicą oraz realizując projekty w MoMA PS1, EPFL czy MNBA. Ich wspólna praca jest zakorzeniona w idei sztuki jako przestrzeni relacji otwartej i współtworzonej z osobami, które zwykle pozostają poza polem widzialności kultury. O obojgu artystach można się dowiedzieć więcej z wydanej w 2024 roku książki Magdaleny Barabruk *Ruch Amereidy*.

W opublikowanym w 2022 roku eseju *Fracture & Tradition* twórcy Punto Espora proponują ujęcie „pęknięcia" nie jako kategorii porażki, lecz jako warunku możliwości. Formuła „everything fails, there is no failure" powraca tu jako teza ontologiczna: każdy gest twórczy zawiera w sobie ryzyko rozpadu, lecz właśnie w tym rozbiciu ujawnia się potencjał otwarcia. Pęknięcie nie zamyka sensu, ale go inicjuje, staje się przestrzenią, z której mogą wyłonić się nowe języki, nowe formy relacji oraz odmienne sposoby myślenia i bycia. Chaos nie jest tu przeciwieństwem porządku, lecz jego pierwotnym momentem – zaproszeniem do ponownego „przemierzenia" świata. Autorzy odwołują się do doświadczenia Amereidy, czyli podróży – akcji artystycznej z 1965 roku, podkreślając, że wydarzenie to pozostaje wciąż żywe. Trasa była pozbawiona ustalonego celu, a sens rodził się w samym ruchu, w spotkaniu z nieznanym. „Podróż nie została odbyta po to, by powstała książka, książka powstała po to, by przedłużyć jej ślad" – piszą. W tym ujęciu Amereida nie funkcjonuje jako mit „do zachowania", lecz jako proces, który trwa, zmienia formę i pozostaje nieustannie otwarty. Tradycja, aby pozostać żywa, nie powinna konserwować, ale podtrzymywać możliwość ponownego odczytania.

Można zaryzykować tezę, że idee rozwijane przez Punto Espora w pewien sposób przyświecają całej wystawie. Myślenie chilijskich artystów prowadzi do przesunięcia akcentu z „fundowania" na „bycie w drodze". Zakładanie nie oznacza już ustanawiania trwałego porządku, lecz – jak piszą Victoria Jolly i Sebastián de Larraechea – „wysuwanie w teraźniejszości możliwości czegoś, co jeszcze nie jest możliwe". Pamięć przestaje być archiwum ustalonych znaczeń, a staje się formą wspólnego dryfu. Pęknięcie funkcjonuje tu jako przestrzeń epistemologiczna i poetycka: miejsce, w którym sens eksploduje zamiast się utrwalać – tak, aby to, co jeszcze nienazwane, mogło pozostać przed nami, a nie za nami. Być może właśnie w tej otwartej szczelinie między tym, co było, a tym, co dopiero może się wydarzyć, kryje się dziś jedyna realna forma utopii.



Widok wystawy, fot. P.J. Fereński

Distintos de los magos que encadenan
adormecen o desgarran,
remontamos río arriba las
metamorfosis.

W przeciwieństwie do magików, którzy
skuwają, usypiają lub rozrywają,
my podróżujemy pod prąd przez
metamorfozy.

Punto Espora (fragment wiersza zamieszczonego na ścianie w Zachęcie)



Anna Wiszniewska

Pluralizm postaw. I Międzynarodowe Triennale Rzeźby Ceramicznej w Polsce

Ostatnie dwie dekady przyniosły wyraźny wzrost zainteresowania ceramiką artystyczną – ze strony zarówno kolekcjonerów czy rynku sztuki, jak i samych twórców. W tym okresie ceramika ponownie stała się przedmiotem intensywnej refleksji krytycznej, historycznej i estetycznej, a publikacje, wystawy poświęcone kulturze materialnej Polski Ludowej oraz rozwój branży vintage i kolekcjonerskiej znacznie zwiększyły jej widoczność. Rynek sztuki również zareagował na ten trend: prace ceramików pojawiają się coraz częściej na aukcjach, rośnie wartość unikatowych obiektów i limitowanych edycji, a prywatne i muzealne kolekcje są uzupełniane o dzieła wcześniej marginalizowane.

Widok na ekspozycję I Międzynarodowego Triennale Rzeźby Ceramicznej, fot. I. Sawicka

W tak sprzyjającej atmosferze ceramika stała się medium, po które sięga wielu twórców, traktując je jako pole eksperymentu i własnej ekspresji artystycznej. Współczesne praktyki pokazują, jak szerokie możliwości wyrazu otwierają się przed twórcami pracującymi w glinie: od badań nad procesem i materialnością przez projektowanie form przemysłowych po monumentalną rzeźbę. Ich działalność stała się jednym z motorów „ceramicznego zwrotu", który na nowo umiejscowił ceramikę w przestrzeni sztuki współczesnej.



Triennale w Warszawie

Mimo silnej tradycji ceramicznej budowanej przez ośrodki akademickie w Warszawie i we Wrocławiu oraz rosnącego zainteresowania medium ceramicznym, przez lata brakowało w Polsce wydarzenia, które cyklicznie, profesjonalnie i mając zasięg międzynarodowy prezentowałoby najnowsze zjawiska w ceramice artystycznej. Choć organizowane od 1993 roku przez Stowarzyszenie Artystów Ceramików Keramos Międzynarodowe Biennale Ceramiki prezentowało niezmiennie wysoki poziom, pozostało wydarzeniem ograniczonym głównie do regionu środkowoeuropejskiego.

W takich okolicznościach dojrzewała idea powołania I Międzynarodowego Triennale Ceramiki w Warszawie – wydarzenia, które mogłoby odpowiedzieć na globalny renesans ceramiki i równocześnie odwoływać się do dziedzictwa polskiej ceramiki. Impuls do jego powstania wyszedł od profesora Stanisława Bracha, artysty i pedagoga związanego z Akademią Sztuk Pięknych, który od lat podkreślał potrzebę stworzenia w Polsce imprezy o randze porównywalnej z konkursami w Mino czy Faenzie. Jego wieloletnia aktywność twórcza, dydaktyczna i organizacyjna stała się fundamentem nowej inicjatywy, która w 2025 roku po raz pierwszy otworzyła Warszawę na międzynarodowy dialog wokół ceramiki. Stanisław Brach, jak sam wspominał, dojrzewał do tego pomysłu od czasu udziału w prestiżowych światowych konkursach. To właśnie z perspektywy międzynarodowych doświadczeń uświadomił sobie, że w Polsce, mimo silnego środowiska ceramików, wciąż brakowało wydarzenia o randze globalnej, mogącego podnieść prestiż medium i przyciągnąć do kraju czołowych twórców z całego świata. Na łamach „Szkła i Ceramiki" (2025, nr 2) wspominał: „O konkursie na rzeźbę ceramiczną myślałem już dużo wcześniej. Brałem udział w międzynarodowych konkursach i wystawach, między innymi w Mino w Japonii w 2008 roku i w Faenzie we Włoszech w 2011 roku. Po konkursie

we Włoszech czułem, że w Polsce brakuje cyklicznego międzynarodowego wydarzenia na najwyższym poziomie, którego celem byłoby podniesienie prestiżu ceramiki i przyciągnięcie do Polski czołowych artystów z całego świata. Wtedy nie myślałem w kategoriach zajęcia się organizacją konkursu, ponieważ mamy duże ośrodki i instytucje związane z ceramiką, które dysponują odpowiednim zapleczem, potencjałem i przestrzenią".

Droga do zrealizowania tego pomysłu okazała się wyboista, wymagała zapewnienie zaplecza intelektualnego, ekonomicznego, technicznego i lokalowego, umożliwiającego powstanie konkursu na najwyższym poziomie. W cytowanym wyżej wywiadzie Stanisław Brach podkreślał, że już w 2012 roku rozmawiał o swoim marzeniu ze studentami, wśród których była Weronika Surma, dziś kluczowa współorganizatorka Triennale, współtworząca jego program i strukturę od 2019 roku. Praca przy pierwszej edycji Triennale rozpoczęła się od zbudowania solidnych instytucjonalnych fundamentów: opracowania regulaminu, stworzenia strony internetowej, nawiązania współpracy z instytucjami kultury oraz (co Stanisław Brach szczególnie podkreśla) powołania Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Rzeźby Ceramicznej, które stało się formalnym zapleczem całego przedsięwzięcia. Zwieńczeniem tych działań było uroczyste otwarcie wystawy finalistów w czerwcu 2025 roku w „nowym gmachu" Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy Wybrzeżu Kościuszkowskim. Było to wydarzenie symboliczne, które umiejscowiło Triennale w samym sercu polskiej tradycji ceramicznej. Stało się nie tylko realizacją wieloletniej wizji Stanisława Bracha, lecz także naturalnym przedłużeniem lokalnego dziedzictwa, dowodem na to, że ceramika, zakorzeniona w doświadczeniach Akademii Sztuk Pięknych, potrafiła wejść na scenę światową z inicjatywą o globalnym oddziaływaniu.

Wielość postaw i inspiracji

Pierwsze Międzynarodowe Triennale Rzeźby Ceramicznej w Warszawie było wydarzeniem długo wyczekiwanym przez całe środowisko artystyczne. Już od swojej inauguracyjnej edycji w 2025 roku



Kim Hyunjin, *Kümmel #9*, porcelana, technika odlewania i formowania ręcznego, opiłki metalowe, wypał redukcyjny w temperaturze 1270°C, fot. I. Sawicka

Joanna Opalska-Brzecka, *Ciało (nie)obce*, masa szamotowa, technika ręcznego formowania, angoby, temperatura wypału 1200°C, fot. I. Sawicka



zyskało status wydarzenia przełomowego, ustanawiając nowy punkt odniesienia dla środowiska ceramicznego w Polsce. O skali i zasięgu przedsięwzięcia najlepiej mówią liczby: 678 zgłoszeń z 56 państw, z których jury wyłoniło 52 prace (ostatecznie pokazano 50). To dowodzi, że Warszawa została uznana za ważnego uczestnika globalnego obiegu sztuki ceramicznej. Sam fakt, że do stolicy napłynęły zgłoszenia niemal z całego świata, świadczy o rosnącym prestiżu ceramiki w międzynarodowym dyskursie, ale także o sile przyciągania, jaką ma nowa inicjatywa osadzona w tradycji warszawskiej Akademii.

W skład jury Triennale weszli specjaliści z polskich i europejskich instytucji związanych z ceramiką artystyczną: Monika Gass (artystka, kuratorka, redaktorka czasopisma „New Ceramics", Niemcy), Aivars Baranovskis (kurator Centrum Współczesnej Ceramiki, Muzeum Marka Rothko w Dyneburgu, Łotwa), dr Anna Bober-Tubaj (dyrektorka Muzeum Ceramiki w Bolesławcu), prof. dr hab. Mirosław Kociński (Wydział Ceramiki i Szkła, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu), Paulina Kurc-Maj (dyrektorka Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku), dr Weronika Surma (Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Rzeźby Ceramicznej oraz Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu), dr hab. Stanisław Brach, prof. uczelni (Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Rzeźby Ceramicznej oraz Wydział Rzeźby, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Jury wykonało gigantyczną pracę, dokonując wyboru spośród prac o dużym zróżnicowaniu form, użytych materiałów (porcelana, pianka porcelanowa, porcelit, fajans, kamionka, szamot, glina, terakota), technik wykonania (formowanie ręczne, formowanie z wałeczków, odlew, toczenie na kole, odcisk, druk 3D).

Selekcja prac była o tyle skomplikowana, że pierwsza edycja Triennale prezentowała wielość postaw twórczych i inspiracji. Widoczne były rzeźbiarskie realizacje o organicznych, płynnych formach, silnie inspirowane naturą, a także tendencje do iluzjonistycznego naśladowania innych materiałów, na przykład takich jak tkanina. Równolegle obecne były postawy krytyczne, podejmujące aktualne problemy społeczne i polityczne, co potwierdzało pluralistyczny charakter współczesnej rzeźby ceramicznej. Konsekwentnie podkreślał to werdykt jury, które nagrodziło prace reprezentujące skrajnie różne postawy artystyczne. Nagrody przyznane podczas I Międzynarodowego Triennale Rzeźby Ceramicznej w Warszawie w 2025 roku układają się w obraz programowo niejednorodny, który trudno sprowadzić do jednego dominującego języka formalnego czy ideowego. Zestaw wyróżnionych prac sprawia wrażenie świadomie skonstruowanego przekroju przez aktualne strategie rzeźby ceramicznej, jakby jury, w obawie przed narzuceniem hierarchii estetycznej lub ideologicznej, zdecydowało się podkreślić pluralizm postaw, a nie spójność wizji. W tym sensie Triennale nie tyle diagnozuje jeden kierunek rozwoju ceramiki, ile afirmuje jego wielogłosowość i zdolność adaptacji do skrajnie różnych rejestrów wypowiedzi artystycznej.

Grand Prix przyznane Kim Hyunjin za pracę *Kümmel #9* sytuuje się w obszarze rzeźby kontemplacyjnej, operującej redukcją formy i skupieniem na immanentnych właściwościach materii ceramicznej. Organiczna, niemal embrionalna forma przywołuje skojarzenia z potencjalnością życia i cyklicznością procesów naturalnych, wpisując się zarówno w tradycje ceramiki Azji Wschodniej, jak i w uniwersalny język nowoczesnego minimalizmu. Nagrodzenie tej realizacji można odczytać jako gest afirmacji ceramiki jako medium ponadczasowego, zdolnego do artykulacji treści egzystencjalnych bez odwołań narracyjnych czy kontekstowych. Zupełnie odmienną strategię reprezentuje nagrodzona pierwszą nagrodą praca *Łamiąc fale* Mette Mayi Gregersen, w której kluczową rolę odgrywa napięcie między ruchem a statyką. Rzeźba, mimo swojej materialnej stabilności, sugeruje dynamikę i rytmiczność procesów naturalnych, co zbliża ją do modernistycznych prób strukturalnego opisu natury. Ceramika funkcjonuje tu jako materiał konstrukcyjny, nie zaś ekspresyjny, a praca lokuje się na styku rzeźby autonomicznej i modelu architektonicznego, akcentując formalno-analityczny wymiar medium.

Druga nagroda, przyznana Heidi Hentze za *Lodowoniebieski diament*, podkreśla inny aspekt współczesnej ceramiki – jej zdolność do iluzji perfekcji i chłodnej estetycznej czystości. Krystaliczna forma, odwołująca się do symboliki minerałów i kamieni szlachetnych, eksponuje technologiczne mistrzostwo i precyzję wykonania, jednocześnie uruchamiając refleksję nad kulturową konstrukcją wartości i szlachetności materii. W tym ujęciu ceramika zostaje zrównana z językiem designu i luksusu, co poszerza pole jej oddziaływania poza tradycyjnie rozumianą rzeźbę artystyczną.

Trzecia nagroda dla Joanny Opalskiej-Brzeckiej za pracę *Ciało (nie)obce* wprowadza do zestawu nagrodzonych realizacji wyraźnie krytyczny i społecznie zaangażowany ton. Artystka traktuje ceramikę jako medium cielesności, podatne na pęknięcia, fragmentaryzację i deformację, czyniąc z niej metaforę doświadczeń związanych z tożsamością, wykluczeniem i przynależnością. Praca ta wpisuje się w nurt sztuki krytycznej, w którym ceramika przestaje być neutralnym materiałem, a staje się nośnikiem napięć.

Wyróżnienia honorowe dodatkowo wzmacniają wrażenie rozproszenia stylistycznego i tematycznego. *By mur nie runął* Dmitrija Buławki-Fankidejskiego wykorzystuje motyw muru jako wieloznaczny symbol ochrony, podziału i opresji, a surowa materialność obiektu przywołuje skojarzenia z archeologicznym artefaktem, nośnikiem zbiorowej pamięci i doświadczeń historycznych. Z kolei *Jeszcze jeden sposób bycia człowiekiem* Mariny Kuchinski proponuje narrację antropologiczną i inkluzywną, w której ceramika odgrywa rolę medium empatii i relacyjności, akcentując humanistyczny potencjał rzeźby ceramicznej.

Nagrody specjalne w formie rezydencji artystycznych również nie wskazują jednego dominującego kierunku. *Radykalny żółty* Eglė Einikytė-Narkevičienė operuje kolorem jako głównym nośnikiem znaczenia, traktując decyzję chromatyczną jako gest ideologiczny i sprzeciw wobec estetycznej neutralności. W wypadku Hanny Miadzvedzevej przyznanie rezydencji w Polskich Fabrykach Porcelany „Ćmielów" i „Chodzież" można odczytać jako docenienie postawy dialogującej z dziedzictwem ceramiki przemysłowej oraz potencjału dalszego rozwoju artystycznego. Praca Michała Puszczyńskiego *Kanion / Krajobraz wypalonej ziemi 3* wprowadza wątek ekologiczny i postapokaliptyczny, wykorzystując ceramikę – materiał powstały w wyniku działania ognia – jako



Widok na ekspozycję I Międzynarodowego Triennale Rzeźby Ceramicznej, fot. I. Sawicka

metaforę destrukcji i transformacji środowiska. Z kolei *Wdech/Wydech* Stelli Zadros koncentruje się na doświadczeniu somatycznym i rytmie biologicznym, proponując minimalistyczną, introspektywną refleksję nad cielesnością.

Na tle werdyktu jury szczególną uwagę zwraca nieobecność w gronie nagrodzonych Arkadiusza Sweda, autora pracy *Kolos*. Monumentalna, rzeźbiarsko jednoznaczna realizacja, operująca skalą, ciężarem i wyrazistą metaforą, wyraźnie odcinała się od wielu subtelniejszych, procesualnych czy konceptualnych propozycji obecnych na wystawie. Brak nagrody dla *Kolosa* można interpretować nie jako ocenę jakości pracy, lecz raczej jako rezultat strategii jury, konsekwentnie unikającego faworyzowania jednego, dominującego modelu rzeźby ceramicznej. W tym sensie decyzja ta dodatkowo potwierdza programowy pluralizm Triennale, w którym nawet realizacje wyraziste i spektakularne nie musiały znaleźć potwierdzenia w hierarchii nagród.

Całość nagrodzonego zestawu potwierdza, że jury Triennale świadomie unikało faworyzowania konkretnego nurtu estetycznego czy ideowego. Zamiast tego zaproponowano panoramę skrajnie odmiennych postaw – od kontemplacji formy i materii, przez ceramikę krytyczną i polityczną, po refleksję ekologiczną i somatyczną. Taka strategia nie tyle porządkuje pole współczesnej rzeźby ceramicznej, ile ujawnia jego wewnętrzne napięcia i otwartość, czyniąc z Triennale przestrzeń negocjacji znaczeń, a nie kanonicznych rozstrzygnięć.

Wystawa finalistów Triennale – ceramika na wyciągnięcie ręki

Wystawa finałowa I Międzynarodowego Triennale Rzeźby Ceramicznej w Warszawie, przygotowana przez dr Barbarę Banaś z Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz dr Bożenę Kostuch z Muzeum Narodowego w Krakowie (dwie wybitne specjalistki związane z polskimi muzeami narodowymi), przy aktywnej współpracy organizatorów Triennale, jednoznacznie określiła wysoki poziom całego przedsięwzięcia, sytuując je w nurcie najbardziej ambitnych europejskich i azjatyckich konkursów ceramicznych. Kuratorki zbudowały ekspozycję z pięćdziesięciu prac wyłonionych przez jury w trakcie burzliwej wieloetapowej debaty, co już na etapie selekcji gwarantowało wysoki stopień jakości artystycznej prezentowanych obiektów. Rzeźby eksponowane w Galerii „Punkty" w nowym gmachu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie stanowiły zbiór prac starannie wyselekcjonowanych, co znalazło odbicie w wyjątkowo wyrównanym poziomie całej wystawy.

Sposób prezentacji ekspozycji stanowił istotne dopełnienie narracji Triennale i wyraźnie współgrał z pluralistycznym charakterem nagrodzonych realizacji. Przestrzeń galerii, otwarta i intensywnie doświetlona dzięki dużym oknom, została wykorzystana w sposób świadomie neutralny, niemal ascetyczny, co pozwoliło skupić uwagę odbiorcy na samych obiektach i ich materialnej obecności. Naturalne światło, zmienne w ciągu dnia, wydobywało niuanse faktur, przejścia tonalne szkliw oraz subtelne napięcia między formą a powierzchnią, czyniąc z procesu percepcji element dynamiczny, zależny od czasu i punktu widzenia.

Aranżacja ekspozycji opierała się na prostym, lecz konsekwentnym rozwiązaniu: ceramiczne rzeźby zostały ustawione na białych kubikach, które pełniły funkcję dyskretnego zaplecza dla prezentowanych prac. Taki sposób ekspozycji unikał efektu inscenizacji czy nadmiernej teatralizacji, pozostawiając dziełom autonomię formalną i semantyczną. Jednocześnie brak oszklonych gablot i fizycznych barier między obiektem a widzem przełamywał muzealny dystans, oferując doświadczenie bezpośredniego obcowania z materią ceramiczną. Rzeźby znajdowały się dosłownie „na wyciągnięcie ręki", co wzmacniało świadomość ich cielesności, ciężaru i kruchości, a także podkreślało rzeźbiarski, a nie dekoracyjny status ceramiki.

Łatwy dostęp do prac sprzyjał uważnemu oglądowi i wieloperspektywicznemu odbiorowi, szczególnie istotnemu w wypadku realizacji operujących subtelnymi przesunięciami formy lub napięciem między wnętrzem a zewnętrzem obiektu. Widz mógł swobodnie poruszać się wśród rzeźb, zmieniać dystans i punkt obserwacji, co sprzyjało doświadczeniu ceramiki jako medium przestrzennego, a nie jedynie wizualnego. Taka strategia ekspozycyjna korespondowała z ideą Triennale jako pola konfrontacji różnych postaw artystycznych, bez hierarchizowania ich przez aranżację przestrzeni.

Prezentacja prac w Galerii „Punkty" miała również wyraźny wymiar symboliczny. Usytuowanie ekspozycji w strukturach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie podkreślało ciągłość lokalnej tradycji ceramicznej, która przez dziesięciolecia kształtowała myślenie o ceramice jako medium rzeźbiarskim, eksperymentalnym i wymagającym – zarówno technologicznie, jak i intelektualnie. Warszawska szkoła ceramiki, silnie związana z akademickim zapleczem badawczym i dydaktycznym, od dawna postrzegała ceramikę nie jako dyscyplinę użytkową, lecz jako autonomiczne pole artystycznych poszukiwań. W tym wymiarze Galeria „Punkty" stała się nie tylko neutralnym miejscem prezentacji, ale także nośnikiem pamięci instytucjonalnej i historycznej, która wzmacniała rangę wydarzenia.

Minimalistyczna aranżacja, obfitość światła i bezpośredni kontakt z obiektami stworzyły warunki sprzyjające refleksji nad statusem ceramiki we współczesnej sztuce. Neutralna przestrzeń Galerii „Punkty" nie narzucała interpretacji, lecz wzmacniała przesłanie o otwartości, różnorodności i niejednoznaczności współczesnej rzeźby ceramicznej.

Po pierwszej edycji Triennale

Triennale już w swojej pierwszej edycji sformułowało silne i klarowne przesłanie: ceramika nie jest dodatkiem do projektowania użytkowego ani pobocznym wątkiem rzeźby, ale pełnoprawnym, autonomicznym medium, zdolnym do podejmowania najważniejszych tematów współczesności: od refleksji ekologicznej po analizy społecznych i politycznych napięć. Triennale staje się przestrzenią, w której globalne tendencje, różnorodne techniki, skale i strategie artystyczne spotykają się z lokalnym dziedzictwem polskiej ceramiki, tworząc dynamiczne pole wymiany doświadczeń i idei.

W tym sensie Triennale ma szansę zaistnieć jako impreza odbijająca najnowsze przemiany w rzeźbie ceramicznej, jednocześnie wzmacniając pozycję Polski jako ośrodka, który potrafi nie tylko kontynuować własną tradycję, lecz również aktywnie uczestniczyć w kreowaniu nowych kierunków rozwoju medium. Dzięki temu, że wydarzenie organizowane jest przy wsparciu Akademii, ma szansę stać się trwałym, a być może i jednym z najważniejszych cyklicznych przeglądów ceramiki w Europie, zaś dla polskiego środowiska twórców i badaczy otwiera nową przestrzeń aspiracji, współpracy i globalnej „widoczności".

Patrycja Mastej
Magdalena Skowrońska

Spektrum Światła. Ekspozycja na Kolor

Barwy to nie tylko wizualna przyjemność, ale prawdziwy język, którym rzeczywistość przemawia do naszego ciała. W projekcie „Spektrum Światła. Ekspozycja na Kolor" łączymy psychologię, sztukę i dizajn, by pozwolić widzom dosłownie poczuć kolor na własnej skórze. To nie metafora – to rzeczywiste doświadczenie sensoryczne wykraczające daleko poza zwykłe patrzenie.



Żółty. Ekspozycja na kolor, autorki: Patrycja Mastej, Magdalena Skowrońska, fot. M. Kujda. Muzeum Współczesne Wrocław



Czerwony. Ekspozycja na kolor, autorki: Patrycja Mastej, Magdalena Skowrońska, fot. M. Kujda. Muzeum Współczesne Wrocław

Nasz projekt opiera swoją metodologię na pozornie odległych od siebie tradycjach poznawczych. Z jednej strony sięgamy do siedemnastowiecznego odkrycie Isaaca Newtona dotyczącego rozszczepienia światła białego na spektrum barw – moment przełomowy dla nowożytnej optyki. Z drugiej – do starożytnej wiedzy o centrach energetycznych w subtelnym ciele człowieka, znanych z tradycji jogicznej. Każda czakra wibruje na określonej częstotliwości, której odpowiada konkretny kolor spektrum: od czerwieni w podstawie kręgosłupa, przez pomarańcz, żółć, zieleń, błękit, indygo, aż po fiolet na szczycie głowy.

Łącząc empiryczne z mistycznym – newtonowską fizykę z metafizyką ciała subtelnego – nie hierarchizujemy tych sposobów rozumienia świata, lecz pozwalamy im twórczo współbrzmieć. W naszym artystyczno-badawczym podejściu odwołujemy się jednocześnie do weryfikowalnych zjawisk fizycznych i psychologicznych oraz uznajemy za równie istotne te wymiary doświadczenia, które wciąż wymykają się kwantyfikacji. Ta metafizyczna rama materializuje się w konkretnych decyzjach projektowych: każda kolorowa przestrzeń stymuluje nie tylko oko, ale całą ludzką istotę – jej układ nerwowy, struktury mięśniowe, energetykę i emocje.

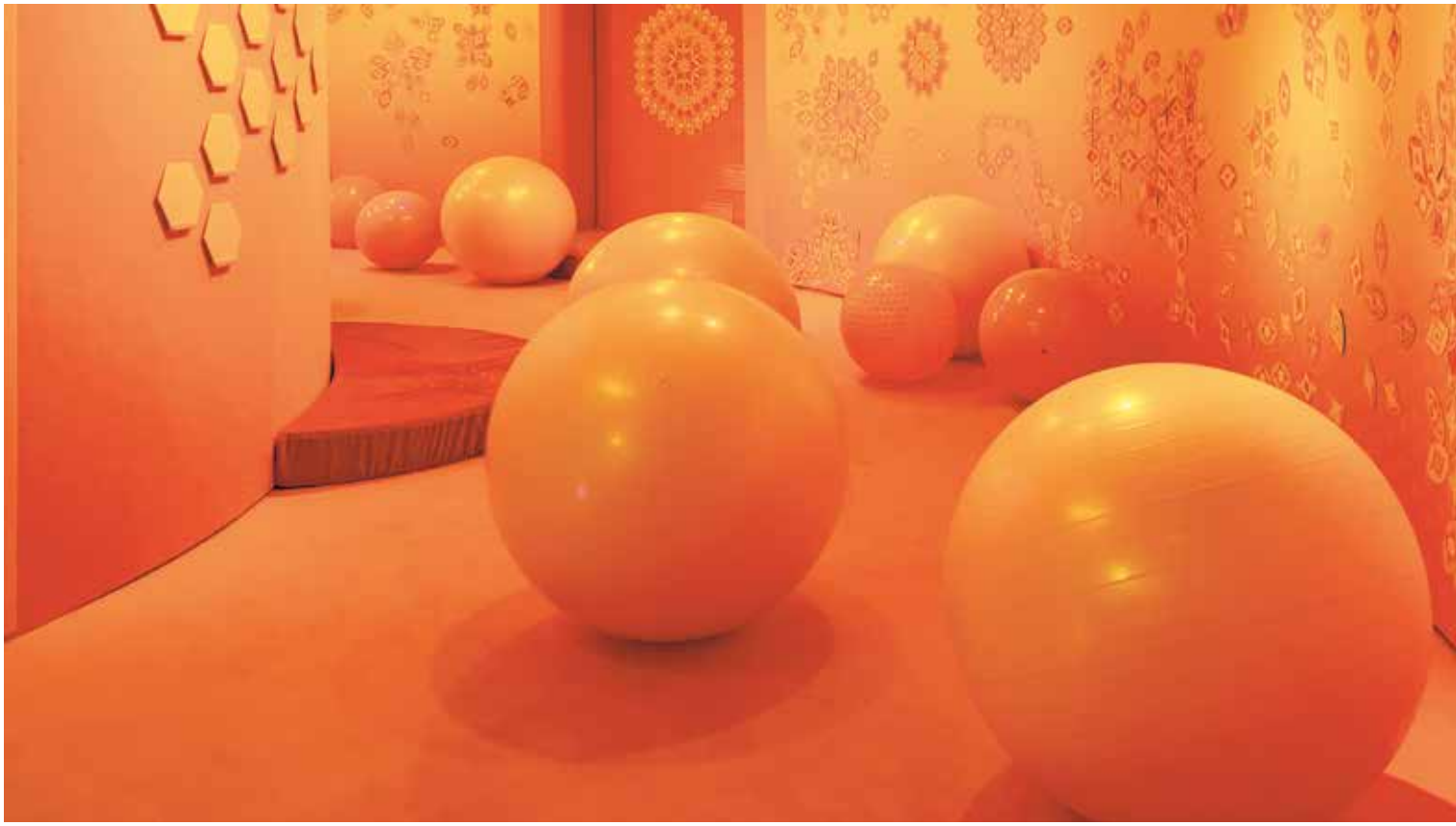
W projekcie „Ekspozycja na Kolor" barwa przestaje być jedynie właściwością powierzchni. Staje się środowiskiem, atmosferą – czymś, czym można oddychać lub w co można wejść jak w wodę. Czerwona przestrzeń opowiada o czerwieni w każdym precyzyjnie zaprojektowanym elemencie: w teksturze tkanin, w temperaturze światła, w rodzaju aktywności, do jakiej nas zaprasza. Ta wielozmysłowość ma głębokie uzasadnienie w neurobiologii percepcji: mózg nie przetwarza informacji z poszczególnych zmysłów osobno, lecz ciągle syntetyzuje je w zunifikowane doświadczenie. Projekt wykorzystuje tę naturalną skłonność, tworząc środowisko, w którym wszystkie kanały sensoryczne mówią tym samym językiem koloru.

Każda barwa niesie w sobie dwa bieguny – czerwień to zarówno bezpieczeństwo, jak i gniew, błękit reprezentuje wolność ekspresji, ale także apodyktyczność. Ta złożoność odbija prawdę o ludzkich emocjach – rzadko są jednobarwne, częściej stanowią spektrum różnych odcieni. Czerwień nie wybiera – jest zarówno odwagą, jak i agresją, ochroną i manifestacją. Pomarańcz budzi dziecięcą radość, ale może być natarczywy, infantylny. Żółty to barwa wewnętrznej godności, lecz również egotyzmu i pychy. Zieleń przynosi akceptację i czułość,









Zielony. Ekspozycja na kolor, autorki: Patrycja Mastej, Magdalena Skowrońska, fot. M. Kujda. Muzeum Współczesne Wrocław

Pomarańczowy. Ekspozycja na kolor, autorki: Patrycja Mastej, Magdalena Skowrońska, fot. M. Kujda. Muzeum Współczesne Wrocław

myślenie analityczne i otwierają dostęp do warstw doświadczenia, które na co dzień pozostają poza zasięgiem świadomości. Współtworzona i przeżywana, działa jak ikonografia emocji: zanim widz zdąży ją zinterpretować, jego układ nerwowy już na nią reaguje. To obraz, który trafia wprost w ciało, omijając filtr racjonalizacji.

Smakowanie koloru obejmuje również słuch i dotyk. Instalacjom towarzyszy ścieżka dźwiękowa złożona z autorskich opowieści i medytacji – prowadzonych głosem nagrań, które pogłębiają rezonans każdej barwy i zapraszają do wejścia w jej wewnętrzny krajobraz. Są one przekładem na odpowiadającą konkretnej barwie wibrację fali dźwiękowej, a także metaforyczną opowieścią o jej jakościach. Równie istotnym wymiarem projektu jest możliwość poznania jakości koloru przez zapach. Każdej strefie barwnej towarzyszy starannie dobrany aromat – nie jako ozdobnik, lecz jako precyzyjny nośnik emocji i pamięci ciała. Zapach działa na układ limbiczny bezpośrednio, z pominięciem świadomej analizy, co czyni go wyjątkowo skutecznym narzędziem pogłębiania doświadczenia kolorystycznego.

Interaktywność jest dla nas nie dodatkiem, lecz samą istotą projektu. Każda instalacja została zaprojektowana tak, by widz nie pozostawał biernym obserwatorem, ale stawał się aktywnym uczestnikiem doświadczenia. To właśnie w działaniu, w fizycznym kontakcie z przestrzenią, ujawnia się pełny potencjał koloru. Włączamy ciało w proces poznawania barw, czerpiąc z elementów psychoterapii somatycznej Bodynamic – metody rozwiniętej przez duńską psychoterapeutkę Lisbeth Marcher, opartej na założeniu, że każda jakość psychiczna ma swój odpowiednik w konkretnych mięśniach i wzorcach motorycznych. Traumy, nierozwiązane konflikty, niewyrażone emocje zapisują się w ciele jako chroniczne napięcia mięśniowe. Terapia polega tu na świadomym „odwiedzaniu" tych struktur, uczeniu ciała nowych wzorców reagowania.

Przenosząc do projektowania praktyki terapii somatycznej, traktujemy przestrzeń i poszczególne interakcje jako narzędzia pogłębionego poznawania siebie. Hamak w czerwonej przestrzeni nie jest przypadkowym elementem dekoracyjnym – został zaprojektowany tak, by ściskać ciało, aktywizując najstarsze struktury układu nerwowego związane z poczuciem bezpieczeństwa, podobnym do tego, które odczuwamy w łonie matki. Góra do przesuwania w żółtej przestrzeni aktywizuje konkretne grupy mięśniowe związane z poczuciem wewnętrznej mocy i sprawczości. Przepychanie jej to dosłownie ćwiczenie mocy – nie w sensie dominacji, ale zdolności do wpływania na świat i osiągania celu. Każdy z obiektów jest przemyślaną interwencją artystyczno-terapeutyczną i zaproszeniem do doświadczania.

To podejście wymaga od widza radykalnej zmiany perspektywy: przestrzeń wystawiennicza przestaje być sceną do oglądania, a staje się środowiskiem do zamieszkania, laboratorium do eksperymentowania z własnymi reakcjami. Nie przychodzi się tu po to, by zobaczyć sztukę – przychodzi się tu po to, by pozwolić przestrzeni wpłynąć na psychikę i ciało, odkryć napięcia i możliwości, o których się zapomniało.

„Spektrum Światła" to projekt totalny, w którym wybrzmiewa nasze przekonanie, że projektowanie przestrzeni to projektowanie doświadczenia, w którym forma ma bezpośredni wpływ na układ nerwowy, struktury emocjonalne i zdolności poznawcze. To zaproszenie do poszerzenia mapy własnego wnętrza – przez obraz, zapach, dźwięk, ruch i dotyk.

Autorkami projektu „Spektrum Światła. Ekspozycja na Kolor" są Patrycja Mastej – artystka, malarka, projektantka wystaw interaktywnych, adiunktka na Wydziale Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, oraz Magdalena Skowrońska – psycholożka, psychoterapeutka, historyczka sztuki, projektantka wystaw interaktywnych. Projekt realizowano w latach 2020–2024 w Muzeum Współczesnym Wrocław (barwy: czerwona, pomarańczowa, żółta, zielona), a w 2025 roku (barwa niebieska) – w Galerii U Kosałki i podczas Wrocław Off Gallery Weekend.

Ida Smakosz-Hankiewicz

Poza *white cube*. Perspektywa relacyjna i nowe paradygmaty rzeźby w przestrzeni parkowej

Moja codzienna praktyka badawcza i kuratorska zazwyczaj koncentruje się wokół dzieł przeznaczonych do przestrzeni typu *white cube* i wnętrz mieszkalnych. W tym ujęciu kluczowa jest dla mnie relacja obiektu z odbiorcą oraz zamkniętą przestrzenią, w której dany obiekt jest prezentowany. Ważny jest również odbiór dzieł sztuki w wymiarze posiadania – rzeźba czy obraz stają się tu elementem prywatnego uniwersum, oswojonym komponentem codzienności, nad którym sprawujemy pewnego rodzaju pieczę. Podczas gdy obraz prawie zawsze – ze względu na swój dwuwymiarowy charakter oraz technologię wykonania – jest przeznaczony do wnętrza, rzeźba ma potencjał funkcjonowania w innych przestrzeniach.



Naturalną praktyką części artystów pracujących w tym medium staje się wychodzenie poza ramy galerii: tworzą rzeźby w zupełnie innej skali i anektują przestrzeń natury. To przejście jest dla mnie fascynujące i przewrotne: zmusza do porzucenia perspektywy „własności" na rzecz „obecności". Rzeźba w relacji z naturą zmienia paradygmat postrzegania – z obiektu kolekcjonerskiego staje się autonomicznym bytem wchodzącym w niekontrolowany dialog z otoczeniem. Aspekt ucieczki od komercjalizacji był zresztą jedną z przyczyn wyjścia twórców land artu z przestrzeni galeryjnych i muzealnych (*anti-white cube*). Robert Smithson czy Michael Heizer chcieli tworzyć dzieła, których nie da się tradycyjnie „posiąść" – nie można ich kupić, zapakować i wystawić w salonie. Była to bezpośrednia odpowiedź na system galeryjny, który traktował sztukę jako towar.

Analizowane przeze mnie w dalszej części tekstu prace Anny Bujak, Tomasza Koclęgi i Jana Sajdaka nie powstają z myślą o sterylnych galeriach ani nawet o zgiełku typowych przestrzeni miejskich, chociaż Anna Bujak i Tomasz Koclęga równolegle tworzą prace w mniejszym formacie, prezentowane w przestrzeniach galerii.

Naturalnym środowiskiem omawianych prac staje się natura, z którą wchodzą w bezpośrednią, intymną relację. Nie bez znaczenia jest więc fakt, że prace te oglądamy w parkach rzeźby – specyficznych przestrzeniach, którym również chciałabym poświęcić uwagę jako miejscom stającym się azylem dla sztuki, która wychodzi poza ramy budynków czy poza rolę „miejskiej dekoracji" i staje się niejako częścią żywego ekosystemu.



Tomasz Koclęga, *Nierozłączność*, żywica poliestrowa, 2018



Anna Bujak, *Natura 3.0 [erased]*, 2021, stal malowana, Orońsko. fot. Selcuk Kaplan

Współczesny zwrot: postantropocentryzm i etyka obecności

Parki rzeźby stały się swoistym fenomenem jako odpowiedź na szeroko pojmowane zjawisko, jakim jest zwrot w stronę natury i ku współczesnym paradygmatom ekologicznym oraz jako odpowiedź na problemy, z którymi borykała się rzeźba w przestrzeni miast. Jednocześnie odzwierciedlają coraz bardziej widoczną zmianę myślenia o rzeźbie w przestrzeni, uwalniając ją z ram tradycyjnie pojmowanej użyteczności na rzecz współistnienia z naturą. Zjawisko to wydaje się na tyle symptomatyczne, że w 2025 roku IV Kongres „Rzeźba w Przestrzeni Publicznej", organizowany przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w dużej części poświęcono właśnie tym ważnym społecznie obszarom natury – parkom i ogrodom rzeźby. Jak piszą organizatorzy: „Rzeźba współczesna umiejscawiana w naturalnym krajobrazie nie tylko jest kontynuacją wielowiekowej tradycji eksponowania jej w otoczeniu i na tle przyrody, ale też odkrywaniem ogromnego twórczego potencjału w budowaniu głębszych relacji z naturą. Ten szczególny »zwrot ku naturze«, chęć subtelnego ingerowania bądź konfrontowania się z nią, czy wręcz używanie jej jako artystycznego tworzywa, wpisuje się w definicję »rozszerzonego pola rzeźby« wytyczonego przez słynny diagram Rosalind Krauss, porządkujący złożone przemiany tej dziedziny i nowe jej formuły wypracowane przez artystów w XX wieku"[1].

Dziś rzeźba wkracza w fazę, w której człowiek przestaje być jedynym adresatem i miarą wszechświata. Współczesne realizacje w duchu postantropocentrycznym i ekologicznym odrzucają ambicje trwania za wszelką cenę. Rzeźba nie jest już postrzegana jako ciało obce w krajobrazie, lecz jako jeden z wielu bytów (obok roślin, zwierząt i minerałów), tworząc sieć międzygatunkowych zależności.

Zanim jednak nastąpiła ta zmiana, rzeźba, która opuściła tradycyjny *white cube*, przechodziła wiele przemian w przestrzeni publicznej

1 https://rzezba-oronsko.pl/niepodlegla/iv-kongres-rzezba-w-przestrzeni-publicznej/

Od zawłaszczania do współistnienia – ewolucja rzeźby w przestrzeni publicznej

Malarstwo czy rzeźba kameralna funkcjonują w obrębie instytucjonalnych ram wystawienniczych, w których kontakt z dziełem jest wynikiem autonomicznej decyzji jednostki, co niemal całkowicie niweluje ryzyko konfliktu na płaszczyźnie zawłaszczenia wspólnej sfery wizualnej. Formy rzeźbiarskie w przestrzeni inkluzywnej z natury generują napięcia społeczne i polaryzują opinię publiczną, co wynika z ich stałej ekspozycji oraz braku dobrowolności w akcie partycypacji estetycznej.

Rzeźba w przestrzeni publicznej ewoluowała od tradycyjnych form upamiętniania (pomniki) przez skomplikowane strategie urbanistyczne czy *site-specific* aż po strategie społeczne.

Tradycyjna rzeźba w przestrzeni miejskiej jest niemal zawsze antropocentryczna. Stanowi wyraz ludzkiego sprawstwa, upamiętnia historię, ideologię lub estetyczne ambicje konkretnych grup społecznych, nie jest tym samym wolna od konfliktów. Miasto to gęsta sieć krzyżujących się interesów, potrzeb różnych grup społecznych oraz skrajnie odmiennego kapitału kulturowego jego mieszkańców. W tym ujęciu obiekt artystyczny często staje się zakładnikiem debaty publicznej: musi coś upamiętniać, pełnić funkcję utylitarną, być „ładny" według uśrednionego gustu lub wpisywać się w aktualną politykę historyczną. Każda próba narzucenia autorskiej wizji w mieście jest formą interwencji, która budzi opór tych, którzy daną przestrzeń użytkują na co dzień.

Równolegle do tych problemów – negując ramy zinstytucjonalizowanego *white cube* oraz opresyjną strukturę urbanistyczną – artyści dokonali przesunięcia w stronę przestrzeni heterotopijnych: pustyń, lasów i nieużytków. Na mapie współczesnej kultury zaczął krystalizować się zwrot w stronę natury. I chociaż początkowe wyjście w teren pozamiejski artystów tworzących w formule sztuki ziemi (*land art*) nosił znamiona antropocentrycznej dominacji, warto zadać pytanie, czy to wyjście nie było motywowane atawistyczną, naturalną potrzebą zawłaszczania terenu. Z czasem to pierwotne dążenie do dominacji zaczęło ustępować miejsca pokorze. Tu pojawia się subtelna, ale kluczowa różnica, która prowadzi nas ku współczesnym parkom rzeźby: wczesny *land art* często wiązał się z ingerencjami w strukturę ziemi (przekopywanie ton piasku, żłobienie rowów). Był ingerujący, trwale zmieniający krajobraz. To była sztuka „na naturze" – człowiek wciąż występował tu w roli demiurga, który zmienia oblicze planety, traktując naturę jako gigantyczne płótno.

Dopiero ewolucja w stronę sztuki geologicznej (*geo art*) przyniosła zmianę – rzeźba przestała być „ciałem obcym" narzuconym krajobrazowi, a stała się elementem podlegającym entropii. To kluczowy moment, w którym człowiek rezygnuje z roli absolutnego dysponenta terenu na rzecz uczestnika procesów naturalnych. Zaczęto dostrzegać, że natura nie jest martwym tłem, ale żywym aktorem. Realizacje stały się efemeryczne – zaczęły podlegać erozji, przypływom, zarastaniu.

To przejście – od „znaczenia terenu" swoją obecnością (zawłaszczania) do „wpisywania się" w jego rytm – jest fundamentalne dla zrozumienia prac, które analizuję w dalszej części tekstu. Dzisiejsze parki rzeźby nie są już próbą podboju natury, lecz miejscem mediacji. Artyści tacy jak Jan Sajdak całkowicie porzucają chęć zawłaszczania, tworząc obiekty, które natura może w każdej chwili „odebrać" przez rozkład.

Park rzeźby – sztuka w relacji z naturą

Zjawisko to ewoluowało od wczesnych muzeów pod gołym niebem (takich jak Kröller-Müller Museum w Holandii czy Middelheim Museum w Belgii), w których natura pełniła jeszcze funkcję neutralnego tła, aż po radykalne koncepcje rzeźby rozproszonej i sztuki ziemi. Park rzeźby stał się tym samym polem negocjacji między tym, co sztuczne, a tym, co naturalne, tworząc nową typologię miejsca – heterotopię, w której rzeźba nie jest już odrębnym bytem, lecz elementem integralnego systemu wizualno-przestrzennego.

Choć idea ta dojrzewała od wieków, to właśnie lata sześćdziesiąte minionego stulecia przyniosły prawdziwy przełom i narodziny pierwszych tego typu inicjatyw o nowoczesnym charakterze. Nie był to jedynie wybór innej lokalizacji, lecz wyraz głębokiej zmiany poglądowej i gwałtownego zwrotu ku naturze, będącego odpowiedzią na postępującą urbanizację i technokratyzację życia.

Dziedzictwo Henry'ego Moore'a i narodziny idei parku rzeźby

Kluczową postacią dla tego procesu stał się Henry Moore. To on, wprowadzając do rzeźby biomorficzne kształty, zaczął traktować dzieło jako integralną część pejzażu. Moore zauważył, że rzeźba w otwartej przestrzeni „oddycha" – jej formy, przypominające głazy, kości czy wzgórza, nie rywalizują z naturą, lecz z nią rezonują. To właśnie w jego pracach po raz pierwszy na taką skalę zaczęła uwidaczniać się koncepcja, że rzeźba może być fragmentem terenu, a nie tylko jego ozdobą. Kluczowym momentem tej transformacji było zakwestionowanie funkcji reprezentacyjnej na rzecz doświadczenia przestrzennego. Rzeźba przestała być jedynie obiektem „ustawionym w przestrzeni", a zaczęła być pojmowana jako czynnik tę przestrzeń kształtujący.

Przemiana ta doprowadziła do ukonstytuowania się parku rzeźby jako specyficznego gatunku ekspozycyjnego, który w XX wieku stał się odpowiedzią na potrzebę nowego kontaktu z widzem – bardziej intymnego i wielozmysłowego. W przeciwieństwie do miejskiego zgiełku, park rzeźby oferował kontrolowaną izolację, pozwalając na dialog formy plastycznej z organiczną strukturą krajobrazu.

Podejście Henry'ego Moore'a do natury stało się impulsem do prezentowania sztuki w ścisłej relacji z krajobrazem, czego modelowym przykładem jest Yorkshire Sculpture Park w Wielkiej Brytanii.

W latach sześćdziesiątych XX wieku zaczęły powstawać pierwsze parki rzeźby, takie jak wspomniany ośrodek w Yorkshire, szkocka Little Sparta (1966), Laumeier Sculpture Park w Stanach Zjednoczonych (1966), japońskie Hakone Open-Air Museum (1969) oraz amerykańskie Storm King Art Center – jeden z pionierskich parków dedykowanych sztuce najnowszej.

Równolegle w Europie Środkowej realizowano podobne inicjatywy oparte na zróżnicowanych formułach, takich jak sympozja Forma Viva, plenery czy stałe ekspozycje parkowe. Do najważniejszych z nich należą: Portorož, Ravne, Kostanjevica na Krki oraz Maribor (od 1961 roku) w Słowenii, Międzynarodowe Sympozjum Rzeźby w Hořicach (od 1966 roku) w Czechach, Europos Parkas pod Wilnem (lata dziewięćdziesiąte XX wieku) na Litwie oraz plenery w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (od 1961 roku) w Polsce.

Polska tradycja plenerowa i instytucjonalna

W Polsce pierwsze tego typu inicjatywy, przypadające na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku, były ściśle powiązane z plenerami rzeźbiarskimi. Dzięki państwowemu mecenatowi oraz współpracy z przemysłem (czego przykładem jest Biennale Form Przestrzennych w Elblągu) rzeźba opuściła mury pracowni. Jednak pierwszym parkiem rzeźby działającym jako konsekwentnie kreowana przestrzeń ekspozycyjna stało się powołane w latach osiemdziesiątych Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Do dziś pozostaje ono najważniejszą tego typu instytucją w kraju, prezentując na terenie dziewiętnastowiecznego parku ponad sto prac najwybitniejszych polskich i zagranicznych twórców, w tym: Magdaleny Abakanowicz, Henry'ego Moore'a czy Tony'ego Cragga.

Inicjatywy prywatne i eksperymentalne

Dziś obok instytucji państwowych coraz prężniej rozwijają się inicjatywy prywatne o charakterze kameralnym lub eksperymentalnym. Przykładem jest Europejski Park Rzeźby w Pabianicach, powstały z inicjatywy firmy A&A. Jest to wyjątkowe miejsce, gdzie dzieła artystów z całego świata eksponowane są w otoczeniu dziewięciodołkowego pola golfowego. Przestrzeń ta stanowi synergię dwóch pasji właścicieli – sportu i sztuki – będąc jedynym takim przedsięwzięciem w regionie łódzkim i wyjątkową inicjatywą w skali ogólnopolskiej.

W parku można podziwiać prace zarówno obiecujących młodych artystów, takich jak Craig Usher (Stany Zjednoczone) z rzeźbą *Fala* czy Jimmy Dahlberg (Szwecja) z realizacją *Nowa Energia*, jak i uznanych twórców z kręgu latynoskiego, jak Hugo Arquimedes, Alfons Narvaez (Meksyk) oraz Miguel Angel Velito (Peru), i polskich artystów, między innymi Tomasza Koclęgi czy Zdzisława Liszewskiego

Park rzeźby jako pole mediacji

W parku rzeźby to natura dyktuje warunki. Artysta musi negocjować z ukształtowaniem terenu, ze zmieniającym się światłem czy z roślinnością. Dzieło przestaje być monumentem postawionym „dla ludzi", a staje się bytem istniejącym „obok" innych form życia.

Tomasz Koclęga to artysta, którego realizacje w skali monumentalnej wpisują się w krajobraz niemal fizjologicznie. Jego biomorficzne formy, choć wywodzące się z tradycji rzeźby figuralnej, w relacji z naturą zyskują nowy wymiar – stają się organicznymi „naroślami" na tkance świata, badającymi granice między tym, co ludzkie, a tym, co naturalne.

W twórczości Anny Bujak i Jana Sajdaka odnajdujemy silne akcenty postantropocentryczne. Bujak, dekonstruując tradycyjne hierarchie gatunkowe, przenosi ciężar uwagi na relacje międzygatunkowe, często w kontrze do klasycznego rozumienia rzeźby jako pomnika ludzkiego sprawstwa. Z kolei Sajdak, operując naturalnym, efemerycznym budulcem, rzuca wyzwanie idei trwałości dzieła sztuki. Jego prace, podlegające biodegradacji, wpisują się w logikę obiegu materii, co stanowi radykalny odwrót od galeryjnej wieczności.

Anna Bujak, *Natura 3.0 [erased]*, instalacja, trzy obiekty, stal malowana, 2021, Park Rzeźby, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Instalacja *Natura 3.0 [erased]* Anny Bujak była prezentowana w latach 2021–2023 w Parku Rzeźby w Orońsku. To realizacja, w której obiekt artystyczny przestaje być jedynie estetycznym powidokiem natury, a staje się jej spekulatywną, hybrydyczną kontynuacją. W wymiarze przejścia od „posiadania" do „relacji" praca ta stawia widza w sytuacji niepewności: czy obcujemy z ocalonym fragmentem ekosystemu, czy z jego mutacją, która wymknęła się spod ludzkiej kontroli?

Projekt ten wyrasta z fascynacji witalnością przyrody – jej niemal agresywną zdolnością do regeneracji i adaptacji w epoce antropocenu. To głos w debacie o kryzysie ekologicznym, który zamiast powielać pesymistyczne wizje nieuchronnej katastrofy (według koncepcji Eugene'a Stoermera i Paula Crutzena[2]), skupia się na rezyliencji – nieustępliwym pędzie ku życiu, który potrafi wchłonąć i przetrawić ludzką ingerencję.

Gest *[erased]* może stanowić tu swoistą metaforę wymazywania. Podtytuł pracy odnosi się do cyfrowego gestu „gumki" – szybkiej, pozornie sterylnej interwencji, która zamiast naprawiać, pozostawia biały, nienaturalny ślad. Biel obiektów w instalacji staje się tu wieloznaczna: z jednej strony sugeruje czystość i nowy początek, z drugiej – jest znakiem „amputacji znaczeń", śladem po technokratycznym ulepszaniu świata, które doprowadziło do powstania natury „wynaturzonej". Sposób ekspozycji – umieszczenie instalacji na wyspie otoczonej wodą – ma kluczowe znaczenie ontologiczne. Wysepka przestaje być idyllicznym arkadyjskim rajem, a staje się autonomicznym matecznikiem laboratorium. To terytorium odcięte, przywołujące literackie tropy *Wyspy doktora Moreau* Herberta Wellsa czy *Wyspy* Aldousa Huxleya. W tej izolacji rozwija się system hybrydowy: quasi-zwierzęce rośliny, które wchłonęły toksyny i technologie cywilizacji, stając się „rozszerzoną", świadomą wersją przyrody. Formy instalacji operują na granicy systemów korzeniowych i lasów namorzynowych, ale ich struktura przypomina ludzkie układy nerwowe lub konstrukcje mechaniczne. To moment, w którym natura zaczyna „mówić" językiem naszych konstrukcji, aby nawiązać z nami relację.

Tomasz Koclęga, *Wtuleni*, grupa dwóch rzeźb, mata szklana, żywica poliestrowa, 2012, Europejski Park Rzeźby A&A, Pabianice

W pabianickim Parku Rzeźby A&A realizacja *Wtuleni* Tomasza Koclęgi zyskuje dodatkowy, niemal ontologiczny wymiar dzięki bezpośredniej, fizycznej relacji z drzewostanem. O ile w przestrzeni galerii postaci te mogłyby być interpretowane jedynie jako studium bliskości międzyludzkiej, o tyle w otwartym krajobrazie ich znaczenie przesuwa się w stronę interakcji międzygatunkowej. Kluczowym zabiegiem formalnym jest tu dosłowne, fizyczne wpisanie rzeźby w strukturę lasu. Postaci nie stoją obok drzew – one są w nie wtulone, co radykalnie zmienia sposób, w jaki odczytujemy ich anatomię. Obłe, białe formy Koclęgi oplatają pnie, przywodząc na myśl naturalne narośla – huby lub epifity. Z naukowego punktu widzenia jest to wizualizacja komensalizmu – rzeźba wykorzystuje drzewo jako oparcie i bazę, tworząc z nim nową, hybrydyczną formę. Postaci ulegają charakterystycznemu wydłużeniu i uproszczeniu, jakby ich ciała dostosowywały się do wertykalnego rytmu pni. To już nie jest antropocentryczny portret człowieka, lecz postać, która w procesie ewolucji formy „staje się" drzewem. Gładkość białego poliestru (skóra rzeźby) zderza się z chropowatością kory (skóra drzewa). Ten dualizm podkreśla różnicę między *technē* (sztuką) a *physis* (naturą). W realizacji Koclęgi zwraca uwagę relacyjność i rezygnacja z dominacji. W odniesieniu do wcześniejszych rozważań o monumencie *Wtuleni* są jego całkowitym zaprzeczeniem. Tradycyjny pomnik stoi „zamiast" natury. U Koclęgi rzeźba potrzebuje drzewa, by w ogóle zaistnieć w pełni znaczeniowej. Drzewa w parku przestają być tylko tłem, stają się aktywnymi uczestnikami kompozycji, nadając rzeźbie jej pionowy wektor i stabilność.

Forma rzeźby wywołuje u widza silne wrażenie haptyczne. Widząc postać tulącą się do szorstkiej kory, odbiorca podświadomie odczuwa tę bliskość, co sprzyja budowaniu empatii wobec bytu pozaludzkiego (drzewa). Trudno powiedzieć, gdzie kończy się rzeźba, a zaczyna park. W tym ujęciu „posiadanie" dzieła przez kolekcjonera staje się niemożliwe – rzeźba należy do miejsca i do żywych organizmów, które ją wspierają.

Tomasz Koclęga, *Nierozłączność*, żywica poliestrowa, 2018, Europejski Park Rzeźby A&A, Pabianice

Rzeźba *Nierozłączność* Tomasza Koclęgi to jedna z najbardziej dosłownych, a zarazem poetyckich realizacji idei biomorficznej symbiozy. Praca ta stanowi radykalny krok naprzód: tutaj natura nie jest już tylko tłem czy oparciem (jak we *Wtulonych*), ale staje się fizyczną częścią anatomii rzeźby. Tytułowa „nierozłączność" odnosi się do nierozerwalnego splotu dwóch porządków: ludzkiego i roślinnego. Granica między *technē* a *physis* zostaje całkowicie zatarta. Postać ludzka – zredukowana do masywnej białej bryły – spoczywa wprost na trawie, rezygnując z pionowej dominacji. Jej ramię płynnie przechodzi w naturalną gałąź drzewa. Człowiek traci swoją gatunkową wyjątkowość na rzecz wspólnoty materii. Sposób połączenia gałęzi z korpusem sugeruje, że soki roślinne mogłyby płynąć w żyłach rzeźby. Jest to wizualizacja idei, że nasze przetrwanie jest „nierozłączne" od kondycji ekosystemu.

2 Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter" 2000, nr 41, s. 17–18.

Użycie naturalnej gałęzi wprowadza do dzieła element efemeryczny. Drewno będzie starzeć się inaczej niż polimerowa masa – może próchnieć, zmieniać barwę, pękać. To akceptacja entropii, rzeźba staje się żywym świadectwem upływu czasu i zmienności ekosystemu.

Jan Sajdak, *Dla wierzby*, 2018; *Brama dla ludzi, dom dla jeży*, Park Fosa i Stoki Cytadeli, Warszawa

Rzeźba Jana Sajdaka definitywnie porzuca swoją trwałość i sztuczność materiału. Artysta, pracując z wikliną, gałęziami i żywymi drzewami, tworzy obiekty, które nie tylko udają naturę, ale stają się jej integralnym elementem. *Dla Wierzby* to projekt, w którym artysta dosłownie „opatrzył" rany starego, próchniejącego drzewa. Wplatając w jego strukturę witraże i wzmacniając je plecioną formą, stworzył obiekt, w którym śmierć rośliny staje się początkiem nowej, sakralnej wręcz przestrzeni. To nie jest już rzeźba „obok" drzewa – to rzeźba wewnątrz drzewa. Z kolei *Brama dla ludzi, dom dla jeży* to jedna z najbardziej radykalnych prac pod kątem postantropocentryzmu. Sajdak projektuje tu formę, która służy człowiekowi (jako przejście), ale priorytetowo traktuje potrzeby innych gatunków, oferując im miejsce do życia.

Współczesne realizacje rzeźbiarskie coraz częściej są prezentowane i tworzone w naturze. Prezentowane w parkach rzeźby stanowią przestrzeń manifestacji nowej etyki współistnienia. W tej nowej przestrzeni rzeźba przestaje być przedmiotem posiadania (nawet symbolicznego, jako mienie publiczne) i staje się doświadczeniem relacyjnym.

Coraz częściej zaczyna wybrzmiewać przekonanie, że rzeźba w dobie kryzysu ekologicznego musi porzucić pychę trwania i nauczyć się czułej obecności. Wyjście z miast do parków rzeźby nie było więc tylko zmianą adresu, ale głęboką przemianą wrażliwości – od chęci posiadania sztuki do umiejętności współistnienia z nią w rytmie natury. Rzeźba, poddana procesom entropii, porastania czy erozji, przestaje być statycznym artefaktem, a staje się wydarzeniem procesualnym. Takie podejście pozwala zinterpretować park rzeźby jako „Trzeci Krajobraz", w którym sztuka nie dominuje nad naturą, lecz współtworzy z nią nową, posthumanistyczną sferę publiczną.



Tomasz Kocięga, *Wtuleni*, grupa dwóch rzeźb, mata szklana, żywica poliestrowa, 2012



108—113

Justyna Teodorczyk
Pejzaż emocjonalny. Wystawa Anselma Kiefera *Sag mir wo die Blumen sind* w Amsterdamie



114—119

Ewa Korzeniowska
Ramat – duchy w przedmiotach. Recenzja wystawy *W cieniu. Śladami Bronisława Piłsudskiegow* Muzeum Miejskim w Żorach



120—123

Joanna Opalska-Brzecka, Weronika Surma
Ulepiona z braku słów – komentarz kuratorski do wystawy towarzyszącej piątej edycji Łotewskiego Biennale Ceramiki

DO

ZOBACZENIA

Justyna Teodorczyk

Pejzaż emocjonalny. Wystawa Anselma Kiefera *Sag mir wo die Blumen sind* w Amsterdamie

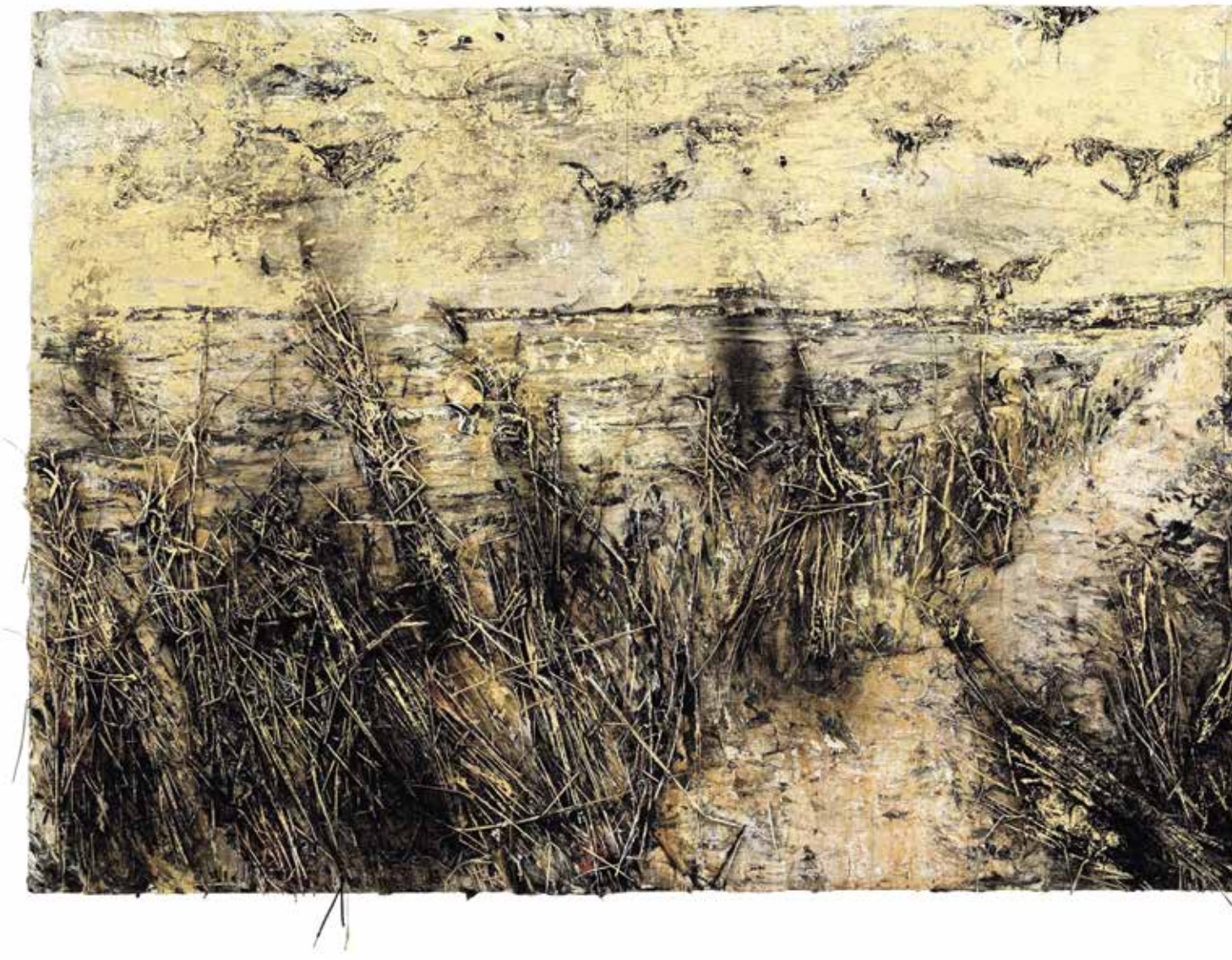
Kilkumetrowy blejtram – z daleka połyskujący złotem niczym gwiaździstym nieboskłonem – prezentujący w centrum starą, zniszczoną kosę, jest mocnym i wymownym symbolem nie tylko twórczości Anselma Kiefera, lecz również całej wystawy *Sag mir wo die Blumen sind*. Od zeszłego roku do 9 czerwca 2026 roku udostępniają ją dwa najznamienitsze muzea Amsterdamu – stołeczne Stedelijk Museum oraz Van Gogh Museum. Pordzewiały, złowieszczy symbol śmierci, a tutaj – także samotności w obliczu ostatecznego, zniszczenia i obumierania, nabiera dodatkowego znaczenia w odniesieniu do miejsca prezentacji, nawiązującego do spuścizny Vincenta van Gogha. To malarz, a przede wszystkim wizjoner, który ukierunkował nie tylko sztukę Niderlandów, ale także mocno naznaczył twórczość niemieckiego artysty. Anselm Kiefer nawiązywał do niej i wyniesionych z niej doświadczeń na wielu etapach własnej twórczości, a echa tych wpływów odnajdziemy w wątkach zarówno biograficznych, ideologicznych, programowych, jak i artystycznych. Żelazne narzędzie w centrum kompozycji, niczym zgrzebny ołtarz ludzkiej spuścizny, na pograniczu świata człowieka i natury, milcząco (nied)opowiada wznosząc nas myślami to w przeszłość, to w górę (tę metafizyczną). W ten sposób – od zwęgleń do złoceń, od rdzy, ołowiu, gałęzi, zbóż, piasku, skór i farb, których fakturze i konsystencji bliżej do błota, nanosu, grud ziemi – zmaga się i rozprawia z rzeczywistością oraz pamięcią Kiefer na monumentalnej wystawie retrospektywnej.

Anselm Kiefer, *De sterrennacht*, 2019, archiwum Van Gogh Museum

Jest to prezentacja wyjątkowa, o czym przesądza kilka względów, niektóre z nich można uznać za bardzo prestiżowe. Oto bezprecedensowe przedsięwzięcie, w którym dwie czołowe instytucje nawiązały tak ścisłą współpracę, polegającą na jednoczesnej i przekrojowej prezentacji *œuvre* artysty w osiemdziesiątą rocznicę jego urodzin. Stedelijk Museum – miejsce bardzo istotne w karierze niemieckiego artysty, mające w kolekcji zamówione prace z końcówki zeszłego wieku – prezentuje dwie instalacje i malarstwo z ostatniego czasu, zestawione z historycznym, także po raz pierwszy tak zgrupowanym. Van Gogh Museum stawia zaś na dobór wskazujący szczególny powód obecności Anselma Kiefera w tych progach. Premierowa i tak zażyła kooperacja, jednoczy muzea w akcie wystawienniczym, podkreślając jednocześnie ich odrębne charaktery, a także odmienne role w tym przedsięwzięciu. Przyjęta narracja i forma „dyptyku" rozkłada ekspozycję na dwie przestrzenie interpretacji i dwa sąsiadujące ze sobą budynki. Stedelijk koncentruje się na niderlandzkich koneksjach i kontekstach twórczości Kiefera, a Van Gogh Museum – na obecności Brabantczyka w całokształcie twórczości współczesnego artysty.

Jako osiemnastolatek, w 1963 roku Anselm Kiefer wybrał się w podróż śladami mistrza przez Niderlandy, Belgię i Francję. Podczas wędrówki tworzył dziennik i szkice, w których można dostrzec wpływ stylu van Gogha na własną drogę artystyczną. W jego rysunkach dostrzegał – jak określił po latach – mocną konstrukcję, pewną kompozycję i racjonalną strukturę ponad kruchą emocjonalnością. Ślady tej fascynacji odnajdujemy w dojrzałym stylu Kiefera, w łączeniu materiałów mocnych, jak żelazo, drewno, grunt, z delikatnymi – jak liście, zboże, ale i płatki złota. Za ich pomocą twórca nadaje płótnom znaczenia nie tylko fakturalne czy kompozycyjne, lecz również metafizyczne i programowe. Jego pejzaże, bardzo symboliczne i strukturalne, łączące elementy naturalne i sztuczne, kryją wiele znaczeń i odniesień, podobnie jak w dziełach van Gogha. Pola zboża to motyw wielu krajobrazów obu artystów, obaj nakładają grube warstwy, plasując horyzont to wysoko, to nisko, nadając mu całkiem nowy wyraz. Kiefer twierdzi, że panoramy mistrza, mimo prostej kompozycji, transponują znaczenia i przenoszą nas dalej (podobnie jak literatura, którą van Gogh utożsamiał ze sztuką z jednej strony i rzeczywistością – z drugiej, dla Kiefera zaś poezja to nieustające źródło inspiracji i pełne odniesień mitycznych czy filozoficznych). Sam wychowywał się w południowych Niemczech, na terenach, gdzie rozległe lasy i pola dominowały w krajobrazie, a natura miała swój duży udział w życiu codziennym. Być może stąd jego panoramiczne obrazy kryją głębokie pozaestetyczne znaczenia, które autor uwypukla zarówno płatkami złota, jak i zwęgloną ziemią czy piaskiem, ale również nawiązaniami do literatury i historii. Znaczące tytuły albo artefakty, jak kosy czy kwiaty, tworzą sieć niejednoznacznych połączeń, często wykraczających poza pierwsze, podstawowe interpretacje. Słoneczniki, mocny punkt w kanonie oraz brabanckiej czy prowansalskiej codzienności młodego Vincenta, symbolizowały u niego witalność, radość życia, wdzięczność, nadzieję. U Kiefera







Anselm Kiefer, *Die Krähen*, 2019,
archiwum Van Gogh Museum

są nie tylko metaforą cyklu natury i życia, ale także bytu ponadziemskiego, solarnego, jak w obrazie *Sol Invictus* (1995), na którym autor ukazał siebie spoczywającego pod potężnym słonecznikiem w savasanie – pozycji jogi zwanej „martwym ciałem", kanalizującej odprężenie i zjednoczenie z naturą. Kwiat, być może naturalnych rozmiarów (te mogą sięgać nawet pięciu metrów), znajduje się w stanie obumarcia i rozkładu, a całe płótno jest obsypane czarnymi wysuszonymi pestkami, dodającymi efektu „korozji", rozmazania, lecz również udramatyzowania struktury, formy i faktury. Kolejne nieoczywiste odniesienie kryje się w instalacji prezentującej słonecznik, tym razem zawieszony do góry nogami, zrzucający pestki na książkę. Kiefer odnosi się do pierwotnych sił kobiecych, z których wszystko bierze początek, co jest nawiązaniem do faustowskiego motywu wejścia do sfery pierwotnych sił witalnych, który eksploatował także van Gogh. Malując *Augustine Roulin* (*La Berceuse*, 1889), w szkicu tryptyku, pośród słoneczników, umieścił w środku matkę trzymającą w ręku sznurek napędzający kołyskę. Metafizyka inspiruje twórczość Kiefera, podobnie jak bliskie jej transformacja i alchemia. Praca *Eros and Thanatos* (2013–2019) przywołuje zaczerpnięte od Sigmunda Freuda archetypy życia i śmierci. Autor jest zauroczony metaforą przemiany ołowiu w złoto nie jako materiału, ale oczyszczeniu i sublimacji duszy. Często używa, obok tego pierwotnego w formie metalu, również płatków złota, które stają się u niego nie tylko barwą szlachetną, lecz również złowieszczą, oddającą ostateczne przemieszczenie znaczeń. Jak w *De sterrennacht* (2019), bezpośrednio korespondującym z dziełem mistrza *Gwiaździsta noc* z 1889 roku. W obrazie pierwszego uderza nas narracyjna płynność, nastrojowość wskazująca na emocjonalność twórcy, dramatyzm nocy, ale także jej piękno, u drugiego głęboki związek nieba i ziemi ma konotacje kosmiczne, a ciemność rozjaśniana „mgławicami" złota i błękitu wiedzie wyobraźnię do prapoczątków świata. Ale sama ekspozycja osadza ją w konkretnym momencie historycznym, współczesnym van Goghowi. Drugie piętro wystawy w muzeum prezentuje szkice węglem dziewiętnastowiecznego twórcy, „powtórzone" w rysunkach z wyprawy młodego Kiefera.

Pokaz w Stedelijk Muzeum przenosi nas do czasów nowszych. I bardziej tragicznych. W 1981 roku instytucja nabyła obraz z tego samego roku – *Innenraum* (Wnętrze), który ukazuje kancelarię, symbol i siedzibę Trzeciej Rzeszy, zbudowanej na rozkaz Adolfa Hitlera w 1938 roku według projektu Alberta Speera, utrzymanego w stylu neoklasycznym. Budynek został zniszczony w ostatnim roku wojny (*notabene* roku urodzenia autora), co układa się w swoistą cezurę, poniekąd kształtującą jego twórczość. Z czasem wzbogacił ją o inne media, jak rzeźba, drzeworyt, instalacja, film, książka artystyczna, a w każdym z nich eksplorował zarówno piękną i silną stronę człowieczeństwa, jak i jego ciemne odsłony. Wikłał je w konteksty historyczne, literackie i mitologiczne.

Wyraźnie widać to w potężnej płaskiej pracy wykonanej z fotografii, kartonu, kleju i piasku *Märkisher Sand* (1982). Nawiązuje ona do dziejów Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, a tytuł zaczerpnęła z pieśni ludowej tamtego regionu, która później stała się marszowym hymnem wojsk hitlerowskich. Moc wyrazu tego, jak i kolejnych dzieł opiera się na napięciu między organicznością medium i symboliką tematu lub motywu. Ogień i pożar to dla Kiefera siła trawiąca i niszcząca, ale i oczyszczająca, odradzająca. Spalona ziemia i zwęglone szczapy powracają jako motyw często, jak choćby w pracy *The Norns* (1982). Autor równie często jak ołów łączy pogorzelisko ze złotą barwą. *Field of the Cloth of Gold* to tytuł obrazu, który jest jednocześnie nazwą miejsca w północnej Francji, gdzie doszło do kluczowego układu między królami angielskim i francuskim, jednak niespełna rok później konflikt wybuchł na nowo. Złota nić w pracy jest tu więc zarazem znakiem wojny, (s)pokoju, jak i ciągłości historycznej. Podobnie jak zboże, które przypominając odrodzenie, a jednocześnie błyszczące w (złotym) słońcu niczym złoty łan, może mówić o zagładzie, śmierci, umieraniu i cyklu natury związanym z rozkładem i gołą, ogołoconą ziemią. Ta ziemia urodzi kwiaty, które kiedyś zachwycą, ale po tym także zwiędną. Ich ambiwalentną naturę eksploruje Kiefer w dwóch pracach z poprzedniego stulecia. *The Women of the Revolution* (1986) odnosi się do dwunastu najważniejszych francuskich rewolucjonistek, opisanych w XIX wieku przez Jules'a Micheleta. Kobiety reprezentowane są przez lilie, rośliny o właściwościach nasercowych, ale także trujących. W instalacji z blachy, na której są zakomponowane metalowe ramy dedykowane każdej „postaci", widzimy bardziej ich brak niż obecność, bardziej szczątki niż rozkwit.

Banalność śmierci, bezsens wojny jest tematem dużej instalacji z 1993 roku *Journey to the End of the Night*, inspirowanej zatytułowaną tak samo nowelą Louisa-Ferdinanda Céline'a, która mówi o banalności wojny i śmierci. Wielkoskalowy model bombowca wykonany jest z książek, ołowiu, suszonych maków, a w kokpicie zwieńczony wypchanym wężem, który – obok wspomnianych – stanowi kolejny „płodny" archetyp kieferowski. W tym kontekście tytułowe pytanie wystawy „Powiedz mi, gdzie są kwiaty" nabiera kolejnych głębin retorycznych i znaczeń. Zarówno w oryginalnej piosence Marleny Dietrich, jak i polskim odpowiedniku „kwiatem" (narodu) są młodzi, ginący na wojnie mężczyźni.

Kwiaty, jak dowodzi prawo natury i song, są nietrwałe, a ludzką historię (po wojnie) może unieść tylko ołów, ulubiony surowiec Kiefera, obok innych materiałów – jak zboże, piach, zwęglone szczapy, suszone kwiaty, skóra węża, kosy, widły i siekiery – nawiązujących do rozkładu, transformacji i odrodzenia. Traktował je wielowątkowo, dosięgając ich znaczeń również spoza własnego języka wyrazu, z pola literatury, filozofii, poezji, mitologii, teorii naukowych i mistycyzmu. Artysta w latach sześćdziesiątych był jednym z pierwszych, który dotykał brzemiennego tematu drugiej wojny światowej, budując kolejne narracje wokół tej ekstremalnej sytuacji. W myśl swojej teorii, że historia nie ma znamion obiektywnej prawdy, a jedynie (i aż) opowieści, które o niej konstruujemy, sytuuje sztukę zarówno w przeszłości, teraźniejszości, jak i w przyszłości.

Motyw oscylowania między porządkami jest bardzo charakterystyczny dla twórczości niemieckiego artysty. Potrafi on oddać atmosferę przekraczania lub pewnej uświadomionej obecności, zakotwiczenia między, gdzie nieuchronność przejścia wydaje się tak samo dramatyczna, jak i trwanie w tym, co jest. Stan taki na wystawie, pośród innych dzieł, doskonale oddaje wielometrowa kwadratowa konstrukcja zbudowana z mechanizmów

projektorów i zwisających taśm filmowych, fotogramów. Instalacja *Steigend, steigend, sinke nieder* (*Rising, Rising, Falling Down*, 2016–2014) odnosi się do faustowskiego motywu wznoszenia się i opadania oraz tragicznego miotania się między tym co boskie, diabelskie i ludzkie.

Na koniec warto wspomnieć o polskim akcencie, którego nie zabrakło na wystawie. W sali projekcyjnej wyświetlano materiały dokumentalne, archiwalne, biograficzne i artystyczne, w tym niemal godzinny zapis poruszającego performansu. Sędziwy tancerz w mundurze nadaje w nim nowe znaczenia monumentalnym pracom, które w rzeczywistości znajdują się w holu głównym. Wspomniany wątek pojawia się w innej pracy wideo z 1989 roku, opartej na polskich krajobrazach, widoków warszawskiego dworca, ulic, brzegu morza na nadbałtyckiej plaży. Zapis, stworzony na krótko przed upadkiem żelaznej kurtyny, kieruje uwagę na sztuczność ustroju i granic, które według słów autora „w istocie nie istnieją, ale w życiu potrzebujemy ich, więc kreujemy te iluzję, by przetrwać".

Indywidualna wystawa Anselma Kiefera w kluczowych holenderskich centrach wystawienniczych jest drugą od 1986 roku, kiedy po raz pierwszy współpracował w tak szerokim zakresie ze Stedelijk Museum (w 1990 roku brał udział w zbiorowej wystawie). To wielki powrót po czterech dekadach (i podsumowanie kolejnych czterech dekad życia). Artysta, osiadły ze swoją wielką pracownią pod francuskim Barjac, po wystawach w Grand Palais (2007), Royal Academy of Art, Centrum Pompidou i w Bibliotece Narodowej we Francji (2014–2015), zaprezentował swój dorobek w sposób przekrojowy i chronologiczny, nie pozbawiając pokazu cech zamierzonej narracji, wplatającej w kolejne rozdziały historyczne prace, także po raz pierwszy wyprowadzając je z magazynów Stedelijk Museum. Kiefer powiedział kiedyś, że każde nowe dzieło zabija poprzednie. Na mnie największe wrażenie zrobiła monumentalna instalacja umieszczona na zabytkowych schodach wejściowych, skrytych w nowoczesnym halowym gmachu Stedelijk, stworzona specjalnie na tę ekspozycję. Szeregi zawieszonych mundurów i kombinezonów, zgrzebnych i skontrastowanych z blaskiem złotych ścian oraz podłóg wysypanych płatkami róż, formowały mocny przekaz, niczym dzieło totalne łączący w sobie wszystkie cechy twórczości autora. Moc symbolu, zgrzebność użytych materiałów, dramaturgia malarskiej narracji (otaczającej widza z każdej strony) potrafi zawładnąć wyobraźnią niczym przestrzenią. Wobec niepokojącego poczucia pustki, głębokiego tragizmu historii, spośród ciężaru rodzących się pytań retorycznych, najgłośniej świdruje smutne (tym bardziej w kraju kwiatów) „gdzie są kwiaty".



Anselm Kiefer, *Oh Halme der Nacht*, 2019–2021, archiwum Van Gogh Museum

Ewa Korzeniowska

Ramat – duchy w przedmiotach. Recenzja wystawy *W cieniu. Śladami Bronisława Piłsudskiego* w Muzeum Miejskim w Żorach

Wystawa *W cieniu. Śladami Bronisława Piłsudskiego* nie jest klasyczną ekspozycją etnograficzną ani przeglądem współczesnych realizacji artystycznych. Jest raczej przestrzenią spotkania – obiektu i jego reinterpretacji, historii i teraźniejszości, wreszcie różnych sposobów rozumienia świata. Jej osią nie jest ani rekonstrukcja kultury Ajnów, ani próba jej wyjaśnienia. To moment i przestrzeń wsłuchania się w to, co pozostaje „pomiędzy": w napięcia, przesunięcia i niedopowiedzenia, które pojawiają się, gdy współczesny artysta wchodzi w dialog z archiwum etnograficznym.

Punktem wyjścia wystawy są zbiory związane z badaniami Bronisława Piłsudskiego – postaci wciąż zaskakująco mało obecnej w polskiej kulturze, niemalże widmowej, przesłoniętej cieniem swojego brata Józefa. Podczas gdy jeden budował fundamenty niepodległego państwa, drugi – zesłany na Sachalin za udział w spisku na życie cara – zbudował jedno z najważniejszych archiwów dokumentujących ginącą kulturę. Spotkanie z Ajnami, zamieszkującymi Sachalin, Wyspy Kurylskie i Hokkaido, zaowocowało kolekcją nagrań fonograficznych, opisów rytuałów, przedmiotów codziennego użytku, które składają się na bogaty, choć niejednoznaczny materiał badawczy.



Widok ogólny wystawy, fot. M. Pietrzak

Wystawa *W cieniu. Śladami Bronisława Piłsudskiego*, zaprezentowana w Muzeum Miejskim w Żorach, to wyjątkowy, wielogłosowy dialog między historycznymi artefaktami a współczesną wrażliwością dwudziestu pięciu artystów z wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kuratorki wystawy, Anna Kołodziejczyk i Daniela Tagowska, postawiły przed zaproszonymi twórcami zadanie wymagające autorefleksji: wejście w relację z wybranym obiektem z kolekcji etnograficznej muzeum i stworzenie jego współczesnej reinterpretacji. Efekt? Ekspozycja, która zamiast egzotyzować kulturę Ajnów, pyta o uniwersalne ludzkie doświadczenie, o pamięć zapisaną w materii i o etykę patrzenia na obiekty pochodzące z kultur nieeuropejskich.

W tym wypadku artyści nie traktują zbiorów jako zamkniętego archiwum ani egzotycznego skarbca. Przeciwnie – stają wobec nich jako wobec materii żywej, nasyconej znaczeniami, ale także obciążonej historią przemocy, kolonizacji i wymazywania. Artefakty przeszłości próbują odczytać jako nośniki obecności. To przesunięcie – od reprezentacji do relacji – wydaje się jednym z najważniejszych gestów całej wystawy.

Pomocne okazuje się tu ajnoskie pojęcie *ramat* – przekonanie, że każdy przedmiot ma własną energię, siłę, a nawet rodzaj duszy. W tym ujęciu przedmiot nie jest martwym eksponatem, lecz uczestnikiem relacji. Wystawa nie tyle więc pokazuje rzeczy, ile pozwala im wybrzmieć w nowych okolicznościach i opowiedzieć całkiem nowe, uniwersalne historie. Jak zauważają kuratorki wystawy, artysta zostaje tu zaproszony do kręgu odległej kultury, stając się częścią relacji, a nie tylko chłodnym obserwatorem.

Zamiast opisywać obiekty przez pryzmat ich odmienności, twórcy szukali wspólnoty doświadczenia we własnych technikach i w historii. Jednym z ciekawszych przykładów takiego dialogu jest motyw ajnoskiego naszyjnika, który – jak podkreślają kuratorki – miał dla kobiet znaczenie porównywalne z mieczem



dla mężczyzn. Sam naszyjnik stał się inspiracją dla trojga artystów – Agaty Danielak-Kujdy, Jarosława Grulkowskiego i Łukasza Huculaka – dostrzegających w nim uniwersalny symbol statusu i tożsamości. Jego reinterpretacje nie polegają jednak na prostym odtworzeniu formy. W pracach naszyjnik ulega transformacji: staje się znakiem kosmicznym, orbitą, układem zależności. W realizacji Grulkowskiego przybiera wręcz formę solarnego centrum, wokół którego krążą, niczym satelity, inne obiekty. Pierwotne znaczenie ulega rozproszeniu na rzecz uchwycenia jego energetycznego potencjału i przetłumaczenia go na inny język wizualny.

Podobnie działa wątek ornamentu, który w kulturze Ajnów nie pełni wyłącznie funkcji dekoracyjnej. Jego rytmiczność, powtarzalność i organiczna, asymetryczna struktura czynią z niego swoisty język – zapis pamięci i relacji. Współczesne reinterpretacje nie kopiują tych wzorów, lecz podejmują z nimi dialog, często przez zestawienie z materiałami o własnej historii. Daniela Tagowska w cyklu *Koloniada* wykorzystuje jako punkt wyjścia tradycyjne tace *ita* – pięknie ornamentowane przedmioty codziennego użytku. Artystka wykorzystała stare fornirowane płyty meblowe z typowych meblościanek i naniosła na nie druk żywiczny, kopiując ajnoskie ornamenty. W ten sposób połączyła codzienność dwóch odległych światów.

Koloniada ma jednak także mroczniejszy wymiar. Na jednej z prac, ukryta w niemal nieczytelnym kontraście, pojawia się scena z 1904 roku z St. Louis – „Anthropology Days", czyli ludzkie zoo, w którym przedstawiciele różnych kultur byli prezentowani jako obiekty badań i widowiska. Przypomina, że etnograficzne kolekcje nie były neutralne. W tym ujęciu praca z obiektem staje się pracą z jego historią: nie tylko estetyczną, ale także polityczną.

Kuratorki, odchodząc od kategorii „Innego", poszukują raczej punktów styku między tym, co znane i bliskie, a tym, co odległe i nieznane. Codzienność – przedmioty użytkowe, rytuały, relacje społeczne – staje się wspólnym polem, na którym różnice przestają być jedynym kluczem interpretacyjnym. Jednocześnie nie unikają trudnych tematów. Przeciwnie – wielokrotnie powracają do kwestii przemocy wpisanej w historię relacji między kulturami, ale także obecnej w samych kulturach.

Przykładem może być reinterpretacja ajnuskiego rytuału *Iomante*, w którym zabicie niedźwiedzia stanowiło konieczny etap uwolnienia jego duszy i odesłania jej do świata duchów. Współczesna

Widok ogólny wystawy,
fot. M. Pietrzak



wersja tego rytuału zrealizowana przez Marię Bitkę – performatywna, częściowo ironiczna, operująca estetyką *kawaii* – jednocześnie rozbraja jego brutalność i przypomina o niej. Ukierunkowanie w stronę lekkości nie usuwa bowiem napięcia, lecz raczej je uwidacznia, pokazując, jak trudno przełożyć dawny rytuał na współczesny język bez utraty jego ambiwalencji.

W subtelniejszym tonie wybrzmiewa praca Aleksandry Janik, która wykorzystała japońską skrzyneczkę, kamienie obtoczone w papierze washi oraz własne zapisy poetyckie nawiązujące do haiku. Frazy takie jak „Cisza po ostatnim oddechu" czy „Klucz do miejsca, którego już nie ma" budują nastrój melancholii i straty, który nieodłącznie towarzyszy losom Ajnów, poddanych w XIX wieku przez Japończyków brutalnej asymilacji.

Interesującym wątkiem jest również kwestia perspektywy, który Marlena Promna podejmuje w dyptyku *Sachalin – wyspa (nie)szczęśliwa 1* i *Sachalin – wyspa (nie)szczęśliwa 2*. To, co dla polskiego zesłańca było miejscem wygnania, dla Ajnów było domem. Technika pointylizmu (kropkowania), którą stosuje Promna, świetnie oddaje tę podwójność spojrzenia – z daleka widzimy pejzaż, z bliska zaś rozpadającą się na tysiące punktów strukturę. To wizualna metafora pracy etnografa, który z drobnych fragmentów usiłuje złożyć obraz całości, nigdy nie mając pewności, czy jest on prawdziwy. To, co dla jednych oznacza przemoc i wykluczenie, dla innych może być przestrzenią życia i relacji. Nasze doświadczenie nigdy nie jest jednoznaczne, a wystawa nie rozstrzyga tego napięcia, lecz pozwala mu wybrzmieć.

Na tym tle szczególnie wyraźnie rysuje się jeden z kluczowych tematów ekspozycji: relacja między przeszłością a teraźniejszością. Nie jest ona przedstawiona jako ciągłość ani zerwanie, lecz jako przestrzeń negocjacji. Współczesne prace nie próbują ożywiać przeszłości w sensie dosłownym. Raczej badają, co z niej pozostaje i jak może zostać przetłumaczone na dzisiejsze języki – wizualne, performatywne, technologiczne. W tym wymiarze pojawienie się pracy Mai Wolińskiej *Songs Woven into a Tree, Trees Woven into Song* wydaje się szczególnie znaczące: generowane przez sztuczną inteligencję obrazy, oparte na archiwalnych fotografiach, tworzą coś na pograniczu dokumentu i fantazji, ożywienia i symulacji.

Muzeum nie musi być cmentarzyskiem przedmiotów. Dzięki pracy dwudziestu pięciu artystów obiekty z kolekcji stworzonej przez Piłsudskiego odzyskują znaczenie i zaczynają ponownie wybrzmiewać. Ich interpretacje osadzają historyczne artefakty w wymiarze współczesnych refleksji nad tożsamością, innością i relacjami między ludźmi, kulturami i rzeczami. Uderzające jest również to, jak bardzo prace i sama wystawa korespondują z biografią Bronisława Piłsudskiego – człowieka, którego paryscy profesorowie uznali za amatora, a który dopiero po latach odzyskuje należne mu miejsce w historii. Wystawa *W cieniu* przypomina nam, że choć kultury znikają pod naporem procesów kolonizacji i asymilacji, ich *ramat* – duch zaklęty w przedmiotach – wciąż trwa i oddziałuje na naszą współczesność.

Artyści uczestniczący w wystawie:
Karol Babicz
Maria Bitka
Katarzyna Bogusz
Marta Borgosz
Agata Danielak-Kujda
Grzegorz Gajos
Jarosław Grulkowski
Magda Grzybowska
Łukasz Huculak
Aleksandra Janik
Stefania M. Jankowiak
Jakub Jernajczyk
Anna Kołodziejczyk
Jakub Leniart
Michał Marek
Kamil Moskowczenko
Sylwia Mucha
Łukasz Paluch
Przemek Pintal
Marta Płonka
Marlena Promna
Wojciech Pukocz
Anna Szewczyk
Daniela Tagowska
Maja Wolińska



Widok ogólny wystawy, fot. M. Pietrzak



Marta Borgosz, *A.I.N.U. FLORES*,
haft, aplikacja tekstylna, pleksiglas, 2025,
fot. M. Pietrzak

Magda Grzybowska, *Czarne usta*,
rzeźba ceramiczna, 2025
Kamil Moskowczenko, *Asymilacja cieni*,
tempera na płótnie, 2025,
fot. M. Pietrzak





Joanna Opalska-Brzecka
Weronika Surma

Ulepiona z braku Słów – komentarz kuratorski do wystawy towarzyszącej piątej edycji Łotewskiego Biennale Ceramiki

Lost for Words / Brak słów to tytuł wystawy towarzyszącej piątej edycji Łotewskiego Biennale Ceramiki, na której zaprezentowano prace artystów związanych z Wydziałem Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Dla twórców było to wydarzenie wyjątkowe, umożliwiło im bowiem wspólną prezentację jako środowiska wrocławskiego w ramach prestiżowego międzynarodowego przedsięwzięcia o ugruntowanej renomie, jakim jest biennale w Łotwie. Organizowany w jego ramach konkurs Martinsons Award przyciąga czołowych artystów, kuratorów i ekspertów w dziedzinie ceramiki z całego świata, a informacje o tegorocznym biennale ukazały się we wszystkich ważniejszych wydawnictwach i serwisach branżowych.

Wesołowska-Eggimann Marianne
WILD BOAR - I LOVE YOU, detal,
fot. Didzis Grodzs

Sukces i wyjątkowy charakter biennale zawdzięcza Valentīnsowi Petjce i Aivarsowi Baranovskiemu z Łotewskiego Centrum Współczesnej Ceramiki. To dzięki ich zaangażowaniu w napoleońskiej twierdzy, w nieco peryferyjnie położonym Dyneburgu, powstał znaczący ośrodek ceramiczny działający w ramach Muzeum Marka Rothko. Instytucja organizuje nie tylko wspomniane biennale, lecz także coroczne sympozjum „Ceramic Laboratory" oraz program rezydencji artystycznych. Petjko i Baranovski zainicjowali także cykl wystaw towarzyszących biennale, pokazujących realizacje związane z określonym miejscem lub kulturą – w konsekwencji dwa lata temu zaprezentowała się Korea. Organizację tegorocznej wystawy poświęconej polskiej ceramice zaproponowano nam – Weronice Surmie i Joannie Opalskiej-Brzeckiej. Zakres wystawy ograniczyłyśmy do twórców związanych z rodzimym wydziałem wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, największym w Polsce akademickim ośrodkiem kształcenia w zakresie ceramiki, a zarazem miejscem wyjątkowym pod względem zaplecza technologicznego i twórczego.

Pierwsza selekcja, oparta na kryterium miejsca – a nie idei, techniki czy tematu – pozwoliła stworzyć wyjątkowo różnorodną ekspozycję. Ukazuje ona, jak wielowymiarowa jest współczesna ceramika oraz jak odmienne postawy twórcze reprezentują artyści pracujący w tym samym materiale i funkcjonujący w (pozornie) zbliżonym środowisku. Temat wystawy przekazany artystom wraz z zaproszeniem do udziału w projekcie – popularna w języku polskim fraza „brak mi słów" (w naszych rozmowach padała ona ostatnio wyjątkowo często) – nadał całości dodatkowy wymiar interpretacyjny.

W języku sztuki to potoczne powiedzenie zyskało wieloznaczność i uniwersalny charakter. Określenie nawiązuje bowiem zarówno do sytuacji, kiedy ręce opadają z bezsilności, jak i do momentów, gdy zapiera nam dech w piersiach, a słowa okazują się niewystarczające, by wyrazić to, co czujemy. W obliczu takich doświadczeń często brakuje słów, które mogłyby oddać głębię emocji czy zrozumienie. W chwilach, gdy język zawodzi, sztuka staje się jednym z najpotężniejszych i uniwersalnych środków wyrazu, pozwalającym przekazać to, co nieuchwytne. Obrazy, formy i symbole stają się nośnikami znaczeń, pozwalając widzom na osobistą interpretację i emocjonalne przeżywanie przedstawionych prac. W wystawie wzięło udział dwudziestu trzech artystów, którzy zinterpretowali ten temat w ceramice.

W odniesieniu do Dyneburga – miasta, którego połowa mieszkańców jest rosyjskojęzyczna, warto zacząć od artystów, którzy wyrazili swój „brak słów" wobec wojny w Ukrainie. Dwadzieścia kilometrów od białoruskiej granicy, podczas międzynarodowego wydarzenia z gośćmi z całego świata, monumentalne żółto-niebieskie obeliski **Michała Puszczyńskiego**, miasto z ceramicznych pocisków **Piotra Romińskiego** czy praca **Marty Olejniczak** *Quo vadis*, odwołująca się do Matki Bożej w koronie z pozłacanej amunicji, nabrały szczególnej siły wyrazu. Za kontynuację tematu możemy uznać motyw ucieczki w poszukiwaniu bezpiecznej przestrzeni zarówno fizycznej, jak i emocjonalnej, podjęty w pracach **Joanny Opalskiej-Brzeckiej**. Jej *Ciała płynne* zastygły w wyniku wypału ceramiki, ale wizualnie drżą w refleksach odbijającego się od powierzchni wyestetyzowanego różowego szkliwa, ukazując mięsisty charakter materii będącej w ciągłym ruchu. Znalezienie miejsca bezpiecznego jest raczej niemożliwe, ale można je zbudować samemu. Taką interpretację proponuje **Renata Bonter-Jędrzejewska**, której kompozycja ceramiczna wyznacza granice przestrzeni introwertycznej, regularnej, miękkiej,



wielopoziomowej, tworzącej indywidualną strefę komfortu. Można powiedzieć *Inner space*, aczkolwiek to tytuł cyklu prac innej artystki – **Joanny Teper**, która nie godzi się na tytułowy brak słów, wykorzystując swoją twarz jako pierwotne narzędzie komunikacji. Przestrzeń formalnych działań, w której emocje i myśli zyskują w ceramice materialny kształt. Forma to zresztą najbardziej rozpoznawalny język wizualny ceramiki. Jako technika o rzemieślniczych korzeniach bazuje na archetypie naczynia, które jest wykorzystywane także do budowania narracji. **Lerii Papidze**, **Lidia Kupczyńska-Jankowiak** czy **Magdalena Gazur** zamienili słowa właśnie na naczynia, które dzięki swojej niepowtarzalności, śladom palców garncarza, drżeniu ręki przy wykonywaniu zdobień stały się niemym zapisem ludzkiej obecności. Z narracji zrezygnowali zaś **Krzysztof Rozpondek**, według którego wyzwaniem istotniejszym od kodowania znaczeń, jest poszukiwanie logiki i harmonii formy, oraz **Mirosław Kociński**, którego kwietne kompozycje oparte na określonym porządku równo ułożonych tysięcy elementów są jak łąki zastygłe w idealnej wiecznej harmonii.

Motyw kwiatu zupełnie inaczej wykorzystuje **Weronika Surma**, nadając mu wyraźny wymiar społeczny i feministyczny. W dyptyku artystka przedstawia dwa kwiaty: *Kwiat Subrideri* wypuszcza sztuczne uśmiechy, a *Owoc milczenia* rodzi zamknięte usta. Pierwszy staje się komentarzem do presji nakazującej kobietom nieustanną uprzejmość oraz tłumienie emocji, drugi – symbolem milczenia i odbierania głosu, a nawet jakiegokolwiek działania. Znacznie bardziej bezpośrednią opowieść o kobietach proponuje **Łukasz Karkoszka,** który samym tytułem *Siłaczki* daje do zrozumienia, że może od słów lepiej przejść do czynów. Kobiety z jego rzeźb są istotami pełnymi mocy i gotowymi do działania, podobnie jak postaci **Przemysława Lasaka**, który także prymat daje kobietom, ale na ich czele stawia tradycyjnie mężczyznę, paradoksalnie ukazując trudność, z jaką muszą zmierzyć się kobiety, próbując przebić się w strukturach społecznych i zawodowych.

Alternatywę stanowi natura, wywołując zachwyt tak silny, że trudno go opisać. **Bożena Sacharczuk**, **Weronika Lucińska**, **Jakub Biewald** i **Dawid Żynda** czerpią z niej inspiracje, wykorzystując ogromny potencjał ceramiki, by oddać bezkres otaczającej przestrzeni, grę światła i cienia, motyw wzrastania i rozkwitu, drgania dźwięku czy kontrastującą naturę czarnych dziur. Subtelność tych działań pozostawia widza w chwili, w której brak słów staje się naturalnym sposobem odbioru i refleksji.

Powrót do rzeczywistości umożliwia – także zainspirowana naturą – praca **Marianny Wesołowskiej-Eggimann**, opowiadająca prostą historyjkę miłosną o chwili oniemienia z przerażenia podczas spotkania z dzikiem w ciemności. Jeszcze bardziej prozaiczny jest ceramiczny pejzaż miejski **Magdaleny Maros**, przedstawiający wiatę śmietnikową – kompozycję, będącą symbolicznym świadectwem przemijania, zbiorowej obojętności i degradacji.

Karina Marusińska pracą z serii *Choroby komunikacyjne* oscyluje wokół pytań o kondycję współczesnego języka: jego choroby, ograniczenia i uwikłanie w politykę. Na ile współczesny język pozwala nam zbliżyć się do drugiego człowieka? Na to pytanie wydaje się szukać odpowiedzi **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, której symboliczne płaskorzeźby z tajemniczymi rytmami znaków inspirowanych melodyjnością języka chińskiego przenoszą nas w świat mistyki i duchowości, gdzie zrozumienie często wykracza poza słowa, a prawdziwe doświadczenie rodzi się w odczuwaniu i byciu obecnym. Współczesne uwikłanie w język i komunikację widać także w pracach z serii *Idol* autorstwa **Adama Abla**, w których obiekty w pełni zakorzenione w cyfrowym świecie – od algorytmicznie wygenerowanych projektów po realizację w technologii druku 3D – kwestionują bezkrytyczne uwielbienie dla technologii i dominację niewerbalnych komunikatów, a także domykają wielowymiarowy kontekst interpretacyjny zaproponowany przez zaproszonych artystów.

Udział w programie piątej edycji Łotewskiego Biennale Ceramiki był dla nas ważnym doświadczeniem zawodowym, zarówno w zakresie współkuratorowania polskiej wystawy, jak i udziału Weroniki Surmy w międzynarodowym jury konkursu, którego wyniki potwierdzają wysoki poziom rodzimej ceramiki. Zwycięzczynią *Martinsons Award* 2025 została **Daria Kowalewska**, wyróżnienie otrzymał **Michał Żesławski** – absolwenci Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a **Hanna Miadzvedzeva**, także reprezentująca Polskę, jest laureatką drugiego miejsce. Przede wszystkim jednak udało nam się wprowadzić polską perspektywę w globalny wymiar współczesnej ceramiki – z przekonaniem, że wymiana doświadczeń i wrażliwości jest dziś jedną z najistotniejszych wartości tego typu wydarzeń.

Na zakończenie tego opisu, który – paradoksalnie – próbuje słowami uchwycić doświadczenie ich braku, chcemy wyrazić wdzięczność wszystkim artystkom i artystom za zaangażowanie, odwagę i wrażliwość, z jaką podjęli temat wystawy. Ograniczone narzuconą objętością, domykamy tekst w miejscu, w którym język zaczyna ustępować miejsca obrazom, formom i emocjom. Bo choć słowami opowiadamy o braku słów, to właśnie w tej szczelinie między tym, co można powiedzieć, a tym, co można jedynie poczuć, najpełniej wybrzmiewa sens wystawy *Brak słów*.

Michał Puszczyński, tryptyk *Expansion*; Piotr Romiński *Miasto*, fot. D. Grodzs



Marta Olejniczak, z cyklu *Quo vadis*;
Joanna Treper, *Inner Space*, fot. D. Grodzs



126


MISTER
WROCŁAW

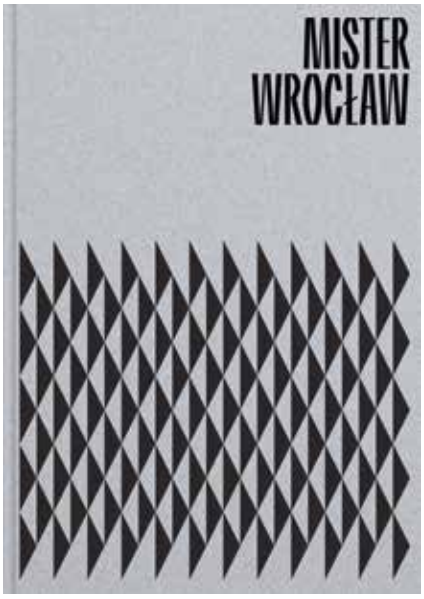
127


ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI: NIE MOGĘ SIĘ ZA
ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI: I CAN'T STOP

127


IZABELA KOWALCZYK
WRAZ Z INNYMI
ARTYSTYCZNE
PRAKTYKI TROSKI

PÓŁKA



Iwona Kałuża
Mieszkanie prawie doskonałe
(fragment)

Tekst pochodzi z publikacji
***Mister Wrocław. Architektoniczne spacery szlakami pewnego plebiscytu*,**
Fundacja Fandom,
Wrocław 2026

Trzydziestego pierwszego grudnia 1959 roku we Wrocławiu mieszkało 420 471 osób[1], a w lokalnej prasie regularnie pojawiały się informacje o oddanych do użytku nowych mieszkaniach. W „Gazecie Robotniczej" czy „Wieczorze Wrocławia" chwalono oddaną liczbę izb, jednocześnie jednak wyrażano niepokój, czy budowlańcy na pewno zdążą wyrobić normę. Prezentowano plany i projekty, żeby mieszkańcy mogli podziwiać i wspólnie snuć wizje nowoczesnego miasta. Dziennikarzom wtórowali politycy, którzy szukali coraz tańszych rozwiązań i narzucali standardy wykończeń – byle tylko wywiązać się z narzuconych zadań. Jak się uważa, na lata 1961–1965 przypada początek oszczędnego budownictwa, w którym dotychczasowe koszty pomniejszono o jedną piątą. Jak to się przekładało na rzeczywistość finansową? W 1963 roku koszt metra kwadratowego budowanego mieszkania spadł z 2450 złotych do 1960 złotych[2].

Siłą rzeczy projektowane budynki miały być proste, bez zbędnych dekoracji i załamań, o ekonomicznie uzasadnionej długości (80–100 metrów, ale nie mniej niż 40 metrów) i o dopuszczalnych trzech podstawowych wysokościach: pięciu, jedenastu lub dziewięciu kondygnacji (choć budynki dziewięciokondygnacyjne były nieopłacalne)[3].

Uznano również, że będzie lepiej, jeśli przyszły lokator sam doposaży mieszkanie według własnej wizji. Ścian we wnętrzach nie tynkowano, klatki schodowe o lekkiej konstrukcji zaczęto wykonywać z betonu zamiast z lastryko, rezygnowano z wbudowanych szaf i pawlaczy w mieszkaniach, a parkiet zastępowano utwardzonymi płytami pilśniowymi[4]. Od lat sześćdziesiątych zaczęła liczyć się przede wszystkim ilość, a 1969 rok był dla tej tendencji przełomowy.

Wrocławska „wielka płyta" wystartowała operacyjnie w 1969 roku, po dwóch latach pracy nad technologią, którą opracował zespół utworzony w Miastoprojekcie: Jerzy Chełmicki, Stanisław Kamiński, Aleksy Kosatkin, Ryszard Petniak, Waldemar Przewoda, Józef Biernacki i Witold Zagrodzki. Od tego czasu można było budować jeszcze więcej i jeszcze szybciej. Płyty miały wymiary nawet 5,40 × 2,40 metra. Prace wykończeniowe można było zlecić w zakładach prefabrykacji, dostrzeżono możliwość znacznych uproszczeń w budowie instalacji, uznano także, że ściany nie wymagają wykończenia. Jak donosiła prasa – wystarczyło je pomalować lub ewentualnie pokryć tapetą, która wkrótce miała na dobre zagościć we wrocławskich wnętrzach[55].

Pierwszy próbny segment domu z wielkiej płyty zbudowano u zbiegu ulic Lwowskiej i Sudeckiej (obecnie ulica Zaporoska). Przy jego wznoszeniu zachowano dużą ostrożność: eksperci Zakładu Badań i Doświadczeń przy Wojewódzkim Zarządzie Budownictwa wraz z pracownikami Instytutu Techniki Budowlanej w Warszawie prowadzili obserwację robót. Dopiero później przystąpiono do wznoszenia pierwszego budynku z tego materiału. Przy ulicy Bernarda Pretficza 3–5, pod nadzorem kierownika budowy, Franciszka Sobańskiego, Przedsiębiorstwo Budownictwa Uprzemysłowionego rozpoczęło budowę pierwszego we Wrocławiu obiektu z wielkiej płyty, który i tak wciąż był przedmiotem licznych prób i obserwacji[6]. Niemniej zapoczątkował on pierwszą dekadę prefabrykacji, która z jednej strony zachwyciła wrocławian materiałem, z drugiej – uruchomiła krytyczne głosy na temat pogłębiającej się unifikacji architektonicznej.

Pierwsza wytwórnia prefabrykatów wielkopłytowych powstała w 1969 roku przy ulicy Borowskiej na południu Wrocławia. Druga – już rok później na Popowicach. Obie były ulokowane w pobliżu największych wówczas terenów budowlanych miasta.

1 *Wrocław prawie półmilionowy*, „Magazyn Tygodniowy" (dodatek „Gazety Robotniczej") 1960, nr 4, s. 3.

2 *Tanie i własne*, „Gazeta Robotnicza" 1962, nr 284, s. 3.

3 D. Przyłęcka, *Nie od razu Wrocław odbudowano*, Wrocław 2012, s. 139.

4 *Tanie i własne...*, s. 3. „Gazeta Robotnicza" 1963, nr 284, s. 3.

5 *Wielka płyta startuje*, „Magazyn Tygodniowy" (dodatek „Gazety Robotniczej") 1969, nr 13, s. 1.

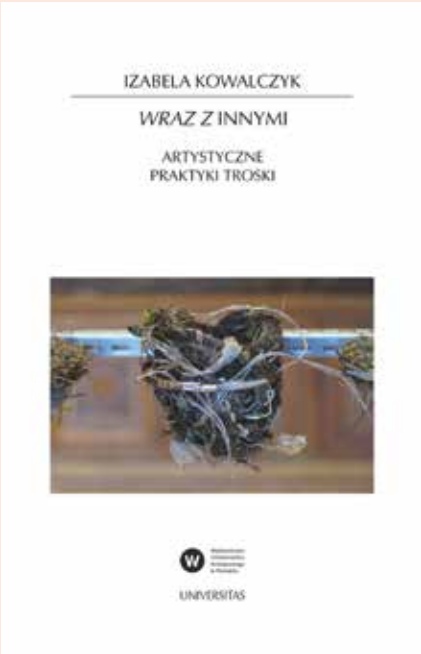


Pod redakcją
Jakuba Jernajczyka i Marka Grzyba

Zbigniew Rybczyński:
Nie mogę się zatrzymać

Pod koniec 2025 roku nakładem Wydawnictwa Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu ukazała się dwujęzyczna monografia *Zbigniew Rybczyński: Nie mogę się zatrzymać* pod redakcją Jakuba Jernajczyka i Marka Grzyba.

Pierwszą część tego tomu stanowi szczegółowa, merytoryczna i wizualna dokumentacja procesu nadania artyście tytułu doktora *honoris causa* wrocławskiej uczelni artystycznej oraz uroczystości towarzyszących temu wydarzeniu (czerwiec – październik 2023 roku). W części drugiej zebrano najbardziej aktualne teoretyczne opracowania bogatego i wielowątkowego dorobku artystyczno-badawczego Zbigniewa Rybczyńskiego. Książka zawiera wypowiedzi samego reżysera, jak i teksty reprezentantów polskiego środowiska artystycznego oraz uznanych specjalistów z zakresu teorii sztuki, takich jak Ryszard W. Kluszczyński czy Piotr Zawojski. Recenzje monografii sporządzili Siegfried Zielinski (Uniwersytet Sztuk Pięknych w Berlinie) oraz Zbigniew Benedyktowicz (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk).



Izabela Kowalczyk

Wraz z Innymi.
***Artystyczne praktyki troski*,**
seria Horyzonty Nowoczesności,
t. 140

Tematem książki są artystyczne praktyki troski rozumiane jako gesty opieki wobec świata oraz tych wszystkich, których i które określa się jako Innych i Inne, bo nie mieszczą się w granicach antropocentrycznego, patriarchalnego zachodniego świata. Wyrażają one sprzeciw wobec dziejącej się przemocy, towarzyszą wykluczonym i pominiętym, wsłuchują się w głosy przemilczane i niezrozumiałe. Ujmują się za Innymi, również nieludzkimi, akcentując ich sprawczość. Są to praktyki relacyjne, mówiące o naszych związkach z ludźmi, więcej-niż-ludźmi oraz z całą planetą.



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Legnicki Festiwal srebro



1000 obiektów
10 wystaw
400 artystów
40 krajów

Odkryj **tajemnice** *jakie kryje* **biżuteria autorska**

WEEKEND OTWARCIA
8-9 maja 2026

WYSTAWY
18.04 - 19.07

Taibe Palacios „Zielone Skrzydła"

silver.legnica.eu

ORGANIZATOR
Galeria Sztuki w Legnicy

PATRONAT HONOROWY / HONORARY PATRONAGE
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Dolny Śląsk
Legnica
PATRONAT HONOROWY PREZYDENTA LEGNICY

SPONSOR FESTIWALU
SPONSOR OF THE FESTIVAL
KGHM Polska Miedź

MECENAS FESTIWALU
PATRON OF THE FESTIVAL
Fundacja KGHM Polska Miedź

WSTĘP WOLNY

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU

re|FORMA

Innowacyjność w architekturze wnętrz

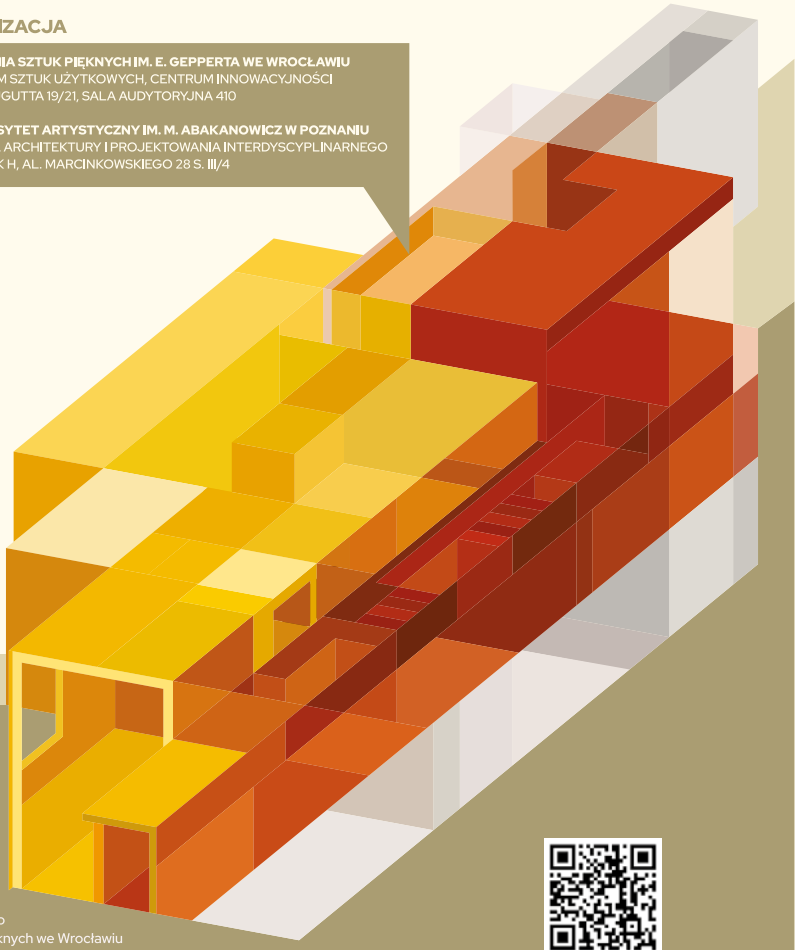
PROJEKTOWANIE ZRÓWNOWAŻONE

7 MAJA 2026

LOKALIZACJA

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. E. GEPPERTA WE WROCŁAWIU
CENTRUM SZTUK UŻYTKOWYCH, CENTRUM INNOWACYJNOŚCI
UL. TRAUGUTTA 19/21, SALA AUDYTORYJNA 410

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY IM. M. ABAKANOWICZ W POZNANIU
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I PROJEKTOWANIA INTERDYSCYPLINARNEGO
BUDYNEK H, AL. MARCINKOWSKIEGO 28 S. III/4



KONFERENCJA re-FORMA 2026 I 07.05.2026

WROCŁAW Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu,
CSUiCI ul. Traugutta 19/21, s. 410

POZNAŃ Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Budynek H, Al. Marcinkowskiego 28 s. III/4

OTWARCIE

09:00–09:20 Otwarcie konferencji i powitanie gości. Słowo wstępu
PROF. BARTOSZ JAKUBICKI I Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego
DR PIOTR KUCZKOWSKI I Dziekan Wydziału AWWiS, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

PANEL I

09:30–10:15 DR HAB. INŻ. ARCH. TOMASZ PIWIŃSKI PROF. UAP
Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu
Systemy certyfikacji budynków, narzędzie niskoemisyjnej architektury i wnętrz

10:30–11:00 DR HAB. INŻ. ARCH. MAGDALENA CELADYN PROF. ASP
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Biofilijne projektowanie architektoniczne wnętrz w realizacji postulatu efektywności materiałowej

11:10–11:40 MGR AGNIESZKA KACPRZAK
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Dom z Natury

11:50–12:20 DR HAB. NATALIA KLIŚKO-WALCZAK PROF. UAP
Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu
Rola decyzji projektowych w kształtowaniu pasywnej ekologii wnętrza na przykładzie systemu struktur Sequenza

12:30–13:00 DR MAGDALENA KACPRZAK-GAGTEK
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Drugie życie jako strategia projektowa

PANEL II

13:00–13:30 PANEL DYSKUSYJNY
Uczestnicy Konferencji

WYSTAWY TOWARZYSZĄCE OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERNECJI re-FORMA 2026

WROCŁAW
LOKALIZACJA: Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu,
Hall główny CSUiCI ul. Traugutta 19/21
CZAS: 06-31.05.2026. Wernisaż: 15.05.2026, godz. 15:00

POZNAŃ
LOKALIZACJA: Galeria Designu UAP Budynek E, ul. Wolnica 9, Poznań
CZAS: 15-19.06.2026

A&B Architektura & Biznes · format · RADIO WROCŁAW · RADIO WROCŁAW KULTURA · SAW · ram 89,8 w dobrym tonie · EQ_studio