

Zeszyty

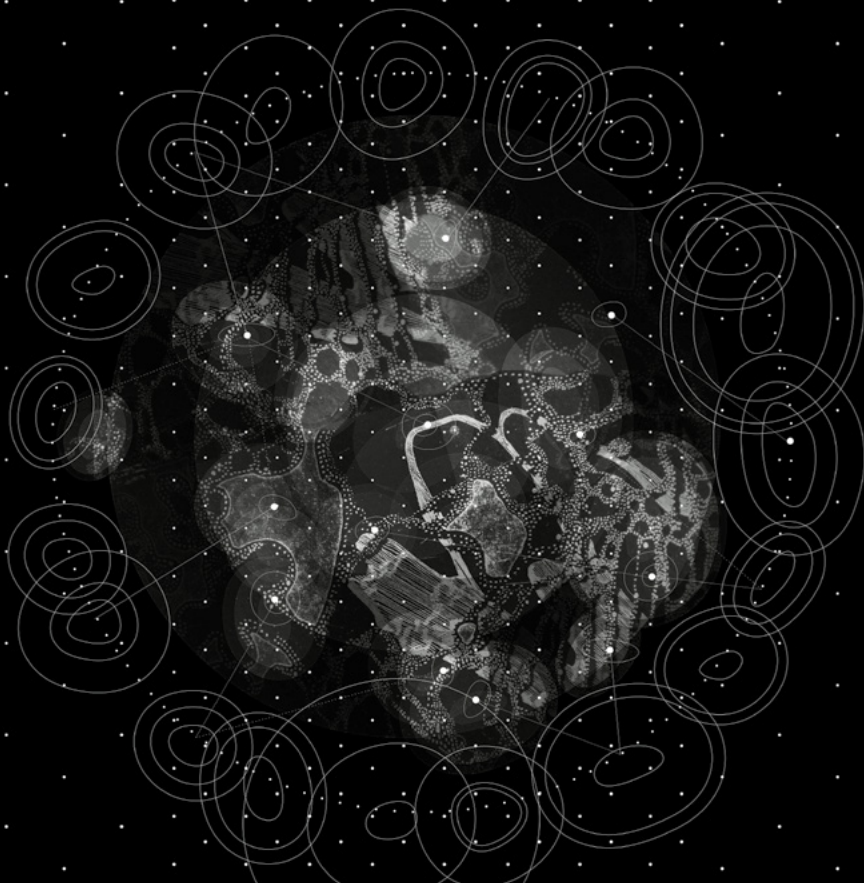
#48

Artystyczne

Kuratorstwo
dla planetarnej
równowagi

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(48)/2025



ZA

Kuratorstwo dla planetarnej
równowagi: troskliwe strategie
kuratorские wobec wyzwań
współczesności

Wanda Janakiewicz

Uniwersytet Łódzki

University of Lodz

Historyczka sztuki, badaczka. Od 2025 roku adiunktka w Centrum Muzeologicznym Muzeum Sztuki w Łodzi. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego przygotowuje doktorat poświęcony działalności fotograficznej kobiet pt. „Czeskie, polskie i słowackie fotografki w latach 1945-1989 w kontekście wspólnego doświadczenia komunizmu”.

[Troskliwe] strategie kuratorskie wobec wyzwań klimatycznych na przykładzie Muzeum Sztuki w Łodzi

Abstrakt

W artykule podjęto analizę strategii kuratorskich odpowiadających na wyzwania klimatyczne, koncentrując się na działalności Muzeum Sztuki w Łodzi. Za punkt odniesienia przyjęto projekt paryskiego Musée d'Orsay, reinterpreterujący dzieła sztuki z XIX wieku w kontekście zmian klimatycznych. Przedstawiono, w jaki sposób łódzka instytucja – czerpiąc z awangardowego dziedzictwa – rozwija programy wystawiennicze, w których ekologia, odpowiedzialność społeczna i krytyka kapitalistycznych modeli eksploatacji przyrody stanowią fundament refleksji kuratorskiej.

Celem artykułu było ukazanie, jak współczesne muzealnictwo redefiniuje swoją rolę poprzez wdrażanie „troskliwych” strategii. Przeprowadzono analizę wybranych projektów i wystaw (m.in. „Ekologie miejskie”, „Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody”, „Ćwiczenia w autonomii”, „Prototypy”), które realizowano w duchu troski o środowisko, wspólnoty lokalne oraz dziedzictwo kulturowe. Zastosowano metodę analizy przypadków, koncentrując się na kuratorskich gestach, języku wystaw, relacyjności, formach partycypacji i ekologicznej wrażliwości.

Wnioski wskazują, że troskliwe kuratorstwo może służyć nie tylko ochronie zbiorów muzealnych i ich prezentacji, lecz również aktywnemu kształtowaniu świadomości ekologicznej. Muzeum, odczytane jako przestrzeń regeneracji wyobraźni i laboratorium przyszłości, przekształca się w instytucję odpowiedzialną za budowanie narracji wspólnotowych i środowiskowych. Praktyki Muzeum Sztuki w Łodzi przedstawiono jako model kuratorski, w którym sztuka i kultura starają się współtworzyć odpowiedź na wyzwania klimatyczne.

Słowa kluczowe: troska kuratorska, strategie kuratorskie, muzeum, ekologia, antropocen, Muzeum Sztuki w Łodzi

[Caring] Curatorial Strategies for Climate Challenges: The Example of the Museum of Art in Łódź

Abstract

This article analyzes curatorial strategies responding to climate challenges, focusing on the activities of the Museum of Art in Łódź, Poland. The Parisian Musée d'Orsay project, which reinterprets 19th-century artworks in the context of climate change, is used as a point of reference. It presents how the Museum of Art in Łódź—drawing on its avant-garde heritage—develops exhibition programs in which ecology, social responsibility, and a critique of capitalist models of nature exploitation form the foundation of curatorial reflection.

The aim of this article was to demonstrate how contemporary museums are redefining their role through the implementation of „caring” strategies. Selected projects and exhibitions (including „Urban Ecologies”, „Superorganism. The Avant-Garde and the Experience of Nature”, „Exercises in Autonomy” and „Prototypes”), which were implemented in the spirit of concern for the environment, local communities, and cultural heritage, were analyzed. A case study approach was employed, focusing on curatorial gestures, exhibition language, relationality, forms of participation, and ecological sensitivity.

The conclusions indicate that careful curation can serve not only the protection of museum collections and their presentation, but also the active shaping of ecological awareness. The museum, understood as a space for regenerating imagination and a laboratory for the future, is transforming into an institution responsible for building community and environmental narratives. The practices of the Museum of Art in Łódź are presented as a curatorial model in which art and culture co-create a response to climate challenges.

Keywords: curatorial care, curatorial strategies, museum, ecology, anthropocene, Museum of Art in Łódź

[Troskliwe] strategie kuratorskie wobec wyzwań klimatycznych na przykładzie Muzeum Sztuki w Łodzi

Wanda Janakiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0009-0008-1543-8167

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (48)/2025, s. 182-208

DOI 10.48239/ISSN123266824810

W latach 1848–1914 cały świat doświadczył głębokich wstrząsów nierozdzielnie związanych z rewolucją przemysłową. Zmiany te wprowadziły ludzkość w antropocen, nową erę geologiczną, zdefiniowaną przez decydujący wpływ działalności człowieka na planetę. Począwszy od połowy XIX wieku ludzkość spala coraz więcej paliw kopalnych, najpierw węgla, następnie ropy naftowej i gazu, co spowodowało drastyczny wzrost emisji gazów cieplarnianych. Wiadomo, że ocieplenie, prowadzące do topnienia lodowców i wzrostu poziomu mórz, ma nieodwracalne konsekwencje.

Artystki i artyści tworzący na przełomie XIX i XX wieku nie mogli być tego wszystkiego świadomi. Niemniej jednak same ich prace mają wiele do powiedzenia na temat kryzysu ekologicznego i klimatycznego, stanowiąc wizualne wsparcie dla naukowego przekazu. To dlatego w 2025 roku Musée d'Orsay w Paryżu – jedna z najważniejszych galerii sztuki na świecie – zorganizowało projekt „100 œuvres qui racontent le climat. Présentation de l'opération nationale”. W ramach tej inicjatywy muzeum zaprezentowało 100 dzieł ze swojej kolekcji, które symbolicznie pokazują zmiany klimatyczne i ich wpływ na środowisko od połowy XIX wieku. Spośród nich 49 zostało pokazanych w 31 instytucjach rozlokowanych w 12 regionach Francji. Kuratorzy tego projektu oparli się na silnym przekonaniu, że muzea odgrywają kluczową rolę w przybliżaniu społeczeństwu najważniejszych problemów współczesności. Zwrócili uwagę, że w epoce industrializacji artyści rejestrowali pierwsze symptomy antropogenicznych przekształceń przyrody, jednocześnie opowiadając o początkach wyzwań klimatycznych, przed którymi stoimy dzisiaj. Te dzieła nie tylko reprezentują świat, ale też kwestionują go i kwestionują „nas” wraz z nim. Świadectwo wstrząsów zapoczątkowanych w XIX wieku, zestawione z dzisiejszymi badaniami naukowymi, nadało im nową

aktualność, czyniąc z muzeum przestrzeń diagnozy oraz działania wobec kryzysu klimatycznego. Musée d'Orsay zaproponowało więc narrację, w której dzieła sztuki stają się narzędziem nie tylko reprezentacji, ale i krytycznej refleksji nad relacjami człowieka z naturą. Oczywiście należy uważać, aby nie przypisać artystom intencji, których nie mogli mieć, ale jak zauważyła kuratorka projektu – Servane Dargnies-de Vitry – wiele współczesnych problemów ma swoje korzenie w okresie, którego dotyczą między innymi kolekcje Musée d'Orsay, i warto analizować te dzieła właśnie w tym kontekście¹.

Muzeum Sztuki w Łodzi, choć funkcjonuje w odmiennym kontekście historycznym i geograficznym, od lat realizuje podobną strategię, osadzoną w awangardowym dziedzictwie. Założone w 1930 roku, drugie najstarsze muzeum sztuki nowoczesnej na świecie od początku odważnie budowało swój program w oparciu o zasady eksperymentu, odpowiedzialności i troski o kształtowanie przyszłości poprzez sztukę. Łódzka kolekcja – oparta na darach artystów awangardy z kręgu „a.r.” i konsekwentnie rozwijana w duchu otwartości na współczesność – stanowi wyjątkowy przypadek w skali światowej. Dar artystów z grupy „a.r.”, którzy widzieli w muzeum nie tylko magazyn dzieł, lecz przede wszystkim laboratorium przyszłości, wyznaczył kurs rozwoju tejże instytucji². To historyczne zakorzenienie nadaje dziś łódzkiemu muzeum wyjątkową pozycję: jego kolekcja dokumentuje procesy artystyczne, a zarazem otwiera przestrzeń do refleksji nad wyzwaniem współczesności.

Podczas gdy Musée d'Orsay oparło swój projekt na reinterpretacji istniejących dzieł w świetle problematyki klimatycznej, Muzeum Sztuki w Łodzi od lat kształtuje własny program wystawienniczy, w którym ekologia, troska o środowisko i krytyka kapitalistycznych modeli eksploatacji natury zajmują ważne miejsce. Wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi wpisują się w szerszy, doświadczany przez muzealnictwo zwrot ekologiczny, który dotyczy zarówno programów wystawienniczych, jak i organizacji samych instytucji. Muzea stają się miejscem, w którym sztuka reaguje na kryzys klimatyczny, ponadto też redefiniują swoje

1 100 œuvres qui racontent le climat. Entretien avec Servane Dargnies-de Vitry, conservatrice Peinture et commissaire du projet, <https://www.musee-orsay.fr/fr/magazine/2025-01-17/100-oeuvres-qui-racontent-le-climat-entretien-avec-servane-dargnies-de-vitry-conservatrice-peinture-et-commissaire-du-projet> (15.08.2025).

2 Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia, tom 1, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 8-10.

zadania jako instytucje „troszczące się o planetę”. „Zwrot ekologiczny” w sztuce to nie tylko zainteresowanie przyrodą, lecz przede wszystkim przesunięcie ku relacyjności, współzależności i odpowiedzialności wobec środowiska i innych gatunków. Muzea awangardowe, takie jak Muzeum Sztuki w Łodzi, stają się laboratoriami tego przejścia – miejscami, gdzie troska kuratorska nabiera nowego wymiaru. Walka o klimat ma bowiem charakter nie tylko polityczny i technologiczny, lecz również kulturowy. To właśnie sztuka, literatura czy kino są w stanie tworzyć narracje zdolne wywołać emocje, a tym samym zmieniać świadomość i kształtować nowe formy wspólnoty.

Muzeum Sztuki w Łodzi, podobnie jak Musée d'Orsay, poszukuje dziś języka, który pozwalałby powiązać dziedzictwo artystyczne z aktualnymi wyzwaniami klimatycznymi. W tym sensie kolekcja łódzka może być czytana nie tylko jako zapis awangardowych utopii, ale także jako źródło inspiracji dla refleksji nad ekologią i wyobraźnią przyszłości.

Obecność w tytule artykułu słowa „troskliwe” w nawiasie jest gestem zarówno semantycznym, jak i krytycznym. Etymologia terminu „kurator” (od łac. *curator*, czyli ten, kto się troszczy, opiekuje, zarządza) wywodzi się od czasownika *curare* – „dbać”, „pielęgnować”. W tym sensie kuratorstwo od początku zawierało w sobie wymiar troski³. Jednak praktyka instytucjonalna przesunęła akcenty w stronę administrowania kolekcją, autorytarnego nadawania znaczeń i zarządzania dziedzictwem symbolicznym. W rezultacie pierwotny wymiar troskliwości uległ marginalizacji. W jaki sposób można dziś przywrócić kuratorstwu jego pierwotny wymiar – rozumiany nie tylko jako opieka nad dziełem sztuki, lecz także troska o ludzi, środowisko i wspólnoty w dobie kryzysu klimatycznego? Użyty nawias w zapisie „troskliwe” można więc odczytywać jako znak odzyskiwania zapomnianego sensu – przypomnienie, że kuratorstwo zakłada odpowiedzialność wobec wspólnot ludzkich i pozaludzkich. W dobie kryzysu klimatycznego ta etymologiczna warstwa nabiera nowego znaczenia. Troskliwość staje się bowiem kategorią polityczną i etyczną, a kuratorstwo – praktyką, która może łączyć sztukę z działaniami na rzecz środowiska, zrównoważonego rozwoju i relacji międzygatunkowych. Troskliwość nie jest dodatkiem do kuratorstwa, lecz raczej jego immanentną cechą, którą należy ponownie wydobyć, wzmocnić i uczynić centralnym elementem praktyki.

3 Paulina Gwoździewicz-Matan, „Wystawa muzealna a prawo autorskie,” *Muzealnictwo*, nr 60 (2019): 231.

Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki swojej awangardowej tradycji i szczególnej pozycji na międzynarodowym polu sztuki, wielokrotnie podejmowało się kuratorowania wystaw i projektów przez pryzmat troski. Instytucja przywraca więc pierwotne znaczenie *curare*, poszerzając je o współczesne konteksty ekologiczne. Tym samym praktyki tej instytucji można rozumieć jako symboliczne odzyskiwanie korzeni kuratorstwa w epoce antropocenu, w której troska o sztukę musi współistnieć z troską o świat.

Praktyki kuratorskie, które rozwinęły się w Muzeum Sztuki w Łodzi w drugiej dekadzie nowego stulecia, można określić jako troskliwe strategie, obejmujące zarówno opiekę nad dziełami sztuki, jak i odpowiedzialność wobec społeczności oraz środowiska naturalnego. Przykładem takich działań są kuratorskie wystawy czasowe, towarzyszące im wydarzenia, jak i projekty badawcze. Starania podejmowane przez kuratorów obejmują zatem wielopoziomą refleksję: od opieki nad kolekcją i jej prezentacją, po wspieranie publiczności w krytycznym namyśle nad rzeczywistością. Zestawienie, które przedstawiam poniżej, służy nie tylko rekonstrukcji programu wystawienniczego Muzeum Sztuki w Łodzi z ostatnich kilkunastu lat, ale też ma na celu zbadanie, jak praktyki wystawiennicze tej instytucji wpisują się w globalny zwrot ekologiczny i rozwijają kategorię troski jako fundamentu dla muzealnego działania.

„Ekologie miejskie” (2011–2013)

„Ekologie miejskie”, zainicjowane w 2011 roku przez kuratorki Aleksandrę Jach i Katarzynę Słobodę, to projekt, który badał i komentował relacje człowieka z przyrodą w środowisku zurbanizowanym. Inspirowany koncepcją „trzech ekologii” Féliksa Guattariego – środowiskowej, społecznej i mentalnej – program ten łączył działania artystyczne, społeczne i edukacyjne, kierując uwagę na ekologię miasta rozumianą jako wspólne dobro mieszkańców, ludzi i nie-ludzi⁴. W przeciwieństwie do tradycyjnych praktyk wystawienniczych, „Ekologie miejskie” przenosiły działania artystyczne poza mury instytucji, angażując przestrzeń miejską – szczególnie zaniedbane rejony Starego Polesia, Księżego Młyna i Śródmieścia. Dzięki współpracy z lokalnymi organizacjami i inicjatywami (między innymi BudCud, Playbio, Łódź w Ruchu, Miej Miejsce czy Fundacja

4 Félix Guattari, *The Three Ecologies*, tłum. Ian Pindar i Paul Sutton (London: Continuum, 2000), 27–34.

Transformacja), projekt przyjął charakter partycypacyjny i oddolny. Powstawały przestrzenie zielone, miejsca spotkań, ekologiczne komposty i instalacje, które służyły zarówno mieszkańcom, jak i miejskim ekosystemom⁵. Do najciekawszych działań w ramach projektu należały między innymi warsztaty „Żyjąca maszyna”, prowadzone przez Łukasza Nowackiego, podczas których uczestnicy uczyli się, jak projektować i konstruować systemy oczyszczania wody oparte na naturalnych procesach biologicznych⁶. Osobne doświadczenie zapewnił performans Katarzyny Krakowiak „Krajobraz jak z idylli”, który interpretował antyczne pojęcie *locus amoenus* (łac. przyjemne miejsce) w kontekście zurbanizowanej i zdegradowanej przestrzeni miasta postindustrialnego. Artystka poprzez dźwięk, ruch i interwencję w przestrzeni wskazywała, że nawet w miejscach z pozoru nieprzyjaznych może ujawnić się potencjał dla ekologicznej przemiany i symbolicznego odrodzenia⁷. Z kolei działania społeczno-przyrodnicze, takie jak wspólne akcje sadzenia roślin czy tworzenia sąsiedzkich ogrodów i mikroprzestrzeni sprzyjających integracji, miały charakter partycypacyjny. Włączając lokalne społeczności, budowały poczucie sprawczości i odpowiedzialności za najbliższe otoczenie, a jednocześnie wpływały na poprawę miejskiego mikroklimatu i bioróżnorodności⁸.

Dopełnieniem projektu była międzynarodowa konferencja w październiku 2012 roku⁹ oraz antologia *Ekologie*, w której zebrano teksty poruszające zagadnienia antropocenu, krytyki antropocentryzmu, działań antyhierarchicznych w sztuce oraz produkcji kulturowej w dobie kryzysów ekologicznych, wybitnych przedstawicielek i przedstawicieli nauki oraz nowych nurtów humanistyki: Neil Smith (*Produkcja natury*), Isabelle Stengers (*Propozycja kosmopolityczna*), Erik Swyngedouw, Nikolas C. Heynen (*Miejska ekologia polityczna, sprawiedliwość i polityka skali*), Bruno Latour (*Czekając na Gaję. Komponowanie*

5 *Ekologie miejskie*, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie> (15.08.2025).

6 *Ekologie miejskie: Żyjąca maszyna. Projektowanie ekologiczne*, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie-zyjaca-maszyna-projektowanie-ekologiczne> (15.08.2025).

7 *Ekologie miejskie: Katarzyna Krakowiak. Krajobraz z wodospadem lub miejsce przyjemne*, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie-katarzyna-krakowiak-krajobraz-z-wodospadem-lub-miejsce-przyjemne> (15.08.2025).

8 *Ekologie miejskie*, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie> (15.08.2025).

9 *Konferencja podsumowująca program Ekologie miejskie*, <https://msl.org.pl/konferencja-podsumowujaca-program-ekologii-miejskich> (15.08.2025).

wspólnego świata przez sztukę i politykę), Jill Bennett (*Życie w antropocenie*), Critical Art Ensemble (*Produkcja transgeniczna i opór kulturowy: plan w siedmiu punktach*), Wietske Maas, Matteo Pasquinelli (*Manifest miejskiego kanibalizmu. Deklaracja Berlińska*), a także wywiad z Donną Haraway (*Co możemy zrobić, jeżeli nigdy nie byliśmy ludźmi?*)¹⁰.

Program „Ekologii miejskich” wpisuje się w szerszy nurt ekokrytyki w sztuce współczesnej oraz praktyk z zakresu sztuki zaangażowanej społecznie (*socially engaged art*). „Ekologie miejskie” można odczytywać jako przykład troskliwego kuratorstwa, które opiera się na opiece i współodpowiedzialności: nie tylko za dzieła sztuki, lecz także za ludzi, przestrzeń miejską i środowisko naturalne. Projekt pokazał, jak muzeum może działać jako katalizator zmiany społecznej, a sztuka – jako narzędzie refleksji i praktycznej transformacji, umożliwiając nowe sposoby myślenia i działania. Łódzkie muzeum, z tradycją sięgającą awangardy XX wieku, ponownie stało się przestrzenią eksperymentu, tym razem w obszarze ekologii i miejskich wspólnot.

„Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm” (ms¹, 6 września–10 października 2013)

Wystawa „Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm” prezentowała prace Angeliki Markul, artystki działającej między Polską a Francją. Jej twórczość koncentruje się na oddziaływaniu nieokiełznanymi sił natury oraz konsekwencjach działalności człowieka. Wystawa była kuratorowana przez Jarosława Lubiaka, który w tekście kuratorskim wprowadził refleksję nad kategorią „demoniczności” jako formy ujawniającej napięcia między tym, co naturalne i sztuczne, ludzkie i nieludzkie¹¹. Ekspozycja badała zjawiska, które można określić jako „wyzwolone siły” – zarówno naturalne (katastrofy, procesy geologiczne, erupcje), jak i będące efektem ludzkiej ingerencji (skażenie radioaktywne, urbanizacja, eksploatacja przyrody). Demonizm w ujęciu Markul nie był rozumiany w kategoriach moralnych, lecz jako doświadczenie estetyczne, wynikające z kontaktu człowieka z tym, co wymyka się kontroli¹².

10 *Ekologie. Reader*, red. Aleksandra Jach, Piotr Justowiak, Agnieszka Kowalczyk (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012), 5–9.

11 Jarosław Lubiak, „Demonologia Angeliki Markul,” w: *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm*, red. Jarosław Lubiak (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013), 47–53.

12 Lubiak, „Demonologia...,” 47–53.

Wśród prac zaprezentowanych na wystawie znalazła się instalacja *Bambi w Czarnobylu* (2013), powstała po wizycie artystki w strefie zamkniętej elektrowni jądrowej. Artystka zestawiała figurę popkulturową – niewinne zwierzę z bajki Disneya – z pejzażem skażenia radioaktywnego, tworząc mocny obraz kontrastu pomiędzy życiem a destrukcją. Inne realizacje pokazane na wystawie – *Gardziel diabła* (2013), *Witamy w Fukushima* (2013) czy *Ziemia opuszczenia* (2013) – również dotyczyły eksploracji natury w stanie kryzysu czy miejsc naznaczonych katastrofą. Wspólnym mianownikiem tych realizacji było pytanie o granice ludzkiej wiedzy, zdolność kontroli natury i nieuchronność jej sił¹³.

Kuratorska koncepcja wystawy, łącząca filmy, obiekty i instalacje, budowała narrację o doświadczeniu niepokoju i fascynacji. Widzowie mieli być konfrontowani ze zjawiskami, które równocześnie przyciągają i budzą lęk – energia, której nie da się okiełznać, a która jednocześnie tworzy krajobraz naszego współczesnego świata. W tym sensie, jak zauważył Jarosław Lubiak, wystawa sama „wyzwalała” napięcia, które starała się pokazać. Markul nie używa strategii naprawczych ani aktywistycznych. Artystka, pracując z doświadczeniem katastrof ekologicznych i technologicznych, wpisuje swoje działania w nurt praktyk artystycznych, które nie tyle ilustrują problemy środowiskowe, ile tworzą przestrzeń doświadczenia z wyzwaniami klimatycznymi¹⁴.

Opieka kuratora wystawy nie ograniczyła się do dzieł i artystów, ale rozszerzyła się na kwestie związane z kondycją Ziemi. Muzeum Sztuki w Łodzi, poprzez wybór takiej tematyki i formuły, staje się miejscem refleksji nad tym, jak sztuka może wspierać procesy budowania świadomości ekologicznej, nie przez dydaktykę, lecz poprzez estetyczne doświadczenie graniczne, które pozwala na uruchomienie u widzów emocji. Wystawa „Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm” pokazała, że sztuka nie musi odpowiadać na wyzwania ekologiczne wprost czy aktywistycznie – równie istotne są praktyki, które poprzez estetyczne doświadczenie konfrontują nas z tym, co niewyobrażalne, a zarazem realne.

13 Lubiak, „Demonologia...”, 47-53.

14 Lubiak, „Demonologia...”, 47-53.

„Ćwiczenia w autonomii. Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Lorán” (ms², 3 czerwca–25 września 2016)

Wystawa „Ćwiczenia w autonomii” prezentowała twórczość Tamása Kaszása, węgierskiego artysty tworzącego na pograniczu sztuki, aktywizmu i nauki obywatelskiej, we współpracy z Anikó Loránt. Projekt stanowił refleksję nad alternatywnymi formami życia i przetrwania w dobie wielowymiarowego kryzysu: ekologicznego, ekonomicznego i kulturowego¹⁵. W centrum zainteresowania artysty znalazła się autonomia – rozumiana zarówno jako zdolność do samowystarczalnego funkcjonowania, jak i jako postawa krytyczna wobec dominujących struktur władzy i logiki rynku. W „Ćwiczeniach w autonomii” ekologia pokazana została jako praktyka codzienna, a nie abstrakcyjna idea. Kaszás proponował model „życia niskoenergetycznego”, oparty na lokalnych zasobach, obiegu zamkniętym i redukcji zużycia¹⁶. Instalacje zbudowane były z odzyskanych materiałów, takich jak drewno odpadowe, tkaniny, elementy starych urządzeń. Artysta wykorzystał również proste technologie solarne, systemy grawitacyjne, filtry wodne – tworząc autonomiczne mikrośrodowiska, które mogą działać bez dostępu do sieci czy rynku.

Ekologiczny wymiar pracy Kaszása był nie tylko formalny, ale i etyczny – jego praktyka wpisywała się w nurt sztuki antykonsumpcyjnej, postulującej ograniczenie eksploatacji zasobów i odejście od dominującej logiki wzrostu. Wystawa stała się więc laboratorium możliwego życia – nie jako utopii, lecz jako konsekwencji radykalnego myślenia o relacjach między człowiekiem, technologią i środowiskiem. Prace pokazane na wystawie odnosiły się także do idei „posthumanistycznej ekologii”, w której człowiek nie jest już centrum, lecz jednym z wielu aktorów w złożonym systemie współzależności. Instalacje i rysunki artysty ilustrowały relacje międzygatunkowe, współdzielenie przestrzeni z naturą, a także eksperymenty z biotechnologią¹⁷.

15 *Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt*, <https://msl.org.pl/cwiczenia-w-autonomii-tamas-kaszas-we-wspolpracy-z-aniko-lorant-ex-artists-collective> (15.08.2025).

16 Joanna Sokołowska, „Wszyscy jesteśmy z Pangei!”, w: *Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt / ex-artists' collective* (Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016), 7-12.

17 Maja Fowkes, Ruben Fowkes, „Eksperymenty w kreatywnością „nieoswojoną”: Antropologia jako narzędzie w praktyce Tamás Kaszása”, w: *Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt / ex-artists' collective* (Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016), 115-130.

Wystawa „Ćwiczenia w autonomii” zadała pytanie o to, jak żyć razem po katastrofie – nie poprzez lęk, lecz poprzez współdziałanie, projektowanie i odbudowywanie. Działała jak laboratorium odpowiedzialności – artystycznej, ekologicznej, społecznej – wpisując się w model muzeum jako aktywnego uczestnika transformacji kulturowej i ekologicznej. Troskliwe kuratorstwo Joanny Sokółowskiej miało w sobie rys eksperymentu etycznego, poprzez opiekę nad ideą wspólnoty, a nie „tylko” strukturą wystawy.

„Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody” (ms², 10 lutego–21 maja 2017)

Wystawa „Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody” stanowiła jeden z najważniejszych projektów Muzeum Sztuki w Łodzi ostatnich lat, ukazując historyczną awangardę w perspektywie współczesnego zwrotu ekologicznego¹⁸. Jej tytuł odwoływał się do obecnego w biologii pojęcia „superorganizmu”, które opisuje organizmy kolektywne (np. kolonie owadów) funkcjonujące jako jeden byt. Kuratorska propozycja Aleksandry Jach i Pauliny Kurc-Maj interpretowała to pojęcie szerzej, sugerując, że również sztuka awangardowa może być rozumiana jako żywy system – łączący jednostki, idee i praktyki w organizm reagujący na zmiany społeczne i przyrodnicze¹⁹.

Kluczową troskliwą strategią była forma ekspozycji – zaprojektowana tak, aby sprzyjać kontemplacji, spowolnieniu rytmu odbioru, a także aktywnej relacji z widzem. Wybór dzieł i sposób narracji wystawy nie miały jedynie edukować, ale też zapraszać do uważnego i empatycznego współodczuwania z nie-ludzkimi bytami. Narracja wystawy została ułożona w sześciu częściach tematycznych: „Krajobraz postnaturalny”, „Biofilia”, „Wcielone widzenie”, „Czwarty wymiar”, „Mikrokosmos i Makrokosmos”, „Ewolucja”. Struktura ta nie była jedynie porządkiem ekspozycji, ale stanowiła mapę odmiennych sposobów myślenia o relacji człowieka i natury. Poszczególne sekcje odślaniały rozmaite wątki: od krytyki industrializacji i jej wpływu na krajobraz („Krajobraz postnaturalny”), przez fascynację życiem organicznym („Biofilia”), aż po kosmologiczne i ewolucyjne refleksje („Mikro- i Makrokosmos”, „Ewolucja”). Tak zaprojektowana nar-

18 *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, <https://msl.org.pl/superorganizm-awangarda-i-doswiadczenie-przyrody> (15.08.2025).

19 *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, katalog wystawy (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017), 13-14.

racja była formą kuratorskiej „ekologii wiedzy”, integrującej różne skale, perspektywy i dyskursy²⁰.

Na wystawie zgromadzono prace tak różnorodnych artystów jak: Ansel Adams, Eileen Agar, Jean (Hans) Arp, Aleksander Archipenko, Janusz Maria Brzeski, Alexander Calder, Le Corbusier, Robert Delaunay, Boris Ender, Max Ernst, Naum Gabo, Karol Hiller, Wasily Kandyński, György Kepes, Paul Klee, Iwan Klun, Katarzyna Kobro, Len Lye, Michaił Łarionow, Kazimierz Malewicz, Franz Marc, Michaił Matiuszyn, Piet Mondrian, Edvard Munch, Lubow Popowa, Man Ray, László Moholy-Nagy, Aleksander Rodczenko, Kurt Schwitters, Anton Stankowski, Alfred Stieglitz, Władysław Strzemiński czy Wacław Szpakowski²¹. Ważnym elementem były także materiały filmowe i archiwalne, które pozwalały na szersze kontekstualizowanie sztuki awangardowej, jak przykładowo animacja *Tusalava* (1929) Lena Lye’a, który przedstawiał życie jako nieustanny proces ewolucyjny²². Z kolei rzeźby Katarzyny Kobro można było odczytywać w duchu ekologii przestrzeni – jako praktyki badające relacje między jednostką, otoczeniem i materią²³. Obecność prac Francisa Galtona przypominała zaś o ciemnych stronach modernistycznych fascynacji nauką, które prowadziły między innymi do legitymizacji eugeniki²⁴. Zestawienie dzieł artystów XX wieku stworzyło dialog między przeszłością a teraźniejszością, wskazując na ciągłość refleksji nad miejscem człowieka w przyrodzie.

„Superorganizm” stanowił więc próbę przełamania utrwalonego stereotypu awangardy jako zorientowanej wyłącznie na technikę i industrializację. Wystawa ukazywała, że artyści awangardowi, obok projektów społecznych i formalnych, podejmowali także refleksję nad naturą, biologią, kosmosem i ewolucją. Z dzisiejszej perspektywy można odczytywać te działania jako protoekologiczne. Tym samym projekt wpisał się w szeroką debatę o „zwrocie ekologicznym”, a także w międzynarodowe praktyki muzealne poszukujące nowych języków

20 *Superorganizm...*, 12-15.

21 *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, <https://msl.org.pl/superorganizm-awangarda-i-doswiadczenie-przyrody> (15.08.2025).

22 *Superorganizm...*, 123.

23 *Superorganizm...*, 214-215.

24 *Superorganizm...*, 128.

do opisywania relacji między kulturą a naturą. Recepcja wystawy wskazywała, że Muzeum Sztuki w Łodzi stworzyło narrację o awangardzie nie tylko jako o projekcie artystycznym i społecznym, lecz także jako o laboratorium myślenia o środowisku. Jak zauważano w recenzjach, „Superorganizm” nie tyle rekonstruował historię, ile tworzył nowy sposób jej interpretacji – przesuwając punkt ciężkości z opowieści o emancypacji sztuki ku opowieści o współzależnościach między sztuką, naturą i nauką²⁵. Dzięki temu muzeum potwierdziło swoją rolę instytucji, która potrafi odważnie łączyć dziedzictwo awangardy z refleksją nad współczesnymi wyzwaniami klimatycznymi.

Wpisując się w nurt ekokrytyki kuratorskiej, „Superorganizm” stanowił próbę budowania miejsca, w którym muzeum nie służy wyłącznie ekspozycji obiektów, ale staje się przestrzenią troski – zarówno o przeszłość (poprzez przywołanie dziedzictwa awangardy), jak i przyszłość (poprzez aktualizację refleksji nad ekologicznymi relacjami).

„Jimmie Durham. Boże dzieci, poematy” (ms², 2 marca–3 maja 2018)

Wystawa „Jimmie Durham: Boże dzieci, poematy”, przygotowana we współpracy z Migros Museum für Gegenwartskunst w Zurychu, stanowiła refleksyjną interwencję artystyczną na przecięciu zagadnień dotyczących ekologii, posthumanizmu i dekolonialnej krytyki reprezentacji. Kuratorowana przez Heike Munder i Marię Morzuch, wprowadziła widza w poetykę mistycznych form i anatomii, jednocześnie będąc radykalną krytyką antropocentryzmu i refleksją nad kondycją przyrody w epoce antropocenu²⁶.

Artysta, poeta i aktywista – znany z politycznego zaangażowania i krytyki modernistycznych dyskursów – zaprezentował cykl czterestu rzeźb wykonanych z czaszek zwierząt, takich jak bizon, dog niemiecki, niedźwiedź, żubr czy wilk. Zwierzęta te, często zagrożone wyginięciem, zostały przedstawione nie w sposób realistyczny, lecz jako duchowe figury wyposażone w nowe, hybrydyczne ciała²⁷. Durham, opierając się na starej greckiej idei określającej zwierzęta mia-

25 Joanna Kobyłt, „Superorganizm: awangarda i doświadczenie przyrody,” *Magazyn Szum: sztuka polska w rozszerzonym polu*, nr 2 (2017): 127–129.

26 Jimmie Durham. *Boże dzieci, poematy*, <https://msl.org.pl/jimmie-durham-boze-dzieci-poematy> (15.08.2025).

27 Jimmie Durham. *God's children, god's poems / Boże dzieci, poematy*, druk ulotny (Łódź: Muzeum

nem „bożych dzieci” lub „bożych poematów”, stworzył metaforyczną narrację o międzygatunkowej wspólnocie i animistycznym współistnieniu. Czaszki zostały przekształcone poprzez materiały przemysłowe (metal, szkło, lakier samochodowy), co nie tylko nadawało im nowe tożsamości, ale także podważało klasyczne dychotomie: natura–kultura, życie–śmierć, podmiot–przedmiot²⁸. W swoim esej do katalogu Durham pisał, że nie chodziło mu o przedstawianie zwierząt, ale o próbę duchowego i materialnego ich „przywrócenia do naszego świata”. Odrzucał przy tym ideę człowieka jako miary wszelkiej inteligencji i dominacji, wskazując na odpowiedzialność, jaką ponosimy jako gatunek w epoce antropocenu. Prace te powstały „dla nas – dla mnie i dla każdego, kto mógłby je zobaczyć” – jak zaznaczał artysta – ale znaczenia, które niosły, pozostawały niejednoznaczne i otwarte na reinterpretację²⁹.

Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi była nie tylko prezentacją dzieł sztuki, ale także próbą stworzenia przestrzeni duchowego kontaktu ze zwierzętami i refleksji nad konsekwencjami antropocentrycznego modelu świata. Durham wykonał subtelny, lecz głęboko polityczny gest troski, w którym akt twórczy nie był aktem dominacji, a uważnego towarzyszenia – rytuałem estetycznym, który ożywił przeszłość w kontekście teraźniejszych i przyszłych relacji międzygatunkowych.

„Zjednoczona Pangea” (ms¹, 22 marca–9 czerwca 2019)

Wystawa „Zjednoczona Pangea”, kuratorowana przez Joannę Sokołowską, odwoływała się do geologicznej figury dawnego superkontynentu jako metaforę potencjalnej wspólnoty Ziemi. Koncepcja Pangei – „Wszechziemi”, która istniała ok. 250 mln lat temu, została tu potraktowana jako punkt wyjścia do refleksji nad współczesnymi podziałami politycznymi, gospodarczymi i gatunkowymi, a także nad możliwościami ich przezwyciężenia poprzez wyobraźnię ekologiczną³⁰.

Wystawa zgromadziła prace artystek i artystów, którzy stawiali pytania o warunki nowej solidarności: od ekologicznych interwencji (Agnes Denes), przez

Sztuki w Łodzi, 2018), 7.

28 Jimmie Durham. *God's...*, 8.

29 Jimmie Durham. *God's...*, 3-5.

30 Joanna Sokołowska, „Wstęp,” w: *Zjednoczona Pangea*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 2.

feministyczne i wspólnotowe praktyki troski (Alicja Rogalska, Teresa Murak), aż po spekulatywne scenariusze postkapitalistyczne i permakulturowe (Tamás Kaszás, Diana Lelonek). Zebrane dzieła³¹ wskazywały na konieczność przekroczenia tradycyjnych kategorii użyteczności, granic państwowych i hierarchii gatunkowych, które zbyt długo regulowały życie na planecie³².

Joanna Sokołowska podkreślała we wstępie do katalogu, że wystawa była próbą „nałożenia intymnej skali gospodarstwa domowego na rozległą perspektywę planety”³³. Dzięki temu „Zjednoczona Pangea” miała nie tyle kreślić utopijną wizję jedności, ile raczej umożliwiać doświadczenie współzależności i kruchości różnych form życia. Wprowadzone przez artystów strategie troski – od drobnych, codziennych gestów (czyszczenie posadzek, sianie rzeżuchy, budowanie schronień dla owadów) po monumentalne projekty ekologiczne – tworzyły wspólny esej o potrzebie wyobrażeń alternatywnych wobec logiki kapitalistycznego wzrostu³⁴. Wystawa wpisywała się tym samym w nurt kuratorstwa ekokrytycznego i troskliwego, które szuka sposobów, by muzeum stało się przestrzenią odpowiedzialności za współdzielony świat – zarówno ludzki, jak i nie-ludzki.

„Prototypy” (2019–2022)

Cykl „Prototypy” w Muzeum Sztuki w Łodzi obejmował dokładnie sześć czasowych wystaw, które odbyły się w latach 2019–2022, zbudowanych ze stałych elementów z muzealnej kolekcji. „Prototypy” wyrosły z przekonania, że dzieła z kolekcji muzeum mogą funkcjonować jako modele do refleksji nad współczesnością i przyszłością. Każda odsłona cyklu była pomyślana jako odrębne laboratorium, w którym zaproszeni artyści i artystki reinterpretowali zbiory, traktując je nie jako zamrożone archiwum, lecz jako żywe narzędzia badania

31 Artystki/artysty: Agnieszka Brzeżańska, Alan Butler, Carolina Caycedo, Czekalska/Golec, Agnes Denes, Anetta Mona Chişa/Lucia Tkáčová, Diana Lelonek, Agnieszka Kalinowska, Tamás Kaszás, Teresa Murak, Christine Ödlund, Artavazd Peleshian, Jerzy Rosołowicz, Alicja Rogalska, Sin Kabeza Productions (Cheto Castellano & Lissette Olivares), Zhou Tao, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Monika Zawadzki oraz Dobrawa Borkała, Edyta Jarzab, za: *Zjednoczona Pangea*, <https://msl.org.pl/zjednoczona-pangea> (15.08.2025).

32 *Zjednoczona Pangea*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 2-15.

33 Joanna Sokołowska, „Wstęp...”, 2.

34 *Zjednoczona...*, 2-15.

współczesnych wyzwań społecznych, politycznych i ekologicznych³⁵. Zamyśł projektu został ujęty w krótkim *credo*, wspólnym dla całego projektu: „Prototypy wykorzystują kolekcję muzeum w duchu ekologii. Zamiast służyć wytwarzaniu nowych obiektów, promują pomysły, które są twórczym przekształceniem i ponownym użyciem zasobów. Opierają się na założeniu, że historyczne idee ponownie wprowadzone w ruch mogą stać się inspiracją do wyobrażania sobie nowych sposobów urządzania świata”³⁶.

W pierwszej odsłonie cyklu „Prototypy / 01: Dom Mody Limanka. Nowa kolekcja” (ms¹, 22 lutego–21 kwietnia 2019) kuratorka Maria Morzuch zaprosiła kolektyw artystyczno-modowy, Dom Mody Limanka, by stworzył „nową kolekcję” w oparciu o materiały z odzysku, końcówki tkanin i zasoby lokalne³⁷.

W „Prototypach / 02: Codex Subpartum” (ms², 12 kwietnia–8 czerwca 2019) dzieła z kolekcji zostały potraktowane jako partytury dźwiękowe i otwarte na nowe odczytania. Takie praktyki *reuse* niosły wymiar ekologiczny – zamiast tworzyć nowe obiekty, artyści przekształcali istniejące zasoby, budując cyrkulacyjne modele kultury oparte na ponownym użyciu, reinterpretacji i współbrzmieniu. Kurator wystawy Daniel Muzyczuk podkreślał: „W drugiej edycji tego projektu artyści poddają prace wizualne impulsom pochodzącym z pola muzyki. Dzieła, które w większości nie powstały w związku z dźwiękiem, zostają udźwiękowione, tak jakby ukrytą intencją ich autorów było ich usłyszenie (...)”³⁸.

Trzecia odsłona „Prototypów / 03: Carolina Caycedo i Zofia Rydet. Raport Trocki” (ms¹, 6 września 2019–12 stycznia 2020), połączyła praktyki artystyczne dwóch artystek. Kuratorka Aleksandra Jach, współpracując nad wystawą z kolumbijską artystką Caroliną Caycedo, zaproponowała zestawienie jej prac z monumentalnym *Zapiskiem socjologicznym* Zofii Rydet, dokumentującym codzienne życie w Polsce. Ten dialog ukazywał, że praktyki troski – zarówno wobec środowiska, jak i życia codziennego – są formą politycznego i ekologicznego oporu.

35 Muzeum Sztuki na cały rok, <https://www.e-kalejdoskop.pl/sztuka-a216/muzeum-sztuki-na-caly-rok-r7556> (15.08.2025).

36 *Prototypy / 01: Dom Mody Limanka. Nowa kolekcja*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 3.

37 *Prototypy / 01...*, 4-5.

38 *Prototypy / 02: Codex Subpartum*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 4.

„Raport troski” przypominał, że zwyczajne działania – gotowanie, opieka, organizowanie społeczności – mogą być równie istotne w walce o planetę, jak akty jawnego protestu³⁹. To przedsięwzięcie to przykład kuratorskiej troski, łączący pamięć wizualną z działaniem społeczno-ekologicznym i podkreślający aktywny udział kobiet w obronie środowiska. Duet artystek staje się nośnikiem narracji, która widocznie poszerza spektrum kuratorskich strategii o wymiar empatii, opieki i refleksji nad klimatycznymi wyzwaniem.

Wystawa „Prototypy / 04: Agata Siniarska. Osuwisko” (ms², 2 lutego–11 kwietnia 2021), kuratorowana przez Katarzynę Słobodę, stanowiła performatywną refleksję nad relacją ciała i środowiska w obliczu katastrofy klimatycznej. W centrum znalazła się praktyka ruchowa i performatywna Agaty Siniarskiej, przeniesiona w przestrzeń muzealną w formie instalacji i działań towarzyszących. „Osuwisko” podejmowało metaforę katastrofy naturalnej – nagłego ruchu ziemi, przesunięcia materii – jako obrazu ekologicznej i społecznej destabilizacji. Artystka traktowała choreografię nie jako zapis ruchów, lecz jako narzędzie namysłu nad współzależnościami: ciał ludzkich, zwierzęcych, nieożywionej materii, krajobrazów i infrastruktury. Wystawa proponowała myślenie o tańcu jako „ekologii ruchu”, w której każde ciało jest uwikłane w relacje z innymi bytami i siłami. Projekt wpisywał się w cykl „Prototypy” jako próba „ucieleśnionego prototypowania” – zamiast modelować przyszłe wspólnoty w formie obiektów czy instytucji, Agata Siniarska zaproponowała praktykę cielesną jako laboratorium współbycia. Katastrofa nie była dla niej tożsama z końcem, stawiała się w jej ujęciu okazją do zmiany percepcji i wrażliwości – do praktykowania troski wobec kruchości życia i wspólnej ziemskiej kondycji⁴⁰.

Tytułowe pojęcie przedostatniej odsłony cyklu – „Prototypy / 05: Marek Sobczyk. Podróż–Podrut [Polentransport]” (ms¹, 21 stycznia–3 kwietnia 2022) – odnosiło się do doświadczenia przymusowych przesiedleń, deportacji i przymusowych podróży, które ukształtowały historię Europy Środkowej w XX wieku. Artysta zestawiał wątki osobiste i historyczne, tworząc instalację malarsko-tekstową, dla której punktem wyjścia był *Polentransport* Josepha Beuysa, poda-

39 *Prototypy / 03: Carolina Caycedo i Zofia Rydet. Raport troski*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020), 4-12.

40 *Prototypy / 04: Agata Siniarska. Osuwisko*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020), 4-6.

rowany Muzeum Sztuki w 1981 roku. Choć projekt nie odnosił się wprost do problemów ekologicznych, to w szerszym sensie podejmował temat przemocy systemowej, wykluczenia i przesunięć granic, które można odczytywać w kontekście współczesnych kryzysów migracyjnych i globalnych⁴¹. Jak napisała kuratorka wystawy Hanna Wróblewska: „Sztuka i rewolucja, peryferium i centrum, Wschód i Zachód, ekonomia daru, odkupienie, rynek, działanie i ekologia, utopia i rzeźba społeczna – to tylko niektóre z pojęć, które mogą zostać przywołane w ogromnej instalacji rzeźbiarsko-malarskiej (...)”⁴².

Wystawa „Prototypy / 06: Alicja Bielawska. Na przecięciu linii” (ms², 1 kwietnia–5 czerwca 2022), kuratorowana przez Katarzynę Słobodę, była ostatnią odsłoną cyklu „Prototypy”. Alicja Bielawska potraktowała dzieła z kolekcji jako swego rodzaju sensoryczne szlaki, prowadzące widza przez świat i odkrywające jego subtelne warstwy. Artystka zestawiała swoje własne instalacje rzeźbiarskie, wykonane z tkanin i metalu, z dziełami z kolekcji (między innymi Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Teresy Tyszkiewicz, Koji Kamoji), budując narrację opartą na dialogu form, materiałów i gestów. „Prototypy / 06: Alicja Bielawska. Na przecięciu linii” można odczytywać również jako refleksję nad troskliwym kuratorowaniem – wystawa była zaprojektowana w duchu uważności, empatii i otwarcia na różne sposoby doświadczania rzeczywistości. W tym sensie finał cyklu „Prototypy” nie tylko reinterpretował kolekcję Muzeum Sztuki, ale także proponował alternatywny model jej odbioru – bardziej intymny, cielesny i angażujący⁴³.

Każda z wystaw „Prototypów” była swoistym laboratorium – od praktyk recyklingu i reuse w projekcie Domu Mody Limanka, przez feministyczne i ekologiczne strategie troski w dialogu Caroliny Caycedo i Zofii Rydet, aż po performatywną choreografię Agaty Siniarskiej czy historyczne interwencje Marka Sobczyka. Wspólnym mianownikiem całego cyklu była idea, że kolekcja nie jest zamrożonym archiwum, lecz prototypem – narzędziem, które pozwala artystom i kuratorom testować nowe sposoby myślenia o świecie. W ten sposób „Prototypy” wpisywały się zarówno w nurt kurator-

41 *Prototypy / 05: Marek Sobczyk. Podróż-Podrut [Polentransport]*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022), 4.

42 *Prototypy / 05...*, 8.

43 *Prototypy / 06: Alicja Bielawska. Na przecięciu linii*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022), 6-26.

stwa troskliwego i ekokrytycznego, jak i w refleksję nad rolą muzeum jako instytucji odpowiedzialnej za współczesność i przyszłość, a nie tylko za przeszłość.

„Ziemia znów jest płaska” (ms¹, 24 września 2021–16 stycznia 2022)

Wystawa „Ziemia znów jest płaska”, kuratorowana przez Jakuba Gawkowskiego, podejmowała problem współczesnego kryzysu wiedzy, rozpowszechniania teorii spiskowych i erozji zaufania do nauki. Jej tytuł nawiązywał do popularnej teorii płaskiej Ziemi, ale traktował ją nie dosłownie, lecz jako metaforę zjawisk społecznych i politycznych: spłaszczenia świata przez globalizację, zalewu dezinformacji w epoce cyfrowej oraz poszukiwania alternatywnych systemów poznania⁴⁴.

Ekspozycja prezentowała prace artystów i artystek badających granice między nauką, sztuką i mitologią wiedzy: Micol Assaël, András Cséfalvay, Cian Dayrit, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Jessika Khazrik, Anne-Mie van Kerckhoven, Szymon Kobylarz, Carolyn Lazard, Diana Lelonek, Mark Lombardi, Katja Novitskova, Zuza Piekoszewska, Luiza Prado de O. Martins, Tabita Rezaire, Kameelah Janan Rasheed, Michael Stevenson, Superstudio, Thomas Thwaites, Suzanne Treister, Jakub Woynarowski i Lu Yang⁴⁵. Ich dzieła przybierały formę diagramów, gablot przypominających archiwa śledcze, geometrycznych instalacji czy ekologicznych interwencji, które balansowały między krytycznym namysłem a estetyką teorii spiskowych. Diana Lelonek, znana z krytyki antropocenu, wskazywała na ślepe zaułki cywilizacji opartej na eksploatacji natury, tworząc portrety wielkich europejskich myślicieli pokryte pleśnią⁴⁶. Z kolei András Cséfalvay w pracy *Szczyt bogów* podejmował temat konfliktu wokół Mauna Kea na Hawajach – świętej góry rdzennych mieszkańców, na której naukowcy budują obserwatoria astronomiczne⁴⁷. Spór ten odślaniał, jak nauka wchodzi w kolizję z lokalnymi kosmologiami i duchowymi sposobami rozumienia świata, a zarazem jak kwestie ekologiczne i klimatyczne stają się polem politycznych napięć.

44 *Ziemia znów jest płaska*, druk ulotny (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021), 5-7.

45 *Ziemia...*, 26.

46 *Ziemia...*, 22.

47 *Ziemia...*, 21.

W katalogu i recenzjach podkreślano, że wystawa nie miała na celu szydzenia z płaskoziemców, lecz refleksję nad tym, jak funkcjonuje koncepcja „ekologii wiedzy” Boaventury de Sousa Santos, w której obok oficjalnej nauki istnieją systemy wiedzy wykluczane, marginalizowane lub uznawane za irracjonalne. Te różne systemy poznania – naukowe, lokalne, artystyczne – współistnieją i konkurują ze sobą⁴⁸. W obliczu kryzysu klimatycznego pytanie, komu i czemu wierzymy, staje się elementarne. Takie spojrzenie zyskało szczególną wagę w kontekście pandemii i kryzysu klimatycznego, kiedy nauka staje się przedmiotem zarówno nadziei, jak i rosnącej nieufności. „Ziemia znów jest płaska” ukazała sztukę jako medium zdolne do przechwytywania i krytycznej analizy spiskowych narracji, jak i narzędzie budowania alternatywnych, bardziej złożonych i inkluzywnych opowieści o świecie.

„Erna Rosenstein, Aubrey Williams. Ziemia otworzy usta” (ms², 28 października 2022–12 lutego 2023)

Wystawa „Erna Rosenstein, Aubrey Williams. Ziemia otworzy usta”, kuratorowana przez Jakuba Gawkowskiego, zestawiała twórczość dwojga artystów, których biografie i praktyki artystyczne zakorzenione były w doświadczeniu przemocy, kolonializmu i traum XX wieku. Erna Rosenstein, polska artystka i poetka ocalała z Zagłady, wypracowała język malarski łączący surrealizm z organicznymi formami. Jej obrazy, nasycone wspomnieniami wojny i poczuciem utraty, ukazują ziemię jako archiwum pamięci, gdzie natura przechowuje ślady ludzkiej tragedii. Aubrey Williams, gujańsko-brytyjski malarz, czerpał z kosmologii rdzennych ludów Ameryki Południowej, konfrontując je z dziedzictwem kolonialnym i europejską abstrakcją. Jego monumentalne kompozycje przedstawiały pejzaże jako dynamiczne pola energii i pamięci, w których historia konkwisty i współczesne kryzysy nakładają się na siebie⁴⁹.

Tytuł wystawy – „Ziemia otworzy usta” – nawiązywał do poezji Rosenstein i stanowił wspólny punkt odniesienia: ziemia rozumiana nie jako bierna materia, lecz

48 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide* (London & New York: Routledge, 2018), 321–323.

49 Jakub Gawkowski, „Wykopaliska: Erna Rosenstein i Aubrey Williams w Muzeum Sztuki”, w: *Erna Rosenstein, Aubrey Williams. Ziemia otworzy usta*, katalog wystawy (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022), 14–27.

aktywny świadek i uczestnik historii⁵⁰. Zarówno u Rosenstein, jak i u Williamsa świat przyrody był podmiotem, zdolnym do przemawiania i ujawniania ukrytych warstw przemocy i pamięci⁵¹. Ekspozycja w Łodzi wskazywała, że zestawienie artystki z Europy Środkowo-Wschodniej i artysty z Karaibów pozwala myśleć o sztuce jako o przestrzeni spotkania odmiennych doświadczeń historycznych i kulturowych. Łączyły je jednak wspólne pytania: jak opowiadać o katastrofie? Jak uobecniać to, co niewidzialne? I w jaki sposób ziemia, rozumiana w sensie materialnym i metaforycznym, może stać się świadkiem i strażniczką pamięci⁵². Jakub Gawkowski z troską zdołał połączyć pamięć o ludzkich i nieludzkich tragediach z pytaniem o współistnienie. Ziemia, ukazana jako aktywny uczestnik historii, stawiała się tu figurą łączącą doświadczenie traumy ze współczesnymi wyzwaniem klimatycznymi, przypominając o konieczności kształtowania empatycznych i ekologicznie wrażliwych modeli wspólnoty⁵³.

Podsumowanie

Nasilający się kryzys klimatyczny skłania instytucje kultury – w tym Muzeum Sztuki w Łodzi – do poszukiwania nowych, „troskliwych” strategii kuratorskich, łączących artystyczną ekspresję z odpowiedzialnością za środowisko. Analizowane inicjatywy ukazują, jak praktyki wystawiennicze i programy edukacyjne mogą reagować na wyzwania ekologiczne poprzez narracje skoncentrowane na trosce, współpracy społecznej i świadomości ekologicznej. Wybrane wystawy i projekty Muzeum Sztuki w Łodzi, choć różne w formie i strategiach, budują spójną linię programową instytucji. Ich zestawienie pozwala również dostrzec, że Muzeum Sztuki w Łodzi wypracowało własny, rozpoznawalny model kuratorstwa: nie polega on na prostym tematyzowaniu kwestii środowiskowych, lecz na tworzeniu relacyjnych i krytycznych ram dla myślenia o planecie, wspólnocie i przyszłości. Działania te wpisują się w szerszy trend instytucjonalnego zaangażowania sztuki w kwestie społeczne i ekologiczne – muzea i galerie coraz częściej stają się przestrzenią aktywizmu oraz eksperymentów społecznych. Dzięki temu Muzeum Sztuki w Łodzi nie jest neutralnym archiwum, lecz staje się praktyką aktywną, interwencyjną i troskliwą, która sytuuje sztukę w orbicie

50 Gawkowski, „Wykopaliska...”, 14-27.

51 Gawkowski, „Wykopaliska...”, 13-24.

52 Gawkowski, „Wykopaliska...”, 25.

53 Gawkowski, „Wykopaliska...”, 27.

debat o przyszłości życia na Ziemi. Przykład łódzkiej instytucji potwierdza potencjał sztuki jako narzędzia zdolnego do budowania wrażliwości i kształtowania dyskursu wokół zmian klimatycznych, zachęcając publiczność do refleksji i działania.

Jak zauważył Amitav Ghosh w książce *Wielkie szaleństwo*, „kryzys klimatyczny jest także kryzysem kultury, a zatem i wyobraźni”⁵⁴. W związku z tym istnieje pilna potrzeba nowych, twórczych wyobrażeń, które pomogą stawić czoła wyzwaniom ocieplającego się świata. Skutki zmian klimatycznych są odczuwalne nie tylko w postaci wzrostu temperatur, utraty różnorodności biologicznej i innych konsekwencji środowiskowych, ale także w doświadczeniach psychicznych, reakcjach kulturowych, biznesie, polityce i naszym stosunku do czasu i historii⁵⁵. Ataki aktywistów klimatycznych na dzieła sztuki pokazują, że traktujemy je jako szczególnie cenne symbole wspólnego dziedzictwa. Skoro jednak wizja utraty obrazu czy rzeźby wywołuje w nas oburzenie i lęk, dlaczego podobnych emocji nie budzi świadomość zagrożeń klimatycznych, które mogą zniszczyć nie tylko kulturę, lecz także warunki naszego życia?⁵⁶ Muzeum Sztuki w Łodzi odpowiada na tę sprzeczność, ukazując, że troskliwe kuratorstwo – zakorzenione w awangardowej tradycji instytucji – może być formą ochrony sztuki i kultury, a zarazem narzędziem kształtowania wspólnotowej wyobraźni.

Wybrane projekty MSŁ pokazują więc, że sztuka może odegrać istotną rolę w kształtowaniu wyobraźni potrzebnej do zmierzenia się z kryzysem klimatycznym. Jednocześnie wraz z tym potencjałem pojawia się pytanie o zakres realnej sprawczości instytucji sztuki i faktyczną skuteczność tych kuratorskich interwencji. Czy kuratorskie gesty troski i wystawiennicze narracje mogą rzeczywiście przekładać się na trwałą zmianę społeczną, czy też pozostają przede wszystkim sygnałem i postulatem? W literaturze podkreśla się bowiem, że sztuka oddziałuje na rzeczywistość głównie poprzez kształtowanie wyobrażeń i nagłaśnianie problemów, a ewentualne realne zmiany mają zazwyczaj ograni-

54 Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2016), 9.

55 *Reimagining Museums for Climate Action*, ed. Rodney Harrison, Colin Sterling (London: Museums for Climate Action, 2021), 13, <https://www.museumsforclimateaction.org/mobilise/book> (15.08.2025).

56 100 œuvres qui racontent le climat. Entretien avec Servane Dargnies-de Vitry, conservatrice Peinture et commissaire du projet, <https://www.musee-orsay.fr/fr/magazine/2025-01-17/100-oeuvres-qui-racontent-le-climat-entretien-avec-servane-dargnies-de-vitry-conservatrice-peinture-et-commissaire-du-projet> (15.08.2025).

czony, lokalny zasięg. Innymi słowy, instytucje artystyczne częściej inicjują dyskusję, niż dokonują bezpośredniej transformacji infrastruktury czy polityk⁵⁷.

Tym samym, mimo iż narracje kuratorskie podejmujące tematykę klimatyczną wskazują kierunki pożądanych przemian, nie każda taka symboliczna inicjatywa automatycznie przekłada się na materialno-instytucjonalną rzeczywistość muzeum. Badacze skuteczności sztuki zwracają uwagę na napięcie między postulowaną w warstwie narracyjnej zmianą a praktyką instytucjonalną – wynika ono z samej struktury instytucji kultury, której procedury z natury rzeczy spowalniają procesy decyzyjne⁵⁸. W rezultacie zmiany sygnalizowane na poziomie opowieści wystawienniczych pozostają często jedynie symboliczne – sprowadzają się do ujawniania problemów i kształtowania dyskursu, nie implikując bezpośrednich przeobrażeń działania muzeum⁵⁹. Jest to obszar wymagający dalszych badań: aby skuteczność sztuki nie pozostała efemerycznym hasłem, potrzebna jest pogłębiona refleksja nad warunkami instytucjonalnymi, które umożliwiłyby przełożenie postulowanych idei na trwałą praktykę działania muzealnego⁶⁰. To napięcie między ideą a praktyką ujawnia, że troskliwe kuratorstwo wymaga nie tylko krytycznej refleksji, ale także transformacji sposobów działania instytucji kultury.

Powyższy dylemat pozostaje otwarty i stanowi zaproszenie do kontynuacji badań. Dopiero długofalowa perspektywa pozwoli stwierdzić, czy kuratorski aktywizm klimatyczny to jedynie „fantazja o wpływie” powstała w obliczu kryzysu, czy też zapowiedź szerszych przemian w funkcjonowaniu instytucji sztuki⁶¹. Niezbędny wydaje się krytyczny namysł nad materialnymi i organizacyjnymi uwarunkowaniami, które pozwoliłyby przekuć symboliczne gesty sztuki w trwałe zmiany społeczne i środowiskowe⁶². Tak zarysowana perspektywa

57 Tomasz Załuski, „Postówie,” w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), 515–555.

58 Aneta Rostkowska, „Instytucjonalne ramowanie aktywizmu,” w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), 443.

59 Załuski, „Postówie,” 515–555.

60 Załuski, „Postówie,” 515–555.

61 Rostkowska, „Instytucjonalne ramowanie aktywizmu,” 443.

62 Agnieszka Ziętek, „Krytyczne, zaangażowane, otwarte? Działania artystyczne i instytucje wobec otoczenia społecznego,” w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Ło-

otwiera nowe pole badawcze, łączące studia nad instytucjami kultury, praktykami kuratorskimi i aktywizmem klimatycznym – oraz umacnia muzea jako instytucje troski, odpowiedzialne nie tylko za ochronę dziedzictwa, lecz także za przyszłość wspólnego świata.

Bibliografia

100 œuvres qui racontent le climat. Entretien avec Servane Dargnies-de Vitry, conservatrice Peinture et commissaire du projet, <https://www.musee-orsay.fr/fr/magazine/2025-01-17/100-oeuvres-qui-racontent-le-climat-entretien-avec-servane-dargnies-de-vitry-conservatrice-peinture-et-commissaire-du-projet> (15.08.2025).

Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt, <https://msl.org.pl/cwiczenia-w-autonomii-tamas-kaszas-we-wspolpracy-z-aniko-lorant-ex-artists-collective> (15.08.2025).

Ekologie miejskie, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie> (15.08.2025).

Ekologie miejskie: Katarzyna Krakowiak. Krajobraz z wodospadem lub miejsce przyjemne, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie-katarzyna-krakowiak-krajobraz-z-wodospadem-lub-miejsce-przyjemne> (15.08.2025).

Ekologie miejskie: Żyjąca maszyna. Projektowanie ekologiczne, <https://msl.org.pl/ekologie-miejskie-zyjaca-maszyna-projektowanie-ekologiczne> (15.08.2025).

Ekologie. Reader, red. Aleksandra Jach, Piotr Justowiak, Agnieszka Kowalczyk. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.

Guattari, Félix. *The Three Ecologies*. Tłum. Ian Pindar i Paul Sutton. London: Continuum, 2000.

Gwoździwicz-Matan, Paulina. „Wystawa muzealna a prawo autorskie”. *Muzealnictwo*, nr 60 (2019): 225–232, DOI:10.5604/01.3001.0013.4132.

Kobyłt, Joanna. „Superorganizm: awangarda i doświadczenie przyrody.” *Magazyn Szum: sztuka polska w rozszerzonym polu*, nr 2 (2017): 127–129.

Konferencja podsumowująca program Ekologie miejskie, <https://msl.org.pl/konferencja-podsumowujaca-program-ekologii-miejskich> (15.08.2025).

Lubiak, Jarosław. „Demonologia Angeliki Markul” w: *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm*, red. Jarosław Lubiak, 47-53. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013.

Jimmie Durham. *Boże dzieci, poematy*, <https://msl.org.pl/jimmie-durham-boze-dzieci-poematy> (15.08.2025).

Jimmie Durham. *God's children, god's poems / Boże dzieci, poematy*, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.

Fowkes, Maja; Fowkes, Ruben. „Eksperymenty w kreatywnością ‘nieoswojoną’: Antropologia jako narzędzie w praktyce Tamás Kaszás’a.” W: *Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt / ex-artists' collective*, 115-130. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.

Muzeum Sztuki na cały rok, <https://www.e-kalejdoskop.pl/sztuka-a216/muzeum-sztuki-na-caly-rok-r7556> (15.08.2025).

Muzeum Sztuki w Łodzi. *Monografia*, tom 1. red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

Gawkowski, Jakub. „Wykopaliska: Erna Rosenstein i Aubrey Williams w Muzeum Sztuki.” W: *Erna Rosenstein, Aubrey Williams. Ziemia otworzy usta*, katalog wystawy, 14–27. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2016.

Sokołowska, Joanna. „Wszyscy jesteśmy z Pangei!” W: *Ćwiczenia w autonomii – Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt / ex-artists' collective*, 7–12. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.

Sokołowska, Joanna. „Wstęp.” W: *Zjednoczona Pangea*, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Prototypy / 01: Dom Mody Limanka. Nowa kolekcja, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Prototypy / 02: Codex Subpartum, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Prototypy / 03: Carolina Caycedo i Zofia Rydet. Raport troski, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020.

Prototypy / 04: Agata Siniarska. Osuwisko, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020.

Prototypy / 05: Marek Sobczyk. Podróż-Podrut [Polentransport], druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.

Prototypy / O6: Alicja Bielawska. Na przecięciu linii, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.

Reimagining Museums for Climate Action, ed. Rodney Harrison. Colin Sterling. London: Museums for Climate Action, 2021, <https://www.museumsforclimateaction.org/mobilise/book> (15.08.2025).

Rostkowska, Aneta. „Instytucjonalne ramowanie aktywizmu.” W: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, 426–443. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

de Sousa Santos, Boaventura. *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide*. London & New York: Routledge, 2018.

Skuteczność sztuki, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody, <https://msl.org.pl/superorganizm-awangarda-i-doswiadczenie-przyrody> (15.08.2025).

Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody, katalog wystawy. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Załuski, Tomasz, „Posłowie”, w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, 513–556. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

Ziemia znów jest płaska, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.

Ziętek, Agnieszka, „Krytyczne, zaangażowane, otwarte? Działania artystyczne i instytucje wobec otoczenia społecznego.” W: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, 444–464. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

Zjednoczona Pangea, druk ulotny. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Zjednoczona Pangea, <https://msl.org.pl/zjednoczona-pangea> (15.08.2025).



Zeszyty Artystyczne

nr 2 (48) / 2025

ISSN 1232-6682

Redaktorki prowadzące

Maria Blanka Grzybowska, Marta Smolińska

Redaktorka naczelna

Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny

Magdalena Kleszyńska

Izabela Kowalczyk

Justyna Ryzek

Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji

Karolina Rosiejka

Projekt graficzny i skład

Mateusz Janik

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Rada naukowa

prof. dr Sabeth Buchmann, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Kulturwissenschaft, Austria

prof. Burcu Dogramaci, Ludwig-Maximilians-Universität München, Niemcy

prof. Izabella Gustowska, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

prof. Marek Krajewski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

doc. Mária Orišková, dr fil., Trnavská Univerzita w Trnave, Słowacja

doc. Jörg Scheller, dr fil., Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Szwajcaria

prof. Miodrag Šuvaković, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Afilacja zespołu redakcyjnego

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu

Adres redakcji

„Zeszyty Artystyczne”

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

Kontakt

<https://za.uap.edu.pl>

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

UAP | POZNAŃ



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>

+48 61 855 25 21

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny im.

Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2025

Licencja Creative Commons BY-NC-ND 4.0



Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana.

Nakład: 150 egz.

Druk i oprawa

MJP Drukarnia Poterski Sp. k.

ul. Romana Maya 30, 61-371 Poznań

Ilustracja na okładce:

«Living landscape», warsztat Back to Earth© Festival
Hors Piste, Centre Pompidou Paris, na zaproszenie
Frédérique Aït-Touati & Bruno Latoura, 2019. SOC.

Na podstawie grafiki Axelle Grégoire i *Terra Forma*,
książki o kartografiach spekulatywnych (Aït-Touati,
Arènes, Grégoire, MIT 2022).

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

