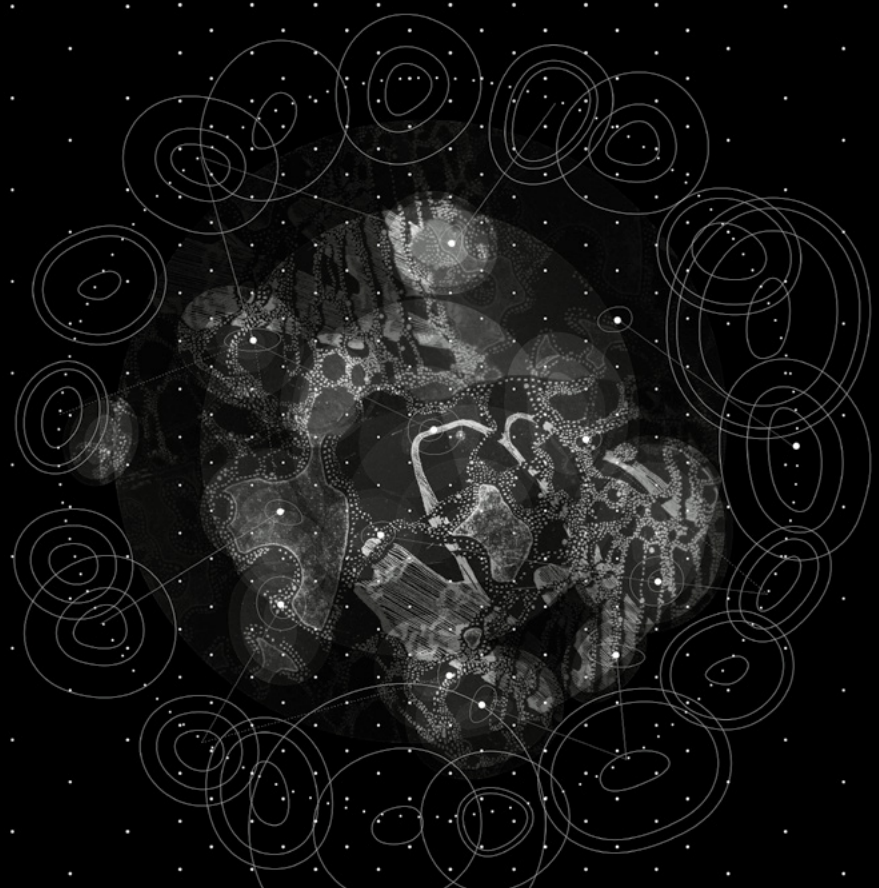
Zeszyty Artystyczne

#48

Kuratorstwo dla planetarnej równowagi



Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(48)/2025

ZAL

Kuratorstwo dla planetarnej równowagi: troskliwe strategie kuratorskie wobec wyzwań współczesności

Spis treści

Od redakcji

Maria Blanka Grzybowska, Marta Smolińska
Troskliwe praktyki kuratorskie. Wprowadzenie **10**

Artykuły naukowe

Ewa Wójtowicz
Troska o Ziemię w koncepcjach kuratorskich Bruno Latoura: *Critical Zones* i Biennale w Tajpej **14**

Nat Paterson
Dreaming of Interspecies Community: The Musée d'Orsay's Re-imagining of its Collections in *Les arpenteurs de rêves* and *Pompon, Pompon* **34**

José Imanol Basurto Lucio, David Gutierrez Castañeda, Ivett Peña-Azcona, Fernando Lomelí Bravo
Intuiciones Ambientales, Towards a Worldly Knowledge Making between Situated Agroecological and Artistic Practices **48**

Ewa Sobczyk
Podskórnie. Zakorzenione. Więzi. O sztuce współIstnienia w twórczości Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej **70**

Aleksandra Wewior
W splątaniu z chwastami. Międzygatunkowa relacyjność w praktyce artystycznej Liliany Zeic **89**

Elena Righini
Sustainable Curating: The Exhibition as Ecosystem **105**

Elżbieta Kowalska
Możliwe są inne światy. Rodzaje troski i nadziei w sztuce dekolonialnej Adeli Goldbard **120**

Mateusz Nowacki
Praktyki uwspólniania miejskich nieużytków w działaniach ekokulturowych. Przykład Lotaryńskiej 6: Mikro Domu Kultury **142**

Friederike Nastold
Planetary Interdependencies. Between Mourning, Caring, and Repairing — Curatorial Strategies of Care for a Changing Planet **164**

Wanda Janakiewicz
[Troskliwe] strategie kuratorskie wobec wyzwań klimatycznych na przykładzie Muzeum Sztuki w Łodzi **182**

Doktorat honoris causa – Ewa Partum

Marta Smolińska
Laudacja **209**

Iwona Demko **214**

Izabela Kowalczyk **228**

Urszula Ślusarczyk **232**

Ewa Partum
Wykład doktory honoris causa **236**

In memoriam

Krzysztof Kochnowicz
Grzegorz Marszałek (1946-2025) **243**

Wiesław Koronowski
Norbert Sarnecki (1974-2025) **250**

Recenzje i omówienia

Justyna Ryczek
Artystyczne opowieści wokół przemian, męskości, władzy i architektury. *Drwal. Historie o męskości* **253**

Maria Blanka Grzybowska
O wystawie *Jestota Zapoznana (Herbarium Novum II)* **260**

Kronika **268**

Kalendarium **281**

Troskliwe praktyki kuratorskie. Wprowadzenie

Widmo kryzysu klimatycznego coraz wyraźniej przenika współczesne myślenie o kulturze, sztuce i instytucjach. Konsekwencje zmian w ekosystemie stają się codziennym doświadczeniem, często motywując do poszukiwania nowych form odpowiedzialności, troski czy współdziałania. Najnowsze praktyki kuratorskie stają się przestrzenią namysłu nad relacjami człowieka z tym, co pozaludzkie: roślinami, zwierzętami, materią. Niniejszy numer „Zeszytów Artystycznych" wyrasta z przekonania, że kuratorstwo ma potencjał stać się ważnym polem eksperymentów i etycznej refleksji wobec kryzysu klimatycznego. Rosnąca świadomość naszego splątania ze światem motywuje nie tylko do zadawania pytań, lecz również do podejmowania konkretnych działań. Wierzymy, że narracje o przynależeniu oraz nowe wizje przyszłości powinny być tworzone i przekazywane wielogłosem. Zbiór tekstów i refleksji, który oddajemy w Wasze ręce, jest tego dowodem, dokumentując przemiany dokonujące się w obszarze kultury.

Zgromadzone w tym numerze teksty ukazują różnorodne odpowiedzi na pytanie o to, jak praktyki kuratorskie i artystyczne mogą wspierać proces odbudowy planetarnej równowagi. Przywoływane praktyki przedstawiają kuratorstwo jako działanie, które otwiera przestrzenie wspólnego uczenia się, adaptacji oraz regeneracji. Autorzy i autorki przyglądają się projektom, które nie tylko komentują rzeczywistość kryzysu, lecz też ją współtworzą i transformują, czyli wystawom inspirowanym ekologią i ekofeminizmem, działaniom kolektywnym, miejskim laboratoriom czy muzeom myślącym w rytmie biosfery. Wspólnym mianownikiem tych refleksji jest przekonanie, że kultura wymaga troski, wzajemności i szacunku wobec innych form życia. Nowe modele kuratorstwa, które wyłaniają się z tej perspektywy, rozmywają granice między naturą a kulturą, twórcą a środowiskiem, instytucją a wspólnotą.

Wątkiem, który powraca w wielu tekstach tego numeru, jest idea troski rozumiana jako praktyka współistnienia, odpowiedzialności i uważności wobec relacji, w które jesteśmy wplątani. W swoim tekście Ewa Wójtowicz przywołuje wystawy kuratorowane przez Bruno Latoura, ukazując je jako przedłużenie

myśli filozoficznej autora. W takim ujęciu kuratorstwo staje się praktyką obserwacji, odpowiedzialności i dialogu, a kurator współuczestnikiem ekosystemu, tworzącym warunki współbycia. Ten sposób myślenia o trosce jako o działaniu, które łączy refleksję z praktyką, powraca w analizie strategii instytucjonalnych przedstawionej przez Wandę Janakiewicz. Autorka, omawiając działalność Muzeum Sztuki w Łodzi, pokazuje, że instytucja może opierać swoje działania na współpracy i ekologicznej świadomości. Przywołany przez nią model „muzeum troskliwego" łączy w sobie funkcje archiwum, wspólnoty i laboratorium przyszłości. Troska nie może być pojedynczym gestem – wymaga systemowego myślenia o współzależności.

Kluczowa jest zatem refleksja na temat tego, jakich instytucji potrzebujemy oraz jak mogłaby wyglądać instytucjonalna transformacja, która jest konieczna w obliczu nadchodzących kryzysów. Tu warto wskazać tekst Nata Patersona, który analizuje Musée d'Orsay jako miejsce, które nie tylko przechowuje i pokazuje sztukę, lecz również aktywnie reaguje na wyzwania współczesności, reinterpretując kolekcję w świetle wyzwań ekologicznych i społecznych. Autor wskazuje, że edukacja, jak i wyobraźnia mogą stać się narzędziami budowania planetarnej świadomości.

Poszukiwania nowych sposobów poznawania oraz opisywania świata są niezwykle ważne, a mogą wydarzać się w obszarze kultury. Musi iść to w parze z poszerzeniem rozumienia tego, w jaki sposób zdobywamy wiedzę. Piszą o tym Ivett Peña-Azcona, Fernando Lomelí Bravo, David Gutiérrez Castañeda i José Imanol Basurto Lucio w tekście *Intuiciones Ambientales, towards a worldly knowledge making…*, analizując projekt zakorzeniony w myśleniu relacyjnym, który oparty był na współpracy osób artystycznych, naukowczyń i lokalnych społeczności z Ameryki Łacińskiej. Kluczowym pojęciem, do którego odnoszą się autorzy, jest „intuicja" przeciwstawiona hegemonicznym modelom nauki. Esej o projekcie *Intuiciones Ambientales* (ang. *Environmental Intuitions*, pol. *Intuicje środowiskowe*) pokazuje, że intuicja, afekt i cielesne współodczuwanie mogą stać się podstawą ekologicznego poznania, będąc zarazem przykładem kolektywnego, wspólnotowego pisania.

O kuratorstwie zakorzenionym w lokalnych działaniach i regeneracji środowiska pisze również Mateusz Nowacki, określając miejskie nieużytki jako laboratorium nowych form współpracy, animacji i samoorganizacji. Autor podejmuje to zagadnienie na poznańskim przykładzie oddolnej instytucji Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury. Nowacki zwraca uwagę na funkcjonowanie takiej przestrzeni jako miejsca spontanicznej koegzystencji ludzi i natury. Z kolei w artykule Eleny

Righini wystawa funkcjonuje jako ekosystem, w którym „nic nie ginie, wszystko się przekształca". Autorka opisuje model „zrównoważonego kuratorstwa", gdzie ekologia jawi się jako nieodłączna od ekonomii i społecznej sprawiedliwości, a osoba kuratorska sprawuje rolę troskliwej opiekunki obiegu.

Oprócz namysłu nad strategiami kuratorskimi i instytucjonalnymi, w numerze przedstawione zostają teksty poświęcone działaniom artystek oraz kolektywów. Aleksandra (Ola) Wewior prezentuje praktykę Liliany Zeic, w której istotny jest proces oparty na międzygatunkowych relacjach, queerowej ekologii i wspólnym rytuale sadzenia, wzrastania, dzielenia się. Z kolei Ewa L. Sobczyk, analizując prace Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej, pokazuje, że artystyczne wizje hybrydowych ciał oraz zakorzenienia można czytać jako formy estetycznej relacyjności, które poszerzają pojęcie podmiotowości poza granice ludzkiego. Natomiast w tekście Elżbiety Kowalskiej o twórczości Adeli Goldbard sztuka przedstawiona jest jako proces uzdrawiania wspólnoty i środowiska.

Ze wszystkich tekstów wyłania się zatem przekonanie, że praktyki, starające się budować nowe formy nadziei, są niezwykle istotne w obliczu poczucia straty i niepewności, narastającego wobec katastrofy klimatycznej. Oprócz prób odbudowy, w epoce antropocenu ważna jest przestrzeń na żałobę, o czym pisze Friederike Nastold, odwołując się do teorii Elke Krasny, według której muzeum powinno być miejscem regeneracji.

Jak w tekście z 2022 roku *Caring in Curating. Transforming Art History: Possibilities and Limits in Practice and Theory* podkreśla Abigail Solomon-Godeau: „Tak się składa, że terminy 'opieka' i 'kuratorowanie' mają co najmniej jednego wspólnego etymologicznego przodka w łacińskim słowie *curare*, oznaczającym 'opiekować się', 'dbać', 'leczyć' i 'uzdrawiać'. Jednakże, podczas gdy niegdyś ograniczało się to do instytucjonalnej konserwacji i ekspozycji dzieł sztuki przez profesjonalistów muzealnych, od lat 90. XX wieku działalność kuratorska znacznie się rozszerzyła. Wraz z gwałtownym rozwojem światowego świata sztuki i związanych z nim targów, wystaw-blockbusterów czy biennale, zwiększył się również zakres działalności kuratorskiej"[1]. Teksty zamieszczone w niniejszym numerze „Zeszytów Artystycznych" mają zatem na celu namysł, jak powrócić do tych źródłowych znaczeń terminu „kuratorowanie" zarówno wobec dzisiejszych wyzwań i współczesnych zagrożeń, jak i nowych możliwości, pojawiających się wraz ze wzrostem naszej świadomości ekologicznej.

1 Abigail Solomon-Godeau, „Caring in Curating. Transforming Art History: Possibilities and Limits in Practice and Theory," *Critique d'art* 59, Autumn 2022, 19.

Zjawisko to postulujemy wraz z autorkami i autorami poszczególnych artykułów zarówno na skalę międzynarodową, jak i lokalną. Zdajemy sobie wszak sprawę, że istnieją ogromne różnice między poszczególnymi szczeblami kuratorstwa, od gwiazd podróżujących po całym świecie i pracujących w dużych instytucjach lub ich niezależnych odpowiednikach, po niepewną, słabo płatną, a nawet nieodpłatną pracę, która stanowi większość piramidy świata sztuki. Jak podkreśla dalej Solomon-Godeau: „Jednak obok indywidualnego kuratora, który jest 'autorem' wystawy, od dawna istnieją inne modele organizacji i prezentacji sztuki – przede wszystkim kolektywy aktywistów, spółdzielnie artystyczne i organizacje oddolne, które wymyślają inne formy tworzenia, zaangażowania i ekspozycji [...]"[2]. Dalej autorka wskazuje tę kolektywistyczną, demokratyczną, partycypacyjną, niehierarchiczną i społecznie odpowiedzialną koncepcję opieki i kuratorstwa jako podstawę troskliwych teorii i praktyk związanych z kuratorstwem. Unikajmy strategii „selfie care" – termin ten zaproponowała Lauren Fournier[3] w 2018 roku w celu zdefiniowania promowania osobistej lub zawodowej osobowości.

Oddając ten numer w Wasze ręce, Drogie Osoby Czytające, mamy nadzieję, że troska da się zaszczepić i wprowadzać w życie na każdym z wyżej wskazanych szczebli. W ramach kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu staramy się nieustannie dyskutować o tych aktualnych zagadnieniach. Proponowany przez nas zestaw tekstów jest jedną z części tej żywej debaty.

Maria Blanka Grzybowska

Marta Smolińska

2 Solomon-Godeau, „Caring in Curating. Transforming Art History..."
3 Helena Reckitt, *From Coping to Curious: Unlearning and Reimagining. Curatorial Habits of Care in Curating with Care*, edit. Elke Krasny, Lara Perry (Routledge, 2023), 169-182.

Ewa Wójtowicz

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznan

Dr hab., prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Autorka książek: *Net art* (2008), *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016), *Poprzez sztukę* (2021) oraz tekstów naukowych i krytycznych dotyczących sztuki współczesnej, w tym sztuk medialnych. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Redaktorka naczelna „Zeszytów Artystycznych". Zainteresowania badawcze: sztuka wobec internetu, idiom geograficzny w sztuce postmedialnej.

https://orcid.org/0000-0002-8659-940X

Troska o Ziemię w koncepcjach kuratorskich Bruno Latoura:* Critical Zones *i Biennale w Tajpej

Abstrakt

Celem artykułu jest analiza porównawcza koncepcji kuratorskiej dwóch wystaw, których problematykę sformułował Bruno Latour: *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* w ZKM | Karlsruhe (2020-2022) oraz 12. edycji Biennale w Tajpej pt. *You and I don't Live on the Same Planet* (2020-2021). Tezą artykułu jest to, iż koncepcje kuratorskie Latoura są dopełnieniem jego idei teoretycznych stanowiąc „filozofię empiryczną" i wyrażając troskę o przyszłość życia na Ziemi. „Strefę krytyczną" należy rozumieć jako kompozycję warstw ziemskiej biosfery niejako przeoczonych przez naukę, a kluczowych dla procesów życia na Ziemi. Stanowi ona przestrzeń heterogeniczną, niestabilną i delikatną. Jej świadome *zauważenie* możliwe jest dzięki transdyscyplinarnemu scaleniu dotychczas odrębnych podejść naukowych przy wsparciu metodologii artystycznych. Pierwszej wystawie towarzyszyła platforma cyfrowa jako model prezentacji treści, alternatywny i odrębny wobec ekspozycji w galerii. Wśród określających jej tematykę słów kluczowych są m.in. „troska", „współpraca" i „Gaja". Troskę uosabianą przez figurę Gai wdraża w praktyce czynność obserwacji, czyli przygotowanie do konfrontacji z problemami, rozumiane metaforycznie jako „lądowanie na Ziemi".

Drugi krąg odniesień wynika z metafory planetarium, zastosowanej przez Latoura w jego pismach i strukturze wystawy w Tajpej. Do celów konceptualizacji przewodniego zagadnienia Biennale, posłużyło pytanie: „Ile mamy planet?". Antagonistyczne charakterystyki poszczególnych planet ilustrują współczesne spory geopolityczne na tle ekonomicznym i ekologicznym w związku z wciąż eskalującą i konfliktogenną pluralizacją światopoglądów. Każde z dzieł składających się na wystawę zostało przypisane do jednej z pięciu planet, uwidaczniając także tematyczną łączność z wystawą *Critical Zones*. Ponieważ koncepcje obu wystaw były ostatnimi przedsięwzięciami kuratorskimi zmarłego w 2022 roku Latoura, uznać je można za rodzaj testamentu francuskiego filozofa, nakreślonego z troską o stan planety i przyszłość (nie tylko ludzkich) bytów ją zamieszkujących. Traktując obie wystawy jako koncepcyjny dyptyk, interpretuję zamysł Latoura jako dwuwektorowy: od integrującej warstwowości do separującej planetarności, przy czym wizja ta nie tylko identyfikuje problemy, lecz także mierzy się z możliwościami ich rozwiązania.

Słowa kluczowe: Bruno Latour, kuratorstwo, strefa krytyczna, Tajpej Biennale, Ziemia

Concern for the Earth in Bruno Latour's Curatorial Concepts:* Critical Zones *and Taipei Biennial

Abstract

The aim of this article is to make a comparative analysis of the curatorial conception of two exhibitions, coined by Bruno Latour: *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* at ZKM | Karlsruhe (2020-2022) and the 12th edition of Taipei Biennial, *You and I don't Live on the Same Planet* (2020-2021). The thesis of the article is that Latour's curatorial concepts complement his theoretical ideas by constituting an "empirical philosophy", expressing a concern for the future of our planet. 'Critical zone' should be understood as the composition of the layers of the Earth's biosphere somehow *overlooked* by science, but crucial for the processes of life on Earth. It constitutes a heterogeneous, unstable and fragile space. Its conscious *noticing* is possible by a transdisciplinary fusion of so far separate scientific approaches with the support of artistic methodologies. The first exhibition was accompanied by a digital platform as a model for the presentation of content, alternative and independent from the gallery display. Among its keywords there are: "care", "collaboration" and "Gaia". Here, care is personified by the figure of Gaia and put into practice by the activity of observation, or preparation for confronting problems, metaphorically understood as "landing on Earth".

The second circle of references stems from the metaphor of the planetarium, used by Latour in his writings and the structure of the Taipei exhibition. For the purposes of conceptualising the guiding theme of the Biennale, the question 'How many planets do we have?' was asked. The antagonistic characteristics of the respective planets illustrate contemporary geopolitical disputes on economic and ecological grounds in relation to the escalating and conflicting pluralisation of worldviews. Each of the works comprising the exhibition has been assigned to one of the five planets, also creating a thematic link with the *Critical Zones* exhibition. As the concepts for both exhibitions were the last curatorial endeavours by Latour, who passed away in 2022, they can be seen as a kind of testament of the French philosopher, outlined with concern for the state of the planet and the future of the (not only human) entities inhabiting it. Treating these exhibitions as a conceptual diptych, I interpret Latour's intention as two-vectoral: from an integrative layering to a separating planetarity, with a vision that not only identifies problems, but also seeks possibilities of solving them.

Keywords: Bruno Latour, curating, critical zone, Taipei Biennial, Earth

Troska o Ziemię w koncepcjach kuratorskich Bruno Latoura: *Critical Zones* i Biennale w Tajpej

Ewa Wójtowicz

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0000-0002-8659-940X

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 14–33
DOI 10.48239/ISSN123266824801

Celem niniejszego tekstu jest analiza porównawcza koncepcji kuratorskiej dwóch wystaw, których problematykę sformułował Bruno Latour, wyrażając w ten sposób troskę o przyszłość życia na Ziemi. Otwarte w 2020 roku ekspozycje *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* w ZKM | Karlsruhe oraz 12. edycja Biennale w Tajpej pt. *You and I don't Live on the Same Planet* dopełniały się tematycznie, różniąc się jednak pod względem rozłożenia akcentów problemowych[1]. Ich wspólnym mianownikiem był niepokój o stan naszej planety, któremu francuski filozof dawał już wyraz w swoich wcześniejszych wypowiedziach. Koncepcja wystawy pozwalała poszerzyć zakres tej refleksji poprzez integrację postaw naukowych i artystycznych. Podejście takie oferuje możliwość innego spojrzenia na to, co rozumiemy pod pojęciem Ziemi, dzięki czemu można też inaczej uchwycić aktualne problemy. Obie wystawy omówione zostaną przede wszystkim z perspektywy ich koncepcji teoretycznych, przy udziale jedynie wybranych przykładów z zakresu dzieł sztuki.

1 *Critical Zones* (23.05.2020-9.01.2022) zrealizował komitet kuratorski w składzie którego, prócz Latoura, byli: dyrektor ZKM | Karlsruhe Peter Weibel, Martin Guinard i Bettina Korintenberg. Guinard niejako też reprezentował Latoura na Tajwanie z uwagi na utrudnione w czasie pandemii podróże, współpracując nad Biennale w Tajpej (21.11.2020-14.03.2021) z miejscową kuratorką Evą Lin. Obie wystawy różnią się też kontekstem instytucjonalnym: *Critical Zones* była elementem programu placówki o profilu ukierunkowanym na nowe media, natomiast *You and I don't Live on the Same Planet* kontynuowała ścieżkę tematyczną zapoczątkowaną w tajwańskim biennale dwa lata wcześniej poprzez refleksję nad muzeum jako swoistym ekosystemem. Por. https://zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones oraz https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/Home/Index/0 (28.06.2025).

Strefy krytyczne

Już pierwszy kontakt z wystawą *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics*, poprzez zapoznanie się z samym jej tytułem, ujawnia szereg znaczeń. „Krytyczność" ma nie tylko oczywisty związek z umocowanym w naukach przyrodniczych pojęciem „strefy krytycznej", o którym będzie mowa w dalszej części tekstu. Odnosi się także do stanu krytycznego jako zagrożenia zdrowia, a także podkreśla wagę tytułowych stref, analogicznie do tej, jaką przypisuje się np. infrastrukturze krytycznej. Samo pojęcie „strefy" (*zone*) wskazuje na niejednorodność przestrzeni i podkreśla jej podziały, a etymologicznie przypomina o potrzebie jej scalania[2]. Użycie tego pojęcia w kontekście terminu „strefa krytyczna" (*critical zone*) wskazuje zatem na konieczność scalenia dotychczas odseparowanych warstw i obszarów refleksji. Proces ten nie ma jednak na celu przywrócenia zunifikowanego spojrzenia na Ziemię, jak w przypadku jej długotrwałej i mylącej konceptualizacji poprzez figurę globu, będącą tyleż geometrycznym ideałem, co nośnikiem partykularnej ideologii[3]. Jak ujmuje to Latour: „Globalna wizja skłania do hegemonicznych nadużyć, ułatwiając niekontrolowane manewry ku władzy lub wiedzy. Glob stwarza megalomana"[4]. Sztucznie wykreowany wizerunek jednolitej planety usuwa także z pola widzenia złożoność strefy krytycznej jako problemu kluczowego dla rozważań Latoura, wdrożonych w koncepcjach obu omawianych wystaw. Za punkt wyjścia do przemyśleń przyjmuje on poczucie dezorientacji i stan niepewności, już w eseju wprowadzającym do lektury *Critical Zones* prowokująco zauważając, że wbrew obiegowym przekonaniom *„nie całkiem"* znajdujemy się na Ziemi[5]. Miejscem naszego bytowania jest bowiem

---

2 W języku angielskim brak jest różnicy między pojęciami „strefy" i „zony". Polskie rozróżnienie wskazuje na obciążenie tego drugiego terminu znaczeniami związanymi z wykluczeniem i stanem wyjątkowości. Grecki termin *zôné* pochodzi od czasownika *zonnunai* (przepasywać, otaczać), który z kolei ma wywodzić się z sanskrytu: *junāmi* (łączyć, spajać). Zob. Jeanne Etelain, „This Planet Which Is Not One: On the Notion of Zone," w: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel (Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020), 160. Wszystkie cytaty z tej książki w przekładzie autorki artykułu.

3 Por. Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba (Kraków–Warszawa: Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016), 18-19, 23; Anna Nacher, „Paradoksalne obrazy Błękitnej Planety: od 'Blue Marble' do DSCOVR:EPIC," w: *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018), 223-242.

4 Bruno Latour, „Sarah Sze as a Sculptor of Critical Zones," w: *Critical Zones...*, 158.

5 Bruno Latour, „Seven Objections Against Landing on Earth," w: *Critical Zones...*, 13. Wyróżnienie kursywą za oryginałem tekstu. Por. Bruno Latour, *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolasem Truongiem*, tłum. Katarzyna Marczewska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2023).

właściwie strefa krytyczna, którą określa on mianem werniksu pokrywającego Ziemię[6].

Obszerniejsze wyjaśnienie tego pojęcia znajdujemy w tekście Jérôme'a Gaillardeta, który jako geochemik i uczestnik zespołu Obserwatorium Strefy Krytycznej w Strengbach definiuje strefę krytyczną z punktu widzenia nauki. Zgodnie z tą wykładnią otacza ona glob ziemski stosunkowo cienką, zaledwie kilkukilometrową warstwą, nazywaną ziemskim naskórkiem (*Earth Outer Skin*) i porównywaną w proporcjach wobec masy planety do skórki pomarańczy. Składają się na nią kolejne, patrząc na glob ziemski odśrodkowo, warstwy skał, wód, gleby, organizmów żywych i powietrza, jest więc „kompozytowym, heterogenicznym środowiskiem"[7] i miejscem toczącego się życia, nie tylko ludzkiego. Tam rozgrywają się wszelkie kluczowe procesy ważne do tego stopnia, że Gaillardet nazywa ją „Interfejsem Systemu Ziemi"[8]. Pośredniczy ona między odmiennymi, a nierzadko antagonistycznymi środowiskami. Dlatego można powiedzieć, że „[n]ie żyjemy na Ziemi, lecz na cienkiej powłoce, ledwie widocznej z planetarnego punktu widzenia, strefie konfliktu między dwoma źródłami energii. Pierwszym jest wewnętrzna energia planety […] drugim jest energia słoneczna"[9]. Ta dostrzeżona przez badacza cecha strefy krytycznej jako obszaru konfliktu zostaje też rozwinięta przez Latoura w nieco literackim dialogu, który można uznać za motto obu jego przedsięwzięć kuratorskich:

Chcesz, abym wylądował na Ziemi? Dlaczego?

– Ponieważ wisisz w powietrzu i zmierzasz do katastrofy.

Jak tam jest?

– Dość napięta sytuacja.

Strefa wojny?

---

6 Z kolei Nicolas Truong używa określenia „warstwa patyny". Zob. Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 11, 38.

7 Jérôme Gaillardet, „The Critical Zone – a Buffer Zone, the Human Habitat," w: *Critical Zones*..., 122-123.

8 Critical Zone Network, https://criticalzone.org/ (28.06.2025).

9 Gaillardet, „The Critical Zone...," 122.

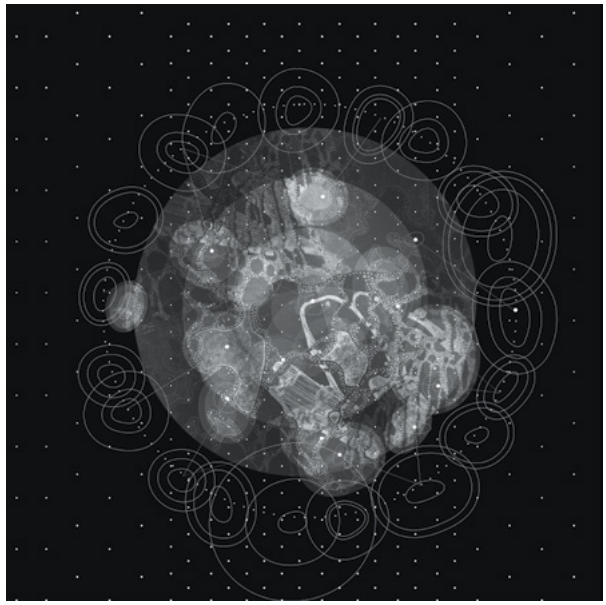
– Blisko: strefa krytyczna, grubości paru kilometrów, gdzie wszystko się wydarza.

Czy nadaje się do zamieszkania?

– To zależy od wybranej przez ciebie nauki.

Czy przetrwam tam?

– To zależy od twojej polityki[10].



Il. 1. «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).

Celem rozważań nad strefą krytyczną jest zatem, zdaniem Latoura, sformułowanie ziemskiej polityki umożliwiającej poszukiwanie solidnego *gruntu*, na którym można będzie wylądować po długim błądzeniu w stanie dezorientacji. Jest to jednak zaledwie początek takich poszukiwań, a ich podjęcie wymaga szeroko zakrojonej, interdyscyplinarnej debaty o charakterze możliwie inkluzywnym; otwartej na różnorodność poglądów, metod badawczych i form działania. Wagę tego kryterium potwierdza sama historia badań nad tym zjawiskiem. W na-

10 Bruno Latour, *Critical Zones...*, tekst z okładki tomu. Por. http://www.bruno-latour.fr/node/838.html (28.06.2025).

ukach ścisłych strefa krytyczna została zidentyfikowana nazewniczo dopiero z początkiem XXI wieku[11], ponieważ do tamtej pory nie istniały holistyczne studia w tym zakresie. Można ją zatem uznać za *wielkie przeoczenie* zachodniej nauki, dążącej przez dziesięciolecia do separacji poszczególnych dyscyplin i coraz węższej w ich obrębie specjalizacji. Jej świadome *zauważenie* możliwe jest dzięki transdyscyplinarnemu scaleniu dotychczas odrębnych podejść naukowych, co pozwoli włączyć do dyskursu „dyscypliny, które w historii nauki były rozdzielone przez więcej niż dwa stulecia, nie wspominając o naukach społecznych i humanistycznych"[12], przy wsparciu metodologii artystycznych. Kluczowa w tym podejściu jest nieinwazyjna, nacechowana troską i uwagą obserwacja, prowadzona z różnych perspektyw. Jako że strefa krytyczna jest sferą kruchą i niepewną pod względem zachodzących w niej procesów, rozdrobnienie metod obserwacji nie pomaga w jej zrozumieniu, wyklucza bowiem dostrzeżenie całości. Mimo to i tak „odkrycie" strefy krytycznej dokonało się wcześniej dla badań naukowych, niż dla rozpoznania jej za sprawą sztuki. Latour odnajduje jednakże zdolność do spojrzenia na całokształt strefy krytycznej nie na gruncie nauki, lecz właśnie w sztuce, przywołując przykład pracy Sarah Sze *Flash Point* (*Timekeeper*) z 2018 roku. Czyni to plasując jej przekaz w relacji równorzędnej wobec teoretycznych wypowiedzi werbalnych. W tej instalacji przestrzennej, złożonej z licznych obrazów wyświetlanych w rozmaitej skali i na różnych płaszczyznach służących za ekrany, artystka tworzy wizerunek świata składającego się z ogromnej ilości zdarzeń przebiegających symultanicznie; tyleż odrębnie, co we wzajemnej współzależności. Ich mnogość i różnorodność odpowiadają, zdaniem Latoura, charakterowi tego, co składa się na strefę krytyczną, przy czym każdy z tych obrazów odwołuje się do innej skali i punktu widzenia bądź odczuwania świata. Choć sam Latour nie używa tego określenia, instalacja ta jest immersyjna. Francuski filozof podkreśla natomiast, że brak dystansu odbiorczego narzucony widzom stanowi o zalecie tego dzieła, ponieważ odpowiada położeniu, w jakim znajdujemy się wobec strefy krytycznej – zawsze wewnątrz niej, bez możliwości

---

11 „Terminu *Critical Zone* w dzisiejszym znaczeniu użyto po raz pierwszy w 2001 w USA w studium National Research Council, a historycznie wywodzi się on z zauważonego niedopasowania między rezultatami eksperymentalnej fizyki i chemii (laboratorium) a obserwacjami terenowymi". Gaillardet, „The Critical Zone...," 122-123. Sam termin natomiast odnosi się do krytycznego, czyli kluczowego znaczenia owej strefy dla ciągłości ziemskiego życia. Por. National Research Council, https://czo-archive.criticalzone.org/national/research/the-critical-zone-1national/ oraz https://criticalzone.org/ (28.06.2025).

12 Gaillardet, „The Critical Zone...," 123.

obserwacji z odległości. Nic więc dziwnego, że praca Sze, uznana przez Latoura za egzemplifikację strefy krytycznej widzianej od środka, została włączona do wystawy *Critical Zones*, jako poruszającej szereg istotnych problemów ziemskiej kondycji w mikro- i makroskali, przy pomocy refleksji integrującej sztukę, filozofię i badania naukowe. Jak bowiem ujmuje to Bruno Latour: „Wystawa to bardzo piękny i potężny środek przekazu, dający zwiedzającym sposobność rozpatrywania problemu filozoficznego w inny sposób niż za pomocą słowa pisanego. Nazywam to filozofią empiryczną"[13].

W tym miejscu podkreślić należy, że o ile w nauce pojęcie „strefy krytycznej" używane jest w liczbie pojedynczej, o tyle na potrzeby projektu kuratorskiego Latoura i jego zespołu występuje liczba mnoga. Ukazuje to pluralizm zjawiska oraz możność zauważenia różnorodnie rozumianych stref krytycznych, także tam, gdzie ich dotąd nie dostrzegano. Z tego powodu właśnie tak istotna jest, zaznaczona w podtytule omawianej wystawy, rola obserwatoriów, które rozumieć można przez analogię do laboratoriów i planetariów, wcześniej już omawianych przez Latoura w ramach uprawianej przezeń filozofii nauki[14]. Wskazuje na to inspiracja, którą stanowiły obserwatoria służące do badań terenowych w ramach sieci The Critical Zone Observatories (CZOs), definiowane przez prowadzących je naukowców jako „laboratoria środowiskowe i platformy badawcze"[15]. Latour przejął tę nazwę na potrzeby wystawy, wskazując na konieczność rozpoczęcia obserwacji Ziemi na podobieństwo chorego człowieka, przyjętego do szpitala. Dlatego właśnie jedna z tematycznych sekcji wystawy *Critical Zones* poświęcona była obserwacji jako fundamentalnej czynności związanej z pracą naukową, ale też rozumianej szerzej jako stadium poprzedzające wszelkie działanie[16]. Przykładowo, jedno z Obserwatoriów Strefy Krytycznej założone

---

13 Latour, *Zamieszkać na Ziemi...*, 55.

14 Por. Bruno Latour, „Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat," tłum. Krzysztof Abriszewski, Łukasz Afeltowicz, *Teksty Drugie* nr 1-2 (2009): 163-192; Bruno Latour, „We Don't Seem to Live on the Same Planet – A Fictional Planetarium," w: *Critical Zones...*, 276-281.

15 Badania te, prowadzone od roku 2007, realizowano początkowo w ośmiu lokalizacjach w Stanach Zjednoczonych i jednej na terenie Portoryko. Zob. https://czo-archive.criticalzone.org/national/infrastructure/observatories-1national/ (28.06.2025). Z czasem podobne obserwatoria założono także w Europie, czego przykładem jest wzmiankowane w tekście Strengbach CZO jako część europejskiego projektu infrastruktury obserwacyjnej eLTER, https://elter-ri.eu/ (28.06.2025).

16 Alexandra Arènes, Soheil Hajmirbaba (SOC – Société d'Objets Cartographiques/atelier shaā) *Critical Zone Observatory Space* (2018–2020). Por. Alexandra Arènes, „Traveling through the Critical Zone," w: *Critical Zones...*, 130-135.

w Wogezach zostało wiernie zrekonstruowane w ramach wystawy przy współpracy z zespołem naukowym pracującym w tym miejscu. Inne, także konkretnie umiejscowione obserwatoria terenowe zostały przywołane w poszczególnych projektach o charakterze naukowo-artywistycznym, włączonych do wystawy w formie pełnej dokumentacji bądź odsyłaczy do zewnętrznych materiałów[17]. Czynność obserwowania miała stać się także udziałem widzów, nie tylko w procesie zapoznawania się z treścią wystawy i podążania za odsyłaczami, które były w niej zaproponowane. Widzowie mogli również *obserwować* sam proces obserwacji naukowej, polegający nierzadko na oglądzie tego, co niewidzialne bezpośrednio, a dostrzegalne jedynie poprzez akumulację danych, pozwalającą naukowcom na „inne *poczucie* terenu"[18].

Wracając do omawiania znaczeń, jakie niosą kolejne człony podtytułu wystawy, warto wskazać na przymiotnik „ziemskie" (*earthly*) oznaczający zdaniem Latoura coś więcej, niż „'praktyczne', 'przyziemne', 'świeckie', 'materialne' czy wręcz 'materialistyczne'"[19]. Uznaje on bowiem, czyniąc tu aluzję do eksploatacji zasobów planety, że „żyjemy nie tylko *na* Ziemi, ale *z* Ziemi, a tym samym wpływamy na jej przemiany"[20].

Natomiast tytułowe „polityki" dotyczą nie tylko postępowania w planetarnej makroskali, lecz także metodologii kuratorskich (*policies for exhibitions*), czego praktycznym sprawdzianem była organizacja wystawy w dwóch wersjach: zarówno *on-site* w ZKM | Karlsruhe, jak i *online* w postaci cyfrowej platformy, którą eksplorować można po dziś dzień poprzez liczne tematyczne ścieżki[21]. Obie

---

17 Zob. Barbara Marcel, *Ciné-Cipó – Cine-Liana: ATTO – Amazon Tall Tower Observatory* (2019–2020); Raitis Smits, Rasa Smite, *Atmospheric Forest* (2019).

18 „Starting to Observe: A Critical Zone Observatory," w: *Critical Zones Fieldbook*, red. zbiorowa, strony nienumerowane. Tekst niepodpisany, prawdopodobnie autorstwa Latoura, https://zkm.de/media/file/en/cz_fieldbook_digital_en.pdf (28.06.2025).

19 Latour, „Seven Objections...," 13. Por. Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, tłum. Catherine Porter (Cambridge-Oxford-Boston-New York: Polity, 2018).

20 „Starting to Observe..."

21 Choć wystawa została zrealizowana w murach ZKM | Karlsruhe, jej otwarcie w maju 2020 roku przypadło na czas pandemicznego zamrożenia obiegu kultury, była więc przede wszystkim dostępna zdalnie, od momentu również zdalnego jej wernisażu. Prowadzono także zdalne oprowadzania po wybranych jej fragmentach. Jako że przez dłuższy czas dostęp do wystawy był ograniczony dla publiczności, platforma cyfrowa spełniała rolę nie tylko informacyjną czy wspierającą realizację *on-site*. Stanowiła autonomiczny format prezentacji różnorodnych treści (fotografii, filmów, tekstów, dokumentacji, wizualizacji itp.), a z chwilą pisania tych słów jest wciąż dostępna, co stanowi potwierdzenie

wersje wystawy nieco różniły się pod względem doboru zaprezentowanych prac, a także ich ilościowych proporcji. Dzieł pokazanych w przestrzeni galeryjnej było więcej, zaś platformę cyfrową zaprojektowano z myślą o uwypukleniu, poprzez jej informacyjną architekturę, wielowymiarowego charakteru kuratorskiej koncepcji, którą wypracowali wspólnie Bruno Latour i Peter Weibel[22]. Platforma ta nie jest jednak dokumentacją ani kopią aranżacji w ZKM, nie zapewnia też wirtualnej wycieczki[23]. Stanowi odrębny i autonomiczny model prezentacji treści wystawy, identyfikując kontakt z nią z wkroczeniem w swoiście rozumianą strefę krytyczną. Jako widzowie jesteśmy informowani na wstępie, ile (nie tylko ludzkich) podmiotów równocześnie z nami uczestniczy w tym doświadczeniu („Nie jesteś sam(a)")[24] i zapraszani do wyboru szlaku, którym wyruszymy w teren (*field trip*) w oparciu o słowa kluczowe. Organizacja treści polega nie tylko na wyznaczeniu tematycznych ścieżek; cała platforma zbudowana jest z przenikających się warstw korespondujących ze sobą przekazów. Jedną z nich stanowią hasła będące cytatami z myśli takich autorek, jak Donna Haraway, Lynn Margulis czy Ursula K. Le Guin. Postulat tej ostatniej, iż „[s]posobem na to, by przestać widzieć drzewa, rzeki czy wzgórza tylko jako 'zasoby naturalne' jest zaklasyfikowanie ich jako bliźnich [*fellow beings*]"[25], koresponduje z komunikatem kierowanym do osób podejmujących eksplorację treści platformy. Brzmi on: „Jesteś częścią warstwy reaktywnego interfejsu. Dzieła sztuki, materiały archiwalne, teksty, instrukcje, a nawet wydarzenia są podmiotami – tak jak Ty i Twoi

---

jej wartości jako nowego formatu ekspozycyjnego. Zob. https://critical-zones.zkm.de/#!/ (28.06.2025).

22 Była to czwarta i ostatnia wystawa, nad którą pracowali oni wspólnie, określając te przedsięwzięcia mianem „wystaw myśli" (*Gedankenaustellungen*). Zob. Bruno Latour, Peter Weibel, „Preface by the Editors," w: *Critical Zones*..., 8. Por. Nicolas Truong, *Przedmowa*, w: Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 13.

23 Platforma wspierała również podróżującą, pozaeuropejską wersję wystawy, zorganizowaną w latach 2022-2023 jako CZ South Asia Tour. W rezultacie tego przedsięwzięcia do platformy dodano nowe projekty artystyczne z tej części świata. https://critical-zones.zkm.de/#!/detail:cz-south-asia-tour (30.06.2025).

24 Informacja o ilości tych podmiotów jest udostępniana na stronie https://critical-zones.zkm.de/#!/navigation:visits (30.06.2025). W czasie pisania tego tekstu statystyki opiewały na ponad 100 podmiotów dziennie.

25 Cytat z Le Guin na platformie *Critical Zones* nie jest opatrzony przypisem, lecz pochodzi on z wykładu w ramach konferencji *Arts of Living on a Damaged Planet* (2014), opublikowanej następnie drukiem. Zob. Ursula K. Le Guin, „Deep in Admiration," w: *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. Anna Lowenhaupt Tsing, Nils Bubandt, Elaine Gan, Heather Anne Swanson (Minnesota: Minnesota University Press, 2017), 15-21. Por. https://anthropocene.au.dk/conferences/arts-of-living-on-a-damaged-planet-may-2014/ (28.06.2025).

towarzysze, inni odwiedzający. Razem wszystkie podmioty reagują i wchodzą we wzajemne interakcje, tym samym tworząc generatywną przestrzeń w ciągłej rekompozycji”[26].

Prócz wspomnianych cytatów i haseł napotykamy także tzw. Zaproszenia – sugestie w duchu treningu uważności brzmiące na przykład: „Wyobraź sobie, że wszystkie procesy i zasoby, które składają się na Twoją obecność, zdrowie, ubranie i wyposażenie, są formami, które za Tobą podążają. Ile zajmujesz miejsca?”[27]. Taki komunikat powiązany jest z wybranym „kierunkiem zwiedzania”, otagowanym jednym lub kilkoma hasłami. Przykładowo, słowo kluczowe oznaczające troskę bądź opiekę (*care*) pozwala zobaczyć między innymi pracę *Ecologies of Loss* (2022) Raviego Agarwala. Projekt ten opowiada o przemianach w bytowaniu społeczności południowoindyjskich, które wskutek przemian cywilizacyjnych, takich jak rozwój turystyki i uprzemysłowienie, zmuszone są do porzucenia tradycyjnego trybu życia związanego z oceanem, wiedzionego od prawie dwóch tysięcy lat. Przykład tych „ekologii utraty”, zobrazowanych w projekcie artystycznym, potwierdza, jak koncepcja *Critical Zones* kieruje uwagę nie tylko na samą strefę, lecz na sytuację „krytyczną”, która jest udziałem wielu miejsc na Ziemi. Tym samym sytuacja ta (której imię brzmi: Gaja)[28] wymaga zdecydowanych działań na rzecz poprawy obecnego stanu. Jak bowiem zauważa Latour:

> Choć ludzka aktywność jest ledwie widoczna w skali planetarnej – nie wspominając o skali wszechświata – jest wielce destruktywna w skali tej cienkiej, delikatnej i wysoce złożonej strefy krytycznej. Dlatego musimy nauczyć się, jak się zachowuje [...]. Nie mamy jednak instrumentów do monitorowania stanu strefy, w której żyjemy jako ludzie, jak również wszelkich form życia, od których zależymy. Tę domenę nazywam „krytyczną”, ponieważ ta mała część Ziemi, od której tak zależymy, wkroczyła w stan intensywnej terapii. Powinno podjąć się wszelkie wysiłki, by utrzymać jej dobrostan [29].

---

26 Wszystkie te cytaty (w tłumaczeniu własnym autorki artykułu) pochodzą z platformy *Critical Zones*, https://critical-zones.zkm.de/#!/ (28.06.2025).

27 Namysł nad tymi zależnościami jest w przekonaniu Latoura jednym z ważniejszych zadań intelektualnych, jakie możemy sobie dziś wyznaczyć. Zob. Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 41-46.

28 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 37.

29 „What is a Critical Zone?,” w: *Critical Zones Fieldbook*..., b.d.

Troska o kondycję planety przejawia się również w namyśle nad tym, jak pomóc, by nie zaszkodzić, skoro „[ż]yjemy wewnątrz Gai", a „[z]adbanie o Ziemię jest trudne: nie mamy poczucia, z czego jest zbudowana i jak reaguje na nasze działania"[30]. Wątek Gai przypomina o jeszcze jednej, istotnej inspiracji w koncepcji *Critical Zones*. Jest nią myśl Jamesa Lovelocka i Lynn Margulis, odnosząca się do hipotezy Gai, sformułowanej w latach 70. XX wieku w odniesieniu do biosfery Ziemi[31]. Jak zauważa Latour, „[p]rzejście od 'natury' do 'Gai' pozwala nam wylądować na zupełnie innym terytorium"[32]. Zgodnie z takim ujęciem Gaja ma być strukturą wysoce złożoną, delikatną, trudno przewidywalną i opartą na wzajemnych zależnościach aktywnych form życia w różnej skali i stopniach powiązań. Dlatego prace włączone do sekcji wystawy, dla której Gaja jest wiodącą figurą, poruszają między innymi tematy ekosystemów leśnych, chmur antropogenicznych, koralowców, mokradeł, alg, wulkanów, bakterii czy obiegu wody w przyrodzie. Koresponduje z nimi tekst naukowy Lynn Margulis, objaśniającej, jak życie na planecie zależy od oceanu, oraz niewielka ekspozycja malarstwa obejmująca dzieła takie, jak nokturn Caspara Davida Friedricha, ale też – niemal nieodzowny w tym miejscu – widok wulkanu Chimborazo w ramach „malarstwa natury" (*Naturgemälde*) uprawianego przez Alexandra von Humboldta w ramach prowadzonych przezeń badań[33]. Podejście takie, przejawiane z początkiem XIX wieku zarówno przez artystów, jak i naukowców, wpisywało się w nurt romantycznej Erdkunde, realizując założenia geognozji, jako „odczytywania powierzchni Ziemi jak zaszyfrowanego znaku wskazującego na wewnętrzne i niewidzialne procesy"[34].

---

30 Jedno z haseł losowo pojawiających się na platformie Critical Zones, https://critical-zones.zkm.de/#!/ (28.06.2025).

31 Zob. James Lovelock, *Gaja. Nowe spojrzenie na życie na Ziemi*, tłum. Marcin Ryszkiewicz (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003).

32 *We Live Inside Gaia*, w: *Critical Zones Fieldbook*. Por. Bruno Latour, T. M. Lenton, *Extending the Domain of Freedom, or Why Gaia Is So Hard to Understand*, „Critical Inquiry", 2019, vol. 45, nr 3, s. 659–680.

33 Nazwanego *notabene* z pewną dozą autoironii, „świętym patronem strefy krytycznej". Por. John Tresch, "Around the Pluriverse in Eight Objects: Cosmograms for New Time Zones," w: *Critical Zones*..., 58-69.

34 Joseph Leo Koerner, „Geognosy," w: *Critical Zones*..., 116. Pojęcie geognozji było też pierwszą nazwą dla nauki, która później stała się geologią.

Podsumowując projekt *Critical Zones*, sięgnąć można po zapis ostatnich wywiadów z Latourem, gdzie wystawę tę określono mianem „doświadczenia myślowego" oraz „dyspozytywu badawczego"[35]. Myśl Latoura, jako filozofa od lat badającego naukę, ale też widzącego w sztuce zdolność ujęcia problemu innymi drogami niż procedury naukowe, inspiruje więc do porzucenia ograniczeń i wyjścia poza pojęciowe schematy w zakresie myślenia o Ziemi. Wkład tego myśliciela w koncepcję kuratorską tej wystawy zaowocował również zwróceniem uwagi na to, co niewidoczne, ponieważ przeoczone jako zbyt bliskie bądź ukryte za stereotypami takimi, jak fałszywie jednorodny wizerunek globu. Taki stan rzeczy utrudnia postulowaną przez filozofa obserwację.

Kontynuację postulatu „lądowania na Ziemi" oraz trudności w zakresie trafnego rozpoznania problemów, z którymi się mierzymy chcąc utrzymać troskę o naszą planetę, można zauważyć w drugiej koncepcji kuratorskiej Latoura, którą omawiam poniżej. W tym wariancie nie tylko identyfikuje on problemy, ale też mierzy się z możliwościami ich rozwiązania, wskazując na potencjalne przeszkody. Dotyka przy tym zagadnień związanych z wielością perspektyw i niemożności wypracowania wspólnego gruntu dla porozumienia między różnie usytuowanymi podmiotami.

Biennale w Tajpej: nie żyjemy na tej samej planecie

Do celów konceptualizacji przewodniego zagadnienia wystawy w ramach Biennale w Tajpej, czyli wciąż eskalującej i konfliktogennej pluralizacji światopoglądów, szkodliwej dla Ziemi i zamieszkujących ją istot, posłużyła Latourowi sformułowana nieco spekulatywnie metafora planetarium. Przedstawiona dwa lata wcześniej w formie wykładu, a następnie wydana drukiem, zmieniała się z czasem, stąd pewne różnice w nazewnictwie poszczególnych planet i relacjach między nimi, a także ich charakterystyce[36]. Postawione w niej pytanie: „Ile mamy planet?" odnosiło się także do haseł głoszonych w środowiskach działających na rzecz ograniczenia zużycia zasobów Ziemi bądź dążących do zaprzestania ekstraktywistycznego rozumowania o Ziemi w kategoriach zasobów. Kwestia „zasiedlenia" i obrony danej planety pojmowana była przez Latoura jako ge-

35 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 13.

36 Pierwszą wersję koncepcji fikcyjnego planetarium stanowił wykład wygłoszony przez Latoura 16.10.2018 w Harvard Graduate School of Design. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=_UjXgbuBo_Q (28.06.2025).

opolityczny spór światopoglądowy. W pierwszej wersji owo wyobrażone planetarium obejmowało siedem planet, pozostających we wzajemnych relacjach za sprawą przyciągania grawitacyjnego. Dwie z nich, planety Wyjście (*Exit*) i Bezpieczeństwo, uznane były za „ciemne", przy czym ta ostatnia miała być największa i najgroźniejsza dla pozostałych, a jej izolacjonistyczny charakter uniemożliwiał integrację z resztą. Diagram ilustrujący myśl Latoura, a sporządzony przez Alexandrę Arènes, ukazywał orbity poszczególnych planet, ich przyciąganie i wektory ruchu, które Latour nazywa „łukami historii"[37], zmierzające ku przyszłości opatrzonej znakiem zapytania. Istotna była także skala planet; na przykład Globalizację przedstawiono jako powiększoną wersję Nowoczesności, jako że obrazowała rosnące wysiłki na rzecz zmodernizowania całej Ziemi. W ten sposób diagram dopełnia opisu oddziaływania poszczególnych planet, w którym Latour zaznacza momenty kolizyjne i sprzeczne tendencje. Całość wywodu kończy się pytaniem o wybór właściwej planety; w domyśle zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i w kontekście uogólnionego pytania o wspólną przyszłość. Próbę odpowiedzi na to pytanie stanowiły idee zawarte w wystawie *You and I don't Live on the Same Planet*, obecne zarówno w jej całokształcie, jak i w poszczególnych pracach.

W zrealizowanej w Tajpej koncepcji kuratorskiej modyfikacji uległy ilość planet, a także niektóre ich nazwy. Przykładowo, planeta Wyjście (*Exit*), odnosząca się do możliwej jedynie dla elit ucieczki od ziemskich problemów na Marsa, została nazwana dosłownie Ucieczką (*Escape*). Pominięto planetę Nowoczesność, ponieważ jej „przyciąganie grawitacyjne się zmniejsza"[38], i pozostała ona jedynie wstępem do Globalizacji, obrazując jej prehistorię jako „epokę odkryć [….], rewolucję naukową"[39], ale także napędzaną potrzebą wydobycia węgla ekspansję, która doprowadziła do „cywilizacyjnej apokalipsy"[40]. Zabrakło także wyodrębnienia planety Antropocen, która „jest planetą Globalizacją wtedy, gdy Ziemia reaguje na ludzkie przedsięwzięcia […] w skali porównywalnej rozmiarem i wagą do tej, którą osiągnęła ludzka technosfera"[41]. Ostatecznie, każde z dzieł składa-

37 Bruno Latour, „We Don't Seem to Live...", 281.

38 Latour, „We Don't Seem to Live...", 279.

39 Latour, „We Don't Seem to Live...", 279.

40 Latour, „We Don't Seem to Live...", 279.

41 Latour, „We Don't Seem to Live...", 277.

jących się na wystawę zostało przypisane do jednej z pięciu planet, których nazwy odnosiły się kolejno do: globalizacji, bezpieczeństwa, ucieczki, ziemskości (określonej wieloznacznym pojęciem *Terrestrial*) oraz do tzw. Planety z Alternatywną Grawitacją. W obrębie przedostatniej z wymienionych mieściły się także dwie propozycje podejścia do zagadnienia ziemskości: strefa krytyczna i Gaja. Dopełnieniem tego wyobrażonego układu planetarnego złożonego z wrogich sobie terytoriów były także części wystawy odnoszące się tematycznie do możliwości porozumienia i zmiany *status quo*, za sprawą między innymi spotkań dyplomatycznych. Te ostatnie mogą przecież wieść do konsensusu bądź do eskalacji istniejących konfliktów, zważywszy na główny temat wystawy, jakim była rosnąca polaryzacja światopoglądowa.

Jeśli zatem starania dyplomatyczne mogą być drogą do rozwiązania problemów, to poprzedza je, jak zauważają kuratorzy, krok pierwszy polegający na identyfikacji tychże problemów. W tym przypadku są to – odseparowane od siebie za sprawą polaryzacji światopoglądowej – „planety". Pierwszą z zaprezentowanych na wystawie jest planeta Globalizacja, którą Latour nazywa „*sferą idei*, jako że oznacza to, iż wszyscy na Ziemi powinni rozwijać się zgodnie z amerykańskim stylem życia i to na zawsze, bez żadnych ograniczeń"[42]. Figura tej planety przypomina zatem o niemożności utrzymania projektu globalizacyjnego oraz o wypaczeniach i nierównościach, jakie zrodził. Odpowiada to specyfice globalizacyjnej geografii; tworzące ją państwa „na różne sposoby zajmują inne terytoria, czy to siłą, czy to poprzez częściowo ukryte środki 'widmowych areałów' (*ghost acreages*)"[43]. Ich eksploatacja posunięta aż do kolonialnego ekstraktywizmu wynika z tego, że „[p]rzez ostatnie 40 lat planeta Globalizacja odczuwała rosnące przyciąganie grawitacyjne innej planety, którą można by nazwać Antropocenem"[44].

Zaliczona przez Latoura do nacechowanych negatywnie planet „ciemnych" i uznana za największą, planeta Bezpieczeństwo ma przyciągać wszystkich,

---

42 Latour, „We Don't Seem to Live...", 276.

43 Latour, „We Don't Seem to Live...", 276. Por. Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 277, 312. „Widmowe areały" to także jeden z terminów kluczowych zastosowanych w wystawie *Critical Zones* w postaci cyfrowej platformy.

44 Latour, „We Don't Seem to Live...", 277.

którzy czują się wykluczeni za sprawą procesów globalizacyjnych i poszukują swego miejsca, dążąc do izolacjonizmu. To miejsce dla tych, którzy nie mogą pozwolić sobie na opuszczenie Ziemi w obliczu jej problemów, by rozpocząć nowe życie na Marsie.

Najbardziej rozbudowana jest planeta Ziemska[45]; to w niej Latour ulokował odniesienia do strefy krytycznej i hipotezy Gai, między innymi poprzez pokazanie diagramów Jamesa Lovelocka. Z wystawą *Critical Zones* łączy ją kilka nazwisk osób zaproszonych do udziału w obu tych projektach, jak duet Nomeda i Gediminas Urbonas, Uriel Orlov czy John Palmesino i Ann-Sofi Rönnskog (Territorial Agency). Ta planeta jest, zdaniem Latoura, kierunkiem dążeń najbardziej progresywnych dziś idei, ale jednocześnie pozostaje najtrudniejsza do zdefiniowania[46].

Dzięki Biennale w Tajpej można ujrzeć wystawę *Critical Zones* jako część projektu „planetarnego", która ewoluowała i przybrała kształt odrębnych rozważań, bardziej umocowanych w refleksji naukowej oraz powiązanych z filozofią nauki. Jednocześnie tajwańska wystawa dostarczała bardziej rozbudowanej metafory geograficznej, choć w tym przypadku jest to raczej geografia astronomiczna. Warto wspomnieć też o pewnej różnicy skali, zastosowanej w spojrzeniu na świat, które oferowały obie wystawy. Strefę krytyczną można było – zdaniem Latoura – odbierać tylko od wewnątrz. Oddzielone od siebie planety oglądamy z dystansu, analogicznie niejako do konfrontacji z czyimś światopoglądem, który jest nam tak obcy, iż uznajemy go – kolokwialnie mówiąc – za pochodzący „z innej planety"[47].

Zakończenie

Traktując obie wystawy jako koncepcyjny dyptyk, interpretuję zamysł Latoura jako dwuwektorowy: kierunek refleksji przebiega od integrującej warstwowości

---

45 Por. Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, tłum. Catherine Porter (Cambridge-Oxford-Boston-New York: Polity, 2018).

46 Latour, „We Don't Seem to Live...", 279.

47 Dodać należy, że choć *You and I*... jako wystawa przygotowywana już w realiach pandemicznych miała rozbudowaną prezentację *online* i oferowała możliwość wirtualnego zwiedzania, od *Critical Zones* różni się tym, iż nie pozostała po niej – poza dokumentacją w postaci zachowanej strony internetowej – żadna forma wciąż aktualizowanych zasobów.

do separującej planetarności. Wizja taka nie tylko mapuje kluczowe dla współczesności problemy, lecz także zachęca do poszukiwań możliwości ich rozwiązania, choć Latour nie feruje formułowanych *ex cathedra*, eksperckich wyroków, a raczej stawia pytania, podsuwa sugestie i wskazuje na wątpliwości. Uwzględniając także poglądy wyrażone w rozmowach z Nicolasem Truongiem, sądzić można, że Bruno Latour czynił to wszystko ze świadomością, że przemyślenie, rozwinięcie i możliwa realizacja staną się już zadaniem dla innych. Ponieważ koncepcje obu wystaw były ostatnimi przedsięwzięciami kuratorskimi zmarłego w 2022 roku filozofa, uznać je można za rodzaj testamentu, nakreślonego z niepokojem co do stanu planety, rozumianej nie jako ogólnikowy slogan czy abstrakcyjne pojęcie, lecz jako wyraz troski o przyszłość (nie tylko ludzkich) bytów ją zamieszkujących. Dowodem na to jest podejście artykułowane przez Latoura na temat prawdy naukowej i badań nad stanem Ziemi, a zwłaszcza pytanie o możliwość i miejsce „lądowania" wobec będącej powszechnym doświadczeniem swoistej „utraty gruntu"[48]. Komentując swoje doświadczenia Bruno Latour przyznaje, że w rozpoznawaniu współczesnego świata „poruszamy się po omacku"[49], i wskazuje na zalety działania w interdyscyplinarnym zespole, czego przykładem są wystawy, uznawane przezeń za „filozofię empiryczną"[50] i będące „doświadczeniem myślowym"[51]. Z perspektywy uwzględniającej badawczą rolę sztuki i wagę koncepcji kuratorskich jest to nadzwyczaj istotna i godna upowszechnienia konstatacja. Nie można jednak nie zauważyć, że sam Latour nieco przyczynia się do utrwalenia stereotypowego podziału kompetencji, gdy mówiąc o wkładzie w ten „zespołowy dyspozytyw", przypisuje naukowcom wiedzę, a artystom – wrażliwość[52]. Pomimo to najważniejsze jest, iż w wyniku tych działań, doświadczeń, praktyk i spotkań „wytwarza się myśl"[53], a sztuka ma w tym procesie pełnoprawny i sprawczy udział.

---

48 W pierwszych wariantach było to pytanie postawione w kontekście pandemicznego zatrzymania dotychczasowego biegu świata. Por. Bruno Latour, „Where to land after pandemic?" tłum. z francuskiego Stephen Muecke, ZKM Karlsruhe, 2020, https://zkm.de/en/where-to-land-after-the-pandemic (28.06.2025). Powstała też platforma z zasobami do dyskusji i prowadzenia warsztatów. Por. https://ouatterrir.medialab.sciences-po.fr/#/ (28.06.2025).

49 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 42.

50 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 55.

51 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 13.

52 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 55, 13. W polskim przekładzie nie zastosowano feminatywów, zatem dla oddania wierności brak ich również w tym zdaniu.

53 Latour, *Zamieszkać na Ziemi*..., 13.

Bibliografia

Arènes, Alexandra. „Traveling through the Critical Zone." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 130-135. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Etelain, Jeanne. „This Planet Which Is Not One: On the Notion of Zone." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 160–163. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Gaillardet, Jérôme. „The Critical Zone – a Buffer Zone, the Human Habitat." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 122–129. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Koerner, Joseph Leo. „Geognosy." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 114–117. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Latour, Bruno. „Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat." Tłum. Krzysztof Abriszewski, Łukasz Afeltowicz, *Teksty Drugie* nr 1-2 (2009): 163-192.

Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Tłum. Catherine Porter. Cambridge-Oxford-Boston-New York: Polity, 2018.

Latour, Bruno. Weibel, Peter. „Preface by the Editors." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 8-10. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Latour, Bruno. „Seven Objections Against Landing on Earth." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 12–19. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Latour, Bruno. „Sarah Sze as a Sculptor of Critical Zones." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 158–159. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Latour, Bruno. „'We Don't Seem to Live on the Same Planet' – A Fictional Planetarium." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 276–281. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Latour, Bruno. *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolasem Truongiem*. Tłum. Katarzyna Marczewska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2023.

Le Guin, Ursula K. „Deep in Admiration." W: *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. Anna Lowenhaupt Tsing, Nils Bubandt, Elaine Gan, Heather Anne Swanson, 15–21. Minnesota: Minnesota University Press, 2017.

Lovelock, James. *Gaja. Nowe spojrzenie na życie na Ziemi*. Tłum. Marcin Ryszkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003.

Mirzoeff, Nicholas. *Jak zobaczyć świat*. Tłum. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Karakter/Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016.

Nacher, Anna. „Paradoksalne obrazy Błękitnej Planety: od 'Blue Marble' do DSCOVR:EPIC." W: *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź, 223–242. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018.

Pomeranz, Kenneth. *The Great Divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Tresch, John. "Around the Pluriverse in Eight Objects: Cosmograms for New Time Zones." W: *Critical Zones – The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, 58–69. Cambridge, Massachusetts: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press, 2020.

Truong, Nicolas. „Przedmowa." Tłum. Katarzyna Marczewska. W: Bruno Latour, *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolasem Truongiem*, red. Bartłomiej Błesznowski, 9–22. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2023.

Nat Paterson

University of Glasgow

Nat's PhD thesis, *Léopold Chauveau (1870-1940), Monstrous Diversity, and Widening Access*, relates Chauveau's creative responses to trauma and social alienation with current EDI challenges. For his doctoral research, Nat has collaborated with Glasgow disability arts charity Project Ability, and with Musée d'Orsay staff during a research residency at the Institut Giacometti, Paris. In 2024, Nat participated in the "Shifting Societies, Changing Museums" Summer School. Among other presentations, Nat spoke at the first Critical Neurodiversity Studies Conference. He has an article forthcoming in the "Critical Turn in Neurodiversity Studies" journal special issue. Nat is published in *Art in Translation* as winner of the journal's Student Prize.

https://orcid.org/0009-0005-2239-1270

Dreaming of Interspecies Community: The Musée d'Orsay's Re-imagining of its Collections in Les arpenteurs de rêves *and* Pompon, Pompon

Abstract

This paper analyses the Musée d'Orsay's (MO) response to current socio-ecological challenges in two recent projects: the exhibition *Les arpenteurs de rêves: dessins du Musée d'Orsay* [The pacers of dreams: works on paper from the MO], held at the Palais Lumière d'Évian, Switzerland (2 July-1 November 2022) and Musée des Beaux-Arts de Quimper, Brittany (15 December 2022-13 March 2023); and Pascal Parisot's musical comedy *Pompon, Pompon*, emerging from Parisot's 2024 MO residency[3]. Curator Léïla Jarbouai introduces the *Arpenteurs* exhibition catalogue by arguing: "In this period of war in Europe but also of sixth extinction and of general crisis, imagination, which allows openness and escape, could well appear as a primary necessity"[4]. Hence, Jarbouai adopts an innovatively oneiric approach, grouping works according to subconscious associations rather than historical schools. The exhibition further deconstructs traditional boundaries by displaying prominently recently donated works by unjustly neglected artists including women and Léopold Chauveau (1870-1940), an artist without formal training whose œuvre responds to severe social alienation.

The museum articulates these values of imagination and socio-ecological engagement to child and adult audiences in *Pompon, Pompon*, as François Pompon's sculpted polar bear searches for his icecap. This search leads to interspecies solidarity with two marginalised female characters: Degas' *Little dancer aged 14*, 'frozen' into her rigid pose; and the tiny skier in Cuno Amiet's *Schneelandschaft*, traditionally assumed to be male. Meanwhile, the bear's immediate 'neighbours' — anthropo-/zoomorphic hybrid 'monsters' Chauveau sculpted to be his own 'companions' — offer their consolatory friendship to Pompon. This paper assesses how MO and other museums can further re-imagine their collections in response to ecological crises and social inequalities, notably relating to gender, neurodiversity, and mental health.

Keywords: Musée d'Orsay, creative response, imaginative resistance, interspecies solidarity, gender, neurodiversity

---

1 Pascal Parisot (author and composer), 2024, ill. by Charles Berberian and narrated by Bruno Podalydès, *Pompon, Pompon. Une balade au musée d'Orsay: Livre-CD avec QR code* ("Pompon, Pompon. A stroll through the MO. Book-CD with QR code", Paris: Gallimard).

2 Leïla Jarbouai (ed.), *Les Arpenteurs de rêves: dessins du musée d'Orsay* ("The pacers of dreams: works on paper from the MO", Paris: In Fine Éditions, 2022 [Exhibition held at Évian: Palais Lumière, 2 July-1 November 2022, and Quimper: Musée des Beaux-Arts, 15 December 2022-13 March 2023]).

***Marzenie o społeczności międzygatunkowej: nowe wyobrażenie zbiorów Musée d'Orsay w* Les arpenteurs de rêves *i* Pompon, Pompon**

Abstrakt

W niniejszym artykule przeanalizowano reakcję Musée d'Orsay (MO) na aktualne wyzwania społeczno-ekologiczne w dwóch ostatnich projektach: wystawie *Les arpenteurs de rêves: dessins du Musée d'Orsay* [*Wędrowcy snów: prace na papierze z MO*], która odbyła się w Palais Lumière d'Évian w Szwajcarii (2 lipca – 1 listopada 2022 r.) oraz Musée des Beaux-Arts de Quimper w Bretanii (15 grudnia 2022 r. – 13 marca 2023 r.); a także komedię muzyczną Pascala Parisota *Pompon, Pompon*, powstałą w wyniku rezydencji Parisota w MO w 2024 r. Kuratorka Léïla Jarbouai przedstawia katalog wystawy *Arpenteurs*, argumentując: „W tym czasie wojny w Europie, ale także szóstego wymierania gatunków i ogólnego kryzysu, wyobraźnia, która pozwala na otwartość i ucieczkę, może okazać się podstawową koniecznością". Tym samym, Jarbouai przyjmuje nowatorskie, oniryczne podejście, grupując prace według podświadomych skojarzeń, a nie historycznych szkół. Wystawa dodatkowo dekonstruuje tradycyjne granice, eksponując w widocznym miejscu niedawno przekazane dzieła niesłusznie pomijanych artystów, w tym kobiet i Léopolda Chauveau (1870-1940), artysty bez formalnego wykształcenia, którego dorobek stanowi odpowiedź na poważną alienację społeczną.

Muzeum przekazuje te wartości wyobraźni i zaangażowania społeczno-ekologicznego dzieciom i dorosłym w *Pompon, Pompon*, gdzie wyrzeźbiony przez François Pompon niedźwiedź polarny poszukuje swojej pokrywy lodowej. Poszukiwania te prowadzą do solidarności międzygatunkowej z dwiema zmarginalizowanymi postaciami kobiecymi: *Małą tancerką* Degas w wieku 14 lat, „zamrożoną" w sztywnej pozie, oraz małą narciarką w *Schneelandschaft* Cuno Amieta, tradycyjnie uważaną za mężczyznę. Tymczasem najbliżsi „sąsiedzi" niedźwiedzia – antropomorficzne/zoomorficzne hybrydowe „potwory", które Chauveau wyrzeźbił jako swoich „towarzyszy" – oferują Pomponowi pocieszającą przyjaźń. W niniejszym artykule oceniono, w jaki sposób MO i inne muzea mogą na nowo wyobrazić sobie swoje zbiory w odpowiedzi na kryzysy ekologiczne i nierówności społeczne, zwłaszcza związane z płcią, neuroróżnorodnością i zdrowiem psychicznym.

Słowa kluczowe: Musée d'Orsay, kreatywna reakcja, opór oparty na wyobraźni, solidarność międzygatunkowa, płeć, neuroróżnorodność

Dreaming of Interspecies Community: The Musée d'Orsay's Re-imagining of its Collections in *Les arpenteurs de rêves* and *Pompon, Pompon*

Nat Paterson
University of Glasgow
ORCID 0009-0005-2239-1270

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 34–47
DOI 10.48239/ISSN123266824802

Introduction

This article examines a major national museum's re-definition of its collections and wider role in society, during and after 2022, the year when the International Council of Museums published this amended definition of the term "museum":

> A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.[3]

The two projects analysed in this article demonstrate the MO's commitment to adopting a holistic, "varied" approach to sharing its collections and knowledge with audiences. The museum "fosters diversity" by centring marginalised artists and perspectives, as well as by widening its audience, with particular emphasis on attracting child visitors. Both projects "foster sustainability" by inviting audiences to engage with older artworks in the context of the climate emergency, alongside other present-day challenges. However, the MO could develop this work further "with the participation of communities", beyond its existing, highly successful collaborations with professional artists.

3 International Council of Museums, "Museum Definition", 24 August 2022, available at: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (Accessed 31 January 2024).

Part One: "The Pacers of Dreams"

While the MO regularly arranges multi-artist exhibitions in smaller partner museums, Curator in Chief of Graphic Art and Paintings Leïla Jarbouai conceived *Les arpenteurs de rêves* as a radical intervention. She begins her introduction to the exhibition catalogue with a desperate call for help from a marginalised artist, then evokes other urgent challenges and articulates the central role of creativity in addressing them:

> 'Close the sky, the sky is killing us!' repeated in March 2022 the Ukrainian artist Nikita Kadan, in his country bombed by Russia. In the context of preparing the exhibition 'The pacers of dreams', that expression really struck me: the sky, vast, infinite, and airy, becomes in a wartime context an agent of death — like the sea, tomb of the migrants who drown their every day.
> In this period of war in Europe, but also of sixth extinction and of general crisis, imagination, which allows openness and escape, could well appear as a primary necessity. [4]

Through her vivid evocation of the elements and of "general crisis", Jarbouai situates inter-human injustices within an ecological context before appealing to creativity as a way of restoring planetary balance. Jarbouai's appeal is limited because she does not engage with impacted communities beyond her initial citation of Kadan. The potential of deeper engagement through participatory approaches is demonstrated by recent projects, including: Moomin Characters Oy Ltd's collaboration — for the eightieth anniversary of the publication of Tove Jansson's *The Moomins and the Great Flood*, an illustrated fantasy novella that draws on Jansson's wartime experiences to depict an inclusive community among people dispaced by natural disaster — with Counterpoint Arts, a UK-wide charity that helps refugees express themselves creatively (in any medium) in therapeutic, recreational, and professional contexts.[5] Thus, in 2025 Counterpoint's annual Refugee Week was organised around "the theme *'The Door is Always Open'* — a reference to the Moominhouse, which offers shelter, comfort,

4 Jarbouai, *Arpenteurs*, p.10.

5 Cf. Counterpoint Arts, "About Us", available at: https://counterpoints.org.uk/about/ (Accessed 22 March 2025). Tove Jansson trans. by David McDuff, *The Moomins and the Great Flood* (London: Sort of Books, 2012 and anniversary edition forthcoming in 2025). Original Swedish-language edition: *Småtrollen och den stora översvämningen* (Helsingsfors: Schildts Förlags Ab, 1945).

and security to all."[6] Four cities in England hosted Refugee Week events to accompany the exhibition of new artworks, created by workshop participants.[7]

The refugee artists use Jansson's story as a starting point to explore the challenge of nurturing equal relationships, based around shared vulnerability and embracing the more-than-human world. For "To Own Both Nothing and the Whole World" (Baltic, Gateshead, 11 June-6 July 2025), participants in workshops led by curators Henna Asikainen and Roua Houanieh built nests — writing their own object labels about how they brought together objects from their families and home cultures with materials from two local public gardens. Like the musical *Pompon, Pompon*, which I discuss in the second part of this article, the Gateshead exhibition holistically combines image, text, and sound — with an audio installation of inner-tree recordings from both local gardens, played next to a literally uprooted tree.[8]

In its future work, the MO could productively use similar forms of community participation in pursuit of Jarbouai and other curators' goal to *re-imagine* collections and cultural heritage. Museums worldwide are drawing on community knowledge with exhibitions like "Museum of Things" (Hunterian Museum, University of Glasgow, 21 June-19 October 2025), which re-imagines the Hunterian's collections through storytelling sessions led by Syrian artist Moussa Al-Nana in collaboration with the Maryhill Integration Network refugee charity. In Paris, artists and researchers supported by the Programme national d'Accueil en Urgence des Scientifiques en Exil ("National Program for the Urgent Welcome of Academics in Exile", PAUSE) contributed to the exhibition "Trésors sauvés de Gaza – 5000 ans d'histoire" ("Treasures saved from Gaza — 5000 years of history", Institut du Monde Arabe, in collaboration with Musée d'Art et d'Histoire de Genève and the Palestinian Ministry of Tourism and Antiquities).[9]

---

6 Refugee Week, "Moomin 80 x Refugee Week 2025", available at: https://refugeeweek.org.uk/moomin-80-x-refugee-week-2025/ (Accessed 22 March 2025).

7 Refugee Week, "Moomin".

8 Dr Usue Ruiz Arana, "Tree Sounds", available at: baltic.arts/treesounds (Accessed 28 June 2025).

9 Columbia University, "President Macron meets Maha Al-Daya, Palestinian Artist-in-Residence at Reid Hall", 25 April 2025, available at: https://globalcenters.columbia.edu/news/president-macron-meets-maha-al-daya-palestinian-artist-residence-reid-hall (Accessed 6 May 2025).

Nevertheless, *Arpenteurs* is an extremely valuable starting point due to Jarbouai's own self-awareness of the limitations of her museum's collections. As she writes when addressing the choice of drawings to exhibit:

> An exhibition based on a collection, even the exceptionally rich one of the Musée d'Orsay, cannot claim to be exhaustive, especially not when it comes to drawing, a technique and practice particularly abundant during the 'age of paper' [i.e. the late nineteenth and early twentieth century period covered by the MO], when almost all artists draw, benefitting from the profusion and propagation of paper that can now be produced mechanically. In the collection, female artists for example are rarely present and, when they are, it is almost solely thanks to the will of their descendants to make them enter public collections and thus to make them accede to an official recognition by posterity. Famous names stand alongside recently rediscovered ones, like that of Léopold Chauveau, thanks to the donations by his grandson to the Musée d'Orsay in 2016 and 2019, through the museum's Society of Friends.[10]

Jarbouai thus expresses the museum's commitment to use this exhibition to raise the profile of neglected artists in terms that hint at the intersection between gender inequalities and the deeply personal struggles of Léopold Chauveau. The MO's 2020 exhibition *Au pays des monstres: Léopold Chauveau (1870-1940)* ["In the land of monsters"] was groundbreaking in its examination of Chauveau's bond with the sympathetic "monsters" he created in response to trauma and isolation from human society. Jarbouai, with her co-curators Géraldine Masson and Ophélie Ferlier-Bouat, used this theme to engage child audiences, making *Pays* the first exhibition designed around two alternative "routes": one traditional and chronological, the other ludic and inviting creative response. Creative responses from artists — including the renowned picture book author Claude Ponti, and students of animation at the prestigious *Gobelins, école de l'image* ["Gobelins moving image school"] — addressed themes of mental well-being, inviting each viewer to discover and befriend their own "inner monster".[11]

Although *Arpenteurs* did not feature such resources and was not designed to appeal to children, Jarbouai did reject traditional approaches in favour of a liber-

---

10 Jarbouai, *Arpenteurs*, pp.10 and 12.

11 Claude Ponti, *Voyage au pays des monstres* ("Journey to the Land of Monsters", Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2020). "Les élèves des Gobelins-Ecole de l'image… face à Chauveau" ["Pupils of the Gobelins moving image school… facing Chauveau"], 26 February 2020, available at: https://www.youtube.com/watch?v=paDZhdbFD7I&list=PLwUa6C-N-kpavUuqHc4XMf-IvTfuznjLO (Accessed 25 July 2024).

atory, oneiric organisation of material, explaining: "The common thread chosen to guide ourselves through the collection is that of a journey through and across the imagination of artists, without shutting them away in schools or movements but weaving a conversation between their drawings rather through free and poetic association."[12] She relates this freedom to the liberatory impact of the medium itself, arguing that "drawing [i.e. works on paper including watercolours] allows a greater freedom than [oil] painting"; and that, in the "age of paper", these new media loosen "the distinction between major and minor art" and "deconstruct the expected hierarchies."[13] The title of the exhibition celebrates the freedom of drawing, with the term *arpenteur* derived from the verb *arpenter* (to pace around), just as an artist's lines can criss-cross through his or her dreamworld. Taking inspiration from guest curator Werner Spies' 2014 exhibition *Les archives du rêve* [Archives of the dream], Jarbouai likewise criss-crosses around decades and styles to organise her exhibition into thematic sections.[14]

This approach leads Jarbouai towards a politically radical, alternative art history. In her profile of Chauveau for the *Arpenteurs* catalogue, she writes of his monsters: "Alter egos or familiar demons of the artist, despite their singularity, they evoke other atypical monsters, such as the mediumistic creations of Victor Hugo or the grotesque figures drawn by George Sand in the 19th century."[15] Thus, the term *atypique* [evoking *neuroatypique*, a common French translation of "neurodivergent"] is applied to the canonical figure of Hugo as well as to the marginalised figure of Chauveau. The MO could usefully develop this theme through collaborations with neurodivergent artists and community groups — which ICOM and partner institutions now recognise are necessary.

Hence, the Manchester Museum won the 2025 European Museum of the Year Award for collaborations including its role in establishing Pinc Creative College, which offers individualised education and training to neurodivergent students (including many with lived experience of mental illness) aged 16-24 in campuses

---

12 Jarbouai, *Arpenteurs*, p.16.

13 Jarbouai, *Arpenteurs*, p.16 and p.12.

14 Werner Spies (curator), *Les Archives du rêve, dessins du musée d'Orsay* ["Archives of the dream, drawings from the Musée d'Orsay"], Paris: musée de l'Orangerie, 26 March-30 June 2014 and Vienna: Albertine, 22 January-3 May 2025.

15 Jarbouai, *Arpenteurs*, p.198.

at museums across England and Wales.[16] Not only will this project be transformative for marginalised students, but those students' perspectives will transform understanding of the museums' collections. This paradigm shift can inform the work of museums worldwide, including the MO, despite the financial and practical barriers to pursuing large-scale educational projects of their own.

Nevertheless, the MO has made great progress through its integration of Chauveau into its collections in a way that moves beyond the romanticised concept of "outsider art", produced for entirely personal and therapeutic reasons, without conscious influences or concern for recognition.[17] On the contrary, Jarbouai stresses Chauveau's engagement both politically and within artistic circles as someone who, in the spirit of the *Arpenteurs* exhibition', "has always rejected every form of imposed authority, linked to any status…As a man of his time, he participates in the movement by the avant-gardes for the valorisation of children's drawings."[18] I will now analyse how this work is developed in a project that re-interprets the MO's entire collection in a way designed to appeal to both adults and children.

Part Two: *Pompon, Pompon*

Following his residency at the MO, children's singer-songwriter Pascal Parisot created the musical comedy *Pompon, Pompon. Une balade au musée d'Orsay* ["Pompon, Pompon. A stroll through the MO"], named after François Pompon's sculpted *Polar Bear*, the symbol of the museum. In Parisot's musical, three of Chauveau's sculpted monsters, Marfou, Grapus, and Pernimase, housed in a cabinet next to the polar bear, console this new neighbour as they did their creator, while acquiring the central, "insider" status of "the monsters of the museum."[19] Parisot's story of the polar bear's search for his ice cap celebrates cultural heritage for its relevance to urgent present-day political and ecological

16 "The Guardian View on a New Era for Museums: Letting the Public Take Control" (editorial), *The Guardian*, available at: https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/may/30/the-guardian-view-on-a-new-era-for-museums-letting-the-public-take-control (Accessed 6 June 2025).

17 Roger Cardinal, *Outsider Art* (London: Studio Vista, 1972).

18 Jarbouai, *Arpenteurs*, p.200.

19 Parisot, *Pompon*, p.9 (audio track 1, original emphasis) and p.10 (audio track 2). Alongside Podalydès as narrator, the production features actors playing multiple roles, including Parisot as Pernimase, Lydie Alberto as Grapus, and Patrice Thibaud as Marfou.

challenges, which it addresses not through didacticism but humour and a depiction of friendship that prompts empathetic identification with marginalised characters. Parisot's work is designed to be: accessible, appealing to children as well as adults; and inclusive, undermining traditional hierarchies both within the art world and in wider society. Linked to this, the project is collaborative and intermedial, re-imagining sculptures and oil painting: first through music and drama, with a performance at the museum in May 2024;[20] then in the picture book published together with a CD of the play, which in turn gave rise to a second perfomance at the museum in December 2024.[21]

During the bear's quest, he is greeted by multiple characters from artworks, each of whom sings a song and — apart from Paul Ranson's *Witch with a black cat*, whose song rejoices in malevolent plans and whom Pompon flees — is then asked by Pompon for advice. Pompon's first encounter is with his monstrous "neighbours", whom he has never seen — a fact that does not surprise them, "because we're small".[22] Thus, the museum urges its audiences to pay attention to works they may well not have seen for that very reason. Indeed, the prominent role of these "three kind little monsters" in *Pompon* helps ensure that their position next to Pompon's bear — used as the Orsay's symbol partly because it is one of the museum's largest and most popular works — acts to the monsters' advantage rather than their detriment.[23] As in many works by Chauveau, the monsters' acknowledgement of their small size reflects a neurodivergent, anti-didactic ethos of radical honesty, including openness about one's own limitations. Thus, the monsters immediately admit to Pompon that they cannot answer his question, before taking leave of him in a way that conveys their friendship and moral support.[24]

---

20 Cf. Musée d'Orsay, "Pompon, Pompon: Pascal Parisot", 4 May 2024, available at: https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/pompon-pompon-pascal-parisot (Accessed 19 January 2024).

21 Cf. Musée d'Orsay, "Pompon, Pompon: Pascal Parisot", 7-8 December 2024, available at: https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/pompon-pompon-pascal-parisot-0 (Accessed 19 January 2024).

22 Parisot et al, *Pompon*, p.9 (audio track 1).

23 Parisot et al, *Pompon*, back cover.

24 Parisot et al, *Pompon*, p.12 (audio track 3).

Before this, Marfou, Grapus, and Pernimase's song, "The monsters of the museum", is another expression of humility. With the refrain "We're here to amuse you/We're the monsters of the museum", the monsters emphasise their comic appearance over their true role as consolers that will become clearer later in the play.[25] Indeed, in their song the monsters exaggerate their ugliness, comparing themselves to characters from Hollywood blockbusters (Marfou to King Kong, Pernimase to Dark Vador, and Grapus to E.T.);[26] then joke that they are frightened of their own reflections.[27] Pernimase makes a different kind of self-deprecating joke in the absurd lines "I'm Pernimase/I do without a nose/I think I've got two arms, but I'm not at all sure".[28] The song concludes with radical statements of acceptance, both of the self and of the other, when Grapus tells his audience, "I'm Grapus/What else to say?/I'm big, I'm small, I've got a floppy stomach/And then I don't care!"; and the chorus sings "He's one of us, he's like us."[29]

The monsters' offer of friendship, based around honesty and shared vulnerability, contrasts with the self-absorption of other characters but prefigures the support offered to Pompon by two companions who travel with him around the museum: first the guard, and then Degas' *Little dancer aged 14*, introduced by the guard to Pompon as "the poor thing, you'd say she was a prisoner in a sort of transparent bloc…/LIKE ICE/I say that, I say nothing…Well, I'll leave you, Pompon, I've got work to do."[30] The guard's humble suggestion proves entirely accurate, with Pompon freeing the danser, named Marie, by blowing hot air over her to break the ice, after which she gratefully decides to accompany him.[31]In creating this friendship, Parisot re-imagines the Orsay collections in terms of "monstrous" solidarity between marginalised characters, linking the climate emergency to the gendered exploitation of child labour. Pompon's encounter with Marie prefigures the ending to the comedy, when Pompon joins another fe-

25 Parisot et al, *Pompon*, p.10 (audio track 2). While the original lines are in rhyming verse, my translations for this article are literal.

26 Parisot et al, *Pompon*, p.10 (audio track 2).

27 Parisot et al, *Pompon*, p.11 (audio track 2).

28 Parisot et al, *Pompon*, p.11 (audio track 2).

29 Parisot et al, *Pompon*, p.11 (audio track 2).

30 Parisot et al, *Pompon*, p.24 (audio track 9).

31 Parisot et al, *Pompon*, pp.26-7 (audio tracks 10 and 11).

male character who like the monsters is aware of how her small size leads her to be overlooked: "the tiny little *skieuse* [female skier] inside" Cuno Amiet's *Schneelandschaft*, which depicts a vast snowy landscape interrupted by a tiny human figure, usually assumed to be male.[32]

Before meeting the *skieuse*, Pompon — who has arrived near his plinth after unsuccessfully traveling around the gallery — remembers the comment of "an Eskimo tourist" about melting ice caps and the potential extinction of polar bears. [33]This sad prediction appears to be confirmed by Aleksandr Alekseyevich Borisov's *The Glaciers, Kara Sea*, which Pompon does not wish to inhabit because the ice caps are melting.[34] The ending — in which Pompon stays on his plinth during the day, "BUT REST ASSURED THAT HIS SPIRIT IS ELSEWHERE…AND THAT AT NIGHTFALL, HE KNOWS WHERE TO GO TO LIVE SECRETLY HIS LIFE AS A POLAR BEAR, IN THAT GREAT SPACE WITHOUT END, THAT ETENAL SNOW, CREATED BY A BRUSH THAT, BY THE MAGIC OF ART, WILL NEVER MELT"— is happy on a personal level, yet also contrasts consolatory art with harsh reality.[35] Thus, Marie and the monsters' words of consolation for Pompon — especially the latter's final statement, "Pompon, don't forget, if you need anything at all, we're here"— acquire new significance as an offer not only to Pompon but to the audience.[36] Like Jarbouai, Parisot celebrates creative imagination as a "primary necessity" that, in the face of immense socio-ecological challenges, can help audiences to develop emotional resilience and to imagine a better world.

Conclusion

The two projects discussed in this article constitute an invaluable starting point for a radical re-interpretation of the entire MO collection. They offer powerful insights into the role of the arts more widely in responding to ecological crises and to social injustices relating to gender, neurodiversity, and to a lesser extent forced displacement. In a salutary move away from traditional claims of cura-

32 Parisot et al, *Pompon*, p.55 (audio track 25).

33 Parisot et al, *Pompon*, p.50 (audio track 22).

34 Parisot et al, *Pompon*, p.52 (audio track 23).

35 Parisot et al, *Pompon*, p.56 (audio track 25).

36 Parisot et al, *Pompon*, p.51 (audio track 23).

torial "neutrality", both offer a single person's re-interpretation. There is thus considerable scope for the MO to develop this work "in participation with communities", including neurodivergent people and refugees.

Bibliography

Arana, Usue Ruiz, "Tree Sounds", available at: baltic.arts/treesounds (Accessed 28 June 2025).

Cardinal, Roger, *Outsider Art* (London: Studio Vista, 1972).

Columbia University, "President Macron meets Maha Al-Daya, Palestinian Artist-in-Residence at Reid Hall", 25 April 2025, available at: https://globalcenters.columbia.edu/news/president-macron-meets-maha-al-daya-palestinian-artist-residence-reid-hall (Accessed 6 May 2025).

Counterpoint Arts, "About Us", available at: https://counterpoints.org.uk/about/ (Accessed 22 March 2025).

'Les élèves des Gobelins-Ecole de l'image… face à Chauveau' [Pupils of the Gobelins moving image school… facing Chauveau], 26 February 2020, available at: https://www.youtube.com/watch?v=paDZhdbFD7I&list=PLwUa6C-N-kpavUuqHc4XMf-IvTfuznjLO (Accessed 25 July 2024).

International Council of Museums, "Museum Definition", 24 August 2022, available at: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (Accessed 31 January 2024).

Jansson, Tove trans. by David Mc Duff, *The Moomins and the Great Flood* (London: Sort of Books, 2012, and anniversary edition 2025). Original Swedish-language edition: *Småtrollen och den stora översvämningen* (Helsingsfors: Schildts Förlags Ab, 1945).

Jarbouai, Leïla (ed.), *Les Arpenteurs de rêves: dessins du musée d'Orsay* ("The pacers of dreams: works on paper from the MO", Paris : In Fine Éditions, 2022 [Exhibition held at Évian: Palais Lumière, 2 July-1 November 2022, and Quimper: Musée des Beaux-Arts, 15 December 2022-13 March 2023]).

"The Guardian View on a New Era for Museums: Letting the Public Take Control" (editorial), *The Guardian*, available at: https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/may/30/the-guardian-view-on-a-new-era-for-museums-letting-the-public-take-control (Accessed 6 June 2025).

"The Museum of Things" exhibition, Hunterian Museum, 21 June-19 October 2025.

Musée d'Orsay, 4 May 2024, "Pompon, Pompon: Pascal Parisot", available at: https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/pompon-pompon-pascal-parisot (Accessed 19 January 2024).

——7-8 December 2024, "Pompon, Pompon: Pascal Parisot", available at: https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/pompon-pompon-pascal-parisot-0 (Accessed 19 January 2024).

Parisot, Pascal (author and composer), 2024, ill. by Charles Berberian and narrated by Bruno Podalydès, *Pompon, Pompon. Une balade au musée d'Orsay: Livre-CD avec QR code* ("Pompon, Pompon. A stroll through the MO. Book-CD with QR code", Paris: Gallimard).

Ponti, Claude, *Voyage au pays des monstres* ("Journey to the Land of Monsters", Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2020).

Refugee Week, "Moomin 80 x Refugee Week 2025", available at: https://refugeeweek.org.uk/moomin-80-x-refugee-week-2025/ (Accessed 22 March 2025).

Werner Spies (curator), *Les Archives du rêve, dessins du musée d'Orsay* ["Archives of the dream, drawings from the Musée d'Orsay], Paris: musée de l'Orangerie, 26 March-30 June 2014, and Albertine: Vienna, 22 January-3 May 2025.

José Imanol Basurto Lucio, David Gutierrez Castañeda, Ivett Peña-Azcona and Fernando Lomelí Bravo

UNAM (National Autonomous University of Mexico), Mexico City, Mexico

---

José Imanol Basurto Lucio is an art historian from UNAM (2024) and is currently taking his Master Degree in Art History with a focus on Theory and Methodology in the UNAM. Has published a co-authored paper dealing with issues on agroecology, performance studies and queer theory. Currently works on his Master's Thesis with a focus on plants and artists relationships-collaborations in contemporary artistic practices in México.

https://orcid.org/0009-0002-3698-5000

David Gutiérrez Castañeda is a sociologist from the National University of Colombia (2006), Master (2011) and Doctor (2016) in Art History from the National Autonomous University of Mexico. Full-Time Professor in the Bachelor Degree in Art History at the UNAM. Member of the research collective Taller de Historia Crítica del Arte and Red de Conceptualismos del Sur. Tutor and jury in postgraduate courses in Mexico, Colombia and Brazil. National Prize for Art Criticism from the Ministry of Culture of Colombia (2010). National University Recognition for Young Academics in Research in Arts at the UNAM (2022). Research: From genres to care, Enlivening the Common Environmental Horizon, Between Field and Field: Operations, Practices and Pedagogical Gestures between Agroforestry and Arts, Mapa Teatro 1987-1992 (2014).

https://orcid.org/0000-0001-5954-9549

Ivett Peña-Azcona is an Indigenous-zapotec and afro descendent woman. Doctor in Ecology and Sustainable Development. Master in Natural Sciences of Resources and Rural Development (Colegio de la Frontera Sur). Majored in Biology from the Instituto Tecnológico del Valle de Oaxaca. Speciality in "South Epistemologies" from Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. National Award for College-Grad Work in Natural Protected Areas (CONARP-SEMARNAT, 2012). Award for Academic Merit (H. Ayuntamiento de San Pedro Comitancillo, 2023). Research: four book chapters, ten articles in indexed journals, seven articles and two divulgative books. Focus: natural preservation, agroforestry, gender, social organization and peasant negotiation processes. Member of the Community Conservation Research Network; Red Nacional de Áreas Protegidas del CONACYT, Alianza de Mujeres en la Agroecología and Consejo Nacional de Áreas Naturales Protegidas en México.

https://orcid.org/0000-0001-9189-5089

Fernando Javier Lomelí Bravo is an multimedia/sound artist. He researches relationships and conflicts between technology, ecology, body, society and artistic practices. Licenciate in Composition and Master in Musical Technology (Facultad de Música, UNAM). Currently is taking his Ph.D. with a focus on Musical Technology (UNAM). Works in different communal-artistic processes between environmental education, agroforestry and affective politics.

https://orcid.org/0009-0008-5425-3667

Intuiciones Ambientales, *Towards a Worldly Knowledge Making Between Situated Agroecological and Artistic Practices*

Abstract

Intuiciones Ambientales (*Environmental Intuitions*) was a pedagogical-curatorial initiative that consisted in monthly online-based public discussions that gathered diverse actors dealing, through agroecological lenses, with the environmental crisis. It was created by Ivett Peña, Fernando Lomelí Bravo and David Gutiérrez Castañeda, with the collaboration of Barush Fernández, and based on the Agrosilvicultural Poetics pedagogical project at UNAM in 2024 (https://www.youtube.com/@IntuicionesAmbientales2024). These agents –artists, researchers, and territorial/communal leaders– from Latin America worked in situated contexts, reacting-to (resonating-with) concrete communities, ecosystems and ecologies of practices. Intuiciones fostered collaborative reflections on how to develop and articulate research –either artistic or not– in situated contexts. Through assembling heterogeneous practices, *Intuiciones* conjured intuitions as a mode of inquiry. An intuition, regarded by Suely Rolnik as an eco-ethological knowledge, is a way of apprehension-through-affection of relationships/interactions. It can also be an array of prosaic dispositions and worldly practices of accountability. These worldly and eco-ethological ways of knowing are against certain hegemonic approaches that have privileged general hypothesis, transcendental positions, and scalable-homogeneous modes of inquiry that view subjects as objects-of-research. *Intuiciones*, as a curatorial endeavor, displayed situated knowledge practices in conversation with each other. Mutual affection and dubitative/partial assumptions were an epistemological alternative to co-produce sensible-thinking. *Intuiciones* dealt with the question of how to effectively react to the ecological crisis by enabling dialogue between unexpected subjects. Through intuition, new optics were collaboratively reaped in artistic and non-artistic practices, as well as in practices-of-research. This paper affirms the necessity for places that enable unexpected resonances between practices, in order to provide new critical tools to properly react –by being affected– to the ecological crisis. We propose intuition as an eco-ethological performative way of thinking-through-difference that, perhaps, can only be developed in the context of pedagogical-curatorial devices.

Keywords: agroecology, eco-ethological knowledge, worldly knowledge, pedagogy, intuition

Intuiciones Ambientales, *w stronę tworzenia wiedzy o świecie pomiędzy usytuowanymi praktykami agroekologicznymi i artystycznymi*

Abstrakt

Intuiciones Ambientales (*Intuicje środowiskowe*) to inicjatywa pedagogiczno-kuratorska, polegająca na comiesięcznych publicznych dyskusjach online, w których uczestniczyli różni aktorzy zajmujący się kryzysem środowiskowym z perspektywy agroekologicznej. Została ona stworzona przez Ivett Peña, Fernando Lomelí Bravo i Davida Gutiérreza Castañedę we współpracy z Barushem Fernández oparta na projekcie pedagogicznym Agrosilvicultural Poetics realizowanym na Uniwersytecie Narodowym Meksyku (UNAM) w 2024 roku (https://www.youtube.com/@IntuicionesAmbientales2024). Działacze ci – artyści, badacze i liderzy terytorialni/społeczni – z Ameryki Łacińskiej pracowali w konkretnych kontekstach, reagując-na (i rezonując-z) konkretnymi społecznościami, ekosystemami i ekologią praktyk. *Intuiciones* sprzyjało wspólnym refleksjom na temat tego, jak rozwijać i artykułować badania – artystyczne bądź nie – w konkretnych kontekstach. Poprzez łączenie heterogenicznych praktyk, przyjęto intuicję za sposób prowadzenia badań. Intuicja, postrzegana przez Suely Rolnik jako wiedza ekologii behawioralnej, jest sposobem pojmowania relacji/interakcji poprzez uczucia. Może to być również zbiór prozaicznych dyspozycji i światowych praktyk odpowiedzialności. Te światowe i eko-etologiczne sposoby poznawania są sprzeczne z hegemonicznymi podejściami, które uprzywilejowały ogólne hipotezy, transcendentalne stanowiska i skalowalne, jednorodne sposoby badania, traktując podmioty jako obiekty badań. *Intuiciones*, jako przedsięwzięcie kuratorskie, prezentowało praktyki wiedzy sytuacyjnej w dialogu. Wzajemne odczucia i wątpliwe/częściowe założenia stanowiły epistemologiczną alternatywę dla współtworzenia rozsądnego myślenia. *Intuiciones* zajmowało się kwestią skutecznego reagowania na kryzys ekologiczny poprzez umożliwienie dialogu między nieoczekiwanymi podmiotami. Dzięki intuicji uzyskano nowe spojrzenie w praktykach artystycznych i nieartystycznych, a także badawczych. Niniejszy artykuł potwierdza konieczność istnienia miejsc, które umożliwiają nieoczekiwane rezonanse między praktykami, aby zapewnić nowe narzędzia krytyczne pozwalające odpowiednio reagować – poprzez bycie dotkniętym – na kryzys ekologiczny. Proponujemy intuicję jako eko-etologiczny performatywny sposób myślenia-poprzez-różnicę, które być może można rozwinąć jedynie w kontekście narzędzi pedagogiczno-kuratorskich.

Słowa kluczowe: agroekologia, wiedza ekoetologiczna, wiedza usytuowana, pedagogika, intuicja

Intuiciones Ambientales, Towards a Worldly Knowledge Making Between Situated Agroecological and Artistic Practices

José Imanol Basurto Lucio, David Gutierrez Castañeda, Ivett Peña-Azcona and Fernando Lomelí Bravo
UNAM (National Autonomous University of Mexico), Mexico City, Mexico
ORCID 0009-0002-3698-5000 | 0000-0001-5954-9549 | 0000-0001-9189-5089| 0009-0008-5425-3667

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 48-69
DOI 10.48239/ISSN123266824803

Intuiciones Ambientales (*Environmental Intuitions*) was a monthly online seminar that congregated a diverse group of lecturers and participants from different disciplinary fields. *Intuiciones* reunited, along the duration of a year, a community of artists, art theorists/art historians, agroforestry researchers and communal leaders. The series of public discussions offered a platform to talk, in the same conjecture, about agroecological endeavors, artistic projects and artistic research. In each session –except four magistral conferences– two or more main panelists shared progress of their practices in research. They also shared reflections based on memory from their experiences in fieldwork.

We argue that intuition played a key role in the duration of *Intuiciones*. Intuition was a mode of knowledge production in situated contexts. It also can be regarded as a mode of assembling knowledge: a co-production of concepts in a collective endeavor that makes available another set of questions for art and agroecology. We argue, through specific examples, that knowledge assembled through *intuición* tries to address the issue of speculative modes of accountability in specific contexts of agroforestry/artistic practices.

Intuiciones was developed by David Gutiérrez Castañeda, an art historian specialized in contemporary art based in Michoacán, México; Fernando Javier Lomelí Bravo, a sound artist currently working with agricultural communities based in Puebla and Michoacán, México; and Ivett Peña, an indigenous and

afrodescendant agroforestry researcher based in Baja California Sur, México. Their individual differences in formation and research fostered a diversity of approaches towards the subject of environmental activism, art-agroecological practices and climate crisis.

Intuición (intuition) emerged in conversation with Ana Isabel Moreno-Calles, a Mexican agroforestry researcher from Michoacán, México. Moreno-Calles made the case for intuition as an operation of meaning. She argued that intuition could be a way to re-orient, re-conceptualize and re-think a new perception of environmental wisdom within art practices.[1] For Moreno-Calles, intuition –as a concept-practice of knowledge making- could be used to approach research issues following each ones' own gut feeling. It was also a type of knowledge that does not adhere to hegemonic and modern paradigms of comprobation by demonstration. Thus, Moreno-Calles called for a kind of embodied knowledge that emerged from the disposition to respond to a set of given ambiental, societal and material variants and a praxis of care in a speculative manner.

Following Moreno-Calles conceptualization, we insist on an operative interpretation of intuition that congregates different genealogies found in the writings of Suely Rolnik (under the notion of eco-ethological knowledge) and Donna Haraway (which coins the term of worldly knowledge). As well as a handful of theories of practice that engage in critical discussion with their thoughts. Intuition comes to us as a toolkit of dispositions towards knowledge-making. It can be the exercise of apprehension through sensation of environments (going beyond semiotization and against modes of representation such as empathy).[2] It can also function as the assertion of accountability by performing practices of care in the fieldwork.[3] Last, as a practice, intuition was the assemblage of knowledge by accepting differences

1 David Gutiérrez Castañeda, "Culturas fósiles, conferencia magistral de Jaime Vindel", at 2:31, virtual lecture, February 16, 2024, posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:57:11, https://youtu.be/fyDpnZuihd8?feature=shared.

2 Félix Guattari and Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografías del deseo*, translated by Florencia Gómez (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013), 478.

3 Donna J. Haraway, *When species meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008) 83, 93.

and looking for "latent commons"[4] and the production of "thought in act" by the "collective tracing of cartographies of meaning".[5]

Intuition as resonance

In her book, *Spheres of insurrection*, the Brazilian philosopher Suely Rolnik presents intuition as an eco-ethological knowledge, which means, a sensible-knowledge based on mutual affection between bodies. Intuition is the enabling of sensory relationships with the surrounding environment. These eco-ethological processes of apprehension of the environment make new kinds of feeling and seeing available.[6] The eco-ethological, she follows, is a bodily knowledge that goes beyond linguistic communication and enables forms of correlation with otherness that are not based on semiotization or the metaphorical but in the co-production of experience between human and more than human bodies. Intuition is the pulsatile ability of the bodies (either human or non human) to co-produce through encounter an experience of the external world.[7]

In the following examples, intuition takes form not by means of questioning the techniques or technologies of representation deployed to produce artistic research. Instead, the question of intuition allows us to see the ways in which each artist achieves a mode of mutual affection with the territories in the context of their research. We argue that this mode of mutual affection is made possible through attunement and resonance.

Session three of the seminar received the title of *Resonancias del territorio* (Resonances from/within the territory).[8] Coyolicatzin Hernández Solórzano, a zapotec singer based in Oaxaca, México; and Fernando Lomelí Bravo, both participated in said encounter. Their discussion focused on their ways of

---

4 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015), 254-255.

5 Guattari and Rolnik, *Micropolítica*, 15.

6 Suely Rolnik, *Esferas de insurrección*, translated by Cecilia Palmeiro; Marcia Cabrera; Damian Kraus (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019), 47.

7 Rolnik, Esferas, 48.

8 Fernando Lomelí Bravo and Coyolicatzin Hernández Solórzano, "Resonancias del territorio," virtual lecture, April 3, 2024, posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:24:11, https://youtu.be/GFwJW10ZjX0?feature=shared.

engaging with the territory through different listening, recording, and sound production practices.

Based on his experience working in rural communities with children and developing sound installations in orchards, Lomelí Bravo proposed the term of listening-with (*escuchar-con*) meaning a set of dispositions of attention towards territories. Those dispositions blur the ontological division between subject-listener/object-listened. While producing sound pieces, he regards its components in an active manner: there is no isolated object being listened to. Rather, there are relationships that generate conditions of sound production and listening. The emergence of a sound and the capacity of listening to it conjure a relationship between agents interacting in an environment. Everyone listens and everyone is producing sound. Listening-with is paying attention to resonance in acoustic-affective terms, not just semantic ones. Resonance generates entanglements and shapes the potential for action between those who come into contact through vibratory means.

Coyolicatzin Hernández Solorzano shared views of her practice as a singer. For her, singing is a bodily vibration affected by societal, environmental and political linkings. Singing is a way to situate her body and produce sound that emerges from the material-semiotic conditions of her locality.

Both arrived at the notion of resonating-with as practice of enabling sensorial relationships with the environment. Resonating-with establishes a perceptive-active relationship with their surroundings. It is a practice of attention towards the reciprocal affections between bodies. It questions the ways in which a body reacts-interacts with a given environment. Hernández Solorzano and Lomelí Bravo are operative examples of an artistic practice that develops a mode of resonance with living and energetic entanglements situated in a territory.

José Esteban Muñoz, in his essay *Brown Wordlings* –which recalls Haraway's "practice of becoming worldly"[9] – argues that performance art can enhance our perceptual capacities and allow us to "become attuned to the brownness of the world [...] to see what is here but is concealed".[10] Hernández Solorzano and Lomelí Bravo art practices

9 Haraway, *When species meet*, 36.

10 José Esteban Muñoz, *The sense of brown* (Durham: Duke University Press, 2020), 118.

of sound-research and sound-production enact attunement towards the world. That mode of attunement can be regarded as an operation of intuition based on a bodily disposition to the affective and sensorial realm of landscapes and territories.

Intuition as modes of response. Intuition against empathy

Another deployment of intuition in artistic and agroecological research practices appears in the performance of mundane practices of care. Donna Haraway, in her seminal book, *When Species Meet*, introduces the notion of becoming worldly as an array of prosaic bodily dispositions of accountability and responsibility respecting animal otherness.[11] Her account of the embodied praxis and her interest for the empirical and ethical implications of touch can be read in parallel with Rolnik's eco-ethological knowledge and her interest for vibration and sensible apprehension.

Responsibility and care are not metaphors, they imply situated and empirical practices of taking into account the well-being of the others within research matters. These modes of accountability take numerous shapes. They are not scalable, homogeneous nor transcendental. Care takes place in the pragmatic, everyday and mundane possibilities of research. Care takes shape not under Ethical Principles of Empathy towards the non-human, but in a practice of non-mimetic sharing of possible suffering.[12] In that sense, care consists in being held accountable for the disparities of power that flourish during research by taking care of those disparities.

Intuiciones congregated artistic and agroecological researchers that shared an interest for taking into account the Others who participate in the practice of research. Instead of formulating a stable method or principles of care, they exhibited the complex and always diverse ways in which care comes to matter.[13] The next sessions are examples of intuition as a practice of care. And lastly, they show the ways in which care differs from empathy.

The second session of *Intuiciones* made links between artistic-research and

---

11 Haraway, *When species meet*, 36.

12 Haraway, *When species meet*, 75-77.

13 Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," Signs 28, No. 3 (2003): 823, https://doi.org/10.1086/345321.

artistic practices developed in territories.[14] *Saberes territorializados y creación artística* (Territorialized Wisdom and Artistic Creation) was the title of the session, and it dealt with two artistic projects situated in indigenous/rural communities of Latin America.[15] Marcos Benítez, a contemporary artist based in Paraguay, presented memories and reflections gained from his work on *Poha-ñaná* (2018-2023) an artistic research project about the ancestral medicine practices in the Atlantic Forest ecosystem. The Atlantic Forest is an ecosystem inhabited by the indigenous *guaraní* communities from South America. Benítez referred to it as a "cultural territory," meaning a geographical/topological/ecological demarcation inhabited by the Mbya Guaraní people before the imposition of modern-colonial borders. Benitez developed an exhibition that tried to denounce the current political and environmental crisis that endangers the region, the knowledge, the practices and communities that inhabit it. In his practice of research,[16] Benítez mixes bibliographical research and a practice of curiosity: he goes and talks to the *Yuyeras* (women who sell plants) from the Asunción Market and other peripheral ones. His artistic research performed a "practice of curiosity"[17] that meshed different kinds of vernacular and academic ethnobotanical knowledge to denounce territorial injustices such as the displacement of the Guaraní people caused by the climate crisis.

Nilka Nereida Solorzano and Nuria Hernández Olivera –two rural teachers based in Oaxaca, México– presented memories and experiences about their work developed in San Pedro Comitancillo, their hometown. Solorzano and Hernández proposed the notion of Oral Pedagogy as a method for communal

---

14 Marcos Benitez, a Paraguayan artist, shared his research with Mbya Guaraní indigenous communities in the Atlantic Forest, is a cultural territory meaning it does not adhere to the National State conventional borders. We can say that this territory is located in the frontier of Brazil, Paraguay and Argentina. Nereida Solorzano and Nuria Hernández Olivera shared experiences from their work in the Municipality of San Pedro Comitancillo, in the southern region of the Oaxaca State, México.

15 Marcos Benítez, Nilka Nereida Solorzano and Nuria Hernández Olivera, "Saberes territorializados y creación artística," virtual lecture, March 6, 2024, posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:34:11, https://youtu.be/GFwJW10ZjX0?feature=share

16 Claudia Isabel Céspedes, Ramón Bruno Fogel Pedroso, Nélida Blanca Soria Rey, Sintya Carolina Valdez Ayala, *Etnomedicina de los pueblos Mbya Guaraní y Paĩ Tavyterã: usos de 86 plantas medicinales* (Paraguay: Centro de Estudios Rurales Interdisciplinarios, 2016). Cited by Benítez as his main resource of information regarding plant practices and rituals.

17 Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 127.

intervention with children and adults. Oral Pedagogy consists in a set of practices to (re)orient the attention of the inhabitants of Comitancillo towards the necessities of their territory. Through storytelling and traditional playground games, Solorzano and Hernández configured a method to engage with the actual ecological stage of the community. Its environmental endangerment is mainly caused by pollution, but also by an indifference from the population and a lack of care for the territory. Oral Pedagogy was a mode of intervention that produced an interest in the community towards their territory to enhance its eventual defense. Storytelling and playground games are mundane everyday practices that were lost in the community due to modernization and communal transformation. . The rehabilitation of these practices can be regarded as a project interested in rebuilding curiosity and reinvigorating the communal sense of nature.[18]

Session four was called *Tejer en colectivo* (Embroidery in collective(s)).[19] It had three participants: a group of women with agroecological projects in the Mexican territory that co-produced a book based on their embroidery reunions, and two communal agroecological interventions, viewed as practices of entanglement/*enredo*.[20]

Awentanel Collective (an agroecological initiative based in Mérida, Yucatán; fostered by Vanessa Oviedo and Esteban Romero) presented how they work with peasant women from the outskirts of Mérida. Working with them and listening to their interests, they develop and conceptualize more efficient crops for them. Awentanel's social interventions are not only situated, but *specific* in the manner that they only work with a small number of families. Their methodologies, instead of proposing plans of action previously formed, are based on trust, emotional relationships (with people, their needs and their territories) and the material-economic conditions located in the community. They make decisions as they go. Their main goal is helping peasant families in Mérida to

18 Tsing, *The mushroom at the end of the world*, 281.

19 Ana Lilia Torres Juárez, Esteban Romero, Vanessa Oviedo and Vanessa Rivero, "Tejer en colectivo," virtual lecture, April 17, 2024, posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:54:39, https://youtu.be/0uSK591uj3Y?feature=shared.

20 In Spanish, "*el enredo*" (entanglement) happens when two or more threads are knotted together in an unorganized manner. *El enredo* is a by-product of practices of knitting or embroidery. The direct translation from *enredo* to entanglement allows us to name, in the same gesture, two critical genealogies: textile practices and feminist epistemologies.

maintain their crops. Due to economical conditions that have threatened the well-being of crops, they are no longer profitable for small families, so they leave them to work in the city. Awentanel tries to prevent this from happening by collaborating with specific families that maintain an interest in growing their own food. They help by giving advice to manage their crops in a more efficient manner and they mostly repair fallen infrastructure. On a visit to Merida's outskirts during the summer of 2024, we paid a visit to one of the families that collaborated with Awentanel: two elder sisters who viewed them as a young couple of enthusiasts that were there when they needed them.

In the same session, visual artist Vanessa Rivero shared the development of *Terrario Sitpach*, an artistic project designed to promote biological synergies according to the knowledge provided by Syntrophic Agriculture. It is a garden constructed in such a way as to intervene directly on the trophic chain, both by the gardeners themselves and collectively.[21] Rivero works in the suburban villages of Mérida, Yucatán. The soil in the area is infertile because of the neo-colonial henequen crops planted back in the beginnings of the past century.[22] She works closely with Arnaud García (a syntrophic farmer who later appeared in the eighth session of the seminar) and an assembly of agents: her own husband, construction workers –hired to accommodate the premises–, and students in the Environmental Sciences field. *Sitpach* has recovered the life of the soil and has managed to reinstate trophic links between species (human, plants and more-than-human entities) who now come to the terrarium as guests. In a second phase of the project, *Sitpach* will be a site for social encounters between vegetal species, animal species and the human kind that lives nearby.

Lastly, Ana Lilia Torres Juárez, a member from the women collective *Agroecólogas en Movimiento*, talked about the process of conceptualization, production and edition of their book *Bordando saberes y alternativas para la agroecología*. *Agroecológas* is a group of women based in multiple places of México, they work in the field growing food and caring for the land. In the context of the COVID-19

21 Vanessa Rivero, "Proyecto Sitpatch," accesed June, 12, 2022, https://www.vanessarivero.mx/proyecto-sitpach/.

22 See: José Antonio González-Iturbide, Ingrid Olmsted and Fernando Tun-Dzul, "Tropical dry forest recovery after long term Henequen (sisal, Agave fourcroydes Lem.) plantation in northern Yucatan Mexico," Forest Ecology and Management 167, no. 1-3 (2002): 67-82, https://doi.org/10.1016/S0378-1127(01)00689-2.

epidemic, they reunited periodically –online and in-person– to produce memories regarding their experiences in the field. Their reunions produced bodily dispositions and choreographies embedded in embroidery practices. Those practices helped them to give their lived experience material-embodied form. Torres recalled the necessity for a space of mutual consideration and collective care during the pandemic. *Agroecólogas* was not only an artistic project, but a communal effort to distribute care and engage affectively/effectively with the material-emotional circumstances of each member.

These vast array of practices of intervention can exemplify the means in which rural and indigenous agroecological territories are not homogeneous. Artists and researchers alike deployed their capacity for accountability and care with ecosystems, communities and more-than-human bodies. Caring for the soil and the territory is not only a basis of intervention in inert bodies of dirt. Territories and ecosystems are nourished by assemblies of peoples (human and more-than-human). In their respective way, each speaker gave us a brief example of how they cared for the land in a responsive manner: building mundane and immanent relationships with specific social actors and actively caring for them, even going beyond the capacities of the art/agroecological research projects. Intuition was a form of knowledge-in-the-making that was modeled in the ability to respond to the environment-communal needs

Session eight had the concurrence of three interdisciplinary artists currently working with plants in different fields.[23] Christina Ochoa is based in Tulum, México; in her long stance artwork *Jardín encantado* (2014-present) (Enchanted garden) she nourished a medicinal garden to preserve indigenous Mayan knowledge and the seed variety necessary to preserve it. Zoitsa Noriega, a Colombian artist based in México, revisited her oeuvre to reflect on her practices of use of plants in choreography and her closeness with those species. In both cases, they employ herbal medicine (*herbolaria*) and advocate for the ethical transport of seeds, the preservation of ancestral knowledge and the symbiotic relationship that it supports. They insist: to care for a plant is to care for oneself. Ochoa views her artistic practice as a continuous confrontation

23 Christina Ochoa, Zoitsa Noriega and Jorgge Menna, "Complicidades con las plantas," virtual lecture, September 18, 2024, posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:43:12, https://youtu.be/l4f3US7txhs?feature=shared.

with an ever changing ethical demand, she tries to account for the interests and necessities of the communities (humans, plants and more-than-human beings) who inhabit her Enchanted Garden.

Jorgge Menna is a Brazilian artist who presented his project *Urtica Dioica: Stinging Nettle Powder* from the Sandhills Institute (2017). In his case, he comes to encounter plants that are perceived as plagues and as hostile agents in environments.[24] By picking the plant and producing herbal powder he renegotiates a relationship of use in order to advance a more symbiotic and gentile possible relation within species.

By their own means –and always with different grades of accountability– each artist explored a way to perform a caring practice with plants. Maria Puig de la Bellacasa, in *Matters of care*, recounts her own encounter with permaculture farmers and gives us a hint about what a caring practice with plants might entail. Caring for plants consists in a disposition towards care mediated by the knowledge of the biophysical needs of those species: irrigation, sun exposure, oxygen availability.[25] Theresa L. Miller studies affective interrelation between indigenous communities from the Brazilian Amazonia and describes two practices of care: to attend to biological growth and to perform emotive rituals with them, such as singing or talking to them.[26]

Noriega and Ochoa both discussed their entanglements with plants along the duration of their lives. Their disposition towards care came from their personal biographies, also there was an interest for complex relationships without clear paths or answers. Care is not a matter of calculation of outcomes, instead invites to being touched by the emergence of necessity. Menna's practice, in his own means, reflects on the symbiotic and mutual affection between human and vegetal bodies. The conversion of *Urtica dioica* plants to powder is a way to redirect an hostile imbrication between bodies. It fosters a more gentile kind of entanglement. In their respective practices, Noriega, Ochoa and Menna question our dispositions towards care of the non-human and

24 The Ortiga Dioica is a poisonous plant that produces irritation on the skin when touched.

25 Maria Puig della Bellacasa, *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds* (University of Minnesota Press, 2017), 146.

26 Theresa L. Miller, *Plant Kin. A multispecies ethnography in indigenous Brazil* (University of Texas Press, 2019), 72-73, 227.

the practices of accountability that we engage towards silent beings such as plants.

There is a certain trend in agroecological research that presents communities and territories as transcendental, scalable and homogenous settings where knowledge just seems to appear. Omar Felipe Giraldo and Ingrid Toro, in *Afectividad Ambiental* (Environmental affection), talk about empathy as a biological characteristic proper to multiple critters (including humans) that allows for a mutual affection of their vital trajectories.[27] That capacity to reckon with the perceptual intensities of territories is at odds with some of the arguments that continue in the book. They will argue that rural peasants in México –which are announced as an homogenous category, instead of a diverse, complex and struggling societal sector in México, where they develop their research– engage in an environmental empathy when they describe their crops as "pretty" (*bonitos*), symmetrical, organized and proportionate.[28]

As Vinciane Despret would point out, caring for humans and more than human otherness requires a set of practices and dispositions towards care that can manage the "complicated *agencements*" that take place in practices of research. That form of care tries to "respond, in a sensitive way, to these events".[29] Although *counterintuitive*, empathy cannot be the guide to give response because their principles are too general and too narrow. Empathy cannot account for the difference that flourishes in art-agroecological practices and the vast and diverse conglomerate of art-agroecological initiatives presented in *Intuiciones* pay testimony to that. The modes of engagement with each environment/ecosystem/community surges from each practice of research, hence they are not similar in their methods. Rigid methods and general categories cannot account for heterogeneous *agencements*. Care is fostered by allowing oneself to be affected by the surrounding and intuitively answering to that set of variants.

Intuition as an assemblage of knowledges

Intuition produces assemblages of knowledge. These forms of knowledge are

---

27 Omar Giraldo and Ingrid Toro, *Afectividad ambiental: sensibilidad, empatía, estéticas del habitar* (Chetumal: Colegio de la Frontera Sur, 2020), 15.

28 Giraldo and Toro, *Afectividad ambiental*, 101.

29 Vincianne Despret, *What would animals say if we asked the right questions?* translated by Brett Buchanan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 5-6.

not abstract rhetorical figures: they are operations of meaning enacted in each session. These practices mix modes of organizing, presenting and discussing research. According to Anna Tsing, an assemblage refers to the ways in which species in a given environment influence each other through encounter.[30] *Intuiciones* enabled juxtapositions and correlations between art projects and agroecological research. These juxtapositions conjured new approaches towards situated knowledge in the context of each project/participant. By putting artists and agroforestry researchers one besides the other, echoes were conjured and another meaning was fostered. The topic of each session had an approach that tried to juxtapose methods, interests and areas of intervention. As it has been so far reviewed, each session made links between art practices, agroecological research, communal intervention, and territorial activism.

In the fifth session, two issues came to the surface when discussing the issue of syntropic ecology interventions in Mérida, Yucatán. First, the vocabulary in renegotiating capitalist/modern imaginaries. Lomelí Bravo raised the question regarding the use of complicated terms –such as "colonization," "accumulation," "abundance"— to define stages of growth. Arnaud García, who shared his experience in the field of syntropic ecology, referred to certain costumes in the field but recognized the necessity for new terms to explain the relationships fostered in syntropic environments. María Fernanda Cartagena (Ecuador), Diana Barquero (Costa Rica) and Marcela Armas (México) shared their most recent artistic and curatorial works, each dealing in their own circumstances with the issue of monocrops in their respective territories. David Gutierrez Castañeda raised the question for the concrete ways of living in a territory and growing communities. He questioned the modes in which their art intervenes in communal-territorial dynamics beyond representation. That provocation gained traction between the artists, inviting them to draw the limits of art in communal settings and the emergence of unexpected responsibilities beyond the artistic enunciation.

Each session produced juxtapositions between practices and thus formed a particular correlation not commonly assembled between discourses and practices. Intuition works here as an assemblage of knowledge as it is a collective practice of dialogue interested in finding a latent common. *Intuiciones Ambientales* asked

30 Tsing, *The mushroom at the end of the world*, 292.

the same questions in different fields and practices in order to understand their differences and their common interests for care in spite of those differences. We unleashed the politics of representation embedded in the scientific-social knowledge of agroforestry and territorial activism. And also, it allowed us to ask pragmatic and ethical questions regarding the relationships that flourished in the context of art production.

Displacing knowledge

Along the duration of *Intuiciones*, there was also a series of magistral conferences with individual guests that shared some insights on their artistic research practices. Sessions one, seven, ten and eleven were dedicated to these encounters. Each session delved in their trajectories as researchers, the products of their research and the practices that they enacted concerning situated knowledge, environmental activism and interspecies caring practices.

Jaime Vindel is author of two seminal books on petrocapitalism and its entanglements with a visual culture of energy resources.[31] As an art and culture historian, Vindel conjures in his books ways in which a politics of showing and representing intercede in the macro-political and co-produce the current environmental crisis. He revisists certain visual legacies and artistic products to unveil their political and environmental dimensions. Following his presentation, David Gutiérrez Castañeda and Ivett Peña raised questions regarding the implications of his research in current territorial activism. Those questions dislocated the issue of representation and raised awareness towards the possible links between environmental activism and militant research such as Vindel's.[32]

Colectivo Tres is a Mexican art collective based in Xalapa, Veracruz. Since 2009, Tres has produced artistic research projects whose main inquiry is the reconceptualization of detritus and garbage. The oeuvre ranges from chewing gum and cigarette butts collected from the sidewalk to human urine and technological residues.[33] For their talk on *Intuiciones*, they presented memories

---

31 See: Jaime Vindel, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y de la crisis ecosocial* (Barcelona: MACBA, 2020) and Jaime Vindel, *Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la revolución industrial y el calentamiento global* (Madrid: Akal, 2023).

32 Castañeda, "Culturas fósiles."

33 See: *Chicle y pega* (2012), *Huella latente* (2011), *Todo lo que brilla es oro* (2011) and No quiero

regarding their 2022 project: *Las torres del silencio*. *Las torres del silencio* consisted in a public installation of rotting meat and pumpkins offered in a ritual manner to the *gallinazos* (vultures) that fly over the Rimac River of Perú. The Rimac River crosses the center of Perú and recollects biological residues disposed in them, including remains of animal flesh and vegetables. The offering was an effort to produce an interspecies relationship with the *gallinazos*: "[it was] an speculation about their taste and customs". Tres worked with Leticia Salinas, an ornithologist from the Universidad Nacional de San Marcos, their interdisciplinary effort enabled a disposition towards care informed by ethological and ecological knowledge regarding the vultures.[34]

Session ten had as guests an interdisciplinary archival group formed by Fernanda Carvajal, Javiera Manzi, Lucía Esperanza Bianchi and Paulina Varas. They collectively work in the production of the Elena Lucca Archive, who was also present in the session and gave some words regarding the collective effort to develop an archive of her performance pieces. They work in an in-disciplinary approach towards archives. In that sense, their singularity and perceptual experience is taken into account when producing the scriptural support for Elena Lucca's art practices, which range from performance art, to social practice, to Mail Art.[35] They get in *touch* with the temperament of the archive, they perform attunement to its contents. In their archival practices, they allow for other kinds of information to appear, such as bodily dispositions and sensations, anecdotical experiences and affective memory.[36]

Joanne Clavel and Marie Bardet participated in the last session of the seminar. Joanne Clavel talked about the ecologies of practice that were explored during

---

oro, ni quiero plata… (2022-2023) in https://tresartcollective.com/.

34 Colectivo Tres, "Danzar lentamente en los márgenes riosiduales," virtual lecture, June 12, 2024, posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:41:55, https://www.youtube.com/watch?v=zFTV7ZrT-vc&ab_channel=IntuicionesAmbientales2024.

35 An in-disciplinary approach consists of an array of methods and practices that challenge disciplinary boundaries and breach gaps between different kinds of epistemological realms. See: Gonzalo Enrique Bernal Rivas, "Manual para crear objetos indisciplinados: revisión y propuesta metodológica", *Revista de investigación en Artes Visuales*, no. 13 (2023): 21.

36 Fernanda Carvajal, Javiera Manzi, Lucía Esperanza Bianchi, Paulina Varas and Elena Lucca, "Zambullirse en lo inapropiable, activaciones alrededor de algunas experiencias de Elena Lucca," November 20, 2024, posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:57:41, https://youtu.be/_zz-pYI6x7M?feature=shared.

the work of the group Soma&Po, which mixed different disciplinary fields in an heterodoxical manner to co-produce new meanings and new senses. She presented her work regarding crops in Montpellier and the use of graphic scores to make cartographies and track down the uses of land and the relationships that flourished between its more than human inhabitants: French growers and their vegetables.[37] Nevertheless the assessment of intuition that inhabits Clavel's research endeavor, there was a gesture of translation that requires critical evaluation. Marie Bardet was designated as the translator of the reunion, bridging the gap between Fernando Lomelí and David Gutierrez Castañeda (who speak Spanish and English) and Joanne Clavel (who speaks French and English). Bardet developed a third iteration of the language by translating the conversation in real time (going from Spanish to French and vice versa).[38]

Mexican translator Mayra Luna, in her essay *Traducirme (y sus contraducciones)* (Translating myself (and its contranslations)) reflects on her practice of translation as a practice of linguistic freedom. When translating outside the person's mother tongue, the subject can conduct themself without set orientations or set meanings. Translation becomes transversion, asserts a different version of what is given. Translation becomes the account of an encounter between tongues.[39] Bardet, while translating, interceded her own account working either with Clavel or with the Soma&Po collective. Translation, done in mundane settings as an effort to produce unexpected conversations, is a mode of intuition that gives the translator not a passive role in the interchange. Without given directions, the translator explores meaning-in-the-doing, becomes a subject who asserts their own account of the fact.

In *Intuiciones*, intuition displaced meanings and art theories to the realm of the communal defense of the territory. Intuition acknowledged the necessity for interdisciplinary approaches and methodologies in artistic research projects

---

37 Joanne Clavel and Lucile Wittersheim, "Gestes sonores: enquête au cœur de la récolte maraîchère," in Unheard Landscapes. *Listening, resonating, inhabiting*, ed. O. Gaudin, Fr. Michi, J-P. Thibaud, N. Tixier, L. Voisin and S. Zorzanello (Blois: Galaad Edizioni, 2021), 122-136.

38 Joanne Clavel and Marie Bardet, "¿Qué puede la ecosomática? Conversación y activación a los 10 años del trabajo de „Soma & po"," December 3, 2024, posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 2:00:45, https://youtu.be/C8F4Oai56oc?feature=shared.

39 Mayra Luna, "Traducirme (y sus contraducciones)," in *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*, ed. Alvaro Uribe and Vivian Abenshushan (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 44-45.

in order to co-produce an interspecies interchange. It is also the possibility to approach archival practices through the sensible, the haptic and the temperamental (as the discernment of the energetic and the emotional that is contained in the records of an archive) and to allow oneself to be affected (emotionally and materially) by the contents of the archive or by the material-societal conditions of a given environment/ecosystem/community. Intuition can also be a mundane practice of translating *in vivo* in order to co-produce another meaning in a set repertoire of enunciations, as it gives the chance to account for the subjectivity of the translator. Those modes of intuition work in the margins and heterodoxically, producing a new way of seeing, interpreting and above all else, of doing and caring.

Intuition is not a metaphor and is also not a given set of strategies of meaning. *Intuiciones* had the opportunity to display a diverse variety of approximations towards intuition as a knowledge making practice. In each account one thing prevails: intuition is fostered by an ability to respond to the immediate environmental conditions. Either a disposition towards care (Haraway) or a bodily apprehension of the exterior (Rolnik), both operations affirm the necessity for affection and affective practices. Intuition comes to be a mode to take into account the otherness that takes action and evolves in our endeavors. Curatorial practices such as *Intuiciones Ambientales* demonstrate the ways in which artistic practices can host and become an ecosystem that foster the entanglement between different fields of knowledge. Artistic spaces can become a place to blur epistemological frontiers and to practice a different kind of approximation towards knowledge making, an approximation that enacts performances of care and response.

Acknowledgements: We thank all the people who participated in the seminar, as the sharing has been the fruit of a conspiracy that connected diverse geographies and hearts. We acknowledge the speakers and invite readers to look for their work.

Bibliography

Barad, Karen, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs* 28, No. 3 (2003): 801-831. https://doi.org/10.1086/345321.

Benítez, Marcos, Nilka Nereida Solorzano and Nuria Hernández Olivera. "Saberes territorializados y creación artística." Virtual lecture, March 6, 2024. Posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 1:34:11. https://youtu.be/FFZRWZ_w3VM?feature=shared.

Bernal Rivas, Gonzalo Enrique. "Manual para crear objetos indisciplinados: revisión y propuesta metodológica." *Revista de investigación en Artes Visuales*, no. 13 (2023): 17-29.

Castañeda, David Gutiérrez. "Culturas fósiles, conferencia magistral de Jaime Vindel." Virtual lecture, February 16, 2024. Posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 1:57:11. https://youtu.be/fyDpnZuihd8?feature=shared.

Carvajal, Fernanda, Javiera Manzi, Lucía Esperanza Bianchi, Paulina Varas and Elena Lucca. "Zambullirse en lo inapropiable, activaciones alrededor de algunas experiencias de Elena Lucca." Virtual lecture, November 20, 2024. Posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales. YouTube. 1:57:41. https://youtu.be/_zz-pYI6x7M?feature=shared.

Céspedes, Claudia Isabel, Ramón Bruno Fogel Pedroso, Nélida Blanca Soria Rey and Sintya Carolina Valdez Ayala. *Etnomedicina de los pueblos Mbya Guaraní y Paĩ Tavyterã : usos de 86 plantas medicinales*. Paraguay: Centro de Estudios Rurales Interdisciplinarios, 2016.

Clavel, Joanne and Marie Bardet. "¿Qué puede la ecosomática? Conversación y activación a los 10 años del trabajo de „Soma & po"." Virtual lecture December 3, 2024. Posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 2:00:45. https://youtu.be/C8F4Oai56oc?feature=shared.

Clavel, Joanne and Lucile Wittersheim. "Gestes sonores: enquête au cœur de la récolte maraîchère." In *Unheard Landscapes. Listening, resonating, inhabiting*, edited by O. Gaudin, Fr. Michi, J-P.Thibaud, N. Tixier, L. Voisin and S. Zorzanello. Blois: Galaad Edizioni, 2021.

Colectivo Tres. "2022: Torres del Silencio." Visited on June 16, 2025, https://tresartcollective.com/2022-Torres-del-silencio.

Colectivo Tres. "Danzar lentamente en los márgenes riosiduales." Virtual lecture, June 12, 2024. Posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 1:41:55. https://www.youtube.com/watch?v=zFTV7ZrT-vc&ab_channel=IntuicionesAmbientales2024.

Despret, Vincianne. *What would animals say if we asked the right questions?* Translated by Brett Buchanan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

González-Iturbide, José Antonio, Ingrid Olmsted and Fernando Tun-Dzul. "Tropical dry forest recovery after long term Henequen (sisal, *Agave fourcroydes* Lem.) plantation in northern Yucatan Mexico." *Forest Ecology and Management* 167, no. 1-3 (2002): 67-82, https://doi.org/10.1016/S0378-1127(01)00689-2.

Guattari, Félix and Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Translated by Florencia Gómez. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Haraway, Donna J. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Haraway, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Lomelí Bravo, Fernando and Coyolicatzin Hernández Solórzano. "Resonancias del territorio." Virtual lecture, April 3, 2024. Posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 1:24:11. https://youtu.be/GFwJW10ZjX0?feature=shared.

Luna, Mayra. "Traducirme (y sus contraducciones)." In *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*, ed. Alvaro Uribe and Vivian Abenshushan, 43-49. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Miller, Theresa L. Plant Kin. *A multispecies ethnography in indigenous Brazil*. University of Texas Press, 2019.

Muñoz, José Esteban. *The sense of brown*. Durham: Duke University Press, 2020.

Rivero, Vanessa. "Proyecto Sitpach." Accesed June, 12, 2022, https://www.vanessarivero.mx/proyecto-sitpach/.

Rolnik, Suely. *Esferas de insurrección*. Translated by Cecilia Palmeiro; Marcia Cabrera; Damian Kraus. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

Torres Juárez, Ana Lilia, Esteban Romero, Vanessa Oviedo and Vanessa Rivero. "Tejer en colectivo." Virtual lecture, April 17, 2024. Posted September 4, 2024, by Intuiciones Ambientales. YouTube, 1:54:39. https://youtu.be/0uSK591uj3Y?feature=shared.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Ochoa, Zoitsa Noriega and Jorgge Menna. "Complicidades con las plantas." Virtual lecture, September 18, 2024, posted February 5, 2025, by Intuiciones Ambientales, YouTube, 1:43:12, https://youtu.be/l4f3US7txhs?feature=shared.

Puig de la Bellacasa, Maria. *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press, 2017.

Vindel, Jaime. *Estética fósil. Imaginarios de la energía y de la crisis ecosocial*. Barcelona: MACBA, 2020.

Vindel, Jaime. *Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la revolución industrial y el calentamiento global*. Madrid: Akal, 2023.

Ewa Sobczyk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Nicolaus Copernicus University in Toruń

Doktora historii sztuki, absolwentka studiów licencjackich z hebraistyki. Adiunkta w Katedrze Edukacji Wizualnej i Badań nad Sztuką na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Zainteresowania badawcze: sztuka na emigracji, ze szczególnym uwzględnieniem artystek i artystów pochodzenia żydowskiego, a także twórczość i myśl posthumanistyczna. Wybrane publikacje: *Zwierzęta jako ofiary okrucieństwa, wojen i rewolucji*, „Sztuka i Dokumentacja", nr 19, 2018; *Szowinizm gatunkowy a posthumanizm. Wybrane przykłady*, w: *Edukacja równościowa. Tworzenie przestrzeni i warunków dla Innego*, Kraków 2020; *Posthumanizm w sztuce wizualnej. Prace Anny Kalwajtys, Mateusza Kozłowskiego i Zofii Martin*, „Akademia w Mieście" 2020, nr 7, oraz *Rozbitkowie marca – czyli o polsko-żydowskiej emigracji artystycznej w Danii*, w: *(Nie)chciana tożsamość*, t. II, Toruń 2023 – której jest współredaktorką.

https://orcid.org/0000-0002-1617-9776

Podskórnie. Zakorzenione. Więzi.
O sztuce współIstnienia w twórczości Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej

Abstrakt

Artykuł przywołuje wybrane prace w twórczości Marii Kubit oraz Magdaleny Rucińskiej jako przestrzenie kształtujących nas więzi, w których znaczenie ma obecność Istnień Nie-ludzkich. Opis ich twórczości stał się narzędziem wspierającym upowszechnianie i utrwalanie idei posthumanistycznych. Stanowi on odwołanie do krytyki antropocentryzmu i szowinizmu gatunkowego wraz ze zwróceniem uwagi na przeformułowanie humanizmu oraz potrzebę tworzenia nowych związków z Naturą, o których pisał Bruno Latour, a także Donna Haraway, a na gruncie polskim Monika Bakke.

Zawarta w artykule analiza twórczości Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej skupia się przede wszystkim na złożonych relacjach międzygatunkowych – ludzi, zwierząt i roślin. W pracach Marii Kubit, malarki i tatuażystki, pojawiają się hybrydyczne postaci, takie jak *Pra-babcia pająk* oraz *Matronki*, czyli kobiece wizerunki o cechach ludzko-Nie-ludzkich, pełniące funkcję ochronną i symboliczną. Z kolei Magdalena Rucińska w swoich rysunkowych i malarskich kompozycjach sięga po motyw drzewa jako znak połączenia człowieka z Naturą. Artystka ukazuje także trudności w zerwaniu z antropocentrycznym punktem widzenia i wizję zakorzenienia, która niesie potencjał przemiany, ale też ból.

Obie twórczynie przedstawiają obrazy koegzystencji i przeplatania się form życia, proponując alternatywną wrażliwość wobec świata, co buduje wniosek o potrzebie dekonstrukcji antropocentrycznego światopoglądu oraz gatunkowizmu, a także redefinicji podmiotowości Istnień Nie-ludzkich.

Słowa kluczowe: posthumanizm, sztuka współczesna, Maria Kubit, Magdalena Rucińska, antropocentryzm, szowinizm gatunkowy, naturokultura, chthulucen

Under the Skin. Rooted. Bonds.
On the Art of CoExistence in the Work of Maria Kubit and Magdalena Rucińska

Abstract

The article references selected works by Maria Kubit and Magdalena Rucińska as spaces of shaping bonds, where the presence of Non-human Beings holds significance. The description of their artistic work has become a tool supporting the dissemination and consolidation of posthumanist ideas. The article engages in a critique of anthropocentrism and species chauvinism, while also drawing attention to the need for a reformulation of humanism and the creation of new connections with Nature as discussed by Bruno Latour and Donna Haraway, and in the Polish context, Monika Bakke.

The analysis of the work of Maria Kubit and Magdalena Rucińska focuses primarily on complex interspecies relationships – among humans, animals and plants. In the works of Maria Kubit, a painter and tattoo artist, hybrid figures emerge such as the *Spider Great-grandmother* and the *Matrons* – female representations with human and Non-human features, serving protective and symbolic functions. Magdalena Rucińska, in turn, uses the motif of the tree in her drawings and paintings as a sign of human connection with Nature. The artist also highlights the difficulty of breaking away from an anthropocentric perspective and presents a vision of rootedness that carries the potential for transformation but also pain.

Both artists depict images of coexistence and the intertwining of life forms, offering an alternative sensitivity toward the world. This builds the argument for the necessity of deconstructing the anthropocentric worldview and speciesism as well as for redefining the subjectivity of Non-human Beings.

Keywords: posthumanism, contemporary art, Maria Kubit, Magdalena Rucińska, anthropocentrism, species chauvinism, natureculture, chthulucene

Podskórnie. Zakorzenione. Więzi. O sztuce współIstnienia w twórczości Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej

Ewa Sobczyk
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID 0000-0002-1617-9776

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 70–88
DOI 10.48239/ISSN123266824804

Niniejszy tekst prezentuje wybrane prace dwóch współczesnych polskich artystek – Marii Kubit oraz Magdaleny Rucińskiej, jako przykłady międzygatunkowych więzi wpisujących się w myśl posthumanizmu. W swojej twórczości sięgają one głównie do rysunku i malarstwa, niepopularnych w tworzeniu realizacji poruszających pozaludzki kontekst. Ich sztukę wyróżnia także poszukiwanie form w oparciu o intuicję, duchowość i cielesność, które odpowiadają refleksji nad posthumanistycznym współIstnieniem i budowaniem nowych związków z Naturą.

Według polskiej filozofki Moniki Bakke:

> Jednym z głównych postulatów posthumanizmu jest osłabienie lub wręcz zniesienie opozycji kultura/natura, a w konsekwencji również opozycji człowiek/zwierzę. Warto podkreślić, że zmiany te dokonują się jednak nie tylko na poziomie dyskursów, ale także na poziomie ludzkich nie-ludzkich ciał oraz rzeczy, gdyż posthumanizm, nie wykluczając społecznego charakteru wiedzy, bierze pod uwagę uwarunkowania materialne tejże wiedzy[1].

W artystycznych wizjach obu autorek pojawia się świat zwierząt i roślin oraz upodabniających się do nich hybryd, które w połowie przybierają kształt ludzkich postaci lub też fragmentów (z) ich ciał. Człowiek jest tu równorzędnym elementem wyobrażonego otoczenia, staje się częścią kolektywnego obrazu rzeczywistości. Pisali o tym amerykańska biolożka i filozofka Donna Haraway oraz francuski antropolog, filozof i socjolog Bruno Latour, używając (kolejno)

1 Monika Bakke, „Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki," w: *Człowiek wobec natury – Humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. Jacek Sokolski (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010), 344.

terminów: *naturokultura*[2] oraz *naturo-kultura*[3]. Każdy z zapisów wskazuje na odejście od gatunkowej hierarchizacji i podziałów, jednak pierwszy jasno sugeruje wzajemne powiązanie wszelkich gatunków jako inherentny aspekt życia na Ziemi, drugi natomiast niesie wyobrażenie wspólnoty z zaznaczeniem wciąż widocznego dualizmu, który jednak należałoby pomijać[4]. To pojęciowe rozróżnienie pozostanie widoczne przy opisie i analizie prac Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej. W przypadku pierwszej są one najczęściej przedstawieniami Natury lub jej wycinkami, w których funkcjonuje także to, co ludzkie. U drugiej artystki, pomimo widocznie zależnych od siebie Istnień i wskazanych między nimi podobieństw, wyraźne są odseparowanie i osobne przestrzenie ludzko-Nie-ludzkie. W swoich poszukiwaniach więzi z Innym twórczynie sięgają do malarstwa figuratywnego, chętnie korzystają z form geometrycznych – u Marii Kubit pojawia się dodatkowo abstrakcja, u Magdaleny Rucińskiej surrealizm. Głównym medium, jakiego używają, pozostaje rysunek i malarstwo, a w przypadku Marii Kubit również tatuaż. Obie są absolwentkami studiów artystycznych. Maria Kubit ukończyła malarstwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w którym od kilku lat prowadzi studio tatuażu. Z kolei Magdalena Rucińska studiowała edukację artystyczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie w roku 2020 uzyskała stopień doktory na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obecnie pracuje jako adiunkta na Wydziale Sztuk Projektowych Politechniki Bydgoskiej, ucząc rysunku. Każda z nich ma za sobą uczestnictwo w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych[5]. Magdalena Rucińska pozostaje także stypendystką kilku programów artystycznych, jest autorką tekstów o komiksie i ilustracji, wydała książkę *Puste*

---

2 *Jestem listotą. Donna J. Haraway w rozmowie z Thyrzą Nichols Goodeve*, tłum. Aleksandra Derra (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury; Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2023), 99, 137.

3 Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. Agata Czarnacka (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009), 73.

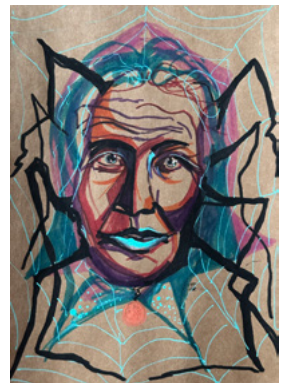
4 Latour, *Polityka natury...* Zob. Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012), 62.

5 Informacje na temat wystaw artystek można odnaleźć na należących do nich stronach internetowych, jak i tych poświęconych ich twórczości:
https://mariakubit.com/o-mnie/ (28.06.2025);
https://wozownia.pl/english-maria-kubit-merror (21.09.2025);
https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/magdalena-rucinska-miedzyprzestrzen (28.06.2025);
https://cargocollective.com/magdarucinska/Magda-Rucinska (28.06.2025); Zob. *Magdalena Rucińska. Pustka nie jest niczym*, katalog wystawy (Kielce: Galeria Sztuki Współczesnej WINDA, 2023).

miejsca[6] w oparciu o rozważania na temat swojej twórczości, a jej prace znajdują się w zbiorach Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy oraz Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy[7].

Podskórna więź

Większość prac Marii Kubit oparta jest na abstrakcji geometrycznej, w którą autorka wpisuje postaci ludzkie wraz z wyobrażeniami roślin i zwierząt. Niejednokrotnie łączy je w hybrydy, tak jak w przedstawieniu *Pra-babci pająk* (il. 1), które nabiera znaczenia w kontekście dostrzeżenia i uznania koegzystencji Istnień tworzących świat. Kobieta Pająk, jako jeden z archetypów Dzikiej Kobiety, wywodzący się z wierzeń Nawahów (rdzennych mieszkańców Ameryki Płn.), to ta, która „[...] snuje nici przeznaczenia ludzi, zwierząt, roślin i skał"[8]. Portret *Pra-babci pająk*, w którym został wykorzystany wizerunek ludzkiej babci artystki w połączeniu z wyobrażeniami odnóży pająka, staje się wizją na temat równości pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, jak również tkania międzypokoleniowych i międzygatunkowych więzi. Jest on wyrazem splotu wydarzeń, które mają wpływ na to, czy i kim jesteśmy.



Il. 1. Maria Kubit, *Pra-babcia pająk*, 2024, arch. artystki

6 Magdalena Rucińska, *Puste miejsca* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane UTP, Studio Da-Vinci, 2021).

7 Powyższą informację można odnaleźć w tekście Danuty Pałys na temat wystawy *Magdalena Rucińska. Międzyprzestrzeń*, która miała miejsce w 2021 roku w Galerii Miejskiej w BWA w Bydgoszczy, https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/magdalena-rucinska-miedzyprzestrzen/ (28.06.2025).

8 Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. Agnieszka Cioch, (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2023), 21.

O uwikłaniu w sieci współzależności wspomina Aleksandra Derra w artykule *Twórzmy relacje, a nie dzieci*. Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway[9], w nawiązaniu do książki *Staying with the Trouble. Making Kin in Chthulucene*[10], autorstwa tejże biolożki i filozofki. Zastosowany w nim termin „chthulucen" to określenie epoki, która zrywa z antropocenem i skupia uwagę na pozostałych Istnieniach. Pochodzi on od greckich słów: «khthôn», co oznacza „ziemię" i «kainos», czyli tego „[…] co ożywcze, co ma się zacząć"[11]. Nawiązuje też do Pimoa cthulhu – pająka zasiedlającego niedostępne i ciemne miejsca, takie jak jaskinie czy podziemne szczeliny[12]. Ten swoją nazwę zapożyczył z literatury amerykańskiego pisarza Howarda Phillipsa Lovecrafta, twórcy mitologii Cthulhu. Była to istota z głową przypominającą ośmiornicę, w związku z tym najczęściej jest opisywana jako bóstwo morskie czy też „[…] swoisty pająk mórz"[13] – jak dodaje Aleksandra Derra, odnosząc się do tekstu Donny Haraway[14]. Odnóża pająka czy też macki ośmiornicy mają swoje metaforyczne przełożenie na myślenie, jakie proponuje amerykańska filozofka w odniesieniu do pojęcia „chthulucenu", formułując kolejne terminy, takie jak „humus" i „sympojeza". Pod pierwszym kryje się „[…] ziemska materia organiczna […]"[15], którą poza zwierzętami i roślinami stanowią także bakterie i grzyby, pod drugim natomiast ten wspólny organizm jako zbiorowe systemy, „[…] w których przepływ informacji i kontrola są rozproszone w różnych jego elementach, a ich granice nie są ściśle wyznaczone, system jest bowiem ewolucyjnie zmienny"[16].

Poza *Pra-babcią pająk* autorstwa Marii Kubit, niosącą odpowiedź na wzajemnie wpływający na siebie sympojetyczny układ w świecie, motyw przenikających się

---

9 Aleksandra Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci». Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway," *Avant* 3 (2017) https://doi.org/10.26913/80302017.0112.0013 (28.06.2025).

10 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in Chthulucene* (Durham; London: Duke University Press, 2016), https://doi.org/10.1215/9780822373780 (28.06.2025).

11 Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci»...," 2017.

12 https://www.wystawapajakow.pl/encyklopedia-pajakow/pimoa-cthulhu/ (12.06.2025).

13 Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci»...," 2017.

14 Haraway, *Staying with the Trouble…*, 55.

15 Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci»...," 2017.

16 Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci»...," 2017; Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble…*, 33.

więzi jest również widoczny w kolejnej pracy artystki pt. *Narodziny* (il. 2). W dolnej części tego obrazu została przedstawiona ludzka czaszka, umieszczona na fragmencie zielonej połaci, ponad nią znalazły się roślina, w oddaleniu koń, niewielki akwen i kłosy zboża, powyżej tarcza słoneczna. Wyraźna zależność tych bytów, sugerowana także przez pojawiające się pomiędzy nimi zgeometryzowane linie i znaki, tworzy czytelną narrację na temat cyklu życia oraz łańcucha pokarmowego, u podstaw którego – w tym przypadku – leży człowiek. On staje się nawozem ziemi, z której czerpie roślinność następnie zjadana przez zwierzę, a w całym procesie niezbędna okazuje się energia słoneczna. Nie ma w tym posępności, jaką na ogół wzbudzają kruchość ludzkiego życia i nieuchronność śmierci, występuje tu wrażenie nieskończoności istnienia, przekształconego w pierwiastek uzupełniający i stanowiący część zbiorowego i wymienialnego systemu, o którym pisała Donna Haraway. Poczucie niejako powtórnych narodzin, które zostały przywołane w samym tytule pracy, wydaje się nie tylko nawiązywać do materii, w jaką się zmieniamy, ale także pozwala budować nową podmiotowość, co w konsekwencji może prowadzić do odejścia od postrzegania człowieka jako figury wyjątkowej i dominującej nad pozostałymi gatunkami, a także uświadomienia sobie łączących nas powiązań i uznania równości pozostałych Istnień[17].

W swojej książce *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*[18] Bruno Latour zdecydowanie kwestionuje przyjmowanie za pewnik dotychczasowych definicji, praw czy ustaleń metafizycznych dotyczących Istot Nie-ludzkich, odnosząc się między innymi do słów etnologa Phillippe'a Descoli, wynikających z obserwacji Aszuarów[19]. Badacz pisał, że pomimo braku antynomii pomiędzy kulturą a naturą, w rozumieniu tych rdzennych mieszkańców Amazonii niemożność komunikacji z pewnymi Istnieniami sprawiała, że postrzegano je w kategoriach egzystencji mechanicznej i bezrefleksyjnej[20], co pozostaje w niebezpiecznej bliskości z filozofią Kartezjusza, który zwierzęta określał jako

17 Derra, „«Twórzmy relacje, a nie dzieci»...," 2017.

18 Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011).

19 Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni...*, 26-27.

20 Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni....*, 27.

nic nieczujące przedmioty[21]. Nieme byty – jak nazwał je Phillippe Descola – to w wierzeniach Aszaurów te, które nie posiadają duszy[22].

Il. 2. Maria Kubit, *Narodziny*, 2024, arch. artystki

W oparciu o powyższe rozważania, odnosząc się do przywołanej pracy *Narodziny*, chciałabym zwrócić uwagę na detal, w który został wyposażony prezentowany głóg – a jest nim ludzkie oko. Zastosowany tu antromporfizm może być kojarzony z przenoszeniem cech ludzkich na rośliny i zwierzęta, co prowadzi do odebrania im ich własnych. Przyjmując jednak stanowisko Bruno Latoura, który zrywa z krzywdzącymi stereotypami dotyczącymi zwierząt czy roślin, zabieg zastosowany w obrazie Marii Kubit można uznać za jeden z nowych sposobów ich postrzegania. Artystka wskazała na Inny, równoprawny byt, który nie tylko poddaje się oglądowi, ale „patrzy", tak więc nie jest już bierny czy niemy i zgodnie z przekonaniami Aszaurów miałby duszę.

Dusza u Platona była tym, co porusza – a zatem ruchem, jego „[…] źródłem i początkiem […] Z niego się rodzić musi wszystko, co się tylko rodzi, ale on sam

21 René Descartes, *Rozprawa o metodzie*, tłum. W. Wojciechowska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), 65.

22 Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni…*, 27.

z niczego”[23]. Wielka, ożywiona i wprawiona w ruch materia pokrywa się z wizją sympojezy – łączących Istnienia zbiorowych systemów, natomiast koncepcja rzeczywistości, w której tworzące ją elementy przenika dusza, sięga wierzeń animistycznych. Według animistów każda Istota – zwierzę, roślina, skała – oprócz duszy, ma też zdolność odczuwania, świadomość i swoje potrzeby[24]. W kategorii animistycznej często rozpatruje się społeczeństwa prehistoryczne jako te, które wykazywały silną więź z Naturą. Znane z tamtego czasu amulety czy totemy posiadały szczególną moc, już wtedy wiązano je z postaciami zwierzęcymi, roślinami czy też materią organiczną. Niejednokrotnie tym Nie-ludzkim Istotom nadawano rangę przodka rodu, otaczając go specjalnym kultem. Szaman zakładał zwierzęcą skórę i rogi wchodząc w trans, w trakcie którego miał spotkać się z postacią protoplasty. Wyobrażenia zwierząt w formie naskalnych przedstawień były jak magiczne zaklęcia. Wykonywano tatuaże z ich wizerunkiem, zawieszano ich zęby i kości, które miały chronić i nadawać cechy, z którymi utożsamiano daną postać zwierzęcą. Szamanki i szamanów zwykło określać się mianem aktorów czy artystów, którzy wchodząc w swoją rolę, stawali się medium po to, aby wejść w kontakt z tym, co niewidoczne i transcendentne. Byli opiekunami dusz, pierwiastków niematerialnych świata rzeczywistego, podkreślając łączność i zależność wzajemną wszelkich należących do niego Istnień[25].

Charakter szamański mają działania Marii Kubit, często wracającej na łono Natury, z którą buduje porozumienie i wchodzi w interakcje. Jedna z jej prac *Mizu•ne*, traktująca o bliskości z Istotą Nie-ludzką – drzewem, przedstawia zebrane i intuicyjnie zakomponowane na papierze liście miłorzębu dwuklapowego (łac. *Ginkgo biloba L.*), nazywanego miłorzębem japońskim lub poprawniej chińskim[26]. Pojawiający się w zapisie nazwy znak wskazuje na dwa słowa pochodzenia japońskiego: *mizu* i *ne*, oznaczające (w podanej kolejności) *wodę* i *korzeń rośliny/dźwięk*[27]. Jak podkreśla artystka, imię miłorzębu przyszło do niej samo, a to, co ze sobą niesie, odkryła później.

---

23 Włodzimierz Tyburski, Andrzej Wachowiak, Ryszard Wiśniewski, *Historia filozofii i etyki. Źródła i komentarze. Wydanie II. Poprawione i uzupełnione* (Toruń: TNOiK „Dom Organizatora”, 2000), 58.

24 Yuval Noah Harari, *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, tłum. Justyna Hunia (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019), 70-71.

25 Zob. Jerzy Gąssowski, *Prahistoria sztuki* (Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2008), 65-81.

26 https://www.idpan.poznan.pl/pl/milorzab-dwuklapowy (28.06.2025).

27 https://www.japonski-pomocnik.pl (24.06.2025).

W nawiązaniu do japońskiego znaczenia warto przywołać słowa leśnika Petera Wohllebena, który w swojej książce *Sekretne życie drzew*[28] podkreśla istotę gromadzonej przez drzewa wody – tak z atmosfery, jak i żyjącej pod nimi biomasy, wpływającej na korzenie biorące udział w komunikacji[29]. Drzewa mają wydawać niesłyszalny dla nas krzyk – czyli ultradźwięki – między innymi wtedy, gdy zaczyna im brakować wody. Same także słyszą dźwięki, wydaje się jednak, że nie na wszystkie reagują[30]. Budując relacje z *Mizune*, Maria Kubit zwraca się do niego, opowiada mu swoje historie, obserwuje jego przemiany, traktuje jak przyjaciela – tęskniąc do niego. W kompozycji mu poświęconej widoczne liście łączą nieregularnie poprowadzone linie, które tworzą między nimi sieci zależności. Można w nich dostrzec strukturę przypominającą koronę drzewa, ale również to, co pod nim – sieć rozrastających się korzeni bądź grzybni, czyli skomplikowanych super organizmów tworzących istotę ekosystemu[31], w którym żyjemy i z którego czerpiemy, będąc za niego współodpowiedzialni.

Nić powiązań, którą demonstruje w swojej sztuce twórczyni, widoczna w wyżej przywołanych obrazach – jak *Mizune*, *Prababcia Pająk* czy *Narodziny* – pojawia się również wśród projektów i realizacji tatuatorskich. Artystka wyraźniej niż w przypadku prac malarskich staje się medium, przekaźnikiem i łącznikiem inspiracji oraz opowieści, zamykanych w symbolicznych obrazach, które „wpuszczone pod skórę" pozostają zapisem historii danego spotkania, mającego znaczenie i moc. Wiele z tatuaży staje się ochronnymi talizmanami, co potwierdza seria *Godnych*, nazywanych przez artystkę także *Matronkami*. Jednym z takich projektów jest wyobrażenie *Marii Lionzy*, które przedstawia wenezuelską boginię wraz z postacią tapira symbolizującego Naturę. Maria Lionza była owocem miłości córki rdzennego mieszkańca Ameryki oraz hiszpańskiego konkwistadora, przez co stanowi symbol nowego świata i jego wymiaru jako wspólnoty[32]. Poza boginią, do wspomnianej serii należą także *Godna przemian/procesów*, *Godna Otulenia* i *Godna Odejść*, które zostały wytatuowane przez artystkę na cia-

28 Peter Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, tłum. Ewa Kochanowska (Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2016).

29 Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, 20-21, 53, 112.

30 Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, 23, 56-57.

31 Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, 92-93.

32 https://www.appalachianstudies.org/maria-lionza (12.06.2025).

łach kilku kobiet. Ich historie miały znaczący wpływ na intencję, z jaką powstały, którą w jasny sposób wyraża nazwa, a skrywa samo wyobrażenie. Są to hybrydy postaci kobiecych oraz roślin, odnoszące się do sieci połączeń, w której żyjemy i od której jesteśmy zależni. Posiadają również wymiar feministyczny, mówiąc o samostanowieniu oraz istocie kobiecego wsparcia i solidarności.

Feministyczny wymiar ma też kilka kolejnych prac z serii *Godne*, które odnoszą się do szczególnej nierówności, która spotyka często zestawiane ze sobą kobiety i zwierzęta, w tym matki ludzkie i Nie-ludzkie. Przykład stanowią: *Godna stworzenia* – z wyobrażeniem postaci kobiety i świni, o wyraźnie zaakcentowanych piersiach i sutkach, *Godna usłyszenia*, będąca przedstawieniem wyłącznie niedźwiedzicy oraz ludzkiego ucha, które można traktować jako sugestię wsłuchania się w Naturę i jej dzikość, a także *Matka małpa księżycowy klucz/Mo•ther mon•key m(o)on•~~ther~~•key*, która – jak sugeruje tytuł – jest portretem dwóch małp: mamy wraz z maleństwem.

Maria Kubit przy pomocy swoich dzieł malarskich, jak również projektów tatuaży, wskazuje na siłę wypływającą z więzi Naturą, którą każdy w sobie nosi, a którą niekiedy należy wyłącznie pobudzić. Utrwala tę myśl między innymi w formie tuszu wpuszczanego pod ludzką skórę i w ten symboliczny sposób wizja świata, którą proponuje – bez podziałów i hierarchizacji, wolna od gatunkowego szowinizmu, a oparta na koegzystencji – zaczyna wchodzić w krew.

Zakorzenianie

Biologiczny splot ze światem Natury to wątek szczególnie obecny w pracach drugiej z przywołanych artystek, Magdaleny Rucińskiej. W złożonych ze znacznej liczby komponentów obrazach, o wyraźnie symbolicznym znaczeniu, ludzkie unerwienie czy układ krwionośny przybiera kształt drzewa – jego gałęzi lub korzeni. Drzewo jest jednym z częstych motywów w sztuce artystki. Powraca ono we fragmentach, tak jak wiele innych elementów jej prac sięgających do figuracji i surrealizmu. W pracach tych dochodzi do rozbicia i dekonstrukcji prezentowanej rzeczywistości. Zabieg ten zdaje się stanowić odpowiedź na trudny proces prowadzący do zniesienia dualizmu panującego w świecie, o którym wspominał Bruno Latour. W związku z tym w analizie twórczości Magdaleny Rucińskiej, inaczej niż w przypadku prac Marii Kubit, swoje zastosowanie znalazłby termin „naturo-kultura", z zaakcentowaniem rozróżnienia na to, co ludzkie, i na to, co

Nie-ludzkie, czemu towarzyszy zarazem dążenie do jego przezwyciężenia, co nie odbywa się bezboleśnie. Zerwanie ze znanym dotąd porządkiem, wyznaczonym przez przestrzenie ludzkie, może wzbudzać niepokój, z drugiej strony jednak to, co zostało w nas zakorzenione, a co utraciliśmy, rodzi nostalgię i tęsknotę.

Przykład tej dychotomii można prześledzić w pracach z cyklu *Wyrastanie*. Na jednej z nich widać ustawione w rzędzie – niczym do rodzinnego zdjęcia – ludzkie postaci, za nimi pnie się kwiat pelargonii. Spod sięgającej do ziemi sukienki dziewczynki, której postać umieszczono pomiędzy pozostałymi, wyrastają korzenie kwiatu. Wyraźna jest dysproporcja pomiędzy postaciami prezentowanymi w niewielkiej skali a ogromną rośliną, stanowiącą dominantę kompozycji. Pomimo swych rozmiarów roślina nie przytłacza, nie wzbudza niepokoju, w przeciwieństwie do znajdującej się na czarnym tle rodziny, ponad którą wyrasta w otoczeniu bieli, co nadaje jej łagodności. W *Wyrastaniu III* proporcje przedstawionej postaci dziewczęcej oraz pelargonii ulegają zmianie. Wciąż znacznej wielkości kwiat mieści się w dłoniach dziewczyny, która unosi go, zbliżając do twarzy, aby poczuć jego woń. Poniżej ludzkiej postaci znajdują się wyobrażenie głowy psa lub wilka oraz drzewa. Poza pelargonią stanowią one elementy dzikiej Natury, z którą dziewczyna się oswaja i z której wyrastają jej korzenie. Ich kształt zaznaczono w układzie krwionośnym jednej z nóg dziewczęcej postaci, w którym odbicie ma ukorzenienie trzymanej przez nią rośliny. W kolejnej pracy z tego cyklu – *Wyrastaniu II* (il. 3) – wielość rozbitych komponentów, wśród których pojawiają się ślady Natury, świadczy o (za)traconej z nią więzi lub też o próbie jej odtworzenia za pomocą pamięci ciała i gestu powracających na poziomie podświadomości. Jednym z jej przejawów są sny, co jest tematem przywołanego obrazu. Przedstawia on śpiącą w łóżku kobietę, nad którą unoszą się abstrakcyjne formy, otwierające się na oniryczne wizje. Należy do nich między innymi zaprezentowana do pasa postać kobiety o zamkniętych oczach, poczerniałych do łokci rękach, pokrytych powyżej owłosieniem, z zaznaczonymi na torsie płucami i oskrzelami przybierającymi kształt gałęzi. Gałąź ta jest podobna do innej, umieszczonej w odrębnym fragmencie czarnej dłoni, sięgającej w stronę rzędu kropli wody. Kolejne elementy to wyobrażenie pnia z rośliną, która została powielona także jako oddzielny motyw. Pomiędzy nimi znalazła się profilowo ujęta głowa dziecka. Wszystkie stanowią urywki zakorzenionych w ciele i geście wspomnień o potrzebie nawiązania czy też odnowienia zerwanych więzi ze światem innym niż ludzki.

Il. 3. Magdalena Rucińska, z cyklu *Wyrastanie (II)*, 2015, arch. artystki

O utracie tych więzi mowa między innymi w trzech pracach z innego cyklu Magdaleny Rucińskiej, który nosi tytuł *Milczenie>cisza*. Dwie z nich korzystają z przedstawienia pokrytych czernią dłoni z siecią unerwienia czy też wcześniej przywołanego układu żył. Na jednej, która jest dyptykiem, układ żył przekształcony został w formę gałęzi i mieści się w palcach czarnych dłoni. Trzecia przedstawia sylwetkę mężczyzny podlewającego roślinę – ponownie o znanym kształcie gałęzi drzewa – którą umieszczono w przypominającej kubik donicy. Wszystkie prace opatrzone są komentarzami, które stanowią część ich kompozycji. W ostatniej z przywołanych prac komentarz znalazł się w prawym, dolnym rogu, w dwóch z motywem dłoni – nad nim, choć trzeba wskazać wyjątek. Na obrazie podpisanym: „Uczucie braku jest jak ból fantomowy" występuje także postać kobieca ubrana w strój kąpielowy, siedząca na postumencie (przypominającym wyżej wspomnianą donicę w formie kubika). Pod nią widać kilka rzędów kropel wody, nad nią – niewielki detal w kształcie korony, wyżej fragmenty dłoni. Prowadzi do nich przerywana linia zaczynająca się na poziomie oczu kobiety, a całość wieńczy cytowany napis. Kobieta ma zmartwiony wyraz twarzy, nieobecne spojrzenie, rezygnację widoczną w postawie ciała i geście wyciągniętych, opartych na kolanach rąk. Jej dłonie są otwarte. Obraz wywołuje przygnębienie. Wydźwięk pozostałych prac jest podobny, a zamieszczone w nich komentarze brzmią: „To takie mrowienie, które przychodzi mimo całych dłoni", „I nagle uświadamia mi nieobecność czegoś lub…", „Kogoś bliskiego".

W tym miejscu odwołam się do przemyśleń australijskiej badaczki Elizabeth Grosz, przywołanych w książce Moniki Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthu-*

manizmu[33], na temat zjawiska protezy, dotyczącego przełamania antagonizmów w świecie kultury i Natury[34]. Jak pisze Monika Bakke: „Do tej pory kontekstem dla refleksji nad protezami było niemalże wyłącznie ciało ludzkie, jednak – jak zauważa Grosz – wszystkie ciała, ludzkie i nie-ludzkie, mają protetyczne tendencje, czyli zdolność inkorporowania elementów zewnętrznych i włączania ich w swoje funkcje"[35]. W nawiązaniu do powyższych słów fantomowy ból i brak, pojawiający się w omawianych pracach z cyklu *Milczenie>cisza*, który pozostaje wzmocniony jasnymi komunikatami, wydaje się stanowić konsekwencję utraconej więzi z Naturą. Natomiast organiczne formy w kształcie gałęzi, które artystka „przeszczepiła" do ludzkiego ciała, można postrzegać jako wspomnianą protezę, a więc przedłużenie jednego Istnienia w drugim, i traktować jako sugestię przełamiania podziału na to, co przypisujemy wyłącznie sferze kultury i Natury. Dekonstrukcja, którą stosuje Magdalena Rucińska w swojej twórczości, doprowadza do rozbicia zaistniałej rzeczywistości i zaproponowania nowej, w której odrzuca ona wymieniony dualizm. To przekroczenie staje się jednak wyraźne w kilku pozostałych pracach z cyklu *Części pierwsze* i *Czułe miejsca*.

Do drugiego cyklu należy między innymi autoportret malarki (il. 4). Jej pełna postać znajduje się w samym centrum obrazu, którego pole zawężają dwie linie przyjmujące formę ramy. Cała uwaga skupia się na niej. Jest naga, ale większość wyobrażonego ciała przysłoniły namalowane liście drzewa, które wyrasta z jej piszczela. W miejscu znajdującego się na nodze rozcięcia pojawiły się nieznaczne ślady krwi. Dużo większa rana widoczna jest na brzuchu postaci, którą ta częściowo przysłoniła dłonią. Być może jest to gest oczekiwania na następne młode pędy liści, które zrodzą się z niej tak, jak ludzkie dzieci. Wkrada się tu matczyna czułość, jaką artystka obdarza Innego, którym jednocześnie się staje, przez co praca nabiera również znaczenia feministycznego. Wskazany autoportret jest przykładem procesu zakorzeniania w Naturze, który nie pozostaje bezbolesny (sugerują to widoczne rany), co może wiązać się z lękiem przed porzuceniem dobrze znanej jednostronnej i antropocentrycznej perspektywy.

33 Bakke, *Bio-transfiguracje…*

34 Bakke, *Bio-transfiguracje*, 63.

35 Bakke, *Bio-transfiguracje*, 65.

Konsekwencję braku zmian ukazują dwa obrazy Magdaleny Rucińskiej z cyklu *Czułe miejsca* oraz *Części pierwsze*. Scena pierwszego rozgrywa się gdzieś na granicy lasu i wspomnienia o nim. Potwierdzałoby to wyobrażenie ściętego drzewa, po którym pozostał wyłącznie pień wraz z unoszącą się nad nim halką, która zawisła na drapieżnych gałęziach. Druga z kompozycji prezentuje wnętrze pokoju, podzielonego na dwie części. Widać uchylone drzwi, przez które wpada światło, oraz wdzierające się do ciemnej przestrzeni gałęzie, wychodzące u spodu wiszącej marynarki. Obu przedstawieniom towarzyszą niepokój, poczucie oczekiwania i braku, wywołane przez pozostałości po zniknięciu człowieka. Czytelna staje się w nich przestroga o realnym zagrożeniu, jakie niesiemy gatunkom, z którymi współżyjemy, a przez to i samym sobie.

Il. 4. Magdalena Rucińska, z cyklu *Czułe miejsca (IX)*, 2024, arch. artystki

Żywa sieć powiązań - współIstnienie

Przywołane prace w twórczości Marii Kubit i Magdaleny Rucińskiej przynoszą odmienne spojrzenia na wspólny dla nich temat, jakim jest więź ze światem Nie-ludzkim. U obu artystek jawi się ona jako organiczna i podskórnie w nas zakorzeniona. W sztuce pierwszej mierzymy się z odkryciem tego potencjału za pomocą intuicji, rytuału oraz cielesnego medium tatuażu. W sztuce drugiej związane jest to z przepracowaniem traumy poprzez introspekcję i dekonstrukcję, co prowadzi do regeneracji i odbudowy relacji międzygatunkowych.

Wyobrażona rzeczywistość, jaką prezentują artystki, to konglomerat wielu Istnień, wśród których jest też człowiek – jako część większej i żywej sieci powią-

zań. Widoczna zmiana nie zachodzi wyłącznie na poziomie współdzielonego otoczenia i przestrzeni, ale w dostrzeganiu podobieństw między nami a Innym, którym sami jesteśmy. W wymiarze symbolicznym opowiadają nam o tym hybrydyczne figury w pracach artystek, w naukowym natomiast niezwykle trafne okazują się słowa Moniki Bakke, nawiązujące do wskazanych przez Donnę Haraway badań na temat mikrobiomu, który nas współtworzy:

> Jako ludzie, choć nigdy nie sami, i nie w izolacji, wyłaniamy się przypadkowo jako specyficzna konfiguracja ludzkich i nie-ludzkich komórek, żywa materia, która przestanie kiedyś funkcjonować jako jeden organizm ludzki i przejdzie w całkowite władanie innych form życia. Haraway z wielkim optymizmem antycypuje, że po jej śmierci zmieni się konfiguracja organizmów kontrolujących to, co wcześniej nazywała „swoim" ciałem, a co w istocie nigdy nie było ani tylko jej, ani tylko nią[36].

Bibliografia

Bakke, Monika. „Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki", w: *Człowiek wobec natury – Humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. Jacek Sokolski, 337–357. Warszawa Wydawnictwo Neriton, 2010.

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

Derra, Aleksandra. „«Twórzmy relacje, a nie dzieci». Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway". *Avant* 3 (2017). https://doi.org/10.26913/80302017.0112.0013 (28.06.2025).

Descartes, René. *Rozprawa o metodzie*. Tłum. Wanda Wojciechowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.

Gąssowski, Jerzy. *Prahistoria sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2008.

Harari, Yuval Noah. *Sapiens. Od zwierząt do bogów*. Tłum. Justyna Hunia. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019.

36 Bakke, *Bio-transfiguracje…*, 89.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble. Making Kin in Chthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2016. https://doi.org/10.1215/9780822373780 (28.06.2025).

Jestem listotą. Donna J. Haraway w rozmowie z Thyrzą Nichols Goodeve. Tłum. Aleksandra Derra. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury; Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2023.

Latour, Bruno. *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Tłum. Agata Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

Latour, Bruno. *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*. Tłum. Maciej Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.

Magdalena Rucińska. *Pustka nie jest niczym*, katalog wystawy. Kielce: Galeria Sztuki Współczesnej WINDA, 2023.

Pinkola Estés, Clarissa. *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Tłum. Agnieszka Cioch. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2023.

Rucińska, Magdalena. *Puste miejsca*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane UTP, Studio DaVinci, 2021.

Tyburski, Włodzimierz. Wachowiak, Andrzej. Wiśniewski, Ryszard. *Historia filozofii i etyki. Źródła i komentarze. Wydanie II*. Poprawione i uzupełnione. Toruń: TNOiK „Dom Organizatora", 2000.

Wohlleben, Peter. *Sekretne życie drzew*. Tłum. Ewa Kochanowska. Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2016.

Strony internetowe:

https://cargocollective.com/magdarucinska/Magda-Rucinska (28.06.2025).

https://mariakubit.com/o-mnie/ (28.06.2025).

https://wozownia.pl/english-maria-kubit-merror (21.09.2025).

https://www.appalachianstudies.org/maria-lionza (12.06.2025).

https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/magdalena-rucinska-miedzyprzestrzen/ (28.06.2025).

https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/maria-kubit (21.09.2025).

https://www.idpan.poznan.pl/pl/milorzab-dwuklapowy (28.06.2025).

https://www.japonski-pomocnik.pl (24.06.2025).

https://www.wystawapajakow.pl/encyklopedia-pajakow/pimoa-cthulhu/ (12.06.2025).

Aleksandra (Ola) Wewior

Uniwersytet Warszawski

University of Warsaw

(Ona/on/ono) – początkująca animatorka kultury, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (I st.), studentka kulturoznawstwa – wiedzy o kulturze na Uniwersytecie Warszawskim (II st.). Obroniła pracę licencjacką na temat polskiej queerowej poezji współczesnej i alternatywnych obiegów wydawniczych. Członkini duetu kuratorsko-artystycznego osesi kolektyw. Współpomysłodawczyni i współkoordynatorka projektu badawczo-animacyjnego *Poezja do wczuwania* i współautorka publikacji *Poezja do wczuwania – zbiór wierszy i ćwiczeń* (Staromiejski Dom Kultury, 2023). Rozwija się w pracy warsztatowej z dziećmi i dorosłymi oraz pracy badawczej oscylującej wokół studiów queer, feminizmu intersekcjonalnego i dekolonialnego, posthumanizmu i performatyki.

https://orcid.org/0009-0006-5970-6624

W splątaniu z chwastami. Międzygatunkowa relacyjność w praktyce artystycznej Liliany Zeic

Abstrakt

Temat artykułu stanowi rezydencja artystyczna „Złożone narzędzia roślinne" (2023) realizowana przez Lilianę Zeic w Domu Utopii – Międzynarodowym Centrum Empatii w Nowej Hucie (2023) oraz skorelowana z nią wystawa *Włóżmy w ziemię wilgotne ziarenko lnu* (2023/2024) w galerii Lokal 30 w Warszawie. Celem jest wskazanie, w jaki sposób dowartościowanie międzygatunkowej relacyjności w sztuce Zeic przekłada się na decyzje produkcyjne i organizacyjne w konkretnych realizacjach artystki. Analiza praktyki artystyczno-badawczej Zeic przeprowadzona została w oparciu o dokumentację z krakowskiej rezydencji oraz własne uczestnictwo w warszawskiej wystawie. Pojęcie kuratorstwa opieram na badaniach Sibyl Annice Fisher i Laus Katrine Østergaard, które definiują je jako szeroko pojętą politykę troski i opieki w polu sztuki.

W pierwszej części artykułu stwierdzam, iż zarówno wystawa, jak i rezydencja Zeic tematyzują praktykowanie ludzko-nieludzkich współprac, odpowiedzialności i sojusznictwa, które to pojęcia przytaczam za Anną Tsing, Donną Haraway i Dominiką Wasilewską. Praktyki te stanowią w ujęciu Zeic odpowiedzi istot nienormatywnych na kryzys klimatyczny i wykluczenie społeczne, co znajduje uzasadnienie w perspektywie queerowej ekologii. Następnie wykazuję interdyscyplinarność pracy kuratorskiej Zeic, która realizuje się poprzez zaproszenie do projektu trzech badaczek oraz choreografa, a także poprzez korzystanie przez artystkę z takich partycypacyjnych formatów jak warsztat choreograficzny oraz kolektywne czytanie. W rezultacie jakości takie jak rozproszenie autorstwa, dyskursywne i praktyczne nadanie sprawczości zarówno ludzkim, jak i nieludzkim uczestnikom działań, a także uważne trzymanie przestrzeni (*holding space*) zostają rozpoznane przeze mnie jako postulaty alternatywnych modeli kuratorskich, inspirowanych więcej niż ludzkimi strategiami przetrwania w antropocenie. Artykuł poszerza dotychczasowe rozumienie praktyki kuratorskiej o namysł posthumanistyczny w oparciu o konkretne realizacje artystyczne, a także ustanawia związek pomiędzy tematyką sztuki a sposobem jej kuratorowania w optyce międzygatunkowej relacyjności.

Słowa kluczowe: posthumanizm, queerowa ekologia, polska sztuka współczesna, Liliana Zeic, kuratorstwo, polityka troski

Entangled with Weeds. Interspecies Relationality in the Artistic Practice of Liliana Zeic

Abstract

The subject of the article is the artistic residency "Complex Plant Tools" (2023), realized by Liliana Zeic at the House of Utopia – International Empathy Centre in Nowa Huta, and the correlated exhibition "Let's Slip a Moist Flax Seed into Soil" (2023/2024), held at the Lokal 30 gallery in Warsaw. The aim of the article is to demonstrate how the valorization of interspecies relationality in Zeic's art translates into specific productional and organizational decisions within her artistic projects. The analysis of Zeic's artistic-research practice is based on documentation from the Kraków residency as well as on my own participation in the Warsaw exhibition. My understanding of curatorial practice is grounded in the research of Sibyl Annice Fisher and Laus Katrine Østergaard, who define it as a broadly conceived politics of care within the field of art.

In the first part of the article, I argue that both the exhibition and the residency thematize the practice of human–nonhuman collaborations, responsibilities, and alliances, drawing on concepts developed by Anna Tsing, Donna Haraway, and Dominika Wasilewska. In Zeic's framing, these practices represent responses by non-normative beings to the climate crisis and social exclusion, aligning with the perspective of queer ecology. I further demonstrate the interdisciplinary nature of Zeic's curatorial work, which manifests through the inclusion of three researchers and a choreographer in the project, as well as through the use of participatory formats such as choreographic workshops and collective reading sessions. As a result, qualities such as distributed authorship, the discursive and practical empowerment of both human and nonhuman participants, and the attentive holding of space are identified as key elements of alternative curatorial models inspired by more-than-human strategies of survival in the Anthropocene. The article expands existing understandings of curatorial practice by introducing a posthumanist perspective grounded in specific artistic realizations, and it establishes a connection between the thematic focus of the art and the modes of its curation through the lens of interspecies relationality.

Keywords: posthumanism, queer ecology, Polish contemporary art, Liliana Zeic, curatorial practice, politics of care

W splątaniu z chwastami. Międzygatunkowa relacyjność w praktyce artystycznej Liliany Zeic

Aleksandra (Ola) Wewior
Uniwersytet Warszawski
ORCID 0009-0006-5970-6624

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 89–104
DOI 10.48239/ISSN123266824805

> Częścią moich projektów wrażliwych feministycznie czy queerowo jest problematyka i podmiotowość roślinna. Wykorzystuję te wątki, mając na uwadze, że można traktować queerowość, czy właśnie podejście feministyczne, nie jako problem konkretnej mniejszości, ale raczej jako kwestię włączania podmiotów na świecie — co jest związane z empatią i wrażliwością, która nie jest tylko wrażliwością gatunkową. Teraz bardziej rozumiem połączenia pomiędzy przestrzeniami, które kiedyś traktowałam jak oddzielne ścieżki twórczości. Z jednej strony moje zainteresowania oscylują wokół posthumanizmu, z drugiej — wokół kwestii społeczno–politycznych. Dlatego bardzo się cieszę, że te dwie ścieżki się połączyły[1].

Liliana Zeic, do 2021 roku znana pod nazwiskiem Piskorska, jest polską artystką pochodzącą z Torunia. Pracuje przy użyciu różnorodnych technik – zarówno rzemieślniczych, jak i wideo, fotografii czy tekstu, tworząc intermedialne i performatywne projekty oparte na badaniach artystycznych. W mojej pracy skupię się na relacyjności międzygatunkowej, ale też międzyludzkiej, którą Zeic tematyzuje, a także realizuje w swoich praktykach artystycznych ostatnich lat. Celem artykułu jest wskazanie, w jaki sposób jakości takie jak współpraca, odpowiedzialność i sojusznictwo dostrzec można w sposobie produkcji i organizacji rezydencji artystycznej *Złożone narzędzia roślinne* (2023), realizowanej przez Zeic w Domu Utopii – Międzynarodowym Centrum Empatii w Nowej Hucie (2023), oraz skorelowanej z nią wystawy *Włóżmy w ziemię wilgotne ziarenko lnu* (2023/2024) w galerii Lokal 30 w Warszawie. Analiza przeprowadzona zostanie w oparciu o zachowaną *online* dokumentację z krakowskiej rezydencji oraz moje

1 Liliana Zeic, rozm. Agata Szymanek, „Szalbiercze," w: *Ćwiczenia duchowe. Rozmowy* (Katowice: Uniwersytet Artystyczny w Katowicach, 2020), 63.

własne ucieleśnione uczestnictwo w warszawskiej wystawie i wydarzeniach jej towarzyszących.

Kuratorstwo, produkcja i troska jako wspólny obszar praktyk

Zbiór praktyk, które nazywam na potrzeby tego tekstu kuratorstwem, zdefiniowałam posiłkując się pracami Sibyl Annice Fisher oraz Laus Katrine Østergaard, które analizują to pojęcie z perspektywy filozoficznej i etnograficznej. W rozprawie *«Curare»: to care, to curate. A relational ethic of care in curatorial practice* Fisher postuluje dyskursywny powrót do tradycyjnego rozumienia roli osoby kuratorskiej, czyli tej, która *opiekuje się* konkretnymi zbiorami[2]. W swojej refleksji badaczka uwzględnia fakt, iż wiele współczesnych kuratorów i kuratorek nie współpracuje na stałe z instytucjami sztuki, choć jednocześnie poprzez swoje konkretne strategie i gesty stara się przeciwdziałać marginalizacji tych grup, które najsilniej doświadczają systemowej przemocy (na przykład rasizmu czy mizoginii). Fisher opisuje praktykowaną przez te osoby troskę jako „tworzenie wrażliwej i postępowej wiedzy oraz organizację transformacyjnych spotkań na wystawach"[3] tematyzujących nierówności czy też projektowanych w alternatywny, niehierarchiczny sposób. Z kolei Østergaard w *The Caring Curator. Exploring Conditions for Care in Curatorial Practices* przytacza wypowiedzi osób zajmujących się kuratorstwem, według których troska realizuje się poprzez uważne trzymanie przestrzeni (*holding space*) podczas danego wydarzenia, klarowne komunikowanie szczegółów logistycznych (takich jak to, gdzie znajduje wejście do budynku, czy na którą godzinę zaplanowany jest koniec eventu). Należy tu nawet tak niespektakularna praca jak troska o infrastrukturę, na przykład o wcześniejsze rozstawienie krzeseł czy stołów[4].

Kuratorstwo rozumiane właśnie w ten sposób, czyli wyrażające się nie tylko poprzez konceptualizację i pracę intelektualną, ale także pracę emocjonalną czy fizyczną, nazywaną często *produkcją* wydarzeń, oraz priorytetyzujące takie jakości jak troska czy przeciwdziałanie nierównościom, będzie podstawą mojej analizy praktyk Liliany Zeic. W tak skonstruowanej definicji zacierają się granice

---

2 Sibyl Annice Fisher, *Curare: To Care, to Curate. A Relational Ethic of Care in Curatorial Practice* (rozprawa doktorska, Leeds, University of Leeds, 2013).

3 Fisher, *Curare: To Care, to Curate...*, 206 (tłumaczenie własne).

4 Laus Katrine Østergaard, *The Caring Curator Exploring Conditions for Care in Curatorial Practices* (praca magisterska, Sztokholm, Stockholms WQL Universitet, 2023), 47–57.

pomiędzy praktykami *stricte* artystycznymi, a tymi pozostającymi zwykle poza ową sferą. Liczą się zarówno komunikacja z odbiorcami i odbiorczyniami na zasadzie klasycznego oprowadzania po wystawie, jak i swego rodzaju animowanie grupy zgromadzonej w danym miejscu, dbanie o potrzeby i komfort zebranych osób.

Oczywiście takie rozumienie praktyki kuratorskiej stawia liczne problemy interpretacyjne. W ramach naukowej analizy może wydawać się ono zbyt nieuchwytne, a jego definiowanie – arbitralne bądź zbyt subiektywne jak na domniemane standardy konstrukcji wywodu. Z tego powodu proponuję, aby uznać moje tezy za porowate i podatne na kontestację, co za Anną Tsing rozumiem nie tyle jako zachętę do ich krytyki, lecz raczej skażenia, umożliwiającego współpracę i wspólne przetrwanie[5]. Poniższa analiza skupi się na działalności Liliany Zeic oraz osób zaproszonych przez nią do współpracy spoza goszczących ją instytucji. Ważne jest dla mnie, aby zaznaczyć, że wspomniane realizacje artystki – zarówno wystawa w Lokalu 30, jak i rezydencja w Domu Utopii – pozostawały pod opieką konkretnych osób kuratorskich, między innymi Łukasza Trzcińskiego i Agnieszki Rayzacher, a także pracowników instytucji, z których pracy również będę czerpać w mojej analizie, posiłkując się choćby materiałami zamieszczonymi *online*.

Relacyjność: współpraca, odpowiedzialność i sojusznictwo

Samo wchodzenie w dialog z teorią akademicką, danymi obiektami czy podmiotami nie wydaje się w świecie sztuki niczym wyjątkowym. Uważam jednak, iż praktyka Zeic pozostaje w tym kontekście szczególna i warta dogłębnej analizy, gdyż, jak postaram się wskazać, otwartość na nawiązywanie transformujących relacji cechuje zarówno teoretyczne, jak i praktyczne aspekty jej pracy. Artystka wielokrotnie sytuuje swoje wystawy czy projekty artystyczno-badawcze w różnorodnych, choć spójnych ze sobą nawzajem kontekstach teoretycznych i historycznych. Przykładem może być wideo *Silne siostry powiedziały braciom* (2019) – poetycki kolaż lesbijsko-queerowych manifestów z drugiej połowy XX wieku, a także archiwistyczna realizacja *Sourcebook/Książka Źródeł* (2020), będąca pró-

5 Anna Lowenhaupt Tsing, *Grzyb u kresu świata. O możliwości życia na ruinach kapitalizmu*, tłum. Monika Rogowska-Stangret, Aleksandra Ross, Janusz Grygieńć (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2024), 67-78. Kategorię skażonej współpracy rozwinę w dalszej części tekstu.

bą odzyskania historii polskich queerowych feministek[6], czy wystawa *Ręce mam wypełnione pracą* (2024) w galerii Lisowski, która przywoływała niemal całkowicie zapomnianą postać artystki Natalii Bobrówny.

Feministyczna historia sztuki, queerowy aktywizm czy posthumanistyczna afirmacja relacji międzygatunkowych to nie tylko tematy przypisywane sztuce Zeic przez krytyków i krytyczki sztuki, ale również, a może przede wszystkim, jej własna świadoma i pieczołowicie konstruowana narracja, przybierająca niekiedy cechy autoetnografii czy autoteorii. Konteksty, którymi artystka opatruje czy też otula swoje praktyki, bywają nieraz tak bogate, że niektóre komentatorki zarzucają jej przeteoretyzowanie[7]. Krytyka tego rodzaju sugeruje, iż praktyka Zeic wymyka się tym rozumieniom sztuki, które skupiają się na obiekcie, a zbliża się do nieco szerszej, interdyscyplinarnej perspektywy, która obejmuje również to, co badawcze, relacyjne i właśnie kuratorskie.

Za szczególnie ciekawe w działaniach artystycznych Liliany Zeic uważam właśnie owo dynamiczne oscylowanie między teorią a praktyką, które sprawia, że rejestry, w których porusza się artystka, zatracają ostrość i przenikają się, tworząc jednocześnie spójne, wielowymiarowe narracje o rzeczywistości. Wskazuje na to opis projektu rezydencyjnego w Domu Utopii, którego program zawarł w sobie zarówno pracę badawczą, rozmowy i spotkania performatywne z publicznością, jak i warsztaty choreograficzne:

> Projekt *Złożone narzędzia roślinne* łączy w sobie teoretyczny namysł i praktyczne badania oscylujące wokół wsparcia przyrody dla rozwoju queerowych form życia […]. Artystka poszukuje nowych form opowiadania o doświadczaniu samej queerowości, rozumianej jako niezgody na społecznie, kulturowo i patriarchalnie ustalone normy. W ramach rezydencji […] dzięki i razem z roślinami, uczyć będziemy się od przyrody: od ich zdolności regeneracji, sposobów wzrostu, rezyliencji oraz połączeń, które kreują się między nimi[8].

---

6 Gabriela Sułkowska, „Przydatne wiązania. «Sourcebook / Książka» źródeł Liliany Piskorskiej," *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 26 (2020), https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2178 (27.06.2025).

7 Wiktoria Kozioł, „Sprawiedliwy gniew. «Siedzą panny kołem, jastrzębia powieszono» Liliany Piskorskiej w Nośnej", *Magazyn SZUM*, 25.09.2020, https://magazynszum.pl/sprawiedliwy-gniew-siedza-panny-kolem-jastrzebia-powieszono-liliany-piskorskiej-w-nosnej/ (27.06.2025).

8 „Złożone narzędzia roślinne," *domutopii.pl*, 31.08.2023, https://domutopii.pl/aktualnosci/zlozone-narzedzia-roslinne/ (27.06.2025).

W całym dyskursie powstałym wokół rezydencji i wystawy pojawia się wiele wątków związanych z międzygatunkową relacyjnością. Postanowiłam zebrać je w trzech polifonicznych kategoriach proponowanych przez badaczki związane z perspektywą posthumanistyczną. Są to kolejno ludzko-nieludzkie **współprace, odpowiedzialność i sojusznictwo**. Ów zestaw pojęciowy uznaję za eksperymentalny, otwarty na przekształcenia oraz ujęcia bardziej kompleksowe, niż to możliwe w ramach pojedynczego artykułu[9].

Współpracę definiować będę za Anną Tsing, która przygląda się temu pojęciu poprzez kategorię *skażenia*[10]. Zmiana przebiegająca poprzez zanieczyszczenie, biologiczne lub też rozumiane szerzej jako ingerencja w zastany dyskurs, jest według Tsing właśnie tym, co sprawia, iż zbiór elementów staje się czymś więcej niż sumą swoich części – staje się *wydarzeniem*. Jednostkowej wizji przetrwania opartej na samowystarczalności i logice „jeden przeciwko wszystkim" przeciwstawiona zostaje opowieść o przetrwaniu wymagającym współprac, transformujących spotkań i różnorodności. Tożsamość poszczególnych bytów jest zatem nieustannie wytwarzana w procesach kolektywnych działań i wzajemnych wpływów, również tych niepożądanych lub destrukcyjnych. Jednak, podążając za myślą Tsing, to właśnie skażenie rozumiane jako współpraca jest odpowiedzią na niepewność (*precarity*), która stała się – lub też od zawsze była – kondycją istot ludzkich i nie-ludzkich.

Proponuję, aby właśnie poprzez kategorię skażonej współpracy rozumieć cytowane powyżej działanie „dzięki i z roślinami" podczas rezydencji Zeic. Produktywne zdaje się postrzeganie poprzez tę soczewkę zarówno zamiaru współpracy z roślinami, rozumianego jako próby twórczego współbycia w jednej przestrzeni materialno-dyskursywnej, jak i dowartościowania roślin jako istot współpracujących oraz skażających siebie nawzajem. Warto zaznaczyć, że analizowany dyskurs rezydencji, jak mogłaby to ująć Donna Haraway, raczej pozostawia z pytaniami, niż jednoznacznie na nie odpowiada:

> Przyglądamy się badawczo roślinom traktując je jako autonomiczne i podmiotowe oraz zastanawiając się, jak to w ogóle robić. Jak być z roślinami, tak by nie używać

9 Koncepcję troski i opieki w perspektywie posthumanistycznej rozwija przykładowo María Puig de la Bellacasa. Patrz: María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2017).

10 Tsing, *Grzyb u kresu świata...*, 67-68.

> ich tylko do opowiadania ludzkich opowieści, nie traktować ich tylko jako metaforę? Jak wyobrazić sobie wspólnotę nie tylko ludzką? Czy wspólnota queerowa: wspólnota wszystkich tych, które i którzy są na marginesie tego, co nazywamy 'normą', może wymykać się także kategoriom gatunkowym i rozszerzać na to, co nieludzkie? Na to, co roślinne, płynne, agrarne, wychodzące z ziemi?[11]

Haraway jest zresztą teoretyczką, której rozumienie odpowiedzialności jako fundamentalnej dla każdego gatunku zdolności do odpowiedzi (*response-ability*)[12] również uważam za pomocne w analizie praktyk Zeic. Zdolność owa wyrasta według niej z wielokierunkowych relacji opartych na różnicy – jest zatem ryzykowna, gdyż niesie prawdopodobieństwo nieporozumień czy sprzeciwu. Uwikłanie w przemoc tkwi u podstaw rozumowania Haraway, gdyż swoją koncepcję rozwija ona na przykładzie relacji między ludźmi a zwierzętami laboratoryjnymi. Odpowiedzialność stanowi według teoretyczki cechę zarówno ludzi, jak i nie-ludzi, jednak nie jest to w żadnym razie wskazanie, iż dynamiki władzy są w relacjach międzygatunkowych symetryczne. Analizując myśl Haraway, Lydia Baan Hofman sytuuje odpowiedzialności/zdolności do odpowiedzi zarówno w przestrzeni ontologii, jak i etyki oraz polityki. Twierdzi, iż „Haraway wzywa do kultywowania odpowiedzialności dla wielogatunkowego rozkwitu na zniszczonej ziemi. […] Według niej odpowiedzialność ostatecznie sprowadza się do otwartej i szczerej ciekawości, która prowadzi do transformacyjnych, responsywnych relacji"[13].

Wątek zmiany paradygmatu onto-epistemologicznego[14], a w związku z tym także etyczno-politycznego, w obliczu wyzwań współczesności porusza również badaczka Dominika Wasilewska, będąca jednocześnie współpracowniczką Liliany Zeic. W swoim tekście *Koalicja ciał narażonych: możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami* rozważa nowoczesną „obiet-

---

11 „Złożone narzędzia roślinne", 2023.

12 Donna J. Haraway, „Sharing Suffering. Instrumental Relations between Laboratory Animals and Their People," w: *When species meet* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2008), 88-97.

13 Lydia Baan Hofman, „Immanent obligations of response: articulating everyday response-abilities through care," *Distinktion: Journal of Social Theory*, 21.06.2023, https://doi.org/10.1080/1600910X.2023.2222339 (27.06.2025).

14 Karen Barad, „Posthumanistyczna performatywnoość: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie," tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 358.

nicę czystości" jako pułapkę kapitalistycznego, indywidualistycznego myślenia o granicach zarówno materialnych, jak i tych związanych z podmiotowością[15]. Z drugiej strony ujmuje ludzko-nieludzką cielesność, zawsze w jakiś sposób zanieczyszczoną z powodu wszechobecności antropogenicznych toksyn, jako punkt wyjścia do budowania wspólnot i „queerowego spokrewniania się". Mimo że pojęcie toksyczności czy skażenia wybrzmiewa w tekście Wasilewskiej nieco inaczej niż u Tsing, nieuchronnie odsyłając nas do ucieleśnionego, wręcz endokrynologicznego doświadczenia antropocenu czy katastrofy klimatycznej, odpowiedź na kryzys zdaje się być podobna w refleksji obu badaczek. Nie staje się nią zamknięcie w ciasnych granicach normatywnego ciała czy bytu, złudnie niezagrożonego wpływami z zewnątrz, lecz właśnie radykalna otwartość – czy raczej dowartościowanie jej nieodzowności.

Podobne rozpoznania pojawiają się w tekście kuratorskim Joanny Sokołowskiej do wystawy *Włóżmy w ziemię…*, która pisze:

> Idąc za zaproszeniem do pracy wyobraźni, queerowe społeczności stają się potencjalnymi sojuszniczkami świata roślin, kiedy eksperymentują z poszerzaniem wrażliwości także na poziomie międzygatunkowym. Na styku ludzkich i botanicznych ciał Liliana Zeic odkrywa pole do regeneracji i zakorzenienia nowych opowieści o odporności, współistnieniu i przetrwaniu w zdegradowanym środowisku[16].

Bliska praktyce Liliany Zeic queerowa ekologia, rozumiana za Daną Luciano i Mel Chen jako próba ujęcia natury, biologii i seksualności w świetle teorii queer, przy jednoczesnym odrzuceniu ekoheteronormatywności (założenia, że heteroseksualność i cispłciowość stanowią zarówno kulturowy, jak i biologiczny standard)[17] staje się zatem perspektywą spójną z opisanymi wyżej postulatami teoretyczek posthumanistycznych. Stanowi odpowiedź zarówno na wykluczenie społeczne nienormatywnych ciał i podmiotów, jak i na stres klimatyczny[18] czy wszechobecność toksycznych substancji.

---

15 Dominika Wasilewska, „Koalicja ciał narażonych: możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami," *Dialog Puzyny*, 2023, 148–68.

16 Joanna Sokołowska, „Liliana Zeic. *Włóżmy w ziemię wilgotne ziarenko lnu* | Let's Slip a Moist Flax Seed into Soil", *lokal30.pl*, 4.12.2023, https://lokal30.pl/liliana-zeic-wlozmy-w-ziemie-wilgotne-ziarenko-lnu/ (27.06.2025).

17 Dana Luciano i Mel Y. Chen, „Has the Queer Ever Been Human?", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21, nr 2–3 (2015): 182-208, https://doi.org/DOI 10.1215/10642684-2843215.

18 Pojęcia tego używam za autorką cytowanego tekstu kuratorskiego. Patrz: Sokołowska, „Liliana Zeic. *Włóżmy w ziemię...*", 2023.

Rozproszone autorstwo, ludzko-nieludzka sprawczość oraz troska o przestrzeń

W trakcie trwania rezydencji *Złożone narzędzia roślinne* odbyło się kilka otwartych spotkań performatywnych, między innymi *Rozwijanie queerowych form życia. Opowiadanie razem z roślinami* czy *Ciało roślinne – ciało ludzkie* oraz warsztat ruchowy z choreografem Filipem Kijowskim *O poruszaniu wspólnoty*. Cały program rezydencyjny powstał we współpracy z badaczką Dominiką Wasilewską, artystką i biolożką Krysią Jędrzejewską-Szmek oraz etnobotaniczką Rutą Pindyryndą. Ważną rolę odgrywał również Ogród Wiatrowy wyrosły na dachu Domu Utopii:

> Naszymi przewodniczkami będą rośliny rosnące na dachu Domu Utopii: ogród zasiany przez wiatr, stworzony z ruchu roślin, a nie z działalności człowieka. Ogród chwastów, chabazi, badyli i zielska – roślin, które nauczyły się żyć przy człowieku. A w szczególności jedna konkretna roślina, czyli bylica pospolita. Zapraszamy do wspólnej praktyki ruchowej i do wspólnej rozmowy, a wszystko w przestrzeni swobody, regeneracji i wzajemnej uważności[19].

Z kolei na wystawie *Włóżmy w ziemię…* w przestrzeni galerii Lokal 30, oprócz intarsji Liliany Zeic, które stanowiły główną część ekspozycji, znalazły się również pozostałości czy wytwory rezydencji – fotografie, niewielkie instalacje stworzone z materiałów roślinnych, ukryte w słoikach materiały zapachowe, a także rozproszone po galerii ususzone kwiatostany chmielu. Te powidoki zdawały się zaświadczać o procesie, który miał miejsce w Domu Utopii, oraz podkreślać ciągłość procesu, którego wystawa stanowiła integralną część. Słoje i butelki z olejkami zapachowymi, umieszczone na stole wraz z innymi materiałami rezydencyjnymi, tworzyły swego rodzaju scenografię laboratorium, miejsca badań i potencjalnych odkryć, w które rośliny wkraczały nie jako bierny przedmiot analizy, a raczej istoty, których tajemnicza, do końca nierozpoznana sprawczość pozostawała głównym tematem całego przedsięwzięcia.

Na wspomnianym stole znajdował się również wydruk tekstu *W stronę queerowej ekologii*, stworzony na potrzeby rezydencji przez Lilianę Zeic, Krysię Jędrzejewską-Szmek oraz Dominikę Wasilewską[20]. Składa się on z kilku fragmentów,

---

19 „Złożone narzędzia roślinne," 2023.

20 Liliana Zeic, Dominika Wasilewska, Krysia Jędrzejewska-Szmek, „W stronę queerowej ekologii – warsztaty-spotkanie" (tekst udostępniony dzięki uprzejmości Liliany Zeic, b.d.).

z których każdy napisany został przez jedną z autorek. Jednak w trakcie lektury *W stronę queerowej ekologii* trudno mieć pewność co do autorstwa poszczególnych akapitów. Fragmenty dzielą się na jeszcze mniejsze części, które przeplatają się ze sobą, tworząc polifoniczy kolaż czy konstelację głosów, stylów i perspektyw. Tekst Zeic o nawłoci kanadyjskiej splata się z poetycko-akademicką *Odą do marginalności* Wasilewskiej oraz impresjami Jędrzejewskiej-Szmek na temat kłącza, szparki, mchu i roślinnej seksualności.

Całość tekstu stała się podstawą wydarzenia towarzyszącego wystawie, podczas którego Zeic zaprosiła osoby uczestniczące do niehierarchicznej, kolektywnej praktyki głośnego czytania. Każda osoba mogła przyłączyć się do niego w wybranym momencie, czytając fragment dowolnej długości, siedząc w kręgu i podążając za wydrukowanym tekstem. W ten sposób wielogłosowość *W stronę queerowej ekologii* została dodatkowo zwielokrotniona poprzez liczbę osób, które zaangażowały się w jego wspólne odczytanie, a także różnorodność sposobów, na jakie uczestnictwo w tej praktyce mogło się przejawić podczas całego wydarzenia.

Wspomniane aspekty pracy Zeic reprezentują bardzo szerokie spektrum interdyscyplinarnych działań – od współpracy przy projekcie rezydencyjnym z badaczkami i choreografem po projektowanie i przeprowadzanie partycypacyjnych formatów wydarzeń, takich jak warsztat czy kolektywne czytanie, oraz aranżację przestrzeni wystawienniczej i wybór eksponowanych obiektów czy śladów praktyk (tu sprawstwo mogło dodatkowo rozłożyć się pomiędzy kuratorkę wystawy, osoby zajmujące się Lokalem 30, jak i samą przestrzeń galerii oraz jej specyfikę). Kierując się przywołaną na wstępie definicją kuratorstwa, która, jak się zdaje, mogłaby objąć te decyzje organizacyjne oraz często niewidzialne czy nierozpoznane dyskursywnie aktywności, można wyróżnić kilka podstawowych jakości, które charakteryzują praktykę artystyczno-koncepcyjną Liliany Zeic.

Rozpoznaję je jako rozproszenie autorstwa, rozumiane jako otwarcie przestrzeni współprac zachodzących zarówno między ludźmi, jak i między gatunkami, z zastrzeżeniem, że praktyka ta pozostaje możliwie konsensualna i nie zawłaszcza autorytarnie pracy innych, podkreślając mnogość zaangażowanych podmiotów. Łączy się to z dyskursywno-praktycznym (granica między tymi sferami wydaje się w perspektywie onto-epistemologicznej momentami trudna bądź

niemożliwa do wyznaczenia) rozpoznaniem sprawczości zarówno ludzkich, jak i nieludzkich uczestników działań. Mówiąc o przestrzeni sztuki czy działań animacyjnych, trudno jest jednoznacznie określić, w jaki sposób to rośliny miałyby przejąć autorstwo czy okazać się sprawcze, jeśli myślimy o tych kategoriach w sposób antropocentryczny – czyli według Tsing priorytetyzujący autonomię, świadomość i zamiar[21]. Rozwiązaniem może okazać się perspektywa Doroty Golańskiej, która w tekście *O praktykach i procesie. Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy* stwierdza, iż krytyczne przyjrzenie się zarówno materialności, jak i afektywności badań artystycznych oraz sztuki – czyli dokładnie tych obszarów, w których porusza się Zeic – pozwala zauważyć, że „materia nigdy nie jest bierna"[22]. W jej rozumieniu nowy materializm pozwala na wyjście z klinczu powodowanego przez podział na żywe i nieożywione oraz sprawcze i niezdolne do działania.

Na szczególną uwagę zasługuje zatem włączenie cielesności do procesów badawczo-artystycznych Zeic. W wyżej przytoczonym cytacie byty roślinne z Ogrodu Wiatrowego stają się zarówno inspiracją, jak i przyczynkiem czy katalizatorem praktyk ruchowych, zaproponowanych podczas warsztatów choreograficznych przez Filipa Kijowskiego. To, jaką rolę w tworzeniu się wspólnot, pokrewieństw czy koalicji pełnią ludzko-nieludzkie ciała według badaczek posthumanistycznych, ściśle przenika się z zamiarem projektowania warsztatu w oparciu o niedoskonałą, niedyskursywną wiedzę o bardzo niepewnym statusie. Według Zeic i jej współpracowników jesteśmy jednak w stanie czerpać tę wiedzę z roślinnego życia, gdyż zdaje się nam to umożliwiać właśnie wspólnota ucieleśnienia. Podatność na warunki otoczenia, takie jak choćby grawitacja czy temperatura, a także niepewność co do przetrwania zarówno nas jako jednostek, jak i gatunku zdają się w uniwersum projektu Zeic łączyć nie-ludzi i ludzi, w szczególności tych, którzy nie mogą liczyć na wsparcie systemów ekonomiczno-społeczno-politycznych.

Golańska przywołuje również kategorię *czucia* jako niedocenianego przez perspektywę antropocentryczną sposobu generowania i pozyskiwania wiedzy.

---

21 Tsing, *Grzyb u kresu świata*..., 59.

22 Dorota Golańska, „O praktykach i procesie. Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy," w: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemęcka i Monika Rogowska-Stangret (Lublin: E-naukowiec, 2018), 214.

Dzięki takiemu ujęciu praktyka uważnego trzymania przestrzeni (*holding space*) w trakcie warsztatu, a więc wytwarzania swoją aktywną obecnością przestrzeni otwarcia na wszelkiego rodzaju interakcje (przy czym nie możemy wykluczyć, że będą one jedynie międzyludzkie), okazuje się czymś, co mogłoby wpisywać się w „etykę relacji", którą Golańska przeciwstawia okulocentrycznej oraz zdominowanej przez autorytarną władzę języka „etyce reprezentacji". Tym samym opisane działania Liliany Zeic można rozumieć jako postulatywne dla alternatywnych modeli kuratorskich inspirowanych perspektywą nowomaterialistyczną.

Zakończenie: posthumanistyczne przecięcia teorii i praktyki artystycznej

Zaproponowane przeze mnie rozumienie praktyki kuratorskiej odbiega od tego związanego ściśle z projektowaniem wystawy. Mimo to uważam, że inspiracja kategoriami posthumanistycznymi i nowomaterialistycznymi może znacząco poszerzyć pole analizy różnorodnie definiowanych praktyk związanych z twórczością artystyczną. Praktyka Liliany Zeic stanowi przykład szczególny, gdyż, jak starałam się wykazać, tematyka opisanych projektów jej autorstwa ściśle przenika się ze sposobem organizacji, produkcji i aranżacji. Teoria i praktyka stają się więc z tej perspektywy nie tyle spójne na poziomie etycznym czy politycznym, co zaczynają stanowić raczej spektrum niż obiekty binarnego podziału.

Zatarcie granic między epistemologią i ontologią, jednostką i wspólnotą oraz materią i znaczeniem, które wyłania się z badań takich teoretyczek jak Karen Barad, Donna Haraway czy Anna Tsing, pozwala spojrzeć w sposób alternatywny na wytwarzanie i projektowanie sztuki. Kuratorstwo staje się w tej perspektywie obszarem działań obejmującym różnorodne sfery – zarówno teoretyczne, praktyczne, jak i te niemieszczące się w żadnej z kategorii. Te niedookreślone aktywności, sytuujące się na przecięciu pracy intelektualnej i fizycznej, stają się kwestiami spornymi dla dyskursu, lecz nie dla pełnego sprzeczności obszaru cielesności rozumianej nowomaterialistycznie. Możliwe, że takie rozumienie kuratorstwa umożliwia alternatywne sposoby pojmowania międzygatunkowej relacyjności w sztuce. Nie stanowi ona wyłącznie współpracy między dwoma oddzielnymi grupami istot, ale raczej przestrzeń nieustannych, często niedookreślonych, choć mimo to uchwytnych materialnie przepływów, kwestionującą wszelkie dychotomiczne podziały.

Bibliografia

Barad, Karen. „Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie." Tłum. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 323-360. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.

„Złożone narzędzia roślinne," *domutopii.pl*, 31.08.2023. https://domutopii.pl/aktualnosci/zlozone-narzedzia-roslinne/ (27.06.2025).

Fisher, Sibyl Annice. *Curare: To Care, to Curate. A Relational Ethic of Care in Curatorial Practice*. Rozprawa doktorska. Leeds, University of Leeds, 2013.

Golańska, Dorota. „O praktykach i procesie. Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy." W: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemęcka i Monika Rogowska-Stangret, 196–219. Lublin: E-naukowiec 2018.

Haraway, Donna J. *When species meet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008.

Hofman, Lydia Baan. „Immanent obligations of response: articulating everyday response-abilities through care." *Distinktion: Journal of Social Theory*, 21.06.2023. https://doi.org/10.1080/1600910X.2023.2222339 (27.06.2025).

Kozioł, Wiktoria. „Sprawiedliwy gniew. «Siedzą panny kołem, jastrzębia powieszono» Liliany Piskorskiej w Nośnej." *Magazyn SZUM*. 25.09.2020. https://magazynszum.pl/sprawiedliwy-gniew-siedza-panny-kolem-jastrzebia-powieszono-liliany-piskorskiej-w-nosnej/ (27.06.2025).

Luciano, Dana; Mel, Y. Chen. „Has the Queer Ever Been Human?" *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21, nr 2–3 (2015): 182-208, https://doi.org/DOI 10.1215/10642684-2843215.

Østergaard, Laus Katrine. *The Caring Curator Exploring Conditions for Care in Curatorial Practices*. Praca magisterska. Sztokholm, Stockholms Universitet, 2023.

Sokołowska, Joanna. „Liliana Zeic *Włóżmy w ziemię wilgotne ziarenko lnu* | Let's Slip a Moist Flax Seed into Soil." *lokal30.pl*. 4.12.2023. https://lokal30.pl/liliana-zeic-wlozmy-w-ziemie-wilgotne-ziarenko-lnu/ (27.06.2025).

Sułkowska, Gabriela. „Przydatne wiązania. «Sourcebook / Książka źródeł» Liliany Piskorskiej." *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 26 (2020). https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2178 (27.06.2025).

Wasilewska, Dominika. „Koalicja ciał narażonych: możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami." *Dialog Puzyny*, 2023, 148–68.

Zeic, Liliana. Rozmowa z Agatą Szymanek. „Szalbiercze." W: *Ćwiczenia duchowe. Rozmowy*, 63. Katowice: Uniwersytet Artystyczny w Katowicach, 2020, 62-81.

Tsing, Anna. *Lowenhaupt. Grzyb u kresu świata. O możliwości życia na ruinach kapitalizmu*. Tłum. Rogowska-Stangret, Monika; Ross, Aleksandra; Grygieńć, Janusz. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2024.

Zeic, Liliana; Wasilewska, Dominika; Jędrzejewska-Szmek, Krysia. „W stronę queerowej ekologii – warsztaty-spotkanie." Tekst udostępniony dzięki uprzejmości Liliany Zeic, b.d.

Elena Righini

University of the Basque Country EHU/UPV
San Sebastián, Spain

Independent art curator based in San Sebastián, Spain, currently a PhD student in Sustainable Curatorial Practices at the University of the Basque Country. Her curatorial portfolio includes exhibitions throughout Europe, such as *Immateriality of Rejection* (Helsinki, 2024), *Ways of Healing* (Bologna, 2024), and *Memorie future* / Disseminati project (Trento and Rovereto, 2023). Her research and publications address ecofeminism, sustainable artistic practices, eco art, and cultural welfare, consistently pursuing ecocentric solutions for improved art systems and exhibition-making practices.

https://orcid.org/0009-0003-6383-239X

Sustainable Curating: The Exhibition as Ecosystem

Abstract

By acknowledging the profound interconnections between culture and nature, exhibitions can become sites of collective care, fostering new narratives of belonging that resist the destructive forces of capitalism. The egocentric logic shaping human superstructure does not accommodate rhizomic and collaborative approaches to conceptualizing exhibition-making and the broader art ecosystem. Through hypocritical greenwashing, environmental sustainability is presented as defining human-ecosystem interactions, yet without genuine implementation of Gaia theory or recognition of humanity as an integral component thereof.

To introduce Gaia's natural sustainability principles to the art world, one may apply to exhibition-making the fundamental chemical principle: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed. While this natural law has traditionally been considered within scientific domains, it remains valid across all natural and anthropogenic fields. Once an exhibition is conceived, all impacts on people, economy, and environment cannot be annulled; they merely assume different forms and are displaced elsewhere. Working on sustainable curatorial strategies entails applying nature's laws to all art production, beginning with exhibition-making in terms of societal, economic, and environmental impact, while recognizing that the anthropocentric system humans have constructed now constitutes an integral part of the ecosystem and inevitably contributes to shaping it.

Sustainable exhibition practice challenges the artificial divide between culture and nature, urging us to reconceptualize curating as a practice integrated within Gaia—the holistic ecosystem. This necessitates fostering mutual care, interconnection, and ecological justice, precisely as Nature operates. The exhibition, consequently, transcends mere display to become a practical recognition of sustainability practices' value in guaranteeing a more equitable art system, characterized by recognized human rights (social sustainability), conscious environmental footprint (environmental sustainability), and balanced resource utilization (economic sustainability).

Keywords: Sustainable curating, Ecofeminism, Integration Practices, Eco Logic, Gaia, Ecosystem

Kuratorstwo zrównoważone: wystawa jako ekosystem

Abstrakt

Dzięki dostrzeżeniu głębokich powiązań między kulturą a naturą, wystawy mogą stać się przestrzeniami wspólnej troski, sprzyjającymi powstawaniu nowych narracji przynależności, które przeciwstawiają się destrukcyjnym siłom kapitalizmu. Egocentryczna logika kształtująca superstrukturę ludzką nie uwzględnia kłączowatego i opartego na współpracy podejścia do konceptualizacji tworzenia wystaw i szerszego ekosystemu sztuki. Poprzez hipokryzję ekokłamstwa, zrównoważony rozwój środowiska bywa przedstawiany jako definiujący interakcje między człowiekiem a ekosystemem, jednak bez rzeczywistego wdrożenia teorii Gai lub uznania ludzkości za jej integralną część.

Aby wprowadzić zasady naturalnego zrównoważenia Gai do świata sztuki, można zastosować do tworzenia wystaw podstawową zasadę chemiczną: nic nie powstaje, nic nie ginie, wszystko się przemienia. Chociaż prawo to tradycyjnie rozpatrywano w kontekście naukowym, ma ono zastosowanie we wszystkich dziedzinach związanych z naturą i działalnością człowieka. Po stworzeniu wystawy nie można anulować jej wpływu na ludzi, gospodarkę i środowisko; przybiera on jedynie inne formy i przenosi się w inne miejsce. Praca nad zrównoważonymi strategiami kuratorskimi wymaga zastosowania praw natury do całej produkcji artystycznej, począwszy od tworzenia wystaw pod kątem wpływu społecznego, gospodarczego i środowiskowego, przy jednoczesnym uznaniu, że antropocentryczny system stworzony przez ludzi stanowi obecnie integralną część ekosystemu i nieuchronnie przyczynia się do jego kształtowania.

Zrównoważona praktyka wystawiennicza podważa sztuczny podział między kulturą a naturą, zachęcając nas do ponownego przemyślenia kuratorstwa jako praktyki zintegrowanej z Gają – holistycznym ekosystemem. Wymaga to wspierania troski, wzajemnych powiązań i sprawiedliwości ekologicznej, dokładnie tak, jak działa Natura. Wystawa wykracza zatem poza zwykłą ekspozycję, stając się praktycznym uznaniem wartości zrównoważonych praktyk w gwarantowaniu bardziej sprawiedliwego systemu sztuki, charakteryzującego się uznaniem praw człowieka (zrównoważenie społeczne), świadomym wpływem na środowisko (zrównoważenie środowiskowe) i zrównoważonym wykorzystaniem zasobów (zrównoważenie ekonomiczne).

Słowa kluczowe: Zrównoważone kuratorstwo, ekofeminizm, praktyki integracyjne, ekologia, Gaja, ekosystem

Sustainable Curating: The Exhibition as Ecosystem

Elena Righini
University of the Basque Country EHU/UPV, San Sebastián, Spain
ORCID 0009-0003-6383-239X

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 105-119
DOI 10.48239/ISSN123266824806

Nothing is Created, Nothing is Destroyed

The increasing prominence of ecology in artistic practice reflects its gradual emergence within global political discourse: the consequences of human exploitation of the biosphere have become undeniable in contemporary times, rendering continued ignorance untenable.

Nevertheless, the logical recognition of humanity's integration within the planetary ecosystem appears insufficient to catalyze collective ecological consciousness. Our deficit of awareness, coupled with the relentless imperative for progress, has precipitated the current geological epoch—the Anthropocene—wherein large-scale anthropogenic activities fundamentally reshape environments and modify ecosystems.[1] "During the past two centuries, the global effects of human activities have become clearly noticeable"[2]: the magnitude and severity of ecosystem transformations initiated by humanity over the past two hundred years rival modifications that natural processes required millennia to accomplish. Since the First Industrial Revolution, humanity has emerged as the predominant influence on global ecology.[3] Examining selected data from the comprehensive research conducted by McNeill and Engelke: global population

1 Timothy Morton, „A Quake in Being. An Introduction to Hyperobjects," in: *Hyperobjects* (University of Minnesota Press, 2013).

2 Paul Crutzen, „Welcome to the Anthropocene," 2000.

3 Simon L Lewis and Mark Andrew Maslin, „A Transparent Framework for Defining the Anthropocene Epoch," *The Anthropocene Review* 2, no. 2 (August 29, 2015): 128–46, https://doi.org/10.1177/2053019615588792.

expanded from 900 million at the end of the eighteenth century to 2 billion by 1930, ultimately reaching 7 billion in 2011; worldwide plastic production increased from 1 million tons in 1950 to 300 million tons by 2015; in 1945, immediately preceding the post-war economic boom, approximately 40 million motor vehicles existed globally, whereas by 2014 this figure had escalated to 850 million. These and additional data substantiate the theory of the "Great Acceleration" characterizing the contemporary period, commencing in the years following World War II. These authors emphasize that such an accelerating trajectory "cannot persist indefinitely." While they refrain from predicting precise timelines for resource depletion, they acknowledge this moment will constitute merely a brief interlude in Earth's history. Conversely, the Anthropocene will endure considerably longer, as "our capacity to alter ecosystems will only increase."[4]

At the 22nd Triennale di Milano (2019), titled *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, numerous transformations occurring over the past two centuries were cartographically represented in a significant installation: *The Room of Change* (2019) by Italian collective Accurat.[5] This team of researchers and designers synthesized an extraordinary volume of data concerning nature, the universe, human well-being, and technology through design visualization, presenting them collectively in a comprehensive timeline.[6] In front of this incredibly complex, rich and precise scientific representation of changes, the viewer has no possibility to orientate himself. Through the vision of this mural, it is possible to perceive the large scale of our impact, both positive and negative, both on nature and on humanity itself.

Confronted with this remarkably complex, detailed, and scientifically precise representation of change, viewers find themselves deliberately disoriented. Through this mural's visualization, one perceives the extensive scale of anthropogenic impact, both beneficial and detrimental, on both natural systems and humanity itself.

---

4 McNeill and Engelke.

5 Giorgia Lupi, „The Room of Changes," in *Broken Nature. XII Triennale Di Milano* (Milano: Triennale di Milano, 2019), 186–89; T. J. Demos, „Climate Control: From Emergency to Emergence," *E-Flux* 104 (2019), https://www.e-flux.com/journal/104/299286/climate-control-from-emergency-to-emergence/.

6 For an image of the work, please check Giorgia Lupi, „The Room of Changes".

Beyond this singular artwork, the Broken Nature exhibition exemplifies how curatorial practice can reconceptualize exhibitions as spaces for reimagining our entanglement with the more-than-human world. By acknowledging the profound interconnections between culture and nature, exhibitions can become sites of collective care, fostering alternative narratives of belonging that resist the destructive forces of anthropocentric logic. The egoism structuring human superstructure precludes rhizomic and collaborative modes of conceptualization regarding not only exhibition-making but the entire art ecosystem.[7] Through hypocritical greenwashing practices, environmental sustainability is positioned as defining human-ecosystem interactions, while simultaneously disregarding *Gaia* theory and failing to internalize that humanity constitutes the ecosystem—indeed, presently its most consequential component. Sustainability discourse itself frequently treats humans and nature as discrete entities, consistently prioritizing human well-being over holistic ecosystem health. Given that humanity represents the primary causative factor in planetary degradation, the foundational concept underlying sustainable policies constitutes an inherent paradox—one among many "human paradoxes"[8].

Our insufficient awareness in evaluating the consequences of our behaviors—intensive agriculture, mass livestock production, deforestation, intensive fishing, resource extraction—derives partially from the multitude of actors perpetually engaged in terrestrial life. Predicting ecosystem responses to invasive practices proves nearly impossible due to the numerous living entities comprising these systems. In 1979, James Lovelock first theorized a hypothesis now widely recognized. He applied the name of Gaia, historically attributed in ancient Greece to the Earth goddess, to conceptualize Earth as a living entity.[9] All life forms and materials on and beneath Earth's surface constitute compo-

---

7 The rhizome is a networking structure, especially evident in the underground structure of specific roots. Mushrooms were particularly studied for their ability to create very dense rhizomes, not only for creating a great and collaborative underground environment but also for potential organic-based materials based on rhizome, like mycelium. See: Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World* (Princeton: Princeton University Press, 2025).

8 Mark Daniel Cohen, „The Paradox of Eco-Logic: The Art of Agnes Denes," in: *Agnes Denes: Art for the Third Millennium - Creating a New World View. A Retrospective*, ed. Ludwig Museum exhibition catalogue (Budapest: Marcus Campbell Art Books, 2008), http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_The_Paradox_of_Eco_Logic_by_Mark_Daniel_Cohen.pdf.

9 James E. Lovelock, „Preface," in *Gaia. A New Look to Life on Earth*, 2000th ed. (New York: Oxford University Press, 1979).

nents of a singular system—a meta-organism: "we are part of a greater whole". While this concept has resonated intuitively throughout history, anthropocentric rationalization has distorted it: humanity has historically instrumentalized the Gaia concept to assess ecosystem tolerance thresholds, attempting to forecast limits and risks of transgression. Predictably, such assessments consider exclusively consequences for humanity and its systems. Lovelock argues this represents not merely territorial exploitation but exploitation of the theory itself. Although Gaia pervades existence, it possesses an atopic nature: it cannot be localized.[10] From this perspective, it constitutes the most transcendental yet immanent concept, present in all phenomena, perpetually perceptible yet never fully recognizable.

To introduce Gaia's natural sustainability to the art world, one may apply to exhibition-making the fundamental chemical principle: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed.[11] While this natural law has traditionally been considered within scientific domains, it remains applicable across all natural and anthropogenic fields. Once trauma is inflicted, it cannot disappear – it can only metamorphose. Once an artwork is fabricated from materials, it inevitably transforms over time and eventually reaches its terminus, becoming something else. Once an exhibition is conceived, all impacts on people, economy, and environment cannot be revoked; they merely assume alternative forms and are displaced elsewhere.

Exhibition as Context

Marcel Duchamp's 1938 site-specific installation *1200 Bags of Coal*, realized for the International Exhibition of Surrealism, may be considered among the earliest experiments in environmental art. This work—re-enacted in 1972 by Elaine Sturtevant—consisted of 1200 jute bags suspended from the ceiling of the Galerie des Beaux-Arts.[12] The contents of these bags remain unknown: they

---

10 Emanuele Coccia and Frédérique Ait-Touati, *Le Cri de Gaïa. Penser La Terre Avec Bruno Latour* (Paris: La Découverte, 2021).

11 R. W. Sterner, G. E. Small, and J. M. Hood, „The Conservation of Mass," *Nature Education Knowledge* 3 (2011).

12 Alice Pfeiffer, „Sturtevants Matchy-Matchy Retrospective," *Art in America*, February 10,

may have been filled, as André Masson proposed, or contained incombustible, lightweight material as Man Ray suggested. The bags were not conceived as artwork components but as elements transforming the exhibition space, which housed Surrealist artworks and installations. Consequently, the work aimed to alter spatial perception, subvert visitors' expectations, and guide them through a modified environment toward a unique experiential encounter.

In *Context as Content*, a seminal essay first published in 1976, Brian O'Doherty argues that "by exposing the effects of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn't been invented". The gallery space reveals itself as "suitable for manipulation."[13] The relationship between containment, interiority, and exteriority is interrogated by the artist analogously to his questioning of spectator and collector roles—the latter unable to purchase and collect his coal bags. Through this critique of art object value, the art system, and exhibition space, Duchamp established the foundation for the "crisis of the object" emerging in visual arts during the 1950s and early 1960s, concurrent with the rise of anti-academic and anti-authoritarian art practices. This initial experimentation in exhibition space transformation underscores context's significance for artworks exhibited within or adjacent to it. Consequently, reflection on site-specificity becomes essential when considering sustainable exhibition-making practices. Is it coherent to exhibit sustainable artworks or Eco Art within unsustainable events—where works arrive from distant locations via polluting transportation, curators travel internationally, or exhibition spaces employ disposable installations and high-consumption lighting systems?

Curators can no longer circumvent consideration of exhibition-making's impact, not solely due to global commitment to environmental emergencies that should inform their practice, but specifically—when engaging with Eco Art—as a matter of coherence and respect for artists' works and statements.

2010, https://www.artnews.com/art-in-america/features/elaine-sturtevant-57907/.

13 Brian O'Doherty, „Context as Content," in: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (SanF rancisc: The Lapis Pres, 1986), 65–86.

The Exhibition Ecosystem

Working on sustainable curatorial strategies entails applying nature's laws to all art production, commencing with exhibitions—one of the primary vehicles of artistic meaning. Conceptualizing, planning, and creating exhibitions involves diverse elements of humanity's superstructure. The term "superstructure" here references the Marxist philosophical concept without literal adherence.[14] It is employed in this publication to encapsulate the complexity of human constructs transcending natural algorithms and shaping global decision-making: capitalism, consumerism, progress, exploitation, warfare, divinity, logic, economy, currency, society itself and its interconnections—all constitute invisible yet ubiquitous "hyperobjects" created by humanity to configure the world according to mechanisms apparently most expedient in the short term.[15] Throughout human existence, this "superstructure" has evolved from the primal objective of survival into something so convoluted and entrenched that it no longer possesses discernible purpose. Concrete, natural objectives have become obscured, yielding to the purposeless pursuit of individual progress in a continuous, meaningless acceleration that jeopardizes universal well-being.

Exhibition-making engages numerous aspects of the anthropocentric superstructure alongside elements of the natural ecosystem. Like many human activities, it cannot be confined to either natural or anthropogenic domains, inevitably involving both and thereby providing practical demonstration of Gaia theory. Exhibition-making typically affects diverse ecosystem actors:

It impacts **artists** in terms of temporal investment, effort, psychological and professional engagement, remuneration (or its absence), and visibility.

It affects **curators**, designers, and all personnel engaged in the process, including advisors and frequently unacknowledged collaborators.

---

14 „The economic situation is the basis, but the various elements of the superstructure — political forms of the class struggle and its results, to wit: constitutions established by the victorious class after a successful battle, etc., juridical forms, and even the reflexes of all these actual struggles in the brains of the participants, political, juristic, philosophical theories, religious views and their further development into systems of dogmas — also exercise their influence upon the course of the historical struggles and in many cases preponderate in determining their form." Marx, Engels, and Lenin, „Engels's Letter to J. Bloch; from London to Königsberg, Written on September 21, 1890," in: *Historical Materialism, Progress Publishers* (Berlin, 1972), 294–96.

15 Morton, „A Quake in Being. An Introduction to Hyperobjects."

It influences **spatial dimensions** through multiple modalities: the exhibition venue, planning and discussion spaces, transit spaces utilized by participants, and potentially engaged public spaces. Public and private infrastructure may also be encompassed within this category.

Curators and artists aspire for exhibitions to impact **culture**, **opinions**, and **public discourse** through constructing and offering valuable, comprehensible concepts. Educational systems frequently function as either recipients or organizers.

Curators typically seek optimal methods to engage **diverse publics**, constituted by more or less defined demographic groups.

Economic systems are affected through both expenditures and potential (albeit rare) revenues. Exhibition-making engages various secondary and tertiary sector industries for material and service provision. Analogously to production industries, waste management sectors become involved not only during installation and deinstallation processes but also in managing communication materials and quotidian refuse.

The natural environment is invariably affected through multiple pathways: basic resource consumption, artwork and installation production, transportation, and end-of-life installation management. Water, sustenance, electricity, and air constitute fundamental resources for daily existence and, consequently, for exhibition-making.

While this enumeration may omit certain elements, all components—including those potentially overlooked—can be synthesized into three principal ecosystem categories: economy, society, and environment. Consequently, achieving sustainability in exhibition-making necessitates addressing **societal**, **economic**, **and environmental sustainability**, while recognizing that the anthropocentric system humans have constructed now constitutes an integral part of the holistic ecosystem and inevitably contributes to its configuration.

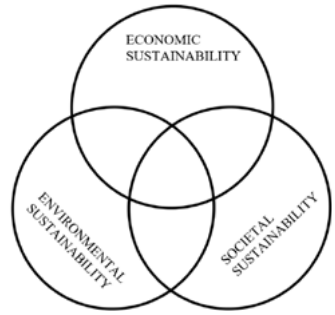


Fig. 1. Venn diagram illustrates the intersection between economic, societal, and environmental sustainability in exhibition-making. Ideally, the exhibition ecosystem's equilibrium resides within the central intersection zone.

As microcosmic ecosystems, exhibitions can challenge the superstructure and the artificial dichotomy between culture and nature, compelling us to reconceptualize curating as a means of fostering mutual care, interconnection, and ecological justice. As components of Gaia, exhibitions and all their constituents bear responsibility for their impact, even when awareness thereof remains incomplete. Exhibitions transcend mere display sites or vehicles for ecological discourse; they represent practical recognition of humanity's active participation in the ecosystem's natural entanglement.

Applying sustainability values to exhibition-making entails treating it as a balanced ecosystem, thereby guaranteeing a more equitable art system characterized by recognized human rights (social sustainability), conscious environmental footprint (environmental sustainability), and balanced resource utilization (economic sustainability).

Responsible Eco-Logic

Artist Agnes Denes, like Leonardo da Vinci, employs a multidisciplinary approach to art which, according to the artist, has become necessary. As she articulates, we inhabit an "age of complexity" wherein we are perpetually inundated with information that we lack either time or inclination to internalize.[16]

16 Agnes Denes, „The Paradox of Eco-Logic," in: *The Human Argument. The Writings of Agnes Denes1*, ed. Klaus Ottmann (New York: Spring Publications, 2007), 215–19.

This expansive knowledge base simultaneously constitutes both the objective and instrument of our progress, which profoundly affects the planet and, consequently, our own species. As Denes argues, "the normal balance of nature no longer controls us"; we have appropriated evolutionary processes while refusing to acknowledge this appropriation or assume responsibility for it.[17]

According to Jakie Brookner, writing for *Art Journal* in 1992:

> "There is so much we have not wanted to see. We have not wanted to look at the destruction we are causing, at our own death, our own bodies, our own waste, nor to acknowledge that we humans are not the center of the world. Recent art, some of it explicitly ecological, some of it not, is asking us to look at what our toxins and garbage and overpopulation are doing to the earth (Buster Simpson, Antony Gormley, Mierle Ukeles), to acknowledge our own vulnerability and limitations (Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Kiki Smith), to find new ways of seeing ourselves and our identity with Earth (Ana Mendieta) within the larger infinity (James Turrell Agnes Denes, Mel Chin, and Andrew Goldsworthy)"[18].

These "toxins" may be tangible or intangible, immanent or theoretical, visible or psychological, as articulated in the curatorial concept underlying *Immateriality of Rejection*, a collective exhibition held in Helsinki in 2024. Responsibility rejection constitutes the foundation of all other forms of psychological and material refusal, generating imbalances within the art system that consequently manifest societal, economic, and environmental impacts on Gaia. Applying Eco-Logic principles to all art practices represents the sole means by which the art world can assume responsibility for its impact—both material and immaterial—through quantitative and qualitative analysis followed by consequent action.

When addressing sustainability from an anthropocentric perspective, scientists and philosophers frequently prioritize human species survival, perceiving environmental crisis as threatening our cherished superstructure. Following James Lovelock's reasoning regarding Gaia's evolution, we must consider a species' role within Gaia's comprehensive mechanism without privileging its needs over the primary system's survival. Indeed, examining our own evolution, Lovelock affirms that we have biologically developed characteristics contradicting Dar-

17 Denes.

18 Jackie Brookner, „The Heart of Matter," *Art Journal* 51, no. 2 (1992), http://www.jstor.org/stable/777382.

winism, as their development conferred no direct advantage. "Why should we evolve something to our disadvantage unless it was for altruistic reasons?"[19] Lovelock queries. Apparently, Darwinism, in concert with Gaia's evolution, creates a composition wherein short-term changes advantage species survival, while long-term changes serve the broader ecosystem's survival. Regarding our own survival, we apply Darwinism from a self-interested, anthropocentric perspective. "How on Earth did we evolve to be so altruistic and have such enlightened self-interest?"[20] Lovelock inquires further. No definitive answer exists for this philosophical question. Certainly, our instinct and interests tend toward Darwinist survival without acknowledging that within this very mode of thinking, Gaia's termination—and consequently that of the human species—becomes inevitable and likely accelerated.

Following Eco-Logic principles, assuming responsibility in exhibition-making necessitates prioritizing the exhibition ecosystem's sustainability above all else.[21] When organizers manage substantial budgets, they frequently neglect ecosystem balance, allocating excessive resources to disposable installations without seeking convergence between economic and environmental sustainability. Does affluence justify waste? Eco-logically, certainly not.

"With great power comes great responsibility"[22] proclaimed Uncle Ben in *Spider-Man vs. Wolverine #1* (1987), encapsulating in the Peter Parker Principle the entire "human argument": humanity's struggle to identify its role within cosmic mechanisms.[23] Having appropriated our evolutionary trajectory, freely and consciously determining our biological and cultural progress, humanity bears the enormous responsibility of controlling processes that only our species can initiate. As art practitioners, art serves as the medium not merely for communicating this responsibility but for implementing it through practice, perpetually striving toward a more sustainable and equitable art system.

---

19 James Lovelock, *We Belong to Gaia* (Dublin: Penguin Random House UK, 2006).

20 James Lovelock.

21 Denes, „The Paradox of Eco-Logic."

22 Brian Cronin, „When We First Met - When Did Uncle Ben First Say 'With Great Power Comes Great Responsibility?,'" *Comic Book Resources*, July 15, 2015, https://www.cbr.com/when-we-first-met-when-did-uncle-ben-first-say-with-great-power-comes-great-responsibility/.

23 Martin Recke, „With Great Power Comes Great Responsibility," *Next*, accessed June 17, 2021, https://nextconf.eu/2020/03/with-great-power-comes-great-responsibility/.

Bibliography

Brookner, Jackie. “The Heart of Matter.” *Art Journal* 51, no. 2 (1992). http://www.jstor.org/stable/777382.

Coccia, Emanuele, and Frédérique Ait-Touati. *Le Cri de Gaïa. Penser la terre avec Bruno Latour*. Paris: La Découverte, 2021.

Cohen, Mark Daniel. “The Paradox of Eco-Logic: The Art of Agnes Denes.” In: *Agnes Denes: Art for the Third Millennium - Creating a New World View. A Retrospective*, edited by Ludwig Museum exhibition catalogue. Budapest: Marcus Campbell Art Books, 2008. http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_The_Paradox_of_Eco_Logic_by_Mark_Daniel_Cohen.pdf.

Cronin, Brian. “When We First Met - When Did Uncle Ben First Say ‘With Great Power Comes Great Responsibility?’” *Comic Book Resources*, July 15, 2015. https://www.cbr.com/when-we-first-met-when-did-uncle-ben-first-say-with-great-power-comes-great-responsibility/.

Crutzen, Paul. “Welcome to the Anthropocene,” 2000.

Demos, T. J. “Climate Control: From Emergency to Emergence.” *E-Flux* 104 (2019). https://www.e-flux.com/journal/104/299286/climate-control-from-emergency-to-emergence/.

Denes, Agnes. “The Paradox of Eco-Logic.” In: *The Human Argument. The Writings of Agnes Denes*, edited by Klaus Ottmann, 215–19. New York: Spring Publications, 2007.

James Lovelock. *We Belong to Gaia*. Dublin: Penguin Random House UK, 2006.

Lewis, Simon L., and Mark Andrew Maslin. “A Transparent Framework for Defining the Anthropocene Epoch.” *The Anthropocene Review* 2, no. 2 (August 29, 2015): 128–46. https://doi.org/10.1177/2053019615588792.

Lovelock, James E. “Preface.” *In Gaia. A New Look to Life on Earth*, 2000th ed. New York: Oxford University Press, 1979.

Lupi, Giorgia. “The Room of Changes.” *In Broken Nature. XII Triennale Di Milano*, 186–89. Milano: Triennale di Milano, 2019.

Marx, Engels, and Lenin. “Engels’s Letter to J. Bloch; from London to Königsberg, Written on September 21, 1890.” In *Historical Materialism*, 294–96. Berlin: Progress Publishers, 1972.

McNeill, John Robert, and Peter Engelke. *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene Since 1945*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

Morton, Timothy. "A Quake in Being. An Introduction to Hyperobjects." In: *Hyperobjects*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013.

O'Doherty, Brian. "Context as Content." In: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, 65–86. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

Pfeiffer, Alice. "Sturtevants Matchy-Matchy Retrospective." *Art in America*, February 10, 2010. https://www.artnews.com/art-in-america/features/elaine-sturtevant-57907/.

Recke, Martin. "With Great Power Comes Great Responsibility." *Next*. Accessed June 17, 2021. https://nextconf.eu/2020/03/with-great-power-comes-great-responsibility/.

Sterner, R. W., G. E. Small, and J. M. Hood. "The Conservation of Mass." *Nature Education Knowledge* 3 (2011).

Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2025.

Elżbieta Kowalska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adam Mickiewicz University Poznan

Adiunktka w Katedrze Sztuki i Teatru Mediów UAM. Wykładowczyni, badaczka i projektantka mieszkająca w Gdyni. Jej artykuły zostały opublikowane w czasopismach: „Hyphen Journal", „Studia Humanistyczne AGH", „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej". W 2024 roku obroniła na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pracę doktorską pt. *Datafikując Ziemię. Krytyczne studia nad historią, rozwojem i praktykami kulturowymi opartymi na systemach informacji geograficznej*, napisaną pod opieką promotorską prof. UAM Agnieszki Jelewskiej. Prowadzi zajęcia z kreatywnego kodowania, technologii mapowania cyfrowego i krytycznych badań nad kulturą i technologią.

https://orcid.org/0000-0003-0462-5617

Możliwe są inne światy. Rodzaje troski i nadziei w sztuce dekolonialnej Adeli Goldbard

Abstrakt

Dekolonialna twórczość Adeli Goldbard bada potencjał radykalnych, postkolektywnych działań społecznych wobec walki z neokolonialnymi narracjami i hegemonicznymi strukturami władzy. Badaczka i artystka dokonuje możliwie najwierniejszej rekonstrukcji zaistniałej przemocy i aktów destrukcji, subwersywnie przekształcając je w narzędzia oporu. Goldbard stosuje metody partycypacyjne, umożliwiające włączenie społeczności w poniekąd arteterapeutyczny proces twórczy. Poprzez stworzenie przestrzeni na snucie wspólnotowych wyobrażeń, dotykających i wykraczających poza bolesne międzypokoleniowe wspomnienia, dochodzi do wewnętrznego wzmocnienia i stworzenia warunków do przezwyciężenia panujących relacji władzy i wiedzy. Postkolektywne dekolonialne metody artystyczne proponowane przez Goldbard wpisują się w praktyki feministycznej, „pirackiej" troski oraz geografie nadziei, które to stanowią fundamentalną część procesu odzyskiwania i dbania o planetarną równowagę.

Słowa kluczowe: Adela Goldbard, sztuka dekolonialna, feminizm, polityki troski, geografie nadziei, planetarna równowaga

Other Worlds are Possible. Modes of Care and Hope in Adela Goldbard's Decolonial Art

Abstract

Adela Goldbard's decolonial endeavor explores the potential of radical, postcollective social agency counter to neo-colonial narratives and hegemonic power structures. Goldbard, as an researcher and artist, reconstructs the violence and acts of destruction, subversively transforming them into tools of resistance. Goldbard uses participatory methods, engaging the community in an artetherapeutic, creative processes. Providing space for the community's imagination to flourish, that touches on and goes beyond painful intergenerational memories, an inner empowerment and thus conditions for overcoming prevailing relations of power and knowledge is achieved. The postcollective decolonial artistic methods proposed by Goldbard are part of feminist practices of "pirate" care and geographies of hope, all of which are essential for restoring and nurturing a planetary balance.

Keywords: Adela Goldbard, decolonial art, feminism, politics of care, geographies of hope, planetary balance

Możliwe są inne światy. Rodzaje troski i nadziei w sztuce dekolonialnej Adeli Goldbard

Elżbieta Kowalska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0003-0462-5617

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 120–141
DOI 10.48239/ISSN123266824807

Wnosząc swój wkład w 48. numer „Zeszytów Artystycznych", poświęcony kuratorstwu i troskliwym strategiom dla planetarnej równowagi, proponuję zapoznać się z twórczością Adeli Goldbard[1], interdyscyplinarnej artystki, edukatorki i badaczki meksykańskiego pochodzenia, która dostrzega transformujący potencjał radykalnych, postkolektywnych działań społecznych w walce z neokolonialnymi narracjami i hegemonicznymi strukturami władzy. Goldbard dokonuje możliwie najwierniejszej rekonstrukcji zaistniałej przemocy i aktów społecznej, kulturowej i jednostkowej destrukcji, subwersywnie przekształcając je w narzędzia oporu dla postkolektywnych społeczności[2]. W poniższym tekście analizuję sposoby, w jakie metody artystyczne i kuratorskie zaproponowane przez Goldbard mierzą się i odpowiadają na wyzwania współczesności, w szczególności walkę z systemową przemocą i ponowne włączenie i przekazanie sprawczości osobom wykluczonym. Moim celem jest ukazać, jak poprzez stworzenie przestrzeni na wspólnotową twórczość i podjęcie się tematu bolesnych międzypokoleniowych wspomnień dochodzi do wewnętrznego wzmocnienia społeczności. To poniekąd arteterapeutyczne doświadczenie może prowadzić do przezwyciężenia panujących relacji władzy i wiedzy.

W tym celu w pierwszej kolejności zajmę się opisaniem fragmentu dorobku artystyczno-badawczego Goldbard. Poczynając od roku 2011 twórczyni zrealizowała szereg prac podejmujących temat przemocy państwowej, której doświadczyły osoby rdzenne i metyskie, zazwyczaj biedne i zamieszkujące politycznie

1 Przybliżając pokrótce życiowy biogram artystki, Goldbard pochodzi z Mexico City i pełni rolę adiunktki na Rhode Island School of Design.

2 Adela Goldbard, „'Since That's The Only Way They Listen to Us': Notes Toward A Poetics of Violence", *PARSE* issue 15, Violence: Aesthetics, Autumn (2022).

marginalizowane wsie i tereny uprawne w Meksyku. Przykładem takiej realizacji artystycznej jest seria *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us*, powstała w odpowiedzi na atak policyjny na społeczność P'urhépecha w dniu 5 kwietnia 2017 roku.

Dekolonialne metody artystyczne proponowane przez Goldbard wpisują się według mnie w praktyki feministycznej „pirackiej" troski oraz geografie nadziei, które stanowią fundamentalną część procesu odzyskiwania i dbania o planetarną równowagę i do których powrócę w ostatniej części tekstu. Istnieje też coś radykalnego w twórczości Goldbard. Posługując się tym określeniem, mam na myśli jej eksperymentalne, otwarte na głęboką intymność i pracę w przestrzeniach pełnych napięcia podejście. Jej działania są również tożsame z wyrażoną przez Annę Tsing potrzebą tworzenia nowych opowieści w ruinach świata, który jest nam znany. Tsing w swojej metodologii badań, wyrażonej między innymi w historiach gąski sosnowej (grzyba uwikłanego w zaskakująco zawiłe globalne relacje społeczno-ekonomiczne), nawołuje do nieustannego dbania o ciekawość i nienaiwną nadzieję w tym nieoczywistym, zanieczyszczonym różnymi wpływami, czasie katastrof.

Współczesna mapa przemocy wobec społeczności P'urhépecha

Medialne doniesienia z dnia 5 kwietnia 2017 roku, do których odwołuje się Adela Goldbard w projekcie *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us*, relacjonują gwałtowny nalot dużego konwoju policyjnego na osoby zamieszkujące administracyjny region Arantepacua, położony w centralnej części Meksyku, w górach, i tak samo zwanym stanie, Michoacán[3]. Całkowita liczba osób zamieszkujących ten region wynosi mniej niż 3 tysiące i są to głównie osoby pochodzenia rdzennego, należące do społeczności P'urhépecha i posługujące się odrębnym językiem, jednocześnie często posiadające dobrą znajomość meksykańskiego[4]. P'urhépecha posiada wielowiekowe, prekolumbijskie dziedzictwo i mimo swojego minionego znaczenia

3 Goldbard, „'Since That's The Only Way…"; John Gledhill, „What are state police doing in the Meseta P'urhépecha and why are they doing it?", 08.04.2017. *JohnGledhill*. 08.04.2017. https://johngledhill.wordpress.com/2017/04/08/what-are-state-police-doing-in-the-meseta-purhepecha-and-why-are-they-doing-it/ (13.01.2025); „CNI and EZLN: Brutal police repression against the Purépecha community of Arantepacua – 3 people killed," 07.04.2017. radiozapatista.org. https://radiozapatista.org/?p=20815&lang=en (12.07.2025).

4 Gledhill, „What are state police doing…"

politycznego i siły – przejawiających się między innymi w odparciu podboju Azteków – została zepchnięta na margines państwowej historii[5].

W 2017 roku antropolog John Gledhill[6] opisywał obszar zamieszkiwany przez społeczność P'urhépecha jako miejsce należące do gminy, w której ponad 80% populacji żyje w skrajnym ubóstwie. Skupiając się na kwestiach niepokojących i stosując duże uproszczenia, można opisać ten region jako teren nielegalnej wycinki (dawniej) obfitych lasów, konfliktów na gruncie uprawy „zielonego złota", czyli chętnie spożywanych na Zachodzie owoców awokado, rządów mafii narkotykowych oraz konfliktów wewnętrznych, istniejących pomiędzy biednymi osobami mieszkającymi we wsiach[7]. Słowami samej Goldbard:

> Współczesna mapa przemocy w Meksyku jest złożona. Warstwy współpracy, które istnieją między aktorami przemocy, publicznymi i prywatnymi, legalnymi i nielegalnymi [agentami], są skandaliczne i znacznie wykraczają poza oficjalną retorykę dotyczącą narkotyków. […]
>
> Archetypowa-prawie-mityczna postać meksykańskiego nacro stworzona przez system polityczny i szeroko spopularyzowana przez prasę krajową i międzynarodową, prace naukowe, książki beletrystyczne, przemysł filmowy, Netflix itp. — i sztukę współczesną — strategicznie lub nieumyślnie upraszcza narrację, co z kolei legitymizuje państwowy monopol na przemoc (a nawet interwencjonistyczną politykę Stanów Zjednoczonych w kwestii kontroli narkotyków) i ułatwia już istniejące kolonialne praktyki eksploatacji, ucisku i wywłaszczania[8].

Do nalotu policyjnego doszło dzień po aresztowaniu 38 *comuneros* w Arantepacua. Termin *comuneros*, zarówno w Hiszpanii, jak i w skolonizowanej przez nią Abya Yala, stosowany jest wobec osób obywatelskich miasta, które wspólnymi siłami organizują się w celu obrony praw społeczności przed naruszeniami ze strony rządu. „Nie tylko są swoimi sąsiadami, oprócz tego współdzielą troskę

---

5 Stephanie Mendez, ,"The empire the Aztecs couldn't conquer." BBC, 11.07.2022 https://www.bbc.com/travel/article/20220710-the-empire-the-aztecs-couldnt-conquer (10.01.2025).

6 Badając temat społeczności P'urhépecha, trafiam na wpis blogowy autorstwa brytyjskiego badacza Johna Gledhilla, który wielokrotnie wykonywał badania i nauczał na uniwersytetach w Meksyku, ponadto opisując wydarzenia z 2017 roku w Arantepacua.

7 Gledhill, „What are state police doing…".

8 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

o wspólne dobro”[9]. Akcja policyjna została rzekomo sprowokowana przez zabarykadowanie drogi do sąsiadującej gminy Nahuatzen i przejęcie 20 pojazdów ciężarowych przez P’urhépecha i pozostałe osoby dołączające do grupowego sprzeciwu wobec pozbawienia wolności członków społeczności. Jak podaje Goldbard, zatrzymywanie ciężarówek jest jedną ze strategii zwrócenia uwagi rządu na potrzeby społeczności Arantepacua[10]. W odpowiedzi na zorganizowany protest, dnia 5 kwietnia 2017 roku do Arantepacua przybyło 70 pojazdów policyjnych i ponad 300 członków policji (według relacji Goldbard była to liczba dochodząca do tysiąca, „cała policja stanu Michoacán”[11]), w tym grupa zaopatrzona w broń ciężką. Mając znaczną przewagę, siły policyjne dokonały wyjątkowo brutalnego ataku. Choć w mediach publicznych władze wielokrotnie zaprzeczały, jakoby takie zdarzenia miały miejsce[12], relacje zaatakowanych osób jasno wskazują na agresywne i przemocowe traktowanie, w tym miotanie gazem łzawiącym z opancerzonego czołgu (zwanego przez P’urhépecha *rhinoceros*, z hiszp. nosorożec), kradzież pieniędzy, konfiskatę telefonów komórkowych i sprzętu komputerowego czy zniszczenie pojazdów[13]. Cała akcja trwała do trzech godzin, zginęły cztery osoby ze społeczności, dodatkowych dziewięć zostało zatrzymanych.

Tego samego dnia, po zakończonym nalocie policyjnym, P’urhépecha i współtowarzyszące im osoby zamieszkujące Arantepacua zwołały spotkanie w celu zaplanowania działań ochronnych i samoorganizacji.

> Członkowie społeczności pozostawali na straży przez kilka nocy, na wypadek gdyby policja wróciła. 7 kwietnia przy wejściu do wioski zbudowano barykadę, a 8 kwietnia o 12:30 utworzono patrol społeczny, kuaricha. […] Społeczność Aran-

9 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”.

10 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”.

11 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”.

12 Według rządowej wersji wydarzeń policja była zmuszona odeprzeć atak uzbrojonych mieszkańców i mieszkanek regionu. Kluczowym pozostaje jednak pytanie, jak ludzie, których ledwo stać na jedzenie, mogliby pozwolić sobie na broń i amunicję? Jak pisze Gledhill, „fałszywe oskarżenia o posiadanie broni są stawiane tym osobom, które obrażają rząd stanu Michoacan”. Ponad 60% domów zostało zaatakowanych przez policję, osoby obywatelskie zostały zmuszone do ucieczki w góry. W celu sprostowania zarzutów policji interweniowała Narodowa Komisja Praw Człowieka, która to zaprzeczyła rządowej relacji wydarzeń. Nalot miał miejsce bez ostrzeżenia, podczas negocjacji wysłannika społeczności z przedstawicielem rządowym.

13 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”; Gledhill, „What are state police doing…”.

> tepacua nadal domaga się, aby osoby odpowiedzialne za atak z 5 kwietnia zostały pociągnięte do odpowiedzialności[14].

Powyżej opisane wydarzenie niestety nie należy do odosobnionych. Przemoc płynąca ze strony rządu, prywatnych inwestorów czy karteli narkotykowych doprowadziła do wytworzenia unikalnych praktyk samoorganizacji i zbrojnej samoobrony. W Arantepacua społeczność nauczyła się być zawsze gotową do walki, pełniąc niewygodną funkcję „kamienia w bucie rządu"[15].

> Ich ciągła walka o obronę terytorium przodków, suwerenności i samostanowienia opartego na praktykach ich dziadków tatakeri ma również na celu wzmocnienie i ożywienie języka i kultury P'urhépecha w tej społeczności i w innych społecznościach regionu, aby stać się narzędziem przeciwko akulturacji i na rzecz wspólnotowości[16].

Jak wynika ze źródeł, aktywna samoorganizacja wobec przypadków przemocy i niesprawiedliwości obecna u osób należących do rozproszonej geograficznie P'urhépecha wykracza poza region Arantepacua. Jeden z przykładów stanowi rdzenna grupa zamieszkująca pobliską miejscowość Cherán, która w 2011 roku, działając pod przewodnictwem kobiet, z sukcesem powstrzymała przestępczą grabież lasów i wywalczyła polityczną autonomię[17].

Według Adeli Goldbard konsekwencje tych powtarzalnych, przemocowych i traumatycznych zdarzeń dla społeczności P'urhépecha mogą być nieodwracalne. Istnieją jednak metody na wzmocnienie ofiar przemocy. Goldbard sugeruje pracę z tym, jak historie naruszeń są zapamiętywane i relacjonowane – narracja przeszłych wydarzeń może prowadzić albo do wzmocnienia, albo do osłabienia społeczności[18]. Dla artystki sztuka jest tą sferą, która niesie ze sobą potencjał społecznej transformacji i rozwoju myślenia krytycznego u osób z doświadczeniami neokolonialnej przemocy.

---

14 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

15 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

16 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

17 Radio Fogata, „P'urhépecha Women Raise Their Voices on the Radio for the Defense of Life and Territory in Cherán," *Cultural Survival*. 24.05.2022, https://www.culturalsurvival.org/news/purhepecha-women-raise-their-voices-radio-defense-life-and-territory-cheran (13.01.2025); Goldbard, „Since That's The Only Way…".

18 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

Dekolonializm i emancypacja w sztuce Goldbard

Projekt *Kurhirani no ambakiti (burning the devil): since that's the only way they listen to us* składa się z kilku powiązanych ze sobą tematycznie części[19]. Należy do nich wykonany w skali 1:1 i technice paper-mâché obiekt przedstawiający nosorożca, *Archivo Bordado de la Reistencia* (z hiszp. archiwum haftowanego oporu), czyli 25 ręcznie haftowanych obrazów, dźwiękowe wywiady i utwory z gatunku rap, nagrane przez społeczność, oraz *El enjambre* (z hiszp. rój), instalacja złożona z małych rzeźb wozów policyjnych, helikopterów i diabłów, wykonanych w drewnie, glinie i w technice paper-mâché.

Owo tytułowe palenie diabła (ang. *burning the devil*) odbywa się na wielu metaforycznych poziomach. Rzeźba nosorożca wykonanego w technice paper-mâché uosabia czołg, który, jak wspominałam wcześniej, jest przez P'urhépecha potocznie nazywany *rhinoceros*. W projekcie reprezentuje wyrządzone zło i szkodę, których doświadczyła społeczność Arantepacua. W grupowym performatywnym wydarzeniu wybuchające fajerwerki niszczą *rhinoceros*, który spala się przy akompaniamencie muzyki tradycyjnej *pirekuas*, zaaranżowanej specjalnie na tę okazję i zagranej przez wyspecjalizowanych muzyków *pireris*. W końcowym akcie tego spektaklu głowa nosorożca zostaje odcięta, stając się symbolem zwycięstwa w walce.

W projekcie Goldbard wybuchy fajerwerków i akt palenia obiektów nawiązują bezpośrednio do rdzennej i meksykańskiej kultury. Obecność i znajomość środków pirotechnicznych w tej części świata sięga XVI wieku. Zostały one wprowadzone przez księży franciszkańskich, którzy wraz z ich użyciem zamierzali dokonać duchowego podboju i religijnego „nawrócenia" rdzennych społeczności. Choć w zamyśle wybuchy petard miały wzbudzać strach, symbolizując męki piekielne, nieoczekiwanie zyskały zupełnie nieplanowane, pozytywne znaczenie w kulturze miejscowych. Stały się elementem celebracji, symbolem oczyszczenia i pozbycia się tego, co złe, ale też narzędziem wspierającym wyrażanie społecznego niezadowolenia w akcjach protestacyjnych[20]. Przykładowo w miejscowości Tultepec istnieje tradycja organizowania *toritos*, zwana również

19 Z projektem zaznajamiam się poprzez dokumentację wideo za pośrednictwem strony internetowej artystki, co oczywiście nie oddaje w pełni doświadczenia tego dzieła, ale pozwala na krytyczną analizę.

20 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

„bykami pirotechnicznymi”[21]. To głośne, intensywne i operujące na granicy bezpieczeństwa wydarzenie kulturowe wykorzystuje destrukcję i przemoc „jako środki prowadzące do oczyszczenia, ale też czynienia rzeczy widocznymi i godnymi zapamiętania”[22]. Dla Goldbard subwersywne zawłaszczenie instrumentu władzy przywiezionego przez kolonizatorów jest wyjątkowym aktem obalenia narzędzia przemocy i przekształcenia go w narzędzie oporu. Z tego powodu środki pirotechniczne są istotnym medium wyrazu w twórczości artystki. W scenariuszach projektów *Enter The Dragon* (2013), *Helicopterazo* (2013) i *Paraallegories* (2013-2015), podobnie jak przy „paleniu diabła”, w pierwszej kolejności dochodzi do realistycznego odwzorowania przemocowych doświadczeń społeczności, a następnie destrukcji towarzyszących obiektów instalacji z użyciem fajerwerków.

Ryc. 1a. Ujęcie przedstawiające figurę nosorożca wykonanego w technice paper-mâché, prowadzoną i otoczoną przez osoby ze społeczności Arantepacua. Ryc. 1b. Rytualne spalenie rzeźby nosorożca. Arantepacua (Michoacan, Meksyk), 4 grudnia 2020 r. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela, José Luis Arroyo Robles

Część projektu zatytułowana *Archivo Bordado de la Reistencia* opowiada historię ataku policyjnego z użyciem medium, będącym, podobnie jak pirotechnika, pozostałością kolonializmu. 25 obrazów wyhaftowanych przez kobiety należące do społeczności Arantepacua stanowi wyjątkowe świadectwo, szczegółowo dokumentujące zdarzenia z dnia 5 kwietnia 2017 roku. Rękodzielnictwo, wprowadzone do kultury rdzennych społeczności przez kolonizatorów, jest użyte jako element procesu dekolonizacji, umożliwiający utrwalenie i ochronę historii

21 Adela Goldbard, Amauri Sanabria, Jorge Pirogranados, „Delirious Pyrotechnics: Decolonial AestheSis of a Total Sensory Phenomenon,” *Sensory Design* (2022), https://www.sensorydesign.ca/delirious-pyrotechnics (13.01.2025).

22 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”.

społeczności. W rękach osób haftujących przemocowe narracje poddane są ponownej interpretacji, zyskując zgoła inną zmysłowość i sensoryczność. Haftowanie pełni tutaj rolę doświadczenia wspólnototwórczego, wspierającego przekroczenie społecznej alienacji. Podobnie jak inne metody tkackie, „[h]aft ręczny wymaga powtarzalnej żmudnej pracy i skoncentrowania, co czyni go szczególnie intymną praktyką w porównaniu z wieloma innymi technikami artystycznymi; tekstylia są namacalne niczym skóra. Gra z przeplataniem nici i delikatnością tkaniny zachęca do wyrażania tego, co osobiste, do przekazywania cielesnego doświadczenia"[23]. W rezultacie otrzymujemy barwne, niedokładne i tym samym uruchamiające wyobraźnię, przypominające spikselowane obrazy, upamiętniające niewygodne dla grupy rządzących fakty oraz odwagę społeczności Arantepacua[24]. Wyraźne znaczenie zyskuje praktyka marginalizowana ze względu na skojarzenia z tym, co kobiece – czyli z tym, co jest uznawane za gorsze i słabsze w kulturze patriarchatu i tym samym mające mały wpływ kulturotwórczy czy polityczny.

Drugim elementem części archiwalnej są nagrania wywiadów ze społecznością, w tym *comuneros*, osobami nauczającymi, haftującymi oraz zajmującymi się bezpieczeństwem w mieście. Osoby te zyskują sposobność opowiedzenia bez cenzury o osobistych doświadczeniach ataku z dnia 5 kwietnia i jego konsekwencjach. W przestrzeni wystawowej nagrania tworzą rodzaj ścieżki dźwiękowej, „kaskady" głosów, intymnych narracji o wydarzeniach odtwarzanych w tle[25].

---

23 Iryna Stasiuk, „Tekstylia jako manifest feministyczny," *Krytyka Polityczna*, 16.04.2017, https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/tekstylia-jako-manifest-feministyczny/ (13.01.2025).

24 Do powstania obrazów użyto zdjęć i materiałów wideo pozyskanych z lokalnego archiwum Arantepacua Indigenous Communal Council oraz tych zarejestrowanych przez comunero Auani Pascual.

25 Goldbard, „Since That's The Only Way…".

Ryc. 2. *Archivo bordado de la resistencia* (Haftowane archiwum oporu). Tkaniny autorstwa hafciarek z Arantepacua i Turicuaro. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela

Z kolei *El enjambre* (z hiszp. rój) składa się z kilkudziesięciu małych rzeźb reprezentujących wozy policyjne, helikoptery i diabły ubrane w policyjne i wojskowe mundury. Ich liczba, pomimo drobniejszej skali, jest przytłaczająca, podobnie jak dotkliwa była liczba podmiotów egzekwujących przemoc i opresję wobec społeczności Arantepacua.

Ryc. 3. Zdjęcie przedstawiające wystawę *Kurhirani no ambakiti* w Centro Cultural Clavijero, z perspektywą na rój samochodów policyjnych i obciętą głową z figury nosorożca. Źródło: Marco Antonio López Valenzuela

Goldbard w projekcie *Kurhirani no ambakiti* oferuje sztukę partycypacyjną, co przejawia się poprzez angażowanie społeczności P'urhépecha w wytwarzanie znaczenia i obiektów sztuki, ich współpracy i współobecności. Osoby te biorą aktywny udział w poszczególnych częściach procesu twórczego, czego przykład stanowi skonstruowanie rzeźby nosorożca przez kolektyw pirotechników

(zwanych *coheturis*) w Cherán, wykonanie haftów przez kobiety zamieszkujące Arantepacua i Turícuaro, zrealizowanie drewnianych figur przez Octavio de la Cruz w Pichataro i samorządnej społeczności P'urhépecha czy stworzenie rzeźb helikopterów i glinianych diabłów przez społeczność zamieszkującą Ocumicho. Serii *Kurhirani no ambakiti* towarzyszą niewspomniane jeszcze utwory muzyczne z gatunku rap, wykonane przez młode osoby ze społeczności Arantepacua – opracowanie i nagranie utworów muzycznych zostało zrealizowane w studiu radia XEPUR w Cherán. W napisanych przez siebie tekstach kolejno odtwarzają wydarzenia z dnia ataku, podkreślając ducha walki obecnego w gotowej do obrony własnej społeczności. Oprócz angażowania społeczności w procesy twórcze, artystka we współpracy z psycholożką Sonią Contreras z miasta Paracho zorganizowała i poprowadziła warsztat arteterapii dla kobiet, który oferował przestrzeń na wspólną refleksję i wspólne przepracowanie dramatycznych wydarzeń.

Artystycznych i międzypokoleniowych metod angażowania społeczności w projekcie *Kurhirani no ambakiti* zdaje się być wiele. Symptomatyczne jest również to, jak osoby z różnych pokoleń, odmiennych publicznych ról i zawodów czy osobistego usytuowania, dzięki tak dużej rozpiętości środków wyrazu, mogą odnaleźć się w procesie współtworzenia dzieła. W swoich projektach Goldbard wskazuje na znaczenie „postkolektywności". Termin ten możemy odnieść do propozycji Agnieszki Jelewskiej, Michała Krawczaka i Juliana Reida, dla których zgrupowania te powstają jako:

> [rezultat] rozmaitych kryzysów, katastrof, zagrożeń i form przemocy, zarówno długofalowych, takich jak postępujące zanieczyszczenie środowiska i wyniszczające praktyki antropogenicznego pędu; jak i bezpośrednich, takich jak wojny, kryzysy uchodźcze i destrukcyjne siły reżimów politycznych. Inne są formą odpowiedzi na nowe zmiany polityczne, społeczne i kulturowe, których doświadczamy z powodu szybkiego rozwoju technologii lub postępującego rozwarstwienia gospodarczego[26].

Postkolektywność nie oznacza tego samego, co społeczność czy kolektyw. Nie jest zatem ani tworem będącym skutkiem relacji uformowanych przez więzi krwi czy narodowość, lub – tak jak w przypadku kolektywów – ugrupowań zorientowanych na produkcję materialnych dóbr lub produktów. Postkolektywne zgru-

26 A. Jelewska, M. Krawczak, J. Reid, "Postcollectivity. New Ways of Gathering and Practicing in Times of Crises," *Postcollectivity*, ed. A. Jelewska, M. Krawczak, J. Reid (Brill, 2024), 1.

powanie to postcyfrowy zbiór tego, co ludzkie i nieludzkie (relacji materialności i cyfrowości, ludzi i technologii, ludzi i roślin, ludzi i zwierząt, ludzi i środowiska). Postkolektywne grupy organizują się nie po to, by produkować dobra, ale by odzyskać sprawczość, spekulować i wyobrażać sobie przyszłość oraz tworzyć nowe formy produkcji wiedzy przy użyciu różnych form technologii. W przypadku twórczości Goldbard postkolektywność odnosi się zarówno do grup społecznych, z którymi pracuje artystka i których więzi wychodzą poza wspólną narodowość czy produkcję materialną, jak i rozpoznania sprawczości obiektów, tego, co nieludzkie, materii artystycznej.

Jak było to już wcześniej podkreślone, twórczość Goldbard jest dekolonialna, czyli dotyczy procesów odzyskiwania tego, co zostało odebrane i utracone na drodze kolonializmu. W pierwszej kolejności dekolonializm oznacza proces dążący zarówno do przywrócenia prawa do przejętej przez kolonizatorów ziemi (postulowany między innymi w ramach ruchu Land Back), jak i sposobów życia, które należały do rdzennych społeczności przed tym, jak zostały, mimo swojej woli, „odkryte" przez europejskie ekspedycje. Według Lindy Thuwai Smith, czołowej reprezentantki myśli dekolonialnej, rdzenne społeczności mają silną potrzebę opowiadania własnych historii, „dawania świadectwa i odrodzenia ducha, przywrócenia do istnienia podzielonego i umierającego świata"[27]. Odzyskiwanie wydarza się zatem na wielu płaszczyznach, nie tylko materialnych, ale również pozamaterialnych, konceptualnych i wyobrażeniowych.

Amerykańska badaczka Rutha Benjamin podkreśla, jak ważną rolę dla podtrzymywania pewnych społecznych ideologii w systemach kulturowych i technologicznych odgrywa wyobraźnia. „Wyobraźnia jest kwestionowanym polem akcji. [...] Musimy uznać, że większość ludzi żyje wewnątrz wyobraźni kogoś innego"[28]. Wyobraźnia z kolei przekłada się na język, metafory i materialne infrastruktury. Jak piszą osoby autorskie we wprowadzeniu do specjalnego wydania czasopisma „Catalyst", T.L. Cowan i Jas Rault, metafory i język mają bezpośrednie zakorzenienie w materii, co wcale nie oznacza, iż materia jest w tym ujęciu pasywnym obiektem. Język i metafory mają moc materializacji i dematerializacji,

---

27 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London–New York: Zed Books, 1999), 28.

28 R. Benjamin, "Whose Knowledge? Whose Future? A Kingian Analysis Reimagining the Default Settings of Technology and Society," *Quantum Biology Laboratory*, https://www.quantumbiolab.com/decolonizing-knowledge.html (3.03.2025).

mogą być wiążące i polaryzujące[29]. Słowa wywołują afekty i efekty, tworzą materię naszej rzeczywistości. Cowan i Rault wskazują na słynny tekst autorstwa Eve Tuck i K. Wayne Yang, *Decolonization is not a metaphor*, który przedstawia ciężar i odpowiedzialność, jaką niesie ze sobą proces metaforyzacji. „Kiedy metafora wkracza w dekolonizację, zabija ona wszelką możliwość jej zaistnienia"[30]. Metaforyzacja powoduje całkowitą zmianę dekolonizacji w „kolejny projekt społecznej sprawiedliwości obywatelskiej i praw człowieka"[31], które utrzymują kolonialne i neokolonialne status quo. Jak podają autorki, czyniąc coś figuratywnym, jednocześnie naruszamy znaczenie danego zjawiska, przenosimy ten byt w kierunku metaforycznej ignorancji[32]. „Siła metafory działa w dwie strony – wyraża i rozbraja, jednocześnie potwierdza i zaprzecza"[33]. Mimo tego, słowami czarnej badaczki Katherine McKittrick, „potrzebujemy metafor!" – metafory pozwalają współtworzyć nowe wyobrażenia i materialne rzeczywistości[34]. Podobny postulat można spotkać w opisanym we wstępie podejściu Anny Tsing, która z ciekawością zagląda w szczeliny kapitalizmu, odzyskując i tworząc nowe historie w pełnych niepewności współczesnych czasach.

Między innymi z wyżej wymienionych względów dekolonializm stał się ważnym nurtem badawczo-praktycznym. Jest ruchem w kierunku nie tylko przekształcenia istniejących wyobrażeń i systemów władzy i wiedzy, ale również ich odrzucenia i utworzenia miejsca na rdzenną wiedzę i naukę, które są konsekwentnie pomijane, zapominane czy błędnie reprezentowane. Goldbard wraz ze społecznością P'urhépecha odrzuca wyobrażenia i narracje wydarzeń wytworzone przez elity posiadające władzę i tworzy miejsce na inny świat – taki, który daje tejże społeczności możliwość tworzenia własnej społecznej, kulturowej i politycznej rzeczywistości. Działania te mają umożliwić dalsze pielęgnowanie wartości i kultury P'urhépecha, która nie idzie w parze z interesami polityków czy przestępców narkotykowych.

---

29 T.L. Cowan, J. Rault, "Metaphor as Meaning and Method in Technoculture," *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 8(2): 1–23 (2022): 3.

30 E. Tuck, K.W. Yang, „Decolonization is not a metaphor", *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1 (2012): 3.

31 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor," 3.

32 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor," 4.

33 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor," 4.

34 Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories* (Durham: Duke University Press, 2021), 11.

Adela Goldbard oferuje sztukę zorientowaną na to, co lokalne, która moim zdaniem wchodzi w dialog z licznymi postulatami badaczek i badaczy społecznych, między innymi z Walterem Rodney'em, gujańskim historykiem, aktywistą, znanym z kontrowersyjnych w latach 70. XX wieku publikacji o historii brutalnego wykorzystania społeczności zamieszkujących Afrykę przez europejskich imperialistów, wnoszących nową perspektywę w problematykę zacofania gospodarczego tego kontynentu. Rodney zwracał uwagę na wysoce niedocenione znaczenie praktyki intelektualnego „gruntowania się" ze swoją społecznością, metodę, która nie powinna być zaniechana szczególnie przez osoby wysoko wyedukowane[35]. Podejmując wątek lokalności, pojawiają się również skojarzenia z *Dig Where You Stand*, czyli szwedzkim przykładem ruchu społecznego postulującego partycypacyjne badanie lokalnej historii (w szczególności historii klasy robotniczej), rozpropagowanym w latach 70. XX wieku przez Svena Lindqvista. Podobnie istotne są przemyślenia Waltera Mignolo, Eduardo Glissanta czy Arthuro Escobara dotyczące lokalności, procesów globalizacji czy koncepcji miejsca i jego usytuowania w myśli kulturowej. Według myśli Escobara:

> [T]o nasze nieuchronne zanurzenie w miejscu, a nie absolutność przestrzeni, ma ontologiczne pierwszeństwo w generowaniu życia i rzeczywistości. Z pewnością ma to miejsce w relacjach i praktykach większości kultur, co znajduje odzwierciedlenie w fenomenologicznym stwierdzeniu, że biorąc pod uwagę prymat ucieleśnionej percepcji, zawsze znajdujemy się w miejscach. Krótko mówiąc, jesteśmy miejscami. «Żyć znaczy żyć lokalnie, a wiedzieć to przede wszystkim znać miejsca, w których się jest» (Casey, 1996: 18). Miejsce jest oczywiście konstytuowane przez osadzone struktury społeczne i praktyki kulturowe. […] Oznacza to uznanie, że miejsce, ciało i środowisko integrują się ze sobą; że miejsca gromadzą rzeczy, myśli i wspomnienia w określonych konfiguracjach; i że miejsce, bardziej wydarzenie niż rzecz, charakteryzuje się otwartością, a nie jednolitą tożsamością własną[36].

Goldbard odważnie i ochoczo wchodzi w bliski dialog z osobami zamieszkującymi region Michoacán, pracuje z ich doświadczeniem oraz podejmuje środki wyrazu, które są im bliskie. Tworzy ona przestrzeń na opowiadanie o tym, co jest kwintesencją kultury, tradycji i postkolektywnej tożsamości P'urhépecha. Ponadto metody i środki wyrazu obecne w projekcie ukazują, jakie istotne róż-

35 Walter Rodney, *The Grounding With My Brothers* (London–New York: Verso, 2019): 75.

36 Arthuro Escobar, „Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization", *Political Geography*, Volume 20, Issue 2 (2001), 143. Cytat w cytacie: Edward Casey, „How to get from space to place in a fairly short stretch of time", ed. S. Feld, & K. Baso, *Senses of place*, Santa Fe: School of American Research, 1996, 14–51.

nice występują w odmiennych sposobach reprezentowania historii. Przykładowo utwory hip-hopowe wykonane przez młode osoby, ze względu na wybrany gatunek muzyczny, jakim jest rap, mają potencjał do ukazania wydarzeń z dnia 5 kwietnia czy nieformalnych relacji i zwykłej codzienności społeczności w sposób odmienny od tego, jak czynią to tradycyjni muzycy *pireris*.

Feministyczne polityki troski i geografie nadziei

Na koniec chcę podkreślić dwa główne motywy badawcze, które według mnie można wpisać w zorientowaną partycypacyjnie twórczość Goldbard. Pierwszym odwołaniem są praktyki oddolnej, feministycznej, „pirackiej" troski, która za słowami Berenice Fisher i Joan Tronto[37] oznacza „wszystko to, co czynimy, aby podtrzymać, kontynuować i naprawiać »nasz świat«, tak abyśmy mogli w nim żyć tak dobrze, jak to możliwe"[38]. Drugi nurt stanowią geografie i przestrzenie nadziei, które należy rozumieć nie jako opisywane przez Laurent Berlant okrutne przywiązanie z wyobrażonym, niemożliwym do zaistnienia światem[39], ale ruch w kierunku tworzenia przyszłości możliwych do zaistnienia, ugruntowanych w społecznościach zwierząt, roślin, mikroorganizmów[40].

Polityka troski dotyczy nie tylko pewnego etycznego stanowiska i wyboru, ale również afektywnych i praktycznych podejść posiadających swoje materialne konsekwencje[41]. Sugeruje współzależność ludzkich i nieludzkich aktorów jako

---

37 Feministyczne polityki troski lat 90. XX wieku to problematyka wyłaniająca się z jednej strony z krytycznej postawy wobec odruchowego przypisywania kobietom roli osób dających troskę innym, z drugiej chęć zwrócenia uwagi na rolę troski w życiu społecznym i walka o rozpoznanie jej znaczenia w dewaluujących ją kapitalistycznych i patriarchalnych układach (Fisher, Tronto, 1990, s. 35). Zachodnia koncepcja wywodzi się z liberalnej tradycji, w której mężczyzna (autonomiczny i samostanowiący) realizuje swoje cele życiowe, podczas gdy akty troski, dające możliwość zaistnienia planu indywidualnej jednostki, i tak zostaną w jakiś sposób wykonane, często przez innych (Fisher, Tronto, 1990, s. 36). Troska jest wpisana w rolę kobiety, co doprowadziło do powstania kategorii oceniającej kobiety na podstawie jakości wykonywanej troski i wywierania presji na kobietach za „niewystarczające troszczenie się" (Fisher, Tronto, 1990, s. 42). Tronto i Fisher zwracają uwagę, iż troska musi zostać zrekonceptualizowana zarówno jako praca emocjonalna, jak i fizyczna, społeczna i feministyczna, wymagająca materialnych środków, doświadczenia, wiedzy, czasu, wykonywana publicznie i prywatnie (Fisher, Tronto, 1990, s. 36-41). Balans istniejący pomiędzy tymi elementami decyduje o finalnej jakości wykonywanej i przyjmowanej troski.

38 Joan C. Tronto, Berenice Fisher, "Toward a Feminist Theory of Caring," w: *Circles of Care*, red. Abel E., Nelson M. (New York: SUNY Press, 1990), 41.

39 Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011).

40 Eben Kirksey, „Hope," *Environmental Humanities* 15 (1), May (2014): 295–300.

41 Annemarie Mol, *The Logic of Care: Health and the problem of patient choice* (London–New York: Routledge, 2008), 4.

ontologiczną kondycję[42]. Etnografka Annemarie Mol formułuje warunki dla podążania logiką troski, która to „rozpoczyna się wraz z mięsistością i kruchością życia"[43]. Jej spostrzeżenia wynikają z badania kłopotliwych relacji występujących pomiędzy personelem medycznym i osobami korzystającymi z ich usług, problemów komunikacyjnych, braku stosownej opieki dla osoby leczonej (często związanej z chęcią podtrzymywania jej indywidualnego wyboru i sprawczości, ale nieuwzględniającej jej osłabienia i zależności od innych) czy ekonomii i sprzedaży usług medycznych. Badaczka i psychoterapeutka Lisa Baraitser, pracująca w obszarze studiów psychospołecznych, określa tę logikę jako praktykę wymagającą otwarcia się na plastyczność, naprawianie, podtrzymywanie stanu rzeczy i, idąc za Donną Haraway, pozostawanie w często trudnym do zniesienia napięciu w obliczu istniejących problemów. Wybory i moralne stanowiska mogą być wystawione na próbę wobec trudnych doświadczeń czasu, który wydaje się nie płynąć lub płynąć wolniej z powodu braku widocznej poprawy stanu rzeczy[44]. Dla osób reprezentujących dekolonializm troską jest odrzucenie zachodnich systemów wartości, wyobrażeń i sposobów życia.

Z kolei termin „geografie nadziei" pojawił się w liście amerykańskiego pisarza Wallace'a Stegnera do przedstawicieli rządu, planujących rozbudowę kolejnych infrastruktur rekreacji i wypoczynku – ścieżek, parkingów, ośrodków – kosztem panujących systemów ekologicznych[45]. Według osób autorskich artykułu *Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces* istnieje pewien zestaw zasad definiujących to, czym powinna być nadzieja w praktyce. W pierwszej kolejności nadzieja powinna podlegać analizie krytycznej, rozpoznając stronniczość naiwnego optymizmu, zaprzęgając do działania dekolonialne i antykolonialne perspektywy. Po drugie, nadzieja powinna zmierzać do „wspólnej regeneracji relacyjnych sposobów poznawania (epistemologii), działania (metodologii) i bycia (ontologii)". Nadzieja i krytyka potrzebują siebie nawzajem i „są puste bez materialnej odpowiedzialności i za-

42 Mol, *The Logic of Care...*, 4.

43 Mol, *The Logic of Care...*, 8.

44 Lisa Baraitser, *Enduring Time* (New York: Bloomsbury Academic, 2017).

45 Wallace Stegner, *Wilderness Letter*, 1960.

dośćuczynienia[46] wobec rdzennych, czarnych i innych ludów lokalnych[47]. Zatem zarówno troska, jak i nadzieja muszą ulegać powtarzalnej, krytycznej rewaluacji i być sytuowane wobec tego, co społeczne, polityczne i środowiskowe. Przedstawione przeze mnie projekty artystyczne pod kierownictwem Goldbard można ująć jako niełatwe, kontrowersyjne czy też radykalne, a jednocześnie redefiniujące pojęcie troski i nadziei w praktyce.

Rozszerzając myśl Hirokazu Miyazaki'ego, zarówno troskę, jak i nadzieję można postrzegać jako metody służące radykalnej, tymczasowej reorientacji tego, czym jest wiedza i poznanie[48]. Dzieła Goldbard umiejscawiam w perspektywie kuratorstwa dla planetarnej troski właśnie z tego względu, iż umożliwiają podtrzymanie i przywrócenie sprawczości marginalizowanym podmiotom oraz dalszą walkę o sprawiedliwość społeczną i środowiskową. Innymi słowy, sztuka Goldbard umożliwia kreację innych światów. Pomimo tego, że ani troska, ani nadzieja nie są wcale aspektami wyszczególnionymi w badaniach czy opisach projektu Goldbard, nie da się ich wykluczyć z tych scenariuszy.

Podsumowanie

Powyżej dołożyłam wszelkich starań, aby wskazać, jak radykalna sztuka może prowadzić do pożądanej transformacji otaczającej nas rzeczywistości. Nie tylko pozwala na opowiedzenie historii z perspektywy społeczności, ale także kwestionuje monopol na władzę i przemoc. Głównym celem działań wpisanych w projekt *Kurhirani no ambakiti* jest umożliwienie osobom bezpośrednio i pośrednio doświadczonym przez rządowe ataki ponownego przyłączenia się do tego, co społeczne, wydostania się z biernej pozycji ofiary, przepracowania traumy na poziomie afektywnym i epistemologicznym. Z jednej strony prace artystki niejako ponownie urzeczywistniają przemoc w teraźniejszości, jednak środkami wyrazu i celami są dalece różne od doświadczenia rzeczywistego ataku. Obecny w *Kurhirani no ambakiti* gest odtworzenia warunków i sytuacji z przeszłości ma umożliwić ponowne zetknięcie się z trudnymi emocjami, wytworzyć

46 Tuck, Yang, „Decolonization is not a metaphor".

47 Hazlewood J.A., Middleton Manning B.R., Casolo J.J., „Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces," *Environment and Planning E: Nature and Space*, 6(3) (2022): 1417-1446.

48 Hirokazu Miyazaki, *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge* (Redwood: Stanford University Press), 5.

przestrzeń na refleksję i rekonstrukcję, mentalne aktywności „pobudzane przez wyobraźnię, którą przemoc próbowała zniszczyć”[49]. Z drugiej strony, właśnie dzięki dekolonialnej estetyce powstaje przestrzeń na oczyszczenie, przepracowanie, uwolnienie się od pokoleniowych traum, zniesienie dychotomii osób zwycięskich i przegranych. Nie chodzi jednak o pozbawioną troski retraumatyzację, tylko uważną i zaopiekowaną pracę z traumą, wyobraźnią i historią.

Zaproponowane przez Goldbard metody artystyczne i kuratorskie mają ogromny transformujący potencjał dzięki wymykającej się systematyzacji i poniekąd dziwnej praktyce. Jak pisze artystka, jej dzieła stanowią „metakonstrukcje”, w których rozgraniczenie na to, co prawdziwe i fikcyjne, ulega zatarciu i tworzy pewnego rodzaju anomalie. Jak sama określa swoją twórczość, zajmuje się ona badaniem „przemocy i destrukcji jako interdyscyplinarnej metodologii tworzenia sytuacyjnych przedstawień, które wykorzystują przemoc poetycką/estetyczną/dramatyczną jako narzędzie pamięci zbiorowej, epistemicznej dekolonizacji i suwerenności”[50]. Liczne projekty artystki dążą do ugruntowania i usytuowania praktyk, które to uznawane są za centralne elementy metodologii feministycznych.

Istnieje jednak pewna wątpliwość, czy udałoby się wpisać całkowicie niektóre z działań artystycznych Goldbard we współczesny, zachodni dyskurs troski o środowisko, zwierzęta i nie-ludzi. Kontynuowanie środków ekspresji zakorzenionych w tradycji rdzennej i metyskiej niesie ze sobą negatywne ekologiczne konsekwencje – hałas wywołany przez odpalane fajerwerki ogłusza, płoszy, a nawet prowadzi do śmierci zwierząt. Chociaż rdzenne społeczności przewrotnie włączyły narzędzia kolonizatorów do swoich celebracji jako metody oporu, można się pokusić o zadanie sobie pytania, czy istnieją inne, mniej szkodliwe dla zdrowia zwierząt środki, które mogłyby zastąpić tę praktykę? Sugeruję jednak, że niekoniecznie może to być właściwe pytanie zadane we właściwym miejscu. Jak pisał Franz Fanon, „proces dekolonizacji zawsze jest przemocowym fenomenem”[51]. Troska w pracach Goldbard wyraża się na określonych, możliwych do

---

49 A.D. Carson, „How Hip-Hop Gave Me a Second Chance at Life,” *Rolling Stone*. 23.05.2023. https://www.rollingstone.com/music/music-features/hip-hop-artists-struggles-mental-health-a-d-carson-1234738713/%20 (20.01.2025).

50 Goldbard, „Since That’s The Only Way…”.

51 Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1963), 34.

osiągnięcia w danej pozycyjności czasoprzestrzeniach, takich, które są dostępne dla osób doświadczających przemocy i jej skutków.

Goldbard należy się szacunek za odwagę sięgnięcia do tych trudnych historii i wydarzeń, jak i konsekwentną pracę ze społecznością, która dla wielu może być zbyt wymagająca, żeby podjąć się jej w sposób krytyczny. Artystka nie pozwala zapomnieć o przemocy kolonialnej i neokolonialnej, wzywając do odpowiedzialności podmioty ponoszące winę za szkody wyrządzone mieszańcom regionu Michoacán. Jej działalność to przykład krytycznej, oddolnej twórczości zaangażowanej, której głównym celem jest podważanie oficjalnych narracji oraz kolektywne leczenie traumy. Choć, jak pisał Walter Rodney: „walka była obecna długo przed moim przybyciem i będzie trwać długo po moim odejściu”[52], wszelkie starania przybliżające nas do sprawiedliwości społecznej są godne naszej uwagi i wysiłków.

Bibliografia

Baraitser, Lisa. *Enduring Time*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Benjamin, R. „Whose Knowledge? Whose Future? A Kingian Analysis Reimagining the Default Settings of Technology and Society.” *Quantum Biology Laboratory*, https://www.quantumbiolab.com/decolonizing-knowledge.html (3.03.2025).

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.

Carson, A.D. „How Hip-Hop Gave Me a Second Chance at Life.” *Rolling Stone*. 23.05.2023. https://www.rollingstone.com/music/music-features/hip-hop-artists-struggles-mental-health-a-d-carson-1234738713/ (20.01.2025).

Cowan, T.L., Rault, J. „Metaphor as Meaning and Method in Technoculture.” *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 8(2): 1–23, 2022.

Escobar, Arthuro. „Culture sits in places: reflections on globalism and subaltern strategies of localization”. *Political Geography*, Volume 20, Issue 2 (2001). 139-174. https://doi.org/10.1016/S0962-6298(00)00064-0.

52 Rodney, *The Grounding With My…*, 74.

Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963.

Fisher, Berenice; Tronto, Joan, C. „Toward a Feminist Theory of Caring." W: *Circles of Care*, red. Abel E., Nelson M., 36-54. New York: SUNY Press, 1990.

Gledhill, John. „What are state police doing in the Meseta P'urhépecha and why are they doing it?" *JohnGledhill*. 08.04.2017. https://johngledhill.wordpress.com/2017/04/08/what-are-state-police-doing-in-the-meseta-purhepecha-and-why-are-they-doing-it/ (13.01.2025).

Goldbard, Adela; „'Since That's The Only Way They Listen to Us': Notes Toward a Poetics of Violence". *PARSE* issue 15, Violence: Aesthetics, Autumn (2022). https://parsejournal.com/article/since-thats-the-only-way-they-listen-to-us_/

Goldbard, Adela; Sanabria, Amauri; Pirogranados, Jorge. „Delirious Pyrotechnics: Decolonial AestheSis of a Total Sensory Phenomenon." *Sensory Design* (2022). https://www.sensorydesign.ca/delirious-pyrotechnics (13.01.2025).

Goldbard, Adela. „If Vultures Arrive, There Will Be War: Notes Towards a Poetics of Violence." *IAS Invited Lecture Series*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 01.06.2023.

Hazlewood, J. A. Middleton Manning, B. R. & Casolo, J. J. „Geographies of Hope-in-Praxis: Collaboratively decolonizing relations and regenerating relational spaces." *Environment and Planning E: Nature and Space*, 6(3) (2022): 1417-1446. https://doi.org/10.1177/25148486231191473.

Jelewska, A.; Krawczak, M.; Reid, J. „Postcollectivity. New Ways of Gathering and Practicing in Times of Crises." *Postcollectivity*, ed. A. Jelewska, M. Krawczak, J. Reid, Brill 2024.

Kirksey, Eben. „Hope." *Environmental Humanities* 1 5 (1): May (2014): 295–300. https://doi.org/10.1215/22011919-3615550.

McKittrick, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021.

Miyazaki, Hirokazu. *The Method of Hope. Anthropology, Philosophy, and Fijian Knowledge*. Redwood: Stanford University Press, 2004.

Mendez, Stephanie. „The empire the Aztecs couldn't conquer." *BBC*. 11.07.2022 https://www.bbc.com/travel/article/20220710-the-empire-the-aztecs-couldnt-conquer (10.01.2025).

Mol, Annemarie. *The Logic of Care: Health and the problem of patient choice*. London–New York: Routledge, 2008.

Radio, Fogata. „P'urhépecha Women Raise Their Voices on the Radio for the Defense of Life and Territory in Cherán." *Cultural Survival*. 24.05.2022. https://www.culturalsurvival.org/news/purhepecha-women-raise-their-voices-radio-defense-life-and-territory-cheran (13.01.2025).

Rodney, Walter. *The Grounding With My Brothers*. London–New York: Verso, 2019.

Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London–New York: Zed Books, 1999.

Stasiuk, Iryna. „Tekstylia jako manifest feministyczny." *Krytyka Polityczna*, 16.04.2017, https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/tekstylia-jako-manifest-feministyczny/ (13.01.2025).

Stegner, Wallace. *Wilderness Letter*, 1960.

Tuck, E.; Yang, K. W. „Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1, 2012.

Mateusz Nowacki

Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury

Lotaryńska 6: Micro Cultural Centre

Doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca, badacz miasta i animator kultury. W 2024 roku obronił z wyróżnieniem pracę doktorską poświęconą perspektywie badań ekokulturowych w kulturowych studiach miejskich w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu (promotorka: prof. dr hab. Ewa Rewers). Współzałożyciel inicjatywy społecznej *Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury* na poznańskich Naramowicach. W latach 2019–2022 współautor interdyscyplinarnego kursu „Akademia Miasta" poświęconego miejskiej przyrodzie. Interesuje się problematyką adaptacji miast do zmian klimatu, miejską ekologią polityczną i humanistyką środowiskową. Współpracuje z poznańskimi instytucjami kultury. Zawodowo związany z Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

https://orcid.org/0000-0002-2105-357X

Praktyki uwspólniania miejskich nieużytków w działaniach ekokulturowych. Przykład Lotaryńskiej 6: Mikro Domu Kultury

Abstrakt

W artykule przedstawiono perspektywę uwspólniania miejskich nieużytków w działaniach ekokulturowych. Artykuł analizuje potencjał miejskich nieużytków jako przestrzeni środowiskowych dóbr wspólnych, ze szczególnym uwzględnieniem praktyk uwspólniania poprzez działania animacji kulturowej i sztuki zaangażowanej. Punktem wyjścia jest przypadek Lotaryńskiej 6: Mikro Domu Kultury w Poznaniu: miejskiego nieużytku odzyskanego przez lokalną społeczność, przekształconej w lokalne centrum kultury. Na przykładzie tej inicjatywy autor pokazuje, jak miejski nieużytek może stać się laboratorium dla alternatywnych form tworzenia działań kulturowych, sprzyjających budowaniu miejskiej rezyliencji w warunkach kryzysu klimatycznego.

Słowa kluczowe: miejskie nieużytki, animacja kulturowa, dobro wspólne, uwspólnianie, czwarta przyroda, Poznań

Practices of Commoning Urban Wastelands in Ecocultural Activities. The Example of Lotaryńska 6: Micro Cultural Centre

Abstract

The article presents the perspective of sharing urban wasteland in eco-cultural activities. It analyses the potential of urban wasteland as a space for environmental common goods, with particular emphasis on sharing practices through cultural animation and engaged art. The starting point is the case of Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury in Poznań: urban wasteland reclaimed by the local community and transformed into a local cultural centre. Using this initiative as an example, the author shows how urban wasteland can become a laboratory for alternative forms of cultural activity that foster urban resilience in the context of the climate crisis.

Keywords: urban wastelands, cultural animation, the commons, commoning, fourth nature, Poznań

Praktyki uwspólniania miejskich nieużytków w działaniach ekokulturowych. Przykład Lotaryńskiej 6: Mikro Domu Kultury

Mateusz Nowacki
Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury
ORCID 0000-0002-2105-357X

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 142–163
DOI 10.48239/ISSN123266824808

W ostatnich latach dużo uwagi poświęca się roli miejskich nieużytków[1] w działaniach na rzecz adaptacji miast do zmian klimatu. Zainteresowanie tą tematyką wykazują zarówno teoretyczki zajmujące się badaniami nad „miejską dzikością", artystki i animatorzy, którzy nieużytki czynią przedmiotem swoich projektów artystycznych i społecznych, jak i mieszkańcy i mieszkanki, których nieużytki mobilizują do licznych protestów przeciwko betonowaniu terenów zielonych. Tym samym, co podkreśla Elżbieta Rybicka, „tendencje idące w stronę nowej miejskiej dzikości" nie tylko znajdują przełożenie na wytwarzanie różnorodnej wiedzy eksperckiej, ale również są obecne w różnorodnych działaniach w przestrzeniach publicznych, realizowanych przez zróżnicowaną grupę interesariuszy[2]. Obejmują one między innymi konkretne rozwiązania z zakresu błękitno-zielonej infrastruktury, postanowienia zawarte w samorządowych strategiach poświęconych zarządzaniu zielenią w miastach czy bardziej oddolne działania na rzecz „miastozdziczenia"[3]. W ten sposób nieużytki stają się przestrzeniami spotkań teorii i praktyki, a nierzadko rodzajem eksperymentu ekokulturowego,

1 W ramach artykułu przyjmuję szeroką definicję „miejskich nieużytków", która obejmuje porzucone przestrzenie porośnięte zielenią, tereny w mieście bez określonej funkcji, opuszczone tereny pofabryczne czy pustostany. W literaturze zagranicznej można spotkać się z rozróżnieniem terminologicznym na *urban wastelands* i *urban vacancy*. Pierwsze pojęcie zazwyczaj używa się do opisania terenów zieleni, a drugie – budynków. Ponadto, w badaniach używa się określeń *terrain vague*, *brownfields* czy *urban voids*.

2 Elżbieta Rybicka, „Nieużytki: redefinicje," w: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM i Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2021), 63.

3 https://miastozdziczenie.pl/

co utrudnia ich zdefiniowanie, a w konsekwencji udzielenie „prawidłowej" odpowiedzi na pytanie o to, czym jest dzisiaj miejski nieużytek. Na tę terminologiczną polifonię zwraca uwagę geograf Matthew Gandy, dla którego nieużytkami są zarówno zarośnięte, opuszczone ogródki działkowe na peryferiach miast, tereny postindustrialne w śródmieściach, jak i pustostany zlokalizowane w centrum metropolii[4].

Dla badań ekokulturowych ten nieoczywisty, mozaikowy status nieużytków stanowi niezwykle żyzną glebę dla krytycznej refleksji nad tym, jaką pozycję w procesach urbanizacji przyrody zajmują „miejskie marginalia", zwłaszcza w warunkach antropogenicznych zmian klimatu. Wyżej cytowany Gandy w odniesieniu do badań nad berlińskimi nieużytkami podkreśla, że właśnie na przykładzie omawianych przestrzeni świetnie widać symbiotyczną relację kultury-natury w mieście, a także sprawczość ekokulturową. Jak twierdzi, to „rozumienie przyrody jako aktywnej, dynamicznej i konstytutywnej dla materialnych i kulturowych cech przestrzeni miejskiej pokazuje, że metropolia jest zarówno niestabilna, jak i w znacznym stopniu niemożliwa do całkowitego poznania"[5]. Tak zarysowana perspektywa prowadzi do istotnej konkluzji na temat obecności nieużytków w przestrzeni miejskiej i, jak zauważa autor pracy *Natura Urbana*:

> Miejskie nieużytki zaburzają utrwalone konstrukcje krajobrazów kulturowych, zaprojektowanych przestrzeni i organizacyjnej logiki nowoczesności. (…) Przeformułowanie marginalnych przestrzeni natury jako tętniącego elementu życia miejskiego wprowadza inny rodzaj złożoności do społeczno-ekologicznego krajobrazu miast, gdzie kwestie związane z dostępnością, projektowaniem i własnością gruntów są radykalnie zestawione z rebelianckimi formami praktyki kulturowej i naukowej[6].

W przywołanej wypowiedzi warto zwrócić uwagę na założenie o tym, że nieużytki w mieście mogą pełnić istotną rolę w zmienianiu kierunku „wychodzenia z antropocentrycznego i kulturocentrycznego myślenia o mieście"[7], co jednak

---

4 Matthew Gandy, „Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands," *Annals of the Association of American Geographers*, nr 103:6 (2013): 1301-1303; *Gandy: Miejskie nieużytki, czyli natura w mieście. Rozmowa Doroty Olko*, https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/gandy-miejskie-nieuzytki-czyli-natura-w-miescie/ (....)

5 Matthew Gandy, *Natura Urbana. Ecological Constellations in Urban Space* (Cambridge-London: The MIT Press, 2022), 85. [Korzystam z wydania elektronicznego. Paginacja może różnić się od tej w wersji papierowej].

6 Gandy, *Natura Urbana...*, 108.

7 Rybicka, *Nieużytki: redefinicje…*, 58.

nie oznacza, że w tym procesie nie ma przestrzeni dla obecności praktyk kulturowych. W przypadku miejskich nieużytków nieintencjonalna, spontaniczna i naturalna wegetacja roślin nierzadko wchodzi w relacje z „ludzką intencjonalnością, czy to pod kątem ich zachowania – spowolnienia czasu – czy przez pryzmat ich wymazywania, aby zrobić miejsce dla tego, co nadchodzi”[8]. Co więcej, w takim ujęciu podkreśla się, że nieużytki nie są niezależne od procesów planowania przestrzennego w warunkach kapitalistycznej urbanizacji, a także konkretnych praktyk materialno-dyskursywnych[9]. Tym samym miejskie nieużytki nierzadko pełnią rolę przestrzeni, które pozwalają na eksperymentowanie z różnymi formami „rebelianckiej” praktyki teoretycznej, w ramach których dochodzi do partnerskich spotkań kultury-natury. Potwierdzenie tej tezy odnajduję w wielu działaniach sytuujących się na styku animacji kulturowej i społecznie zaangażowanej sztuki, które czynią „miejskie marginalia” przestrzeniami środowiskowego dobra wspólnego.

W ramach niniejszego artykułu skoncentruję się na przedstawieniu – na przykładzie działalności projektu ekokulturowego pt. Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury – praktyki uwspólniania miejskiego nieużytku za pomocą narzędzi animacji kulturowej i sztuki społecznej, a także spróbuję odpowiedzieć na następujące pytania:

a) Jaką zmianę w postrzeganiu nieużytków inicjują działania ekokulturowe?

b) W jaki sposób działania z zakresu animacji i edukacji kulturowej mogą przyczynić się do uwspólniania i polityzacji miejskich nieużytków?

Strategie dla nieużytkologii: trzeci krajobraz, czwarta przyroda i dobro wspólne

Gernot Böhme w publikacji *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego* przekonywał, że nieużytki w mieście są „projektami przestrzennymi” zdolnymi zagwarantować większą korzyść dla społeczeństwa niż tereny objęte ochroną poza granicami miasta. Według niemieckiego filozofa wynika to z tego, że miejskie nieużytki nie są przedmiotem zainteresowania społecznego cechującego się logiką wartości wymiennej ani użytkowej, przeznaczonej między innymi na działalność rolniczą lub przemysłową, a zatem „stanowią re-

8 Gandy, *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands…*, 1312.

9 Gandy, *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands…*

zerwat położony wewnątrz miasta". Uznanie nieużytków za rezerwat wynika z przyjętego przez Böhmego założenia odnośnie do ontologii miasta, bowiem jak sam pisze: „miasto jest raczej pewnym sposobem, w jaki człowiek żyje z przyrodą i w przyrodzie. Miasto jest i pozostaje przyrodą, jakkolwiek jest to przyroda przyswojona i ukształtowana przez człowieka"[10]. Jakkolwiek w obliczu dynamicznych procesów urbanizacji uwaga na temat braku zainteresowania nieużytkami przez aktorów miejskich jest zdecydowanie trudna do utrzymania, bowiem są to obecnie przestrzenie poddawane silnej presji ze strony różnych środowisk społecznych, to z całą pewnością warto zastanowić się nad wyrażoną przez niemieckiego badacza refleksją o potencjałach nieużytków jako „projektów przestrzennych".

Za sprawą licznych działań, podejmowanych zarówno przez inicjatywy oddolne, jak i stronę samorządową, rola nieużytków w kształtowaniu miejskiej polityki środowiskowej wzrasta, a niektóre grupy zaangażowane w odzyskiwanie nieużytków widzą w tym procesie szansę na rozwój „praktyk ratowniczych"[11] w zakresie miejskiej adaptacji. Ważnymi punktami odniesienia w tym kontekście są dwie wpływowe koncepcje, które przeniknęły do ekologicznego mainstreamu, a mianowicie *manifest trzeciego krajobrazu*[12] Gilles'a Clémenta i *idea czwartej przyrody*[13] Ingo Kowarika. Zdaniem francuskiego botanika przestrzenie nieużytków, powstałe w sposób samoistny, jak i w toku decyzji administracyjnych, pełnią funkcję azylów dla bioróżnorodności. Autor koncentruje się przede wszystkim na tych terenach, które zostały „przechwycone" przez przyrodę i są miejscami nieintencjonalnego działania procesów przyrodniczych. Clément podkreśla, że *trzeci krajobraz* „dotyczy stanu umysłu. Zmienia się wraz z płynnością omawianego tematu: życia na planecie", co oznacza, że wymaga odczarowania dotychczasowych wyobrażeń na temat tego, czym jest zachodnia koncepcja krajobrazu. Jak dalej zaznacza, całość niewykorzystanych, porzuconych lub

---

10 Gernot Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Marecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002), 62.

11 Zob. *Humanistyka prewencyjna*, red. Ewa Domańska, Piotr Słodkowski, Monika Stobiecka (Warszawa-Poznań: Wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Poznańskie Centrum Dziedzictwa, 2022).

12 Gilles Clément, „Manifest trzeciego krajobrazu," *Autoportret*, nr 3/66 (2019).

13 Ingo Kowarik, "Cities and Wilderness. A New Perspective," *International Journal of Wilderness*, Vol. 19, No. 3 (2013): 32-36.

niezagospodarowanych terenów, w obliczu antropogenicznych zmian klimatu, ma bardzo dużą szansę na to, aby stać się doskonałą ostoją bioróżnorodności i międzygatunkowego życia[14]. W ten sposób Clément zwraca uwagę na to, że nieużytki nie tyle „odzyskują", co przypominają o swojej użyteczności, która została wymazana za sprawą logiki kapitału. Dlatego, co podkreśla Rybicka, *trzeci krajobraz* nabiera znaczenia politycznego, bowiem czyni z bezproduktywnej – z punktu widzenia ekonomii neoklasycznej – przestrzeni jeden z możliwych elementów programowych miejskiej polityki ekologicznej, a zarazem podważa dotychczasowy status terenów nieużytkowych[15]. Stąd, zdaniem Clémenta, aby nieużytki nadal utrzymały swoją „produktywną bezproduktywność", nie mogą zostać włączone w ramy instytucjonalnego zarządzania.

Z podobną próbą namysłu nad „dziką przyrodą" w mieście spotykamy się w propozycji *czwartej przyrody* Ingo Kowarika. Niemiecki badacz przekonuje, że wieloletnim praktykom zazieleniania przestrzeni w mieście towarzyszyło poczucie nieufności w stosunku do istnienia „dzikości" w miastach, co może być konsekwencją długotrwałego utrzymywania się wyobrażenia o tym, że „dzika przyroda" jest obecna wyłącznie w miejscach pozbawionych śladów działalności człowieka[16]. Kowarik w swoich badaniach argumentuje, że kulturowa konstrukcja krajobrazu „dzikości" jako *terra nullius* nie jest w stanie opisać doświadczenia zmian zachodzących we współczesnych miastach, a zwłaszcza dynamiki miejskich nieużytków, na których terenie mamy szansę obserwować powstawanie nowych ekosystemów[17]. Według tego badacza jednym z tych ekosystemów jest właśnie *czwarta przyroda*, która „wyłania się spontanicznie jako nowa miejska przestrzeń zielona na pustych działkach lub innych terenach miejsko-przemysłowych pomimo poważnych przekształceń habitatów"[18]. To, co odróżnia jednak propozycję Kowarika od manifestu Clémenta, to kontekst uspołecznienia

14 Clément, *Manifest trzeciego krajobrazu…*, 15.

15 Rybicka, *Nieużytki: redefinicje…*, 62.

16 Kowarik, *Cities and Wilderness…*, 32.

17 Elżbieta Rybicka „odwraca" w tym kontekście Lefebvre'owski postulat prawa do miast i proponuje „prawo do dzikości" w miastach. Por. Elżbieta Rybicka, „Biopolis: przyroda i miasto," *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 57-73.

18 Rybicka, „Biopolis: przyroda i miasto," 33.

czwartej przyrody[19] – uczynienie z niej istotnego elementu polityki planowania przestrzennego, w tym działań na rzecz jej zabezpieczenia przed zabudową. Jeśli w koncepcji trzeciego krajobrazu polityczność oznaczała kontestację neoliberalnych filarów życia społecznego, to *czwarta przyroda* sytuuje ją *par excellence* w ramach instytucjonalnej polityki miejskiej.

Z interesującym spojrzeniem ekokulturowym na kwestię statusu miejskich nieużytków, będącym krytyczną syntezą przywołanych wcześniej perspektyw, mamy do czynienia w pracach brytyjskiego lichenologa Oliviera Gilberta. Autor *The Ecology of Urban Habitats* proponuje, abyśmy określali nieużytki mianem miejskich dóbr wspólnych, gdzie „gatunki antropogeniczne i synantropijne rosną w warunkach półnaturalnych", dzięki czemu są to przestrzenie cenne z przyrodniczego punktu widzenia, ale nie tylko. Gilbert w swojej koncepcji wyraźnie podkreśla, że nieużytki pełnią również istotną funkcję kulturotwórczą w praktykach codziennych mieszkańców, zwłaszcza na terenach gęsto zabudowanych[20]. Anna Jorgensen i Marian Tylecote zwracają uwagę, że perspektywa ujęcia nieużytków jako miejskich dóbr wspólnych silnie odwołuje się do dorobku badawczego w ramach dziedziny, jaką jest ekologia człowieka, a zwłaszcza do spojrzenia na nieużytki przez pryzmat relacji środowiskowej, w której nie sposób nie uwzględnić społecznego elementu wytwarzania przestrzeni. W tym sensie są to miejsca, które nie mają przypisanej wyłącznie jednej roli, a korzystanie z nich przez różnych ludzi oznacza, że są one miejscami realizacji różnorodnych aktywności i interesów, czemu bardzo często sprzyjają „rozluźnione konwencje społeczne i prawne". Jak dalej twierdzą autorki, perspektywa Gilberta przesuwa akcent na „zapraszającą" cechę nieużytków, stwarzających warunki do podejmowania działań przez ludzi, niekoniecznie możliwych do realizowania w innych miejscach, między innymi ze względu na potencjalne konsekwencje prawne (np. gromadzenie się młodych ludzi, skłotowanie czy zbieranie roślin). Jednocześnie Jorgensen i Tylecote zaznaczają, że przywołana „otwartość" może również skutkować niechęcią, a nawet sformalizowanymi zakazami, interakcjami z tymi przestrzeniami, chociażby ze względu na możliwe zagrożenia lub sprzeciw okolicznych mieszkańców[21].

---

19 Rybicka, „Biopolis: przyroda i miasto".

20 Olivier L. Gilbert, *The Ecology of Urban Habitats* (London-New York: Chapman and Hall), 69.

21 Anna Jorgensen, Marian Tylecote, "Ambivalent Landscapes—Wilderness in the Urban In-

Perspektywa ujęcia nieużytków jako miejskiego dobra wspólnego, podobnie jak w przypadku *trzeciego krajobrazu* i *czwartej przyrody*, zakłada konieczność objęcia ich ochroną, lecz w przeciwieństwie do obu przywołanych koncepcji, w mojej opinii pozwala również na bardziej zaangażowaną formę budowania politycznego horyzontu w odniesieniu do sposobów zarządzania miejskimi nieużytkami. Szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę, iż Gilbert myśli o kulturowych, ekonomicznych i prawnych aspektach nieużytków w kategorii *urban commons*. Koresponduje to z głośną w ostatniej dekadzie dyskusją wokół praktyk uwspólniania i namysłu nad ontologiami miejskich dóbr wspólnych[22]. Zaproponowane przez francuskiego botanika ujęcie nieużytków będzie stanowiło dla mnie punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat potencjałów tkwiących w uwspólnianiu nieużytków w mieście poprzez działalność kulturową. Swoją analizę przedstawię w odwołaniu do współtworzonego przeze mnie projektu Mikro Domu Kultury.

Nieużytki w ręce wyobraźni!

Pomysł odzyskania miejskiego nieużytku i przekształcenia przestrzeni w oddolne, sąsiedzkie centrum społeczne narodził się podczas działań kulturalnych realizowanych w trakcie rezydencji artystycznej w ramach programu Generator Malta w 2018 roku. Joanna Pańczak i Agnieszka Różyńska – kuratorki Generatora – zaprosiły na trzymiesięczną rezydencję poświęconą społecznie zaangażowanej architekturze Kamilę Wolszczak i Marcina Zalewskiego. Od marca do czerwca na terenie przy ul. Lotaryńskiej 6 odbyło się kilka bezpłatnych wydarzeń dla mieszkańców, skoncentrowanych na przedstawieniu historii społeczności Osiedla Opieki Społecznej. W tym okresie pełniłem funkcję koordynatora projektu i opiekowałem się rezydencją. Moją rolą było „działanie w terenie", czyli kontakty z mieszkańcami, szkołami i radą osiedla, negocjacje z zarządcą terenu, a także współpraca z osobami artystycznymi przy przygotowywaniu przestrzeni pod wydarzenia kulturalne, wystawę fotografii i przedmiotów otrzymanych od społeczności. Jednocześnie w trakcie koordynacji prowadziłem oddolną

---

terstices," *Landscape Research*, nr 32 (4) (2007): 445.

22 Zob. Sheila R. Foster, "Urban Commons, Property, and the Right to the City," w: *Property Rights from Below Commodification of Land and the Counter-Movement*, red. Oliver De Schutter, Balakrishnan Rajagopal (London-New York: Routledge, 2020): 170-175; Amanda Huron, "Working with Strangers in Saturated Space: Reclaiming and Maintaining the Urban Commons," *Antipode*, vol. 47 (2015): 963–979; *Urban Commons. Rethinking the City*, red. Ch. Borch, M. Kornberger (New York: Routledge, 2015).

praktykę badawczą wokół działania, co wynikało z zainteresowania procesami angażowania społeczności lokalnych w praktyki oparte na metodach animacji i edukacji kulturowej.

Odzyskiwanie nieużytku rozpoczęło się wraz z zakończeniem rezydencji artystycznej[23]. Działania realizowane w ramach Generatora Malta oprócz wydarzeń animacyjnych pozwoliły na zmapowanie potrzeb mieszkańców i wstępną diagnozę otoczenia społecznego. Jej wyniki wyraźnie wskazywały na to, że mieszkańcy nie mają dostępu do bezpłatnej oferty kulturalnej na osiedlu, a zwłaszcza przestrzeni zbliżonej do domu kultury. Zainteresowanie powstaniem takiego miejsca było szczególnie widoczne podczas dwóch większych wydarzeń, które odbyły się w trakcie rezydencji: wernisażu wystawy dedykowanej historii osiedla i pikniku osiedlowego. Oba działania przyciągnęły liczną publiczność, na wernisaż przybyła również delegacja władz samorządowych, w tym zastępca prezydenta Poznania Jędrzej Solarski, który pogratulował realizacji projektu. Ponadto, na wydarzeniach pojawiły się również osoby, które wyraziły chęć zaangażowania się w rozwój miejsca. W ten sposób zawiązała się nieformalna grupa inicjatywna złożona z kuratorki Generatora Malta, przedstawicielek rady rodziców działającej przy pobliskiej szkole, osiedlowych radnych i mnie.

W początkowych etapach działalności inicjatywa wpisywała się w ideę tymczasowego urbanizmu, która opiera się na założeniu, że krótkoterminowe udostępnianie pustostanów na cele społeczne może przynieść korzyść zarówno mieszkańcom, jak i władzom samorządowym. Jak twierdzą Jeremy Németh i Joern Langhorst:

> Otwieranie miejskich nieużytków na tymczasowe, często krótkoterminowe, formy użytkowania i zagospodarowania przynosi natychmiastowe i pośrednie korzyści, które są dopasowane do aktualnej sytuacji, a tym samym zyskują elastyczność, a ponadto wspierają przyrostowy proces miejskiej transformacji[24].

---

23 Grupę inicjatywną w 2019 roku tworzyły: Joanna Pańczak, Marta Wiśniewska, Anna Wachowska-Kucharska, Elżbieta Skrzypczyńska, Mateusz Nowacki. Od 2020 roku Lotaryńską tworzą: Joanna Pańczak, Marta Wiśniewska, Mateusz Nowacki przy wsparciu stałych współpracowników, a także zapraszanych animatorów/animatorek, edukatorów/edukatorek.

24 J. Németh, J. Langhorst, „Rethinking Urban Transformation: Temporary Uses for Vacant Land," Cities, 2013, http://dx.doi.org/10.1016/j.cities.2013.04.007, s. 3.

W kontekście poznańskiej inicjatywy odwołanie do idei tymczasowego urbanizmu było istotne z dwóch powodów. Po pierwsze, opisywane działanie było pierwszym doświadczeniem realizacji projektu przez nasz nieformalny kolektyw, a tym samym nie wiedzieliśmy, czy po początkowym etapie mobilizacji i zachwytu współdzieloną ideą nie pojawi się moment wycofywania, nieporozumień czy przerzucenia odpowiedzialności prawnej za rozliczenie wniosku. Perspektywa krótkoterminowa gwarantowała nam opcję rezygnacji z projektu bez większych obciążeń finansowych i prawnych, a jednocześnie dawała możliwość pogłębienia badań i przetestowania zainteresowania modelem tymczasowej przestrzeni kulturalnej wśród lokalnej społeczności. Po drugie, sięgnięcie po ideę tymczasowego urbanizmu miało również znaczenie pragmatyczne, które można odnieść do przywoływanej przez Németha i Langhorsta idei inkrementalnej transformacji miasta poprzez analizę aktualnych kontekstów politycznych. Nieużytkologia Lotaryńskiej wpisywała się bowiem w ówczesną politykę miasta, w tym dyskusję skoncentrowaną między innymi na wdrożeniu programu udostępniania lokali znajdujących się w zasobach miejskich na działania kulturalne, organizowane przez organizacje pozarządowe.

Z perspektywy sześciu lat mojej działalności w inicjatywie uważam, że innym ważnym czynnikiem, dla którego nasz pomysł znalazł poparcie, był związek z ówczesnymi wyborami samorządowymi[25] i planowanymi inwestycjami na Naramowicach, na przykład uruchomieniem linii tramwajowej i remontem głównej arterii komunikacyjnej łączącej dzielnicę z centrum miasta. Proces transformacji nieużytku w przestrzeń sąsiedzką wpisywał się zatem w trwającą metamorfozę osiedla, która miała sprawić, by Naramowice z „sypialni Poznania" stały się post-peryferyjną dzielnicą „na uboczu" miasta, dobrze skomunikowaną z centrum, lecz nieposiadającą wciąż różnorodnej oferty kulturalnej. Tym samym powstanie w tej części miasta oddolnego centrum społecznego zostało uznane za korzystne dla wszystkich stron, tym bardziej że realizacja nie pociągała za sobą większych nakładów finansowych, a stanowiła potencjał na udaną innowację społeczną. Szczególnie że podjęta przez nas inicjatywa wpisywała się w model nowatorskich rozwiązań w obszarze polityki miejskiej, opisywany między innymi przez Marca Parésa, Sonię M. Ospinę i Joan Subirats:

25 Warto wspomnieć, że Jacek Jaśkowiak w kampanii wyborczej w 2018 roku obiecał rozwiązanie kwestii związanej z wykupem nieruchomości położonych na Osiedlu Opieki Społecznej przez mieszkańców.

> Innowacja społeczna odnosi się do procesów opartych na kooperacji i praktykach, które opierają się na zaangażowaniu obywateli, a także są postrzegane jako usługi publiczne, które mają na celu poprawę lub zwiększenie skuteczności aktualnych rozwiązań w odpowiedzi na potrzeby społeczne[26].

Pojawienie się wątku innowacji społecznej nie jest przypadkowe, ponieważ adaptacja nieużytku przy ul. Lotaryńskiej – motywowana na początku jako tymczasowa odpowiedź na potrzebę społeczną – w krótkim czasie zyskała status usługi publicznej opartej na praktykach uwspólniania. Po kilku miesiącach działalności zaczęliśmy myśleć o naszej inicjatywie właśnie w kategoriach innowacji społecznej, a to z kolei zmieniło naszą perspektywę z tymczasowej na długofalową, której blisko to tego, co Fran Tonkiss określa mianem „miasta możliwego", czyli alternatywnego i otwartego na eksperyment sposobu praktykowania miasta. Jak podkreśla autorka:

> Urbanizm, który działa przeciwko ortodoksyjnym zasadom klasycznie rozumianego rozwoju, przeciwko czasowości wyznaczanej przez miejskie cykl inwestycyjne, wbrew standardowo przyjętej dacie trwałości budynków i mesjanistycznych, ostatecznych użytkowników. Poprzez wykorzystanie siły opóźnienia i osadzanie nawyków użytkowania, prowizoryczne urbanizmy charakteryzują się mniej „tymczasowym" użytkowaniem, a raczej są oparte na uporczywości i regularności. Jest to rodzaj urbanizmu mniejszościowych praktyk, mikro aktywności, zwyczajnych śmiałości i małych anty-utopii, które jednak tworzą materialne przestrzenie nadziei w mieście. Takie przestrzenie mogą znaczyć najbardziej, gdy miejskie perspektywy są mgliste, ponure i pesymistyczne. Jeśli pojęcie krytycznej praktyki miejskiej ma nadal pozostać użyteczne, to wydaje się ważnym, aby bronić przestrzeni, które pozwalają na jej realizację, nawet jeśli czynią to na warunkach tymczasowych i niedoskonałych[27].

W przywołanej wypowiedzi Tonkiss widzę analogię do doświadczeń Mikro Domu Kultury i pragmatycznego odwołania się do idei tymczasowego urbanizmu. Przekonanie władz miasta, ale też samych mieszkańców naramowickiego osiedla do tego, że tworzenie centrum społecznego niekoniecznie musi oznaczać nowoczesną, w pełni wyposażoną salę, okazało się przystankiem na drodze do współtworzenia małej antyutopii w przestrzeni miejskiego nieużytku. Po niespełna rocznej działalności okazało się, że dla naszego zespołu ważna jest obrona powstałego miejsca, które za sprawą „uporczywej praktyki" stawało się

---

26 M. Parés, S. M. Ospina, J. Subirats, *Social Innovation and Democratic Leadership: Communities and Social Change from Below* (Northampton US: Edward Elgar Publishing, 2017), 7.

27 Fran Tonkiss, "Austerity Urbanism and the Makeshift City," *City*, nr 17:3 (2013): 323.

czymś więcej niż tylko doraźnym substytutem osiedlowej instytucji kultury. Zależało nam na utrzymaniu procesu zmieniania wyobraźni miejskiej w kontekście znaczenia i funkcji nieużytków w ramach polityki planowania przestrzennego i aktywności społecznej. Opisywane przez Tonkiss warunki niedoskonałości i prowizoryczności potraktowaliśmy jako punkt zaczepienia do pogłębienia praktyki uwspólniania nieużytku, a przede wszystkim do pokazania, że ten rodzaj przestrzeni może oferować interesującą alternatywę w zakresie adaptacji miast do zmian klimatu, jeśli zacznie działać jako środowiskowe dobro wspólne.

Lotaryńska 6 jako centrum środowiskowego dobra wspólnego

Zakotwiczenie naszej inicjatywy wśród lokalnej społeczności nastąpiło w czasie rozwoju światowej epidemii koronawirusa na przełomie 2020 i 2021 roku. Wyzwania, jakie przyniósł jeden z najbardziej dotkliwych kryzysów w obszarze działań w przestrzeni miejskiej, paradoksalnie tchnęły nowe życie w naszą aktywność. Jednakże to właśnie ten rodzaj wydarzeń, jak podkreśla Rebecca Solnit, często uwidacznia ograniczenia aktualnych warunków społecznych, politycznych i ekonomicznych, co w konsekwencji może dać impuls do bardziej organicznych form współzamieszkiwania[28], które są próbą odpowiedzi na dominujące praktyki reprodukcji życia społecznego[29].

Fot. Filmbook Piątka / Archiwum Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury

28 Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster* (New York: Viking Press, 2009).

29 Por. Peer Illner, *Disasters and Social Reproduction. Crisis Response Between the State and Community* (London: Pluto Press, 2021), 92-110.

W naszym przypadku rozkwit zainteresowania inicjatywą wśród mieszkańców przypadł w momencie wzrostu zapotrzebowania na kontakt z przyrodą, na co wpływ z pewnością miała historia lockdownów wprowadzanych w czasie pandemii. Prawdopodobnie był to jeden z kilku powodów, dla których sytuacja zamknięcia przez miesiące w domach, a także liczne ograniczenia korzystania z terenów zieleni odcisnęły trwały ślad w praktykach społecznych. Nieużytek przy ul. Lotaryńskiej gwarantował możliwość przebywania z innymi ludźmi na świeżym powietrzu, w otoczeniu natury, i oferował program działań twórczych. Zapoczątkowana przez nasz zespół „nieużytkologia" przestrzeni spotkała się z bardzo pozytywną odpowiedzią ze strony sąsiadów i sąsiadek, a zainicjowane wówczas działania programowe (między innymi tworzenie ogrodu permakulturowego, spotkania etnobotaniczne) cieszyły się dużym zainteresowaniem.

Lotaryńska 6 coraz bardziej oddalała się od efemerycznego, tymczasowego projektu społeczno-kulturalnego w kierunku lokalnej, „pozainstytucjonalnej instytucji", której bliżej było do idei instytucji kotwiczącej. Najczęściej tym mianem określa się instytucje publiczne odpowiedzialne za zaspokajanie podstawowych funkcji społecznych, na przykład uniwersytety, szkoły, szpitale, a to, co jest dla nich charakterystyczne, to zakotwiczenie w konkretnej przestrzeni i społeczności[30]. Jak sądzę, taką funkcję mogą spełniać również centra prowadzące działalność społeczną i kulturową, które angażują lokalną społeczność i stają się przestrzeniami regularnych spotkań i rozmów, a także katalizatorami aktywności obywatelskich na rzecz wzmacniania rezyliencji na osiedlu. W przypadku naramowickiej inicjatywy proces „oddolnej instytucjonalizacji" zachodził za sprawą regularnego zaangażowania się mieszkańców i mieszkanek w działania mające na celu uwspólnienie przestrzeni miejskiego nieużytku: od drobnych, acz niesamowicie ważnych gestów, jak podarowanie przedmiotów codziennego użytku, przez wsparcie w pracach remontowych i porządkowych, aż po czasochłonną aktywność w postaci przekształcania przestrzeni w ogród społecznościowy i naturalny plac zabaw dla dzieci.

Ten amalgamat różnych sposobów angażowania się mieszkańców w inicjatywę można porównać do sytuacji adaptacji dublińskich pustostanów na cele kulturalne,

30 Matt Enstice, Michael Gluck, *City Forward. How Innovation Districts Can Embrace Risk and Strenghten Community* (Washington-Covelo: Island Press, 2022), 23. [Korzystam z wersji elektronicznej. Paginacja stron może różnić się od wydania papierowego – M.N.].

świetnie opisanej przez Ciana O'Callaghana, Cesare'a Di Feliciantonio i Michaela Byrne'a. W omawianych przez nich projektach połączenie umiejętności twórczych i projektowych osób zaangażowanych w działania przerodziło się w dyskusję nad rolą nieużytków w mieście, a założenia, na których oparte były inicjatywy, „przyczyniły się zarówno do powstania alternatywnego projektu społecznego proponującego nowe spojrzenia na waloryzowanie przestrzeni miejskiej, jak i dały podstawę dla «względnego włączenia» nieruchomości"[31]. Jednakże istotną częścią działań nastawionych na współpracę ze społecznością, a jednocześnie mających ambicję wprowadzić nowości w obszarze zarządzania przestrzenią, bez wątpienia pozostaje stabilizacja rozpoczętych procesów. Dla nas – zespołu odpowiedzialnego za prowadzenie projektu – ważną ramą dla długofalowego myślenia o uwspólnianiu naramowickiego nieużytku jest animacja kulturowa, oparta na założeniu o całościowym sposobie życia, która „pozwala położyć nacisk na uspołeczniający charakter tego procesu"[32], a w centrum zainteresowania umieszcza reprodukcję relacji społecznych. Tak rozumiana perspektywa animacji kulturowej zazębia się z praktykami uwspólniania, co wyraźnie wybrzmiewa w przedstawionym przez Agatę Skórzyńską podsumowaniu na temat włączania osób w działania projektowe. Według poznańskiej kulturoznawczyni, aby skutecznie uspołeczniać społeczności przez praktykę animacyjną, a tym samym osiągnąć cel tego rodzaju działań, niezbędne są aktywności nastawione na: „1) inicjowanie nowych, pożądanych relacji między wszystkimi uczestnikami; 2) nawiązywanie relacji z innymi grupami i instytucjami; 3) umożliwianie podejmowania nowych działań; 4) umożliwianie suwerennego podejmowania decyzji; oraz 5) wypracowanie, jeśli jest taka potrzeba, modelu zmiany kulturowej"[33].

Wymienione przez badaczkę „zadania" animacji kulturowej korespondują z wdrażanym uwspólnianiem miejskiego nieużytku przy ul. Lotaryńskiej, a przede wszystkim oferują narzędzia do reprodukcji tego, co wspólne. Podobną refleksję proponują Thijs Lijster, Louis Volont i Pascal Gielen, według których „każda forma uwspólniania ma wymiar kulturowy", a istotną częścią praktyk na

31 C. O'Callaghan, C. Di Feliciantonio, M. Byrne, „Governing Urban Vacancy in Post-Crash Dublin: Contested Property and Alternative Social Projects," *Urban Geography Urban Geography*, Vol. 39, Issue 6 (2018): 12, DOI: 10.1080/02723638.2017.1405688

32 Agata Skórzyńska, „Animacja kulturowa," w: *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, red. R. Koschany, A. Skórzyńska (Poznań: Centrum Kultury Zamek, 2014), 166-167.

33 Skórzyńska, „Animacja kulturowa,"163.

rzecz kommonizacji są aktywności ukierunkowane na wytwarzanie afektów i wspólnot estetycznych. Zdaniem autorek pozwala to na zauważenie, że:

> Mimo wszystko, przestrzeń dobra wspólnego zakłada wspólną atmosferę, sferę wypełnioną emocjami i energią, przestrzeń, w której wytwarza się odpowiednia „atmosfera", gdzie współdzieli się wyobraźnię, a marzenia przekłada w działanie (...) Ustanowienie przestrzeni tego, co wspólne, trzeciej przestrzeni między rynkiem a administracją, wymaga tzw. trzeciej atmosfery. Rozumiemy przez nią sferę, w której ludzie mogą w zaufaniu dzielić się własnymi zainteresowaniami i pasjami z innymi, wychodząc w ten sposób poza sferę prywatną. Gdzie mówią o swoich poglądach i marzeniach nieznajomym, nieprzynależnym do kręgu rodziny i przyjaciół[34].

Skupienie się na afektywnym doświadczeniu tego, co wspólne, poprzez konkretną praktykę kulturową jest bardzo istotne w działalności naramowickiej inicjatywy. Po pierwsze, istotną rolę w procesie wytwarzania trzeciej atmosfery pełni sam nieużytek przy ul. Lotaryńskiej. Dla wielu naszych odbiorców i odbiorczyń jest to przestrzeń konotująca skojarzenia z dziką przyrodą i swojskością krajobrazu wiejskiego oraz miejsce, w którym czują odmienną praktykę zanurzenia w mieście, chociażby w postaci bodźców sensorycznych, na przykład śpiewu ptaków, szelestu liści, zapachu ziół, niższej temperatury czy haptycznego kontaktu z glebą. Dodatkowo, sama estetyka nieużytku wzmacnia proces wchodzenia w relację z naramowicką przestrzenią – bujna roślinność wraz ze specyficzną architekturą pustostanu i recyklingową naturą materiałów wykorzystanych do budowy różnych obiektów w ogrodzie wpływa na to, w jaki sposób osoby uczestniczące w wydarzeniach „oswajają" Lotaryńską jako dobro wspólne. W rezultacie, wokół tego miejsca wytwarza się określona atmosfera, która znajduje potwierdzenie w ucieleśnionych „afektywnych praktykach poznania"[35] w tworzonej przez Fundację Mikrokosmos[36] przestrzeni na Naramowicach.

---

34 T. Lijster, L. Volont, P. Gielen, „Cultural Commoning in the City," w: *The Rise of Common City. On the Culture of Commoning*, red. T. Lijster, L. Volont, P. Gielen (Brussel: ASP, 2022), 25-26.

35 Interesującą perspektywą dla badań nad afektywnością miejskich nieużytków jest propozycja „estetyki utraty" Kathryn Yusoff. Autorka stawia tezę, że zanik bioróżnorodności może stanowić punkt wyjścia do wypracowania nowych form „reżimów afektywnych", w tym relacji ekokulturowych. Przyjęcie perspektywy Yusoff otwiera pole do dyskusji na temat tego, na ile rosnąca chęć przebywania w przestrzeniach uznawanych za miejskie nieużytki jest powiązana ze zjawiskami utraty miejskiej przyrody w postaci zabudowywania terenów zieleni i wycinania drzew pod inwestycje komercyjne. Por. Kathryn Yusoff, "Aesthetics of Loss: Biodiversity, Banal Violence and Biotic Subjects", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Volume 37, Issue 4 October (2012): 578-592. Zob. Joshua T. Barnett, *Mourning in the Anthropocene. Ecological Grief and Earthly Coexistence* (East Lansing: Michigan State University Press, 2022).

36 W latach 2021–2023 fundacja nosiła nazwę *dzielnico*. Nazwa *Mikrokosmos* funkcjonuje od marca 2024 roku.

Po drugie, uwspólnianie przez kulturę w obu ujęciach stawia na „praktyki interakcji, troski i współzamieszkiwania we wspólnym świecie”[37], co poniekąd problematyzuje omawianą działalność uwspólniania nieużytków. Nieużytki są przeważnie przestrzeniami o ograniczonej dostępności, a ich eksplorowanie ma najczęściej charakter indywidualnego doświadczania, a nie kolektywnych spotkań[38]. Za sprawą utrudnionego, a częściej niepożądanego poruszania się po ich terenie, nieużytki są przestrzeniami, w których dochodzi do procesów związanych z sukcesją ekologiczną, co ma dużą wartość w obliczu antropogenicznych zmian klimatu. Z tego punktu widzenia nadmierne korzystanie z nieużytków może doprowadzić do zniszczenia – powstałego wskutek zaniechania działalności człowieka – naturalnego ekosystemu w mieście.

Fot. Filmbook Piątka / Archiwum Lotaryńska 6: Mikro Dom Kultury

W działaniach realizowanych na poznańskim nieużytku zależało nam nie tyle na odwróceniu procesów sukcesji ekologicznej, co na „dołączeniu” do nich na warunkach partnerskich, które charakteryzują perspektywę symbiocenu[39]. Od

37 Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tł. „Praktyka Teoretyczna” (Kraków: Korporacja Ha!art, 2012), 76-77.

38 Należy jednak zaznaczyć, że zdarzają się wyjątki, m.in. krakowski Zakrzówek, który przez kilka lat funkcjonował jako przestrzeń zbiorowego odpoczynku i relaksu, co z punktu widzenia ówczesnego prawa miało znamiona naruszania kodeksu karnego.

39 Jest to termin zaproponowany przez Glenna A. Albrechta w 2011 roku na autorskim blogu badacza. Symbiocen oznacza nową, optymistyczną wizję świata, w której podkreśla się sieć powiązań między wszystkimi żyjącymi istotami. Albrecht wyróżnia w swojej propozycji kilka zasad symbiocenalnych: 1) eliminację wszystkich toksycznych substancji dla życia; 2) używanie wyłącznie bezpiecznych, biodegradowalnych materiałów; 3) wykorzystywanie źródeł energii, które nie zanieczyszczają środowiska; 4) korzystanie z surowców odnawialnych; 5) respektowanie biokomuny holobiontów; 6) tworzenie, naprawę i ochronę relacji symbiotycznych. Zob. Glenn A. Albrecht, “Ecopsychology in the Symbiocene,” *Ecopsychology*, Vol.6(1) (2014): 58-59.

początku naszej obecności na Lotaryńskiej przestrzeń nieużytku pełni funkcję warsztatu do rzeźbienia nowych połączeń między kulturą a naturą, które afirmują zastaną przyrodę i dążą do reintegracji relacji ekokulturowej[40]. Ponadto, ze względu na specyfikę naszej aktywności, a zwłaszcza nastawienie na budowanie sąsiedzkiego centrum społecznego, zdecydowaliśmy się na inny sposób zarządzania przestrzenią nieużytku, oparty na „ekspansywnej cyrkulacji spotkań"[41], o którym wspominają Michael Hardt i Antonio Negri. Autorzy *Rzeczy-pospolitej* piszą:

> Radosne spotkanie skutkuje nową produkcją dobra wspólnego, jak choćby w przypadku, gdy ludzie komunikują wzajemnie różne tryby wiedzy, różne zdolności, by stworzyć kolektywnie coś nowego. W rezultacie udane spotkanie wytwarza nowe ciało społeczne, które jest w stanie zdziałać więcej niż każde jednostkowe ciało w pojedynkę[42].

Z podobną konstatacją mamy do czynienia u Stavrosa Stavridesa, według którego praktyki uwspólniania są działaniami nastawionymi na produkcję „nowych relacji międzyludzkich", a także „zachęcają do kreatywnych spotkań i negocjacji", co w rezultacie prowadzi do „wytwarzania nowych form życia społecznego, form życia-w-uwspólnieniu"[43].

Przyjęcie przywołanych powyżej założeń, a szczególnie oparcie działalności na ideach animacji i edukacji kulturowej, znajduje przełożenie na rozumienie praktyki kuratorskiej, bo od samego początku działania prowadzone w ramach projektu były – i wciąż są – formą praktyki kuratorskiej realizowanej przez nasz zespół. Jednakże zależy nam na tym, aby był to model kuratorstwa uspołecznionego, w którym najbardziej liczy się odpowiadanie na potrzeby naramowickiego sąsiedztwa. Jak słusznie podkreśla Jakub Walczyk:

> Kuratorstwo uspołecznione wymaga odpowiedzi na pytanie, po co i dlaczego chcę podjąć dane działanie oraz jak z wygenerowaną wiedzą mogę trafić do różnorodnych grup. Do tego wymagane są jednak kompetencje animacyjne, takie jak umiejętność pracy ze społecznościami lokalnymi, diagno-

---

40 Por. Glenn A. Albrecht, *Earth Emotions: New Words for a New World* (New York: Cornell University Press, Ithaca, 2019), 102.

41 Albrecht, *Earth Emotions...*, 364.

42 Albrecht, *Earth Emotions...*, 365.

43 Stavros Stavrides, *Common Space. The City as Commons* (London: Zed Books, 2016), 2.

> zowanie ich potrzeb oraz tworzenie przestrzeni dla wzajemnego uczenia się. Ten wariant kuratorstwa wymaga od nas zdecydowanie więcej wysiłku, zaś ryzyko porażki jest nieuniknione. Jednak dążąc w ramach praktyki kuratorskiej do mierzenia się z wyzwaniami społecznymi, warto takie próby podejmować[44].

W przypadku naramowickiego projektu ten uspołeczniony model kuratorstwa przejawia się między innymi poprzez regularną pracę ze społecznością lokalną (na przykład prowadzenie diagnozy kulturowej), troskę o lokalne dziedzictwo kulturowe czy programowanie wydarzeń, które mają na celu wzmacnianie tożsamości osiedlowej i zacieśnianie więzi sąsiedzkich. Nierzadko do prowadzenia naszych działań zapraszamy mieszkańców i mieszkanki, niekoniecznie posiadających profesjonalne doświadczenie artystyczne lub animacyjne. Tym samym kuratorowanie na Lotaryńskiej to także praktyka włączania „amatorów", umożliwiająca rozszczelnienie bardziej „klasycznych", „zinstytucjonalizowanych" praktyk kuratorskich znanych z instytucji sztuki. Co więcej, w naszym rozumieniu kuratorstwa uspołecznionego ważną rolę pełni kontekst środowiska: w ramach naszych działań z zakresu animacji i edukacji kulturowej korzystamy z materiałów zastanych, na przykład roślin ruderalnych, przedmiotów odziedziczonych po byłych mieszkańcach nieruchomości, a także „wytwarzamy" sztukę w postaci relacji sąsiedzkich za pomocą otwartych spotkań, na których na przykład haftujemy osiedlową mapę.

Zakończenie

Doświadczenie uwspólniania *Lotaryńskiej* pokazuje, że narzędzia animacji i edukacji kulturowej umożliwiają skuteczną politykę odzyskiwania miejskich nieużytków, a także oferują płaszczyznę do konfrontowania ze sobą teorii i praktyki uwspólniania, co ma znaczenie zwłaszcza w odniesieniu do „pułapki fetyszyzmu niematerialności", przed którą przestrzegał David Harvey w odpowiedzi na publikację autorów *Rzeczy-pospolitej*. W działaniach opartych na założeniach animacji i edukacji kulturowej widzę szansę na polityzację miejskich nieużytków w kontekście strategii adaptacji miast do zmian klimatu. Mam tu na myśli zwłaszcza odwrócenie technicznego, infrastrukturalnego kierunku narracji o budowaniu miejskiej odporności w stronę uspołecznionego, pryzmatycznego spojrzenia na adaptację. Ponadto, działania ekokulturowe prowadzone

---

44 Jakub Walczyk, „Kuratorstwo (nie)uspołecznione," w: *Kuratoring. Teksty o praktykach kuratorskich*, red. P. Sz. Mańczak (Gdańsk: Gdański Archipelag Kultury, 2024), 34.

w ramach programu Lotaryńskiej przyczyniły się do reorientacji statusu miejskiego nieużytku, także w odniesieniu do jego postrzegania w świadomości społecznej wspólnoty lokalnej. Jako zespół zauważyliśmy zmianę w waloryzacji przestrzeni pustostanu: rozpoczęcie działalności ekokulturowej, między innymi w postaci założenia społecznego ogrodu permakulturowego, spacerów i warsztatów etnobotanicznych, czy po prostu zapewnienie samej możliwości spędzania wolnego czasu w zacienionym, cichym miejscu, spowodowały, że mieszkańcy i mieszkanki zaczęli traktować naramowicki nieużytek jako przestrzeń wspólną. Przestrzeń, którą mogą odwiedzić, wziąć udział w bezpłatnych wydarzeniach czy uczyć się nowych kompetencji i umiejętności. Jest to szczególnie istotne, bowiem pod wpływem działań ekokulturowych nieużytki mogą stać się świetnymi miejscami do uspołeczniania eksperckiej wiedzy, na przykład o bioróżnorodności czy adaptacji miast do zmian klimatu. Co więcej, realizacja działań ekokulturowych w tego typu przestrzeniach osłabia neoliberalną narrację głoszącą, że są to miejsca bezwartościowe, zwłaszcza w odniesieniu do polityki zagospodarowania przestrzennego. W jej miejsce proponuje narrację krytycznej opieki i troski[45], która podkreśla, że miejskie nieużytki stanowią, także z ekonomicznego punktu widzenia, istotne przestrzenie dla bezpieczeństwa życia ludzkiego i pozaludzkiego. Tym samym uwspólnianie nieużytków przez kulturę pozwala na przewartościowanie statusu „miejskich marginaliów" i uczynienie z nich przestrzeni środowiskowych dóbr wspólnych: korzystnych zarówno dla społeczności lokalnych, jak i mieszkańców pozaludzkich.

45 Zob. *Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, red. A. Fitz, E. Krasny (Vienna, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, Architekturzentrum Wien, 2019).

Bibliografia

Albrecht, A. Glenn. *Earth Emotions: New Words for a New World*. New York-Ithaca: Cornell University Press, 2019.

Albrecht, A. Glenn. "Ecopsychology in the Symbiocene." *Ecopsychology*, Vol.6(1) (2014): 58-59.

Barnett, T. Joshua. *Mourning in the Anthropocene. Ecological Grief and Earthly Coexistence*. East Lansing: Michigan State University Press, 2022.

Böhme, Gernot. *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Marecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.

Clément, Gilles. „Manifest trzeciego krajobrazu." *Autoportret*, nr 3(66) (2019).

Enstice, Matt; Gluck, Michael. *City Forward. How Innovation Districts Can Embrace Risk and Strenghten Community*. Washington-Covelo: Island Press, 2022.

Rybicka, Elżbieta. „Nieużytki: redefinicje." W: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke, 55-67. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM i Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2021.

Gandy, Matthew. „Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands." *Annals of the Association of American Geographers*, nr 103:6 (2013): 1301-1303.

Gandy, Matthew. *Natura Urbana. Ecological Constellations in Urban Space*. Cambridge-London: The MIT Press, 2022.

Gilbert, L. Olivier. *The Ecology of Urban Habitats*. London-New York: Chapman and Hall, 1991.

Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tł. „Praktyka Teoretyczna." Kraków: Korporacja Ha!art, 2012.

Humanistyka prewencyjna, red. Ewa Domańska, Piotr Słodkowski, Monika Stobiecka. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Poznańskie Centrum Dziedzictwa, 2022.

Illner, Peer. *Disasters and Social Reproduction. Crisis Response Between the State and Community*. London: Pluto Press, 2021.

Jorgensen, Anna; Tylecote, Marian. "Ambivalent Landscapes – Wilderness in the Urban Interstices." *Landscape Research*, nr 32 (4) (2007): 443-462.

Kowarik, Ingo. "Cities and Wilderness. A New Perspective." *International Journal of Wilderness*, Vol. 19, No. 3 (2013): 32-36.

Skórzyńska, Agata. „Animacja kulturowa." W: *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, red. R. Koschany, A. Skórzyńska, 166-167. Poznań: Centrum Kultury Zamek, 2014.

Solnit, Rebecca. *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*. New York: Viking Press, 2009.

Stavrides, Stavros. *Common Space. The City as Commons*. London: Zed Books, 2016.

Tonkiss, Fran. "Austerity Urbanism and the Makeshift City." *City*, nr 17:3 (2013): 323.

Walczyk, Jakub. "Kuratorstwo (nie)uspołecznione." W: *Kuratoring. Teksty o praktykach kuratorskich*, red. P. Sz. Mańczak, 25-29. Gdańsk: Gdański Archipelag Kultury, 2024.

Yusoff, Kathryn. "Aesthetics of Loss: Biodiversity, Banal Violence and Biotic Subjects." *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 37, Issue 4 October (2012): 578-592.

Friederike Nastold

Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Oldenburg, Lower Saxony, Germany

Junior professor (Dr. phil.) of art history with a focus on gender studies at the Institute for Art and Visual Culture at the Carl von Ossietzky University of Oldenburg; deputy director of the Center for Interdisciplinary Women's and Gender Studies (ZFG) in Oldenburg. Her research focuses on Gender Studies in Art and Cultural Studies, Queer Ecologies and Gardens in Art and Visual Culture, New Materialism, Affect and Queer Theory. Recent publications: Nastold, Friederike, and Thari Jungen. "Re-Lektüren des Gartens: Eine „materiell-semiotische Kompostierung" des *Garten der Lüste* (1490-1500)." *FKW* 75 (2025); Nastold, Friederike, and Thari Jungen. "Umgraben, Kompostieren, Netz-Werken: Mehr-als-menschliche Gefährt*innen gärtnern." In *Menschen-Pflanzen-Netzwerke: Vegetabile agency in der Klimakatastrophe*, edited by Vanessa Sternath, Silvie Lang and Christine Riess. transcript Verlag, 2025; Köppert, Katrin, Alisa Kronberger, and Friederike Nastold. "dis/sense in der Anthropozänkritik." *INSERT* 4 (2023).

https://orcid.org/0000-0003-0603-9398

Planetary Interdependencies. Between Mourning, Caring, and Repairing—Curatorial Strategies of Care for a Changing Planet

Abstract

Based on the etymological meaning of the term curating, lat. *curare*, to care for, to look after, in my contribution "Planetary Interdependencies. Between Mourning, Caring, and Repairing—Curatorial Strategies of Care for a Changing Planet" I examine different curatorial practices as care work in the context of the Anthropocene and climate change. I interweave a close reading of Elke Krasny's concept of the modern museum as an institution of the Anthropocene with the analysis of current curatorial and artistic practices, such as the exhibition *Monet and London. Views of the Thames* at The Courtauld Gallery (London, UK, 2024/2025), the exhibition *Greenhouse* at the Venice Biennale (2024), and the exhibition *Down to Earth* at Gropius Bau Berlin (2020). In doing so, three different dimensions of curating as care work will be central in these three exhibitions: Curating as mourning, curating as care work, and curating as reparative practice. The analyses show that curating as care work in the context of the Anthropocene can take various forms and overlap. It is a process that is constantly changing and will adopt new practices of curating as care work in future exhibitions.

Keywords: Garden, landscape, more-than-human, climate change, care work, curating

Wzajemne zależności planetarne. Pomiędzy żałobą, troską i naprawą – kuratorskie strategie opieki nad zmieniającą się planetą

Abstrakt

Opierając się na etymologicznym znaczeniu terminu „kuratorowanie" (łac. *curare* – opiekować się, dbać), w moim artykule *Wzajemne zależności planetarne. Pomiędzy żałobą, troską i naprawą – kuratorskie strategie opieki nad zmieniającą się planetą* analizuję różne praktyki kuratorskie jako pracę opiekuńczą w kontekście antropocenu i zmian klimatycznych. Łączę wnikliwą analizę koncepcji Elke Krasny dotyczącej nowoczesnego muzeum jako instytucji antropocenu z analizą aktualnych praktyk kuratorskich i artystycznych, takich jak wystawa *Monet i Londyn. Widoki Tamizy* w The Courtauld Gallery (Londyn, Wielka Brytania, 2024/2025), wystawy *Greenhouse* na Biennale w Wenecji (2024) oraz wystawy *Down to Earth* w Gropius Bau Berlin (2020). W tym kontekście trzy różne wymiary kuratorstwa jako pracy opiekuńczej będą miały kluczowe znaczenie w tych trzech wystawach: kuratorstwo jako żałoba, kuratorstwo jako praca opiekuńcza oraz kuratorstwo jako praktyka naprawcza. Analizy pokazują, że kuratorstwo jako praca opiekuńcza w kontekście antropocenu może przybierać różne formy i przenikać się wzajemnie. Jest to proces, który nieustannie się zmienia i w przyszłych wystawach przyjmie nowe praktyki kuratorstwa jako pracy opiekuńczej.

Keywords: ogród, krajobraz, ponadludzkość, zmiany klimatyczne, opieka, kuratorstwo

Planetary Interdependencies. Between Mourning, Caring, and Repairing—Curatorial Strategies of Care for a Changing Planet

Friederike Nastold
Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Oldenburg, Lower Saxony, Germany
ORCID 0000-0003-0603-9398

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 164–181
DOI 10.48239/ISSN123266824809

A garden is growing in the interior of Palazzo Franchetti. Every room is dominated by garden beds hosting different plants, herbs, and flowers. In contrast to the painted flowers on the walls of the building, the plants growing on the top floor are claiming space. The collective exhibition project *Greenhouse* was created by artist-curators Mónica de Miranda, Sónia Vaz Borges, and Vânia Gala for the Portuguese Pavilion at the Venice Biennale (2024). They have recreated a Creole Garden which, historically, was a plot given to and cultivated by enslaved people in order to sustain themselves. The gardens and plants in the exhibition address the simultaneity of plot and plantations, of resistance and exploitation, of people and nature. This exhibition is part of a large number of exhibitions that explore the motif of the garden/landscape as a crisis indicator of global conditions, such as *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet* (Barbican, London, UK, 2009), *Down to Earth* (Gropius Bau Berlin, Germany, 2020), or *Turner. Three Horizons* (Lenbachhaus Munich, Germany, 2023).[1] At the same time, the garden as an *ecosystem en miniature*[2] seems to be developing

1 A large number of other exhibitions could be mentioned here, such as *Anthropocene Curriculum* (HKW, Germany, 2013–2022), *Manifesta 12* (Palermo, Italy, 2018), *Radical Landscapes. Art inspired by the Land* (William Morris Gallery, London, UK, 2023/24), or the exhibition *Rebel Garden* (Musea Brugge, Belgium, 2024).

2 The concept of the garden as an ecosystem en miniature was developed by Thari Jungen and myself, see: Jungen, Thari, and Friederike Nastold, "Einleitung. Re-Lektüre des Gartens: Queere Ökologien, Kolonialismus, Gewalt." in *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 76, no. 2 (2025): 8. https://doi.org/10.57871/fkw762025.

into a place in artistic works where planetary interdependencies and the crisis of the Anthropocene between violence and world design are negotiated. Current eco-phenomenological approaches understand the garden/landscape as a "dynamic structure" of sensory experiences with which humans relate in a variety of ways.[3] Relations of violence and the imagination of human and more-than-human worlds are interwoven in a simultaneity. Sayidia Hartman similarly states: "Care is the antidote to violence."[4]

Based on the etymological meaning of the term curating[5], lat. *curare*, to care for, to look after, in my contribution I want to examine what forms curating, understood as care, can take in the context of the Anthropocene and climate change, such as mourning, care, or reparation. In doing so, I draw on Elke Krasny's discussion of the modern museum, which describes the museum as an institution of the Anthropocene.[6] If we want to rethink museum and curatorial strategies, we do need reparative practices: Curating as care work following Krasny imagines and practices mourning work and care for the future and insists on the hope that a planetary coexistence of human and more-than-human actors becomes possible again.[7] In my contribution, I will interweave the close reading of

---

3 See also the following eco-phenomenological approaches like Charles S. Brown and Ted Toadvine, *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself* (New York: New York University Press, 2003); Corine Pelluchon, *Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung* (Freiburg: Herder, 2021); Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), and Sigrid Adorf, Ines Kleesattel and Léonie Süess, "sich verlandschaften – in relationalen Praktiken," *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* 5 (2024). https://insert.art/ausgaben/sich-verlandschaften/.

4 In a salon on Christina Sharpe's *In the Wake*, see: Hazel Carby, Kaiama Glover, Saidiya Hartman, Arthur Jafa, Alex Wheliye and Christina Sharpe, "In the Wake: A Salon in Honor of Christina Sharpe," recorded salon, February 2, 2017, posted February 8, 2017, by Barnard Center for Research on Women, YouTube, 1:34:40, https://www.youtube.com/watch?v=DGE9oiZr3VM (accessed July 23, 2025).

5 See Helena Reckitt, "Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction," *Journal of Curatorial Studies* 5, no. 1 (2016): 7. https://doi.org/10.1386/jcs.5.1.6_1.

6 See Elke Krasny, "Das moderne Museum als Anthropozän-Institution: Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens," in *Kunstpädagogische Positionen 57*, edited by Andrea Sabisch, Torsten Meyer and Heinrich Lüber (Köln: Universität Köln, 2022).

7 In the context of curating as care work, the following texts by Krasny are particularly insightful and interesting, among other things, at the intersection of activism and curating as care work: Elke Krasny, Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold and Vera Hofmann, *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating* (London: Sternberg Press, 2021); Elke Krasny, "Caring Activism: Assembly, Collection, and the Museum," *OnCurating* 29 (2016): 96–108.

Krasny's concept with the analysis of current curatorial and artistic practices such as the exhibition *Monet and London. Views of the Thames* at The Courtauld Gallery (London, UK, 2024/2025), the exhibition *Greenhouse* at the Venice Biennale (2024), and the exhibition *Down to Earth* at Gropius Bau Berlin (2020).

Central to this are practices of curating that develop reparative practices (mourning work and care for the future) as care work. Vas Borges writes that the gardens imagine "another future that is not just concerned with the human being but with everything and the whole ecosystem we live in".[8] The following questions are central to my contribution: How can art and culture serve as space for reflection and action in response to the climate crisis? What forms of interspecies cooperation can be explored through curatorial activities? How can curators and artists foster dialogue and drive change in the face of ecological disaster?

Mourning: Affective landscapes as indicators of crisis

Landscape surrounds us. On the one hand, in nature, in the city, or in museums. On the other hand, landscape has always been an important genre in the visual arts,[9] for example, as a space of experience in Impressionism: painters went out into nature to paint *en plein air* and transferred the various dimensions of nature into a painting. In doing so, the landscape painting oscillates between the incorporeal, distant, surveying painter and viewer *and* the relational landscape structure. Landscape has always told of the reciprocal influence of humans and the environment. Following the science theorist Donna J. Haraway, this reciprocal relationship between landscape and humans can be thought of as a network of affective and material "nature cultures".[10] According to Tim Ingold, landscape is no longer a "passive" backdrop to human activity, but rather a dynamic structure of human and more-than-human actors: "[T]he world is not anything we

8 See Emilie Dinsdale, "The Venice Pavilion Using Gardening as a Metaphor for Decolonisation," *AnOther*, April 19, 2024, www.anothermag.com/art-photography/15582/greenhouse-portuguese-pavilion-venice-biennale-2024-garden (accessed July 23, 2025).

9 In the 16th/17th century, 'landscape' became established as a technical term in painting and poetry. See Hilmar Frank and Eckhard Lobsien, "Landschaft," in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3*, ed. Karlheinz Barck (Stuttgart: Metzler, 2001), 617–664.

10 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press LLC, 2003), 8; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham/London: Duke University Press, 2016).

can look at but a process that we are part of."[11] Furthermore, Birgit Althans et al. describe landscapes as "always endangered and damaged ecologies and, more than ever, under pressure to transform due to climate change, resource depletion, energy production, nature and animal conservation, food production, and much more."[12] In this context, I would like to situate my re-reading of Elke Krasny's examination of the museum as an institution of the Anthropocene and ask about curatorial strategies of care for a changing planet.

The painter Claude Monet is particularly well known for his water lily series. He planted the water lilies in his garden in Giverny—arranging them exactly as he wanted them to appear in his paintings.[13] In extreme terms, this could be described as a domineering approach in his confrontation with nature. His relationship with nature is expressed differently in his less frequently seen Thames series. In this series, Monet painted the Thames: the water, the light, and the air pollution over London. In other words, he devoted himself to the industrialization processes of a growing city whose skyline was expanded by factory towers around 1900, significantly influencing and changing the Thames, the city, and the environment. The sky glows yellow-orange, penetrated by the sun, structured by the contaminated air clouds blown into the air from the factory towers. The exhibition *Monet and London. Views of the Thames* at the Courtauld Gallery in London presented this cycle of works by Monet in London for the first time in 2024.[14] Between 1899 and 1901, Monet visited London three times to paint Charing Cross Bridge, Waterloo Bridge, and the Houses of Parliament from the Thames. The interplay between water and air created fantastically beautiful, iridescent worlds of color and at the same time told of the advancing processes of industrialization, a changing planet, and the associated consequences for the

---

11 Tim Ingold, "The Temporality of Landscape," in *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, 189–208, ed. Tim Ingold (London: Routledge, 2000), 201.

12 Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky and Fiona Schrading, "Zugänge zu affektiven Landschaften," in *Landschaft – Performance – Teilhabe*, ed. Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld and Barbara Sterzenbach (transcript Verlag, 2023), 176–177.

13 See Karin Sagner, *Monet in Giverny* (München: Prestel, 1994).

14 See the exhibition website for more information: "Monet and London. Views of the Thames," The Courtauld Gallery, accessed July 23, 2025, www.courtauld.ac.uk/whats-on/exh-monet-and-london-views-of-the-thames/.

environment.[15] At this point, I would like to talk about affective, or rather affecting, landscapes, which fascinated Monet as a painter as a "natureculture" subject and, beyond that, made binaries such as city/country, water/air, human/nature, technology/nature porous, for landscape is always experienced by humans physically and sensually. Ingold emphasizes that the perception of climatic phenomena such as wind, sun, and clouds in particular makes it possible to experience reciprocal embeddedness in the environment as shared matter.[16] The concept of "atmosphere"[17] is central here, as it makes an overviewing, disembodied spectator perspective porous and instead focuses on the dynamic, reciprocal structure. The question remains as to what extent Monet's cycle of works could be described as a form of mourning work. I am using the term mourning work here because the aforementioned feminist theorist Elke Krasny defines curatorial practice as "mourning work and caring for the future"[18] in order to counter the violent traces of the modern museum as an Anthropocene institution.

In her book *Das moderne Museum als Anthropozän-Institution. Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens* (2022), Krasny examines the role of museums with regard to planetary interdependencies. Krasny describes the modern museum as "an institution of the Anthropocene".[19] The implications of this are made even clearer in her following reflection: "The museum is the repository of the non-living".[20] Krasny is referring to the modern museum, in particular natural history museums, which collect and display skeletons of more-than-human beings or rocks, minerals, or plants that have been torn from the

15 Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015).

16 See Tim Ingold, "Earth, Sky, Wind, and Weather," in *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13, no. 1 (2007). http://www.jstor.org/stable/4623118; for further reading see Maximilian Gregor Hepach and Catharina Lüder, "Sensing Weather and Climate. Phenomenological and Ethnographic Approaches," in *Environment and Planning* 3 (2023): 350–368. https://doi.org/10.1177/26349825231163144.

17 See Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie* (Bonn: Bouvier Verlag, 2018); Gernot Böhme, *Atmosphäre* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995); Marie Ulber, *Landschaft und Atmosphäre. Künstlerische Übersetzungen* (Bielefeld: transcript Verlag, 2017).

18 Krasny, *Das moderne Museum*, 10 (own translation).

19 Krasny, *Das moderne Museum*, 9 (own translation).

20 Krasny, *Das moderne Museum*, 29 (own translation).

earth elsewhere.[21] The museum "separates what it collects and exhibits from life and prevents it from remaining alive as well as from being alive with others".[22] Krasny concludes that the museum is based on the separation of life and is therefore a place that exhibits the deceased and must thus become a place of mourning. Contrary to a long-standing, anthropocentric control over nature, a feminist curatorial approach must be developed that cares, that bears joint responsibility, and that develops curatorial practices as mourning work and caring for the future.[23]

At this point, I would like to return to the key question posed at the outset—How can art and culture serve as a space for reflection and action in response to the climate crisis?—and intertwine it with Krasny's reflections in the context of Monet's affective landscapes. Even though Krasny did not write her reflections with Monet's Thames cycle in mind, but rather with dead fossils in modern museums, among other things, I would like to highlight a parallel. Monet's painterly observations and approaches to the atmospherically changing Thames invite us viewers into an affective landscape. The play of colors opens up a space for reflection on the beauty of "naturecultures," reminding us of our responsibility—or, to use Haraway's term, our ability to respond—towards human and more-than-human actors.[24] The landscapes oscillate between a jointly imagined future and at the same time tell of violent conditions and early industrialization processes. In this sense, the engagement with Monet's affective landscapes in contemplation, in perception, can be described as a form of mourning work in the sense of becoming aware: affective landscapes as crisis indicators and a space for reflection on a changing planet.

Caring: Gardens in museums and beyond

Krasny speaks of the need to develop a "new historiography of curating" that "raises awareness of the fact that the practice of curating today must grapple with historical responsibility".[25] Art and culture as a space of reflection could be

21 Krasny, *Das moderne Museum*, 29–30.

22 Krasny, *Das moderne Museum*, 30 (own translation).

23 See Krasny, *Das moderne Museum*, 30–31.

24 For Haraway's concept of responsibility, see Haraway, *Staying with the Trouble*, 115.

25 Krasny, *Das moderne Museum*, 23 (own translation).

one first step, that offers in contemplation, as we have seen with Monet, one of many forms of responsibility for more than human beings. In doing so "feminist curating imagines care for the future".[26] The relationship-building imperative inherent in the words *curare* and "feminist curating" is to be put to productive use in the analysis of the exhibition *Greenhouse* (2024), which was on display at the 69th Venice Biennale. The English word care, which is related to *curare*, follows on from this and reinforces the caring relationship structures that span between human and more-than-human actors.

The exhibition *Greenhouse* (2024) no longer focuses on the landscape as such, but rather on the garden as an *ecosystem en miniature*. Gardens are places where diverse forms of human and more-than-human actors co-exist. For a long time, however, the garden was seen as a Garden of Eden, a paradise, a utopia. Utopias hold the potential for imagining the future, but they are unable to take responsibility in the here and now or to develop a process of mourning, for paradise has no place.[27] In 1997, French botanist Gilles Clément described the world as a "planetary garden" with humanity in charge of being its gardener.[28] Almost 30 years later, the metaphor of the planet as a garden is still productive, not as a space for humans to take control, but rather as a site where "gardeners" recognise their interdependencies to other species. By gardening the human and more-than-human entities have the ability to respond to climate, time, or an array of social factors, in a shared interspecies responsibility.[29] From this, I would like to conclude that the garden still functions as an *ecosystem en miniature* for reflecting on the here and now and its crises in the Anthropocene. The garden is a space that tells of interspecies relationships, species extinction, and inclusions and exclusions. On the one hand, violent developments such as climate change, industrialization processes, and exploitative conditions play a role. On the other hand,

---

26 Krasny, *Das moderne Museum*, 31 (own translation).

27 Peter Weibel and Bruno Latour criticize the concept of utopia. They emphasize that utopias always take place "nowhere" rather than "now here" and therefore represent places for which no responsibility needs to be taken in the here and now. See Ann-Kathrin Günzel, "From no-where to nowhere! Ein Gespräch über Utopia mit dem Soziologen und Philosophen Prof. Dr. Bruno Latour und dem Künstler, Kurator und Medientheoretiker sowie Leiter des ZKM in Karlsruhe, Prof. Peter Weibel," in *Kunstforum International* 275, (2021): 134–136.

28 See Gilles Clément, and Sandra Morris, *'The Planetary Garden' and Other Writings* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015).

29 See the event days at Manifesta 12 (2018) in Palermo on Interspecies, in which Gilles Clément also participated in discussion rounds: "Interspecies," Manifesta 12, accessed July 23, 2025, www.m12.manifesta.org/interspecies/index.html.

however, the garden can also become a space of possibility in which a "worlding"[30] between human and more-than-human actors can be imagined.[31]

The exhibition *Greenhouse* takes up gardening as a metaphor for decolonization and gardening as worlding: on the top floor of the Palazzo Franchetti in Venice, various gardens are growing, developed by the curatorial team of Mónica de Miranda, Sónia Vaz Borges, and Vânia Gala for the Portuguese Pavilion at this year's Venice Biennale. The team has recreated a Creole garden which, historically, was a plot given to and cultivated by enslaved people in order to sustain themselves. "Creole gardens challenged systems of forced labour and monocultural plantations in colonial empires",[32] explains De Miranda. Two different dimensions of care work overlap in these Creole gardens. On the one hand, these gardens embody a social and relational hub amid the violent conditions of slavery: Creole gardens were a place where knowledge about plants and medicinal herbs was exchanged. These gardens were identity-forming and self-determined. At the same time, the soil in the midst of monoculture was able to breathe and regenerate in certain areas, as the land was cultivated according to their own traditions. "The gardens were therefore not just spaces for cultivation, but a symbol of resistance and resilience, a place where people could claim their own dignity and freedom".[33] In other words: In the current exhibition context, the plants speak of the simultaneity of resistance and exploitation, of pasts and futures, and function as an embodied, green archive.[34] Furthermore, Gala, a choreographer and researcher, points out: "It's a polyphonic assemblage. There are multiple rhythms happening in the Creole garden … plants flourish at different times and, working side by side in collaborative ways, they make new

30 For the concept of "worlding," see Haraway, *Staying with the Trouble*, 13.

31 See, among others, the artistic collective Queer Ecology, which explores interspecies companionship in its projects: "The Institute of Queer Ecology," Institute of Qeer Ecology, accessed July 23, 2025, www.queerecology.org/.

32 Dinsdale, "The Venice Pavilion", 2024.

33 Dinsdale, "The Venice Pavilion", 2024. The gardens and plants in the collective exhibition project *Greenhouse* address this simultaneity of plot and plantation, of resistance and exploitation, as Sylvia Wynter already formulated in her 1971 text "Novel and History, Plot and Plantation," *Savacou* 5, no. 1 (1971): 95–102.

34 For more on the concept of the archive and its performativity, see Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

worlds", And Gala adds, that the Creole garden „is a practice of tenderness of caring, of listening to the different plants flourishing".[35]

What forms of interspecies cooperation can be explored through curatorial activities? Instead of dead, more-than-human skeletons or dead, uprooted plants, growing, blooming gardens are transferred into the exhibition space. The museum becomes a place of life. Visitors feel the warm air as if they were in a greenhouse, breathe it in, smell the scent of the earth. The green of the plants glows and catches the viewer's eye. As with Monet, viewers are physically addressed and invited into similar oscillating and reflexive explorations of human-nature relationships. In this exhibition, the beauty of the plants is countered by questions of colonial exploitation of humans and nature. The title of the exhibition also refers to the climate change caused by colonial monocultures in agriculture. In other words, the flourishing plants convey questions about slavery, exploitation, and climate change in the form of a green archive. In particular, the embodied experience refers to a form of interspecies cooperation that unfolds in breathing, in the sensory experience of the plant gardens. Krasny defines "feminist" as "attitudes and practices of thinking, feeling, and acting that are committed to solidarity with the ability to exist in peace between human and non-human living beings and their shared planet Earth".[36] "Peace" is not yet here, but the following strategies for addressing concerns can be observed in the curatorial work at *Greenhouse*: Responsibility is being taken with regard to the violent history, as Krasny demands. Care is taken for history, perhaps also in the form of mourning work, by retelling history through plants and at the same time highlighting the practices of resistance that were lived at that time. This creates "reparative"[37] spaces for human as well as more-than-human actors that make futures conceivable.

35 Dinsdale, "The Venice Pavilion", 2024.

36 Krasny, *Das moderne Museum*, 31 (own translation).

37 See Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003).

Repairing. Relational practices between human and more-than-human actors in the museum: *Down to Earth* at Gropius Bau Berlin (2020)

The title[38] of the exhibition itself implies a shift in perspective in the context of mourning and caring for the future. But who or what is *Down to Earth*, and how does this relate to the question posed at the beginning: 'How can curators and artists foster dialogue and drive change in the face of ecological disaster?'

Krasny suggests that curators should engage with the historical responsibility that modern museums as institutions of the Anthropocene have brought about in the first place.[39] Following feminist, postcolonial, and decolonial approaches, which have repeatedly criticized and deconstructed care/curation with regard to collecting, preserving, maintaining, and managing, the relationship-building, caring dimensions of care/curation once again come to the fore. As Krasny writes, responsibility concerning an intersectional attitude in research, knowledge transfer, and aesthetic practice must be expanded to include a "physical-material-ecological" responsibility.[40] Krasny asks:

> How can we today, with our knowledge of the state of planet Earth in the Anthropocene, which is the age of mass extinction, explore the becoming of the Anthropocene itself, its cultural imaginary, its epistemic formation, its ethical-political orientation, through research into the modern museum, as an idea of this institution and as a multitude of museums that have actually existed?[41]

In other words, in order to address the tension between mourning and caring for the future in the museum, it is necessary, on the one hand, to identify and analyze the violent relationships and, on the other hand, to develop a space of possibility for futures. Feminist theorist Eve Kosofsky Sedgwick describes something similar with the concept of reparative practices. For Sedgwick, the context of AIDS in the 1990s is central to questioning strategies for survival within structural power relations. Reparative practices not only analyze the causes of structural power relations, but also develop possibilities for action in

38 The title of the exhibition refers to Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Polity Press, 2018).

39 See Krasny, *Das moderne Museum*, 23.

40 See Krasny, *Das moderne Museum*, 23–24 (own translation).

41 Krasny, *Das moderne Museum*, 24 (own translation).

life and survival. [42]Reparative spaces are needed in the midst of violent relationships, spaces that also present themselves as spaces of possibility, in which human and more-than-human life can be lived and mourned—and through which caring for the future can also be addressed.

The exhibition *Down to Earth*, initiated by curator Thomas Oberender at the Martin Gropius Bau in Berlin (2020), questions curatorial practices in terms of caring about and being concerned about the climate and advancing environmental pollution. The aim of the exhibition is not only to reflect on knowledge production in artistic works, but also to question its own curatorial practices in terms of carbon footprint and sustainability:

> 20 degrees Celsius, 50% humidity in the exhibition building – how did this come about? How did our predecessors arrive at these modern standards in the museum? How did they work in this building when there was no air conditioning? How does our air conditioning work and where is it located? Which hotels are ecologically acceptable, which energy companies, how does the program change when our contributors travel by train?[43]

The exhibition presented over 20 international artists in 14 rooms for a period of four weeks. All artists dealt with questions of nature, the environment, the earth, and the ocean. The exhibition was expanded to include readings, workshops, and concerts on nature and sustainability topics. The subtitle *Climate Art Discourse Unplugged* provides an initial reference to the curatorial approach's concern for and criticism of climate issues: all bands, performances, and readings were "unplugged"—without amplification, without lighting; in short, without electricity. All of the artistic works on display in the exhibition—whether performance, photography, sculpture, or installation—were shown without additional lighting, and the rooms were not air-conditioned. The culinary offerings were also prepared by chefs without electricity. Furthermore, none of the participants travelled by plane. All materials for the exhibition were produced using recycled paper and environmentally friendly algae ink.[44] This means that

---

42 See Sedgwick, *Touching Feeling*.

43 See website of Berliner Festspiele, "Down to Earth," Berliner Festspiele, accessed July 23, 2025, www.berlinerfestspiele.de/programm/archiv/immersion/2020/down-to-earth.

44 See Miriam Hinternesch, "'Down to Earth' im Gropius Bau. Der (Erd-)Boden der Tatsachen," *monopol*, August 20, 2020, www.monopol-magazin.de/gropius-bau-down-to-earth-der-erdboden-der-tatsachen (accessed July 23, 2025).

the entire museum operation was redesigned with a view to more sustainable strategies, yet it was still possible to present a 'regular' museum operation to the public for a period of four weeks.

Krasny demands that curators confront the historical developments of the museum, take responsibility, and develop alternative, caring curatorial strategies. The Gropius Bau has done this with *one* exhibition. A temporary, reparative space has been created that critically analyzes conditions in the context of advancing climate change and at the same time creates alternative spaces that represent habitats and living spaces for human and more-than-human actors. It remains questionable to what extent these curatorial strategies will be sustainably incorporated into museum operations.

Closing Thoughts

Mourning, Caring, Repairing. These three terms and the guiding questions that follow—How can art and culture serve as space for reflection and action in response to the climate crisis? What forms of interspecies cooperation can be explored through curatorial activities? How can curators and artists foster dialogue and drive change in the face of ecological disaster?—have structured and accompanied my previous reflections. Finally, I would like to summarize my discussion of the subtitle of Krasny's book: *Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens*. Krasny writes: "The preposition 'for' has a temporal dimension that expresses that this specific feminist curating does not yet exist, that it is only to be developed in the future as mourning work and care for the future".[45] Clearly, feminist curating is discussed here against the backdrop and critique of the museum as an Anthropocene institution. Nevertheless, based on my brief analyses of *Monet and London. Views of the Thames*, *Greenhouse*, *and Down to Earth*, I was able to show that there are already caring practices and curatorial approaches that take responsibility and explore the tension between mourning and concern for the future.

Even though I have interpreted each exhibition with a specific form of curating as care work—mourning, caring, repairing—it becomes apparent that the different modes of curating as care also overlap: Already in the contemplation of Monet's cycle of works on the Thames around 1900, the affective landscapes

45 Krasny, *Das moderne Museum*, 10 (own translation).

open up a space for reflection that discusses the landscape as an indicator of crisis and an affective landscape structure in the context of industrialization processes and climate issues. In this space for reflection, a process of mourning can unfold, brought about first and foremost by the thematic, curatorial focus—and thus concern for the relationship between humans and nature and the environment. In the exhibition *Greenhouse* (2024) at the Venice Biennale, the garden as *an ecosystem en miniature* tells of colonial violence, climate issues, and exploitative relationships—and at the same time, across a chronological temporality, of relational, caring practices in gardens on plantations, which here too are presented as reparative spaces in the sense of survival in the context of violence, following Sedgwick. In *Greenhouse*, the different levels of curating as care work overlap, as here too, mourning work is performed—for enslaved people and for nature. In other words, curating as care work and curating as reparative practices are at the center here. Through these curatorial practices, new futures between human and more-than-human actors become conceivable in the first place. This brings me to my third and final brief analysis of the exhibition *Down to Earth* at the Martin Gropius Bau in Berlin (2020). Here, albeit for a temporary moment, curatorial practices are being tested that question the legacy of a modern museum and create alternative spaces of experience. The museum's opening hours are based on daylight, the windows are open, and artistic works are shown 'unplugged'. Curating as care work is developed here both as a space for reflection and as a space for practice—e.g., through the reduction of CO2 emissions. It became clear that multiple, feminist, caring curatorial practices are needed to develop and further develop the different dimensions of care/curare—mourning, caring, repairing. Because: Curating as caring for a changing planet is not yet here and still has to become.

Bibliography

Adorf, Sigrid, Kleesattel, Ines, and Léonie Süess. "sich verlandschaften – in relationalen Praktiken." *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, no. 5 (2024). https://insert.art/ausgaben/sich-verlandschaften/ (accessed Juli 23, 2025).

Althans, Birgit, Lewandowsky, Mirjam, and Fiona Schrading. "Zugänge zu affektiven Landschaften." In *Landschaft – Performance – Teilhabe*, edited by Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld and Barbara Sterzenbach. transcript Verlag, 2023. https://doi.org/10.14361/9783839466018-009.

Berleant, Arnold. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Berliner Festspiele. "Down to Earth." Accessed July 23, 2025. www.berlinerfestspiele.de/programm/archiv/immersion/2020/down-to-earth.

Böhme, Gernot. *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Brown, Charles S., and Ted Toadvine. *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself*. New York: New York University Press, 2003.

Carby, Hazel, Glover, Kaiama, Hartman, Saidiya, Jafa, Arthur, Wheliye, Alex, and Christina Sharpe. "In the Wake: A Salon in Honor of Christina Sharpe." Recorded salon, February 2, 2017. Posted February 8, 2017, by Barnard Center for Research on Women. YouTube, 1:34:40. https://www.youtube.com/watch?v=DGE9oiZr3VM (accessed July 23, 2025).

Clément, Gilles, and Sandra Morris. *'The Planetary Garden' and Other Writings*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

Dinsdale, Emilie. "The Venice Pavilion Using Gardening as a Metaphor for Decolonisation." *AnOther*, April 19, 2024. www.anothermag.com/art-photography/15582/greenhouse-portuguese-pavilion-venice-biennale-2024-garden (accessed July 23 2025).

Frank, Hilmar, and Eckhard Lobsien. "Landschaft." In *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3*, edited by Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2001.

Günzel, Ann-Kathrin. "From no-where to now-here! Ein Gespräch über Utopia mit dem Soziologen und Philosophen Prof. Dr. Bruno Latour und dem Künstler, Kurator und Medientheoretiker sowie Leiter des ZKM in Karlsruhe, Prof. Peter Weibel." In *Kunstforum International* 275 (2021): 134–145.

Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press LLC, 2003.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.

Hepach, Maximilian Gregor, and Catharina Lüder. "Sensing Weather and Climate. Phenomenological and Ethnographic Approaches." In *Environment and Planning* 3 (2023): 350–368.

Hinternesch, Miriam. "'Down to Earth' im Gropius Bau. Der (Erd-)Boden der Tatsachen." *monopol*, August 20, 2020. www.monopol-magazin.de/gropius-bau-down-to-earth-der-erdboden-der-tatsachen (accessed July 23, 2025).

Ingold, Tim. "The Temporality of Landscape." In *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, edited by Tim Ingold. London: Routledge, 2000.

Ingold, Tim. "Earth, Sky, Wind, and Weather." in *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13, no. 1 (2007): 19–38. https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2007.00401.x.

Institute of Queer Ecology. "The Institute of Queer Ecology." Accessed July 23, 2025. www.queerecology.org/.

Jungen, Thari, and Nastold, Friederike. "Einleitung. Re-Lektüre des Gartens: Queere Ökologien, Kolonialismus, Gewalt." in *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 76, no. 2 (2025): 6–21. https://doi.org/10.57871/fkw762025.

Krasny, Elke. "Das moderne Museum als Anthropozän-Institution: Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens." In *Kunstpädagogische Positionen 57*, edited by Andrea Sabisch, Torsten Meyer and Heinrich Lüber. Köln: Universität Köln, 2022.

Krasny, Elke, Lingg, Sophie, Fritsch, Lena, Bosold, Birgit, and Vera Hofmann. *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating*. London: Sternberg Press, 2021.

Krasny, Elke. "Caring Activism: Assembly, Collection, and the Museum." *OnCurating* 29 (2016): 96–108.

Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Translated by Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2018.

Manifesta 12. "Interspescies." Accessed July 23, 2025. www.m12.manifesta.org/interspecies/index.html.

Pelluchon, Corine. *Das Zeitalter des Lebendigen. Eine neue Philosophie der Aufklärung*. Freiburg: Herder, 2021.

Reckitt, Helena. "Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction." *Journal of Curatorial Studies* 5, no. 1 (2016): 6–30.

Sagner, Karin. *Monet in Giverny*. München: Prestel, 1994.

Schmitz, Hermann. *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*. Bonn: Bouvier Verlag, 2018.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

The Courtauld Gallery. "Monet and London. Views of the Thames." Accessed July 23, 2025. www.courtauld.ac.uk/whats-on/exh-monet-and-london-views-of-the-thames/.

Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: University Press, 2015.

Ulber, Marie. *Landschaft und Atmosphäre. Künstlerische Übersetzungen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

Wynter, Silvia. "Novel and History, Plot and Planation." *Savacou* 5, no. 1 (1971): 95–102.

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".

https://orcid.org/0009-0008-1543-8167

[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, reinterpretujący 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 nierozerwalnie 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 kontekście[1].

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 instytucji[2]. To historyczne zakorzenienie nadaje dziś łódzkiemu muzeum wyjątkową pozycję: jego kolekcja dokumentuje procesy artystyczne, a zarazem otwiera przestrzeń do refleksji nad wyzwaniami 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 troski[3]. 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 wielopoziomową refleksję: od opieki nad kolekcją i jej prezentację, 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-ludzi[4]. 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 ekosystemom[5]. 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 biologicznych[6]. 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 odrodzenia[7]. 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 bioróżnorodności[8].

Dopełnieniem projektu była międzynarodowa konferencja w październiku 2012 roku[9] 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" (ms[1], 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 nieokiełznanych 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 nieludzkie[11]. 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 kontroli[12].

---

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 zestawiła 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 Fukushimie* (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 sił[13].

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 przestrzenie doświadczania z wyzwaniami klimatycznymi[14].

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 Loran" (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 kulturowego[15]. 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 zużycia[16]. 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 biotechnologią[17].

---

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 Sokołowskiej 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 ekologicznego[18]. 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 przyrodnicze[19].

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 odsłaniały 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 dyskursy[20].

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 Szpakowski[21]. 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 ewolucyjny[22]. Z kolei rzeźby Katarzyny Kobro można było odczytywać w duchu ekologii przestrzeni – jako praktyki badające relacje między jednostką, otoczeniem i materią[23]. Obecność prac Francisa Galtona przypominała zaś o ciemnych stronach modernistycznych fascynacji nauką, które prowadziły między innymi do legitymizacji eugeniki[24]. 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 nauką[25]. 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 dotykających 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 antropocenu[26].

Artysta, poeta i aktywista – znany z politycznego zaangażowania i krytyki modernistycznych dyskursów – zaprezentował cykl czternastu 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 ciała[27]. 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–przedmiot[28]. W swoim eseju 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 reinterpretację[29].

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 ożywiał przeszłość w kontekście teraźniejszych i przyszłych relacji międzygatunkowych.

„Zjednoczona Pangea" (ms[1], 22 marca–9 czerwca 2019)

Wystawa „Zjednoczona Pangea", kuratorowana przez Joannę Sokołowską, odwoływała się do geologicznej figury dawnego superkontynentu jako metafory 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 ekologiczną[30].

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 dzieła[31] wskazywały na konieczność przekroczenia tradycyjnych kategorii użyteczności, granic państwowych i hierarchii gatunkowych, które zbyt długo regulowały życie na planecie[32].

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 wzrostu[34]. 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 nieludzki.

„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/artyści: 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 Jarząb, 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 ekologicznych[35]. Zamysł 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 użytkiem zasobów. Opierają się na założeniu, że historyczne idee ponownie wprawione 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" (ms[1], 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 lokalne[37].

W „Prototypach / 02: Codex Subpartum" (ms[2], 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 Troski" (ms[1], 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 *Zapisem 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 protestu[39]. 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 wyzwaniami.

Wystawa „Prototypy / 04: Agata Siniarska. Osuwisko" (ms[2], 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, stawała się w jej ujęciu okazją do zmiany percepcji i wrażliwości – do praktykowania troski wobec kruchości życia i wspólnej ziemskiej kondycji[40].

Tytułowe pojęcie przedostatniej odsłony cyklu – „Prototypy / 05: Marek Sobczyk. Podróż–Podrut [Polentransport]" (ms[1], 21 stycznia–3 kwietnia 2022) – odnosiło się do doświadczenia przymusowych przesiedleń, deportacji i przymusowych podróży, które ukształtowały historię Europy Środkowej w XX wieku. Artysta zestawił 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 globalnych[41]. 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" (ms^2, 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 zestawiła 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 angażujący[43].

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" (ms[1], 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 poznania[44].

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 Yang[45]. 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 pleśnią[46]. 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 astronomiczne[47]. Spór ten odsłaniał, 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 sobą[48]. 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" (ms^2, 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 siebie[49].

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 historii[50]. Zarówno u Rosenstein, jak i u Williamsa świat przyrody był podmiotem, zdolnym do przemawiania i ujawniania ukrytych warstw przemocy i pamięci[51]. 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 pamięci[52]. Jakub Gawkowski z troską zdołał połączyć pamięć o ludzkich i nieludzkich tragediach z pytaniem o współistnienie. Ziemia, ukazana jako aktywny uczestnik historii, stawała się tu figurą łączącą doświadczenie traumy ze współczesnymi wyzwaniami klimatycznymi, przypominając o konieczności kształtowania empatycznych i ekologicznie wrażliwych modeli wspólnoty[53].

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 historii[55]. 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 polityk[57].

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 decyzyjne[58]. 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 muzeum[59]. 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 muzealnego[60]. 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 sztuki[61]. Niezbędny wydaje się krytyczny namysł nad materialnymi i organizacyjnymi uwarunkowaniami, które pozwoliłyby przekuć symboliczne gesty sztuki w trwałe zmiany społeczne i środowiskowe[62]. Tak zarysowana perspektywa

---

57 Tomasz Załuski, „Posłowie," 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, „Posłowie," 515–555.

60 Załuski, „Posłowie," 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.

Gwoździewicz-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).

---

dzi, 2014), 452–454.

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 Kaszása." 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 / 06: 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).

Doktorat honoris causa

Laudacja z okazji nadania Ewie Partum tytułu doktory honoris causa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Prof. dra hab. Marta Smolińska
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Magnificencjo Rektorze,

Wysoki Senacie,

Droga Doktoro Honorowa,

Droga Społeczności Uniwersytetu Artystycznego

wraz z Osobami Studiującymi na naszej uczelni,

Szanowni Gościnie i Goście,

mam zaszczyt i przyjemność być promotorą w procedurze nadania Ewie Partum tytułu doktory honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Ewa Partum jest jedną z czołowych artystek feministycznych drugiej połowy XX wieku, a jej twórczość od mniej więcej 20 lat zyskuje coraz większe uznanie, o czym świadczą wystawy w muzeach i instytucjach sztuki na całym świecie, m.in.: MuMOK w Wiedniu, Neue Nationalgalerie w Berlinie; MoMA w Nowym Jorku; performance „Active Poetry" w Hali Turbin w Tate Modern w Londynie (2006) oraz w Rovereto w Südtirol (2007); 18. Biennale w Sydney; Manifesta7, na zaproszenie Adama Budaka; grupowa wystawa „Le Promisses de Passes" w Centre Pompidou (2010); udział w wystawie w Palais de Tokyo przy Triennale „Intense Proximity" pod opieką kuratorską Okwui Enwezora (2012); MoMa New York; udział w wystawie „Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980" (2015); udział w 14th Biennale de Lyon „Floating Worlds" (2017), oraz zakupy jej dzieł do ważnych kolekcji, m.in. Neue Nationalgalerie

w Berlinie, MoMA w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie. W roku 2024 Artystka została uhonorowana prestiżową nagrodą Lovis-Corinth-Preis od niemieckiego rządu za całość artystycznego dorobku.

W roku 2025 Ewa Partum obchodzi 80-lecie urodzin oraz 60-lecie pracy twórczej, co doskonale koreluje z nadaniem jej tytułu doktory honoris causa naszej uczelni właśnie teraz.

Twórczość artystyczna Ewy Partum jest wpisywana w nurt konceptualizmu, performatywnej sztuki ciała, poezji wizualnej czy mail artu. Artystka używa własnego ciała i wizerunku jako materiału sztuki, by tym silniej wyrazić feministyczne treści i zakwestionować struktury władzy. Mediami, w których się wyraża, są fotografia, kolaż i wideo oraz performance, a jej znakiem rozpoznawczym jest motyw odciśniętych uszminkowanych ust. Jak podkreśla Ewa Gorządek: „jej twórczość odegrała na gruncie polskim prekursorską rolę w dziedzinie body artu, sztuki feministycznej i sztuki krytycznej". Z kolei przy okazji przyznania artystce Lovis-Corinth-Preis 2024 napisano: „Jej wkład w sztukę był pionierski zarówno dla sztuki konceptualnej, jak i feministycznej. Pomimo cenzury w socjalistycznej Polsce, w swoich performensach i akcjach od lat 60. walczyła o dostrzeżenie kobiet w przestrzeni publicznej, a zwłaszcza o równouprawnienie artystek".

Postawa artystyczna i światopoglądowa Ewy Partum doskonale koreluje z priorytetami i strategią zarówno Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, jak i całego Uniwersytetu Artystycznego, który w swoich działaniach podkreśla zaangażowanie w aktualne kwestie społeczno-polityczne czy w dążenie do równouprawnienia wszelkich marginalizowanych grup. Fenomen Ewy Partum wiąże się zatem nie tylko z jej twórczością, już dziś historyczną i klasyczną dla nurtów feministycznych, lecz również z jej obecnymi działaniami artystycznymi, związanymi m.in. z protestami kobiet przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej. Artystka przygotowała m.in. perfumy o zapachu gazu łzawiącego, którego używano przeciwko demonstrantkom, przekształcając atrybut kobiecości w narzędzie walki. Ewa Partum jest zatem figurą obecną w polu sztuki od roku 1965 i aktywną do dzisiaj, co jest niezwykle rzadkie. Jej twórczość oraz konteksty owej twórczości odzwierciedlają patriarchalne struktury pola sztuki, wskazując, jak nadal aktualne są zagadnienia przez tę artystkę podejmowane.

Postawa Partum jako laureatki tytułu doktory honoris causa może być zatem postrzegana jako drogowskaz dla osób studiujących na naszym Uniwersytecie. Jej życiorys artystyczny stanowi wręcz modelowy przykład historii sztuki herstorycznej, która rozgrywa się w tym wypadku najpierw w męskocentrycznym środowisku konceptualizmu i neoawangardy, a później na scenie artystycznej Berlina i świata. Artystka ma w swojej biografii również doświadczenie bezkompromisowego podawania w wątpliwość struktur instytucjonalnych, co przejawiało się w założeniu i prowadzeniu Galerii Adres w Łodzi czy w jej aktywnym uczestnictwie w nurcie mail artu. Ponadto Ewa Partum to transmigrantka, czyli osoba z migracyjną biografią, która jest jednocześnie intensywnie obecna na niemieckiej i polskiej scenie artystycznej, w zasadzie będąc obywatelką międzynarodowego świata sztuki. Dla mnie jako historyczki sztuki i kuratorki twórczość i postawa światopoglądowa Ewy Partum pozostają nieustającą inspiracją ze względu na polityczno-społeczne zaangażowanie, feminizm, ucieleśnienie procesów percepcji z akcentowaniem zmysłu dotyku czy nieustanne bycie rebeliantką.

W wywiadzie dla „Szumu" w roku 2022 Artystka podkreślała: „Feminizm był kiedyś artystyczny, a dzisiaj kobiety wychodzą na ulice z czarnymi parasolkami – w proteście tworzą instalacje na ulicach. Nie uważam tego za porażkę sztuki, wręcz przeciwnie – za sukces. Uważam, że obowiązkiem każdej kobiety jest być feministką". Ewa Partum doskonale wie zatem, że nic nie zatrzyma idei sztuki, więc namawia do nieskładania parasolek oraz tworzenia poetyckich przestrzeni w przestrzeniach rzeczywistych, by dążyć do zmieniania świata poprzez sztukę i tworzyć obszary zagospodarowane wyobraźnią, niezależne od opresyjnych działań władzy. Problem Ewy Partum jest problemem kobiety, a więc również i moim problemem. Lecz nie tylko moim i innych kobiet, a raczej tych wszystkich, którzy wspierają emancypację i równouprawnienie, praktykując feminizm intersekcjonalny, rozumiany jako różne formy działania przeciw dyskryminacji i opresji, związanych z takimi kategoriami jak płeć, rasa, klasa, orientacja seksualna, niepełnosprawność i inne. Wszystkie te aspekty czynią Ewę Partum figurą ikoniczną dla postępowych i kluczowych przemian na polu sztuki w drugiej połowie XX wieku. Jej twórczość jest dla nas drogowskazem, który kieruje nas ku niezależności, bezkompromisowości i walce o własne prawa w czasie konserwatywnego zwrotu.

Droga Doktoro Honorowa, droga Ewo!

To dla nas wielki zaszczyt, że jesteś dziś z nami! W imieniu społeczności Uniwersytetu Artystycznego dziękuję Ci za dołączenie do grona naszych dotychczasowych laureatów i laureatek tytułu doktora honoris causa, pośród których to jedenastu osób jesteś drugą (sic!) kobietą – obok naszej patronki Magdaleny Abakanowicz. Życzę Tobie i nam, by Twoja twórczość nadal wskazywała nam ważne kierunki i dawała nam odwagę do krytycznego myślenia, de(kon)struowania patriarchatu oraz wszelkich opresyjnych mechanizmów dominacji.

Fot. Zachar Szerstobitow

Czy mój problem jest nadal problemem kobiety?

Dra hab. Iwona Demko, prof. ASP Kraków*
Wydział Rzeźby
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

„Mój problem jest problemem kobiety" – zakomunikowała Ewa Partum w 1979 roku. To proste zdanie zawiera w sobie prawdę, którą odkryłam na początku lat dwutysięcznych, tuż po obronie dyplomu. Pamiętam to dobrze. Dorastałam i kształciłam się w społeczeństwie, które mówiło mi o równouprawnieniu jako fakcie dokonanym. Po skończonych studiach, kiedy zaczęłam wykonywać prace z tkaniny dotyczące mojego życia – osoby socjalizowanej na kobietę – okazało się, że tworzę sztukę określoną mianem feministycznej. Dlaczego mężczyzna, tworząc pracę o wojnie, tworzy sztukę, a nie „sztukę maskulinistyczną"? To wtedy zrozumiałam, że moje problemy są problemami kobiety, a równouprawnienie – społeczną ułudą.

To właśnie te doświadczenia skłoniły mnie do odczytania prac Ewy Partum z feministyczno-społecznej perspektywy. Z bardzo bogatej i różnorodnej twórczości Ewy Partum subiektywnie wybrałam jedynie kilka prac, skupiając się przede wszystkim na strategii artystki wobec kobiecego nagiego ciała, aby pokazać, że prace, które stworzyła 50 lat temu, nadal są aktualne. Ich aktualność do dziś odczuwam na własnej skórze. Około 2010 roku, na początku mojej pracy w Akademii, jeden z profesorów powiedział mi z sympatią, żebym uważała, jakie wykonuję prace, bo jeśli trafię do szuflady z napisem „feminizm", to nigdy stamtąd nie wyjdę i zostanę na marginesie. Problemy, które poruszałam w swojej twórczości, nie dotyczyły całej ludzkości – były to problemy kobiety. Po blisko 30 latach od komunikatu Ewy Partum mierzyłam się z tym samym problemem.

Ewa Partum, pionierka sztuki konceptualnej i sztuki feministycznej w Polsce, założycielka Galerii Adres w Łodzi oraz inicjatorka „sztuki poczty" w Polsce, bohaterka licznych tekstów krytycznych, biorąca udział w wielu wystawach w Pol-

sce, jak i za granicą, była jedną z pierwszych polskich artystek, które w swojej praktyce artystycznej podkreślały swoją płeć. Oczywiście podkreślanie płci w sztuce nie jest niczym wyjątkowym, pod warunkiem, że jest to płeć męska. Jednak w przypadku kobiety sprawa się komplikuje.

Być może bardziej właściwe byłoby użycie sformułowania: Ewa Partum to jedna z pierwszych artystek nieodcinających się od tego, że jest artystką – kobietą. Zaznaczenie płci żeńskiej w sztuce nie było oczywiste i współcześnie nadal takie nie jest. Wiele artystek bardziej czy mniej świadomie tuszowało (a często nadal tuszuje) swoją płeć w twórczości. Pojawia się zatem pytanie: dlaczego tak się dzieje? Używając dzisiejszego języka odnoszącego się do zachowań społecznych, a nie ściśle do sztuki, można by przywołać w tym kontekście określenie *pick me girl* – opisujące kobiety, które pragnąc zdobyć uznanie w oczach mężczyzn, gardzą innymi kobietami i tym, co kobiece. *Pick me girl* przejmuje perspektywę mężczyzn – internalizuje mizoginię – odcinając się od innych kobiet. Takie zachowanie jest wynikiem nieustannie trwającego społecznego braku równouprawnienia przy jednoczesnym nadawaniu komunikatu o równouprawnieniu jako fakcie dokonanym, a nie jako sytuacji będącej w procesie. Jednym z wielu czynników świadczących o braku równouprawnienia kobiet i mężczyzn jest ciągle funkcjonujące wartościowanie tego, co męskie i kobiece. Po przyjściu na świat bardzo szybko uczymy się, że „babskie" jest gorsze. To, co męskie, nobilituje, a to, co kobiece, degraduje. Stąd wiele kobiet nie lubi feminatywów, a wielu mężczyzn wolałoby umrzeć, niż założyć na siebie coś różowego.

Myśląc o *pick me girl* w kontekście sztuki będzie to kuratorka, która nie wspiera kobiet-artystek, za to nie stroni od współpracy z mężczyznami, zabiega o ich względy, organizuje im wystawy, pisze teksty, proponuje ich prace do zbiorów muzealnych. Jeśli zaś chodzi o artystki, będą to te, które wystrzegają się zaznaczania swojej płci w twórczości, czy to w podejmowanych tematach, czy w unikaniu środków wyrazu kojarzonych z kobiecością. Znamienne w tej kwestii są słowa Ewy Partum w kontekście pytania zadanego jej przez Marię Morzuch na temat braku współpracy z innymi artystkami. Partum tłumaczyła: „[…] w czasie funkcjonowania Galerii Adres kobiety unikały mnie. Nie sądziły, że współpraca z kobietą miałaby dla nich pozytywne strony. Jeżeli chodzi o karierę, to uważały, że można ją osiągnąć tylko dzięki mężczyznom, szczególnie w tak patriarchal-

nym kraju, jakim była wtedy Polska”[1]. Ta strategia braku wzajemnego wsparcia wynikała ze struktur społecznych. Nie każda kobieta miała odwagę, aby nie wpisywać się w zjawisko *pick me girl*. Dla niektórych była to strategia przetrwania w niesprzyjającym dla kobiet systemie. Partum należała do tych odważnych.

Pracą, w której płeć Artystki została po raz pierwszy zaznaczona, była edycja dzieł pod wspólnym tytułem *poem by ewa*, które powstały w 1971 roku. Partum odcisnęła na kartce swoje usta pomalowane czerwoną szminką. Pod śladami odciśniętych ust napisała: *my touch is a touch of a woman*. Ciało Artystki nie było widoczne, ale było obecne przez pozostawiony ślad ust. Artystka opowiadała, że w tym czasie czerwona szminka stała się bardzo popularna, a jej uwagę zwróciły pozostawiane na szklankach, filiżankach, serwetkach ślady odciśniętych ust. Postanowiła ten element z codziennego życia kobiety przenieść w sferę sztuki. Banalny przedmiot, jednoznacznie kojarzony z kobietą i jej światem, społecznie traktowanym jako małostkowy, nieważny i pusty, został wniesiony w sferę sacrum, stał się podmiotem sztuki. Podmiotem, którego nie mógłby użyć artysta-mężczyzna. Wkrótce zdanie *my touch is a touch of a woman* doprowadziło Partum do zdania *my problem is a problem of a woman*. Na przekór zjawisku *pick me girl* Artystka świadomie sięgała po zdewaluowaną kobiecość, tym samym kwestionując i podważając normy – dzisiaj powiedzielibyśmy, że queerowała otaczającą ją rzeczywistość.

W 1974 roku w performansie *Zmiana/Change*, który odbył się w mieszkaniu należącym do matki Partum przy ulicy Rybnej 7d w Łodzi[2], charakteryzatorka filmowa postarzyła połowę twarzy artystki. Partum odwołała się wówczas do statusu społecznego kobiety. Podkreśliła, że artysta-mężczyzna nie ma wieku ani biografii, i zauważyła, że inaczej kwestia ta wygląda w przypadku Artystki–Kobiety. Jak mówiła w rozmowie z Dorotą Jarecką: „U artystki jest istotne, czy jest młoda, czy stara. Chodziło mi o sprawiedliwość. Kobieta musi ukrywać, że się starzeje, bo traci na wartości. Dlaczego nie może starzeć się jak normalny czło-

1 „Wywiad z Ewą Partum. Maria Morzuch,” w: *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 174, publikacja towarzysząca wystawie.

2 Mieszkanie składało się z trzech pokoi; w jednym mieszkała Ewa Partum, w drugim jej matka, w trzecim była Galeria Adres, informacja za: Dorota Monkiewicz, „O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi”, w: *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 17.

wiek? Ma prawo do starości i przemijania”[3]. Po skończonym performansie z postarzoną połową twarzy zwróciła się do zebranych ludzi ze słowami: „W sztuce, odwrotnie niż w przypadku mężczyzn, tylko młode artystki mają jakąś szansę”[4]. Hasło to ciągle nie straciło na swojej aktualności.

Rok 1974 był dla Partum przełomowy. Był to czas, w którym stała się matką – urodziła córkę Berenikę Partum. Podjęła również decyzję o jej samodzielnym wychowaniu. W przywołanej wyżej rozmowie tłumaczyła: „Wtedy niewiele osób to rozumiało, ale to był świadomie przeze mnie wybrany model życia, inaczej nie mogłabym pracować twórczo. Nie chciałam się z nikim wiązać”[5]. Była to decyzja odważna, nieprzystająca do ówczesnych norm. Dwadzieścia jeden lat później sytuacja, w której kobieta decyduje się na samodzielne macierzyństwo, nadal uchodziła za coś nie do zaakceptowania społecznie. Sama doświadczyłam reakcji zdziwienia, kiedy podjęłam podobną decyzję o wychowaniu syna bez wsparcia jego ojca. Bez wątpienia zarówno wydarzenia z życia osobistego Artystki, jak i zawodowego, miały wpływ na postrzeganie otaczającego ją świata. Różnice w postrzeganiu społecznym mężczyzn i kobiet były dla niej coraz bardziej widoczne. Pojawiające się w jej twórczości tematy kobiece podejmowała intuicyjnie. A refleksja nad sytuacją kobiety w obszarze sztuki była wtedy w Polsce zjawiskiem nieznanym. Był to moment, kiedy Partum zdała sobie sprawę z tego, że jej wcześniejsze prace konceptualne nie były doceniane przez mężczyzn. A to doprowadziło ją do decyzji, aby wyjść poza sztukę, którą do tej pory tworzyła. Jak powiedziała po latach: „[…] mogłam przecież dalej produkować instalacje konceptualne, mogłam dalej kontynuować działania konceptualne, mogłam produkować mój *poem by ewa* jeszcze w nieskończoność, ale w pewnym momencie zauważyłam, że istnieje problem, który dotyczy nie tylko mnie i nie tylko sztuki. Tym problemem był feminizm. Wyszłam wtedy z tej wieży z kości słoniowej i zaczęłam robić sztukę, która nie miała dotyczyć tylko mnie i samej sztuki, ale również innych ludzi”[6]. Chciała mówić o czymś, co ma związek z rze-

---

3 „Ewa Partum: artystka performerka”, *Wysokie Obcasy*, 14.08.2006, https://www.wysokie-obcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,3539283.html (29.10.2025).

4 Za: Monkiewicz, „O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej…”, 10.

5 „Ewa Partum: artystka performerka…”.

6 Dagmara Rode, „O możliwość samorealizacji. Ewa Partum,” w: *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczki – rewolucjonistki*, red. Izabela Desperak (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 219. https://press.uni.lodz.pl/index.php/wul/catalog/view/761/3520/1801

czywistością[7]. O czymś, co dotykało życia, kwestii osobistych, zgodnie z maksymą sformułowaną przez Carol Hanisch w 1969 roku: *The Personal is Political*. A ponieważ do tej pory, jak powiedziałaby francuska pisarka Xavière Gauthier, „nauczono ją języka, gdzie wszystkie słowa i podmioty były męskie"[8] – musiała stworzyć nowy język.

W swoim manifeście, który wygłosiła w 1980 roku w Małej Galerii w Warszawie, przy okazji performansu *Samoidentyfikacja*, Partum napisała: „**Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej. Jej model, nieaktualny wobec jej roli obecnie, został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeśli opanuje sztukę kamuflażu i pominie własną osobowość** [pogrubienie: ID]. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Nie mieszcząc się w strukturze społecznej stworzonej dla niej, stworzy nową"[9]. Narzędziem do opowiadania historii wynikających z doświadczenia kobiet miało być nagie ciało Artystki. Poruszane przez Ewę Partum tematy, podobnie jak i strategia nagiego ciała, spotykały się z niezrozumieniem.

Pierwszą akcją, w której Ewa Partum wystąpiła nago, był performans zrealizowany w 1979 roku w czasie Festiwalu Sztuk Plastycznych w Galerii Art Forum w Łodzi pt. *Zmiana/Change*. Charakteryzatorzy filmowi postarzyli połowę nagiego ciała Artystki. Podczas dwugodzinnego performansu publiczność obserwowała zmianę i słuchała tekstów feministycznych Lucy Lippard, Valie Export i samej Partum. Po zakończeniu akcji Partum ogłosiła swoje ciało dziełem sztuki[10].

Jak sama mówiła, strategia nagiego ciała była w Polsce szokiem[11]. Kiedy zaczęła występować w swoich akcjach nago, jej mąż Andrzej Partum twierdził, że

---

(29.10.2025).

7 „Ewa Partum: artystka performerka…".

8 Za: Agata Araszkiewicz, „Czy istnieje estetyka kobieca i kobiecy podmiot?" [tekst niepublikowany, wł. autorki], 2.

9 *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa/Fundacja Wyspa Progress, 2012), 139.

10 „Wywiad z Ewą Partum. Maria Morzuch," 173.

11 „Wywiad z Ewą Partum…," 174.

kompromituje jego nazwisko. Nie miała również wsparcia wśród innych kobiet, które pytały: „Czy ty myślisz, że się nie starzejesz?" Byli mężczyźni, którzy jej nienawidzili za to, że występowała nago[12].

Ani nagość, ani poruszanie tematów związanych z doświadczeniem kobiety nie przynosiły Partum uznania. W rozmowie z Magdą Grabowską Artystka wspominała: „Koledzy mówili: 'Po co ci ten feminizm? Przecież ty jesteś artystką konceptualną, wcześniej tworzyłaś takie dobre prace. To przecież jakaś głupota jest!'. Buntowały się nawet kobiety, mówiły: 'Boże, co to za kierunek, a to świadkowie Jehowy, a to feminizm! Co to za jakaś nowa formacja, nie wiadomo, o co chodzi'. Więc były takie sytuacje, że niezrozumiałość tego wszystkiego była absolutną prowokacją dla ludzi. Dla nich to były zjawiska z pogranicza jakiejś sensacji, prowokacji, skandalu obyczajowego"[13]. Publiczność pozostawała bezradna. W tym czasie nie było dostępu do tekstów teoretycznych na temat feminizmu. Problemem był również brak znajomości języków obcych (np. angielskiego). Działanie Partum nie wynikało jednak z teoretycznej idei feministycznej, ale z obserwacji życia i doświadczeń jako kobiety[14]. Kiedy zrobiła performans *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* w 1980 roku w Galerii ON w Poznaniu, w czasie którego pocięła suknię ślubną, wprawiła w konsternację nie tylko publiczność, ale i krytykę sztuki[15]. Andrzej Turowski w swoim tekście *Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach 70.* pisał: „[…] pojawienie się Ewy Partum z jej kobiecością wśród męskich twórców obudziło pewien niezbyt dobrze skrywany niepokój […]"[16].

W rozmowie z Dorotą Jarecką Partum opowiadała: „Patriarchalne były też środowiska awangardowe. Kiedy pokazałam katalog mojej realizacji na Placu Wol-

---

12 „Ewa Partum: artystka performerka…".

13 *Stworzenie nowego języka sztuki*. Rozmowa Magdy Grabowskiej z Ewą Partum https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124 (30.10.2025).

14 Pisała o tym: Ewa Majewska, „Ewa Partum albo feminizm, który nadchodzi," w: *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa/Fundacja Wyspa Progress, 2012), 37-38; monografia przygotowana przy okazji wystawy *Ewa Partum. Legalność przestrzeni* w Instytucie Sztuki Wyspa w 2006 r.

15 „Wywiad z Ewą Partum...," 174.

16 Andrzej Turowski, „Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach 70.," w: *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa/Fundacja Wyspa Progress, 2012), 53.

ności Tadeuszowi Kantorowi, obraził się, uznał, że jestem zarozumiała. Kiedy zaczęłam prowadzić galerię Adres, Wiesław Borowski, główny krytyk z galerii Foksal w Warszawie, przestał mi się kłaniać. Byłam zagrożeniem. Jedyną kobietą wystawiającą na Foksal była wtedy żona Kantora Maria Stangret"[17]. Sztuka poruszająca doświadczenia kobiet była czymś nowym. Reakcje wahały się pomiędzy niedostrzeganiem a banalizowaniem.

Doskonałym przykładem banalizowania i umniejszania dokonań Ewy Partum był tekst krytyka sztuki, dziennikarza i publicysty Andrzeja Osęki pt. *Prawdziwy problem Ewy Partum*, który ukazał się w „Kulturze" w 1979 roku[18], po akcji rozwieszenia przez Artystkę plakatów *Empatycznych portretów* ze zdjęciem jej twarzy w połowie postarzonej. Osęka pisał w tonie mocno sarkastycznym: „Może myślę krótkowzrocznie, ale na razie pogratulowałbym jej raczej urody, co ją powinno pocieszyć. W ogóle nie sądzę, by jej najważniejszy problem polegał na ZMIANIE. Wydaje mi się, że prawdziwym problemem młodej, awangardowej artystki jest to, że ona tak zupełnie nie wie, co znaczy 'problem', co to znaczy 'zmiana', skoro potrafi na ten temat mówić tylko wyświechtane komunały. Jej niepokoje są zdawkowe, papierowe, minoderyjne, jak zdawkowe i minoderyjne są te domalowane zmarszczki". Nie jest to jedyny fragment z tego tekstu napisany w paternalistycznym tonie, który teraz (mam taką nadzieję), 45 lat później, jest już całkowicie nie do przyjęcia. Moim celem nie jest piętnowanie wypowiedzi przywołanego krytyka, lecz raczej zaprezentowanie obrazu społecznej świadomości, w której Partum musiała egzystować i z czym musiała się mierzyć, tworząc swoją sztukę. Nikt nie ujmował się za nią publicznie w obronie jej prac. Robiła to sama Artystka. W opublikowanej w „Kulturze" odpowiedzi na tekst Osęki pisała o ważności sztuki feministycznej i o tym, że daje ona „możliwość samookreślenia się kobiety-artystki poprzez jej doświadczenie w 'byciu kobietą' w patriarchalnym społeczeństwie"[19]. Mogła zrezygnować z obranego przez siebie kierunku działania, a jednak tego nie zrobiła. Dla mającej wówczas 34 lata Artystki zapewne było to niezwykle trudne doświadczenie.

---

17 „Ewa Partum: artystka performerka…".

18 Andrzej Osęka, „Prawdziwy problem Ewy Partum," *Kultura*, nr 37, 8.07.1979.

19 „Ewa Partum, Prawdziwy problem Ewy Partum – odpowiedź," *Kultura*, nr 38, 23.09.1979.

W 1980 roku w Małej Galerii ZPAF w Warszawie, w czasie wernisażu wystawy fotomontaży *Samoidentyfikacja*, Ewa Partum oświadczyła, że będzie występowała nago, „dopóki pozycja kobiety nie osiągnie tej pozycji w społeczeństwie, w karierze zawodowej, w strukturach rynku artystycznego i w muzeach, jaką mają mężczyźni”[20]. Potem wyszła nago z galerii na Plac Zamkowy, gdzie przed Pałacem Ślubów kończyła się ceremonia ślubna. Osoby tam zgromadzone z oburzeniem komentowały: „nie jesteś w Afryce”[21]. Na zaprezentowanych na wystawie fotomontażach Artystka wystąpiła nago w różnych miejscach w Warszawie: na skrzyżowaniu ulic, wśród przechodniów, naprzeciw milicjantki. Niektóre ze zdjęć zostały ocenzurowane przez przedstawicielkę Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk. Gdyby Partum nie zastosowała się do cenzury, wystawa mogła być zamknięta z powodu posądzenia o pornografię i nihilizm. W filmie dokumentalnym Ryszarda Brylskiego Partum tłumaczyła, że jej ciało w czasie performansu nie jest naturą czy obiektem seksualnym. Jest dziełem sztuki.

W 1982 roku Partum wraz z córką Bereniką wyjechała do Berlina. Po wyjeździe stopniowo rezygnowała z używania nagiego ciała w sztuce. Swoją strategię Ewa Partum uprawiała przez około 10 lat[22].

W swoim wyjściowym założeniu Partum chciała, aby jej ciało było obojętnym komunikatem, czystym znakiem. Jak mówiła w rozmowie z Magdą Grabowską: „Chodziło mi o to, że gdybym występowała w jakimś ubraniu czy stroju, to dałoby informacje na przykład na temat mojego gustu, mojej sytuacji materialnej, moich upodobań itd. Natomiast występując jako znak w sztuce, nie mogłam dopuścić do tego, żeby ta informacja zaistniała. Musiałam występować w taki sposób, żeby nie było innego kontekstu poza tym czystym znakiem, którym

---

20 „Wywiad z Ewą Partum. Maria Morzuch,” 173.

21 „Monografia twórczości Ewy Partum,” w: *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa/Fundacja Wyspa Progress, 2012), 141.

22 Strategia nagiego ciała została wykorzystana przez Ewę Partum w 1981 roku w Galerii Labirynt w kolejnej odsłonie projektu *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*. Kilkakrotnie w performans *Stupid Woman*. W 1982 roku wystąpiła w *Hommage à Solidarność*. W 1983 roku w *Koncercie włosów*, ubrana w łyżwy w *Pirouette* (1984) czy na fotografii *Ost-West Schatten / Wschodnio-zachodni cień* (1984). W 1988 roku stojąc nago, czytała fragmenty z *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta w performansie zatytułowanym *Od podmiotu do przedmiotu sztuki*. W 1989 roku w akcji *Akt myśli jest aktem sztuki* kleiła litery do swojego nagiego ciała. W 1992 roku miała miejsce akcja *Flamenco w bieli*, gdy wyswobodziła się z „uwięzienia” w sukni ślubnej.

się posługiwałam”[23]. Buty na wysokim obcasie, które ubierała, miały stanowić postument. Miały zapewnić widzialność i słyszalność kobiecie o wzroście 161 centymetrów. Jednak nagie ciało Artystki niosło ze sobą wiele znaczeń, stając się kontrrewolucją. Jak pisała Agata Jakubowska: „pokazuje siebie jako *cogito* i *corpus* równocześnie. Eksponując swe nagie ciało, jednocześnie uzurpuje sobie prawo do zajmowania aktywnej pozycji w odniesieniu do świata politycznego. Funkcjonuje nie tylko jako obiekt reprezentacji, ale i jako podmiot dyskursu”[24]. Był to bardzo odważny gest, bo przekraczał zastaną sytuację, podział na zewnętrzne (obraz ciała) i wnętrze (duch, umysł).

Do tej pory artyści mężczyźni przez wieki używali nagiego ciała kobiecego. Najczęściej oni sami byli przy tym ubrani[25]. Ciało kobiece traktowane było jako przedmiot, potrzebny do zaprezentowania geniuszu artysty. Partum postanowiła potraktować swoje ciało jako środek wyrazu, jednak nadała mu – ciału kobiety – podmiotowość.

Mimo tego trudno było oderwać kobiecą nagość od ściśle określonego, społecznego kontekstu, charakterystycznego dla kultury fallocentrycznej. W kulturze tej seksualność jest bardzo mocno związana z płcią. Dajemy większe prawo wyrażania i eksponowania seksualności mężczyznom, jednocześnie ograniczając seksualność kobiety. Co znaczy, że jeśli widzimy nagiego mężczyznę, uważamy, że nie jest to obiekt seksualny, bo wcześniej pozbawiliśmy kobiety możliwości wyrażania seksualności. Czymś innym w sztuce jest nagie ciało mężczyzny, a czymś innym kobiety. Nagie ciało mężczyzny jest po prostu ciałem człowieka. Nagie ciało kobiety jest przede wszystkim obiektem seksualnym. Od wieków seksualizujemy wizerunek kobiet, przyjmując perspektywę heteroseksualnego mężczyzny. Ewa Partum narażała się na seksualizację, jednocześnie nie mając tego w swoim założeniu. O swojej nagości w kontekście performansu *Hommage à Solidarność* (1982) mówiła: „W tym nie ma nic erotycznego. Byłam czystym znakiem sztuki. Osoba ubrana jest źródłem informacji o stanie posiadania czy

---

23 *Stworzenie nowego języka sztuki*. Rozmowa Magdy Grabowskiej z Ewą Partum, https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124 (29.10.2025).

24 Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 2004), 108.

25 Przykładowo *Antropometrie* Yves'a Kleina, gdzie nagie ciało kobiety służyło artyście jako pędzel.

guście. Widok rozebranego mężczyzny nie kojarzy mi się z seksem, tak samo mężczyźni powinni patrzeć na kobietę. Mam prawo do bycia człowiekiem”[26].

Mimo tego, że sama Partum na początku lat 90. XX wieku przestała korzystać w swojej twórczości z własnego nagiego ciała, jej myśl – można by rzec, „pałeczkę w sztafecie” – podjęły kolejne artystki i aktywistki. Za kontynuację tej strategii można uznać kampanię wyborczą Partii Kobiet z 2007 roku, w której jej członkinie wystąpiły na plakatach nago. Podobny wydźwięk miały także działania grupy Femen powołanej do życia w 2008 roku. W manifeście zatytułowanym *Rozbieranie się* współzałożycielka grupy Inna Shevchenko pisała: „Kluczem do zniewolenia kobiet przez mężczyzn jest kontrola nad ich ciałami […] Oddzielone od kobiet ciało jest przedmiotem monstrualnego patriarchalnego wyzysku. Całkowita kontrola nad ciałem kobiety to kluczowy element jej ucisku, seksualna emancypacja kobiet jest więc kluczem do ich wyzwolenia. **Kobieca nagość wolna od systemu patriarchalnego staje się symbolem wyzwolenia**. Nagość traktowana jako broń jest jednym z nowych sposobów uprawiania feminizmu tak, by zmienić społeczeństwo”[27]. Manifest grupy Femen kończy się słowami: „Wychodźcie na ulice! Rozbierajcie się!” Kontynuacją strategii nagiego kobiecego ciała są obecnie działania selfie-feminizmu. Można powiedzieć, że Partum była protoplastką selfie-feminizmu i obnażających się w mediach społecznościowych dziewczyn i kobiet, które mówią o emancypacji spod męskiego spojrzenia, tzw. *male gaze*, odzyskując władzę nad własnymi ciałami. Zdjęcia dziewczyn w mediach społecznościowych komunikują, że ich ciało należy do nich i będą z nim robiły to, co będą chciały, a nie to, czego oczekują inni. Można na ich ciała patrzeć, ale nie znaczy to, że można je dotykać. To nie są anonimowe, nagie dziewczyny. Ich ciała mają swoje imiona i nazwiska. Z pozoru nic się nie zmieniło: widzimy zdjęcie rozebranej kobiety. W rzeczywistości zmiana jest ogromna. Kobieta na zdjęciu stała się zarówno *cogito*, jak i *corpus*. To ona ma władzę: trzyma w swoich rękach aparat, decyduje o publikacji zdjęcia i nie wyraża zgody na seksistowskie uwagi – kobieta odzyskuje swoje ciało dla siebie. Samoidentyfikujące się w ten sposób ciało staje się zagrożeniem dla panującego systemu – kultury fallocentrycznej .

---

26 „Ewa Partum: artystka performerka”.

27 Inna Shevchenko, „Rozbieranie się,” w: *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2018), 173-174.

Zjawisko to można już dostrzec w fotografii nagiej Ewy Partum z roku 1984, gdy Artystka stanęła przy Murze Berlińskim (*Ost-West Schatten / Wschodnio-zachodni cień*). To była pierwsza praca z jej twórczości, którą poznałam. Na fotografii, mimo tego, że była naga, Ewa Partum była dumna, odważna i śmiała. Stała z wysoko uniesioną głową. I właśnie ten – wydawałoby się drobny – gest, mimo jej nagości, dawał jej siłę i władzę. To on spowodował, że nie była wyłącznie nagą i bezbronną ofiarą w rękach innych. Dzięki temu gestowi ciało należało do niej. Istniejąca we wcześniejszych przedstawieniach nagich kobiet hierarchia, zbudowana na władzy i ścisłym podziale na TEGO, który używa, i na TĄ, która jest używana, przestała istnieć. Partum była zarazem jednym i drugim. Dokonała autodeprecjacji poprzez potraktowanie siebie, swojego ciała jako materiału artystycznego, ale jednocześnie gest ten stał się dowartościowaniem, ponieważ to ona była demiurgiem – a raczej demiurżką – dzieła.

Poprzez uczynienie nagiego ciała stałym elementem swoich akcji, w sztuce Partum nastąpił efekt jego odseksualizowania. Widok ten stał się naturalnym elementem jej działań.

W 2006 roku Dorota Monkiewicz, w przypisach do swojego tekstu *(Jej) Ciało i tekst. Fragmenty*, który znalazł się w monografii Ewy Partum, napisała: „Z perspektywy dzisiejszej polskiej sceny artystycznej wydaje się, że dyskryminacja kobiet w sztuce należy do zamierzchłej przeszłości”[28]. Dziewięć lat później, w 2015 roku, w anonimowej ankiecie, której wyniki znamy jako raport *Marne szanse na awanse*, studentka jednej z uczelni artystycznych pisała: „Mężczyźni są lepsi od kobiet we wszystkim prócz zajmowania się domem i dziećmi. Sądzę, że jest to całkowicie naturalne. Tak stworzyła nas biologia […] Jestem kobietą i nie mam nic przeciwko, by np. na uczelni większość wykładowców była mężczyznami. Sądzę, że to nawet lepiej, bo łatwiej się dogaduję z płcią męską (kwestia charakterów mężczyzn, ich innego myślenia, logiczniejszego)”[29].

Czy zatem dyskryminacja kobiet w sztuce należy do zamierzchłej przeszłości? Czy jest to prawdą, kiedy artystka staje się matką, a opieka nad dzieckiem nadal traktowana jest jako dziura w zawodowym artystycznym życiorysie? Problem

28 Dorota Monkiewicz, „(Jej) Ciało i tekst. Fragmenty,” w: *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa/Fundacja Wyspa Progress, 2012), 91.

29 Archiwum własne.

ten należy rozpatrywać szerzej, nie tylko w kontekście sztuki. Piszę to ze świadomością tego, co dzieje się teraz wokół nas, gdy kobiety/dziewczęta w Afganistanie, pod rządami talibów, straciły dostęp do szkół średnich i wyższych, prawo do wykonywania zawodów, do publicznego zabierania głosu czy śpiewania, swobodę poruszania się, i ponownie zmuszone zostały do zasłaniania ciała, również twarzy. Czy to oznacza, że my Polki powinnyśmy być zadowolone z tego, co mamy, i nie walczyć o więcej?

Życie nie zawsze przystaje do deklaracji. W dyskusjach i tekstach akademickich często jesteśmy mądrzejsi, bardziej postępowi i tolerancyjni niż w codziennym życiu. Nasze deklaracje czy poglądy nie zawsze znajdują pokrycie w realnym działaniu. Wyuczone pogardzanie wartościami kobiecymi jest głęboko zakorzenione i normalizowane, przez co staje się dla nas niewidoczne. Myślę tu o codziennym życiu, a nie o teoretyzowaniu w obrębie wąskiej „bańki". I mimo zmian, które niewątpliwie zachodzą, wystarczy zapoznać się choćby ze zbiorami sztuki współczesnej w muzeach i instytucjach publicznych pod kątem obecności prac kobiet, aby przekonać się o braku równouprawnienia w świecie sztuki (w większości instytucji kolekcje te tworzą nazwiska mężczyzn).

I tak, jak blisko 50 lat temu Ewa Partum musiała wykazać się ogromną odwagą rozbierając się po raz pierwszy, tak do dziś rozbieranie się kobiet nadal wzbudza emocje i stanowi zagrożenie. A restrykcje dotyczące kobiecego ciała są ciągle przedmiotem ich podporządkowania, choć oczywiście w różnych krajach w innym stopniu. Kolejnym skrajnym po Afganistanie przykładem restrykcji wobec kobiet jest Iran, gdzie w listopadzie 2024 roku studentka Islamskiego Uniwersytetu Aza w Teheranie została zaatakowana przez członków irańskiej milicji obyczajowej, którzy uznali jej strój za nieodpowiedni. W odpowiedzi na ten atak studentka rozebrała się do bielizny i przechadzała po kampusie uczelni. Wkrótce została brutalnie aresztowana, a do wiadomości publicznej podano, że ma problemy psychiczne. Przemoc ta istnieje więc cały czas. Czasami przyjmuje formy skrajnie jawne (jak w Iraku czy Afganistanie), a czasami staje się przemocą symboliczną.

Podsumowanie

Ewa Partum z pewnością przetarła szlak kolejnym pokoleniom artystek. Jednak czy oznacza to, że nie miały one problemu z eksplorowaniem tematów zwią-

zanych z doświadczeniem kobiet? Czy to znaczy, że mój problem nie jest już problemem kobiety? Oczywiście, że nie! Życzyłabym sobie, by jedno dzieło czy twórczość jednej artystki miała moc zmieniania struktur społecznych na całym świecie. Jednak czy jeśli tak się nie dzieje, twórczość ta nie ma znaczenia? Jeśli funkcjonujemy w antropocentrycznym społeczeństwie, skupionym na EGO, odpowiedź będzie twierdząca. Jeśli jednak EGO rozpływa się w wielości, stając się częścią ogromnej, różnorodnej całości, sztafetą, w której przekazujemy sobie pałeczkę, odpowiedź będzie pozytywna. Jestem przekonana, że działania pojedynczych kobiet-artystek, takich jak właśnie Ewa Partum, mają ogromne znaczenie, gdyż są nieprzecenionymi gestami budującymi historię sztuki, pchającymi rzeczywistość do przodu. Powoli ją zmieniają, łącząc się z działaniami innych. Nic nigdy nie zmienia się za sprawą jednego człowieka. Nagradzając jednego, pomijamy wiele osób. **Jednak nagradzając JEDNĄ, dajemy znak innym, że ONE też mogą być zauważone**.

Sztuka niestety ciągle jest na wskroś patriarchalna. Sztuka Partum stanowi kontrrewolucję wobec tej sytuacji. Jako kobiety wciąż mamy jeszcze bardzo wiele do zrobienia w tym temacie. Mimo upływu lat, problem Partum wciąż jest problemem kobiety, co sprawia, że jej twórczość pozostaje aktualna i niezbędna, a nagie ciało cały czas może być znakiem protestu wobec uprzedmiotowienia.

Wszystko, co powyżej przedstawiłam, sprowadza się do ważnej konkluzji: wartość dorobku artystycznego Ewy Partum oraz jej wkład włożony w rozwój sztuki w pełni zasługują na uhonorowanie tym niezwykłym wyróżnieniem, jakim jest tytuł DOKTORY Honoris Causa nadany Artystce przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Z ogromnym entuzjazmem popieram tę decyzję, składając wyrazy uznania Ewie Partum, jednocześnie dziękując Jej za to, że przetarła szlak kolejnym artystkom, które mogły i nadal mogą czerpać siłę z jej aktywności. Jak sama powiedziała w rozmowie z Marcinem Polakiem: „Byłam konsekwentna i wierzyłam, że to, co robię, ma sens, niezależnie od tego, co inni o tym sądzili. Czas pokazał, że się nie myliłam”[30]. Dziękuję Jej za tę konsekwencję.

---

30 *„Idei nie można zamknąć*. Rozmowa Marcina Polaka z Ewą Partum,” *Magazyn Szum*, 25.02.2022, https://magazynszum.pl/idei-nie-mozna-zamknac-rozmowa-z-ewa-partum/ (30.10.2025).

* Dnia 27 lutego 2024 roku Rada Doskonałości Naukowej przekazała Prezydentowi Rzeczypospolitej Polskiej wniosek o nadanie tytułu profesora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki dr hab. Grażynie Iwonie Demko zatrudnionej w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Do dnia dzisiejszego decyzja o nadaniu tytułu profesora nie zapadła.

Dra hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Udział w postępowaniu w sprawie nadania Ewie Partum tytułu doktory honoris causa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz jest dla mnie zaszczytem, zaś sama propozycja nie budzi wątpliwości, pozostaje więc przyjemność jej umotywowania.

Ewa Partum urodziła się w 1945 roku w Grodzisku Mazowieckim. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (1963–1965) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1965–1970). W 1970 roku w Pracowni Stefana Gierowskiego obroniła pracę dyplomową: rozprawę teoretyczną na temat poezji konkretnej oraz pracę praktyczną, jaką były działanie na obiektach z pracy *Multipart* Tadeusza Kantora.

Drogę twórczą rozpoczęła od działań z obszaru sztuki konceptualnej, poezji konkretnej oraz performance. W swojej sztuce odnosiła się między innymi do sfery publicznej. W pracy z 1971 roku *Legalność przestrzeni* Artystka umieściła na Placu Wolności w Łodzi rozmaite znaki zakazu, jak na przykład *Zabrania się pozwalać*, *Zabrania się zabraniać*, *Wszystko wzbronione*. Instalacja wskazywała na opresyjność i absurdalność ówczesnego systemu, w którym wszystko spotykało się z odgórnie nałożonymi ograniczeniami. Już wtedy Artystka zwróciła uwagę na sztukę jako przestrzeń wolności.

W latach 1972–1977 prowadziła autorską Galerię Adres w Łodzi, w której prezentowana była twórczość artystów i artystek konceptualnych. Zainteresowanie kwestiami języka, a także poczucie bycia nie w pełni docenioną przez męski świat sztuki zaprowadziły ją w stronę feminizmu i słynnego stwierdzenia: „Mój problem jest problemem kobiety".

Jej poezja konkretna od początku miała wymiar cielesny. W pracy *Poems by Ewa* Artystka odciskała na wybranych obiektach ślady swoich ust w trakcie wymawiania poszczególnych głosek. Te pierwsze odciski powstały już w 1971 roku, a jeden z nich został zatytułowany *Mój dotyk jest dotykiem kobiety*. Wątek odciśniętych pomalowanych kobiecych ust obecny jest w jej twórczości aż do dzisiaj. Na wystawie *Nie pytaj o Polskę* z CSW w Toruniu w 2025 roku, kuratorowanej przez prof. Martę Smolińską, zaprezentowana została praca zatytułowana *Wiersz* z 2024 roku, ukazująca biało-czerwoną polską flagą, w której dolną część

zapełniają czerwone odciski ust. Choć Artystka mieszka od 1982 roku w Berlinie, w jej sztuce wciąż pojawiają się odniesienia do polskiego kontekstu i komentarze na temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej.

Ogromne znaczenie ma cielesność prac Ewy Partum. W ten sposób wyprzedziła ona sztukę krytyczną lat 90. zainteresowaną ciałem, ale również rozważania na temat ucieleśnionej podmiotowości, ściśle powiązanej z otaczającą rzeczywistością. Bruno Latour w jednym z tekstów akcentował cielesność naszego poznania, bycia dotkniętym/ą, poruszonym/ą, wprawionym/ą w ruch przez inne przedmioty, ludzi i nie-ludzi. Filozof podkreślał, że poznanie niezaangażowane oznacza brak wrażliwości, głupotę, a nawet śmierć. Najważniejsze w jego propozycji jest zwrócenie się w stronę ciała jako głównego medium poznania[1].

Tak właśnie dzieje się u Ewy Partum, dla której ciało jest najważniejszym medium i obiektem psychospołecznym, jest tym, na co wpływ mają zarówno biologia, jak i kultura, tym, co osadza nas w rzeczywistości, a także tym, co szczególnie w przypadku kobiet podlega restrykcjom, ocenom, jak również politycznym dekretom. Dlatego też u Artystki uwidacznia się tak bardzo feministyczne hasło, że to, co prywatne, jest polityczne.

Ewa Partum jest autorką kanonicznych już feministycznych prac. W 1980 roku wzięła udział w festiwalu *Sztuka kobiet* w poznańskiej Galerii ON, organizowanym przez Izabellę Gustowską i Krystynę Piotrowską. Jej akcja *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!*, jak na tamte czasy, mogła zaskakiwać radykalizmem. Artystka, wyrażając przekonanie, że małżeństwo „upośledza kobietę przy pozorach respektu dla niej", pocięła na sobie suknię ślubną, pokazując próbę wyrwania się z patriarchalnych norm.

Inną wybitną pracą z tamtego czasu jest cykl *Samoidentyfikacja* (1980) dotyczący przestrzeni publicznej oraz stereotypowego postrzegania kobiet. Artystka przeprowadziła performance w warszawskiej Małej Galerii PSP – ZPAF. Wystąpiła w nim nago, mając jedynie na sobie buty na wysokich obcasach. Deklarowała, że będzie tak występować, dopóki artystki nie osiągną równej pozycji na polu sztuki. Z akcją wiąże się też cykl fotomontaży. W jednym z nich ukazała

---

1 Bruno Latour, „How to Talk about the Body? The Normative Dimension of Science Studies," *Body & Society*, vol. 10, nr 2-3, 2004, 205 – 229, bruno-latour.fr/sites/default/files/77-BODY-NORMATIVE-BS-GB.pdf, (13.02.2025).

siebie we wspomnianym stroju Ewy na tle tłumu kobiet w kolejce do sklepu. Te kobiety, raczej starsze, o dość ciężkich sylwetkach, ubrane w grube płaszcze i berety trzymają w rękach siatki – symbol tamtych czasów, kiedy aby coś kupić, od żywności, przez podstawowe produkty higieniczne, takie jak papier toaletowy, na samochodach i meblach kończąc, należało najpierw odstać wiele godzin w kolejkach. Artystka opisywała w ten sposób szarą rzeczywistość PRL-u. Łukasz Ronduda pisał: „Ewa Partum poprzez umieszczenie swojego nagiego ciała w kontekście życia społecznego ówczesnej Polski, występowanie nago w galerii oraz podczas akcji artystycznych w przestrzeni publicznej, proponowała odarcie kobiety z ról i funkcji, które narzuca jej patriarchalne społeczeństwo. W ten sposób postulowała powrót do 'punktu zero' – do nagiej kobiecości, która demonstracyjnie odrzuca wszystkie przewidziane dla niej role społeczne oraz ramy, które ją ograniczają"[2].

Artystkę wciąż interesuje przestrzeń publiczna. Kiedy w 2017 roku organizowałam w Galerii Arsenał w Poznaniu wystawę *Polki, patriotki, rebeliantki*, Ewa Partum zaproponowała pracę pt. *Feministyczne cytaty*, odnoszącą się do Czarnych Protestów. Jest to fotografia instalacji, którą wykonała na Festiwal Sztuki Efemerycznej Konteksty w Sokołowsku latem 2017 roku. Przedstawia symboliczne czarne parasolki i hasło: „Wy nam odbieracie wolność decyzji, my wam odbierzemy władzę", które zostało dosłownie przepisane z transparentu z Czarnego Protestu. Można za Karoliną Majewską-Güde odczytać pracę jako hołd złożony organizatorkom i uczestniczkom protestu, polskim kobietom walczącym o swoje prawa[3].

Jak głosi jeden z neonów stworzonych przez Partum: „polityka jest przejściowa, a sztuka przetrwa", ponadto, według innego hasła: „Nic nie zatrzyma idei sztuki". Tym samym Artystka wierzy w skuteczność działań artystycznych, w moc sztuki, w jej opór wobec skostniałych systemów władzy oraz w tworzoną przez sztukę wspólnotę, działającą na rzecz demokracji i wolności.

Ewa Partum jest bez wątpienia Artystką wybitną, jedną z najważniejszych prekursorek sztuki feministycznej oraz krytycznej w Polsce. Jej sztuka w sposób

2 Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Kraków: MOCAK, 2009), 147.

3 Karolina Majewska-Güde, „Polityczność a dobry 'timing,'" *Szum*, 18.08.2017, https://magazynszum.pl/krytyka/politycznosc-a-dobry-timing/, (18.09.2017).

metaforyczny komentuje różne mechanizmy opresji – od czasów PRL-u, poprzez system patriarchalny uprzedmiotawiający kobiety po sytuację współczesną.

Jako recenzentka powołana przez Senat Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz, z pełnym przekonaniem i radością popieram przyznanie Ewie Partum tytułu doktory honoris causa.

Dra hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP i dra hab. Iwona Demko, prof ASP Kraków z pracą Ewy Partum *Wiersz* (2024) na wystawie *Artystyczna obecność Ewy Partum*. Fot. z materiałów UAP

Prof. dra hab. Urszula Ślusarczyk
Wydział Sztuki
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Przypadł mi ogromny zaszczyt pełnienia roli recenzentki w postępowaniu o nadanie przez Senat Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu tytułu doktory honoris causa Pani Ewie Partum, prekursorce sztuki konceptualnej, feministycznej i krytycznej w Polsce, autorce akcji i instalacji w przestrzeni publicznej, performansów, artystce, której wyjątkowa twórczość i wkład w rozwój sztuki są niepodważalne.

Znaczący format swojej postawy artystycznej zaznaczyła już pracą dyplomową w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1970 roku. Na wystawie „Informacja–wyobraźnia–działanie", na *Antybiennale plakatu* w Stołecznej Galerii Współczesnej, zrealizowała pracę *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, powstałą na podstawie jej pracy teoretycznej. Artystka pisała: „Gospodarowanie wyobraźnią to jedna z prób uczynienia zapisu intelektualnego bardziej obecnym. Wiąże się z kryzysem określenia 'być poetą'. Kryzysem w sensie pozytywistycznym. Jest to próba pokonania drogi dzielącej zapis intelektualny od standardu wydawniczego i tradycyjnej formy książki. Realizacja poezji może stać się powodem powstania realnego zagospodarowania ludzką wyobraźnią w sposób rozszerzający jej granice. Zaistnienie momentu realizacji prowadzi do pokonania banału wydawniczego i otwiera źródło nowych intelektualnych wzruszeń. *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* jest jej miarą przestrzeni i jej formą. Słowo w obszarze sztuki nabiera nowej wartości, tworzy inne systemy wyobrażeniowe. Obszar jest dokładnym odniesieniem przestrzeni, ale jednocześnie sugeruje inne możliwe formy, wywołuje obrazy domagające się powołania" (fragment tekstu z 1970 roku).

Tym samym Artystka już na początku swojej drogi twórczej wpisała się w powstały w latach 60. XX wieku nurt sztuki konceptualnej i performatywnej. Stefan Morawski odnosił ją do natury analitycznej. Jak twierdził: „Konceptualizmowi przypisane są zatem: samowiedza dotarcia do kresu możliwości sztuki, transgresja jej paradygmatu utrwalonego przez stulecia, funkcjonowanie poza polem estetyczności bądź tylko na jej liniach demarkacyjnych"[1]. W 1972 roku,

1 Stefan Morawski, „Uwagi o procesie twórczym i spadku po konceptualizmie," w: *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (Lublin: Galeria Stara BWA, 2002), 35.

na powierzchni zaledwie 4 m², pod schodami klubu łódzkiego Oddziału Związku Artystów Plastyków, Ewa Partum utworzyła Galerię Adres, stanowiącą miejsce do wyzwolenia sztuki z materialnych ograniczeń i uczynienia jej miejscem do międzynarodowej sieci wymiany projektów mail-art, skąd idee wysyłane były pocztą. W tym czasie powstają między innymi realizacje: pocztówka *new horizon is a wave*; *I am happy to make love with envelope* – koperty z czerwoną szminką Artystki; Tatry. Galeria uczestniczyła w tym czasie między innymi w wystawach Moderna Museet w Sztokholmie, Arte Nuevo w Buenos Aires, Anderson w Kassel. W naszym rodzimym obszarze wystawienniczym związana była między innymi z programem Galerii Labirynt, prowadzonej przez Andrzeja Mroczka w Lublinie, która w latach 70. XX wieku była jedną z czołowych i najprężniej działających galerii niezależnych w Polsce. Wtedy to został zbudowany program artystyczny, preferujący przede wszystkim prezentacje z obszaru sztuki mentalnej.

W 2002 roku Artystka brała udział w historycznej wystawie „Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce", której pomysłodawcą był inny znakomity artysta i teoretyk tego nurtu sztuki Zbigniew Warpechowski. Przywołuję tę szczególną prezentację również dlatego, że teksty krytyczne jej towarzyszące w wartościowy sposób prezentują tło historyczne i perypetie artystów konceptualnych, których twórczość po „odwilży" była regularnie pomijana i niedoceniana, a w gronie tym znalazła się wówczas również Pani Ewa Partum.

Niewątpliwie jednak na przestrzeni 60 lat pracy twórczej Pani Ewa Partum zaznaczyła swoje miejsce w historii sztuki jako prekursorka w dziedzinie body art, sztuki feministycznej i sztuki krytycznej. Świadczy o tym między innymi instalacja *Obecność/Nieobecność* z 1965 roku, która uznawana jest za pierwszą w Polsce pracę w przestrzeni publicznej. W swoich działaniach zwraca się w stronę kobiety jako artystki i jej tożsamości w świecie sztuki; między innymi performans *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* to dokonujący się na oczach zgromadzonych proces postarzania połowy ciała Artystki przez charakteryzatorów. Artystka zwraca się w nim w stronę cielesności, seksualności, przemijania, ale także dotyka zagadnienia równouprawnienia, artykułuje tym samym problem statusu społecznego kobiet w socjalistycznej Polsce. Jej działania artystyczne nie tylko angażują widzów, ale także skłaniają ich do refleksji nad ujawnieniem nowych znaczeń i nowego porządku w ówczesnym męskim dyskursie w obrębie sztuki. Artystka pokazuje tym samym, jak ogromną siłę ma sztuka w przestrzeni

społecznej, jak ogromną siłę mogą mieć kobiety w sztuce i jak mocnym i wyrazistym językiem wypowiadają się w kwestiach szeroko pojętej wolności. Ważne, aktualne problemy podejmowała w performansach: *Stupid Woman – Głupia kobieta*, *Piruet* czy *Samoidentyfikacja*, gdzie z pełnym przeświadczeniem o swojej wolności naga staje przed policjantką. Działania, w których wykorzystuje swoje nagie ciało, prowadzi również w Niemczech, dokąd wyjechała w 1982 roku na zaproszenie Wolfa Vostella – współzałożyciela ruchu Fluxus.

Dorobek artystyczny Ewy Partum i wkład w rozwój sztuki są nieocenione, o czym świadczą prezentacje w uznanych instytucjach sztuki na całym świecie, między innymi: MoMa w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, MuMOK w Wiedniu, Neue Nationalgalerie w Berlinie, 18. Biennale w Sydney. Jej prace znajdują się w najpoważniejszych kolekcjach sztuki światowej: między innymi w Centrum Pompidou w Paryżu, Tate Modern w Londynie czy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie. W 2024 roku Artystka uhonorowana została przez rząd niemiecki prestiżowym wyróżnieniem Lovis-Corinth-Preis za całokształt dorobku twórczego.

Sztuka Pani Ewy Partum od lat budzi zainteresowanie młodego pokolenia. Staje się wręcz mentorką w obszarze procesualnym i znaczeniowym. Tym samym stanowi dla młodych artystów drogowskaz w poszukiwaniach własnego języka wypowiedzi artystycznej. Jej twórczość odkrywana jest na nowo przez wielkie muzea i krytyków sztuki. Swoją twórczością udowadnia, że na przestrzeni kolejnych dekad jej dokonania pozostają aktualne i nie ulegają presji upływającego czasu. Warto w tym miejscu przywołać fragment manifestu Ewy Partum z 2021 roku, napisanego we współpracy z Anną Ciabach, w którym Artystka pokazuje, że sztuka umożliwia nadawanie sensów w nieustannym poszukiwaniu i odkrywaniu prawdy:

> […] sztuka nadaje mojemu życiu pewien sens. To ona daje satysfakcję, sprawia, że jest jakaś nadzieja, że się jakoś idzie do przodu, że się coś nowego dzieje, że się odkrywa nowe światy i że się daje komuś te światy poznać. […] Sztuka jest inspirująca i prowadzi ludzi do pewnych rozwiązań, których mogą w swojej rzeczywistości używać. Sztuka daje nam kreatywne wzorce działania.

Twórczość i postawa artystyczna Pani Ewy Partum zasługują na najwyższe uznanie. Jakże niewielu artystów potrafi zadebiutować w tak mocny, przekonywujący sposób i przez kilkadziesiąt kolejnych lat utrzymać i rozwinąć ten ro-

dzaj refleksyjności, jakości i mocy twórczej! Sięgam do publikacji towarzyszącej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi pod znamiennym tytułem *Nic nie zatrzyma idei sztuki* (Łódź, 2015) i uświadamiam sobie po raz wtóry walory tej sztuki, która bywa klasyfikowana jako konceptualna, krytyczna, feministyczna czy nawet w latach 80. postrzegana w kategoriach politycznych. A przecież to tylko jej wybrane aspekty, nieprzesłaniające idei SZTUKI w jej najbardziej klasycznym, humanistycznym rozumieniu, które nie wymaga żadnych przymiotników.

Reasumując, twórczość Pani Ewy Partum, jej nowatorski, obszerny i wybitny dorobek, przekracza dalece ramy sztuki, jakiej doświadczamy na co dzień. Jest to klasyczny przykład sztuki ponadczasowej, która umiejętnie łączy to, co osobiste i aktualne, z pierwiastkiem uniwersalnym. Od lat pozostaje aktualna w obrębie dyskursu społecznego, stanowiąc źródło inspiracji dla badaczy jej osobliwej twórczości, jak i młodego pokolenia. Bez wątpienia Pani Ewa Partum jest jedną z najważniejszych postaci współczesnej sztuki. Tym samym tytuł doktory honoris causa staje się kolejnym symbolem uznania jej twórczości i wkładu w rozwój sztuki w ostatnich kilkudziesięciu latach.

Z nieskrywaną radością i pełnym przekonaniem popieram wniosek o przyznanie Pani Ewie Partum tytułu doktory honoris causa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Wykład z okazji nadania tytułu doktory honoris causa

Ewa Partum

Magnificencjo Rektorze,

Wysoki Senacie,

Droga Społeczności Uniwersytetu Artystycznego,

Drodzy Studenci,

Szanowni Gościnie i Goście,

jestem ogromnie wzruszona i chciałabym podziękować za ten zaszczyt, który mnie spotyka i który jest dla mnie niespodzianką. Sztuka była dla mnie zawsze indywidualnym, intelektualnym procesem, niezależnym od akceptacji innych stron, takich jak krytycy, muzea, galerie, instytucje związane z jej propagowaniem i — z całą pewnością — tzw. rynek sztuki. Istnieją gotowe formy sztuki, które ją stanowią. Zadaniem artysty jest nieustające pokonywanie tych form w poszukiwaniu własnej drogi.

Aby być artystką, trzeba kochać samotność!

Moje działania artystyczne często były niepodatne na swoją prezentację, powstawały poza odbiorcami, a także w miejscach publicznych ze sztuką niezwiązanych.

W 1965 roku *Obecność/Nieobecność* na wzgórzu w Sopocie, obrysowanie mojej sylwetki na białym płótnie malarskim i pozostawienie obrysu razem z rekwizytami typu kalosze, okulary – było jednym z pierwszych gestów jako działanie efemeryczne.

Instalacja związana z kryzysem bycia poetą to próba uczynienia zapisu intelektualnego bardziej obecnym jako źródło nowych intelektualnych wzruszeń, gdzie słowo w obszarze sztuki nabiera nowej wartości, tworząc obrazy domagające się powołania. Był to *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* (1970) z formami podświetlonymi, w których znajdują się moje utwory poetyckie. Można je czytać poprzez szczeliny lub w pozycji umożliwiającej odczytanie.

Krytyka istniejącej rzeczywistości to instalacja *Legalność przestrzeni* (1971) w centrum Łodzi na Placu Wolności, składająca się ze znaków drogowych zaka-

zu i nakazu — istniejących oraz stworzonych artystycznych: „zabrania się zabraniać", „zabrania się pozwalać", „wszystko wzbronione". Była to ironia w stosunku do władzy funkcjonującej poprzez zakazy.

Sztuka na temat sztuki to instalacja *Śniadanie na trawie* według Édouarda Maneta (1971), jako napis na białym płótnie symbolizującym znany obraz i napis na samej trawie, identyfikujący formę przekazu z jej zawartością, która staje się jej treścią. W ten sposób forma przekazu jest przekazem.

W latach 70. modna była mocno czerwona szminka, która w codziennej rzeczywistości zostawiała ślady. Tak powstały prace z odciskami ust: *my touch is a touch of a woman* (1971), alfabet jako wymawialność poszczególnych liter, zawierający zarazem aspekt poezji konceptualnej, jak i znak symbolizujący kobietę.

Poezja aktywna (1971) to obszar na licencji poetyckiej — odkrycie dla mojej sztuki białych liter alfabetu, produkowanych z kartonu w latach 70. na potrzeby partyjnej propagandy, których używałam do instalacji tekstów literatury klasycznej — rozsypując je na ulicach Warszawy czy wrzucając do morza, lub rzucając pod wiatr z góry, gdzie pozostawione przemijały razem z przyrodą. Później były prezentowane w galeriach, jak Tate Modern w Londynie czy Muzeum Sztuki w Łodzi, Sydney Biennale (2012), Manifesta 7 we Włoszech, w Palermo na Sycylii, we Francji na Lyon Biennale (2017). Były to prace efemeryczne, które nie przetrwałyby, gdyby nie dokumentacja fotograficzna czy rejestracja filmowa. Moim głównym zadaniem było tworzenie nowego języka sztuki, własnej lingwistyki.

Powstały filmy kręcone kamerą 8 mm standard bez dźwięku: *Poezja Aktywna*, *Kino Tautologiczne*, analiza języka filmu, *Drawing TV* i cykle fotografii.

W latach 70. galerie i muzea nie akceptowały nowej sztuki. Sytuacje, zdarzenia, wypowiedzi słowne, listy rozsyłane po całym świecie jako mail art (prace konceptualne) były jedyną możliwością kontaktu ze światem sztuki. Stworzona przeze mnie w Łodzi forma galerii autorskiej mail artu Adres dawała możliwość powiadomienia innych artystów o swojej pracy.

W latach 70. w Polsce tradycyjnie uważano, że awangarda jest męska. Definiując swój język sztuki, pracowałam dla profesjonalistów związanych ze sztuką.

„Granice mojego języka są granicami mojego świata” – Wittgenstein.

Byli to krytycy, artystki i artyści, muzea, galerie itd. Postanowiłam wyjść poza ten układ, aby moja wypowiedź odnosiła się do innej rzeczywistości, która dotyczyła mnie samej, ale również innych kobiet. Od **„mój dotyk jest dotykiem kobiety”** przeszłam do **„mój problem jest problemem kobiety”**. Od sztuki tautologicznej przeszłam do sztuki o sobie samej — problemach dotyczących kobiet.

W 1974 roku w galerii Adres, podczas performansu *Zmiana/Change*, przy udziale charakteryzatorki filmowej połowa mojej twarzy została zmieniona zmarszczkami — na twarz starej kobiety. Społeczeństwo ocenia negatywnie kobiety w podeszłym wieku. Szczególnie męska część społeczeństwa od kobiety oczekuje atrakcyjnego wyglądu i wiecznej młodości. W 1978 roku, pomijając cenzurę, na ulicach Warszawy pojawił się plakat (*Portret Emfatyczny*) z moją w połowie postarzałą twarzą i hasłem: **„Mój problem jest problemem kobiety”**.

W 1979 roku powtórzyłam akcję plakatowania i wykonałam w galerii Artforum w Łodzi dwugodzinny performans z udziałem publiczności i charakteryzatorów, gdzie postarzałam połowę mojego ciała. Jednym z tekstów towarzyszących był mój manifest, mówiący o tym, że — cytuję:

> Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej… jej model został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeżeli opanuje sztukę kamuflażu i pominie własną osobowość. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Możliwość odkrywania siebie, autentyzmu swoich przeżyć, praca nad własnym problemem i świadomością, poprzez bardzo specyficzne doświadczenie bycia kobietą w patriarchalnym społeczeństwie, obcym sobie świecie — jest problemem sztuki nazywanej feministyczną.

Rezultatem tego performansu było ogłoszenie mojego ciała dziełem sztuki.

Od tego momentu mogłam się nim posługiwać przy moich działaniach artystycznych — jak rekwizytem.

W następstwie zrealizowałam cykl fotografii *Samoidentyfikacja* (1980). Były to fotomontaże wprowadzające moje nagie ciało w przestrzeń miejską Warszawy. Konfrontacja z umundurowaną milicjantką stojącą naprzeciwko, przed urzędem Rady Państwa (dzisiaj Pałac Prezydenta), przy przejściach przez ulicę, w kontraście do kobiety z wózkiem dziecięcym itd. „Suma ról, wytwór kultury patriarchalnej funkcjonujący w postaci norm życia społecznego, w skuteczny sposób upośledza kobietę, przy pozorach respektu dla niej".

Protestowałam

Przy otwarciu wystawy, stojąc nago przed publicznością (oczywiście bez wiedzy cenzury, która kazała zdjąć ujęcie przed urzędem Rady Państwa jako obrazę polskiego rządu), stwierdziłam, **że będę tak długo występować nago, dopóki sytuacja kobiet się nie zmieni** – w społeczeństwie, jak i sytuacja artystek w przestrzeni muzealnej, gdzie reprezentowani są głównie artyści-mężczyźni.

Również małżeństwo stało się tematem krytyki w performansie *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*. W czasie performansu zostaje pocięta suknia ślubna. Realne zdjęcia to konfrontacja przed Pałacem Ślubów w Warszawie, gdzie naga towarzyszę przez moment parze ślubnej na końcu zgromadzonych gości. Zmuszona do ucieczki z powodu pojawienia się policji, znikam w galerii.

Role, które przejmowałam, to model „słodkiej idiotki" w performansie *Stupid Woman*. Udekorowana w lampki choinkowe, śpiewając do muzyki Marcela Duchampa, piję z męską publicznością alkohol, wymieniam pocałunki, zadaję filozoficzne pytania, zachowując się absurdalnie, na przykład całowanie publiczności po rękach.

W Berlinie — w instalacji *Wschodnio-Zachodni Cień* — stałam nago przed murem berlińskim, symbolem politycznego podziału Europy, z literą W/est i O/st. Mur dzielił światy do 1989 roku.

W latach 70. feminizm był zjawiskiem artystycznym. Dziś polskie kobiety wychodzą na ulice, aby walczyć o swoje prawa, tworząc instalacje z czarnymi parasolami. W latach 70. wychodziłam na ulice z moją sztuką — obecnie instalacja z czarnych parasoli to nowa historia sztuki. W 2017 roku w hołdzie zrealizowałam na ten temat instalację ze 100 czarnych parasoli z hasłem: **„Wy odbieracie nam wolność decyzji — my wam odbierzemy władzę".**

Stało się to w roku 2023, kiedy wygrała Koalicja 15 października – dzięki kobietom. Niestety, walka ta jest **niedokończona**.

Uważam, że obowiązkiem każdej kobiety jest być feministką.

Dziękuję!

Fot. Zachar Szerstobitow

Prof. dra hab. Urszula Ślusarczyk; dra hab. Iwona Demko, prof. ASP; prof. dra hab. Marta Smolińska; doktora honoris causa Ewa Partum; dra hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP. Fot. Piotr Wołyński

Prof. dra hab. Urszula Ślusarczyk; doktora honoris causa Ewa Partum; prof. dra hab. Marta Smolińska. Fot. Katarzyna Szafrańska

Fot. Zachar Szerstobitow

Dziekana WEAiK dra Justyna Ryczek, Rektor UAP prof. dr hab. Maciej Kurak, doktora honoris causa Ewa Partum w dniu inauguracji roku akademickiego 2025/2026, fot. Zachar Szerstobitow

In memoriam

GREG.
Wspomnienie o Profesorze Grzegorzu Marszałku

Krzysztof Kochnowicz

Gdy myślę o Grzegorzu, który niespodziewanie odszedł 14 lipca tego roku, i o jego twórczości, przypomina mi się plakat sprzed dwudziestu siedmiu lat, zaprojektowany dla XVI Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie: przedstawia starszego pana w niemalże akrobatycznej pozie, z barwnymi wypiekami na twarzy, całkowicie pochłoniętego oglądaniem czegoś poza jego krawędzią. Delikatnie się uśmiecha, wyraźnie ukontentowany… Chyba już niewiele osób pamięta, że pierwowzorem dla tej postaci był profesor Stanisław Teisseyre, legendarny rektor naszej uczelni.

Grzegorz pozostawił po sobie wiele prac, ale dla mnie ten właśnie plakat najbardziej charakteryzuje jego niezwykłą osobowość. Był rysownikiem, mistrzem akwareli, świetnym ilustratorem, twórcą wbijających się w pamięć plakatów, ale także wieloletnim pedagogiem tej uczelni – jednym z tych, którzy budowali jej *genius loci*.

Miał niepowtarzalny styl jako człowiek i jako artysta. Przede wszystkim był doskonałym obserwatorem potrafiącym w rysunku, w szybkim szkicu, celnie skomentować rzeczywistość. Czasami złośliwie, czasami z dowcipem, ale zawsze w bardzo indywidualny sposób. Pozostawił ich mnóstwo po sobie. Często stawały się punktem wyjścia do kolejnych ilustracji – robionych niezwykle charakterystyczną kreską, a czasami stanowiły bazę dla jego mistrzowskich akwareli. Nierzadko też swój żywot kontynuowały w plakacie, tworząc niepowtarzalny, osadzony w ilustracji, styl. To właśnie czyniło je natychmiastowo rozpoznawalnymi. Tak jak wspomniany wcześniej plakat, swoją genezę mający w szkicu zapisującym moment ze szkolnego życia…

Rysunków sytuacyjnych, portretów, utrwalonych chwil powstało wiele – cała galeria postaci z posiedzeń rad wydziału: pełnych dowcipu, o zadziwiających ujęciach i pozach, niepowtarzalnych i niezwykle charakterystycznych. Mówiły wiele o portretowanym, ale też sporo o autorze, ukazując go jako człowieka ceniącego żart, krytycznie życzliwego, bystrego obserwatora, potrafiącego swoimi pracami wywołać u innych uśmiech. Grzegorz umiał „czytać" rzeczywistość w niepowtarzalny sposób, typowy tylko dla niego…

Miał słabość do Francji i francuskiej kultury. Tej wysokiej i tej niższej, popularnej. Lubił tamtejszą literaturę, filmy i piosenki. No i oczywiście Gauloises'y… A na drugim biegunie znajdował się Szwejk – jego ulubiona postać literacka. Powieść Jaroslava Haška czytał wielokrotnie, niezmiennie wprawiała go w dobry humor; bawił go rubaszny i z pozoru prostacki humor głównego bohatera, który z przenikliwością filozofa odsłaniał absurdy rzeczywistości. Podobne wyczulenie na absurd cechowało również Grzegorza… Zachwycał się też piosenkami z Kabaretu Starszych Panów – inteligentnymi, pełnymi subtelnych aluzji, literackiej finezji, wyrafinowanego humoru i wewnętrznej elegancji; współgrały z jego własną postawą, w której było wiele z angielskiego gentlemana.

W Poznaniu znalazł się właściwie przypadkiem, choć powtarzał, że to był świadomy wybór. W jednym z wywiadów opowiadał, że po raz pierwszy zobaczył Poznań jako uczeń wrocławskiego Liceum Plastycznego, podczas szkolnej wycieczki. Wtedy właśnie zauważył, że tu kawę podaje się w filiżankach, a nie szklankach. Zrobiło to na nim, młodym chłopcu z Dolnego Śląska, wrażenie. Tu rozpoczął więc studia, tu potem zamieszkał, stworzył dom, pracował i uczył. Tu, w Poznaniu, budował swoją teraźniejszość i przyszłość. A łącznikiem z prze-

szłością stały się jego słynne lotnicze kombinezony; jego ojciec był w młodości, jeszcze przed wojną, mechanikiem lotniczym na poznańskiej Ławicy.

Właśnie w kombinezonie, z własnoręcznie wypisaną plakietką znamionową „Paragraf 22", odwiedzał nas w pracowniach w trakcie zajęć. By się przywitać, by porozmawiać i skomentować ostatnie wydarzenia. Albo powspominać te odległe, w których często osobiście uczestniczył. Adresatami tych rozmów byli tak naprawdę studenci przebywający akurat w pracowni – Grzegorz wiedział, że podsłuchane rozmowy mają inną wartość, że są odbierane inaczej niż korekty i można w nich powiedzieć o wiele więcej; był to swojego rodzaju teatr, osobliwa prowokacja, mająca wybić ich z rutyny prostych skojarzeń, poszerzyć percepcję – po to, by nabrali odwagi, by inaczej próbowali spojrzeć na rzeczywistość, ale również po to, by im uświadomić, że ich współczesne fascynacje mają często swój początek w odległej, przedinstagramowej przeszłości, że przed nimi byli inni. A wielu z tych „innych" poznał osobiście i chętnie dzielił się opowieściami o nich.

Grzegorz był wdzięcznym obiektem dla fotografujących. Obiektyw uruchamiał w nim potrzebę interakcji, przybrania pozy, szybkiego skomentowania rzeczywistości miną czy gestem. Błyskawicznie kreował dadaistyczne sytuacje, bezbłędnie wyczuwał kontekst tła. Często sam, w prywatnej przestrzeni, aranżował sceny ze sobą w roli głównej. Jakby wcielał się w postaci ze swoich ilustracji i je ożywiał, albo szukał inspiracji dla kolejnych. I na równi z nimi dzielił się tymi fotografiami w mediach społecznościowych.

Kiedy stało się jasne, że jest nieuleczalnie chory, a jego droga dobiega końca, przyjął to ze spokojem, a nawet jakiegoś rodzaju akceptacją. Mówił, że dużo już przeżył, nasycił się tym światem, tęskni za przyjaciółmi i znajomymi, których, jak twierdził, ma sporo „po tamtej stronie". Żartując opowiadał, że musiał pocieszać doktora, wyraźnie zakłopotanego i zmartwionego koniecznością poinformowania go o niekorzystnych rokowaniach. Pewnie czuł się skrępowany tym, że stawia lekarza w kłopotliwej sytuacji, i uważał, że to właśnie jemu należą się słowa wsparcia, bo on sam „jakoś sobie z tym poradzi".

Zapewne jednak tliła się w nim nadzieja – tak samo, jak w nas…

8 lipca 2025 roku, jako Katedra, chcieliśmy Grzegorzowi, kończącemu działalność pedagogiczną, urządzić pożegnanie. Mieliśmy go fetować spotkaniem

z przyjaciółmi i jego studentami. Planowaliśmy również wspólne wyjście w niedalekiej przyszłości na strzelnicę. Wiedzieliśmy, że ma kolekcję replik broni – niestrzelających rekwizytów, które pojawiały się często w jego ilustracjach i prywatnych fotografiach… Chcieliśmy, by, wzorem swoich ulubionych bohaterów spaghetti westernów, mógł poczuć zapach prawdziwego prochu. Na spotkanie nie dotarł, dowiedzieliśmy się, że jest w szpitalu. Mocno jednak wierzył, że jeszcze sobie postrzelamy…

Śmierć Grzegorza, a niecały rok wcześniej Henryka Regimowicza uświadomiły mi, że odchodzi cała generacja pedagogów, którzy w czasach moich studiów, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, byli młodymi, pełnymi energii i radości życia, asystentami. Dla niektórych z nas – tych, którzy pozostali po studiach na uczelni – z czasem stali się starszymi kolegami, a potem, po latach, przyjaciółmi. Zawsze przy nich byliśmy „tymi młodszymi", nawet kiedy już mieliśmy swoje lata. Dawali nam poczucie ciągłej młodości – złudne, rzecz jasna. Ich odejście każe nam, brutalnie, przyjąć do wiadomości, że to teraz właśnie my stanowimy już grupę seniorów i – niestety – nie ma od tego odwołania…

Grzegorz rysował do ostatnich chwil, niezmordowanie dzielił się ze światem swoim talentem, dowcipem i przenikliwością ocen. Pocieszał innych i umawiał się na rozmowy. I zamieszczał na Facebooku filmiki ze sobą w roli głównej. Albo piosenki. Ostatnia była Tadeusza Woźniaka. Pożegnał się po swojemu. Z lekkim uśmiechem, jak zawsze:

„A kiedy przyjdzie także po mnie
Zegarmistrz światła purpurowy
By mi zabełtać błękit w głowie
To będę jasny i gotowy…"

Grzegorz Marszałek (1946–2025) – wybitny artysta, plakacista, ilustrator i rysownik, pedagog oraz długoletni profesor poznańskiej uczelni artystycznej, związany z nią nieprzerwanie od czasu ukończenia studiów w 1971 roku. W PWSSP, ASP i UAP prowadził Pracownię Ilustracji i Typografii, a od 1998 roku – Pracownię Plakatu. W 1994 roku otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. W latach 1999–2010 pełnił funkcję Kierownika Katedry Komunikacji Wizualnej. Od początku swojej drogi artystycznej i dydaktycznej wnosił wkład w rozwój grafiki użytkowej, szczególnie plakatu i ilustracji książkowej. Zasłynął jako plakacista mający w swoim dorobku niemal 190 prac o różnej tematyce – od plakatu kulturalnego, przez filmowy, aż do wystawienniczego i reklamowego. Był autorem projektu informatora kulturalnego „IKS", szaty graficznej „Głosu Wielkopolskiego" i pierwszych numerów „Zeszytów Artystycznych". Brał udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych (m.in. w Holandii, Kanadzie i Niemczech), w tym niemal wszystkich edycjach Międzynarodowego Biennale Plakatu od 1971 roku. Retrospektywna wystawa w 2023 roku w Starym Browarze z okazji 50-lecia pracy twórczej była okazją do przypomnienia jego bogatego dorobku plakatowego i ilustracyjnego, a wydana równolegle książka *Grzegorz Marszałek. Uwielbiam przypadek i go wykorzystuję – plakaty, grafiki, ilustracje i inne bazgroły* prezentuje większość stworzonych przez niego dzieł. Odznaczony licznymi nagrodami i medalami państwowymi za wkład w kulturę i edukację, m.in. Medalem Komisji Edukacji Narodowej za szczególne zasługi dla oświaty i wychowania (2002), Złotym Krzyżem Zasługi (2010), Złotym Medalem za Długoletnią Służbę (2010), Medalem Stulecia odzyskanej Niepodległości (2019) i wieloma innymi. Jego prace znajdują się w zbiorach muzeów w kraju i za granicą oraz w prywatnych kolekcjach.

Biogram za: uap.edu.pl oraz https://marszal.dphoto.com/

Z archiwum Grzegorza Marszałka

Fot. Krzysztof Kochnowicz

Wspomnienie o Norbercie Sarneckim

Wiesław Koronowski

Zadanie, które mi powierzono, wypełniam przepełniony uczuciem niemożności. Nie potrafię w kilku zdaniach pożegnać przyjaciela, ciekawego artysty i kolegi z pracy.

Wybacz, „Łysy", że w ogóle się tego podjąłem. Nie potrafię wewnętrznie zaakceptować definitywnego zniknięcia Norberta Sarneckiego z tych istotnych przestrzeni mojego życia.

Długo nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że ta śmierć to „żart" — przecież w historii sztuki XX wieku zdarzały się podobne mistyfikacje. To oczekiwanie żartu, dowcipu, nie jest zresztą przypadkowe w kontekście twórczości Norberta. Wykorzystując tę stylistykę, stworzył bowiem własny, autonomiczny język artystyczny. Żart był dla niego narzędziem komunikowania — wbrew pozorom — rzeczy poważnych: własnej wrażliwości i stosunku do rzeczywistości, jaką dostrzegał i przeżywał.

Był twórcą niezwykle czułym na piękno — a może raczej na świadectwo trwania, na anegdotę wynikającą z codziennych, czasem podejrzanych sytuacji. Podobną wrażliwością musiał być obdarzony starożytny grecki rzeźbiarz, anonimowy autor dzieła znanego z rzymskiej, brązowej kopii — „Chłopca wyjmującego drzazgę ze stopy".

Przywołałem sztukę klasyczną, ponieważ Norbert bardzo cenił klasyczny warsztat artystyczny. Równocześnie nie przepadał za patosem, który – wbrew intencjom artysty – często bywał, jego zdaniem, miałki treściowo. Tego właśnie chciał uniknąć. Prawdy, a więc i głębi, szukał raczej w niezwykłej, emblematycznej zwykłości.

W tym kontekście wspomnę tylko jedną z jego realizacji – „Zielone Ogródki im. Zbigniewa Zakrzewskiego" w Poznaniu. Norbert był autorem wielu rzeźb w przestrzeni publicznej ważnych polskich miast, ale najbliższa była mu wypowiedź poprzez małą formę rzeźbiarską – często żartobliwą, odnoszącą się do niekoniecznie przyjemnych czy łatwych sytuacji.

Postaci z rzeźby Norberta Sarneckiego *Fontanna* na skwerze Zielone Ogródki im. Zbigniewa Zakrzewskiego w Poznaniu. Fot. ze strony https://sculpture.com.pl
dzięki uprzejmości Anny Sarneckiej

Zrealizował wiele niewielkich gabarytowo prac, które cechowała duża biegłość warsztatowa. To zamiłowanie do małego formatu i do żartu przyniosło mu liczne nagrody i wyróżnienia na legnickim Satyrykonie.

Nie mogę też nie wspomnieć o jego przyjaźni – prywatno-artystycznej – ze znakomitym grafikiem Pawłem Kuczyńskim. Dla nas „Misiek" i „Łysy" byli pełną kontrastów, a jednak zaskakująco spójną jednością – zarówno fizycznie, jak i artystycznie.

Świadomie nie wymieniam tytułów prac Norberta Sarneckiego ani wszystkich nagród, które otrzymał. Liczę na to, że jeśli kogoś to zainteresuje, sam ich poszuka — choćby w Internecie — wykazując w ten sposób odrobinę tej ciekawości i zaangażowania, które są tak potrzebne w zrozumieniu i akceptacji niektórych postaw artystycznych.

Na koniec zwracam się do Ciebie, Norbercie. Myślę, że w imieniu nie tylko swoim:

Noru, ten ostatni żart Ci się nie udał.

A my zapamiętamy dziesiątki zabawnych, uszczypliwych, czasami groźnych wspólnych skeczów — w nich i w nas trochę żyjesz.

Dr Norbert Sarnecki (1974–2025) był absolwentem poznańskiej uczelni artystycznej, dyplom obronił w pracowni prof. Józefa Petruka. W latach 2001–2009 pełnił funkcję asystenta w pracowni prof. Wojciecha Kujawskiego oraz

kierownika Zakładu Warsztatów Technicznych (2005–2009). Od 2019 roku ponownie związał się z UAP, poświęcając się pracy na macierzystym wydziale, w Warsztacie Obróbki Kamienia Zakładu Technik Realizacyjnych. Był autorem licznych, kameralnych i wielkoformatowych realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej. Uczestniczył w pracach projektowo-realizacyjnych Pomnika Powstańców Wielkopolskich w Środzie Wielkopolskiej. Jego prace znajdują się w Warszawie (Ławeczka Lindley w Parku Fontann; wraz z Anną Sarnecką), Pile (Ławeczka Stanisława Staszica) czy Poznaniu (Płaskorzeźba prof. Jana Dziedzica na AWF, *Nie-pomnik* w Parku im. J.H. Dąbrowskiego oraz rzeźby na skwerze Zielone Ogródki im. Zbigniewa Zakrzewskiego). Brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą, jak Międzynarodowe Biennale Rzeźby – Poznań, Biennale Umorismo, Tolentino, Włochy, „Strategie przestrzenne #3", Arche Archeo Archeologia – wystawie rzeźby, malarstwa i animacji UAP, oraz LABOR INTO SCULPTA w galerii 2.0 UAP. Odznaczony Złotym Medalem Satyrykonu, Nagrodą Prezydenta Miasta Legnicy czy Nagrodą Miasta Poznania.

Biogram za: uap.edu.pl

Norbert Sarnecki, fot. Paweł Matysiak

Recenzje

i

omówienia

Justyna Ryczek

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznan

Wykładowczyni akademicka. Autorka książek: *Piękno w kulturze ponowoczesnej* (2006), *Współistnienie. Sztuka i przestrzeń* (2021) oraz wielu artykułów naukowych. Zajmuje się relacją sztuki współczesnej i etyki. Kuratorka. Należy do Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Członkini Akademickiej Sieci Bezpieczeństwa i Równości.

https://orcid.org/0000-0003-3757-0122

Artystyczne opowieści wokół przemian, męskości, władzy i architektury. *Drwal. Historie o męskości*

Justyna Ryczek
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0000-0003-3757-0122

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 254–260
DOI 10.48239/ISSN123266824811

„Cześć, dzień dobry, witam Ciebie w Zamku" tymi słowami wita swoich rozmówców i rozmówczynie Przemysław Jędrowski, kurator wystawy *Drwal. Historie o męskości*[1]. Słowa te są bardzo znamienne i w pewien sposób kierowane również do nas – osób odwiedzających wystawę. Bowiem oglądając ją nie możemy pominąć miejsca - Centrum Kultury Zamek w Poznaniu – jego architektury, historii i cieni, które rzuca na naszą codzienność. Zastanawiam się, czy każda prezentacja musi wpisywać się w otoczenie, czy nie można czasami zapomnieć o znaczeniu tej budowli, zawiesić je. Wystawa, którą opisuję, zdecydowanie chce rozmawiać z Zamkiem, zarówno w sposób symboliczny, jak i aranżacyjno-architektoniczny, podkreślając jednocześnie, że stanowi to pretekst, żeby pochylić się nad ważną współcześnie problematyką męskości. Przemysław Jędrowski pisze tak w tekście kuratorskim:

> Historia Zamku Cesarskiego i życia Wilhelma II są punktami wyjścia do refleksji nad kryzysem tradycyjnej, patriarchalnej męskości, a w szerszym kontekście nad całą epoką antropocenu. W ikonografii życia władcy i jego następstw widać kolonialny porządek świata, cesarza przemysłowo-militarystycznego państwa w uskrzydlonym hełmie, bombastyczne parady wojskowe i pokoty, rabunkową eksploatację przyrody, obrazy z frontów dwóch wojen światowych, drwala z mozołem podtrzymującego iluzję własnej mocy oraz mistyczną architekturę władzy. A także niemal całkowitą nieobecność kobiet, sensualności i wszystkiego, co nieheteronormatywne.[2]

1 Rozmowy powstały jako część projektu, piszę o nich poniżej. Powitalne słowa czasami brzmią inaczej, ale zawsze jest podkreślane miejsce – Zamek w Poznaniu, co jest istotne w poniższym tekście.

2 Przemysław Jędrowski, *Drwal*, 2025, tekst kuratorski, https://ckzamek.pl/media/files/

To zapowiedź wielu wątków, które zostają poruszone w prezentowanych pracach. Już poprzez tytuł wywołano niejednoznaczność podejmowanych gier – z jednej strony to przywołanie konkretnej, historycznej postaci cesarza Wilhelma II – który swoje życie zakończył jako drwal w holenderskim Doorn, z drugiej drwal to figura od dłuższego czasu obecna w kulturze, jeden z wzorów męskości, wywołujący równocześnie pobłażliwy, aczkolwiek szyderczy, uśmiech u swoich przeciwników. Wprost do postaci historycznej odwołuje się jedynie Sławomir Toman w przygotowanych specjalnie na wystawę charakterystycznych dla niego, perfekcyjnie malarsko rozegranych obrazach. Do tego „drugiego drwala" – kulturowej ikony odnoszą się realizacje Aleksandry Ska i Krzysztofa Maniaka, w obu mocno wybrzmiewa wątek ekologiczny. *Utwór na ścinanie* Ska składa się z dwóch elementów: milczącego wizerunku kobiety z namalowanymi, jak na drzewach, miejscami do wycięcia i ostrego recytowania zapisanych na obrazie słów tytułowego utworu. *Jeśli odetną mi stopy, wstanę, jeśli podetną w kolanach, pójdę*… rozlega się kilka razy dziennie w korytarzu Zamku, jednocząc spojrzenie feministyczne i ekologiczne. Druga z realizacji to bardzo ciekawe, wielkoformatowe rysunki i fotografie. Podoba mi się odmienna medialnie odsłona ich autora, powszechnie znanego ze swoich „naturalnych" filmów. Precyzja wykonania, zawłaszczona klasyczność, do tego sposób zaaranżowania dodatkowo wzmacniają ekologiczne przesłanie tych prac.

Drwal. Historie o męskości. Widok wystawy, fot. Justyna Ryczek

Obok Wilhelma, a właściwie w powiązaniu z nim, na wystawie obecny jest wybudowany na rozkaz cesarza w 1910 roku Zamek – ze swoją monumentalną architekturą, symbolicznością władzy i męską dominacją. Do niego odwołuje

Drwal_xBj20DO.pdf [15.11.2025].

się Sonia Rammer tworząc wielką piaszczystą makietę w obrysach starych fundamentów (*Entriopia-Neg-Entriopia*). W trakcie trwania wystawy artystka przychodziła o określonych porach i delikatnie modyfikowała swą budowę – czy to przejaw dążenia do doskonałości, czy jedynie próba, skazana na porażkę, zapanowania nad rozsypującym się światem?... Do historii obecnej w Zamku nawiązuje także Magdalena Starska – w bardzo swoisty i charakterystyczny dla siebie sposób – zapraszając innych do wspólnego rysowania i tworzenia *Dziwactw*. „Magdalena Starska podczas warsztatów rysunkowych zaprosi do rozmowy i działań artystycznych wokół monumentalnej płaskorzeźby Ryszarda Skupina z 1966 roku znajdującej się w Holu Kolumnowym CK ZAMEK. Wyryte w płycie sylwetki bohaterów Wielkiej Historii, rycerzy, żołnierzy, robotników przedstawiono w walce o tradycyjne wartości, o wolność, honor i ojczyznę. Kiedyś historię redukowano do opowieści o zwycięskich bojach. A jak jest dziś? O co dziś walczymy? Co jest dla nas ważne?”[3] – czytamy w zapowiedziach. Zamek pozostawał graczem również wobec niepokojących narzędzi Izabeli Tarasewicz (*Master of None*).

Magdalena Starska, *Dziwactwa*, 2005, fot. Justyna Ryczek

Wraz z cesarzem i Zamkiem podskórnie towarzyszy nam żołniersko-wojenna problematyka, która wprost ujawnia się w filmie Olafa Brzeskiego, w instalacji Doroty Nieznalskiej oraz w zdjęciach Karola Radziszewskiego, chociaż u tego ostatniego wojskowość pozostaje istotna w kontekście uchwyconej homoseksualności. To nie jedyna realizacja wpisująca się w kulturę Queer, na wystawie

3 Opis działań projektu: https://ckzamek.pl/media/files/DRWAL_-_program_projektu.pdf [12.11.2025].

mamy także pracę Olafa Brzeskiego, zdjęcia i film Krystiana Daszkowskiego odnoszące się do transgenderyzmu, jak i fraktalną, niejednoznaczną animację Ernesta Borowskiego. Wystawę dopełniają prace Arti Grabowskiego - film, a przede wszystkim wykonywany podczas wernisażu performance – spowiedź artysty odnosząca się do jego poprzednich działań oraz zapis obserwowanego (a może właściwsze określenie podglądanego) wilka Honzy Zamojskiego.

Prezentowane prace kreślą obraz współczesnego świata, z jego chaosem, powiązanymi problemami i wieloznacznością. W rzeczywistości musimy odnajdywać się w tak zróżnicowanym świecie, jednakże w kontekście zamkniętej prezentacji - to zbyt dużo nagromadzonych wątków - Zamek, Wilhelm, Drwal, Wilk, Kowboj, Myśliwy, Nieheteronormatywność, Trans, Wątki ekologiczne, Feminizm – to niepotrzebny nadmiar. Ciekawe prace nie kreują spójnego zbioru, bardziej to pojedyncze głosy zestawione obok siebie, nie rozmowa. Bardzo lubię interwencje kuratorskie, wtrącanie się i wykorzystywanie przestrzeni, w opisywanej wystawie doceniam większość aranżacyjnych działań kuratora, jednak w dwóch przypadkach pozostaję zupełnie nieprzekonana. Przywołane wcześniej obrazy Sławomira Tomana zostały pomyślane jako specyficzna gra. Umieszczenie ich naprzeciwko siebie miało wzmacniać ten efekt. Jeden z nich, znacznie mniejszy, medalowe przedstawienie wizerunku cesarza, został powieszony wysoko na ścianie, dzięki czemu odebrano nam możliwość dokładnego przyjrzenia się, kreując jednocześnie wrażenie dystansu i wyższości władzy – doceniam ten zabieg. Niestety umieszczenie drugiego portretu, starszego wąsatego władcy u schyłku życia, naprzeciwko na dole w nieczynnym kominku to raczej niepotrzebne dopowiedzenie. Również nie czytało się tego konfrontacyjnego zestawienia. Zastanawia także postawienie pracy Izy Tarasewicz – klatka schodowa z szatnią to nie najlepsze miejsce do jej zaistnienia.

W tekście przywołuję jedynie wystawę, jednakże zdecydowanie należy podkreślić, iż *Drwal. Historie o męskości* to projekt, którego wystawa jest jedynie, centralnym, ale jednym z kilku elementów. Całość to warsztaty, spotkania, debata i przeprowadzone rozmowy. „Drwal to interdyscyplinarny projekt, który łączy wystawę polskiej sztuki najnowszej z działaniami o charakterze edukacyjnym i społecznym. Zadaniem tych ostatnich jest zbudowanie jak największej dostępności do dyskusji o męskości oraz wprowadzenie nowych wątków do stałej opowieści o historii dawnego Zamku Cesarskiego."[4] – pisze Jędrowski.

4 Przemysław Jędrowski, tekst kuratorski, op. cit.

Bardzo ważnym i inspirującym elementem projektu są rozmowy z artystkami i artystami umieszczone na popularnej platformie – często dookreślały one prace, ale te najciekawsze budowały znacznie szerszy kontekst. Nie skupiały się jedynie na realizacjach artystycznych, lecz odnosząc się do nich, mówiły o świecie. W przeciwieństwie do wystawy, nie słuchałam ich wszystkich jednocześnie, mogłam samodzielnie wybierać i decydować, co nie powodowało poczucia przesytu.

Jednakże pomimo pewnych zastrzeżeń doceniam podjęcie tak ważnego zagadnienia. Projekt mówi dużo o dokonujących się zmianach, wyrównuje widoczność i daje szansę zaistnienia wielu wcześniej przemilczanym tematom. Konfrontuje nas również z własnymi stereotypami i przyzwyczajeniami, dlatego nie będąc tak, jak Andrzej Leder białym mężczyzną, to jednak współdzielę z nim nadzieję:

> Ujawniając pozycję, z której piszę ten tekst, a więc pozycję (prawie) białego mężczyzny, zdającego sobie sprawę z licznych przywilejów, które z tą pozycją dziedziczy, ale też niepokojów z nią związanych, powiem, że mimo iż widzę wszystkie koszty i niebezpieczeństwa związane z rewolucją równości, gotów jestem bronić jej do upadłego. Jeśli przetrwa, mężczyźni znajdą sobie nowe sposoby istnienia, w miejsce tych utraconych. I choć wojna, której cień nad nami ciąży – zwiastunami jej są konflikty w Syrii, na Ukrainie i w Gazie – zmusi nas zapewne do ponownego przemyślenia męstwa walczących, niezależnie od ich płci, to męska egzystencja też będzie mogła brzmieć różnymi melodiami. Może zresztą nie będzie zafiksowana na jałowym obracaniu 'męskości' na wszystkie sposoby, lecz bardziej będziemy istnieć jako osoby otwarte na całą różnorodność możliwości płci – i osobowości – w sobie[5].

Osoby artystyczne:

Ernest Borowski, Olaf Brzeski, Krystian Daszkowski, Arti Grabowski, Krzysztof Maniak, Dorota Nieznalska, Karol Radziszewski, Sonia Rammer, Aleksandra Ska, Magdalena Starska, Iza Tarasewicz, Sławomir Toman, Honza Zamojski

Kurator wystawy: Przemysław Jędrowski

10.10-30.11.2025, CK Zamek, Poznań

---

5 A. Leder, „Co robić po kryzysie męskości," Znak, 01/2024, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/co-robic-po-kryzysie-meskosci/ (30.11.2025).

Maria Blanka Grzybowska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznan

Kuratorka, organizatorka wydarzeń kulturalnych i edukatorka. Absolwentka Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP oraz kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki na UAP.
Kuratorowała wystawy zbiorowe i indywidualne w Polsce i za granicą.
W projektowaniu kultury inspiruje się mokrymi i ciemnymi materiami, poszukując nieoczywistych przestrzeni wymiany myśli. Rozwija koncepcję wystawiennictwa kompostowego, badając zrównoważone i transformacyjne podejścia do praktyki kuratorskiej.
Zawodowo współpracuje z artystami, wspierając ich w kwestiach organizacyjnych, merytorycznych i produkcyjnych, a także koordynuje projekty kulturalne. Obecnie pracuje jako asystentka na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

https://orcid.org/0009-0006-2151-8695

O wystawie *Jestota Zapoznana (Herbarium Novum II)*

Maria Blanka Grzybowska
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0009-0006-2151-8695

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (48)/2025, s. 261-268
DOI 10.48239/ISSN123266824812

Summer Jam to inicjatywa, która swoją pierwszą edycję miała w 2013 roku. Są to plenerowe spotkania dla artystów i artystek organizowane przez poznańską ABC Gallery. Od 2015 roku formuła spotkań została rozszerzona o aspekt teoretyczny, czyli zaproszenie badaczek oraz badaczy - głównie ze środowisk akademickich, co zwiększyło nacisk na intersekcjonalność wymiany, zachodzącej pomiędzy osobami uczestniczącymi. Sympozjum Twórców i Teoretyków w 2025 roku odbyło się we wrześniu pod tytułem *HERBARIUM NOVUM II: PODMIOT: ROŚLINA*, co wskazuje na obszar i tematykę, na której się skupiliśmy, ale nawiązuje też do ważnej dla tej narracji wystawy *Herbarium Novum I*, która odbyła się w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy w 2020 roku. Ekspozycja ta była próbą inwentaryzacji motywów roślinnych obecnych w sztuce współczesnej.

W bieżącym roku w charakterze twórców zaproszeni zostali Bogusław Bachorczyk, Mateusz Gromadzki, Krystyna Jędrzejewska-Szmek, Paweł Matyszewski, Julia Ciunowicz, Paweł Szeibel i Weronika Zalewska, a za część teoretyczną odpowiadali Magdalena Zamorska, Mateusz Salwa oraz Bartosz J. Płachno. Kuratorką projektu jest od wielu lat Katarzyna Jankowiak, która zaprosiła do współpracy przy tegorocznej edycji mnie oraz Julię Zachciał, wspomagającą nas organizacyjnie i odpowiedzialną za dokumentację procesu. Wszystkie osoby uczestniczące problematyzują rośliny w swojej twórczości na odmienne sposoby i właśnie te różnice były kluczowe dla dynamiki tego spotkania oraz prowadzonych dyskusji. Celem niniejszego tekstu jest przedstawienie procesu, który stoi za wystawą *JESTOTA ZAPOZNANA. Herbarium novum II* oraz opisanie ekspozycji, która odbyła się w ABC Gallery i jest podsumowaniem procesu oraz prezentuje twórczość zaproszonych osób artystycznych.

Założeniem wyjazdu było umożliwienie procesu twórczego artystkom oraz zainicjowanie wymiany, która bazowała na dzieleniu się swoimi praktykami

oraz na wykładach i warsztatach przygotowanych przez osoby zajmujące się teorią. Program zakładał czas wolny na pracę twórczą, a wieczorami mieliśmy spotykać się razem i prezentować przygotowany materiał oraz dyskutować. Wszystko odbywało się w otoczeniu lasów i łąk w Jesionowie, co sprzyjało również uwzględnieniu wspólnych spacerów czy wycieczek, po to, by temat roślin eksplorować również dosłownie: chodząc i obserwując je. Tutaj kluczowa była obecność Bartosza Płachno, który jest biologiem. Chociaż jego wykład był pierwszym wystąpieniem wyjazdu, to był niejako kontynuowany przez cały tydzień, pod pretekstem pytań od zaangażowanych osób o konkretne gatunki, które nas otaczały.

Szybko okazało się jednak, że ze względu na intensywność działań oraz potrzebę dzielenia się swoimi praktykami i przemyśleniami, jak i rozmawiania, plan ulegał zmianie. Czas wolny skracał się i był zastępowany dłuższymi, zorganizowanymi spotkaniami wszystkich osób w pracowni, po to, by spełnić potrzebę dyskusji wokół naszego głównego tematu. Słuszną postawą kuratorki była otwartość na spełnienie tych potrzeb i dostosowanie planu tak, żeby każdej osobie, jak i problematyce poświęcić odpowiednią ilość czasu.

Niektóre z teoretycznych spotkań zostały poszerzone o aspekt praktyczny. Magdalena Zamorska potraktowała swój wykład *O etycznym współstawaniu się z roślinami* jako wstęp do warsztatów, które poświęcone były idealnemu bankowi nasion. Każdy z nas, po zapoznaniu się z różnymi funkcjonującymi już modelami takich organizacji, mógł pomyśleć o modelu, który odpowiadałby naszym potrzebom. Z rozważań wynikały ważne pytania, np. dotyczące demokratyzacji takich struktur - jak na przykład, kto ma dostęp do przechowywanych roślin i dla kogo są one zachowywane.

Wykład Mateusza Salwy wokół zagadnienia estetyki krajobrazu odbył się na polu przed ośrodkiem, w którym pracowaliśmy. Wynikało to z potrzeby zmiany miejsca, ale też perspektywy. Przeprowadzenie go na świeżym powietrzu sprawiło, że temat stał się dla nas jeszcze bardziej istotny i namacalny. Nie musieliśmy sięgać do krajobrazów z wyobraźni, bo przykład był tuż przed nami. Właśnie to wybrzmiewalo najmocniej podczas tego tygodnia: możemy mówić o trudnych filozoficznych zagadnieniach (np. tytułowa podmiotowość roślin), ale najżywsze dyskusje brały się z rozmów o codziennych doświadczeniach każdego z nas.

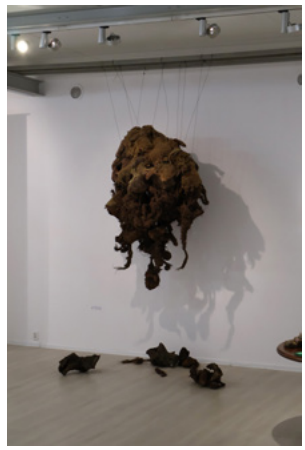
Oprócz wykładów, rozmowy toczyły się wokół prezentacji twórczości zaproszonych osób. Ta wymiana była ciekawa ze względu na zróżnicowane doświadczenie artystów. Tematyka poruszona przez prezentujące osoby uzupełniała się, bo każda z nich w inny sposób „wykorzystuje" w swoich pracach rośliny. Czasem dosłownie stają się materiałem, z którego osoby tworzą, np. wyplatane obiekty Julii Ciunowicz czy Pawła Szeibela, drewniane rzeźby Bogusława Bachorczyka lub organiczna materia, która odgrywa ważną rolę w realizacjach Mateusza Gromadzkiego. Niekiedy roślina staje się często portretowanych podmiotem, często skrywającym główny temat, jak u Pawła Matyszewskiego.

Różnice w sposobie pracy i podejściu do głównego tematu sprawiły, że wystawa w ABC Gallery, prezentująca efekty naszego spotkania, pokazuje zniuansowanie tego zagadnienia i różnorodność dróg, jakimi można docierać do coraz to głębszego zaprzyjaźniania się z rośliną oraz prób dostrzegania jej jako współtowarzyszki. Dodatkowym atutem, który wpłynął na ostateczny wygląd wystawy, jest różnorodność w używanych technikach. Na wystawie zaprezentowane są zatem obrazy, rysunki, rzeźby, instalacje, fotografie, prace wideo, książki, ziny oraz szkice - łącznie ponad 20 obiektów. Ekspozycja nie ogranicza się do głównej przestrzeni wystawienniczej ABC Gallery, ale rozrasta się na przestrzeń biurową oraz taras przed budynkiem galerii, który jest jednocześnie wejściem do niej. Powoduje to, że osoby odwiedzające mogą płynnie przejść z pięknego otoczenia przyrody na ekspozycję, która opowiada o naszych związkach właśnie z tą przyrodą. Stwarzanie poczucia, że wystawa zrasta się z otoczeniem, w przypadku tego tematu powinno być ważnym celem. Wzmacnia to potrzebę podkreślania tego, że temat „podmiotowości roślin" jest czymś ważnym, ale tak naprawdę codziennym, ponieważ nasza relacja z nimi stanowi nierozerwalną częścią naszego funkcjonowania.

Tytuł projektu rezydencji *PODMIOT: ROŚLINA* odwołuje się do potrzeby poszukiwania nowego sposobu patrzenia na rośliny w świecie oraz zerwania z antropocentrycznym ujęciem, które plasuje roślinę nisko w wymyślonej hierarchii. Moim zdaniem ekspozycja, którą otwarto 14 listopada 2025 w galerii nad Jeziorem Strzeszyńskim jest ważnym głosem w tym dyskursie. Jest ona też dobrym przykładem sprawdzenia tego, w jaki sposób sztuka może kreować nowe relacje z roślinami, zarówno te pomiędzy artystą a rośliną, z którą obcuje, ale również te, które osoby odbierające mogą mieć z otaczającymi je roślinami.

Tytuł wystawy, która prezentuje efekty spotkania, był kwestią długich dyskusji podczas wrześniowej rezydencji. *Jestota Zapoznana* zamiast zwrotu „podmiot", które zostało użyte wcześniej w zaproszeniu, ma zatem wskazywać na to, że to nie my jako ludzie decydujemy o tym czy roślina jest podmiotem czy nie. W opisie kuratorskim czytamy: „[...] stwierdziliśmy, że podmiotowość roślin stanowi ich integralną właściwość, niezależną od naszego-ludzkiego uznania". Wybrany celowo archaizm wskazuje na to, że roślina jest istotą samoistną, ale niedocenioną. Tytuł ten, wypracowany w drodze dyskusji dodatkowo wskazuje na charakter wspólnotowego procesu, który doprowadził do powstania ekspozycji.

Podczas wyjazdu szkielet teoretyczny stworzono na podstawie zagadnień takich, jak „plant blindness" (ślepota na rośliny), nowych relacji z roślinami, strategii reprezentacji roślin w sztuce czy koegzystencji z roślinami oraz pytania o to, jakie prawa mogą mieć rośliny. Nie wszystkie z tych wątków wybrzmiewają w sposób dosłowny w galerii, ale cała ekspozycja opowiada dobrze o rozpoczętych dyskusjach, które miały miejsce podczas Sympozjum. Dla osób biorących udział w Sympozjum i wystawie wątki, które w niej są poruszone są zapewne bardziej czytelne; są też ważne dla praktyki każdego z nas. Warto zadać sobie pytanie, co z tej wystawy może wynieść odbiorca.

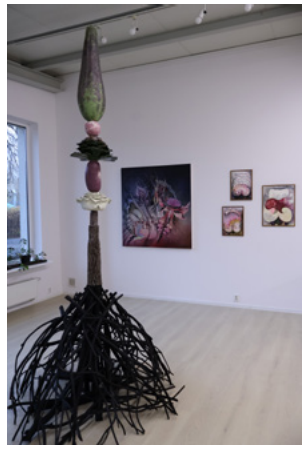


Mateusz Gromadzki, *Bez tytułu*, 2025. Fot. Julia Zachciał, dzięki uprzejmości ABC Gallery

Myślę, że tym co może zaskoczyć, jest kolorystyka prac. Najbardziej kojarzącym się z tematyką roślin jest oczywiście kolor zielony, który na pierwszy rzut oka nie dominuje w przestrzeni. W centralnym miejscu ekspozycji zawisła in-

stalacja Mateusza Gromadzkiego, powstała z korzeni, mchu, drewna i korzeni pszenicy. Ususzone rośliny tworzą formę, która według artysty ma przypomnieć ludziom, co znaczy obcować z materią. Ważnym aspektem jest też to, że są to „ciała" odrzucone - uznane za niepotrzebne. W tej instalacji znajdują nową funkcję. Sądzę, że ciekawym zagadnieniem jest zachodząca tu transformacja, która mogłaby wydarzyć się też poza galerią, ale poprzez umieszczenie formy właśnie w czystej przestrzeni pozwala celebrować przekształcenie i zwrócić na nie uwagę. Artysta w swojej prezentacji podczas wyjazdu przyznał: „Chciałbym kogoś trochę przestraszyć, zdziwić albo dać odpocząć". Każda z tych zależności ma szansę zaistnieć podczas obcowania z „jestotami" pokazywanymi przez niego podczas wystawy. Naprzeciwko opisanej pracy pokazywana jest realizacja *REM Pszczoły*, opisana jako „obiekt medytacyjny/kontemplacyjny". Powstała na podstawie emocjonalnej interpretacji rycin anatomicznych mózgu pszczoły miodnej. W pracach Mateusza urzeka mnie to, jak silny jest jego związek z materią, z którą pracuje. Wartość obu moim zdaniem wynika z ich nieoczywistości. Musimy zatrzymać się i zastanowić się, co przedstawiają.

Wspomniane wyżej prace dobrze oddziałują z subtelnymi formami autorstwa Krystyny Jędrzejewskiej-Szmek, która część instalacji również stworzyła przy użyciu zebranej materii organicznej. *Ćwiczenia z bycia trzciną* opowiadają o rozległych ekosystemach, zapewniających wskazanym roślinom odpowiednie warunki do funkcjonowania. Instalacja składa się z wyplecionych na krośnie form stworzonych z kolanek kłącza, z których wyrastają źdźbła, z wideo wyświetlonego na liściach trzciny oraz z wydrukowanych na bibule japońskiej anatomicznych szkiców. Wyrażona w pracy ciekawość i dążenie do jak najlepszego poznania badanego podmiotu jest charakterystyczna dla twórczości tej artystki. Częścią pracy jest nagranie, do którego zaprosiła ona swoich przyjaciół i rodzinę, prosząc o odtworzenie spektaklu Marii Stokłosy *Kompozycja teraźniejszości*. Odtworzenie choreografii przez osoby bliskie artystce wskazuje na relacje pielęgnowanie w procesie powstawania tej realizacji. Refleksja nad związkami międzyludzkimi jest ważna, ale najważniejsze jest skupienie się na roślinie, którą Jędrzejewska-Szmek chce jak najlepiej poznać i od niej się uczyć, jednocześnie zapraszając do tego procesu bliskich. Przekonanie, że możemy się od roślin uczyć, odwraca antropocentryczne myślenie i skłania do poszukiwania nowych sposobów zdobywania wiedzy.



Paweł Matyszewski, *Organizmy na chwilę*, 2024-2025. Fot. Julia Zachciał, dzięki uprzejmości ABC Gallery

O trudnej relacji między przyrodą a człowiekiem opowiada rzeźba Pawła Matyszewskiego z cyklu *Organizmy na chwilę*. Instalacja stworzona jest z opalanego drewna, ceramiki i kredy, swoim kształtem wskazując na niestałe granice pomiędzy światem technologicznym a biologicznym (tkankowość, grzybnia). Tytuł sugeruje coś nietrwałego, co koresponduje z wysoką formą, jak i z tematem pracy, czyli instrumentalizacją roślin czy przyrody ogólnie. Praca podkreśla zagrożenia dla planety, których źródłem są eksploatacje zasobów naturalnych, zmiany klimatu czy konflikty zbrojne, krzywdzące nie tylko ludzi, ale także środowisko. Prace Pawła Matyszewskiego opowiadają o ciągle się przesuwających granicach między potrzebną do przeżycia koegzystencją, a wyzyskiwaniem roślin.

Ważne dla całej ekspozycji są też gesty kuratorskie i dodatkowe założenia widoczne w przestrzeni. Oprócz prac osób ściśle związanych ze sztuką, można na wystawie obejrzeć również fotografie wykonane przez biologa Bartosza Płachno, prezentujące sosnę zwyczajną obserwowaną pod mikroskopem. Dodanie tych obrazów do zbioru i potraktowanie ich jako obiektu artystycznego wskazuje na załamujące się granice pomiędzy sztuką a nauką, co było ważnym wątkiem podczas rozmów odbywających się w ramach Sympozjum. Oprócz tego na ścianie wisi mapa myśli zrobiona podczas warsztatów prowadzonych przez Magdalenę Zamorską, a odwiedzający zostali zaproszeni do dopisania się niej. Otwarcie tego procesu na inne osoby jest ważnym przesunięciem ciężaru wypowiedzi i pokazuje, że to, co zostało przedstawione na wystawie, nie ofe-

ruje gotowych odpowiedzi, a raczej próbuje przedłużyć dyskusję o sposobach budowania relacji z roślinami. Z tego względu na wystawie został umieszczony stół, nawiązujący do tych, przy których spotykaliśmy się w Jesionowie. Na stole znajdują się książki, ziny, fragmenty prac czy szkice, które powstawały podczas wrześniowej rezydencji oraz notatnik, który ma skłonić osoby odwiedzające do podzielenia się swoimi refleksjami.

Oprócz interwencji kuratorskich Katarzyna Jankowiak podzieliła się z odbiorcami swoją mikroplantacją. Jest to powtórzenie akcji z poprzednich wystaw tej artystki. Roślinami dostępnymi do zabrania były komarzyca ciemna i grubosz owalny. Oprócz sadzonek dostępne były również instrukcje, jak dbać o te osobniki. Dodatkowo ważnym założeniem całego projektu było powstanie „Schroniska dla roślin" z ośrodkiem wymiany i adopcji. Obok galerii stworzono miejsce, w którym każdy, kto chce z jakiegoś powodu usunąć roślinę ze swojej przestrzeni (np. ogródka czy balkonu) może ją oddać, a ogrodnicy będą się nią opiekować, aż do momentu, kiedy nie będzie chciał jej „adoptować" ktoś inny. Można też wymienić swoje rośliny na inne, których akurat potrzebujemy, jeśli są dostępne. Jest to ciekawa inicjatywa, czekam więc, żeby zobaczyć, w jaki sposób się rozwinie i jak ludzie będą z niej korzystać. Wydaje mi się interesująca także w kontekście (kompostowego) kuratorstwa, które zakłada poprawę otoczenia, w jakim się przebywa i wprowadzenie zmian, które rzeczywiście odpowiadają na potrzeby lokalnej społeczności, być może nakłaniając do zastanowienia się co można zrobić z rośliną, zanim wyrzuci się ją do kosza na bioodpady.

Pod głównym hasłem „roślina" w przestrzeni miesza się wiele wątków, co pokazuje jak rozległy i interesujący jest to temat oraz na ile sposobów można myśleć o roślinach, jednocześnie próbując nie zabierać im sprawczości, a raczej tworząc z poszanowaniem i oddaniem im przestrzeni, aby opowiedziały o sobie same. Czy jest to utopijne założenie? Nad tym można się zastanowić i wydać osąd po obejrzeniu wystawy. Moim zdaniem ekspozycja podejmuje wiele ważnych zagadnień oraz stawia pytania, które wybrzmiewają już od jakiegoś czasu w dyskursach dotyczących środowiska czy relacji międzygatunkowych. Mimo tego, że temat nie jest nowy, prezentowany zestaw praktyk dobrze się uzupełnia, odsłaniając nową perspektywę. Jest to ważny głos w kontekście wypracowywania nowych metod mówienia o naszej przynależności do świata, ale również w kontekście kuratorstwa opartego na próbie wytworzenia relacji między zaangażowanymi ciałami, nie tylko tymi ludzkimi.

Kronika

Kronika Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

lipiec – grudzień 2025

13.06-25.07.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w krajowej rezydencji artystycznej, organizowanej przez Galerię Sztuki Współczesnej we Włocławku.

24.06-14.09.2025 Udział dr hab. Soni Rammer, prof. UAP w międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej *SACO DARK ECOSYSTEM*, Antofagasta, Chile.

27.06-29.07.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w międzynarodowej wystawie zbiorowej *MEDIATIONS BIENNALE – MULTIVERSE-METAVERSE ASYMILACJE*, Centrum Sztuki Współczesnej SOLVAY, Kraków.

Zespół kuratorski: Tomasz Wendland, Gu Zhenquing, Harro Schmidt, Filip Gajewski, Artur Tajber, Sławomir Sobczak, Izabela Rudzka, Team Art Shelter.

1-4.07.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Hoffmann-Dietrich w 17th BAGECO Symposium on Bacterial Genetics and Ecology pt. *Bacteria drive our planet's health*, Graz, Austria.

19.07.2025 Udział dr Anny Marii Brandys w wystawie zbiorowej pt. *Haftowane rewolucje* towarzyszącej wystawie pt. *1905. Nowy początek. Rewolucja na Woli i w Warszawie*, Muzeum Woli, Warszawa.

25.07.2025 Cykl czterech wystaw zbiorowych Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku: „Malarstwo" - Galeria Nowa UAP, „Tkaniny" - Galeria Curator's Lab, „Rysunek" - Galeria Szewska 16, „Ikony" - Galeria Duża Scena UAP.

Kurator: mgr Aleksander Radziszewski, współpraca: dr hab. Magdalena Kleszyńska, prof. UAP, Ewa Portna.

25.07-4.08.2025 Indywidualna wystawa dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP pt. *MAGDALENA KLESZYŃSKA, ŚLADY PAMIĘCI*, Galeria Sztuki Współczesnej we Włocławku.

30.07-3.08.2025 Warsztaty organizowane przez WEAiK na Festiwalu Pol'and'Rock w Czaplinku pt. *Mamy prawo do lenistwa*.

Prowadzenie i organizacja: dr Anna Maria Brandys, mgr Mateusz Janik, dr hab. Magdalena Kleszyńska, Matylda Konarska, Paweł Kuś, Urszula Niklas, Julia Pawłowska, dr Justyna Ryczek, mgr Aleksander Radziszewski, Anka Rynarzewska, dr Marcin Szeląg, Paulina Szeląg.

7.08.2025 Udział dr Anny Marii Brandys w Ogólnopolskim Przeglądzie Sztuki Współczesnej FORMA, wystawa *Wielo-wątki*, Dom Kultury, Rawicz.

3-30.08.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w międzynarodowej rezydencji artystycznej, organizowanej przez Lademoen Kunstnerverksteder (LKV), Trondheim, Norwegia.

4-27.09.2025 Prof. dr hab. Marta Smolińska kuratorką wystawy zbiorowej *Voll Stoff* (Nezaket Ekici, Magdalena Kleszyńska, Ute Lindner, Małgorzata Markiewicz, Anne Peschken & Marek Pisarsky, Anja Schwörer, Paweł Żukowski) w ZIK (Zeit ist knapp - Centre for International Arts) w Berlinie.

5-21.09.2025 *Yap yap i narra*, wystawa indywidualna, laureacka Gabriela Kryszpiniuka w ramach Grand Prix 13. edycji konkursu Nowy Obraz Nowe Spojrzenie 2024, Galeria Nowa Scena UAP.

Kurator: Paweł Dyczkowski (student KiTS). Koordynatorka: Ola Skubel.

5.09-5.10.2025 Wystawa indywidualna prof. dr hab. Joanny Imielskiej *Sklejanie pamięci z okruchów*, Galeria Pod Arkadami, Łomża.

5.09-30.11.2025 Udział dr hab. Soni Rammer w wystawie zbiorowej pt. *DRWAL. HISTORIE O MĘSKOŚCI*, CK Zamek, Poznań.

Kurator: Przemysław Jędrowski.

6.09-5.10.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w międzynarodowej wystawie zbiorowej *MEDIATIONS BIENNALE – MetaMindHouses – LIGHTwaves*, Städtische Galerie KUBUS EG, Hanower, Niemcy.

Zespół kuratorski: Tomasz Wendland, Filip Gajewski, Gu Zhenquing, Juraj Čarný, Lenny Ratnasari Weichert, Christiane Oppermann, Harro Schmidt.

6.09-31.10.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w międzynarodowej wystawie pt. *WHERE LAYERS BLOOM*, Nancy's Gallery, Shanghai, Chiny.

6.09-6.11.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie zbiorowej *Kruchość materii – wystawa papieru*, przygotowanej z okazji X Jubileuszowego Festiwalu Tkaniny w Szczecinie. Galeria Suplement Biblioteki Głównej Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego, Szczecin.

Kuratorki: Agnieszka Chrzanowska-Małys, Aleksandra Gisges-Dalecka.

7-19.09.2025 *Między nami* (wystawa zbiorowa w ramach 9. Koła Naukowego), ul. Szewska 16.

Osoby artystyczne: Zosia Ziajska, Basia Grześkowiak, Antoni Buliński.

Kurator: Paweł Dyczkowski (student KiTS).

10.09.2025 Publikacja 47. numeru „Zeszytów Artystycznych" pt. *Rezonanse emancypacji. Feministyczny dialog w polskiej sztuce*.

Redaktorka prowadząca: dr Karolina Rosiejka-Magierowska.

Zespół redakcyjny: dr Magdalena Kleszyńska; dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP; dr Karolina Rosiejka-Magierowska; dr Justyna Ryczek; prof. dr hab. Marta Smolińska; dr hab. Ewa Wójtowicz, prof. UAP.

20.09.2025 Udział prof. dr hab. Rafała Łubowskiego w panelu dyskusyjnym podczas konferencji pt. *Rezonans przeszłości; dawni mistrzowie w oczach współczesnych* w Muzeum Pałac Herbsta w Łodzi.

20.09.2025-4.01.2026 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w międzynarodowej wystawie zbiorowej *Madonna auf Wanderschaft / Madona na Vandru*, Osterzgebirgsmuseum Schloss Lauenstein, Niemcy.

Kurator: Jan Kvapil.

21.09.2025 Udział prof. dr hab. Marty Smolińskiej w dyskusji w Achim Freyer Stiftung w Berlinie pt. *Widerständige künstlerische Praxis in der DDR und Osteuropa. Gespräch mit Marta Smolińska und Christoph Tannert*.

26.09-10.10.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie poplenerowej *MOSTY*, Galeria Miejskiej i Powiatowej Biblioteki w Goleniowie.

Kurator: Marek Haładuda.

26.09-31.10.2025 Wystawa retrospektywna prof. dr hab. Rafała Łubowskiego pt. *Artefakty różne. Wybrane prace z lat 2004-2025* w Miejskim Biurze Wystaw Artystycznych w Lesznie.

26.09-28.11.2025 Wystawa prof. dr hab Joanny Hoffmann-Dietrich i Theresy Schubert pt. *Intertwined Life with Fungi* w Instytucie Polskim w Berlinie.

Kuratorka: prof. dr hab. Marta Smolińska.

29.09.2025 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w sympozjum *Kwestia chłopska a rasa i kolonializm*, Wydział Psychologii i Kognitywistyki UAM. W sympozjum udział wzięli: Monika Bobako (UAM), Emilia Kledzik (UAM), Adam Leszczyński (SWPS), Michał Rauszer (UW), Paweł Wiktor Ryś (UW), Claudia Snochowska-Gonzalez (PAN), Antonina Tosiek (UAM), Tomasz Wiślicz (PAN).

30.09-30.10.2025 Prof. Piotr C. Kowalski, wystawa zbiorowa *Wzorcowe Założenia Estetyzacji Wspólnego*, Galeria SZCZUR, Poznań.

Kurator: Lidia Dziewulska (studentka KiTS).

4.10.2025 Udział dr Aleksandry Paradowskiej w debacie *Mody się zmieniają – miasto pozostaje. O mniej i bardziej lubianych stylach w architekturze oraz ich społecznym wpływie* w ramach festiwalu MIASTO MOVIE we Wrocławiu.

7.10-21.12.2025 Prof. dr hab. Marta Smolińska kuratorką wystawy pt. *Moje serce zawsze było skrytą bomb*ą (Magdalena Abakanowicz, Jankiel Adler, Basia Bańda, Wojciech Bąkowski, Bolesław Biegas, Piotr Bosacki, Tadeusz Brzozowski, Marc Chagall, Józef Czapski, Wojciech Fangor, Izabella Gustowska, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Mariusz Kruk, Zofia Kulik, Piotr Kurka, N.N., Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska, Kazimierz Pochwalski, Erna Rosenstein, Ferdynand Ruszczyc, Alina Szapocznikow, Andrzej Szewczyk, Monika Szwed, Małgorzata Szymankiewicz, Mariola Wawrzusiak). Prace z kolekcji Wielkopolskiej Zachęty Sztuk Pięknych oraz kolekcji Voelkel w Galerii Artis Collegium da Vinci w Poznaniu.

8-10.10.2025 Współorganizacja i moderacja przez prof. dr hab. Martę Smolińską (wraz z prof. Bärbel Küster z Uniwersytetu w Zurychu) międzynarodowej konferencji pt. *(Un)mapping Infrastructures of Modern Art, IV: Infrastructures of supporting travels and exhibiting modernism transnationally (1940s-1990s)*.

Organizatorzy: Magdalena Abakanowicz University of the Arts, Poznań / National Museum of Art, Poznań / Universität Zürich.

8-10.10.2025 Udział dr hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP w komitecie organizacyjnym 20th International Symposium on Sound Engineering and Tonmeistering 2025, UAM, Poznań.

8-16.10.2025 *Artystyczna obecność Ewy Partum*, Galeria Nowa Scena, Poznań.

Kuratorka: dr Justyna Ryczek.

9.10.2025 Nadanie tytułu Doktory Honoris Causa Ewie Partum. Promotora: prof. dra hab. Marta Smolińska. Recenzentki: dra hab. Iwona Demko, prof. ASP Kraków; dra hab. Izabela Kowalczyk, prof UAP; prof. dra hab. Urszula Ślusarczyk, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach.

9.10.2025 Wystawa towarzysząca 20th International Symposium on Sound Engineering and Tonmeistering 2025: Robert Gogol, *Piano Genie*, Duża Scena UAP.

Kurator: dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP.

10-24.10.2025 Udział mgr. Mateusza Janika w wystawie finałowej Biennale Rzeźby Cyfrowej, Galeria Pryzmat, Kraków.

Kurator: Piotr Idzi.

11.10.2025 Opieka kuratorska dr Anny Marii Brandys nad wystawą *Podróż do Niewidzialności* - jako wystawą główną V Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu. Organizacja: Fundacja Jak Malowana, UAP w Poznaniu.

11-18.10.2025 Prof. dr hab. Zbigniew Taszycki, wystawa indywidualna, Obiekt Kreatywny Jadwiga, Szczecin.

13.10.2025 Warsztaty dla osób studiujących *The Breath of Soil – Memory Nexus* w ramach Europejskiego Projektu SPIN-FERT / Mission Soil, prowadzenie: dr hab. Joanna Hoffmann-Dietrich, prof. UAP.

13-19.10.2025 Udział dr Magdaleny Parnasow-Kujawy w wystawie zbiorowej pt. *Grafika – oblicza medium* (Izabela Idzikowska-Bzdręga, Marta Chudy, Magdalena Parnasow-Kujawa, Kamila Lukaszczyk)

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak.

15.10-2.11.2025 *Morgensztern*, wystawa indywidualna, laureacka Cyryla Ambroziaka w ramach Nagrody Dziekana 13. edycji konkursu Nowy Obraz Nowe Spojrzenie 2024, Galeria Aula UAP.

Kurator: Paweł Dyczkowski (student KiTS).

16.10.2025 Udział dr Aleksandry Paradowskiej w debacie *Okupacja i architektura. Niemieckie planowanie i budowanie na ziemiach polski*ch, Muzeum ZAMEK w Oświęcimiu (wraz z dr Żanną Komar, dr. Christhardtem Henschelem oraz Barbarą Daczyńską).

16.10.2025 Audycja w Radiu UAP promująca wydanie nowego, 47. numeru „Zeszytów Artystycznych" pt. *Rezonanse emancypacji. Feministyczny dialog w polskiej sztuce*.

Udział: dr hab. Ewa Wójtowicz, prof. UAP (red. naczelna) i dr Karolina Rosiejka-Magierowska (red. prowadząca). Współpraca: dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP.

16.10.2025 Udział dr. Marcina Szeląga w konferencji naukowej *Herstoria muzealnictwa w Polsce. Narracje muzealniczek* w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Referat pt. *Poza instytucjonalną niepamięcią: dziedzictwo kobiecych praktyk edukacyjnych w muzeach Polski i Skandynawii jako inspiracja dla alternatywnych modeli instytucji kultury*.

18.10.2025 Udział dr Anny Marii Brandys w warsztatach dla dzieci i osób opiekuńczych oraz warsztatach dla osób seniorskich w ramach ścieżki animacyjnej do wystawy *Spoglądanie* - Mała Forma Tekstylna. Organizacja: Fundacja Jak Malowana, UAP w Poznaniu.

19.10.2025 Spacer architektoniczny *Secesja w transformacji* po poznańskich Jeżycach prowadzony przez dr Aleksandrę Paradowską w ramach festiwalu *Nowy Plan*.

20-31.10.2025 Wystawa *Przypadki Linii*. Natalia Brandt, Galeria AT w Poznaniu.

Kurator: dr hab. Tomasz Wilmański, prof. UAP.

23.10.2025 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP, w panelu dyskusyjnym pt. *Muśnięcia i ciosy* w ramach XI Kongresu Kultury Regionów „Między tkliwym a dotkliwym" w cyklu *Zmysły z zamysłem* z udziałem Michała Jasieńskiego, Natalii Klamann, Bartłomieja Koszarka i Jacka Siepsiaka SJ.

Prowadzenie: Małgorzata Broda, Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu.

24.10.2025 Udział dr Anny Marii Brandys w wystawie zbiorowej *Zwierzęta w domu* na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie zrealizowanej we współpracy z Kołem Naukowym Animal Studies UW w Warszawie.

1.11.2025-31.03.2026 Udział mgr. Mateusza Janika w wystawie *Fragility in the Eye of the Beholder*, Ambasada Szkocka w ramach 7. The Wrong Biennale, _VOID Gallery, Glasgow/Aberdeen oraz online.

Zespół kuratorski: Andrey Chugunov, Olesya Ilenok.

1.11.2025-31.03.2026 Udział mgr. Mateusza Janika w wystawie *AI ID*, Pawilon Polski w ramach 7. The Wrong Biennale, online.

Kuratorka: Karolina Maliszewska.

3.11.2025 Wykład prof. dr hab. Joanny Hoffmann-Dietrich pt. *RNA-Molekularna Poezja* w ramach programu Mikroświaty Wyobraźni, Instytut Chemii Bioorganicznej Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu.

03-07.11.2025 Plener wydziałowy kierunków: Sztuki Wizualne i Edukacja Kulturowa oraz Kuratorstwo i Teorie Sztuki pt. *Dokumentacja* adresowany do osób studiujących na I roku studiów licencjackich i magisterskich WEAiK.

Główna organizatorka pleneru: dr Magdalena Parnasow-Kujawa.

Zespół prowadzący plener: dr Agata Ciesielska-Shovkun, mgr Maria Blanka Grzybowska, mgr Barbara Stańko-Jurczyńska, dr Marc Tobias Winterhagen, mgr Piotr Macha, stażysta mgr Stanisław Korycki. Wykłady w ramach pleneru wygłosili: dr hab. Ewa Wójtowicz, prof. UAP (*Sztuka czy dokumentacja? Rola dokumentacji w wybranych praktykach artystycznych XX i XXI wieku*) i mgr Michał Sita. Spacery dźwiękowe zrealizował dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP.

5.11.2025 Audio performance dr hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP pt. *Immersive Sound&Free Improvisation*. Polnischen Versager Club, Berlin.

5.11.2025 Przygotowanie merytoryczne i udział dr. Marcina Szeląga w panelu dyskusyjnym *Instytucjonalna amnezja jako zjawisko wpływające na edukację i animację kulturową* w trakcie X Forum Edukacji Dorosłych w Narodowym Centrum Nauki Kopernik w Warszawie.

7-28.11.2025 Wystawa zbiorowa *KONTEKSTY* w Biurze Wystaw Artystycznych Powiatu Pilskiego w Pile.

Opieka kuratorska: prof. dr hab. Rafał Boettner-Łubowski, aranżacja wystawy: mgr Aleksander Radziszewski.

W wystawie brali udział: Andrzej Banachowicz, Rafał Boettner-Łubowski, Alicja Majewska, Magdalena Kleszyńska, Aneta Koźlarek-Ciesielska, Sebastian Krzywak, Magdalena Parnasow-Kujawa, Józef Petruk, Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer. Osoby uczestniczące w wystawie z WEAiK: prof. dr hab. Rafał Boettner-Łubowski, dr hab. Magdalena Kleszyńska, prof. UAP, dr Magdalena Parnasow-Kujawa, ad., mgr Aleksander Radziszewski i dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP.

9-16.11.2025 Wystawa zbiorowa *Ambientale vol. 3*, Regionalne Centrum Kultury Fabryka Emocji, Piła.

Uczestnicy: mgr Mateusz Janik, Urszula Niklas (studentka WEAiK), Anka Rynarzewska, Julia Nowak, Viktoriya Zalozna, mgr Kamila Lukaszczyk.

Kuratorki: Yuliya Zalozna, Matylda Konarska.

12-16.11.25 Udział prof. dr. hab. Zbigniewa Taszyckiego w wystawie *Malarstwo – oblicza medium* (wraz z Ewą Kubiak i Władysławem Radziwiłłowiczem), Galeria Rotunda UAP.

14-30.11.2025 *Beyond the Zero* - wystawa indywidualna niemieckiego artysty Franza Johna w Galerii Miejskiej Nowa Scena UAP.

Kurator: dr Marc Tobias Winterhagen.

15.11.2025-01.03.2026 Współkuratorowanie przez prof. dr hab. Martę Smolińską - wraz z prof. dr hab. Burcu Doğramacı z Uniwersytetu Ludwika Maksymiliana w Monachium - wystawy zbiorowej *Süße Heimat. Deutsch-türkisches Leben in der Kunst* (Halil Altındere, İmran Ayata, Mehtap Baydu, Nezaket Ekici, Şakir Gökçebağ, Gülsün Karamustafa, Ekin Su Koç, Servet Koçyiğit, Bülent Kullukçu, Silvina Der Meguerditchian, Hakan Savaş Mican, Pınar Öğrenci, Cengiz Tekin, Güneş Terkol, Nil Yalter, Özlem Yenigül) w Kunstmuseum Ahlen.

17-28.11.2025 Marcin Berdyszak, *Okoczy*. Galeria AT w Poznaniu.

Kurator: dr hab. Tomasz Wilmański, prof. UAP.

19.11.2025 Udział dr Anny Marii Brandys we współtworzeniu akcji yarnbombingowej kolektywu Pikotki Crew i MDK nr 2 w Poznaniu w ramach ogólnopolskiej kampanii Dzieciństwo Bez Przemocy.

21.11.2025 Moderowanie przez prof. dr hab. Martę Smolińską międzynarodowego sympozjum *Make it happen! Kunst braucht Gleichstellung*, organizowanego przez fair share! Sichtbarkeit für Künstlerinnen e.V., w Berlinie.

21.11.2025-24.02.2026 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej i dr Anny Marii Brandys w wystawie *INITIALS 45*, Galeria PŮDA, Czeski Cieszyn, Czechy.

Kurator: Ladislav Szpyrc.

21-29.11.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie przedaukcyjnej *Wystawa dla Domu*, Sala Wystaw, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań.

23.11.2025 Dr Anna Rogozińska we współpracy m.in. z Konsulatem Generalnym RP w Mediolanie, zorganizowała wydarzenie kulturalne z okazji Międzynarodowego Dnia Eliminacji Przemocy wobec Kobiet, Teatro Trebbo - via Edmondo de Amicis 17, Mediolan, Włochy.

26.11.2025 Wręczenie dr. hab. Janowi Wasiewiczowi nagrody za najlepszą monografię o tematyce pamięcioznawczej za lata 2022-2023, za książkę *Wóz Drzymałów pod szwedzkim zaborem. Transdyscyplinarne badania pamięcioznawcze nad chłopskim dziedzictwem. Księgi wtóre*. Nagroda została przyznana przez Polish Memory Studies Group, polską grupę regionalną Memory Studies Association, a jej wręczenie nastąpiło podczas jubileuszowej V Polskiej Konferencji Pamięcioznawczej, która odbyła się w dniach 26–28 listopada 2025 na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

26-27.11.2025 Udział dr. Marcina Szeląga w *EPALE Ambassadors Event* w Atenach.

29.11.2025 Realizacja projektu *Radość wspólnego tworzenia* Fundacji Nowej UAP.

Koordynacja działania: dr Magdalena Parnasow-Kujawa. Prowadzenie warsztatów twórczych: *Świąteczny LEGODRUK* - działanie w obszarze grafiki warsztatowej: dr Agata Ciesielska-Shovkun; *Aktualności świąteczne*: mgr Maria Blanka Grzybowska; *Świąteczna magia filmowa*: dr Marc Tobias Winterhagen; *Blask ciepła*: mgr Stanisław Korycki. Projekt zrealizowano dla do kadry UAP i ich dzieci.

29.11-12.12.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie poplenerowej *MOSTY*, Galeria Kierat ZPAP, Szczecin.

Kurator: Marek Haładuda.

29.11.2025-1.02.2026 Udział mgr. Mateusza Janika w wystawie finałowej konkursu *LOOSTRO 2025. Jesienny Salon Sztuki*, BWA Ostrowiec Świętokrzyski.

29.11–2.12.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w obradach jury krajowej wystawy tekstylnej pt. *TEXTIL VANDALS*. Galeria Postument, Galeria za Szkłem, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

1.12.2025 Warsztaty dla osób studiujących w ramach projektu „Śmierć awatara" realizowanego w ramach grantu Preludium 23 Narodowego Centrum Nauki. Prowadzenie: mgr Mateusz Janik.

2.12.2025-31.01.2026 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie

Komunikacja – Współdzielenie przestrzeni, Galerie Student, Stage City Kampus, Ostrawa, Czechy. Zespół kuratorski: Milan Cieslar, Dáša Lasotová, Joanna Imielska.

2.12.2025 Udział dr Anny Marii Brandys i dr Magdaleny Parnasow-Kujawy w organizacji spotkania dla kadry WEAiK z Anią Janiak z Fundacji FIONA o pracy z osobami studenckimi w spektrum autyzmu.

2.12.2025 Wykład dr hab. Tomasza Wilmańskiego, prof. UAP pt. *Książka i co dalej* w Akademii Sztuki w Szczecinie.

03-10.12.2025 Poplenerowa wystawa WEAiK pt. *Relacja i historia*, Galeria Curator's Lab.

Organizacja: dr Magdalena Parnasow-Kujawa.

4-12.12.2025 Współorganizacja i współprowadzenie przez dr hab. Magdalenę Kleszyńską, prof. UAP wraz z Marco Abrate (IT), Jeremy Griffaudem (FR) i Guillaume Talbi (FR) międzynarodowych warsztatów plastycznych *Landscape. Nature / City* dla studentów i studentek ICCI, w ramach międzynarodowego programu 2025 ICCI ART VALLEY PROGRAM– International Visiting Artists/ Scholars organizowanego przez USC-SJTU Institute of Cultural and Creative Industry (ICCI), Shanghai Jiao Tong University, Shanghai, Chiny.

6.12.2025-1.03.2026 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w międzynarodowej, zagranicznej wystawie zbiorowej *FROM LAUSANNE TO BEIJING* - 13th International Fiber Art Biennale Interwoven Horizons.

Kuratorzy: Lin Lecheng, Yue Song. Art Museum of Tsinghua University, A.C. Art Museum, Pekin, Chiny.

7.12.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w międzynarodowej, zagranicznej konferencji *From Lausanne to Beijing*, 13th International Fiber Art Biennale Academic Symposium, *Interwoven Horizons: Fiber Art as Response and Reconstruction in a Time of Transition*, Academy of Arts and Design, Tsinghua University, Pekin, Chiny.

8-19.12.2025 Wystawa indywidualna dr hab. Tomasza Wilmańskiego, prof. UAP pt. *Czarne mleko*. Galeria AT w Poznaniu.

9-10.12.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej, prof. UAP w międzynarodowej, zagranicznej konferencji *Innovation and Symbiosis | Contemporary International Exchange on Craft Art Innovation*, School of Fine Arts of Shenyang University and the School of Humanities of Luxun Academy of Fine Arts, Shenyang, Chiny.

9-30.12.2025 Udział prof. dr hab. Joanny Imielskiej w wystawie *FINAL COUNT-DOWN / MULTIVERSE-METAVERSE / 11 MEDIATIONS BIENNALE 2025*, WPA – UMK Kalisz, Galeria im. Profesora Andrzeja Niekrasza, Kalisz.

Zespół kuratorski: Katarzyna Maniewska, Tomasz Wendland, Filip Gajewski, Harro Schmidt.

13-19.12.2025 Poplenerowa wystawa WEAiK pt. *Obcowanie z przestrzenią*, Galeria Curator's Lab.

Organizacja: dr Magdalena Parnasow-Kujawa.

Kalendarium

Kalendarium

Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

lipiec

25.07–10.08.2025 *IKONOPISANIE*.

Wystawa prac Uczestniczek i Uczestników Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku w Poznaniu rok akademicki 2024/2025

Kurator: Aleksander Radziszewski

Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna

wrzesień

25.09-5.10.2025 *Centrum*. Julian Bachur, Daniel M. Leśniak

październik

9–13.10.2025 *Piano Genie. Dźwięki od ręki*. Robert Gogol

20th International Symposium on Sound Engineering and Tonmeistering, ISSET 2025

Kurator: Tomasz Misiak

16.10–2.11.2025 *To, co widzisz, nie jest prawdą*

Artyści i artystki: Daniel M. Leśniak, Nikodem Kin, Ewa Dacko, Helena Bebłocińska, Iza Hazell, Jakub Szcześniak, Jagoda Cwityńska, Julianna Warywoda, Paweł Klupś, Wiktoria Borucka

Zespół kuratorski: Jakub Szcześniak, Daniel M. Leśniak, Ewa Dacko

listopad

17.11–15.12.2025 *KSIĄŻKI – PLAKATY*. Maciej Buszewicz

Galeria Curators'Lab

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

www.poznangalleries.com

lipiec

25.07–10.08.2025 *TKANINA ARTYSTYCZNA.*

Wystawa prac Uczestniczek i Uczestników Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku w Poznaniu rok akademicki 2024/2025

Kurator: Aleksander Radziszewski

Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna

wrzesień

22.09–3.10.2025 *Gdzie jest Echo?* Robert Gogol

Kurator: Tomasz Misiak

październik

11-26.10.2025 Mała Forma Tekstylna *SPOGLĄDANIE*

Osoby uczestniczące: Danica Doležalová Bagel, Ewa Bilska, Aleksandra Bonikowska, Paulina Buźniak, Magdalena Chomiak, Agata Ciechomska, Olivia Kaufmann, Anna Więckowska-Kowalska, Agata Kustwan, Varvara Kurakina, Elżbieta Kuźniar, Kinga Ludek, Maciej Mesznik, Natalia Mikołajczyk, Natalia Murdza, Diana Pawlaczyk, Paulina Poczęta, Beata Prochowska, Paulina Sadrak, Kenji Sato, Anna Sołtysiak, Daria Sukhina, Marianna Lisiecka-Syska, Ewelina Barat Szakińska, Anastasiia Yurkova, Alicja Zakrzewska

Kuratorka: Magdalena Kleszyńska

Współorganizatorzy: Fundacja Jak Malowana, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Fundacja Nowa UAP

Partnerzy wspierający: Miejskie Galerie Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Sfinansowano ze środków budżetowych Miasta Poznania

listopad

12–19.11.2025 *Wszystkie w polu*

Osoby artystyczne: Maria Sobczak, Klaudyna Szymańska, Arek Pasożyt, Natalia Popławska, Iga Maria Weyna

Kuratorki: Maria Blanka Grzybowska, Dominika Antonina Wasilewska

grudzień

3-10.12.2025 *Relacja i historia*

Wystawa poplenerowa prac powstałych w ramach pleneru kierunkowego Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa na temat: *Dokumentacja*. Organizacja pleneru: dr Magdalena Parnasow-Kujawa

Osoby artystyczne: Zuzanna Knapik, Zuzanna Boratyńska, Julia Piekarska, Maria Bartkowiak, Zosia Przybylska, Cherry Szymański, Palina Tsvirko, Magdalena Szwej, Lena Blanka Biela, Zuzanna Myślińska, Kinga Kucharska, Camil Fibingier, Weronika Kubale, Julia Pawlak, Mikołaj Dziabas, Hubert Przybyła, Dominik Wrembel, Jagoda Wiśniewska, Olga Wiśniewska, Agnieszka Baranowska, Anastasiya Trafimuk, Anastasia Pyvovar, Ilya Panamarou, Maja Wilczek, Antonina Kubasik, Agnieszka Sarbak, Nadia Okraska, Julia Walasek, Mirosława Znowenko

Osoby kuratorskie: Zuzanna Myślińska, Lena Biela, Dominik Wrembel, Kinga Kucharska, Julia Pawlak, Kamil Fibingier, Hubert Przybyła, Mikołaj Dziabas

13-19.12.2025 *Obcowanie z przestrzenią*

Wystawa poplenerowa prac powstałych w ramach pleneru kierunkowego Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa na temat: *Dokumentacja*. Organizacja pleneru: dr Magdalena Parnasow-Kujawa

Osoby artystyczne: Julia Stachowska, Jaryna Surmińska, Katarzyna Kwiatkowska, Karolina Paczewska, Amelia Olejniczak, Gabi Młynarczyk, Maja

Grabowska, Zofia Galatis, Wanessa Głuchy, Aleksandra Tarnowska, Sandra Grewling, Julia Musiał, Olga Wiśniewska, Maria Wrona, Zuzanna Kurowska, Edyta Stachewicz, Kinga Lewicka, Jagoda Wiśniewska, Anna Górecka, Kryspin Kaproń, Michalina Lulkiewicz, Aleksandra Bartoszewicz, Weronika Kubale, Agnieszka Baranowska

Osoby kuratorskie: Julia Musiał, Zuzanna Knapik, Pavel Sviatsou, Zuzanna Boratyńska, Weronika Kubale, Jagoda Wiśniewska, Agnieszka Baranowska, Maria Bartkowiak, Anastasiya Trafimuk, Edyta Stachewicz, Maria Wrona, Zuzanna Kurowska

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

Opiekę artystyczną nad Galerią sprawuje
Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku.

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska,
Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

lipiec

25.07–10.08.2025 *RYSUNEK. GRAFIKA ARTYSTYCZNA.*

Wystawa prac Uczestniczek i Uczestników Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku w Poznaniu rok akademicki 2024/2025

Kurator: Aleksander Radziszewski

Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna

sierpień

18.08–14.09.2025 *Pracownia otwarta*. Martyna Rzepecka

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska – Urbanik

wrzesień

19–28.09.2025 *matryca.matka*. Martyna Rzepecka

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

październik

8–26.10.2025 *Skład bławatny*. Natalia Brodacka, Kinga Popiela, Małgorzata Szymankiewicz

Kuratorka: Natalia Czarcińska

Współorganizatorzy: Fundacja Jak Malowana, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Fundacja Nowa UAP

Partnerzy wspierający: Miejskie Galerie Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Wystawa towarzyszyła V edycji Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu

Sfinansowano ze środków budżetowych Miasta Poznania

listopad

5–23.11.2025 *PHARMASEE*. Victtoria Plaza

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

grudzień

3–21.12.2025 *Jeszcze ciepły cień*. Adam Nowaczyk

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

lipiec

3-7.07.2025 *Dziecinnie trudne*

Osoby artystyczne: Weronika Andrzejak, Zuzanna Bielak, Anna Dąbrowska, Aleksandra Hagaj, Zuzanna Michalska, Paulina Rymarkiewicz, Jakub Sułek

Kuratorka: Marta Piasecka-Frąckowiak

sierpień

9–26.08.2025 *Occupied on interfering*. Francisco Javier Galán Pérez

29.08–14.09.2025 *Deja vu*. Narcyz Piórecki

październik

1–14.10.2025 *Artystyczna OBECNOŚĆ Ewy Partum*

Kuratorka: Justyna Ryczek

13-19.10.2025 *Grafika – oblicza medium*. Izabela Idzikowska-Bzdręga, Marta Chudy, Magdalena Parnasow-Kujawa, Kamila Lukaszczyk

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak

20-26.10.2025 *Fotografia – oblicza medium*. Piotr Chojnacki, Sławomir Decyk, Maria Ornaf

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak

listopad

12–16.11.2025 *Malarstwo – oblicza medium*. Ewa Kubiak, Władysław Radziwiłłowicz, Zbigniew Taszycki

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak

17–23.11.2025 *Cyfrowe urzeczywistnienia*. Miłosz Margański, Kazimierz Raba

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak

24–30.11.2025 *Perspektywy Projektowania*. Dariusz Kuźma, Natalia Regimowicz, Wojciech Sypniewski, Karolina Tylka-Tomczyk

Kuratorka: Karolina Prymas-Jóźwiak

GALERIA AT

Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań

e-mail: galeriaat@wp.pl

www.galeria-at.siteor.pl

Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

październik

20-31.10.2025 *Przypadki Linii*. Natalia Brandt

Kurator: Tomasz Wilmański

listopad

17-28.11.2025 *Okoczy*. Marcin Berdyszak

Kurator: Tomasz Wilmański

grudzień

8-19.12.2025 *Czarne mleko*. Tomasz Wilmański

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, Bud. E, Poznań.

www.poznangalleries.com

październik

13.10–2.11.2025 *T(Ł)OK². Studenckie Koło Naukowe TOK*

Artyści i artystki: Natalia Piwonski, Maksym Małas, Maria Holc, Anna Sosnowska, Dominika Sołtysiak, Julia Kaczmarek, Wiktoria Podgórska, Zuzanna Siarkiewicz-Hoszowska, Aleksandra Gospodarek, Igor Wiercinski, Agnieszka Ciąder, Tatiana Rosa, Oliwia Przybyła, Wiktoria Rydellek, Katarzyna Bagińska, Adam Żabiński, Maja Kilian, Maria Nowak, Olga Niesyta, Oliwia Awuku, Patrycja Strykowska, Patrycja Turczyn, Michalina Musiał

Kuratorka: Aneta Wąsik

listopad

17–23.11.2025 *Dwie strony. Pracownia Projektowania Książki ASP. Pracownia Wydawnictw UAP*

Kurator: Piotr Marzol

17–30.11.2025 *KSIĄŻKI – PLAKATY*. Maciej Buszewicz

27.11–28.12.2025 *Między nami codzienność.* Joanna Górawska, Klaudia Majdowska KsyKsy

skala

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

sierpień

3-30.08.2025 *Free-drifters*. Teresa Rampazzi, Wilhelm Sasnal, Monika Sosnowska

wrzesień

5-20.09.2025 *"I Am Only What You Made Me"**. Ian Cheng, Mark Leckey, Hanna Lidén, Klara Lidén, Michael E. Smith

październik

12.10-1.11.2025 *SIX FILMS*. Agnieszka Polska

listopad

8-22.11.2025 *Public task*. Oleksandr Holiuk

GALERIA SZTUKI W MOSINIE

Galeria Mosina

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina

http://www.galeriamosina.pl/

Kierownik artystyczny Galerii: Dorota Strzelecka

wrzesień

14.09-12.10.2025 *Cztery cykle. Malarstwo*. Wojciech Korytowski

październik

28.10-7.12.2025 *Medium a kreacja*

Artyści i artystki: Wiesław Koronowski, Igor Mikoda, Martyna Pająk, Ireneusz Pachliński, Marcin Radziejewski, Konrad Smela

Kuratorzy: Igor Mikoda, Konrad Smela

Galeria Na Wysokim Poziomie UAP

Al. Marcinkowskiego 29

Poznań

Opieka: Piotr Macha

Opieka kuratorska: Zuzanna Szczepańska (do września 2025)

Zespół kuratorski: Dunia Kobusiewicz, Wiktoria Pietrzak, Filip Połaniecki (październik 2025 - maj 2026)

lipiec

27.06-18.10. 2025 *My Internal Diapason*, Miłosz Kędra. Kuratorka: Zuzanna Szczepańska

październik

27.10-07.12.2025 *Vernaculum*, wystawa zbiorowa

Zespół kuratorski: Dunia Kobusiewicz, Wiktoria Pietrzak, Filip Połaniecki

Osoby artystyczne: Wiktoria Pietrzak, Ada Kobusiewicz, Filip Połaniecki, Hubert Nowicki, Maciej Kołodziejczyk, Viktoriia Romaniuk, Karolina Bogucka, Antonina Napierała, Wiktoria Sobota, Agata Klewiado, Paweł Wandas, Klaudia Pawlak, Maciej Krajewski, Julia Kozłowska, Elwira Sztetner, Julia Piekutowska

grudzień

10.12-23.01.2026 *Przędza*, Alicja Zalewska. Kuratorka: Nat Białobrzeska

Nowa Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28, Poznań

www.poznangalleries.com

lipiec

25.07–10.08.2025 *MALARSTWO*

Wystawa prac Uczestniczek i Uczestników Uniwersytetu Artystycznego Trzeciego Wieku w Poznaniu rok akademicki 2024/2025

Kurator: Aleksander Radziszewski

Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna

wrzesień

5-21.09.2025 *yap yap i narra*. Gabriel Kryszpiniuk

Kurator: Paweł Dyczkowski

Koordynatorka: Ola Skubel

październik

1–14.10.2025 *Artystyczna OBECNOŚĆ Ewy Partum*

Kuratorka: Justyna Ryczek

21.10-9.11.2025 *Droga i drogi*. Monika Shaded, Marcin Lorenc

Kurator: Wojciech Gorączniak

listopad

14–30.11.2025 *BEYOND THE ZERO*. Franz John

Kurator: Marc Tobias Winterhagen

grudzień

5.12.2025 - 11.01.2026 8. edycja Studenckiego Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej im. prof. Józefa Kopczyńskiego

Galeria AULA UAP

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

październik

15.10.2025 *MORGENSZTERN*. Cyryl Ambroziak

Kurator: Paweł Dyczkowski

listopad

6–16.11.2025 Wystawa poplenerowa XXXI Ogólnopolskiego Pleneru Rysunkowo-Malarskiego im. Krystyny Drążkiewicz dla najzdolniejszych uczniów najstarszych klas liceów plastycznych, Rychwał 2025

20.11–3.12.2025 *REFLEKSY – RZEŹBY I PRACOWNIA RZEŹBY I OTOCZENIA – STUDYJNA*

Artyści i artystki: Zuzanna Bielak, Agnieszka Ciszewska, Rafał Kotwis, Martyna Pająk, Konrad Smela, Beata Szczepaniak, Witold Walny

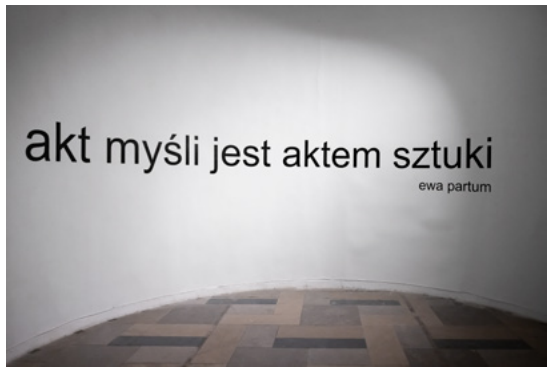
grudzień

5.12.2025–7.01.2026 RZEŹBA W OBIEGU IV

Artyści i artystki: Mariusz Białecki, Mariusz Burdek, Michał Furmaniak, Paweł Gostomski, Katarzyna Józefowicz, Małgorzata Kręcka-Rozenkranz, Marcin Plichta, Wojciech Sęczawa, Dariusz Sitek, Tomasz Skórka, Tomasz Sobisz, Paulina Stokowska, Jan Szczypka, Małgorzata Wiśniewska

Kurator: Tomasz Skórka

Wszystkie w Polu, Galeria Curators'Lab fot. UAP



Artystyczna OBECNOŚĆ Ewy Partum, Galeria Rotunda, fot. UAP

OKOCZY. Marcin Berdyszak, Galeria AT, fot. Filip Wierzbicki Nowak

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 Ryczek
Marta Smolińska

Sekretarzyni 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

Afiliacja 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

WYDZIAŁ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA

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).

ISSN 1232-6682

nakład 150 egz.