SPLOTY



Program rozwoju i promocji
młodych artystów
inspirowany twórczością
Józefa Czapskiego,
Andrzeja Wajdy
i Andrzeja Wróblewskiego

Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie



Sploty. Program rozwoju i promocji młodych artystów inspirowany twórczością Czapskiego, Wajdy i Wróblewskiego

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Plac Jana Matejki 13, 31-157 Kraków

WYSTAWA
Kuratorka i aranżacja wystawy
dr Natalia Buchta Stochel
Identyfikacja wizualna wystawy
Kaja Mucha

KATALOG
Projekt graficzny katalogu i druków towarzyszących wystawie
Kaja Mucha, Yaroslava Onokhina
Redakcja i korekta
Magdalena Wołoszyn-Cępa
Fotografie
Bartłomiej Basista, Światosław Lenartowicz
Audiodeskrypcje i teksty alternatywne
Katarzyna Janik

© teksty: Autorki i Autorzy
© Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2026

WYDAWCA
Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Plac Jana Matejki 13, 31-157 Kraków

ISBN: 978-83-67933-79-7

e-mail: wydawnictwo@asp.krakow.pl
www.wydawnictwo.asp.krakow.pl
© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2026

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego w ramach programu „Edukacja artystyczna 2026” oraz ze środków własnych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Spis treści

1. Wstęp **6**

2. Trzy splecione nici. Czapski. Wróblewski. Wajda
Anna Król 9

3. Prace mentorskie **24**
Moje zjawy, Natalia Buchta Stochel 25
Błyszcz, kolos na ołowianych nogach, Justyna Mędrala 29
Utrata widoku, Olga Pawłowska 35

4. Widzieć jasno w ciemności. O wspólnych wątkach i osobnych głosach młodej sztuki
Magdalena Urbańska **43**

5. Prace autorskie **64**
Kryzys, Aleksandra Knapik 65
A co, jeśli zniknie?, Nina Dziwoki 67
Cień I, *Cień II*, Patrycja Zagaja 69
Taras przy domku letniskowym, Hubert Kurkiewicz 71
Rozstrzelanie/Autoidentyfikacja, Heniek Czaja 73
Uchodzę, Kateryna Rodiuk 75
Uważność –Kadry Wajdy, Daniel Kopeć 77
Mapa, Michał Szczepanik 79
disegnami con le parole, Monika Chaberka 81

6. Wystawa **83**



Wstęp

Splot to nić, która nie istnieje sama. Pojedyncze włókno niewiele znaczy – dopiero przeplecione z innym zyskuje wytrzymałość, rysunek i sens. Tkanina powstaje z napięcia między osnową a wątkiem: jedno trwa, drugie przebiega w poprzek, a z ich spotkania wyłania się struktura, której żadne z nich nie potrafiłoby stworzyć w pojedynkę. Tę prostą figurę uczyniliśmy zasadą projektu „Sploty" – programu rozwoju i promocji młodych artystek i artystów, którego punktem wyjścia stało się dziedzictwo trzech wybitnych twórców związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie: Józefa Czapskiego, Andrzeja Wajdy i Andrzeja Wróblewskiego.

Każdy z nich pozostawił po sobie inny rodzaj spojrzenia. Czapski – malarz, pisarz i świadek historii – uczył, że patrzenie jest formą uwagi i wierności: że kolor, światło i codzienny, pozornie nieważny fragment rzeczywistości mogą unieść ciężar doświadczenia. Wajda, zanim stał się jednym z najważniejszych twórców kina europejskiego, studiował w krakowskiej Akademii malarstwo; do końca myślał obrazem, a pamięć zbiorową traktował jako materię, którą trzeba wciąż na nowo przepracowywać. Wróblewski, w swojej krótkiej, intensywnej twórczości, szukał języka zdolnego wypowiedzieć to, co po wojnie wydawało się niewyrażalne – ciało, stratę, samotność człowieka wobec historii.

Trzy biografie, trzy media, trzy temperamenty – a jednocześnie wspólne przekonanie, że sztuka jest sposobem rozumienia świata, a nie jedynie jego ozdobą.

Założeniem projektu nie był hołd. Dziedzictwo nie zostało tu potraktowane jak zamknięty rozdział, który należy z szacunkiem odtworzyć, lecz jak osnowa – trwała, ale otwarta na nowe przeploty. Zamiast pytać, jak powtórzyć gesty patronów, pytaliśmy, co z ich spojrzenia pozostaje żywe dziś: jakie tematy, napięcia i sposoby widzenia mogą zostać podjęte przez pokolenie, które dorasta w zupełnie innym świecie, a mimo to mierzy się z podobnymi pytaniami o pamięć, tożsamość, świadectwo i odpowiedzialność obrazu. „Sploty" są więc przede wszystkim twórczą reinterpretacją – odczytaniem dorobku Czapskiego, Wajdy i Wróblewskiego z perspektywy współczesności.

Drugą nicią projektu jest relacja mistrzowska. Dziewięcioro laureatek i laureatów programu – Kateryna Rodiuk, Daniel Kopeć, Hubert Kurkiewicz, Michał Szczepanik, Patrycja Zagaja, Heniek Czaja, Nina Dziwoki, Monika Chaberka oraz Aleksandra Knapik – pracowało pod opieką trzech mentorek: dr Justyny Mędrali, Olgi Pawłowskiej oraz dr Natalii Buchty Stochel. Mentoring rozumiemy tu nie jako przekazywanie gotowych rozwiązań, lecz jako towarzyszenie w procesie: rozmowę, krytyczne wsparcie i wspólne poszukiwanie formy dla własnej wypowiedzi. Dlatego na wystawie obok realizacji młodych twórczyń i twórców pokazujemy również prace mentorek. Ich zestawienie pozwala zobaczyć, jak inspiracja przepływa między pokoleniami – od twórczości patronów, przez doświadczenie mentorek, po język najmłodszych artystek i artystów – i jak w tym przepływie każde ogniwo wnosi coś własnego.

Tak jak różne włókna tworzą jedną tkaninę, tak na wystawie spotykają się odmienne media i strategie artystyczne. Malarstwo splata się z rysunkiem, instalacja z działaniem site-specific, a tradycyjne techniki warsztatowe z formami multimedialnymi. Ta różnorodność jest świadomym wyborem: program ma wspierać rozwój indywidualnych postaw, a nie narzucać wspólną estetykę. Każda z prezentowanych realizacji jest osobną odpowiedzią na dziedzictwo patronów, a zarazem częścią większej całości – splotu, w którym głosy wzajemnie się uzupełniają.

Projekt powstaje w szczególnym momencie. Rok 2026 został ogłoszony Rokiem Andrzeja Wajdy i Józefa Czapskiego, zbliża się również setna rocznica urodzin Andrzeja Wróblewskiego. W czasie, gdy pamięć o trzech patronach przywoływana jest w przestrzeni publicznej, „Sploty" proponują spojrzenie z innej strony – nie przez pryzmat jubileuszu, lecz przez pryzmat tego, co ich twórczość wciąż uruchamia w najmłodszych artystkach i artystach.

Integralną częścią programu jest niniejszy katalog. Gromadzi on dokumentację prac, teksty kontekstowe oraz materiały poświęcone twórczości Czapskiego, Wajdy i Wróblewskiego. Jest zarówno zapisem wystawy, jak i narzędziem promocji jej uczestniczek i uczestników – miejscem, w którym ich prace mogą trwać i docierać do odbiorców także po zamknięciu ekspozycji. Chcemy, by był kolejnym splotem: łączącym historię z teraźniejszością, doświadczenie z debiutem, a dziedzictwo – z tym, co dopiero się zaczyna.

Zadanie realizowane przez Akademię Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Edukacja artystyczna 2026". Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Natalia Buchta Stochel

Trzy splecione nici. Czapski. Wróblewski. Wajda

Anna Król

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie jest miejscem, w którym biografie Józefa Czapskiego (1896–1993), Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957) i Andrzeja Wajdy (1926–2016) przecinają się, tworząc zaskakujący splot.

Czapski studiował tu w latach 1920–1924, początkowo w pracowni Wojciecha Weissa, później Józefa Pankiewicza, a w 1992 roku Akademia nadała mu tytuł profesora honorowego. Wróblewski i Wajda przyszli do niej tuż po wojnie, jako przedstawiciele pokolenia, które – jak mówił Wajda – przeżyło „przypadkiem". Każdy z nich inaczej odpowiadał na pytanie o malarstwo i jego funkcję w drugiej połowie XX wieku. Dla Czapskiego było ono przede wszystkim sposobem widzenia, poprzez który zrozumie „fenomen życia i da mu wyraz plastyczny"[1], dla Wróblewskiego – narzędziem moralnej diagnozy świata, dla Wajdy – szkołą wyobraźni, którą przeniósł do kina, teatru, a wreszcie do działalności wystawienniczej i społecznej.

Dla młodych artystów, uczestników projektu edukacyjno-artystycznego „Sploty", realizowanego przez krakowską ASP, twórczość Czapskiego, Wróblewskiego i Wajdy jest przede wszystkim źródłem inspiracji, punktem wyjścia do stawiania pytań i budowania autorskich odpowiedzi. Dlatego też niniejszy esej przedstawia trzy postawy wobec obrazu: patrzenie, świadectwo i przekład. Splata je wspólny wątek – przekonanie, że sztuka zaczyna się od uważnego notowania świata, najczęściej ołówkiem, na kartce.

Aby zrozumieć napięcie, które łączy, a zarazem dzieli trzech artystów, trzeba się cofnąć do ich wspólnego rodowodu. Gdy późną jesienią 1920 roku Czapski rozpoczynał studia w Krakowie, autorytetem był dla niego Józef Pankiewicz – malarz, który przywiózł z Paryża przekonanie, że impresjonizm jest największą rewolucją w dziejach malarstwa; nie bez znaczenia były jego paryskie przyjaźnie, między innymi z Pierre'em Bonnardem. Pankiewicz wypracował własną metodę nauczania, podkreślając znaczenie

1 Janusz Marciniak, *Współczucie i współmyślenie. O współczesnym kontekście twórczości Józefa Czapskiego*, w: *Czapski – rówieśnik XX wieku*, red. Paweł Rodak, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2026, s. 171.

koloru i formy, analizy dawnego malarstwa i przede wszystkim – sztuki francuskiej. Od Pankiewicza wywodzi się postawa, która na dziesięciolecia ukształtowała polskie malarstwo: prymat koloru nad walorem, „malarstwa-malarstwa" nad opowiadaniem. Jej praktycznym wyrazem stał się Komitet Paryski, zawiązany w 1923 roku przez grupę studentów Pankiewicza. Kapiści – Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski, Józef Czapski i inni – wyjechali do Paryża w 1924 roku, mając środki na sześć tygodni, a pozostali tam przez sześć lat, kluczowych dla historii polskiej sztuki.

Po drugiej wojnie światowej to właśnie kapiści i malarze związani z szeroko rozumianym nurtem kolorystycznym – Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Eugeniusz Eibisch, Zbigniew Pronaszko – objęli pracownie reaktywowanej jesienią 1945 roku Akademii, obok profesorów wywodzących się z przedwojennej, młodopolskiej kadry, takich jak Wojciech Weiss czy Władysław Jarocki. Najwyżej w hierarchii tematów stanęła martwa natura, a miarą malarskiej uczciwości był Cézanne. Wajda opisywał to później z ironią, ale i z szacunkiem: profesorowie uważali, że malując przez całą okupację jabłka i pejzaże, wypełnili swój obowiązek, ponieważ „nie dali się zwariować". Jego pokolenie miało jednak zupełnie inne doświadczenie – studenci przychodzili z lasu, z Armii Krajowej, z powstania warszawskiego[2]. Szybko zrozumieli, że dla nich sprawą najważniejszą „nie jest odpowiedź na pytanie: jak mamy malować, tylko: co chcemy powiedzieć przez malarstwo światu"[3]. Odpowiedzią na tę potrzebę była Grupa Samokształceniowa, założona w październiku 1948 roku przez Andrzeja Wróblewskiego i jego przyjaciół. W jej zebraniach uczestniczyli, w zmiennym

2 Andrzej Wajda, *Andrzej Wróblewski znany. O malarzu opowiada Andrzej Wajda*, w: *Wróblewski według Wajdy*, katalog wystawy, red. Anna Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2015, s. 54.

3 Andrzej Wajda, [wypowiedź], cyt. za: Anna Król, *Wajda. Wróblewski. Ich Akademia*, katalog wystawy, Galeria ASP w Krakowie, Kraków 2018, s. 5.

składzie, między innymi Andrzej Wajda, Witold Damasiewicz, Konrad Nałęcki, Andrzej Strumiłło, Przemysław Brykalski, Ali Bunsch i Barbara Gąsiorowska. Znamienne, że wystawa martwych natur i portretów zorganizowana przez Grupę odbyła się w hali fabrycznej, wśród maszyn i stalowych konstrukcji – w przestrzeni symbolicznie przeciwstawnej akademickiej pracowni. Wajda wspominał, że Wróblewski projektował nawet wspólną wystawę o znormalizowanym formacie obrazów, z postaciami o określonych wymiarach i kolorami „bez niuansów". Projekt się nie powiódł, bo nikt nie chciał się poddać „reżimowi Andrzeja", ale cotygodniowe spotkania stały się miejscem rozmów, na które w Akademii nie było miejsca.

Łatwo byłoby opisać ten konflikt jako proste starcie pokoleń: z jednej strony kapiści i ich estetyzm, z drugiej zbuntowani młodzi, domagający się sztuki zaangażowanej. Postać Czapskiego komplikuje jednak ten schemat. On sam, uczeń Pankiewicza i współtwórca kapizmu, po latach przyznawał z żalem, że francuska „radość malarstwa" przeciągnęła go w swoją stronę tak bardzo, iż jego „tragiczny stosunek do świata prawie nie znalazł odbicia" w obrazach[4]. Doświadczenie, które dla młodych było punktem wyjścia, Czapski znał aż nazbyt dobrze: sowiecka niewola, obozy w Starobielsku i Griazowcu, wreszcie poszukiwanie zaginionych polskich oficerów. Pytanie o to, jak pogodzić wierność oku z wiernością historii, było więc wspólne wszystkim trzem. Różniły ich odpowiedzi.

Czapski: „malarz szmat"

Mimo że Czapski był zarówno malarzem, jak i pisarzem, to tym osobistym zapisem jego widzenia pozostają jednak

4 Józef Czapski w rozmowie z Piotrem Kłoczowskim, 1989.

dzienniki, prowadzone od początku lat czterdziestych aż do śmierci. Słowo przenika się w nich z rysunkiem: notatki z lektur i rozmów sąsiadują ze szkicami twarzy, wnętrz, przechodniów, pospiesznie uchwyconych scen z ulicy, kawiarni czy metra. Dziennik nie jest tu ilustrowanym pamiętnikiem, lecz warsztatem – miejscem, w którym widzenie zostaje po raz pierwszy zanotowane, zanim stanie się (albo nie stanie) obrazem.

Najważniejszymi mistrzami byli dla Czapskiego Cézanne i Bonnard. Cézanne'a cenił za „pobożną wierność naturze", Bonnard ukazał mu siłę codzienności, swoistą czułość wobec ludzi i rzeczy. Ten „mistyk codzienności"[5] utrwalał chwile, obrazy, które mu się zjawiały, zazwyczaj te najbardziej powszednie, niezasługujące na uwagę.

> W kawiarni: noga kobiety i kawałek spódnicy w deseń. Noga splątana z nóżkami *moderne* krzesła. Ta kobieta wcale mnie nie interesuje, ale tę pokręconą nogę razem z krzesłem chcę, muszę ją notować. [...] Moje odkrywanie świata to odkrywanie form czy układów istniejących na świecie, które nas otaczają i których przeważnie nie zauważamy[6].

> [...] skrawek pustki czy byle szmaty wytworzyły mi najważniejsze przeżycia mojego malarstwa[7].

Kluczem do zrozumienia Czapskiego jest pojęcie „widzenia", które sam łączył z proustowskim „widzieć jasno w zachwyceniu". Widzenie nie zależy od rangi motywu. Ta demokracja spojrzenia ma wymiar etyczny. Czapski zatrzymuje w kadrze to, co zwykle uchodzi uwadze: pasażera w metrze, samotną postać w poczekalni, przedmiot na stole.

> Ale naprawdę nie mogę się skarżyć, bo mam tak szczęśliwe widzenie chustki na starym stole, który już 100 razy malowałem, że najpiękniejszy pejzaż świata nie mógłby mnie wzruszyć więcej.

5 Określenie Jerzego Wojciechowskiego, zob. Jerzy Wojciechowski, *Kawiarnia z niebieskim robotnikiem albo Ona nic nie zamawia – szelma*, w: *Uchwycić życie. Obrazy i rysunki Józefa Czapskiego i Zbysława M. Maciejewskiego z kolekcji prywatnych*, katalog wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2026, s. 17.

6 Józef Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, oprac. Joanna Pollakówna, Oficyna Literacka, Kraków 1986, s. 67.

7 Józef Czapski, *Listy o malarstwie*, red. Mateusz M. Bieczyński, Janusz Marciniak [adresat listów], Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, Poznań 2019, s. 72.

> Moje ostatnie płótno to kawałek obrusa i kawałek czerwonego szlafroka na tymże stole. Zrobiłem z tego martwą, chyba dziś najlepszą, którą ofiarowałem Elżbiecie, więc ją zobaczysz. Moja najlepsza bratowa, która maluje, powiedziała mi: „Są malarze, którzy się nazywają np. Malarz korony cierniowej Chrystusa albo Malarz Madonny, a Ciebie będą nazywać Malarz szmat". Chciałbym naprawdę zasłużyć na taką nazwę[8].

Jego obrazy powstałe po 1947 roku, gdy w domu „Kultury" w Maisons-Laffitte powrócił do regularnego malowania, zyskują większy dramatyzm i zbliżają się do ekspresjonizmu. Kadr bywa ucięty, perspektywa zaskakująca, kolor gwałtowny. To, czego kapistowska „radość malarstwa" nie wpuściła do jego wczesnych płócien, wraca jako napięcie formy. Wierny tematowi Czapski nigdy nie chciał go jednak „opowiadać" – temat miał być malarsko przedstawiony, a nie zilustrowany. Doświadczenie wojny nie znalazło w malarstwie Czapskiego bezpośredniego zapisu, znalazło go natomiast w jego działaniu. W sowieckiej niewoli i w drodze ku wolności wyłącznie rysował. W obozie w Griazowcu, w latach 1940–1941, wygłaszał dla współwięźniów wykłady o *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, odtwarzając dzieło z pamięci, bez dostępu do książek. Ten gest można uznać za najczystszą postać działania artystycznego: sztuka nie jako przedmiot, lecz jako wspólnotowa praktyka pamięci, pozwalająca zachować człowieczeństwo w warunkach jego zaprzeczenia. Proust – pisarz pamięci mimowolnej, wydobywającej przeszłość z drobnego wrażenia zmysłowego – był tu patronem nieprzypadkowym.

Przez dziesięciolecia twórczość Czapskiego była w PRL objęta zapisem cenzury. Poza dwiema wystawami w 1957 roku – w Muzeum Narodowym w Poznaniu i w krakowskim

8 Tamże, s. 77–78.

Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych – jego obrazy wróciły do kraju dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W 1992 roku, na rok przed śmiercią artysty, trzy Muzea Narodowe – w Krakowie, Poznaniu i Warszawie – pokazały wystawę *Józef Czapski. Malarstwo ze zbiorów szwajcarskich*, obejmującą 178 prac. W tym samym roku krakowska ASP mianowała go swoim profesorem honorowym, zamykając symbolicznie krąg rozpoczęty w pracowni Pankiewicza. Zarazem pisarstwo Czapskiego o sztuce należy do najważniejszych w polskim piśmiennictwie XX wieku[9].

Wróblewski: obraz, który pomaga odróżnić dobro od zła

Andrzej Wróblewski przybył do Krakowa w 1945 roku jako repatriant z Wilna. W ciągu zaledwie dwunastu lat pracy stworzył dzieła uznawane dziś za jedne z najważniejszych w polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku. Jego droga była drogą radykalnych zwrotów. Początkowo był przekonany, że „potrafi wyrazić abstrakcją rewolucję": abstrakcja miała pokazać rewolucjoniście „klimat jego duszy", umocnić go swą wewnętrzną logiką i „natchnąć wiarą w siebie i w przyszłość". Wkrótce jednak postanowił malować obrazy „przykre jak zapach trupa", a od sztuki zażądał tematu, zaangażowania i czytelności – formy „możliwie pozbawionej przekształceń, fotograficznej, jak najbardziej zgodnej z potocznym widzeniem". Wróblewski nie poprzestał na postulatach. Sformułował „receptę" na współczesny obraz: jednakowy format, intensywne kolory, figury naturalnej wielkości, realizm połączony z deformacją. Według niej powstała seria *Rozstrzelań* (1948–1949) – cykl, który pozostaje

9 Józef Czapski, *Józef Pankiewicz*, Zakłady Wydawnicze M. Arct, Warszawa 1936; tenże, *O Cézanne'ie i świadomości malarskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937; tenże, *Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960; tenże, *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983.

najmocniejszą polską malarską wypowiedzią o wojnie i śmierci i który można zestawiać z najważniejszymi obrazami tego tematu w sztuce światowej. Rozstrzeliwani u Wróblewskiego nie są heroiczni; są bezbronni, zdeformowani, często pozbawieni twarzy. Kolor przestaje opisywać światło, a zaczyna oznaczać śmierć. To, co u kapistów było przedmiotem kontemplacji, tutaj staje się nośnikiem dramatu.

Okres socrealizmu z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych pozostaje w biografii Wróblewskiego czasem trudnym i różnie ocenianym. Niemniej w ostatnich dwóch latach życia artysta wypracował własną wersję figuracji, uznaną przez krytyków za jeden z najbardziej dojmujących przykładów sztuki egzystencjalnej. W gwaszach, akwarelach, monotypiach i kilkunastu obrazach olejnych pojawiają się postaci samotne, tragiczne, uprzedmiotowione i zniewolone. To obrazy o śmierci, nieuniknionym rozpadzie i bezwzględnym przemijaniu – o człowieku zdążającym ku śmierci. Wróblewski zmarł tragicznie w Tatrach w marcu 1957 roku, mając trzydzieści lat.

Wśród prób uporządkowania jego dorobku szczególnie inspirująca jest propozycja Andrzeja Wajdy, przygotowana na wystawę *Wróblewski według Wajdy* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w 2015 roku[10]. Wajda wyróżnił cztery obszary: *Wróblewskiego z natury* – obrazy z codziennymi, banalnymi przedmiotami, z wagą, z teczką czy z własnymi butami, *Wróblewskiego z wyobraźni* – serię *Rozstrzelań*, obrazy żywych i martwych; *Wróblewskiego z pamięci* – kompozycje ukazujące „kontrasty społeczne", takie jak *3 × Tak*, *Dworzec* czy *Sklepikarz*; wreszcie *Wróblewskiego na temat* – wojny, przyszłości i tego, co nadchodzi. Punktem wyjścia ekspozycji była kompozycja *Cień*

10 Zob. katalog tej wystawy: *Wróblewski według Wajdy*, dz. cyt.

Hiroszimy z 1957 roku[11]. Klasyfikacja ta ma wartość nie tylko porządkującą. Pokazuje, że Wróblewski, kojarzony przede wszystkim z wielkim tematem uniwersalnym, był również malarzem przedmiotu – i że w tym punkcie jego droga nieoczekiwanie zbliża się do drogi Czapskiego. Portret butów czy wagi to motywy z tego samego porządku co „kubek lub chustka na starym, brudnym stole". Różnica polega na funkcji: u Czapskiego przedmiot jest pretekstem do zachwytu, u Wróblewskiego – śladem ludzkiej obecności, a często nieobecności. Zwykła rzecz staje się świadkiem.

Wróblewski był nie tylko malarzem, ale także organizatorem, teoretykiem i polemistą. Grupa Samokształceniowa była formą działania wykraczającą poza wytwarzanie obrazów: obejmowała dyskusje, programy, wystawy w niecodziennych przestrzeniach i projekty wspólnych realizacji. Jej hasło – „Chcemy namalować obraz, który by pomagał odróżnić dobro od zła" – brzmi dziś jak wyznanie wiary w moralną siłę sztuki. Można je uznać za naiwne; można też dostrzec w nim pytanie, które powraca w każdej epoce kryzysu: czy obraz może cokolwiek zmienić? Wróblewski odpowiadał twierdząco, lecz nigdy łatwo. Jego twórczość jest zapisem nieustannej korekty – kolejnych prób znalezienia formy dla prawdy, która wymyka się formie.

Po śmierci artysty pozostały tysiące prac na papierze: szkiców, studiów, notatek. Ten ogromny zbiór pokazuje, że także dla Wróblewskiego papier był pierwszym miejscem myślenia – laboratorium, w którym idee zderzały się z widzeniem.

Wajda: malarz, który wybrał kino

„Od lat wielu recenzentów dostrzegało w moich filmach wpływy malarstwa. Nigdy się tego nie wypierałem" – pisał

11 Zob. tamże.

Andrzej Wajda[12]. Nie jest to zjawisko wyjątkowe. Wielu twórców światowego kina inspirowało się sztuką, przede wszystkim malarstwem. Komponowali swoje arcydzieła filmowe niczym obrazy. Ingmar Bergman, David Lynch, Akira Kurosawa czy Federico Fellini reinterpretowali dzieła sztuki, tworząc kanoniczne już dzisiaj kadry wizualne. Do tej „wielkiej czwórki" można dołączyć Andrzeja Wajdę, jednakże jego przypadek zdaje się inny. Wyobraźnia artystyczna reżysera była tak zdominowana przez sztuki plastyczne, przede wszystkim przez malarstwo i rzeźbę, iż wydaje się, że myślał, komponował i tworzył obrazami, jak malarz, którym chciał być i – mimo że nie ukończył studiów malarskich w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – był. Ten szczególny sposób widzenia Wajdy poprzez obraz, jego kompozycję, budowę przestrzeni, szczególną barwę, światło oraz ikonografię bez wątpienia ukształtowały studia, lecz zapewne nie tylko. Dla Wajdy reżysera ważni byli zarówno artyści, jak i ich konkretne dzieła, których interpretacje i transpozycje możemy odnaleźć we wszystkich jego obrazach filmowych[13]. Stanisław Rodziński, przyjaciel z krakowskiej ASP, ujął to jeszcze dobitniej: proces twórczy Wajdy reżysera „urodził się przed sztalugą" i ma swój początek „w wizji i w typie wyobraźni malarza"[14].

Wajda studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby krakowskiej ASP od października 1946 do lipca 1949 roku, po czym podjął studia w szkole filmowej w Łodzi. Wspomnienie Wajdy o pierwszym *Rozstrzelaniu* należy do najważniejszych tekstów o relacji malarstwa i kina w polskiej kulturze:

> Być może ta godzina, w której oglądałem pierwsze *Rozstrzelanie* Wróblewskiego, była najważniejszym momentem w moim życiu. Być może wtedy właśnie zrezygnowałem

12 Andrzej Wajda, *To lubię*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1996.

13 Zob. także: Tadeusz Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1987; Dariusz Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy" 1996/1997, nr 15–16, s. 145–183; Anna Król, *Andrzej Wajda i sztuki plastyczne*, wajdaarchiwum.pl/sciezki-tematyczne/andrzej-wajda-i-sztuki-plastyczne (dostęp: 7.02.2026).

14 Stanisław Rodziński, *Kapusta*, „Pokaz" 2000, nr 29, s. 30.

> z malowania, żeby szukać dla siebie innej drogi. Być może wtedy zrozumiałem, że nasze pokolenie jest pokoleniem synów, którzy muszą opowiedzieć los swoich ojców, bo umarli nie mogą już mówić[15].

> Porzuciłem malarstwo, aby w moich czterech filmach zmierzyć się z tym samym tematem, ale już tylko na ekranie[16].

W tym wyznaniu zawiera się cała poetyka wczesnego Wajdy. Kino staje się kontynuacją malarstwa innymi środkami; obowiązek wobec zmarłych, który Wróblewski wypełniał na płótnie, Wajda przenosi na ekran. Nieprzypadkowo nazywa przyjaciela kontynuatorem „wielkiej linii polskich artystów romantycznych, tych, którzy są do nas posłani przez zmarłych" i dodaje: „Świat jest brzydki i dopiero sztuka nadaje mu sens i formę". Ślady obrazów Wróblewskiego można odnaleźć w *Pokoleniu* (1954) i w *Krajobrazie po bitwie* (1970), a we *Wszystkim na sprzedaż* (1968) bohater – *alter ego* reżysera – ogląda wystawę Wróblewskiego, specjalnie zaaranżowaną na potrzeby filmu w warszawskiej sali wystawowej przy ulicy Mazowieckiej. Przyjaźń miała także wymiar praktyczny. W lutym 1956 roku Wajda pomógł Wróblewskiemu zorganizować pierwszą indywidualną wystawę – trzydzieści sześć rysunków w Klubie Związku Literatów Polskich w Warszawie. W styczniu 1958 roku wraz z Janem Tarasinem, Andrzejem Pawłowskim i Andrzejem Strumiłłą przygotował pośmiertną wystawę malarza w krakowskim Pałacu Sztuki. Prawie sześćdziesiąt lat później, w 2015 roku, ekspozycja *Wróblewski według Wajdy* zainaugurowała działalność Galerii Europa – Daleki Wschód, nowego skrzydła Muzeum Manggha. Była zapewne „odpowiedzią sobie samemu na nienakręcony nigdy film o przyjacielu"[17].

15 Andrzej Wajda, *Maluj, maluj, i tak Matejką nie zostaniesz…*, w: *Wróblewski według Wajdy*, dz. cyt., s. 61.

16 Andrzej Wajda, *Wróblewski*, w: *Wróblewski według Wajdy*, dz. cyt., s. 8.

17 Tamże. Podczas aranżacji wystawy powstał film dokumentujący pracę nad ekspozycją.

Szczególnym działaniem artystycznym Wajdy była wystawa *To lubię*, zorganizowana w 1996 roku przez Muzeum Narodowe w Krakowie w Pałacu Sztuki, w ramach Festiwalu Kraków 2000. Wajda wybrał dziewięćdziesiąt sześć dzieł pięćdziesięciu twórców – obrazów, rzeźb, grafik i rysunków, od Grottgera, Matejki, Malczewskiego i Wojtkiewicza po Wróblewskiego i Alinę Szapocznikow – napisał komentarze do każdej grupy prac i zaprojektował układ ekspozycji oraz katalogu[18]. Wystawa była „skrajnie osobistym" *credo*, a zarazem próbą odpowiedzi na pytania: czy jest coś, co wyróżnia polską sztukę z europejskiej tradycji, czy to wyłącznie „stygmat tematu" i czy jesteśmy w Europie jedynie „papugą narodów"? Wajda nie dawał prostych odpowiedzi. Przyznawał, że „malarstwo powstaje «z oka», a nie tylko «z głowy»" i że najważniejsza jest świadomość malarska – w tym punkcie zgadzał się z Czapskim i z całą tradycją kapistowską. Zaraz jednak pytał, czy Matejkę i Malczewskiego „zgubił temat, patriotyzm i miłość do ojczyzny", czy raczej „łatwość, z jaką przychodziło im samo malowanie"[19]. To pytanie streszcza spór, który przetoczył się przez krakowską Akademię w drugiej połowie lat czterdziestych. Wajda go nie rozstrzyga, lecz czyni z niego zasadę kuratorską: zestawia dzieła „ucukrowane" w narodowej świadomości z tymi, których powstawania bywał świadkiem.

Wreszcie – notatniki. Wajda przez całe życie rysował i szkicował, bo w ten sposób przeżywał świat. Zapisywał w nich twarze, sytuacje, pomysły na kadry i sceny, uwagi z lektur i podróży. Jego zdanie mogłoby posłużyć za motto całego tego eseju: „Świat jest cudowny, ale nasza pamięć słaba i mdła. Naprawdę pozostaje w niej tylko to, co zostało zanotowane ołówkiem na papierze"[20]. Nowa historia

18 Rozszerzona wersja katalogu ukazała się jako album: Andrzej Wajda, *To lubię. Inspiracje,* Wydawnictwo Multiart Antoni Rodowicz, Warszawa 2019.

19 Tamże.

20 Cyt. za: Anna Król, *Andrzej Wajda: szkicownik*, w: *Wajda. Człowiek z Gdańska. Wystawa rysunków, akwarel i plakatów z kolekcji Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha na Uniwersytecie Gdańskim*, red. Joanna Kamień, Anna Król, Kamil Zeidler, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021, s. 111.

i kultura umiejscawia szkicownik wewnątrz szeroko rozumianych praktyk artystycznych i kuratorskich[21]. Szkicownik staje się ważnym, często niezbędnym elementem wystaw, gdyż ujawnia warsztat twórcy, odkrywa przed publicznością aspekty procesu kreacji, pozornie umożliwiając podglądanie artysty. Szkicownik to szczególnego rodzaju forma, którą dzisiaj, w XXI wieku, trudno traktować tylko jako element warsztatu, etap powstawania dzieła. Oczywiście niezmiennie pełni także tę funkcję, na przykład w praktyce filmowej i teatralnej Wajdy. Szkicownik jest jednak czymś znacznie więcej. To zbiór śladów, przede wszystkim autobiograficznych, świadectwo doświadczania świata, kształtowania się idei, zapis historii działania, ćwiczenie wyobraźni i pamięci. To także, a może przede wszystkim, zbiór rozmaitych potencjalności. Można zatem interpretować szkicownik jako „krótką historię przyszłości" – doświadczanie możliwości[22].

Wystawa *Wajda. Wróblewski. Ich Akademia*, przygotowana z okazji jubileuszu dwustulecia krakowskiej ASP i adresowana przede wszystkim do studentów rozpoczynających naukę, pokazała część tysięcy prac na papierze, które pozostawili obaj przyjaciele – ich sposób komunikowania się ze światem[23].

Czapski, Wróblewski i Wajda: splot tych trzech postaw pozwala wyodrębnić trzy modele działania artystycznego, które nie wykluczają się, lecz wzajemnie przenikają.

Pierwszym jest patrzenie. Czapski uczy, że sztuka zaczyna się od gotowości na zaskoczenie – na wstrząs, który przychodzi „wtedy, kiedy ci jest najniewygodniej". Uczy też, że nie ma motywów lepszych i gorszych: koc

21 *Recto Verso. Redefining the Sketchbook*, red. Angela Bartman, Nagel El-Bizri, Douglas Gittens, Routledge, London 2014.

22 Anna Król, *Andrzej Wajda: szkicownik,* dz. cyt., s. 111–120.

23 Anna Król, *Wajda. Wróblewski. Ich akademia*, dz. cyt.

może się stać górą, a kubek na brudnym stole przewyższyć najpiękniejsze szczyty świata. Ta lekcja ma dziś szczególne znaczenie w kulturze przesyconej obrazami, w której uważne patrzenie staje się formą oporu wobec obojętności.

Drugim jest świadectwo. Wróblewski pokazuje, że obraz może być aktem moralnym – próbą odróżnienia dobra od zła i użyczenia głosu tym, którzy nie mogą już mówić. Jego twórczość jest jednocześnie przestrogą: dowodem, jak łatwo ideowy radykalizm może zostać zawłaszczony przez doktrynę i jak wiele wysiłku kosztuje odzyskanie własnego języka.

Trzecim jest przekład. Wajda przenosi doświadczenie malarskie do kina i teatru, a potem do przestrzeni wystawy i instytucji. Jego droga dowodzi, że rezygnacja z jednego medium nie musi oznaczać porzucenia malarstwa – może być jego kontynuacją innymi środkami. Wajda kurator, Wajda fundator Mangghi i Wajda autor *To lubię* to ten sam artysta, który przed sztalugą uczył się widzieć.

Wspólnym mianownikiem tych postaw jest rysunek – szybka notatka, zapis chwili widzenia, ślad pamięci. *Dzienniki* Czapskiego, tysiące prac na papierze Wróblewskiego i notatniki Wajdy tworzą razem archiwum, które jest czymś więcej niż dokumentacją. To pracownia myślenia, w której obraz powstaje, zanim zostanie namalowany, sfilmowany lub opowiedziany. Także w tym sensie trzej artyści pozostają ze sobą spleceni: każdy z nich wierzył, że to, czego nie zanotowano, przepada.

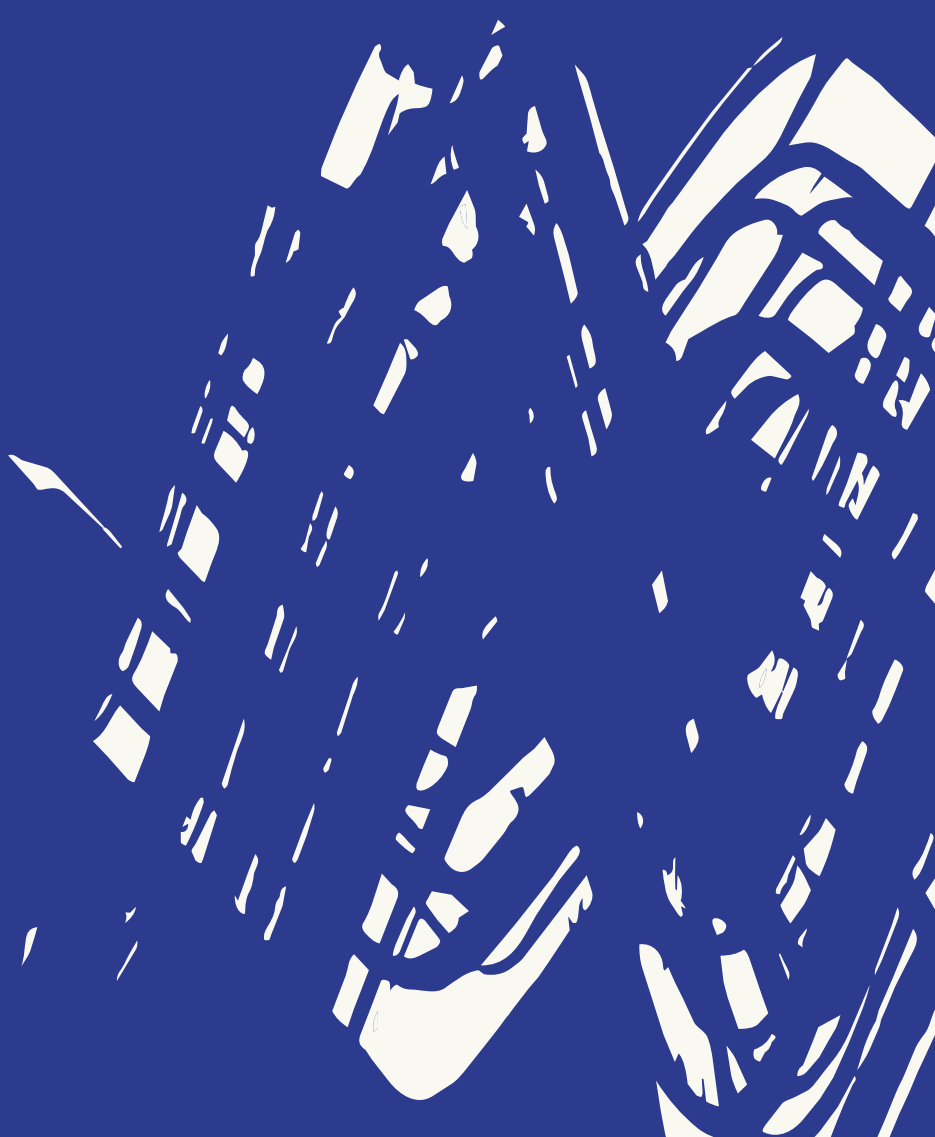
***

Program „Sploty” zakłada, że dziedzictwo Czapskiego, Wróblewskiego i Wajdy nie jest zbiorem gotowych odpo-

wiedzi, lecz źródłem pytań, a finałowa wystawa ma być nie tyle podsumowaniem, ile miejscem spotkania różnych postaw twórczych. Jakie to pytania? Co znaczy dziś „widzieć jasno w zachwyceniu", gdy obrazów jest więcej niż kiedykolwiek? Czy sztuka może jeszcze pomagać „odróżnić dobro od zła", nie popadając w propagandę? Jak przenosić doświadczenie z jednego medium do drugiego – z płótna na ekran, z ekranu do przestrzeni, z przestrzeni do wspólnoty?

Czapski, Wróblewski i Wajda odpowiadali na te pytania w warunkach wojny, niewoli, emigracji i cenzury. Młodzi artyści odpowiadają na nie w świecie kryzysu klimatycznego, napięć politycznych i cyfrowego nadmiaru. Okoliczności są inne, ale gest pozostaje podobny: zatrzymać się, zobaczyć, zanotować. Splot w nazwie programu nie łączy więc tylko trzech biografii. Jednoczy pokolenia, które w różnych czasach uczyły się w tej samej Akademii, że obraz – namalowany, narysowany, sfilmowany – jest sposobem bycia w świecie i odpowiedzialności za niego.

Prace mentorskie



Moje zjawy

Natalia Buchta Stochel

Moje zjawy to osobista reinterpretacja motywu *Hyakki-yakō* – japońskiego wyobrażenia nocnego pochodu stu demonów i zjaw, które w szczególnych chwilach przemierzają świat ludzi. Zjawy nie są tu jednak duchami w dosłownym sensie, lecz metaforami emocji, wspomnień, lęków i relacji – przeżytych, wypartych bądź wyobrażonych. W duchu myśli Josepha Campbella można widzieć w nich „dziwaczne byty" i „groźne dżiny" nieświadomości, które wynurzają się niespodziewanie, przywołane słowem, zapachem czy obrazem, niosąc w sobie możliwość przemiany.

Podobny mechanizm odnajdujemy u Marcela Prousta, u którego smak magdalenki otwiera zatopione krainy pamięci. Szczególnego wymiaru nadał mu Józef Czapski, który w obozie jenieckim w Griazowcu wygłaszał dla współwięźniów wykłady dotyczące *W poszukiwaniu straconego czasu*, odtwarzając dzieło z pamięci – przypominanie stawało się tam aktem ocalenia.

Kameralna, przypominająca szept forma pracy, oparta m.in. na przetworzonych dawnych fotografiach, bliska jest postawie Czapskiego diarysty. W swoich dziennikach przez ponad pół wieku łączył słowo z rysunkiem, rejestrując świat najzwyklejszy.



Moje Zjawy, 2026
instalacja (transfer graficzny na papierze)

Audiodeskrypcja

Natalia Bucha Stochel, *Moje zjawy*

Praca Natalii Buchty Stochel składa się z 39 portretów rozmieszczonych na białej ścianie w pięciu poziomych rzędach. Wizerunki wykonano na osobnych, jasnych arkuszach papieru o zbliżonych wymiarach. Portrety umieszczono blisko siebie, ale nieregularnie – pomiędzy niektórymi pozostawiono większe odstępy i puste fragmenty ściany. Powstały one za pomocą techniki transferu graficznego, polegającej na przenoszeniu wcześniej przygotowanego obrazu graficznego, w tym przypadku fotografii, na papierową powierzchnię.

Portrety przedstawiają twarze i głowy różnych osób, ukazane w zbliżonych wymiarach 220 na 290 centymetrów. Poszczególne wizerunki tworzą większą kompozycję, przypominającą zbiór starych fotografii lub galerię rodzinnych portretów.

Twarze są przedstawione w dużym zbliżeniu, bez tła i otoczenia. Niektóre patrzą przed siebie, na widza, inne przedstawione są z boku lub w delikatnym skręcie w lewo lub w prawo. To osoby w różnym wieku – dzieci, młodzi dorośli oraz ludzie starsi. Niektórzy mają okulary, inni krótkie lub dłuższe włosy, wyraźne zmarszczki albo nakrycia głowy. Część wizerunków jest uśmiechnięta, inne mają poważny, zamyślony lub obojętny wyraz. Niektóre osoby patrzą prosto przed siebie, pozostałe kierują wzrok w bok lub w dół.

Wizerunki wyglądają jak wycięte ze starych fotografii. Ich nieregularne krawędzie biegną wzdłuż zarysów głów, oddzielając twarze od pierwotnego tła. Zazwyczaj przedstawiają samą twarz, czasem również włosy, uszy, szyję lub

niewielki fragment ubrania. Zestawiono je blisko siebie, w rzędach, tworząc skupisko twarzy, które różnią się wyglądem, ale łączy je podobna skala i sposób przedstawienia.

Portrety wyglądają jak odbitki drukowane różnymi kolorami tuszu. Jedne są granatowe, inne delikatnie fioletowe lub ciemnobrązowe, niektóre zaś czerwone albo różowe. Każdy wizerunek utrzymany jest w odcieniach jednego koloru, od ciemnych, wyrazistych fragmentów po jasne, niemal białe partie twarzy. Na powierzchni portretów pojawiają się drobne przetarcia, plamy i ziarnista faktura, przypominająca ślady na starych, wyblakłych fotografiach. Miejscami rysy twarzy są wyraźne, podczas gdy w innych partiach zacierają się, jakby obraz stopniowo zanikał.

Praca *Moje Zjawy* powstała specjalnie na wystawę. Artystka konstruuje portret grupowy przywołujący wspomnienia i skojarzenia. Inspiracją jest tu japoński motyw *Hyakki-yakō*, czyli nocnego pochodu zjaw i niezwykłych istot. W interpretacji artystki zjawy przybierają jednak ludzkie twarze. Mogą przypominać osoby zapamiętane, spotkane kiedyś lub znane jedynie z fotografii. Niektóre wizerunki są wyraźne, inne niemal znikają, podobnie jak obrazy ludzi zachowane w pamięci.

Ważnym odniesieniem jest również twórczość Józefa Czapskiego, który w swoich dziennikach utrwalał codzienne obserwacje, drobne szczegóły i przypadkowo dostrzeżone postacie. Podobnie Natalia Buchta Stochel skupia uwagę na pojedynczych twarzach, wydobywając je z ich pierwotnego otoczenia. Są zarazem śladami dawnych emocji i obecną refleksją nad tematem przemijania.

Błyszcz, kolos na ołowianych nogach

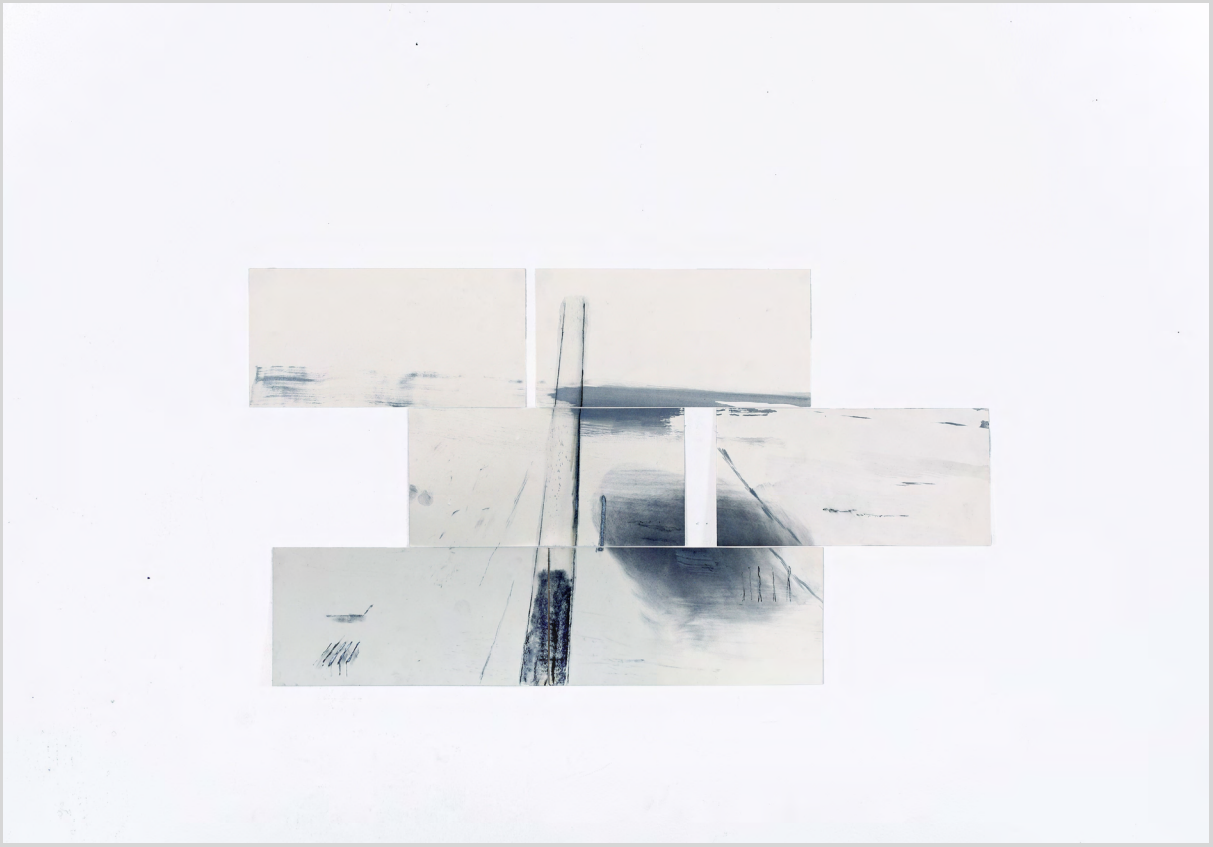
Justyna Mędrala

Moja praca odnosi się do procesu rysowania ołówkiem na papierze jako podstawowej formy notacji. Celem notowania jest zapis informacji, tak by została zarchiwizowana, zrozumiana, zapamiętana. Tutaj zapis ma charakter abstrakcyjny – jest śladem procesu, który polegał na kompulsywnym zagęszczaniu śladów i znaków w przestrzeni kartki.

Obok papieru o ścianę opierają się elementy zapożyczone z hutniczej rzeczywistości: ołowiane blachy wykonane z niezwykle miękkiego ołowiu, który bez wewnętrznego rdzenia nie utrzymałby nadanej mu formy. W tej instalacji rolę rdzenia pełni papier. Nawinięte na niego blachy przypominają wielkie ołówki. Nazwą i materiałem nawiązują do historycznych rysików – ołowianych pręcików, którymi rysowano, zanim upowszechnił się grafit. Instalacji towarzyszą rysunki przedstawiające kadr z filmu *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy: Nową Hutę widzianą z pokładu samolotu. Plastyczne rozwiązania formy rysunkowej sytuują ją pomiędzy fotograficznym cytatem z filmu i cytowaniem abstrakcyjnych obiektów z mojej instalacji.

Czytając ten abstrakcyjny, graficzny zapis, myślę o właściwościach ołowiu, o jego znaczeniu dla rozwoju ludzkości i o zastosowaniach znanych od kilku tysięcy lat. O toksycznym wytopie ołowiu z galeny, inaczej błyszczu ołowiu. O przemyśle, który przyspieszył nieodwracalne zmiany w ekosystemach, w geologii i w nas samych. I o tym, że ta kompozycja przypomina mi kolosa na ołowianych nogach: świat, który chwieje się na naszych oczach i którego powolnego, grawitacyjnego osuwania się jesteśmy świadkami.





Błyszcz, kolos na ołowianych nogach, 2026
instalacja (ołów, sucha pastela, grafit na podłożu papierowym), fragment



Błyszcz, kolos na ołowianych nogach, 2026
instalacja (ołów, sucha pastela, grafit na podłożu papierowym), fragment

Audiodeskrypcja

Justyna Mędrala, *Błyszcz, kolos na ołowianych nogach*

Instalacja Justyny Mędrali składa się z czterech obiektów: podłużnych, cylindrycznych form umieszczonych wewnątrz metalowej konstrukcji. Cylindry mają od 3 do 4 metrów długości i przypominają wielkie przemysłowe rury lub kominy. Są ustawione pod różnymi kątami, wewnątrz konstrukcji z cienkich metalowych profili, przypominającej rusztowanie lub otwartą klatkę. Metalowy stelaż ma 350 centymetrów wysokości, 100 centymetrów szerokości i 100 centymetrów długości. Instalacji towarzyszy 7 czarno-białych rysunków przedstawiających kadry z filmu *Człowiek z marmuru* w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1976 roku.

Dwa elementy instalacji wykonano z zastosowaniem blachy ołowianej. Pierwszy to kartonowa tuba o wysokości 300 centymetrów i średnicy 40 centymetrów, pokryta cienką blachą ołowianą. Papierowy rdzeń nadaje jej cylindryczny kształt i pozwala zachować formę. Drugi element to tuba o wysokości 350 centymetrów i szerokości 12 centymetrów, utworzona ze zwiniętej blachy ołowianej i przewieszona przez metalowe przęsła klatki. Ołów ma ciemnoszary, metaliczny kolor i delikatnie połyskującą powierzchnię, której odcień zmienia się od niemal czarnego po srebrzysty.

Trzeci obiekt to duża tuba zwinięta z kartonu, o wysokości 400 centymetrów i średnicy 20 centymetrów, której powierzchnię gęsto pokryto śladami ołówka. Wielokrotnie nakładany grafit tworzy niemal jednolitą, gładką, ciemnoszarą powierzchnię o metalicznym połysku.

Czwarty obiekt to tuba zwinięta z kartonu, o wysokości 380 centymetrów i średnicy 30 centymetrów, której powierzchnię szczelnie pokryto czarnym pastelem suchym. Jej powierzchnia jest bardziej matowa, choć miejscami połyskują na niej drobne cząsteczki pigmentu, przypominające sadzę lub pył przemysłowy.

Gęsto nakładane ślady grafitu i pastelu sprawiają, że papier traci swój pierwotny wygląd i zaczyna przypominać metal. Wszystkie cylindry łączy wydłużony kształt, ale różnią się fakturą i sposobem odbijania światła. Umieszczone w wąskiej przestrzeni metalowej konstrukcji przywodzą na myśl fragment przemysłowej instalacji lub fabrycznego krajobrazu.

Towarzyszące instalacji rysunki wykonano czarnym pastelem na białym, prostokątnym arkuszu papieru o wymiarach 15 na 30 centymetrów. W przestrzeni wystawy są prezentowane na przeciwległy do instalacji ścianach. Jeden z rysunków zawieszono oddzielnie, natomiast pozostałe sześć zestawiono ze sobą w jedną kompozycję, przypominającą układankę z puzzli. Poszczególne jego fragmenty tworzą wspólnie jeden obraz.

Rysunki są wykonane w bardzo uproszczony, szkicowy sposób. Na białym tle widoczne są czarne i szare smugi, ukośne i pionowe linie oraz szerokie, miejscami rozmazane ślady pastelu. Niektóre kreski są ostre i wyraźne, inne miękkie, roztarte i rozmyte. Linie i smugi układają się w zarysy fragmentów krajobrazu, jednak przedstawione formy pozostają nieostre i trudne do jednoznacznego rozpoznania.

Na wystawie instalacja jest częściowo oświetlona światłem rzutnika, padającym ukośnie od dołu, z lewej strony.

Jasne refleksy podkreślają zaokrąglone kształty cylindrów, metaliczny połysk ołowiu i grafitu oraz drobne cząsteczki na powierzchni czarnego pastelu. Metalowe profile konstrukcji rzucają wyraźne, geometryczne cienie.

Zestawienie papieru, grafitu i ołowiu nawiązuje do historii techniki rysunku. Zanim zaczęto powszechnie używać grafitu, do rysowania służyły między innymi cienkie pręciki z ołowiu. W instalacji delikatny papier staje się także podporą dla miękkiego, ciężkiego metalu.

Ołów jest również materiałem toksycznym, którego wydobycie i przetwarzanie wiążą się z zanieczyszczeniem środowiska. Tytułowy „błyszcz" odnosi się do galeny, minerału, z którego pozyskuje się ołów.

Artystka łączy czynność rysowania z historią przemysłu i wykorzystywania zasobów naturalnych. Masywne, pochylone cylindry przypominają fragment niestabilnej konstrukcji. Tytułowy kolos staje się metaforą współczesnego świata, którego rozwój opiera się na eksploatacji przyrody, a pozorna trwałość tego procederu może okazać się krucha.

Utrata widoku

Olga Pawłowska

„Jakby jakieś góry olbrzymie, z których zaściela się biała fosforyzująca pościel lodowca – calizny chmur. Bogata – bo upstrzona turniami, jakimiś jamami, gdzieniegdzie przepastna głębia się otwiera lub widać atak nowo przybyłej chmury. Lecz całość trwa rozlana, coraz bardziej zwarta, mocniejsza, ciaśniejsza, jakby stado, skupiające się do przejścia wąwozu – na tamten świat – i wisi biały lodowiec nad odmętem zmierzchłej ziemi. Nastroszone czarne świerczki migocą przed jasnym oknem mojego wzroku”[1].

Andrzej Wróblewski

Za każdym razem, gdy przekraczam granicę Tatrzańskiego Parku Narodowego, przy moim boku pojawia się Andrzej Wróblewski. Od czasu, kiedy poznałam jego notatki oraz szkice górskie, nie istnieją już dla mnie Tatry bez jego obecności.

Wróblewski jest jedną z tych postaci, których twórczość głęboko zakorzeniła się w mojej artystycznej tożsamości. Patrząc na jego prace w muzeach, galeriach i licznych publikacjach, za każdym razem czuję się nimi obezwładniona. Spośród wielu aspektów jego twórczości najbliższe jest mi właśnie zamiłowanie do gór – nie tyle w sensie turystyki czy wspinaczki, ile gór jako formy, znaku i symbolu.

Wróblewski wykonał mnóstwo rysunków, gwaszy i akwareli, których tematem był pejzaż górski. Tam, gdzie za narzędzia służyły Wróblewskiemu pędzel i farba, tam góry otrzymywały prostą geometryczną formę i dostojne, iście królewskie barwy – czerwienie, błękity; tam, gdzie do dyspozycji miał jedynie tusz, góry stawały się mocno sugestywne, mocarne, momentami przypominające korpusy ludzkie.

Podążamy z Andrzejem granią w kierunku Świnicy. Nagle zaczyna

otaczać nas mgła. Nie widzę niczego. Ledwo dostrzegam własne dłonie i stopy. Jestem półświadoma tego, co się dzieje. Brak punktów odniesienia sprawia, że odrywam się od ziemi – nie wiem, gdzie znajduje się słońce, w którą stronę idę, dokąd prowadzą moje kroki. Tracę poczucie miejsca. Następuje „redukcja lokalizacji" – tym określeniem Wróblewski posługiwał się w swoich rozważaniach pt. *Wielohoryzontowość a „nieudolność perspektywiczna" wczesnego naturalizmu*[2]. W górach doświadczenie to staje się dla mnie czymś bardzo konkretnym. Krajobraz, który miał być punktem odniesienia, nagle znika. Zostają mgła, ciało i niepewność kierunku.

Ten moment jest dla mnie ważny również z innego powodu. Zarówno w twórczości Wróblewskiego, jak i w moim własnym doświadczeniu pojawia się temat stanu psychicznego, w którym znika poczucie oparcia i kierunku; zmienia się sposób patrzenia na świat. Przestrzeń może pozostać ta sama, a jednak nagle staje się odległa, niedostępna, trudna do rozpoznania.

Właśnie dlatego trzy prace z tego cyklu przyjmują formę swoistych dioram. Obrazy umieszczam za płytą pleksi, którą częściowo pokrywam białą farbą. Ta warstwa znajduje się pomiędzy mną a przedstawionym pejzażem. Zasłania go, ale nie całkowicie – pozwala coś zobaczyć, a jednocześnie odbiera pewność tego, co właściwie znajduje się za nią. Od realistycznego pejzażu górskiego stopniowo przechodzimy do pracy, w której wszystkie kształty się zacierają, nie pozostaje nic prócz pustki.

1 Cyt. za *Tatry. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski*, koncepcja i redakcja naukowa Anna Król, Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2023.

2 *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski* (1927–1957), koncepcja naukowa i redakcja Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014.



Utrata widoku, 2026
akryl na płótnie, akryl na pleksi







Utrata widoku, 2026, fragmenty



Utrata widoku, 2026, fragment

Audiodeskrypcja

Olga Pawłowska, *Utrata widoku*

Cykl *Utrata widoku* Olgi Pawłowskiej składa się z czterech prostokątnych obrazów przedstawiających górski krajobraz stopniowo przesłaniany przez mgłę. Jeden z obrazów jest większy, ma 60 centymetrów wysokości i 80 centymetrów szerokości. Pozostałe trzy są jednakowej wielkości – każdy ma 30 centymetrów wysokości i 40 centymetrów szerokości. Dominują chłodne odcienie szarości – od niemal białych po bardzo ciemne. Prace wykonano farbą akrylową na płótnie i umieszczono w cienkich ramach z jasnego drewna. Technika akrylowa pozwala uzyskać zarówno wyraziste ślady pędzla, jak i delikatne, rozmyte przejścia między kolorami.

Na wystawie cztery obrazy są prezentowane na białej ścianie. Największy znajduje się po lewej stronie, nieco wyżej niż pozostałe trzy, które wiszą obok siebie po jego prawej stronie, w równych odstępach.

Trzy mniejsze prace artystka określa mianem dioram. Są to przedstawienia, w których dodatkowa, przezroczysta lub półprzezroczysta warstwa umieszczona przed obrazem tworzy wrażenie głębi. W tym przypadku jest to płyta pleksi częściowo pokryta białą farbą, przypominającą mgłę.

Największy obraz przedstawia strome, skaliste zbocze góry pod zachmurzonym niebem. Mniej więcej w połowie wysokości obrazu, przy lewej krawędzi, zarysowuje się ciemna, niemal czarna linia grzbietu górskiego. Biegnie ukośnie ku prawemu górnemu narożnikowi, gdzie stopniowo znika w jasnej mgle. Poniżej rozciąga się

zbocze poprzecinane nieregularnymi pasmami ciemnych skał i zalegającego pomiędzy nimi śniegu. Ukośne smugi bieli i szarości biegną od prawej górnej części obrazu ku lewemu dolnemu narożnikowi. Ponad grzbietem rozciąga się szare niebo z ciemniejszymi chmurami o miękkich, rozmytych krawędziach. W prawej górnej części obrazu mgła zaciera granicę między górą a niebem.

Na trzech mniejszych obrazach górski krajobraz staje się coraz mniej czytelny, stopniowo znika za jasną, mleczną zasłoną mgły. Na pierwszym z nich w centralnej części wyłania się ciemny, nieregularny zarys skalnego szczytu. Po jego lewej stronie opadają ukośnie jasne smugi, przypominające strzępy chmur lub mgłę spływającą wzdłuż skał. Kontury góry są rozmyte, a jej obrzeża przesłania półprzezroczysta, biała warstwa.

Na drugim obrazie większość powierzchni wypełnia mleczna biel przechodząca w jasną szarość. W górnej prawej części widoczna jest rozmyta, ciemniejsza plama przypominająca fragment zbocza. Wzdłuż dolnej krawędzi biegnie wąski, lekko ukośny pas szarości, sugerujący zarys podłoża wyłaniającego się z mgły. Pozostała przestrzeń jest niemal jednolita, bez wyraźnej granicy między górą a niebem.

Trzeci obraz jest najbardziej oszczędny. Jego powierzchnię pokrywa niemal jednolita, szara mgła. Delikatne różnice odcieni tworzą miękkie, nieregularne plamy, które nie układają się już w rozpoznawalny krajobraz. Nie widać ani górskiego zbocza, ani linii horyzontu.

Cykl odnosi się do doświadczenia utraty orientacji w górskiej mgle, które artystka traktuje jako metaforę psychicznej niepewności i braku oparcia. Stopniowe zani-

kanie krajobrazu odpowiada poczuciu zagubienia, gdy znane otoczenie przestaje być czytelne. Inspiracją dla Pawłowskiej są również górskie szkice i zapiski Andrzeja Wróblewskiego, przez które postrzega Tatry nie tylko jako krajobraz, ale także przestrzeń pamięci i osobistych doświadczeń.

Widzieć jasno w ciemności. O wspólnych wątkach i osobnych głosach młodej sztuki

Magdalena Urbańska

Nie ma jednej, powszechnie uznanej nazwy dla najmłodszego pokolenia w sztukach wizualnych. Nie ma też formuły, która pozwalałaby uchwycić specyfikę jego twórczości – a może przede wszystkim zgody co do tego, czy

w ogóle można mówić o nim jako o odrębnej generacji artystycznej. Osoby debiutujące w świecie sztuki określa się jako twórczynie i twórców wschodzących, a wiele z nich należy do pokolenia Z (Gen Z). Z tą kategorią wiążą się określone pojęcia opisujące zjawiska estetyczne, społeczne i technologiczne. W kontekście sztuki Gen Z bywa używane do opisywania młodych artystek i artystów dorastających w świecie internetu i mediów społecznościowych – w świecie, jak pisze Anna Król, „cyfrowego nadmiaru", w którym „obrazów jest więcej niż kiedykolwiek". Rzadziej jednak przyglądamy się temu pokoleniu z perspektywy samego świata sztuki. Gen Z pozostaje przede wszystkim kategorią demograficzną, nie zaś nazwą konkretnego nurtu artystycznego.

W polskim dyskursie o sztuce współczesnej od czasu „zmęczonych rzeczywistością"[1] trudno wskazać równie rozpoznawalną formułę, która opisywałaby specyfikę twórczości najmłodszych. Być może pewien nastrój tej twórczości oddaje tytuł wystawy *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, prezentowanej w warszawskiej Zachęcie w 2022 roku, zaczerpnięty z powieści Marieke Lucasa Rijnevelda. To niepokój wyrastający z rzeczywistości, w której trudno o stabilne punkty odniesienia, a przyszłość niekoniecznie jawi się jako obietnica. Tytuł ten mógłby równie dobrze towarzyszyć prezentacji projektu edukacyjno-artystycznego „Sploty". Nie jako diagnoza całego pokolenia, lecz jako zaproszenie do przyjrzenia się temu, co zajmuje, niepokoi i skłania do twórczych poszukiwań najmłodsze osoby artystyczne.

Spędziłam z nimi dwa dni w sali 304 remontowanej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, gdzie kończyli i montowali swoje prace. Chciałam poroz-

1 Jakub Banasiak, *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.

mawiać, wejść w ich świat, przyjrzeć się temu, co wybierają, z czym polemizują, co próbują ocalić, a co przekształcić. Szukałam nie tyle wspólnego mianownika, ile punktów styku, powracających tematów i nowych sposobów opowiadania o rzeczywistości. Jak rozmawiać o twórczości osób, które dopiero kształtują własny język, nie sprowadzając ich do jednej etykiety? I co może się wydarzyć, gdy ich prace zestawimy z dorobkiem Józefa Czapskiego, Andrzeja Wróblewskiego i Andrzeja Wajdy – artystów, których twórczość i postawy stanowią punkt odniesienia dla „Splotów"? W tym sensie mój tekst jest dopełnieniem rozważań prof. Anny Król, która przygląda się trzem wielkim indywidualnościom i pyta: Co znaczy dziś widzieć jasno w zachwyceniu? Czy sztuka może jeszcze pomagać odróżnić dobro od zła? Jak przenosić doświadczenie z jednego medium do drugiego – z płótna na ekran, z ekranu do przestrzeni, z przestrzeni do wspólnoty?[2]

Splątane pokolenia

„Zmęczeni rzeczywistością" – dziś w większości czterdziestolatkowie – odwracali się od bezpośredniego komentowania rzeczywistości społecznej i politycznej, kierując się ku poetykom nadrealistycznym. Demograficznie do tego pokolenia należałoby zaliczyć także dzisiejsze mentorki „Splotów": Olgę Pawłowską, Justynę Mędralę i Natalię Buchtę Stochel. Ich twórczość nie stanowi doskonale reprezentatywnego przykładu tej tendencji, choć można ją porównywać je z dokonaniami „nowych nadrealistów". Z drugiej strony jeszcze ciekawsze byłoby pokazanie ich odrębności w stosunku do najmłodszych artystek i artystów ze „Splotów", by zaznaczyć inny sposób reagowania

2 Zob. s. 9–22: Anna Król, *Trzy splecione nici. Czapski. Wróblewski. Wajda*.

na rzeczywistość. Jednak nie na nich skupiam dziś uwagę – ale to wyraźna odrębność tematyczna młodych względem prac swoich projektowych mentorek skłoniła mnie właśnie do przyjęcia generacyjnego kontekstu tego eseju.

Próby definiowania pokolenia od dawna opierają się na różnych kryteriach. „Kazimierz Wyka wskazywał trzy istotne warunki: wspólne przeżycie generacyjne, wspólną datę debiutu i metrykę urodzenia twórcy. Jan Błoński za kryteria pokolenia literackiego uznawał wspólne przeżycie i datę debiutu, natomiast Andrzej K. Waśkiewicz za najważniejszą formułę definiującą pokoleniowość uważał wspólną datę debiutu literackiego”[3]. Liczni badacze i badaczki przedstawiali różnorodne kryteria, wspólna jest dla nich jednak istota cezury czasowej. Takie podejście pozwala łatwo wyznaczyć granice najmłodszej generacji artystycznej, zwłaszcza w świecie instytucjonalnych programów wsparcia. Wiek – na przykład granica 35 lat w niektórych programach stypendialnych – czy liczba lat od ukończenia studiów bywają warunkami dostępu do grantów i innych form finansowania. Podobne kryteria obowiązywały również w „Splotach” (osoby obecnie studiujące lub do 5 lat od ukończenia studiów). Metryka pozwala wyznaczyć granice grupy, ale nie wyjaśnia specyfiki jej twórczości.

Agnieszka Jankowska-Marzec, również nie znajdując jednoznacznej nazwy dla najmłodszego pokolenia, zwraca uwagę na obecne w jego twórczości wątki narcystyczne. Pyta przy tym, kto pojawia się po „niezadowolonych rzeczywistością nowych surrealistach”: skrajni indywidualiści?[4]. Pisze o „przesunięciu obszaru zainteresowań młodych z rzeczywistości definiowanej na poziomie potocznej codzienności w stronę własnego Ja, wewnętrznego świata

3 Robert Rudiak, *Stratyfikacja pokoleniowa pisarzy lubuskich*, „Pegaz Lubuski”, nr 7 (23), s. 8–9.

4 Agnieszka Jankowska-Marzec, *Czy rzeczywiście młodzi są narcyzami…?*, w: *Projekt Narcyz*, red. Andrzej Bednarczyk, Wydawnictwo ASP, Kraków 2017, s. 157.

i zarazem braku występującej u nich chęci budowania pokoleniowej wspólnoty”[5]. Brak potrzeby budowania pokoleniowej jedności zdaje się zresztą stanowić jeden z wyznaczników współczesnej generacyjności. W pracach prezentowanych w ramach „Splotów” dostrzegam jednak coś innego: silną potrzebę budowania wspólnoty rozumianej nie jako program czy deklaracja ideowej przynależności, lecz jako więź emocjonalna, bliskość (także z samym czy samą sobą) i wspierające relacje. To właśnie ten rodzaj wspólnotowości, skryty nienachalnie czy – w ślad za propozycją nowej etykiety najmłodszych osób twórczych – (nie)obecny w samych pracach, chciałabym wydobyć.

Czy jest w ich twórczości element narcystyczny? I tę tezę podważam, zauważając raczej odwrotność: intensywna ekspozycja Ja wynika ze świadomości indywidualnej perspektywy, obawy mówienia w imieniu innych. Niechęć do przyjęcia głosu w zakresie tego, co wspólnotowe, nie musi stanowić o skrajnym indywidualizmie czy potrzebie bycia podziwianą czy podziwianym; wynika raczej z niechęci do zagarnięcia cudzej (indywidualnej) przestrzeni ideowej oraz otwartości na różnorodność – co wiąże się jednocześnie z brakiem głosu kolektywnego, zbiorowego, a co za tym idzie – politycznego.

Polityczność doświadczenia

Wystawa *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w warszawskiej Zachęcie – jeden z największych pokazów twórczości najmłodszych osób artystycznych w ostatnich latach – stała się przedmiotem kolejnych analiz i prób generacyjnego ujęcia prezentowanych na niej artystek i artystów. Krytyczna recepcja wystawy, jak pisze Aleksy

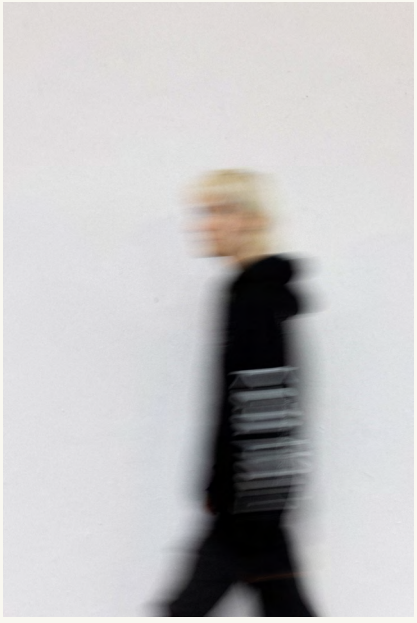
5 Tamże.

Wójtowicz, odwoływała się między innymi do zwrotu konserwatywnego „w obliczu zwrotu konserwatywnego w polityce kulturalnej”[6]. Dla części recenzentek i recenzentów wystawa okazała się „zbyt merkantylna i eskapistyczna, a przede wszystkim «po mieszczańsku» pozbawiona ambicji formułowania krytyki aktualnej sytuacji społeczno-politycznej”[7]. Dla dzisiejszego zaangażowanego grona odbiorców – a za przedstawicielkę takiego się uważam – gest polityczny czy też odniesienie do niego znajduje się gdzie indziej niż u najmłodszych: u nich bowiem jest nim świadome odrzucenie ustanawiania politycznego kontekstu dla recepcji prezentowanych prac. Jest to – moim zdaniem – przewrotny gest… polityczny. Młodzi artyści i młode artystki mają świadomość wspomnianych oczekiwań – choć te zapewne wyniknęły także z moich pytań o aktualny kontekst prac – i odrzucają je. (Post)polityczność ich prac wynika ze świadomej depolityzacji debaty o nich. „Aktualna sytuacja polityczna” w ich rękach nie odnosi się do tego – jak wnosi Wójtowicz – kto rządzi i jak wygląda przez to nurt instytucjonalny czy publiczny dyskurs ideowy, lecz do spraw codziennych, przyziemnych, dotykających ich bezpośrednio.

Po dwóch dniach rozmów z autorkami i autorami „Splotów” trudno mi przyjąć perspektywę, w której indywidualizm i skupienie na własnym doświadczeniu automatycznie oznaczają eskapizm. Michał Szczepanik, opowiadając o swojej pracy *Mapa*, przywołuje powódź w Holandii z 1953 roku, przedstawioną przez Andrzeja Wróblewskiego, i łączy ją z błędnymi decyzjami administracji państwowej. Zestawia tę historię z analogiczną sytuacją na Śląsku w 2024 roku. Nie wiem nawet, w jaki sposób przechodzimy do rozmowy o atakach nożowników w Polsce, gdy dołącza

6 Aleksy Wójtowcz, *Bieda i blob*, „Widok. Theories and Practices of Visual Culture”, nr 37, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy--wyczerpania/bieda-i-blob (dostęp: 21.10.2026).

7 Tamże.





Heniek Czaja, Michał Szczepanik

do nas Heniek Czaja. Opowiada o wypadku na ulicy Solnej w Krakowie, w którym zginęła trzyosobowa rodzina, i o tym, jak to wydarzenie spotęgowało jego lęk przed śmiercią pod kołami samochodu. To ta sytuacja była bezpośrednim impulsem do stworzenia wideo *Rozstrzelanie/Autoidentyfikacja*. Praca Szczepanika czerpie formalną inspirację ze społeczności gry strategicznej osadzonej w II wojnie światowej, lecz twórcę interesuje przede wszystkim niebezpieczna mentalność jej fanów osadzona w dzisiejszej rzeczywistości społecznej. Tej, która bezpośrednio go dotyka i w której taką osobę może spotkać na ulicy. Polityczne jest nie to, co ideowe, lecz to, co bliskie, namacalne, istotne z perspektywy ich prywatnego życia. Nasze rozmowy nie układają się w spójny manifest ani w katalog

społeczno-politycznych diagnoz. Pokazują jednak, jak silnie doświadczenie rzeczywistości przenika myślenie o sztuce.

Czy takie prace można uznać za pozbawione ambicji krytycznego komentowania aktualnej sytuacji społeczno-politycznej? Z jednej strony – tak, ponieważ nie formułują postulatów, nie zawsze odwołują się do bieżących politycznych wydarzeń i nie podejmują krytyki polityki rozumianej jako udział w instytucjonalnych mechanizmach publicznego dyskursu. Z drugiej strony – nie. Wyrastają przecież z samego jej sedna, choć przepuszczonego przez indywidualne lęki, myśli i obawy. Dostrzegam tu rozdźwięk między oczekiwaniami części krytyki a rzeczywistością najmłodszych osób artystycznych. Nie tyle brakuje im ambicji diagnozowania rzeczywistości, ile przekonania, że samo jej diagnozowanie może coś zmienić.

Świadomość niewystarczalności, a może wręcz jałowości takiego gestu artystycznego nie musi oznaczać rezygnacji. Nie świadczy też o braku szacunku dla innych strategii twórczych ani dla dorobku poprzedników. Nie musi być wyrazem „stanu wyczerpania", w którym – jak sugerowałby trop Marka Fishera[8], przywoływanego nierzadko przy okazji „zmęczonych" – znalazły się starsze pokolenia, dzisiejsi trzydziesto- i czterdziestolatkowie. Ten świat ich nie zmęczył, zmieniając się. Oni w takim świecie dorastali. Kiedy my analizujemy zmiany rzeczywistości, wymagające rozpoznania i nazwania, dla nich jest po prostu rzeczywistość zastana: świat, który ich otacza, wpływa na ich samopoczucie, myśli, tożsamość i wyobrażenia o przyszłości. Dlaczego mieliby wierzyć, że można go zmienić, skoro nie udało się to tylu pokoleniom przed nimi?

8 Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Alresford 2014, za: Aleksy Wójtowcz, *Bieda i blob*, dz. cyt.

Być może pozostaje im więc mówić o sobie – o własnym doświadczeniu życia w tym świecie.

Kateryna Rodiuk tworzy z koca pociąg. Koc przypomina ten, z którym uciekła z domu w ogarniętej wojną Ukrainie. Pociąg staje się dla niej sposobem na bycie jednocześnie tu i tam – w dwóch miejscach, dwóch rzeczywistościach, w dwóch wersjach siebie. Inny jest krajobraz za oknem, inny dźwięk pociągu przemierzającego polskie i ukraińskie tory. W pracy nie padają słowa czy odniesienia do agresora, wojny, jej przyczyn ani narodowego aktywizmu. A jednak polityczność nie znika. Przybiera osobistą formę: wyraża się w nieodrzucaniu własnej narodowości, kiedy dorasta się już w innym kraju, w innej codzienności politycznej. Ten gest nie jest manifestem, ale nie jest też ucieczką od rzeczywistości.

Wewnętrzne refleksje – wypowiedziane na głos (co ciekawe, w nagraniach składających się na instalacje



Kateryna Rodiuk, Patrycja Zagaja



zarówno Czai, jak i Rodiuk słyszymy ich własne głosy i prywatne wypowiedzi), a także zapisane w pracach – mogą mieć ogromną moc. Nie są krzykiem, ale nie są też szeptem czy wyznaniem. Są po prostu głosem, który w ciemności słychać wyraźnie, choć nie domaga się szczególnego wzmocnienia ani nie ma ambicji emocjonalnego manifestu.

Radykalna wrażliwość

„Mam świadomość, że nie mamy tak źle" – mówi mi Patrycja Zagaja, gdy pytam, czy dyptyk *Cień*, nawiązujący do *Cienia Hiroszimy* Andrzeja Wróblewskiego, wyrasta z doświadczenia świata zewnętrznego. Praca jest wyrazem osobistej pustki, ale artystka nie wiąże jej bezpośrednio z konkretnymi wydarzeniami czy sytuacją społeczną. Od lat eksploruje w swojej twórczości własne życiowe nienasycenie, sięga w głąb siebie. Nie filtruje świata zewnętrznego przez sztukę, choć ma świadomość, że ten na nią wpływa. W temacie pustki odnajduje inspirację u malarskiego patrona. Wszystkie osoby, które pytam o twórczość przypisanych im artystów – Czapskiego, Wajdy i Wróblewskiego – wypowiadają się o nich z uznaniem. Nie ma tu ojcobójstwa ani buntu: są inspiracja, szacunek i podziw, także dla intensywności i skali ich twórczości.

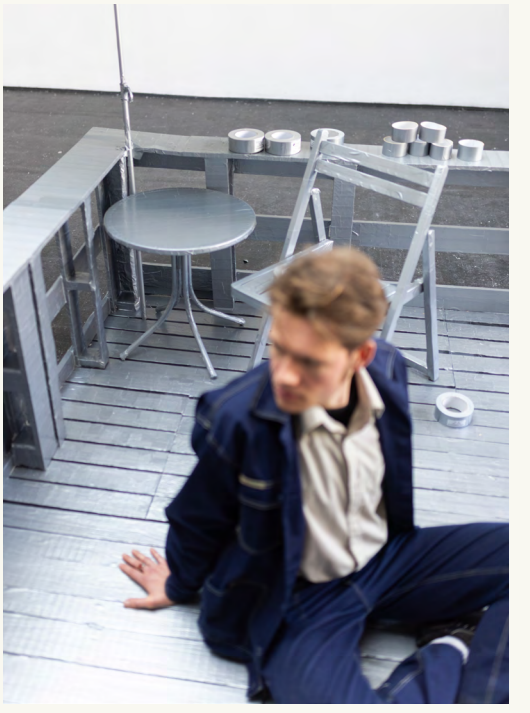
„Pamiątka spotkania staje się w ten sposób remedium na zapomnienie czy możliwą w przyszłości tęsknotę" – pisze Monika Chaberka w autokomentarzu do swoich wielojęzycznych notatek wizualnych. To zdanie wydaje mi się znaczące. Autorka, biorąc na warsztat rozmowy z przyjaciółmi, mogłaby uwypuklić opowiadane historie, własne odbicie czy emocje, ale artystka myśli o tym, co może nadejść później: o braku, niedosycie, luce. Myśl zmierza ku

nieobecności. Motyw pustki silnie rezonuje w pracach obu artystek, choć przybiera u nich zupełnie inne formy – surową, malarską u Zagai, delikatną, intelektualną i koncepcyjną u Chaberki. Powraca również w pracach innych osób: śmierć, nieobecność i lęk przed nimi przenikają między innymi realizacje Henryka Czai, Aleksandry Knapik, a częściowo także Michała Szczepanika. Chaberka,



Monika Chaberka

autorka pracy *disegnami con le parole*, jako jedyna tak jawnie deklaruje w bezpośredniej rozmowie, że odrzuca kontekst polityczny i społeczne uwarunkowania wpływające na sposób przedstawiania człowieka w swojej pracy artystycznej. Chce myśleć o nim i patrzeć na niego wyłącznie z perspektywy indywidualnej, humanistycznej. To bardzo świadomy wybór bycia w świecie i w sztuce – osadzający



Hubert Kurkiewicz

się na braku wpływu (nieobecności) zewnętrznych kategorii we własnym doświadczaniu.

W tym kontekście trudno nie przywołać dwóch prac, które szczególnie mocno przyciągają uwagę na wystawie: instalacji Aleksandry Knapik i Huberta Kurkiewicza. Z tym ostatnim odbywam najintensywniejszą dyskusję. Nie zgadzam się z jego stanowiskiem, ale próbuję go nie podważać – chcę je zrozumieć. Autor *Tarasu przy domku letniskowym* odwołuje się do jednego ze swoich najprzyjemniejszych wspomnień z dzieciństwa i odtwarza jego scenerię: taras z krzesłami i parasolem. Wyidealizowany obraz beztroski i sielankowego odpoczynku przywołuje dobre emocje. Artysta rekonstruuje to miejsce niemal jeden do jednego, ale całą instalację okleja taśmą izolacyjną, odcinając nas od bezpośredniości wspomnienia i podważając jego pozorną dostępność. Jak wyjaśnia Kur-

kiewicz, tak właśnie powinno być: należy nasycić się przeszłością, a następnie ją porzucić. Nie można bez końca żyć wspomnieniami, bo – jak mówi – „to toksyczna relacja". Beztroskę dzieciństwa trzeba w pewnym momencie odłożyć na bok i przyjąć odpowiedzialność dorosłego życia. Nie potrafię pogodzić się z perspektywą młodego człowieka, który mówi o konieczności rezygnacji z przywileju beztroski i świadomie akcentuje odpowiedzialność, obowiązki oraz troskę o innych. Tym bardziej że Kurkiewicz nie



Aleksandra Knapik

opisuje swojego życia jako pasma niezadowolenia – przeciwnie, odrzuca taką interpretację. A jednak jego praca i słowa odsłaniają obraz dorosłości, w którym na to, co wydawałoby się – w ślad za najmilszym wspomnieniem – wartościowe, nie ma już miejsca.

Praca Aleksandry Knapik najpełniej oddaje to, co rozpoznaję jako emocjonalność, kruchość i wewnętrzny niepokój obecne w świecie najmłodszych osób artystycznych. W *Kryzysie* artystka personifikuje tytułowy stan w postaci Witka – psa siedzącego na łańcuchu pod budą. Przed nim leży klucz do zamka, ale Witek ma zasłonięte oczy. Czy po niego sięgnie? „Każdy w życiu robi to we właściwym momencie" – opowiada Aleksandra. „Kiedyś Witek trzymał mnie na łańcuchu, teraz już ja go na nim umieściłam". Chwytam się tego zdania jako zapowiedzi wyzwolenia, pozytywnego rozwiązania kryzysu. Artystka dodaje jednak, że wewnątrz budy panuje ciemność: „Kryzys wygląda inaczej od środka niż z zewnątrz" – mówi i uśmiecha się szeroko.

Magda Komornicka, kuratorka wystawy *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, w rozmowie dla „Krytyki Politycznej" o symptomatycznym tytule *Kluczową kategorią młodej polskiej sztuki jest wrażliwość – to pierwsze pokolenie, które tak otwarcie nazywa emocje*, zwraca uwagę na otwartość młodych osób artystycznych w mówieniu o własnej wrażliwości i trudnościach emocjonalnych, a także na ich radykalną empatię[9]. Wrażliwość nie jest jednak wyłącznie źródłem uważności na innych. Może prowadzić również do kryzysów, niepokojów i traum. Dlatego konsekwentnie powracam do tytułu tej wystawy. Pamiętam, jak podczas lektury powieści Marieke Lucasa Rijnevelda uderzyła mnie otwartość, z jaką odsłaniana była w niej kruchość. Ta szczerość niemal zawstydzała, ale nie miała w sobie egzaltacji ani krzyku. Przypominała spokojną wiwisekcję wewnętrznych przepływów emocjonalnych i cielesnych. Podobnie odczytuję wystawę „Splotów", choć zaskakująco niewiele jest w prezentowanych pracach cielesności –

9 Jakub Majmurek, Magda Komornicka, *Kluczową kategorią młodej polskiej sztuki jest wrażliwość – to pierwsze pokolenie, które tak otwarcie nazywa emocje*, https://krytykapolityczna.pl/kultura/jakub-majmurek-mloda-polska-sztuka-zacheta-rozmowa/ (dostęp: 23.10.2026).

tematu, który mógłby wydawać się istotny dla tak rozumianej wrażliwości. Najwyraźniej wybrzmiewa ona u Zagai, która podkreśla nierozłączność ciała i emocji. W rozmowie bezpośredniej zaś bez żadnego wstydu mówi o swoim wstydzie, bez oporów napomyka o swoim wewnętrznym oporze.

Wbrew oczekiwaniom 2.0

Zdaję sobie sprawę, że stwierdzenie, iż młode pokolenie cechuje wrażliwość, to więcej niż banał, a „odkrycie", że osoby artystyczne otwarcie mówią o emocjach – co najmniej oczywistość. Nie próbuję jednak pochopnie przypisywać tej etykiety najmłodszemu pokoleniu artystycznemu. Chcę raczej wykorzystać ją jako punkt wyjścia do odczytania części wspólnych doświadczeń i strategii artystycznych. Wrażliwość jest tu nie tylko cechą twórczyń i twórców, lecz także tematem ich prac – w których powracają strach przed śmiercią, psychiczne kryzysy, poczucie życiowej pustki, refleksja nad dorosłością i własną tożsamością – oraz metodą poznawania rzeczywistości. A może nawet, tak to przynajmniej odczytuję, formą oporu wobec oczekiwania, że sztuka musi formułować publiczne diagnozy. Aleksy Wójtowicz pisze: „Postrzeganie ich twórczości jako kontynuacji «zmęczonych» w konsekwencji sugeruje podwójne obciążenie: moralne (nieadekwatna reakcja na rzeczywistość w stosunku do oczekiwań względem młodych) oraz artystyczne (niechęć do postawy awangardowej, epigonizm)"[10]. Drugą z tych kwestii poruszam podczas spotkania z kilkoma osobami uczestniczącymi w „Splotach" – potwierdzają, że podobne oczekiwania są im znane. Pierwszą pozostawiam bez komentarza. Nie chcę, pisząc o oczekiwaniach wobec młodych, ujaw-

10 Aleksy Wójtowicz, *Bieda i blob*, dz. cyt.

niać, że sama – nawet nieświadomie i wbrew własnym intencjom – mogę je podzielać.

Wójtowicz zauważa także, że syndromem trapiącym najmłodsze pokolenie jest „wyczerpanie i przebodźcowanie rzeczywistością, a nie zaledwie nią zmęczenie”[11]. Anna Król w swoim tekście też pisze o świecie cyfrowego nadmiaru, ogromnej liczbie obrazów towarzyszących młodym artystom na co dzień. Tymczasem w sali 304 nie ma żadnych odniesień do świata internetu, nowoczesnej technologii, funkcjonowania w rzeczywistości cyfrowej. Ich prace sprawiają wrażenie, jakby ta rzeczywistość była w ich świecie nieobecna. Nie wiem, czy to świadome odwrócenie się od tej przestrzeni. Dostrzegam w nich potrzebę drugiego człowieka, bliskości, relacji. Być może to właśnie tych doświadczeń brakuje w świecie online. Nie ucieka się z niego jednak wprost do drugiego człowieka, ale do sztuki – to ona staje się pośredniczką w relacjach i w wyrażaniu siebie.

Dwie prace tematycznie i formalnie wyraźnie odstają od pozostałych: mural Niny Dziwoki *A co, jeśli zniknie?* oraz mapping Daniela Kopcia *Uważność – kadry Wajdy*. Oboje, nawiązując do twórczości patronów artystycznych projektu, wybierają inną ścieżkę: punktem wyjścia staje się dla nich nie tyle osobiste doświadczenie, ile samo medium i możliwości, jakie daje rozmowa z twórczością poprzedników. Nina przypisuje emocje kolorom, ich zestawieniom, układom i abstrakcyjnym formom z malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, a następnie przekłada je na własny język plastyczny. Kolorowe układy figur na ścianie galerii stają się znakami o określonym napięciu emocjonalnym. Podobną zasadę – choć w zupełnie innej formie –

11 Tamże.





Daniel Kopeć, Nina Dziwoki

przyjmuje Daniel. Wybiera z filmów Andrzeja Wajdy kadry inspirowane malarstwem lub historią sztuki, przerysowuje je, a następnie nadaje im dynamikę w animacji. Paradoksalnie cyfrowy obraz zostaje tu przełożony na inny rodzaj obrazu cyfrowego, ale zakorzeniony w rysunku – w czymś bardziej osobistym, odręcznym, niczym szkic czy notatka. Dwoje artystów „Splotów" wybiera więc inną drogę. Nie opowiadają wprost o sobie, lecz skupiają się na samej sztuce – jej językach, możliwościach, przechodzeniu od jednego medium do drugiego. To w niej znajdują bezpieczną przystań. Nie tyle odsłaniają się poprzez sztukę, ile zanurzają się w niej, tematyzując i trawestując media – analogicznie zresztą do swoich artystycznych patronów.

Coraz częściej mówi się o dominacji malarstwa w młodej sztuce, wiążąc ją z rynkową atrakcyjnością tego medium i coraz bardziej merkantylnym podejściem do tworzenia. W „Splotach" jednak znalazła się tylko jedna praca malarska – dyptyk Patrycji Zagai. Pozostałe to instalacje, wideo, tkaniny i realizacje w innych mediach. Odnoszę wrażenie, że hipotezy formułowane jeszcze kilka lat temu na temat wschodzących osób artystycznych niekoniecznie przystają do doświadczeń kolejnego, młodszego pokolenia. Katya mówi, że po wystawie będzie musiała swoją pracę zniszczyć albo oddać, bo nie ma gdzie jej przechować. Mural Niny z założenia jest czasowy, co podkreśla również jego tytuł *A co, jeśli zniknie?*, a Hubert Kurkiewicz zapytany o późniejsze losy dzieła żartuje: „Liczę, że zakupi ją jakiś kolekcjoner – pasjonat". Świadomość rynku nie pozostawia złudzeń. Ale też nieobecność na nim odsłania wagę innego doświadczenia – chwilowego współistnienia z przestrzenią, wyrażenia siebie, a czasem poczucia wewnętrznej konieczności.

Młodzi (nie)obecni

Korci mnie, aby tę młodą grupę nazwać „splotami" – traktując jako symboliczną reprezentację pokolenia, choć mam świadomość, jak bardzo ta reprezentacja byłaby wybiórcza. Nie ma tu bowiem jednoznaczności: przeplatają się formy, emocje, media, tematy, inspiracje. A jednak można dostrzec kilka wspólnych rysów. Społeczna rzeczywistość dociera do tych prac przede wszystkim przez osobiste doświadczenie i indywidualną perspektywę, nie przez bezpośrednie odniesienia czy diagnozy polityczne. Widać w nich wsobność – jawną emocjonalność i tema-

tyczną wrażliwość – ale też świadome zainteresowanie sztuką, traktowaną zarówno jako temat, jak i jako narzędzie. To ostatnie zapewne częściowo wynika z formuły projektu: współpracy z mentorkami i dialogu z twórczością Czapskiego, Wróblewskiego i Wajdy. W rozmowach powracało jednak również samo przebywanie w sztuce, potrzeba zanurzenia się w niej. Monika Chaberka zgłosiła się do projektu, by wrócić do rozważań o szkicownikach Czapskiego, na które nie starczyło jej miejsca w pracy magisterskiej. Na co dzień pracuje jako edukatorka, między innymi w Pałacu Czapskiego. Sztuka nie jest więc wyłącznie przestrzenią prezentacji własnych prac, lecz także miejscem długotrwałego zainteresowania, pracy i namysłu.

Poza nazwą projektu przykuwa moją uwagę gra między obecnością a nieobecnością młodych w różnych kontekstach – zarówno tych, które poruszam w tym tekście, jak i tych obecnych w publicystyce o młodej sztuce. Nieobecność w dominującym dyskursie, wycofanie z bezpośredniego komentowania rzeczywistości, skupienie na własnym wnętrzu. A zarazem obecność w świecie społecznym, tyle że wyrażana inaczej: poprzez osobiste doświadczenia i refleksje, przez coś ulotnego, co warto zatrzymać, choćby na chwilę, by mogło zaistnieć. Obecność życia w sztuce, pozorna nieobecność świata cyfrowego – bo przecież to, że młode osoby artystyczne nie odwołują się do niego w pokazywanych pracach, nie znaczy, że na co dzień nie są nim otoczone.

Sugerowana (nie)obecność może być zatem jedynie pozorem bierności, efektem patrzenia na młodą sztukę przez kategorie, które nie do końca przystają do tego, co robią dziś osoby artystyczne. Nie muszą przemawiać wspólnym głosem, deklarować programu ani budować

pokoleniowej tożsamości, żeby ich prace powiedziały coś istotnego o świecie, w którym powstają. „Młodzi (nie)obecni" – nie jako pokolenie nieobecne w rzeczywistości, lecz takie, którego obecność nie zawsze daje się rozpoznać za pomocą dotychczasowych kategorii krytycznych czy wpisać w istniejące narracje o młodym pokoleniu.

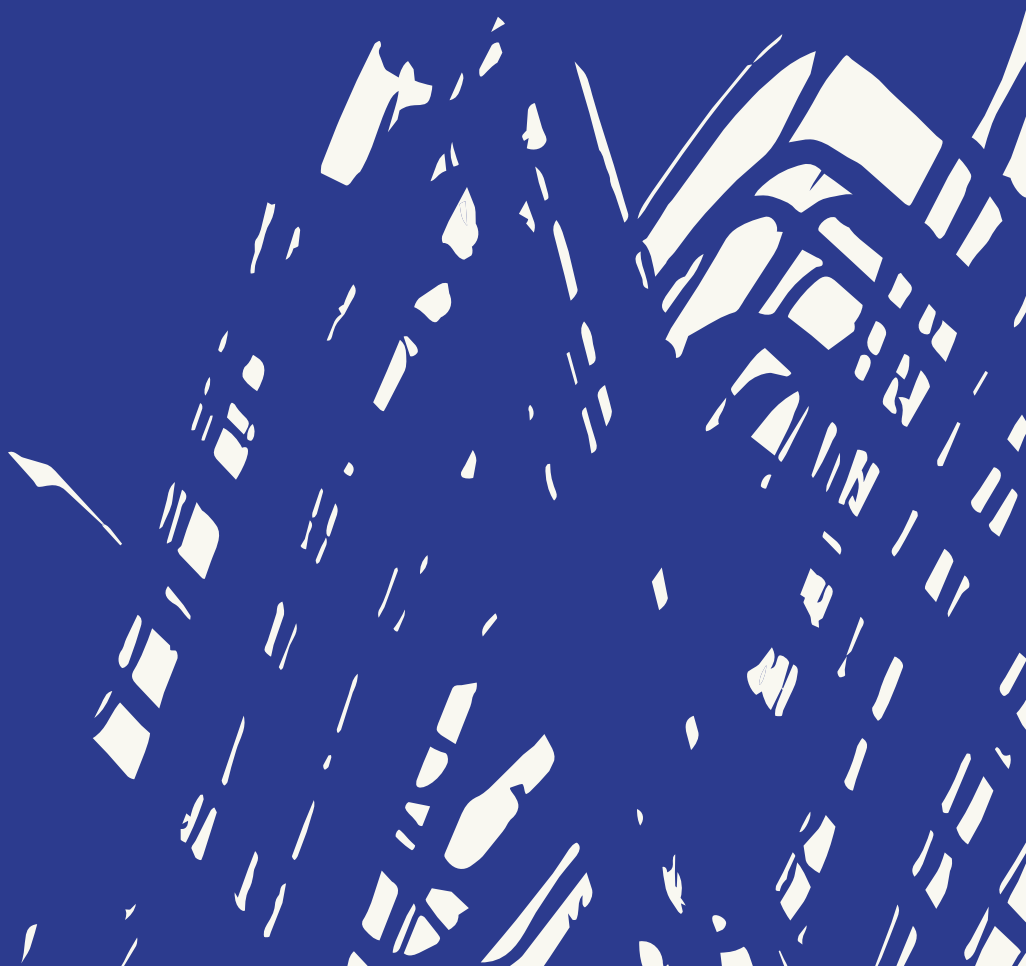
W tytule tekstu Anny Król nazwiska trzech wielkich twórców rozdzielone są kropkami: Czapski. Wróblewski. Wajda. Jak wyglądałby ten tekst za kilka lat, gdyby powstał z myślą o karierach młodych, dziś wschodzących osób artystycznych? Symbolicznie – ich nazwiska znalazłyby się po przecinku. Trzymam kciuki za każdą i każdego z nich z osobna, ale mam wrażenie, że dziś mocniej funkcjonują właśnie jako grupa – choć niekoniecznie chcieliby być ujmowani za pomocą wspólnej etykiety. Nie szukają statementów ani moralnych wskazówek, a ich prace nie muszą być społecznymi świadectwami. Różnią się tym od wielkich poprzedników. Nie opowiadają wielkich historii ani nie budują wielkich narracji; raczej wnoszą indywidualne doświadczenia do wspólnej przestrzeni. I właśnie tutaj splatają się z twórczością patronów: niekoniecznie w sposobie mówienia o świecie, lecz w samym przekonaniu, że sztuka może być tak ważną i silną przestrzenią namysłu i spotkania.

„Nazwanie i wyznanie emocji daje artystom i artystkom sprawczość, staje się punktem wyjścia do potencjalnej zmiany w kontekście wszystkich trapiących nas kryzysów. Pozwala określić wartości, wedle których chcemy żyć i pracować"[12] – mówi o kuratorowanej przez siebie wystawie Magda Komornicka. Patrycja Zagaja zapewnia, że dopóki nie zacznie malować, nie wie, co znajdzie się na obrazie. Chce dać wyraz swojej pustce, by choć

12 *Kluczową kategorią młodej polskiej sztuki...*, dz. cyt.

na chwilę ją wypełnić, a później się jej przyjrzeć, podjąć nad nią refleksję. Widzieć jasno – może właśnie na tym polega tworzenie: nie na gotowej odpowiedzi, lecz na próbie zobaczenia czegoś, co wcześniej pozostawało nieuchwytne. Jak u Chaberki, Czai, Dziwoki, Kopcia, Knapik, Kurkiewicza, Rodiuk, Szczepanika i Zagai. Wszyscy po przecinku.

Prace autorskie



Kryzys

Aleksandra Knapik

Nie da się przed nim uciec.

Dopadnie każdego z nas, niezależnie od wieku czy standardu życia.

Mimo że przechodziłam kryzys psychiczny setki razy, wcale nie było mi łatwo go zwizualizować. Pokusiłam się o stworzenie instalacji przekraczającej rozmiarem moje dotychczasowe realizacje. Nie bez powodu. Temat jest dla mnie szalenie istotny.

W 2021 roku po raz pierwszy narysowałam Witka w szkicowniku, podczas kryzysu psychicznego. Była to forma autoportretu, w którym mały czarny demon przypominający psa trzymał mnie na łańcuchu.

Z biegiem lat pojawiały się realizacje, w których próbowałam obśmiać kryzys i uczłowieczyć tę postać. Witek towarzyszył mi w trudniejszych chwilach. Nie zastanawiałam się nad jego uczuciami, ponieważ nie traktowałam go jako żywej istoty. Służył mi za kukiełkę, na której mogłam się wyżyć. Ulżyć sobie i przerzucić odpowiedzialność na „kogoś", kto tak naprawdę nie istnieje.

Jego wina. Jego wina. Jego wina.

Z czasem przestał być jedynie rysunkową postacią, a stał się personifikacją niepokoju i kryzysu oraz materialną reprezentacją ciemnej strony ludzkiej psychiki.

Dzisiaj prezentuję go w roli odwrotnej do pierwotnej. W tej instalacji nie ma o mnie ani słowa. Pozostaję w ukryciu, a głównym bohaterem staje się Witek – przykuty łańcuchami do budy. Pogrążając się w rozpaczy, zasłania oczy.

Rozumiem go. Świat wydaje się wtedy zbyt agresywny i najłatwiej jest od niego uciec.

To pułapka.

Uciekając w nieskończoność, przestajemy dostrzegać rozwiązania, które często leżą tuż pod naszymi nogami.

W tej historii klucz zardzewiał, ale nadal można go podnieść.



Kryzys, 2026
instalacja (drewno, blacha, stal, pianka montażowa)
90 × 150 × 90 cm

A co, jeśli zniknie?

Nina Dziwoki

Mural powstał jako współczesny dialog z malarstwem Andrzeja Wróblewskiego. Punktem wyjścia stały się dla mnie nie tylko charakterystyczne dla jego twórczości kompozycje i zestawienia kolorystyczne, ale przede wszystkim sposób, w jaki artysta za pomocą uproszczonej formy i koloru potrafił budować silne napięcie emocjonalne.

W pracy pojawiają się odniesienia zarówno do najbardziej rozpoznawalnych *Rozstrzelań* z 1949 roku, jak i do wcześniejszych obrazów *Treść uczuciowa rewolucji* oraz *Słońce i inne gwiazdy* z 1948 roku. Interesuje mnie przechodzenie pomiędzy figuracją i abstrakcją, pomiędzy konkretnym przedstawieniem a znakiem, który zaczyna funkcjonować jako nośnik emocji.

Istotny jest dla mnie również osobisty wymiar tego odniesienia. Wróblewski stworzył wiele swoich późnych, niezwykle syntetycznych obrazów, gdy miał 28 lat. W 1956 roku powstały między innymi *Matka i córka (Pranie)*, *Poczekalnia I*, *Kolejka trwa* oraz *Poczekalnia II, Ukrzesłowienie I*. Wróblewski zmarł w 1957 roku, mając zaledwie 29 lat.

Tworząc tę pracę w tym samym wieku, traktuję spotkanie z jego malarstwem nie jako próbę rekonstrukcji, lecz jako rodzaj międzypokoleniowej rozmowy. Interesuje mnie, co pozostaje z jego języka, kiedy zostaje przeniesiony do współczesnego obrazu, innej skali i przestrzeni publicznej. Mural staje się tym samym przestrzenią spotkania pamięci, koloru i formy oraz próbą znalezienia własnej odpowiedzi na malarstwo artysty, którego obrazy, mimo upływu dekad, wciąż pozostają żywe.



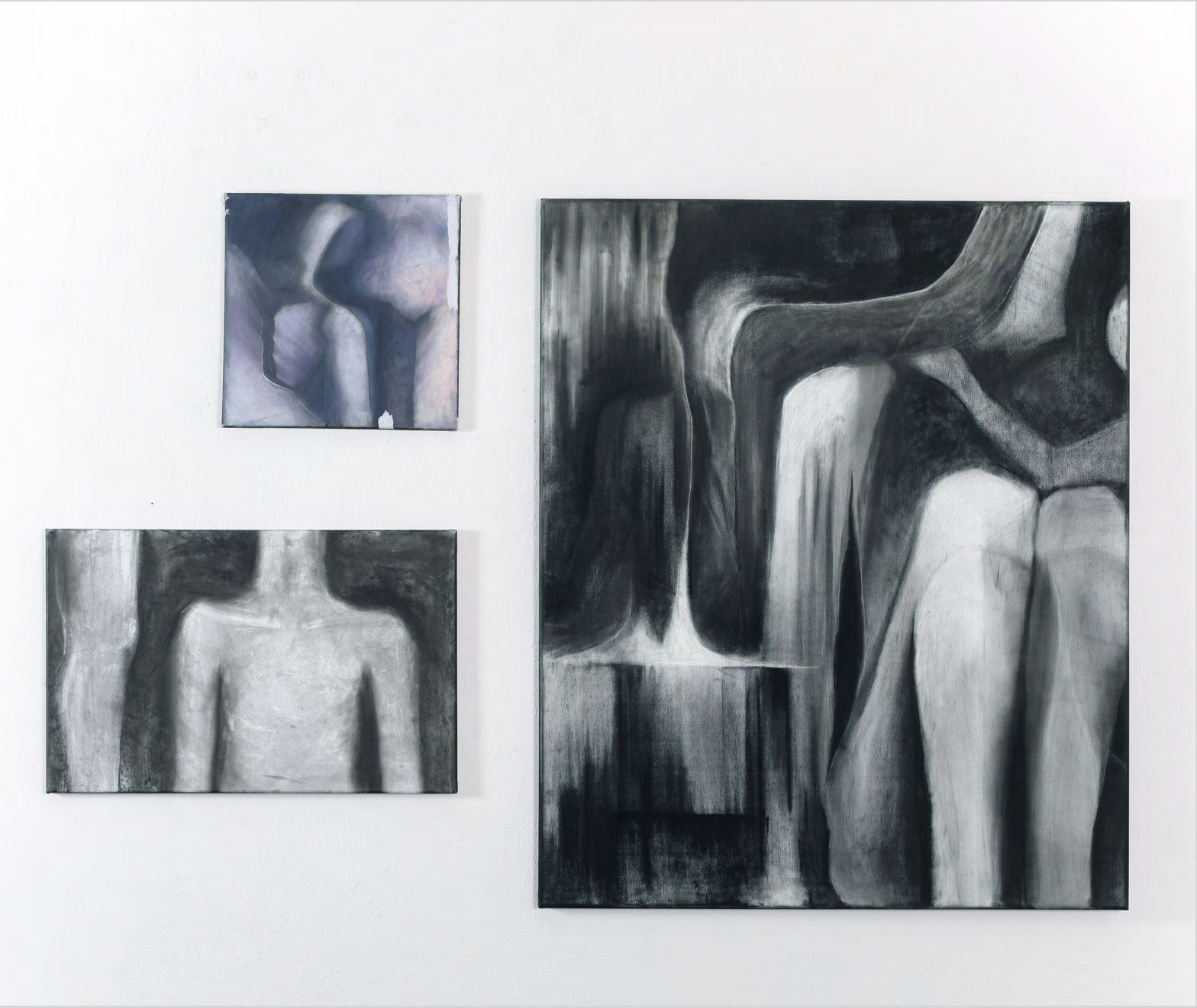
A co, jeśli zniknie?, 2026
malarstwo wielkoformatowe (farba akrylowa)

Cień I, Cień II

Patrycja Zagaja

Obrazy powstały z chęci nawiązania do twórczości Andrzeja Wróblewskiego, w szczególności do obrazu *Cień Hiroszimy*. W moich oczach wyróżnia się on w twórczości artysty, wśród figuratywnych obrazów w błękitach, z których Wróblewski jest najbardziej znany. Przyciągnęła mnie w nim prostota formy, monochromatyczność, a przede wszystkim to, co kryje się za tytułem – nawiązanie do sylwetek ludzi i przedmiotów utrwalonych w kamieniu oraz betonie w wyniku wybuchu bomby atomowej 6 sierpnia 1945 roku w Hiroszimie.

Cykl *Fragmenty* to próba wejścia w dialog z twórczością Wróblewskiego, moja osobista próba reinterpretacji *Cienia Hiroszimy*. Opowieść o pustce, braku i o tym, czy(m) je wypełniam(y). Te tematy eksploruję w swojej twórczości od wielu lat – i to w tych skojarzeniach znalazłam pole do dialogu z malarzem.



Cień I, *Cień II*, 2026
węgiel, pastele na płótnie
tryptyk: 100 × 120 cm, 50 × 70 cm, 40 × 40 cm

Taras przy domku letniskowym

Hubert Kurkiewicz

Praca jest rekonstrukcją tarasu przy domku letniskowym w Rowach, dokąd autor jako dziecko przyjeżdżał na wakacje. Sielanka i beztroska tamtego miejsca wynikały z jego funkcji: domek służył wyłącznie odpoczynkowi. Takie wspomnienie może przywoływać dobre emocje i wzmacniać poczucie bezpieczeństwa, ale może też uporczywie trzymać nas w przeszłości. Nostalgia kusi obrazem udanego życia, szczególnie wtedy, gdy obecne już takie nie jest. Staje się ucieczką albo wzorcem, do którego kurczowo przykładamy teraźniejszość. W pracy *Taras przy domku letniskowym* konstrukcja oklejona jest w całości taśmą naprawczą, która zabezpiecza wspomnienie, a jednocześnie odbiera mu użyteczność, ujednolicając jego materiał i kolor.



Taras przy domku letniskowym, 2026
instalacja (drewno, stolik, krzesła, parasol ogrodowy, taśma naprawcza)
245 × 180 × 250 cm

Rozstrzelanie / Autoidentyfikacja

Heniek Czaja

W mojej pracy inspiruję się zarówno serią *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego, jak i happeningiem Oscara Masotty *Para inducir el espíritu de la imagen* [Wywołać ducha obrazu]. W obydwu tych źródłach zainteresował mnie aspekt psychologiczny – kluczowymi elementami są w nich poczucie dyskomfortu i frustracji oraz strach o własne życie, które wspólnie ujawniają kierujące nami nieuświadomione mechanizmy, elementy naszej podświadomości.

W pracy dokumentuję własny lęk przed śmiercią pod kołami samochodu, z jednej strony irracjonalny, a z drugiej jak najbardziej materialny i prawdziwy, bo związany z moim miejscem zamieszkania i znajdującą się w jego bezpośrednim sąsiedztwie ulicą wjazdową do miasta. Wykorzystane w pracy nagrania audio i wideo powstały na terenie mojej posesji i składają się z rzeczywistych odgłosów pochodzących z tejże ulicy, zebranych o różnych porach dnia i nocy.



Roztrzelanie / Autoidentyfikacja, 2026
performance dokamerowy (nagranie z kamery monitoringu), wybrane kadry

Uchodzę

Kateryna Rodiuk

Przekroczenie granicy oznacza zmianę miejsca i codzienności. Granica ukraińsko-polska stała się dla mnie doświadczeniem ucieczki przed wojną na początku pełnoskalowej inwazji. Po jej przekroczeniu zmienia się także kolej. Inne są tory i charakterystyczny stukot kół pociągu.

Podobnie jest z językiem. Z czasem zmienia się sposób mówienia, a wraz z nim sposób myślenia. Trzeba nauczyć się nowej rzeczywistości, a jednocześnie zachować w sobie tę, z której się przyjechało.

W projekcie wykorzystałam koc kupiony na platformie OLX od osób z Ukrainy. Szukam takich samych, ponieważ identyczny przywiozłam z domu do Polski i wykorzystałam w jednej z prac. Od tamtej pory obsesyjnie szukam kolejnych. Ten koc kojarzy mi się z pustką, której doświadczam przy każdej ucieczce w inne miejsce.





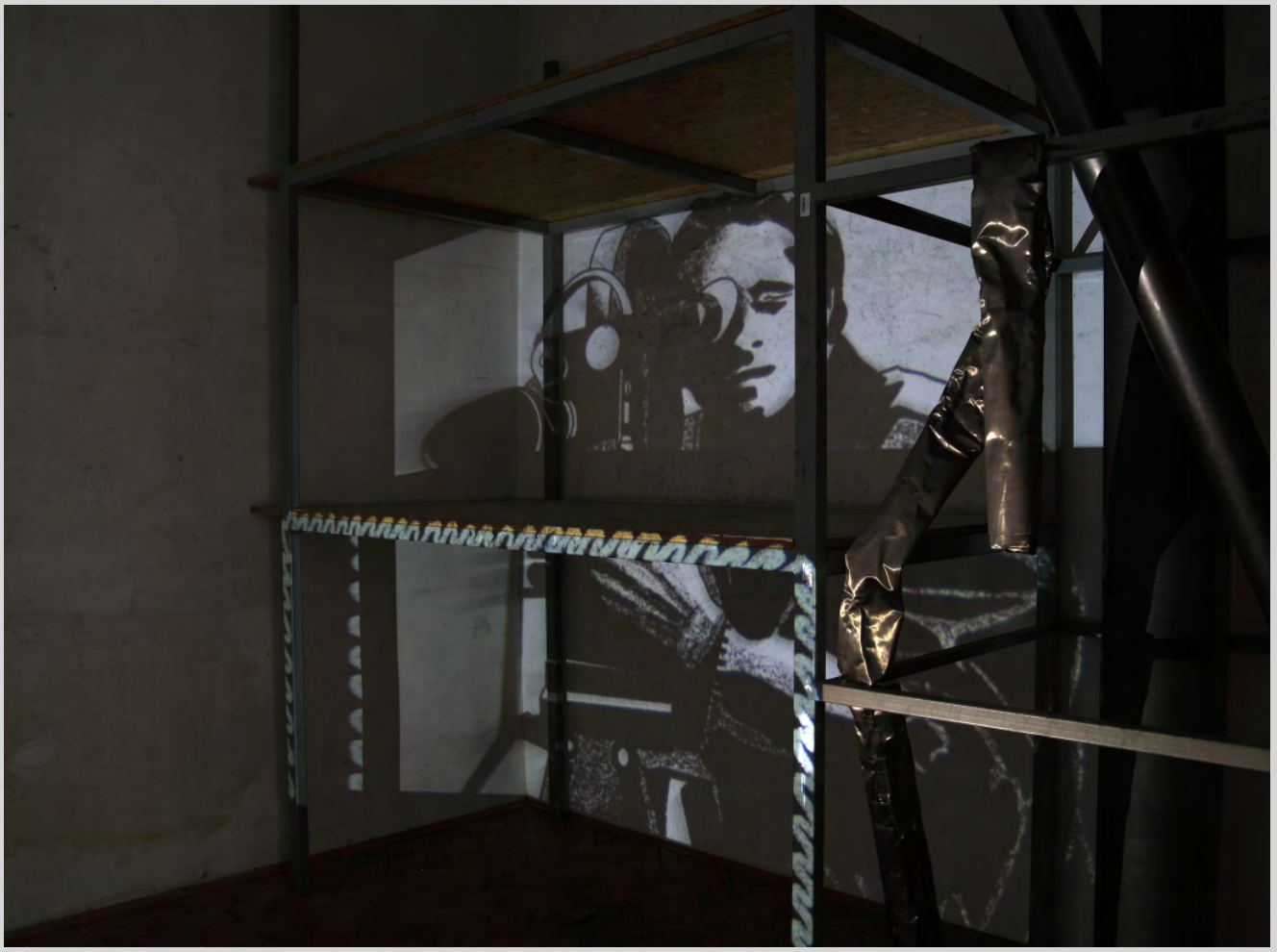
Uchodzę, 2026
instalacja (tkanina, animacja poklatkowa)
350 × 60 cm

Uważność – Kadry Wajdy

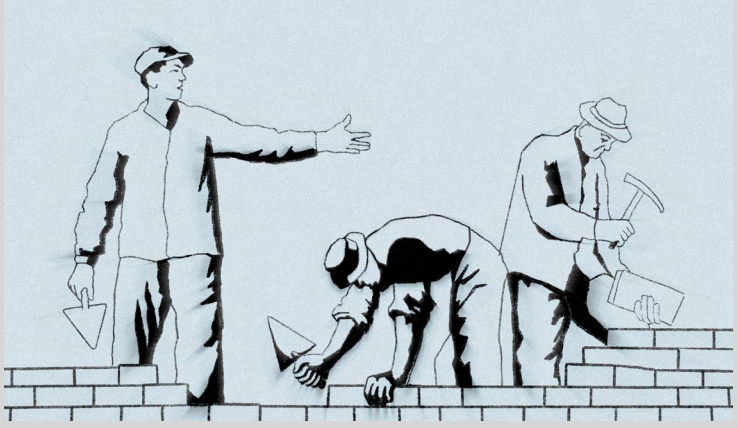
Daniel Kopeć

Praca jest próbą spojrzenia na kino Andrzeja Wajdy poprzez obecne w nim cytaty z historii sztuki. Punktem wyjścia stały się wybrane kadry z filmów, w których reżyser świadomie przywoływał kompozycje i dzieła wielkich mistrzów malarstwa. Interesuje mnie moment przenikania się obrazu filmowego i malarskiego – sytuacja, w której nieruchomy obraz zostaje wpisany w narrację filmu, a następnie zaczyna funkcjonować jako samodzielny znak.

Wybrane kadry zostały przeze mnie ręcznie przerysowane i poddane animacji. Proces ten jest celowym, czasochłonnym gestem ponownego przepracowania obrazu – przejścia od kadru filmowego, przez rysunek, do ruchu i światła. W efekcie powstaje mappingowa projekcja, w której zapożyczone z filmów Wajdy obrazy zostają ponownie ożywione i przeniesione w przestrzeń pracowni Akademii Sztuk Pięknych.



Uważność – Kadry Wajdy, 2026
mapping video full HD, ręcznie rysowana animacja





Uważność – Kadry Wajdy, fragmenty animacji

Mapa

Michał Szczepanik

Mapa nawiązuje bezpośrednio do serii prac Andrzeja Wróblewskiego pt. *Powódź w Holandii*. Rysunki te odnoszą się do tragicznej powodzi, która miała miejsce w 1953 roku. Autor upatrywał w kataklizmie przejawu nieodpowiedzialności władzy.

Moja praca czerpie inspirację ze społeczności fanów gry strategicznej *Hearts of Iron IV*, w której gracze wcielają się w role przywódców państw i podejmują decyzje dotyczące zarządzania nimi w latach 1936–1948. Głównym punktem odniesienia jest kontrast między symulacją władzy (czyli rolą, jaką przyjmuje gracz w grze) a doświadczeniami wojennymi omawianych artystów.



Mapa, 2026
tkanina barwiona
300 × 195 cm

disegnami con le parole

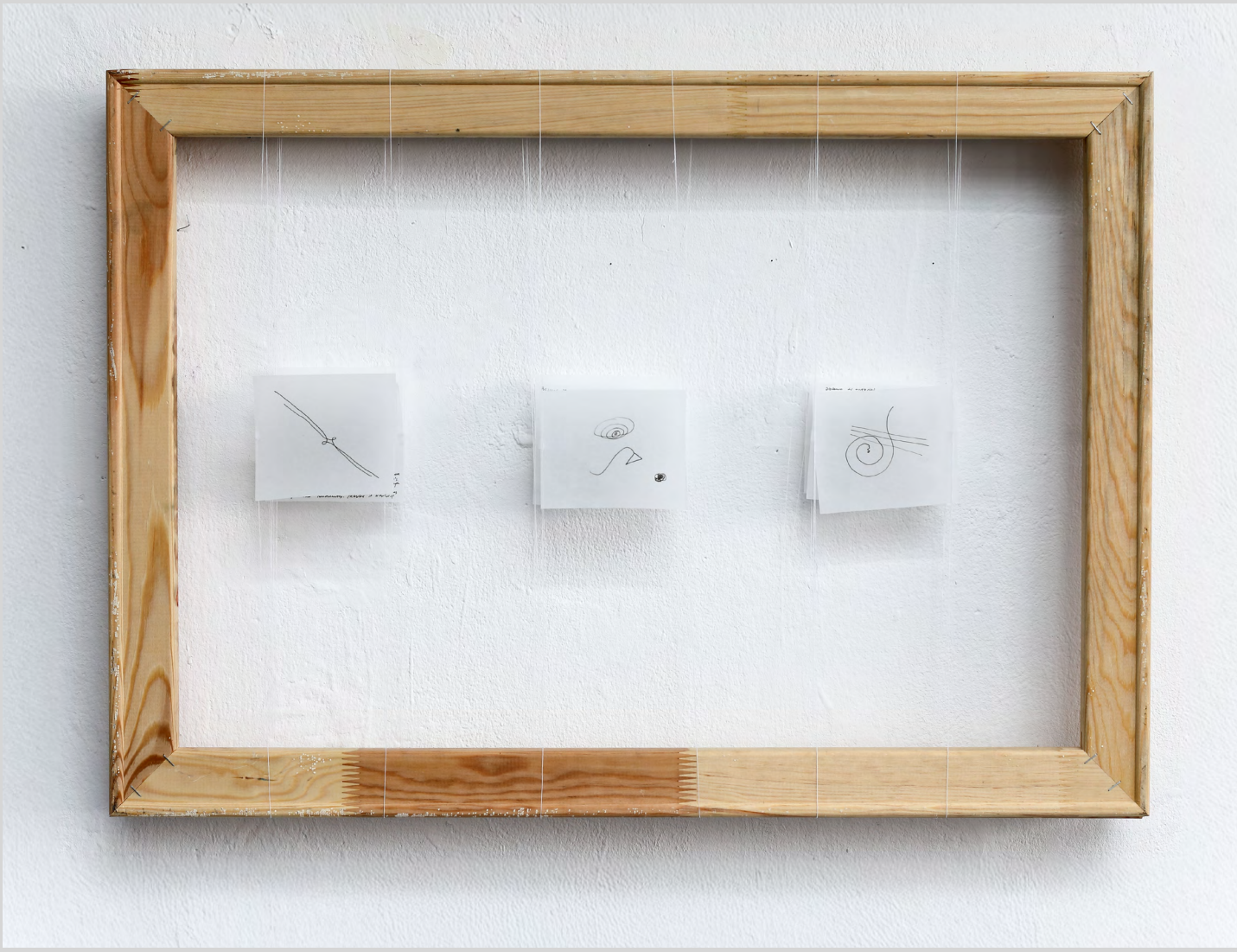
Monika Chaberka

Instalacja *disegnami con le parole* (pol. narysuj mnie słowami) to zestawienie trzech grup prac graficznych ujętych we wspólną ramę. Każda z grup składa się z trzech warstw, będących wynikiem trójetapowego procesu pracy. Pierwszym krokiem było sportretowanie rozmówcy za pomocą rysunku. Kolejnym – zapisanie fragmentu rozmowy kontynuowanej przez cały czas powstawania pracy w jednym z języków: polskim, angielskim lub włoskim. Ostatni gest, podsumowujący cały proces, przybrał bardziej otwartą formę graficzną. Nałożenie na siebie rysunków i tekstu oraz nadanie im przestrzennych relacji powoduje rozmycie, zaciemnienie pierwotnej treści.

Punktem wyjścia i inspiracją do stworzenia instalacji była refleksja nad obszerną spuścizną obejmującą prawie trzysta szkicowników Józefa Czapskiego. Portrecista korzysta z medium rysunku jako formy notatki, rysuje-notuje postaci, nie tyle jako bohaterów swoich przyszłych obrazów, co raczej jako wspomnienie wspólnego czasu.

W jakim języku myślał autor poliglotycznych zapisków? W jaki sposób język wpływa na konstruowanie wyobrażenia o świecie? Pojęcie relatywizmu językowego (Sapir, Whorf) jest szeroko opracowane w zakresie językoznawstwa czy filozofii, ale w przestrzeni sztuki brak jednoznacznych odpowiedzi, stąd próba zobaczenia zależności między zmianą języka myśli a sposobem budowania rysunku.

A zatem powstałe kompozycje to nie tyle próbki przekładu intersemiotycznego między słowem a obrazem, co raczej komplementarne części składające się na wielowymiarową całość. Wzajemne równoważenie i uzupełnianie się obu mediów pozwala na odbiór pracy w pełnym zakresie. Nawarstwienie znaczeń kolejnych etapów prowadzi do wyklarowania formy reprezentującej energię, która wywiązała się w chwili tworzenia.



disegnami con le parole, 2026
instalacja (kalka, tusz, nić, rama drewniana)
70 × 50 cm

Wystawa



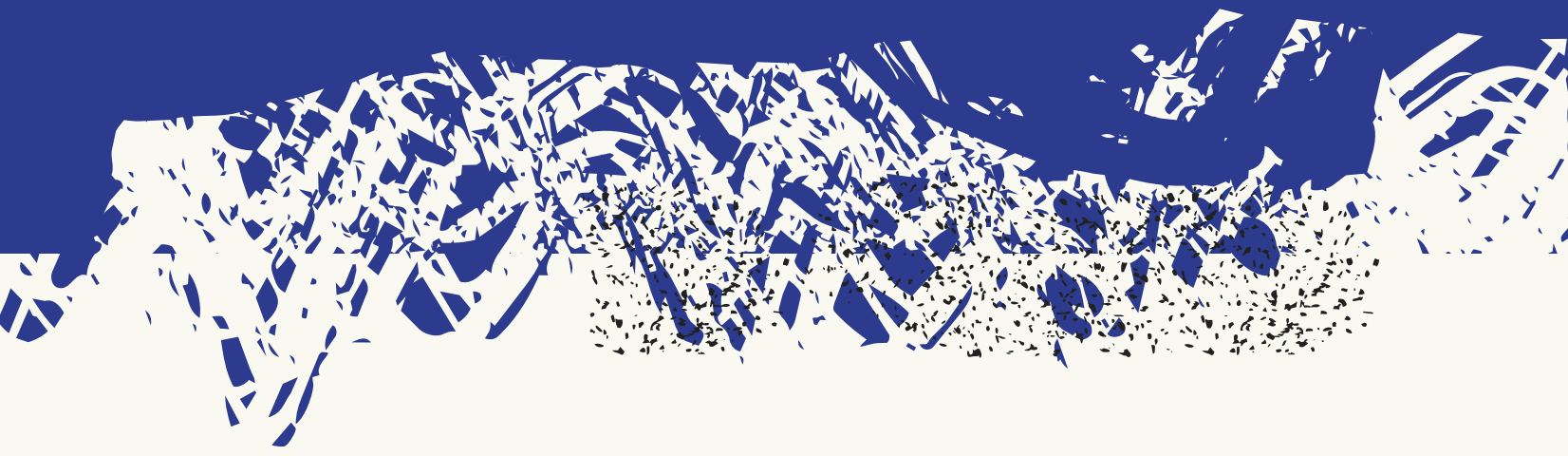












Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie