



Dwa horyzonty

Two Horizons

Poznań 2020

Spis treści / Contents

Joanna Imielska	
Wstęp / Introduction	5
Justyna Ryczek	
Powiązania / Connections	9
Ewa Urbańska	
<i>Mikrokosmos</i> – trzy wystawy, cztery wnętrza, wielość artystów? <i>Microcosm</i> – Three Exhibitions, Four Interiors, Polyphony of Artists?	27
Ewa Łubowska	
Zwei Horizonte. Kulisy zdarzeń / Zwei Horizonte. The Underside of Events	95
Rafał Boettner-Łubowski	
Sztuka / natura / kultura / człowiek / Art / Nature / Culture / Man	107
Sonia Rammer	
Kładąc się na zielonej trawie życia / Laying on the Green Grass of Life	149
Joanna Imielska	
Czasoprzestrzenie / Timespaces	173
Bibliografia / Bibliography	203
Spis ilustracji / List of illustrations	209

W wydawnictwie *Dwa horyzonty* podsumowujemy kilkuletnie działania w obrębie tematu badawczego *Jednostkowe mikroświaty wobec globalizacji ze szczególnym uwzględnieniem relacji: człowiek – natura – kultura*. Czwórka artystów: Joanna Imielska i Sonia Rammer z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (Polska) oraz Milan Cieslar i Dáša Lasotová z Uniwersytetu Ostrawskiego (Czechy) od początku współtworzyła projekt, stanowiła jego trzon, ale do realizacji tematu zostało zaproszonych wielu innych artystów z Polski, Czech i Niemiec.

Temat badawczy ukształtował się w 2016 roku, ale pomysł zrodził się dużo wcześniej, w 2013 roku, kiedy miała miejsce pierwsza międzynarodowa wystawa z cyklu *Mikrokosmos* w Galerii MBWA i Galerii w Ratuszu w Lesznie. W wystawie brali udział następujący artyści: Paulina Komorowska-Birger (Polska), Ivo Chovanec (Czechy), Milan Cieslar (Czechy), Kristin Gnauck (Niemcy), Stefan Gnauck (Niemcy), Anna Goebel (Polska), Magdalena Gryska (Polska), Joanna Hoffmann-Dietrich (Polska), Joanna Imielska (Polska), Marek Jakuszewski (Polska), Dáša Lasotová (Czechy), Daria Milecka (Polska), Sonia Rammer (Polska), Anna Szewczyk (Polska) Ewa Twarowska-Siuda (Polska).

W 2015 roku odbyła się druga wystawa z tego cyklu *Mikrokosmos 2* w Galerii in Atrium, Congress Centrum Suhl w Niemczech, w której uczestniczyli: Witold Adamczyk (Polska), Paulina Komorowska-Birger (Polska), Milan Cieslar (Czechy), Kristin Gnauck (Niemcy), Stefan Gnauck (Niemcy), Joanna Imielska (Polska), Dariusz Kałmuczak (Polska), Szymon Kałmuczak (Polska), Magdalena Kleszyńska (Polska), Dáša Lasotová (Czechy), Sonia Rammer (Polska) i Anna Tyczyńska (Polska).

In the publication *Two Horizons* we summarize several years of activities within the research project *Individual Micro-Worlds in the Face of Globalization, with Particular Emphasis on the Relation: Human Being – Nature – Culture*. Four artists: Joanna Imielska and Sonia Rammer from the University of the Arts in Poznań (Poland), Milan Cieslar and Dáša Lasotová from the University of Ostrava (Czech Republic) co-created the project from the very beginning and they were its core, but many other artists from Poland, the Czech Republic and Germany were invited to take part in it.

The subject of research project was formed in 2016, but the idea was born much earlier, in 2013, when the first international exhibition of the *Microcosm* series took place in the MBWA Gallery and the Gallery in the City Hall in Leszno. The exhibition was attended by the following artists: Paulina Komorowska-Birger (Poland), Ivo Chovanec (Czech Republic), Milan Cieslar (Czech Republic), Kristin Gnauck (Germany), Stefan Gnauck (Germany), Anna Goebel (Poland), Magdalena Gryska (Poland), Joanna Hoffman-Dietrich (Poland), Joanna Imielska (Poland), Marek Jakuszewski (Poland), Dáša Lasotová (Czech Republic), Daria Milecka (Poland), Sonia Rammer (Poland), Anna Szewczyk (Poland), Ewa Twarowska-Siuda (Poland).

In 2015, the second exhibition of the *Microcosm 2* series was held in the Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, in which participated: Witold Adamczyk (Poland), Paulina Komorowska-Birger (Poland), Milan Cieslar (Czech Republic), Kristin Gnauck (Germany), Stefan Gnauck (Germany), Joanna Imielska (Poland), Dariusz Kałmuczak (Poland), Szymon Kałmuczak (Poland), Magdalena Kleszyńska (Poland), Dáša Lasotová (Czech Republic), Sonia Rammer (Poland), Anna Tyczyńska (Poland).

Kolejna wystawa, *Mikrokosmos 3*, już w ramach tematu badawczego, została zorganizowana w 2016 roku w Slezskoostravskiej Galerii w Ostrawie w Czechach, brali w niej udział: Ivo Chovanec (Czechy), Milan Cieslar (Czechy), Kristin Gnauck (Niemcy), Stefan Gnauck (Niemcy), Joanna Imielska (Polska), Szymon Kałmuczak (Polska), Dáša Lasotová (Czechy), Sonia Rammer (Polska), Ondřej Tkačík (Czechy) i Anna Tyczyńska (Polska).

Moje pierwsze spotkanie z Górą Harz w Niemczech, z Herzberg am Harz i Sieber miało miejsce w 2014 roku, kiedy po raz pierwszy przyjechałam tu na zaproszenie Państwa Teresy i Zygmunta Liberskich, właścicieli Hotelu Zum Pass w Sieber i wtedy podjęliśmy decyzję o naszej trwającej do dziś współpracy. Do tej pory odbyło się w Sieber pięć plenerów oraz zostało zorganizowanych sześć wystaw w Galerii Zum Pass: *Wokół natury* (2015), *Mikro- i makroskala miejsca* (2015), *Architektura Herzberg-Sieber* (2016), *Dwa horyzonty* (2017), *Podróż* (2018), *Miasta i rzeki* (2019).

W 2017 roku w Museum Schloss Herzberg am Harz w Niemczech miała miejsce wystawa *Dwa horyzonty*, w której udział brali: Rafał Boettner-Łubowski (Polska), Milan Cieslar (Czechy), Joanna Imielska (Polska), Anna Jajor (Polska), Dáša Lasotová (Czechy), Justyna Olszewska (Polska), Magdalena Rucińska (Polska), Sonia Rammer (Polska), Aleksandra Simińska (Polska), Anna Tyczyńska (Polska), Aleksander Woźniak (Polska) oraz Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski (Polska).

Ostatnia wystawa, w ramach projektu badawczego, zatytułowana *Podróże z nami zawsze są udane* została zorganizowana w Galerii pod Atlantami w Wałbrzychu. Brali w niej udział: Rafał Boettner-Łubowski (Polska), Milan Cieslar (Czechy), Kaja Gawrońska (Polska), Joanna Imielska (Polska), Anna Jóźwiak (Polska), Ilsu Kaya (Turcja), Dáša Lasotová (Czechy), Katarzyna Maćkiewicz (Polska), Magdalena Rucińska (Polska), Sonia Rammer (Polska), Aleksandra Simińska (Polska), Sandra Stanisławczyk (Polska) i Dominika Witczak (Polska).

The next exhibition, *Microcosm 3*, already within the research project, was organized in 2016 at the Slezskoostravská Gallery in Ostrava, the Czech Republic. The following artists took part in it: Ivo Chovanec (Czech Republic), Milan Cieslar (Czech Republic), Kristin Gnauck (Germany), Stefan Gnauck (Germany), Joanna Imielska (Poland), Szymon Kałmuczak (Poland), Dáša Lasotová (Czech Republic), Sonia Rammer (Poland), Ondřej Tkačík (Czech Republic), Anna Tyczyńska (Poland).

My first meeting with the Harz Mountains in Germany, Herzberg am Harz and Sieber took place in 2014 when I first came there at the invitation of Teresa and Zygmunt Liberski, the owners of the Zum Pass Hotel in Sieber, and then we decided about our still ongoing cooperation. So far, five open-air workshops have been held in Sieber, and six exhibitions have been organized in the Zum Pass Gallery: *Around Nature* (2015), *Micro and Macro Scale of the Place* (2015), *Architecture of Herzberg-Sieber* (2016), *Two Horizons* (2017), *Journey* (2018), *Cities and Rivers* (2019).

In 2017, the Herzberg Castle Museum in Germany hosted the *Two Horizons* exhibition in which participated: Rafał Boettner-Łubowski (Poland), Milan Cieslar (Czech Republic), Joanna Imielska (Poland), Anna Jajor (Poland), Dáša Lasotová (Czech Republic), Justyna Olszewska (Poland), Magdalena Rucińska (Poland), Sonia Rammer (Poland), Aleksandra Simińska (Poland), Anna Tyczyńska (Poland), Aleksander Woźniak (Poland), Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski (Poland).

The last exhibition within the research project, entitled *Journeys with Us Are Always Successful*, was organized in the Pod Atlantami Gallery in Wałbrzych. The participants were: Rafał Boettner-Łubowski (Poland), Milan Cieslar (Czech Republic), Kaja Gawrońska (Poland), Joanna Imielska (Poland), Anna Jóźwiak (Poland), Ilsu Kaya (Turkey), Dáša Lasotová (Czech Republic), Katarzyna Maćkiewicz (Poland), Magdalena Rucińska (Poland), Sonia Rammer (Poland),

Spotkanie sześciu artystów (Milan Cieslar, Joanna Imielska, Dáša Lasotová, Magdalena Kleszyńska, Sonia Rammer, Aleksandra Simińska) w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Ustce w 2018 roku stało się platformą wymiany myśli i refleksji dotyczących tematu, podsumowaniem zrealizowanych działań, ale i omówieniem planów na przyszłość. Zakończył się pewien etap warty uporządkowania, podsumowania i zapisania. Dokumentacja fotograficzna oraz teksty zamieszczone w wydawnictwie *Dwa horyzonty* mają pokazać kolejne etapy realizacji projektu i indywidualne poszukiwania artystyczne w obszarze związków kultury i natury autorek tematu badawczego (Joanny Imielskiej, Sonii Rammer) oraz artystów zaproszonych do poszczególnych realizacji.

Joanna Imielska

Aleksandra Simińska (Poland), Sandra Stanisławczyk (Poland), Dominika Witczak (Poland).

The meeting of six artists (Milan Cieslar, Joanna Imielska, Dáša Lasotová, Magdalena Kleszyńska, Sonia Rammer, Aleksandra Simińska) at the Baltic Gallery of Contemporary Art in Ustka in 2018 became a platform for the exchange of thoughts and reflections on the subject, a summary of the realized activities, but also a discussion on plans for the future. A certain stage worth ordering, summarizing and recording has been completed. The photographic documentation and texts published in the publication *Two Horizons* are to show the successive stages of the project implementation and individual artistic search in the area of relations between culture and nature, conducted by the authors of the research grant (Joanna Imielska, Sonia Rammer) and the artists invited to particular projects.

Joanna Imielska

Justyna Ryczek

Powiązania

Connections

Międzynarodowe Spotkanie Artystyczne *Między naturą a kulturą*,
Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Uście, 16–22.04.2018; Fot. Joanna Imielska
Art Meeting Between Nature and Culture, Baltic Gallery of Contemporary Art in Ustka,
16–22.04.2018; Photo: Joanna Imielska



Przyroda – natura – człowiek

„Filozofia europejska rozpoczęła się od filozofii przyrody” – pisze w krótkiej historii refleksji nad wszechświatem Michał Heller¹. Przyroda, która otaczała starożytnych ludzi, była tym, co znane i najbliższe, a chcąc wyjaśnić świat, filozofowie wychodzili od jej obserwacji. Stawiali pytania i widząc jej zmienność, poszukiwali stałości – *arche* (*principium*) – zasady, która pozwoli zrozumieć zachodzące wokół nich procesy². Nazwano ich filozofami przyrody, bo to ona stanowiła pierwszy podstawowy problem filozoficzny, który z czasem zaczął przekształcać się w pytania dotyczące bytu, by następnie implikować kolejne ważne zagadnienia metafizyczne, epistemologiczne czy etyczne. Z pewnością ważne jest, że widzieli oni siebie jako część świata przyrodniczego, dlatego poznanie rzeczywistości w konsekwencji stanowiło samopoznanie człowieka. Zauważamy, jak istotny był już wtedy stosunek człowieka do przyrody. To, jak będzie określał i gdzie sytuował siebie, wskazuje na możliwe zachowania wobec otaczającego świata. Inna jest pozycja ludzi, jeżeli stanowimy część i jeden z elementów całości, inna – gdy jesteśmy bytem wybranym, szczególnym, a jeszcze inna, gdy stanowimy siłę sprawczą poszczególnych zjawisk. Wszystkie te sposoby przewijały się przez dzieje, wspierając się na różnorodnych filozoficznych założeniach.

W starożytności przyroda jest rozumiana jako sposób bycia, pojawiania się na świecie, coś, co trwa wiecznie dzięki niezmiennej zasadzie, chociaż samo się zmienia. „Naturze przypisuje się nie tylko sposób, w jaki rzeczy wyłaniają się w bycie, ale również to, jakimi się stają. To zaś łączy się z rodzajem ich

1 M. Heller, *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Znak, Kraków 2013, s. 9.
2 Jak wiemy, filozofowie dawali różne odpowiedzi, czym jest *arche*: woda u Talesa, *apeiron* Anaksymandra, powietrze Anaksymenesa czy ogień u Heraklita.

Nature – Living World – Human Being

“European philosophy began with the philosophy of nature”¹ – Michał Heller writes in a brief history of reflection on the universe. Nature, which surrounded ancient people, was what was known and closest, and in order to explain the world philosophers started from observing it. They asked questions and, seeing its changeability, searched for stability – *arche* (*principium*) – a principle that would allow them to understand the processes around them². They were called philosophers of nature because nature was the first basic philosophical problem which, with time, began to transform into questions of being, and then implied further important metaphysical, epistemological or ethical issues. Certainly it is important that they saw themselves as a part of the natural world, so learning about reality was, in consequence, a human self-knowledge. We notice how important was already at that time the relationship between humans and nature. The way they would define and where they would situate themselves indicates the possible attitudes towards the surrounding world. The position of human beings is different if we are a part and one of the elements of the whole, different if we are a chosen, special entity, and yet different if we are the driving force of particular phenomena. All these ways have appeared through history, being supported by various philosophical assumptions.

In ancient times nature is understood as a way of being appearing in the world, something that lasts forever thanks to an unchanging principle, although it changes itself. “To nature it is attributed not only the way things emerge in being, but also what they

1 M. Heller, *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody* [Logos of the Universe. Outline of the Philosophy of Nature], Kraków: Znak, 2013, p.9.
2 As we know, philosophers have given different answers to the Solutions ‘What is arche?’: Thales – water, Anaximander – *apeiron*, Anaximenes – air, Heraclitus – fire.

zachowania się, rzeczy bowiem podtrzymują swoje istnienie, jeśli zachowują się zgodnie ze swą naturą. W naturze rośliny leży pobieranie środków odżywczych i wody korzeniami, dokonywanie fotosyntezy w liściach, wzrastanie, zakwitanie, tworzenie nasion itp. Jeśli coś stanie na przeszkodzie temu naturalnemu procesowi, marnieją lub giną, podobnie jak marnieją i giną w sposób naturalny po przebyciu całego cyklu życiowego bez tego rodzaju przeszkód”³.

Z takim rozumieniem przyrody-natury wiąże się bardzo ważne pojęcie istoty danej rzeczy. To, co stanowi, że jest tym, czym jest. Od razu pojawia się opozycja pomiędzy naturalnym i nienaturalnym. Naturalne jest to, co prawdziwe, pożądane, słuszne i dobre. Nienaturalne, przeciwnie – coś fałszywego, niechcianego, niesłusznego i złego. Na takim rozróżnieniu wspierały się wszelkie stanowiska naturalistyczne, także dotyczące człowieka. Od stoików mówimy o naturze człowieka, którą należy wypełniać przez całe swoje życie. Przez bardzo długi czas wierzono, że istnieje niezmienna natura ludzka. Niektórzy nadal w to wierzą. Naturalne są: zachowanie człowieka, moralność, porządek społeczny, sposoby wychowania czy stosunki polityczne. Podział na naturalne i nienaturalne będzie powracał w historii ludzkości, a nawet dziś ma swoich zwolenników, którzy wykorzystują go, żeby pogrzyżać przeciwników w świecie *nienormalności*, sprzeczności z naturą, czyli w świecie zła⁴. Pojęcie natury nie jest tutaj aksjologicznie obojętne, lecz wartościuje i można je stosować normatywnie.

Również w starożytności pojawia się rozróżnienie na naturalne, czyli coś istniejącego, i sztuczne – stworzone, powołane do życia. Już Arystoteles oddziela

3 L. Schäfer, *Przyroda*, [w:] *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, przekł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 515.
4 Można podać wiele przykładów odwołań do określenia nienormalności, ostatnio często w kontekście możliwości naukowych technologii medycznych, które wpływają na ciało i życie człowieka.

become. This in turn is connected with the type of their behaviour, because things sustain their existence if they behave in accordance with their nature. It lies in the nature of a plant that it takes up nutrients and water with its roots, photosynthesises in leaves, grows, blooms, creates seeds, etc. If something prevents this natural process, they wither or perish, just as they wither and perish in a natural manner after going through the entire life cycle without such obstacles”³.

With such an understanding of nature it is connected a very important concept of the essence of a given thing. That what makes a thing what it is. The opposition between natural and unnatural appears immediately. Natural is what is real, desirable, right and good. Unnatural, on the contrary, something false, unwanted, wrong and evil. On this distinction all naturalistic positions, including those concerning humans, were based. Since the Stoics we have been talking about human nature, which must be fulfilled throughout one’s life. For a very long time it was believed that there was an unchangeable human nature. Some people still believe in it. Human behaviour, morality, social order, upbringing and political relations are natural. The division into natural and unnatural would be recurring in the history of mankind, and even today it has its followers who use it to push their opponents into the world of *abnormality*, of contradiction to nature, that is, into the world of evil⁴. The notion of nature is not axiologically indifferent here, but evaluative and can be applied normatively.

Also in antiquity there appears a distinction between natural as something existing and artificial – created, brought to life. Aristotle already sepa-

3 L. Schäfer, *Przyroda* [Nature] [in:] *Filozofia. Podstawowe pytania* [Philosophy: Basic Questions], ed. E. Martens, H. Schnädelbach, trans. K. Krzemieniowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, p. 515.
4 There are many examples of references to the notion of abnormality, recently often in the context of the scientific possibilities of medical technologies that affect the body and life of a human being.

to, co jest naturalne, od tego, co zostało zrobione. Ten wielki myśliciel, definiując jedno z najważniejszych pojęć – substancję, wyróżniał między innymi substancję pierwszą i substancję drugą. Pierwsza to wszystko, co pochodzi z natury, substancją drugą jest to, co stworzył człowiek, wynik jego działania⁵. Powyższe rozróżnienie widoczne jest w kolejnym pojęciu starożytności – *techne*. Człowiek posiada umiejętności wytwórcze, które pozwalają powoływać do życia nowe rzeczy, często czyni to, naśladując naturę lub uzupełniając to, czego brakuje⁶. Zwrócenie uwagi na odmienność pojawiania się w świecie stanowi fundament podziału natura–kultura, ta ostatnia, w przeciwieństwie do natury, podkreśla swoje ludzkie pochodzenie, ma początek w działalności człowieka jak technika, ale także wyraża nasz stosunek do przyrody, zmiany, jakie wprowadzamy w jej stan.

Na kształtowanie relacji człowiek–przyroda w myśli zachodniej bardzo duży wpływ miała filozofia średniowiecza skoncentrowana na osobie Boga. Bóg–stwórca powołuje do życia cały świat. Natura zyskuje źródło, pochodzi od Stworzyciela i stanowi jego obraz. A także, co ważne, człowiek, który zostaje stworzony i umieszczony w przyrodzie, ma określone miejsce – staje się panem, władcą ziemi. Zostaje przyznane mu prawo panowania nad otaczającą go przyrodą. „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną; abyście panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi”⁷. Oczywiście człowiek już przedtem w celu przeżycia ingerował w przyrodę, zmieniał ją i korzystał z jej bogactw, ale stare legendy

5 Nauka o substancji zajmuje ważne miejsce w filozofii Arystotelesa, odsyłam do książek i opracowań, tutaj jedynie przywołuję potrzebne mi rozróżnienie.
6 Tu skrótowo odwołuję się do teorii *mimesis*, pierwszej wielkiej teorii dotyczącej sztuki, a przecież *techne* stanowiło określenie sztuki. Naśladowanie natury kreowało przez wieki widzenie działalności artystycznej, a natura była wielką nauczycielką artystów.
7 Rdz 1, 28, *Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1>.

rates what is natural from what has been done. This great thinker, in defining one of the most important concepts – substance – distinguished, among other things, primary substance and secondary substance. The former is all that comes from nature, the latter – what humans created, the result of their action⁵. The above distinction is visible in the next concept of antiquity – *techne*. Humans have the productive skills to bring new things to life, often by imitating nature or by supplementing what is lacking⁶. Paying attention to the difference in appearance in the world is the basis of the division of nature – culture, the latter, in contrast to nature, emphasizes its human origin, has its origin in human activity, as technology, but also expresses our attitude towards nature, the changes that we introduce into its state.

The shaping of the relationship between humans and nature in Western thought was greatly influenced by the philosophy of the Middle Ages focused on the person of God. God the creator brings the whole world to life. Nature gains its source, comes from the Creator and is his image. And also, what is important, humans, who are created and placed in nature, have a specific place – they become the masters, the rulers of the earth. They are granted the right to rule over the surrounding nature. “Be fruitful, and multiply, and replenish the earth, and subdue it: and have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moveth upon the earth”⁷. Of course, humans to survive had interfered with nature before, changed it and used its riches, but old legends and myths emphasized the community and ordered mutual respect, while the Christian story

5 The doctrine of substance occupies an important place in the philosophy of Aristotle, I refer the reader to further books and studies, here I only recall the distinction I need.
6 Here I refer briefly to the theory of *mimesis*, the first great theory of art, and yet *techne* was a term for art. Imitation of nature has framed for centuries a vision of artistic activity, and nature has been a great teacher of artists.
7 Genesis 1, 28 (King James Version).

i mity podkreślały wspólnotę i nakazywały wzajemny szacunek, tymczasem opowieść chrześcijańska wprowadza hierarchię i różnicuje poszczególne byty. Natura jest dziełem Boga, które musi być przez człowieka poznane, ale głównie podporządkowane. Świat powoli staje się wielkim mechanicznym zegarkiem nakręcanym przez Stwórcę, a człowiek, jako jego wysłannik, wprowadza własny porządek – zmienia, kształtuje, wykorzystuje. Przyroda staje się miejscem przeobrażeń i ma służyć dobru człowieka⁸.

Takie nastawienie stanowi fundament instrumentalnego traktowania przyrody, które ujawniło się w czasach nowożytnych. Francis Bacon, podkreślając wagę nauki, jednocześnie jasno określał jej zadanie: ma służyć zwiększaniu materialnego dobra ludzkości. W tym celu należy eksperymentować, poznawać i wykorzystywać wszelkie tajemnice przyrody i eksploatować jej zasoby, korzystając z odkryć naukowych i możliwości technicznych. Zorganizowane poznanie „prowadzone jakby napędem maszynowym” ma służyć ludzkości i potwierdzać relację człowiek–władca a przyroda – miejsce eksploatacji⁹. Podejście Bacona wzmacniają stanowisko Galileusza, mechaniczne nastawienie Kartezjusza i nieustanna chęć poznania przyrody przy wykorzystaniu metod i zasad matematyki¹⁰. Dodatkowo warto przywołać rozumienie przyrody, które stworzył Immanuel Kant. Wielki niemiecki myśliciel, chcąc dotrzeć do wiedzy pewnej, pisał o czystym przyrodoznawstwie, w którym wielką

8 Pamiętajmy przy tym, że myślenie średniowieczne korzystało z filozofii starożytnej oraz że w historii chrześcijaństwa możemy spotkać odmienne stanowisko, sztabardowym przykładem jest św. Franciszek. Należy także zauważyć, że rzadko, jednak zdarza się refleksja religijna, która ma proekologiczny wydźwięk, najbardziej znany przykład to niemiecki teolog protestancki Jürgen Moltmann i jego wydana również po polsku książka *Bóg w stworzeniu* (*Gott in der Schöpfung*. Ökologische Schöpfungstheologie, 1987) ze wstępem ks. Jacka Bolewskiego. Obecnie widzimy zachodzące zmiany w podejściu do natury w ekologicznej encyklice papieża Franciszka *Laudato si* z 2015 r.
9 Zob. F. Bacon, *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1955.
10 Zob. M. Heller, dz. cyt.

introduces hierarchy and differentiates between particular beings. Nature is the work of God, which must be known but mainly subordinated by man. The world slowly becomes a great mechanical clock, wound up by the creator, and man, as his messenger, introduces his own order – he changes, shapes, exploits. Nature becomes a place of transformation and is supposed to serve the good human of beings⁸.

Such an attitude is the foundation of the instrumental treatment of nature which appeared in modern times. While emphasizing the importance of science, Francis Bacon also clearly defined its purpose: to increase the material well-being of humankind. To this end, it is necessary to experiment, learn and use all the mysteries of nature and exploit its resources using scientific discoveries and technical possibilities. Organized cognition “conducted as if by mechanical power” is to serve humanity and to confirm the relationship between man the ruler and nature – the place of exploitation⁹. Bacon’s approach is strengthened by Galileo’s position, Descartes’ mechanical attitude and their persistent desire to learn about nature using methods and principles of mathematics¹⁰. Additionally, it is worth mentioning the understanding of nature which was created by Immanuel Kant. The great German thinker, in or-

8 Let us remember that medieval thinking used ancient philosophy and that in the history of Christianity we can find a different position, adopted for example by St. Francis. It should also be noted that religious reflection which has a pro-ecological meaning is rare, however, the most famous example is the German Protestant theologian Jürgen Moltmann and his book *God in Creation: A New Theology of Creation and the Spirit of God* (*Gott in der Schöpfung*. Ökologische Schöpfungstheologie, 1987) also published in Polish, with an introduction by Fr. Jacek Bolewski. At present, we see changes in the approach to nature in the ecological encyclical *Laudato si’* of Pope Francis from 2015.
9 See F. Bacon, *Novum Organum*, ed. J. Devey, New York 1902 [available online: <https://archive.org/details/baconsnovumorgan00bacouoft/page/n3>], [access: 29.06.2019].
10 See M. Heller, op. cit.

rolę odgrywają aprioryczne formy, a „*Przyroda jest to istnienie (Dasein) rzeczy, o ile jest określone według praw ogólnych. Jeżeliby przyroda miała oznaczać istnienie rzeczy samych w sobie, to nigdy nie moglibyśmy jej poznać, ani a priori, ani a posteriori*”¹¹. Nie możemy także zatrzymać się na materialnym rozumieniu przyrody jako ogółu przedmiotów doświadczenia, bowiem ona stanowi tylko jeden z elementów w schemacie poznania. Stanowisko Kanta pozwala na wielki rozwój nowożytnego przyrodoznawstwa.

Stopniowo, ale konsekwentnie ludzkość odchodziła od naturalnego świata w imię postępu, doskonalenia życia, aż po czasy rewolucji przemysłowej i związane z nią działania, które doprowadziły do degradacji przyrody, zniszczenia jej zasobów naturalnych i wymusiły konieczność przemyslenia naszego stanowiska¹².

Naturokultura – odpowiedzialność – antropocen

„Wszystko, wychodząc z rąk Stwórcy, jest dobre, wszystko wyrodnieje w rękach człowieka. Zmusza on glebę do karmienia płodów właściwych innej glebie, drzewo do wydawania owoców właściwych innemu drzewu, miesza i płące klimaty, żywioły, pory roku; kaleczy swego psa, swego konia, swego niewolnika; wszystko przeinacza i wszystko oszpeca; lubi zniekształcenia i potwory; nie chce niczego takim, jak je stworzyła natura, nawet człowieka: musi go tresować jak konia w ujeżdżalni; musi go urabiać na swoją modłę jak drzewo w swoim ogrodzie”¹³.

-
- 11 I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, J. Suchorzewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 65.
- 12 Warto zaznaczyć, że po Kantowskiej filozofii pojawiło się romantyczne podejście, które zaznaczało powiązania człowieka z przyrodą i odwoływało się do uczuć. Do wybranych spojrzeń będzie później nawiązywać filozofia ekologiczna.
- 13 J.-J. Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 7.

der to reach certain knowledge, wrote about pure natural science, in which *a priori* forms play a great role, and “*Nature is the existence of things, so far as it is determined according to universal laws. Should nature signify the existence of things in themselves, we could never know it either a priori or a posteriori*”¹¹. Nor can we stop at the material understanding of nature as a whole of objects of experience, since nature is only one of the elements in the framework of cognition. Kant’s position enables a great development of modern natural science.

Gradually but consistently humanity has moved away from the natural world in the name of progress, improvement of life, up to the times of industrial revolution and related actions that led to the degradation of nature, destruction of its natural resources and forced us to rethink our position¹².

Natureculture – Responsibility – Anthropocene

“God makes all things good; man meddles with them and they become evil. He forces one soil to yield the products of another, one tree to bear another’s fruit. He confuses and confounds time, place, and natural conditions. He mutilates his dog, his horse, and his slave. He destroys and defaces all things; he loves all that is deformed and monstrous; he will have nothing as nature made it, not even man himself, who must learn his paces like a saddle-horse, and be shaped to his master’s taste like the trees in his garden”¹³.

-
- 11 I. Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics* [1783], trans. P. Carus, sect. 14 [available online: http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20306/kant_materials/prolegomena1.htm#info], [access: 24.06.2019].
- 12 It is worth noting that Kantian philosophy was followed by the Romantic approach that stressed human connections with nature and referred to feelings. Ecological philosophy would later refer to selected views.
- 13 J.-J. Rousseau, *Emile, or Education* [1762], trans. B. Foxley, London - Toronto: J.M. Dent and Sons, 1921; New York: E.P. Dutton, 1921 [available online: <https://oll.libertyfund.org/titles/rousseau-emile-or-education>], [access: 24.06.2019].



Ustka, 2018. Fot.. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska

Jean-Jacques Rousseau stawiał wyraźną granicę pomiędzy naturą a kulturą, jednocześnie wartościując pierwszą. Jednakże ten wielki zwolennik naturalnego wychowania i traktowania natury człowieka jako czegoś dobrego nie przekreślał zupełnie kultury, zwracając uwagę na konieczność jej pojawienia się w rozwoju ludzkości. Autor XVIII-wiecznego postulatów powrotu do prostoty naturalnego, wiejskiego życia doceniał otaczającą człowieka przyrodę; to ona dawała ukojenie, a podążanie za naturalnym rytmem rozwoju pozwalało właściwie kształtować człowieka. W XXI wieku nie rozdzielamy natury od kultury, zauważamy złożoność tej relacji i wzajemne powiązania. Piszą o tym zarówno Bruno

Jean-Jacques Rousseau drew a clear line between nature and culture, while at the same time valuing the former. However, the great proponent of natural education and the treatment of human nature as something good, did not completely cross out culture, drawing attention to the necessity of its emergence in the development of mankind. The author of the eighteenth-century postulate to return to the simplicity of natural, rural life, appreciated the surrounding nature, that gave comfort, and following the natural rhythm of development, allowed to properly shape humans. In the twenty-first century we do not separate nature from culture, we notice the complexity of this relationship and mutual connections.

Latour¹⁴, jak i Donna Haraway. Ta ostatnia wprowadza termin naturokultury¹⁵, który wskazuje na wzajemne przenikanie się sił przyrody, działań człowieka i innych zwierząt. Natura jest również tworzona społecznie, ważne są podmioty ludzkie i nie-ludzkie. Zwierzęta stają się istotnym zagadnieniem współczesnych rozważań, a działalność człowieka nie jest oceniana jedynie z punktu widzenia jego dobra. Wchodzi on w relacje z innymi podmiotami, z całym otaczającym światem. Natura-przyroda nie jest niewyczerpywalnym źródłem odnawialnych bogactw. Jest cennym darem, który zniszczyliśmy i niszczymy cały czas, i który możemy utracić, równocześnie unicestwiając samych siebie.

Jednakże od lat 60. XX wieku pojawiło się bardzo wiele rozważań dotyczących konieczności zmiany naszego stosunku do natury. Kryzys ekologiczny, nowe i wciąż rozwijające się możliwości techniki i technologii, wzrastająca świadomość, przenikanie się poszczególnych tradycji i wpływ wschodniego myślenia, bardziej zespalającego człowieka i świat, wywołały rozwój wielu stanowisk ekofilozoficznych¹⁶. Jednym z nich są rozważania polskiego filozofa Henryka Skolimowskiego. Zauważa on, że „potęga nauki i techniki to mit, którym niestety jesteśmy ciągle karmieni”, dlatego należy koniecznie zmienić nasze myślenie o świecie i działanie wobec natury. W jego bardzo duchowym podejściu,

Both Bruno Latour¹⁴ and Donna Haraway write about this. The latter introduces the term natureculture¹⁵, which indicates the mutual interpenetration of the forces of nature, human activities and other animals. Nature is also created socially, human and non-human subjects are important. Animals become a significant issue of contemporary considerations, and human activity is not evaluated only from the point of view of human well-being. It enters into relations with other subjects, with the whole surrounding world. Nature is not an inexhaustible source of renewable resources. It is a precious gift that we have destroyed and are destroying all the time, and that we can lose while at the same time annihilating ourselves.

However, since the 1960s there have been many reflections on the need to change our attitude to nature. The ecological crisis, new and steadily growing possibilities of technology, the rising awareness, the interpenetration of individual traditions and the influence of eastern thinking, more uniting man and the world, have led to the development of many eco-philosophical positions¹⁶. One of them are the deliberations of the Polish philosopher Henryk Skolimowski, who notes that “the power of science and technology is a myth, by which unfortunately we are constantly fed”, therefore

14 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przekł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
15 Zob. D. Haraway, Chicago 2003; *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
16 Pojawienie się refleksji ekologicznej nie odbyło się zupełnie w próżni, przez całe dzieje filozofii można wskazać interesujące postawy, ale w tym czasie tendencja ta zdecydowanie nasiliła się. Wymienię tu kilka znaczących nazwisk i kierunków, reprezentujących bardzo różne stanowiska: T. Berry, M. Bookchin, F. Capra, J. Passmore, A. Naess, J. Seed, R. Scruton, ekologizm humanistyczny, ekofeminizm, ekologia głęboka. W celu szerszego zapoznania się z problematyką w języku polskim i poznania kolejnych stanowisk warto sięgnąć do: K. Waloszczyk, *Planeta nie tylko ludzi*, Warszawa 1997; E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1-2, 2013.

14 B. Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993.
15 See D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
16 The appearance of the ecological reflection did not take place completely in a vacuum, interesting philosophical attitudes could be pointed out throughout the whole history of philosophy, but at that time this tendency definitely had intensified. I mention here a few significant names and movements, representing very different positions: Th. Berry, M. Bookchin, F. Capra, J. Passmore, A. Naess, J. Seed, R. Scruton, humanistic ecologism, ecofeminism, deep ecology. For a broader look at this issue in Polish and learning about further positions, see: K. Waloszczyk, ‘Planeta nie tylko ludzi’ [Not Only People’s Planet], *Teksty Drugie*, No. 1-2, 2013; E. Domańska, ‘Ecological Humanities’, *Teksty Drugie. English edition*, No. 1, 2015.

w którym nieustannie podkreśla się wyróżnione miejsce człowieka (słuszny zarzut antropocentryzmu), świat staje się sanktuarium.

„Człowiek świadomy nowych wymiarów świata zaczyna rozumieć, że świat jest sanktuarium. A to wyznacza mu natychmiast nowe miejsce w nowym świecie, który kreujemy. Zamiast kontroli, manipulacji i eksploatacji, które są naczelnymi atrybutami maszyny, musimy widzieć siebie jako pasterzy bytu, jako opiekunów poległych, jako kapłanów świątyni Matki Ziemi. Człowiek w świecie, który jest sanktuarium, to człowiek ekologiczny. Komunia ze wszystkimi bytami przyrody jest częścią naszego nowego rozumienia, częścią naszej partycypacji w całej kanwie życia, częścią naszego współtworzenia w świecie. Człowiek ekologiczny to nie ten, który zastrasza nas istniejącymi horrorami środowiskowymi, ale ten, który leczy Ziemię i siebie. Człowiek ekologiczny widzi też wyraźnie, że postannictwo leczenia przyrody i stworzenia harmonii jest misją duchową. W tej misji duchowość i ekologia się przenikają”¹⁷.

Czytając Skolimowskiego, można zastanawiać się, czy jego wizja nie jest za bardzo optymistyczna i lekko naiwna, powinniśmy także zadawać pytania o praktyczne spełnienie takich wzniosłych postulatów, ale z pewnością musimy docenić wielką ekologiczną wrażliwość i świadomość złożoności problematyki.

„*Homo Creator* musi być widziany w planie kosmicznym, a nie personalistycznym. Człowiek współtwórca to istota uskrzydłona. Ale jednocześnie obarczona wielką odpowiedzialnością – za swoje własne przeznaczenie, za los Matki Ziemi, za cały świat. Musimy pamiętać, że ta odpowiedzialność to nie krzyż, pod którym się uginamy, ale skrzydła. Bo głęboką prawdą jest, że czym szerszy jest zakres naszej odpowiedzialności, tym głębsza jest w nas ludzkość, tym głębsze nasze życie”¹⁸.

17 H. Skolimowski, *Homo Creator – człowiek ekologiczny*, [w:] H. Skolimowski, J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach* [Green Eye of the Cosmos. Around Ecophilosophy in Conversation and Essays], Wrocław: Alta 2, 2003, s. 185.
18 Tamże, s. 186.

it is necessary to change our way of thinking about the world and of acting towards nature. In his very spiritual approach, where the place of man is constantly emphasized (we can raise here the justifiable objection to his anthropocentrism), the world becomes a sanctuary.

“Man aware of the new dimensions of the world begins to understand that the world is a sanctuary. And this immediately marks a new place for him in the new world that we are creating. Instead of control, manipulation and exploitation, which are the main attributes of the machine, we must see ourselves as shepherds of being, as reliable guardians, as priests of the temple of Mother Earth. Man in the world which is a sanctuary is ecological man. Communion with all natural beings is a part of our new understanding, part of our participation in the whole fabric of life, part of our co-creation in the world. Ecological man is not the one who intimidates us with existing environmental horrors, but the one who heals the Earth and himself. Ecological man also clearly sees that the mission of healing nature and creating harmony is a spiritual mission. In this mission spirituality and ecology permeate each other”¹⁷.

Reading Skolimowski, one may wonder whether his vision is not too optimistic and slightly naive. We should also ask questions about the practical fulfilment of such sublime postulates, but certainly we must appreciate the great ecological sensitivity and awareness of the complexity of the problem.

“*Homo Creator* must be seen in a cosmic plan, not in a personalistic one. Man the co-creator is a winged being. But at the same time he is burdened with great responsibility – for his own destiny, for the fate of Mother Earth, for the whole world. We must remember that this responsibility is not a cross under which

17 H. Skolimowski, *Homo Creator – człowiek ekologiczny*, [Homo Creator – Ecological Man] [in:] H. Skolimowski, J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach* [Green Eye of the Cosmos. Around Ecophilosophy in Conversation and Essays], Wrocław: Alta 2, 2003, p. 185.

Problematyka odpowiedzialności w kontekście relacji do natury interesowała również innych myślicieli. Hans Jonas, formułując swoją zasadę odpowiedzialności, zwracał uwagę na wielki rozwój naukowo-techniczny, którego konsekwencji nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Nie wiemy, czy nasze działania wywołają jedynie pozytywne skutki, czy odwrotnie – w przyszłości odsłonią swoje negatywne strony. Tym bardziej że posiadamy coraz większe możliwości i zwiększa się obszar naszego panowania, a natura jest wrażliwa na nasze działania. „Uzmysławia ono poprzez skutki, że natura ludzkiego działania *de facto* zmieniała się, i że do tego, za co musimy wziąć odpowiedzialność, doszedł przedmiot całkowicie nowego porządku – nic innego jak cała biosfera naszej planety – albowiem zdobyliśmy nad nią panowanie [power]”¹⁹.

Zdobyciu panowania, możliwości nieograniczonej ingerencji czy też coraz bardziej nieograniczonej ingerencji powinny jednak towarzyszyć pokora i myśl o przyszłych pokoleniach. Jonas przywołuje słynny zakład Blaise’a Pascala i pyta, co tym razem stawiamy na szali. Z jednej strony nasze nieograniczone działania, prawa do robienia, co się chce wobec świata przyrody, z drugiej – niebezpieczeństwo zniszczenia przyszłości. „Egzystencja czy istota człowieka jako całości nie może być nigdy stawką w ryzykownej grze”²⁰. Dlatego nie można ryzykować przyszłego życia ludzkości. I z myślą o nich człowiek powinien odpowiednio odnosić się do zastanego świata i swojego rozwoju technicznego.

„Jeżeli więc nowa natura naszego działania wymaga nowej etyki odpowiedzialności sięgającej daleko w przyszłość, współmiernej z dalekim zasięgiem naszej mocy, to wymaga ona również nowego rodzaju pokory – pokory nie wypływającej jak niegdyś ze znikomości naszej mocy, lecz z jej nadmiernej wielkości, która jest

we groan, but wings. For it is a deep truth that the broader the scope of our responsibility, the deeper is humanity in us, the deeper our life”¹⁸.

The question of responsibility in the context of relations to nature was also of interest to other thinkers. In formulating his imperative of responsibility, Hans Jonas paid attention to great scientific and technical development, the consequences of which we are not able to predict. We do not know whether our actions will have only positive effects or vice versa – in the future they will reveal their negative sides. The more so as we have more and more opportunities and the area of our rule increases, and nature is sensitive to our actions. “It realizes through its effects that the nature of human action has *de facto* changed, and that we must take responsibility for something belonging to a completely new order – nothing else than the entire biosphere of our planet – for we have gained power over it”¹⁹.

However, the acquisition of power, the possibility of unlimited interference, must be accompanied by humility and the thought of future generations. Jonas recalls famous Blaise Pascal’s wager and asks what we are putting at stake this time. On the one hand, our unlimited actions, our right to do what we want in the world of nature, and on the other, the danger of destroying the future. “The existence or essence of man as a whole should never be at stake in a risky game”²⁰. Therefore, the future life of mankind cannot be put at risk. And with it in mind, humans should adequately refer to the existing world and their technical development.

“If, therefore, the new nature of our action requires a new ethics of responsibility that goes far into the future and is commensurate with the far-reaching scope of our

18 Ibid., p. 186.

19 H. Jonas, *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*, Chicago 1984. Fragment translated from the Polish edition: *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, trans. M. Klimowicz, Kraków: Wydawnictwo Platan, 1996, p. 30.

20 Ibid., p. 81.

19 H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1996, s. 30.

20 Tamże, s. 81.

nadmiarem naszej mocy działania w stosunku do naszej mocy przewidywania oraz wartościowania i osądzania. Wobec quasi-eschatologicznych potencjałów naszych technologicznych procesów sama niewiedza co do ich ostatecznych konsekwencji staje się racją dla ich odpowiedzialnej powściągliwości – będącej czymś najcenniejszym po samej mądrości”²¹.

Niestety według wielu myślicieli przez długi czas nie zastanawialiśmy się nad naszymi działaniami, wręcz odwrotnie: wykorzystywaliśmy naturę ponad miarę, biorąc pod uwagę jedynie krótkowzroczne dobro dnia dzisiejszego i wzrost zysków. Zmiany wywołane przez człowieka stały się na tyle ważne, że spowodowały stałe przeobrażenia geologiczne. Dlatego „We are in the Anthropocene” – „żyjemy w Antropocenie” – powiedział laureat Nagrody Nobla, Paul Crutzen, w 2000 roku. Naukowiec zajmujący się chemiczną atmosferą Ziemi jest przekonany, że działalność człowieka wpływa na atmosferę, zwiększa się produkcja dwutlenku węgla, wzrasta dziura ozonowa i następuje globalna zmiana klimatu. Teza ta nie została entuzjastycznie przyjęta, pojawiły się głosy sprzeciwu, ale w dość krótkim czasie pojęcie antropocenu zdobyło ogromną popularność i dzisiaj większość zdaje sobie sprawę z naszego ogromnego wpływu na środowisko²². Chociaż nie zawsze chcemy zauważyć czy zgodzić się na wszelkie konsekwencje. „Żeby zobaczyć antropocen, musimy połączyć różne punkty widzenia. Znieczulają nas jednak przyjemności nowoczesnego życia w mieście, pozwalające «odwiedzić» ich cenę, płaconą zarówno tu, jak i w dalekich zakątkach globu”²³.

21 Tamże, s. 5.

22 Zob. m.in. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, London 2016. Autorka zastanawia się nad innymi pojęciami, jak *capitolocene* czy *chthulucene* jako bardziej adekwatnymi, ale nie przeczy geologicznej zmianie dokonanej przez działalność człowieka.

23 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2016, s. 245.

power, then it also requires a new kind of humility – humility not stemming, as it used to be, from our fragility but from an excessive size of our power, which is an excess of our power of action in relation to our power to anticipate, evaluate and judge. In the face of the quasi-eschatological potentials of our technological processes, the very ignorance of their ultimate consequences becomes the reason for their responsible restraint – which is the most precious thing after wisdom itself”²¹.

Unfortunately, according to many thinkers, for a long time we have not thought about our actions, but, on the contrary, we have used nature beyond measure, taking into account only the short-sighted welfare of today and the increase in profits. Human-induced changes have become so important that they have caused permanent geological transformations. Therefore, “We are in the Anthropocene” said Nobel Prize winner Paul Crutzen in 2000. The scientist doing research on the chemical atmosphere of the Earth is convinced that human activity affects the atmosphere: the production of carbon dioxide increases, the ozone hole is growing and global climate change takes place. This thesis was not enthusiastically received, there were voices against it, but in quite a short time the concept of Anthropocene has made an amazing career and today most people are aware of our huge impact on the environment²². Although we do not always want to see or agree to all the consequences. “We [...] need to bring together different points of view so as to see the Anthropocene. Perhaps we are still anesthetized by our pleasure in modern urban living, unseeing what its costs are at home and elsewhere”²³.

21 Ibid., p. 5.

22 See, *inter alia*, D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham-London: Duke University Press, 2016. The author reflects on other concepts such as *capitolocene* or *chthulucene* as more adequate, but does not deny the geological change made by human activity.

23 Nicholas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* [e-book], chapter 6: “The Changing World”, New York: Basic Books, 2016.

Ustka, 2018. Fot. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska



Czasy rewolucji przemysłowej są początkiem intensywnych zmian. Wzrost produkcji, zwiększająca się wycinka lasów, pozyskiwanie kolejnych obszarów pod rozrastające się uprawy, rozwój technologiczny – to wszystko spowodowało nieodwracalne zmiany w systemie ziemskim²⁴. „Ujawniona w tych modelach zmiana jest tak wszechogarniająca, że geologowie nazwali okres rozpoczynający się wraz z rewolucją przemysłową antropocenem. Nową Ludzką Epoką. Oznacza to, że zmieniliśmy sam wymiar geologiczny planety – od skalistych głębin litosfery, po wyżyny atmosfery. Fakt ten z kolei wymusza zmianę modelu mierzenia «czasu głębokiego» – zmianę rozumienia niezwykle długiej historii planety [...człowiek – niecałe 12 tysięcy lat na Ziemi]. Zmiana, która kiedyś trwała miliony lat, dziś zajmuje dziesięciolecia. Przekształcenia niegdyś niemożliwe do dostrzeżenia przez człowieka dziś zachodzą podczas jednego ludzkiego życia. Musimy nauczyć się dostrzegać antropocen”²⁵.

Dzisiaj na nowo zwróciliśmy się ku naturze. Pojawiają się liczne publikacje poświęcone sekretnemu życiu drzew, zwierząt, błyskotliwej zieleni czy tajemniczemu grzybom, opisywany jest nieoceniony kontakt człowieka z innymi elementami świata przyrody. Natura nas interesuje, nie widzimy w niej tylko otaczającego krajobrazu, ale część własnego świata. Jesteśmy zwierzętami i jesteśmy częścią natury, którą kulturowo współkształtujemy. Często przekonuje nas o tym również sztuka. Część z tych działań to jedynie podkreślanie urody otaczającej nas przyrody, jej dekoracyjności i piękna. Ale wiele czynników pozwala postawić pytania dotyczące naszej wspólnej ziemskiej przyszłości. Wzmacnia to dyskurs posthumanistyczny.

The times of the industrial revolution are the beginning of intensive changes. Production growth, increasing deforestation, acquisition of new areas for growing crops, technological development – all this caused irreversible changes in the Earth system²⁴. “The change revealed by these models is so through-going that geologists have named the period since the Industrial Revolution as Anthropocene: the New Human Era. This means that we have changed the planet’s fundamental geology from the rocky depths of what is called the lithosphere to the highest reaches of the atmosphere. And that means a change in the way the planet’s immensely long history is understood [a human which is mere twelve thousand years old]. What used to take millions of years to change now takes decades. Transformations that would have been utterly invisible to humans now take place within the short span of one person’s life. We have to learn to see the Anthropocene”²⁵.

Today we have turned to nature again. There are numerous publications devoted to the secret life of trees, animals, brilliant green or mysterious mushrooms, as well as invaluable human contact with other elements of the natural world. We are interested in nature, we do not only see in it the surrounding landscape, but also a part of our own world. We are animals and we are a part of nature, which we co-shape culturally. We are often convinced about this by art. Some of these activities are merely highlighting the charm of the surrounding nature, its decorativeness and beauty. But a lot of them allow us to ask questions about our common earthly future. This strengthens the posthumanistic discourse. Rosi

24 W celu koniecznego pogłębienia wiedzy o antropocenie warto sięgnąć do tekstów zarówno P. Crutzena, jak i innych autorów, ale możemy rozpocząć od krótkiego przewodnika: E. C. Ellis, *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2018. Publikacja ta świadczy o ważności i popularności poruszanej problematyki.

25 N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 226–227.

24 In order to deepen the knowledge about the Anthropocene, it is worth referring the reader to the texts of P. Crutzen, as well as other authors, but one can start with a short guide: E. C. Ellis, *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2018. This publication testifies to the importance and popularity of the issues discussed.

25 N. Mirzoeff, op. cit.

Rosi Braidotti²⁶ mówi wprost o człowieku jako stawianiu się zwierzęciem, stawianiu się światem oraz stawianiu się maszyną. Musimy zrezygnować z naszego wyróżnionego miejsca i specjalnej roli. Nie szukamy różnic, tylko podobieństw. Równocześnie pytamy o nasz udział i o naszą odpowiedzialność za otaczający nas świat. Jesteśmy organizmami biologicznymi, naturalnymi, ale jesteśmy także kulturowymi twórcami, które nieustannie zmieniamy, modyfikujemy i ulepszymy. Jesteśmy naturalokulturalni. Coraz bardziej rozumiemy, że nie możemy myśleć o ludziach w oderwaniu od innych istot, od natury i rozwoju naukowego.

A także, co ważniejsze, budzimy się nie tylko refleksyjnie, ale również w działaniu.

Ukazują się kolejne raporty o stanie Ziemi, odbywają szczyty klimatyczne, na których przywódcy starają się podpisać umowy zobowiązujące do mniejszej emisji dwutlenku węgla czy zmiany polityki energetycznej, działa Al Gore, powołuje się wciąż nowe organizacje ekologiczne, dużo mówimy o smogu i co najważniejsze, uaktywniają się młodzi – 15 marca 2019 roku odbył się kolejny Światowy Młodzieżowy Strajk Klimatyczny, inicjatywa zapoczątkowana przez szwedzką szesnastolatkę Gretę Thunberg²⁷.

Czy te wszystkie działania wpłyną na politykę poszczególnych państw oraz czy zmienią nasze codzienne przyzwyczajenia? Podobnie bowiem jak bohater realizacji Agnieszki Polskiej, *Demon’s Brain*, pytamy: **dlaczego ja?** I słyszymy w odpowiedzi, że jeszcze nie jest za późno i że od niego, czyli **ode mnie**, wszystko zależy.

Nieustannie przypomina się nam, że czas zapłaty za nadmierne eksploatowanie Ziemi zbliża się. Czy zdążymy?

26 Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

27 Zob. <https://www.climatestrike.net>.

Braidotti²⁶ speaks directly of man as becoming an animal, becoming the world, and becoming a machine. We must give up our distinguished place and special role. We are not looking for differences, we are looking for similarities. At the same time, we ask about our participation and our responsibility for the world around us. We are biological, natural organisms, but we are also cultural creations that are constantly changing, modifying and improving. We are naturalcultural. We increasingly understand that we cannot think of humans in isolation from other beings, from nature and from scientific development.

And, more importantly, we wake up not only reflectively, but also in action.

New reports on the state of the earth are coming out, climate summits are taking place, where the leaders are trying to sign agreements obliging to lower carbon dioxide emissions, or changing energy policy, Al Gore is active, new ecological organizations are being established, we talk a lot about smog and, most importantly, young people are getting active – on 15.03.2019 another global Youth Climate Strike took place, an initiative launched by sixteen-year-old Swedish girl Greta Thunberg²⁷.

Will all these activities affect the policies of particular countries and change our everyday habits? Because just like the protagonist of Agnieszka Polska’s *Demon’s Brain*, we ask – **why me?** And we hear the answer that it is not too late yet and that everything depends on him, that is **on me**.

We are constantly reminded that the time of payment for excessive exploitation of the Earth is approaching. Will we make it in time?

26 See R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013.

27 See. <https://www.climatestrike.net>.

Ewa Urbańska

Mikrokosmos
**– trzy wystawy,
cztery wnętrza,
wielogłos artystów?**

Microcosm
– Three Exhibitions,
Four Interiors,
Polyphony of Artists?



Milan Cieslar i Ivo Chovanec przed ratuszem, Leszno, 2013. Fot. Dáša Lasotová
Milan Cieslar, Ivo Chovanec in front of the town hall, Leszno, 2013. Photo: Dáša Lasotová

W latach 2013–2016 profesor Joanna Imielska zorganizowała trzy międzynarodowe wystawy o wspólnym tytule-temacie *Mikrokosmos* i do udziału w tym projekcie zaprosiła artystów z Niemiec, Czech i Polski. Dla mnie *Mikrokosmos* „zaistniał” znacznie później, gdy na podstawie dokumentacji mogłam „przyjrzeć się” im nie jako pojedynczym wydarzeniom i ekspozycjom, ale jako zamkniętej całości. Taki odbiór, choć pozbawiony intensywności kontaktu bezpośredniego z dziełem sztuki, z konkretną atmosferą miejsca, pozwala wychwycić kilka zagadnień, którym poświęcę swoje rozważania, a może tylko zadam kilka naiwnych pytań.

Mikrokosmos to samograj: temat chwytny, tyleż nośny, co nieustannie od paru lat eksplorowany i eksploatowany przez artystów. Mam wrażenie, że niekiedy akcentuje, współczesnym językiem wyrażaną tęsknotę twórców za renesansowym pojęciem *artifex doctus*, przydającym poszukiwaniom formalnym aury naukowej. Wskazuje, że sztuka to nie tylko *techné*, maestria warsztatowa (często negowana przez współczesnych artystów), nie tylko niewerbalne połączenie w procesie twórczym myślenia i działania, ale też doświadczanie i badanie. Proces w którym malarstwo, grafika, rzeźba i nowe dyscypliny artystyczne – instalacja, wideoinstalacja i tak dalej – stają się narzędziem nauki, opisują rzeczywistość w kategoriach bliskich biologii i fizyce, filozofii, psychologii i socjologii. Mówią o bycie, kondycji ludzkiej, sposobach rozumienia świata i człowieka. Wobec wykraczających poza kategorie estetyczne i artystyczne celów bywam nieufna i bezradna, choć zdaję sobie sprawę, że dla artysty – nauczyciela akademickiego są one istotne. Razem z wykładowcami uczelni artystycznych zadają pytania: co jest pracą badawczą w sztukach pięknych/wizualnych? jak zdefiniować tematy badawcze w twórczości plastycznej? jak opisać językiem sztuki doświadczanie i doświadczanie (rozumiane jako proces badawczy)? Sądzę, że większość artystów zatrudnionych na uczelniach i realizujących zadania naukowo-dydaktyczne staje przed

Between 2013 and 2016 Professor Joanna Imielska organized three international exhibitions with a common title-theme *Microcosm* and invited artists from Germany, the Czech Republic and Poland to participate in this project. For me, *Microcosm* “came into being” much later, when, on the basis of documentation, I was able to “look at” them not as individual events and exhibitions but as a closed whole. Such a reception, although deprived of the intensity of direct contact with the work of art, with the specific atmosphere of the place, allows me to notice a few issues to which I will devote my deliberations, or maybe I will only ask a few naive questions.

Microcosm is a graceful theme: catchy, as much significant as it has been constantly explored and exploited by artists for several years. I have the impression that at times it emphasizes by means of contemporary language the artists’ longing for the Renaissance concept of “*artifex doctus*”, which bestows scientific aura on formal searching. It points out that art is not only *techné*, craft mastery (often objected by contemporary artists), not only a non-verbal combination of thinking and acting in the creative process, but also experience and research. This is the process in which painting, graphics, sculpture and new artistic disciplines – installation, video installation, etc. become a tool of science, describe reality in categories close to biology and physics, philosophy, psychology and sociology. They talk about being, human condition, ways of understanding the world and man. I am distrustful and helpless towards goals that go beyond the aesthetic and artistic categories, although I am aware that for an artist – an academic teacher they are important. Together with lecturers from art schools I ask a question: what is research work in fine / visual arts? How to define research topics in artistic creation? How to describe experiencing and experience (understood as a research process) in the language of art? I believe that the majority of artists employed at academies and carrying out scientific and

dylematem: czy i jak analizować własne poszukiwania estetyczne, artystyczne i formalne, a nawet w pewnym sensie filozoficzne „zahaczające” o metafizykę, ontologię, teologię? jak „skonstruować” instrumentarium, choćby połowicznie podobne do naukowego? Trudno znaleźć proste analogie między naszymi (raczej Waszymi – artystów, bo jako historyk i krytyk posługuję się innymi narzędziami) poszukiwaniami i badaniami prowadzonymi przez specjalistów nauk ścisłych. Nawet nauki humanistyczne rządzą się innymi, bardziej „konkretnymi” prawami: kwerendą archiwalną czy mówiąc kolokwialnie: „nacytaniem tematu”. Artysta wydaje się działać inaczej – przechodząc od pierwszego impulsu i obserwacji, nie zawsze najważniejszej (niewerbalizowanej) „idei” dzieła do działania w materii, tworzywie, jakim są dziedziny sztuki, techniki i technologie, własne predylekcje formalne. Treść i symbolika obrazu, rzeźby, instalacji czy innego działania artystycznego pojawiają się dopiero potem (może się mylę) i wcale nie muszą być wyrażone komentarzem.

didactic tasks face a dilemma: whether and how to analyse their own aesthetic, artistic, formal and even in a sense philosophical investigations, “touching” upon metaphysics, ontology, theology? How to “construct” instrumentation, at least partially similar to scientific one? It is difficult to find simple analogies between our (or rather Your – artists’, because as a historian and critic I use other tools) investigations and research carried out by specialists in the sciences. Even the humanities are governed by other, more “concrete” rules: archival search or, colloquially speaking, “reading up on the subject”. The artist seems to act differently – from the first impulse and observation, not always the most important (non-verbalised) “idea” of an artwork to action in matter, the material which are the fields of art, techniques and technologies, one’s own formal predispositions. The content and symbolism of a painting, sculpture, installation or other artistic activity only appear afterwards (I may be wrong) and do not have to be expressed with a commentary at all.



Centrum Kongresowe, Suhl, Niemcy, 2015. Fot. Joanna Imielska
Suhl Congress Centre, Germany, 2015. Photo: Joanna Imielska

Może sposobem na „udokumentowanie” własnej twórczości i działalności naukowej jest plan wystawienniczy skonstruowany podobnie do planu badawczego? Nie wiem, czy takim założeniem był projekt *Mikrokosmos*; nie potrafię określić, czy temat wystaw został narzucony *a priori*, czy wyłonił się *a posteriori* (jak bywa w wypadku wystaw tematycznych) – z doboru dzieł. Czy można w sztuce nakreślić plan na kilka lat, posługując się nawet najbardziej szerokim i „nośnym” ideowo i formalnie tematem? Mimo tych wątpliwości postrzegam *Mikrokosmosy* jako proces, a nie powtórzenie w trzech miejscach tej samej prezentacji. Była to próba prowadzenia przez artystów z kilku środowisk wspólnego dyskursu i dyskusji o sztuce współczesnej, dialogowania ze sobą za pomocą dzieł, aż po granicę pokrewieństwa formalnego¹. W miarę łatwo wyznaczyć przestrzeń wspólną, w której mógł się ów wielogłos ujawnić – to kontakty osobiste przedstawicieli kilku uczelni artystycznych: poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego, zaś z zagranicy: Wydziału Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Ostrawskiego. Sądzę, że ważniejszym elementem jest pokrewne pojmowanie zagadnień artystycznych oparte na dyskusji z tradycją awangardy XX wieku² – dialogowaniu z abstrakcją, konstrukttywizmem, ale także sztuką lat 70. (m.in. op-artem, minimalizmem) i 80. ubiegłego stulecia. Podejmowanie zagadnień z pogranicza sztuki konceptualnej, w której swoiste socjologizowanie sztuki, wykorzystywanie jej jako narzędzia badania rzeczywistości jest równie ważne jak obserwacja czy doświadczanie formy plastycznej.

- 1 Zapewne jest to wniosek zbyt daleko idący, ale w „czeskim” *Mikrokosmosie III* taką cechę dostrzegam w swoistym współbrzmieniu dzieł Joanny Imielskiej i grafik Kerstin Gnauck wyjątkowo odmiennych od jej propozycji z poprzednich wystaw.
- 2 Oczywiście samo sformułowanie „tradycją awangardy” zakrawa na sprzeczność, ale to nie nasza wina, że trwamy we współczesności obejmującej lata od ok. 1910 do dzisiaj.

Perhaps a way to “document” one’s own work and scientific activity is an exhibition plan constructed similarly to a research plan? I do not know if this was the assumption of the *Microcosm* project; I cannot determine whether the subject of exhibitions was imposed *a priori*, or whether it emerged *a posteriori* (as it happens in the case of thematic exhibitions) from the selection of works. Is it possible in art to draw up a plan for a few years, using even the broadest and the most promising in terms of ideas and form theme? Despite these doubts, I see the *Microcosms* as a process rather than a repetition of the same presentation in three places. It was an attempt by artists from several circles to conduct a common discourse and discussion about contemporary art, to dialogue with each other by means of works of art, up to the threshold of formal affinity¹. It is relatively easy to determine the common space in which this polyphony could be revealed – these are personal contacts of representatives of several art schools: the University of the Arts in Poznań, the Academy of Fine Arts in Wrocław, the Faculty of Art at the University of Zielona Góra, and from abroad: The Department of Visual Arts Education at University of Ostrava. I think that a more important element is the similar understanding of artistic issues, based on the discussion with the tradition of the 20th century avant-garde² – dialoguing with abstraction, constructivism, but also the art of the seventies (e.g. op-art, minimalism) and eighties. Taking up issues from the borderland of conceptual art where a specific sociologization of art using it as a tool for studying reality, is as important as observing or experiencing the artistic form.

- 1 Probably this conclusion is too far-reaching, but in the “Czech” *Microcosm III* I see such a feature in the peculiar consonance of Joanna Imielska’s works and Kerstin Gnauck’s prints, which are exceptionally different from her proposals from previous exhibitions.
- 2 Of course, the very phrase “tradition of the avant-garde” seems to be a contradiction, but it is not our fault that we remain in the present spanning from circa 1910 to today...

Wystawy prezentowano w miastach i galeriach bezpośrednio związanych z kuratorką główną – Joanną Imielską i kuratorami „krajowymi”: Galerii MBWA i Galerii w Ratuszu w Lesznie, Galerii w Atrium Centrum Kongresowego (Galerie im Atrium, Congress Centrum) w Suhl i Galerii Slezkoostravskiej w Ostrawie. W latach 2013–2016 wyłoniła się grupa artystów uczestniczących w przedsięwzięciu – część twórców wzięła udział tylko w pierwszym spotkaniu, inni dołączyli dopiero do niemieckiej i czeskiej edycji wystawy. Wydaje się, że prezentacja w Suhl zasygnalizowała częściową zmianę interpretacji tematu i lekkie przesunięcie akcentów ku sztuce konceptualnej czy raczej procesualnej, fotografii, realizacji wideo, chociaż aspekty związane z materialnym kształtem dzieła sztuki, różnorodnością formy plastycznej nigdy nie straciły ważności.

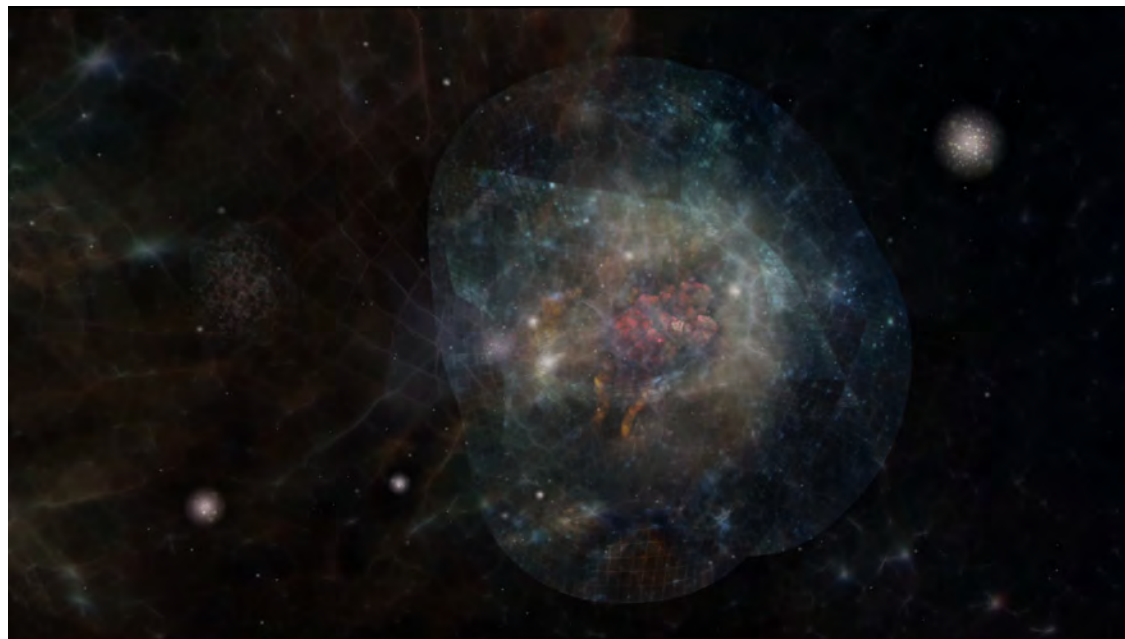
The exhibitions were presented the cities and galleries directly connected with the main curator - Joanna Imielska and “national curators”: these included the MBWA Gallery and the Gallery in the Town Hall in Leszno, the Gallery in the Atrium of the Congress Centre (Galerie im Atrium, Congress Centrum) in Suhl and the Slezkoostravska Gallery in Ostrava. From 2013 to 2016, the group of artists participating in the project crystallized – some artists took part only in the first meeting, others only joined the German and Czech edition of the exhibition. It seems that the presentation in Suhl signalled a partial change in the interpretation of the theme and a slight “shift” of accents towards conceptual or rather process art, photography, video production, although the aspects related to the material shape of the work of art, the diversity of the artistic form have never lost their importance.



Radnice Slezské Ostravy, Ostrava, Czechy, 2016. Fot. Joanna Imielska
Radnice Slezské Ostravy, Ostrava, 2016. Photo: Joanna Imielska

„Narzucony” temat okazał się dla artystów zagadnieniem frapującym i w miarę łatwo dającym się wydobyć z twórczości. Ich indywidualne doświadczanie i definiowanie mikrokosmosu objawiało się na różne sposoby – bywało spojrzeniem na to, co najmniejsze w kategoriach biologicznych, ale także filozoficznych, historycznych czy socjologicznych, artystycznych i estetycznych – tam, gdzie ze spektrum form wizualnych wybierali te najprostsze, rudymentarne. Utożsamiał się z oglądaniem natury poprzez drobinę, by w niej dostrzec analogie między mikro- i makrokosmosem – często zaczynem dzieła była wnikliwa obserwacja, nie tylko „gołym okiem artysty”, chłonną piękno świata, ale także na granicy widzialnego – poprzez okular mikroskopu i mikroskopu elektronowego, wejrzenie za pomocą nowoczesnej techniki w głąb innego wszechświata, skrytego w tym, co małe. Obok wirtuozerskich studiów materii realizowanych

The “imposed” theme turned out to be a fascinating issue for artists, and one that could be relatively easy “extracted” from their art. Their individual experiencing and defining microcosm manifested itself in various ways – it could be looking at the smallest in biological terms, but also in philosophical, historical, sociological, artistic and aesthetic ones – where from the spectrum of visual forms they chose the simplest, rudimentary ones. The theme was identified with looking at nature through the particle to see in it analogies between micro- and macrocosm – often the leaven of the work was an insightful observation, not only with the “naked eye of the artist”, absorbing beauty of the world, but also on the border of the visible – through a microscope eyepiece and an electron microscope. Looking by means of modern technology into the depths of different universe, hidden in what is small. Apart from “virtuosic” studies of matter carried out using traditional techniques, to this group can



Joanna Hoffman-Dietrich, *Ukryta topologia istnienia*, video. Fot. archiwum artystki
Joanna Hoffman-Dietrich, *Hidden Topology of Being*, video. Photo: the artist's archive

tradycyjnymi technikami można w tej grupie umieścić obrazy wyjęte z mikro- i makrografii, dla których istotniejszy niż forma jest kontekst. Sytuują się one na pograniczu wideoartu, sztuki obiektu, pogranicza sztuki konceptualnej. Badanie zagadnień o charakterze psychologicznym i socjologicznym, wykorzystywanie jako uzasadnienia swojej twórczości teorii naukowych i filozofii jest dla nich równie istotne, o ile nie ważniejsze niż samo dzieło. Podobnie twórczość artystyczna o wiele mocniej wiąże się z badaniem reakcji widza, jego interakcji z rzeczywistością i dziełem sztuki. Tak jest w przypadku pięknych sekwencji i kadrów *Ukrytej topologii istnienia* Joanny Hoffman-Dietrich, ale nie potrafię opisać i zinterpretować barwnych rozbłysków świetlistej magmy, sferycznych tworów na tle czerwonej planety, przezroczystych komórek, pyłków i sieci czy epilogu video – niesamowitego graffiti ukazującego biologiczne, bąblowate, półprzezroczyste formy. Rozumiem fascynację rozległym światem zawartym w drobinie, gdy widziana struktura białka – jego wewnętrzne zawężenia, mgławice i nerwy stają się nieomal odbiciem kosmosu i makrokosmosu, ale czy od razu trzeba tu mówić o teorii strun?

Anna Tyczyńska w wideorealizacji *Nie patrz w słońce* odwołuje się do niemal metafizycznej przestrzeni, jaką odczuwamy, patrząc w nieskończoną wysokość nieba, do nierozzerwalności blasku i mroku, gdy ślepiemy, wpatrując się w światło. Na kanwie tego poetyckiego obrazu toczy dyskusję ze sztuką współczesną, interpretuje w filmowym medium zagadnienia kompozycyjne bliskie abstrakcji, ale także nasze postrzeganie, być może „dyskutuje” z powidokami Strzemińskiego? W twórczości Tyczyńskiej pojawia się też inny, osobisty mikrokosmos rzeczy drobnych i prozaicznych – ułamków rzeczywistości, skrawków materiałów i okrawków życia. Z nich buduje „konstelacje potoczności” opisujące jednostkowe istnienie. Prywatne artefakty zamknięte w kasetach obrazu: szereg barwnych odłamków paznokci i tipsów, czarne skamieliny (chyba rajstop), celofanowa, żółtawa sierść

belong images “taken out” of micro- and macrography, for which the context is more important than the form. They are situated on the borderline of video art, art of object, conceptual art. The study of psychological and sociological issues and the use of scientific theories and philosophy as a justification for their work is equally important to them, if not more crucial than the work itself. Similarly, artistic creativity is much more strongly connected with the examination of the viewers’ reactions, their interactions with reality and the work of art. As it is in the case of the beautiful sequences and frames of Joanna Hoffmann-Dietrich’s *Hidden Topology of Being*, but I cannot describe and interpret the colourful flashes of luminous magma, spherical creations against the background of the red planet, transparent cells, specks and networks, or the video epilogue – an incredible graffiti showing biological, bubble-like, translucent forms. I understand the fascination with the vast world contained in the particle when visible protein structure – its internal knots, nebulae and nerves become almost a reflection of the cosmos and macrocosm, but do we have to talk here about string theory?

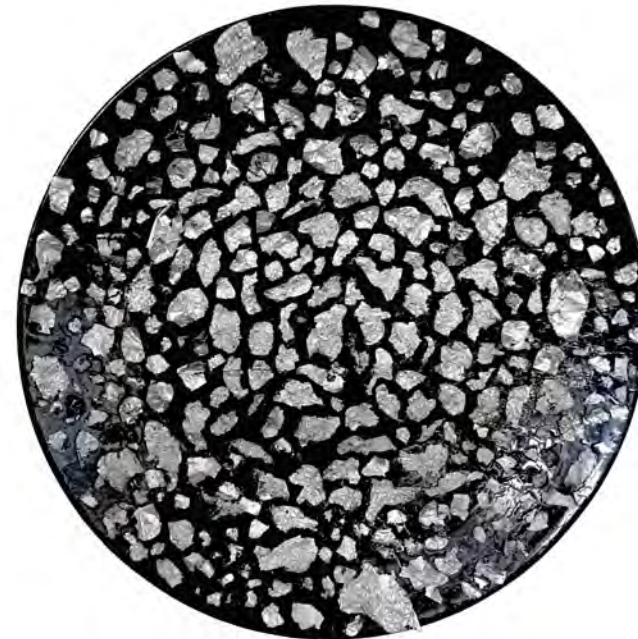
Anna Tyczyńska in her video project *Don't Look at the Sun* refers to almost metaphysical space, which we feel when looking at the infinite height of the sky, to the inseparability of brightness and darkness when we get blind while staring at the light. On the basis of this poetic image, she engages in a discussion with contemporary art, interprets in the film medium compositional issues close to abstraction, but also our perception, perhaps she “discusses” with Strzemiński’s afterimages? In Anna Tyczyńska’s work there is also another, personal microcosm of small and prosaic things – fractions of reality, scraps of materials and pieces of life. Out of them she builds “constellations of everydayness”, describing individual existence. Private artefacts enclosed in the cassettes of the image: a number of colourful fragments of nails and tips, black fossils (probably tights), cellophane, yellow hair of *Misiaczek*, are her



Anna Tyczyńska, *Czarne niebo*, 2016, obiekt, technika własna, 35 × 45 cm. Fot. archiwum artystki
 Anna Tyczyńska, *The Black Sky*, 2016, object, own technique, 35 × 45 cm. Photo: the artist's archive

Misiaczka stanowią jej własny *Mikrokosmos*, znakują trajektorie planety – człowieka. Te same przedmioty, destrukty, odpady rzeczywistości są tworzywem *Gwiazdozbiorów*, *Gwiazd* jak w *Perseidach*, gdzie tajemniczy blask „gwiazd”, migotanie drobin spalających się w atmosferze wcale nie tandetnie uosabiają kruche kawałki cynfolii ułożone na czarnym kole... Układ owalnych dziur w czarnej, półprzezroczystej dzianinie rajstop rozpiętej na ramie, *Czarne niebo*, tworzy metaforą ciemności i światła, nieskończonej przestrzeni. Wszechświat zapisany w „ważkości przedmiotu zużytego”, który wyrzucamy do śmietnika?

own *Microcosm*, they mark the paths of the planet – a human being. The same objects, deconstructs, waste of reality are the material of *Star Constellations*, *Stars* like in *Perseids*, where the mysterious glow of “stars”, flickering of particles burning in the atmosphere do not cheaply embody fragile pieces of tinfoil placed on the black wheel... The arrangement of oval holes in the black, translucent knitted tights stretched on the frame – *The Black Sky* makes a metaphor of darkness and light, infinite space. The universe written in the “weightiness of a used object” which we throw away to the dustbin?



Anna Tyczyńska, *Perseidy*, 2016, obiekt, technika własna, średnica 45 cm. Fot. archiwum artystki
 Anna Tyczyńska, *Perseids*, 2016, object, own technique, diameter 45 cm. Photo: the artist's archive

W tradycji sztuki lat 70., ale i wrocławskiego środowiska fotograficznego z jego zainteresowaniem fotografią nieco beznamietną, śledzeniem codzienności, szukaniem sposobów jej zapisu, w wykorzystaniu różnych typów zdjęć i technik umiejscowiłabym prace Szymona Kałmuczaka. Dziedzictwo to wydaje mi się istotne dla takich cykliów jak *Droga na szóste* – w surowych, kadrach powtarzających ten sam motyw ze zmiennymi szczegółami: zniszczoną, białą-seledynową ścianą z numerem piętra, czerwonym światłem, nielicznymi cieniami przedmiotów, układem prostokątnych płaszczyzn. Ot, zapis ruchu windy i powtarzające

In the tradition of the art of the seventies, but also of the Wrocław photographic milieu, with its interest in a bit dispassionate photography, following the everyday life, with its looking for ways to record it, using different types of photographs and techniques, I would place Szymon Kałmuczak's works. This heritage seems to me important for such series as *Way to the Sixth* – in raw frames repeating the same motif with changing details – a ruined white and willow-green wall with the floor number, reddish light, few shadows of objects, arrangement of rectangular planes. Just a record of the lift's movement and questions, which have been



Szymon Kałmuczak, *Mikrokosmos 1*, 2015, fotografia, 100 × 100 cm
Szymon Kałmuczak, *Microcosm 1*, 2015, photography, 100 × 100 cm



Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe, Suhl, Niemcy, 2015;
prace: Magdaleny Kleszyńskiej i Szymona Kałmuczaka. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of The Congress Centre in Suhl, Germany, 2015;
works of Magdalena Kleszyńska and Szymon Kałmuczak. Photo: Stefan Gnauck

się od lat pytania o granicę, za którą fotogram staje się sztuką – czy już poza ten *limes* należy wprowadzić fotkę z aparatu komórkowego? Czy do rangi sztuki awansuje ona, gdy zamiast selfie pokaże surową rzeczywistość, zapisze tylko czas? Podobnie *Mikrokosmosy* Kałmuczaka – beznamienne czarnobiałe portrety dziewczyn ustawionych *en face*, wpatrujących się wprost w obiektyw, z kwadratami rastrów nałożonymi na twarze – odwołują się do poetyki zdjęcia surowego, pozbawionego emocji, dokumentalnego. Przypominają eksperymenty z wykorzystaniem wielkoformatowego zdjęcia i gazetowej stylistyki³. Autor wspomina o indywidualnym doborze kolorowego rastru do charakteru osoby, ale trudno to zweryfikować i zinterpretować. Późniejsze propozycje Kałmuczaka, powiększone fotografie mikroskopowe, którym nadał tytuły – imiona swoich umarłych psów. Nie wiem, na ile preparaty, same w sobie ciekawe jako studium organicznych form, faktur i tekstur, są związane z pojedynczymi istnieniami. Zapewne autorowi chodziło o inną analogię – widziane w okularze mikroskopu drobne kształty, płaszczyzny i linie przypominają fotografie odległych planet. Stają się bliźniaczym wizerunkiem kraterów i koryt wyżłobionych w powierzchni „gwiazd”. W koncept zaczerpnięty z „legend, które mówią, że każdy żywy organizm po śmierci staje się gwiazdą” wpisano analogie między mikro- i makrokosmosem.

Magdalena Gryśka w instalacji *Serwetki mojej mamy* pozostaje bliska analizie socjologicznej, wyrażonej obiektem artystycznym. W wydzielonym z przestrzeni galerii kubiku – pokoju o ścianach udekorowanych barwnymi, szydełkowanymi serwetkami – artystka ustawia naprzeciwko vintage’owego fotela telewizor i na jego ekranie wyświetla obraz okna w typowym mieszkaniu blokowiska; pojawiają się charakterystyczne motywy: gęsty wzór franki, fikusy

repeated for years, about the border beyond which a photogram becomes art. Should a “pic” from a mobile phone camera be placed beyond this *limes*? Will it be promoted to the level of art when instead of the selfie it shows the stark reality, it only records time? Similarly, Kałmuczak’s *Microcosms* – passionless black-and-white portraits of girls standing *en face*, gazing directly at the lens, with squares of rasters superimposed on their faces – refer to the poetics of raw, emotionless, documentary photograph. They resemble experiments with the use of large-format photographs and newspaper style³. The author mentions the individual selection of coloured raster according to the character of the person, but it is difficult to verify and interpret it. Later proposals by Szymon Kałmuczak are enlarged microscopic photographs which he named after his dead dogs. I do not know to what extent preparations, interesting in themselves as a study of organic forms and textures, are connected with individual beings. Probably the author had in mind a different analogy – small shapes, planes and lines seen in the microscope ocular lens resemble photographs of distant planets. They become a twin image of craters and ditches carved in the surface of “stars”. The concept borrowed from “legends which say that every living organism becomes a star after death” includes analogies between the micro- and macrocosm.

Magdalena Gryśka in her installation *My Mother’s Napkins* remains close to the sociological analysis expressed by an artistic object. In a cube separated from the gallery space – a room with walls decorated with colourful crocheted napkins – she places a TV set in front of a vintage armchair and on its screen it is displayed a picture of a window in a typical flat in a housing estate, characteristic motifs appear: a dense pattern

3 Por. wykorzystanie powiększonego rastru. Takie ujęcia pojawiały się w fotografii lat 70., zarówno światowej, jak i polskiej, pozostając w obszarze poszukiwań hiperrealizmu, sztuki konceptualnej czy wczesnej sztuki nowych mediów.

3 Cf. the use of enlarged raster. Such shots appeared in the photography of the 1970s, both world-wide and Polish, remaining in the orbit of the search of hyperrealism, conceptual art, or early new media art.

et cetera. Stworzone przez Gryskę otoczenie, silnie wpisane w ikonosferę lat od 70. po 90., wydaje się budować przestrzeń bezpieczną, oswojoną, zapewne bliską kształtującemu ją człowiekowi. Nie autorce, ale raczej komuś starszemu – hipotetycznej właścicielce, której egzystencję nie tylko określa, ale i stabilizuje wykonywanie kolejnych serwetek, cieszenie się ich wzorami, bezpieczna *Gemütlichkeit* wnętrza. *Serwetki mojej matki* to jej mikrokosmos wypełniony monadami kolistych robótek, mantrą wzorów na firanach i tapetach, jej azyl. „Z tej perspektywy, stanowiącej odległy mikrokosmos, widzi się siebie jako nieobecność, stratę, jakby się nie pasowało do układanki, jaką proponuje świat. [...]”⁴.



Mikrokosmos 1, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013; prace Magdaleny Gryski: instalacja – *Serwetki mojej mamy* i obrazy z cyklu *Krótkie historie*. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, Gallery at the Town Hall, Leszno, 2013; works of Magdalena Gryska: installation – *My Mum's Napkins* and paintings from series *The Short Stories*. Photo: Michał Kałużny

4 Fragment wypowiedzi Magdaleny Gryski z katalogu wystawy *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA i Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013.

of a curtain, fig trees, etc. The environment created by the artist, strongly inscribed in the iconosphere of the period from the seventies to the nineties, seems to be building a safe, familiar space, probably close to the person shaping it. Not to the author but rather to someone older – a hypothetical female owner whose existence is not only defined but also stabilized by making another napkins, enjoying their patterns, a safe *Gemütlichkeit* of the interior. *My Mother's Napkins* are her microcosm filled with monads of circular knitting, a mantra of patterns on curtains and wallpapers, her asylum. “From this perspective, forming a distant microcosm, one sees oneself as an absence, a loss, as if one did not fit into the jigsaw puzzle offered by the world [...]”⁴.

4 Fragment of Magdalena Gryska's statement from the catalogue of the *Microcosm 1* exhibition at the MBWA Gallery and the Gallery at the Town Hall in Leszno, 2013.

Warto zwrócić uwagę, że zwłaszcza młodszy twórcy – urodzeni w latach 70. i 80. – swobodnie przekraczają granice pomiędzy różnymi formami wypowiedzi artystycznej, przechodzą od kompozycji rysunkowych i malarskich do sztuki obiektu, instalacji czy realizacji wideo – tak jest między innymi w przypadku Sonii Rammer. Niezależnie od wybranego rodzaju wypowiedzi artystycznej nadaje ona obiektom poetycką lekkość, a jednocześnie wykazuje studyjną dbałość o materię – od rysunku po faktury malarskie, od dotykaności kamienia po „dotykaność” rozbrizgów farby czy błota zderzanych z formami geometrycznymi w cyklu *Kroniki islandzkie*. Nie wiem, czy moje wrażenia są słuszne, ale wyczuwam w twórczości Rammer współbrzmienie z pracami innych przedstawicieli środowiska poznańskiego: z kontynuowaną odmiennym idiomem estetycznym i technologią liryką instalacji Izabelli Gustowskiej; z zamiłowaniem do *pisania* subtelnych wzorów jak u Joanny Imielskiej i podobną umiejętnością znajdowania rysunku w naturze czy zapisach technicznych; z komponowaniem bliskim multiplikacyjnym pracom Zofii Kulik, ale z większą delikatnością motywów⁵. Wycucie materii malarskiej jest szczególnie uchwytne w *Mapach* – obrazach, na których kartograficzne wzorce „przełożono” na białe, zróżnicowane cienkimi konturami zacieków, niuansami fakturalnymi płaszczyzny. Malarskie w swej istocie pozostają prace „islandzkie” – fotografie i wideo, kompozycje w technice własnej. Mnie urzeka cykl *Datura*, w którym artystka pojęcie mikrokosmosu zawęża do obserwacji drobnego tworu natury i budowania swobodnych, otwartych kompozycji. Ich delikatna harmonia oparta jest na opozycji dwu elementów – precyzyjnych, nieomal koronkowych wzorów i rozlewnej transparentnej plamy barwnej.

5 Por. grafika i praca wideo z motywem tworzących rozetę kobiecych ciał (*Mikrokosmos 1* lub 2).

It is worth noting that especially younger artists – born in the seventies and eighties – freely cross the borders between different forms of artistic expression, they move from drawing and painting compositions to art of the object, installation or video production – this is, *inter alia*, the case of Sonia Rammer. Regardless of the chosen type of artistic expression, she gives the objects a poetic lightness and at the same time meticulous attention to matter – from drawing to painting textures, from the touchability of stone to the “touchability” of paint splashes or mud confronted with geometric forms in the *Icelandic Chronicles* series. I do not know if my impressions are correct, but I feel that her art is in consonance with the works of other representatives of the Poznań artistic circle: lyricism of Izabella Gustowska's installation, continued with a different aesthetic idiom and technology; a passion for writing subtle patterns as in Joanna Imielska's work, and a similar ability to find drawings in nature or technical records; composing close to Zofia Kulik's multiplied works, but with greater delicacy of motifs⁵. The sense of painting matter is particularly evident in *Maps* – paintings where cartographic patterns have been “translated” into white, differentiated by thin contours of streaks, texture nuances of the plane. Essentially painterly remain “Icelandic” works – photographs and videos, compositions in her own technique. I am captivated by the *Datura* series in which the artist narrowed the concept of microcosm to the observation of a small creation of nature and to building free, open compositions. Their delicate harmony is based on the opposition of two elements – precise, almost lace-like patterns and diffuse, transparent

5 Cf. a graphic and video work with a motif of rosette-forming female bodies (*Microcosm 1* or 2).



Sonia Rammer, *Powrót? Do Edenu*, 2011, wideoinstalacja. Fot. Stefan Gnauck
Sonia Rammer, *Return? To Eden*, 2011, video installation. Photo: Stefan Gnauck



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016; prace Soni Rammer. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Sonia Rammer. Photo: Joanna Imielska

Uważnego studium⁶ i przypadku, który „rządzi” miękkimi plamami: kleksami tworzącymi zarazem iluzje form przestrzennych i znaki pozostawione na powierzchni papieru. Rysowanie i malowanie jest tu nierozdzielnie splecione z kolażem: powielaniem i naklejaniem detali ryciny przedstawiającej owocnik datury, prowadzeniem form po kole lub spirali przy jednoczesnym naturalnym rozłożeniu biologicznych plam. Dominanta białego tła dodaje pracom Rammer przestrzeni i powietrza, zaś kolorystyka utrzymana w rudawych brązach – sienie i sepii – rozjaśnionych ugiem, kruchość motywu przydają pewnej staroświeckości. Ujawniają kolejny dualizm, tym razem interpretacyjny: kompozycje Rammer są w równym stopniu „doświadczeniem kompozycji”, warsztatowymi ćwiczeniami na obserwację i interpretację oraz malarsko-graficznym haiku. Sądzę, że artystka nie zgodziłaby się z tym ostatnim sformułowaniem, myślę, że bliższa niż nieprzekładalna na zachodnie kanony literackie i plastyczne poezja oraz wschodnie powiązanie „tekstu” i „ilustracji” jest jej poetyka awangardy, poszukiwanie form czytelnych u Kandinskiego.

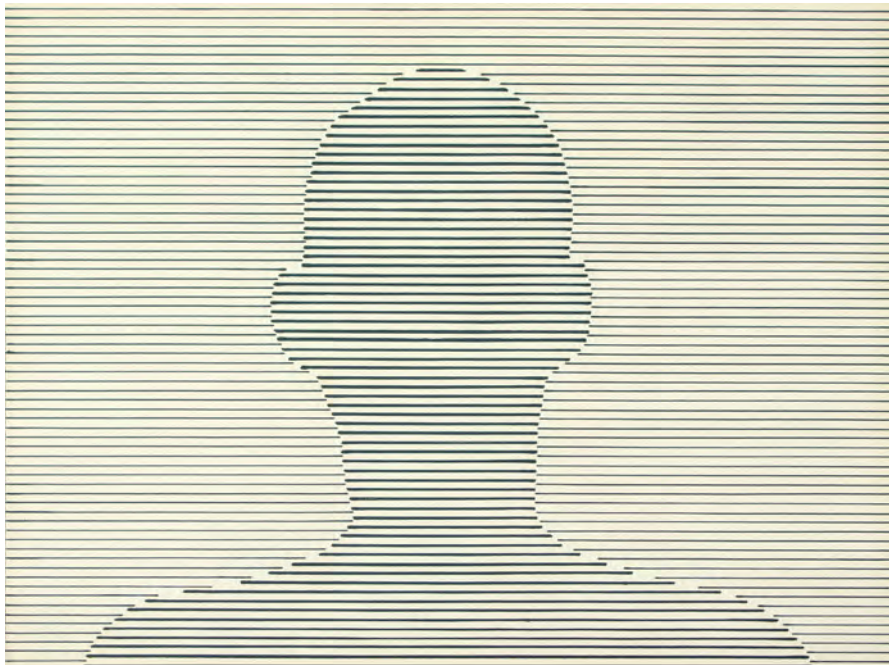
Podobne spojrzenie w głąb tyleż biologicznej, co krystalicznej struktury ujawniają *Studia* Stefana Gnaucka. Trudno jednoznacznie określić, co przedstawiają – miękką tkankę o prostokątnych, zmieniających wielkość i gęstość komórkach oddzielonych biologicznymi, nerwowymi kreskami? Studium spękanej powierzchni skał z ledwo widocznym załamaniem płaszczyzny sugerującym krawędź pionowej i poziomej ściany, delikatnie poszarpany profil góry? Wbrew pierwszemu wrażeniu biologiczna materia wydaje się zastygać, upodabniać do struktury łupku. A może jest to *mikropejzaż* powierzchni skóry z liniami papilarnymi powiększonymi do skali wyżłobionych w kamieniu spękań? Inny obszar poszukiwań artystycznych, bliż-

6 Kopiowania botanicznego motywu na podstawie rycin lub zdjęć, ale na różne sposoby zarówno związane z własnym rysunkiem, jak i technicznym wykorzystaniem raz przygotowanego wzoru.

colour patch. A careful study⁶ and chance that “rules” soft spots: blobs that at the same time create illusions of spatial forms and signs left on the paper surface. Drawing and painting is inextricably interwoven with collage: duplicating and sticking details of the drawing depicting the datura fruit brush, leading forms along a circle or a spiral with a simultaneous natural distribution of biological stains. The dominance of the white background adds space and air to Sonia Rammer’s works, while the colours maintained in reddish browns: sienna and sepia, brightened with ochre, the fragility of the motif add a certain old-fashionedness. They reveal another dualism, this time interpretative one: Sonia Rammer’s compositions are equally “experiencing a composition”, workshop exercises in observation and interpretation, and a painting and graphic haiku. I guess that the artist would not agree with the latter formulation, I think that she is closer to avant-garde poetics, to the search for legible forms in Kandinsky’s works than to the untranslatable on the western literary and artistic canons poetry and the eastern connection between “text” and “illustration”.

A similar look into the depths of both biological and crystalline structure is revealed in Stefan Gnauck’s *Studies*. It is difficult to unequivocally define what they represent – a soft tissue with rectangular cells, which change their size and density, separated by biological, nervous lines? A study of the cracked surface of rocks with a barely visible refraction of the plane suggesting the edge of a vertical and horizontal wall, a gently ragged profile of a mountain? Contrary to the first impression, biological matter seems to congeal, become similar to the structure of the slate. Or is it a *micro-landscape* of the skin surface with fingerprints enlarged to the scale of the cracks carved in the stone? A different field of artistic search,

6 The study of copying a botanical motif on the basis of drawings or photographs, but in various ways both related to her own drawing and the technical use of once prepared pattern.



Stefan Gnauck, *Bild-Störung IV*, 2016, rysunek, 36 × 48 cm. Fot. archiwum artysty
Stefan Gnauck, *Bild-Störung IV*, 2016, drawing, 36 × 48 cm. Photo: the artist's archive

szy sztuce abstrakcyjnej o chłodniejszym, choć nie do końca geometrycznym charakterze podejmuje Glauck w cyklu *Bild-Störung*. Posługując się motywem sylwety człowieka zredukowanej do zarysu głowy, szyi i ramion, artysta wydaje się dotykać zagadnień percepcji wzrokowej, przekładać na formę graficzną zaburzenia obrazu – rozpylenie, rozmycie, prawie całkowite wejście w tło, powielenie kształtu. Warto by było zastanowić się nad wewnętrznym (jeśli istnieje) sensem „zakłóceń – zaburzeń obrazu” – czy jest to tylko graficzny zapis niedoskonałości ludzkiego wzroku lub techniki telewizyjnego przekazu? Czy raczej należałoby cykl interpretować jako inne zaburzenie przekazu – zaburzenie percepcji, zatrzymanie umiejętności odczytania obrazu? Może nawet odczytania – zrozumienia człowieka zredukowanego do enigmatycznego, jednowymiarowego cienia, jak anonimowe popiersie

closer to abstract art with a cooler, though not entirely geometric character, is explored by Glauck in the *Bild Störung* series. Using the motif of a human silhouette reduced to the outline of the head, neck and shoulders, the artist seems to touch the issues of visual perception, translate into the graphic form the disturbances of the image – spraying, blurring, almost complete disappearing into the background, duplicating the shape. It would be worth considering the internal (if existing) sense of “distractions – disturbances of the image” – is it just a graphic record of the imperfection of human sight or a record of television broadcast technique? Or should the series be interpreted as a different disturbance of the message – disturbance of perception, loss of the ability to read the image? Perhaps even reading – understanding a human being reduced to an enigmatic, one-dimensional shadow, like



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016; prace: Stefana Gnaucka, Ivo Chovanca, Szymona Kałmuczaka. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Stefan Gnauck, Ivo Chovanec, Szymon Kałmuczak. Photo: Joanna Imielska

pojawiające się w katalogach, listach użytkowników sugerujących nam, byśmy wypełnili sylwetę własnym zdjęciem, paszportowym portretem.

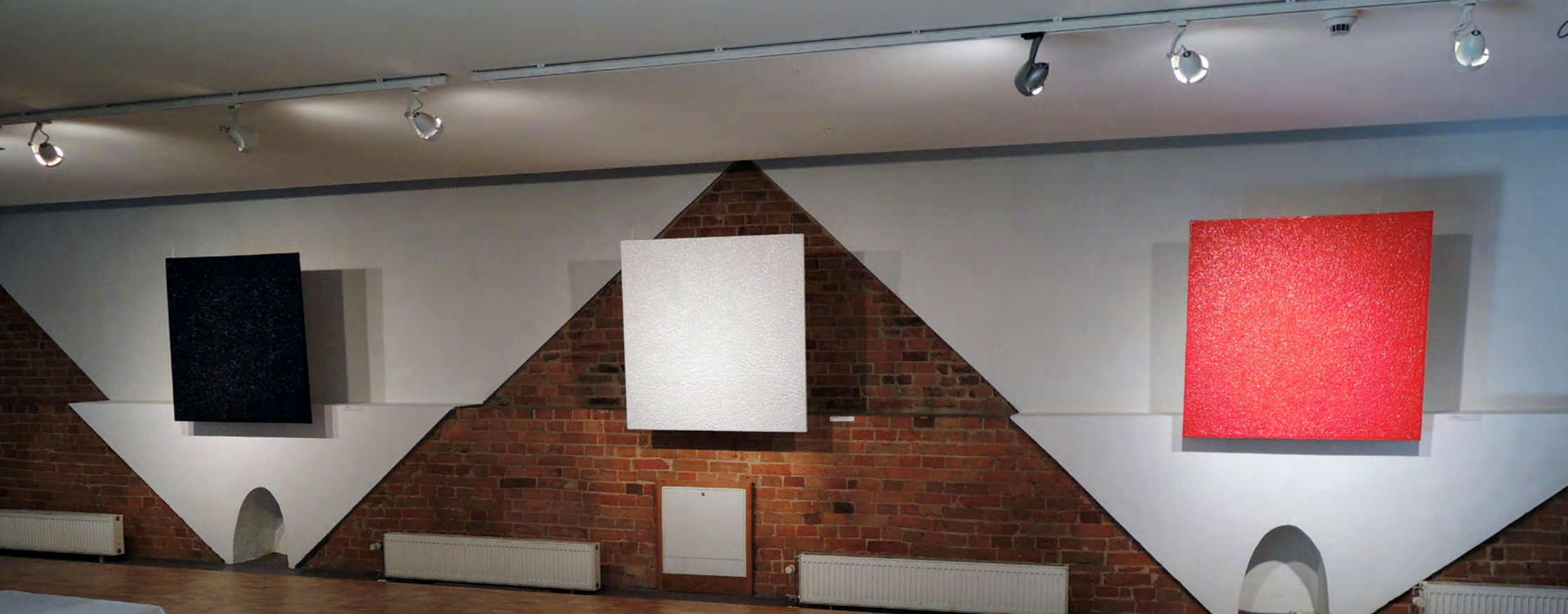
Poszukiwania części artystów uczestniczących w *Mikrokosmosach* można włączyć w topos współczesnego minimalizmu. Kilkoro z nich⁷ na różnych poziomach wchodzi w „dysputę” ze sztuką abstrakcyjną, minimalistyczną i konceptualną. Takie dialogi prowadzone dziełem sztuki, dotykające recepcji abstrakcji lat międzywojennych⁸ i powojennych⁹ łatwo dostrzec w twórczości Darii Mileckiej, Kerstin Gnauck, Dášy Lasotovej i Magdaleny Kleszyńskiej.

7 Należących do różnych pokoleń.
8 Np. neoplastycyzmu, suprematyzmu i unizmu, a u Lasotovej – czeskiej, awangardowej sztuki dwudziestolecia międzywojennego.
9 Op-artu, minimalizmu, doświadczeń konceptualizmu.

an anonymous bust appearing in catalogues, users' letters suggesting us to fill the figure with our own photo, passport portrait.

The search for some of the artists participating in the *Microcosms* can be included in the topos of modern minimalism. Several of them⁷ enter into a “dispute” with abstract, minimalist and conceptual art at different levels. Such dialogues carried out by the work of art, touching on the reception of the abstractions of the interwar⁸ and post-war⁹ years, can easily be seen in the works of Daria Milecka, Kerstin Gnauck, Dášha Lasotova and Magdalena Kleszyńska.

7 They belong to different generations.
8 E.g. Neoplasticism, Suprematism and Unism, and in the case of Lasotova the Czech avant-garde art of the interwar period.
9 Op-art, Minimalism, experiences of Conceptualism.



Mikrokosmos 1, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013;
prace Darii Mileckiej: *Blanc, Rouge, Noir*, 2013,
technika własna, 120 × 120 cm. Fot. Dáša Lasotová
Microcosm 1, Gallery at the Town Hall, Leszno, 2013;
works of Daria Milecka: *Blanc, Rouge, Noir*, 2013,
own technique, 120 × 120 cm. Photo: Dáša Lasotová

Milecka znajduje dla opisu swojego mikrokosmosu jeden z najprostszych kodów plastycznych – wybiera kwadratowy format podobrazia, trzy kolory: biel, czerwień, czernź zróżnicowane na połę „mechanicznymi” fakturami, odmiennymi dla każdego koloru. Szuka klarownego powiązania koloru z matowością lub połyskiem farby, eksperymentuje z podłożem, wprowadzając elementy fakturalne pod powierzchnię barwy. Czy *Noir* Mileckiej dialoguje z *Czarnym kwadratem* Malewicza, czy raczej z kompozycjami Alberto Burriego – zwłaszcza tymi o czarnej, spalonej powierzchni – trudno powiedzieć. Wobec malarstwa materii jest to obraz zbyt sterylny... Na co chce uczulić widza daleko posuniętą prostotą, formą odwołującą się do podstawowych cech, jakimi definiujemy obraz: płaszczyzną pokrytą kolorem, zachowanym kształtem prostokątnego „płótna”? Dlaczego nadaje kompozycjom francuskie tytuły: *Blanc, Rouge, Noir*? Odwołuje się do Mondrian, minimalizmu, rozważań nad granicą

Daria Milecka finds one of the simplest artistic codes to describe her microcosm – she chooses the square format of the painting surface, three colours: white, red, black varied by semi-“mechanical” textures, different for each colour. She looks for a clear connection between colour and matt or gloss of paint, she experiments with the painting support by introducing texture elements under the surface of colour. Whether Milecka’s *Noir* engages in a dialogue with Malevich’s *Black Square*, or rather with Alberto Burri’s compositions – especially those with a black, burnt surface – it is hard to say. In reference to matter painting, this image is too sterile... To what does she want to make the viewer sensitive with advanced simplicity, the form referring to the basic features thanks to which we define a painting: a plane covered with colour, the preserved shape of a rectangular “canvas”? Why does she give her compositions French titles: *Blanc, Rouge, Noir*? Does she refer to Mondrian, Minimalism, reflections on the

rozpoznawalności obrazu? Do analitycznych czy może modernistycznych¹⁰ i postkonceptualnych badań związków między nazwą, kolorem i fakturą? Może przeciwnie, abstrakcyjne, monochromatyczne kompozycje Mileckiej to transpozycja pierwotnego świata – mikrokosmosu: laboratoryjnych hodowli bakterii w świat „form pierwszych” malarstwa – podstawowych barw¹¹. Może procesy ożywiania i obumierania materii artystka wpisuje w proste symboliczne skojarzenia: czernź – śmierć, materia pierwotna, materia nieożywiona; czerwień – miłość, życie, emocje, agresja; biel – czystość, bezcielesność, sublimacja i zanikanie materii? W zestawieniu z artefaktami sformułowane powyżej, w formie pytań, tezy są chyba nadinterpretacją.

border of recognisability of the image? An analytical or maybe modernist¹⁰ and post-conceptual study of the relations between name, colour and texture? Perhaps, on the contrary, Milecka’s abstract, monochromatic compositions are a transposition of the original world – microcosm: laboratory cultures of bacteria into the world of “primal forms” of painting: primary colours¹¹. Maybe the processes of animating and dying of matter she inscribes into simple symbolic associations: black – death, primary matter, inanimate matter; red – love, life, emotions, aggression; white – purity, incorporeity, sublimation and disappearance of matter? In comparison with artefacts, the theses formulated above, in the form of questions, are probably an overinterpretation.

10 Terminu „modernistyczne” używam tutaj w odniesieniu do lat 60. i 70. ubiegłego wieku, głównie w odniesieniu do malarstwa nieprzedstawiającego.

11 Pod względem „symbolicznym”, a nie jako triada kolorów podstawowych: żółci, czerwieni, błękitu.

10 I use the term ‘modernist’ here in reference to the sixties and seventies, mainly in reference to nonrepresentational painting.

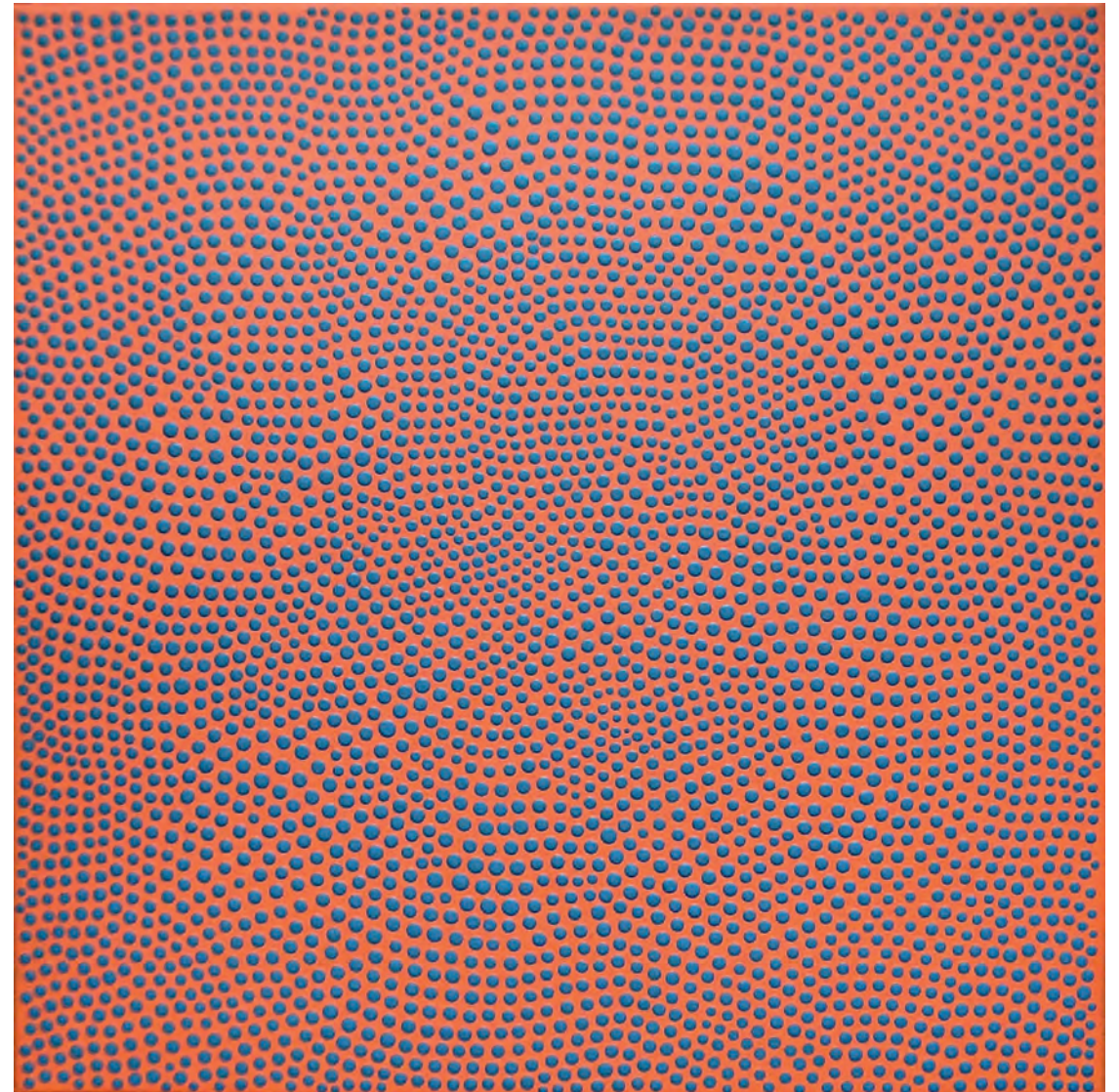
11 In the “symbolic” sense and not as a triad of primary colours: yellow, red and blue.

Pokrewny, choć zapewne oparty na innych założeniach artystycznych i estetycznych kształt mają prace Kerstin Gnauck prezentowane w Lesznie i Suhl. Trzy sterylne, „kolorowe kwadraty w rzucik” (przepraszam za trywializację) o tytułach: *Blue dots*, *Green dots*, *Green dots II* pozornie nie roszczą sobie prawa do bycia czymś więcej niż niebieskimi i zielonymi punktami. Artystka wykorzystuje tu wybrane kolory podstawowe i pochodne: czerwień, błękit, żółć i zieleń. Zestawiając je na zasadzie nie tyle kontrastu, ile swoistej dysharmonii, tworzy struktury dynamiczne, o rozedrganiu i wirowaniu bliskim malarstwu op-artu. Kompozycja prac jest, jakby dziś powiedziano, nieoczywista – zrazu otwarta, na zasadzie *all-over*, i zamknięta, wyraźnie „odsunięta” od granic płótna. Formalnym tematem obrazów Gnauck stają się ćwiczenia na postrzeganie, syntetyczne przykłady kontrastu symultanicznego rodem z zestawu do badań wzroku. Obszar poszukiwań artystycznych wyznaczają „pytania pierwsze” o naturę kontrastu barwnego, o podstawowe środki, którymi można ukazać na płaszczyźnie przestrzeń i ruch, zakłócić widzowi odróżnienie płaszczyzny i przestrzeni, a nawet boleśnie atakować jego zmysły skomplikowanym porządkiem najprostszych form. Inaczej wyglądają kompozycje *Vesica Piscis*¹² i *Vernetz* oraz *Ansicht I* i *Ansicht II* (widok, wygląd, spojrzenie?) z *Mikrokosmosu* 3, w których autorka powiązała artystyczny komentarz do geometrii euklidesowej z kreśleniem sieci zbudowanych z trójkątów. Oka sieci ulegają zagęszczeniu i rozluźnieniu, co sprawia, że widz równie dobrze może postrzegać kształty jako koła i mandorle lub kule i trójwymiarowe wrzeciona. Twórczość Gnauck jest dla mnie jedną z najtrudniejszych do omówienia – najpierw drażni prostotą na pograniczu dziecięcej zabawy w łączenie punktów liniami, by skierować ku

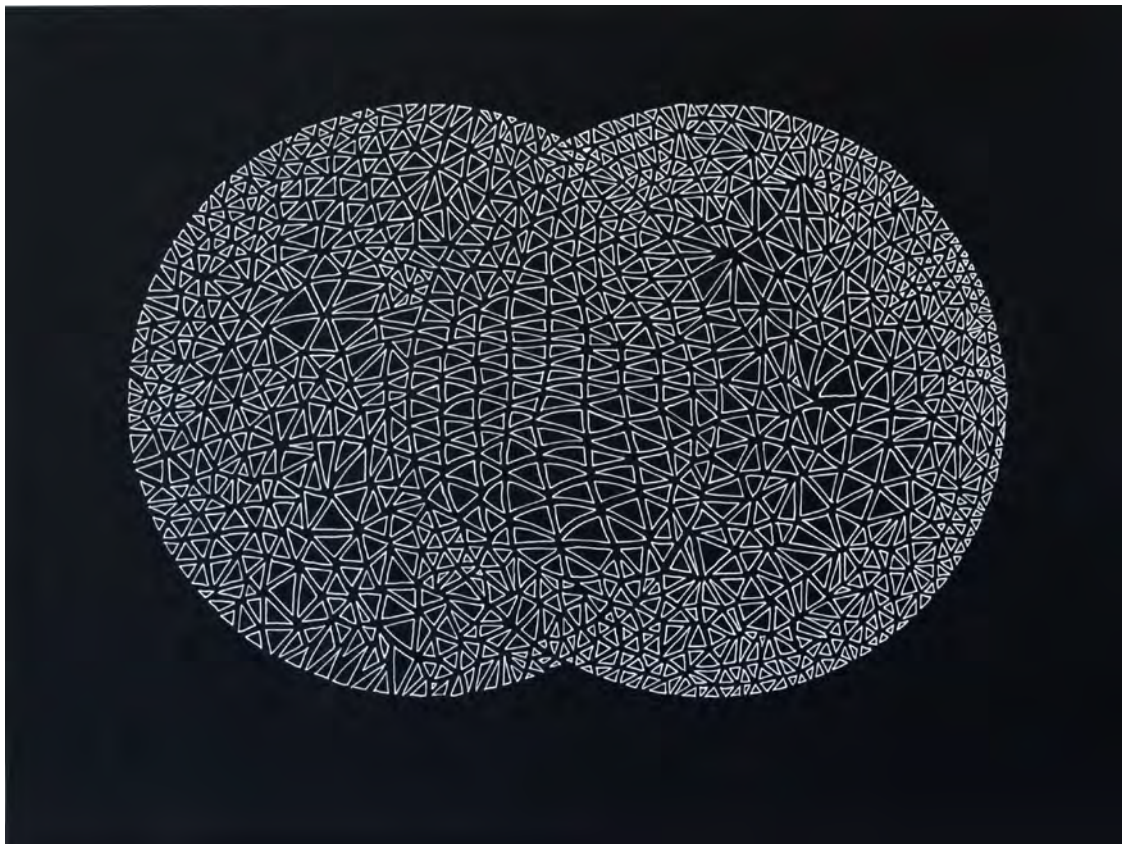
12 *Vesica piscis* (łac. rybi pęcherz) – krzywa o migdałowym kształcie, zamknięta na płaszczyźnie, symetryczna względem swojego środka, powstała w geometrii euklidesowej przez przecięcie się dwu okręgów o równych promieniach w taki sposób, że środek jednego z nich leży na okręgu drugim.

Kerstin Gnauck's works presented in Leszno and Suhl, three sterile “projected coloured squares” (sorry for trivialization), entitled *Blue dots*, *Green dots*, *Green dots II*, have a related form, though probably based on different artistic and aesthetic assumptions. Seemingly they do not claim the right to be more than blue and green dots. Here, the artist uses selected primary and secondary colours: red, blue, yellow and green and juxtaposes them on the basis not so much of contrast as of a kind of disharmony; she creates dynamic structures, with vibrations and spinning close to Op-art painting. The composition of the works is, as it would be said today, unobvious – initially open, on all-over basis and closed, clearly “pushed away” from the borders of the canvas. The formal theme of Kerstin Gnauck's paintings become exercises on perception, synthetic examples of simultaneous contrast, straight from the set for eyesight tests. The area of artistic search is marked by “the first questions” about the nature of colour contrast, about the basic means by which space and movement can be shown on the plane, disturb the viewers' distinction between the plane and space, and even painfully attack their senses with a complicated order of the simplest forms. A different look have the compositions such as *Vesica Piscis*¹² and *Vernetz* as well as *Ansicht I* and *Ansicht II* (a view, appearance, gaze?) from *Microcosm* 3 in which the author linked the artistic commentary on Euclidean geometry with the drawing of the network built of triangles. The meshes of the network become denser and looser, which means that the viewer can equally well perceive shapes as circles and mandorlas, or spheres and three-dimensional spindles. For me, Gnauck's works are ones of the most difficult to discuss – first, they irritate with simplicity on the borderline of children's play of connecting points with lines in order to direct us towards Euclidean geometry, or

12 *Vesica piscis* (Latin: fish bladder) an almond-shaped curve, closed on the surface, symmetrical in relation to its centre, formed in Euclidean geometry by the intersection of two disks with the same radius in such a way that the centre of each disk lies on the perimeter of the other.



Kerstin Gnauck, *Blue dots*, 2012, akryl na płótnie, 50 × 50 cm. Fot. archiwum artystki
Kerstin Gnauck, *Blue dots*, 2012, acrylic on canvas, 50 × 50 cm. Photo: the artist's archive



Kerstin Gnauck, *Vernetzt-Networking*, 2015, rysunek, 30 × 40 cm. Fot. archiwum artystki
Kerstin Gnauck, *Vernetzt-Networking*, 2015, drawing, 30 × 40 cm. Photo: the artist's archive

geometrii euklidesowej czy rozważaniom Kandinsky'ego o punkcie i płaszczyźnie. Buduje struktury podobne do plastikowych koronek serwetek z lat 70. i... mebli mebli współczesnych designerów¹³. Potem ukazuje, jak geometryczny rysunek „biologiczniejszy”, a motywy upodabniają się do przezroczystych, przestrzennych mikroorganizmów. Prowokuje pytanie, na ile prace Gnauck z lat 2015–2016 korespondują z twórczością Joanny Imielskiej, zawsze skupionej na precyzyjnej materii rysunku, na indywidualnym pisaniu i wyszywaniu kompozycji drobnymi punktami¹⁴?

13 Np. meble Wandersa.

14 Analiza prac Imielskiej w dalszej części tekstu.

Kandinsky's considerations of point and plane. She builds structures similar to plastic lace napkins from the seventies and....furniture of contemporary designers¹³. Then she shows how geometric drawing is “getting biological”, and motifs are becoming similar to transparent, spatial microorganisms. It provokes the question to what extent the works from 2015-2016 correspond to the works of Joanna Imielska, always focused on the precise matter of drawing, on individual writing and embroidering the composition with small points¹⁴.

13 E.g. Marcel Wanders furniture.

14 Analysis of Joanna Imielska's works in the further part of the text.

W inną podróż, w obszar sztuki o rodowodzie konceptualnym wraz z jego lingwistycznym i semiotycznym zacięciem zabiera nas Dáša Lasotová. W trzech edycjach *Mikrokosmosu* artystka porusza różne zagadnienia związane ze „sferą postrzegania i myślenia”¹⁵, jak na przykład translacji formy krzyżówki ośmiokierunkowej lub sudoku w rysunkowy schemat. „Ośmiokierunkówki” pojawiają się w twórczości Lasotovej nie tylko w formie rysunku, ale także jako haft, w którym zanikanie linii pionowych, poziomych i diagonalnych uzyskuje ona poprzez rozrzedzenie, wyprucie ściegu. „Zamarkowane” na płaszczyźnie rytmy i interwały zanikających kresek można interpretować różnorako – od definiowania znaków podstawowych rysunku, jakimi są punkt i linia, organizowania płaszczyzny, po opisanie na niej struktury przestrzennej. A może warto by dopatrywać się w zatarciu, „wymazaniu” rysunku zapisu czasu – przemijania, ale też czasu włączonego w rzeczywiste rozwiązywanie zagadki logicznej? Innym zagadnieniem podejmowanym przez Lasotová jest obserwacja i systematyzacja natury, którą można zauważyć w cyklu *Pocitani listu*. Naznaczone pomarańczowo-żółtymi plamami jasnozielone liście ułożyła artystka rzędami na białej płaszczyźnie. Ten malarsko potraktowany zielnik łączy dwa porządki: naukowy, wynikający z chęci katalogowania i drugi, artystyczny, który uczula „badacza” na pikturalne wartości wyimka natury. Jednocześnie przypomina mi on pokrewne inspiracje w sztuce Rammer (por. *Datura*) czy prace na liściach Imielskiej¹⁶. O ile w pracach Imielskiej istotne było ukazanie czasu i przemijania, o tyle u Lasotovej ważniejsze są aspekty wynikające z jej konceptualnych, strukturalnych i lingwistycznych zainteresowań – szu-

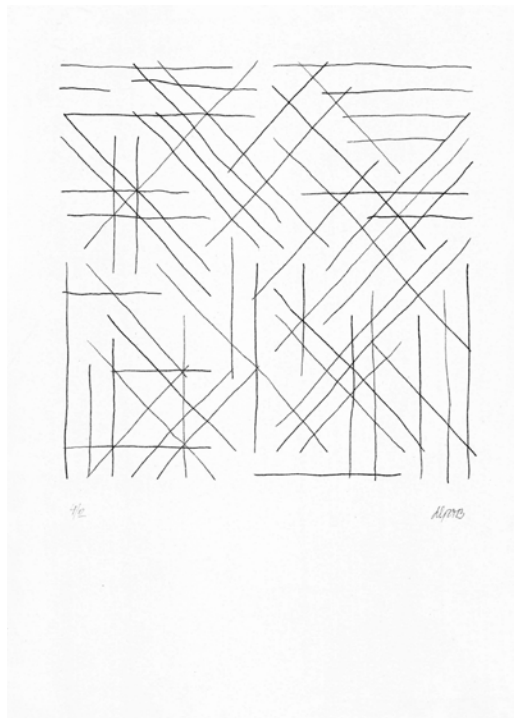
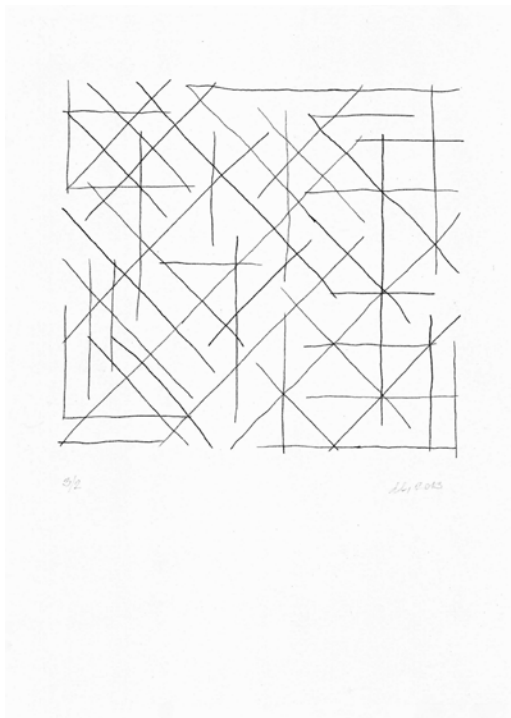
15 Por. tekst katalogowy artystki w *Mikrokosmosie 1* w Galerii MBWA i Galerii w Ratuszu w Lesznie, 2013.

16 Imielska obok wielkoformatowych prac tworzyła wtedy kameralne miniatury malarskie – na podkład z jesiennych liści nanosiła biały rysunek i złożenie, podkreślała graficzną strukturę biologicznej tkanki. Jej miniatury opowiadały o biologii, czasie i przemijaniu.

On a different journey, into the area of art of conceptual origin with its linguistic and semiotic flair, we are taken by Dáša Lasotová. In three editions of *Microcosm*, she raises various issues related to the “sphere of perception and thinking”¹⁵, such as the translation of an octagonal crossword or sudoku form into a drawing scheme. “Octagonals” appears in Dášha Lasotová's work not only in the form of drawings but also as embroidery in which the disappearance of vertical, horizontal and diagonal lines is achieved by thinning out and removing a stitch. “Marked” on the plane rhythms and intervals of disappearing lines can be interpreted in various ways – from defining the basic signs of drawing such as a point and a line, organizing the plane up to describing the spatial structure on it. Or perhaps it would be worth seeing in blurring, “erasing” of the drawing the record of time – passing away, but also of the time included in the real solving of the logical puzzle? Another issue addressed by Dášha Lasotova is the observation and systematization of nature, which can be seen in the *Pocitani listu* series. Marked with orange-yellow blotches, light green leaves have been arranged by the artist in rows on the white surface. This painterly treated herbarium combines two orders – scientific, resulting from the desire to catalogue, and the other, artistic, which sensitizes the “researcher” to the pictorial values of the excerpt of nature. At the same time it reminds me of related inspirations in the art of Sonia Rammer (see *Datura*) or Joanna Imielska's works on leaves¹⁶. While in Imielska's works it was important to show time and passing away, in Dášha Lasotova's works the aspects resulting from her conceptual, structural and linguistic interests are more important – searching for relationships and

15 Cf. the catalogue text of the artist in *Microcosm 1* in the MBWA Gallery and the Gallery at the Town Hall in Leszno, 2013.

16 Joanna Imielska, apart from large-format works, created at that time small-scale miniature paintings – she applied white drawing and gilding on the ground from autumn leaves, emphasized the graphic structure of the biological tissue. Her miniatures talked about biology, time and passing.



kanie związków i porządków, porównywanie, ale i czytanie form. Przy mojej nieznajomości języka czeskiego staram się odkryć wielo- lub jednoznaczność tytułu: *Pocitani listu*. *Pocitani*, czyli co? Policzenie, przeczytanie? Porównanie krzywizny liścia, rozłożenia barwnych plam? Systematyka zmian? Czy także po czesku ujawniają się związki między listem i liściem, liścikiem i listkiem, które w polszczyźnie zamieniły ze sobą dźwiękowo zdrobnienia? Czy czytanie listków mogłoby stać się odczytywaniem natury lub listów od natury? W ten sposób Lasotová niedostrzegalnie wciąga mnie w swoje translacje i „wykorzystujące fotografie, rysunek, malarstwo, kolaż i tekst «koncepty liryczne»”¹⁷. Na wystawie *Mikrokosmos II* jej *Haiku*, cykl akwarel o wyjątkowej urodzie materii malarskiej, podobnie jak japońska forma

orders, comparing, but also reading the forms. With my ignorance of the Czech language, I try to discover (un) ambiguity of the title: *Pocitani listu*. *Pocitani*, or what? Counting, reading? Comparison of leaf curvature, layout of coloured spots? Systematics of changes? Do Czech also reveal the relations between the letter and the leaf, which in Polish exchanged sound diminutives? Could reading leaves become reading nature, or letters from nature? In this way Lasotová imperceptibly draws me into her translations and “using photographs, drawing, painting, collage and text ‘lyrical concepts’”¹⁷. At the exhibition *Microcosm II* her *Haiku*, a series of watercolours of exceptional beauty of painting matter, just like the Japanese poetic form, escaped an unambiguous interpretation. With the structure composed of colourful

17 Por. Katalog wystawy, tak nazwał twórczość Dášy Lasotovej Jiri Valoch

17 Cf. the exhibition catalogue, in such a way Dasha Lasotova's art was called by Jiri Valoch.

- ◀ Dáša Lasotová, *Osmisměrky 3/2, 4/2*, 2013, rysunek na papierze, 29,7 × 21 cm. Fot. archiwum artystki
Dáša Lasotová, *Osmisměrky 3/2, 4/2*, 2013, drawing on paper, 29,7 × 21 cm. Photo: the artist's archive
- ▶ Dáša Lasotová, *Pocitani listu* (fragment pracy), 2013, technika własna na papierze, 100 × 70 cm. Fot. Sylwia Erbert-Hoja
Dáša Lasotová, *Pocitani listu* (fragment of work), 2013, own technique on paper, 100 × 70 cm. Photo: Sylwia Erbert-Hoja

poetycka, wymykał się jednoznacznej interpretacji. Strukturą złożoną z barwnych wrzecionek przypominał tkankę biologiczną i ceramiczne rzeźby Ivo Chovanca. Ziarna – nieomal przestrzenne, akwarelowo przezroczyste, lekko zabarwione karminem, różem, szarością, odrobiną błękitu we wszystkich kompozycjach układają się w trzy grube, równoległe linie. Kreski tworzące cień znaku, japońskiego czy chińskiego ideogramu wydają się wrosnięte w płaszczyznę papieru, ale powoli rozmywając się w niej, zatracają intensywność koloru i bryłowość. Pozornie nie znaczą nic. W abstrakcyjnej, zachodniej formie stanowią próbę interpretacji wschodniej poezji, zrozumienia wschodniego sposobu widzenia pisma, znaku i obrazu. Tworzenia wiersza czy mówiąc ogólniej: dzieła z nierozzerwalnej struktury obrazu i pisma. W cyklu *Czytanie w obrazie* poszukiwanie związków między tekstem i obrazem jest całkowicie zachodnie i wyrasta z tradycji konceptualnej. Dotyka

spindles it resembled biological tissue and....ceramic sculptures by Ivo Chovanec. Grains – almost spatial, watercolour-transparent, slightly coloured with carmine, pink, grey, a bit of blue in all the compositions form three thick, parallel lines. The lines forming the shadow of a sign, a Japanese or Chinese ideogram, seem to be ingrained in the surface of paper, but slowly blurring in it, they are losing the intensity of colour and massiveness. Seemingly they do not mean anything. They depict, in an abstract, western form, an attempt to interpret eastern poetry, to understand the eastern way of seeing writing, sign and image. Creating a poem, or, more generally, a work of art from the inseparable structure of the image and writing. In the *Reading in the Image* series, the search for links between text and image is completely western and stems from the conceptual tradition. It touches the viewer's experience with two ways of conveying the content. For the dialogue with the viewer, the artist used



doświadczenia widza z dwoma sposobami przekazu treści. Do dialogu z odbiorcą artystka wykorzystwała reprodukcje dzieł dawnych mistrzów, między innymi Cranacha, El Greca, Ribery, Goi, z których wycięta części przedstawień i zastąpiła je fragmentami tekstów. Literackie „wstawki” włączała w rycinę rozmaicie – jako fragment pejzażowego tła i architektury, tkaniny i ludzkiej twarzy, wycinany zarys chmury, motylego skrzydła, sylwetę zwierzęcia. Trudno powiedzieć, czy ważniejszy był dla Lasotovej graficzny i walorowy efekt wprowadzenia zadrukowanej płaszczyzny, czy interakcje treści. Być może autorkę interesowało wymuszenie poszukiwań innej interpretacji obrazu, zasady łączącej oba elementy, wewnętrznego kodu, odnalezienia sensu w derywacie tekstu? A może stawiała na równą nieczytelność dla współczesnego człowieka szczątką pisemnej informacji i dawnego dzieła sztuki, z jego ikonografią i symboliką? Analizując prace, można zauważyć, że w Cranachowskim *Dawidzie i Batszebie* pojawia się cytat o „marmurowym sarkofagu, reliefach (terakotowych płaskorzeźbach) della Robbi”; tkanina trzymana przez świętą Barbarę zmienia się w płachtę tekstu, zaś w *Oferze Abrahama* obok pastuchów na pierwszym planie pojawiła się wypełniona drukiem sylwetka wieprza lub dzika. Fragment literacki z najbardziej czytelnymi słowami „saski” i „zamek Hartfeld” wydaje się odnosić do ogólnej analizy malarstwa niemieckiego doby renesansu i tendencji do wprowadzania w obrazy rodzimego pejzażu. Spójnego wykładu można dopatrywać się w ingerencjach w obrazy mistrzów hiszpańskich. W wyciętej twarzy *Świętego Pawła* El Greca rzucają się w oczy słowa: „Goya, następni, dla każdego XVIII wiek.....czas Goi”, do Goi odnosi się też tekst w *Świętym Franciszku* Ribery, być może związany nie tylko z imieniem malarza, ale pochodzący z fragmentu dotyczącego jego twórczości? Słowa: „zwierzęconogi”, „powstanie”, „nastrój”, „chłopskie” udałoby się wpleść w opis *Sabatu czarownic*. W *Śmiejących się wiedźmach* Goi tekst przycięty do kształtu motylego skrzydła odwołuje się do Leonarda i Velazqueza, sugeruje

reproductions of works by old masters such as Cranach, El Greco, Ribera, Goya, from which she cut out some parts and replaced them with fragments of texts. She included literary “insertions” in the drawing in various ways – as a fragment of the landscape background and architecture, fabric and a human face, cut out outline of a cloud, a butterfly wing, a silhouette of an animal. It is hard to say whether more important for Lasotova was the graphic and value effect of introducing the printed surface or interactions of the content. Perhaps the artist was interested in forcing the search for a different interpretation of the image, a principle combining both elements, an internal code, finding a sense in the derivation of the text? Or maybe she counted on equal illegibility for the modern man the remnants of written information and an old work of art with its iconography and symbolism? Analysing the works one can notice that in Cranach's *David and Bathsheba* there is a quote about the “marble sarcophagus, reliefs (terracotta bas-reliefs) by della Robbia”; the fabric held by St. Barbara turns into a sheet of text, while in *Abraham's Sacrifice*, next to the shepherds, a figure of a hog or a wild boar filled with print appeared in the foreground. The literary fragment with the most readable words “Saxon” and “Hartfeld Castle” seems to refer to the general analysis of German Renaissance painting and the tendency to introduce the native landscape into the paintings. A coherent exposition can be found in the interference in the paintings of the Spanish masters. In the cut-out face of El Greco's *Saint Paul* the following words are standing out: “Goya, the next, for everyone 18th century..... the time of Goya”, to Goya also refers the text in Ribera's *Saint Francis*, perhaps connected not only with the painter's name, but also taken from a passage about his art? Words “animal-footed”, “uprising”, “mood”.... “peasants” could be successfully interspersed with the description of the *Witches' Sabbath*. In Goya's *Laughing Witches*, the text cut to the shape of a butterfly wing refers to Leonardo and Velazquez, suggesting associations with the analysis of creativity. Perhaps we deal here with some

skojarzenia z analizą twórczości. Być może jakieś rozważania o naturze sfumato i uśmiechu, gdy zestawimy ze sobą tajemniczy uśmiech *Mony Lisy* i rozciągnięte w uśmiechu usta staruch, miękką welaturę leonardowskich cieni i ich masywną szorstkość u Goi. Opisuje dramatyczny sposób widzenia człowieka w malarstwie hiszpańskim od El Greca, poprzez Velazqueza, do Goi. Oglądanie zmodyfikowanych przez artystkę rycin przypomina odczytywanie palimpsestu, którego interpretacja wydaje się możliwa tylko dla osób choćby w podstawowym zakresie znających ten sam kod. Czy ograniczając się do obszaru historii sztuki i warstwy formalnej obrazów, zawęży grupę odbiorców do grona artystów, którzy odkryją powiązania czasowe, treściowe i formalne? Czy przeciwnie: liczy na nowego, nieobarczonego profesjonalną wiedzą widza, który odnajdzie nowe związki i interpretacje?

Ze swoistym katalogowaniem i systematyzacją kojarzą mi się też prace Magdaleny Kleszyńskiej – niepozorne i wysmakowane, pokryte patyną czasu, podobne do sepiowanych zdjęć. Kompozycje na szaro-żółtawym papierze na pierwszy rzut oka zbudowane są tylko z układów prostokątów i linii, powierzchni i plam rozmytych, prześwietlonych jak wielokrotnie eksponowana klisza. Jak sugeruje autorka, przede wszystkim ukazują one zanikanie świata widzialnego, powolne przekraczanie granicy między trójwymiarowym wnętrzem (którego już w nich nie widać), przestrzenią i płaszczyzną. Przywołane przez artystkę skojarzenia, takie jak powidoki i fotografia otworkowa wyraźnie wskazują obszar jej zainteresowań ulokowany na pograniczu fotografii i malarstwa, wewnątrz i przestrzeni. W samych sformułowaniach można dostrzec echa modernistycznego myślenia o sztuce, które tak chętnie wraca do konceptów konstruktivistów czy bauhausowców, do rozważań nad plastycznymi formami pierwszymi, nad traktowaniem sztuki jako naukowego doświadczenia, a jednak... W pracach Kleszyńskiej widzę coś innego, znacznie bardziej emocjonalnego i jednocześnie metafizycznego. Wydaje mi się,

considerations about the nature of sfumato and smile, when we juxtapose *Mona Lisa's* mysterious smile and stretched in a smile old women's mouth, soft glazing of Leonardo's shades and their massive harshness in Goya. She describes the dramatic way of seeing a human being in Spanish painting from El Greco, through Velazquez to Goya. Watching the pictures modified by the artist resembles reading a palimpsest, the interpretation of which seems possible only for people who know the same code at least at the basic level. By confining her analysis to the area of art history and the formal aspect of paintings, does she limit the audience to the group of artists who will discover temporal, content and formal connections? Or, on the contrary, does she count on a new, not burdened with professional knowledge, viewer who will find new relations and interpretations?

Works of Magdalena Kleszyńska I associate with a specific cataloguing and systematization – inconspicuous and sophisticated, covered with the patina of time, similar to sepia photographs. Compositions on grey-yellowish paper at first glance are made up only of rectangles and lines, surfaces and blurred spots, light-struck like a repeatedly exposed film. As the author suggests, first of all, they show the disappearance of the visible world, slow crossing the border between the three-dimensional interior (which is no longer visible in them), space and plane. The associations evoked by the artist, such as afterimages and pinhole photography, clearly indicate the area of her interest located on the borderline between photography and painting, interiors and space. In the very formulations one can see echoes of modernist thinking about art, which so willingly returns to the ideas of Constructivists or the Bauhausers, to reflections on the primary artistic forms, on treating art as a scientific experience, and yet.... In Kleszyńska's works I see something different, much more emotional and at the same time metaphysical. It seems to me that using both the photographic medium, as well as the drawing and glaze-painterly values of ink, illuminating, transparent and at the same time impregnating



Magdalena Kleszyńska, bez tytułu, 2012/2013, druk, tusz, wosk na papierze, 21 × 30 cm (x 50). Fot. archiwum artystki
Magdalena Kleszyńska, untitled, 2012/2013, print, ink, wax on paper, 21 × 30 cm (x 50). Photo: the artist's archive

że korzystając zarówno z fotograficznego medium, jak i rysunkowych czy laserunkowo-malarskich wartości tuszu, rozświetlających, transparentnych i jednocześnie impregnujących właściwości wosku, artystka tworzy wariacje na temat malarstwa Marka Rothki. Wiem, że to wrażenie powierzchowne, ale w innej technice i gęstości materii malarskiej odnajduję podstawową „figurę” obrazów Rothki: pokrewieństwa kompozycyjne, nieco pejzażowy podział płaszczyzny, rozlewną plamę barwną o nieostrych krawędziach, światło emanujące z wnętrza koloru. I gdy już jestem nieomal pewna, że swoimi szarymi, żółtawymi, spatynowanymi pracami dyskutuje z malarstwem, dostrzegam drugą, tę ważniejszą dla autorki warstwę – osobisty przekład na miękkie plamy o nieokreślonych krawędziach architektonicznych kompozycji Strzemińskiego i Kobra,

properties of wax, the artist creates variations on the subject of Mark Rothko's painting. I know that this is a superficial impression, but in a different technique and density of painting matter I find the basic “figure” of Rothko's paintings: compositional affinities, a bit of landscape division of the plane, a splashed coloured spot with blurred edges, light emanating from the inside of the colour. And when I am almost certain that with her grey, yellowish, patinated works she discusses with painting, I can see the second, more important layer for the artist – personal translation into soft spots with indeterminate architectural edges of Strzemiński and Kobra's compositions, their experience of space and afterimages. Pre-war and post-war experiments with geometric abstraction by Henryk Stażewski, those painterly and relief-like, kinetic and the simplest ones,

ich doświadczania przestrzeni i powidoków. Przedwojenne i powojenne eksperymenty z abstrakcją geometryczną Henryka Stażewskiego, te malarskie i reliefowe, kinetyczne i najprostsze, w których obraz lub grafika są skonstruowane ze szkieletu kilku linii. Kresek, które mogą tworzyć płaski schemat i zapisywać podstawowe linie wykresu aksonometrycznego.

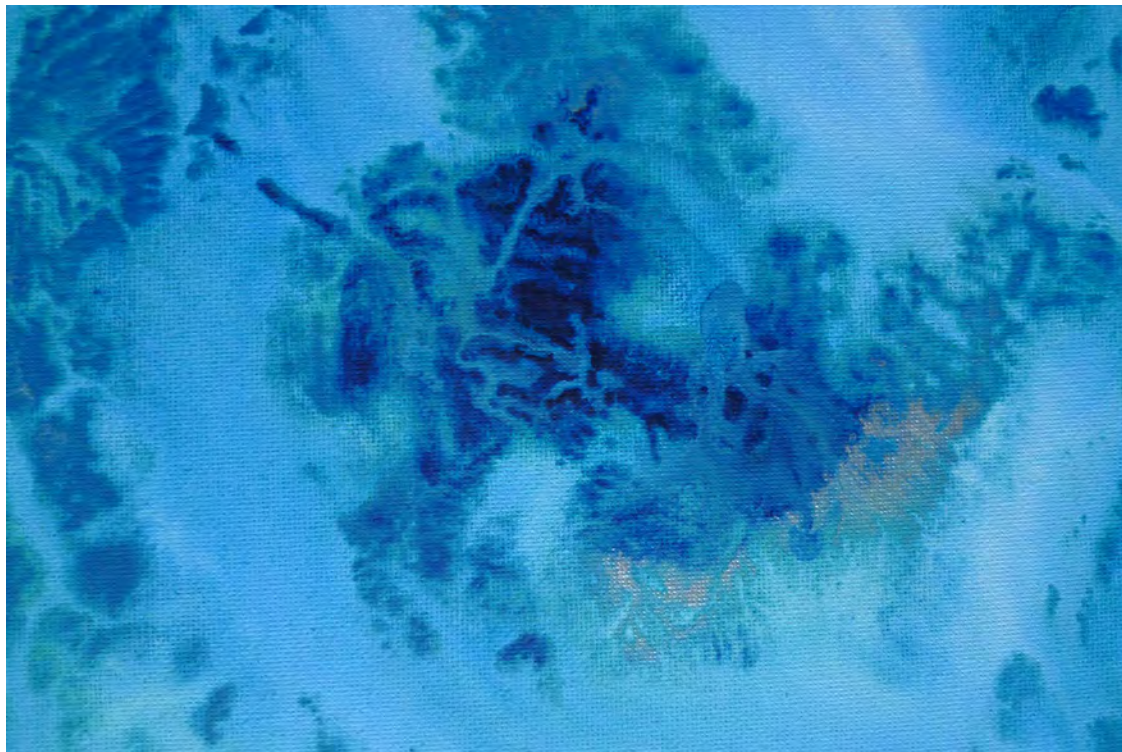
U innych twórców mikrokosmos utożsamiał się z ponownym odkrywaniem pejzażu, spojrzeniem na krajobraz nie poprzez konkretne widoki, ale *pars pro toto* przez detale, fragmenty, wynikającym z obserwacji żywiołów i poszukiwania ich malarskiego ekwiwalentu. W ten sposób można interpretować obrazy Milana Cieslara z pierwszej wystawy: *Wewnątrz kraju I, Nad*

where a painting or graphics are constructed from the skeleton of several lines. Lines that can create a flat schematic diagram and record the basic lines of the axonometric graph.

By other artists, microcosm has been identified with re-discovery of the landscape painting, looking at the landscape not through specific views, but *pars pro toto* through details, fragments. Resulting from the observation of the elements and the search for their painterly equivalent. This is how Milan Cieslar's paintings from the first exhibition can be interpreted: *Inside the Countryside I, Above the Horizon, Rotating Parts*, in which the artist seems to be looking for the essence of water, but not that one expressed by a dispassionate



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016;
Milan Cieslar, prace z cyklu *Nieznany kraj*, 2016, akryl na płótnie. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016;
Milan Cieslar, works from series *Unknown Country*, 2016, acrylic on canvas. Photo: Joanna Imielska



Milan Cieslar, *Mikrokosmos*, 2015, akryl na płótnie, 30 × 30 cm. Fot. archiwum artysty
Milan Cieslar, *Microcosm*, 2015, acrylic on canvas, 30 × 30 cm. Photo: the artist's archive

horyzontem, *Wirujące części*, w których artysta wydaje się szukać istoty wody, ale nie tej wyrażonej beznamiętnym wzorem chemicznym, lecz namacalną siłą, którą dostrzegamy w naturze. Jeszcze wyczuwalną biologiczność zamienia na barwę, fakturę, przenikanie się kolorów i konsystencji, sposobów nakładania farby. W kolejnych odsłonach *Mikrokosmosów* zmienia podejście do tkanki obrazu, inaczej wybiera środki i metody działania, coraz mocniej odrywa się od natury, by tworzyć obrazy na pograniczu abstrakcji, malarstwa materii; doświadczania z jednej strony czytelnej, czystej kompozycji obrazu, a z drugiej nieokreśloności, miękkości plamy barwnej. W *Mikrokosmosie*, kompozycjach z drugiej, niemieckiej edycji, artysta inaczej opowiada o żywiole wody, jego ekwiwalentu upatruje w przezroczystości swobodnie rozlewanej, chciałoby się powiedzieć: wodnistej farby,

chemical formula, but by a tangible force which we see in nature. Still perceptible biologicality he transforms into colour, texture, permeation of colours and consistency, ways of applying paint. In the subsequent editions of *Microcosms*, he changes his approach to the tissue of a painting, he chooses different means and methods of action, he becomes more and more detached from nature in order to create images on the borderline of abstraction, matter painting. Experiencing, on the one hand, the clear, pure composition of the painting, and on the other hand, indefiniteness, softness of the colour spot. In *Microcosm*, in compositions from the second, German edition, the artist tells a different story about the element of water, its equivalent is seen by him in the transparency of freely poured, one would like to say, watery paint, in its soaking through the canvas,

w jej przesiąkaniu przez podobrazie, w walorowym narastaniu intensywności koloru. Przezroczystość materii współgra z gamą barwną – bogatą, ale opartą w większości na odcieniach błękitu: ultramarynie, kobalcie, błękicie paryskim, turkusie; nawet biel staje się niebieska. Wyjątek czyni Cieslar tylko dla szmaragdowej zieleni. Zatopione w bielach obrazy z 2016 roku, z trzeciej, czeskiej edycji: *Nova Krajina* i *Neznana Krajina* nie wskazują jednoznacznie na inspirację z natury – trudno określić, czy to jeszcze żywioł wodny, groźna rzeczywistość gór i śniegu, czy może świat *in statu nascendi*: widziany w wybuchu białego wulkanu, w białej lawie... Cieslar pokazuje prace nieomal monochromatyczne, zawężone do bieli i szarości. Po raz kolejny zmienia i modyfikuje podejście do faktury i modulacji plamy barwnej. Choć unika mocnych impastów, to pozostaje czuły na wartości fakturalne. Obok nieważkich, pylistych plam i przebłysków wprowadza w tkankę obrazu partie kształtowane laserunkowo, ale i „zalewane” bielą o innej niż dotychczas konsystencji: gęstsza, matowa, zastygająca na płótnie cienkimi warstwami, których granice wyznaczają nerwy i żyłki. Te kręte, biologiczne i precyzyjne w *rysunku* splekania, wodo- lub krwioobieg albo krawędzie skał podkreśla Cieslar czystą, świecąca bielą. Stosuje technikę mokre w mokre, ale też efekty bliskie malowaniu na papierze światłoczułym – niematerialne przebłyski światła, nieostre, rozproszone granice plam. Warto jeszcze raz podkreślić, że malarstwo Cieslara, choć dąży do abstrakcji, to wyrasta z pejzażu, postrzeganego poprzez dynamikę zjawisk i żywiołów. Pasja Cieslara do opisywania natury współczesną formą malarską przypomina problemy, jakimi artyści fascynowali się już u zarania sztuki nowożytnej, gdy jak da Vinci badali wiry wodne czy postulowali studium detalu, na przykład kamieni, by przekonująco malować góry¹⁸.

18 Nie potrafię przytoczyć źródła, ale w jednym z traktatów o malarstwie można odnaleźć takie stwierdzenie: jeśli masz malować góry, to weź kamień i przyglądaj mu się z bliska.

in the value growth of colour intensity. The transparency of matter harmonizes with the colour gamut – rich, but mostly based on shades of blue: ultramarine, cobalt, Parisian blue, turquoise; even white becomes blue. The only exception Cieslar makes for emerald green. Immersed in white, paintings from 2016, the third, Czech edition: *Nova Krajina* and *Neznana Krajina* do not clearly indicate inspirations in nature – it is difficult to determine whether it is still the water element, a dangerous reality of mountains and snow, or perhaps the world *in statu nascendi*: seen in the explosion of a white volcano, in white lava... Cieslar shows almost monochromatic works, narrowed down to white and grey. Once again he changes and modifies the approach to texture and modulation of colour spot. Although he avoids strong impastos, he remains sensitive to texture values. Apart from weightless, dusty spots and flashes, he introduces into the image tissue parts shaped by the glaze, but also “flooded” with white of a different consistency than before: denser, matt, hardening on the canvas with thin layers whose borders are marked by nerves and veins. These winding, biological and precise in *drawing* cracks, water- or bloodstreams, or the edges of rocks, Cieslar emphasizes with pure, shining white. He applies the wet in wet technique, but also effects close to painting on photosensitive paper – immaterial flashes of light, blurred, scattered boundaries of spots. It is worth mentioning once again that Milan Cieslar's painting, although it strives for abstraction, stems from the landscape, perceived through the dynamics of phenomena and elements. Cieslar's passion for describing nature by the contemporary painting form reminds us of the problems that artists were fascinated with at the dawn of modern art, when, like Leonardo, they studied water whirlpools, or suggested a study of detail such as stones to convincingly paint mountains¹⁸.

18 I am not able to quote the source, but in one of the treatises on painting one can find such a statement: if you are to paint mountains, take a stone and look at it closely.



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016;
prace: Szymona Kałmuczaka, Ondreja Tkacika, Anny Tyczyńskiej. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of
Szymon Kałmuczak, Ondrej Tkacik, Anna Tyczyńska. Photo: Joanna Imielska

Pozornie do tematu wystawy nie przystają syntetyczne pejzaże Ondreja Tkacika konstruowane oszczędnie z kilku rozpoznawalnych znaków krajobrazu – wspartego na arkadach mostu czy wiaduktu, nieokreślonej sylwety muru lub skały, kulistych form, które równie dobrze mogą być koronami drzew i owocami na talerzu przesłaniającymi widzowi otwartą przestrzeń. Charakterystyczną cechą malarstwa Tkacika jest szeroka, ale stłumiona gama barwna, przyciemniana zwłaszcza tam, gdzie artysta zawęża ją do czerwieni i fioletu, błękitów i zieleni. Czym jest mikrokosmos definiowany malarstwem

At first glance the synthetic landscapes of Ondrej Tkacik seem not to correspond to the subject of the exhibition; constructed sparingly from a few recognizable landscape signs – a bridge or viaduct supported by arcades, an undetermined silhouette of a wall or rock, spherical forms which may well be crowns of trees as well as fruit on the plate obscuring the open space for the viewer. The characteristic feature of Tkacik's painting is a wide but suppressed range of colours, especially where the artist narrows it down to red and violet, blue and green. What is microcosm defined by Ondrej Tkacik's painting? The closest landscape,



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016; prace Ondreja Tkacika. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Ondrej Tkacik. Photo: Joanna Imielska

Tkacika? Krajobrazem najbliższym, zapisem kadru zapamiętanego podczas wycieczki lub wakacji? Mikrokosmos Tkacika to urywkowe spojrzenia, kadry zachowane w pamięci, które „odziera” z dosłowności, syntetyzuje i zmienia w porządek kompozycji malarskiej. W analizach dzieł artystów biorących udział w *Mikrokosmosach* zwracałam uwagę na ich indywidualne dialogi i spory z tradycją artystyczną lub sztuką XX wieku. W przypadku Tkacika tropy prowadzą ku recepcji malarstwa figuratywnego, nacechowanego pewnym uproszczeniem. Być może wśród inspiracji znalazłoby się miejsce dla

a record of a frame remembered during a trip or holiday? The microcosm of Tkacik consists of fragmentary looks, frames preserved in memory, which he “strips” of literality, synthesizes and changes into the order of painting composition. In the analyses of the works of the artists participating in the *Microcosms*, I drew attention to their individual dialogues and disputes with the artistic tradition or 20th century art. In the case of Tkacik, the traces lead to the reception of figurative painting, characterized by a certain simplification. Perhaps among the inspirations there would be a place for Proto-Cubism, geometric construction of the image in

protokubizmu, geometrycznego konstruowania obrazu w różnych kierunkach lat 20. i 30. ubiegłego stulecia, rodzimej tradycji sztuki czeskiej¹⁹. Równie ważne mogą okazać się związki ze sztuką lat 70. i 90., gdy figuracja znów zajęła miejsce równoprawne ze sztuką abstrakcyjną i akcjonerstwem. W stylistyce Czecha odnajduję niekiedy styl malowania lekko pokrewny pejzażom Tadeusza Dominika (np. sposób traktowania koloru, kształtowania plamy etc.)²⁰ i pracom Jarosława Modzelewskiego.

W innym obszarze poszukiwań formy malarskiej trzeba usytuować kompozycje Anny Kowalskiej-Szewczyk ujęte w cykle *Praforms* i *Trofea*, które na wystawie w Lesznie dialogowały ze sobą negatywo-pozytywowym odwróceniem kształtów i płaszczyzn jasnych i ciemnych. Te monochromatyczne wariacje na temat symetrii, wrażenia ruchu i „kolorowej szarości” budzą we mnie niepokój. Obrazy Kowalskiej-Szewczyk opisałabym jako kompozycje kalejdoskopowe, podobne do wielosymetrycznych układów z dziecięcych zabawek, w których z każdym obrotem elementy i ich odbicia tworzą nowe konstelacje. Przenikanie się tonów wydaje się trójwymiarowe, w osobiwy sposób faluje – to oddalając, to przybliżając długie smugi koloru do powierzchni obrazu. Niepokoją mnie charakterystyczna dla artystki elegancja i bezcielesność warstwy malarskiej: niezauważalne przenikania się tonów, lekkie zmiany kierunków nakładania farby, sposób, w jaki uzyskuje przezroczystość form – całe to malowanie cienko, oleście, nieco ślisko, jakby w obrazie abstrakcyjnym składała hołd akademickiej *maniera lisse*. A ja patrzę na kompozycje Anny Kowalskiej-Szewczyk i najpierw

various movements of the 1920s and 1930s, the native tradition of the Czech art¹⁹. Equally important it may turn out to be the links with the art of the seventies and nineties, when figuration again took its place on an equal footing with abstract art and Actionism. In the style of the Czech I sometimes find a mode of painting slightly related to the landscapes of Tadeusz Dominik (e.g. the way of treating colour, shaping spots, etc.)²⁰ and the works of Jarosław Modzelewski.

In a different area of the search for a painting form one must place Anna Kowalska-Szewczyk's compositions included in the series *Preforms* and *Trophies*, which at the exhibition in Leszno were in dialogue with each other by means of a negative and positive reversal of light and dark shapes and planes. These monochromatic variations on the subject of symmetry, the impressions of movement and “coloured greyness” arouse anxiety in me. I would describe Anna Kowalska-Szewczyk's paintings as kaleidoscopic compositions, similar to multi-symmetrical arrangements from children's toys, where by every turn the elements and their reflections create new constellations. The interpenetration of tones seems to be three-dimensional, waving in a peculiar way – moving away and bringing closer by turns long streaks of colour to the surface of the painting. What makes me feel uneasy is characteristic for Anna Kowalska-Szewczyk elegance and incorporeity of the painting layer: imperceptible diffusion of tones, slight changes in the directions of paint application, the way in which she achieves transparency of forms. All this painting thinly, oily, slightly slippery, as if in an abstract painting she paid homage to the academic *maniera lisse*. But I look at

19 Tutaj z powodu malej znajomości tej sztuki trudno mi się wypowiadać arbitralnie, ale warto wspomnieć czeski kubizm (co prawda mocniej akcentowany w architekturze, rzeźbie i designie).

20 Oczywiście pamiętając o różnicach pokoleniowych, innym stopniu zakorzenienia w naturze, który nakazuje malarstwo Polaka sytuować bliżej abstrakcji.

19 Here, due to my little knowledge of this art, it is difficult for me to speak arbitrarily, but it is worth mentioning Czech Cubism (though it is more strongly emphasized in architecture, sculpture and design).

20 Of course, we should remember the generational differences, the different degree of being rooted in nature, which demands to place the painting of the Pole closer to abstraction.



Anna Kowalska-Szewczyk, *Praforms I*, 2009, olej na płótnie, 170 × 140 cm. Fot. archiwum artystki
Anna Kowalska-Szewczyk, *Preforms I*, 2009, oil on canvas, 170 × 140 cm. Photo: the artist's archive

widzę ten lekki jak powiew ruch, „tętnienie i przenikanie”, a potem fornir – urokliwą, dekoracyjną czeczotę przełożoną z naturalnych stójów drewna na malarstwo. Oczywiście ktoś może się oburzyć: jak to sztukę, obraz porównywać z materiałem wykorzystywanym w meblarstwie?! To niedopuszczalne, to trywialne, to nieprofesjonalne! A jednak... Autorka w komentarzu wspomina o pierwotnych strukturach i szuka ich pośród mikroorganizmów, ale czy czeczota – ten osobiwy błąd natury w drewnie – nie jest równie pięknym i tajemniczym mikrokosmosem

Anna Kowalska-Szewczyk's compositions and first I see this light movement, “throbbing and permeating” and then veneer – a charming decorative birch-like pattern translated from natural wood grains into painting. Of course, someone can become outraged – how one dares to compare art, a painting with the material used in furniture industry?! It is unacceptable, it is trivial, it is unprofessional! And yet... In her commentary, the artist mentions primary structures and searches for them among microorganisms, but is not birch veneer – this peculiar mistake of nature



Paulina Komorowska-Birger, *Maszyna do szycia*, 2012, obiekt. Fot. Michał Kałużny
Paulina Komorowska-Birger, *Sewing Machine*, 2012, object. Photo: Michał Kałużny

usłojeń układających się w wiry, archipelagi wysp, fantastyczne stwory? Czy poza funkcją użytkowo-dekoracyjną nie może być inspiracją malarstwa?

Dla innych twórców mikrokosmosem pozostawał człowiek w swej skomplikowanej fizyczności i psychice, obarczony jednostkowym doświadczeniem, rytmem życia wyznaczanym tyleż myśleniem, co medycznymi i naukowo sprawdzalnymi parametrami. Taką opowieść o własnym życiu, przekształconą w doświadczenie o charakterze bardziej uniwersalnym, można odnaleźć w lirycznych instalacjach i obiektach Pauliny Komorowskiej-Birger. Wędrówkę pośród jej obiektów można rozpocząć od ustawionej na drewnianym kręgu staroświeckiej, Singerowskiej maszyny do szycia. Odchylona ku zewnętrznej krawędzi kręgu, robi wrażenie na chwilę zatrzymanej w jednostajnym,

in wood – an equally beautiful and mysterious microcosm of grains arranged into whirlpools, archipelagos of islands, fantastic creatures? Cannot it be an inspiration for painting, apart from its utility and decorative function?

By other artists, microcosm has been identified with human beings with their complicated physicality and psychology, burdened with their individual experience, rhythm of life determined by both thinking and medical and scientifically verifiable parameters. Such a story of one's own life, transformed into a more universal experience, can be found in Paulina Komorowska-Birger's lyrical installations and objects. The journey among her objects one can begin with an old-fashioned Singer sewing machine set on a wooden circle. Leaning towards the outer edge of the circle, it makes an impression of

niemającym początku i końca ruchu. Wnętrze okręgu wypełnia kruche, połyskliwe „sianko” ze szklanych, połamanych i powyginanych rurek. Piękno przedmiotów i materii na granicy zniszczenia: elegancki smukły kształt maszyny, jej subtelne, przeżarte rdzą zdobienia, połyskliwość i przezroczystość szklanej nici i tkaniny czy spójna kolorystyka budowana z czerni, patyny, starego złota ornamentów wskazują, że dla instalacji Komorowskiej-Birger dwa porządki: estetyczny i treściowy – nasycony skojarzeniami, odwołaniami symbolicznymi i mitologicznymi – są nierozdzielne. Trudna uroda rzeczy ma przyciągnąć odbiorcę i skłonić go do namysłu i poszukiwania znaczeń. Od czasu nadania przez dadaistów, surrealistów, a potem twórców nowego realizmu przedmiotom gotowym (*ready-mades*) i znalezionym (*objet trouvé*) rangi dzieła sztuki maszyna do szycia stała się jednym

being stopped for a moment in uniform motion with no beginning and no end. The interior of the circle is filled with brittle, shiny “hay” made of broken and bent glass tubes. The beauty of objects and matter on the verge of destruction: the elegant slim shape of the machine, its subtle, rust-eaten ornaments, gloss and transparency of glass thread and fabric, or the coherent colour scheme built of black, patina, ornaments’ old gold indicates that for Paulina Komorowska-Birger’s installation two orders: aesthetic and content one – saturated with associations, symbolic and mythological references – are inseparable. The difficult beauty of things is supposed to attract the viewers and make them think and search for meanings. Since the time when Dadaists, Surrealists and later New Realists ranked ready mades and found objects (*objet trouvé*) as works of art, the sewing machine has become one



Mikrokosmos 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace Pauliny Komorowskiej-Birger. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; works of Paulina Komorowska-Birger. Photo: Michał Kałużny

z często wykorzystywanych motywów. Pojawiała się jako symbol, znak kobiety przeciwstawny męskiej maszynie do pisania w obrazach Konrada Klaphecka, a do sztuki polskiej „weszła” wraz z *Wyszywaniem charakteru* Władysława Hasiora. Komorowska-Birger tylko w pewnym stopniu podejmuje dyskusję z polskimi przedstawicielami nowego realizmu – Hasior wykorzystał dziecienną maszynę do szycia, by przejmując ukazać gwałt zadawany człowiekowi przez ideologię. Komorowska-Birger „Singerem” o pięknej linii pokazuje cichy dramat jednostki w jej biologiczności, walkę toczoną kobiecymi środkami o to, by uciec przed nicością, ześciobić na nowo życie – delikatną tkaninę ciała i tego, co wewnątrz myśli i czuje; by na moment przeciwstawić się przemijaniu. Nieco dalej, na czarnej ścianie wyeksponowano skadowane zdjęcie anonimowej kobiety, na której ciele widać bliznę po zabiegu. Jest w takim samym stopniu zapisem i „pamiątką” zabiegu medycznego jak stygmatem i atrybutem nie konkretnego świętego – jak w ikonografii religijnej – ale grupy ludzi. Bohaterka fotografii rezygnuje ze swojej indywidualności, by stać się jedną zamiast wszystkich, znakiem osób doświadczonych podobnym losem²¹. Przyjrzyjmy się instalacji usytuowanej przy drugiej ze ścian. Miednica z wpadającymi do niej szklanymi strumieniami „wody” wchodzi w interakcje formalne i treściowe z „maszyną do szycia”. W tle znowu pojawiło się zdjęcie kobiety utrzymane w zbliżonej tonacji barwnej, ukazujące twarz w połowie przestoniętą włosami. Rytm zastygłych w materię szkła strug wody i spływających w dół włosów współbrzmi jak echo – są wodospadem, włosospadem. Może kruche szkło to

21 Por. cytat z katalogu wystawy: „W Polsce żyje ponad 100 000 osób z wszczepionym kardiostymulatorem. [...] Należę do 9500 osób z rocznika 2012”. Nie wiem, czy to odpowiednie miejsce, ale może tutaj uda mi się przemycić naiwne pytanie: czy staje się jak w ikonografii ortodoksyjnej typy świętych dziewic, pustelników, męczenników figurą nowoczesnego Łazarza? Figurą nie życia wiecznego, ale życia ziemskiego, trwającego na przekór „sfelerowanej” biologii?

of the frequently used motifs. It appeared as a symbol, a sign of woman opposed to a male typewriter in Konrad Klapheck's paintings, and into the Polish art it “entered” together with Władysław Hasior's *Embroidery of Character*. Paulina Komorowska-Birger only to some extent enters into a discussion with Polish representatives of New Realism – Hasior used a child sewing machine to show in a moving way violence inflicted on human beings by ideology. Paulina Komorowska-Birger, using “Singer” endowed with a beautiful line, shows a quiet drama of an individual in her biological nature, a struggle fought with women's means to escape nothingness; to patch up life anew - the delicate fabric of the body and of that what thinks and feels inside. To oppose the passing of time for a moment. A bit farther, on a black wall a cropped photograph of an anonymous woman was exposed on whose body the scar after the medical procedure is visible. It is as much a record and a “souvenir” of a medical procedure as a stigma and attribute, not concerning as in religious iconography a particular saint but a group of people. The protagonist of the photograph gives up her individuality in order to become one, representing all, a sign of people who experienced a similar fate²¹. Let's take a look at the installation located next to the other wall. The wash-bowl with glass streams of “water” falling into it enters into formal and content interactions with the “Sewing Machine”. In the background there is again a photograph of a woman in a similar colour tonality, showing her face half covered with hair. The rhythm of water streams petrified in the matter of glass and hair flowing down resonate like an echo, they are a waterfall, a hairfall. Maybe brittle

21 Cf. the quotation from the exhibition catalogue: “In Poland there are over 100,000 people with an implanted cardiac stimulator [...] I belong to 9500 people from the year 2012”. I do not know if this is the right place, but maybe I will be able to smuggle in a naive question: Is she becoming a figure of a modern Lazarus as the types of holy virgins, hermits and martyrs were becoming such a figure in orthodox iconography? A figure not of eternal but of earthly life, lasting in spite of “faulty” biology?

tylko szlachetniejszy ekwiwalent rurek z tworzywa, którymi w ciało wpływają leki, tlen, krew, przedłużając życie? Arterie niosące wody trujące i wodę żywą? Po raz kolejny autorka wymaga śledzenia związków symbolicznych. Włosy i woda – podobne struktury na różne sposoby opisujące kobietę, wplecione w system znaczeń i konotacji. Włosy – duma kobiety, znak jej statusu: dziewicy, dziewczyny, kobiety²²; włosy nierządnic (Marii Magdaleny?) ocierającej namaszczone olejkiem stopy Chrystusa, ale także secesyjne, falujące jak woda włosy syren i ondyn, włosy kusicielek. Do którego symbolicznego „obrazu” odwołuje się artystka? Czy nie ważniejsza jest tu woda należąca do dwu porządków: życia i śmierci, uzdrawiania, obmywania ciała na co dzień i na wieczność oraz opłakiwania? Które z tych znaczeń wybrać? O ile prace z fotografiami odsyłają mnie do doświadczenia zbiorowego, bo anonimowej kobiety nie muszę utożsamiać z artystką, o tyle to trzecia instalacja, pozbawiona motywu portretu, jest bardziej osobista. W mrocznej przestrzeni pomiędzy dwiema omówionymi pracami ustawiono medyczny stolik z połyskującymi, kruchymi formami przestrzennymi. Pięć smukłych, nieważkich obiektów o zróżnicowanej gęstości transparentnej sieci zaskakuje sensualnym pięknem. Skonstruowane na kwadratowych podstawach przypominają miniaturowe budowle lub kolumny i filary o zróżnicowanej konstrukcji. Czy są te świetliste lub tylko połyskujące w mroku pomieszczenia kształty? Kolumnami cierpienia? Trofeami, pucharami zdobytymi za cierpliwość, za pokorne poddanie się procedurom medycznym, za walkę o czas własnego istnienia? Takim odbiciem czasu spowalnianego w nieustannym przemijaniu jest chyba kolumna-klepsydra... Jednocześnie w szklanym tworzywie rzeźbi i tka autobiografię, mikrokosmos

22 Trywialnym odwołaniem jest odwołanie się do opinii, że depresję kobiet w chorobie onkologicznej wzmacnia utrata włosów czy że groźbą wobec kobiet w Starym Testamencie było „odarcia z włosów ich skroni”...

glass is merely the nobler equivalent of plastic tubes by means of which drugs, oxygen, blood flow into the body prolonging life? Arteries carrying poisonous and living water? Once again, the artist requires us to trace symbolic relations. Hair and water – similar structures describing a woman in different ways, woven into a system of meanings and connotations. Hair - pride of a woman, a sign of her status: a virgin, a girl, a woman²²; hair of a harlot (Mary Magdalene?) rubbing Christ's feet anointed with oil, but also Art Nouveau-style, waving like water hair of mermaids and undines, hair of temptresses. Which symbolic “image” does the artist refer to? Is it not more important here water belonging to two orders: life and death, healing, washing the body every day and for eternity and mourning? Which of these meanings to choose? Whereas the works with photographs I refer to the collective experience, because I do not have to identify an anonymous woman with the artist, the third installation, devoid of the portrait motif, is more personal. In the dark space between the two discussed works, a medical table with glossy, fragile spatial forms was placed. Five slender, weightless objects with different density of transparent network surprises with their sensual beauty. Constructed on square bases, they resemble miniature buildings or columns and pillars of diverse construction. What are these luminous or only shimmering in the darkness of the room shapes? Columns of suffering? Trophies, cups gained for patience, for humble submission to medical procedures, for fighting for the time of one's existence? Such a reflection of the time slowed down in constant passing is probably a column-hourglass... At the same time, in glass material she sculpts and weaves her autobiography, microcosm of tissues, connections, vessels no longer bloody but aesthetic, beautiful with

22 A trivial reference is the reference to the opinion that the depression of women in oncological disease is intensified by the loss of hair, or that the threat to women in the Old Testament was “tearing the hair from their temples”...

tkanek, powiązań, naczyń już nie krwistych, a estetycznych, pięknych kruchością kryształu, kruchością życia. Czy wchodzi w dyskursy z twórcami, dla których cielesność ujęta poprzez aspekt cierpienia była ważna? Konstruuując swoje obiekty, w pewnym stopniu artystka powtarza gest Aliny Szapocznikow w polimerowych rzeźbach utrwalającej tracone części siebie. Ale w przeciwieństwie do tamtej artystki Komorowska-Birger ukazuje i zarazem ukrywa te mechanizmy, protezy, które ją wzmacniają. Nie wiem, czy którąkolwiek ze szklanych wież taktuje jak Frida Kahlo strzaskaną kolumnę kręgosłupa, jak wewnętrzny autoportret. Od obu wspomnianych tu artystek różni ją powściągliwy stosunek do własnego cierpienia czy raczej sposobów jego wyrażania w sztuce. Szapocznikow nowymi tworzywami, barwnymi, półprzezroczystymi żywicami w sposób typowy dla rzeźby nowego realizmu głośno wyrażała swoją niezgodę na chorobę i śmierć; w malarstwie Fridy Kahlo wybrzmiewał dosadny, meksykański stosunek do przenikania się życia i śmierci, opisywany nieomal ludową i ludyczną formą. Komorowska-Birger wprowadza w swoje prace pewną cichość, nie epatuje cierpieniem²³, nie krzyczy. Tworzy piękne przedmioty, subtelne formy do podziwiania, symbole kruchości ludzkiej, biologicznej egzystencji.

Kiedy indziej mikrokosmos stawał się mikrodoświadczeniem, mikroświatem najbliższego otoczenia, mikrohistorią zawartą w przedmiotach, odsyłającą nas do tego, co pierwotne w naturze i kulturze. O mikrohistorii, historii jednostkowej wpisanej we własną pamięć, doświadczanie miejsc i przedmiotów mówił Marek Jakuszewski. Próbował w kilku prostych, plastycznych znakach i artefaktach opowiedzieć skomplikowanie historii powszechnej i jej odbicie w osobistych wspomnieniach. Motywem

the fragility of crystal, fragility of life. Does she enter into discourses with the artists for whom corporeality, captured through the aspect of suffering, was important? Constructing her objects, to some extent she repeats the gesture of Alina Szapocznikow in polymeric sculptures recording the lost parts of herself. However, unlike that artist, Paulina Komorowska-Birger shows and at the same time hides those mechanisms, prostheses that strengthen her. I do not know if any of the glass towers she treats as Frida Kahlo does with the shattered spine column, as an inner self-portrait. She differs from both artists mentioned above in her restrained attitude to her own suffering, or rather the ways of expressing it in art. Alina Szapocznikow, by the use of new materials, colourful, semi-transparent resins, in a way typical of the sculpture of New Realism, expressed loudly her disagreement with illness and death; in Frida Kahlo's painting an expressive Mexican attitude to the permeation of life and death resounded, taking on almost folk and ludic forms. Paulina Komorowska-Birger introduces a certain calmness into her works, she does not dazzles with suffering²³, she does not scream. She creates beautiful objects, subtle forms for admiration, symbols of fragility of human, biological existence.

At other times microcosm became a micro-experience, a micro-world of the closest surroundings, a microhistory contained in objects, referring us to what is primordial in nature and culture. About microhistory, individual history, inscribed in his own memory, experiencing places and objects spoke Marek Jakuszewski. In a few simple visual signs and artefacts he tried to tell the complexity of general history and its reflection in personal memories. The theme of his story was a peculiar mental or rather emotional

23 Może trzeba wziąć pod uwagę różnice – nieodwracalność chorób onkologicznych, ciągły ból okaleczonego ciała i niezauważalność do pewnego stopnia chorób serca, by zrozumieć różnice w wyrażaniu zgody lub niezgody na jednostkowy los...

23 It may be necessary to take into account the differences – irreversibility of oncological diseases, the incessant pain of the mutilated body and invisibility to a certain degree of heart disease – in order to understand the differences in expressing agreement or disagreement to individual fate....



Mikrokosmos 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; Marek Jakuszewski, *Mikrohistorie*, płytki ceramiczne malowane farbą naszkliwną oprawione w deskę, 15 × 15 cm. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; Marek Jakuszewski, *Microhistories*, ceramic tiles painted with a glaze paint framed in a board, 15 × 15 cm. Photo: Michał Kałużny

jego opowieści była swoista mapa mentalna, a raczej emocjonalna rozpisana na białych ceramicznych płytkach ujętych w ramy ze starych desek. Szkic drogi, kiedyś przebywanej w konkretnej przestrzeni, a teraz w pamięci tworzą kreski, pasy i kropki, uporządkowane zestawienia i fragmenty tekstu; wraz z kwaśnym smakiem landrynek i szarym papierem „tytki” pełnią funkcję Proustowskiej magdalenki. Są lapidarnym przekładem literackiego opisu na znak; rysunek, schemat, listy i zestawienia tracą dosłowność, gdy tekst zastępuje linia kropek. Może translacja liter w znak graficzny wyznacza i opisuje „struny pamięci” rozciągnięte pomiędzy przeszłością i teraźniejszością? W obiektach Jakuszewskiego

map, written on white ceramic tiles framed in old planks. A sketch of the road that used to be travelled in a specific space and now is in memory, consists of dashes, stripes and dots, well-ordered lists and fragments of the text; together with the sour taste of hard candies and grey paper bag (“tytka”), they play the role of Proust’s madeleine. They are a laconic translation of a literary description into a sign. Drawing, diagram, letters and lists which lose their literal meaning when the text is replaced by the dot line. Maybe the translation of letters into a graphic sign determines and describes the “strings of memory” stretched between the past and the present? In Jakuszewski’s objects two divergent aesthetic

spotykają się dwa rozbieżne porządki estetyczne – abstrakcyjna prostota znaku i sensualna, biologiczna materia starego drewna. Gładkość szkliva, odpornego na ślad pisaka i szorstka faktura drewnianego passe-partout. Czy może się udać powiązanie historii w skali makro i mikro plastycznymi znakami? Czy tak da się każdemu opowiedzieć, parafrazując Gauguina, skąd i dokąd idziemy, kim jesteśmy? Opisać kreską doświadczenie życia zawarte pomiędzy drogą z domu i do domu, między ja *uszoł w Bierlin*, odszedłem w świat, w życie, w pamięć?

Wokół doświadczenia malarstwa i sztuki conceptualnej, ale także eksperymentów z wspólnym postrzeganiem i fenomenem bliźniactwa konstruuje swoje wypowiedzi artystyczne Witold Adamczyk. Zwłaszcza analizowaniu indywidualności i podwójności, jednostkowej tożsamości i podobnych wyborów życiowych czy – jak pisze – kwestii „powstania naszej świadomości artystycznej”²⁴ poświęcił w ramach drugiej wystawy najwięcej miejsca. Zestawił proste w formie obrazy abstrakcyjne, zawężone do dwu kontrastowych płaszczyzn koloru – czerni i bieli oraz czerwieni i błękitu. Pierwszy z nich zatytułował: *Krajobraz stąd i stamtąd*, drugi – *Krajobraz stąd*. Kompozycje protopiejzowe zestawiono z fotograficznym podwójnym portretem Piotra i Witolda Adamczyków. Eksperyment Adamczyka był oparty na popularnych mitach o bliźniętach i ich wspólnej więzi, pokrewieństwach nie tylko fizycznych, ale także osobowościowych. O ile sam eksperyment trudno zweryfikować, o tyle stworzoną przez artystę sytuację można uznać za kolejną definicję mikrokosmosu, sfery różnych interakcji, determinowanych wspólnym doświadczeniem dzieciństwa i indywidualnym dorosłego życia. Podwójny fotograficzny portret zabarwiony błękitem Yvesa Kleina²⁵ wprowadził Adamczyk w *Hommage à Yves Klein*, którego blejtramy z płótnem pomalowanym

orders meet – abstract simplicity of the sign and sensual, biological matter of old wood. Smoothness of marker-proof enamel, and rough texture of wooden passe-partout. Is it possible to link history on a macro and micro scale with artistic signs? Is it possible to tell everyone this way, paraphrasing Gauguin, where do we come from, where are we going, what are we? Describe with a line the experience of life contained between the road from home and to home, among I *uszoł w Bierlin*, I have gone out into the world, into life, into memory?

Around the experience of painting and conceptual art as well as experiments with the shared perception and the phenomenon of twinhood constructs his artistic statements Witold Adamczyk. Especially he devoted a lot of room in the second exhibition to analyse singularity and duality, individual identity and similar life choices, or, as he writes, “the origins of our artistic consciousness”²⁴. He put together formally simple abstract paintings, narrowed down to two contrasting planes of colour – black and white as well as red and blue, the former he called *Landscape from Here and There*, the latter *Landscape from Here*. The proto-landscape compositions were juxtaposed with a double photographic portrait of Piotr and Witold Adamczyk. Adamczyk’s experiment was based on popular myths about twins and their common bonds, not only physical but also personal affinities. While the experiment itself is difficult to verify, the situation created by the artist can be considered as another definition of microcosm, the sphere of various interactions determined by the common experience of childhood and individual one of adult life. A double, photographic portrait tinged with Yves Klein’s blue²⁵ was introduced by Witold Adamczak in *Hommage à Yves Klein*, where stretchers with canvas painted IKB are archetypes, signs

24 Por. tekst do wystawy.

25 International Klein Blue – IKB.

24 Cf. the text accompanying the exhibition.

25 International Klein Blue / IKB.



Witold Adamczyk, *Hommage à Yves Klein*, 2012, fotografia na płótnie, 60 × 60 cm. Fot. archiwum artysty
Witold Adamczyk, *Hommage à Yves Klein*, 2012, photograph on canvas, 60 × 60 cm. Photo: the artist's archive

IKB stanowią archetypy, znaki kompozycji malarskiej. Moim zdaniem należałoby tę pracę interpretować jako obiekt z pogranicza instalacji i konceptualizmu oraz jako komentarz do twórczości Kleina. Ile z tych prostych porównań skali i kierunków jest naprawdę istotnych? W ilu można dopatrywać się konceptów, sposobów na dialog z akcjami i artefaktami Kleina? Czy zabarwiona fotografia jest u Adamczyka odpowiedzią na *Antropometrie*, błękitne portrety trójwymiarowe, błękitne przedmioty? Dalszą częścią rozważań nad tożsamością jednostkową i wspólną? Tożsamością obrazu i jego fotograficznej kopii wykonanej na tym samym materiale? A może postawione tu pytania są próbą nadania znaczenia obiektom i formom tak prostym, że interpretator boi się pozostawić je bez komentarza?

O mikrokosmosie postrzeganym poprzez aspekty filozoficzne i antropologiczne mówią artyści tworzący formy przestrzenne – instalacje i rzeźby. W ich dziełach rozważania o bycie przeplatają się

of painting composition. In my opinion, this work should be interpreted as an object on the borderline between installation and conceptualism as well as a commentary on Klein’s work. How many of these simple comparisons of scale and movements are really important? In how many of them can one see concepts, recipes for a dialogue with Klein’s actions and artefacts? Is the coloured photograph Adamczyk’s answer to *Anthropometries*, three-dimensional blue portraits, blue objects? Is it a follow-up to reflections on individual and collective identity? The identity of the image and its photographic copy made on the same material? Or are the questions posed here an attempt to give meaning to objects and forms so simple that the interpreter is afraid to leave them without comment?

About microcosm perceived through philosophical and anthropological aspects speak artists creating spatial forms – installations and sculptures. In their works, reflections on being are intertwined with



Mikrokosmos 1, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013; Ivo Chovanec, *Samotna dziura*, 2012, szamot, 32 × 10 cm. Fot. Sylwia Erbert-Hoja
Microcosm 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; Ivo Chovanec, *Lonely Hole*, 2012, chamotte, 32 × 10 cm. Photo: Sylwia Erbert-Hoja

z próbami zdefiniowania materii pierwotnej nie tylko w odniesieniu do biologii, ale też prehistorii, prapoczątków kultury, religii i sztuki. Materiałem, w którym te związki dają się opowiedzieć, jest glina²⁶ kształtowana na wiele sposobów: naturalna, suszona i wypalana, barwiona w masie et cetera. Tezę o współbrzmieniu w pracach rzeźbiarzy natury i kultury znakomicie ilustrują obiekty ceramiczne Ivo Chovanca: formy proste i zarazem skomplikowane, trójwymiarowe – jak *Początek* i *Samotna dziura* – oraz pozornie płaskie, ale posiadające wymierną szerokość, wysokość i głębokość jak zamknięty

attempts to define the primary matter not only in relation to biology but also to prehistory, the earliest beginnings of culture, religion and art. The material by which these relations can be told is clay shaped in many ways: natural, dried and fired, dyed in the mass, etc. The material in which these relations can be told is clay²⁶ shaped in many ways: natural, dried and fired, dyed in the mass etc. The thesis of harmony between nature and culture in the works of sculptors is perfectly illustrated by Ivo Chovanec's ceramic objects – simple yet complex, three-dimensional forms such as *The Beginning* and *Lonely Hole*, and seemingly flat, but

26 Pod nazwą materiału ujmuję różne rodzaje i techniki, nie rozdzielając ich na gatunki ceramiki, określone gatunki tworzywa, jak np. szamot etc.

26 Under the name of the material I include different types and techniques without separating them into types of ceramics, certain types of material such as chamotte etc.

w kwadratową płytę *Virus*. Masywny pierścień (*Samotna dziura*) i podobna do naczynia forma (*Początek*) mają czytelne (moim zdaniem) konotacje kulturowe. Odwołują się do pierwotnych biologicznych formuł ożywiania, przemiany, wzrostu, ale także do form symbolicznych takich jak *linga* i *joni* opisujących zsakralizowaną seksualność i przekazywanie życia²⁷. Kontekst ten wydaje się szczególnie widoczny w *Początku*, gdzie z półkuli podstawy wyrasta stożek zasklepiony zielonym, szklwionym czubkiem. Szukając ikonograficznych i kulturowych inspiracji, można poza tropem hinduistycznym wskazać takie motywy jak ityfaliczne przedstawienia Ozyrysa czy jego posąжки porośnięte młodym owsem. Kiełkowanie wiązało się tam z chtonicznym charakterem bóstwa i było symbolem odradzania się życia. Pokrewieństw formy należy szukać w kształtach i proporcjach prehistorycznych naczyń: tulipanowych pucharów kultury Milchenberg, urn twarzowych i naczyń antropomorficznych kultury łużyckiej i lendzielskiej w obiektach metalowych o nie do końca określonej funkcji, jak na przykład bogato zdobiona złota nasadka kultowa z Schifferstadt... Tytuł *Virus* podkreśla niebezpieczny, pasożytniczy charakter powołanej przez rzeźbiarza do życia struktury. Chovanec tworzy rzeźbiarskie komentarze do artefaktów i archefaktów, bo chyba takiej interpretacji domaga się zabarwiona jasnym ugiem tablica pokryta wypukłymi odciskami plecionki. Kolor, format, ułożenie motywów sugerują, że praca Chovanca odwołuje się do mezopotamskich tabliczek z pismem klinowym, odcisków pieczęci cylindrycznych, dekoracyjnych faktur odciskanych na różnych przedmiotach. Czy oznacza to, że w 985 *mikrodeju* artysta zrezygnował z form organicznych? Być może podwójna biologiczno-kulturowa natura dzieła objawia się subtelniej. Wystarczy spojrzeć na nierówny, „uszkodzony” rant tablicy – w przekroju

27 Sądzę, że skojarzeniami z kulturą i religią hinduistyczną posuwam się za daleko i w innym kierunku niż autor.

having a measurable width, height and depth as closed in a square plate *Virus*. The massive ring (*Lonely Hole*) and the vessel-like form (*The Beginning*) have clear (in my opinion) cultural connotations. They refer to primary biological formulas of animation, transformation, growth but also to symbolic forms such as *linga* and *joni* describing sacred sexuality and transmission of life²⁷. This context seems to be particularly visible in *The Beginning*, where a cone, sealed with a green glazed tip, grows out of the hemisphere of the base. Looking for iconographic and cultural inspirations one can point out, apart from the Hindu trope, such motifs as Osiris's ithyphallic representations or his statues overgrown with young oats. Sprouting in this culture was connected with the chthonic character of the deity and was a symbol of the rebirth of life. Related forms can be found in the shapes and proportions of prehistoric vessels: tulip cups of Milchenberg culture, face urns and anthropomorphic vessels of the Lusatian and Lengyel culture, metal objects with not fully defined function, such as the richly decorated Golden Hat of Schifferstadt... The title *Virus* emphasises the dangerous, parasitic character of the structure brought to life by the sculptor. Ivo Chovanec creates sculptural comments on artefacts and archefacts since such an interpretation is probably demanded by a tinged with a bright ochre board covered with convex imprints of plaitwork. The colour, format and arrangement of the motifs suggest that Chovanec's work refers to Mesopotamian cuneiform tablets, imprints of the cylindrical seals, decorative textures imprinted on various objects. Does this mean that in 985 *mikrodeju* the artist gave up organic forms? Perhaps the double biological and cultural nature of the work manifests itself more subtly. It is enough to look at the uneven, “damaged” edge of the board – in cross-section a grainy structure appears again, this

27 I think that my associations with Hindu culture and religion “go too far” and in a different direction than the author.

znów ukazuje się ziarnista struktura, tym razem zabezpieczona białą, błyszczącą emalią. Ochrona rany zadanej przez czas? Odrastanie tkanki, gdzie rana zasnuwa się śliską błoną nowej materii? Zapędziwszy się w poszukiwaniu treściowych i formalnych inspiracji twórczości Chovanca, nie zwróciłam uwagi na komentarze odautorskie towarzyszące jego pracom. Definicja mikrokosmosu wpisana przez autora do katalogu wystawy skupia się na innych aspektach niż te, które odnalazłam w jego pracach. Artysta w ogóle nie wprowadza do swoich rozważań tropu kulturowego, koncentruje się na tym, co miniaturowe, delikatne, kruche i ...skryte, będące tylko „hipotetycznym wyczuwaniem zjawisk, procesów, powiązań; ambiwalencją przestrzeni, nieskończonością, rzeczywistością równoległą”²⁸; sprecyzowaniem świata „od wewnątrz” z upowszechnionego zewnętrznego wczuwania się w ludzkie istnienie.

W *Zatrzymanych gestach* Ewy Twarowskiej-Siody pierwotna materia manifestuje się jako wypalony, utrwalaony w ceramice zapis energii, zapis ruchu. Opowiada o gestach i interakcjach, ale „ślady”, które zostawiają, odnoszą się nie do gestu człowieka, lecz „gestu kosmicznego” lub gestu samotworzącej się natury. Nieważne, czy ten znak odnosi się do makro-, czy do mikrokosmosu, bo ich kształty i przestrzenie mogą być podobne, nierozróżnialne w swej skali, jeśli nie znajdę dla nich punktu odniesienia. Zespalają w szorstki ceramiczny obiekt – znak zderzenia materii, opowieść o jej przemianie pod wpływem żywiołów. Prace Twarowskiej-Siody są dla mnie w dwójnasób interesujące: jako forma i „temat” – prosty, ale niejednoznaczny, otwarty na rozmaite interpretacje, nawet te sprzeczne z założeniami artystki. Dwa koliste kształty o zakrzepłym, przepalonym temperaturą czerwono-brązowym kolorze przyciągają uwagę zróżnicowaniem efektów. Czym są te koliste zapisy i pamiątki zdarzeń i reakcji? Czy jak negatywy ciał w Pompejach mogłyby

28 Por. tekst katalogowy.

time protected with white, shiny enamel. Protection of a wound inflicted by time? Tissue regrowth, where the wound is covered with a slippery membrane of new matter? Having spent time in search of the content and formal inspiration of Ivo Chovanec’s work, I did not pay attention to the artist’s comments accompanying his works. The definition of microcosm written by the author in the exhibition catalogue focuses on other aspects than those I “found” in his works. The artist does not introduce a cultural trope into his deliberations at all, concentrating on what is miniature, delicate, fragile andhidden, which is only a “hypothetical sense of phenomena, processes, connections. The ambivalence of space, infinity, parallel reality”²⁸. Defining accurately the world “from the inside” from the widespread external empathizing with human existence.

In Ewa Twarowska-Sioda’s *Petrified Gestures*, primordial matter manifests itself as a burnt, ceramics-fixed record of energy, a record of motion. She talks about gestures and interactions, but “traces” that they leave refer not to a human gesture but to a “cosmic gesture” or a gesture of the self-creating nature. It does not matter whether this sign refers to the macro- or microcosm because their shapes and spaces may be similar, indistinguishable on their scale, if I do not find a point of reference for them. They solidify into a rough ceramic object – a sign of collision of matter, a story about its transformation under the influence of the elements. Ewa Twarowska-Sioda’s works are interesting to me in two ways, as a form and as “subject matter” – simple, but ambiguous, open to various interpretations, even those contrary to the artist’s assumptions. Two circular shapes of a coagulated overburnt red-brown colour attract attention by the variety of effects. What are these circular records and memorabilia of events and reactions? Could they, like the negatives of bodies in Pompeii, be used to describe history and its

28 See the catalogue text.

Ewa Twarowska-Sioda, *Zatrzymane gesty* (fragment pracy), 2010, ceramika, średnica 90 cm. Fot. archiwum artystki
Ewa Twarowska-Sioda, *Petrified Gestures* (fragment of work), 2010, ceramics, diameter 90 cm. Photo: the artist’s archive



posłużyć do opisanie historii i jej sprawcy? Powstały po rozbiciu atomu (w skali mikrokosmosu) czy uderzenia meteoru? Z Ziemią czy inną planetą? Jaki ruch utrwaliły w sieci rozbitych i coraz mniejszych fragmentów? Fali uderzeniowej? Powolnego wysychania materii w upalnym powietrzu pustyń. A takich czerwonych ziem jest na naszej planecie całkiem sporo od piaszkoworudej Sahary po połacie czerwonego piasku w interiorze Australii. Mimo różnicy skali obiektów i innych właściwości sensualnych samego materiału, w którym autorka pracuje, nie mogę pozbyć się skojarzeń z dziełami Anisha Kapoora: miękkimi jak dopiero co wyrobiona glina i kształtowanymi jak na olbrzymim kole garncarskim. Zwłaszcza *My Red Homeland* – koło wgniezione w podłogę narzędziem

perpetrator? Were they created after smashing the atom (on a microcosm scale) or meteor impact? With the Earth or another planet? What kind of movement did they record in the network of broken and smaller and smaller fragments? Movement of a shock wave? Of slow drying of matter in the hot air of deserts. And there are quite a lot of such red lands on our planet, from the sandy-rufous Sahara to the area of red sand in the Australian outback. Despite the difference in the scale of objects and other sensual properties of the material itself in which the artist works, I cannot get rid of associations with the works of Anish Kapoor: soft as just made clay and shaped as if on a huge potter’s wheel. Especially *My Red Homeland* – a wheel bashed into the floor by the tool of a giant potter – seems to



Anna Goebel, z cyklu *Ujawnione II*, 2002–2008, papier pakowy, obiekty o średnicy 35–42 cm. Fot. archiwum artystki
 Anna Goebel, from series *Disclosed II*, 2002–2008, wrapping paper, objects with a diameter of 35–42 cm.
 Photo: the artist's archive

gigantycznego garncarza wydaje się bliskie idei prac Twarowskiej-Sioda – podobnie jak u niej, zapisuje w tworzywie ruch, gest, siłę nacisku. W istniejącym w mojej wyobraźni dialogu dwóch form rzeźbiarskich dostrzegam przyczynę i skutek, początek i koniec, narodziny i kres każdej materii.

Cykl Anny Goebel *Ujawnione II*, pokazywany podczas wystawy *Mikrokosmos I* to zamknięty w formie instalacji traktat o biologii i filozofii, o jednostce (pojedynczym tworze) i zbiorowości, o złudności pierwszego wrażenia. Przecięte na pół kule o średnicy około 35–42 centymetrów, rozrzucone ręką olbrzyma zaanektowały sporą część galerii. Kształt kuli sam w sobie jest niestabilny, sprawia, że równowaga

be close to the idea of Twarowska-Sioda's works. Just like Twarowska-Sioda, he records movement, gesture and pressure in the material. In the dialogue of two sculptural forms existing in my imagination, I notice the cause and effect, the beginning and the end, the birth and the death of every matter.

The series of Anna Goebel *Revealed II*, shown during the *Microcosm I* exhibition, is, presented in the form of an installation, a treatise on biology and philosophy, on an individual (a single creature) and community, on the illusion of the first impression. Half-cut spheres, circa 35–42 cm in diameter, scattered by a giant's hand, annexed a large part of the gallery. The shape of the sphere itself is unstable, making the balance

pojedynczych i wspartych o siebie brył wydaje się nietrwała. Wrażenie to potęgują zmienne rytmy kompozycji, zagęszczenia i rozproszenia form, istnienie jednocześnie razem i osobno na podobieństwo atomów utrzymywanych w określonym porządku przez niewidzialne siły. Uwagę skupia połyskliwa powierzchnia kul – brunatnymi odcieniami i organicznym żyłkowaniem przypomina czerwone marmury i granity. Jednak ich gładkość, twardość i spoistość są pozorne. Pod cienką skorupą kryje się wielowarstwowa struktura, w przeciwieństwie do zewnętrznej, „kamiennej” sfery ujawniająca materię kruchą i mięsistą zarazem, tkankę biologiczną, złożoną z cienkich warstw, przerośniętych większymi kawernami; strumieniami i rozlewiskami odcieni brązu i szarości – kolorów typowych dla pakowego papieru, z którego bryły wykonano. Dwoista natura elementów podpowiada toposy interpretacyjne: biologię z jej skomplikowanymi strukturami obserwowanymi bezpośrednio i pod okulem mikroskopu; budowę tkanek i komórek, ale także organizację form dostrzegalną dopiero na poziomie atomu. I drugi trop – filozofię, ontologię, gdzie obrazem bytu bywa Leibnizowska monada istniejąca sama dla siebie, w nieświadomości istnienia innych podobnych form, światów czy mikrokosmosów. Zewnętrznie twarda, jednorodna, zanurzona w pustce, skupiona na sobie monada wydaje się wewnętrznie zróżnicowana, wielowarstwowa, krucha. Czy nie jest to obraz ludzkiej osobowości pod skorupą odgradzającą nas od innych, pełnej wahań, podatnej na zranienie? Symbol bytu skazanego na unicestwienie, tak łatwo ulegającego rozpadowi? Kula – forma idealna, jaką opisywali starożytni, w pracy Goebel okazuje się tylko złudzeniem, pancerzem okrywającym i ukrywającym wielość sił, uwarunkowań, powiązań

Dla Joanny Imielskiej trzy *Mikrokosmosy* to możliwość ukazania różnych aspektów twórczości. Prezentowane prace opisują ewolucję kontekstów myślenia o czasie, czasie i przestrzeni, czasie i pamię-

of single and self-supported solids seem precarious. This impression is intensified by the changing rhythms of the composition, density and dispersion of forms, the existence both together and separately as atoms kept in a given order by invisible forces. The attention is focused on the shiny surface of spheres – with its brown shades and organic veining, it resembles reddish marbles and granites. However, their smoothness, hardness and cohesiveness is a sham, a thin shell hides a multi-layered structure underneath. Unlike the external “stone” sphere, it reveals both fragile and meaty matter: biological tissue, composed of thin layers, overgrown with larger caverns; streams and pools of shades of brown and grey – colours typical of wrapping paper, from which the solids were made. The dual nature of the elements suggests interpretive topoi: biology with its complex structures observed directly and under the eyepiece of the microscope. The structure of tissues and cells, but also the organization of forms visible only at the atomic level. And the second topos – philosophy, ontology, where the image of being could be a Leibniz monad existing for itself, ignorant of the existence of other similar forms, worlds or microcosms. The externally hard, homogeneous, immersed in emptiness, focused on itself monad seems internally diverse, multi-layered, fragile. Is this not an image of a human personality hidden under the shell separating us from others, full of hesitation, susceptible to injury? A symbol of being condemned to annihilation, so easily falling apart? The sphere – the ideal form described by the ancient, in Anna Goebel's work turns out to be just an illusion, an armour covering and hiding the multitude of forces, conditions and connections.

For Joanna Imielska, three *Microcosms* are an opportunity to show different aspects of her artistic output. The presented works describe the evolution of contexts of thinking about time, time and space, time and memory, space defined by micro- and macrocosm. They emphasize the diversity of content and symbolic

ci, przestrzeni definiowanej poprzez mikro- i makrokosmos. Akcentują różnorodność wątków treściowych i symbolicznych oraz stałość postawy wobec doświadczania świata: skupienie, spowolnienie czasu, które artystka uznała za myśl przewodnią cyklu kuratorowanych przez siebie wystaw *Mikrokosmos*²⁹. Imielskiej rytm wystaw pozwala wskazać, jak odmienne może być opisywanie czasu własnego włączonego w czas ogólny. Jak od stworzenia plastycznego kodu dla biologicznego czasu człowieka rozpocząć wędrówkę ku uniwersum, czasowi i przestrzeni. Przypuszczam, że pierwszy *Mikrokosmos* był celowym „zamrożeniem czasu” – podsumowaniem i introdukcją dla kolejnych, krystalizujących się pomysłów na opisanie rzeczywistości na pograniczu „doświadczalnego”, „spekulatywnego” i „przeczuwanego”. Najpierw mikrokosmosem Imielskiej³⁰, podobnie jak u Komorowskiej-Birger, „pozostaje człowiek w swej [...] fizyczności i psychicie, obarczony własnym jednostkowym doświadczeniem, rytmem życia wyznaczanym m.in. medycznymi i naukowo sprawdzalnymi parametrami”³¹. Prace z cykli *24 godziny* i *Zapisane godziny* charakteryzuje rezygnacja z naturalnej tkanki rysunkowej na rzecz powielonych i odpowiednio pociętych kserokopii wykresów funkcji życiowych, fragmentów notatek i listów. Kserograficzne, pozytywowe i negatywowe odbitki tworzą nie kod zrozumiały dla diagnosty i grafologa, ale historię jednostkowego życia opowiedzianą linią, biologiczną i subiektywną, nawet jeżeli nakreślił ją pisak kardio-

motifs, as well as the stability of the attitude towards experiencing the world: concentration, slowdown of time, which she considered the guiding idea of the series of *Microcosms* exhibitions curated by her²⁹. The rhythm of exhibitions allows Joanna Imielska to indicate how different could be describing one's own time included in general time. How, by creating a visual code for the biological time of man, to start the journey towards the universe, time and space. I suppose that the first *Microcosm* was an intentional “freezing of time” – a summary and introduction to subsequent crystallising ideas for describing reality on the borderline of the “experimental”, “speculative” and “anticipated””. First, the microcosm of Imielska³⁰, just like in the case of Paulina Komorowska-Birger, “remains a human being in his/her [...] physicality and psyche, burdened with his/her own individual experience, the rhythm of life determined, among others, by medical and scientifically verifiable parameters”³¹. The works from the series *24 Hours* and *Saved Hours* are characterized by the resignation from the natural drawing tissue in favour of duplicated and appropriately cut photocopies of graphs of life functions, fragments of notes and letters. Photocopied, positive and negative prints do not create a code understandable for a diagnostician and graphologist, but a story of individual life told by a line, biological and subjective, even if it was drawn by a cardiograph

29 Por. katalog wystaw, słowo wstępne: „Z jednej strony wystawa *Mikrokosmos* ma spowolnić czas, pokazać związek człowieka z rytmem i odgłosami przyrody, ma sprowokować do spojrzenia na świat z zupełnie innej perspektywy, dostrzec to, czego na ogół się nie dostrzega [...]”.

30 Na pierwszej wystawie *Mikrokosmos 1* Imielska wystawiła prace osobno, *Zapisaną godzinę 3* w Galerii MBWA w Lesznie, a fragment *24 godzin* w Galerii w Ratuszu.

31 Autocytat, por. fragment o twórczości Pauliny Komorowskiej-Birger.

29 Cf. the exhibitions' catalogue, preface: “On the one hand, the *Microcosm* exhibition is supposed to *slow down time*, to show the connection between man and the rhythm and sounds of nature, to provoke to look at the world from a completely different perspective, to see what is usually not seen [...]”.

30 At the first *Microcosm I* exhibition, Joanna Imielska showed her works separately, *Saved Hour 3* in the MBWA Gallery in Leszno, and a fragment of *24 Hours* in the Gallery in the Town Hall.

31 Self-quotation. Cf. the fragment about the art of Paulina Komorowska-Birger.

grafu i encefalografu³². Przy odmiennej materii „rysunkowej” dzieła Joanny Imielskiej w sposobie drążenia wybranego tematu łączy pokrewieństwo z postawą Lasotovej, zwłaszcza gdy zestawimy *Godziny* z *Osmimerkami*. Nie wiem, czy swoimi pracami wchodzi Imielska w dialog z pojęciem czasu w twórczości innych artystów, ale jak wielokrotnie podkreślano, jej różnorakie zapisy czasu indywidualnego można zestawiać z *Obrazami liczonymi* Opałki³³. Bardziej niezobowiązujące są skojarzenia z linorytami Józefa Gielniaka, na przykład z *Wędrówką wokół karty chorobowej* czy *Bukowcami*. W drugiej, niemieckiej edycji wystawy Imielska zaprezentowała barwne kompozycje zatytułowane *Mikrokosmos*. Artystka szuka nie tylko malarskiego ekwiwalentu dla prostej zabawki optycznej, jaką jest kalejdoskop, ale poprzez nią sięga do mikroświata optyki, gdzie pryzmat dokonuje rozbicia bieli na tęczowe widmo; gdzie mnożące się odbicia budują coraz to nowe, inne światy, które stara się zapisać różnymi „schematami” geometrycznymi. Konfiguruje najdrobniejsze elementy, dobiera tonacje i temperatury barw, stopnie ich nasycenia, by opisać światło, ruch, uchwycić moment przejścia między bielą i chromatyką. A później otwiera ten pozornie obiektywny obraz – kolorową tarczę na neutralnym szarym tle – na wrażenia, uczucia i nastroje. Wymaga od widza ich zidentyfikowania na podstawie wizerunku i przymiotnika dodanego do słowa „tęcza”: „płonąca, spalona” et cetera. W pracy Imielskiej zaskakuje harmonizowanie przeciwieństw – klasycznej techniki malarskiej (akryl na płótnie) i wizji bliskiej efektom osiaganym na ekranie komputera, pozbawionym fizyczności tkanki malarskiej. *Mikrokosmosy – tęcze* to cykl niepokojący, prowoku-

32 Powyższy fragment jest parafrazą z dwu źródeł; tekst katalogowy Joanny Imielskiej i fragment rozdziału poświęconego jej twórczości pt. *Joanna Imielska – czasopisanie*, [w:] E. Urbańska *Przestrzeń malarska i przestrzeń w malarstwie*.

33 M.in. komentarz Grzegorza Sztabińskiego.

and encephalograph marker³². While having a different “drawing” matter, Joanna Imielska's works in the way of exploring the chosen theme show an affinity with the attitude of Dášha Lasotova, especially when we compare *Hours* with *Osmimerki*. I do not know whether Joanna Imielska enters into a dialogue with the notion of time in the works of other artists, but as it has been stressed many times, her various records of individual time can be juxtaposed with *Counted Paintings* by Opałka³³. More casual are associations with Józef Gielniak's linocuts, e.g. *A Journey Around the Medical Chart* or *Bukowce*. In the second, German edition of the exhibition Joanna Imielska presented colourful compositions entitled *Microcosm*. Imielska is looking not only for a painting equivalent to a simple optical toy – a kaleidoscope, but through it she reaches the micro-world of optics, where the prism breaks down white into a rainbow spectrum, where multiplied reflections build new and different worlds which she tries to write down with different geometric “schemes”. She configures the finest elements, selects tones and colour temperatures, their saturation levels in order to describe light, movement, to capture the transition between white and chromatics. And then she opens this seemingly objective image – a colourful shield against the neutral grey background – for impressions, feelings and moods. She requires the viewer to identify them on the basis of the image and the adjective added to the word “rainbow”: “burning, burnt”, etc. Imielska's work surprises with the harmonization of the opposites – the classical painting technique (acrylic on canvas) and the vision close to the effects achieved on a computer screen, devoid of the physicality of the painting tissue. *Microcosms – Rainbows* is a disturbing series, provoking

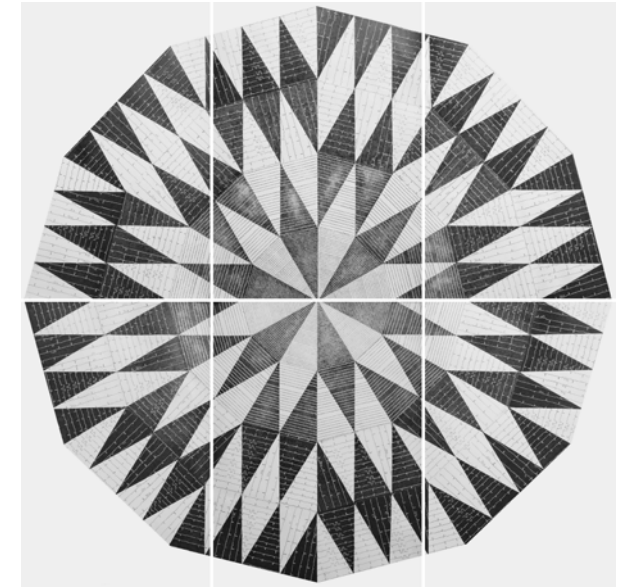
32 The above fragment is a paraphrase from two sources; a catalogue text by Joanna Imielska and a fragment of the chapter devoted to her work entitled *Joanna Imielska – czasopisanie* [Joanna Imielska – timewriting] [in:] Ewa Urbańska, *Przestrzeń malarska i przestrzeń w malarstwie* [Painting space and space in painting].

33 Among others a commentary by Grzegorz Sztabiński.

jący cały czas do zadawania najprostszych pytań: dlaczego i po co? Po co malować kompozycje tak precyzyjne, tak techniczne? Szukać wizerunku już nie natury – tej biologicznej, żywej, ale naukowej opisanej prawami fizycznymi i równaniami w portretach wnętrza kalejdoskopu? Sztuka to czy sztuczka? Wirtuozerski popis? Czy w ten laboratoryjny sposób malarz, artysta chce mi opowiedzieć to, co oboje – w tym wypadku obie – wiemy, że istnieje: kolorowa szarość i kolorowa biel? Że światło i kolor to idea malarstwa? Jeżeli potraktować ten fragment twórczości Imielskiej jako część rozmowy z innymi malarzami, to na pewno dyskutuje ona z Robertem Delauneyem i ruchem, opisanym kolorem w jego kompozycjach, z surową w doborze środków malarzkich formułą Mondrianowskiego neoplastycyzmu, ale jeszcze wyraźniej z jego stonowaną wersją u Theo van Doesburga. Czy ich prostokątno-kwadratowym światom artystka przeciwstawia mocniej rozbity, rozproszony mikrokosmos zamknięty w koła i okręgi? A może dialoguje tylko z op-artem, jego dwuteumatycznością – złudzeniem ruchu (Riley) i bryły (Vasarely)? Może jak szachiści z mózgiem elektronicznym w wielkiej symultanie toczy pojedynek z biegłością programów graficznych, grafik komputerowych. Dlaczego jednak nie konkuruje z pseudobiologicznym mikrokosmosem fraktali? Dzisiaj, z perspektywy paru lat sądzę, że był to dla Imielskiej następny „czas zatrzymania”, czas na zastanowienie, z którego wyłoniły się nowe pytania i nowe formy do opowiedzenia malarstwem i rysunkiem. Czas powolnego odrywania się od technicznych pomocy odbitek, kserokopii, by znów „pisać” monumentalne kompozycje. Nadchodził czas świata i wszechświata, mikro- i makrokosmosu, czas *Rozmów z planetami*. Wybrane na wystawę w Ostrawie prace: *Mleczna droga*, *Odkryto nową planetę 2* i tryptyk: *Planeta Skela*, *Planeta Akip*, *Planeta Aizyd* reprezentują różne kierunki poszukiwań kompozycyjnych, sposobów powiązania pisma i rysunku, iluzji przestrzeni. Ujawniają wielokrotne symetrie

all the time to ask the simplest questions. Why and what for? Why to paint compositions so precise, so technical? Why to look for an image no longer of nature – the biological, living but scientific one, described by physical laws and equations in portraits of the kaleidoscope's interior? Is it art or a trick³⁴? A virtuosic performance? Does the painter or artist in this laboratory way want to tell me what we both know that there is coloured grey and coloured white? That light and colour are the idea of painting? If one treats this fragment of Joanna Imielska's work as a part of a conversation with other painters, then she certainly discusses with Robert Delauney and the movement, described by the colour in his compositions, with the formula of Mondrian Neoplasticism – raw in the selection of painting means, but even more clearly its toned down version of Theo van Doesburg. Does she confront their rectangular-square worlds with more broken, scattered microcosm enclosed in circles and circumferences? Or maybe does she dialogue only with Op-art, its two themes - the illusion of movement (Riley) and of the solid (Vasarely)? Perhaps, like chess players against the electronic brain in a great simultaneous exhibition, she is fighting a duel with the proficiency of graphic programs, computer graphics. Why, however, does she not compete with the pseudo-biological microcosm of fractals? Today, from the perspective of a few years, I think that for Imielska it was the next “time to stop”, a time for reflection from which emerged new questions and new forms to tell about by the use of painting and drawing. It was a time of slow breaking away from the technical help of prints and photocopies to “write” monumental compositions again. It has come the time of the world and the universe, the time of

34 In the original Polish text (*Sztuka to czy sztuczka*) there is an untranslatable play on words. The Polish word *sztuczka* is translated into English as *trick*, however in translation not only similarity in sound between the term *sztuka* (art) and *sztuczka* (trick) is lost, but also similarity in meaning, because the term *sztuczka* could be also understood as a diminutive form of the term *sztuka* (translator's note).



Joanna Imielska, *Zapisana godzina 3 - Mikrokosmos*, 2013, technika własna na papierze, 210 × 200 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Joanna Imielska, *Saved hour 3 - Microcosm*, 2013, own technique on paper, 210 × 200 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Joanny Imielskiej, Dariusza Kałmuczaka. Fot. Sonia Rammer
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, Germany, 2015; works of Joanna Imielska, Dariusz Kałmuczak. Photo: Sonia Rammer



i formy istniejące „pomiędzy” płaszczyzną i przestrzenią, planimetrią i stereometrią, których pierwowzory odnajduję w XVI- i XVII-wiecznych księgach: mapach nieba i ziemi, schematach anamorfóz, zapisie graficznym równań matematycznych. Czy jest to już makrokosmos? Czasoprzestrzeń opowiedziana wieloma językami, idiomami rysunku? Jeśli makrokosmos, to oglądany nie zawsze przez teleskop, ale w swym miniaturowym odwróceniu poprzez okular mikroskopu. Po raz n-ty powtarzam: Joanna Imielska pisze obrazy – pisze je nie tylko w znaczeniu przenośnym, charakteryzującym praktykę i powołanie malarza – ikonopiscy, ale także dosłownie. Dlatego jej prace wymagają podwójnej optyki – widza i czytelnika. Z podobnej materii rysunkowej i prawie w tym samym czasie zaczęła Imielska tkąć kolejne cykle „astronomiczne”, w których do opisu mikro- i makrokosmosu, przestrzeni i czasu, czasoprzestrzeni dodała jeszcze jeden, ludzki wymiar – pamięci i zapomnienia. W ten sposób skłonna jestem odczytywać trójdzielną kompozycję *Planety Skela*, *Planety Akip* i *Planety Aizyd*; w pracach tych negatywowi i pozytywowi towarzyszy trzeci „rysunek” ledwo widoczny na płaszczyźnie bieli. Praca przypomina palimpsest, z którego czas powoli usuwa detale, lub dawne odrisy zabytków wykonywane przez archeologów – niejasne, pozostawiające miejsce dla wyobraźni i interpretacji badacza. Cykle „kosmiczne” Imielskiej opisują przestrzenie nieznane, nieopowiedziane do końca przez astronomów, są zapisami przeczuć wszechświata, intuicjami czasu rozpiętego między nieistnieniem a wiecznością, bytem i niebytem, pamiętaniem i zapomnieniem. Jakie znaczenie ma tekst, tak hojnie wprowadzany w płaszczyznę rysunku? Jest tylko zmodulowanym tłem czy kluczem do odczytania symboli, odkrycia właściwego przekazu? Wydaje się sięgać do arabskiego źródła naszej wiedzy o astronomii i stamtąd dobywać nazwy: Akip, Aizyd, Skela. Czy aby na pewno? Gdyby przeczytać te same nazwy wspak, to zabrzmiały jak imiona i przezwiska ludzi lub

micro- and macrocosm, the time of *Discussions with Planets*. The works selected for the exhibition in Ostrava: *The Milky Way*, *Discovery of a New Planet 2* and the triptych: *Planet Skela*, *Planet Akip*, *Planet Aizyd* represent various directions of compositional explorations, ways of linking writing and drawing, illusion of space. They reveal multiple symmetries and forms existing “between” plane and space, planimetry and stereometry, the prototypes of which I find in 16th and 17th century books: maps of heaven and earth, schemes of anamorphoses, graphic records of mathematical equations. Is this the macrocosm? A space-time continuum told by many languages, by idioms of drawing?

If the macrocosm, then it is not always viewed by a telescope, but in its miniature inversion through the eyepiece of the microscope. For the nth time I repeat that Joanna Imielska writes pictures – she writes them not only in the figurative sense, which characterizes the practice and vocation of painter-icon writer, but also literally. That is why her works require double optics – the viewer and the reader. From similar drawing matter and almost at the same time Joanna Imielska started to weave subsequent “astronomical” series, where she added one more human dimension to the description of micro- and macrocosm, space and time, space-time continuum – memory and forgetting. In this way I am inclined to read the tripartite composition *Planet Skel*, *Planet Akip* and *Planet Aizyd*. In these works the negative and positive are accompanied by the third “drawing” barely visible on the white surface. The work resembles a palimpsest from which time slowly removes details, or old sketches of monuments made by archaeologists – unclear, leaving room for the researcher’s imagination and interpretation. Joanna Imielska’s “cosmic” series describe unknown spaces, not fully told by astronomers, they are records of the universe’s premonitions, intuitions of the time spanning between non-existence and eternity, being and non-being, remembering and forgetting. What is the meaning of the text so generously introduced into the plane of the drawing? Is it just the

zwierząt: Pika, Dyzia, Aleks... Czyżby samotnymi planetami-monadami były istoty wokół autorki³⁴? W twórczości Imielskiej niezmiennie przenikają się dwa porządki: wnikliwej obserwacji i intelektualnej spekulacji. Pierwszy skłania ją do przekładania na język ornamentu, kreślonych białym i czarnym tuszem, pojedynczymi kropkami i „oczkami” koronek i przezroczystych materii rysunku form biologicznych. Drugi, abstrakcyjny i filozoficzny, odwołuje się też do rysunku, ale surowszego, o matematyczno-geometrycznym rodowodzie. Rysunku, który pozwala interpretować przestrzeń i bryłę, ilustrować złudność ludzkiego postrzegania, sporządzać wykresy równań, opisywać prawdopodobieństwo zdarzeń, kreślić eleganckie schematy świata i wszechświata. Sądzę, że dla Imielskiej ten bogaty w detale rysunek nie jest rodzajem uspokajającej mantry, ale spowolnieniem, zatrzymaniem się, skupieniem na problemach z pogranicza kosmologii i ontologii.

Gdy rozpoczynałam rozważania nad cyklem wystaw *Mikrokosmos*, sądziłam, że będzie to prosta praca, zakończona kilkoma stronami tekstu, *a priori* skomentowanymi tytułem: *Mikrokosmos – trzy wystawy, cztery wnętrza, wielość artystów?*. Rozprawko-recenzja z trzema węzłowymi zwrotami „akcji” – omówieniem tezy wystaw, analizą realizacji w trzech ośrodkach i czterech miejscach ekspozycyjnych „idei” nowocześniejszej, sterylnej galerii – białego sześcianu; krótkim opisem twórczości poszczególnych artystów. W miarę przeglądania materiałów stało się inaczej i „popłynęłam”, nadmiernie rozciągając tekst i... pod prąd czasu – porzucając schemat chronologiczny. Poszukiwałam związków znaczeniowych, pokrewieństw formalnych, zamiast znajdować puenty, zanurzałam się w materii malarstwa, grafiki i nowych technik. Stworzyłam własną wystawę, własny *Mikrokosmos*, którego nie

34 Proszę przypomnieć sobie mikroskopowe „portrety” psów Szymona Kałmuczaka; oczywiście przypadkową zbieżnością są tu powtarzające się imiona: Alex i Pique...

modulated background, or the key to reading symbols, discovering the right message? She seems to refer to the Arabic source of our knowledge about astronomy and from there she chooses the names: Akip, Aizyd, Skela. Is it for sure? If you read the same names backwards, they will sound like names and nicknames of people or animals: Pika, Dyzia, Alex....Are then the creatures around the author lonely planets-monads?³⁵ In Imielska’s work two orders are invariably intertwined – the insightful observation and intellectual speculation. The former induces her to translate biological forms into the language of ornamentation, drawn by means of white and black ink, by single dots and “eyes” of laces and transparent matters of drawing. The latter, abstract and philosophical, refers also to drawing, but rawer one, of mathematical and geometric origin; to drawing that allows to interpret space and mass, illustrate the illusion of human perception, draw up graphs of equations, describe the probability of events, draw elegant patterns of the world and the universe. I think that for Imielska this rich in detail drawing is not a kind of calming mantra, but slowing down, stopping, focusing on the problems on the borderline between cosmology and ontology.

When I started reflecting on the *Microcosm* series of exhibitions, I thought that it would be a simple work, finished with several pages of the text, commented *a priori* by the title: *Microcosm - Three Exhibitions, Four Interiors, Polyphony of Artists?* A short treatise-review with three nodal turning point of the “plot” – discussion of the exhibition thesis, analysis of the presentations in three centres and four exhibition venues of the “idea” of modern, sterile gallery – the white cube; a short description of the works of individual artists. As I was browsing through the materials, it all changed and I “floated”, stretching the text too much and.... against the flow of time – abandoning the chronological scheme. I was

35 Let me remind you about the microscopic “portraits” of Szymon Kałmuczak’s dogs.... Of course, a sheer coincidence are here repeated names - Alex and Pique...

było. Powstała konstrukcja nie tyle szkatułkowa, ile patchworkowa – zszyta, ześcibolona z kawałków o różnej fakturze, kolorze, odcieniu – jeśli takie kategorie można odnieść do opisów twórczości. Po drodze zanikał mój dystans wobec wielkich słów, abstrakcyjnych pojęć, które artyści skrywali „za” dziełami i na różne sposoby artykułowali w tekstach katalogowych: Nieskończoność, Przestrzeń, Czasoprzestrzeń, Wszechświat. A może inaczej: Ontologia, Byt, fizyka i metafizyka – nauka doświadczalna i filozofia tłumacząca uniwersum i mikrokosmos, jakim jest sam człowiek? Zapominałam o wewnętrznym przekonaniu, że „malując obraz”³⁵, artysta nie „myśli słowami”, nie werbalizuje tego, jak tworzy, po prostu „wie”, że w warstwie artystycznej pracy wszystko jest w porządku lub nie... Komentarze, zwłaszcza filozoficzne i estetyczne, „rodzą się” później... Dlatego jeszcze raz muszę podkreślić, że refleksje nad istnieniem, tłumaczeniem świata w skali makro i mikro artyści rozstrzygali wspólnym językiem *plastycznym* mocno osadzonym w sztuce XX wieku, kształtowanym w dyskusji z tradycją pierwszej awangardy, recepcją i reinterpretacją kierunków drugiej połowy minionego wieku: malarstwa materii i minimal artu, op-artu i konceptualizmu, instalacji i sztuk procesualnej. Obok poszukiwania związków między obrazem i słowem, interpretacji w dziele sztuki doświadczeń o podłożu filozoficznym, psychologicznym i społecznym ważnym elementem pozostawała warstwa formalna dzieła. Doświadczenie różnorodnej materii sztuki – badanie struktury i konstrukcji dzieła, gęstości, faktur, kolorów – niezależnie, czy praca jest obrazem, rzeźbą, instalacją, czy zapisem fotograficznym. Czy w trzech edycjach *Mikrokosmosów* ukształtowała się spójna odpowiedź na pytanie, czym jest mikrokosmos widziany poprzez sztukę? Nie wiem. Parafrazując tytuł działań artystycznych z przełomu XX i XXI wieku – *Konstrukcja*

35 Malowanie traktuję tutaj jako synonim każdej działalności artystycznej w zakresie sztuk wizualnych.

looking for meaning relations, formal affinities, instead of finding punch lines I immersed myself in the matter of painting, graphics and new techniques. I created my own exhibition, my own *Microcosm* which was not there. The resulting construction was not so much *mise en abyme* as a patchwork one - sewn together, patched up of pieces of different texture, colour, shade – if such categories can be referred to the descriptions of art. Along the way, disappeared my distance from the great words, abstract notions which the artists hid “behind” the works and articulated in various ways in catalogue texts: Infinity, Space, Spacetime, Universe. Or maybe differently: Ontology, Being, physics and metaphysics – experimental science and philosophy explaining the universe and the microcosm which is a human being (him/her)self? I forgot about my inner conviction that “painting a painting”³⁶, the artist does not “think in words”, does not verbalize how she creates, but simply “knows” that in the artistic layer of the work everything is alright or not.... Comments, especially philosophical and aesthetic ones, are “born” later... That is why I must stress once again that reflections on existence, translation of the world on a macro and micro scale, the artists determined by the contemporary *visual language* firmly rooted in 20th century art, shaped in the discussion with the tradition of the first avant-garde, reception and reinterpretation of the movements of the second half of the century: matter painting and minimal art, op-art and conceptualism, installation and process art. Apart from searching for links between the image and the word, apart from interpretation in artworks experiences of philosophical, psychological and social nature, also the formal layer of the work remained an important element. Experiencing various matter of art – investigating the structure and construction of a work of art, density, textures, colours, regardless of whether the work is a painting, sculpture, installation, photographic record. Did the three editions

36 I treat painting here as a synonym for every artistic activity in the field of visual arts.

w procesie³⁶ – nazwałabym *Mikrokosmos I, II i III* – wystawą w procesie. Łatwo dostrzec, jak stopniowo krystalizowała się logiczna i formalna zawartość wystawy. Ulegały doprecyzowaniu kierunki poszukiwań artystycznych, co było najbardziej widoczne w ostatniej, czeskiej edycji projektu. Płaszczyznę porozumienia stanowił wspólny język formalny oparty na doświadczeniu teorii filozoficzno-estetycznych: lingwistyki, semiotyki, fenomenologii. Jednocześnie poza tym kontekstem „intelektualnym” dla wszystkich artystów – uczestników *Mikrokosmosów* – istotnym czynnikiem pozostawały dotykliwość i bogactwo lub samoograniczenie materii malarskiej, rysunkowej i rzeźbiarskiej. Eksperymentowanie z nią w każdej dziedzinie sztuki ujawniało dążenie do wirtuozerii warsztatu. Właśnie ta dbałość o formę, solidność, skupienie wyzierające nieomal ze wszystkich prac są wspólnym mianownikiem wystawiających w Lesznie, Suhl i Ostrawie artystów.

Joanna Imielska zabrała artystów, widzów i mnie w podróż przez mikrokosmos w pewnym sensie taki, jakiego poszukuje w swojej twórczości – zawieszony między tym, co najmniejsze i największe, między chwilą i wiecznością. Znalazła sobie do tej podróży współtowarzyszy, artystów, którzy pokrewne odczuwanie świata zamykali w odmienne formuły artystyczne. Odnalazła w kuratorowanych przez siebie wystawach współbrzmienie delikatności i surowości, natury opisywanej wieloma idiomami formalnymi: od *mimesis* po abstrakcyjne spekulacje geometrii oraz dosłowność obrazu fotograficznego i filmowego.

36 Cykl odbywających się w różnych krajach i miastach spotkań artystycznych, prezentujących sztukę nowoczesną, oparty na wykorzystaniu elementów rzeźby, instalacji, działań artystycznych z pogranicza happeningu i performansu, ale nie należących do głównego nurtu. W 2000 r. jedna z edycji *Konstrukcji w procesie* odbyła się w Bydgoszczy i okolicach.

of *Microcosms* form a coherent answer to the question: what is microcosm seen through art? I do not know. Paraphrasing the title of artistic activities from the turn of the 20th and 21st century – *Construction in Process*³⁷, I would call *Microcosm I, II and III* – an exhibition in process. It is easy to see how the logical and formal coherence of the exhibition has gradually crystallized. The directions of artistic research have been clarified, which was most visible in the last Czech edition of the project. The ground of understanding was a common formal language based on the experience of philosophical and aesthetic theories: linguistics, semiotics, phenomenology. At the same time, beyond this “intellectual” context, for all the artists – participants of the *Microcosms* – touchability and richness, or self-limitation of the painting, drawing and sculptural matter remained an important factor. Experimenting with it in every field of art revealed the aspiration for virtuosity of the technique. This very attention to form, solidity, concentration, present in almost every work, is the common denominator linking the artists exhibiting in Leszno, Suhl and Ostrava.

Joanna Imielska took the artists, viewers and me on a journey through microcosm, in a sense, such a one she is looking for in her art – suspended between the smallest and the largest, between the moment and eternity. She found companions for this journey, the artists who similar feeling of the world closed in different artistic formulas. In the exhibitions she curated, she found the consonance of delicacy and roughness, nature described by many formal idioms, from mimesis to abstract speculations on geometry and literality of the photographic and film image.

37 A series of artistic meetings taking place in different countries and cities, presenting modern art, based on the use of elements of sculpture, installations, artistic activities on the borderline of happening and performance, but not belonging to the mainstream. In 2000, one of the editions of “Construction in Process” took place in Bydgoszcz and its surroundings.



Mikrokosmos 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Anny Goebel, Anny Kowalskiej-Szewczyk, Dášy Lasotovej, Kerstin Gnauck. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Anna Goebel, Anna Kowalska-Szewczyk, Dáša Lasotová, Kerstin Gnauck. Photo: Michał Kałużny

Mikrokosmos 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Anny Kowalskiej-Szewczyk, Anny Goebel, Soni Rammer. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Anna Kowalska-Szewczyk, Anna Goebel, Sonia Rammer. Photo: Michał Kałużny



Mikrokosmos 1, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Dášy Lasotovej, Milana Cieslara, Darii Mileckiej. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Dáša Lasotová, Milan Cieslar, Daria Milecka. Photo: Michał Kałużny



Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Stefana Gnaucka, Joanny Imielskiej. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl Germany, 2015; works of Stefan Gnauck, Joanna Imielska. Photo: Stefan Gnauck



Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Dášy Lasotovej, Soni Rammer, Pauliny Komorowskiej-Birger. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl Germany, 2015; works of Dáša Lasotová, Sonia Rammer, Paulina Komorowska-Birger. Photo: Joanna Imielska



Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl Germany, 2015. Photo: Stefan Gnauck



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016;
prace: Kerstin Gnauck, Joanny Imielskiej. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic ,
2016; works of Kerstin Gnauck, Joanna Imielska. Photo: Joanna Imielska



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016;
prace: Szymona Kałmuczaka, Stefana Gnaucka, Soni Rammer. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016;
works of Szymon Kałmuczak, Stefan Gnauck, Sonia Rammer. Photo: Joanna Imielska



Mikrokosmos 3, Slezskoostravská Galeria, Ostrava, Czechy, 2016;
prace Szymona Kałmuczaka. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016;
works of Szymon Kałmuczak. Photo: Joanna Imielska



Mikrokosmos 2, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; praca Anny Tyczyńskiej. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl Germany, 2015; work of Anna Tyczyńska. Photo: Stefan Gnauck

Ewa Łubowska

Zwei Horizonte
Kulisy zdarzeń

Zwei Horizonte
The Underside of Events



Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
 Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

Podróżowanie jest brutalne. Zmusza cię do ufaania obcym i porzucenia wszelkiego, co znane i komfortowe. Jesteś cały czas wybity z równowagi. Nic nie należy do ciebie poza najważniejszym – powietrzem, snem, marzeniami, morzem i niebem.

Cesare Pavese

Travelling is quite brutal. It forces you to trust strangers and abandon all that is known and comfortable. You are thrown out of balance all the time. Nothing belongs to you except what is vital – air, sleep, dreams, sea, and sky.

Cesare Pavese

Niełatwo skonfrontować się z rzeczywistością Sieber, małej osady w Dolnej Saksonii, graniczącej z Parkiem Narodowym Harz i oddalonej zaledwie kilka kilometrów od miasta Herzberg am Harz. Wjeżdżając do wsi, trudno oprzeć się wrażeniu, że jest ona opuszczona, że wszyscy mieszkańcy rozprzeczli się przynajmniej w przepięknym bukowym i świerkowym lesie, a być może w świecie... Odczuwanie pustki może wzmocnić spacer, po prostu – wzdłuż głównej ulicy osady, na przykład do kościoła protestanckiego św. Benedykta. Najprawdopodobniej w czasie tej krótkiej przechadzki nie spotkamy żadnego z mieszkańców Sieber.

Zetkniemy się jednak z ich uroczymi, bardzo zadbanymi, niewielkimi domkami i przyjdzie nam do głowy myśl, że to niemożliwe, aby te urocze domy stały niezamieszkane. Przy głównej ulicy, ograniczonej w swej szerokości skalną ścianą, zobaczymy też wykute wieki temu wejścia i korytarze służące górnikom. Wejścia są dzisiaj zamknięte, zastawione kratą, ale przy wielu z nich stoi, jakby dla upamiętnienia wysiłku ludzkich mięśni, ciężki wagonik wypełniony kamieniami. Stoi, jakby porzucony.... Dokładnie tak jak idea eksploatacji ziemi w jej wnętrzu i na wierzchu, którą mieszkańcy tego wyjątkowego regionu, zdaje się, szybko porzucili na rzecz chronienia i podziwiania. A na ochronę zasługuje nie tylko to, co naturalne, ale także to, co wpisane w dawną kulturę: tajemnicze góry na swoich szczytach, pod zasłoną mgły kryją tańczące przy diabelskiej muzyce czarownice. W przeszłości ta wizja porwała wielu artystów, do dzisiaj w Noc Walpurgii organizowane są festyny. Cóż może zmienić atmosferę tego miejsca? Czy ktoś lub coś może poruszyć to zastygłe miasteczko? Zmienić jego ciszę w gwar rozmów, dysput i wybuchy śmiechu?

Atmosfera osady jest niezmienna. Może poza tak zwanym sezonem – w tym przypadku letnim, bogatym w amatorów wypraw górskich i leśnych, oraz zimowym – idealnym podobno dla miłośników sportów zimowych. W innym czasie – cisza, pustka wręcz – to

It is not easy to confront the reality of Sieber, a small settlement in Lower Saxony bordering on The Harz National Park, only a few kilometers away from the town of Herzberg am Harz. When entering the village, it is hard to resist the impression that it is deserted, that all its inhabitants have been scattered in the beautiful beech and spruce forest, and perhaps in the world out there... The feeling of emptiness can strengthen the walk, simply – down the main street of the settlement, for example to the Protestant church of Saint Benedict. Most likely during this short walk we will not meet any of the residents of Sieber.

However, we will encounter their lovely, very well-kept, tiny houses, and a thought will cross our mind that it is impossible for these charming houses to remain uninhabited. At the main street, its width limited by a rock wall, we will also see entrances and corridors, hewn in the rock centuries ago for miners. The gates are closed and barred today, but at many of them we see standing heavy wagons filled with stones, as if to commemorate the effort of human muscles. The wagons stand there as if abandoned. Just like the idea of exploiting the land within and outside, which the inhabitants of this unique region, it seems, quickly abandoned in favour of its protection and admiration. Not only what is natural, but also what is inscribed in the old culture deserves protection: at the tops of the mysterious mountains, under the veil of fog, there are witches dancing to the accompaniment of devilish music. This vision has arrested many artists throughout history; to this day the Walpurgis Night is staged. What can change the atmosphere of this place? Can anyone or anything stir and shake this frozen town? Can they change its silence into a buzz of conversations, disputes and bursts of laughter?

The atmosphere of the settlement is unchanged. Maybe outside the so-called season – in this case, summer, with numerous lovers of mountain and forest expeditions, and winter – supposedly ideal for lovers of winter sports. At other times – silence,



Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

zaleta, cecha niezbywalna, tak jak wielu innych podobnych górskich wiosek. Nie jest przypadkiem, że właśnie w tych małych, cichych, jakby schowanych w ogromie przejawów natury miejscach, chętnie zaszywali się twórcy. Wystarczy wspomnieć kolonie artystyczne działające od końca XIX wieku (czasami i dzisiaj) w Karkonoszach, w Szklarskiej Porębie czy właśnie w Dolnej Saksonii, w Worpswede. Te spotkania artystów, często sezonowe – Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Heinrich Vogeler, założyciele kolonii Worpswede, spędzali czas w plenerze w miesiącach letnich lub zimowych – uwieńczone były wystawami zbiorowymi chociażby w Monachium. Kolonia artystyczna była miejscem nie tylko tworzenia dzieła malarskiego czy literackiego (przypadek Rainera Marii Rilkego), ale przede wszystkim SPOTKANIEM – ze

emptiness – are virtually an advantage, an inalienable feature of this and many other similar mountainous villages. It is not a coincidence that artists have been attracted to such small and silent places, as if hidden in the magnitude of manifestations of nature. It is enough to mention the artistic colonies that have been in operation since the end of the 19th century (sometimes even today) in the Giant Mountains in Szklarska Poręba, or in Lower Saxony in Worpswede. These meetings of artists were often seasonal; Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Heinrich Vogeler, the founders of the Worpswede Colony spent time outdoors in the summer or winter months, crowned with collective exhibitions, for example in Munich. An artistic colony was a place not only for creating paintings or literary works (the case of Rainer

znajomym i nieznanym. Spotkaniem – inspiracją. Carl Hauptmann w 1900 roku tak pisał do Otto Modersohna, wspominając pobyt w Worpswede: „Nawet nie wyobraża sobie Pan, jak wiele uczuć żywie do Worpswede i te drogie godziny naszego wspólnego bycia są dla mnie czymś więcej niż godzinami gadaniny i wędrówki – są dla mnie inspiracją i siłą oraz wzmocnieniem we wszystkich dobrych przedsięwzięciach w moim własnym najgłębszym dążeniu do przodu”¹.

Maria Rilke), but most of all an ENCOUNTER - with a friend and a stranger. It was an encounter which was inspirational. Carl Hauptmann wrote in 1900 to Otto Modersohn, mentioning his stay in Worpswede: Even you cannot imagine how many emotions I feel for Worpswede and these dear hours of our shared existence are more than just chatting and wandering for me; they inspire me and strengthen me in all good undertakings in my own profound pursuit forward”¹.



Hotel Zum Pass, Sieber, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Hotel Zum Pass, Sieber, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

1 C. Hauptmann, *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, red. W. E. Peuckert, Berlin-Grünwald 1928, s. 74. Cytowany fragment pochodzi z książki Agaty Rome-Dzidy, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945*. Jelenia Góra 2013, s. 31.

1 C. Hauptmann, *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, ed. W. E. Peuckert, Berlin-Grünwald 1928, p. 74. The quoted fragment comes from the book by Agata Rome-Dzida, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945*. Jelenia Góra 2013, p. 31.

W kwietniu 2017 roku do Sieber przyjechali artyści z Polski i Czech z intencją twórczego „bycia razem” przez kilka dni, kiedy to wypracowywali sposób ukazania swoich prac na wystawie zbiorowej w przestrzeni Zamku-Muzeum w Herzbergu am Harz. Wspólny kilkudniowy pobyt w Harzu podporządkowany był myśli o przygotowaniu wystawy, ale był też czasem spędzanym, podobnie jak we wspomnieniu Hauptmanna, na wielogodzinnych rozmowach, wędrówkach i podziwianiu zarówno przyrody, jak i kulturowych osiągnięć mieszkańców regionu Dolnej Saksonii i Saksonii Anhalt. Chodzi przede wszystkim o dzieła architektury, koncerty, chłonięcie atmosfery niewielkich, ale historycznie bogatych niemieckich miast. A więc i wędrówki, nierzadko samotne wspinanie się na wzniesienia; godzinne przechadzki po bezkresnych lasach; bieganie o świcie jak najwyżej, a może jak najdalej od sennej osady... I gadanina wieczorna w przepastnych fotelach urokliwego Hotelu Zum Pass, często przy dźwiękach wiolonczeli – wszystko to było dla uczestników spotkania w Harzu INSPIRACJĄ. Ale dało też możliwość zrozumienia i prawdziwszego poznania siebie nawzajem, poznania swoich prac i pomysłów na prace, a także poglądów na sztukę i instytucje sztuki.

Nie brakowało gorących dyskusji o tym, co zostało w pamięci z porannej wycieczki albo jakie doświadczenie dotyczące usytuowania pracy-dzieła artystycznego w niełatwej przestrzeni zamku – nie daje spokoju.

Właśnie... Być może najważniejszym dla artystów miejscem w Herzbergu był Zamek-Muzeum, przestrzeń wystawy. Przestrzeń, pozbawiona właściwie swojej historycznej tkanki, stała się miejscem konfrontacji – według założenia kuratorskiego – często bardzo odmiennych artystycznych dokonań. Można powiedzieć, że na czas instalacji wystawy każdy z artystów był sam w przestrzeni ze swoją pracą i w procesie „siłowania się” z brakiem elastyczności i miejsca, i tegoż dzieła, pokazywał całe spektrum emocji. Emocji, które zostawały w przestrzeni wystawienniczej; emocji,

In April 2017, artists from Poland and the Czech Republic came to Sieber with the intention of creative “sharing their existence” for several days, when they developed a way of showing their works at a collective exhibition held on the premises of the Herzberg am Harz Castle Museum. These few days spent together in the Harz Mountains were subordinated to the idea of preparing the exhibition. However, the time was also spent similarly to what Hauptmann recollected – on conversations that dragged on for hours, on wandering and admiring not only nature but also the cultural achievements of inhabitants of Lower Saxony and Saxony-Anhalt. It was all about architectural works, concerts, absorbing the atmosphere of small but historically rich German cities. There was also wandering, sometimes a lonely ascent up a hill; hours of walks through endless forests; running at dawn as high as possible or maybe as far as possible from the sleepy settlement... And there were conversations in the evening, in the spacious and charming armchairs of The Zum Pass Hotel, often to the sounds of a cello; all this was an INSPIRATION for the participants of the encounter in the Harz. It was also an opportunity to better grasp and get to know each other, each other’s work and ideas, as well as views on art and art institutions.

There were numerous heated discussions about what was left in one’s memory of the morning trip, or about what kind of experience regarding the positioning of a work in the difficult space in the Castle remains unsettling.

That’s right. Perhaps the most important place for artists in Herzberg was the Museum Castle, the exhibition venue. This space, actually deprived of its history, became a place of confrontation – according to the curators’ assumptions - of often very divergent artistic achievements. It can be said that throughout the exhibition, each artist was alone in the space with his or her work and in the process of “wrestling” with the lack of flexibility and sufficient space, and the work, showed an entire spectrum of emotions. These



Halberstadt, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Halberstadt, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

które były wchłonięte przez dzieła sztuki, emocji, jakie odczuwać mogli zwiedzający wystawę, którzy dzieła te widzieli już w owej konfrontacji, w relacji ze sobą, nie-osobne.

Spotkanie z architekturą tego regionu było najczęściej przejmującym doświadczeniem obcowania z budowlami romańskimi lub gotyckimi – wystarczy wspomnieć Katedrę św. Katarzyny i św. Maurycego czy Katedrę św. Stefana w Halberstadt.

Nie można przejść obojętnie obok uroczych kamienic w Wernigerode, na przykład barokowego Domu Krummela. Ze współczesnych rozwiązań architektonicznych ciekawość budzi Zielona Cytadela w Magdeburgu, zbudowana w latach 2004/2005

emotions remained in the exhibition space. These were emotions which were absorbed by the works of art, ones which the visitors of the exhibition could sense, as they saw these works already in this confrontation, in relation to each other, not in isolation.

The encounter with the architecture of this region was most often a moving experience of communing with Romanesque or Gothic buildings, just to mention the Cathedral of St. Catherine and St. Maurice, or the Cathedral of St. Stephen in Halberstadt.

You cannot merely pass by the charming houses in Wernigerode, such as the Baroque Krummel House. The Green Citadel in Magdeburg, built in 2004/2005 by Friedensreich Hundertwasser, arouses curiosity

przez Friedensreicha Hundertwassera. Twórczość architektoniczna Austriaka dobrze wpisuje się w idee przewodnie projektu *Zwei Horizonte*. Hundertwasser, którego oprócz sztuki zajmowała też szeroko pojęta ochrona środowiska, starał się poprzez swoje działania architektoniczne „pojednać” człowieka z naturą. Przypomnieć, że człowiek żyje w określonym środowisku, a to środowisko powinno być jak najbliższe naturalnemu – stąd w jego projektach prawie brak linii prostych, a mnóstwo nieregularnych, organicznych kształtów.

Działania wokół projektu *Zwei Horizonte* miały pokazać jego uczestnikom i odbiorcom, jak trudne, mimo wielu intelektualnych dywagacji, jest zmie-

due to its wealth of modern architectonic solutions. The Austrian's architectural creativity fits well with the ideas of the *Zwei Horizonte* project. Hundertwasser, who, apart from art, was also preoccupied with broadly understood environmental protection, tried through his architectural activities “to re-unite” man with nature. He wanted to remind us that man lives in a specific environment, and this environment should be as close as possible to the natural one. Hence his designs lack almost completely straight lines and feature a lot of irregular, organic shapes.

Activities around the *Zwei Horizonte* project were to show its participants and recipients how difficult, despite many intellectual reflections, it is



Zielona Cytadela w Magdeburgu, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
The Green Citadel in Magdeburg, 2017, Germany. Photo: Joanna Imielska



Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

rzenie się w sztuce z pojęciem natury i kultury, człowieka w naturze i kulturze, natury i kultury w sztuce. W zaciśnięciu Sieber, gdy za oknami rozpościerał się dziki i dumny las, a ze ścianą hotelu, zbudowanego ludzką ręką, sąsiadowała niezłomna, będąca tu od zawsze skała, twórcy zastanawiali się nad odbiorem swoich prac. Na ile doświadczenie tej podróży może wpłynąć na ich dalsze tworzenie? Doświadczenie samej podróży, doświadczenie dzikiej, bezkresnej, ale i chronionej przez człowieka przyrody, doświadczenie starej tkanki miast... Tam, w Harzu horyzonty jakby się zeszły, doczekaliśmy się chwilowej równowagi.

to face the concept of nature and culture in art, the concept of man in nature and culture, and of nature and culture in art. In the peace and quiet of Sieber, where the wild and proud forest spread out behind the windows, and where the wall of the hotel, built with a human hand, was adjacent to an adamant rock that had always been there, Artists wondered about the reception of their work. How can the experience of this journey affect their further creative pursuits? The experience of the journey itself, the experience of the wild, endless, but also man-protected nature, the experience of old urban tissue... There, in the Harz Mountains, the horizons seemed to have converged and we experienced a momentary equilibrium.



Góry Harz, Niemcy, 2015. Fot. Sonia Rammer
The Harz Mountains, Germany, 2015. Photo: Sonia Rammer

Rafał Boettner-Łubowski

**Sztuka / natura
/ kultura / człowiek**

Art / Nature
/ Culture / Man

**Tekst o wystawie *Dwa horyzonty / Zwei Horizonte*
w Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz,
Niemcy, 08.04–04.06.2017**

Text about the exhibition *Two Horizons / Zwei Horizonte*
at the Herzberg Castle Museum in the city of Herzberg am Harz,
Germany, 08.04–04.06.2017



Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska



Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

Związki natury i kultury, wbrew wszelkim pozorom – nie są oczywiste i jednoznaczne. Z jednej strony twierdzi się, że kultura i natura to opozycyjne dziedziny, a kultura staje się swoistym „ujarzmieniem” natury i jej destrukcyjnych, pierwotnych mocy. Z drugiej – antagonistyczne pojmowanie natury i kultury nie może stawać się stanowiskiem dominującym w tego typu rozważaniach. Wielowiekowa tradycja mimetyczna zakładała przecież, że jednym z istotnych obowiązków artysty jest naśladowanie natury i rzeczywistości. Ale i w tym, wydawałoby się, stanowczym i nieco dogmatycznym przekonaniu pojawiały się również pewne ciekawe niejasności. *Imitatio* – nie było bowiem pojmowane tylko i wyłącznie jako naśladowanie przejawów natury, ale również doskonałych wzorców samej sztuki, a więc wytworów kultury właśnie. Poza tym, jak twierdził sam Jacopo Pontormo: „sztuka zmieniła naturę”, co sugeruje, że przejawy tej drugiej można również postrzegać i interpretować poprzez pryzmat osiągnięć artystycznych człowieka. Naśladowanie natury jako „reprodukcja” jej reprezentacji w dziełach malarzkich, rzeźbiarskich, rysunkowych bądź graficznych zostało jednak podane w wątpliwość zarówno przez wielu twórców ubiegłowiecznych awangard, jak i przez niektórych artystów ponowoczesnych. W XX wieku poszukiwano wielu niekonwencjonalnych sposobów powiązania natury i sztuki, najczęściej jednak w kontekście odrzucenia strategii typowo iluzjonistycznych. I dzisiaj uważa się bowiem, że refleksja na temat natury jest istotnym tematem poszukiwań twórczych. Tematyka ekologiczna, postrzeganie człowieka jako części natury czy też akcentowanie związków z jej rozmaicie pojmowanymi obszarami może być interesujące dla wielu współczesnych twórców. Poza tym pamiętać należy o tym, że tradycja mimetyczna sztuki nigdy tak naprawdę nie umarła bezpowrotnie. Wiele artystów nadal uważa, że inspiracje naturą mogą stanowić impuls zasadniczo wzbogacający ich twórczość i to nie tylko poprzez realizację typowo iluzjonistycznych zabiegów tradycyjnego obrazowania. A jednak kultura,

The relations between nature and culture are, against all appearances, far from obvious and unambiguous. On the one hand, it is claimed that culture and nature are opposite extremes, and culture becomes a kind of “taming” of nature and its destructive, primary powers. However, this antagonistic understanding of nature and culture cannot become the dominant position in this type of consideration. The time-honoured mimetic tradition assumed that imitation of nature and reality is one of the artist’s essential obligations. Yet, even this seemingly dogmatic and adamant stance was interestingly ambiguous. *Imitatio* was not understood as solely emulation of manifestations of nature, but also of perfect patterns of art itself, and thus of products of culture. Besides, as Pontormo himself claimed: *art has changed* nature, which implies that the latter’s manifestations can also be perceived and interpreted through the prism of human artistic achievements. Imitation of nature as a “reproduction” of its representation in painting, sculpture, drawing or prints, however, was questioned by many authors of last century’s avant-gardes and by some post-modern artists. In the 20th century, many unconventional ways of linking nature and art were sought, most often however in the context of rejecting typically illusionistic strategies. Today it is believed that reflection on nature is an important avenue of creative pursuits. Ecological themes, the perception of human beings as a part of nature, or the focus on the various relationships with its variously understood areas - may be of interest to many contemporary artists. Beyond all this, however, one must remember that the mimetic tradition of art has never really died out. Many artists still believe that nature’s inspiration can be an impulse that fundamentally enriches their creativity, not only through the implementation of typically illusionistic traditional images. And yet culture, its “rituals”, diverse philosophical concepts,

jej „rytuały”, rozmaite koncepcje filozoficzne czy też różnorodne inne jej osiągnięcia, wpisane w szeroko rozumiane reprezentacje jej dziedzictwa, są obecnie tak samo fascynujące jak szeroko pojmowana dziedzina natury. Można dziś zadawać sobie pytanie, czy sztuka oparta na cytacie i powtórzeniu, szczególnie motywów i stylistyk, które przytaczane są z twórczości innych autorów, a więc z utworów przynależnych do sfery kultury – nie jest przykładem naszego dystansu wobec natury i afirmacji tego, co wobec natury i świata przyrody jest tak naprawdę w znacznym stopniu odległe. Pomimo wszystkiego tego, o czym mowa była powyżej, artyści współcześni reprezentują bardzo zróżnicowane stanowiska dotyczące związków natury i kultury oraz własnych odniesień do wspomnianych

or its various other achievements, inscribed in the wider representations of its heritage are just as fascinating as the broadly understood field of nature. One can ask today whether art, based on quotation and repetition, especially of motifs and styles borrowed from other authors, and thus from works belonging to the sphere of culture is not an example of our distance to nature and the affirmation of what is really far away from the world of nature? And yet, in spite of all the above considerations, contemporary artists espouse a host of diverse opinions about the relationships of nature and culture and their own affinities to them; this is clearly shown at the “Two Horizons” exhibition held at the Herzberg am Harz Castle



Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

dziedzin, co daje o sobie wyraźnie znać także na wystawie *Dwa horyzonty*, zorganizowanej w Muzeum Zamku Herzberg am Harz. W projekcie tym wzięli udział: Rafał Boettner-Łubowski, Milan Cieslar, Joanna Imielska, Anna Jajor, Dáša Lasotová, Justyna Olszewska, Sonia Rammer, Magdalena Rucińska, Aleksandra Simińska, Anna Tyczyńska, Aleksander Woźniak oraz Zuzanna Andrzejczak i Filip Merski – przedstawiając prace edytowane w różnych mediach i w rozmaitych poetykach twórczych.

Rafał Boettner-Łubowski i Dáša Lasotová – to twórcy, którzy wydają się oddalać od natury i przede wszystkim skupiają się na dziedzictwie kulturowym i artystycznym jako inspiracjach do konstruowania własnych wypowiedzi z obszaru współczesnych sztuk wizualnych. Sytuację tego rodzaju wyczuwa się doskonale w serii kameralnych prac Lasotovej pod tytułem *Czytanie obrazu* – w serii, dla której swoistym „konceptualnym tworzywem” stała się stara, niemieckojęzyczna książka o sztuce, a tak naprawdę wybrane z niej i odpowiednio cytowane strony, zestawiane przez autorkę w nowych, intrygujących, kolażowych kompozycjach. Z zamieszczonych we wspomnianej „retro-publikacji” reprodukcji znanych dzieł malarskich Lasotová wycinała pewne fragmenty i tak „spreparowane ilustracje” nakładała na kolejne karty przytoczone z wymienionego wcześniej źródła, tyle tylko, że kolejne wspomniane tu strony eksponowały określony niemieckojęzyczny tekst. W efekcie finalnym w wyciętych otworach obok sfery obrazowej danych reprodukcji zaczynał ujawniać swoją obecność fragmentarycznie i w jakimś stopniu aleatorycznie przytoczony komponent werbalny. Autorka tak komentuje opisaną powyżej artystyczną sytuację: „powiązania zostały w tym przypadku naruszone i jednocześnie zachowane, a łączność [prezentowanych] morfologii systemów znakowych oferuje, poza innymi możliwościami, także perspektywę «dosłownej» [ich] interpretacji”*. W *Czytaniu obrazu* Lasotová bazuje przede wszystkim na przejawach historycznego dziedzictwa kulturowego, operuje artystycznym cytatem, intrygująco korespon-

Museum. Participants in this project were: Rafał Boettner-Łubowski, Milan Cieslar, Joanna Imielska, Anna Jajor, Dáša Lasotová, Justyna Olszewska, Sonia Rammer, Magdalena Rucińska, Aleksandra Simińska, Anna Tyczyńska, Aleksander Woźniak, Zuzanna Andrzejczak, and Filip Merski; their works represent a variety of media and creative poetics.

Rafał Boettner-Łubowski and Dáša Lasotová are artists who seem to distance themselves from nature and focus predominantly on cultural and artistic heritage as inspirational for constructing their own statements in contemporary visual arts. The situation of this kind can be felt perfectly in a series of intimate works by Dáša Lasotová titled “Reading a Picture” – a series for which an old German book about art became a kind of “conceptual material”, and which actually consists of selected pages taken out of it and arranged in new and intriguing collage compositions. Lasotová cut out some fragments from the reproductions of well-known paintings in the above-mentioned “retro-publication” and pasted such “rigged illustrations” on the next pages of the book, except that the subsequent pages mentioned here exhibited a specific German-language text. As a result, in the cut-out holes, apart from the images taken out of the reproductions, the verbal component, fragmentary and somewhat aleatorically quoted, began to surface. The Author comments on the above artistic situation as follows: *connections were violated in this case and at the same time preserved, and the connectivity of the [presented] morphology of character systems offers, among other possibilities, the perspective of their “literal” interpretation.** In “Reading a Picture”, Dáša Lasotová focuses primarily on the manifestations of historical cultural heritage, operates with an artistic quote, intriguingly corresponding to and subverting the practices of conceptual artists of the past century. It also provokes an intriguing, meta-thematic message of the “art for art’s sake”



Dáša Lasotová, *Čtení v obraze 1*, 2015, kolaž, 29,6 × 21 cm. Fot. Jiří Žižka
Dáša Lasotová, *Reading a Picture 1*, 2015, collage, 29,6 × 21 cm. Photo: Jiří Žižka

dując i polemizując zarazem z praktykami artystów konceptualnych minionego stulecia. Prowokuje również intrygujący przekaz autotematyczny typu „sztuka o sztuce”, dystansując się jednocześnie od radykalnych awangardowo-modernistycznych utopii i stereotypów poprzez otwarcie się na to, co niejednoznaczne i nacechowane tolerancją myślenia o rozmaitych przejawach dawnej i współczesnej kultury. Podobny sposób podejścia do zagadnień i tropów kulturowych reprezentuje twórczość Rafała Boettnera-Łubowskiego. Autor ten zaprezentował na wystawie *Dwa horyzonty* dwie kameralne realizacje: serię pięciu quasi-surrealistycznych obiektów rzeźbiarskich zatytułowanych *Hommage à Muybridge?* oraz grafikę cyfrową, stylizowaną na archiwalną, XIX-wieczną fotografię pod tytułem *Duchamp – próba archaizacji*. Cykl *Hommage à Muybridge?* zbudowany był na zasadzie „zatapiania” odlanych z brązu fragmentów ciała starej „lalki-zabawki” w granitowych kostkach brukowych. Zabiegi tego rodzaju animowały swoiste „wydostawanie się” i „ukrywanie się” motywu figuratywnego w kamiennych, surowych formach. Przewrotne zestawienie obiektów z omawianej serii z tytułem *Hommage à Muybridge?* (hołd dla Muybridge’a – autora XIX-

type, distancing herself from radical avant-garde-modernist utopias and stereotypes, through opening to the ambiguous and impacted by the tolerance of thinking about various manifestations of ancient and contemporary culture.

A similar approach to cultural issues and *topoi* is visible in the work of Rafał Boettner-Łubowski. This Author presented two intimate works at the “Two Horizons” exhibition: a series of five quasi-surrealist sculptural objects entitled “Hommage à Muybridge?” and digital graphics, deliberately rendered as an archival, nineteenth-century photograph, entitled “Duchamp - Attempt at Archaizing”. The “Hommage à Muybridge?” series was built on the principle of “immersing” bronze fragments of the body of an old “doll-toy” in granite paving stones. Such activities triggered a kind of “emerging” and “hiding” of the figurative motif in the raw shapes of stone. A subversive combination of objects from the series with the title “Hommage à Muybridge?” (an author of 19th-century sequential photographs showing stages of actual movement of people and animals) could lead to a lot of cultural observations



Rafał Boettner-Łubowski, *Hommage à Muybridge?*, 2004, 5 obiektów, brąz/granit, wys. ok. 35 cm, fot. archiwum artysty
 Rafał Boettner-Łubowski, *Hommage à Muybridge?*, 2004, 5 objects, bronze/granite, height about 35 cm. Photo: the artist's archive

-wiecznych sekwencyjnych fotografii ukazujących etapy realnego ruchu ludzi i zwierząt) – kreować mogło wiele kulturowych przemyśleń i refleksji, biorąc oczywiście pod uwagę niezwykle ważny dla emitowanych sensów znak zapytania, postawiony we wspomnianym tytule przez autora. Niewątpliwie warto wspomnieć również o tym, że praca Boettnera-Łubowskiego została poddana na wystawie *Dwa horyzonty* zaskakującej ekspozycyjnej re-edycji. Białe, niewielkie postumenty, na których zazwyczaj pokazywane są obiekty rzeźbiarskie z serii *Hommage à Muybridge?*, zostały bowiem ułożone przez autora w taki sposób, że zaczęły one funkcjonować, jak abstrakcyjno-geometryczna, „minimal-artowska” struktura przestrzenna, w której kierunki poziome i pionowe przecinają się pod kątem prostym w zdyscyplinowanym porządku stereometrycznym. Zestawienie takiego właśnie, wydawałoby się, formalistycznego układu z quasi-surrealistycznymi obiektami rzeźbiarskimi,

and reflections, of course taking into account the question mark placed in the above-mentioned title by the author, which is of prime importance for the message conveyed. Undoubtedly, it is worth mentioning that the work of Boettner-Łubowski at the “Two Horizons” show was submitted to a surprising re-edition of its display. White, small pedestals, on which the sculptural objects from the “Hommage à Muybridge?” series are usually shown, were arranged by the Author in such a way that they began to function as an abstractly geometric, “minimal-art” spatial structure, in which horizontal and vertical directions intersect at the right angle in a disciplined stereometric order. The juxtaposition of such a seemingly formalistic arrangement with quasi-surrealist sculptural objects, in which the “object” elements were confronted with non-figurative ones, could trigger further reflection on the

w których elementy „przedmiotowe” skonfrontowane zostały z pierwiastkami niefiguralnymi – inicjować mogło kolejne przemyślenia dotyczące problemów samej sztuki i jej rozmaitych, czasem zdecydowanie opozycyjnych sposobów pojmowania. Refleksję o sztuce kreowała również wspomniana nieco wcześniej praca *Duchamp – próba archaizacji*, w której Boettner-Łubowski poddał przeróbce reprodukcję fragmentu słynnej pracy Marcela Duchampa pod tytułem *Étant donnés...*, upodabniając ją do starej, sepiowanej, XIX-wiecznej fotografii.

Skojarzenia z quasi-surrealistycznymi fascynacjami i inwencjami artystycznymi – w większym jednak stopniu odnoszącymi się do przejawów natury niż w przypadku minimalizujących wspomniany obszar odniesień, omawianych wcześniej propozycji twórczych Dášy Lasotovej i Rafała Boettnera-Łubowskiego – zauważyć można było na wystawie w pracy *Człowiek, natura, kultura* autorstwa Anny Jajor – studentki studiów magister-

problems of the art itself and the multiple ways of its comprehension, sometimes decidedly opposed. Reflection on art was also provoked by the work “Duchamp - Attempt at Archaizing” mentioned earlier, in which Rafał Boettner-Łubowski processed the reproduction of a fragment of the famous work by Marcel Duchamp entitled “Étant donnés ...”, resembling an old, sepia, nineteenth-century photograph.

Associations with quasi-surrealist fascinations and artistic inventions, but to a greater extent referring to manifestations of nature than in the case of references minimizing the indicated reference area of the earlier discussed creative proposals of Dáša Lasotová and Rafał Boettner-Łubowski, can be noticed at the “Two Horizons” exhibition in the work “Man, Nature, Culture” by Anna Jajor - a graduate student at the Faculty of Art Education



Anna Jajor, *Człowiek, natura, kultura*, 2016, found objects, technika własna. Fot. archiwum artystki
 Anna Jajor, *Man, Nature, Culture*, 2016, found objects, own technique. Photo: the artist's archive

skich na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, związanej z Pracownią Rysunku profesor Joanny Imielskiej i doktor Sonii Rammer. Jej niezwykle poruszająca realizacja to trzy drewniane pudełka, w których eksponowane były stare „przedmioty znalezione”, na przykład fragmenty suchej kory drzew czy stare nasiona lub zasuszone liście, umieszczone czasem dodatkowo w szklanych fiolkach czy „ampułkach”. Tego rodzaju „obiektom” towarzyszyły wymowne, quasi-poetyckie teksty, „zapisane” przez autorkę na skrawkach czerpanego, pięknie „spatynowanego” papieru. Wspomniane pudełka były na wystawie *Dwa horyzonty* umieszczone w gablotach muzealnych, dostępnych w miejscu realizowania omawianej ekspozycji. Młoda artystka ciekawie komentuje swoją wypowiedź artystyczną, pisząc: „Moja praca pt. *Człowiek, natura, kultura* jest wynikiem inspiracji grą terenową, tzw. Geocachingiem. Nazwa gry oznacza skrytkę, tajemny schowek. Moja praca – to wariacja na temat znanej mi zabawy w przestrzeni, którą postano-

and Curatorial Studies of the University of the Arts in Poznań, connected to the Drawing Studio of Prof. Joanna Imielska and Dr. Sonia Rammer. This extremely moving work is composed of three wooden boxes in which old “found objects” were exhibited, e.g. fragments of dry tree bark, old seeds or dried leaves, placed sometimes additionally in glass vials or “ampoules”. Such “objects” were accompanied by eloquent, quasi-poetic texts, “written” by the Author on scraps of handmade, beautifully “patinated” paper. The boxes were at the “Two Horizons” exhibition placed in museum display cases, available at the venue of the exhibition. The young Artist interestingly comments on her artistic statement by writing: *my work “Man, Nature, Culture” was inspired by an outdoor game of Geocaching. The name of the game refers to a secret hiding place. My work - is a variation on the subject of an outdoor entertainment I know, which I decided to translate into the language of art.** Retro-sentimental collection



Anna Tyczyńska, *Epitafium – wianki*, 2008, technika własna, 30 × 30 cm. Fot. archiwum artystki
 Anna Tyczyńska, *Epitaph – wreaths*, 2008, own technique, 30 × 30 cm. Photo: the artist's archive

wiłam przełożyć na język sztuki”*. Retro-sentimentalna kolekcja „przedmiotów znalezionych”, zaproponowana przez Jajor, może zapraszać do rozmaitych rozważań, na przykład na temat przemijania, trwałości i ulotności przejawów natury, ale również silnie zakorzenionej w nas potrzeby korespondencji ze światem form naturalnych.

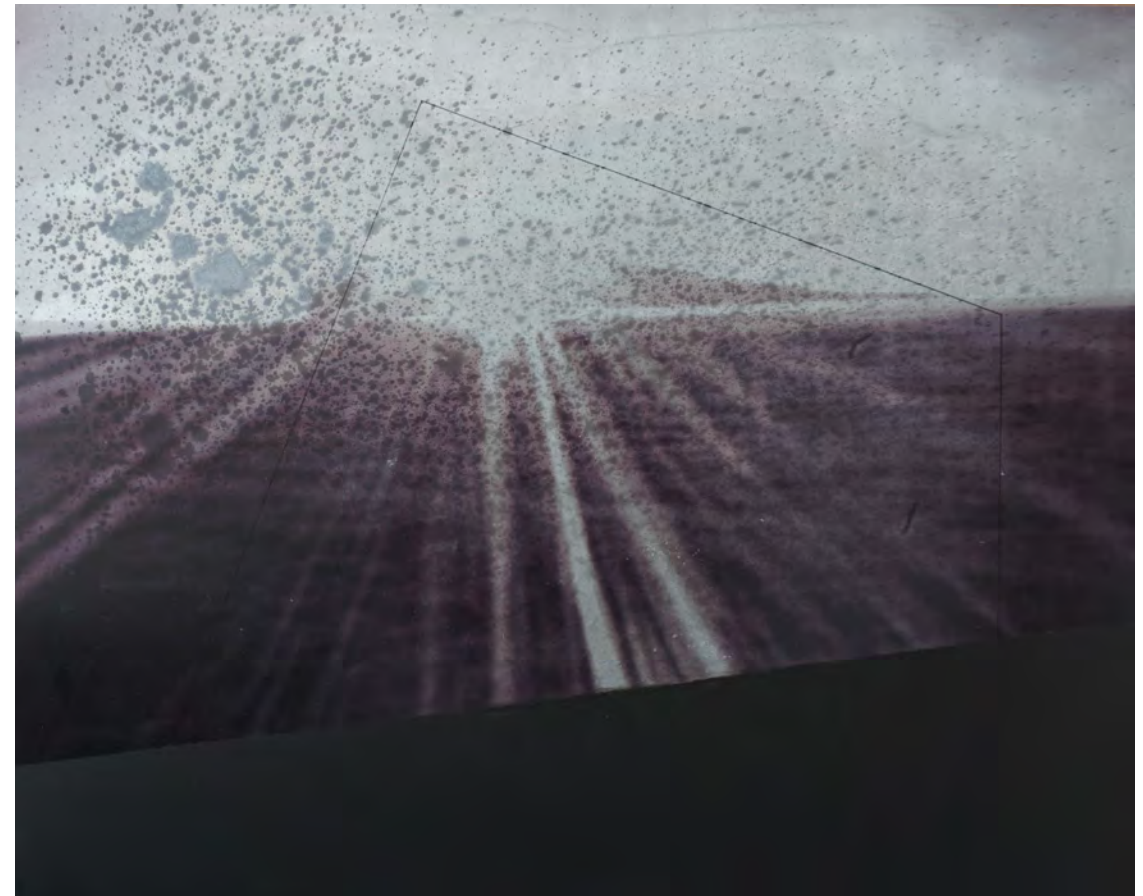
Nieco inaczej niż Anna Jajor konstruuje swoje wypowiedzi twórcze Anna Tyczyńska, Sonia Rammer i Justyna Olszewska. Artystki te, podobnie jak autorka omawianej wcześniej realizacji, starają się w indywidualny i w osobisty zarazem sposób łączyć w tworzonej

of “found objects” proposed by Anna Jajor - may provoke various considerations, for example on the subject of passing away, persistence and perishability of manifestations of nature, but also on the subject of the need to correspond with the world of natural forms that is deeply rooted in us.

Anna Tyczyńska. Sonia Rammer and Justyna Olszewska construct their creative statements a little differently than Anna Jajor. These three artists, similarly to the Author of the aforementioned work, try to combine elements of references to nature or reflection about it in an individual

przez siebie sztuce elementy odniesień do natury czy też refleksji o niej z zanurzaniem się w subiektywnie wybierane problemy i wątki kulturowe, symboliczne bądź egzystencjalne. Różnica będzie w tym przypadku dotyczyć kwestii wyboru preferowanego medium oraz dyscypliny i klarowności tworzonej finalnie wypowiedzi artystycznej. Tyczyńska, Rammer i Olszewska chętnie posługują się niekonwencjonalnymi mediami: fotografią lub zapisem filmowym, tworząc prace o silnym potencjale emotywnym oraz wymownej i sugestywnej zarazem prostocie proponowanych artystycznych artykulacji. Wspomniany stan rzeczy z całą pewnością wyczuwa się w serii prac Anny Tyczyńskiej pod tytułem *EPITAFIUM/wianki*, stworzonej na podstawie potencjału fotografii – serii, która znakomicie prezentowała się na wystawie *Dwa horyzonty*. Artystka tak opisuje założenia i specyfikę stworzonego przez siebie zestawu niekonwencjonalnych obrazów: „Prace prezentowane na wystawie są częścią cyklu [...] rozpoczętego w 2008 roku i kontynuowanego do dzisiaj. [Jego] tytuł nawiązuje do płyt epitafijnych [...], umieszczanych w kościołach katolickich oraz cmentarzach parafialnych, na których częstokroć pojawiały się dekoracyjne motywy roślinne w postaci wianków, wieńców oraz [roślinnych] girland. Motyw kwiatów i wieńców jest doskonale znany w tradycji malarstwa europejskiego, zwłaszcza w malarstwie holenderskim, a dekoracyjna forma oprócz symboliki poszczególnych roślin [...] odwołuje się przede wszystkim do śmierci, nieuchronnego końca, ku któremu zmierza każdy człowiek i cała natura”*. Kameralne prace Tyczyńskiej przedstawiające skromne, roślinne wianki – kompozycje będące najczęściej czarno-białymi przedrukami autorskich fotografii artystki na transparentnej folii, odpowiednio oprawione i znakomicie wyeksponowane na samej wystawie – zapraszały do refleksyjnego, bliskiego kontaktu, nawiązując zarazem interesujący dialog z pracą Jajor, umieszczoną w tym samym pomieszczeniu ekspozycyjnym. Podobnie „refleksyjne” reakcje odbiorców mogły wzbudzać prace Rammer,

and personal way, with immersion in subjectively chosen problems and cultural, symbolic, cultural or existential aspects. In this case, the difference concerns the choice of the preferred medium and the discipline and clarity of the ultimate artistic expression. Tyczyńska, Rammer and Olszewska are eager to use unconventional media: photography or film recording, creating works with a strong emotive potential and the eloquent and evocative simplicity of the proposed artistic articulations. The above is certainly felt in the series of works by Anna Tyczyńska titled “EPITAPH / Wreaths”, created on the basis of the potential of photography – a series which presented great at the “Two Horizons” exhibition at the Herzberg am Harz Castle Museum. The Artist describes the assumptions and the uniqueness of a set of unconventional paintings created by herself: *the works presented at the exhibition are part of a cycle (...) conceived in 2008 and continued to this day. [Its] title refers to epitaphs (...), mounted in Catholic churches and parish cemeteries, with frequent decorative floral motifs in the form of small and big wreaths and garlands. The motif of flowers and wreaths is well known in the tradition of European painting, especially in Dutch painting, and the decorative form, in addition to the symbolism of particular plants (...) refers primarily to death, the inevitable end to which every man and nature is headed.** The intimate works of Anna Tyczyńska, presenting modest, floral wreaths, compositions that are mostly black and white reprints of the Author’s photographs, placed on a transparent foil, properly framed and perfectly exposed at the exhibition - invited viewers to a reflective, close contact - at the same time establishing an interesting dialogue with the work of Anna Jajor, on display in the same exhibition room.



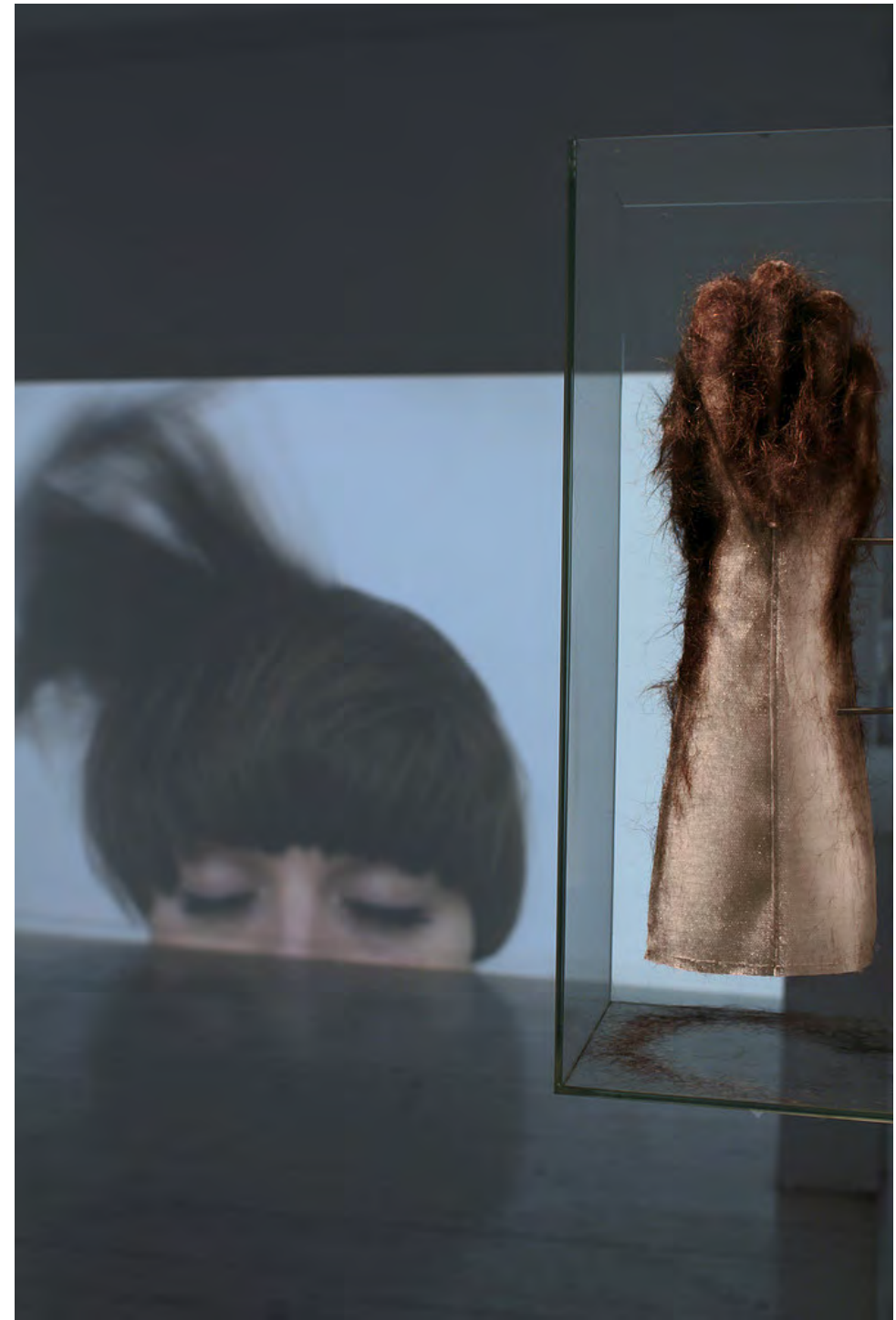
Sonia Rammer, *Kroniki islandzkie*, 2016, technika własna, 40 × 50 cm. Fot. archiwum artystki
Sonia Rammer, *Icelandic Chronicles*, 2016, own technique, 40 × 50 cm. Photo: the artist's archive

zatytułowane odpowiednio: *Kroniki islandzkie* oraz *Kamienie*, które według deklaracji samej autorki są: „częścią wieloelementowej opowieści, w której ukazana została niesymetryczna relacja zachodząca między człowiekiem a naturą. W zależności tej natura jest «bezmąslna» i pomimo tego, a może właśnie dlatego, człowiek jest wobec niej bezsilny. W XXI wieku życie na wyspie jest znośne, niemożliwe jest jednak przechytzenie rytmu nocy i dnia polarnego. Nie wszystko znajduje się w zasięgu wpływu człowieka, a na Islandii można ową «bezsilność» zrozumieć lepiej”*. Artystka

Similar “reflexive” reactions of viewers could be caused by the works of Sonia Rammer, entitled “The Icelandic Chronicles” and “Stones” respectively, which, by the Author’s own admission, are: *a part of a multifaceted story in which the asymmetrical relationship between man and nature is shown. In this relationship, nature is “thoughtless” and nevertheless, or perhaps because of this, man is powerless against it. In the 21st century life on the island is bearable, but it is impossible to outwit the rhythm of the night and the polar day. Not everything is in the range of human*

stwierdza również, że: „obserwacja islandzkiego pejzażu – wiecznie niezachodzącego słońca, mgły, kontrastów, srebrzystego oceanu – skłoniła [...] [ja] do wyboru [określonej] techniki i materiału. Blacha «zadrukowana» wykonanymi na wyspie fotografiami otworkowymi, uzupełniona o rysunek i inne kolażowe elementy – wydaje się oddawać wrażenie ruchu i przemieszczającego się światła. Obiekty będące częścią cyklu – naturalne kamienie, uzupełnione o brakujące sztuczne połówki – przypominają [natomiast] o bezsensowności imitowania natury”*. Można zaryzykować stwierdzenie, że Tyczyńska i Rammer są w wielu swoich realizacjach niejako „ukryte za swoim dziełem”, czyli mówiąc nieco inaczej: nie eksponują w sposób zauważalny własnej osoby, własnego wizerunku oraz nie czynią własnego ciała tworzywem swoich wypowiedzi artystycznych – takie przekonanie mogły potwierdzać w znacznym stopniu ich prace zaprezentowane na wystawie w Muzeum Zamku Herzberg am Harz. Nieco inaczej natomiast wspomniana kwestia prezentuje się w twórczości Olszewskiej. Artystka ta w wielu przypadkach bazuje w swojej twórczości na działaniach performatywnych, w których jej własne ciało staje się istotnym tworzywem dla podejmowanych działań artystycznych. Są one odpowiednio „dokumentowane” przez autorkę przy użyciu mediów fotografii bądź filmu. „Dokumentacja” tego rodzaju funkcjonuje w wielu przypadkach na zasadzie równoprawnej wobec wcześniej podjętych inicjatyw twórczych – wypowiedzi artystycznej. Na wystawie Olszewska pokazała pracę, która mieściła się w ramach opisanej powyżej poetyki – realizację z 2016 roku pod tytułem *Autotomia*. Dla wspomnianej wypowiedzi artystycznej niezwykle ważne jest znaczenie jej tytułu. Autorka na podstawie encyklopedycznej noty tak przybliżyła nam zawartość semantyczną pojęcia, stanowiącego nazwę jej realizacji: „autotomia [...] – [to] odruch odrzucania części ciała przez zwierzęta. Autotomia jest najczęściej reakcją obronną; odrzucona część na

influence, and in Iceland you can understand this “powerlessness” more acutely. The Artist also states that: observation of the Icelandic landscape – the never setting sun, fog, contrasts, the silvery ocean – prompted the choice of [specific] techniques and materials. The sheet “printed” with pinhole photographs taken on the island, supplemented with a drawing and other collage elements – seems to give the impression of movement and moving light. The objects of the cycle – natural stones, supplemented with missing artificial halves – bring to mind the pointlessness of imitating nature.* One can risk the statement that Anna Tyczyńska and Sonia Rammer are somewhat “hidden behind their work” in a lot of their realizations, in other words, they do not visually notice their own person, their own image, and do not make their own body the material of their own artistic expression – such a belief could be confirmed to a large extent by their works presented at the “Two Horizons” exhibition. The above issue is addressed a bit differently in the work of Justyna Olszewska. This Artist in many cases bases her work on performative activities in which her own body becomes an important material for the artistic activities undertaken. These activities are often also appropriately “documented” by the Author, who uses the capacity of photography or film. “Documentation” of this kind functions in many cases on an equal basis to previously undertaken creative initiatives – artistic expression. At the “Two Horizons” exhibition, Justyna Olszewska showed her 2016 work entitled “Autotomy”, which was within the framework of the above-described poetics. The title of the work is of prime importance. On the basis of an encyclopaedic entry, the Author brings us closer to the semantic content of the term which appears in the title of her work: autotomy (...) – a reflex of a body part rejection by animals. Autotomy is the most common defensive reaction; the rejected part generally regenerates, but does not reach its original size; the animal usually loses the possibility of re-autotomy; animals with the ability*



Justyna Olszewska, *Autotomia*, 2016, video, obiekt, 55 × 24 × 20 cm. Fot. archiwum artystki
Justyna Olszewska, *Autotomy*, 2016, video, object, 55 × 24 × 20 cm. Photo: Justyna Olszewska

ogół się regeneruje, nie osiąga jednak pierwotnych rozmiarów; osobnik zazwyczaj traci możliwość ponownej autotomii; zwierzęta mające zdolność autotomii wykazują morfologiczne przystosowanie do tego procesu, np. w ogonie jaszczurek występują silne pierścienie mięśniowe, których zaciśnięcie powoduje odrzucenie ogona z jednoczesnym zamknięciem naczyń krwionośnych^{*}. *Autotomia* Olszewskiej składa się z dwóch ważnych elementów: obiektu – białej rękawicy z wszytymi rzepami, do których przyczepione są pasma ciemnych kobiecych włosów –eksponowanego zazwyczaj w niewielkiej szklanej gablocie oraz z filmu wideo, który przedstawiał „samo-pozbawianie” się przez autorkę włosów za pomocą wspomnianego wcześniej „narzędzia” performatywnego działania. W kameralnej sali Muzeum Zamku Herzberg am Harz Olszewska pokazała swoją realizację w nietypowy sposób. „Obiekt-rękawica” został ułożony, niczym w sarkofagu, w muzealnej, sporych rozmiarów, horyzontalnej gablocie, natomiast niewielki monitor, na którym emitowany był film stanowiący istotną część omawianej pracy – został niejako „ukryty” w ramach niskiej perspektywy ekspozycyjnej, niemalże na poziomie podłogi ekspozycyjnego pomieszczenia. Zabiegi te – po części podyktowane zastanymi warunkami ekspozycyjnymi – prowokowały jednak dodatkowy wymiar niepokoju emocjonalnego oraz efektu „zaskoczenia”, które towarzyszyć mogły recepcji tego i tak niezwykle intrygującego dzieła sztuki, które w przewrotny sposób odnosiło się do sfery inspiracji sferą naturą i światem przyrody.

Podążając dalej wspomnianym tropem, można zauważyć, że prace Milana Cieslara i Joanny Imielskiej także są w pewnym stopniu niejednoznaczne, jeśli chodzi o swoje relacje wobec natury. Cieslar tworzy ostatnio obrazy, które powstają na zasadzie pokrywania istniejących już kompozycji malarskich jego autorstwa warstwą białej farby. Wspomniany trop wydaje się rozstrzygnięciem koncepcyjnym niemającym zbyt wiele wspólnego ze światem natury, a jednak, jak deklaruje

*to autotomy show morphological adaptation to this process, e.g. in the tail of lizards there are strong muscle rings, which tighten the tail and close the blood vessels.** „Autotomy” by Justyna Olszewska consists of two important elements: the object - a white glove with sewn Velcro strips, to which strands of dark female hair are attached - an object, usually displayed in a small glass case; and a video that depicted how the Author herself got rid of her hair using the previously mentioned “tool” of performative action. In the small hall of the Herzberg am Harz Castle Museum, Justyna Olszewska showed her work at the “Two Horizons” exhibition in an unusual way. The “Object-glove” was arranged, like in a sarcophagus, in a museum, large-scale display cabinet, while a small monitor, on which a film – a significant part of the work – was screened – was somewhat “hidden” in the low exhibition perspective, almost at the level of the exhibition floor of the room. These measures, in part due to the existing exhibition conditions, however, provoked an additional dimension of emotional anxiety and the effect of “surprise”, which could be accompanied by the reception of this extremely intriguing work of art, which perversely referred to the sphere of inspiration by the works of nature.

Following this line, we can see that the works by Milan Cieslar and Joanna Imielska are also somewhat ambiguous when it comes to the relations to nature. Milan Cieslar has recently created paintings by coating earlier paintings of his authorship with a layer of white paint. The aforementioned clue appears to be a conceptual solution that has little in common with the world of nature, and yet, as the Author himself declares: *this procedure is inspired by among other things, [real] landscapes, [...] [whose images] were fixed through digital photographs.** Images by Cieslar give the impression of abstract painting structures, but they are not formalistic, let alone merely aesthetic in their potential scope of influence. Their “white spots” - so evocatively conquering the remains of colourful,



Milan Cieslar, *Zakryte bielą*, 2016, akryl na płótnie, 120 × 90 cm. Fot. archiwum artysty
Milan Cieslar, *Covered with White*, 2016, acrylic on canvas, 120 × 90 cm. Photo: the artist's archive

sam autor: „Zabieg ten inspirowany jest między innymi przez [realnie istniejące] krajobrazy, [...] [których wizerunki] utrwalone [zostały] za pomocą fotografii cyfrowej”*. Obrazy Cieslara sprawiają wrażenie abstrakcyjnych malarskich struktur, jednak nie są one formalistyczne ani tym bardziej li tylko estetyczne w swych potencjalnych zakresach oddziaływania. Ich „białe plamy” – tak sugestywnie podbijające pozostałości barwnych, często bardzo intensywnych zestawień kolorystycznych pierwotnych kompozycji pikturalnych – są również wymowne w wymiarze symbolicznym oraz kojarzyć się mogą z upływem czasu i strefami „niepamięci”, które „pochłaniać” mogą tak wiele przejawów otaczającego nas świata, zapewne także i tego związanego z szeroko rozumianymi przestrzeniami natury. Taki sposób odczytywania obrazów czeskiego malarza wydaje się szczególnie ciekawy w przypadku ich obecności na wystawie *Dwa horyzonty* w bezpośrednim sąsiedztwie omawianych już wcześniej prac Tyczyńskiej i Jajor. Bo czyż pomimo różnic medialnych i ewidentnych odmienności stylistycznych – propozycje wspomnianych autorek i autora nie nawiązują ze sobą dyskretnego emotywnego i treściowego zarazem dialogu? Zapewne tak, co możliwe było dzięki adekwatnej strategii ekspozycyjnej, podjętej przez kuratorki całości omawianego tu przedsięwzięcia: Joannę Imielską i Sonię Rammer, które były również jego aktywnymi artystycznymi uczestniczkami. Powracając jednak do omawiania określonych dzieł zaprezentowanych na wystawie, warto przypomnieć, że Imielska jest autorką prac o abstrakcyjnym charakterze, w których ogromne znaczenie odgrywa symboliczny i strukturalny porządek geometrii. Czasem jednak odnaleźć można w jej dziełach także motywy kojarzące się z naturą, na przykład odwzorowania unerwień liści czy też układy kojarzące się z kosmicznymi konstelacjami i gwiazdozbiorami. Imielska zainteresowana jest fenomenem czasu – linearnego, cyklicznego, osobistego czy wewnętrznego – co także, na niedostłownych i abstrakcyjnych zarazem zasadach, zdaje się wiązać

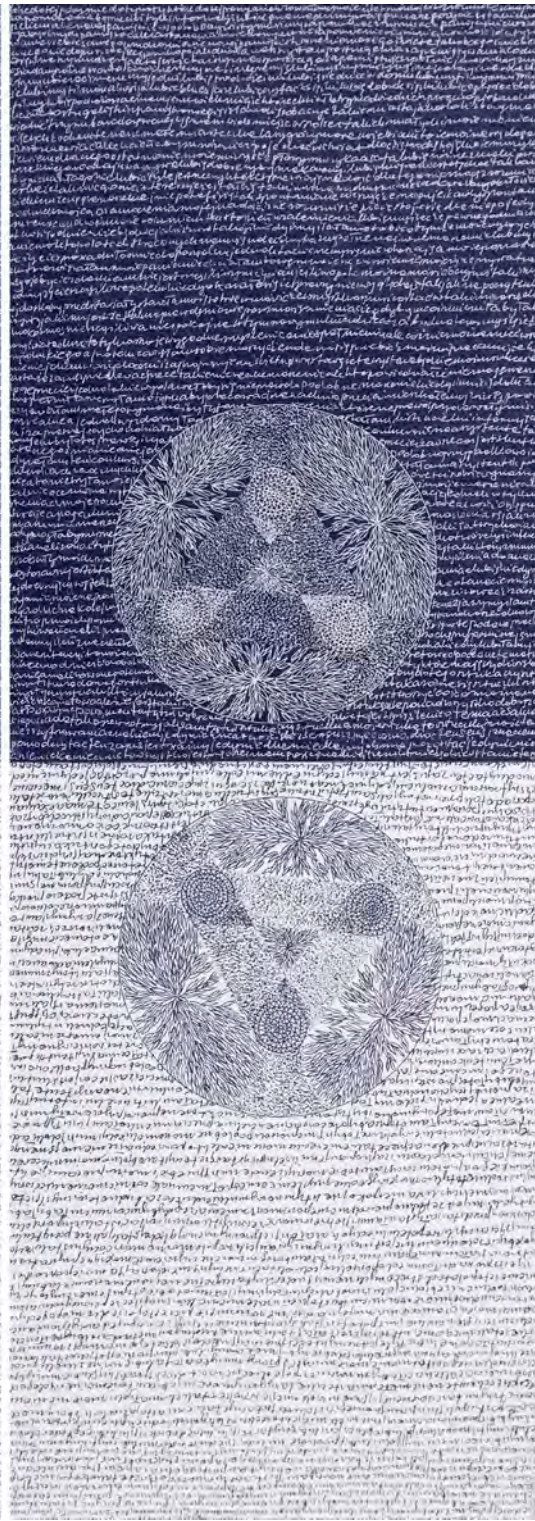
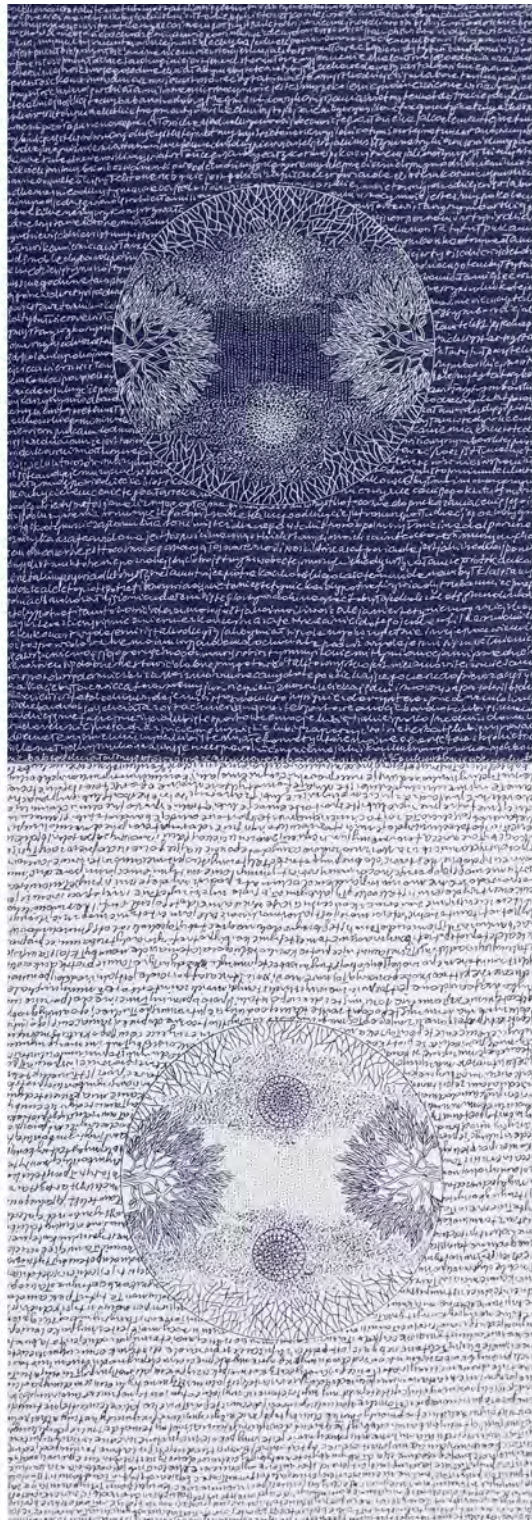
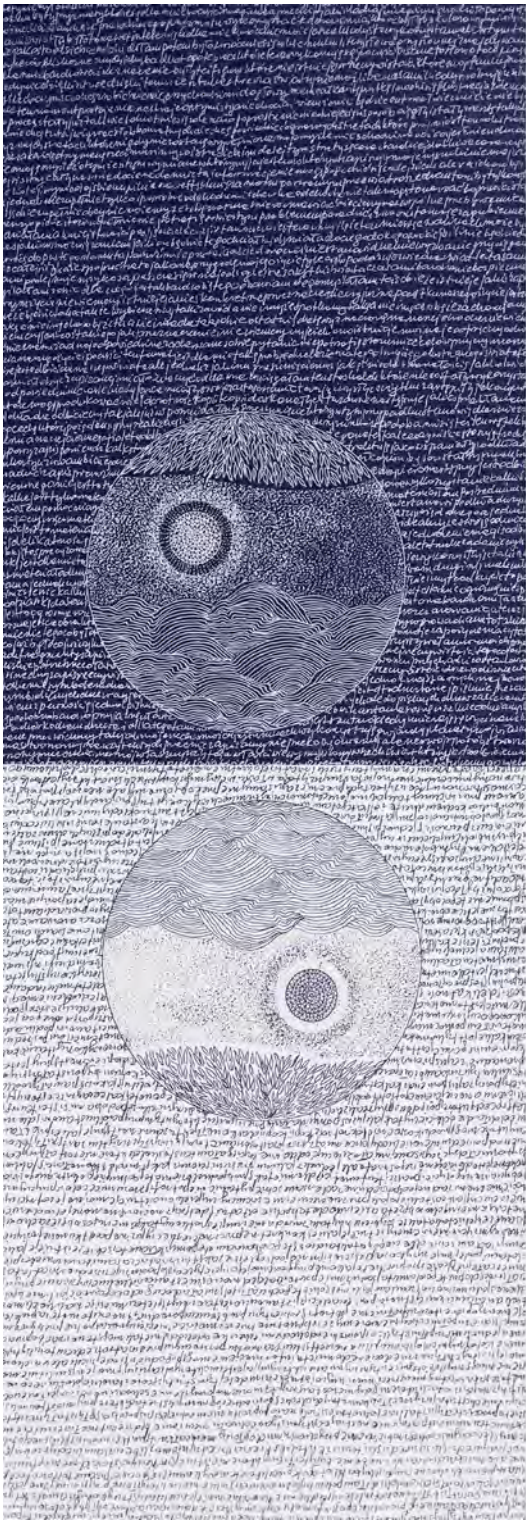
often very intense colour combinations of the original pictorial compositions - are also meaningful in a symbolic dimension, and they can be associated with the passage of time and the areas of “oblivion” that can “absorb” so many manifestations of the world around us, probably also related to the broadly understood spaces of nature. Such a way of reading pictures of a Czech painter seems particularly interesting in the case of their presence at the “Two Horizons” exhibition in the immediate vicinity of works by Anna Tyczyńska and Anna Jajor, discussed above.

Because, despite the differences in the media and evident stylistic divergences - the proposals of the mentioned Authors do refer to a discreet, emotive and meaningful dialogue. This was possible thanks to the adequate exhibition strategy of the curators of the whole project discussed here, namely: Joanna Imielska and Sonia Rammer, who were also the show’s active artistic participants. Returning, however, to discussing specific works presented at the “Two Horizons” exhibition, it is worth recalling that Joanna Imielska is the author of abstract works in which the symbolic and structural order of geometry plays a huge role. Sometimes, however, you can find in her works also the motifs associated with nature, for example, renditions of leaf veins, or systems associated with cosmic constellations. Imielska is interested in the phenomenon of time - linear, cyclic, personal or internal - which also seems to relate her works to certain rhythms of functioning on non-literal and absurd principles of nature and human life. The Artist comments on her attitude towards nature as a source of her own creative inspirations: *Nature has always fascinated me and has been one of the most important artistic inspirations for me. The words of Piotr Potworowski are a crucial motto: “I see the frightful presumption of a human being who thinks that he can only create from inside, without the help of the surrounding nature”. [Myself], however, I never paint my paintings directly outdoors; I contemplate*

jej prace z pewnymi rytmemi funkcjonowania natury i egzystencji człowieka. Artystka tak komentuje swój stosunek wobec natury i przyrody jako źródeł własnych twórczych inspiracji: „Zawsze fascynowała mnie natura i do tej pory stanowi dla mnie jedną z najważniejszych inspiracji artystycznych. Bardzo ważnym mottem są dla mnie słowa Piotra Potworowskiego: „Dostrzegam przerażającą zarożumiałość człowieka, który mniema, że może tworzyć tylko z [własnego] wnętrza, bez pomocy otaczającej go natury”. [Sama] jednak nigdy nie maluję swoich obrazów bezpośrednio w plenerze, naturę kontempluję, a [...] praca [nad obrazem czy rysunkiem] odbywa się według następującego schematu: obserwacja – doświadczenie – wygaszanie – zapominanie – przywracanie na nowo w zupełnie nowej perspektywie. Czasami odnoszę wrażenie, że moment zauroczenia jakimś zjawiskiem czy miejscem, przy takim sposobie pracy, ucieka bezpowrotnie, że nie da się już go odtworzyć, ale z drugiej strony otwiera [...] [to] przede mną nieograniczone pole wyobraźni [lub jak bardzo trafnie ujęła to Ewa Urbańska]: drogę „od natury do jej istoty, od opisu malarskiego, opartego na widzeniu i odczuwaniu do opisu bardziej filozoficznego [w charakterze]”*. Na wystawie *Dwa horyzonty* Imielska zaprezentowała kameralne rysunki o zaskakujących tytułach: *A jednak Ziemia posiada swoje odbicie we Wszechświecie, Mleczna droga, Odkryto nową planetę czy Nowe planety Skela i Akip*. Wymienione tu prace traktować można jako imaginacyjne odniesienie się autorki do „kosmicznych przestrzeni Uniwersum” jako próby tworzenia „symulowanych, alternatywnych opowieści” o przestrzeniach człowiekowi bezpośrednio niedostępnych, a także jako poszerzanie granic świata „poziamejskiej natury”. Rysunki te z jednej strony są na wskroś współczesne, choć aluzyjnie przypominają też tajemnicze wykresy z prastarych ksiąg czy „magicznych traktatów astronomicznych”, a z drugiej z pewnością ukazują nam nietypowy stosunek artystki wobec natury i wybranych wątków fascynującego ją dziedzictwa kulturowego.

*nature, and (...) work [on a picture or drawing] takes place according to the following pattern: observation - experience - extinguishing - forgetting - restoring in a completely new perspective. Sometimes I get the impression that the moment of infatuation with a phenomenon or place, with this way of work, escapes irretrievably, that it cannot be recreated, but on the other hand this opens up an unlimited field of imagination [or, as aptly captured by Ewa Urbańska]: the path “from nature to its essence, from the description of painting, based on seeing and feeling, to a more philosophical description”.** At the “Two Horizons” exhibition Joanna Imielska presented intimate drawings with surprising titles: “And Yet the Earth Has its Reflection in the Universe”, “The Milky Way”, “Discovery of a New Planet”, and “New Planets Skela and Akip”. The works mentioned here can be treated as the Author’s imaginative references to the “cosmic spaces of the Universe”, as attempts to create “simulated, alternative tales” about the spaces inaccessible to human beings, as well as the expansion of the borders of the world of “extraterrestrial nature”. These drawings, on the one hand, are thoroughly contemporary, although they are allusively reminiscent of mysterious charts from ancient books or “magical astronomical treaties” and certainly show us the Artist’s unusual attitude to nature and selected themes of the cultural heritage that fascinates her.

Joanna Imielska, Odkryto nową Planetę 1, 2016, kalka, papier, cienkopis, cztery prace 20 x 85 cm. Fot. Szymon Kalmuczak
Joanna Imielska, Discovery of a New Planet 1, 2016, carbon paper, paper, fineliner, 20 x 85 cm (4 x).



Twórczości Aleksandry Simińskiej także nie sposób łatwo i jednoznacznie sklasyfikować. Jest ona bowiem niejasna chociażby wobec założeń samej tradycji mimesycznej. Z jednej strony artystka tworzy rysunki zbliżające się do granic abstrakcji, z drugiej natomiast kompozycje pejzażowe, w których nawarstwione zostały rozmaite rozpoznawalne dla nas motywy, w taki jednak sposób, że nie można mówić w tym przypadku o przedstawieniach o cechach iluzjonistycznych, a raczej quasi-surrealistycznych. Na wystawie *Dwa horyzonty* szczególne wrażenie kreował obraz olejny zatytułowany *Drzewo Chrztu z pejzażem*, który stanowił swoistą parafrazę słynnego dzieła Piera della Francesca pod tytułem *Chrzest Chrystusa*, eksponowanego obecnie w National Gallery w Londynie. Simińska wyeliminowała postacie Aniołów, Chrystusa i Jana Chrzciciela – odwzorowując jedynie samą przestrzeń pejzażu znanego wczesno-nesansowego pierwowzoru. Poza tym „opustoszały wizerunek” krajobrazu zestawiała autorka z dodatkowymi przestrzeniami obrazowymi. Zabiegi tego rodzaju traktować można, z jednej strony, jako dyskretny „manifest autotematyczny”, wskazujący na hierarchię istotnych dla Simińskiej w malarstwie i w sztuce w ogóle wartości; z drugiej natomiast – jako antyiluzjonistyczne odniesienie się współcześnie działającej malarki do motywu pejzażu i pośrednio do potencjału samej natury. Subiektywizm, wizyjność, syntetyczne próby ukazywania określonych motywów, ale również metaforyczne i symboliczne konsekwencje wspomnianych cech malarskiego obrazu, konstruowanego w oparciu o pikturalne i kulturowe „widzenie” zjawisk, rzeczy i motywów, a nie „iluzjonistyczną dosłowność” ich odwzorowania – obecne były także w innych dziełach Simińskiej prezentowanych na wystawie.

Przekazy symboliczne i metaforyczne – tak ważne dla autorki *Drzewa Chrztu z pejzażem* – są również niezwykle istotne dla Magdaleny Rucińskiej. Artystka ta zainteresowana jest przede wszystkim człowiekiem, jego emocjami i przeżyciami wewnętrznymi, ale również kwestiami duchowymi i kulturowymi, rozpatrywanymi

The oeuvre of Aleksandra Simińska is equally impossible to classify clearly and unambiguously. It is unclear, if only in view of the assumptions of the mimetic tradition itself. On the one hand, there are drawings which come close to the limits of abstraction; on the other hand, landscape compositions in which various motifs recognizable to us have been accumulated in such a way that one cannot speak about illusion but rather about quasi-surrealism. A unique impression at the “Two Horizons” exhibition was triggered the Artist’s oil painting entitled “The Tree of Baptism with Landscape”, a kind of paraphrase of the famous work of Piero della Francesca entitled “Baptism of Christ”, currently exhibited at the National Gallery in London. Simińska eliminated the figures of the Angels, Christ and John the Baptist - depicting only the very space of the landscape of the famous early-Renaissance original. In addition, the “deserted image” of the landscape was juxtaposed with additional picture spaces. Measures of this kind can be treated, on the one hand, as a discrete “auto-thematic manifesto”, pointing to the hierarchy of values important for Simińska in painting and art in general; on the other hand, as an anti-illusionistic reference of the contemporary painter to the motif of landscape and indirectly to the potential of nature itself. Subjectivism, exposure, synthetic attempts to show specific motives, but also metaphorical and symbolic consequences of the aforementioned features of a painting image, constructed on the basis of pictorial and cultural “seeing” of phenomena, things and motifs, not “illusionistic literalness” of their mapping - were also evident in other works by Aleksandra Simińska presented by her at the “Two Horizons” show.

Symbolic and metaphorical messages, so important for the Author of “The Tree of Baptism with Landscape” - are also extremely important for Magdalena Rucińska. This Artist is primarily interested in humans, their emotions and inner experiences, but



Aleksandra Simińska, *Dyrygent*, olej na płótnie, 110 × 70 cm. Fot. archiwum artystki
Aleksandra Simińska, *Conductor*, oil on canvas, 110 × 70 cm. Photo: the artist's archive

jednak w kontekście zdecydowanie subiektywnych tropów i decyzji twórczych. Rozważania tego rodzaju stara się wkomponowywać w swoje kameralne rysunki i obrazy o ewidentnie osobistym i antynaturalistycznym zarazem charakterze. Rucińska na wystawie *Dwa horyzonty* pokazała prace, o których napisała również krótki tekst, swoisty autokomentarz. Jego fragmenty warto w tym momencie przytoczyć: „Seria *Niepokoje* to cykl prac, który pojawił się w mojej twórczości w 2015 roku i nadal jest w pewnym sensie otwarty i rozwija się. Mimo że prace zatytułowałam dopiero *ex post*, to w jakimś sensie – nie werbalizując swoich myśli – w procesie twórczym dążyłam do zgłębienia wieloznaczności, [jaka występuje] wokół relacji człowieka i przyległych do niego miejsc i przedmiotów. Chciałam przyrzeć się wnętrzu jako swoistemu przedłużeniu świadomości, woli człowieka. Wnętrze nie istnieje bowiem bez myśli o człowieku. Nigdy nie jest całkowicie neutralne, puste. Moje *Niepokoje* to kompozycje skromne. W pracach tych stosuję syntetyczne uproszczenia. Niektóre elementy kompozycyjne stają się swoistym znakiem czy symbolem, inne funkcjonują na zasadach metonimii lub metafory. Każdy z tych obrazów ma w sobie pewną tajemniczość, wieloznaczność, które inspirują mnie do kontynuowania cyklu. [Natomiast] *Nie-pokoje* to cykl, który postanowiłam w pewnym sensie oddzielić od serii omawianej wcześniej. Te zestawy prac różnią się nieco, myślę jednak, że [także] silnie ze sobą korespondują. Stąd zbliżone tytuły. W pracach z cyklu *Nie-pokoje* próbowałam pochylić się nad kwestią osławiania, udomowienia pojęć i zjawisk metafizycznych. Nawiązywałam w tych pracach do «świętych obrazów», które wiszą na ścianach we wnętrzach siedzib moich krewnych. [...] W [motywach] tych [...] pojawiają się postaci i gesty, bardzo brzemienne w znaczenia w kontekście kultury chrześcijańskiej. Dla moich krewnych są one jednak częścią codzienności – niezbędną i wskazującą na obecność pewnych wartości. Przede wszystkim wskazującą na obecność tego, co nie mieści się we wnętrzu – tego, co można by określić słowem «transcendencja»*.

also in spiritual and cultural issues, considered in the context of decisively subjective traces and creative decisions. Considerations of this kind are incorporated by the Author into her intimate drawings and paintings, which are evidently personal and anti-naturalistic at the same time. Rucińska at the “Two Horizons” exhibition showed the work about which she also wrote a short text, a kind of self-commentary, whose fragments are worth quoting at this point. The Artist writes in it for example: “*Anxieties*” is a series of works, which appeared in my art in 2015 and is still somewhat open and developing. Although I only titled it *ex post* in a sense - not verbalizing my thoughts - in the creative process I tried to explore the ambiguity around the relation of man and adjacent places and objects. I wanted to look at the interior as a kind of extension of human consciousness and will. The interior does not exist without thinking about human beings. It is never completely neutral and empty. My “*Anxieties*” are modest compositions. In these works, I use synthetic simplifications. Some compositional elements become a specific sign or symbol; others function on the principles of metonymy or metaphor. Each of these paintings exudes a certain mystery, ambiguity, which inspire me to continue the cycle. “*Un-settled*” is a cycle that I decided to separate in a sense from the series discussed earlier. These sets of works differ a bit, but I think that they [also] strongly correspond with each other. Hence, similar titles. In the works from the cycle “*Un-settled*” I focused on the matter of familiarising or domesticating metaphysical concepts and phenomena. In these works, I referred to the “holy images” that hang on the walls in the interiors of my relatives’ homes. (...) They feature figures and gestures pregnant in meaning in the context of Christian culture. For my relatives, however, they are part of everyday life - superfluous and indicating the presence of certain values. First of all, indicating the presence of what does not fit inside - what could be described by the word “transcendence”.* The above-mentioned statement undoubtedly helps to better understand the artistic fascinations of the



Magdalena Rucińska, *Nie-pokoje III*, 2017, akryl na płótnie, 40 × 40 cm. Fot. archiwum artystki
Magdalena Rucińska, *Anxieties III*, 2017, acrylic on canvas, 40 × 40 cm. Photo: the artist's archive

Zacytowana powyżej wypowiedź niewątpliwie pozwala lepiej zrozumieć fascynacje artystyczne autorki, pośrednio jednak zachęca ona również do poszukiwania innych ciekawych odniesień wobec tego, co przynależy do dziedziny kultury i tego, co kojarzy się z tradycją mimetyczną. Odniesienia tego rodzaju oraz powstające w ich obrębie niejasności i reinterpretacje zauważalne są z całą pewnością także w twórczości Aleksandra Woźniaka. Jego rysunki lub niewielkie obrazy z serii *Stills* – na przykład ekspozowana na wystawie praca zatytułowana *Wnętrze japońskie wg Ozu 2* – sprawiają wrażenie dzieł urzeczywistniających w subiektywny sposób założenia *mimesis*, choć sprawa jest i w tym przypadku o wiele bardziej złożona i niejednoznaczna. Artysta tworzy bowiem wspomniane przedstawienia na podstawie kadrów z wybranych filmów, co kreuje w jego sztuce „zapośredniczone” przedstawianie rzeczywistości poprzez pryzmat innego medium, ale również poprzez wzorce określonych przejawów dostępnego nam dziedzictwa kulturowego. Inspiracją fotografią lub kadrem filmowym jako kliszą, która wcześniej „zmumifikowała” widok danego przejawu rzeczywistości – oddala zazwyczaj artystę od tradycyjnego realizowania postulatów *mimesis* nawet wtedy, kiedy efekt takiego działania pozornie z poetykami mimetycznymi jest zgodny. Do czego zatem praktyka taka przybliża twórcę? Być może do coraz bardziej popularnej we współczesnej sztuce i kulturze inwencji cytacionistycznej? W wielu przypadkach pozwala ona przecież na sugestywne kreowanie nowych znaczeń pomiędzy przywoływanymi obrazami lub ich fragmentami. Ambicje takie nie są obce samemu Woźniakowi, który w pokazanej przez siebie w Muzeum Zamku Herzberg am Harz, niekonwencjonalnej „książce artystycznej” pod tytułem *Morze* pragnął poprzez formę takiej właśnie prezentacji autorskich rysunków uzyskać: „lepszą organizację materiału wizualnego oraz wywołać nowe sensy pomiędzy wyeksponowanymi w ten sposób obrazami”*.

Author, but indirectly, it also encourages the search for other interesting references to what belongs to the field of culture and what is associated with the mimetic tradition.

References of this kind and the ambiguities and reinterpretations arising within them are certainly also evident in works by Aleksander Woźniak. His drawings or small-size paintings from the series “Stills” – for example, the work at the “Two Horizons” show titled “Japanese Interior According to Ozu 2” – look like works that implement in a subjective way the assumptions of *mimesis*, although the case here is much more complex and ambiguous. The Artist creates the aforementioned works on the basis of frames from selected films, which creates in his art a “mediated” presentation of reality through the prism of a different medium, but also through patterns of specific manifestations of the cultural heritage available to us. Inspiration with photography or a film frame as a cliché which previously “mummified” the view of a given manifestation of reality – usually separates the artist from the traditional implementation of postulates of *mimesis*, even when the effect of such action is seemingly consistent with mimetic poetics. What does this practice bring the creator closer to? Perhaps, to the increasingly popular quotations used in contemporary art and culture? In many cases, it helps the suggestive creation of new meanings between the referenced images or their fragments. Such ambitions are not alien to Aleksander Woźniak himself, who in the Herzberg am Harz Castle Museum presented an unconventional “artistic book” entitled “Sea”. Through the form of such a presentation of original drawings, he tried to obtain: *a better organization of the visual material and new meanings between the images exposed in this way.**



Aleksander Woźniak, *Wnętrze japońskie wg Ozu 2*, 2016, tusz na papierze, na płótnie, 60 × 50 cm. Fot. archiwum artysty
Aleksander Woźniak, *Japanese Interior According to Ozu 2*, 2016, ink on paper, on canvas, 60 × 50 cm. Photo: the artist's archive



Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski, *Gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy*, 2017. Fot. Joanna Imielska
Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski, *The Ursa Major Constellation*, 2017. Photo: Joanna Imielska

Na zakończenie niniejszego tekstu warto podkreślić, że zdecydowanie odrębną w charakterze wypowiedzią artystyczną, zaprezentowaną na wystawie *Dwa horyzonty* była praca zatytułowana *Gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy*, stworzona w 2017 roku przez powstały specjalnie na potrzeby jej realizacji autorski duet: Zuzanna Andrzejczak i Filip Merski. Andrzejczak jest obecnie studentką Wydziału Architektury i Wzornictwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i studiuje między innymi w II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku prowadzonej przez doktor habilitowaną Annę Tyczyńską i asystent Justynę Olszewską. Merski natomiast to utalentowany muzyk, kompozytor i historyk sztuki. Założenia i specyfikę wspomnianej realizacji w niezwykle sugestywny

At the end of this text, it is worth noting that a very distinctive work presented at the “Two Horizons” exhibition was that entitled “The Ursa Major Constellation”, created in 2017 by the artistic duo set up specifically for the needs of its implementation: Zuzanna Andrzejczak and Filip Merski. Zuzanna Andrzejczak is currently a student at the Faculty of Architecture and Design at the University of the Arts in Poznań and is studying e.g. in the 2nd Interdisciplinary Drawing Studio run by Prof. Anna Tyczyńska and assistant Justyna Olszewska; Filip Merski is a talented musician, composer and art historian. The assumptions and specifics of the aforementioned work are presented in an extremely suggestive way by its

sposób przybliży nam jej współautor, pisząc: „Praca jest wizualno-dźwiękową reprezentacją gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy. Każdy z punktów [wizualnego wykresu, stworzonego przez Andrzejczak] przypisany jest odpowiednio konkretnej gwiazdzie gwiazdozbioru, a ułożone są one w kolejności od najlepiej do najmniej widocznej gołym okiem. Położenie tych punktów w pionie jest zależne od absolutnej wielkości gwiazdowej. Podczas pracy nad projektem wykres przekształcił się w skalę chromatyczną, a na wskutek tego przekształcenia powstała kompozycja dźwiękowa, w której cały zbiór został nadto podzielony na takty w metrum 4/4. Obserwując niebo z powierzchni Ziemi, widzimy gwiazdy

co-author: the work is a visual and sound representation of the constellation Ursa Major. Each of the points [of the visual graph created by Zuzanna Andrzejczak] is appropriately assigned to a specific star within the constellation, and they are arranged in order from the best to the least visible to the naked eye. The vertical position of these points is dependent on the absolute magnitude of the star. While working on the project, the chart turned into a chromatic scale, and as a result of this transformation, a sound composition was created, in which the entire collection was further divided into bars in the 4x4 meter. Observing the sky from the surface of the Earth, we see less and more bright stars, but because



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Joanny Imielskiej. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Joanna Imielska. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017;
prace: Aleksandry Simińskiej, Justyny Olszewskiej. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017;
works of: Aleksandra Simińska, Justyna Olszewska. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

mniej i bardziej jasne, ale ponieważ nie znamy naszej faktycznej odległości od nich, nie jesteśmy w stanie stwierdzić, z czego w rzeczywistości wynika ich obserwowalna jasność. Może ona być bowiem rezultatem ich bliskości do naszego Układu Słonecznego bądź też dużej jasności własnej. Aby dokonać obiektywnej oceny, należy przyjąć stałą wartość, którą w astronomii nazywamy jasnością absolutną, wyrażaną w magnitudo, a więc jasnością, jaką miałby obiekt oglądany z pewnej ustalonej odległości przy założeniu braku pochłaniania światła w przestrzeni międzygwiazdnej. Astronomowie przyjmują zwyczajowo, iż odległość ta wynosi 1 parsek. [...] Intuicja istnienia korelacji pomiędzy fenomenami na sferze niebieskiej a teorią muzyki sięga już czasów Pitagorasa, jednak najlepiej rozwinięta została przez późno-antycznego filozofa Boecjusza. Wyróżniając

we do not know our actual distance from them, we are unable to determine what their apparent brightness is due to. It may be the result of their proximity to our Solar System, or to their own high brightness. In order to make an objective assessment, one should assume a constant value, which in astronomy is called absolute brightness, expressed in magnitude - the brightness that the object would be viewed from a certain distance, assuming an absence of light absorption in the interstellar space. Astronomers usually assume that the distance is 1 parsec. (...) The intuition of the correlation between phenomena occurring in the celestial sphere and the theory of music dates back to the times of Pythagoras, but it was best developed by philosopher Boethius in late Antiquity. Distinguishing three types of music: musica instrumentalis (the music of musical instruments we know), musica



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

trzy rodzaje muzyki: *musica instrumentalis* (znanej nam słyszalnej muzyki instrumentów muzycznych), *musica humana* (muzyki duszy ludzkiej) oraz *musica mundana* (boskiej muzyki wszechświata) – Boecjusz szczegółowo opisuje te korelacje, nadając muzyce szczególną rolę w procesie poznawania i rozumienia rzeczywistości. Jego dzieło, dziś zapomniane, stanowiło niegdyś podstawę średniowiecznej teologii i scholastyki. Praca *Gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy* jest próbą nowego spojrzenia na zależność: sfera niebieska – obraz – dźwięk^{*}. Jest ona również z całą pewnością niekonwencjonalną próbą określania zaskakujących związków pomiędzy współczesną intermedialną wypowiedzią artystyczną, obejmującą swym zasięgiem artykulację wizualną i muzyczną, a dziedzinami liberalnie pojmowanych potencjałów szeroko rozumianych przestrzeni obszarów natury

*humana (music of the human soul) and musica mundana (divine music of the universe), Boethius describes these correlations in detail, giving music a special role in the process of cognition and understanding of reality. His work, today forgotten, was once the basis of medieval theology and scholasticism. The work Ursa Major Constellation is an attempt to look at the dependence: the celestial sphere - the image - the sound.** It is also for sure an unconventional attempt to determine the surprising relationship between contemporary intermedia art, covering its range of visual and musical articulation and the areas of liberally seen potentials of broadly seen space of nature and culture.

The works discussed in this text, so various in character, shown at the “Two Horizons” exhibition held in the Herzberg am Harz Castle Museum in 2017

i kultury. Omówione w niniejszym tekście, rozmaite w charakterze dzieła pokazane na wystawie *Dwa horyzonty*, zorganizowanej w Muzeum Zamku Herzberg am Harz w 2017 roku – z całą pewnością potwierdzają, że podjęła ona bardzo interesujący problem kuratorski, a propozycje zaproszonych do udziału w niej artystów i artystek reprezentują zarówno rozmaite media współczesnych sztuk wizualnych, jak i zróżnicowane poetyki czy zainteresowania twórcze. Problematyka omawianego projektu prowokować może wiele przemyśleń na temat potencjalnych związków natury i kultury. W wielu przypadkach związki takie mogą być nieuchwytnie przy powierzchownym oglądzie danego artystycznego zjawiska i objawiają swoją niekonwencjonalną obecność dopiero po bardziej wnikliwym zagłębieniu się w istotę danych wypowiedzi twórczych. Warto pamiętać także o tym, jak ważne wydają się dziś sytuacje „zapośredniczonych” kulturowo odniesień do świata natury oraz postawy artystyczne, w których sfera natury wydaje się wyraźnie „pomijana” jako dominujący obszar twórczych inspiracji. Najczęściej jednak związki natury i kultury są obecne w wielu poszukiwaniach współczesnych twórców, tyle tylko, że niekonieczne funkcjonować one muszą w tradycyjnej postaci i ujęciu. W tym momencie należałoby jednak podkreślić, że nie warto chyba tworzyć dogmatycznych typologii rodzajów artystycznych związków kultury i natury w poszukiwaniach działających dziś twórców, bowiem zawsze pojawić się może w ich działalności „coś”, co podważy skonstruowane przez nas, sztuczne teoretyczne wyjaśnienia i schematy. I w tym chyba tkwi też ogromna nadzieja na przyszłość: okazuje się bowiem, że sztuka, wbrew wszelkim pozorom, może nas ciągle jeszcze zaskakiwać swoimi potencjalnymi odkryciami i redefinicjami własnej istoty.

* Cytaty oznaczone symbolem * pochodzą z materiałów, udostępnionych przez kuratorki wystawy *Dwa horyzonty* – prof. Joannę Imielską i dr Sonię Rammer – materiałów, przygotowanych przez artystów i artystki, biorących udział we wspomnianej wystawie, specjalnie na potrzeby redagowania niniejszego tekstu.

certainly confirm that this show addresses a very interesting curatorial problem, and the proposals by the Artists invited to participate represent both various media of contemporary visual arts and varied poetics and creative interests. The issues raised in the project may trigger multiple reflections on the potential relationships of nature and culture. In many cases, such relationships may be elusive at first glance of a given artistic phenomenon and reveal their unconventional presence only after a more penetrating probing into the essence of given creative statements. It is also worth remembering the importance of the situations of culturally mediated references to the natural world and artistic attitudes in which the sphere of nature seems to be clearly “overlooked” as the dominant area of creative inspiration. Most often, however, relationships of nature and culture are present in many contemporary artists’ pursuits, even if they do not have to function in a traditional form and perspective. At this point, however, it should be emphasized that it is not worth creating dogmatic typologies of types of artistic relationships of culture and nature in the pursuits of artists who work today, because “something” can always emerge in their activities, which will undermine the artificial, theoretical explanations and patterns we construct. This is probably also a great hope for the future: it turns out that art, against all appearances, can still surprise us with its potential discoveries and redefinitions of its own essence.

* Quotations marked with the symbol * come from texts made available by the curators of the “Two Horizons” exhibition – Prof. Joanna Imielska and Dr. Sonia Rammer – these are materials prepared by the Artists participating in the exhibition, especially for the purpose of this text.



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017;
prace Magdaleny Rucińskiej, Rafała Boettnera-Łubowskiego. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017;
works of Magdalena Rucińska, Rafał Boettner-Łubowski. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017;
prace Aleksandra Woźniaka. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017;
works of Aleksander Woźniak. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017;
prace: Aleksandra Woźniaka, Rafała Boettner-Łubowskiego, Anny Tyczyńskiej. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017;
works of Aleksander Woźniak, Rafał Boettner-Łubowski, Anna Tyczyńska. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017, photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace: Anny Tyczyńskiej, Anny Jajor. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Anna Tyczyńska, Anna Jajor. Photo: Joanna Imielska



Dwa horyzonty, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy 2017; prace Anny Jajor. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Anna Jajor. Photo: Joanna Imielska

Sonia Rammer

**Kładąc się na
zielonej trawie życia**

Laying on the
Green Grass of Life



Tatry, Słowacja, okolice Chaty Téryego, 2017. Fot. Sonia Rammer
The Tatra Mountains, Slovakia, 2017, surroundings of Teryho Cottage. Photo: Sonia Rammer

Mikrokosmos to pojęcie zawierające w sobie przeciwieństwa. Jeśli kosmos tożsamy jest z wszechświatem (nauki ścisłe), czyli wszystkim, co istnieje fizycznie (czasem, przestrzenią, prawami fizycznymi, formami materii i energii), to wielki kwantyfikатор „wszystko” – może stwarzać wrażenie pozostawiania w sprzeczności z pojęciem „mikro”. Mikrokosmos jako idea całościowa odsyła do innego rejestru, zachęca do przybliżenia się i znalezienia zależności niezauważalnych na pierwszy rzut oka. Część staje się odbiciem czegoś znacznie większego, a relacje zachodzące w kosmosie wydają się bardziej zrozumiałe. Świadomość połączeń istniejących między mikro i makro stwarza raczej przyjemne poczucie komfortu związane z przynależnością. Jest się wtedy dzieckiem wszechświata, a gwiazdy wydają się być na wyciągnięcie ręki. Świat natury, choć nieprzewidywalny i olbrzymi, ściele łożę z zielonego mchu zapraszające do zanurzenia się w nim i do stania się właśnie częścią całości. Znika poczucie osamotnienia i wyobcowania, biegnie się z wiatrem, poddaje nurtowi rzeki. Rosnące zaufanie do świata pozwala na poczucie *flow*¹, a mniejszy poziom lęku poszerza możliwości twórcze². Ten na wskroś otwarty stosunek do „kosmosu” wywołuje stan „gąbczastości”, jednostka (również artysta) jest jak chłonna wszystko substancja, która absorbuje zarówno elementy przydatne, jak i nieprzydatne, tworząc pojemne i rozmyte kategorie pojęciowe³.

Przyznaję, że niezaplanowana zmiana nastawienia wobec świata wpłynęła w znaczący sposób na preferowany przeze mnie proces twórczy. Przeobrażenie

Microcosm is a concept that contains opposites. If the cosmos is identical with the universe (science), that is with everything that exists physically (time, space, physical laws, forms of matter and energy); it is a great “everything” quantifier – it may give the impression of being in contradiction to the concept of “micro”. The microcosm as a holistic idea refers to a different register, encourages to get closer and find dependencies that are not noticeable at first glance. A part becomes a reflection of something much bigger, and relations occurring in the cosmos seem to be more understandable. The awareness of the connections existing between micro and macro creates a rather pleasant sense of comfort associated with belonging. You are then a child of the universe, and the stars seem to be at hand. The world of nature, although unpredictable and enormous, makes the bed of green moss inviting you to immerse yourself in it and become, precisely, a part of the whole. The feeling of loneliness and alienation disappears, you are running with the wind, surrendering to the flow of the river. Growing trust in the world allows for a sense of “flow”¹, and the lower level of anxiety increases the creative possibilities². This thoroughly open attitude to the “cosmos” evokes a state of “sponginess”, the individual (also the artist) is like an all-absorbent substance that soaks up both useful and useless elements, creating capacious and blurred conceptual categories³.

I admit that the unplanned change of attitude towards the world has significantly influenced the creative process I prefer. I would describe the

1 Autorem koncepcji *flow* jest psycholog Mihály Csíkszentmihályi. *Flow* oznacza stan bliski euforii, pojawiający się w trakcie wykonywania czynności, w której jednostka jest całkowicie zaangażowana, jest im całkowicie oddana. Zob. M. Csíkszentmihályi, *Przepływ*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2005.
2 Zob. A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, rozdział 13, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2006.
3 Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Wydawnictwo GWP, Gdańsk 2001.

1 The author of the concept of *flow* is a psychologist Mihály Csíkszentmihályi. *Flow* means a state close to euphoria, which occurs when an individual is fully involved in activities in which he or she is completely devoted to them. See Mihaly Csíkszentmihályi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, 1990.
2 See: Abraham Maslow, *Motivation and Personality* (Chapter 13), New York: Harper and Brothers, 1954.
3 See: Edward Nęcka, *Psychologia twórczości* [Psychology of Creativity], Gdańsk: GWP, 2001.

określiłabym jako powrót do domu, do siebie, do czegoś zapomnianego i przypomnianego sobie na nowo. Spontanizność, ufność, otwartość to cechy, które najczęściej zanikają, a przynajmniej zostają osłabione w toku rozwoju i w zetknięciu z szeroko pojętym uspołecznianiem. Gorset powinności wyklucza szaleństwo... „Duże dziecko” – określenie raczej pejoratywne – oddaje uogólniony stosunek do dziecięcości dorosłego człowieka. Powaga, sformatowanie, odpowiedzialność, karność to cechy preferowane przez system. Jednostki „nieskrojone na miarę”, myślące po swojemu zawsze były niebezpieczne, rozsadały porządek, inicjowały zmiany, które z samego faktu zaistnienia budzą lęk. Lepiej jest nie zmieniać, nie tylko łatwiej, bo bez kosztów energetycznych, przede wszystkim chodzi jednak o pozostawanie w starych, dobrze schodzonych butach, których każdy milimetr jest znajomy, a tym samym – przewidywalny. Nowe niesie niepokój. Nowe objawia się różnie i wymusza zmianę perspektywy, przeorganizowanie. Bez podjęcia tego wyzwania nowe nigdy nie stanie się oswojone, będzie raczej uwierające, przeszkadzające, może stać się powodem wypalającej i niekonstruktywnej walki. Czy zatem nowe jest zawsze tożsame z lepszym? Historia nie legitymizuje tego rodzaju uproszczenia. Kiedy mówi się o rozwoju w sensie psychologicznym, podkreśla się znaczenie nowych sytuacji – wyzwań wymuszających niejako konieczność przeorganizowania starych struktur⁴. Podobne zdanie można by zastosować do określenia charakteru procesu twórczego, którego zmiana może być podyktowana dopływem nowych bodźców.

Moje „nowe”, a właściwie „nowo-stare” związane jest z podróżowaniem, które nie ma nic wspólnego z ofertą *all inclusive*. Docieranie do mniej lub bardziej odległych miejsc wiąże się z samotnym przemierza-

4 Zob. A.I. Brzezińska (red.), *Psychologiczne portrety człowieka. Praktyczna psychologia rozwojowa*, rozdział 1, 2, Wydawnictwo GWP, Gdańsk 2015.

transformation as a return to home, to myself, to something forgotten and recalled again. Spontaneity, trust, openness are the features that most often disappear, or at least are weakened, in the course of development and in contact with the broadly understood socialization. The corset of duties excludes madness... A “big child” – rather a pejorative term, reflects an adult’s generalised approach to the childhood. Seriousness, formatting, responsibility, discipline are the features preferred by the system. Individuals who are “not tailor-made”, thinking their own way, were always dangerous, destroying the order, initiating changes that arouse fear from the very fact of their existence. It is better not to change, not only easier because without energy costs, but above all the point is to remain in old, well-worn shoes, every millimetre of which is familiar, and thus predictable. The new carries anxiety. The new manifests itself differently and forces the change of perspective, reorganization. Without taking up this challenge, the new will never become familiar, it will rather be uncomfortable, disturbing, it may become a reason for a vicious and unconstructive fight. Is the new always identical with the better? History does not legitimise this kind of simplification. When we talk about development in the psychological sense, the importance of new situations–challenges is stressed, forcing us in a way to reorganize old structures⁴. A similar sentence could be used to define the character of the creative process whose change can be determined by the inflow of new stimuli.

My “new”, or rather “new-old” is connected with travelling, which has nothing to do with the all-inclusive offer. Reaching more or less distant

4 See: Anna Izabela Brzezińska (ed.), *Psychologiczne portrety człowieka Praktyczna psychologia rozwojowa* [Psychological Portraits of Man. Practical Developmental Psychology] (Chapter 1, 2), Gdańsk: GWP, 2015.

niem świata z plecakiem. Fizyczne doświadczenie drogi, które wydaje się z gruntu rudymenarne, jest esencją moich podróży. Odczuwanie ciała i jego ograniczeń, mozół przemierzania szlaku, konfrontowanie się z nieprzewidywalnością natury, która wymusza czujność, elastyczność i pokorę, jest tym, co mnie nieustająco motywuje do podejmowania wyzwań. Fizyczne i mentalne doświadczenia gromadzone podczas podróżowania są zaczynem najważniejszych dla mnie cykli prac.

Myśląc o procesie twórczym, trudno mi wskazać jego najważniejszy moment czy nawet początek; odnoszę wrażenie, że performatywność, działanie się uzyskało w mojej pracy nowe – kluczowe – miejsce. Fizyczne przedmioty (np. rysunki, wideo, formy przestrzenne), powstające bardziej po niż w trakcie

places is connected with travelling alone around the world with a backpack. The physical experience of the road, which seems to be fundamentally rudimentary, is the essence of my journeys. Feeling the body and its limitations, the pain of wandering along the routes, confronting the unpredictability of nature, which enforces vigilance, flexibility and humility, are the factors that constantly motivate me to take up challenges. Physical and mental experiences gathered during traveling are the leaven of the most important series of works for me.

Thinking about the creative process, it is difficult for me to point out its most important moment or even its beginning, I get the impression that performativity, happening has gained a new - key - place in my work. Physical objects (e.g. drawings, videos, spatial forms)

podróży, są echem doświadczenia, może próbą przeżycia go na nowo i podzielenia się nim z widzami. Przemierzanie szlaku w samotności daje (mi) możliwość ugośnienia wewnętrznego monologu, ale być może już wtedy ten monolog zaczyna nosić znamiona dialogu – dialogu z wymagowanym widzem. Kluczowe staje się dla mnie zatem oddanie w przestrzeni galeryjnej nastroju, zapamiętanego stanu, tak aby odbiorca mógł go ze mną współdzielić. To zadanie nie jest proste z dwóch podstawowych powodów. Po pierwsze, wymaga (często) zaangażowania różnorodnych środków przekazu, znajomości wielu technik, a czasem wynalezienia własnej techniki. Po drugie, nigdy nie ma pewności, że wykreowana sytuacja stanie się wspólną przestrzenią nadawcy i odbiorcy,

created after rather than during a journey are an echo of experience, maybe an attempt to relive it and share it with the audience. Making a trek in solitude gives (me) the opportunity to voice an inner monologue, but perhaps even then this monologue begins to show signs of dialogue – a dialogue with an imaginary viewer. What is essential for me then is to convey in the gallery space the mood, the remembered state, so that the audience can share it with me. This task is not easy for two basic reasons. Firstly, it requires (often) the involvement of various media, knowledge of many techniques, and sometimes the invention of one's own technique; secondly, it is never certain that the created situation will become a common space for the sender and the recipient, an area of exchange of



Wyspa, BWA Gorzów Wielkopolski, 2015, wystawa indywidualna, kolaże (wosk, druk, rysunek, papier czerpany, kalka, pigment, wymiary zmienne), obiekty (polistyren, zaprawa cementowa, farba akrylowa, czarny pigment, wymiary: 450 × 350 × 170 cm, 250 × 150 × 90 cm, 30 × 25 × 40 cm). Fot. archiwum artystki
Island, BWA Gorzów Wielkopolski, 2015, individual exhibition, collages (wax, print, drawing, handmade paper, tracing paper, pigment variable sizes), objects (polystyrene, cement mortar, acrylic paint, black pigment, dimensions: 450 × 350 × 170 cm, 250 × 150 × 90 cm, 30 × 25 × 40 cm). Photo: the artist's archive

obszarem wymiany pozawerbalnego komunikatu⁵. Nastrój zawsze rozgrywa się w jakiejś przestrzeni, nie można udawać, że jej nie ma, trzeba brać ją pod uwagę i aktywnie odnosić się do niej. To bywa trudne.

„(...) W dorobku wystawienniczym ostatnich lat wyróżnia Sonię Rammer specyficzne podejście do formuły wystawy jako medium. Należy się bowiem zastanowić, co leży u podstaw wprowadzenia wyspy (lub jej modelu) do galerii, której to funkcja w tym przypadku staje się bliższa tej, jaką pełnią alienujące naturę świątynie Ryōan-ji w Kioto niż typowej funkcji przypisanej instytucji sztuki. Czy prezentacja skrawków doświadczeń podróży prezentowanych na ścianach w formie subtelnych kolaży, jest «wystawianiem pracy» czy być może ta faktyczna praca dokonuje się gdzie indziej? W przypadku Sonii Rammer galeria jako miejsce przestaje być standardową przestrzenią do prezentowania prac. Przy tak okazałym dorobku ekspozycyjnym uzasadnionym wydaje się założenie, że artystce nie o to już chodzi (...)»⁶.

A zatem o co chodzi artystce? Intuicja Dominika Lejmana zespala się z moimi odczuciami dotyczącymi przestrzeni galerijnej jako miejsca, w które próbuję wprowadzić „coś”, co już się wydarzyło. Ten proces przypomina mi oglądanie nagrania performansu, z tą jednak różnicą, że mojego „performansu” nikt nie widział, odbył się w samotności, co najwyżej w towarzystwie ptaków albo widzów przypadkowych, którzy nie mieli świadomości rozgrywających się „scen”. Być może jest to mój własny dokamerowy

non-verbal message⁵. The mood always takes place in some space, one cannot pretend that it does not exist, one has to take it into account and actively relate to it. This can be difficult.

“(...) In the exhibition achievements of recent years Sonia Rammer has been distinguished by a specific approach to the exhibition formula as a medium. For one should consider what lies behind the introduction of an island (or its model) to the gallery whose function in this case is closer to that of the Ryōan-ji temples in Kyoto, which alienate nature, than to the typical function assigned to an art institution. Is the presentation of fragments of travel experiences displayed on the walls in the form of subtle collages an “exhibition of a work”, or perhaps this actual work is done elsewhere? In the case of Sonia Rammer, the gallery as a place ceases to be a standard space for presenting works. With such an impressive exhibition output, it seems justified to assume that this is no longer the case for the artist (...)»⁶.

So what does the artist mean? Dominik Lejman's intuition fuses with my feelings concerning gallery space as a place where I try to introduce “something” that has already happened. This process reminds me of watching a recording of a performance, except that no one saw my “performance”, it took place in solitude, at most in the company of birds, or random spectators who were not aware of the “scenes” taking place. Perhaps this is my own video performance where

5 Zob. pojęcie przestrzeni przejściowej (*transitional space*) autorstwa Donalda W. Winnicotta, np. L. Praglin, *The Nature of the "In-Between" in D.W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's 'das Zwischenmenschliche'*, „Universitas”, vol. 2, nr 2, 2006, https://universitas.uni.edu/archive/fall06/pdf/art_praglin.pdf; J. Gościński, S. Rammer, *Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 27, 2015, s. 9–27.

6 D. Lejman, Fragment recenzji autoreferatu będącego częścią postępowania habilitacyjnego, Poznań 2019.

5 See: the concept of transitional space formulated by Donald W. Winnicott, e.g. L. Praglin, “The Nature of the 'In-Between' in D.W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's 'das Zwischenmenschliche'”, [in:] *Universitas*, vol. 2, no 2, 2006, https://universitas.uni.edu/archive/fall06/pdf/art_praglin.pdf; J. Gościński, S. Rammer, „Jak wyśnić dzieło sztuki - model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie”, [How to Dream Up a Work of Art – an Oneiric Model of Artistic Creativity in Psychoanalysis] [in:] *Zeszyty Artystyczne*, no. 27, p. 9-27.

6 Dominik Lejman, Fragment of the review of the summary of the post-doctoral (habilitation) work being a part of the habilitation procedure, Poznań, 2019.



Kroniki islandzkie, Galeria Curators'LAB, Poznań, 2017, wystawa indywidualna, rysunki (technika własna), kolaże na blachach cynkowo-tytanowych (technika własna), mgła. Fot. archiwum artystki
Icelandic Chronicles, Curators'LAB Gallery Poznań, 2017, individual exhibition, drawings (own technique), collages on zinc-titanium sheets (own technique). Photo: the artist's archive

performans, gdzie zamiast kamery stoi „wyobrażony” Inny⁷, ten, z którym mogę prowadzić wewnętrzny dialog. Wykreowanie w galerii atmosfery i zamknięcie w – często mało przyjaznej – architekturze pomieszczenia „fragmentów natury”, które z założenia mają dać możliwość kontemplacji czy współodczuwania stanów, to zadania czasem wykraczające poza moje możliwości. I nie chodzi tylko o warunki techniczne czy zasoby materialne, ale także o możliwości translacyjne – przełożenie doświadczeń na formę wizualną.

7 Pojęcie Innego odsyła do koncepcji Jacques'a Lacana i rejestru symbolicznego, zob. np. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

instead of a camera there is an “imaginary” Other⁷, the one with whom I can have an inner dialogue. Creating an atmosphere in the gallery and closing in – often not very friendly – architecture of the room “fragments of nature”, which are supposed to give the possibility to contemplate or empathically feel states, these are tasks that sometimes go beyond my capabilities. And it is not only about technical conditions or material resources, but also about translation possibilities – transferring experiences into a visual form. Of course, I am aware of the inevitable “loss of

7 The concept of the Other refers to the conception of Jacques Lacan and the symbolic order, see e.g. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, London: Granta Books, 2006.

Landmannalaugar, Islandia, 2017. Fot. Sonia Rammer
Landmannalaugar, Iceland, 2017. Photo: Sonia Rammer



Oczywiście jestem świadoma nieuniknionej „utruty danych”, która zachodzi w trakcie „tłumaczenia”, ale też widzę w tym procesie ogromny potencjał twórczy. Jakość przekładu zależy od finezji tłumacza, zatem być może nie zawsze i nie w pełni ufam swoim „zdolnościom językowym”?

„(...) Sonia Rammer, jako artystka w podróży, podejmuje się roli tłumacza, szukając ekwiwalentu dla obcego języka natury, w przeciwieństwie do podróżnika nie-artysty, który w konfrontacji z naturą i jej językiem zasadniczo polega na cyfrowym Google Translatorze o wysokiej rozdzielczości zapisu. (...)”⁸

Do tej pory największymi przedsięwzięciami „podróżniczo-artystycznymi” były dwa zrealizowane przeze mnie projekty: *Wyspa* (2015) i *Kroniki islandzkie* (2017). Inspiracją do powstania *Wyspy* i *Kronik* była podróż, *Wyspa* nie była jednak projektem zaplanowanym – pomysł na realizację pojawił się spontanicznie, w trakcie pobytu w odległym miejscu. *Kroniki islandzkie* były przemyślane od samego początku jako projekt artystyczny, wyprawa na Islandię wiązała się z pobytem rezydencjalnym oraz postacią XVII-wiecznego podróżnika Daniela Vettera⁹, a przystanki składające się na drogę mej podróży powiązane były ze wstępnym zamysłem artystycznym. Oczywiście czyniąc założenia jeszcze przed wyruszeniem w podróż, można doznać rozczarowania i nie odnaleźć tropów, o których myślało się podczas planowania projektu. Dlatego najistotniejsze jest doświadczanie, bycie uważnym i otwartym na nowe bodźce, one bowiem mogą podsunąć zaskakujące rozwiązania.

„(...) Kiedy piszę o doświadczeniach, coraz częściej myślę o stanach angażujących nie tylko psyche, ale również ciało. Zobaczenie szlaku Landmannalaugar (słynny szlak trekkingowy na Islandii) z okna *mountain busa* nie jest tym samym, co jego przejście z ciężkim plecakiem. Widoki utrwalone na matrycy aparatu

data” that occurs during “translation”, but I also see an enormous creative potential in this process. The quality of translation depends on the finesse of the translator, so perhaps not always and not fully I trust my “language skills”?

“(...) Sonia Rammer, as an artist on the move, takes on the role of a translator, looking for an equivalent to the foreign language of nature, in contrast to a non-artist traveller who, in confrontation with nature and its language, essentially relies on a high-resolution digital ‘Google-translator’”. (...)”⁸.

So far, the biggest “travel and artistic” undertakings have been two of my projects: *Island* (2015) and *Icelandic Chronicles*. The inspiration for the creation of *Island* and *Chronicles* was a journey, but *Island* was not a planned project, the idea for putting it into action appeared spontaneously, during the stay in a distant place. The *Icelandic Chronicles* were considered from the very beginning as an artistic project, the trip to Iceland was connected with a residence stay and the figure of a 17th-century traveller Daniel Vetter⁹, and the stops that made up the road in my journey were associated with the initial artistic idea. Of course, if you make assumptions before setting out, then you may experience disappointment and not find the traces you were thinking about while planning the project. Therefore, the most important thing is to experience, to be attentive and open to new stimuli, because they can provide surprising solutions.

“(...) When I write about experiences, I more and more often think about the states that involve not only the psyche, but also the body. To see the Landmannalaugar (the famous trekking trail in Iceland) from the window of a mountain bus is not the same as to walk it with a heavy backpack. The views captured by the camera may look the same, but the quality of experience is different, and I do not make a value

8 D. Lejman, op. cit.

9 Zob. <http://www.iceland.pl/vetter.html>.

8 Dominik Lejman, op. cit.

9 See: <http://www.iceland.pl/vetter.html>

mogą być takie same, ale jakość przeżycia jest inna i nie wartościuję, który sposób poznawania świata jest lepszy. Prace powstałe w ramach cykli *Wyspa* i *Kroniki islandzkie* wyrastają nie tylko z doświadczenia oglądania widoków, ale przede wszystkim z mozolnego przemieszczania się i wprawiania ciała w ruch. Wędrując, widzi się inaczej, myśli się inaczej, czuje się inaczej. Ziemia chrzęści pod stopami, kamienie wbijają się w podeszwy butów, krople wody zatrzymują się na rzęsach, świat jest tuż na wyciągnięcie ręki, opiera się o moje ciało, a ja opieram się o niego. Nie wiem, czy z okien pojazdu zobaczyłabym wyspy w taki sam sposób. (...)”¹⁰

Odnoszę wrażenie, że ruch, który niegdyś wykonywałam w trakcie malowania dużych obrazów, przestał mi wystarczać, pracownia stała się dla mnie klaustrofobicznym odcięciem, za którym tęsknię tylko czasem. Uwodzi mnie świat w swojej różnorodności, napotkani przypadkiem na szlaku ludzie, historie, które opowiadają. Doświadczam siebie poprzez fizyczne bycie w drodze.

Poza wspólnym – wędrowniczym – punktem wyjścia obu cykli zbieżne było również myślenie o przestrzeni budowanej dla projektu i przez projekt. Wykreowanie „nowego miejsca/nastroju” w galerii, przestrzeni przejściowej – spotkania twórcy i widza – takiej, którą można by nazwać platformą translacyjną, było dla mnie niezwykle istotne.

W 2013 roku wyruszyłam w podróż, która ze względu na miejsce kojarzy się przede wszystkim ze wzmożonym ruchem turystycznym. Lanzarote to część archipelagu Wysp Kanaryjskich, chętnie odwiedzana przez spragnionych słońca obywateli Europy. Infrastruktura, a przede wszystkim architektura zakłóciły naturalny pejzaż wysp, stwarzając warunki do wygodnego wypoczynku. Turyści odwiedzający wyspę kojarzą ją głównie ze słońcem i beztroską,

10 S. Rammer, *Kroniki islandzkie. Suplement*, MBWA, Leszno 2017, s. 36.

judgement which way of learning about the world is better. Works created as part of the *Island* and *Icelandic Chronicles* cycles grow not only from the experience of admiring the views, but above all from the laborious movement forward and setting the body into motion. When wandering, you see differently, think differently and feel differently. The earth crumbles underfoot, the stones get stuck into the tread of the shoes, droplets of water settle on the eyelashes; the world is at your fingertips and leans on my body, while I lean against it. I do not know if I could see the islands from a car window in the same way. (...)”¹⁰

I have the impression that the movement that I once made when I was working on large paintings ceased to be enough for me; the studio has become a claustrophobic enclave which I only sometimes miss. I am seduced by the world in its diversity, by the people accidentally encountered on the trail and the stories they tell. I experience myself through physical being on the road. In addition to the common – wandering – starting point of both series, thinking about the space built for the project and by the project was also convergent. Creating a “new place/mood” in the gallery, a transitional space – a meeting between the creator and the viewer - one that could be called a translation platform – was extremely important to me.

In 2013 I set off on a journey that, due to the destination, is associated primarily with increased tourist traffic. Lanzarote is part of the Canary Islands Archipelago, eagerly visited by suncraving European citizens. The infrastructure and above all the architecture have disturbed the natural landscape of the islands, creating conditions for comfortable leisure. Tourists visiting the island associate it mainly with sunshine and carelessness; hardly anyone wonders about its history, the fact that volcanic eruptions in

10 Sonia Rammer, *Kroniki Islandzkie. Suplement* [Icelandic Chronicles. Supplement], Leszno: MBWA, 2017, p. 36.



Landmannalaugar, Islandia, 2017. Fot. Sonia Rammer
Landmannalaugar, Iceland, 2017. Photo: Sonia Rammer

mało kto zastanawia się nad jej historią, nad tym, że wybuchy wulkanów w latach 1730–1736 zdewastowały znaczną część terenów i zmusiły ludność, która przeżyła, do emigracji na Gran Canarię. Reminiscencją tego zdarzenia jest Park Narodowy Timanfaya, po którym można odbyć wycieczkę wygodnym bussem. Czarny asfalt harmonizuje z ciemnymi wzgórzami wznoszącymi się po obu stronach drogi, krajobraz jest pusty i wypalony, powietrze rozedrgane. Całość wywołuje nieprzyjemne wrażenie, jednak kontrolowane, bo obserwowane z okien autobusu. Timanfaya to niejedynie miejsce dające możliwość doświadczania wulkanicznego pejzażu. Wystarczy wyposażać się w odpowiednią mapę i odkryć ścieżki prowadzone nad oceanem, szlaki podążające na szczyty wygasłych wulkanów. Te trakty są puste, ponieważ wszyscy wypoczywają w pobliżu swoich hoteli. Kiedy po-

1730-1736 devastated a large part of the surface and forced the surviving population to emigrate to Gran Canaria. The reminiscence of this event is the Timanfaya National Park, where you can make a trip on a comfortable bus. The black asphalt is in harmony with the dark hills rising on either side of the road; the landscape is empty and burnt and the air is vibrating. All of this provokes some unfriendly connotations, but they are controlled because everything is seen from a bus window. Timanfaya is not the only place that provides an opportunity to experience a volcanic landscape. All you need to do is equip yourself with the right map and discover the paths along the ocean, the routes to the tops of extinct volcanoes. These routes are empty because all visitors relax near their hotels. When I travelled along the shoreline and watched the untamed element of the ocean from the rocky cliffs,

dróżowałam wzdłuż linii brzegu i obserwowałam ze skalistych klifów nieujarzmiony żywioł oceanu, czasem nad urwiskiem spotykałam miejscowego rybaka z psem, który komunikując się na migi z braku angielskich słów, wyrażał swoje zdziwienie na widok samotnej kobiety zagubionej pośród czarnego żwiru.

Przemierzanie traktów sprzyjało kontemplacji oraz refleksji dotyczącej relacji człowieka, który jest częścią natury, z naturą, od której oddalił się znacząco. Środowisko stanowiące niegdyś „dom” dziś zmieniło się w przestrzeń nieznaną i niepokojącą. Samotne wędrowanie wyostreża zmysły i powoduje nagłośnienie niepokojów. Dzikie, surowe otoczenie może sprzyjać poczuciu alienacji, jednocześnie zwiększając szansę na uruchomienie najbardziej pierwotnego instynktu przetrwania. Wraz z poczuciem znajdowania się daleko od „świata” gdzieś na horyzoncie pojawia się czasem tęsknota, choć niedookreślona i trudna do sprecyzowania. Na myśl przychodzi bohater filmu *Wszystko za życie*, który w jednej z końcowych scen konstatuje, że obecność drugiego człowieka jest niezbędna dla zachowania psychicznego dobrostanu. Czarne pozostałości wulkanicznej erupcji i brak jakichkolwiek roślin poza skromnymi porostami – pozaziemski pejzaż – choć uwodzący swym magicznym pięknem, jednocześnie przypominał o ludzkiej tragedii, która dokonała się w zamierzchłych czasach. Kim byłam w tej odległej krainie: czy tylko obserwatorem, kolekcjonerem zdjęć, eksploatatorem atrakcyjnych widoków? Czy podczas dotykania ostrych, wypalonych słońcem skamielin możliwe jest empatyczne wczucie się w położenie mieszkańców wioski usytuowanych w pobliżu zięjących ogniem kraterów?

Po powrocie z wyspy dokonałam próby transpozycji stanu psychicznego i zsyntetyzowania zebranych elementów w spójny projekt artystyczny. Powstało 150 kolaży/rysunków, dwie duże formy przestrzenne oraz zestaw mniejszych form przestrzennych. Ponieważ projekt wyrastał z doświadczenia samotnego podróżowania, istotne było dla mnie przybliżenie nastroju,

sometimes near the cliff I met a local fisherman with a dog; for lack of English words, the man would use sign language to communicate his surprise at the sight of a lonely woman, lost among the black gravel.

Walking the paths was conducive to contemplation and reflection on the relationship of the human being, who is part of nature, with nature from which we have departed significantly. The environment which was once “home”, has changed today into an unknown and disturbing space. Lonely wandering sharpens the senses and augments the anxiety. The untamed, harsh surroundings can trigger the feeling of alienation and at the same time increases the chance to launch the most original survival instinct. The feeling of being far from the “world”, somewhere on the horizon is sometimes accompanied by a longing, though indeterminate and elusive. The hero of the *Into the Wild* film comes to mind; in one of the final scenes he states that the presence of another human being is essential for the preservation of mental well-being. The black remains of a volcanic eruption and the absence of plants except few scattered lichens – an extra-terrestrial landscape – though seducing with its magical beauty, at the same time reminded me of the human tragedy that took place here a long time ago. Who was I in this distant land: was I merely an observer, a photo collector, or an exploiter of attractive views? Is it possible to empathize with the locals who live near fire-breathing craters when touching the rough, sunburned fossils?

After returning from the island, I tried to transpose the mental state and to synthesize the collected elements into a coherent artistic project. 150 collages / drawings were created, two large spatial forms and a set of smaller ones. Because the project grew out of the experience of a lonely traveller, it was important for me to reflect the mood that accompanied me during the trip. The most adequate term to describe my internal state would be anxiety resulting not only from my individual contact with nature, but also from



Wyspa, MBWA Leszno, wystawa indywidualna, 2015, obiekt (polistyren, zaprawa cementowa, farba akrylowa, czarny pigment, wymiary: 250 × 150 × 90 cm). Fot. archiwum artystki
Island, MBWA Leszno, individual exhibition, 2015, object (polystyrene, cement mortar, acrylic paint, black pigment, dimensions: 250 × 150 × 90 cm. Photo: the artist's archive

który towarzyszył mi w trakcie wędrówki. Najbardziej adekwatnym słowem opisującym mój stan wewnętrzny byłby niepokój wynikający nie tylko z indywidualnego obcowania z naturą, ale również z refleksji nad historią i losami wyspy, nad nieuchronnością zdarzeń, na które jednostka nie ma wpływu. Czarne, wulkaniczne formy konstruuje pejzaż z jednej strony porażały pięknem i dostojnością, z drugiej – przypominały o nieuniknionej przegranej człowieka z siłami natury. Stan niepokoju i refleksja nad bezradnością jednostki wobec losów świata stanowiły podstawę wykreowania form przestrzennych, będących integralną częścią projektu. Ich kształty nawiązują zarówno do głazów wulkanicznych,

reflection on the history and fate of the island, on the inevitability of events beyond the individual's influence. The black, volcanic forms constructing the landscape were on the one hand terrifying due to their beauty and dignity, and on the other hand pointed to the inevitable loss of man against the forces of nature. The state of anxiety and reflection on the helplessness of the individual in the face of the fate of the world were the basis for creating spatial forms that are an integral part of the project. Their shapes refer to both volcanic rocks and forms found in drawings. Thus, "sculpture" is not a simple imitation of nature, but only implies, by locating in space, an

jak i form znajdujących się w rysunkach. Tym samym „rzeźba” nie stanowi prostej imitacji natury, a jedynie sugeruje, poprzez usytuowanie w przestrzeni, zbliżając się katastrofę, która może dotyczyć zarówno działania natury wobec człowieka, jak i człowieka wobec natury. Obiekty „przebijają się” przez ścianę i „wpadają” do środka sali, „zakłócając” przestrzeń. Jeden z nich przypomina „zawieszoną” chmurę, drugi – największy – ustawiony jest na środku galerii i jako dominująca forma ogniskuje uwagę. Obsypany naokoło czarną ziemią i pigmentem, przypomina wyspę, meteoryt, głaz pochodzący z innej, międzyplanetarnej przestrzeni. Powierzchnia „kamieni” jest matowa, chropowata, pokryta czarnym pigmentem, wchłania światło i działa jak kosmiczna dziura pożerająca „świat”.

Pozbawiona połysku czerni zawładnęła również dwoma prostymi realizacjami wideo. Pierwsza, przypominająca trójwymiarową fotografię, składa się z dwóch przesuniętych względem siebie, delikatnie poruszających się obrazów wulkanicznych skał. Druga uobecnia człowieka-wędrowca. W powiększonym na całą ścianę kadrze wideo pojawiają się stopy uważnie dotykające czarnego, kamienistego podłoża. Za stopami podąża ich „echo”, stopy-widma, stopy-duchy. Obrazowi towarzyszy dźwięk spadających kamieni oraz „bliźniaczy”, przetworzony dźwięk, który pełni analogiczne funkcje do powielonego obrazu stóp. Ruch w kadrze przypomina bardziej badanie terenu niż jego szybkie przemierzanie, wskazuje na namysł. W pewnym momencie stopy ustawiają się frontalnie i zatrzymują na chwilę; stają naprzeciwko widza, jestem obecna nie tylko za pośrednictwem prac, ale też poprzez własny wizerunek. Wideo zwraca uwagę na podstawowy aspekt pokonywania drogi związany ze stawianiem kroków. Utrzymywanie pionowej postawy i przestawianie stóp – chodzenie – jest istotnym momentem rozwojowym w życiu człowieka. Dzięki nabyciu tej kompetencji motorycznej możliwe jest poznawanie świata. „Widmowe” stopy są sygnałem obecności „drugiego mnie” lub „innych we mnie”.

imminent catastrophe, which may concern both the action of nature towards man and of man towards nature. Objects “break through” the wall and “fall” inside the room, “violating” the space. One of them resembles a “suspended” cloud, another, the largest one, is set in the middle of the gallery and rivets attention, being the dominant form. Showered around with black earth and pigment, it resembles an island, a meteorite, a boulder from a different, interplanetary space. The textural, rough surface of the “stones” with black pigment absorbs light and acts as a cosmic hole that devours the “world”.

A lustreless blackness has taken over completely two simple videos. The first one, resembling a three-dimensional photograph, consists of two gently moving images of volcanic rocks. The second embodies the human being-wanderer. In the video frame enlarged to the size of an entire wall, feet that gingerly touch the black, stony ground appear. The feet are followed by their “echo”, ghost-feet or apparition-feet. The image is accompanied by the sound of falling stones and a “twin”, processed sound, its function analogous to that of the duplicated image of the feet. The movement in the frame resembles more a reconnaissance of an area than its quick pacing; it indicates reflection. At some point, the feet set themselves facing the viewer and stop for a moment; I stand in front of the viewer and I am present not only through the art-works, but also through my own image. The video draws attention to the basic aspect of walking down a road – associated with taking steps. Maintaining a vertical posture and moving your feet – walking – is an important development moment in a person's life. Having acquired this motor competence, you can explore the world. The “phantom” feet are a signal of the presence of “another me” or “others in me”.



Wyspa, kadr wideo, Galeria Wieża Ciśnień Konin, 2015, wystawa indywidualna, loop 7 min.
Island, video frame, Wieża Ciśnień Gallery Konin, 2015, individual exhibition, loop 7 min.

Podróżując samotnie, do wewnętrznego plecaka zabiera się szereg doświadczeń, które towarzyszą w tle, zabiera się też „innych”, czasem wbrew własnej woli. Otwarta przestrzeń uwalnia myśli chciane i niechciane, pomocne i przeszkadzające, te zaś krążą, wędrują nad ocean, między skały, odbijają się od nich i wracają delikatnie odmienione. Niezależnie od mentalnej wymiany między wędrowcem a otoczeniem uważne stawianie kroków pozostaje i tak jego podstawowym zadaniem.

Kroniki islandzkie to projekt również związany z podróżowaniem. Przemierzanie islandzkich szlaków nie było jednak, tak jak w przypadku wycieczki na Lanzarote, jedynym elementem konstruuującym opowieść. Idea tej podróży powstała po odnalezieniu i przeczytaniu pierwszego wydanego po polsku przewodnika po Islandii napisanego przez czeskiego podróżnika Daniela Vettera (1638). Lektura skłoniła mnie do zaplanowania „ekspedycji”, której częścią stał się pobyt na rezydencji artystycznej w Baer Art Center.

Traveling alone, you toss into the internal backpack a series of experiences which accompany you at the back of your mind; you also take “others”, sometimes against your will. The open space releases both wanted and unwanted thoughts, ones that are helpful and those that disturb. They circulate, wander to the ocean, get entangled between the rocks, bounce off them, and come back slightly changed. Regardless of the mental exchange between the wanderer and the environment, carefully taking steps remains the basic task.

Icelandic Chronicles is a project also closely related to traveling. However, wandering along the routes in Iceland, unlike in the case of the trip to Lanzarote, was not the only element on which the story was based. The idea for this trip emerged after finding and reading the first, published in Polish guidebook of Iceland written by the Czech traveller Daniel Vetter (1638). The reading prompted me to plan “an expedition”, part of which became my stay at the artistic residency in the *Baer Art Center*.



Kroniki Islandzkie, 2016, rysunek (technika własna, wymiary: 18 × 24 cm). Fot. archiwum artystki
Icelandic Chronicles, 2016, drawing (own technique, dimensions: 18 × 24 cm). Photo: the artist's archive

Vetter w swoim przewodniku zwracał uwagę przede wszystkim na różnice, podobieństwa nie budziły jego zainteresowania. W tym sensie zbliżał się od współczesnych podróżników-poszukiwaczy nowości i ekscytacji. Podążanie za „Innym” nacechowane jest ambiwalencją, trwoga miesza się z podnieceniem. Odnalezienie „Innego” we współczesnym, zglobalizowanym świecie wydaje się bardziej realne w sferze fantazji niż rzeczywistości. Poczucie bycia u siebie ma szansę pojawić się „wszędzie” i „nigdzie”, zależy od tożsamości podróżującego. Będąc na Islandii, próbowałam śledzić ślady Vettera i obserwować te aspekty wyspy, o których pisał. Ostatecznie jego przewodnik rozpałił moją wyobraźnię, czyli był *de facto* czynnikiem kluczowym, wyzwalającym proces podróżowania.

Vetter in his guidebook focused primarily on differences; similarities were of no interest to him. In that, he did not differ much from the present-day travellers-seekers of novelty and excitement. Following the “Other” is characterized by ambivalence, fear is mixed with excitement. Finding the “Other” in the contemporary, globalized world seems to be more real in the sphere of fantasy than reality. Feeling of being at home has a chance to appear “everywhere” and “nowhere”, depending on the identity of the traveller. Staying in Iceland I tried to follow Vetter’s footsteps and observe the aspects of the island he wrote about. Eventually, his guidebook ignited my imagination, that is, it was *de facto* a key factor triggering the process of traveling.



Kroniki islandzkie, ilustracja z książki: Sonia Rammer, *Kroniki islandzkie. Supplement*, MBWA, Leszno, WEAiK UAP, 2017
Icelandic Chronicles, illustration from book, Sonia Rammer, *Icelandic Chronicles. Supplement*, Publisher: MBWA, Leszno, WEAiK, UAP, 2017

„(...) *Kroniki* są wieloelementową opowieścią, w której skupiam się przede wszystkim na ukazaniu niesymetrycznej relacji zachodzącej między człowiekiem a naturą. W tej zależności natura jest «bezmyślna» i pomimo tego, a może właśnie dlatego człowiek jest wobec niej bezsilny. W XXI wieku, w dobie zaawansowanych technologii życie na wyspie jest znośne, niemożliwe jest jednak przechytrzenie rytmu nocy i dnia polarnego, wulkanu, którego wybuch wstrzymuje ruch lotniczy w całej Europie. Nie wszystko znajduje się w zasięgu wpływu człowieka, a na Islandii można ową «bezsilność» zrozumieć lepiej. (...)»¹¹

Na efekty pobytu na rezydencji (fotografie otworkowe, teksty, ponad 50 rysunków, wideoinstalacja, książka autorska, kolaże, obiekty) czekałam dość długo. Proces wydawania książeczki pod tytułem *Kroniki islandzkie* był nie mniej mozolny od przemierzania szlaku Landmannalaugar, kolaże (wykonane na blachach tytanowo-cynkowych) wymagały wymyślenia nowej technologii. Ostatecznie treść i forma niewielkiej publikacji osiągnęła zadowalającą mnie jakość i stała się centralnym punktem projektu. Początkowo *Kroniki* pomyślane były, podążając za Vetterem, jako dziennik, ostatecznie stały się rezerwuarem doświadczeń i form zaobserwowanych przeze mnie na wyspie.

„Narracja, (...) choć zachowująca chronologię czasową, nie jest pełna, posiada luki i bliżej jej do słownych impresji niż zwartego tekstu literackiego. Taki sposób opowiadania dobrze oddaje naturę pamięci, wspomnienia zazwyczaj nie są całościowe, a raczej fragmentaryczne. Ujawniają się w najmniej oczekiwanych momentach, czasem poza wolą wspominającego, zaskakują, dziwią (...)»¹², przychodzą w trakcie snu, biegania, gotowania zupy.

¹¹ Ibidem, s. 35

¹² Ibidem.

(...) The *Chronicles* are a multifaceted story in which I focus primarily on showing the asymmetrical relationship between man and nature. In this relationship, nature is “thoughtless” and despite this, or perhaps because of this man is powerless against it. In the 21st century, the age of advanced technologies, life on the island is bearable, but it is impossible to outwit the rhythm of the night and the polar day, and the volcano, the explosion of which stops air traffic throughout Europe. Not everything is in the range of human influence, and in Iceland you can understand this “powerlessness” more acutely. (...)»¹¹

I waited quite a long time for the effects of my stay at the residence (pinhole photographs, texts, over 50 drawings, video installation, author’s book, collages, objects). The process of publishing a small book entitled *Icelandic Chronicles* was no less strenuous than walking the Landmannalaugar route, collages (made on zinc-titanium sheets) required inventing a new technology. Eventually, the content and form of a small publication reached a satisfactory quality and became the central point of the project. The *Chronicles* were initially conceived, following Vetter, as a journal, but ultimately they became a reservoir of experiences and forms observed by me on the island. “The narrative, (...) though faithful to the chronology of time, is not complete. It includes gaps and comes closer to verbal impressions than to a compact literary text. Such a way of telling a story adequately reflects the nature of memory; our memories are usually fragmentary rather than all-encompassing. They reveal themselves in the least anticipated moments, sometimes beyond the will of the reminiscing person. They surprise and amaze (...)»¹², come during sleep, a jog or cooking a soup.

¹¹ Op.cit., p. 35.

¹² Ibidem.

„(...) Dlaczego coś zapisuje się we wspomnieniach, dlaczego z wycieczki do Akureyri pamiętam moment ustawienia Doris i Markusa przed obiektywem aparatu? Emocje towarzyszące zdarzeniom warunkują lepsze zapamiętanie (...)”¹³.

Te dwa zdania pochodzące z pierwszej strony *Kronik islandzkich* w jakimś sensie „tłumaczą” charakter dalszej narracji. Historia opowiedziana jest prostym językiem, miejscami sprawozdawczym, trochę jak przewodnik Vettera lub kroniki odnalezione w Centrum Emigracji w Hofsos. Słowom towarzyszą – a właściwie tworzą niezależną historię obrazkową – rysunki oraz fotografie otworkowe. „Ilustracje”, poza dwoma, utrzymane są w czerni i bieli. Całość kompozycji jest oszczędna, może sprawiać wrażenie chłodnej, „zdytansowanej”. Jej prostota, a może nawet surowość ma na celu podkreślenie charakteru islandzkiej natury, która jest daleka od sprzyjania „osadniczym” działaniom człowieka. Treść książki stanowi klamrę podróży, jednak ostatnie zdjęcie – komin statku Norrona – daje nadzieję na jej dalszy ciąg. Oczywiście taką „podróżą z klamrą” oraz nadzieją w tle jest życie – konstatacja banalna, a także trudna do zaakceptowania.

Statek płynie zatem dalej, tym razem „zaprowadzi” mnie do Nepalu. A jak już wspomniałam na prowadzonym specjalnie na potrzeby projektu profilu na portalu społecznościowym¹⁴, pomimo przeczytanych książek i obejrzanych filmów, nic nie wiem o Nepalu. Kolejny raz zatem mierzę się z wątpliwościami, oswajam nieznane i próbuję położyć się na zielonej trawie życia, by wsłuchać się w rytm świata i złapać miarowy oddech przed odlotem.

Ponieważ od dłuższego czasu czuję się, jakbym była w nieustającej (przynajmniej mentalnej) podróży oraz konsekwentnie badam możliwości psychofizyczne

13 S. Rammer, *Kroniki islandzkie*, MBWA, Leszno 2019.
14 Sonia Rammer – sztuka i podróżowanie, Facebook, https://www.facebook.com/Sonia-Rammer-sztuka-i-podr%C3%B3%C5%BCowanie-2141910509359522/?modal=admin_todo_tour.

“(...) Why is it that *something* gets recorded in our memories? Why my only memory from the whole trip to Akureyri is the moment of setting Doris and Markus in front of the camera? Emotions that accompany events help to remember better (...)”¹³.

These two sentences from the first page of *Icelandic Chronicles* in a way define the further narrative. The story is told in a straight language, as a reportage in places, a bit like Vetter’s guidebook or like the chronicles found at the *Emigration Centre* in Hofsos. The words are accompanied by drawings and pinhole photographs. Or rather, the two make up an independent pictorial history. The “illustrations”, except two, are black-and-white. The whole composition is economical and can be seen as cool and “distanced”. Its simplicity or perhaps even its austerity is meant to emphasize the Icelandic nature, which is a far cry from favouring human settlement activities. The content of the book is a sort of closure of the trip, however, the last picture of the Norrona ship chimney gives hope for its continuation. Of course, such a “journey with a closure” and hope in the background is life – a banal statement, and yet so difficult to accept.

The ship is sailing further then, this time it will “lead” me to Nepal. And as I have already mentioned, in the profile on the social network¹⁴ run especially for the project, despite the books and films I have read, I know nothing about Nepal. So once again I face the doubts, familiarize myself with the unknown and try to lay on the green grass of life to listen to the rhythm of the world and catch a steady breath before departure.

Because for a long time I have felt like I was on a permanent (at least mental) trip and I have been consistently exploring the psychophysical possibilities

13 Sonia Rammer, *Kroniki Islandzkie*, [Icelandic Chronicles], Leszno: MBWA, 2019.
14 https://www.facebook.com/Sonia-Rammer-sztuka-i-podr%C3%B3%C5%BCowanie-2141910509359522/?modal=admin_todo_tour

ciała, coraz trudniej oddzielić mi życie od procesu twórczego. Ten rodzaj scalenia, który niegdyś był dla mnie trudny do zniesienia, dziś daje mi wewnętrzną satysfakcję. Niezależnie od tego, co się dzieje, niezależnie od ról społecznych, które odgrywam, zawsze w jakimś sensie jestem u siebie, w twórczym poznawaniu świata.

luty 2019

* W tekście wykorzystano fragmenty autoreferatu habilitacyjnego opublikowanego na stronie <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/21962/type/l.html>.

of the body, it is getting more and more difficult for me to separate my life from the creative process. This kind of integration, which used to be difficult for me to bear, gives me inner satisfaction today. Regardless of what happens, regardless of the social roles I play, I am always, in a sense, at home, in a creative exploration of the world.

* Fragments of the text were previously published in the summary of the post-doctoral (habilitation) work on the website: <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/21962/type/l.html>.

Joanna Imielska

Czasoprzestrzenie

Timespaces



„Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje, dopóki patrzę”¹.

Czasoprzestrzeń natury

Profesor Izabella Gustowska, w tekście do mojego katalogu napisała: „Tak życie ciebie zachwyca, widzisz jego dobre strony... Dzisiaj coraz mniej jest ludzi szczęśliwych, coraz mniej ludzi, którzy kochają świat, coraz mniej ludzi, którzy śledzą wschody i zachody księżyca. Coraz więcej udręki, melancholii, nudy”². Zawsze fascynowała mnie natura i do tej pory stanowi dla mnie jedną z najważniejszych inspiracji. Jednak moje prace nie powstają bezpośrednio w plenerze, naturę kontempluję, a sam proces twórczy odbywa się według następującego schematu: obserwacja – doświadczanie – wygaszanie – zapomnianie – przywracanie na nowo w zupełnie innej perspektywie. Poprzez takie podejście otwiera się przede mną nieograniczone pole wyobraźni, droga „od natury do jej istoty, od opisu malarskiego, opartego na widzeniu i odczuwaniu do opisu bardziej filozoficznego”³.

W 2014 roku odkryłam Góry Harz, położone w środkowych Niemczech na terenie Saksonii-Anhalt i Dolnej Saksonii, z najwyższym szczytem Brocken (1141 m n.p.m.), z bukowymi i świerkowymi lasami, unikalnymi torfowiskami górskimi. Park Narodowy Harzu został utworzony w 2006 roku, do 2022 ochroną ścisłą ma być objęte 75% tego obszaru. Jednak podczas mojego ostatniego pobytu w tych górach w 2019 roku zobaczyłam tysiące martwych, wyciętych, pokonanych drzew, układanych na poboczach tras, zwożonych w dół ciężkim sprzętem, wrogim echem

- 1 W. Szymborska, *Elegia podróżna*, [w:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996, s. 19.
- 2 I. Gustowska, *Pusta kartka*, tekst do katalogu: *Joanna Imielska – Malarstwo i rysunek*, 1996.
- 3 E. Urbańska, *Opowiadania o znakach*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, nr 1 (314), styczeń 2001; tekst do wystawy Joanny Imielskiej *Opowiadanie o znakach*, Wieża Ciśnień, Bydgoszcz, 2000.

“Everything’s mine but just on loan,
nothing for the memory to hold,
though mine as long as I look”¹.

Spacetime of Nature

Professor Izabella Gustowska wrote in the text to my catalogue: “You are so impressed with life, you can see its good sides... Today there are fewer and fewer happy people, fewer and fewer people who love the world, fewer and fewer people who follow the moonrises and moonsets. More and more anguished, melancholy, boredom”². I have always been fascinated by nature and until now it has been one of the most important inspirations for me. However, my works are not created directly outdoors, I contemplate nature, and the creative process itself follows the following pattern: observation – experiencing – fading out – forgetting – restoring anew in a completely different perspective. This approach opens up to me an unlimited field of imagination, a path „from nature to its essence, from the painting description, based on vision and feeling to a more philosophical description”³.

In 2014 I discovered the Harz Mountains, located in central German states Saxony-Anhalt and Lower Saxony, with the highest summit in Brocken (1141 m above sea level), full of beech and spruce forests, unique mountain peatbogs. Harz National Park was established in 2006 and by 2022 75% of its area will have been under strict protection. However, during my last stay in these mountains, in 2019,

- 1 W. Szymborska, *Travel Elegy*, trans. St. Barańczak and C. Cavanagh, from poetry book *View with a Grain of Sand*, [in:] eadem, *Poems: New and Collected 1957-1997*, Orlando: A Harvest Book – Harcourt, 2000, p. 37.
- 2 I. Gustowska, *Pusta kartka* [Blank Sheet], text for the catalogue: *Joanna Imielska – Malarstwo i rysunek* [Joanna Imielska – Painting and Drawing], 1996.
- 3 E. Urbańska ‘Opowiadania o znakach’ [Short Stories about Signs], *Bydgoski Informator Kulturalny* 1(314) Year XXVII ISSN 1232-445, January 2001; text to the Joanna Imielska’s exhibition *Opowiadanie o znakach* [A Short Story about Signs], Water Tower, Bydgoszcz 2000.



Góry Harz, trasa na Große Knolle, Niemcy, 2019. Fot. Joanna Imielska
The Harz Mountains, route to Große Knolle, Germany, 2019. Photo: Joanna Imielska

atakował mnie wszechobecny, drażliwy dźwięk piły elektrycznej. Czyżby wcześniejsza metoda naturalnego rozwoju gradacji kornika drukarza nie zdała egzaminu?

Przyjeżdżając w Góry Harz, zatrzymuję się w Sieber, małej miejscowości leżącej około 9 kilometrów od Herzbergu am Harz, miasta, które w 2006 roku zostało ogłoszone miastem języka Esperanto (*die Esperanto-Stadt*). Sieber położone jest nad rzeką Sieber, zatopione między górami, sprawia wrażenie uśpionej i wyludnionej osady. Po części tak jest, wiele osób opuściło to miejsce, ale przybyli też nowi mieszkańcy

I saw thousands of dead, felled, conquered trees, laid out by the sides of routes, transported down by heavy equipment, hostile echoes attacked me by the omnipresent, irritable sound of electric saws. Could it be that the earlier method of natural development of mass outbreaks of the spruce bark beetle did not pass the test?

Arriving in the Harz Mountains, I stay in Sieber, a village located about 9 km from Herzberg am Harz, a town which in 2006 was declared *the town of Esperanto* (*die Esperanto-Stadt*). Sieber, situated by the

i przyjeżdżają miłośnicy tych gór. Podobają mi się ta cisza i to opuszczenie, jakbyśmy świat oglądali z lotu ptaka, „jakby ludzie nie istnieli, jakby istniało tylko to, co stworzyli i w czym się chowają. Widać ich mieszkania i drogi, które je łączą, widać dym wznoszący się z ich domów i zakładów produkcyjnych, widać pojazdy, w których siedzą, ale samych ludzi nie widać. A przecież oni obecni są wszędzie na obliczu ziemi...”⁴. Kiedy wyruszam w góry, między innymi na Große Knolle lub Hanskühnenburg, całkowicie stosuję się do japońskiej zasady *shinrin-yoku*, co można dosłownie przetłumaczyć jako „zażywania kąpieli w lesie”⁵. Choć na początku mam wytyczone szlaki, to w rezultacie dochodzę tam, gdzie zaprowadzi mnie wyobraźnia i może trochę moja pomocna mapa; spaceruję w milczeniu, nie spieszę się, wykorzystuję wszystkie moje zmysły dla lepszego przeżycia i poznania tego miejsca, słucham muzyki lasu, chłonę jego zapach, oddycham powoli i głęboko czystym powietrzem, smakuję znakomitej wody, podziwiam krajobraz, staram się zapomnieć o czasie, jestem tu i teraz... W takich momentach myślę o znaczeniu słów Mary Leakey: „Nie sposób przecenić roli dwunożności w rozwoju człowiekowatych. Być może stanowi ona najważniejszą cechę odróżniającą przodków człowieka od innych zwierząt naczelnych. Ta wyjątkowa umiejętność oswobodziła ostatecznie dłonie, dając im odtąd niezliczone możliwości – noszenia przedmiotów, wykonywania narzędzi i skomplikowanych operacji manualnych. Z tego pojedynczego ewolucyjnego osiągnięcia wywodzi się w istocie cała współczesna technologia. Upraszczając nieco, można pokusić się o stwierdzenie, że oswobodzenie kończyn przednich stanowiło nie lada wyzwanie. By mu sprostać, rozwi-

Sieber River, sunk between the mountains, seems to be a dormant and deserted settlement partly because many people have left the place, but there are also new residents and mountain lovers. I like this silence and this abandonment as if we were watching the world from a bird’s eye view „as though there were no people, only the things they have made and in which they are hiding. One sees the places where they live and the roads that link them, one sees the smoke rising from their houses and factories, one sees the vehicles in which they sit, but one sees not the people themselves. And yet they are present everywhere upon the face of the earth...”⁴. When I go to the mountains, such as Große Knolle or Hanskühnenburg, I completely follow the Japanese *shinrin-yoku* principle, which can literally be translated as “taking a bath in the forest”⁵. Although at the beginning I mark out the trails, in the end I go to wherever my imagination takes me and maybe my helpful map. I walk in silence, I do not hurry, I use all my senses for a better experience and knowledge of this place, I listen to the music of the forest, I absorb its smell, I breathe slowly and deeply clean air, I taste excellent water, I admire the landscape, I try to forget about time, I am here and now.... In such moments I think of the meaning of Mary Leakey’s words: „One cannot overemphasize the role of bipedalism in hominid development. It stands as perhaps the salient point that differentiated the forebears of man from other primates. This unique ability freed the hands for myriad possibilities – carrying, toolmaking, intricate manipulation. From this single development, in fact, stems all modern technology. Somewhat oversimplified, the formula holds that this new freedom of forelimbs posed a challenge.

4 W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przekł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 106.
5 H. García, F. Miralles, *Shinrin yoku. Japońska sztuka czerpania mocy z przyrody*, przekł. M. Skowron, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018, s. 12.

4 W.G. Sebald, *The Rings of Saturn* [e-book], trans. Michael Hulse, London: New Directions Books, 1998.
5 H. García, F. Miralles, *Shinrin yoku. Japońska sztuka czerpania mocy z przyrody* [Shinrin Yoku. Japanese Art of Drawing Power from Nature], trans. Monika Skowron, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1st edition, 2018, p. 12.

nać się musiał mózg. Tak oto narodziła się ludzkość”⁶. A potem, kiedy wracam do Sieber, do Hotelu Zum Pass, porządkuję wszystkie moje wrażenia i przelewam je na papier. Wpisuję się w manifest Mariny Abramović, że: „Artysta, żeby zacząć tworzyć, musi zrobić miejsce dla ciszy”⁷.

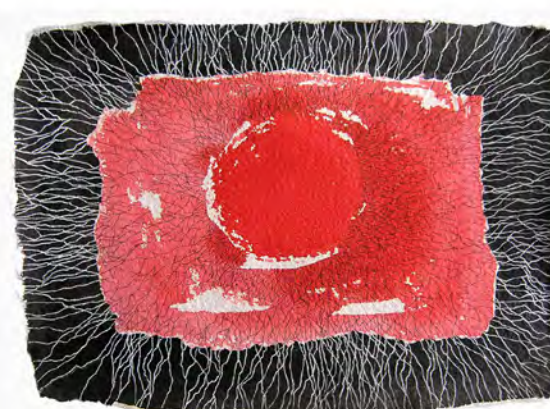
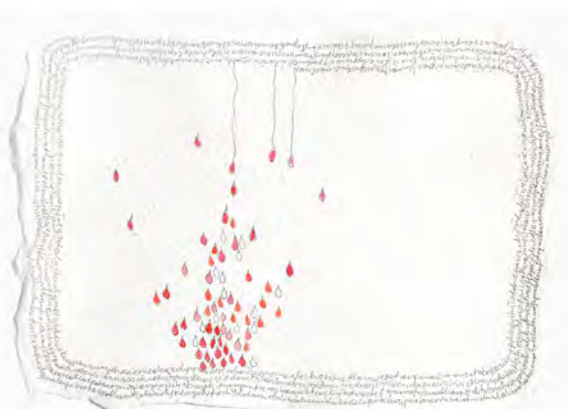
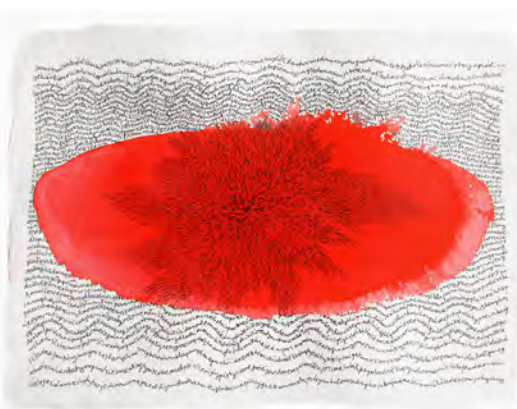
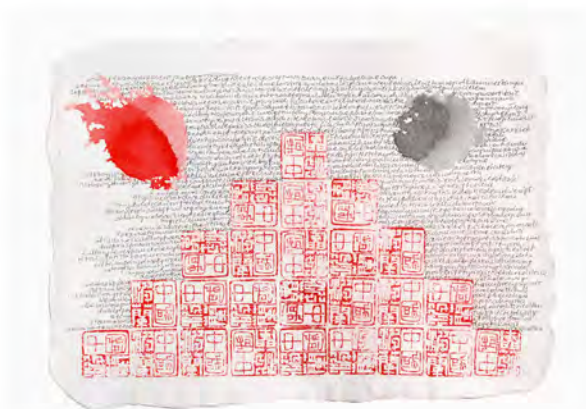
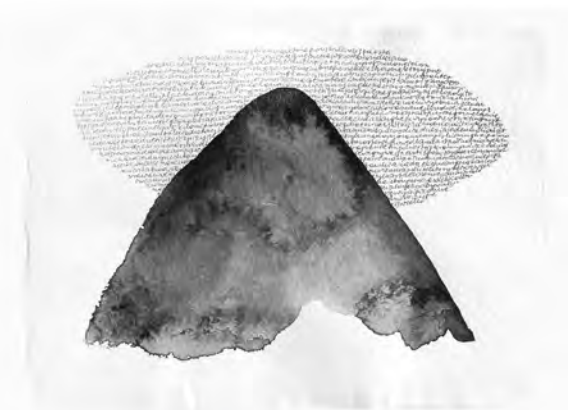
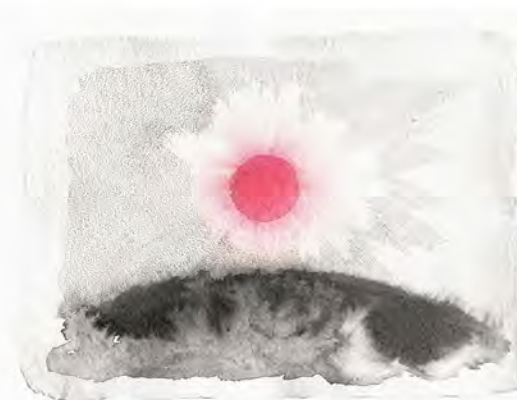
W 2016 roku odbyłam podróż do Chin, zwiedziłam Pekin i Szanghaj, pojechałam zobaczyć Mur Chiński, tę podróż i te doświadczenia przypisuję *czasoprzestrzeni natury*. Moje odniesienie do natury powiązałam z taoistycznym symbolem yin i yang, z przeciwstawnymi, ale uzupełniającymi się siłami: słońcem i księżycem, dniem i nocą, latem i zimą, radością i smutkiem, ogniem i wodą, wiatrem i ziemią, liczbami nieparzystymi i parzystymi, kolorem czerwonym i fioletowym. Yin i yang są nierozzerwalne i współzależne, znajdują się w stanie równowagi – kiedy jedno wzrasta, drugie maleje. Odnoszę wrażenie, że podobnie dzieje się z pojęciami „natura” i „kultura”. Koncepcja yin i yang wprowadza nas w zasady *feng shui*, oznaczające dosłownie wiatr i wodę, które podpowiadają, jak zaplanować naszą przestrzeń dla uzyskania równowagi ze środowiskiem naturalnym. Thomas McEvilley mówił, że Mur Chiński jest „wytyczony od tysiącleci przez ekspertów od feng shui, więc jeśli podążasz ściśle wzdłuż muru, dotkniesz linii geometrycznych, które oplatają powierzchnię Ziemi”⁸. Na każdym kroku spotykałam zasady pięciu żywiołów oraz symboliczną, magiczną ósemkę: w Świątyni Nieba, Zakazanym Mieście, Pałacu Letnim, Parku Zhongshan, Świątyni Lamańskiej w Pekinie. Ta *ósemka* powróciła w tytule wystawy *Ósme drzwi pustki*, która miała miejsce w BWA Galerii Sztuki w Olsztynie,

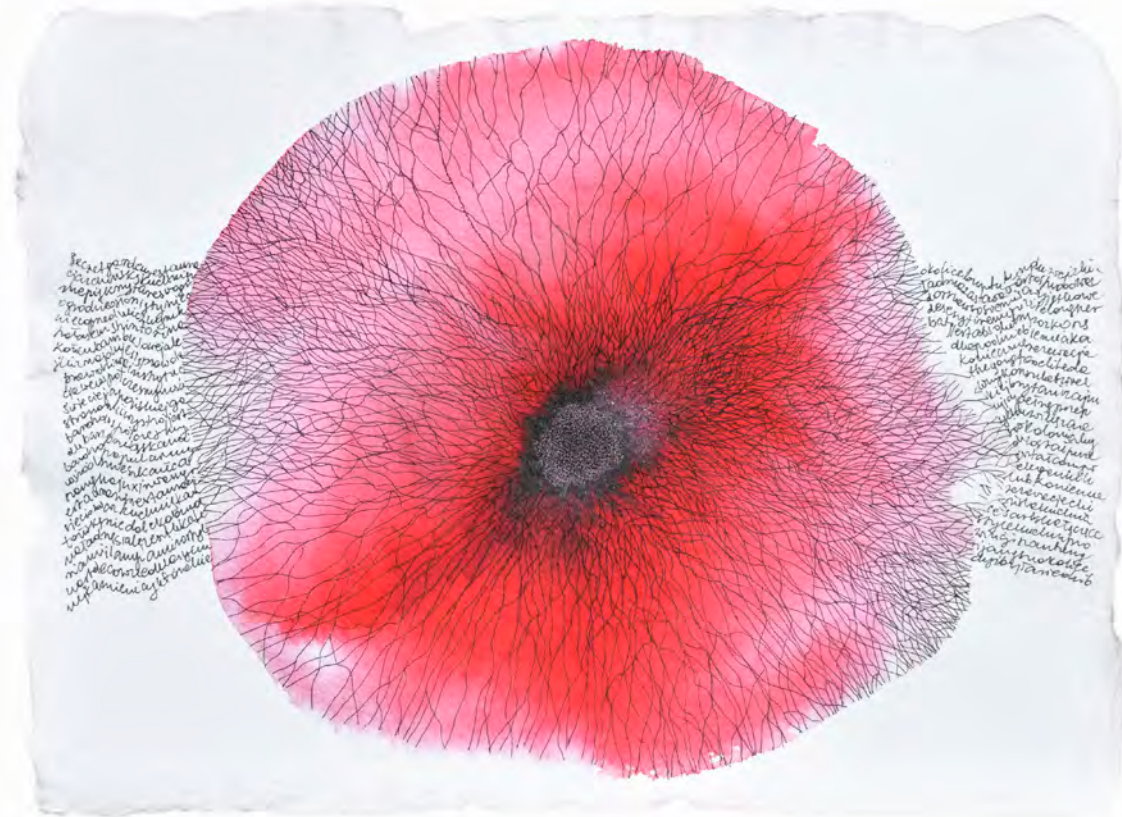
6 M.D. Leakey, *Footprints in the Ashes of Time*, „National Geographic”, nr 4, 1979, s. 453.
7 M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przekł. M. Hermanowska, A. Bernaczyk, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 358.
8 R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przekł. A. Dzierzgowska i S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2018, s. 402.

The brain expanded to meet it. And mankind was formed”⁶. And then, when I go back to Sieber, to the Zum Pass Hotel, I sort all my impressions out and put them on paper. I inscribe myself in the manifesto of Marina Abramović: „An artist has to create a space for silence to enter his work”⁷.

In 2016 I travelled to China, visited Beijing and Shanghai, went to see the Chinese Wall, this trip and this experience is attributed by me to the *spacetime of nature*. I linked my reference to nature with the Taoist symbol *Yang* and *Yin*, opposing but complementary forces: the sun and the moon, day and night, summer and winter, joy and sadness, fire and water, wind and earth, odd and even numbers, red and violet. *Yang* and *Yin* are inseparable and interdependent, they are in a state of equilibrium, when one grows, the other decreases, I get the impression that the same happens with the notions of *nature* and *culture*. The conception of *Yin* and *Yang* introduces us to *feng shui*, meaning literally wind and water, which tells us how to plan our space to achieve balance with the natural environment. Thomas McEvilley said that the Chinese Wall had been „mapped out over the millennia by feng shui experts, so if you followed the wall exactly you would be touching the serpent-power lines that bind together the surface of the earth”⁸. Every step of the way, I met the principles of the five elements and the symbolic, magical eight, in the Temple of Heaven, the Forbidden City, the Summer Palace, Zhongshan Park, Lama Temple in Beijing. This *eight* returned in the title of the exhibition *The Eighth Door of Emptiness*, which took place at the BWA

6 M. D. Leakey, ‘Footprints in the Ashes of Time’, *National Geographic*, 1979, No. 4, p. 453.
7 M. Abramovic, *An artist’s life Manifesto*. [Online] available from: <http://grandevetro.blogspot.com/2010/09/marina-abramovic-artists-life-manifesto.html> [accessed: 28 Jul. 2019].
8 R. Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* [e-book], New York: Penguin. 2002.





Szanghaj 8 – Lilia wodna, 2018, tusz, cienkopis na papierze, 17 × 23 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Shanghai 8 – Water Lily, 2018, ink, fineliner on paper, 17 × 23 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

w 2016 roku, w której brałam udział między innymi z artystą pochodzącym z Japonii, Kojim Kamojim⁹. Niezwykle bliska jest mi jego sztuka, w której bardzo ważną rolę odgrywają elementy natury i jej bogata symbolika, filozofia zen, duchowość i doświadczenia kontemplacyjne. On sam o swojej twórczości mówi: „Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz od-

⁹ *Ósme drzwi pustki*, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, grudzień 2016 – styczeń 2017, w wystawie udział wzięli: Sławomir Brzoska, Joanna Imielska, Koji Kamoji, Arkadiusz Sylwestrowicz, Iza Tarasewicz, kuratorka: Małgorzata Bojarska-Waszczyk.

Art Gallery in Olsztyn in 2016, in which I took part, among others, with an artist from Japan, Koji Kamoji⁹. I am really into his art, in which elements of nature and its rich symbolism, Zen philosophy, spirituality and contemplative experiences play a very important role. He himself says about his art: “I don’t mean to build something new, but to

⁹ *Ósme drzwi pustki* [The Eighth Door of Emptiness], BWA Art Gallery in Olsztyn, December 2016 – January 2017, participants of the exhibition: Sławomir Brzoska, Joanna Imielska, Koji Kamoji, Arkadiusz Sylwestrowicz, Iza Tarasewicz, curator Małgorzata Bojarska-Waszczyk.

nalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność”¹⁰.

Moje prace inspirowane Szanghajem powstały w 2018 roku, czyli dwa lata po podróży, w dużej mierze odnoszą się do natury, czasami ukrytej między ciasno zabudowanymi ulicami Bundu, *Wieżowcami sięgającymi chmur* na Pudongu. W Szanghaju przywitał mnie *tajfun*, a potem księżyc w pełni i *księżycowe ciasteczka* na Święto Środka Jesieni. Zapamiętałam pierwsze słońce, które pojawiło się nad tym ponurym dotąd miastem. Pamiętam długi spacer do *Ogrodu Botanicznego*, zachwycający *Guilin Park* z *Drzwiami Księżycy*, *Lilie wodne*, *Czerwonego Smoka* z *Ogrodu Yu*, *Płynący przez Ogród Yu strumień*, a na pożegnanie z Szanghajem *Czerwone słońce na 1 października* i ponownie *tajfun*. Gdzieś między kwadratem a kołem, między ziemią a niebem położone jest *Muzeum Szanghajskie*¹¹.

Ustka zmusza mnie do powrotów, szczególnie lubię ją wiosną, jesienią i zimą, unikam latem. Ostatni raz przyjechałam do Ustki w kwietniu 2018 roku, na spotkanie sześciu artystów w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej. Za każdym razem, kiedy tu jestem, na nowo odkrywam to miejsce, krajobraz nigdy nie jest taki sam, zapamiętuję inne fragmenty, inne rzeczy mnie inspirują. Ten pobyt będzie kojarzył mi się z realizacją czeskiej artystki Dášy Lasotovej, zafascynowanej poezją Wisławy Szymborskiej. Dáša zatytułowała tę realizację *Odczyt wierszy Wisławy Szymborskiej morzu* (instalacja wideo). Praca odzwierciedlała jej trzy fascynacje: poezją poetki, która stała się powodem przypadkowych spotkań z ludźmi spacerującymi

¹⁰ Koji Kamoji w: *Ósme drzwi pustki*, tekst Małgorzaty Bojarskiej-Waszczyk: *Długa jest droga, nim otworzą się ósme drzwi pustki*, katalog do wystawy pod tym samym tytułem, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, grudzień 2016 – styczeń 2017, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2017, s. 7.

¹¹ Są to wybrane tytuły prac z cyklu *Szanghaj*, prace powstały w 2018 r., technika: tusz, cienkopis na papierze, 17 x 23 cm.

find and preserve things we forget and the world we are moving away from. I would like to find such a form to obtain their presence”¹⁰.

My works inspired by Shanghai were created in 2018, two years after my journey, they relate largely to nature, sometimes hidden between the tightly-built streets of the Bund, the *Skyscrapers reaching the clouds* in Pudong. In Shanghai I was greeted by a *typhoon*, then a full moon and *mooncakes* for the Mid-Autumn Festival. I remember the first sun that appeared over this hitherto gloomy city. I remember the long walk to the *Botanical Garden*, the stunning *Guilin Park* with *Moon Door*, the *Water lilies*, the *Red Dragon* from *Yu Garden*, the *Stream flowing through Yu Garden*, and as a goodbye to Shanghai: *The Red Sun on 1 October* and again the *typhoon*. Somewhere between a square and a circle, between the earth and the sky is set *Shanghai Museum*¹¹.

The town of Ustka forces me to return, I especially like it in spring, autumn and winter, I avoid it in summer, the last time I came to Ustka in April 2018, for a meeting of 6 artists in the Baltic Gallery of Contemporary Art. Every time I am here, I rediscover this place, the landscape is never the same, I remember different fragments, different things inspire me. I will associate this stay with the work of the Czech artist Dáša Lasotova, fascinated by Wisława Szymborska’s poetry. Dáša called this project *Reading Wisława Szymborska’s Poems to the Sea* (video installation). The work reflected her three fascinations: the poet’s poetry, which became the reason for her accidental

¹⁰ Koji Kamoji in *The Eighth Door of Emptiness*, text by Małgorzata Bojarska-Waszczyk: *Długa jest droga, nim otworzą się ósme drzwi pustki* [Long is the Way Before the Eighth Door of Emptiness Opens], catalogue to the exhibition under the same title, BWA Art Gallery in Olsztyn, December 2016 – January 2017, Publisher BWA Art Gallery in Olsztyn, Olsztyn 2017, p. 7.

¹¹ These are selected titles of works from the *Shanghai* series, works created in 2018, technique: ink, fineliner on paper, 17 x 23 cm.



Ustka, 2018. Fot. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska

nad morzem, z którymi czytała wiersze Wisławy Szymborskiej; szacunkiem dla żywiołu morza; pamięcią o realizacji Tadeusza Kantora *Panoramiczny happening morski*. Stałam w morzu i czytałam wiersz Szymborskiej pod tytułem *Rozmowa z kamieniem*, na brzegu zebrali się przypadkowi spacerowicze i słuchali. A ja pomyślałam sobie, jak bardzo pasuje ten wiersz do tego miejsca, jak często towarzyszył mi w mojej artystycznej drodze oraz jak bardzo utożsamiam się z poezją i jednocześnie filozofią Szymborskiej skupioną na naturze.

encounters with people walking by the sea, with whom she read Wisława Szymborska's poems; respect for the power, might of the sea; the memory of Tadeusz Kantor's work *Panoramic Sea Happening*. I stood in the sea and read Wisława Szymborska's poem entitled *Conversation with a Stone*, casual strollers gathered on the shore and listened. And I thought to myself how much this poem fits into this place and how often it accompanied me on my artistic path and how much I identify with the poetry and philosophy of Wisława Szymborska focused on nature.

Moja podróż po USA trwała czternaście dni. Czy to wystarczający czas na zapamiętanie? Podróż przez dwadzieścia stanów zdominowały kolory, ich nachalność i delikatność. Na początku były kolory drogi z wielką równiną amerykańską prowadzącą przez Kansas, zielone pola ciągnące się po horyzont. Po kilku dniach jazdy krajobraz zaczął się radykalnie zmieniać, wjechałam w Góry Skaliste w Kolorado, dotarłam do kanionów, pierwszym na trasie był Kanion Glenwood, a następnie piaskowe, czerwone niezwykle twory skalne, mury, okna, formy rzeźbiarskie w Parku Narodowym Arches w Utah – tak zaskakujące, że rzeźbiarzowi trudno byłoby konkurować z naturą. Teraz, po czasie

My trip to the USA lasted 14 days. Is this enough time to remember? The journey through 20 states was dominated by the colours, their intrusiveness and delicacy. At the beginning there were the colours of the road, with the large American plain unfolding through Kansas, green fields stretching to the horizon. After a few days of driving the landscape began to change radically, I entered the Rocky Mountains in Colorado, reached the canyons, the first on the route was Glenwood Canyon, and then sandy, red, extraordinary rock formations, walls, windows, sculptural forms so surprising that it would be difficult for a sculptor to compete with nature, and all this in



Kanion Antylopy, Arizona, USA, 2018. Fot. Joanna Imielska
Antelope Canyon, Arizona, USA, 2018. Photo: Joanna Imielska

myślę, że było to jedno z najpiękniejszych miejsc na trasie mojej podróży. Jeszcze tego samego dnia, ale już przy zachodzącym słońcu, dość nisko wiszącym nad horyzontem, mogłam podziwiać prześwietlone kolory Arizony i zakrętu rzeki Kolorado. Następnego dnia nic nie wskazywało na to, że wrażenie będzie tak piorunujące, a jednak na chwilę wstrzymałam oddech. Zejście w dół po metalowych ażurowych schodach, otwarły się przede mną podziemne pałacowe sale Kanionem Antelope w Arizonie, położonym na terenie rezerwatu plemienia Navaho, przypominała mi się podobna poetycka historia opisana w książce norweskiego pisarza Tarjeia Vesaasa *Pałac lodowy*, ale historia o zupełnie innej temperaturze i kolorze.

Jakże byłam ciekawa mojego spotkania z Wielkim Kanionem Kolorado, rzeczywistość przerosła jednak oczekiwania, pochłonęła mnie ogromna wielokolorowa przestrzeń, do tego na chwilę przed burzą. A potem biel, nie całkiem czysta, ale wżerająca się wraz z solą i upałem w oczy i ciało – to Dolina Śmierci w Kalifornii, dla odmiany obszar największej depresji w USA, z najniższym punktem położonym 86 metrów poniżej poziomu morza. Jadąc trasą numer 1 wzdłuż Pacyfiku, miałam wrażenie, jakby świat jawił mi się w czerni i bieli z mnóstwem odcieni szarości, może jedynie z odrobiną przebłysków koloru zielonego z dodatkiem szmaragdu, indygo, punktami żółci. Mgła zasnuła świat, złagodziła kontury, kolory, wygasiała słońce. W Parku Narodowym Sekwoi w Kalifornii królowała zieleń z dodatkiem szerokiej skali brązów, pozostał tylko żal, że nie dotarłam do mamutów olbrzymich, do największego drzewa na świecie – Drzewa Generała Shermana liczącego 84 metry wysokości, 8 metrów średnicy, ważącego 1 200 ton. Kupiłam nasiona sekwoi olbrzymiej, postąpiłam zgodnie z instrukcją na opakowaniu, nasiona namoczyłam, przez 20 dni trzymałam w lodówce, następnie wysiałam, a teraz codziennie witam się z moimi wyrastającymi drzewkami i zastanawiam się, jakie rozmiary osiągną za mojego życia... Ale najpiękniejsze odcienie zieleni ujawniły mi się w Parku Narodowym





Wielki Kanion Kolorado, USA, 2018. Fot. Joanna Imielska
Grand Canyon Colorado, USA, 2018. Photo: Joanna Imielska

the Arches National Park in Utah. Now, some time later, I think it was one of the most beautiful places on my journey. On the same day, but by the sun setting quite low above the horizon, I could admire the shining colours of Arizona and Horseshoe Bend of the Colorado River. The next day there was nothing to suggest that the impression would be so electrifying, and yet I held my breath for a moment, descending down the metal openwork stairs. The underground palace halls of Antelope Canyon in Arizona, located within the Navajo tribe reservation, opened in front of me, I recalled a similar poetic story described in a book by the Norwegian writer Tarjei Vesaas – *The Ice Palace*, but it was a story of a completely different temperature and colour.

How curious I was about my meeting the Grand Canyon Colorado, a huge multicolour space opened up for me, and just before the storm. And then white, not quite pure, but penetrating with salt and heat into the eyes and body, it was Death Valley in California, for a change the area of the greatest depression in the USA, with the lowest point 86 meters below sea level. Driving California State Route 1 along the Pacific, I had the impression that the world appeared to me in black and white with lots of shades of grey, maybe only with a little bit of flashes of green with emerald, indigo, points of yellow. The fog covered the world, softened the contours, colours, extinguished the sun. In Sequoia National Park in California, green reigned with the addition of a wide range of brown, I only regretted that I did not reach the giant sequoias, the largest tree in the world – General Sherman Tree (84 m high), 8 m in diameter, weighing 1200 tons. I bought giant redwood seeds, followed the instructions on the packaging, soaked the seeds, kept them in the fridge for 20 days, then sowed them, and now I greet my growing trees every day and wonder what size they will reach in my lifetime... But the most beautiful shades of green revealed to me in Yosemite National Park, virgin, untouched,

Yosemite, zieleni dziewiczej, nienaruszonej, nieprzekształconej. Te mocne, soczyste zielenie powróciły wraz z nurtem rzeki Snack (Snack River), wijącej się przez 1 674 kilometrów. Podsumowaniem jest dla mnie żółty kolor w Parku Narodowym Yellowstone. To miejsce niezwykle, niespokojne, żyjące nie tyle na powierzchni, ile w głębi ziemi, wypuszczające swoje soki, opary, skrywające tajemnicę. Na pożegnanie niespodzianka – spotkanie w Yellowstone z niedźwiedziem...

„A może wcale tak nie było, a tylko zapisało się tak w mojej pamięci: wszak żywa pamięć, podobnie jak unosząca się na wodzie fala albo jak nerwowe dreszcze przebiegające po skórze sarny, nim zerwie się do ucieczki, żywa pamięć przychodzi nagle i drga jednocześnie w kilku rytmach, wokół kilku ognisk, aż skamienieje i zastygnie w bezruchu, stając się wspomnieniem po wspomnieniu”¹².

Czasoprzestrzeń kultury

„Każdą sztuką, która opiera się na obserwacji natury, w końcu doprowadza do zmiany sposobu jej widzenia. Dotychczas włączony był w te ramy cały proces kulturowy; artysta obserwował przyrodę: jego dzieło znajdowało miejsce w kulturze danego czasu, a kultura ta pośredniczyła między człowiekiem a przyrodą. W społeczeństwach postindustrialnych relacja ta już nie zachodzi. Kultura tych społeczeństw biegnie równolegle do przyrody i jest zupełnie od niej oddzielona. Wszystko, co wchodzi do tej kultury, musi zerwać swoje powiązania z przyrodą”¹³.

Początkowo moje miasta ukryte w *Labiryntach* były ścieżkami natury w mikroskali, które z czasem przemieniły się w ścieżki miast w makroskali, wykorzystywałam plany miast. Te dwa światy, zdawałoby się, tak odległe wydały się niemalże jednakowe, naznaczone czasem,

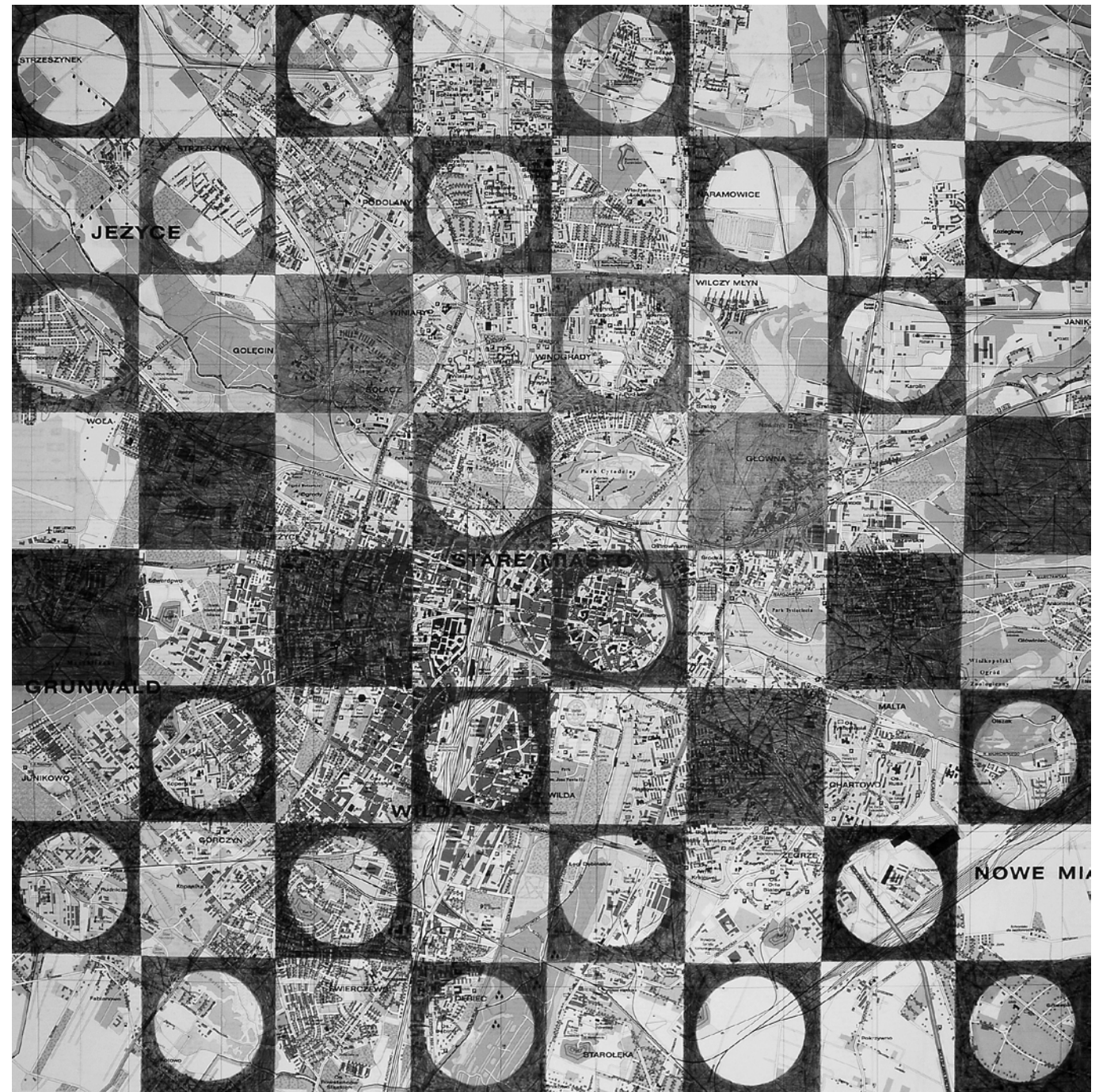
unspoilt green, this strong, juicy green returned with the Snack River winding 1674 km. *Tour d'horizon* for me is yellow in Yellowstone National Park. It is an unusual, restless place, living not so much on the surface as in the depths of the earth, releasing its juices, fumes, hiding a secret. At the end of my visit to Yellowstone National Park – a surprise, a meeting with a bear...

“Or maybe this is not how it was, but simply the way it is etched in my imagination: living memory, like ripples in water, or the nervous quivering of a gazelle's skin in the moment it takes flight, comes suddenly and trembles in a single instant in several rhythms or various focuses, before being frozen and immobilized into the memory of a memory”¹².

Spacetime of Culture

“All art, which is based on a close observation of nature, eventually changes the way nature is seen. Either it confirms more strongly an already established way of seeing nature or it proposes a new way. Until recently a whole cultural process was involved; the artist has observed nature: his work had a place in the culture of his time, and that culture mediated between man and nature. In post-industrial societies this no longer happens. Their culture runs parallel to nature and is completely insulated from it. Anything which enters that culture has to sever its connections with nature”¹³.

Initially, my cities hidden in the *Labyrinths* were paths of nature at the microscale, which in the course of time turned into paths of cities at the macroscale, I used city plans. These two worlds, apparently so distant, seemed almost identical, marked by time, passing, anxiety and even danger. “In such spaces as the labyrinth, we cross over; we are really travelling,



12 A. Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, przekł. L. Kwiatkowski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2016, s. 100.

13 J. Berger, *O patrzeniu*, przekł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 196.

12 A. Oz, *A Tale of Love and Darkness*, chapter 11 [e-book], trans. N. de Lange, Orlando: A Harvest Book – Harcourt, 2004.

13 J. Berger, *About Looking*, New York: Vintage Books, 1991, p. 196.

przemijaniem, niepokojem, a nawet zagrożeniem. „W przestrzeniach takich jak labirynt przekraczamy nieustannie jakieś granice, podróżujemy w nich naprawdę, nawet jeśli cel jest tu tylko symboliczny, i dzieje się to wszystko w całkiem innym rejestrze aniżeli myślenie o podróży czy oglądanie obrazków miejsc, do których pragnęlibyśmy się przenieść”¹⁴. Metaforyczne uporządkowanie *Labiryntów* jest moim sposobem na znalezienie równowagi między *naturą a kulturą*. Nie potrafię postawić granicy między tymi pojęciami, przychylam się do koncepcji Claude’a Lévi-Straussa, że rozdział *kultury i natury* nie istnieje obiektywnie.

W miastach zminimalizowała się nasza przestrzeń, czas przyspieszył, często pozostajemy samotni w tłumie ludzi, a jednak te miasta przyciągają, potrafią zachwycać i nie wiadomo dlaczego nieustannie się do nich powraca. Miastem moich powrotów jest między innymi czeska Ostrawa, do niedawna miasto przemysłowe, górnicze, pozornie szare, które Jaromir Nohavica opisuje jako: „gorzkie miasto”, „czarną gwiazdę”, „czarne serce”, ale jednak w tym mieście „wypełnia się jego los”¹⁵. Ostrawa położona w kraju morawsko-śląskim, otoczona trzema rzekami: Odram, Opawą i Ostravicą, przeszła metamorfozę, otrzymała drugie, a może kolejne – patrząc na jej ciekawą i długą historię – życie. Podzielona jest na 23 dzielnice, z których najbardziej urzekła mnie Ostrawa – Vitkovice (Ostrava – Vitkovice) z Zakładami Wysokich Pieców i Kopalnią Hlubina, z kompleksem domów mieszkalnych, podobnych w klimacie do katowickiego Giszowca i Nikiszowca opisanych w zachwycającej, magicznej książce Małgorzaty Szejnert pod tytułem *Czarny ogród*. Obecnie te dawne zakłady przemysłowe, kopalnie, huty zyskują miano narodowych zabytków myśli technicznej, tak dzieje się między innymi ze wspomnianym już kompleksem Huty Witkowice i Kopalnią Hlubina, a także Kopalnią Michal w Ostrawie, Starą

even if the destination is only symbolic, and this is an entirely different register than is thinking about travelling or looking at a picture of a place we might wish to travel to”¹⁴. The metaphorical arrangement of the *Labyrinths* is my way of finding a balance between nature and culture. I cannot draw a line between these concepts, I agree with Claude Lévi-Strauss’s idea that the separation of *culture* and *nature* does not exist objectively.

In cities our space has been minimized and time has accelerated, we are often lonely in a crowd of people, yet these cities attract us, are able to delight us, and no one knows why we constantly return to them. The city of my returns is, among others, the Czech city of Ostrava, until recently an industrial, mining, seemingly grey city, which Jaromir Nohavica describes as: a „bitter city”, a „black star”, a „black heart”, but in this city „his fate is fulfilled”¹⁵. Ostrava, situated in the Moravian-Silesian Region, surrounded by three rivers: the Oder, the Opava and the Ostravice, underwent a metamorphosis, received a second, or perhaps another – looking at its interesting and long history – life. Divided into 23 districts, of which I was most enchanted by Ostrava- Vitkovice with its High Furnace Plants and Hlubina Mine, with a complex of houses similar in climate to Giszowiec and Nikiszowiec (districts of the city of Katowice) described in the delightful, magical book *Black Garden* by Małgorzata Szejnert. Nowadays, these former industrial plants, mines and steelworks are becoming national monuments of technical thought, such as the aforementioned Vitkovice Steelworks complex and Hlubina Mine, as well as the Michal Mine in Ostrava, Former Mine Science and Art Centre in Wałbrzych and the complex of buildings located on the premises of the former

14 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, dz. cyt. s. 111.

15 Utwór *Ostravo*, kompozycja i tekst: Jaromira Nohavica, 2003, *Babylon*, CD, 2003.

14 R. Solnit, *Wanderlust: a History of Walking*, op. cit.

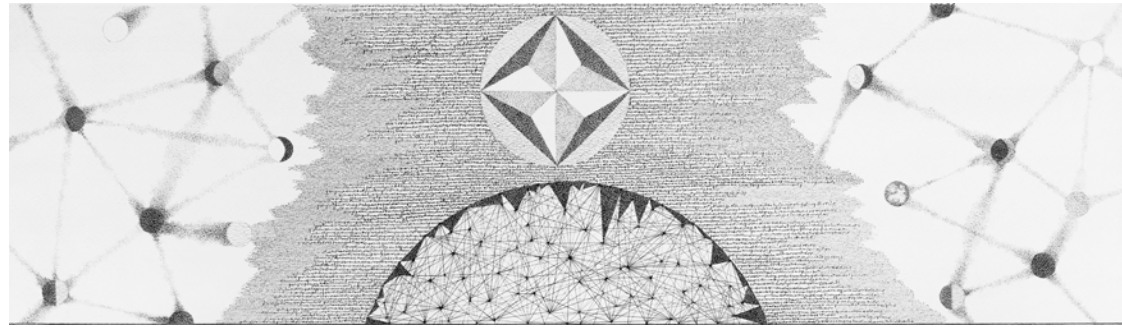
15 Song *Ostravo*, composition and lyrics by Jaromir Nohavica, 2003, was released on album *Babylon*, CD 2003.

Kopalnią, Centrum Nauki i Sztuki w Wałbrzychu oraz z kompleksem budynków znajdujących się na terenie dawnej Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice”, należącym do Muzeum Śląskiego w Katowicach. To obecnie miejsca przyjazne i otwarte dla sztuki, tak zwane Strefy Kultury. Jestem pod ogromnym urokiem tej poprzemysłowej architektury oraz historii, które tu się splatają. Pozostają zdjęcia, notatki, wspomnienia, które pokazują, że nietrwałość i przemijanie dotyczą wszystkiego: ludzi, miast, rzeczy, natury. Niekiedy to przemijanie trwa latami, a niekiedy w jedną burzową noc zmienia pejzaż nie do poznania.

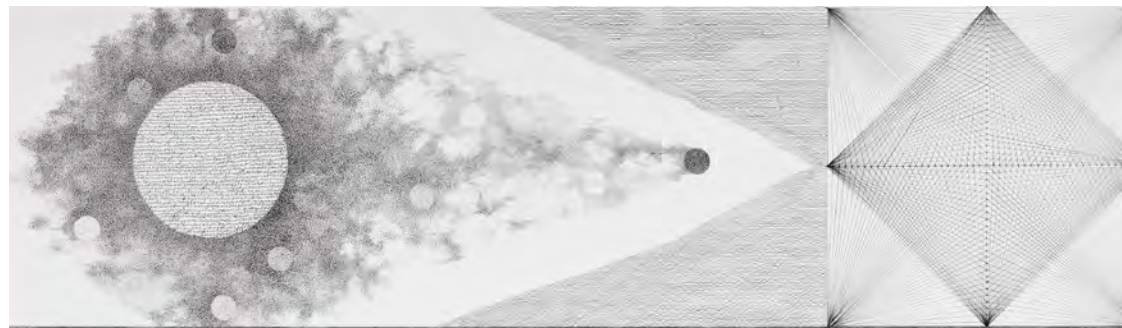
Katowice Coal Mine which belongs to the Silesian Museum in Katowice. These are now friendly and open to art places, so-called Cultural Zones. I am under the great charm of this post-industrial architecture and the histories that intertwine here, there are photos, notes, memories which show that impermanence and transience concerns everything, people, cities, things, nature. Sometimes this passing of time lasts for years, and sometimes on one stormy night the landscape changes so much that it becomes unrecognizable.



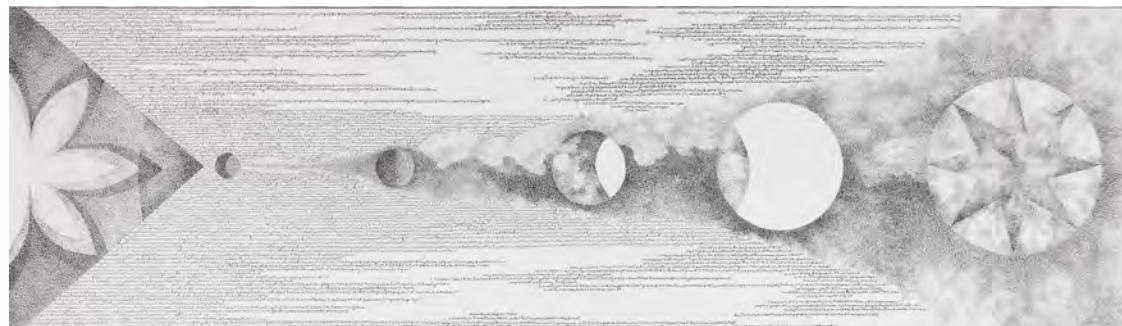
Kompleks Huty Witkowice i Kopalni Hlubina, Ostrawa – Vitkovice, Czechy, 2016. Fot. Joanna Imielska
Lower Vitkovice Steelworks and Hlubina Mine, Ostrava – Vitkovice, Czech Republic, 2016. Photo: Joanna Imielska



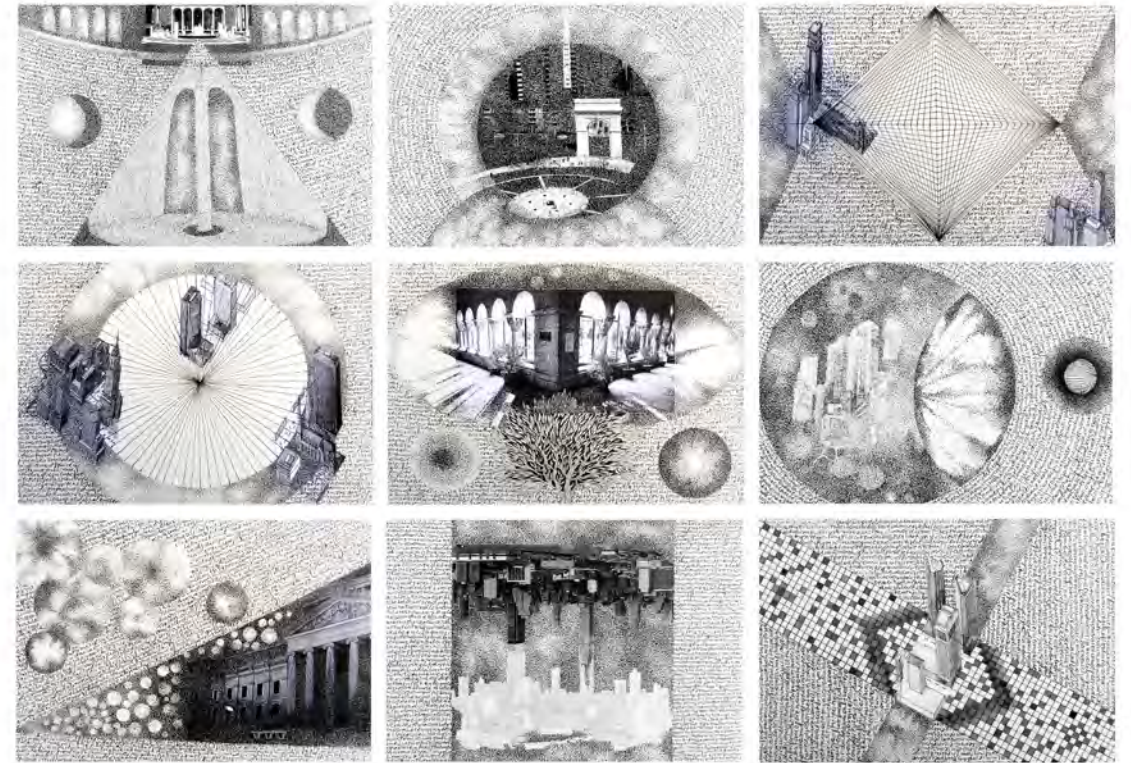
Ostrava 5 – Czarna Gwiazda nade mną, 2017, papier, cienkopis, 27 × 89 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 5 – Black Star above Me, 2017, paper, fineliner, 27 × 89 cm. Photo: Szymon Kałmuczak



Ostrava 2 – Vitkovice, 2017, papier, cienkopis, 27 × 89 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 2 – Vitkovice, 2017, paper, fineliner, 27 × 89 cm. Photo: Szymon Kalmuczak



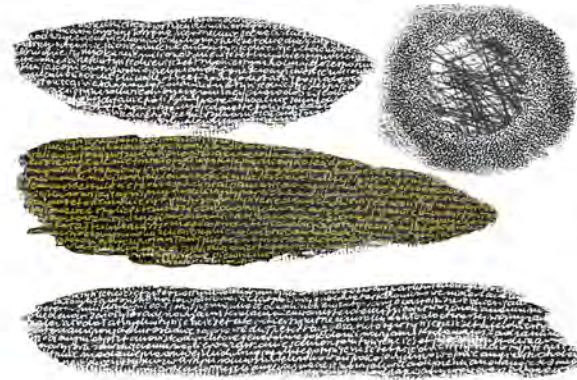
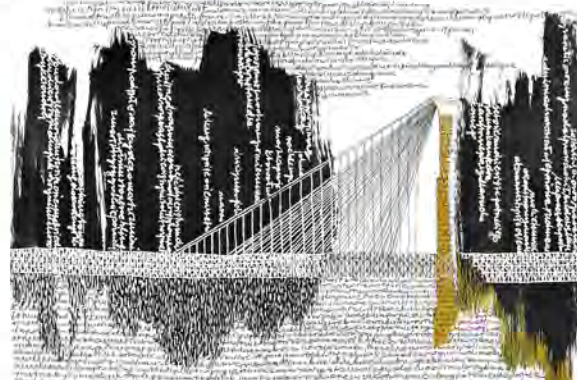
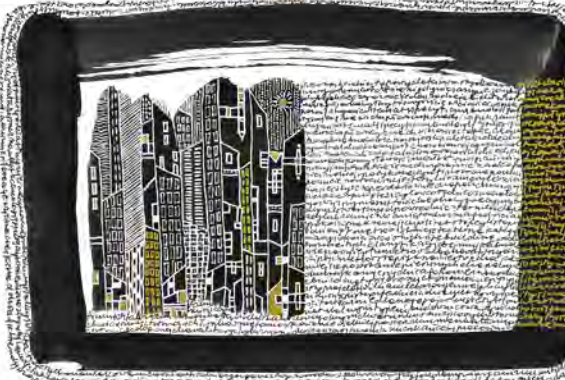
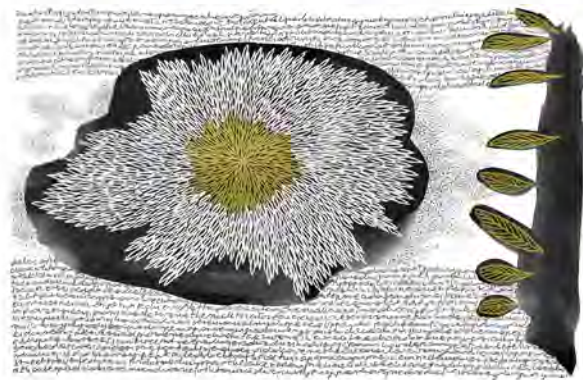
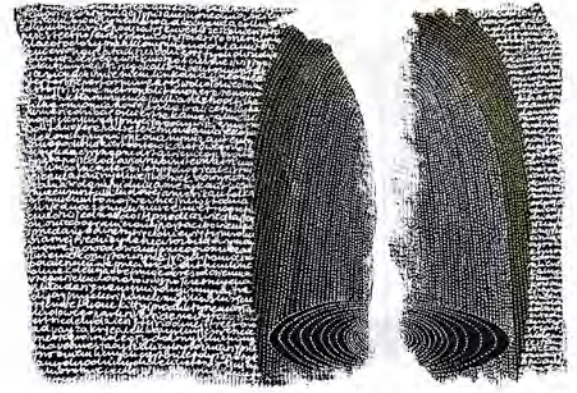
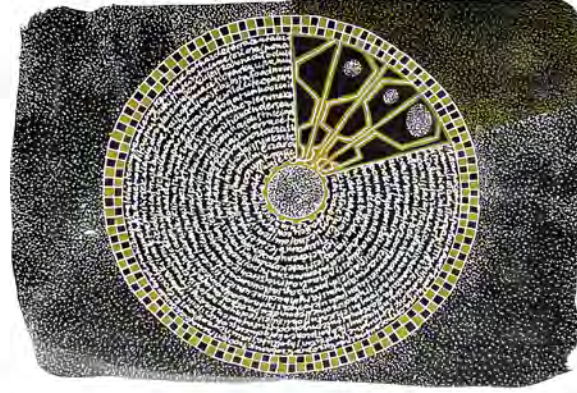
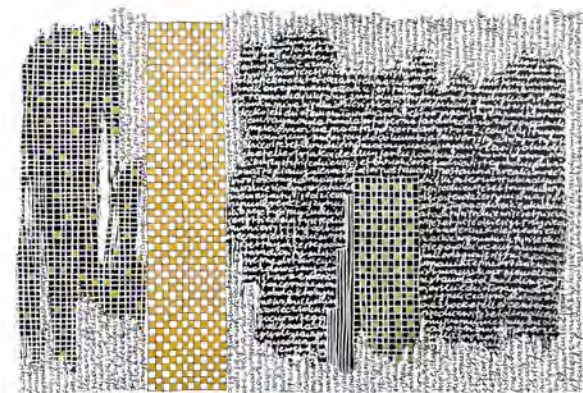
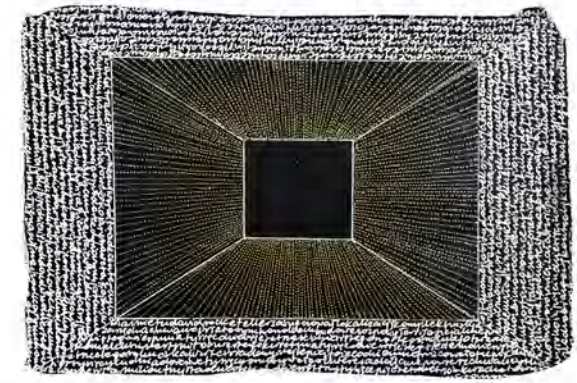
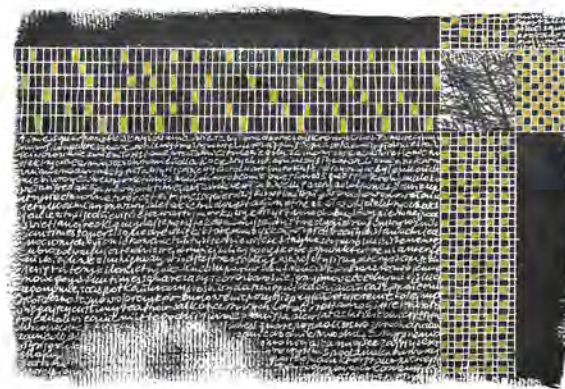
Ostrava 7 – Planetarium, 2017, papier, cienkopis, 27 × 89 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 7 – Planetarium, 2017, paper, fineliner, 27 × 89 cm. Photo: Szymon Kalmuczak



Prace z cyklu *Projekt Nowy Jork*, 2018, technika mieszana, 12 × 17 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
 Works from the series *New York Project*, 2018, mixed technique, 12 × 17 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

Ostrawa stała się inspiracją dla moich prac, co Ewa Urbańska ujęła w następujący sposób: „Od ośmiu otrzymanych w Obserwatorium Astronomicznym i Planetarium Johanna Palisy zapisów sejsmograficznych z Ostrawy i okolic zaczyna się (i kończy) *Ostrava* Joanny Imielskiej. W śladach pisaków rejestrujących drgania sejsmiczne dostrzegła artystka «EKG Ostrawy», kanwę, na której opowie swoją Ostrawę. Pozwoliła nowym rysunkom wyrosnąć z *Labiryntów*, *24 godzin*, *Zapisanych godzin*. W analogii między wykorzystaniem własnych zapisów EKG w cyklach «godzinowych» i wydrukach sejsmografu znalazła figurę stylistyczną już nie dla rytmu własnego życia, ale dla tętna miasta, «stymulowanego» w różnym stopniu przez geografę,

Ostrava became an inspiration for my works, and Ewa Urbańska put it this way: “Joanna Imielska’s *Ostrava* begins (and ends) from eight seismographic records of Ostrava and the surrounding area received from The Johan Palisa Observatory and Planetarium. In the traces of markers recording the seismic vibrations the artist noticed «Ostrava ECG», the basis on which she would tell the story of her Ostrava. She allowed the new drawings to grow out of the *Labyrinths*, *24 Hours*, *Saved Hours*. By analogy with the use of her own ECG records in «hourly» cycles and seismograph prints, she found a stylistic figure no longer for the rhythm of her own life, but for the pulse the city, «stimulated» to a various degree by geography, geology





Manhattan, Nowy Jork, USA,
2017. Fot. Joanna Imielska
Manhattan, New York, USA,
2017. Photo: Joanna Imielska

geologię i historię. Wpisała w grafiki indywidualny czas poznawania i osvajania Ostrawy, złożony z widzianych miejsc, rozmów, przeczytanych tekstów, skojarzeń¹⁶. Piszę swoje rysunki o Ostrawie, za pomocą tekstów buduję „holistyczny i symboliczny krajobraz miasta”¹⁷, tworzę własny system znaków – rebus i zapraszam do jego odczytania. Funkcjonujemy przecież w systemach znaków, jesteśmy od nich zależni, istnieje jakaś „wewnętrzna konieczność” ich tworzenia i posługiwania się nimi. „Człowiek cały jest znakiem, jego

and history. She inscribed in her prints the individual time of getting to know and familiarizing Ostrava, consisting of the places she saw, conversations, read texts and associations”¹⁶. I write my drawings about Ostrava, with the help of texts I build a “holistic and symbolic landscape of the city”¹⁷. I create my own system of signs – a rebus and invite you to read it. We function in the sign systems, we are dependent on them, there is some “inherent necessity” of their creation and use. “Man himself is a sign; his thought

myśl jest znakiem, jego wzruszenie jest znakiem”¹⁸. Sztuka tworzy własną semiotykę, własny porządek. Kolor, kreska, linia, plama łączą się i tworzą zespoły o dużej złożoności, odrębne, rządzące się własnymi prawami. „Z miastami jest jak ze snami: wszystko, co wyobrażalne, może się przyśnić, ale nawet najbardziej zaskakujący sen jest rebusem, który kryje w sobie pragnienie lub jego odwrotną stronę – lęk”¹⁹.

is a sign; his every emotion is a sign”¹⁸. Art creates its own semiotics, its own order. Colour, line, patch merge and form highly complex entities, distinct and governed by their own rules. “With cities, it is as with dreams: everything imaginable can be dreamed, but even the most unexpected dream is a rebus that conceals a desire or, its reverse, a fear”¹⁹.

16 E. Urbańska, *Czasopisanie*, 2018.
17 Tamże.

16 E. Urbańska, *Czasopisanie* [Timewriting], 2018.
17 Ibid.

18 É. Benveniste, *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa, 1977, s. 12.

19 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Kreisberg, Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o., Warszawa 2002, s. 33.

18 É. Benveniste, 'Semiology of Language', trans. G. Ashby and A. Russo, *Semiotica* 1981, Volume 37, Issue s1, p. 6.

19 I. Calvino, *Invisible Cities*, trans. W. Weaver, San Diego - New York - London: Harcourt Brace & Company, 1974, p. 44.

Jestem pod ogromnym wrażeniem Nowego Jorku. Już podczas pierwszej podróży do tego miasta, w 2017 roku, uległam jego niezwyklej atmosferze, w 2018 roku to poczucie we mnie się utrwaliło. Mam nieustającą potrzebę zgłębiania wiadomości o tym mieście, przemierzam jego ulice, a moimi przewodnikami są między innymi: Janusz Głowacki, Magdalena Rittenhouse, Hanya Yanagihara, Atticus Lish, Edward Rutherfurd, Jennifer Egan, Małgorzata Szejnert, a potem konfrontuję to, co przeczytałam z tym, co zobaczyłam. „Pisać to wytyczać nową ścieżkę w terenie wyobraźni, wskazywać nowe punkty i nowe widoki na znanej, swojskiej już drodze. Czytać z kolei to podróżować po tym terenie wraz ze służącym za przewodnika autorem, przewodnikiem, z którym nie zawsze musimy się zgadzać”²⁰. Miałam to szczęście, że mieszkalam na Manhattanie, na Greenwich Village, na 9th Street, zaraz obok Tompkins Square Park, nieopodal Washington Square. To było moje centrum, z którego wyruszałam pieszo, metrem, czasami autobusem w różne miejsca, które koniecz- nie trzeba było zobaczyć: Most Brooklyński, Statuę Wolności, niezwykły World Trade Center Memorial, przespacerować się 5th Avenue, nie omijając Broadwayu i Flatiron Building, popłynąć łodzią po jeziorze w Central Park, znaleźć się wieczorem na Times Square, przejść od początku do końca High Line, pojechać kolejką linową na Roosevelt Island, przywitać się z Oceanem Atlantyckim na Coney Is- land, a wieczorem pójść do Metropolitan Opera na *Normę* Vincento Belliniego albo do Carnegie Hall na koncert *Polish Landscapes*. Wielokrotnie powracałam do Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art MoMa, New Museum of Contemporary Art, Guggenheim Museum, Whitney Museum of American Art, Frick Collection, The Cloisters, Brooklyn Museum, galerii SoHo. W mojej pamięci pozostaną wspaniałe

20 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, dz. cyt., s. 114.

I am very impressed with New York. Already during my first trip to this city, in 2017, I succumbed to its unusual atmosphere, and in 2018 this feeling was consolidated in me. I have an insatiable need to explore the news about this city, I am walking its streets and my guides are among others: Janusz Głowacki, Magdalena Rittenhouse, Hanna Yanagihara, Atticus Lish, Edward Rutherfurd, Jennifer Egan, Małgorzata Szejnert, and then I confront what I have read with what I have seen. “To write is to carve a new path through the terrain of imagination, or to point out new features on a familiar route. To read is to travel through that terrain with the author as guide – a guide one may not always agree with”²⁰. I was lucky to live in Manhattan, Greenwich Village, 9th Street, right next to Tompkins Square Park, near Washington Square. It was my centre from which I set off on foot, by sub- way, sometimes by bus to various places that must have been seen: Brooklyn Bridge, Statue of Liberty, a remarkable World Trade Center Memorial, take a walk along Fifth Avenue, not bypassing Broadway and Flatiron Building, take a boat ride on the lake in Central Park, find yourself in the evening in Times Square, go from the beginning to the end of High Line, take the cable car to Roosevelt Island, say hello to the Atlantic Ocean on Coney Island, and in the evening go to the Metropolitan Opera for Vincento Bellini’s *Norma*, or to Carnegie Hall for the concert *Polish Landscapes*. Many times I would return to the Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art (MoMa), New Museum of Contemporary Art, Guggenheim Museum, Whitney Museum of American Art, Frick Collection, The Cloisters, Brooklyn Mu- seum, SoHo Gallery. I will remember the wonderful exhibitions of Louise Bourgeois, Judy Chicago and Georgia O’Keeffe. These places became the titles of my works, which I dedicated to New York. For me, Manhattan is geometric, with neat grid of streets that

20 R. Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, op. cit.

wystawy Louise Bourgeois, Judy Chicago i Georgii O’Keeffe. Wymienione miejsca stały się tytułami moich prac, które dedykowałam Nowemu Jorkowi. Manhattan jest dla mnie geometryczny, z uporząd- kowaną siatką ulic przecinających się ze sobą pod kątem prostym, z geometrią, która odrywa się od ziemi i przenosi wraz z architekturą wysoko ponad głowami, dotyka nieba. Manhattan wpisał się w moje wcześniejsze *gry i zabawy* z geometrią, odpowiadają mi umiar i prostota języka geometrii, jestem – jak to trafnie określił Rafał Boettner-Łubowski – „niezwykle wrażliwa na bogaty potencjał symboliki geometrii, a więc między innymi skojarzenia symboliczne, które wywołują prymarne figury geometryczne – takie jak: koło, kwadrat i trójkąt – oraz sugestie metaforyczne, jakie nieść ze sobą mogą elementarne środki rysun- kowe: linia czy kontur”²¹.

„Gdy oddajemy siebie jakimś miejscom, one zwracają nas sobie z powrotem; im lepiej je poznajemy, tym więcej udaje nam się w nich zasiać nasion wspomnień i skojarzeń, czekających na nasz powrót. Nowe miejsca z kolei дарowują nam nowe myśli, nowe możliwości. Odkrywanie świata to jeden z najlepszych sposobów odkrywania umysłu, a w wędrówce przemierzyć można je oba”²².

21 R. Boettner-Łubowski, *Nieortodoksyjne reinkarnacje geometrii*, tekst do katalogu: *Joanna Imielska. Koło czasu*, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, 2014.
22 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, dz. cyt., s. 29.

intersect at right angles to each other, with geometry that breaks away from the ground and moves with architecture high above the heads, touching the sky. Manhattan has inscribed itself in my earlier *games and plays* with geometry, I like the moderation and simplicity of the language of geometry, I am, as Rafał Boettner-Łubowski aptly described it, “extremely sensitive to the rich potential of symbolism of geom- etry, i.e., *inter alia*, symbolic associations that evoke primary geometric figures, such as: a circle, a square and a triangle, and metaphorical suggestions that can be carried by elementary drawing means, i.e.: a line or a contour”²¹.

“When you give yourself to places, they give you yourself back; the more one comes to know them, the more one seeds them with the invisible crop of memories and associations that will be waiting for you when you come back, while new places offer up new thoughts, new possibilities. Exploring the world is one of the best ways of exploring the mind, and walking travels both terrains”²².

21 R. Boettner-Łubowski, *Nieortodoksyjne reinkarnacje geometrii* [Unorthodox reincarnations of geometry], text for the catalogue *Joanna Imielska Koło czasu*, [Joanna Imielska Circle of Time] Municipal Bureau of Art Exhibitions in Leszno, 2014.
22 R. Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, op. cit.

Bibliografia

Justyna Ryczek. Powiązania / Connections

1. Bacon F., *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1955.
Bacon F., *Novum Organum*, ed. J. Devey, New York: P. F. Collier and Son, 1901. [available online: <https://archive.org/details/baconsnovumorgan00bacouoft/page/n3>], [access: 29.06.2019].
2. *Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1>. Data dostępu: 23.02.2020.
King James Bible [available online: <https://www.kingjamesbibleonline.org/>], [access: 23.02.2020].
3. Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
Braidotti R., *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013.
4. Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1-2, 2013.
Domańska E., *Ecological Humanities*, “Teksty Drugie. English edition”, No. 1, 2015
5. Ellis E.C., *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford Univeristy Press, Oxford 2018.
Ellis E.C., *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford Univeristy Press, 2018.
6. Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
Haraway D., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
7. Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham - London: Duke University Press, 2016.
Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, London 2016.
8. Heller M., *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Znak, Kraków 2013.
Heller M., *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody* [Logos of the Universe. Outline of the Philosophy of Nature], Kraków: Znak, 2013.
9. Jonas H., *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1996.
Jonas H., *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Fragment translated from the Polish edition: *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, trans. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1996.
10. Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, J. Suchorzewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
Kant I., *Prolegomena to Any Future Metaphysics* [1783], trans. P. Carus, sect. 14 [available online: http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20306/kant_materials/prolegomena1.htm#info], [access: 24.06.2019].
11. Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przekł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
Latour B., *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993.

12. Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2016.
Mirzoeff N., *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* [e-book], chapter 6: “The Changing World”, New York : Basic Books, 2016.

13. Rousseau J.-J., *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
Rousseau J.-J., *Emile, or Education* [1762], trans. B. Foxley, London - Toronto: J.M. Dent and Sons, 1921; New York: E.P. Dutton, 1921 [available online: <https://oll.libertyfund.org/titles/rousseau-emile-or-education>], [access: 24.06.2019].

14. Schäfer L., *Przyroda*, [w:] *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, przekł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
Schäfer L., *Przyroda* [Nature] [in:] *Filozofia. Podstawowe pytania* [Philosophy: Basic Questions], ed. E. Martens, H. Schnädelbach, trans. K. Krzemieniowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.

15. Skolimowski H., *Homo Creator – człowiek ekologiczny*, [w:] H. Skolimowski, J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach*, Alta 2, Wrocław 2003.
Skolimowski H., *Homo Creator – człowiek ekologiczny*, [Homo Creator – Ecological Man] [in:] H. Skolimowski, J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach* [Green Eye of the Cosmos. Around Ecophilosophy in Conversation and Essays], Wrocław: Alta 2, 2003.

16. Waloszczyk K., *Planeta nie tylko ludzi*, Warszawa 1997.
Waloszczyk K., ‘Planeta nie tylko ludzi’ [Not Only People’s Planet], *Teksty Drugie*, No. 1-2, 2013.

Ewa Urbańska. *Mikrokosmos* – trzy wystawy, cztery wnętrza, wielość artystów?
Microcosm – Three Exhibitions, Four Interiors, Polyphony of Artists?

1. *Mikrokosmos 1*, katalog wystawy, MBWA w Lesznie, 2013.
Microcosm 1, the catalogue of the exhibition, MBWA in Leszno, 2013.

2. E. Urbańska, *Przestrzeń malarska i przestrzeń w malarstwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2014.
E. Urbańska, *Przestrzeń malarska i przestrzeń w malarstwie* [Painting Space and Space in Painting], Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego in Bydgoszcz, 2014.

Ewa Łubowska. *Zwei Horizonte*. Kulisy zdarzeń / *Zwei Horizonte*. The underside of events

1. Hauptmann C., *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, red. W. E. Peuckert, Berlin-Grünewald 1928, Cytowany fragment pochodzi z książki Agaty Rome-Dzidy, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945*. Jelenia Góra 2013.
Hauptmann C., *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, ed. W. E. Peuckert, Berlin-Grünewald 1928, The quoted fragment comes from the book by Agata Rome-Dzida, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945*. Jelenia Góra 2013.

Rafał Boettner-Łubowski. *Sztuka / natura / kultura / człowiek / Art / Nature / Culture / Man*

1. Cytaty pochodzą z materiałów, udostępnionych przez kuratorki wystawy *Dwa horyzonty* – prof. Joannę Imielską i dr Sonię Rammer – oraz przygotowanych przez artystów i artystki, biorących udział we wspomnianej wystawie, specjalnie na potrzeby zredagowania niniejszego tekstu.
Quotations come from texts made available by the curators of the *Two Horizons* exhibition – Prof. Joanna Imielska and Dr. Sonia Rammer – these are materials prepared by the Artists participating in the exhibition, especially for the purpose of this text.

Sonia Rammer. *Kładąc się na zielonej trawie życia / Laying on the green grass of life*

1. Brzezińska A.I. (red.), *Psychologiczne portrety człowieka. Praktyczna psychologia rozwojowa*, Gdańsk: GWP, Gdańsk.
Brzezińska A. I. (red.), *Psychological Portraits of Man. Practical Developmental Psychology*, Gdańsk: GWP, 2015.

2. Csikszentmihályi M., *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper & Row, New York, 1990.
Csikszentmihályi M., *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, 1990.

3. Gościński J., Rammer S., *Jak wyśnić dzieło sztuki – model oniryczny twórczości artystycznej w psychoanalizie*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 27, 2015.
Gościński J., Rammer S., ‘How to Dream Up a Work of Art – an Oneiric Model of Artistic Creativity in Psychoanalysis’, [in:] *Zeszyty Artystyczne*, no. 27 *On the Borderline of Art and Psychology*, Publisher: University of Arts, Poznań, 2015.

4. Lejman D., fragment recenzji autoreferatu będącego częścią postępowania habilitacyjnego Sonii Rammer, Poznań 2019.
Lejman D., Fragment of the review of the summary [outline] of the post-doctoral (habilitation) work being a part of the habilitation procedure, Poznań, 2019.

5. Maslow A., *Motivation and Personality*, Harper and Brothers, New York, 1954.
Maslow A., *Motivation and Personality*, New York: Harper and Brothers, 1954.

6. Nęcka E., *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk, 2001.
Nęcka E., *Psychology of Creativity*, Gdańsk: GWP, 2001.

7. Rammer S., *Kroniki islandzkie. Suplement*, MBWA, Leszno, 2017.
Rammer S., *Icelandic Chronicles. Supplement*, Leszno: MBWA, 2017.

8. Žižek S., *How to Read Lacan*, Granta Books, London, 2006.
S. Žižek, *How to Read Lacan*, Granta Books, London 2006.

<http://www.iceland.pl/vetter.html>
https://universitas.uni.edu/archive/fall06/pdf/art_praglin.pdf
https://www.facebook.com/Sonia-Rammer-sztuka-i-podr%C3%C3%B3%C5%BCowanie-2141910509359522/?modal=admin_todo_tour

9. Fragmenty autoreferatu habilitacyjnego opublikowanego na stronie <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/21962/type/l.html>.
Fragments of the text were previously published in the summary of the post-doctoral (habilitation) work on the website: <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/21962/type/l.html>.

Joanna Imielska. Czasoprzestrzenie / Timespaces

1. Abramovic M., Pokonać mur. Wspomnienia, przekł. M. Hermanowska, A. Bernaczyk, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018.
Abramovic M., *An artist's life Manifesto*. [Online] available from: <http://grandevetro.blogspot.com/2010/09/marina-abramovic-artists-life-manifesto.html> [accessed: 28 Jul. 2019].

2. Berger J., *O patrzeniu*, przekł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
Berger J., *About Looking*, New York: Vintage Books, 1991.

3. Benveniste É., *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa, 1977.
Benveniste É., *Semiology of Language*, trans. G. Ashby and A. Russo, *Semiotica* 1981, Volume 37, Issue s1.

4. Boettner-Łubowski R., *Nieortodoksyjne reinkarnacje geometrii*, tekst do katalogu: *Joanna Imielska Koło czasu*, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, 2014.
Boettner-Łubowski R., *Nieortodoksyjne Reinkarnacje Geometrii* [Unorthodox reincarnations of geometry], text for the catalogue *Joanna Imielska Koło czasu* [Joanna Imielska Circle of Time], publisher Municipal Bureau of Art Exhibitions in Leszno, 2014.

5. Bojarska-Waszczyk M., *Długa jest droga, nim otworzą się ósme drzwi pustki*, katalog do wystawy, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, grudzień 2016 – styczeń 2017, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn 2017.
Bojarska-Waszczyk M., 'Długa jest droga nim otworzą się ósme drzwi pustki' [Long is the Way Before the Eighth Door of Emptiness Opens], catalogue to the exhibition, BWA Art Gallery in Olsztyn, December 2016 – January 2017, BWA Art Gallery in Olsztyn, Olsztyn 2017.

6. Calvino I., *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Kreisberg, Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o., Warszawa 2002.
Calvino I., *Invisible Cities*, trans. W. Weaver, San Diego - New York - London Harcourt Brace & Company, 1974.

7. García H., Miralles F., *Shinrin yoku. Japońska sztuka czerpania mocy z przyrody*, przekł. M. Skowron, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018.
García H., Miralles F., *Shinrin yoku. Japońska sztuka czerpania mocy z przyrody* [Shinrin Yoku. Japanese Art of Drawing Power from Nature], trans. M. Skowron, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2018.

8. Gustowska I., *Pusta kartka*, tekst do katalogu: *Joanna Imielska – Malarstwo i rysunek*, 1996.
Gustowska I., *Pusta kartka* [Blank Sheet], text for the catalogue: *Joanna Imielska – Malarstwo i rysunek* [Joanna Imielska – Painting and Drawing], 1996.

9. Leakey M. D., *Footprints in the Ashes of Time*, „National Geographic”, 1979, nr 4.
Leakey M. D., 'Footprints in the Ashes of Time', *National Geographic*, 1979, No. 4.

10. Nohavica J., *Ostravo*, [w:] *Babylon*, CD, 2003.
Nohavica J., *Ostravo*, [on:] *Babylon*, CD, 2003.

11. Oz A., *Opowieść o miłości i mroku* przekł. L. Kwiatkowski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2016.
Oz A., *A Tale of Love and Darkness* [e-book], trans. N. de Lange, Orlando: A Harvest Book – Harcourt, 2004.

12. Sebald W.G., *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przekł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
Sebald W.G., *The Rings of Saturn* [e-book], trans. M. Hulse, London: New Directions Books, 1998.

13. Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przekł. A. Dzierzgowska i S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2018.
Solnit R., *Wanderlust: A History of Walking* [e-book], New York: Penguin. 2002.

14. Szymborska W., Elegia podróżna, [w:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996.
Szymborska W., *Travel Elegy*, trans. St. Barańczak and C. Cavanagh, from poetry book *View with a Grain of Sand*, [in:] eadem, *Poems: New and Collected 1957-1997*, Orlando: A Harvest Book – Harcourt, 2000.

15. Urbańska E., tekst: J. Imielska – *Czasopisanie*, 2018.
Urbańska E., *Czasopisanie* [Timewriting], 2018.

16. Urbańska E., *Opowiadania o znakach*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, nr 1 (314), styczeń 2001; tekst do wystawy Joanny Imielskiej *Opowiadanie o znakach*, Wieża Ciśnień, Bydgoszcz, 2000.
E. Urbańska, *Opowiadania o znakach* [Short Stories about Signs], “Bydgoski Informator Kulturalny”, no. 1(314), 2001, text to the Joanna Imielska’s exhibition *Opowiadanie o znakach* [A Short Story about Signs], Bydgoszcz: Water Tower, 2000.

Spis ilustracji / List of Illustrations

Justyna Ryczek. Powiązania / Connections

1. Międzynarodowe Spotkanie Artystyczne *Między naturą a kulturą*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce, 16–22.04.2018. Fot. Joanna Imielska
International Art Meeting *Between Nature and Culture*, Baltic Gallery of Contemporary Art in Ustka, 16–22.04.2018. Photo: Joanna Imielska
2. Ustka, 2018. Fot. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska
3. Ustka, 2018. Fot. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska

Ewa Urbańska. *Mikrokosmos* – trzy wystawy, cztery wnętrza, wielość artystów?
Microcosm – Three Exhibitions, Four Interiors, Polyphony of Artists?

1. Milan Cieslar i Ivo Chovanec przed ratuszem, Leszno, 2013. Fot. Dáša Lasotová
Milan Cieslar, Ivo Chovanec in front of the town hall, Leszno, 2013. Photo: Dáša Lasotová
2. Centrum Kongresowe, Suhl, Niemcy, 2015. Fot. Joanna Imielska
Suhl Congress Centre, Germany, 2015. Photo: Joanna Imielska
3. Radnicé Slezske Ostravy, Ostrawa, Czechy, 2016. Fot. Joanna Imielska
Radnicé Slezske Ostravy, Ostrava, 2016. Photo: Joanna Imielska
4. Joanna Hoffman-Dietrich, *Ukryta topologia istnienia*, wideo. Fot. archiwum artystki
Joanna Hoffman-Dietrich, *Hidden Topology of Being*, video. Photo: the artist's archive
5. Anna Tyczyńska, *Czarne niebo*, 2016, obiekt, technika własna, 35 × 45 cm. Fot. archiwum artystki
Anna Tyczyńska, *The Black Sky*, 2016, object, own technique, 35 × 45 cm. Photo: the artist's archive
6. Anna Tyczyńska, *Perseidy*, 2016, obiekt, technika własna, średnica 45 cm. Fot. archiwum artystki
Anna Tyczyńska, *Perseids*, 2016, object, own technique, diameter 45 cm. Photo: the artist's archive
7. Szymon Kałmuczak, *Mikrokosmos 1*, 2015, fotografia, 100 × 100 cm
Szymon Kałmuczak, *Microcosm 1*, 2015, photography, 100 × 100 cm
8. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Magdaleny Kleszyńskiej, Szymona Kałmuczaka. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, Germany, 2015; works of Magdalena Kleszyńska, Szymon Kałmuczak. Photo: Stefan Gnauck
9. *Mikrokosmos 1*, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013; prace Magdaleny Gryski: instalacja – *Serwetki mojej mamy* i obrazy z cyklu *Krótkie historie*. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, Gallery at the Town Hall, Leszno, 2013; works of Magdalena Gryska: installation – *My Mum's Napkins* and paintings from series *The Short Stories*. Photo: Michał Kałużny

10. Sonia Rammer, *Powrót? Do Edenu*, 2011, wideoinstalacja. Fot. Stefan Gnauck
Sonia Rammer, *Return? To Eden*, 2011, video installation. Photo: Stefan Gnauck

11. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace Soni Rammer. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016; works of Sonia Rammer. Photo: Joanna Imielska

12. Stefan Gnauck, *Bild-Störung IV*, 2016, rysunek, 36 × 48 cm. Fot. archiwum artysty
Stefan Gnauck, *Bild-Störung IV*, 2016, drawing, 36 × 48 cm. Photo: the artist's archive

13. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace: Stefana Gnaucka, Ivo Chovanca, Szymona Kałmuczaka. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016; works of Stefan Gnauck, Ivo Chovanec, Szymon Kałmuczak. Photo: Joanna Imielska

14. *Mikrokosmos 1*, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013; prace Darii Mileckiej: *Blanc, Rouge, Noir*, 2013, technika własna, 120 × 120 cm. Fot. Dáša Lasotová
Microcosm 1, Gallery at the Town Hall, Leszno, 2013; works of Daria Milecka: *Blanc, Rouge, Noir*, 2013, own technique, 120 × 120 cm. Photo: Dáša Lasotová

15. Kerstin Gnauck, *Blue dots*, 2012, akryl na płótnie, 50 × 50 cm. Fot. archiwum artystki
Kerstin Gnauck, *Blue Dots*, 2012, acrylic on canvas, 50 × 50 cm. Photo: the artist's archive

16. Kerstin Gnauck, *Vernetzt-Networking*, 2015, rysunek, 30 × 40 cm. Fot. archiwum artystki
Kerstin Gnauck, *Vernetzt-Networking*, 2015, drawing, 30 × 40 cm. Photo: the artist's archive

17. Dáša Lasotová, *Osmisměrky 3/2*, 2013, rysunek na papierze, 29,7 × 21 cm. Fot. Jiří Žižka
Dáša Lasotová, *Osmisměrky 3/2*, 2013, drawing on paper, 29,7 × 21 cm. Photo: Jiří Žižka

18. Dáša Lasotová, *Osmisměrky 4/2*, 2013, rysunek na papierze, 29,7 × 21 cm. Fot. Jiří Žižka
Dáša Lasotová, *Osmisměrky 4/2*, 2013, drawing on paper, 29,7 × 21 cm. Photo: Jiří Žižka

19. Dáša Lasotová, *Pocitani listu* (fragment pracy), 2013, technika własna na papierze, 100 × 70 cm. Fot. Sylwia Erbert-Hoja
Dáša Lasotová *Pocitani listu* (fragment of work), 2013, own technique on paper, 100 × 70 cm. Photo: Sylwia Erbert-Hoja

20. Magdalena Kleszyńska, bez tytułu, 2012/2013, druk, tusz, воск na papierze, 21 × 30 (50) cm. Fot. archiwum artystki
Magdalena Kleszyńska, untitled, 2012/2013, print, ink, wax on paper, 21 × 30 (50) cm. Photo: the artist's archive

21. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; Milan Cieslar, prace z cyklu *Nieznany kraj*, 2016, akryl na płótnie. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016; Milan Cieslar, works from series *Unknown Country*, 2016, acrylic on canvas. Photo: Joanna Imielska

22. Milan Cieslar, *Mikrokosmos*, 2015, akryl na płótnie, 30 × 30 cm. Fot. archiwum artysty
Milan Cieslar, *Microcosm*, 2015, acrylic on canvas, 30 × 30 cm. Photo: the artist's archive

23. *Microcosm 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace Ondreja Tracika. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Ondrej Tkacik. Photo: Joanna Imielska

24. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace: Szymona Kałmuczaka, Ondreja Tkacika, Anny Tyczyńskiej. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Szymon Kałmuczak, Ondrej Tkacik, Anna Tyczyńska. Photo: Joanna Imielska

25. Anna Kowalska-Szewczyk, *Praforms I*, 2009, olej na płótnie, 170 × 140 cm. Fot. archiwum artystki
Anna Kowalska-Szewczyk, *Preforms I*, 2009, oil on canvas, 170 × 140 cm. Photo: the artist's archive

26. Paulina Komorowska-Birger, *Maszyna do szycia*, 2012, obiekt. Fot. Michał Kałużny
Paulina Komorowska-Birger, *Sewing Machine*, 2012, object. Photo: Michał Kałużny

27. *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace Pauliny Komorowskiej-Birger. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Paulina Komorowska-Birger. Photo: Michał Kałużny

28. *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA, Leszno, 2013; Marek Jakuszewski, *Mikrohistorie*, płytki ceramiczne malowane farbą naszkliwną oprawione w deskę, 15 × 15 cm. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery Leszno, 2013; Marek Jakuszewski, *Microhistories*, ceramic tiles painted with a glaze paint framed in a board, 15 × 15 cm. Photo: Michał Kałużny

29. Witold Adamczyk, *Hommage à Yves Klein*, 2012, fotografia na płótnie, 60 × 60 cm. Fot. archiwum artysty
Witold Adamczyk, *Hommage à Yves Klein*, 2012, photography on canvas, 60 × 60 cm. Photo: the artist's archive

30. *Mikrokosmos 1*, Galeria w Ratuszu, Leszno, 2013; Ivo Chovanec, *Samotna dziura*, 2012, szamot, 32 × 10 cm. Fot. Sylwia Erbert-Hoja
Microcosm 1, Gallery at the Town Hall, Leszno, 2013; Ivo Chovanec, *Lonely Hole*, 2012, chamotte, 32 × 10 cm. Photo: Sylwia Erbert-Hoja

31. Ewa Twarowska-Sioda, *Zatrzymane gesty* (fragment pracy), 2010, ceramika, średnica 90 cm. Fot. archiwum artystki
Ewa Twarowska-Sioda, *Petrified Gestures* (fragment of work), 2010, ceramics, diameter 90 cm. Photo: the artist's archive

32. Anna Goebel, z cyklu *Ujawnione II*, 2002–2008, papier pakowy, obiekty o średnicy 35–42 cm, fot. archiwum artystki
Anna Goebel, from series *Disclosed II*, 2002–2008, wrapping paper, diameter objects 35–42 cm. Photo: the artist's archive

33. Joanna Imielska, *Zapisana godzina 3 – Mikrokosmos*, 2013, technika własna na papierze, 210 × 200 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Joanna Imielska, *Saved Hour 3 – Microcosm*, 2013, own technique on paper, 210 × 200 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

34. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Joanny Imielskiej, Dariusza Kałmuczaka. Fot. Sonia Rammer
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, Germany, 2015; works of Joanna Imielska, Dariusz Kałmuczak. Photo: Sonia Rammer

35. *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Anny Kowalskiej-Szewczyk, Anny Goebel, Sonii Rammer. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Anna Kowalska-Szewczyk, Anna Goebel, Sonia Rammer. Photo: Michał Kałużny

36. *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Anny Goebel, Anny Kowalskiej-Szewczyk, Dášy Lasotovej, Kerstin Gnauck. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Anna Goebel, Anna Kowalska-Szewczyk, Dáša Lasotová, Kerstin Gnauck. Photo: Michał Kałużny

37. *Mikrokosmos 1*, Galeria MBWA, Leszno, 2013; prace: Dášy Lasotovej, Milana Cieslara, Darii Mileckiej. Fot. Michał Kałużny
Microcosm 1, MBWA Gallery, Leszno, 2013; works of Dáša Lasotová, Milan Cieslar, Daria Milecka

38. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Stefana Gnaucka, Joanny Imielskiej. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, Germany, 2015; works of Stefan Gnauck, Joanna Imielska. Photo: Stefan Gnauck

39. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015; prace: Dášy Lasotovej, Sonii Rammer, Pauliny Komorowskiej-Birger. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 2, Gallery in the Atrium of the Congress Centre in Suhl, Germany, 2015; works of Dáša Lasotová, Sonia Rammer, Paulina Komorowska-Birger. Photo: Joanna Imielska

40. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Centrum Kongresowe Suhl, Niemcy, 2015. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Galerie Gallery in the Atrium, Suhl Congress Centre, Germany, 2015. Photo: Stefan Gnauck

41. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace: Kerstin Gnauck, Joanny Imielskiej. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016; works of Kerstin Gnauck, Joanna Imielska. Photo: Joanna Imielska

42. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace: Szymona Kałmuczaka, Stefana Gnaucka, Sonii Rammer. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic , 2016; works of Szymon Kałmuczak, Stefan Gnauck, Sonia Rammer. Photo: Joanna Imielska

43. *Mikrokosmos 3*, Slezskoostravská Galeria, Ostrawa, Czechy, 2016; prace Szymona Kałmuczaka. Fot. Joanna Imielska
Microcosm 3, Slezskoostravská Gallery, Ostrava, Czech Republic, 2016; works of Szymon Kałmuczak. Photo: Joanna Imielska

44. *Mikrokosmos 2*, Galerie im Atrium, Suhl Congress Centre, Niemcy, 2015; praca Anny Tyczyńskiej. Fot. Stefan Gnauck
Microcosm 2, Galerie Gallery in the Atrium, Suhl Congress Centre, Germany, 2015; work of Anna Tyczyńska. Photo: Stefan Gnauck

Ewa Łubowska. *Zwei Horizonte*. Kulisy zdarzeń / *Zwei Horizonte*. The Underside of Events

1. Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
2. Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
3. Hotel Zum Pass, Sieber, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Zum Pass Hotel , Sieber, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
4. Halberstadt, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Halberstadt, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
5. Zielona Cytadela w Magdeburgu, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
The Green Citadel in Magdeburg, 2017, Germany. Photo: Joanna Imielska
6. Sieber, Góry Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Sieber, The Harz Mountains, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
7. Góry Harz, Niemcy, 2015. Fot. Sonia Rammer
The Harz Mountains, Germany, 2015. Photo: Sonia Rammer

Rafał Boettner-Łubowski. *Sztuka / natura / kultura / człowiek / Art / Nature / Culture / Man*

1. Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
2. Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
3. Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Herzberg Castle Museum, Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska
4. Dáša Lasotová, *Čtení v obraze 1*, 2015, kolaż, 29,6 × 21 cm. Fot. Jiří Žižka
5. Dáša Lasotová, *Reading a Picture 1*, 2015, collages, 29,6 × 21 cm. Photo: Jiří Žižka
6. Rafał Boettner-Łubowski, *Hommage à Muybridge?*, 2004, pięć obiektów, brąz/granit, wys. ok. 35 cm., Fot. archiwum artysty
Rafał Boettner-Łubowski, *Hommage à Muybridge?*, 2004, 5 objects, brown / granite, height about 35 cm. Photo: the artist's archive
7. Anna Jajor, *Człowiek, natura, kultura*, 2016, found objects, technika własna. Fot. archiwum artystki
Anna Jajor, *Man, Nature, Culture*, 2016, found objects, own technique. Photo: the artist's archive
8. Anna Tyczyńska, *Epitafium – wianki*, 2008, technika własna, 30 × 30 cm. Fot. archiwum artystki
Anna Tyczyńska, *Epitaph – Wreaths*, 2008, own technique, 30 × 30 cm. Photo: the artist's archive
9. Sonia Rammer, *Kroniki islandzkie*, 2016, technika własna, 40 × 50 cm. Fot. archiwum artystki
Sonia Rammer, *Icelandic Chronicles*, 2016, own technique, 40 × 50 cm. Photo: the artist's archive
10. Justyna Olszewska, *Autotomia*, 2016, wideo, obiekt, 55 × 24 × 20. Fot. archiwum artystki
Justyna Olszewska, *Autotomy*, 2016, video, object, 55 × 24 × 20. Photo: the artist's archive

11. Milan Cieslar, *Zakryte bielą 2*, 2016, akryl na płótnie, 120 × 90 cm. Fot. archiwum artystki
Milan Cieslar, *Covered with White*, 2016, acrylic on canvas, 120 × 90 cm. Photo: the artist's archive

12. Joanna Imielska, *Odkryto nową Planetę 1*, 2016, kalka, papier, cienkopis, cztery prace 20 × 85 cm, Fot. Szymon Kałmuczak
Joanna Imielska, *Discovery of a New Planet 1*, 2016, carbon paper, paper, fineliner, 20 × 85 cm (4 x). Photo: Szymon Kałmuczak

13. Aleksandra Simińska, *Dyrygent*, olej na płótnie, 110 × 70 cm. Fot. archiwum artystki
Aleksandra Simińska, *Conductor*, oil on canvas, 110 × 70 cm. Photo: the artist's archive

14. Magdalena Rucińska, *Nie-pokoje III*, 2017, akryl na płótnie, 40 × 40 cm. Fot. archiwum artystki
Magdalena Rucińska, *Anxieties III*, 2017, acrylic on canvas, 40 × 40 cm. Photo: the artist's archive

15. Aleksander Woźniak, *Wnętrze japońskie wg Ozu 2*, 2016, tusz na papierze, na płótnie, 60 × 50 cm, Fot. archiwum artysty
Aleksander Woźniak, *Japanese interior according to Ozu 2*, 2016, ink on paper, on canvas, 60 × 50 cm. Photo: the artist's archive

16. Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski, *Gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy*, 2017. Fot. Joanna Imielska
Zuzanna Andrzejczak & Filip Merski, *Constellation of the Big Bear*, 2017. Photo: Joanna Imielska

17. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Joanny Imielskiej. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Joanna Imielska. Photo: Joanna Imielska

18. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

19. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Aleksandry Simińskiej, Justyny Olszewskiej. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of: Aleksandra Simińska, Justyna Olszewska. Photo: Joanna Imielska

20. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

21. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

22. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Magdaleny Rucińskiej, Rafała Boettnera-Łubowskiego. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Magdalena Rucińska, Rafał Boettner-Łubowski. Photo: Joanna Imielska

23. *Dwa horyzonty*, Museum Schloss Herzberg der Stadt Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace: Aleksandra Woźniaka, Rafała Boettner-Łubowskiego, Anny Tyczyńskiej. Fot. Joanna Imielskaa
Two Horizons, Museum Schlos Herzberg der Staad Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Aleksander Woźniak, Rafał Boettner-Łubowski, Anna Tyczyńska. Photo: Joanna Imielska

24. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Sonii Rammer. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Sonia Rammer. Photo: Joanna Imielska

25. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017. Photo: Joanna Imielska

26. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace: Anny Tyczyńskiej, Anny Jajor. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Museum Schloss Herzberg, Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Anna Tyczyńska, Anna Jajor. Photo: Joanna Imielska

27. *Dwa horyzonty*, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Niemcy, 2017; prace Anny Jajor. Fot. Joanna Imielska
Two Horizons, Herzberg Castle Museum in the town of Herzberg am Harz, Germany, 2017; works of Anna Jajor. Photo: Joanna Imielska

Sonia Rammer. Kładąc się na zielonej trawie życia / Laying on the Green Grass of Life

1. Tatry, Słowacja, okolice Chaty Téryego, 2017. Fot. Sonia Rammer
The Tatra Mountains, Slovakia, 2017, surroundings of Teryho Cottage. Photo: Sonia Rammer

2. *Wyspa*, BWA Gorzów Wielkopolski, 2015, wystawa indywidualna, kolaże (wosk, druk, rysunek, papier czerpany, kalka, pigment, wymiary zmienne), obiekty (polistyren, zaprawa cementowa, farba akrylowa, czarny pigment, wymiary: 450 × 350 × 170 cm, 250 × 150 × 90 cm, 30 × 25 × 40 cm). Fot. archiwum artystki
Island, BWA Gorzów Wielkopolski, 2015, individual exhibition, collages (wax, print, drawing, handmade paper, tracing paper, pigment, variable sizes), objects (polystyrene, cement mortar, acrylic paint, black pigment, dimensions: 450 × 350 × 170 cm, 250 × 150 × 90 cm, 30 × 25 × 40). Photo: the artist's archive

3. *Kroniki islandzkie*, Galeria Curators'LAB, Poznań, 2017, wystawa indywidualna, rysunki (technika własna), kolaże na blachach cynkowo-tytanowych (technika własna), mgła. Fot. archiwum artystki
Icelandic Chronicles, Curators'LAB Gallery Poznań, 2017, individual exhibition, drawings (own technique), collages on zinc-titanium sheets (own technique), fog. Photo: the artist's archive

4. *Islandia*, 2017. Fot. Sonia Rammer
Landmannalaugar, Iceland, 2017. Photo: Sonia Rammer

5. *Lanzarote*, 2013. Fot. Sonia Rammer
Lanzarote, 2013. Photo: Sonia Rammer

6. *Wyspa*, MBWA Leszno, wystawa indywidualna, 2015, obiekt (polistyren, zaprawa cementowa, farba akrylowa, czarny pigment, wymiary: 250 × 150 × 90 cm). Fot. archiwum artystki
Island, MBWA Leszno, individual exhibition, 2015, object (polystyrene, cement mortar, acrylic paint, black pigment, dimensions: 250 × 150 × 90 cm). Photo: the artist's archive

7. *Wyspa*, kadr wideo, Galeria Wieża Ciśnień Konin, 2015, wystawa indywidualna, loop 7 min.
Island, video frame, Wieża Ciśnień, Gallery Konin, 2015, individual exhibition, loop 7 min.

8. *Kroniki islandzkie*, 2016, rysunek (technika własna, wymiary: 18 × 24 cm). Fot. archiwum artystki
Icelandic Chronicles, 2016, Drawing (own technique, dimensions: 18 × 24 cm). Photo: the artist's archive

9. *Kroniki islandzkie* ilustracja z książki: Sonia Rammer, *Kroniki islandzkie. Suplement*, MBWA, Leszno, WEAiK UAP, 2017
Icelandic Chronicles, illustration from book: Sonia Rammer, *Icelandic Chronicles. Supplement*, Publisher: MBWA, Leszno, WEAiK, UAP, 2017

Joanna Imielska. Czasoprzestrzenie / Timespaces

1. Joanna Imielska, *Początek i koniec?*, Akwarium, Polanicka Galeria Sztuki, Polanica-Zdrój, 2016 (wystawa indywidualna). Fot. Joanna Imielska
Joanna Imielska *The Beginning and the End?* Akwarium Art Gallery, Polanica – Zdrój, 2016 (individual exhibition). Photo: Joanna Imielska

2. Góry Harz, trasa na Große Knolle, Niemcy, 2019. Fot. Joanna Imielska
The Harz Mountains, route to Große Knolle, Germany, 2019. Photo: Joanna Imielska

3. Prace z cyklu *Szanghaj*, 2018, tusz, cienkopis na papierze, 17 × 23 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Works from the series *Shanghai*, 2018, ink, fineliner on paper, 17 × 23 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

4. *Szanghaj 8 – Lilia wodna*, 2018, tusz, cienkopis na papierze, 17 × 23 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Shanghai 8 – Water Lily, 2018, ink, fineliner on paper, 17 × 23 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

5. *Ustka*, 2018. Fot. Joanna Imielska
Ustka, 2018. Photo: Joanna Imielska

6. Kanion Antylopy, Arizona, USA, 2018. Fot. Joanna Imielska
Antelope Canyon, Arizona, USA, 2018. Photo: Joanna Imielska

7. Park Narodowy Yellowstone, USA, 2018. Fot. Joanna Imielska
Yellowstone National Park, USA, 2018. Photo: Joanna Imielska

8. Wielki Kanion Kolorado, USA, 2018. Fot. Joanna Imielska
Grand Canyon Colorado, USA, 2018. Photo: Joanna Imielska

9. *Labirynt 10*, 2008, technika własna na papierze, 120 × 120 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Labyrinth 10, 2009, artist's own technique on paper, 120 x 120 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

10. Kompleks Huty Witkowice i Kopalni Hlubina, Ostrawa – Witkowice, Czechy, 2016. Fot. Joanna Imielska
Lower Vitkovice Steelworks and Hlubina Mine, Ostrava – Vitkovice, Czech Republic, 2016. Photo: Joanna Imielska

11. *Ostrava 5 – Czarna Gwiazda nade mną*, 2017, papier, cienkopis, 27 × 89 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 5 – Black Star Above Me, 2017, paper, fineliner, 27 x 89 cm. Photo: Szymon Kalmuczak

12. *Ostrava 2 – Vitkovice*, 2017, papier, cienkopis, 27 x 89 cm, fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 2 – Vitkovice, 2017, paper, fineliner, 27x 89 cm, photo: Szymon Kalmuczak

13. *Ostrava 7 – Planetarium*, 2017, papier, cienkopis, 27 x 89 cm, fot. Szymon Kałmuczak
Ostrava 7 – Planetarium, 2017, paper, fineliner, 27 x 89 cm, photo: Szymon Kalmuczak

14. Prace z cyklu *Projekt Nowy Jork*, 2018, technika mieszana, 12 × 17 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Works from the series *New York Project*, 2018, mixed technique, 12 × 17 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

15. Prace z cyklu *Projekt Nowy Jork*, 2018, technika mieszana, 15 × 21 cm. Fot. Szymon Kałmuczak
Works from the series *New York Project*, 2018, mixed technique, 15 × 21 cm. Photo: Szymon Kałmuczak

16. Manhattan, Nowy Jork, USA, 2017. Fot. Joanna Imielska
Manhattan, New York, USA, 2017. Photo: Joanna Imielska

Dwa horyzonty / Two Horizons

Wydawca / Publisher

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

University of the Arts in Poznań, Faculty of Art Education and Curatorial Studies

Redakcja / Editor

Joanna Imielska

Recenzja naukowa / Review

Sławomir Sobczak

Teksty / Texts

Justyna Ryzek, Ewa Urbańska, Ewa Łubowska, Rafał Boettner-Łubowski, Sonia Rammer, Joanna Imielska

Fotografie / Photographs

Sylwia Erbert-Hoja, Stefan Gnauck, Joanna Imielska, Szymon Kałmuczak, Michał Kałużny, Dáša Lasotová,

Sonia Rammer, Jiří Žižka, archiwum artystów / Artists' archive

Tłumaczenia / Translation

Bogusława Wasiewicz, Jan Wasiewicz, Marcin Turski

Korekta / Proofreading

Justyna Knieć

Projekt graficzny i skład / Graphic design and and typesetting

Katarzyna Tużylak

Projekt okładki / Cover design

Szymon Kałmuczak

ISBN: 978-83-66015-58-6

Praca naukowa finansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy.

Scientific work carried out as a research project financed by the Ministry of Science
and Higher Education from the grants for science 2016-2020.



