Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Szkoła Doktorska

Urszula Lucińska

Widma i duchy katastrof

Estetyka katastroficzna w praktyce budowania artystycznych środowisk

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Promotor: prof. Łukasz Huculak

Wrocław 2025

Spis treści

Wstęp: **5**

I. Katastrofa – perspektywy myślenia **12**
1.1. Groza agrosystemu 13
1.2. Hauntologiczny wymiar katastrofy 14
1.3. Hiperobiekty i katastrofa bez wydarzenia 16

II. Kryzys wyobraźni i melancholia **21**
2.1. Utracony horyzont - anulowanie projektu przyszłości 21
2.2. Paradise Rot - melancholia i źródła wrażliwości 25
2.3. Will-o-the-wisp 32

III. Potencjalność - ciało, roślinność, asamblaż **36**
3.1. Ciało Bez Organów 37
3.2. Za bramą ust coś drga, coś migocze 41
3.3. Być ze świata - złożoność asamblażu 44

IV. Estetyka katastroficzna i ucieleśnione doświadczenie **47**
4.1. Estetyka katastroficzna 47
4.2. Instalacje w typie environment 49
4.3. Hopecraft Ceremony i ucieleśnione doświadczenie 56

Zakończenie: **62**

Bibliografia: **67**
Publikacje zwarte: 67
Artykuły: 69
Referencje do wystaw: 71

Spis ilustracji: **72**

Abstrakt:

Rozprawa podejmuje temat estetyki katastroficznej jako formy narracji o katastrofie, która wydobywa jej widmowy, hauntologiczny charakter – nawiedzający zarówno przeszłość, jak i przyszłość. Estetyka katastroficzna nie ogranicza się do reprezentacji katastroficznych zdarzeń, ale stanowi formułę budowania refleksji nad potencjałem, nadzieją i możliwościami, które ujawniają się w obliczu kryzysów. Szczególny nacisk położony zostaje na powiązanie zagadnień estetyki katastroficznej z ucieleśnionym doświadczeniem. W tym kontekście kluczową rolę odgrywa sztuka typu *environment* – instalacje w formie wieloelementowych środowisk. W pracy analizowane są wybrane realizacje artystyczne, z których każda otwiera odmienny wątek interpretowania i oswajania katastrofy, wskazując na różnorodne strategie estetyczne, afektywne i poznawcze związane z tym zagadnieniem. Rozprawa składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy z nich koncentruje się na ontologii katastrofy, odwołując się do koncepcji hiperobiektów Timothy Mortona oraz katastrofy „bez wydarzenia" Ewy Horn. Drugi rozdział eksploruje utracone projekty przyszłości w myśli Franco „Bifo" Berardiego i Marka Fishera, zestawiając je z melancholią jako formą aktywnego współczucia, czego przykładem jest instalacja autorki zatytułowana *Paradise Rot*. Trzeci rozdział rozwija wątki splątania, potencjału i cielesności, odwołując się do koncepcji Ciała bez Organów Deleuze'a i Guattariego, w kontekście instalacji *Za bramą ust coś drga coś migocze*. Czwarty rozdział formułuje definicję estetyki katastroficznej, bazując na rozpoznaniach Jessici Siobhan Mulvogue, rozszerzając je o praktykę instalacji typu *environment* i koncepcję strojenia (*attunement*). Kluczowe znaczenie ma tu myślenie z ciała (Neimanis, Merleau-Ponty), koncepcja asamblażu oraz strategia współpracy jako sojuszniczego przetrwania, zilustrowana realizacją scenograficzną do choreografii *Hopecraft Ceremony* – fikcyjnej opowieści rozgrywającej się pomiędzy dystopią a utopią, katastrofą a nadzieją. Rozprawa ukazuje estetykę katastroficzną jako wrażliwą strategię twórczą, która nie tylko rejestruje ślady rozpadu, lecz także otwiera przestrzeń dla wyobraźni, regeneracji i wspólnotowego przeżywania kryzysu.

Czas jest ciągłym splataniem i rozplataniem materialnych konstelacji, jego wymiary są ze sobą powiązane tak, że to, czym jesteśmy jest zawsze złożeniem przeszłości i przyszłości, długiem i darem, osadem i obietnicą.[1]

[1] powyższe słowa to parafraza myśli Karen Barad zawarta w artykule: K. Barad, *Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come* [za:] O. Cielemęcka, *Między ludzkim a nieludzkim. Etyka Giorgia Agambena i jej antropologiczne podstawy,* Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, s. 88.

Wstęp:

Punktem wyjścia dla niniejszej pracy jest zjawisko uśpionych nasion. Uśpione nasiona pojawiają się na kolejnych stronach i w mojej artystycznej praktyce w różnych formułach - za każdym razem będąc symbolem przetrwania i próby zarysowania nowych scenariuszy życia w trudnych czasach. Temat ten towarzyszył mi nieustannie przez ostatnich kilka lat - w świadomej i równie często intuicyjnej formie, nadając czasem zawiły bieg myślom, innym razem kształtując artystyczne realizacje, czy budowane dookoła nich konteksty. W nieplanowanym rytmie i w nieoczekiwanych konstelacjach uśpione nasiona wracały do mnie, za każdym razem odkrywając się na nowo i stając metaforą pamięci i traumy, potencjału i zagrożenia, a przede wszystkim symbolicznym narzędziem refleksji nad czasem, zmianą i katastrofą.

Według zajmującego się mechanizmami regulującymi spoczynek i kiełkowanie nasion Kenta J. Bradforda z Uniwersytetu Berkeley w Kalifornii uśpienie jest tajemniczym stanem fizjologicznym, w którym nasiona są aktywne metabolicznie, ale nie przechodzą do kiełkowania i wzrostu[2]. Jako część mechanizmu przetrwania, uśpienie odkłada kiełkowanie w czasie, redukując tym samym ryzyko przedwczesnej śmierci w wyniku katastrofy. Istnieją dowody na to, że ewolucyjny początek uśpienia jest związany z historycznymi zmianami klimatycznymi na Ziemi oraz z rozprzestrzenieniem się roślin na całym świecie. W wybranych organizmach sygnały środowiskowe są przekazywane do mechanizmów regulacyjnych, które kontrolują stan uśpienia. Taka strategia znacząco przyczynia się do rozwoju nowych gatunków oraz udanej dyspersji już istniejących[3]. Jednocześnie, stanowić może również zagrożenie - zakłócać wypracowaną już równowagę ekosystemów[4]. W obu jednak przypadkach: „spoczynek nie powinien być traktowany jako brak aktywności nasion, (...) nasiona stale reagują na otoczenie, dostosowując poziom uśpienia do zmieniającego się środowiska”[5].

Fenomen uśpionych nasion jest głównym motywem zrealizowanej przeze mnie kilka lat temu we współpracy z Michałem Knychausem pracy *Possibility we are poisoned*. Wtedy nie wiedziałam jeszcze, że będzie to punkt wyjścia do badań, które będą mi towarzyszyć przez następne kilka lat i finalnie przyczynią się do napisania niniejszej rozprawy. *Possibility we are poisoned* została przygotowana w ramach zaproszenia do udziału w 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie w 2021 roku. Był to czas, kiedy świat wychodził z pandemii Covid-19 i kiedy dotknięci zostaliśmy wstrząsem na niespotykaną dotąd skalę. Ta paraliżująca turbulencja przeniknęła naszą ludzką rzeczywistość na wielu, nieznanych nam wcześniej poziomach. Wtedy też stało się jasne, że katastrofa - dookoła której temat tej pracy oscyluje - nie zawsze jest spektakularna, często rozciąga się w czasie i nierzadko pozostaje niemalże niewidoczna. Zmiany wywołane przez pandemię miały swoje korzenie w przeszłości pełnej zaniedbań i zostaną z nami na kolejne, długie lata. W tej atmosferze pojawiła się kuratorska koncepcja Biennale w Lublanie, odwołująca się do filozoficznego pojęcia „utraconych

---

[2] por. K.J. Bradford, H. Nonogaki (red.), *Seed Development, Dormancy and Germination*, „Annual Plant Reviews”, t. 27, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, s. xv–xvii (wstęp).
[3] H.W.M. Hilhorst, Definitions and Hypotheses of Seed Dormancy, [w:] *Seed Development, Dormancy and Germination*, dz. cyt., s. 50.
[4] Wartymi uwagi są rośliny z gatunków pirofili, których nasiona budzą się po intensywnych pożarach, z jednej strony umożliwiając odradzanie się ekosystemów, z drugiej często zdominowując pozostałe gatunki poprzez swoją odmienną, wyjątkową wytrzymałość.
[5] L.M. Vleeshouwers, H.J. Bouwmeester, C.M. Karssen, *Redefining seed dormancy: an attempt to integrate physiology and ecology, „Journal of Ecology”*, t. 83, 1995, s. 1031, [online] https://edepot.wur.nl/215579 (dostęp: 23.04.2025).

przyszłości”[6]. Zobrazować miał je przykład jugosłowiańskiej firmy komputerowej Iskra Delta. W katalogu towarzyszącym wystawie możemy przeczytać:

Iskra Delta to nazwa firmy komputerowej ze Słowenii i jednego z największych producentów komputerów w Jugosławii, który miał potencjał, aby stać się głównym graczem na rynku globalnym przed rozpadem kraju. (...) W czasach nawiedzanych przez widma „utraconych przyszłości”, Biennale wykorzystuje pragnienie zamieszkania w rzeczywistości innej niż ta, którą odziedziczyliśmy. Na tle niepokojów społecznych i środowiskowych, głęboko w pandemii, która unieruchomiła nasze ciała w miejscu, a nasze oczy w ekranach, Iskra Delta powraca z przyszłości, aby zapewnić iskrę do wyobrażania sobie i konstruowania alternatywnych teraźniejszości[7].

W kontekście tematu Biennale, poszukiwaliśmy wspólnie z Michałem Knychausem (jak często w naszej praktyce) inspiracji w świecie nie-ludzi, próbując podkreślić charakter kryzysu, w którym ścierają się koniec i początek, w którym kryje się zarówno zagrożenie, jak i możliwość rekonfiguracji. Właśnie w taki sposób odkryliśmy uśpione nasiona. Ten temat uzupełniliśmy następnie fikcyjną narracją i zaprezentowaliśmy w formie przestrzennej instalacji.

Possibility we are poisoned to trójkanałowa projekcja wideo, pokazywana na trzech panoramicznych monitorach, rozbudowana o scenograficzne środowisko, które potęgowało wrażenie immersji i miało oddziaływać na odbiorczynie i odbiorców w sposób multisensoryczny. Kluczowe było stworzenie doświadczenia zanurzenia w wykreowanej sytuacji — cielesnego zaangażowania, które podkreślałoby somatyczny wymiar percepcji. Monitory obudowane zostały specjalnie zaprojektowanymi aluminiowymi panelami, przywodzącymi na myśl futurystyczne wyobrażenia roślinnych hybryd — gatunków o wyjątkowej rezyliencji wobec trudnych warunków klimatycznych. Główną inspirację stanowiły osty, które od lat jako duet fotografujemy i archiwizujemy podczas wędrówek po współczesnych, postindustrialnych ruinach. Ekrany zamontowane zostały na stalowych, budowlanych stemplach rozpiętych pomiędzy sufitem galerii a podłogą pokrytą wyschniętą i spękaną ziemią. W przestrzeni zainstalowano także emitujące ciepłe światło lampy, rozmieszczone w równych odstępach wzdłuż ścian otaczających instalację. Całość dopełniła seria obiektów przypominających maszyny do sadzenia gigantycznych nasion – jakby również przybyłych z przyszłości. Zaczerpnięta z wiersza Diane di Prima tytułowa fraza „posibility we are...” była z kolei punktem wyjścia dla spekulatywnej opowieści o przyszłości, w której rośliny, przebudzone po latach snu, zaczynają rosnąć, wpływając tym samym na otaczające je środowisko. Ta historia, w sposób nielinearny, rozwijana była w prezentowanej na ekranach animacji.

Possibility we are poisoned jest historią o potencjalności zmiany rozumianej nie tylko jako akt ludzkiej woli, ale zmiany na szerszym, planetarnym i międzygatunkowym polu. Przyszło nam żyć w czasach niespotykanego dotąd globalnego polikryzysu, który przybiera formę zagnieżdżających się i następujących po sobie katastrof: od szalejących pożarów, zalewających kontynenty powodzi, po kataklizmy bezpośrednio związane z naszą samolubną, ekspansywną polityką dotyczącą wydobycia[8].

---

[6] por. M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures,* Zero Books, Winchester, 2014.

[7] T. Pogačar, N. Šivavec (red.), *The ISKRA DELTA project catalogue*, The International Centre of Graphic Arts (MGLC), 2021, wstęp. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki niniejszej pracy.

[8] Timothy Morton pisze: „być może najlepiej będzie postrzegać historię jako serię zagnieżdżonych w niej katastrof, które wciąż się rozgrywają, zamiast sekwencji wydarzeń opartej na koncepcji czasu następujących po sobie jednostkowych momentów. Możemy myślec o tych zagnieżdżonych seriach jako u uroborosach - wężach

Il. 1. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Possibility we are poisoned,* ISKRA DELTA - 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, Mala Galerija Banke Slovenije, Lublana, SLO, fot. Inside Job

Il. 2. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Possibility we are poisoned,* ISKRA DELTA - 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, Mala Galerija Banke Slovenije, Lublana, SLO, fot. Inside Job

połykających własny ogon". T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, tłum. A. Kowalczyk, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa, 2018, s. 156.

Postępująca katastrofa klimatyczna głęboko spleciona jest przy tym z nakładającymi się na siebie kryzysami społecznymi, ekonomicznymi i politycznymi. Moją rolą nie będzie tu analiza ich wszystkich - jest to zadanie znacząco przekraczające moje badawcze aspiracje, a także konceptualne możliwości. Nie będę więc przywoływała liczb, ani raportów i analizowała konkretnych zdarzeń - choć niewątpliwie mają ogromne znaczenie. Ich piętrzący się charakter oraz głębokie wzajemne powiązania powodują jednak, że siatki tych współzależności rozrastają się na niespotykaną dotąd skalę. Interesuje mnie tu raczej to, co pomiędzy - to, co przenika do naszej percepcji, to, co kształtuje nasze odczucia, co wymyka się statystykom, osadza w ciele, penetruje codzienność. Są to tytułowe dla tej rozprawy widma i duchy katastrof - przesiąkające i powracające na powierzchnię ślady wszelkich poprzednich kryzysów, które ukształtowały planetę i gatunki, które ją zamieszkują. Obecne w geologicznych warstwach ziemi, atmosferycznych powłokach, strukturach organizmów roślinnych i zwierzęcych, a także mechanizmach zachowań ludzkich i zbiorowej świadomości, łączą skalę głębokiego czasu geologicznego z historią każdego pojedynczego człowieka**.** Widma i duchy katastrof są więc doświadczeniami - emocjonalnymi i fizycznymi - które afektywnie wpływają na nasze odczuwanie teraźniejszości. Nie odnoszą się jedynie do intelektualnej świadomości historii, są raczej podskórną obecnością definiującą nasz sposób bycia w świecie. Z tego względu kluczowe jest dla mnie pojęcie ucieleśnionego doświadczenia i równie ważne w tej pracy zagadnienie estetyki katastroficznej.

Kiedy kierunek przyszłości dosłownie „wykoleja" się - o czym wspomina Karen Barad - odczuwam potrzebę poszukiwania nowej opowieści, która pomoże nawigować w trudnych czasach[9]. Myślę, że sztuka oferuje taką możliwość. Nieprzypadkowo więc odwołuję się do realizacji pokazanej na Biennale w Lublanie. Skupia ona w sobie najważniejsze aspekty mojej praktyki. Zajmuję się sztuką współczesną, dlatego mój głos realizuje się przede wszystkim na płaszczyźnie wizualnej. Jako twórczyni posługuję się instalacjami typu *environment*, traktując je jako medium umożliwiające osobiste i kolektywne przeżywanie, czucie i domyślanie historii o katastrofach, które przeniknęły do naszej codzienności. Sztuka, jak żadne inne medium, potrafi uchwycić subtelności wymykające się językowi i racjonalnym schematom. Jest dla mnie przestrzenią, w której ujawnia się nie tylko zdolność szybkiego rozpoznawania współczesnych przemian, ale także ich oswajania, a co może jeszcze ważniejsze — reagowania na nie poprzez wprowadzanie nowych symboli i znaczeń. Artystyczne narracje rozsadzają schematy, odważnie sięgają w przyszłość, a niekiedy wręcz stanowią „myśl pochodzącą z przyszłości"[10]. W taki sposób rozumiem ich potencjał — jako narzędzi odzyskiwania tego, co utracone, i splatania tego, co rozerwane. Takie właśnie postrzeganie sztuki jest kluczowe dla mojego projektu doktorskiego.

Moja praktyka od zawsze łączy ze sobą poszukiwania teoretyczne z intuicyjną pracą artystyczną, dlatego bardzo ważne jest dla mnie kontekstowe umocowanie rozpoczynanych projektów. Rzeźbiarskie formy, które tworzę w studio, wyrastają z namysłu nad określonymi zagadnieniami. Proces ten daleki jest jednak od uporządkowanego i linearnego - poszczególne wątki przeplatają się i ujawniają w często nieoczekiwanych momentach, przyjmując formę wewnętrznego dialogu, który nieustannie splata się z działaniem. Niektóre koncepcje dojrzewają miesiącami czy nawet latami, inne błyskawicznie przenikają do materii jako subtelne ślady, a innym razem jako ich dominujący rys. Olga Tokarczuk napisała, że: „myśli mogą [...] zaniknąć, zamrzeć, przejść w stan uśpienia i potem

[9] K. Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*, „Derrida Today*"*, t. 3, nr 2 (2010), s. 240–268, [online] https://feministstudies.ucsc.edu/faculty/publications/pdfs/barad-derrida-today.pdf (dostęp: 23.04.2025).
[10] T. Morton, *Mroczna ekologia*, dz. cyt., s. 70.

nieoczekiwanie eksplodować, runąć lawiną”[11]. Jest to bardzo bliskie roślinnej strategii wytwarzania uśpionych nasion, ale równie bliskie temu w jaki sposób obserwuję wyłanianie się kontekstów i pomysłów w procesie twórczym. W opisywanych tu artystycznych realizacjach teorie przeplatają i wpływają na materialne tkanki, i odwrotnie - struktury i formy podpowiadają konteksty, które wydawać by się mogło, drzemały głęboko w podświadomości, po to by ujawnić się na sam koniec twórczego procesu. Teoretyczne i filozoficzne wybiegi nie mają tu jednak wytłumaczać prac - chciałabym przydać tu prymat fizycznej obecności i doświadczeniu. Wydaje mi się jednak, że przywołane tu teoretyczne refleksje rysują horyzont perspektyw, które kształtują mnie jako artystkę i badaczkę od wielu już lat. Balansowanie pomiędzy tymi perspektywami było dla mnie ważne od początku studiów w Szkole Doktorskiej.

Niniejsza rozprawa w dużej mierze dotyczy więc niepewności dzisiejszych czasów - rozszerzonej prekarności, która zdefiniowana jest przez niepewność dotyczącą wszystkich gatunków. Jak będę starała się udowodnić, a za pomocą swoich prac oddać - zdanie sobie sprawy z tej prekarności jest źródłem wrażliwości o wyjątkowym charakterze. W ujmujący sposób ogromny potencjał tej prekarnej świadomości wyraziła antropolożka Anne Lowenhaput Tsing pisząc, że „problem niepewnego przetrwania pomaga nam dostrzec, co jest nie tak. Niepewność jest stanem uznania naszej bezbronności wobec innych”[12].

Przeczucie trwania w zawieszeniu pomiędzy niepokojem i możliwością strukturyzuje kolejne rozdziały. W pierwszym odnoszę się do samej koncepcji katastrofy, przywołując najważniejsze dla mojej praktyki teorie i perspektywy. Odwołuję się do refleksji Timothy Mortona - jego stanowiska wobec relacji między ludźmi i nie ludźmi, a także pojęcia hiperobiektów – zjawisk tak ogromnych i wszechobecnych, że wymykają się naszej percepcji. W dalszej części rozdziału skupiam się na hauntologicznym wymiarze katastrofy, który ujawnia trudności w zrozumieniu jej przyczyn i skutków. W tym kontekście, szczególnie istotna jest myśl Ewy Horn, która opisuje katastrofę „bez wydarzenia” - subtelną, rozproszoną i rozciągniętą w czasie. To rozpoznanie kieruje mnie w stronę postrzegania katastrofy jako czegoś podskórnego, aż chciałoby się napisać za tytułem jednego z opowiadań Lovecrafta, „czyhającego w progu”[13]. W tym rozdziale zwracam się również do analiz Karen Barad dotyczących tego, w jaki sposób katastrofa konstytuuje nasze stawanie się w świecie oraz Aleksandry Kunce, która bada przeplatające się relacje katastrofy, codzienności i niesamowitości.

W drugim rozdziale przechodzę do koncepcji utraconych i anulowanych projektów przyszłości Franco „Bifo” Berardiego i Marka Fishera, by następnie odwołać się do melancholii jako formy aktywnego współczucia. Opisuję w ich kontekście jedną z moich doktorskich realizacji - wieloelementową instalację *Paradise Rot*, w której utrata raju nie oznacza końca, ale stanowi element cyklu życia – dynamiczny, tętniący obecnością wielu organizmów i przemian. Istotne są tu wątki dotyczące agencji uśpionych materiałów takich jak ropa naftowa oraz rzeczywiste i metaforyczne refleksje na temat bagiennych krajobrazów, jako miejsc styku między tym, co możliwe, a tym, co graniczne, niestabilne i nieoswojone.

W trzecim rozdziale kieruję rozważania ku potencjałowi i splątaniu obecnym w refleksjach wspominanego wyżej Franco „Bifo” Berardiego i koncepcji Ciała bez Organów, rozwijanej przez Gillesa Deleuze’a i Félixa Guattariego. W tym kontekście centralne miejsce zajmuje analiza kolejnej z

[11] O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 30-31.
[12] A. L. Tsing, *Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins,* Princeton University Press, New Jersey, 2015, s. 2.
[13] H.P. Lovecraft, A. Derleth, *Czyhający w progu*, tłum. R. P. Lipski, Zysk i S-ka, Poznań, 2025.

moich doktorskich realizacji – instalacji *Za bramą ust coś drga, coś migocze*, której pęczniejąca forma i kłączasta dynamika wizualnie i materialnie obrazują poruszane wątki. Jednocześnie, odnoszę się do zagrożeń związanych z deterytorializującym potencjałem tej koncepcji, przywołując twórczość koreańskiej artystki Mire Lee – ważną dla mnie zarówno pod względem formalnym, jak i teoretycznym. Bezpośrednio po części poświęconej potencjalności, przechodzę do refleksji nad cielesnością jako podstawowym narzędziem doświadczania rzeczywistości. W tym miejscu wprowadzam również teorię „kłączastego" asamblażu, która rezonuje z posthumanistycznymi ujęciami proponowanymi m.in. przez Monikę Rogowską-Stangret i Annę Lowenhaupt Tsing.

W czwartym, ostatnim rozdziale wprowadzam koncepcję estetyki katastroficznej bazując przede wszystkim na rozpoznaniach kanadyjskiej badaczki Jessici Siobhan Mulvogue i rozszerzam ją o koncepcję pracy w medium instalacji typu *environment*. Estetyka katastroficzna to pole, które łączy świadomość utraty i niepokoju z wrażliwą wytrwałością i otwartością na przyszłość. Immersyjny potencjał środowiskowych instalacji łączy się przy tym z kategorią storojenia (*attunement*) rozwijaną przez wspomnianego już Timothy Mortona. Kluczowym punktem odniesienia w tym rozdziale jest także ucieleśnione doświadczenie w myśli Astridy Neimanis i Maurice Merleau Ponty'ego oraz kontekst współpracy, którą postrzegam jako świadomą strategię sojuszniczego „przetrwania". Przywołuję tutaj moją realizacją scenograficzną do choreografii *Hopecraft Ceremony* - fikcyjnej opowieści, w której publiczność zanurzona zostaje w świecie rozgrywającym się pomiędzy dystopią i utopią - pomiędzy katastrofą i nadzieją - życiem i powolnym rozpadem. Ta realizacja splata wszystkie wcześniejsze wątki, zataczając symboliczną pętlę. Czarne kwiaty, które są przewodnim motywem w instalacji, to lilie — znaki przemiany, śmierci i przetrwania. Ich obecność nie jest przypadkowa: należą do gatunków, które wykształciły własne strategie trwania w czasie. W przeciwieństwie do roślin skrywających się w uśpionych nasionach, lilie posiadają bulwy przetrwalnikowe — ciała pamiętające, zdolne wytrwać w ukryciu, by w dogodnym momencie rozwinąć się na nowo.

***

Chciałabym również podkreślić bardzo ważny aspekt mojej praktyki artystycznej - konsekwentną pracę w ramach duetu Inside Job, który współtworzę z Michałem Knychausem nieprzerwanie od 8 lat. Inauguracją działania tego splotu kreatywnych sił były wspólnie obronione dyplomy: licencjacki oraz magisterski, na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Od tamtego czasu cała moja i Michała aktywność twórcza realizowana jest pod znakiem tej współpracy. Wspólnie prowadzimy pracownię, wspomagamy się konceptualnie i produkcyjnie. Świadomie i z rozmysłem kontynuuję tę strategię również w przypadku moich realizacji doktorskich.

Każdy z opisywanych tutaj projektów postrzegam więc jako zarówno indywidualny – osadzony w mojej osobistej wrażliwości i twórczym doświadczeniu – jak i głęboko współdzielony. Współpraca, którą rozwijamy od lat, opiera się na wzajemnym zaufaniu i uważności, a wypracowana synergia twórcza stanowi ważne źródło inspiracji zasilającej – mam nadzieję – jeszcze nie jeden nadchodzący projekt.

Wspomniane tu i będące przedmiotem doktorskiego przedsięwzięcia projekty: *Paradise Rot*, *Za bramą ust coś drga, coś migocze* oraz *Hopecraft Ceremony* miałam przyjemność realizować dzięki współpracy z miejscami i osobami, które zapraszając mnie do bycia częścią kuratorskich programów nie tyle nadawały samym realizacjom ramy, a raczej otwierały szeroki horyzont możliwości, za każdym razem inspirując i - pozostając w metaforze uśpionych nasion - budząc do życia kolejną odsłonę i kolejny mikroświat (środowisko), za co niezmiernie dziękuję.

Choć nie wydaje mi się, że zadanie balansowania pomiędzy katastrofą i nadzieją można zakończyć sukcesem, to myślę jednak także, że nie jest ono arbitralnie spisane na straty.

I. Katastrofa – perspektywy myślenia

Jednym z najważniejszych zjawisk, do którego odnoszę się w moich doktorskich realizacjach, ale również wobec którego kształtuje się moja dotychczasowa praktyka, jest katastrofa. Jak zaznaczyłam we wstępie, w tej pracy interesuje mnie afekt związany z jej przenikliwym charakterem i poszukiwanie sposobów opowiadania o jego strukturze za pomocą sztuki współczesnej, a konkretniej instalacji w typie *environment*. W tym rozdziale postaram się więc przedstawić moje spojrzenie na katastrofę i poprzez to opowiedzieć o źródłach swoich realizacji – sposobie myślenia, który ukształtował wszystkie doktorskie projekty, po to, by w kolejnych rozdziałach przyjrzeć im się z bliska.

Zainteresowanie tematem katastrof towarzyszy mi od studiów magisterskich. Moja teoretyczna praca dyplomowa dotyczyła interpretacji praktyk artystycznych, których główną osią była reprezentacja „ginącego" krajobrazu. Interesowały mnie wtedy takie realizacje, które cechowała katastroficzna narracja, ale w których głównym „bohaterem" było środowisko. Analizowałam prace takich artystów i artystek jak Pierre Huyghe, The Otolith Group, Dora Budor, Laure Prouvost czy Korakrit Arunonundchai[14]. Ich osadzone w przestrzennych realizacjach praktyki twórcze w dużej mierze ukształtowały moje własne, skupione dookoła instalacji myślenie artystyczne, wsparte dodatkowo doświadczeniem scenograficznym zdobytym podczas licencjackich studiów właśnie w tym obszarze. Niewątpliwie nasiliła się również obecność tematu katastrofy w świecie sztuki - stąd też miałam okazję brać udział w wystawach poświęconych różnym jej interpretacjom. Wystawy: „Zza gór się słońce wznosi blade" w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, „Świątynia Baśni" w BWA we Wrocławiu czy „Hopecraft Ceremony" w Centrum Sztuk Scenicznych ARSENIC w Lozannie oraz finalnie „Kukania" w Elektrowni Galerii Arsenał w Białymstoku, podczas których pokazywałam prace wchodzące w skład doktoratu, wychodziły od refleksji nad relacją człowieka z naturą jako konsekwencji długotrwałych kryzysów, w których splata się to, co ekologiczne, z tym, co polityczne i społeczne[15].

Podczas ostatnich trzech lat, przedstawiając koncepcję doktorskiego projektu, niejednokrotnie spotykałam się z pytaniami o to, czy nie wydaje mi się, że katastroficzne myślenie jest nieodłącznym elementem ludzkiej kondycji i czy niepokój, dookoła którego rozwijam prace, a teraz piszę, nie wynika raczej z jednostkowej wrażliwości, niż z obiektywnego doświadczenia rzeczywistości. Istotnie, myślenie katastroficzne towarzyszy człowiekowi od zawsze. Począwszy od narracji kosmogonicznych - potopu w Biblii, Ragnaroku w mitologii nordyckiej, cyklicznych zagład w mitologiach hinduskich, przez wyobrażenia o końcu świata, apokalipsie, dużo już późniejsze romantyczne i dekadenckie wizje destrukcji oraz nihilistyczne dystopie, aż do bardziej współczesnego już powiązania katastrof z rozwojem cywilizacyjnym i konsekwencjami przyrodniczymi. Każde z tych podejść ukształtowane zostało przez specyficzne dla miejsca i epoki warunki - można więc powiedzieć, że każdy z tych katastrofizmów określony jest przez inną perspektywę i usytuowanie.

[14] Prace Korakrita Arunanondchaia pokazywałam także w ramach kuratorowanego przeze mnie, Michała Knychausa i Andrzeja Marca wydarzenia z serii „Stany Skupienia" w Pawilonie - filii galerii miejskiej Arsenał w Poznaniu. Wzmiankuję to wydarzenie nie tylko dlatego, że zbiegło się ono z latami mojej Szkoły Doktorskiej ale również dlatego, że jego tematyka pokrywała się z poruszanymi w tej pracy wątkami.

[15] Podaję tutaj daty prezentacji tych konkretnych wystaw: „Zza gór się słońce wznosi blade", Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 15.03-26.05.2024; „Świątynia Baśni", BWA Wrocław Główny, 11.10.2024-26.01.2025; „Hopecraft Ceremony", Centrum Sztuk Scenicznych ARSENIC w Lozannie, 19-21.01.2024; „Kukania", Elektrownia Galeria Arsenał w Białymstoku, 5.09-9.11.2025.

Ta dzisiejsza naznaczona jest niewątpliwie pogłębioną refleksją dotyczącą współzależności i współbycia – jak chyba nigdy wcześniej zdajemy sobie sprawę z tego, że jesteśmy jednocześnie odpowiedzialni i sprawczy, bezradni i zagubieni (wyobcowani). Zyskaliśmy także świadomość, że doświadczenie kryzysu i katastrofy każdego z nas dotyka zupełnie inaczej i w zupełnie innym momencie[16].

Refleksje na temat katastrof, zarówno te akcentujące uwikłania społeczne, jak i te kierujące się w stronę środowiska i myśli posthumanistycznej, są stale rozwijane we współczesnej filozofii. Monika Rogowska-Stangret, prowadząca badania na styku filozofii, humanistyki środowiskowej i posthumanizmu, sugeruje nawet, że: „przyglądanie się katastrofie, towarzyszenie jej - i wytrzymanie w tym towarzyszeniu - jest sednem etyki posthumanistycznej”[17]. Wydaje mi się, że praktykując zaangażowaną we współczesność sztukę, trudno pominąć przynajmniej kilka ważnych w tej refleksji tropów. Dlatego w dalszej części tego rozdziału będę przywoływała koncepcje i teorie, które stały się dla mnie użyteczne w formułowaniu własnej perspektywy badawczej i utwierdzały w metodzie artystycznej. Dzisiejsza pogłębiona, katastroficzna świadomość jest fundamentalną zmianą w postrzeganiu rzeczywistości – jest wzmożonym poczuciem „bycia ze świata”[18]. Można stwierdzić, że katastrofy są nie tylko momentami kryzysu, ale również soczewkami, przez które dostrzegamy nielinearność czasu oraz trwale zmieniające się relacje między ludźmi, państwami i środowiskiem.

1.1. Groza agrosystemu

Współczesna refleksja nad charakterem katastrofy w dużej mierze analizuje specyfikę rozwoju relacji człowieka z otaczającą go rzeczywistością. Mechanizm katastroficznej „soczewki” wydobywa na powierzchnię fundamentalny aspekt - utrzymujący się binarny podział na kulturę i naturę, który przez wielu badaczy i badaczek postrzegany jest jako jedno z głównych źródeł dzisiejszych kryzysów ekologicznych, społecznych i politycznych, ale i jako jeden z powodów, dla których zarządzanie tymi kryzysami okazuje się wyjątkowo trudne. Ważna jest dla mnie w tym zakresie refleksja Timothy Mortona, którego badania nad ekologią wpłynęły w dużej mierze na moje myślenie o katastrofie, ale również o estetyce i roli sztuki współczesnej w procesach reintegracji natury i kultury. Morton poszukuje korzeni antropogenicznych katastrof już w początkach systemu agrarnego, który nazywa agrosystemem[19]. Jest to dla niego moment rozpoczęcia procesu zarządzania ziemią opartego na nawykach posiadania, hierarchii czy wykluczenia. Według Mortona, agrosystem wyznaczył tory dla eksploatacji, która rozszerzyła się następnie również poza sam stosunek gatunku ludzkiego do biosfery, obejmując mechanizmy utrwalające nierówności, przemoc ekonomiczną i społeczne hierarchie. Działając na zasadzie logistycznego algorytmu (agrologistyki), agrosystem stworzył podstawę organizacji relacji człowieka z przyrodą, trwając do dzisiaj w coraz bardziej akcelerującej i niszczącej formie.

Algorytm agrosystemu w tej koncepcji stał się podstawą dla rozwoju kolejnych modeli organizacji społecznej i produkcyjnej. Z agrologistyką powiązać można bezpośrednio między innymi system

[16] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na rozpoznania czynione przez Isadorę Neves Marques na temat apokalips rdzennych ludności, których cywilizacje zniszczone zostały w wyniku kolonialnych polityk. Por. I. Neves Marques, *Parallel Futures: One or Many Dystopias?*, „e-flux journal”, nr 99 (kwiecień 2019), [online], https://www.e-flux.com/journal/99/263702/parallel-futures-one-or-many-dystopias (dostęp: 21.05.2025).
[17] M. Rogowska Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2021, s. 13.
[18] pojęcie to przywołuję za Moniką Rogowskiej Stangret. Por. M. Rogowska Stangret, *Być ze świata.,* dz. cyt.
[19] Por. T. Morton, *Mroczna ekologia*, dz. cyt., s. 121-142.

kapitalistyczny, do którego uwikłania w katastroficzną rzeczywistość będę wracać jeszcze w kolejnych rozdziałach. Kiedy Mark Fisher i Frederic Jameson - badacze których prace koncentrują się m.in. na analizie kapitalizmu i jego dominującej pozycji kulturowej oraz ideologicznej - stwierdzają, że: „łatwiej nam wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu", doskonale oddają usidlający charakter cechujący także agrologistyczne myślenie[20]. Będąc głównym sposobem organizowania świata przez tysiąclecia, agrosystem stał się bezpieczną i udomowioną przestrzenią, w której funkcjonujemy w sposób instynktowny i konsekwentny. Następstwa rozdzielenia ludzkich więzi z nie-ludźmi przez lata były marginalizowane, a próby zmian wiążą się z oporem, wynikającym zarówno z przyzwyczajenia i lęku przed nieznanym, jak i z motywacji zakorzenionych w paradygmacie zysku.

Świadomość oswojonego, ugruntowanego, ale i wyniszczającego rozdziału świata ludzi od nie-ludzi, może zostać rozwinięta o refleksję na temat katastrofy i udomowienia obecną w pracach polskiej antropolożki - Aleksandry Kunce[21]. Odnosi się ona do freudowskiej koncepcji „niesamowitości" (*unheimlich*), która komunikuje grozę i szok związane z zakłóceniami w sposobach, w jaki doświadczamy znanego nam świata. Mowa o głębokim kulturowym i emocjonalnym przeżyciu, które wynika z zetknięcia z czymś, co wydaje się nam obce. W tym ujęciu każde zakłócenie naszej ludzkiej perspektywy – każde przesunięcie fundamentów, na których opieramy nasze rozumienie rzeczywistości – może być odczytane jako zdarzenie o charakterze katastroficznym. Skoro agrosystem oraz antropocentryczny model myślenia stanowią dla nas przestrzeń „udomowioną", to wszystko, co wykracza poza ten sposób postrzegania świata, budzi lęk i poczucie wyobcowania. Jednak paradoksalnie, momenty, w których to, co znane i mające swoje miejsce w ustalonym porządku zostaje zaburzone, są także momentami ujawniania tego, co dotychczas pozostawało w ukryciu, a przez to ujawniają również sprawczość, ogrom i złożoność otaczającego nas świata.

1.2. Hauntologiczny wymiar katastrofy

W pęknięciach udomowienia ujawnia się widmowa obecność wszystkiego, co staraliśmy się zepchnąć na margines – tego, co zostało wyparte, wymazane, zignorowane lub uznane za nieistotne. Nie chodzi tu wyłącznie o to, co współistnieje z nami teraz, ale również o to, co istniało wcześniej, a także to, co dopiero ma nadejść, a co nieustannie próbujemy wykluczyć, ukryć za zasłoną antropocentrycznej perspektywy. Odwołując się do derridiańskiego rozpoznania ducha – jako tej obecności, która powraca i nie pozwala o sobie zapomnieć, choć w ambiwalentny sposób nigdy nie była do końca obecna, ani nieobecna – chciałabym podkreślić w jaki sposób dla zrozumienia katastrofy kluczowe jest rozpoznanie jej hauntologicznego charakteru[22].

To, co ujawnia katastrofa w najpowszechniejszym rozumieniu jest czasowym pęknięciem, gwałtowną wyrwą w tu i teraz, momentem zatrzymania, cięciem, pauzą. Wydaje się podpowiadać to sama etymologia słowa „katastrofa" - „od greckiego κατά („w dół") i στρέφειν („obracać się") - wskazuje, że jest nagłym, destrukcyjnym wydarzeniem, które oznacza zakończenie lub wywrócenie istniejącego

[20] Por. M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 9-23.
[21] A. Kunce, *Katastrofa, czyli na ruinach zadomowienia,* „Kultura Współczesna", nr 2 (109), 2020, s. 146-166.
[22] Pojęcie widm i duchów przywołuję tu przede wszystkim za Timothy Mortonem, którego koncepcja mrocznej ekologii silnie czerpie z hauntologii derridiańskiej. Warto tu jednak zaznaczyć oryginalne pochodzenie tego terminu. Por. J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

wcześniej porządku”[23]. Taka perspektywa przesłania jednak znaczenie skomplikowanych i uporczywych pytań dotyczących wielości czasowości, które odgrywają rolę w pojmowaniu i nadawaniu sensu katastrofie.

Katastrofy są nie tylko temporalnymi, epizodycznymi wyrwami. Odkładając i rozkładając się w głębokich warstwach geologii, historii, świadomości, odmawiają zakończenia się, wydarzając cały czas na nowo. Przeplatają się tu zatem dwie wzajemnie się dopełniające i warunkujące czasowe skale – jest to skala geologicznego trwania, mierzona w milionach lat, powolna, monumentalna, trudna do pomyślenia, a także skala historii człowieka, krótsza, dynamiczna, pełna napięć. Monika Rogowska Stangret pisze, że „nic się nigdy nie kończy i nigdy nie zaczyna, przeszłe wciąż trwa, nic nigdy nie jest poza nami, nie przychodzi po nas, a przyszłe już jest i nigdy nie jest dopiero przed nami. Wiele różnych głosów wypełnia każde teraz, każdy najmniejszy odcinek czasu zawiera w sobie wielość czasów”[24]. Jest to poetycka refleksja, która w przejmujący sposób opisuje koncepcje „głębokiego czasu” i „długiego trwania” zapoczątkowane przez Jamesa Huttona (*deep time*) w XVIII wieku czy Fernanda Braudela (*longue durée*) w połowie XX wieku, a współcześnie kontynuowane przez chociażby Dipesh Chakrabarty’ego, który pojęcia te rozszerza o konteksty Antropocenu[25].

Przyjrzenie się czasowości katastrofy rodzi fundamentalne pytania o nasze miejsce w świecie, a zwłaszcza o względną krótkość ludzkiej historii w stosunku do geologicznego czasu naszej planety[26]. Badania geologiczne ujawniają kości prehistorycznych zwierząt, skamieliny, historie geologicznych osadów wytworzonych przez erupcje wulkanów, trzęsienia ziemi czy zmiany klimatyczne. Te ślady są archiwami katastrof, widmowymi obecnościami dawnych ekosystemów, które osunęły się w niepamięć, choć wciąż oddziałują na świat. Dojmującym przykładem jest tu chociażby historia ropy naftowej, do której będę jeszcze wracać.

Mimo, że jak w przypadku wspomnianej tu ropy, do pewnego stopnia jesteśmy zdolni prześledzić chronologię przyczyn i skutków, w dużej mierze katastroficzna rzeczywistość pozostaje dla nas tajemnicą. Katastrofa, postrzegana jako swoisty portal, przez który mogą przesączać się duchy i widma, działa jak wyłom w naszym rozumieniu czasu: sprawia, że przeszłość przestaje być czymś zakończonym, a przyszłość określona zostaje przez to, co już minęło lub przez to co mogło się wydarzyć, lecz nie nastąpiło. Do tego ostatniego odnosi się Mark Fisher posługując się pojęciem „utraconych przyszłości” (*lost futures*) - możliwych, wyobrażonych i projektowanych ale niezrealizowanych scenariuszy[27]. Choć niespełnione, pozostają z nami jako widma obietnic, nawiedzające naszą teraźniejszość i przypominające o ograniczeniach antropocentrycznej wyobraźni. Materialnym świadectwem tych „grobowców przyszłości” są m.in. rozległe, zdegradowane tereny poprzemysłowe – współczesne ruiny, które nie tylko dokumentują załamanie modernistycznej wizji postępu, ale i trwale wpisują się w pejzaż naszej codzienności. Choć wiele z tych przestrzeni nie przetrwało transformacji gospodarczych i politycznych, ich wpływ jest nadal odczuwalny.

W ramach studiów w Szkole Doktorskiej odbyłam wyjazd badawczy do Bratysławy, gdzie miałam okazję odwiedzić teren byłych zakładów chemicznych Istrochem. Ten rozległy, obejmujący ponad 150 hektarów obszar, położony w bliskim sąsiedztwie centrum miasta, pozostaje niemal całkowicie

[23] C. Dole, R. Hayashi, A. Poe, A. Sarat, B. Wolfson (red.), *The Time of Catastrophe. Multidisciplinary Approaches to the Age of Catastrophe,* Ashgate Publishing Limited, Burlington 2015, s. 7.
[24] M. Rogowska Stangret, *Być ze świata., dz.cyt.,* s. 62.
[25] D. Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age*, The University of Chicago Press, Chicago, 2021.
[26] C. Dole, R. Hayashi, A. Poe, A. Sarat, B. Wolfson (red.), *The Time of Catastrophe.,* dz. cyt., s. 11.
[27] Por. M. Fisher, *Ghosts of My Life,* dz. cyt.

opuszczony. Jednocześnie jest to jedno z najbardziej skażonych miejsc w Europie – przestrzeń milczącej, lecz wyraźnej obecności przeszłości, która nie daje o sobie zapomnieć[28]. Mimo wycieku groźnych chemikaliów do okolicznych gleb, przyroda w tym miejscu wydaje się być intensywnie rozwinięta i zdrowa. Poruszając się wzdłuż okalającego ogrodzenie strumyka, mimo unoszącego się przenikliwego, metalicznego zapachu, który drażni nozdrza, łatwo dostrzec było porastającą rowy bujną roślinność – wysokie trawy, pnącza i wydające owoce drzewa.

Podobne doświadczenia stają się udziałem naszej codzienności coraz częściej. Opisuje je również Kate Brown - badaczka postnuklearnych krajobrazów. Brown pisze o swojej wizycie nad rzeką Tieczą (miejscem dotkniętym katastrofą kombinatu Majak): „na ogół jest tak, że kiedy patrzysz na katastrofę ekologiczną, to o tym wiesz. Katastrofy w widoczny i wyczuwalny sposób burzą naturalny porządek. Kojarzą się ze smrodem, dymem i paskudnymi szramami na krajobrazie. Tymczasem z tym sympatycznym strumykiem wszystko było w najlepszym porządku. Powietrze pachniało rześko. Nad wodą śmigały jaskółki. Robiło się gorąco i ogarnęła mnie chęć przeciągnięcia stopą po gładkich kamieniach na dnie rzeki, jakby przywoływała mnie jakaś syrena. Nie było ogrodzenia ani znaków ostrzegawczych, które by mnie przed tym powstrzymywały. Musiałam sama sobie przypomnieć, że stoję nad najbardziej napromieniowaną rzeką świata. Nigdy nie widziałam bardziej urodziwej i kuszącej katastrofy, mniej zasługującej na to miano”[29].

Niewidzialna struktura, tego że w krajobrazie zapisane jest coś, czego na pierwszy rzut oka nie powinno być, czego nie da się dostrzec, stanowi jeden z wielu przykładów widmowego charakteru katastrofy. Katastrofa przywołuje duchy zapomnianych, niechcianych, czy wymazanych zdarzeń. Obecność tego, co utracone zakłóca nasze wyobrażenia o czasowości. W takiej perspektywie żadne zdarzenie ani proces nie jest „dokończone”, ale błąka się w długim trwaniu, nie mogąc znaleźć ukojenia i spokoju.

1.3. Hiperobiekty i katastrofa bez wydarzenia

Opisany wyżej hauntologiczny charakter katastrof zwraca uwagę, że to nie tylko katastroficzna przeszłość nieustannie do nas powraca, ale świadomość nieuchronnie zagrożonej przyszłości sprawia, że nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie jej rozwoju. Nie chodzi już o lęk przed pojedynczym wydarzeniem – wojną, kataklizmem, upadkiem cywilizacji – ale o świadomość, że żyjemy w świecie, który znalazł się w stanie rozciągniętego, stale obecnego kryzysu, w którym katastrofa nie jest punktem na horyzoncie, lecz codziennym doświadczeniem. Jednocześnie, wszystkie dotychczasowe sposoby porządkowania świata wydają się już nieadekwatne - relacje przyczynowo-skutkowe, którymi tłumaczyliśmy otaczającą rzeczywistość zaczęły rozrastać się w sposób, który szybko wymyka się poza horyzonty logicznego myślenia. Tę właśnie kompleksowość zmian wyraża teoria hiperobiektów Timothy Mortona.

Za pomocą hiperobiektów Morton opisuje zjawiska masowo rozproszone w czasie i przestrzeni[30]. Sposób ich wieloelementowego, rozciągniętego w przeszłość i przyszłość uwikłania sprawia, że nigdy nie jesteśmy w stanie poznać ich w całości - możemy odnieść się tylko do fragmentów, ograniczonych

[28] J. Madarás, *Will Bratislava Cement Its Drinking Water Sources?*, „Urban Imagination Seminar”, [online], https://urbanimagination.cargo.site/Jan-Madaras, (dostęp: 21.05.2025).
[29] K. Brown, *Plutopia. Atomowa miasta i nieznane katastrofy nuklearne,* Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, loc 7502 (wydanie elektroniczne), [za:] M. Rogowska Stangret, *Być ze świata,* dz. cyt., s. 55.
[30] Por. T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World,* The University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn, 2013, s. 1-24.

czasowo przejawów, skutków ich obecności, pozorów które są niewielkimi ich tylko częściami. Paradoks takich zjawisk polega na tym, że są wszechobecne. Z drugiej jednak strony ich konkretne umiejscowienie niemożliwe jest do ustalenia, zacierając granice pomiędzy lokalnością a globalnością. Morton za przykład hiperobiektów podaje między innymi globalne ocieplenie i radioaktywność. Trzeba przyznać, że trudno tu o trafniejsze przykłady, a specyfika katastrof klimatycznych i nuklearnych w prosty sposób unaocznia te głębokie czasoprzestrzenne splątania. Jądrowy wybuch trwający ułamek sekundy odkłada się w postaci izotopów plutonu, cezu i strontu w osadach geologicznych nawet na miliony lat. Opisują to między innymi Agnieszka Jelewska i Michał Krawczak, którzy zauważają, że dominujące perspektywy „dzielą etapy katastrofy według momentu zdarzenia, skutków bezpośrednich i pośrednich oraz konsekwencji krótko- i długoterminowych. (...) Jednak katastrofy nuklearne postrzegane w kategoriach hiperobiektu oznaczają, że w miarę rozwoju sytuacji w ciągu dni i lat niektóre aspekty katastrofy ujawniają się w różnych okresach, miejscach i sytuacjach, podczas gdy inne aspekty pozostają ukryte. (...) Spektralne przestrzenno-czasowe rozumienie tych zjawisk pokazuje wzajemne powiązania podmiotów ludzkich i nieludzkich, a także nieliniowość i nieciągłość, która rozrywa ramy klasycznie pojmowanej historii wydarzeń”[31]. Podobnie jak katastrofa nuklearna, globalne ocieplenie także może być rozpatrywane w kategoriach hiperobiektu. Mamy tu jednak do czynienia z inną dynamiką - globalne ocieplenie działa w sposób rozproszony, powolny i trudniejszy do uchwycenia w konkretnym momencie, choć jego skutki objawiać się mogą w postaci nagłych, niespodziewanych kataklizmów - huraganów, powodzi czy suszy. Jest ono jednak zarówno powodem, jak i konsekwencją obecnych gospodarek, polityk, strategii przemysłu i konfliktów zbrojnych.

Te właśnie sieci wzajemnych uwikłań sprawiają, że koncepcję hiperobiektów można rozszerzyć i stwierdzić, że opisuje ona specyficzną kondycję współczesności. Dobrze oddaje to zresztą kategoria „lepkości” (*viscosity*), którą Timothy Morton przedstawia jako jedną z cech hiperobiektów, a analizująca jego myśl filozofka Anna Barcz opisuje w ten sposób: „lepkość oznacza, że hiperobiekty przyklejają się do wszystkiego, co jest z nimi w pewien sposób związane. Ma to znaczenie dla doświadczania ich bliskości jako czegoś radykalnie wyobcowującego z poczucia bezpieczeństwa w przestrzeni publicznej, w domu i we własnym ciele: ‘wszystkie są na mnie. Są mną’”[32]. Mam wrażenie, że ta lepkość charakteryzuje właśnie współczesne katastroficzne odczucie - świadomość bliskości, która jest niechciana, wobec której nie można nabrać dystansu, przenikliwa, podskórna i odsłaniająca się fragmentarycznie - ostatecznie prowadząca do świadomości osobistego uwikłania i odpowiedzialności.

Zajmująca się historią kultury Eva Horn, w swojej książce *The Future as Catastrophe* zauważa, że w XX wieku termin „katastrofa” zaczął oznaczać nie tyle kategorię odwołującą się do konkretnego wydarzenia, ale raczej proces - powszechne odczucie „zbliżającego się” niebezpieczeństwa. Horn do opisu tej sytuacji proponuje termin „katastrofy bez wydarzenia” - czyli takiej, „w której brakuje identyfikowalnych czynników, precyzyjnego momentu w czasie i określonej lokalizacji w przestrzeni, a także która nie ogranicza się do żadnego konkretnego scenariusza. Katastrofa bez wydarzenia charakteryzuje się rozbieżnymi, rozproszonymi i ostatecznie nieokreślonymi scenariuszami,

[31] A. Jelewska, M. Krawczak, *The Spectrality of Nuclear Catastrophe: The Case of Chernobyl,* „Politics of the Machines-Art and After” 2018, nr. 5, s. 2, [online] http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVAC18.30, (dostęp 25.05. 2025).

[32] A. Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie”, 2018, nr 2, s. 78, [online] https://rcin.org.pl/Content/66961/WA248_86917_P-I-2524_barcz-przedmioty_o.pdf (dostęp: 25.05.2025).

czasowością, lokalnością i procesami”[33]. Horn łączy to odczucie z ciągłością i trwaniem. Nie tyle więc oczekiwanie, co właśnie rozwijający się w czasie, uporczywy i przejmujący niepokój, świadomość trwania i kontynuacji obecnego biegu wydarzeń stał się katastroficzną zasadzką, która uwięziła nasze myślenie o przyszłości.

Wydaje się, że właśnie to odczucie - związany ze świadomością hiperobiektowego charakteru katastrofy afekt, odkrywa wzajemnie powiązany i nieskończenie lustrzany kryzys tego, co wewnątrz i tego, co na zewnątrz, wymuszając przemyślenie na nowo naszego miejsca w świecie[34]. Hiperobiekty skłaniają więc do uznania, że nie wiemy i nie rozumiemy świata w pełni, wymuszając akceptację aktywnego i sprawczego świata poza człowiekiem. Te refleksje mają więc także wymiar egzystencjalny, ważny dla kształtowania naszej tożsamości.

Sednem tworzonych przeze mnie projektów jest uwikłanie i współdziałanie, które podkreślać będę w dalszych częściach tej pracy. . Katastrofy jako rozciągnięte hiperobiekty ujawniają to, co Karen Barad nazwałaby splątaną przyczynowością. Barad, pisze, że „przeszłość i przyszłość są uczestnikami iteracyjnego stawania się materii”[35]. Poza filozoficzną refleksją nad naturą czasu i splątaną temporalnością katastrof, skłania więc do namysłu nad ich materialnym, głęboko zakorzenionym uwikłaniem. Katastrofy są osadzone w świecie, a tym samym w jego - naszym - stawaniu się. Te procesy nie mają sztywnych granic - są dynamiczne, nieustannie rekonfigurowane i relacyjne. Z refleksji nad uporczywym trwaniem katastrofy, nad jej widmową obecnością rozciągniętą poza tu i teraz, wyłania się zatem sama materialność - to co Barad nazywa dalej „intra-akcją” - stawaniem się poprzez relacje, stawaniem się poprzez czas.

W powyższych akapitach chciałam pokazać, że mimo, iż katastroficzne doświadczenie stało się udziałem naszej codzienności, sami mamy dostęp jedynie do ułamków tych ogromnych procesów - są one cząstkami, fragmentami, powracającym widmem. Namysł nad niemożliwą do ogarnięcia poznawczo skalą, ale jednocześnie nieuchronnością wyostrza naszą własną skończoność, kruchość, świadomość współzależności i uwikłania. Katastrofy, tak jak hiperobiekty Mortona, „są zbiornikami jak platońska chora. To dziwne miejsca, które nie mają widocznych i sztywnych granic. Jedno miejsce otwiera się wewnątrz już istniejącego, gdy jakaś istniejąca w systemie własność zaczyna krążyć w dziwnej pętli, dając początek kolejnemu zbiornikowi”[36]. Są to więc „uroboryczne pętle” i tak, jak symbolika uroborosa, wskazują na to, że zniszczenie i odrodzenie, niepokój i nadzieja, są ze sobą nierozerwalnie związane.

[33] E. Horn, *The future as catastrophe: imagining disaster in the modern age,* Columbia University Press, Nowy Jork, 2018, s. 9.
[34] J. Zalesak, *Apocalypse Me*, The Faculty of Fine Arts of the Brno University of Technology in Brno, Brno, 2016, s. 8, 12, 137.
[35] K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Londyn, 2007, s. 234.
[36] T. Morton, *Mroczna ekologia,* dz. cyt., s. 163.

***

Celem tego rozdziału było przede wszystkim konceptualne uchwycenie zagadnienia katastrofy jako nadrzędnego zjawiska wokół którego oscyluje mój projekt doktorski, z jednoczesnym pozostawieniem przestrzeni na dokładny opis poszczególnych realizacji i ich zestawień w kolejnych częściach pracy. Moja praktyka artystyczna nie reprezentuje katastrof *per se* - nie mam ambicji przedstawiać konkretnych, zamkniętych zdarzeń, ale raczej - pozostając w formule intra-akcji i przyczynowości - komunikować ich rozproszony, wielowymiarowy charakter. Opisywane dalej projekty, przeplatane refleksjami na temat problematyki katastroficznej, ucieleśnionego doświadczenia i estetyki, stanowią przestrzenne instalacje - „środowiska", w których znaczenie mają zarówno pojedyncze obiekty, jak i ich złożenia i aranżacje.

Dla mojej praktyki artystycznej charakterystyczne jest również to, że niejednokrotnie dzieła już istniejące powracają w nowych kontekstach, włączane są do kolejnych instalacji, przekształcane i zestawiane na nowo. Pojedyncze obiekty z czasem stają się budulcem nowych, projektowanych „światów". To podejście powoduje, że mój proces twórczy należy postrzegać jako nigdy w pełni nie domknięty. Praktyka ciągłego rekonfigurowania, upcyklingu materii i idei, staje się więc kluczem do zrozumienia metody powziętej w projekcie doktorskim .

Wszystkie opisywane w tej pracy realizacje mają wspólny trzon, organicznie wychodzą z podobnych założeń, stworzone zostały z podobnych materiałów i z wykorzystaniem pokrewnych technik. Choć mogą funkcjonować jako samodzielne i niezależne dzieła, ich pełny potencjał ujawnia się w ramach wzajemnych powiązań – w relacyjności, która pozwala im dopełniać się nawzajem i tworzyć szerszy, spójny przekaz wizualny i estetyczny. Ich podstawą są między innymi kojarzone z industrialnym pochodzeniem materiały takie jak stal i aluminium. Pochodzą one z odrzutów większych przemysłowych produkcji - mimo, że nie jest to widoczne na pierwszy rzut oka. Wykonane z wykorzystaniem frezarek CNC precyzyjne cięcia najczęściej są starannie szlifowane, czasem jednak pozostawiony jest na nich przypominający niemalże organiczny osad wypalony ślad lasera. Metalowym elementom towarzyszą ręcznie barwione, zszywane i kształtowane tkaniny - len i bawełna. Organiczne formy roślinne splatają się z elementami infrastruktury technologicznej, tworząc hybrydyczne kompozycje. W uogólnionym sensie te materiały i metody pracy odnoszą się właśnie do relacji człowieka z nie-ludźmi. W moich projektach nie dążę do esencjalistycznych rozwiązań. Futurystyczna wyobrażeniowość pozostaje w ścisłej relacji z przeszłością - spotyka się z tym co trzewne i cielesne, wskazując na nierozerwalną zależność między tym, co było, a tym, co dopiero ma nadejść. W opisywanych dalej realizacjach przeszłość i przyszłość przenika się z fizycznym doświadczeniem, tworząc przestrzenie - środowiska, w których niepokój i potencjalność współtworzą złożoną całość.

Kluczowe aspekty mojej twórczej metody, wykraczające poza pojedyncze realizacje i skupiające się na cechach istotnych dla całokształtu twórczości, w poetycki sposób opisał kurator Michal Stolarik w tekście towarzyszącym mojej wystawie „Whispers from the Cracked Horizon" w galerii Šopa w Koszycach (Słowacja). Mimo iż słowa te dotyczącą realizacji, które poprzedzały mój doktorski projekt, to są one nadal aktualne:

Niewyraźne szepty stopniowo zlewają się z szumem tła. Pozostają tylko znajome odniesienia, kształty, kolory i materiały, aktywujące wspomnienia, niejednoznaczne emocje i retrospekcje nostalgii za sytuacjami, których jeszcze nie doświadczyliśmy. Niewytłumaczalne uczucie fragmentarycznego déjà vu kulminuje w kuszącej frustracji wynikającej z niemożności rozszyfrowania widzianego. Odbicia

metalowych obiektów, ostre jak brzytwa linie, maszynowo cięte krzywizny, rozpoznawalna dehumanizacja procesów artystycznych tworzą wysublimowany kontrast wobec wizualnych śladów cielesnych pozostałości, organicznych form czy fragmentów kruchych materiałów. Na horyzoncie nie widać przypływu endorfin. (...) Rezultatem jest kontrastowe spotkanie różnych warstw czasowych zakotwiczonych w wizualnie urzekającej kapsule czasu, która materializuje przeszłe katastrofy i nakreśla ideę tych przyszłych (...)[37].

Mam wrażenie, że w tym krótkim fragmencie Michalowi Stolarikowi udało się zwerbalizować to, co definiowało intuicję kształtującą formy moich prac na przestrzeni kilku ostatnich lat. Odsłania się tu ich dystopijny charakter i post-katastroficzna estetyka. Obecne są szepty przeszłości i przyszłości, ekspansywność form przemysłowych, precyzyjny porządek mechanicznych systemów oraz obszary doświadczenia zmysłowego - organiczne i cielesne, tworzące przestrzenie rozplatającego i zaplatającego czasu oraz aktywnej materii.

[37] M. Stolarik, *Whispers from the Cracked Horizon,* Šopa Gallery, Košice, Slovakia, 11.11.2022 – 28.01.2023, [online] https://stolarik.info/insidejob, (dostęp: 25.05.2025).

II. Kryzys wyobraźni i melancholia

2.1. Utracony horyzont - anulowanie projektu przyszłości

Zarówno we wstępie, odnosząc się do kuratorskiej wizji Biennale w Lublanie, jak i w rozdziale dotyczącym widmowego charakteru katastrof, wspomniana została już koncepcja utraconych przyszłości. Te niedokonane, a mimo to oddziałujące na teraźniejszość projekty są często źródłem niepokoju, wiążąc się z uczuciem porażki, nostalgii i tęsknoty. Ponad 10 lat temu w książce *After the Future* filozof Franco „Bifo" Berardi użył frazy „powolnego anulowania przyszłości" w kontekście transformacji kulturowych i ekonomicznych, mających miejsce od XX wieku[38]. W powyższym stwierdzeniu zawarta jest szczególna diagnoza współczesności, przesycona stopniowym rozpadem przekonania o możliwości nieustającego postępu. „Nastąpił kryzys wiary w przyszłość, pozostawiając nas z perspektywą niekończącej się, pogarszającej teraźniejszości", pisze Berardi[39]. W swoich publikacjach i wystąpieniach szeroko komentuje on rolę zagadnienia przyszłości we współczesnych ideologiach, które w dużej mierze budują tę narrację wokół progresu, drogi „ku lepszemu", a więc różnych rodzajów bardziej lub mniej zakorzenionych w rzeczywistości utopii. Berardi zauważa, że w ostatnim czasie ta ufundowana na wierze w ciągły rozwój wyobraźnia została zastąpiona wyobraźnią dystopijną[40]. Technoentuzjastyczne modele rozwoju gospodarek i społeczeństw, mity rozwijającego się powszechnego dostępu do szeroko pojętych „dóbr", a także odmieniana przez wiele przypadków równość w obliczu obecnych polikryzysów zaczęły być redefiniowane. Wcześniejszy entuzjazm zastąpiła obawa przed niekontrolowanym rozwojem sztucznej inteligencji i niewyobrażalnym wręcz zapotrzebowaniem na złoża paliw kopalnych i wody koniecznej do chłodzenia tej rozgrzanej do czerwoności maszynerii. Iluzja powszechnego dostatku zaczęła się kojarzyć raczej z nadmiernym i nieuzasadnionym konsumpcjonizmem, a idee równości społecznej oddryfowały daleko w kontekście licznych katastrof humanitarnych, które choć w obecnym świecie powinny wydawać się nie do pomyślenia, są uderzająco bliskie i realne. Katastroficzną rzeczywistość Berardi widzi przy tym w przyspieszającym rytmie produkcji, akcelerującej technologii i tempie życia codziennego, które za Gilles Deleuze i Felixem Guattarim nazywa deterytorializacją - procesem przemieszczenia i destabilizacji wobec obowiązujących systemów[41]. Można powiedzieć, że dotknięta wieloma kryzysami rzeczywistość deterytorializuje jednak nie tylko ekosystemy i ciała, ale także wyobraźnię, dla której przyszłość nie jest już przedmiotem wyboru i świadomego działania[42]. Kiedy Berardi pisze, że projekt przyszłości został anulowany, nie ma na myśli oczywiście tego, że przyszłość przestała się rozwijać. Zwraca raczej uwagę na rodzaj „psychologicznej percepcji", która - nie mogąc oderwać się od mitu o postępie i rozwoju wyznacza kondycję kryzysu myślenia o tym, co możliwe[43]. Mamy więc do czynienia z utratą horyzontu i, jak pisze filozof, „chociaż horyzont przesuwa się coraz dalej i nigdy nie możemy go osiągnąć, to patrzenie na horyzont nadaje sens naszemu chodzeniu"[44].

Podobne refleksje towarzyszyły przywoływanemu w poprzednim rozdziale Markowi Fisherowi. W zbiorze esejów *Realizm Kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Fisher odnosi się m.in do kryzysu wyobraźni i naszej niemocy budowania alternatywnych narracji, które byłyby zdolne odwrócić

[38] F. „Bifo" Berardi, *After the Future*, AK Press, Oakland 2011, s. 13.
[39] Ibidem, s. 54.
[40] Ibidem, s. 12.
[41] Ibidem, s. 38.
[42] Berardi pisze o tym kryzysie wyobraźni w treści całej książki - podsumowanie znajduje się w rozdziale „Precarious Future", s. 96-104 („staram się zbadać obecny upadek wyobraźni przyszłości z punktu widzenia (pozornie) niemożliwej rekompozycji podmiotowości społecznej" - s. 97).
[43] Ibidem, s. 13.
[44] Ibidem, s. 18.

fatalistyczną przyszłość[45]. Aktualny stan rzeczy nazywa tytułowym „realizmem kapitalistycznym" - czasem, w którym paradygmat totalnej konsumpcji naturalizuje dewastację planety, paraliżując przy tym naszą wyobraźnię i zdolności działania. Fisher w charakterystyczny dla siebie sposób, bazując na dziełach kultury popularnej, rozpracowuje pochodzący z lat 70 slogan „no future". W eseju „Łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu" posługuje się przykładem filmu „Ludzkie Dzieci" w reżyserii Alfonoso Cuarona, aby przedstawić świat przesiąknięty marazmem i melancholią[46]. Symbolem anulowanej przyszłości u Cuarona jest ludzkość niezdolna do wydawania na świat potomstwa. W jednej z pierwszych scen filmu, dowiadujemy się, że krótko po swoich osiemnastych urodzinach najmłodszy obywatel świata ulega śmiertelnemu wypadkowi. Ginie więc „ostatnie dziecko" i w symboliczny sposób zamierają ostatnie nadzieje. W obliczu niemocy wydania na świat kolejnych pokoleń, które odziedziczą historię i kulturę, pod znakiem zapytania postawiony zostaje również aktualny sens istnienia. Fisher ten temat podejmuje oczywiście metaforycznie, jako przeniesienie innego rodzaju lęku: „twierdzę, że lęk ten domaga się wręcz, żeby odczytywać go w kategoriach kulturowych, a pytanie, jakie stawia film brzmi: jak długo kultura wytrzyma bez tego co nowe? Co się stanie, gdy młodzi nie będą już w stanie stworzyć niczego, co by zaskakiwało? *Ludzkie Dzieci* wiążą się z podejrzeniem, że koniec już nastąpił, z ideą, że właściwie przyszłość będzie nieść ze sobą już tylko powtórzenie, rekombinację (...). W rezultacie reakcją na tego typu lęki jest dwubiegunowa oscylacja: 'słaba mesjaniczna' nadzieja, że coś nowego musi się wydarzyć, kończy się na posępnym przekonaniu, że nic nowego wydarzyć się nie ma prawa*"*[47].

Berardi pisze, że „od początku XXI wieku, dystopia zajmuje centralne miejsce i podbija całe pole artystycznej wyobraźni, rysując w ten sposób narracyjny horyzont stulecia bez przyszłości"[48]. Tę atmosferę niemocy i alienacji, charakterystyczną dla obecnego momentu historii, w sensualny sposób oddaje trylogia *Angst* - instalacyjno-choreograficzne dzieło stworzone w 2016 roku przez niemiecką artystkę Anne Imhof. Pierwsza odsłona cyklu miała miejsce w minimalistycznej przestrzeni Kunsthalle Basel w Szwajcarii i opierała się na serii performansów oraz wystawie, która częściowo budowana była poprzez działania choreograficzne[49]. Artystka wykreowała atmosferę, która odnosiła się do poczucia współczesnego lęku, izolacji jednostki i utraty zdolności do komunikacji. Na przemian ospałe i pobudzone postaci, wpatrzone w ekrany swoich smartfonów i otoczone łatwo rozpoznawalnymi produktami i markami, zdawały się krążyć niczym zombie po zagraconych przestrzeniach galerii. Druga i trzecia odsłona trylogii odbywały się kolejno w przestrzeni Hamburger Bahnhof w Berlinie oraz podczas La Biennale de Montréal w Kanadzie w Musée d'art contemporain. W trakcie kolejnych prezentacji Imhof jeszcze dosadniej adresowała doświadczenie zamknięcia, opresji i bezsilności wobec rozrastających się systemów oraz wprowadzała dodatkowe elementy związane z motywami rytuału, dominacji i kontroli. W berlińskiej odsłonie - *Angst II* - widzowie wchodzili do wypełnionej białym dymem przestrzeni, po której ospale snuły się osoby performujące. To kilkugodzinne działanie zostało przez artystkę określone jako „wystawa-opera", jednak trudno było dopatrywać się tu linearnej sekwencji aktów czy narracji[50]. Akcja była rozproszona, odbiorcy choreografii mogli wchodzić i wychodzić w dowolnym momencie, raczej przyglądając się oddalonym od siebie działaniom. Performerki i performerzy, ubrani w modne, subkulturowe kostiumy, krążyli po

[45] M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny,* dz. cyt.
[46] Ibidem, s. 9-22.
[47] Ibidem, s 11-12.
[48] F. „Bifo" Berardi, *After the Future*, dz.cyt, s. 31.
[49] Informacje o wydarzeniu oraz opis wystawy można znaleźć w archiwum wydarzeń Kunsthalle Basel: https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/angst/ oraz na stronie internetowej magazynu „Mousse Magazine": https://www.moussemagazine.it/magazine/anne-imhof-kunsthalle-basel-2016/ (dostęp: 21.05.2025).
[50] L. Rojas, *Anne Imhof: Angst II*, „Caesura Magazine", 2016, [online], https://caesuramag.org/posts/anne-imhof-angst-ii, (dostęp: 21.05.2025).

przestrzeni dawnego dworca kolejowego w sposób przywodzący na myśl jeszcze większe zagubienie i bezcelowość, niż w przypadku *Angst I*. Dominującym wrażeniem było przytłaczające uczucie pustki, która mimo narastającego napięcia i wrażenia oczekiwania na coś, co ma się wydarzyć, nie znajdowała swojego rozwiązania ani finału. Kurator i krytyk sztuki Jan Zalesak w trafny sposób odniósł się do tego, co udało się wykreować Anne Imhof w onirycznej scenerii Hamburger Bahnhof: „Pomimo całej swojej wizualnej atrakcyjności, *Angst II* w sposób uderzający nie oferuje żadnej wizji przyszłości. Przeciwnie – zarówno w poszczególnych obrazach, jak i w ogólnym przekazie, wpisuje się doskonale w bezczasowość, w której każdy ślad „kierunku" natychmiast zamienia się w coś, co należałoby raczej nazwać błądzeniem. (...) *Angst II* nie tylko przedstawia to bezcelowe błądzenie, ale pozwala również widzowi stać się jego częścią – zanurzyć się w tym osobliwym, niespójnym kolektywnym ciele, które nie tworzy wspólnej płaszczyzny porozumienia ani nie dąży do wspólnego celu, lecz spajane jest jedynie wspólnymi afektami i podprogowymi sygnałami. Anne Imhof daje nam możliwość, by choć przez chwilę doświadczyć, czym jest bycie częścią żywej, poruszającej się, oddychającej i fotografującej wspólnoty doskonale wyalienowanych jednostek – odseparowanych zarówno od siebie samych, jak i od innych – które coraz bardziej upodabniają się do rzeczy, które same wytwarzają"[51]. Tytułowy niepokój, który udało się oddać Anne Imhof w trylogii *Angst* stanowi o sile jej kreacji, ponieważ to właśnie on zniewolił nas w teraźniejszości, powodując, że poza tym co tu i teraz, nie potrafimy dostrzec żadnej znaczącej alternatywy[52].

Il. 3. Anne Imhof, *Angst II*, 2016, Hamburger Bahnhof, Berlin. Fot. Stefano Pirovano / Conceptual Fine Arts

[51] J. Zalesak, *Apocalypse Me*, dz. cyt, s. 40-41.
[52] Ibidem, s. 42.

Il. 4. Anne Imhof, *Angst II*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2016. Fot. Nadine Fraczkowski / Sleek Magazine

Perspektywa utraconego horyzontu była także jedną z głównych inspiracji dla pracy *Paradise Rot*, która wchodzi w skład mojego projektu doktorskiego i którą miałam okazję zaprezentować do tej pory na dwóch wystawach - podczas „Świątyni Baśni" w BWA Wrocław Główny (2024) oraz „Kukanii" w Galerii Arsenał Elektrownia w Białymstoku (2025). Formułę utraconych przyszłości w tym projekcie powiązałam z zagadnieniem utraconego raju - wyobrażonego, niedoścignionego ideału, który to nadaje kształt wielu przyszłościowym, modernistycznym utopiom. Koncepcja raju jako (utraconego) porządku i utracone przyszłości mają według mnie wiele punktów stycznych.

Tytułowe *Paradise Rot* jest odniesieniem do książki Jenny Hval i jednocześnie parafrazą poematu *Paradise Lost* Johna Miltona z XVII wieku[53]. Wyrastając z renesansowej teologii, tekst Miltona przedstawia koncepcję raju jako miejsca silnie dookreślonego przez protestanckiego Boga i antropocentrycznie usytuowanego w świecie człowieka. To silny mit o domniemanym idealnym porządku, mit o winie i odkupieniu. Archetyp utraconego raju, ważny w symbolice biblijnej i reinterpretowany w poemacie, stał się więc fundamentalny dla esencjalistycznych ideologii uznających uniwersalne, niezmienne prawa rządzące rzeczywistością[54]. Wybierając tytuł pracy, którą w kolejnych akapitach szczegółowo opiszę, zależało mi na uwzględnieniu kilku zależności, które

[53] J. Hval, *Paradise Rot. A Novel*, Verso, Londyn, 2018; J. Milton, *Raj utracony,* tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002.

[54] Niektóre współczesne analizy zaznaczają, że tekst Miltona można uznać jako ważny w ukazywaniu powiązań między życiem ludzkim i nie-ludzkim i w konstruowaniu etyki środowiskowej. Zależy mi jednak na powszechnych skojarzeniach ze zwrotem „utraconego raju". Por. np. S. Smith, *The Ecology of Chaos in Paradise Lost*, „Milton Studies", Penn State University Press, t. 59, 2017, s. 31-55.

rozszczelniają te założenia - napięcie pomiędzy utratą, związaną z przeczuciem oddalającego się horyzontu wyobrażonej przyszłości, tęsknotą i zapisanym w niej „niespełnieniem" oraz procesem rozpadu, kojarzonego z dystopią, ale potencjalnie oznaczającego również transformację i zmianę. W trakcie pracy nad obiektami natrafiłam na powieść wspomnianej Jenny Hval, opisującą historię starego domu, którego przestrzeń stopniowo przejmują bujnie rozrastające się rośliny. W fikcyjnej narracji o gniciu i rozpadzie Hval utkała przestrzeń dynamiczną i witalną, bo choć będący miejscem wydarzeń budynek jest w stanie ewidentnej erozji, tętni obecnością wielu organizmów i przemian. Podczas czytania powróciła do mnie również refleksja o katastrofie, domu i niesamowitości, którą za Aleksandrą Kunce przywoływałam w poprzednim rozdziale. To co wydało mi się tutaj interesujące, to pojawienie się nie-ludzkich form życia, które w momencie dekompozycji „domu" zaczynają ustanawiać swoje własne prawa, przenikając nie tylko do tkanki budynku, ale również do ludzkich ciał.

2.2. *Paradise Rot* - melancholia i źródła wrażliwości

Przeplatające się wątki „utraconego raju", katastrofy oraz niesamowitości stały się inspiracją dla instalacji złożonej z podobnych do roślin obiektów. Pojawiają się w niej elementy odwołujące się do porzuconych struktur przemysłowych, dekomponującej się materii, przemocy ekologicznej i porządkującej infrastruktury, ale również nieujarzmionej, „mrocznej" przyrody i więcej niż ludzkiej sprawczości. Zależało mi na uchwyceniu melancholijnego odczucia, które - wydaje mi się - jest kluczowe dla zrozumienia „powolnego anulowania przyszłości", którym posługuje się Berardi i „utraconych przyszłości", które za nim opisuje Mark Fisher. W najprostszym ujęciu melancholia charakteryzuje ciągłe odczuwanie lęku i niepewności. Jest uczuciem związanym ze swoistą żałobą, tęsknotą, utratą, która z czasem przekształca się w egzystencjalny przenikliwy smutek. Są to niewątpliwie emocje związane ze świadomością współczesnych kryzysów. Jednak apatia, rezygnacja, rozczarowanie oraz poczucie jednostkowej i zbiorowej bezsilności nie do końca ujawniają skomplikowaną naturę melancholii i przeczucia „końca". Tak samo Berardi i Fisher nie zatrzymują się tylko na tych afektach. Berardi proponuje przecież w końcu: „powinniśmy zaakceptować pomysł, że w rozpaczy jest bolesna świadomość, że musimy coś przetworzyć, zamiast usuwać to lub zakopywać pod obowiązkowym optymizmem"[55]. W melancholii, apatii i depresji od lat upatrywano źródła zaangażowania w otaczającą rzeczywistość. Melancholia, pisze chociażby Cioran, „wiedzie do nieokreślonego poczucia świata", jest formą „intensywnego odbioru rzeczywistości"[56]. To „melancholia generosa" - postrzegana już nie tylko jako choroba duszy, ale źródło kontemplacji, refleksji i twórczego natchnienia.

Interpretacje Fishera i Berardiego wskazują na to, że poczucie niemocy wiąże się z klęską konkretnego modelu organizacji społecznej, opartej na - wracając do Mortona - agrologistyce i paradygmacie wzrostu. Wydaje się, że w takim sensie jest to też rodzaj głębokiej świadomości tego, że dotychczasowe struktury są niewystarczające, lub po prostu nieadekwatne, nie spełniają swojej roli, a co więcej, przyczyniają się do eksploatacji fizycznej i mentalnej. Dostrzeżenie własnej niemocy i związane z tym poczucie lęku można więc rozumieć jako wynik pogłębionej analizy otaczającego świata - zaangażowania, któremu daleko do akceptacji i które staje się wyrazem wewnętrznego konfliktu i niezgody.

---

[55] F. „Bifo" Berardi, *Quit Everything. Interpreting Depression*, Repeater Book, Londyn, 2024, wyd. Kindle, loc. 1,265.
[56] E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, tłum. I. Kania, Aletheia, Kraków, 1992, s. 61.

Il. 5. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Alicja Kielan

Il. 6. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 7. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 8. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Alicja Kielan

Jessica Siobhan Mulvogue, kanadyjska badaczka zajmująca się związkami katastrofy i estetyki pisze, że melancholia jest aktem wojowniczego lamentu, środkiem do podtrzymania trybu oporu, odmową zaakceptowania strat i „pójścia naprzód”[57]. Zakończenie żałoby czy akceptacja straty odwrotnie - pozwalają często przywrócić bieg wydarzeń, który być może nie zawsze powinien zostać przywrócony. To z resztą powracające duchy i widma, których melancholijne odczucie nie pozwala wyegzorcyzmować przypominają o „długim trwaniu” nie tylko katastroficznych zdarzeń, ale też zatrzymanej, odroczonej w czasie przyszłości. Zapobiegając „asymilacji katastrofy z porządkiem rzeczy”, melancholia stwarza więc szansę na dostrzeżenie tego, co spychane było do tej pory poza horyzont możliwego wyobrażenia[58]. W podobny sposób ujmuje to wspominany już wyżej Jan Zalesak pisząc, że koniec „naszego” świata (w postaci kryzysu ekologicznego, gospodarczego i politycznego) jest okazją do uświadomienia sobie istnienia innych światów i innych kosmogonii[59]. Melancholią zajmuje się zresztą także Timothy Morton, który postrzega ją jako stan wiążący człowieka z nie-ludzkimi bytami i historią planety[60]. W ten właśnie sposób świadomość „utraconego raju” staje się „śladem pamięci o innych istotach w nas samych” przeczuciem bycia immanentną częścią świata, w którym odgrywamy istotną, choć nie uprawniającą do dominacji rolę[61]. To w końcu - przytaczana na początku tej rozprawy - świadomość prekarności, która może być źródłem wyjątkowej wrażliwości[62].

Taką perspektywę starałam się oddać w opisywanej w tym rozdziale pracy *Paradise Rot.* Atmosfera półmroku, rachityczne organiczne struktury wspierające się o pierwotną architekturę miejsca, przytłumiona kolorystyka - zgaszone zielenie, szarości, pojawiająca się rdza - napięcia pomiędzy wrażeniem toksyczności i tlącej witalności wyrosły z melancholijnego odczucia: z jednej strony słabości, z drugiej wciąż pielęgnowanej refleksji o kruchej nadziei. Jak w większości moich prac, *Paradise Rot* została pomyślana jako środowisko - *environment*, przestrzeń osobna, nieco dystopijna, sprawiająca wrażenie obcości. Złożona z wielu tropów i odniesień, budząca raczej pytania niż odpowiedzi, wydaje mi się, że dobrze oddaje złożoność melancholijnej wrażliwości. W przeciwieństwie do projektu Imhof, to nie człowiek jest tu centrum wydarzeń. W mojej realizacji chodzi przede wszystkim o krajobraz i jego postkatastroficzny charakter. Widz zostaje zaproszony do przyglądania się światu, w którym nie pełni głównej roli. To stopniowe przenoszenie narracyjnego ciężaru, z opowieści stawiających człowieka w centrum, na opowieść o świecie więcej niż ludzkim, stanowi charakterystyczny element większości moich realizacji. Porównywane czasami do scenografii dla performansów, stanowią pola, w których chciałabym chociaż symbolicznie przemieścić uwagę poza ludzką sprawczość. U Imhof postaci pogrążają się w paranoicznym lęku, niemocy i trudzie porozumienia, w moich pracach ten lęk ma być raczej obecny w tle, nie mając konkretnego początku ani końca, nie odnosząc się do jednostkowego zdarzenia, będąc raczej nastrojem, przeczuciem, intuicją.

Osią projektu są rzeźbiarskie obiekty zawieszone pomiędzy tym, co technologiczne i tym, co organiczne. Ważne było dla mnie podkreślenie współwystępowania tych porządków - ich wzajemnego

---

[57] J.S. Mulvogue, *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, York University, Toronto, 2018, s. 146.
[58] Ibidem.
[59] J. Zalesak, *Apocalypse Me*, dz.cyt., s. 6. Zalesak odnosi się tu w szczególności do Isadory Neves Marques, która opisuje historie ludności, które doświadczyły apokalips w przeszłości. Por. I.N. Marques*, Look Above, the Sky Is Falling. Humanity Before and After the End of the World,* „e-flux journal*”*, nr 65 (sierpień 2015), [online] https://www.e-flux.com/journal/65/336645/look-above-the-sky-is-falling-humanity-before-and-after-the-end-of-the-world/ (dostęp 21.05.2025).
[60] Por. T. Morton, *Mroczna Ekologia*, dz. cyt., s. 233.
[61] Ibidem, s. 213.
[62] A. L.Tsing, *Mushrooms at the End of the World,* dz. cyt., s. 2.

nicowania się - w miejsce prostego, romantycznego i dualistycznego przeciwstawienia. W *Paradise Rot*, tak jak w innych moich realizacjach, obecna jest refleksja na temat tego, że obecnie technologia nigdy nie powstaje w odcięciu od tego co naturalne, że stanowi raczej rodzaj przetworzenie i rekonfiguracji. Stal i aluminium, z którymi pracuję od lat stały się budulcem dla falujących łodyg zakończonych materiałowymi kielichami, z których wnętrza wydobywa się delikatne światło. Roślinne struktury zostały tutaj wyolbrzymione - zdają się dominować nad przechadzającymi się po wystawie gośćmi. Wygięte stalowe gałęzie tworzą w przestrzeni rodzaj wtórnej architektury - miękkich łuków, które rozpościerają się ponad głowami. Podczas wystawy „Świątynia Baśni", gdzie praca prezentowana była po raz pierwszy, opierały się one o kolumny będące integralną częścią przestrzeni. Joanna Kobyłt, kuratorka wystawy, opisała je w ten sposób:

W opuszczonym, neogotyckim wnętrzu powstałym w II połowie XIX wieku, a więc w epoce rozkwitu industrializacji pojawiły się podobne do roślinnych obiekty. Oparte o żeliwne kolumny wydają się mieć z nimi dziwne powinowactwo. Falujące linie łodyg błyszczą metalicznie, a ostre niczym ciernie liście lśnią żelazem, gdzieniegdzie zdradzając swe przemysłowe pochodzenie rdzawym nalotem. Najbardziej osobliwe wydają się być jednak ni to kielichy kwiatów, ni to włókniste kokony wieńczące ich pozornie delikatne, stalowe trzony, których wnętrza jaśnieją elektrycznym światłem[63].

Podobnie w Elektrowni w Białymstoku, w trakcie ich drugiej prezentacji, wyrastając z metalowych wysięgników budowały infrastrukturę na poły organiczną, na poły industrialną, związaną z pierwotną funkcją pochodzącego z początków XX wieku budynku.

Miękkie kielichy zwieńczające stalowe łodygi (*The Observers*) pochylają się nad wypełnionymi czarną i oleistą mazią sadzawkami (*The Ponds*). Ten układ ma sugerować ciężar, a rodzaj głębokiego pochylenia wskazywać może na emocjonalną zadumę. Sama forma sprawia więc wrażenie „przygarbionej" - jeśli miałabym tu użyć porównania do ludzkiego ciała. Mimo, że zwiesza się do dołu, to jej pochylenie trudno przyrównać do procesów obumierania czy więdnięcia. To z jednej strony stan zawieszenia, z drugiej delikatnie tlącej się aktywności, na którą wskazuje wydobywające się z materiałowych wnętrz ciepłe światło. Wijące się kable, zasilające wnętrza obiektów i łączące się z mechanicznymi sadzawkami, sugerują czerpanie energii. Jej źródłem zdaje się być lepka, umieszczona w metalowej rynience substancja - lub odwrotnie, to czarna maź odsysana jest z toksycznej, przerośniętej rośliny. Czarna maź występująca w *Paradise Rot* przywoływać może skojarzenia z ropą naftową - podstawowym zasobem światowej gospodarki, głównym surowcem energetycznym, powstałym z nagromadzonej w skałach osadowych organicznej materii, która od połowy XIX wieku w znaczący sposób zaczęła wpływać na ukształtowanie historii, klimatu czy stosunków międzynarodowych. Jest to dla mnie ważny kontekst - pojawiający się także w innych moich pracach[64].

Nazywana „czarnym złotem" ropa powstawała w dużej mierze od 280 do 345 milionów lat temu, choć początki jej kształtowania są jeszcze starsze. Wykorzystanie ropy przez człowieka znane było już od starożytności - znajdowała wtedy szerokie zastosowanie w budownictwie i infrastrukturze codziennego użytku. Nadmierne wydobycie paliw kopalnych i nieodpowiednie zarządzanie opuszczonymi szybami staje się obecnie przedmiotem szerokich dyskusji. Uwidaczniają one przede wszystkim środowiskowe szkody - malejący poziom wód powierzchniowych i głębinowych, uwalnianie się szkodliwego metanu i przenikanie trujących substancji do gleb. Te zagrożenia opisywane były w literaturze naukowej szeroko, są także przedmiotem wielu kampanii społecznych i

[63] J. Kobyłt, *Świątynia Baśni*, BWA Wrocław Główny, 2024, tekst z broszury towarzyszącej wystawie.
[64] Mowa m.in. o pracy *Hopecraft Ceremony*, którą opisuję w czwartym rozdziale.

źródłem politycznych, burzliwych dyskusji, w których świadomość ryzyka niemalże każdorazowo blednie w obliczu ekonomii zysków. Doskonałym przykładem jest tu największa na świecie katastrofa platformy wiertniczej - DeepWater Horizon w 2010 roku. Straty ekologiczne tego wydarzenia są niepoliczalne, mimo, że katastrofie można było zapobiec.

Przemysł wydobycia i transportu ropy naftowej tworzy rozległe sieci. Niektóre z nich zakopane są głęboko pod powierzchnią ziemi, inne biegną przez dna oceanów, rzek czy jezior. Przypominają one niemalże technologiczny układ krwionośny, którym płynie surowiec zasilający globalne potrzeby konsumpcji. Obecność ropy naftowej jest namacalna, przeszłość staje się bliska i tak samo bliski jest jej schyłek. Historia ropy jest więc opowieścią o utracie - spalaniu fragmentów przeszłości, których nieuchronny koniec nastąpi blisko 2050 roku - kalkulowanego jako moment wyczerpania zasobów czarnego złota. Stephanie LeMenager, amerykańska profesor humanistyki środowiskowej, posłużyła się pojęciem petromelancholii, na określenie „żałoby po zasobach ropy naftowej i przyjemnościach, które one podtrzymywały”[65]. Petromelancholia określa jednocześnie „miłość do ropy naftowej w stopniu, która, stwarza warunki do smutku, gdy konwencjonalne zasoby ropy naftowej maleją”, ale także poczucie winy związane z korzystaniem z tych źródeł energii, i świadomość tego, jak trudno oprzeć się i zatrzymać petrokulturę[66]. Podobnie jak sama melancholia, jej petro-pochodna siostra to jednak także perspektywa wrażliwa, wnikliwa i krytyczna.

Agencyjność ropy w interesujący sposób opisał w formie spekulatywnej fikcji Reza Negarestani[67]. Negarestani wskazuje na uwikłanie ludzi z towarzyszącymi im materiałami - przede wszystkim ropą. W subwersywny sposób narracja *Cyclonopedii* sugeruje, że uśpiona w podziemiach powraca i jest to powrót represjonowanej materii Ziemi, która przyspiesza globalne ocieplenie, aby w perspektywie dłuższego czasu zakończyć aktualny rozdział historii - Antropocen. Ropa staje się więc u Negarestaniego tłumioną, wypływającą z głębin świadomością, a ludzkość - z ekonomicznego punktu widzenia zdaje się jedynie podlegać jej łasce[68].

Zależało mi na tym, żeby pochylające się nad oleistymi sadzawkami rośliny uwidaczniały te związki, sugerując, że nasycone trującą substancją organizmy rozwinęły się w monstrualne, przerośnięte formy ujawniające swoje toksyczne oblicza. Lub inaczej - ta ciekła, nieuchronnie oblepiająca (jak mortonowskie *viscosity*) materia okazała się być niezbędna do podtrzymania ich życia. Wyolbrzymione formy, to - jak w tytule - obserwatorki, choć ich pierwotny, roboczy tytuł brzmiał inaczej. Początkowe nazewnictwo: *The Narcissist* i *The Narcissist Liar* odnosiło się do postaci narcyza interpretowanego w kontekście filozoficznym, a szczególnie w koncepcjach ekologicznych jako metafora głębokiej refleksji nad relacją między bytem a światem[69]. W swoim pierwotnym znaczeniu figura narcyza, której korzenie sięgają mitologii greckiej i *Metamorfoz* Owidiusza, jest symbolem pychy, próżności i samouwielbienia. W szerszej interpretacji stała się analogią upadku związanego z przekonaniem o własnej wyższości. Timothy Morton, zauważa jednak, że w symboliczny sposób w narcyzmie dopatrywać się można rodzaju poszerzonej świadomości - nieco podobnie, jak w przypadku melancholii, która pozornie oznacza tylko głęboki smutek i apatię, a w istocie jest

[65] S. LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century,* Oxford University Press, Nowy Jork, 2014, s. 18.
[66] Ibidem, s. 102.
[67] R. Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, re.press Melbourne, 2008.
[68] *Cyclonopedia: Petro-Polytics and Tellurian Lube*, „The Spouter Magazine”, 2021, [online] https://medium.com/the-spouter-magazine/cyclonopedia-petro-polytics-and-tellurian-lube-2a3787f83f4b, (dostęp: 21.05.2025).
[69] Por. T. Morton, *Mroczna ekologia,* dz. cyt., s. 185-186.

wynikiem refleksji i doświadczeniem współistnienia. Zapamiętale wpatrujący się w taflę wody narcyz staje się częścią otaczającego go świata, dostrzega swoje odbicie i choć to w tym odbiciu pozostaje zakochany, to przeżywa swoją obecność w relacji z naturą. Mortonowski narcyzm jest tu więc „zapętloną autorefleksją", w której następuje konfrontacja z obcością, z „nie-ja, z nie-człowiekiem"[70]. W Lacanowskiej psychoanalizie narcyzm wiąże się z lustrem – momentem, w którym jednostka rozpoznaje siebie jako odrębną, ale jednocześnie zależną od obrazu. Morton rozwija ten wątek, wskazując, że narcyzm jest sposobem postrzegania siebie jako części większej sieci relacji. W ostatecznej wersji praca otrzymała tytuł *The Observers,* zachowując kontekst przyglądania się otoczeniu.

W *Paradise Rot* ważnym elementem jest krajobraz melancholijnej refleksji, nieco dystopijny - zanurzony w ekologicznej żałobie, w świadomości techno-kapitalistycznych pulsujących gospodarek i polityk, ale też myślący - obserwujący, aktywny - co sugerowałyby przyglądające się w samych sobie obiekty.

Il. 9. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

[70] Ibidem.

2.3. *Will-o-the-wisp*

W ramach wystawy „Kukania" w galerii Elektrownia białostockiego Arsenału projekt *Paradise Rot* uzupełniony został o jeszcze jeden kontekst. Dominującym idiomem była tu tematyka bagien - miejsc niepoznanych, niebezpiecznych, ale również, w nieludzki i trudny do pomyślenia sposób, wyjątkowo życiodajnych. Ten temat nie był mi obcy - kilka lat temu podjęłam zagadnienie bagien, a efektem tych poszukiwań była realizacja pracy *Anitya - There are flowers that are born of mud* (2021). Później tym samym tytułem nazwałam moją wystawę w 66P - Subiektywnej Instytucji Kultury we Wrocławiu (2023). Tytuł ten odnosi się do zdolności lotosu do wzrastania w mętnej, grząskiej materii, wyrażając siłę oraz możlwiość odporność i adaptacji w obliczu degradacji środowiska i następstw zmian cywilizacyjnych.

W trakcie pracy nad „Kukanią" kuratorka Katarzyna Różniak zaproponowała lekturę tekstów Michała Pospiszyła, które z ekologicznej, ale także politycznej perspektywy, ujmowały zagadnienie mokradeł i procesów ich celowego osuszania[71]. Zgodnie z jego relacją bagna od bardzo wczesnych czasów historycznych stanowiły pole walki o wpływy i dominację. Były matecznikiem najdzikszej natury, ale także schronieniem dla wszelkiej maści uciekinierów przed dominującymi systemami władzy i porządku. Projekt osuszania bagien stał się programowym elementem cywilizacji oświeceniowej, aby finalnie przyspieszyć w czasach nowoczesnych. Michał Pospiszył skomentował to w następujących słowach: „dlaczego bagna, które przez całe stulecia stanowiły część regionalnego krajobrazu, stały się tak poważnym problemem właśnie w XVIII wieku? (...) W pismach Woltera, Fryderyka Wielkiego i Augusta Sułkowskiego barbarzyństwo – społeczne i ekologiczne – opisywane było jednoznacznie negatywnie. (...) W tej wizji nie było miejsca na hybrydy: na błotnistą drogę, nieregulowaną rzekę czy nieosuszone pole. Rzeczywistość – społeczna i przyrodnicza – miała być podzielona na proste kategorie, umożliwiające jej uporządkowanie według tabeli Linneusza. Wszelkie mieszanki osłabiały panowanie nad terytorium"[72]. W wyniku tej paranoicznej krucjaty przeciwko ekologicznemu i społecznemu „barbarzyństwu" na przestrzeni setek lat udało się zlikwidować większość światowych mokradeł doprowadzając tym samym do katastrofalnych susz, które w obecnych czasach nawiedzają już nie tylko najcieplejsze regiony globu[73]. Obecnie udało się zresztą obalić znaczącą większość argumentów, które stały na straży procesów osuszania na przestrzeni lat[74]. Bagna, mimo iż tradycyjnie jawią się jako coś odstraszającego i złowrogiego, coś, co kultura uczyniła naturalną scenerią horroru, są niezbędnym elementem żyjącego i samoregulującego się środowiska. Są więc symbolem - z jednej strony wszystkich trudnych warunków, poczucia beznadziei i ostateczności. Z drugiej strony, mogą

[71] M. Pospiszył, *The Fifth Element: The Enlightenment and the Draining of Eastern Europe*, „Environmental History" 28 (2), The University of Chicago Press, Chicago, 2023, s. 361-388; K. Czeczot, M. Pospiszył, *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie", nr 5, 2021, s. 62–78, M. Pospiszył, *Zacieraj ślady!*, „Mały Format", 3 lipca 2021, [online], https://malyformat.com/2021/07/zacieraj-slady/.Mały Format+7Mały Format+7Mały Format+7, (dostęp: 21 May 2025).

[72] M. Pospiszył, *The Fifth Element*, dz. cyt., s. 375.

[73] Ibidem.

[74] por. „Projektom regulacji rzek, osuszania bagna, melioracji mokradeł przez całą nowoczesność towarzyszy ten sam zestaw obietnic: ograniczenia powodzi, zwiększenia żyznego areału, w końcu poprawy warunków zdrowotnych i sanitarnych. Z doświadczenia ostatnich dwustu lat wiemy jednak, że tym, co się udało osiągnąć, nie było raczej zwiększenie terenów uprawnych, ponieważ ziemie odebrane rzece (lub bagnom) bardzo szybko jałowieją (...) Nie do utrzymania jest też pogląd wiążący regulowanie rzek ze spadającym ryzykiem powodzi. (...) Także kwestia zdrowotna budzi kontrowersje. Istnieje zbyt wiele zmiennych, by ustalić, jaki wpływ może mieć osuszanie mokradeł na poprawę warunków zdrowotnych". K. Czeczot, M. Pospiszył, *Osuszanie historii*, dz. cyt., s. 72.

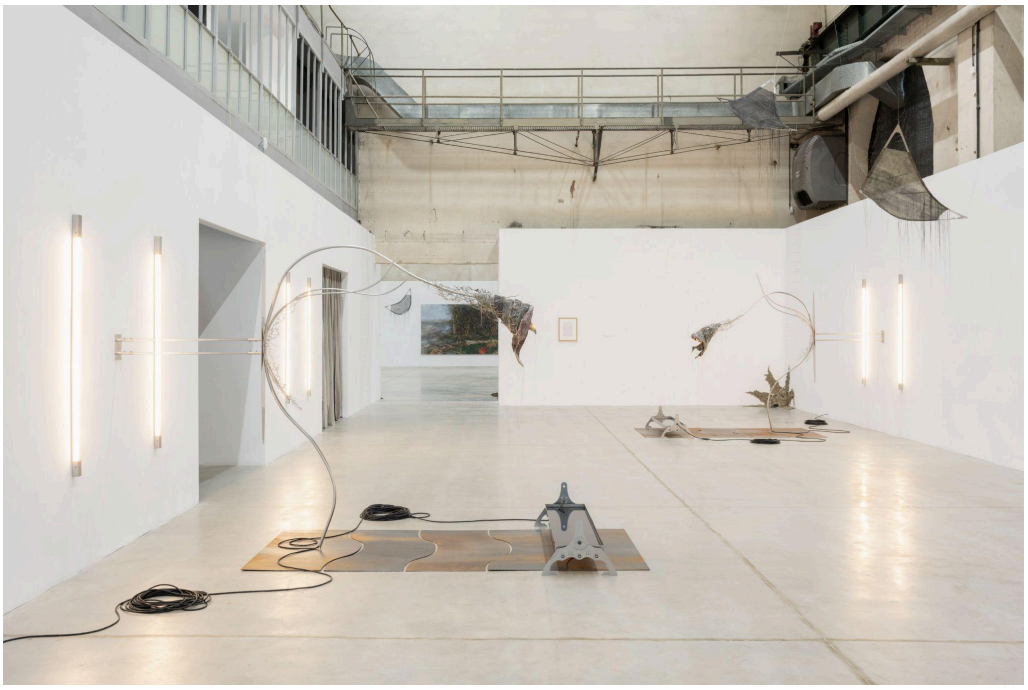
być również postrzegane jako początek. Są materiałem budowlanym - pierwotną substancją, z której życie wypełzło na ląd.

Powiązanie pracy *Paradise Rot* z tematyką bagien, ale też ropy, wydaje mi się ciekawe poprzez wspólnotę płynnych materii osadzonych w procesach geologiczno-ekologicznych. Astrida Neimanis pyta w *Ciałach Wodnych*: „skąd czerpiemy swoje własne zasoby wody i komu lub czemu je przekazujemy?”[75]. Ciemna, tłusta maź przepływająca przez wyolbrzymione *Obserwatorki* jest częścią ich ciał, choć cykl ten pełen jest chaosu, nieokiełznania, porażek i niepewności - dokładnie, jak świadoma swojej nieuchronnej porażki przyszłościowa wrażliwość. Sam proces osuszania jest także, moim zdaniem, tożsamy z polityką wydobycia ropy i jej długofalowymi, zgubnymi skutkami.

Głównym tropem, który wpłynął na prezentację *Paradise Rot* w kontekście wystawy o bagnach, był jednak powtarzający się w wielu kulturach przekaz o tzw. „błędnych ognikach” (ang. *will-o'-the-wisp*, łac. *ignis fatuus*). Ta bardzo stara i dość powszechnie występująca w folklorze legenda opowiada o pojawiających się nad bagnami i torfowiskami tajemniczych, migoczących światłach. Ich obecność utożsamiana była zazwyczaj z niebezpieczeństwem, oznaczała złe fatum, zmylenie drogi, a także niechybnie czekającą na wędrowców śmierć. Korzeni legend o „błędnych ognikach” można poszukiwać w zjawiskach naturalnych takich jak emisja metanu, siarkowodoru i fosforowodoru oraz ich zapłon, który w sprzyjających warunkach na torfowiskach i mokradłach może zdarzać się samoistnie. Legendy i przypowieści mówiące o ogniach, które prowadzą nieroztropnych podróżnych w głąb śmiertelnie niebezpiecznego bagna, znajdziemy praktycznie na całym świecie. Ich funkcja symboliczna i kulturowa sprowadza się w głównej mierze do komunikowania graniczności - punktów styku między realnym, a zaświatami. Błędne ogniki mogą ponadto odnosić się do fałszywych obietnic i pułapek poznawczych. W tym kontekście bagna wiążą się również z rozpoznaniami mistycznymi i duchowymi wskazując na utratę orientacji, śmierć i rozkład ale także potencjalne odrodzenie i transformację. Błędne ogniki są więc do pewnego stopnia uosobieniem samej natury mokradeł - ich niestabilności, płynności, zdradliwości i tajemniczości.

W takim ujęciu, delikatnie sączące się z utrzymanych w gnijącej kolorystyce kielichów światło, obecne w pracy *Paradise Rot*, stanowi subtelną zapowiedź możliwości odzyskania przyszłości — przełamania impasu i dostrzeżenia niezdeterminowanych kształtów na horyzoncie. To iskra nadziei będąca zwodniczym zaproszeniem wgłąb splatanego ekosystemu możliwości, któremu w całości przeznaczony został kolejny rozdział.

[75] A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, tłum. S. Królak, Pamoja Press, Warszawa 2024, s. 109.



Il. 10. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 11. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 12. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Paradise Rot,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

III. Potencjalność - ciało, roś*linność*, asamblaż

Kiedy Berardi pisze o dystopii i braku nadziei, wspomina w końcu, że nawet w ciemności naszego obecnego kryzysu drzemie horyzont możliwości[76]. Dla mnie również taka krucha nadzieja ma w kontekście katastrofy wyjątkowe znaczenie[77]. Myśląc o kierunku artystycznego projektu za każdym razem towarzyszy mi napięcie między niepokojem, a próbą wyznaczania potencjalnego ruchu - ścieżki, która choć nie gwarantuje rozwiązania to uruchamia myślenie w stronę wciąż realnej możliwości przetrwania. Było tak chociażby w przypadku projektu *And the door was kicked open again*, zrealizowanego w Centrum Sztuki Współczesnej FUTURA w Pradze w 2021 roku, gdzie po raz pierwszy rozpoczęłam pracę nad przełożeniem roślinnych inspiracji w formy porastające metaliczne, pozornie mechaniczne struktury. Wtedy też, podczas licznych wycieczek po współczesnych, poprzemysłowych ruinach, powoli odzyskiwanych przez naturę, zaczęłam badać i fotografować osty. Ich wytrwałość i odporność w obliczu trudnych warunków otoczenia zainspirowała mnie do stworzenia wystawy, która mimo dystopijnego charakteru opowiadała historię przetrwania. Inspirowane ostami formy stanowią zresztą część moich projektów aż do dnia dzisiejszego. Opowieść o decyzjach, przetworzeniach, mozolnej drodze w poszukiwaniu znaczeń wśród tego, co się rozpada ale też tego, co powstaje na zgliszczach, co dopiero nadchodzi, była również częścią jednej z moich dużo wcześniejszych instalacji - *Not a gift given, but a choice made* z 2019 roku, dedykowanej poznańskiemu Pawilonowi[78]. Zbudowane w tej przestrzeni środowisko wijących się ku górze, kłączastych struktur sugerowało niestrudzoną możliwość ciągłych rekonfiguracji. Ten wektor zmiany miał sugerować, że nawet w najbardziej fatalistycznych scenariuszach tli się delikatne, migotliwe światło nadziei. Chciałabym, żeby w ten sposób działały moje prace: jako narzędzia wyobraźni – wyznaczające kierunki możliwego działania wobec złożonych i trudnych okoliczności.

Wspomniana już Anne Lowenhaput Tsing, choć zwraca uwagę, że niepewność jest warunkiem stałym, elementem charakterystycznym obecnych czasów, to przypomina też, że: „zmusza nas ona do pamiętania, że zmienianie się wraz z okolicznościami jest podstawą przetrwania”[79]. Tsing posługuje się pojęciem „prekarności”, które w polskim języku wiąże się przede wszystkim z niestabilnymi warunkami zatrudnienia. Etymologia tego słowa wskazuje na jego łacińskie korzenie, które odnoszą się do zależności - najczęściej negatywnej - od kogoś innego. Myślę, że w kontekście Tsing i tej pracy zasadne jest zwrócenie się w stronę dynamiki współistnienia, a nie kontroli i napięć wzajemnych powiązań. Mam wrażenie, że to ten aspekt wydobywa z prekarności, o której wspomina Tsing najwięcej. „Aby przetrwać, potrzebujemy pomocy”, pisze badaczka i dalej zauważa, że przetrwanie to relacja wzajemna, która jest źródłem - także międzygatunkowej - współpracy: „to, co ważne dla życia na Ziemi, dzieje się w tych transformacjach, a nie w hierarchiach wyobcowanych jednostek. Zamiast widzieć tylko strategie ekspansji i podboju, musimy szukać historii, które rozwijają się poprzez skażenie. (...) Ewolucja naszego ‘ja’ jest już zanieczyszczona historią spotkań; jesteśmy powiązani z innymi, zanim jeszcze rozpoczniemy jakąkolwiek nową współpracę. (...) Zanieczyszczenie czyni różnorodność”[80]. Skażenie lub zatrucie, o którym tu mowa, to zarówno widma i duchy przeszłych i przyszłych katastrof, o których pisałam wcześniej - ślady wyzysku, eksploatacji, destabilizacji, ale też

[76] Por. F. „Bifo” Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Verso, Londyn 2017.
[77] Kruchą nadzieję przywołuję tu z odwołaniem do Rebecci Solnit i jej książki „Nadzieja w mroku”, w której to pojęcie „kruchej nadziei” pojawia się w kontekście kryzysów i katastroficznej rzeczywistości właśnie. / R. Solnit, *Nadzieja w mroku.* tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Karakter, Kraków, 2019.
[78] Pawilon jest częścią Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (obecnie GAMA), dedykowaną wydarzeniom o charakterze performatywnym, dyskursywnym, immersyjnym i muzycznym.
[79] A. L. Tsing, *Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins,* dz. cyt., s. 27.
[80] Ibidem, s. 29.

wskazówki współistnienia i transformacji, która wydarza się jedynie poprzez relacje, poprzez uwikłania, poprzez sojusze.

Czym jest zatem potencjalność? Czym jest „możliwość, że jesteśmy zatruci", którą przywołałam we wstępie? Tak jak wspominałam - po latach *Possibility we are poisoned* powróciło do mnie jako formuła niepewności, punkt wyjścia, wyzwanie i pytanie o sprawczość. Pojawi się więc w tym rozdziale zarówno „możliwość", jak i „zatrucie" - ale zatrucie, które nie ma tu już negatywnego wydźwięku - zatrucie, jako antidotum - trucizna jako środek przeciwdziałający innej truciźnie. W nieco odmienionym kontekście pojawi się także ponownie motyw uśpionych nasion i motyw ciała będąc pretekstem do refleksji o empatii w warunkach posthumanistycznej ekologii współistnienia[81].

3.1. Ciało Bez Organów

W wydanej w 2017 roku *Futurability* Berardi stwierdza: „nie zamierzam ponownie pisać o przyszłości. Nie będę też pisał o braku przyszłości. Napiszę o procesie stawania się innym: wibracji, selekcji, rekombinacji, rekompozycji. (...) *Możliwością* nazywam treść wpisaną w obecną konstytucję świata (czyli immanencję możliwości). Możliwość nie jest jedna, jest zawsze mnoga: możliwości wpisane w obecną kompozycję świata nie są nieskończone, ale liczne"[82]. Wydawałoby się, że porównując te słowa z obecnymi w *After the Future* obserwacjami, które stanowiły referencję w wielu punktach poprzedniego rozdziału, można uznać je za silnie optymistyczną deklarację. W moim odczuciu Berardi nie unieważnia tutaj swoich wcześniejszych rozpoznań o „powolnie anulowanej przyszłości", ile subtelnie zmienia ich wektor. Jest to propozycja, która odwraca się od zdeterminowanej przyszłości - koncepcji, do której nieustannie dążymy, i której się poddajemy. Przyszłość staje się u niego przestrzenią możliwości, otwartą, uwolnioną od konieczności spełniania wcześniej zaprogramowanych oczekiwań. W tym sensie naszą rolą nie jest odzyskiwanie przyszłości, a raczej rozszczelnianie jej obrazu - dostrzeżenie jej porowatości.

Zwracając się w stronę „możliwości i rekombinacji" Berardi nawiązuje do Gilles Deleuze'a i Felixa Guattari'ego, którzy tym właśnie procesom poświęcają dużą część swojego najsłynniejszego chyba dzieła - *Tysiąc Plateau*[83]. W ujętym tam manifeście zadają pytanie: jak sporządzić sobie ciało bez organów? (*Body without Organs - BwO*)[84]. Ta brzmiąca brawurowo idea jest punktem wyjścia dla rozważań o potencjalności, a inspirowana była twórczością Antonina Artauda, który interesował się koncepcją uwolnienia ciała od jego automatyzmów i ograniczeń. Ciało Bez Organów było więc dla niego figurą buntu, figurą wolną od narzuconych struktur, figurą odzyskanej w ten sposób energii. Deleuze i Guattari posłużyli się nią jako abstrakcyjną ideą, która odnosi się przede wszystkim do zagadnienia potencjału i możliwości wyłaniającego się w odseparowaniu od ściśle określonych i utrwalonych ram czy porządków. Z biegiem czasu teoria *BwO* stała się żyznym podłożem także dla wielu nowomaterialistycznych i posthumanistycznych rozważań stanowiących inspirację dla moich poszukiwań. Dla Astridy Neimanis refleksja Deleuze i Guattariego nad ciałem stanowi warunek postludzkiej fenomenologii - takiej, w której „ciała są konglomeratami wszelkiego rodzaju fizycznych,

[81] D. Golańska, *O praktykach i procesie. Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy* [w:] O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret (red.), *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, e-naukowiec, Lublin, 2018, s. 215.
[82] F. „Bifo" Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility,* dz. cyt., s.1.
[83] Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. B. Banasiak, K. Kuziak, M. Kwaterko, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa, 2015.
[84] Ibidem, s. 179-199.

materialnych, kulturowych i semiotycznych sił, a to jak *się stają*, jest znacznie bardziej interesujące, niż to, czym są”[85].

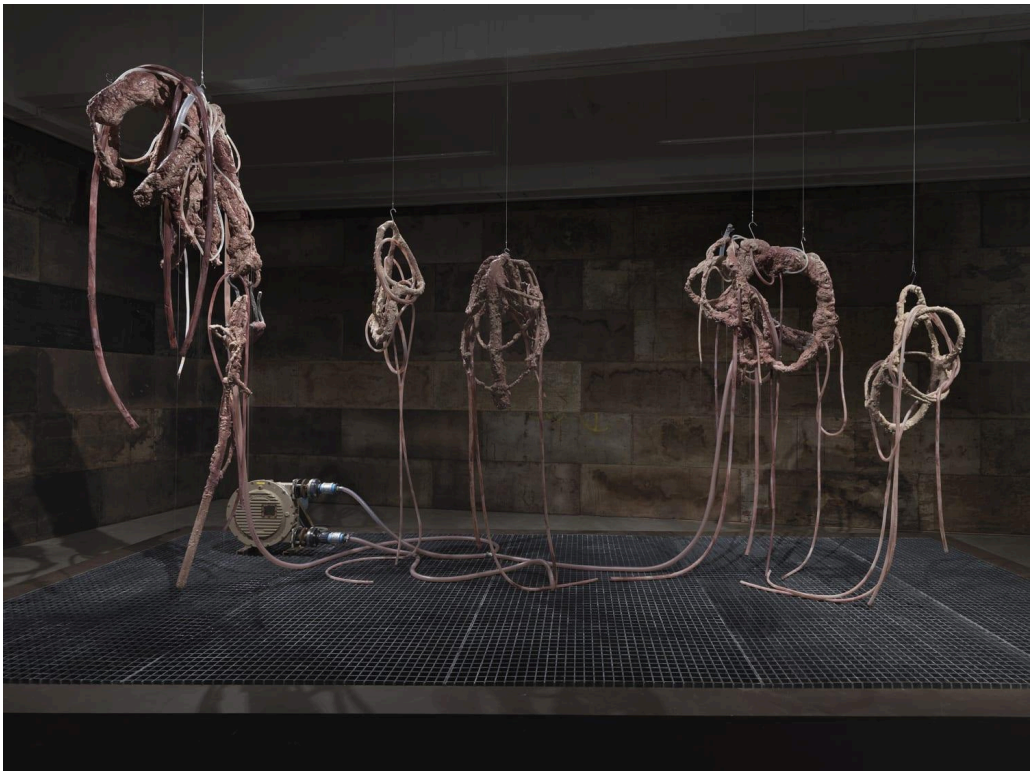
Dla mnie *BwO* daje przede wszystkim szansę pomyślenia o przyszłości poza ustalonymi normami i strukturami. Jest użyteczne dla prób konstruowania świata pomiędzy smutkiem i nadzieją - procesem zastanawiania nad tym, czym może stać się przyszłość. Kiedy pisałam o anulowanej przyszłości i o utraconym raju, i dalej - utraconym raju, który zawiera w sobie pierwiastki życia, miałam na myśli właśnie tę intensywność i dążenie, które charakteryzują *BwO*. Przyszłość, która definiowana była przez projekty wzrostu i ściśle indywidualistyczne perspektywy, spowodowała powolne wypalenie - poczucie trwającego katastroficznego ambientu podsycanego jednocześnie ponurymi echami lokalnych i globalnych kryzysów. Przestrzeń „stawania się”, którą postulują m.in. Deleuze i Guattari czy Neimanis, daje możliwość odejścia od takich linearnych perspektyw wyobrażania przyszłości.

Ponownie odniosę się tutaj do Berardiego, który opisuje właśnie te procesy, pisząc, że „obecna rzeczywistość zawiera przyszłość jako szeroki zakres możliwości, a wybór jednej możliwości spośród wielu nie jest deterministycznie nakazany w procesie morfogenezy. Przyszłość jest wpisana w teraźniejszość jako tendencja, którą możemy sobie wyobrazić: rodzaj przeczucia, wibracyjny ruch cząstek, które są poddawane niepewnemu procesowi ciągłej rekombinacji. Immanencja nie oznacza logicznej, koniecznej konsekwencji: teraźniejszość nie zawiera przyszłości jako koniecznego liniowego rozwoju lub konsekwentnego rozwinięcia implikacji, które możemy odczytać w obecnej rzeczywistości. Immanencja oznacza, że wszystkie niezliczone, rozbieżne i sprzeczne możliwości są zapisane w teraźniejszości. Wibracyjna złożoność świata jako potencjalności może być interpretowana w kategoriach współistniejących i sprzecznych tendencji”[86]. Związany z możliwością i potencjalnością ruch, rekombinacja i transformacja nie muszą więc oznaczać rewolucyjnych zmian. Te mogą odbywać się w wielu skalach i każda z tych skal ma swoje niezaprzeczalne znaczenie.

Myślę więc, że koncepcja anulowanej przyszłości może być paradoksalnie nowym początkiem - przestrzenią, w której zakorzeniona jest możliwość przyglądania się samym procesom myślenia o przyszłości i samym momentom „stawania się”, które rozpięte są poza ścisłymi ramami i chronologiami. Ciało Bez Organów jest tu więc dla mnie metaforą myślenia o tym, co przed nami. Nie musi być więc związane ani z wyobrażeniem o katastrofie, ani o sukcesie i rozwoju. Zdecentralizowana, pozszywana, fragmentaryczna struktura wydaje mi się bardziej odpowiednia do jej opisania, jako uważna i wrażliwa na geopolityczne różnice, możliwości i ograniczenia. Koncepcja Ciała Bez Organów łączy się ściśle z procesami deterytorializacji, które - należy pamiętać - często wykorzystywane są przez kapitalistyczną machinę, świetnie operującą zagadnieniami płynności i dezorganizacji. W wyobrażeniu tego mechanizmu pomagają prace koreańskiej artystki Mire Lee, która w moim odczuciu posługuje się odwróconą logiką *BwO* - Organów Bez Ciała. Choć w instalacjach artystki jest wiele miejsca dla potencjalności (jak sugerują chociażby tytuły prac z serii *Carriers* czyli „nosiciele” - pojemniki i organizmy zdolne do fizycznego przenoszenia lub utrzymywania różnorodnych elementów) to zdeterytorializowane, poszatkowane ciało staje się tutaj motywem przewodnim[87]. Wydaje się, jakby w instalacjach Lee splotło się ono na stałe z przemysłowymi odpadami, trawiąc się nawzajem, metabolizując, gromadząc lepkie płyny i dekonstruując. Obracające się silniki tłoczą samą materię obiektów - nadając jej kształty i formy,

[85]A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, dz. cyt., s. 82.
[86] F. „Bifo” Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility,* dz. cyt., s. 13-14.
[87] Por. M. Lee, *Carriers*, 2020-2022, [online] Tina Kim Gallery, https://tinakimgallery.com/exhibitions/33-mire-lee-carriers/ oraz strona internetowa artystki: http://www.mirelee.com/en/works/carriers (dostęp: 21.05.2025).

naśladują procesy narządów. Organy Bez Ciała to u Mire Lee organy rozrzucone, stale deterytorializowane.



Il. 13. Mire Lee, *Carriers,* Tina Kim Gallery, 2022, foto: Hyunjung Rhee

Il. 14. Mire Lee, *Open Wound*, Tate Modern Londyn – Hyundai Commission, 2025. Fot. Ben Fisher / Tate

Na wystawie *Open Wound* w Tate Modern w Londynie Lee stworzyła środowisko, w którym głównymi elementami są turbiny oplecione niby-cielesnymi wnętrznościami[88]. W instalacji wykorzystany został stary dźwig, który wcześniej obsługiwał mieszczącą się kiedyś w tej części budynku elektrownię. Zawieszone na nim wirniki tworzyły szkieletowe struktury, między którymi ponawlekane były silikonowe rurki - perystaltyczny system tryskający lepką, różowawo-brązową substancją. Wydaje się, jakby nie zadowalając się już wytwarzaniem energii elektrycznej z węgla i ropy naftowej, turbina Lee mieliła oskórowane ciała. Ciało zostało więc wprzęgnięte w procesy produkcji, która rekombinuje je i przetwarza. Wydaje się, że i tutaj jest miejsce dla ponownego „stawania się", fluktuacji i eksperymentowania. Myślę jednak, że praca Lee ukazuje subtelną, choć bardzo ważną różnicę - rekombinacja i przetworzenie są tutaj narzędziami opresji. Zniekształcone ciała, które stają się żywicielami produkcyjnego procesu faktycznie są elementem ciągłego stawania się - ale wydaje się być ono poza czasem, poza samym ciałem. Zawarte w tytułach niektórych prac Lee słowa — takie jak „sabotażyści" (*Saboteurs,* 2019), „współwinni" (*The Complicits,* 2019) czy „kłamcy" (*The Liars,* 2018-2020) — odsłaniają sposób, w jaki jej realizacje lawirują między rozproszonymi wpływami, nawiązując do złożoności odczuć związanych z warunkami ciągłego kryzysu, napięcia i przyspieszenia charakterystycznych dla późnego kapitalizmu. Lee przysłuchuje się „najciemniejszym głębinom współczesnego życia, pokazując, jak szybko pozornie banalna niewinność maszyn może ujawnić ukrytą odwrotność deprawacji i dystopii", pisze kurator Billy Tang[89].

Jak zatem wykorzystać krytyczny potencjał wynikający z koncepcji Ciała bez Ogranów unikając zobrazowanego przez Lee zagrożenia? Przy opisywaniu *BwO* Deleuze i Guattari posługują się metaforą jaja (embrionu) - która może okazać się tutaj kluczowa, o ile rozpatrzymy ją jako bliską „nasionom" ze wstępu mojej pracy. Zarówno jajo, jak i nasiona, są formami przechowywania życia w stanie uśpienia. To kapsuły potencjalności, które są formami obietnicy - przestrzeniami nieustannego kształtowania się. Jajo przyjmuje więc niemalże polityczny wymiar, a tak z pewnością interpretuje je Berardi. Metafora jaja pozwala w prosty sposób wyobrazić sobie ukrytą możliwość, którą posiada w sobie Ciało Bez Organów. „Jajo zawiera w sobie cały potencjał, którego ledwie ułamek zostanie w podmiocie kiedykolwiek zaktualizowany", pisze za Deleuze Astrida Neimanis, a dalej stwierdza też, że: „embrion ma w sobie całą potencjalność, która dorosłego osobnika rozerwałaby na strzępy. (...) Aby z larwy rozwinąć się w dorosłą postać osobnik musi wybrać to, co jest w stanie znieść. Innymi słowy wyłanianie się konkretnych ciał nie jest czymś danym, a raczej aktywnym rezultatem działania sił selekcji i różnicowania"[90].
Ważna jest więc tutaj także aktywność i świadomość. Utkana w koncepcję BwO potencja umożliwia co prawda zmianę i transformację, ale ma ona szansę uwolnić się tylko wtedy, gdy możliwość zostanie ucieleśniona w podmiocie obdarzonym potencją[91]. Ta świadomość jest dokładnie tą wiedzą, którą postulowałam wcześniej - obserwacją niepokojów, świadomością kryzysów, międzygatunkowego splątania, nierówności i zagrożeń - troską i wrażliwością, często obezwładniającą ale i gotową na zmianę.

Wydaje mi się, że sztuka jest doskonałą przestrzenią dla tworzenia odmiennych wektorów i rzeczywistości. „W kontekście katastrofy kuszące jest uchwycenie jej transformacyjnego potencjału,

[88] M. Lee, *Open Wound*, Tate Modern – Hyundai Commission, Turbine Hall, Londyn, 9 października 2024 – 16 marca 2025, por. [online] https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/mire-lee (dostęp: 21.05.2025).
[89] B. Tang, *Post-Industrial Grotesque*, „Tina Kim Gallery" oraz „ArtAsiaPacific", 9 września 2022, [online], https://tinakimgallery.com/news/26-post-industrial-grotesque-artasiapacific/ (dostęp: 21.05.2025).
[90] A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, dz. cyt, s. 139, 170.
[91] F. „Bifo" Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility,* dz. cyt., s. 7.

zwłaszcza że etymologiczne korzenie katastrofy mówią nam, że istnieje potencjał generatywny, potencjał zmiany", podsumowuje wspominana tu już Jessica Siobhan Mulvogue[92].

3.2. *Za bramą ust coś drga, coś migocze*

> *Horyzont możliwości postrzegany jest jako nieskończona przestrzeń łączących się, migoczących punktów*[93].

Za bramą ust coś drga, coś migocze składa się z sześciu, podobnej wielkości obiektów, które zwisają z sufitu na długiej, kłączastej strukturze, wijącej się po podłodze. Formy przypominają kielichy lub kokony. Zostały wykonane z pozszywanych fragmentów ręcznie barwionego lnu, jedwabiu i organzy. Zewnętrzna strona każdej formy ma przyciemnioną paletę kolorów mchu, szarości i brązów. W niektórych miejscach można dostrzec trudne do rozszyfrowania glify lub fragmenty niemożliwego do odczytania tekstu. Wnętrze natomiast jest organiczne, czerwone, można powiedzieć - mięsiste, cielesne. Kształt każdego z sześciu obiektów przypomina pusty kokon lub wylinkę. Może być to także otwarte naczynie - bądź otwarte ciało. Formy zostały dodatkowo nawoskowane tak, że sprawiają wrażenie mokrych, popękanych, pokrytych przezroczystą warstwą. Z ich wnętrz wyłaniają się metaliczne, floralne elementy.

W pracy doszukiwać się można inspiracji światem roślin - w szczególności rodziną dzbanecznikowatych (*Nepenthaceae*) - mięsożernych gatunków, które polują na owady, wabiąc je swoim zapachem. Dzbaneczniki możemy tutaj interpretować jako puste ciała - ciała bez organów, ciała, których przestrzenie stają się zarówno zagrożeniem, jak i możliwością. Pękate formy pułapkowe dzbaneczników są jednocześnie liśćmi, pojemnikami, układami trawiennymi - łącząc w swoich strukturach funkcje, które w innych organizmach roślinnych są charakterystyczne dla różnych ich części. Dzbanecznik nie jest więc liściem, kwiatem, ani owocem - jest hybrydyczną formą „pomiędzy", w której mieści się potencjał każdej z tych struktur.

Kielichy w tej pracy są otwarte - przepuszczalne. Przez ich wnętrza przedzierają się czarne linki, niby-kable, niby-korzenie, wijąc się następnie po podłodze, rozpraszając, szukając dróg wyjścia. Są mechanizmem podtrzymującym - pnączem i jednocześnie materią z jakby innego porządku - technologicznego, mechanistycznego, udającego tylko część organizmu. Podobnie umieszczone w nich metalowe niby-rośliny - splątane, organiczne kształty wycięte laserowo ze stali nierdzewnej. To byty, które przynależą gdzie indziej, które są jak pasożyt oplatający i zaczepiający swoje ostre krańce o delikatne błony kielichów. *Za bramą ust coś drga, coś migocze* to organizm, który nie jest odrębny i samodzielny, nie istnieje w próżni, jest zainfekowany inną życiowością. Tworzy zwarte skupiska, a jego obecność zawsze wiąże się z innymi, niemalże bliźniaczymi tu kielichami. Zależało mi na tym, żeby pojawił się w tej pracy element bliski ciału - to tak naprawdę jedna z pierwszych realizacji, w której zwróciłam się do tego aspektu - wcześniej ważny był dla mnie jego intencjonalny brak[94].

---

[92] J.S. Mulvogue, *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, dz. cyt., s. 37.
[93] F. „Bifo" Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility,* dz. cyt., s. 27.
[94] Drugą taką pracą była *Skinwalker*, przypominająca otwarte rozpołowione ciało, z którego pozostały jedynie żebra i cienka skóra. Praca prezentowana była podczas wystawy „There are flowers that are born of mud" w galerii 66P - Subiektywnej Instytucji Kultury we Wrocławiu (21.09.2023-04.11.2023).

Il. 15. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Za bramą ust coś drga, coś migocze,* eastcontemporary, Mediolan, fot: Tiziano Ercoli

Porowate ciała kokonów w tej pracy nie są jednak ludzkie - istotny był tu kontekst powłoki cielesnej, jako pola, w którym przecinają się rozmaite porządki[95]. Astrida Neimanis, za amerykańską poetką i pisarką Adrienne Rich, pisze, że „rzecz nazywana ciałem, stanowi zlepek innych ciał i pozostaje w ruchu"[96]. Ciało staje się - jak w tytule - bramą, za którą migoczą połączenia „tego, co osobiste, z tym co polityczne, tego co materialne, z tym co semiotyczne. Jest biologiczne i kulturowe i nigdy nie jest tylko jednym, nigdy nie znajduje się tylko w jednym miejscu, ani nie jest tylko 'sobą'"[97]. Wysunięte przez feministyczną badaczkę humanistyki środowiskowej Stacy Alaimo pojęcie transcielesnorealności w dobry sposób oddaje te napięcia - transcielesnorealność przemieszcza zrozumienie ciała jako odseparowanego, hermetycznego istnienia[98]. Jest świadomością wspólnoty - z

[95]A. Barcz, *Wstęp. Hydrofenomenologia według Astridy Neimanis*, [w:] A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, dz. cyt., s. 20.
[96] Ibidem, s. 71.
[97] Ibidem, s. 66.
[98] Stacy Alaimo pisze o *trans-corporeality*, które zostało przetłumaczone na język polski jako „transcielesnorealność" (przez Sławomira Królaka tłumaczącego książkę Astridy Neimanis, która w wielu miejscach odnosi się do Alaimo) i jako „transkorporealność" przez Monikę Rogowską-Stangret, o czym piszę dalej. Por. S. Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press,

procesami, substancjami, także chemikaliami, z zaangażowaniem etycznym, które wprowadza nowe sposoby humanistycznego myślenia i działania.

Il. 16. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Za bramą ust coś drga, coś migocze,* eastcontemporary, Mediolan, fot: Inside Job

To, co jest tu dla mnie ważne opiera się na zrozumieniu złożonego charakteru ciała, które jest doświadczeniem pozajednostkowym. Przeżywanie splątanego ciała widzę tu nie tylko jako warunek dostrzeżenia możliwości tam, gdzie wcześniej widoczne były jedynie sztywno określone struktury. Myślę, że ciało jest wehikułem dla samego przeżywania. Zwrócenie się ku transcielesnorealności jest otwarciem możliwości, potencjalności i wirtualności, która jest nie tyle poza ciałem, ale właśnie je współkształtuje - jest otwarciem myślenia o afektywnych przepływach, „stawaniu się" - w relacjach, trosce, wrażliwości i zaangażowaniu.

Bloomington – Indianapolis, 2010; A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, dz. cyt., s. 70-71 oraz M. Rogowska Stangret, *Być ze świata.,* dz. cyt., s. 70.

3.3. Być ze świata - złożoność asamblażu

Transcielesnorealny charakter ciała i dalej - zwrócenie się w stronę „stawania się" i współkształtowania, opisuje także wspominana już wielokrotnie Monika Rogowska-Stangret postulując „bycie ze świata". Ta zaczerpnięta od Karen Barad fraza jest krytycznym przemieszczeniem popularnego stwierdzenia o „byciu osadzonym w świecie", heideggerowkim „in-der-welt-sein" i odsłania odmienne umiejscowienie ludzkiego podmiotu względem otaczającej go rzeczywistości. „Bycie ze świata" jest dla Barad i Rogowskiej-Stangret realizacją ontologii współzależności i materialnego współdziałania (intra-aktywności) - kondycją poza antropocentrycznej relacyjności. „Bycie ze świata" oznacza więc, że między nami a światem nie ma jakościowej różnicy - wyłaniamy się ze świata i stajemy się wraz z nim. „Nie obserwujemy świata z zewnątrz. Nie jesteśmy także po prostu ulokowani w konkretnych miejscach w świecie; jesteśmy raczej częściami ze świata w jego nieustającej intra-aktywności"[99]. „Jesteśmy ze świata, a nie w świecie. (...) Być ze świata oznacza również, że podmiot przeżywa implozję (...) wreszcie, bycie ze świata oznacza też, że wyłaniamy się ze świata, że stajemy się-wraz-z-nim, że wszelkie dążenia - czy będą to dążenia do zespolenia, zlania, połączenia, czy do oddzielenia, izolacji, narcyzmu - są immanentne wobec świata, charakteryzują świat"[100].

Szczególną rolę Rogowska-Stangret poświęca w tym kontekście roślinności. Roślina jest dla niej szczególnym wcieleniem podejścia transcielesnorealnego „stawania się", które odchodzi od ujęć izolujących jednostkę i środowisko. Wspomina więc o roślinnym czasie, o „rośl*inności*", wskazując chociażby na to, że czasowość roślin oparta jest o synchronizację z czasem „innego" - związana jest z dostępem do wody, z porami roku, z dostępem do światła czy pierwiastków mineralnych. Za filozofem Michaelem Marderem, Rogowska Stangret proponuje „roślinne myślenie" i przyrównuje je do różnicujących się „kłączastych asamblaży"[101]. *Plant-thinking* w połączeniu z teorią kłącza i asamblażu otwiera wiele dróg dla twórczej wyobraźni i posłużyć może za interesujące, konceptualne narzędzie. Według Mardera „myślenie roślinne ma miejsce gdy domniemana samoidentyfikacja 'podmiotów' i 'przedmiotów', które zamieszkują dane środowisko zanika, pozwalając kłączowemu asamblażowi wysunąć się na pierwszy plan, oraz gdy odstępy i połączenia, linie komunikacyjne i luki między uczestnikami tego asamblażu przeważają nad tym, co jest w nich ograniczone"[102].

Koncepcję asamblażu rozwija również wspominana w tej pracy Anna Loewenhaupt Tsing pisząc, że „asamblaże pozwalają pytać o efekty wspólnotowe bez zakładania ich z góry. Pokazują potencjalne historie w trakcie tworzenia. (...) Asamblaże nie tylko gromadzą sposoby życia; one je wytwarzają. Myślenie o asamblażu skłania nas do zadania pytania: w jaki sposób zgromadzenia stają się 'wydarzeniami', czyli czymś większym niż sumą swoich części? Jeśli historia bez postępu jest nieokreślona i wielokierunkowa, to czy asamblaże mogą pokazać nam jej możliwości?"[103].

Zarówno asamblaż, jak i roślina odgrywają w moich projektach ważne role. We wszystkich opisywanych tu pracach, opowieść o dystopii, niepokoju, katastrofie i poszukiwaniu nadziei osadzona zostaje przeze mnie w organizmach nieludzkich. Przerośnięte, często wyolbrzymione ciała roślin stają

[99] K. Barad [za:] M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, dz. cyt., s. 26.
[100] M. Rogowska Stangret, *Być ze świata.,* dz. cyt., s. 26.
[101] Por. M. Marder [za:] M. Rogowska Stangret, *Być ze świata.,* dz. cyt., s. 109.
[102] M. Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, Nowy Jork, 2013, s. 169.
[103] A. L. Tsing, *Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins,* dz. cyt., s. 23.

się nośnikami refleksji o utracie, czasie i przetrwaniu. Taka struktura wynika właśnie z intuicji, że proponowane przez Mardera „myślenie rośliną" przekazać może cenne modele wyobrażeniowe. Ciała proponowanych przeze mnie obiektów są ciałami pozszywanymi ze zdekonstruowanych fragmentów innych układów i struktur. Pojawiają się w nich różne porządki - takie, którym przypisać można pochodzenie technologiczne, industrialne, i takie, które przywodzą na myśl struktury organiczne właśnie. Ten sposób pracy wiąże się z refleksją nad tym, że „każde ciało jest przepuszczalne i porowate, jest gospodarzem dla bilionów innych form życia - nie można jednoznacznie określić granicy między wnętrzem a zewnętrzem"[104]. Przejściowość i forma współistnienia wyrażona w pracy z materiałami pochodzącymi z różnych porządków jest dla mnie kluczowa dlatego, że pomaga przesuwać sztywne ontologiczne granice proponując w ich miejsce raczej proces i relacyjność - nieustającą wymianę. W takim rozumieniu, moja perspektywa bliska jest wizji świata jako połączonej sieci współdziałających aktorów francuskiego filozofa zajmującego się naturą Bruno Latoura, oraz budowanej przez niego na bazie wcześniejszych rozpoznań Jamesa Lovelocka koncepcji ziemi jako Gai (planetarnego organizmu obdarzonego zbiorową inteligencją)[105].

Także Timothy Morton w swojej koncepcji mrocznej ekologii, zamiast opowieści o heroicznym postępie i wzniosłych celach, zachęca do spojrzenia pod nogi – ku temu, co niskie – roślinne. W miejsce klasycznych kategorii transcendencji proponuje pojęcie subscendencji – sugerując, by zejść w dół po drabinie hierarchii, dosłownie zanurzyć się w „bagnie" materii, w świat tego, co nie-ludzkie[106]. Subscendencja Mortona opisuje całość, która wyłania się z części - nie będąc wobec nich ani nadrzędną, ani podrzędną i nie dając się do końca ująć i opisać. Jest rozproszona i nieuchwytna, a jednocześnie realna – jak klimat, ekosystem czy ciało. Taka perspektywa pozwala myśleć o świecie nie jako uporządkowanej strukturze, lecz jako dynamicznej, niepewnej i współzależnej sieci bytów.

Posługując się roślinną metaforą staram się więc zaszczepiać w moich projektach aspekty wielowymiarowej złożoności - wspomnianego już „kłączastego asamblażu". Angielskie słowo asamblaż jest tłumaczeniem francuskiego *agencement* używanego przez Deleuze'a i Guattariego. Z obu tych pojęć wyłania się łączenie, gromadzenie i działanie, które charakteryzuje metodykę pracy obecną we wszystkich opisywanych tu realizacjach. Tak rozumiany asamblaż jest dla mnie pojęciem istotnym nie tylko w wymiarze teoretycznym, ale również ze względu na jego związki z formalnymi rozwiązaniami, które wykorzystuję. Pojawia się on na wielu poziomach – pojedyncze obiekty składają się z różnorodnych materiałów, przetworzeń, elementów i porządków, a następnie łączą się w większe, rozbudowane struktury w formie instalacji typu *environment*.

Choć w historii sztuki asamblaż znany jest przede wszystkim jako technika produkcji dzieła, która łączy często nieprzystające do siebie fragmenty i wykorzystuje znalezione, porzucone, niechciane i spreparowane przedmioty, to główną istotą asamblażu jest jego rozproszony charakter i poza heterogeniczna struktura. Przez Nicolasa Bourriauda asamblaż został zinterpretowany jako praktyka remiksu istniejących już dzieł - np. w muzyce[107]. Asamblaż może być również użyteczną ramą pojęciową, w obrębie której mieszczą się praktyki niekoniecznie pasujące do tej kategorii w jej pierwotnym rozumieniu. Mam tu na myśli zarówno formułę komponowania pojedynczych dzieł i operowania w ich obrębie różnymi mediami, technikami i materiałami - w moim przypadku metalem, tkaniną, elementami syntetycznymi i organicznymi - ale też formę ich prezentacji i dalej samą

[104] E. Wilk, *Death by Landscape*, Soft Skull, Nowy Jork, 2022, s. 19.
[105] Por. B. Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge, 2017.
[106] T. Morton, *Mroczna Ekologia*, dz. cyt., s. 50-51.
[107] Por. N. Bourriaud, *Postproduction – Culture as screenplay: How art reprograms the world*, Sternberg Press, Londyn, 2005.

interakcję z doświadczeniem widza, który odbierając instalację znajduje się w jej środku, a więc sam staje się jej częścią. Manuel DeLanda, meksykańsko-amerykański pisarz, artysta i filozof, twierdzi, że „asamblaż to byt, którego tożsamość określają relacje łączące go ze światem", problematyzując w ten sposób kwestie hierarchii ale też inne binarne opozycje takie jak chociażby rozróżnienie na naturę, kulturę i technologię[108].

Rizomatyczna struktura to więc nie tylko widoczne niemalże w każdym moim projekcie czarne, syntetyczne linki - kable, korzenie, macki, które wiją się po przestrzeni galerii, wydając się zarówno zakorzeniać jak i piąć w górę czy rozciągać w dół, ku innym pracom w rozproszonym geście wzrostu. Kłącze w moich pracach definiują także ich zwielokrotnione układy - zwielokrotnienia otwartych kielichów w pracy *Za bramą ust coś drga, coś migocze*, czy pochylone rośliny-latarnie w *Paradise Rot* - kompozycje zdolne do rozprzestrzeniania, polifoniczne, tworzące otwarte sieci, w których nie ma centrum.

[108] M. DeLanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury 2006, s. 10 [za:] M. Chaberski, *Doświadczenie jako asamblaż w sztuce zamglonego antropocenu*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2019, s. 14.

IV. Estetyka katastroficzna i ucieleśnione doświadczenie

Teorie asamblażu i kłącza przywołane w poprzednim rozdziale prowadzą mnie bezpośrednio do opowieści o wieloelementowych instalacjach - środowiskach, które nie komunikują jednolitej perspektywy, a skupiają się raczej na rozproszonej wrażeniowości. Moją praktykę pracy w medium instalacji w typie *environment* nazwałabym formułą komponowania patchworkowego krajobrazu - zszywania ze sobą domysłów, emocji, przeczuć, obaw i nadziei. Struktura tej pracy celowo została pomyślana tak, że poszczególne obiekty i instalacje przeplatają się w kolejnych rozdziałach, a dopiero pod koniec wyłaniają się ich wzajemne powiązania i właśnie „środowiskowy" charakter. Podobnie jak eksploracje przestrzeni - odkrywanie pojedynczych wątków, tropów, nawiązań i kontekstów utkanych w detalach, materiałach, aranżacjach prowadzi do wytworzenia pola, które przedstawia splątaną, wielowarstwową mapę znaczeń i relacji między tym, co materialne i wyobrażone. Poruszanie się po takim krajobrazie jest formą odzyskiwania i zapośredniczania „czucia" w rzeczywistości, której złożony, hiperobiektowy charakter wydaje się przerastać nasze percepcyjne możliwości.

Istotną perspektywą dla takiego myślenia są dla mnie obserwacje Jessici Siobhan Mulvogue, która pojęciem „estetyki katastroficznej" posługuje się dla opisania „sposobów, w jaki dzieła sztuki, jako afektywne atmosfery wyrażają obecną naturę zmian klimatycznych"[109]. Wysunięte przez nią pojęcie estetyki katastroficznej może być jednak według mnie znacząco rozwinięte poza samą komunikację zmian klimatycznych. Ponadto w moim odczuciu, połączenie estetyki katastroficznej z formułą instalacji w typie *environment* pozwala w pełniejszy sposób uchwycić napięcia związane z odczuwaniem niepokojów i nadziei związanych z katastroficzną rzeczywistością. W końcu - estetyka katastroficzna uzupełniona o kategorię ucieleśnionego doświadczenia, jest raczej praktyką, niż zamkniętą kategorią. Zaangażowanie wynikające z ucieleśnionego odbioru dzieła, które swoim charakterem przypomina poruszanie się po krajobrazie, jest tutaj perspektywą dopełniającą model afektywnego współodczuwania. W kolejnych podrozdziałach postaram się więc przyjrzeć koncepcji estetyki katastroficznej, opiszę wybrane przeze mnie sposoby pracy z instalacjami w typie *environment*, a na koniec podkreślę niezbywalny tutaj aspekt ucieleśnionego doświadczenia jako metody poznania, która wykracza poza racjonalne pojmowanie rzeczywistości.

4.1. Estetyka katastroficzna

Zagadnienie estetyki katastroficznej stanowi niejako podsumowanie - finalny punkt odniesienia do analizy nie tylko teoretycznych zjawisk zawartych w tej pracy, ale także do zrozumienia mojej praktyki artystycznej. Mulvogue trafnie odnosi się do roli, jaką pełni estetyka i afektywność w rzeczywistości, która przesycona jest kryzysami społecznymi i środowiskowymi pisząc, że „w momencie, kiedy naszą teraźniejszość definiuje katastrofa (...) musimy znaleźć sposoby na wysunięcie afektywności na pierwszy plan, a jednym ze sposobów na to jest estetyka"[110]. Timothy Morton estetykę definiuje z kolei jako formułę przyczynowości, argumentując że przyczynowość - komunikat - zawsze ma formę przeżycia estetycznego[111]. Istotna jest tutaj przede wszystkim perspektywa uznania „sprawczości" estetycznego przeżycia. U Mortona doświadczenie tworzenia sztuki jest tym, co

[109] J.S. Mulvogue, *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, dz. cyt., s. 34.
[110] Ibidem, s. 33.
[111] T. Morton, *What If Art Were a Kind of Magic?*, „ArtReview", Listopad 2015, [online], https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/ (dostęp: 23.07.2025).

przekracza wymiar symboliczny - może stać się autentyczną transformacją. Sztuka jest zatem „bezpośrednią ingerencja w sferę przyczyn i skutków”[112].

Pochodzące z greki słowo *aisthesis* odnosi się do wiedzy zmysłowej, wiedzy ucieleśnionej, opartej na odczuwaniu. Tak rozumiana wiedza i jej transmisja nie znajduje odzwierciedlania w statycznych modelach opisu czy w policzalnych faktach. W kontekście katastrof z pewnością mają one ogromne znaczenie - im też poświęcana jest niezliczona liczba opracowań naukowych, ale też artystycznych - takich, które nie tylko adresują skalę problemów, ale starają się im nawet przeciwdziałać. Strategie zapośredniczenia katastrofy za pomocą estetycznego komunikatu są różne i nie wydaje mi się zasadnym ich jakościowa ocena. To, co jest tu dla mnie ważne, to zwrócenie uwagi na rodzaj pogłębionego zaangażowania zmysłowego, które rozpoznane może być jako pełnoprawna forma wiedzy. W tym sensie estetyce przydać można niemalże emancypacyjny charakter. Zwraca na to uwagę chociażby filozof Jacques Rancier, który bada jak pola estetyczne stanowią dystrybucję tego co widzialne - obecne - uznane[113].

W kontekście moich poszukiwań ciekawa jest również recepcja estetyki wywiedziona od amerykańskiego pragmatysty, filozofa i pedagoga Johna Deweya (proponującego pojęcie estetyki pragmatycznej), a rozwinięta w interesującym mnie kierunku przez literaturoznawczynię i kulturoznawczynię Renée C. Hoogland[114]. Hoogland widzi estetykę jako proces aktywności i współtworzenia realizowany „równocześnie przez autora/twórcę oraz czytelnika/odbiorcę”[115]. Ta perspektywa skłania się właśnie ku koncepcji „bycia ze świata”, którą opisywałam wyżej - z uwagi na bliskość z nowomaterialistycznymi ideami „współświatowienia”. Artystyczna kreacja u Hoogland „jest nie tylko ucieleśniona, ale również ucieleśniająca” - estetyka jest więc tutaj samym procesem wspólnego stawania się[116]. Myślę przy tym, że ta afektywna estetyka nie unieważnia autonomii dzieła - doświadczenie, o którym tu mowa dotyczy nie tylko autorki i odbiorcy, ale i samej pracy artystycznej, która okazuje się być sprawcza, generując emocje i wytwarzając sensy. Ta sprawczość nie opiera się jednak na założeniu o metafizycznej głębi dzieła w myśl opisywanej przez Waltera Benjamina aury. Mam tu na myśli raczej udział artystycznej wypowiedzi w relacyjnych konfiguracjach, które umożliwiają, choć czasem niewielkie, to istotne przeformułowania percepcyjne. Jessica Siobhan Mulvogue pisze, że „afekt wyłania się w spotkaniu między ciałami, które, co należy podkreślić, nie ograniczają się do ciał ludzkich, ale rozciągają się na wszelkiego rodzaju ‘ciała’ - nie-ludzkie i nieożywione”, a dalej powołując się na Deleuze wskazuje, że ten „widzi w mocy bycia [estetycznie] dotkniętym arenę dla eksploracji etycznego i politycznego projektu”[117].

„Bycie dotkniętym” - poruszonym, w kontekście zjawisk, które przerastają zrozumienie, często wiązane jest z pojęciem wzniosłości. Wzniosłość, początkowo definiowana jako „zachwycające przerażenie” (*delightfull horror*), według Nicolasa Bourriaud dobrze wyjaśnia poczucie niebezpieczeństwa i utratę kontroli, której doświadczamy obecnie wraz ze zmianami

[112] Ibidem.
[113] Por. J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, tłum. Gabriel Rockhill, Continuum, Londyn – Nowy Jork, 2004.
[114] R.C. Hoogland, *A Violent Embrace*, s. 21 [za:] M. A. Glosowitz, *Estetyka afektywna : zarys metodologii badań literackich*, [w:] E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, Instytut Badań Literackich PAN - Wydawnictwo, Warszawa, 2015, s. 47–62, , [online] https://books.openedition.org/iblpan/5226, (dostęp: 21.07.2025).
[115] Ibidem.
[116] Ibidem.
[117] J.S. Mulvogue, *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, dz. cyt., s. 33.

klimatycznymi[118]. Jednak to doświadczenie lęku, które wywołane jest czymś potężnym, większym od nas, różni się od wzniosłości, która charakteryzowana była przed laty w definicjach Edmunda Burke. Centralny podmiot i własna wyjątkowość w obliczu świata, który jest niepokojący ulega w tej nowej wzniosłości załamaniu - jesteśmy przecież wewnątrz katastrofy, a idąc krok dalej - sami jesteśmy katastrofą, doświadczając skutków jej zdarzeń, jak i samemu się do niej przyczyniając. Niemożliwy jest więc do utrzymania dystans, tak jak niemożliwa jest do utrzymania uprzywilejowana perspektywa ludzkiego podmiotu. Współczesne doświadczenie wzniosłości jest więc raczej perspektywą dryfowania na wzburzonych morzach niepokojów, a nie przyglądaniem się im z bezpiecznej odległości.

Perspektywa zburzonego dystansu, która pojawia się w kontekście współczesnej definicji wzniosłości jest kluczowa dla mojego rozumienia estetyki katastroficznej i znajduje odzwierciedlenie w sposobie pracy z instalacjami typu *environment*. W operowaniu rozbudowanymi instalacjami nie chodzi o odtworzenie katastroficznego zdarzenia czy o posługiwanie się wspomnianą już tu „aurą". Tę kontemplację, która oparta jest na dystansie wolałabym zastąpić tym, co Morton opisuje jako *Zerstreuung* - czyli rozproszeniem[119]. To rozproszenie nie musi być jednak rozumiane jako brak skupienia czy powierzchowności percepcji. Odbiór w stanie rozproszenia przypomina proces, który jest aktywną formą zakładającą ruch, zmiany perspektywy i wieloogniskowe zaangażowanie.

Połączenie estetyki z katastrofą i takim rozumieniem wzniosłości staje się więc formułą opowiadania o katastrofie w sposób, który łączy przywoływane przeze mnie wcześniej wątki - widmowy charakter katastroficznych zdarzeń, które nawiedzają zarówno myślenie o przeszłości jak i przyszłości, a także poetykę odzyskiwania myślenia o „możliwościach" i nadziei. „Estetyka jest miejscem, w którym re-habituujemy nasze sensorium", pisze Mulvogue[120]. Estetyka katastroficzna natomiast, może być polem rysowania afektywnych horyzontów, które w mojej praktyce pracy z instalacjami wskazują na podwójne uwikłanie odczuwania katastrofy - uwzględniające zarówno potencjał, jak i zagrożenie. Interesuje mnie więc taka artystyczna metoda, która poprzez konkretne strategie wizualne wprowadza zakłócenia w dominujące modele postrzegania relacji między człowiekiem a światem. To podejście jest dalekie od ilustracyjności czy prostego unaoczniania, tworząc w ich miejsce przestrzeń dla spekulatywnej wyobraźni, która czerpie ze współczesnych napięć i turbulencji: klimatycznych, społecznych, politycznych i ekonomicznych. W takim ujęciu moja praca twórcza jest też pracą z fikcją mającą potencjał urzeczywistniający - nie jest ucieczką od dosłownie „drżącej" rzeczywistości, ale próbą jej przetworzenia z poziomu afektu.

4.2. Instalacje w typie *environment*

Dla lepszego zrozumienia charakteru mojej obecnej perspektywy twórczej, istotne wydaje się odniesienie do wcześniejszych doświadczeń artystycznych oraz drogi, jaką przeszłam w ich rozwoju. Swoje praktyczne zainteresowania związane ze sztuką rozpoczęłam od studiów na Wydziale Scenografii i Architektury Wnętrz[121]. Długo zastanawiałam się nad prawidłowym usytuowaniem swoich zainteresowań, z których na główny plan wysuwały się niesprecyzowane wtedy formuły

[118] N. Bourriaud, *Planet B. Climate Change and the New Sublime*, Les presses du réel, Dijon 2022, s. 10.
[119] T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge – Londyn, 2007, s.162-163.
[120] J.S. Mulvogue, *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, dz. cyt., s. 34.
[121] Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

dotyczące obecności i interakcji oraz pracy z materią. Wybrałam więc kierunek Scenografia i Projektowanie Ubioru, gdzie pogłębiłam swoje podejście do pracy zarówno z przestrzenią, jak i ciałem. Scenografia w akademickim ujęciu wiązała się przede wszystkim z teatrem i tradycyjnie rozumianą przestrzenią sceniczną – z widownią skierowaną na przedstawienie, którego akcja toczy się przed lub, rzadziej, wokół widza. Ubiór natomiast koncentrował się głównie na ludzkim ciele, pojawiał się w kontekście aktora, performerki czy modelki. Obszary, którymi obecnie się zajmuję, wychodzą poza te ramy – scenograficzne doświadczenie jest dla mnie narzędziem pracy z przestrzenią ekspozycyjną i instalacyjną, a sam ubiór zamieniłam na pracę z tkaniną, która wykracza poza użytkowy i kostiumowy aspekt.

Z czasem moje zainteresowania zaczęły przesuwać się coraz dalej w stronę performatywności samej materii, kluczowej w rozpoznaniach Karen Barad, gdzie zagadnienie performatywności ciał rozszerzone zostaje o procesy materialnego stawania się także tego, co nie-ludzkie. Nowomaterialistyczna performatywność dekonstruuje opozycje natury/kultury, ludzkiego/nie-ludzkiego, przedmiotu/podmiotu, proponując zmodyfikowaną ramę budowania świata. Jest to agencyjny realizm, który odchodzi od indywidualistycznej metafizyki i podziału na umysł i ciało. W tej teorii same ciała nabierają znaczenia właśnie poprzez wspominaną już „intra-aktywność", czyli performatywność stawania się[122]. Ważne były tu także dla mnie refleksje Jane Bennett nad „wibrującą materią" (*vibrant matte*r), które urzekły mnie poetyckimi opisami pojedynczych, prozaicznych fragmentów rzeczywistości, w których Bennett dostrzega rodzaj agencyjnego „zaczarowania"[123]. Choć koncepcje Barad i Bennett, różnią się w wielu punktach, każda z nich dekonstruuje ludzką sprawczość.

Podążając tymi tropami zaczęłam formułować swoje własne podejście, w którym powoli podejmowałam eksperymenty związane z konkretnymi materiałami, ich znaczeniowymi splotami, cechami wizualnymi i haptycznymi, a także metodami twórczej pracy, opartymi na wykorzystaniu narzędzi i maszyn, jak i na eksperymentalnej pracy manualnej, m.in. z formowaniem czy barwieniem tkanin. Z pojedynczych obiektów zaczęłam budować większe instalacje przybierające formę scenograficznych środowisk, w których światło i aranżacja przestrzenna odgrywają kluczowe role. Tworzenie wieloelementowej, quasi-scenograficznej przestrzeni narracyjnej nie służy ujednoliceniu doświadczenia czy wytworzeniu harmonijnej perspektywy. Zależy mi raczej na mortonowskim rozproszeniu, skupieniu się na fragmentach i niejednorodności. Immersja zastępuje tu kontemplację, a odczuwanie ważniejsze jest niż synteza poszczególnych wątków. W tym sensie ujawnia się też według mnie potencjał *environmentów* jako działań, które transmitują „bycie ze świata". Jednym z ważniejszych dla Mortona pojęć jest *attunement* - czyli dostrojenie. Wydaje mi się, że praca ze środowiskami - instalacjami, ma formę właśnie takiego strojenia. „*Attunement* to niejasny i niedookreślony model współbycia, który opiera się na dostosowywaniu się do innych, współbrzmieniu niczym instrumenty w orkiestrze, graniu wspólnej melodii i uczestniczeniu w jednym przedsięwzięciu bez poznawczego dystansu, podobnie jak to się dzieje w tańcu"[124]. Ten fragment można odczytywać w powiązaniu z przestrzennymi instalacjami, którym poświęcony jest niniejszy rozdział. *Attunement* sugeruje relacyjny rezonans - podobny właśnie dźwiękowemu doświadczeniu, w którym poszczególne elementy posiadając własną autonomię rozgrywają razem partyturę, która tylko w tym zestawieniu, w

[122] K. Barad [za:] *Performativity*, „New Materialism Almanac", [online], https://newmaterialism.eu/almanac/p/performativity.html (dostęp: 27.07.2025).
[123] Por. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham–Londyn, 2010.
[124] A. Marzec, *Wspólnota spod ciemnej gwiazdy - wplątani w gęsty, ekologiczny półświatek*, [w:] T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, dz. cyt., s. 11.

tej konkretnej aranżacji wyłania sensy i konkretne doświadczenia. *Attunement* odnosi się więc do zaprojektowanej, pomyślanej, choć często intuicyjnej relacji projektowania odniesień między elementami i obiektami - światłem, rozmieszczeniem, rytmem, strukturami, materiałowymi napięciami, obecnością, nieobecnością i relacją z architekturą.

W przypadku budowania *environmentów* każda prezentacja, nawet tej samej instalacji, jest niepowtarzalna - wygląda inaczej, ma inną formę - jest rodzajem wsłuchania się i zestrojenia z miejscem, kuratorską koncepcją, przestrzenią, innymi dziełami. Choć wydaje się oczywiste, że dwa razy prezentowane dzieło nigdy nie przyjmie takiej samej formy, instalacje przestrzenne cechuje w moim odczuciu coś innego, niż prace, które pomyślane są jako pojedyncze dzieła prezentowane wielokrotnie. Przykładem dla tej myśli niech będzie opisywana tu już praca *Paradise Rot,* której dwie odmienne prezentacje stanowią część mojego doktoratu - pierwsza podczas „Świątyni Baśni" w BWA we Wrocławiu oraz druga w trakcie „Kukanii" w Elektrowni Galerii Arsenał w Białymstoku. Choć obie te przestrzenie różnią się od siebie, wydaje mi się, że nie tylko aspekt architektoniczny ukształtował odmienność w percepcji tych dwóch ekspozycji.

Podczas pierwszej odsłony, w trakcie „Świątyni Baśni", zależało mi na stworzeniu sytuacji intymnej, osobnej - przestrzeni, która jest jednocześnie mroczna, ale i wydaje się być paradoksalnie bliska, zapraszająca. Obiekty - *The Observers* - splecione zostały z architekturą miejsca, kolumnami, do których przylegały, jakby się z nimi zrastając i powtarzając niejako łuki kaplic, do których odnosiła się tytułowa „Świątynia Baśni". Mogły być one odczytywane jak protetyczne kończyny tej przestrzeni, protetyczna architektura miejsca, roślinna i wyolbrzymiona. Pomiędzy nimi znajdowały się sadzawki - *The Ponds*, a dookoła wiły się czarne, zasilające światła kable, które opisywałam tu już wcześniej. Instalacji towarzyszyły także specjalnie zaprojektowane zasłony. Uszyte z surowego lnu i ręcznie farbowane, jakby wcześniej zanurzone w czarnej wodzie mechanicznych zbiorników. Wygięta łukowo konstrukcja podtrzymująca kurtyny tworzyła z nich swego rodzaju parawany. Cała instalacja rozmieszczona została w centralnej części sali, pozostawiając okalającą ją przestrzeń pustą. Okna zostały przysłonięte ciemną folią, co ograniczało dostęp naturalnego światła i wprowadzało atmosferę odizolowania, skupienia i zawieszenia. Te działania powodowały, że widz mógł znaleźć się zarówno w obrębie, jak i na granicy instalacji - która stanowiła przestrzeń cielesnej obecności i wymiany.

Elementem, do którego choć trochę chciałam zbliżyć się w tej realizacji była formuła uwrażliwionej obecności, można powiedzieć - rodzaj rytuału obecności, ważny także dla założeń kuratorskich wystawy. Nie mam tu jednak na myśli religijnego misterium, ale raczej formułę cielesnego „bycia", w którym ogląd staje się „cielesnym wzrokiem" (*bodily sight*), odgrywając rolę poznawczego, nielinearnego narzędzia orientacji w świecie[125]. Elvia Wilk, w eseju *The Word Made Fresh: Mystical encounter and the new weird divine* reinterpretuje rozumienie sacrum i mistyki w kontekście Antropocenu i literackiego gatunku *new weird*[126]. Interesujące jest tu dla mnie mistyczne doświadczenie rozgrywające się przede wszystkim w kontekście zmysłów - rozstrojenia, wytrącenia z poznawczego komfortu, na które wskazuje Wilk, a które bliskie jest mortonowskiemu rozproszeniu. Mistyczne doświadczenie jest dla niej konfrontacją z obcością, zetknięciem z dziwnością bliską wzniosłości, o której pisałam wyżej. Rytuał obecności realizuje się tu więc jako doświadczenie splątania a doświadczenie to jest pełne napięć i niejednoznaczne. Wilk docenia formułę cielesnego wzroku, pisząc, że „w obliczu możliwej zagłady planety, jaką znamy, niektóre sposoby poznania

[125] Por. E. Wilk, *Death by Landscape*, dz. cyt., s. 80, 90-91.
[126] Ibidem, s. 69-92.

okazują się niewystarczające. Szczególnie niewystarczająca jest wiedza, która zakłada, że ludzie są odrębni od ekosystemów, a tym bardziej nie mają nad nimi kontroli”[127].

Wydaje mi się, że w sztuce, poprzez estetykę i związane z nią afekty, możliwe jest zakłócenie codziennego porządku. Takie zakłócenie skłania do refleksji w odmienny niż dotychczas sposób, niosąc w sobie potencjał wytwarzania innego rodzaju wiedzy. Instalacje przestrzenne, poprzez swój immersyjny charakter, mają potencjał szczególnego aktywowania takiego sposobu poznania. Ważna jest tu forma przełączająca percepcję - oferująca możliwość symbolicznego przemieszczenia doświadczenia i skierowania uwagi na recepcję katastroficznego odczucia, refleksję nad możliwością wyobrażenia przyszłości i koniecznego przedefiniowania relacji z nie-ludzkimi aktorami.

Il. 17. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

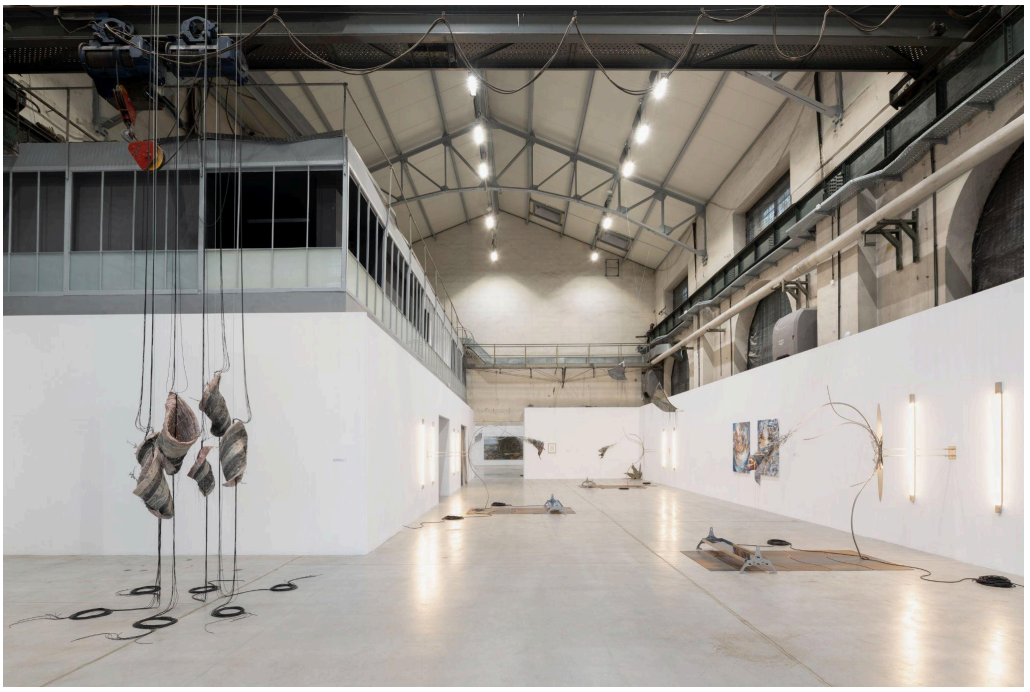
Odmiennie zaprezentowana została *Paradise Rot* podczas wystawy „Kukania” w Elektrowni Galerii Arsenał w Białymstoku. Kuratorka wystawy, Katarzyna Różniak, zaproponowała mi stworzenie ambientowego środowiska przestrzennego, które powstałoby w oparciu o instalację złożoną z

[127] Ibidem, s. 90.

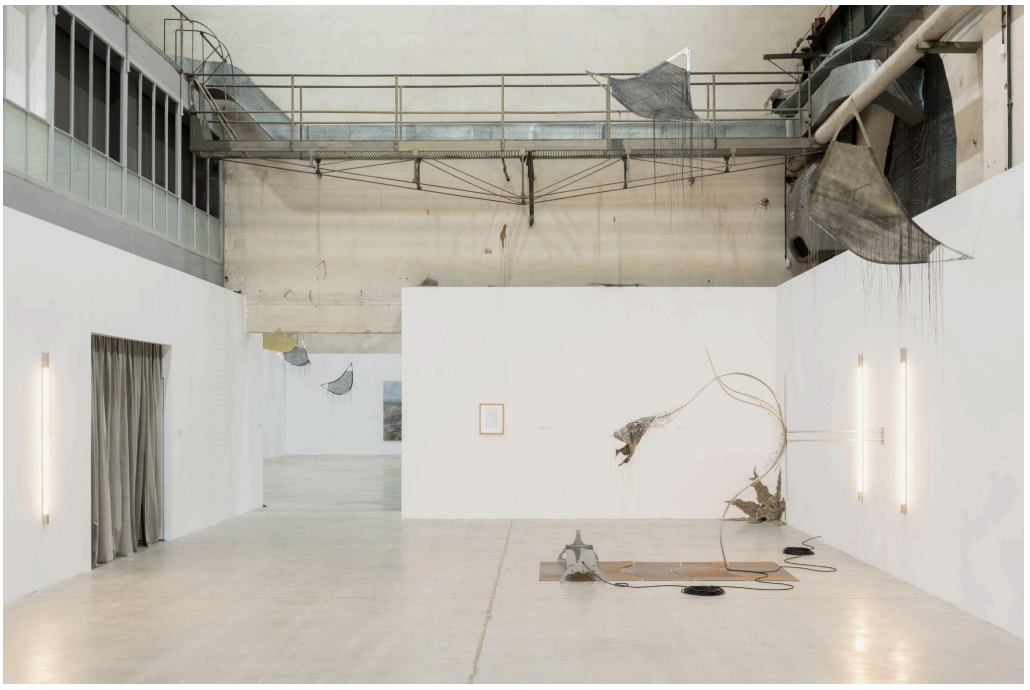
obiektów. Było to zadanie, w którym otrzymałam autonomię działania i większość, liczącej prawie 300m2 przestrzeni pierwszej sali Elektrowni. Zdecydowałam się na połączenie prac *Paradise Rot, Za bramą ust coś drga, coś migocze* i nie opisywanej tu jeszcze serii *Wind Sailors* w jedną aranżację, która w rytmiczny sposób organizuje przestrzeń. Poza tymi pracami w sali znalazły się obrazy Sany Shahmuradovej Tanskiej, podejmującej w miękkich kształtach i organicznych formach temat traumy jako sposobu komunikacji z przeszłością, niewielki obiekt Dominiki Olszowy oraz rysunek Noor Hasana – nastolatki, która wraz z rodziną doświadczyła trudów wędrówki przez podlaskie bagna, uciekając ze swojego kraju przez polsko-białoruską granicę[128]. Do *Paradise Rot* w nowej odsłonie zaprojektowałam specjalne, stalowe wysięgniki - wyglądające jak mechaniczne ramiona, których układ i forma przywodziły na myśl przemysłowe urządzenia zdolne do przesuwnego ruchu. Łodyga przymocowana została dodatkowo do prawie lustrzanej, owalnej powierzchni, która nie daje odbicia, a sugeruje jego obecność delikatnymi załamaniami światła - jakby echami form, które nie są zdolne w pełni się ujawnić. Całość oparta została o metalową, rdzewiejącą platformę, złożoną z segmentów przypominających niby gąsienicową taśmę, która zatrzymana została w ruchu. Zdekonstruowana i zdemontowana - podobnie, jak znajdujące się powyżej sufitu systemy przesuwne dźwigów byłej elektrowni - przypominała niedziałające, ale wciąż fizycznie obecne poprzemysłowe relikty, które choć utraciły swoje pierwotne funkcje użytkowe, to zachowały materialną obecność. Przestrzeń nie jest już tutaj intymna, osobna - jest raczej przestrzenią otwartą i witalną, rozgrywającą się między przeszłością a teraźniejszością, aktywnością a zawieszeniem. Symetrycznie rozmieszczone, intensywne ciepłe światła w formie stworzonych przeze mnie lamp są przy tym bliskie infrastrukturze nadzoru, która dla kontekstu „Kukanii" ma duże znaczenie. Unoszące się ponad głowami *Wind Sailors* są z kolei rodzajem żagli, rozpartych na trójkątnych, wygiętych, metalowych konstrukcjach. Pomiędzy stalowym szkieletem rozpięta jest półprzezroczysta, zielono-szara tkanina, przypominająca jakby błoniastą strukturę, z której zwisają powłóczyste, cienkie nici. Początkową inspiracją dla tych prac były organizmy nazywane *velella* (inaczej *by-the-wind-sailors*), którym żaglowa forma pozwala łapać wiatr i podróżować z prądami oceanicznymi. *Vellela* są zdane na łaskę wiatrów, więc często można je znaleźć wyrzucone na brzeg wiele kilometrów dalej. Była to daleka metafora dla samej istoty „Kukanii", ważne były tutaj jednak wątki kruchego, trudnego do nawigowania ruchu, ale też jakiejś formy zawieszenia.

Struktura drugiej prezentacji *Paradise Rot* miała więc bardziej rozproszony charakter. Tu, ważne było raczej uruchomienie nielinearności odbioru, dyspersja uwagi, chiazmatyczne przenikanie się rzeczy, „otwarte splątanie" (*open-ended-gathering*), taka sama rola wszystkich pojedynczych elementów, które działają na zasadzie kłącza - splatając się ze sobą, naprowadzając na wspólne wątki, pozwalając wyobraźni przełączać się pomiędzy napięciami materii, strukturami form, koncepcyjnymi różnicami i wspólnotami[129]. W tej odsłonie, odmiennie od „Świątyni Baśni*",* zasadniczy był brak centrum, dowartościowanie wszystkich pojedynczych członów instalacji. Tu, potencjalność jednego obiektu aktywuje się przez interakcję z drugim i w ten sposób, w bardzo symbolicznym wymiarze, natura działań w typie *environment* rezonuje z naturą współistnienia rzeczy w świecie w ogóle. Posługując się pojedynczymi, rozproszonymi elementami, takie praktyki kreślą splątane krajobrazy - dynamiczne układy relacji – miejsca, w których przecinają się różne temporalności, materiały i afekty.

[128] Por. K. Różniak-Szabelska, *Kukania*, Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 05.09 – 09.11.2025, tekst kuratorski i opisy prac prezentowanych na wystawie [online] https://galeriaarsenal.pl/wystawy/kukania/ (dostęp: 21.05.2025).
[129] A. L. Tsing, *Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins,* dz. cyt., s. 22-23.

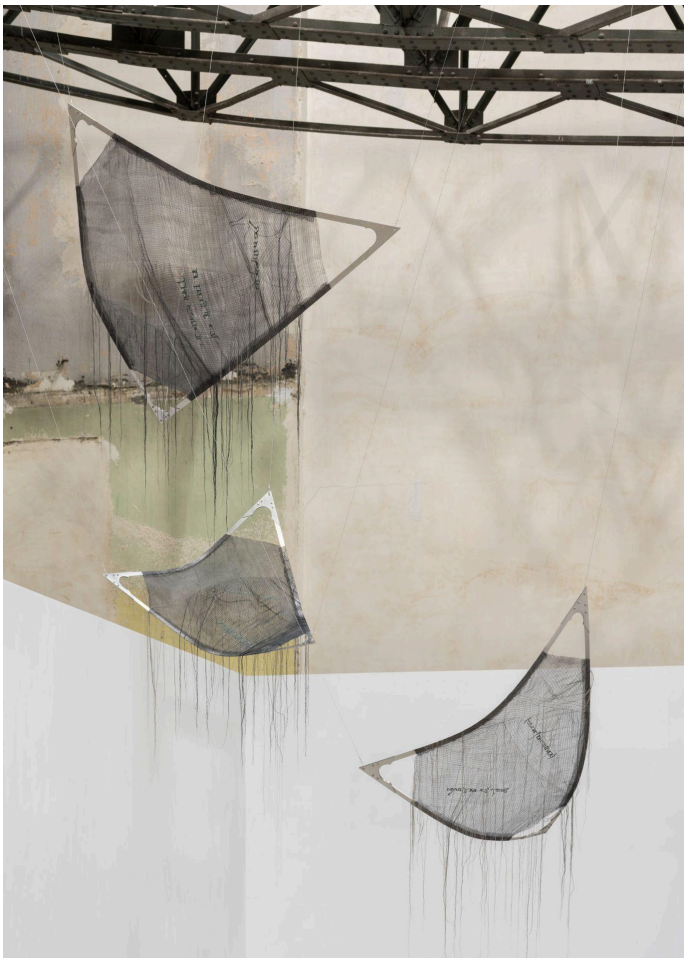


Il. 18. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Za bramą ust coś drga, coś migocze, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak



Il. 19. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Ważne jest tu także poznawcze zaangażowanie - poszukiwanie znaczeń, odnajdywanie się w zaprojektowanej przestrzeni, poruszanie się po niej jak po krajobrazie, umiejscowienie swojego ciała i swojej pozycji wobec miejsca i w końcu wobec prac. Obie opisane instalacje cechowały dwa różne podejścia - oba równorzędnie dla mnie ważne i pokazujące, w jaki sposób staram się uruchamiać, wprawiać w ruch, aktywować procesy poznawcze, zmysłowe i emocjonalne, które splatają się w doświadczeniu odbioru. W przestrzennych instalacjach trudno o dystans: skoro jest się już w środku, skoro nie można znaleźć się tylko „przed", ale jest się raczej „pośród", „dookoła", jest się częścią - w niemalże jednej linii z przerośniętą roślinnością z *Paradise Rot,* pośród wspinających się kłączy *Za bramą ust coś drga, coś migocze* i jakby pod powierzchnią dryfujących *Wind Sailors*. „Aby dowiedzieć się czegoś o asamblażu, należy rozplątać jego węzły", podpowiada Tsing, a ja chciałabym, żeby podobną dynamikę miały właśnie moje prace - zachęcając do rozsupływania i poszukiwania znaczeń, komponowania potencjałów, być może nawet częściej odczuwania ich, niż uchwycenia w logicznej strukturze języka[130]. Wydaje się więc, że w warunkach niepewności, w warunkach katastroficznego niepokoju, zwrócenie się w stronę instalacji w typie *environment* - pozwala przyjrzeć się tymczasowym, niestabilnym konfiguracjom, rozproszonym sposobom bycia i może stanowić pole pojawiania się nowych możliwości.



Il. 20. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

[130] Ibidem, s. 83.

4.3. Hopecraft Ceremony i ucieleśnione doświadczenie

Projekty, które stworzyłam w ramach mojej doktorskiej realizacji, a także kolejność ich omówienia w treści tej rozprawy, ujawniają dodatkową dynamikę i sugerują przejście, które odpowiada stopniowemu kształtowaniu się mojej refleksji teoretycznej. Opisywana w tym podrozdziale realizacja stanowi w moim koncepcie znaczący element podsumowania. Podobnie jak w przypadku pracy *Possibility we are poisoned* z Biennale w Lublanie, która otwierała rozważania wyznaczając kierunek metody artystyczno-badawczej, *Hopecraft Ceremony* z tego podrozdziału kreśli nową perspektywę i możliwości, które z pewnością wpływać będą na moje dalsze kroki i kolejne realizacje.

Il. 21. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Il. 22. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Hopecraft Ceremony jest wyjątkowo ważna dla uchwycenia i zrozumienia roli ucieleśnionego doświadczenia w budowanych przeze mnie instalacjach w typie *environment*, które rozwijam jako doświadczalną i afektywną przestrzeń do oswajania naszego położenia w obliczu katastroficznej rzeczywistości. Jest to także najsilniej „scenograficzna" realizacja spośród opisywanych tu prac - w istocie powstała jako instalacja dedykowana choreograficznemu spektaklowi w Centrum Sztuk Scenicznych Arsenic w Lozannie w Szwajcarii. Wyłaniająca się na przecięciu choreograficznych układów i atmosferycznego ambientu narracja splata opisywane przeze mnie wcześniej konteksty dotyczące katastrofy i jej przenikającego, hauntologiczno-hiperobiektowego wymiaru. Jest to fikcyjna opowieść, w której publiczność zanurzona zostaje w świecie rozgrywającym się pomiędzy dystopią a przetrwaniem - pomiędzy katastrofą i nadzieją - życiem i powolnym rozpadem. Koncepcja mojej instalacji scenograficznej rozwinęła tropy zaproponowane przez reżyserkę Nataszę Gerlach. Uwzględniony został zarówno element natury (w duchu ciemnej ekologii Mortona), wątki katastroficzne, a także perspektywa „kruchej nadziei". Główną metaforą wspomnianych wyżej zależności był proces oddychania - rozumiany jako akt współdzielenia i współzależności. W przedstawionym świecie tlen jest pierwiastkiem deficytowym. Przypominają o tym zarówno

performerki i performerzy korzystający z rozrzuconych w przestrzeni inhalatorów, a następnie przekazujący go między sobą jak cenny dar, ale także rozmieszczone w całej przestrzeni obiekty, Te, pomyślane zostały jako wznoszące się ku górze, wertykalnie rozpięte struktury - liany złożone z syntetycznych czarnych linek, kabli elektrycznych oraz rurek silikonowych porośniętych wielkimi, czarnymi kwiatami. Budziły one skojarzenia ze spalonymi, zwęglonymi jakby roślinami, które nie są już zdolne do fotosyntezy. Elementy te przypominały kłącza, które wyrastając wysoko nad ziemią, zwieszają się przez przez całą wysokość sali i następnie płożą po ziemi, przejmując nieśmiało przestrzeń. Pozostałymi częściami instalacji były także poprzemysłowe, stalowe beczki, a także dym oraz zapach (syntetyczny ekstrakt benzyny). W akcie dzielenia oddech przekazywany był nie tylko kolejnym osobom, ale także roślinom, jako wyraz potrzeby ocalenia ich życia. W tym procesie, w obliczu zagrożenia świat ludzki i nie-ludzki zdają się współgrać - choć zaproponowanej formule daleko jest do utopijnych scenariuszy o przetrwaniu.

Hopecraft Ceremony stanowiła pierwsze w mojej twórczości podejście do pomyślenia o tworzonych instalacjach jako przestrzeniach, których integralnym elementem jest uczestnictwo performerów. Kontekst ciała istotny jest tu nie tylko w sposób, który opisywałam wcześniej - przez fizyczną obecność widza, który poprzez przemieszczanie się po wystawach - środowiskach, doświadcza dzieła w pozarozumowy, ucieleśniony sposób. W *Hopecraft Ceremony* ciało jest strukturalną i niezbędną częścią projektu.

Podążając myślą nowomaterialistycznych, feministycznych badaczek uważam, że przemyślenie ciała stanowi jeden z najważniejszych warunków przedefiniowania relacji ze środowiskiem i światem w ogóle. Tym samym przemyślenie ciała w warunkach katastroficznego niepokoju stanowi nie tylko wyzwanie, ale i punkt wyjściowy dla usytuowania własnej, poza-jednostkowej perspektywy. Ważne są tu dla mnie spostrzeżenia Stacy Alaimo, którą przywoływałam już w poprzednim rozdziale, pisząc o transcielesnoorealności, ale także myśl Lucy Irrigaray i Astridy Neimanis. Trudno nie wspomnieć także o ojcu koncepcji ucieleśnienionego doświadczenia - Maurice Merleau-Ponty, który odrzuca obowiązujące dualizmy, w które często wpadają klasyczne humanistyczne koncepcje ucieleśnienia w ich miejsce proponując koncepcję ciała wyłaniającego się z dynamicznych i płynnych układów zależności i zadłużeń wobec innych bytów. Według Marleau-Ponty ciało nigdy nie istnieje jako coś autonomicznego, jest zawsze chiazmatycznie splecione ze światem[131]. Przez chiazm rozumie on wzajemne nakładanie się, wymianę, ciągłe „współświatowienie". Zgodnie z tymi założeniami wiedza o świecie nie mieści się w sferze idei ani w subiektywnym, odizolowanym „ja", ale manifestuje się na styku ciał - w żywym i ucieleśnionym doświadczeniu[132]. Ucieleśnienie nie jest więc abstrakcyjnym stanem, ale sytuacją: zmysłowo-materialną relacją, która podlega ciągłym przekształceniom i zawsze jest współtworzona przez mnogość aktorów.

„Umiejscowienie siebie i opisanie naszego uwikłania w postludzki pejzaż cielesny jest kwestią etycznej odpowiedzialności" pisze Neimanis[133]. Feministyczna filozofka Elisabeth Grosz, zauważa, że „musimy rozumieć ciało nie jako organizm lub byt sam w sobie, ale jako system lub serię otwartych układów, funkcjonujących w ramach innych ogromnych systemów"[134]. Ta kwestia uwikłania ważna była właśnie w relacji pomiędzy ciałami performerów, a obiektami w *Hopecraft Ceremony*. Irigaray przypomina, że dar oddechu pochodzi nie tylko z ludzkich ciał, ale także z ciał roślin. Oddech jest więc fundamentalnym elementem istnienia, strategicznym elementem budowania relacji i

[131] A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, dz. cyt., s. 81.
[132] Ibidem, s. 87-88.
[133] Ibidem, s. 88.
[134] E. Grosz, [za:] S. Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, dz. cyt., s. 10.

jednocześnie organizmów[135]. W *Hopecraft Ceremony* w symboliczny sposób odwrócona została tu relacja przekazywania oddechu - czerpany z urządzeń wspomagających oddychanie tlen przekazywany był w wybranych momentach performansu za pomocą silikonowych rurek także roślinom. „Podkreślając ruch między ciałami, transcielesnorealność ujawnia wzajemne oddziaływania i powiązania między różnymi rodzajami ciał. Jednak podkreślając, że ‘trans’ oznacza ruch między różnymi miejscami, transcielesnorealność otwiera również mobilną przestrzeń, która uznaje często nieprzewidywalne i niepożądane działania ludzkich ciał, istot nie-ludzkich, systemów ekologicznych, czynników chemicznych i innych podmiotów”, pisze Alaimo[136]. Podobnie w *Hopecraft Ceremony* - te relacje rozgrywają się dalej niż tylko pomiędzy człowiekiem i rośliną.

Il. 23. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d’art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d’art scénique contemporain

[135] A. Grzemska, *Antygona XX-wiecznej filozofii*, „Miesięcznik Znak”, nr 2/2025, [online], dostęp: https://www.miesiecznik.znak.com.pl/antygona-xx-, (dostęp: 27.07.2025).
[136] S. Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, dz. cyt., s. 2.

Choć głównym elementem zaproponowanych scenograficznych obiektów były zwęglone kwiaty, to uzupełnione zostały one o detale stanowiące pozostałości rzeczywistości technologicznej. Czarne kłącza rozrastały się przejmując elementy nagłośnienia i oświetlenia w sposób charakterystyczny do tego w jaki natura rozwija się w pozostawionych przez człowieka przestrzeniach poprzemysłowych, badanych przeze mnie i opisywanych we wcześniejszych rozdziałach. Swoiste budowanie nowego, na ruinach tego, co zostawiamy za sobą stanowi jeden z kluczowych wątków moich doktorskich poszukiwań. Przekazywany w *Hopecraft Ceremony* tlen nie jest już naturalnym związkiem chemicznym powstałym w wyniku procesów biologicznych lub geochemicznych. Jego geneza jest syntetyczna. Czerpany z inhalatorów przywodzi na myśl rodzaj toksycznej - lub narkotycznej substancji, szczególnie, kiedy pomyślimy także o unoszącym się w powietrzu, duszącym zapachu benzyny i systematycznie wypełniającym przestrzeń ciężkim dymie. Gesty czerpania i przekazywania oddechu przez performerki i performerów zawieszone były pomiędzy momentami ich symbolicznej kateksji, prawie, że uśpienia i przerywającymi te momenty chwilami uniesienia - powłóczystymi bliskimi roślinnym, wznoszącymi się ku górze ruchami. Możnaby pomyśleć, że bardziej niż o życie, chodzi tu więc o zatrucie. Scenograficzne obiekty materializują jednak wzajemną relację biologicznego i technologicznego: to jednocześnie ślady trucizny i formy regeneracji – skażenia i antidotum splecionych w jednym habitacie.

W strukturze spektaklu wyodrębniony był tylko jeden moment o charakterze werbalnym - krótka poetycka wypowiedź performerki, odnosząca się do oddechu i jego związków z duchem, wyrażając powiązania z hauntologiczną obecnością. Ten aspekt jest dla mnie szczególnie interesujący ponieważ w moim doktorskim projekcie hauntologiczna, przenikliwa obecność katastrof ma przecież wyjątkowe znaczenie. Kontekst tlenu i jego braku - a więc w domyśle nadmiaru dwutlenku węgla, przypomina o środowiskowym uwikłaniu procesów oddychania. Zarówno dwutlenek węgla jak i tlen są nośnikami antropocentrycznych relacji - historii przemysłowej eksploatacji. CO_2, będąc efektem spalania paliw kopalnych jest głównym „odpadem" uprzemysłowionego świata, jest widmową obecnością eksploatacji – spalania tego, co bezpośrednio przychodzi do nas z przeszłości.

Struktura wyłaniania się instalacji stanowiącej scenografię dla *Hopecraft Ceremony* nadała jej autonomiczną rolę, choć trzeba mieć na uwadze, że ostateczna forma całego spektaklu była rezultatem kolektywnej współpracy, rozumianej nie tylko jako formuła wzajemnej uważności na poszczególne elementy spektaklu, a raczej jako działania zmierzające do tego, aby przestrzeń, ruch, obiekt i światło ściśle na siebie wpływały. Nie było tu odgórnie zaplanowanej strategii, ściśle przemyślanego scenariusza i sztywno rozpisanego harmonogramu - działania zmierzające do nadania ostatecznego kształtu całej realizacji opierały się na wielomiesięcznych dyskusjach, wymianie inspiracji, podsuwaniu kolejnych wątków i odrzucaniu tych, które wydawały się zbędne. Miałam wrażenie, że proces ten jest synchroniczny, ma formę wspominanego wcześniej dostrajania, *attunementu*. Powstawanie *Hopecraft Ceremony* w takiej formule możliwe było dzięki uwspólnionemu procesowi. Taka kolektywność działania twórczego w sztuce nie jest rzecz jasna nowatorską strategią. Dla mnie jednak, współdziałanie nabiera szczególnego znaczenia w kontekście przemyślenia katastrofy – towarzyszących jej afektów oraz potrzeby wytyczania własnych, alternatywnych ścieżek działania i myślenia. Astrida Neimanis zauważa, że „współ-światowienie jest zawsze procesem wymagającym współpracy i zawsze jest emergentne"[137]. Wskazuje więc na sprawczy potencjał kolektywnego działania, które niemalże dosłownie „wytwarza nowe światy" - mikrowspólnoty, które wykraczają poza jedynie ludzkie sojusze i które będą w stanie nawigować pośród katastroficznych turbulencji.

[137]A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, dz. cyt., s. 71.

Il. 24. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Zakończenie:

Mój projekt doktorski powstał w odpowiedzi na zarysowane tutaj intuicje — jako próba materializacji estetyki katastroficznej w medium instalacji. Historia uśpionych nasion, rezonując z koncepcją potencjalności Franco „Bifo" Berardiego i figurą „jaja" Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego otworzyła moje artystyczno-badawcze poszukiwania skupione wokół zjawisk katastroficznych i roli, jaką sztuka może odgrywać w czasach turbulentnych, planetarnych przemian. Moja praktyka była w tym czasie nie tylko mediacją z własnym doświadczeniem, ale także rozpoznaniem użyteczności twórczego języka w oswajaniu niepewności i poszukiwaniu ścieżek mogących stanowić alternatywę dla scenariuszy anulowanej przyszłości. W tej pracy katastrofa nie odnosi się do definitywnego „końca" i nie jest synonimem apokalipsy. Posłużyłam się w tytule figurą widm i duchów po to, aby oddać jej rozproszony i procesualny charakter. Widma i duchy ujawniają więc sposoby, jakimi katastrofa dekonstruuje pozornie stabilną rzeczywistość.

Realizacje omawiane w tym tekście są reakcją na pojawiające się w kolejnych rozdziałach tropy — są próbą uobecnienia „widm i duchów katastrof' w doświadczeniu instalacyjnym. Za pomocą każdej z prac starałam się otworzyć inny, ważny dla mnie wątek interpretowania i oswajania katastrofy.

Instalacja *Paradise Rot*, odnosząc się do mitu utraconego raju, opowiada o ponownym splocie tego co naturalne i technologiczne - o bujnej życiowości, która wyłania się na zgliszczach katastrofy. Wyolbrzymione, roślinne ciała, zdolne przetrwać wśród toksycznych, poprzemysłowych ruin stają się świadectwem kruchej nadziei, tlącej się subtelnie, lecz uparcie, podobnie jak światło wewnątrz tekstylnych kielichów wieńczących obiekty. Seria przypomina o sile aktywnej melancholii - źródle zaangażowania i świadomości niezbędnej w procesach przetrwania i adaptacji.

Unoszące się swobodnie , zawieszone na cienkich, stalowych linkach prace z serii *Wind Sailor* czerpią inspiracje z morskich organizmów *Velella* - dryfujących nomadów niesionych prądami wód. Są one metaforą ciągłej gotowości do zmian i akceptacji niewiedzy, niezbędnych dla zrozumienia nieuchronności samego Antropocenu oraz antyesencjalistycznych refleksji o przeszłości i przyszłości. *Paradise Rot* i towarzyszące jej podczas wystawy „Kukania" *Wind Sailors*, podobnie jak inne moje projekty nie dążą do romantycznego oddania pola naturze. To raczej mroczna natura, splątana z naszą ludzką i technologiczną infrastrukturą zostaje w nich uwidoczniona.

Za bramą ust coś drga, coś migocze wprowadza z kolei wątek cielesności. W czasach naznaczonych niepewnością i narastającym lękiem rozpoznanie złożonego charakteru ciała i jego umiejscowienie w procesach poznawczych nabiera szczególnego znaczenia. To właśnie ciało – będące naszym najbliższym, najbardziej intymnym środowiskiem – pozostaje w nieustannej relacji z tym, co wydarza się pomiędzy nami a światem. Potrafi ostrzegać, podsuwać odpowiedzi, a zarazem modelować nasze sposoby odczuwania. Otwarte, zwielokrotnione formy kielichów-kokonów ujawniają porowatość i hybrydyczność ciał - zarówno ludzkich jak i nie-ludzkich. Te struktury nie są zamknięte i jednorodne - ukazują przepływy, relacje i zależności, które konstytuują cielesność. W mroczno-ekologicznym splocie to, co skażone i zatrute, współistnieje z tym, co niesie potencjał odnowy i antidotum. W tej ambiwalencji można dostrzec wskazówkę postkatastroficznej kondycji: sytuację, w której życie nie tyle triumfuje nad zniszczeniem, ile wyłania się pomimo niego. W takim ujęciu niemożliwa figura przerośniętego, mięsożernego organizmu roślinnego inspirowanego rodziną dzbanecznikowatych materializuje stan pośredni - kondycję ciała i środowiska, które choć osłabione i skażone, nieustająco adaptuje się i wytwarza nowe sposoby współświatowienia.

Hopecraft Ceremony jest z kolei opowieścią o współdziałaniu i współegzystencji w sytuacji zagrożenia. Brak tlenu, który stanowił główny motyw spektaklu można widzieć jako odwrócenie potencjału uśpionych nasion. Wytwarzany w procesach spalania paliw kopalnych dwutlenek węgla, uśpiony przez tysiące lat w głębokich warstwach ziemi, materializuje się w naszym świecie jako czynnik przyspieszający zmiany katastroficzne, podnosząc temperaturę planety i symbolicznie „odbierając oddech" żywym organizmom. W *Hopecraft Ceremony* była to metafora dla głębokiej współzależności. Performerki i performerzy, poruszając się pośród roślinnych obiektów przekazywali sobie tlen. Czarne, niby zwęglone kwiaty wspinające się po elektrycznych kablach i poprzetykane silikonowymi, jakby resuscytacyjnymi rurkami, odwracały role - fotosyntezującym dotychczas roślinom tlen przekazywali ludzie. Ta sytuacja była metaforą środowiska, w którym konieczne jest budowanie ponadgatunkowych sojuszy.

Wszystkie opisywane powyżej realizacje ujawniają swój pełny potencjał prezentowane jako większe ekspozycje, które w swojej praktyce nazywam instalacjami w typie *environment*. Ich immersyjny charakter, bliski „kłączastym asamblażom" opisywanym w poprzednich częściach tej pracy, jest zaproszeniem do eksploracji wrażeniowości, która wyłania się ze splotu materii, eksperymentów formalnych, rozmieszczenia prac w przestrzeni czy operowania światłem. Każdorazowo zależy mi na kształtowaniu przestrzeni, która prowokuje refleksje, intuicje i emocje uruchamiające wewnętrzne poruszenia. Wierzę, że takie doświadczenia mogą inicjować nowe modele współodczuwania, prowadząc do przemyślenia naszej relacji ze światem. Pielęgnowanie takiego trybu wyobraźni jest znów bliskie metaforze uśpionych nasion, które noszą w sobie potencjał przyszłego życia i mogą obudzić się, gdy tylko znajdą odpowiednie warunki.

Materialność każdej z moich doktorskich realizacji jest porowata i krucha – wytwarza przestrzeń dla odbiorcy, ale też stawia go w określonej sytuacji emocjonalnej. Ważne jest dla mnie przy tym operowanie fikcją – wyobrażonymi konfiguracjami rzeczywistości, które mogą, ale nie muszą się ziścić. Ich celem nie jest przewidywanie przyszłości ani jej ilustracja, lecz tworzenie przestrzeni możliwości. Tak rozumiana fikcja nie jest eskapizmem, ale rozszerzeniem naszego pola wyobraźni o to, co może wyłonić się z katastroficznych szczelin – parafrazując tytuł mojej wystaw, do której tekst napisał przywołany już we wstępie Michal Stolarik, - są „szeptami pękniętego horyzontu" (*whispers from the cracked horizon*).

Simon O' Sullivan, badacz zajmujący się fikcją, opisując afektywy ładunek w kontekście praktyki instalacyjnej zauważył, że: „taka jest funkcja sztuki: zmienić nasz intensywny rejestr, ponownie połączyć nas ze światem. Sztuka otwiera nas na nie-ludzki wszechświat, którego jesteśmy częścią. Sztuka może pełnić funkcję reprezentacyjną (w końcu obiekty sztuki, jak wszystko inne, mogą być odczytywane), ale sztuka działa również jako szczelina w reprezentacji. My, jako widzowie, jako istoty reprezentujące, jesteśmy zaangażowani w taniec ze sztuką, taniec, w którym - dzięki starannym manewrom - molekularne jest otwierane, estetyczne jest aktywowane, a sztuka robi to, co jest jej głównym modus operandi: przekształca, choćby na chwilę, poczucie naszego 'ja' i nasze wyobrażenie o świecie"[138].

Estetyka katastroficzna, w obrębie której sytuuję swoje działania, jest formułą tworzenia materialnych wyobrażeniowości, które mogą stanowić pomocną ramę dla uchwycenia niepokojów i nadziei - zarówno przeze mnie, twórczynię, jak i przez odbiorców moich wizualnych przekazów. Instalacje

[138] S. O'Sullivan, *The Aesthetics of Affect: Thinking Art beyond Representation*, „Angelaki: Journal of Theoretical Humanities", t. 6, nr 3, 2001, s. 126, [online], https://simonosullivan.net/articles/aesthetics-of-affect.pdf, (dostęp: 27.07.2025).

przestrzenne, moim zdaniem, wykazują w tym zakresie szczególny potencjał. Opierając się na formach aktywnego odbioru, są przestrzeniami ucieleśniającymi - angażującymi zmysły i ciało, tworząc warunki do zanurzenia się w doświadczeniu, które przekracza sferę czysto wizualną, racjonalną i językową. Estetyka katastroficzna może więc pomóc w wyznaczaniu takich ścieżek wiedzy, które nie dokumentują rzeczywistości i nie oferują jej pełnego zrozumienia, ale poszerzają jej doświadczanie. Chciałabym, aby moje obecne i przyszłe działania w polu sztuki choć w niewielkim stopniu oswajały to, co trudne do wytłumaczenia i zamknięcia w ramach jednoznacznych narracji. Dowartościowanie uwikłanych, cielesnych, nielinearnych form odczuwania, pozwala współtworzyć wrażliwość i „pozostawać z problemami" (*staying with the trouble*)[139]. To właśnie pozostawanie, o którym pisze Donna Haraway – trwanie przy tym, co niewygodne i niejednoznaczne – uznaję za jeden z fundamentalnych aspektów estetyki katastroficznej.

Moja praktyka artystyczna i niniejszy projekt doktorski stanowi rodzaj spekulatywnego eksperymentu, który, mam nadzieję, może przyczynić się chociaż w niewielkim stopniu do przełamania obecnego kryzys wyobraźni, poczucia braku sprawczości i wyobcowania. Tytułowe widma i duchy katastrof, zapisane w każdym najmniejszym fragmencie rzeczywistości, nie zostają tu wyparte, ale przeciwnie - stają się integralnym i koniecznym komponentem istnienia splecionego ze światem.

Duchy również są chwastami, które szepczą opowieści o wielu przeszłych i przyszłych wydarzeniach, które nas otaczają. Rozpatrywane przez pryzmat duchów i chwastów, światy kończyły się już wiele razy. Końce przychodzą wraz ze śmiercią liścia, śmiercią miasta, śmiercią przyjaźni, śmiercią małych obietnic i małych historii. Krajobrazy wyrosłe z takich zakończeń są zarówno naszą katastrofą, jak i zachwaszczoną nadzieją[140].

****

Podobnie jak we wstępie, również w zakończeniu chciałabym odnieść się do aspektu współpracy, który pełni w moich działaniach twórczych wyjątkowo ważną rolę. Praca w duecie jest dla mnie próbą wytworzenia przestrzeni poza systemowymi uwarunkowaniami - wyjściem poza regułę i indywidualistyczną domenę, która w przeważający sposób kształtuje współczesny świat artystyczny. Wielokrotnie wspominałam o niepokoju związanym z odczuwaniem rzeczywistości jako „katastroficznej". Myślę, że uprzywilejowanie skrajnego indywidualizmu jest jednym z czynników pogłębiających to uczucie, a przynajmniej znacząco utrudnia wytworzenie skutecznych strategii podtrzymywania „nadziei" i sojuszy w trudnych czasach. Antropolog i kulturoznawca Michał Krawczak, który sam pracuje w kolektywie, w swoim tekście dotyczącym dynamiki pracy w grupie, zauważa: „pojęcia typu kolektyw czy wspólnotowość okazują się być marginalizowane i niesprawcze w ekonomicznym systemie opartym na globalnym przepływie kapitału"[141]. Choć przecież takie działania twórcze nie są rzadkie, to uwarunkowania instytucjonalne czy ekonomiczne często nakładają na nie szereg ograniczeń, które powodują, że kolektywność jest negocjowana i kwestionowana.

---

[139] Por. D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–Londyn, 2016.
[140] A. L. Tsing, H.A. Swanson, E.Gan, N. Bubandt (red.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn, 2017, s. G6-G7.
[141] M. Krawczak, *Ludzkie–nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna*, [w:] A. Jelewska (red.), *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2014, s. 144, [online], https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/6aee100f-6f65-486d-a0b8-9d4c183971d9/content (dostęp: 27.07.2025).

Opisanie kolektywnego procesu twórczego jest zadaniem trudnym, szczególnie, jeśli opis ten dotyczy duetu, a nie wieloosobowego grona oraz kiedy działania w tym duecie są przedmiotem codziennej, konsekwentnej, rozwijanej i procesualnej praktyki, a nie doraźnie podejmowanych projektów. Nie zdecydowałam się na opisywanie na kolejnych stronach tej pracy konkretnego podziału zadań w obrębie każdego dzieła. Uznaję, że wobec sensu samych prac byłoby to rozpraszające, fragmentujące je - wbrew ich założeniom i wbrew samym procesom tworzenia. Zamiast tego zdecydowałam się zarysować moją osobistą ścieżkę badawczą i artystyczną, rozpoczynając od studiów licencjackich i zdobytych tam doświadczeń, przez studia magisterskie, aż po projekt doktorski. Wszystkie te doświadczenia miały pełne przełożenie na kształt mojej osobistej perspektywy twórczej. Prezentowane i opisywane tu prace powstały w duecie z Michałem Knychausem, jednocześnie są one projektami głęboko osobistymi, którym towarzyszy moja indywidualna refleksja przedstawiona na powyższych stronach.

Kolektywy to swego rodzaju laboratoria – choć muszę przyznać, że to określenie zbliża ich działania do sformalizowanych jednostek badawczych. Duet, w ramach którego tworzę, nie jest zaplanowaną strategią, jest procesem, formą przeżywania, praktyką codzienności i twórczości. „Dajcie mi laboratorium, a poruszę cały świat", pisze Bruno Latour, zwracając uwagę na to, że nauka tworzona jest w ramach złożonych projektów kolektywnych, poprzez relacje zależności i translacji wiedzy[142]. W podobnym duchu wielokrotnie przywoływany tutaj „Bifo" Berardi dostrzega potencjał transformacji właśnie w tych wspólnych przestrzeniach pracy intelektualnej i współodczuwania:

> *Moje podstawowe założenie jest następujące: pomimo ciemności teraźniejszości, pomimo zbliżającej się wojny i powszechnej niechęci, pomimo bezsilności woli politycznej, w strukturalnej konstytucji obecnego świata tkwi możliwość. Jest to możliwość emancypacji, wzbogacenia i pokoju. Ta możliwość jest przechowywana we współpracy między pracownikami wiedzy na świecie.* (...) *Możliwość leży w społecznym mózgu, w społecznej organizacji wiedzy i kultury. Dopóki jesteśmy w stanie wyobrażać sobie i wymyślać, dopóki jesteśmy w stanie myśleć niezależnie od władzy, nie zostaniemy pokonani. Problem polega na tym, że siły ciemności próbują podporządkować myśl, wyobraźnię i wiedzę rządom chciwości i wojny. Jeśli uda im się podporządkować wiedzę logice zysku i przemocy, zniszczą wszystko. Jeśli im się to nie uda, bez względu na to, jak wiele zniszczeń siły ciemności mogą spowodować, pracownicy poznawczy świata znajdą energię i kreatywność, by wskrzesić stare marzenie o egalitaryzmie, autonomii społecznej i szczęściu*[143].

W tym cytacie zawiera się motywacja podejmowanych przeze mnie działań - tych artystycznych, jak i tych sytuujących się bliżej teoretycznych badań. Jest to podejście oparte na konsekwencji, uważności i obecności, która realizuje się nie tylko w procesie twórczym i autorefleksji, ale również w próbie aktywnego współkształtowania otaczającego środowiska. Możliwość zmiany w ściśle współistniejącym świecie nie będzie więc wynikiem aktu jednostki - będzie staraniem wspólnoty, której artystki i artyści są częścią. Co więcej, wspólnota ta może albo wręcz powinna rozszerzyć się na innych aktorów planetarnej sieci: ludzkich, nieludzkich, żywych i nieożywionych. Dopóki więc - w tej katastroficznej rzeczywistości - pozostaje w nas zdolność do „wyobrażania sobie i wymyślania", przyszłość, do której w tej pracy niejednokrotnie się odwoływałam, pozostaje otwarta. Nawet jeśli

---

[142] B. Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „*Teksty Drugie"*, nr 1–2/2009, s. 163–192, [online], http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/12-GIVE-ME-A-LAB-POLONAIS_0.pdf (dostęp: 27.07.2025).

[143] F. „Bifo" Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, dz. cyt., s. 161-162.

tracimy kolejne krajobrazy, a pewne gatunki jeden po drugim opuszczają świat, jeśli napięcia polityczne i kulturowe narastają, to wciąż – pośród ruin – tli się „krucha nadzieja" przywołana we wstępie.

Bibliografia:

Publikacje zwarte:

Alaimo S., *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 2010.

Barad K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Londyn, 2007.

Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham–Londyn, 2010.

Berardi „Bifo" F., *After the Future*, AK Press, Oakland 2011.

Berardi „Bifo" F., *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Verso, Londyn 2017.

Berardi „Bifo" F., *Quit Everything. Interpreting Depression*, Repeater Book, Londyn, 2024.

Bourriaud B., *Planet B. Climate Change and the New Sublime*, Les presses du réel, Dijon 2022.

Bourriaud N., *Postproduction – Culture as screenplay: How art reprograms the world*, Sternberg Press, Londyn, 2005.
Chaberski M., *Doświadczenie jako asamblaż w sztuce zamglonego antropocenu*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2019.

Chakrabarty D., *The Climate of History in a Planetary Age*, The University of Chicago Press, Chicago, 2021.

Cielemęcka, O., *Między ludzkim a nieludzkim. Etyka Giorgia Agambena i jej antropologiczne podstawy*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014.

Cioran E., *Na szczytach rozpaczy*, tłum. I. Kania, Aletheia, Kraków, 1992.

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. B. Banasiak, K. Kuziak, M. Kwaterko, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa, 2015.

Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

Dole C., Hayashi R., Poe A., Sarat A., Wolfson B. (red.), *The Time of Catastrophe. Multidisciplinary Approaches to the Age of Catastrophe*, Ashgate Publishing Limited, Burlington 2015.

Fisher M., *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester, Washington, 2014.

Fisher M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.

Haraway D.J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene,* Duke University Press, Durham–Londyn, 2016.

Horn E., *The future as catastrophe: imagining disaster in the modern age,* Columbia University Press, Nowy Jork, 2018.

Hval J., *Paradise Rot. A Novel*, Verso, Londyn, 2018.

Latour B., *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge, 2017.

LeMenger S., *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, Oxford University Press, Nowy Jork, 2014.

Lovecraft H.P., Derleth A., *Czyhający w progu*, tłum. R. P. Lipski, Zysk i S-ka, Poznań, 2025.

Marder M., *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, Nowy Jork, 2013.

Milton J., *Raj utracony,* tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002.

Morton T., *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge – Londyn, 2007.

Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World,* The University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn, 2013.

Morton T., *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, tłum. A. Kowalczyk, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa, 2018.

Mulvogue J.S., *Catastrophe Aesthetics: Affective Epistemologies of Climate Change in Experimental Media Art*, York University, Toronto, 2018.

Negarestani R., *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, re.press Melbourne, 2008.

Neimanis A., *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna.*, tłum. S. Królak, Pamoja Press, Warszawa 2024.

Pogačar T., Šivavec N. (red.), *The ISKRA DELTA project catalogue*, The International Centre of Graphic Arts (MGLC), 2021.

Rogowska Stangret M., *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2021.

Solnit R., *Nadzieja w mroku.* tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Karakter, Kraków, 2019.

Tokarczuk O., *Ostatnie historie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2020.

Tsing A.L., *Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, New Jersey, 2015.

Tsing A.L., Swanson H.A., Gan E., Bubandt N.(red.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn, 2017.

Wilk E., *Death by Landscape*, Soft Skull, Nowy Jork, 2022.

Zalesak J., *Apocalypse Me*, The Faculty of Fine Arts of the Brno University of Technology in Brno, Brno, 2016.

Artykuły:

Barad, K., *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*, „Derrida Today", t. 3, nr 2, 2010, s. 240–268, [online] https://feministstudies.ucsc.edu/faculty/publications/pdfs/barad-derrida-today.pdf (dostęp: 23.04.2025).

Barcz A., *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie", 2018, nr 2, s. 78, [online], /https://rcin.org.pl/Content/66961/WA248_86917_P-I-2524_barcz-przedmioty_o.pdf (dostęp: 25.05.2025).

Bradford, K. J., Nonogaki, H., Wstęp, [w:] K.J. Bradford, H. Nonogaki (red.), *Seed Development, Dormancy and Germination*, „Annual Plant Reviews", t. 27, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, s. xv–xvii.

Cyclonopedia: Petro-Polytics and Tellurian Lube, „The Spouter Magazine", 2021, [online] https://medium.com/the-spouter-magazine/cyclonopedia-petro-polytics-and-tellurian-lube-2a3787f83f4b, (dostęp: 21 maja 2025).

Czeczot K., Pospiszył M., *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie", nr 5, 2021, s. 62–78.

Glosowitz M. A., *Estetyka afektywna: zarys metodologii badań literackich*, [w:] E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 47–62.

Golańska D., *O praktykach i procesie. Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy* [w:] O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret (red.), *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, e-naukowiec, Lublin, 2018, s. 2015.

Grzemska A., *Antygona XX-wiecznej filozofii,* „Miesięcznik Znak", nr 2/2025, [online], dostęp: https://www.miesiecznik.znak.com.pl/antygona-xx-, (dostęp: 27.07.2025).

Hilhorst H.W.M., *Definitions and Hypotheses of Seed Dormancy,* [w:] K.J. Bradford, H. Nonogaki (red.), *Seed Development, Dormancy and Germination*, „Annual Plant Reviews", t. 27, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, s. xv–xvii.

Jelewska A., Krawczak M., *The Spectrality of Nuclear Catastrophe: The Case of Chernobyl,* „Politics of the Machines-Art and After" 2018, nr. 5, s. 2*,* [online] http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVAC18.30*,* (dostęp 25.05. 2025).

Krawczak M., *Ludzkie–nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna*, [w:] A. Jelewska (red.), *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2014, s. 144, [online], https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/6aee100f-6f65-486d-a0b8-9d4c183971d9/content (dostęp: 27.07.2025).

Kunce A., *Katastrofa, czyli na ruinach zadomowienia,* „Kultura Współczesna", nr 2 (109), 2020, s. 146-166.

Latour B., *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie", nr 1–2/2009, s. 163–192, [online], http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/12-GIVE-ME-A-LAB-POLONAIS_0.pdf (dostęp: 27.07.2025).

Madarás J., *Will Bratislava Cement Its Drinking Water Sources?*, „Urban Imagination Seminar", [online], https://urbanimagination.cargo.site/Jan-Madaras, (dostęp: 21.05.2025).

Morton T., *What If Art Were a Kind of Magic?*, „ArtReview", Listopad 2015, [online], https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/ (dostęp: 23.07.2025).

Never Marques I.*, Look Above, the Sky Is Falling. Humanity Before and After the End of the World,* „e-flux journal", nr 65 (sierpień 2015), [online] https://www.e-flux.com/journal/65/336645/look-above-the-sky-is-falling-humanity-before-and-after-the-end-of-the-world/ (dostęp 21.05.2025).

Neves Marques, I., *Parallel Futures: One or Many Dystopias?*, „*e-flux journal"*, nr 99, kwiecień 2019, [online] https://www.e-flux.com/journal/99/263702/parallel-futures-one-or-many-dystopias (dostęp: 21.05.2025).

O'Sullivan S., *The Aesthetics of Affect: Thinking Art beyond Representation*, „Angelaki: Journal of Theoretical Humanities", t. 6, nr 3, 2001, s. 125–135, [online], https://simonosullivan.net/articles/aesthetics-of-affect.pdf, (dostęp: 27.07.2025).

Pospiszył M., *The Fifth Element: The Enlightenment and the Draining of Eastern Europe*, „Environmental History" 28 (2), The University of Chicago Press, Chicago, 2023, s. 361-388.

Pospiszył M., *Zacieraj ślady!*, „Mały Format", 3 lipca 2021, [online], https://malyformat.com/2021/07/zacieraj-slady/.Mały Format+7Mały Format+7Mały Format+7, (dostęp: 21 maja 2025).

Rojas L., *Anne Imhof: Angst II*, „Caesura Magazine", 2016, [online], https://caesuramag.org/posts/anne-imhof-angst-ii, (dostęp: 21.05.2025).

S. Smith S., *The Ecology of Chaos in Paradise Lost*, „Milton Studies", Penn State University Press, t. 59, 2017, s. 31-55.

Tang T., *Post-Industrial Grotesque,* Tina Kim Gallery oraz „ArtAsiaPacific", 9 września 2022, [online], https://tinakimgallery.com/news/26-post-industrial-grotesque-artasiapacific/ (dostęp: 21.05.2025)

Vleeshouwers, L. M., Bouwmeester, H. J., Karssen, C. M., *Redefining seed dormancy: an attempt to integrate physiology and ecology*, „Journal of Ecology", t. 83, 1995, s. 1031–1037, [online] https://edepot.wur.nl/215579 (dostęp: 23.04.2025).

Referencje do wystaw:

And the door was kicked open again, Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), FUTURA Centre for Contemporary Art in Prague16.01.2021 – 30.04.2021 2021, tekst kuratorski [online] https://artviewer.org/inside-job-ula-lucinska-michal-knychaus-at-futura/, (dostęp: 21.05.2025).

Angst, Imhof A., Kunsthalle Basel 10.06. 21.08.2016, [online] https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/angst/ oraz na stronie internetowej magazynu Mousse Magazine: https://www.moussemagazine.it/magazine/anne-imhof-kunsthalle-basel-2016/ (dostęp: 21.05.2025).

Angst II, Imhof A, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, 14.09 – 25.09.2016, informacje o wydarzeniu [online] https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/anne-imhof-angst-ii/, (dostęp: 21.05.2025).

Carriers, Lee M, cykl powstający w latach 2020-2022, [online] Tina Kim Gallery, https://tinakimgallery.com/exhibitions/33-mire-lee-carriers/ oraz strona internetowa artystki: http://www.mirelee.com/en/works/carriers (dostęp: 21.05.2025).

Hopecraft Ceremony, Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), reż. Gerlach N., 18.01 – 21.01.2024, informacje o wydarzeniu: https://arsenic.ch/en/spectacle/hopecraft-ceremony-natasza-gerlach/ (dostęp: 21.05.2025).

Iskra Delta, Pogačar T. (kuratorka), 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, 10.09. – 21.11.2021, informacje o biennale [online] https://bienale.si/en/34, (dostęp: 21.05.2025).

Kukania, Różniak-Szabelska K. (kuratorka), Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 05.09 – 09.11.2025, informacje o wystawie [online] https://galeriaarsenal.pl/wystawy/kukania/ (dostęp: 21.05.2025).

Not a gift given, but a choice made, Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), Pawilon, oddział Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, 24.04 - 05.05.2019, informacja o wydarzeniu wraz z tekstem [online] https://magazynszum.pl/not-a-gift-given-but-a-choice-made-inside-job-w-pawilonie/, (dostęp: 21.05.2025).

Open Wound, Lee M.,Tate Modern – Hyundai Commission, Turbine Hall, Londyn, 09.10.2024 – 16.03.2025, [online] https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/mire-lee (dostęp: 27.05.2025).

Świątynia Baśni, Kobyłt J. (kuratorka), BWA Wrocław Główny, 11.10.2024 - 26.01.2025, tekst z broszury towarzyszącej wystawie, [online] https://bwa.wroc.pl/wydarzenie/swiatynia-basni/ (dostęp: 21.05.2025)

Will Spread, Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), eastcontemporary, Mediolan, 25.06 – 30.09.2024, informacje o wystawie [online] https://www.east-contemporary.org/4-1-exhibition-single-page/will-spread (dostęp: 21.05.2025)

Whispers from the Cracked Horizon, Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), Šopa Gallery, Košice, Slovakia, 11.11.2022 – 28.01.2023, tekst kuratorski [online] https://stolarik.info/insidejob (dostęp: 21.05.2025)

Spis ilustracji:

Il. 1. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Possibility we are poisoned,* ISKRA DELTA - 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, Mala Galerija Banke Slovenije, Lublana, SLO, 10.09.2021 - 21.11.2021, fot. Inside Job

Il. 2. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Possibility we are poisoned,* ISKRA DELTA - 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, Mala Galerija Banke Slovenije, Lublana, SLO, 10.09.2021 - 21.11.2021, fot. Inside Job

Il. 3. Anne Imhof, *Angst II*, 2016, Hamburger Bahnhof, Berlin. Fot. Stefano Pirovano / Conceptual Fine Arts

Il. 4. Anne Imhof, *Angst II*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2016. Fot. Nadine Fraczkowski / Sleek Magazine

Il. 5. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Alicja Kielan

Il. 6. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 7. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 8. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Alicja Kielan

Il. 9. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 10. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 11. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 12. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Paradise Rot,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 13. Mire Lee, *Carriers,* Tina Kim Gallery, 2022, foto: Hyunjung Rhee

Il. 14. Mire Lee, *Open Wound*, Tate Modern Londyn – Hyundai Commission, 2025. Fot. Ben Fisher / Tate

Il. 15. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Za bramą ust coś drga, coś migocze,* eastcontemporary, Mediolan, fot: Tiziano Ercoli

Il. 16. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), *Za bramą ust coś drga, coś migocze,*

eastcontemporary, Mediolan, fot: Inside Job

Il. 17. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot,* BWA Wrocław Główny, Wrocław, 2024, fot. Inside Job

Il. 18. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Za bramą ust coś drga, coś migocze, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 19. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Paradise Rot, Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 20. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus) *Wind Sailors,* Elektrownia Galeria Arsenał Białystok, 2025, fot. Tytus Szabelski-Różniak

Il. 21. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Il. 22. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Il. 23. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain

Il. 24. Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), scenograficzna instalacja dla choreografii *Hopecraft Ceremony,* reż. Natasza Gerlach, Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lozanna, Szwajcaria, 2024, fot. Arsenic – Centre d'art scénique contemporain