

PODRÓŻ

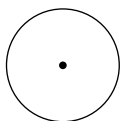
DO 10.03—11.06.2023

WNĘTRZA
ZIEMI



B
A W

Wrocław



Punktem wyjścia stworzenia wystawy stała się dla mnie klasyczna powieść *science fiction* Juliusza Verne'a *Podróż do wnętrza Ziemi* z 1864 roku, w której główni bohaterowie odbywają podziemną ekspedycję, będącą swoistą podróżą w czasie. Fabuła rozpoczyna się w niemieckim Hamburgu, gdzie mieszkają profesor mineralogii Otto Lidenbrock i jego bratanek Aksel. Ich spokojne życie odменя znaleziony niespodziewanie kryptograficzny rękopis, który po odszyfrowaniu okazuje się wiadomością od Arnego Saknussemma, szesnastowiecznego alchemika. Zawiera on instrukcję zejścia do wnętrza Ziemi przez nieczynny islandzki wulkan Snæfellsjökull. Wkrótce po tym Aksel i profesor wyruszają w podróż z wynajętym przewodnikiem Hansem.

W trakcie schodzenia do jądra Ziemi doświadczają wielu fantastycznych przygód, a cała podziemna struktura wydaje się niemal stworzona do bytności ludzi pod ziemią (chodniki, korytarze, ściany, schody, komnaty). W miarę zagłębiania się w czeluści śmiałkowie cofają się do najstarszych okresów życia na naszej planecie: oglądają skamieliny roślin i zwierząt, łowią prehistoryczne ryby, odnajdują las gigantycznych grzybów, są świadkami walki dwóch morskich dinozaurów, wreszcie natrafiają na szczątki człowieka kopalnego. Choć ze współczesnej perspektywy fabuła, montaż atrakcji i naukowe fakty przytoczone na kartach dzieła Verne'a mogą wydawać się naiwne, to książka ta stanowi, w moim odczuciu, literacki przykład wyobrażeń na temat ludzkich możliwości eksplorowania świata i antropocentrycznej wizji na temat jego porządku, w której człowiek stanowił ostatecznie i najważniejsze ogniwo w ewolucji. Dzięki jej uważnej lekturze możemy zobaczyć załączki postaw, z których dziś w obliczu katastrofy ekologicznej staramy się oswobodzić.

Wystawę *Podróż do wnętrza Ziemi* budowałam z uwzględnieniem lokalizacji i historii galerii BWA Wrocław Główny. Chciałam połączyć ze sobą dwa kluczowe wątki dla tego miejsca: podróż i węgiel kamienny. Skala osadowa pochodzenia roślinnego napędziła maszynę parową — nieodłączny element nie tylko silnika lokomotywy, ale także każdej dziewiętnastowiecznej fabryki. Zarówno kultowa książka Verne'a, jak i gmach wrocławskiego dworca pochodzą z podobnego okresu i wizualizują fantazję na temat możliwości wszechobecności gatunku ludzkiego. Narracja wystawy to propozycja przyjrzenia się treściom książki z użyciem dzisiejszej wiedzy o przyszłości planety. Przytoczone w utworze literackim figury, modele i zdarzenia można odczytywać przez pryzmat „archeologii antropocenu” — objawiającej się dwieście lat temu, jeszcze nieświadomej wiedzy na temat epoki geologicznej zdominowanej przez człowieka.

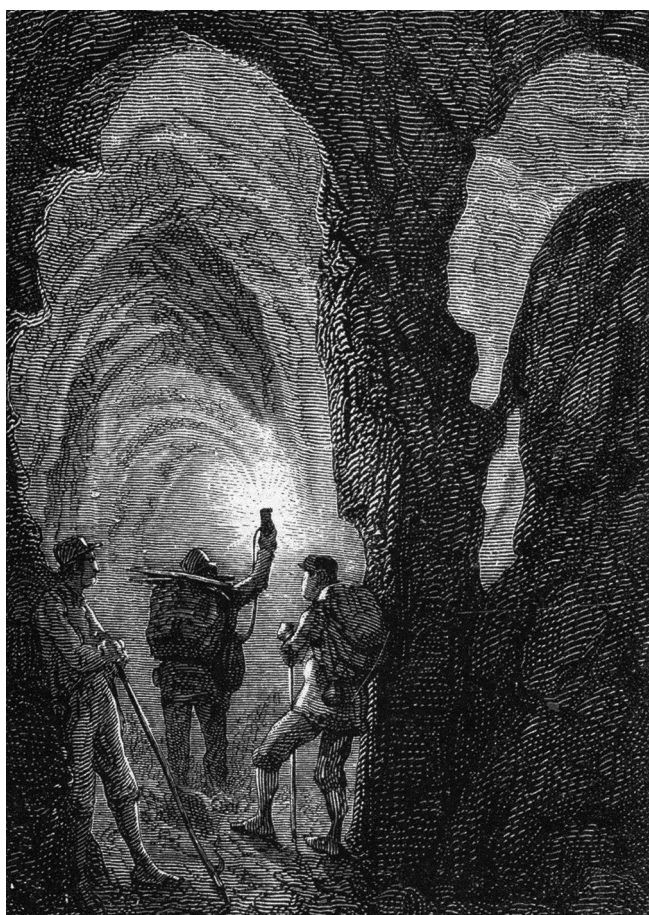
Nowoczesność to interesujący — w mojej optyce — okres, który ujawnia jak w soczewce widma terażniejszości, groteskowość idei humanizmu i związanej z nim problematyki gospodarczo-środowiskowej. Wystawa to esej wizualny, w którym ilustrację relacji z wnętrznościami ziemskimi stanowią współczesne dzieła artystyczne. Korzystając z historycznego kostiumu wnętrza, aranżacja przywołuje dawne muzea historii naturalnej — narzędzia konstytuujące podział na naturę i kulturę. W obręb wystawy zostały także włączone ilustracje Édouarda Riou zaczerpnięte z powieści, jak i podrozdziały ekspozycji inspirowane jej fabułą i narracją.

I

Podróż, para, węgiel

Zanim spragnieni przygód główni bohaterowie powieści rozpoczęli tytułową wyprawę do wnętrza Ziemi, musieli dotrzeć do punktu początkowego, czyli islandzkiego wulkanu Snæfellsjökull. Aksel i jego wuj profesor Otto Lidenbrock wyruszyli zatem w poprzedzającą właściwą eskapadę podróż z Hamburga do Islandii.

Pierwszym portem i wehikułem był oczywiście dworzec kolejowy. Swoistym portalem, z którego rozpoczyna się podróż, jest także neogotycki budynek



Dworzec Głównego w Hamburgu. Lokomotywa pociągu do nadbałtyckiej Kilonii, podobnie jak silnik statku płynącego z Kilonii do Danii, zasilana była parą powstałą ze spalania węgla. Po dotarciu do stóp islandzkiego wulkanu i rozpoczęciu ekspedycji w głąb krateru bohaterowie schodzą coraz niżej, aż docierają do olbrzymich pokładów skał osadowych. Ówczesna

wiedza na temat ich powstania znajduje wyraz w opowieści Aksela: „Na tych ścianach wypisana była cała historia okresu karbońskiego, a geolog mógł prześledzić wszystkie jej fazy [...]. W tym okresie historii [...] Ziemia pokryta była bujną roślinnością [...] paprocie, widłaki, siligarie, astrofyllity [...] tej właśnie bujnej roślinności węgiel kamienny zawdzięcza swe pochodzenie”.

Choć przez chwilę do bratanka profesora dociera świadomość, że na skutek uprzemysłowienia zasoby te zostaną wyczerpane, szybko poprawia się, mówiąc: „Takie refleksje przychodziły mi do głowy, gdy przyglądałem się bogatym złożom węgla nagromadzonym w tej części masywu ziemskiego. Prawdopodobnie nie zostaną nigdy odkryte. Eksploatacja w kopalniach położonych tak głęboko wymagałaby zbyt wielkich nakładów [...]. Toteż oglądałem te nietknięte złoża takie, jakie będą jeszcze w chwili, gdy wybije ostatnia godzina naszego świata”.

W narracji książki ujawnił się więc paradoks: wydobyty wcześniej i przeobrażony w energię węgiel umożliwił podróż, a następnie obserwacje podziemnych złóż węgla, które mają pozostać nienaruszone.

(1)

Laura Pawela, *Bez tytułu (Friedrich)*, 2008, trójkanałowa instalacja wideo

Wideoinstalacja Laury Paweli nawiązuje do dwóch obrazów Caspara Davida Friedricha: *Wędrowca nad morzem mgły* i *Kobiety na tle zachodzącego słońca* (oba z 1818 roku). Artystka odnosi się do charakterystycznych przedstawień romantycznego malarza, w których tyłem zwrócona postać kontempluje krajobraz naturalny. Dla Friedricha doświadczenie przyrody było niezwykle ważne, stanowiło przestrzeń kontaktu z tym, co boskie, a także pozwalało na poznanie siebie, oswojenie duchowej samotności człowieka. W filmie Paweli tradycyjny krajobraz zastąpiono poprzemysłowym pejzażem. Postaci stojące na nieużytkach wpatrują się w panoramę Rybnika, rodzinnego miasta artystki. W oddali widzimy nieczynną zabytkową kopalnię „Ignacy” (miejsce wydobywania węgla), pokopalnianą hałdę (wysypisko po eksploatacji kopalni) i elektrownię (miejsce ich spalania). Użyty tutaj

dziwiętnastowieczny kostium przywołuje okres tuż sprzed rewolucji przemysłowej i kontrastuje z widzianymi przez bohaterów ruinami i powidokami wieku maszyn parowych. Środkowy kadr pokazuje twarz artystki pokrytą węglem, który umożliwił gospodarczy i technologiczny postęp. Wypowiada ona cytat z *Ryszarda II* Williama Shakespeare'a: „Biada, kuzynie, żeś z słodkiej mnie drogi, / Odwiódtł, po której do rozpaczki biegłem!”. Za „słodką drogę rozpaczki” możemy rozumieć drogę do zatracenia, destrukcyjnego rozwoju, którego ceną jest degradacja środowiska naturalnego i jej konsekwencje.

(2)

Laura Paweła, *Serce*, 2008, rzeźba, węgiel

(3)

Laura Paweła, *Oczy*, 2008, rzeźba, pył węglowy, żywica

Czarne kamienne serce to obiekt rozmiarami zbliżony do ludzkiego organu. Podobnie jak wykonane z pyłu węglowego oczy. Poruszone w pracach artystki związku węgla z ciałem można rozumieć dwojako. Wydobywanie węgla angażowało wiele ciał ludzkich i pozaludzkich (koni, kanarków, psów). Obecność skały osadowej w danym regionie wiązała na całe stulecia pokolenia z miejscem jej geograficznego występowania. Do wydobywania wykorzystana była nie tylko siła mięśni — na ciała oddziaływały także szkodliwe warunki kopalniane. Wdychanie pyłu węglowego trwale zmieniało obraz tkanek narządów wewnętrznych i powodowało nieuleczalną chorobę płuc: pylicę. Drobinę węgla osadzały się także na powiekach górników, trwale barwiąc skórę na czarny kolor. Uwidacznia się tutaj pewien paradoks: wnikający w komórki, destrukcyjnie oddziałujący na nie węgiel jest jednocześnie podstawowym pierwiastkiem budującym niemal wszystkie istoty żywe na Ziemi.

(4)

Michał Smandek, *Prognostyk (na podstawie ryciny Lazzara Spallanzaniego)*, 2013, rysunek, papier, ołówek

(5)

Michał Smandek, *Prognostyk*, 2013, rzeźba, gąbka malowana, wata, stal

(6)

**Michał Smandek, *Stromboli I*, 2013, fotografia
Michał Smandek, *Stromboli II*, 2013, fotografia**

(7)

**Michał Smandek, *Etna I*, 2013, fotografia
Michał Smandek, *Etna II*, 2013, fotografia**

Cykl prac został zrealizowany w cieniu dwóch wciąż aktywnych włoskich wulkanów: Etny i Stromboli. Ten drugi odegrał ważną rolę w powieści *Podróż do wnętrza Ziemi* Juliusza Verne'a, wyrzucając głównych bohaterów

— Aksela, profesora Lidenbrocka i Hansa — na powierzchnię ziemi i tym samym kończąc ich podziemną wyprawę. Wcześniej śmiałkowicie wchodzi do nieczynnego krateru islandzkiego wulkanu Snæfellsjökull. Wizja zarysowana w książce przedstawia ziemskie wnętrza jako kanały połączone za pomocą wulkanów. Od XVIII wieku rosło naukowe zainteresowanie wulkanami, a w XIX stuleciu temat wybuchu Wezuwiusza pobudzał wyobraźnię artystów. Do tych fascynacji nawiązuje rysunek wykonany przez Michała Smandka na podstawie ryciny Lazzara Spallanzaniego (1729–1799), włoskiego przyrodnika i biologa, który wniósł znaczny wkład w geologię i wulkanologię. Prowadził on badania zarówno na Etnie, jak i na Stromboli, opisując procesy powstawania pumeksu, aktywności sejsmicznej czy mineralogii skał.

Michał Smandek serią prac odwołuje się do widma wybuchu, możliwej katastrofy trwale wpisanej w obcowanie z ciągle buzującą, czynną substancją piroklastyczną i wewnętrznym ziemskim ciśnieniem. Dzieła, będące swoistą przepowiednią czy klątwą miejsca, stały się pretekstem do wyruszenia w podróż. Artysta tworzy głównie w trakcie wypraw, a jego proces warunkują specyficzne dla danego miejsca czynniki geograficzne i klimatyczne. Rzeźby z dymem były najważniejszym ekwipunkiem w jego wyprawie i po dotarciu na miejsce fotografował je na tle wulkanicznych stożków.

(8)

Michał Smandek, *Lustro*, 2012, rzeźba, smoła, lepik, drewno

Praca przywodzi niepokojące skojarzenie z czarną dziurą: zamiast odbijać światło, doskonale pochłania je, uniemożliwiając zobaczenie odbicia patrzącego. *Lustro* powstało ze smoły, która jest produktem procesu odgazowania węgla. W powieści Juliusza Verne'a bohaterowie, schodząc w dół wulkanu, napotykają „groźnie wyglądającą studnię” — otwór, który okazał się włazem do głębszych partii ziemskich podziemi. Od tego punktu zaczyna się właściwa część książki i dzieją się fantastyczne, nieprawdopodobne przygody. Niepokojąca szczelina powstała, „gdy wraz z ochładzaniem się Ziemi skurczył się także jej kościec”, a schodzenie po jej zboczach odbywało się „niby po skręconej śrubie, jakby stworzonej ludzką ręką”. Choć wchodząc w nią, Aksel, profesor Lidenbrock i Hans nie zdają sobie jeszcze z tego sprawy, okaże się ona granicą bez powrotu. Śmiałkowicie nie będą mogli wrócić, pokonać tej samej drogi w odwrotnym kierunku. Otwór ten ma także wymiar symboliczny — po przejściu przez właz dokonuje się swoisty odwrót od dotychczasowego życia na powierzchni. Jak określa to Aksel, ich bytność zbliżona jest do „egzystencji troglodytów”, którzy nie myślą już o „słońcu, gwiazdach, księżycu, drzewach, domach i miastach i o wszystkich tych ziemskich zbytkach”. Jako „skamieniałości [sic] gardzili

niepotrzebnymi wspaniałościami". Z pewnością zrównanie swojej podmiotowości do fosyliów nie miało pierwotnie posthumanistycznego wydźwięku. Współcześnie można odczytać to jako polityczny gest przekierowania uwagi nie tylko na to, co biologiczne, ale także na to, co geologiczno-mineralne.

Praca Smandka, choć nie traktuje o tym bezpośrednio, wytycza pewną granicę, właściwie ją znosząc. Spojrzenie w otchłań to jak spojrzenie w nicość po katastrofie, wobec której jesteśmy tylko — albo aż — sumą pierwiastków.

(9)

Michał Łuczak, *Pecopteris*, 2018, lightbox
Michał Łuczak, *Sigillaria*, 2018, lightbox
Michał Łuczak, *Lepidodendron*, 2018, lightbox

Fotograficzny tryptyk przedstawia trzy skamieliny roślin powszechnie występujących w karbonie (360–300 milionów lat temu). Był to okres przełomowy dla życia na Ziemi, doszło bowiem wówczas do niesłychanego rozwoju roślin lądowych, które stworzyły pierwotne zbiorowiska leśne. Pierwszą z bohaterek cyklu jest pozostałość rośliny paprociolistnej (*Pecopteris*). Kolejne dwie to lepidodendron i sygilaria, które należały do rodziny roślin widłakowych. Dzięki ich niegdyś obecności oraz zaistnieniu odpowiednich warunków doszło do procesu powstania węgla. Początkowo obumarła olbrzymia karbońska roślinność ulegała rozkładowi za pomocą drobnoustrojów (butwienie, torfienie, próchnienie oraz gnicie). Następnie została przykryta skałami osadowymi, w których zachodziły reakcje chemiczne prowadzące do koncentracji pierwiastka węgla. Praca Michała Łuczaka uświadamia rolę prehistorycznych roślin i stworzeń, których nigdy nie widzieliśmy i nie zobaczymy, a o ich istnieniu wiemy tylko z kamiennych powidoków.

W *Podróży do wnętrza Ziemi* odnajdziemy szczegółowy opis tego, w jaki sposób powstały podziwiane przez Aksela olbrzymie pokłady energonośnej skały osadowej. W XIX wieku wiedza o powstaniu najważniejszego dla tej epoki zasobu była już znana. Juliusz Verne, człowiek zafascynowany współczesną mu nauką, na kartach powieści uczy czytelników o tym kluczowym dla rozwoju cywilizacyjnego procesie. Odnacza się przy tym widmową intuicją, wyprzedzając naszą teraźniejszość o około sto pięćdziesiąt lat. W swoich szacunkach pomylił się jednak o połowę: „Tak powstały owe ogromne pokłady węgla, które wskutek intensywnej eksploatacji muszą się w końcu wyczerpać za blisko trzysta lat, jeżeli uprzemysłowione społeczeństwa nie zaczną ich oszczędzać”.

(10)

Łukasz Surowiec, *Czarne diamenty*, 2012–2015, rzeźby, węgiel

Artysta znany jest z aktywności artystycznych, których wymiar ma charakter przede wszystkim społeczny. Testuje nie tyle granice sztuki, ile jej sprawczość, przełożenie na to, co społeczne. *Czarne diamenty* to projekt rozwijany w latach 2012–2013 wraz z trzema bezrobotnymi górnikami z Bytomia. Początkowo w ramach działania przetwarzali tony węgla kamiennego w rzeźby o formie zbliżonej do szlifowanych diamentów, które następnie sprzedawane były w jednej z katowickich galerii handlowej powstałej w miejscu byłej kopalni. Obecna kontynuacja zakłada sprzedaż tak powstałych prac na rynku sztuki, wprzegając tym samym niezatrudnionych pracowników kopalni w rynek pracy. Surowiec ukazuje paradoksalną współczesną relację ekonomicznej bazy do jej nadbudowy, w której klasa robotnicza została zmarginalizowana i wykluczona bynajmniej nie ze względu na katastrofę ekologiczną, ale głównie na skutek przemian ekonomiczno-gospodarczych. Tytuły, jakie nadał artysta obiektom, mają charakter ironiczny. Odwołują się do „czarnego złota”, niegdyś bogactwa Górnego Śląska — kapitału kopalnego, którego wydobycie na zawsze zdeterminowało charakter regionu. Całe działanie nawiązuje także do idei nowoczesności napędzanej produktywistycznym paradygmatem „rozwoju”. Andreas Malm, szwedzki pisarz i profesor ekologii, autor książki *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, zauważa, że wynalezienie maszyny parowej przysłużyło się rozwojowi i umacnianiu kapitalizmu. To narzędzie wymierzone w niespokojną siłę robotniczą, wiążąc z konkretnym miejscem wydobycia, pozwoliło w łatwy sposób ją kontrolować, unikając ewentualnych buntów i strajków.

(11)

Marta Szulc, *Nowa Ziemia*, 2018–2023, cykl akwarel na papierze

To obrazy Ziemi widzianej z kosmosu, przeplecione widokami Marsa. Abstrakcyjne organiczne formy uniemożliwiają rozpoznanie, na którą z planet patrzymy. Cykl odnosi się do snuty obecnie wizji opuszczenia rodzimego ziemskiego globu i kolonizacji kosmosu. Ekspansja oprócz ewentualnego ratunku przed katastrofą ekologiczną ma na celu przede wszystkim pozyskanie nowych terenów wydobywczych. Za tymi pozornymi fantazjami o podboju planetarnym stoją całkiem realne działania, jak choćby powstające regulacje prawne dotyczące wydobywania pozaziemskich surowców czy powstające firmy, na przykład amerykańska Planetary Resources, której celem jest wykrywanie asteroid obecnych w Układzie Słonecznym, a następnie wydobywanie z nich surowców.

Motyw kosmiczny tylko pozornie nie dotyczy książki *Podróż do wnętrza Ziemi*. Oczywiście ekspedycja odbywa się w przeciwnym kierunku — tym, który, jak dziś byśmy to powiedzieli,

został już całkowicie zdobyty. Świadomość wszechświata nie opuszcza Aksela, który przeżywa lęk przed zejściem do podziemnych czeluści i śni koszmar (poniekąd proroczy) o byciu wyrzuconym w przestrzeń międzyplanetarną przez wybuchający wulkan. Z kolei główną motywacją profesora Lidenbrocka jest rzekomy rozwój nauki, jego ekspedycja ma przede wszystkim wymiar badawczy. Pojawia się jednak także wyartykułowana wprost potrzeba dotarcia do miejsca, w którym nie było jeszcze żadnego człowieka przed nim (poza legendarnym Arne Saknussemmem). Sam profesor nazywa się „Kolumbem podziemnych krain”. Po zakończonej sukcesem wyprawie Lidenbrock i Aksel, a nawet wynajęty za pieniądze przewodnik Hans, zyskują społeczny prestiż. Nie dowiadujemy się, jak ekspedycja ta przyczyniła się do rozwoju nauki, ale wiemy, że zdobyty został środek wnętrza Ziemi.

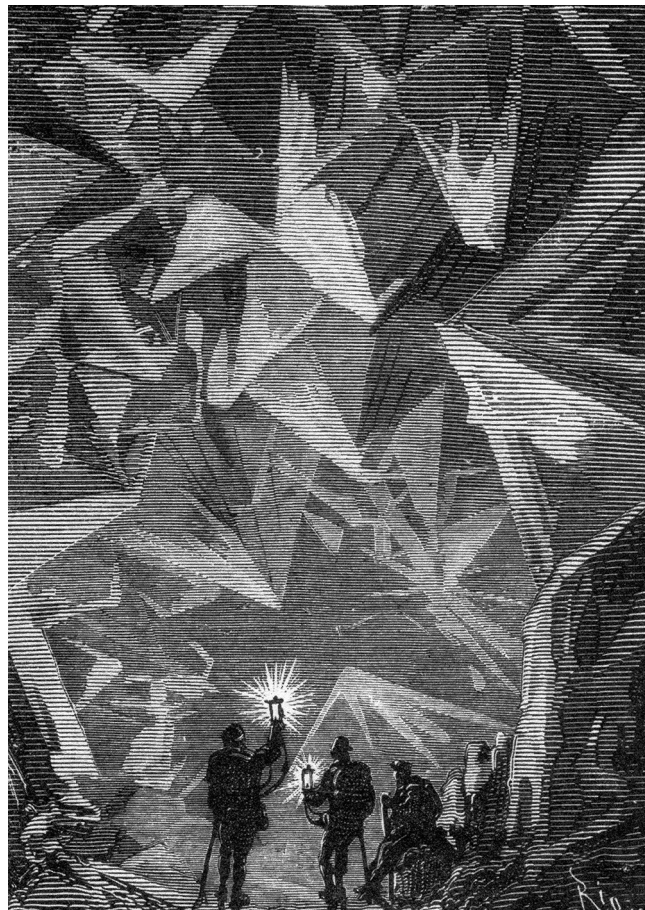
II

Niech przemówią kamienie

Schodząc niżej w głąb ziemi, Aksel, profesor Lidenbrock i Hans odnajdują minerały. Choć profesor Otto Lidenbrock, główny inspirator wyprawy, jest mineralogiem, to obecność niezwykłych znalezisk nie pobudza jego naukowej ciekawości. Cel profesora jest tylko jeden — jak najszybsze dotarcie do jądra Ziemi. Obdarzony nieco bardziej romantyczną naturą Aksel zauważa wyjątkowość chwili i piękno kamieni: „Żaden mineralog nie znalazł się w korzystniejszych warunkach, aby badać przyrodę na miejscu. To, czego świder, narzędzie pozbawione inteligencji, brutalne, nie może wydobyć z tekstury wewnętrznej na powierzchnię Ziemi, my mogliśmy oglądać na własne oczy, dotykać naszymi rękami. Poprzez piętro łupków, zabarwionych na różne odcienie zieleni, wiły się metaliczne żyłki miedzi i manganu z drobnymi śladami platyny i złota”.

Po chwili przewodnika po podziemnej krainie minerałów dopada inna refleksja: „Myślałem o tych bogactwach zakopanych w głębi globu, których chciwość ludzka nigdy nie posiadzie! Te skarby wrzucone zostały w pierwszych dniach istnienia Ziemi

na takie głębokości, że ani oskard, ani czekan nie zdołają ich wydrzeć z tego grobowca!”.



Oprócz nazwania narzędzi używanych przez człowieka barbarzyńskimi i krytycznego podejścia do ludzkiej samolubnej potrzeby ciągłego zdobywania lub posiadania możemy odnieść wrażenie, że Aksel afirmuje pozostawienie minerałów samym sobie. Można to uznać za dostrzeżenie podmiotowości tych ciał krystalicznych. Szczególnie współcześnie nurty humanistyki starają się dostrzec gatunki nie tylko biologiczne, ale także geologiczno-mineralne. Minerały mają istotny wpływ na twardość i rozrost tkanek organizmów żywych oraz na ich gospodarkę i funkcjonowanie. Przez stulecia, szczególnie od XIX wieku do współczesności, stosunek do tego, co mineralno-geologiczne, był podobny do podejścia do roślin i zwierząt. Próba zmiany optyki może być ćwiczenie z myślenia o tym, co przetrwa katastrofę ekologiczną lub jakąkolwiek inną wyrwę w życiu planety. Przeżyje prawdopodobnie to, co geologiczne i mineralne.

(12)

Nicolas GrosPierre, *Kamień-obraz (płaski) I*, 2021, wydruk lambda duraclear, żywica, mosiądz, stal

(13)

Nicolas GrosPierre, *Stone flowers*, 2021, wydruk fotograficzny 3D, lightbox, stal, lustra, mosiądz

(14)

Nicolas GrosPierre, *Grota agatowa*, 2021, wydruki fotograficzne 3D, kaseton, stal, lustra, mosiądz

(15)

Nicolas GrosPierre, *Kamień-obraz (przestrzenny) II*, 2021, wydruk lambda duraclear, żywica

Prace z cyklu *Lapis Mundi* poświęcone są agatom — półszlachetnym minerałom o wyjątkowych walorach estetycznych, które dla artysty są metaforą perwersyjnej relacji człowieka z naturą. Stworzona przez ludzkość kultura do swojego funkcjonowania i dobrostanu potrzebuje natury, jednocześnie ją niszczy i eksploatuje. Podobnie według Nicolasa GrosPierre'a jest z agatami — aby uwidocznic ich walory, trzeba ich niepozorną i chropowatą powierzchnię rozciąć na pół. Praktyka, jaką artysta zastosował w *Lapis Mundi*, jest próbą przezwyciężenia tej sprzeczności i polega na kilkietapowym działaniu procesualnym. Pierwszym z nich jest znalezienie agatu. Wykopany z ziemi minerał przechodzi proces transformacji od analizy do reprezentacji przestrzennej, dekonstrukcji i rekonstrukcji. Aby je sfotografować, artysta zmuszony jest pociąć agat na plastry i poddać badawczej analizie. Następnie scala poszczególne jego części i zakopuje z powrotem w ziemi, w tym samym miejscu, w którym został znaleziony.

Strategia działania GrosPierre'a nie jest pozbawiona pęknięć. Z jednej strony artysta prezentuje kamienie z szacunkiem. Patrzymy na pięknie ubarwiony owal niemal jak na czyjś portret, stajemy z nim twarzą w twarz. Z drugiej strony nie można zignorować ćwiartowania minerałów z naukowym dystansem i ciekawością. Dostrzeganie szerokiej sieci relacji nie tylko z tym, co ludzkie (*bios*), ale także z tym, co zwierzęce (*zoe*), a nawet mineralno-geologiczne (*geos*), to obecnie duże wyzwanie zarówno w humanistyce, jak i w sztuce współczesnej. Biologiczne życie wyłoniło się z materii mineralnej, a nasze ewolucyjne korzenie sięgają daleko w głąb odległych okresów geologicznych. Prace te są próbą ich dostrzeżenia.

(16)

Lia Dostlieva, *Soviet Anthropocene 1933*, 2022, rzeźby tekstylne, wydruki

Ukraińska artystka i antropolożka zajmuje się tematem kolektywnej traumy, postpamięci

i praktyk upamiętania. Punktem wyjścia jej pracy jest książka radzieckiego paleontologa Valeriana Webera *Trylobity z dorzecza Dońca*, wydana w 1933 roku, kiedy w radzieckiej Ukrainie na skutek sztucznie wywołanego głodu zginęło około czterech milionów ludzi. Artystkę interesują gesty odkrywania historii ziemi i jej wymazywania, współistnienie świata rodzącej się sowieckiej paleontologii, zafascynowanego wymarłymi światami, oraz bardzo realny świat żyjących ludzi, którzy powoli umierali z głodu. Przypatruje się także symetrii między wydobywaniem z ziemi obiektów i zakopywaniem w niej dowodów zbrodni. Instalacja śledzi związki między ludzką i nieludzką historią. Pojawiają się w niej tekstylne rzeźby przedstawiające trylobity — wymarłe morskie stawonogi występujące licznie w erze paleozoicznej. Odnajdywane skamieniałe ślady ich pancerzy często są wykorzystywane w badaniach stratygraficznych (dział geologii zajmujący się badaniem wieku i przyczyn występowania skał w skorupie ziemskiej). Istoty te pojawiają się także w *Podróży do wnętrza Ziemi* — odcisnięte na skałach są dowodem na istnienie geologicznych epok.

Obecna epoka geologiczna, zdominowana przez działalność człowieka, została nazwana antropocenem. Terminem tym określa się także szerszy postantropocentryczny zwrot, jaki zapoczątkowała rodząca się świadomość społeczna o katastrofie ekologicznej. Sowietkim antropocenem Lia Dostlieva nazywa totalitarną, odwróconą i nacechowaną ideologicznie optykę, w której uwagę zyskują ślady martwych organizmów kosztem umierających ludzi, co nie wynika z większego skupienia na pozaludzkich istotach, ale raczej z negowania wartości konkretnych grup społecznych.

(17)

Patrycja Orzechowska, *Myśloformy*, 2019, druk na papierze archiwalnym, płótno, miedź, sznurek, metalowe stojaki

Rodzaj atlasu — katalogu motywów — który zasadza się na powinowactwach wizualnych. Bazują one na zakorzenionych w kulturze wyobrażeniach i skojarzeniach kształtów i form. Artystka miesza różne porządki, jak pierwotny z nowoczesnym czy naturalny ze sztucznym, wskazując rodowody wywodzące się z tego, co podziemne.

Na jednej z plansz widzimy wnętrza jaskiń z wydatnymi stalagmitami i stalaktytami, zestawionymi z elementami wnętrza mieszkalnych: baldachimami, kotarami i zasłonami. Kolaż ten przywodzi na myśl pierwsze miejsca schronienia, takie jak grotty i pieczary. Funkcjonowały one, zanim pojawiły się chaty, domy, pałace czy bloki. Ukazuje pewną tendencję w postrzeganiu otaczającego świata przez zawężoną, egotyczną ludzką perspektywę. Przejawiają ją także bohaterowie książki Verne'a, którzy nazywają

architektonicznym językiem eksplorowane ziemskie wnętrza. Chodzą po chodnikach i schodach, przedostają się korytarzami, dotykają ścian, wstępują na galerie. Posługując się nazwami, które powstały znacznie później niż sama Ziemia.

Na innej tablicy można dostrzec falujące, roztańczone wyciosane z kamienia boginie zestawione z ośmi, jak nazywa to artystka, „pra-córek”. Przywołuje ona pokrewieństwo ewolucyjne świata zwierząt, do którego należy także — wyobrażony tutaj pod postacią paleolitycznej Wenus — człowiek. Sztuka paleolitu to przede wszystkim sztuka przedstawiająca zwierzęta, rzadko pojawia się w niej postać ludzka, co wydaje się zupełnie odmienną tendencją niż dominujący przez lata antropocentryzm kosmologiczny, w ramach którego człowiek jest przedstawiany jako najważniejsze ogniwo ewolucji.

(18)

Patrycja Orzechowska, *Oczodoły*, skala 1:10, 2023, terra art (glina niepalona)

W 2022 roku artystka wykonała pracę, która polegała na zaanektowaniu dwóch dołów podczas performatywnego wydarzenia *W szczerym polu* na Gdańskiej Olszynie. Akcja odwoływała się do widoku wykopalisk archeologicznych i przypominała bardziej tajemniczy rytuał, w którym poustawiane ceramiczne kielichowe naczynia łapały deszczówkę. Prezentowana na wystawie makieta odtwarza przeobrażony przez Patrycję Orzechowską fragment terenu w skali 1:10.

Tytuł to gra słowna łącząca ziemię z ciałem. *Oczodoły* to jamy kostne między mózgowczaszką a twarzoczaszką, które mają kształt stożka i noszą gałki oczne. Ten biologiczny opis przywodzi na myśl geologiczną strukturę. Otwory wykopane przez artystkę sprawiały wrażenie oczu, które z wnętrza Ziemi spoglądają na obserwujące je osoby. Artystka wykorzystała zjawisko związane z ludzką percepcją, zwane pareidolią, które polega na dostrzeganiu w obserwowanych kształtach twarzy tam, gdzie jej nie ma.

Praca zrealizowana w ramach stypendium Kulturalnego Miasta Gdańska.

(19)

Patrycja Orzechowska, *Uziemienie*, 2023, obiekt

Uziemienie to wyobrażenie całej kuli ziemskiej jako jednego wulkanu, zupełnie tak, jakby była wrzącym kotłem noszącym w sobie buzującą lawę. Energia ta została jednak ujarzmiona — ze stożka nie wydobywają się kłęby dymu. Z krateru wyrasta czerwona świeczka, która pionową linią wytacza kierunek, z niej zaś płyną czerwone krople. Obiekt wygląda jak eksponat muzealny lub tajemniczy przyrząd naukowy z dawnej ikonografii. Przypomina wizję fantastycznej

planety, którą być może wyobrażano sobie, próbując zwizualizować kosmos. Patrycja Orzechowska często zestawia różne wyobrażenia i powidoki, tworząc osobliwe asamblaże, które odwołują się do zakodowanych w naszej kulturze obrazów narzędzi i przedmiotów.

Praca zrealizowana w ramach stypendium Kulturalnego Miasta Gdańska.

III

Mądrość podziemi



Wiedza o historii planety czerpana jest z ziemi. Nie chodzi jedynie o archeologiczne znaleziska i ślady dawnych kultur, ale znacznie szerszy zakres informacji, jakie możemy z niej zaczerpnąć. Tradycję chowanej w głębinach mądrości możemy zauważyć w języku. Do dziś funkcjonują sformułowania świadczące o poszukiwaniach informacji we wnętrzu. Mówimy o wykopaliskach, kopalnych gadach, a nawet kopalnym człowieku. W powieści Juliusza Verne’a *Podróż do wnętrza Ziemi* pojawia się zjawisko, które z pewnością wpływało na wyobraźnię spragnionych wiedzy o przeszłości naukowców.

Motyw ten może świadczyć o dziewiętnastowiecznej gorączce skamielin i wyścigu przyrodoznawczych nowinek.

Aksel opisuje „równinę zasłaną kośćmi [...] ogromne cmentarzysko, na którym mieszały się prochy wielu pokoleń. W dali piętrzyły się wysokie stosy szczątków sięgając falującą linią po granicę horyzontu [...]. Nasze nogi druzgotały z suchym trzaskiem pozostałości prehistorycznych i przedpotopowych zwierząt, o których rzadkie i ciekawe szczątki sprzeczą się muzea największych miast”.

Widząc to olbrzymie bogactwo, Aksel i profesor Lidenbrock uświadamiają sobie, że oprócz „niezliczonych ilości różnego rodzaju i kształtu muszli”, olbrzymich pancerzy, kości gigantycznych plejstocenkich ssaków, znajdują się tam także szczątki ludzkie. „Niezwykły doprawdy widok przedstawiały całe pokolenia ludzi i zwierząt zmieszane na tym cmentarzysku”.

Choć wspólne dla szczątków ludzkich i zwierzęcych cmentarzysko nie wydaje się z dzisiejszej perspektywy szokujące, mogło oddziaływać na czytelników i czytelniczki książki. Obraz morza prochów, materiału biologicznego i geologicznego, mógł zwracać uwagę na znikomość, chwiejność i krótkotrwałość cywilizacji. Wydarzeniem poprzedzającym doświadczenie międzygatunkowego archiwum była przeprawa przez odkryte podziemne morze. Bohaterów na tratwie zastała elektryczna burza. Po tym przeżyciu, ledwie uchodząc z życiem, Aksel wypowiada znamienne zdanie: „Nie my tu rządzymy, lecz jesteśmy jedynie zabawką burz i trzeba być szalonym, żeby drugi raz ważyć się na podobną podróż”. Znaczenie tej opinii można rozciągnąć na współczesne doświadczenia związane z katastrofą klimatyczną.

(20)

Agnieszka Kalinowska, *Archiwum*, 2023, rzeźba *site specific*, glina

Tytuł rzeźby *site specific* odwołuje się do wiedzy, bazy danych, jaką nosi w sobie Ziemia. Praca wykonana z gliny przypomina zatrzymaną w czasie rzekę, której wartki, choć zastygły nurt przedziwnie współdziała z historyczną architekturą wnętrza. Z jednej strony wpisuje się w nią, a malownicze grzywy fal korespondują z floralnymi ornamentami detalu. Z drugiej — znosi kolumny, destabilizuje je i tworzy wokół nich wiry. Gdy patrzymy na stężoną popękana powierzchnię rzeźby, mamy wrażenie obcowania ze śladami po migracji lub ucieczce. Na niespokojnej tafli dostrzegalne są odciski ludzkich i zwierzęcych stóp. Tędy szło życie. Być może przekraczało jakąś symboliczną granicę, uciekając przed wojną lub zmieniającym się klimatem.

Archiwum problematyzuje pojęcie czasu. Patrząc na rzeźbę, można odnieść wrażenie, że doświadczamy czegoś *post factum*, co jednocześnie jest osadzone w teraźniejszości i może w przyszłości nieść wiedzę o przeszłości. Wpisuje się równocześnie w wyobrażenia o tym, jak obecna epoka zapisze się w warstwach ziemskich. Czy będą to nieznaczące i nieznaczące w skali długiego życia na Ziemi pozostałości? Czy niczym ruiny zaginionych cywilizacji rozbudzać będą wyobraźnię istot w przyszłości żyjących na planecie?

Z punktu widzenia historii galerii BWA Wrocław Główny praca ta zyskuje dodatkowe znaczenie. Dworzec to miejsce szczególnie wrażliwe na wszelkie kryzysy. W lutym 2022 roku po agresji Rosji na Ukrainę przestrzeń wystawiennicza zmieniona została na tymczasowe noclegownie dla uchodźców wojennych.

IV Człowiek kopalny

Nurtujące od pierwszych stron powieści Juliusza Verne’a pytanie o to, co znajduje się w centrum Ziemi, nie zostaje rozstrzygnięte. Aksel, profesor Lidenbrock i Hans — wskutek zalepienia chodnika wulkaniczną lawą — docierają jedynie w okolice środka. Nietrudno się domyślić, że po napotkaniu na swojej drodze śladów roślin i zwierząt w końcu muszą natknąć się także na szczątki człowieka. Cóż innego mogłoby znajdować się tak blisko ziemskiego centrum, jeśli nie człowiek?

Pisarz prawdopodobnie wprowadził wątek pochodzenia gatunku ludzkiego pod wpływem żywej wówczas debaty, dotyczącej odkrycia z 1863 roku w kamieniołomach niedaleko francuskiego Abbeville. Wykopana wtedy pierwsza ludzka szczątki została znaleziona wraz z zespołem siekier i obrobionych kamieni. W podobnym czasie odkryto kolejne „szczątki wydobyte z warstw trzeciorzędowych, plejstoceniowych, [które] pozwoliły odważniejszym uczonym przesunąć w bardziej odległe czasy powstanie rasy ludzkiej”. Występujący w powieści „człowiek kopalny” niewiele ma jednak wspólnego z tym, co dziś wiemy na temat pierwszych gatunków *Homo*. Na ilustracji Édouarda Riou szczątki człowieka fizjonomią przypominają współczesnych ludzi poza „obfitym owłosieniem i paznokciami u rąk i nóg przerażającej wielkości”. Ten dziwaczny opis oddaje to, jak wyobrażano sobie kopalny gatunek ludzki, który — jak na rycinie francuskiego rysownika — w niczym nie przypominał małp człekokształtnych, choć teoria ewolucji Karola Darwina



(O powstawaniu gatunków z 1859 roku) została już opublikowana i była znana w całej Europie. Poruszony tym podziemnym odkryciem profesor Lidenbrock rozpoczyna swój wykład, w którym mówi o tym, że osobliwe znalezisko należy niezaprzeczalnie do „rasy kaukaskiej. Jest to rasa biała, nasza!”. Opisuje także wygląd zewnętrzny odkrytej istoty, dowodząc odrębności jej pochodzenia: „Czaszka tego człowieka kopalnego ma regularny, jajowaty kształt bez wystających kości policzkowych czy wysuniętej szczęki”.

Wyrażony w ten sposób pogląd o odrębności gatunku ludzkiego od świata zwierząt i wyraźne zaakcentowanie wyższości ze względu na przynależność etniczną trafnie przedstawia powszechne dziewiętnastowieczne twierdzenia. Oprócz tego, że przodek ludzki jest biały, jest także mężczyzną. Podobnie można spojrzeć na samych bohaterów książki. Jedyne kobiece postaci w powieści to Marta — służąca prowadząca domostwo Lidenbrocków, oraz Grauben — narzeczona Aksela. Żadna z nich nie wyrusza w podróż z odważnymi odkrywcami, obie pozostają w domu, wyczekując ich powrotu.

(21)

Kuba Bąkowski, *Spitting to Abstraction*, 2012, instalacja multimedialna, fotografia na sklejkę, mikrokontroler/oprogramowanie, wzmacniacz audio, sklejkę, plexi, LED, plik dźwiękowy mp3

Instalacja odnosi się do wyobrażeń i obrazów dotyczących początków ludzkiego gatunku, zakodowanych w kulturze wizualnej. Praca ta rozpięta jest między hiperrealistycznym przedstawieniem pary *Homo ergaster* (wymarłego gatunku ssaka naczelnego z rodzaju człowiekowatych) z dioramy z hali początków człowieka w Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku a malowidłami z jaskiń takich jak Pech Merle. Naskalne kompozycje z francuskiej groty powstawały przez rozpylanie barwnika trzymanego w ustach. Charakterystycznym motywem jest odbita ludzka dłoń, wokół której rozpylony został barwnik.

Tytułowe plucie do abstrakcji to próba nadania tej technice malarskiej dodatkowego znaczenia,

zauważenie prawdopodobnie pierwszego nieprzedstawiającego sposobu malowania. Zwrócona zostaje tutaj uwaga na język, którego graficzny zapis niewątpliwie związany jest z narządem mowy. Dźwięk plucia dobiegający z głośników z jednej strony mówi o audiosferze, w której pierwszy język musiał się kształtować, z drugiej zaś strony nadaje pracy humorystyczny akcent, rozbijając tym samym naturalistyczną, ale zatrzymaną w bezruchu (podobnie jak w dioramie) wizję gatunków z rodzaju *Homo*. *Homo ergaster*, którego wizerunku użył Kuba Bąkowski, z pewnością wytwarzał proste narzędzia, takie jak pięściaki. Odnalezienie człowieka kopalnego w *Podróży do wnętrza Ziemi* staje się pretekstem dla Verne'a do przytoczenia najnowszych i szeroko dyskutowanych wówczas odkryć paleoantropologicznych. Narrator książki tłumaczy: „Na krótko przed naszym wyjazdem miało miejsce niezwykle doniosłe wydarzenie w dziedzinie paleontologii. Dwudziestego ósmego marca 1863 roku robotnicy kopiący pod kierunkiem pana Bouchera de Perthesa w kamieniołomach Abbeville w departamencie Somme we Francji znaleźli czternaście stóp pod ziemią ludzką czaszkę. Był to pierwszy tego rodzaju szczątek kopalny wydobyty na światło dzienne. Obok niego znajdowały się kamienne siekiery i obrobione kamienie”. Dalej francuski pisarz przytacza zaciekle spór naukowców z Anglii i Francji o możliwość występowania człowieka równocześnie ze zwierzętami, w którym ostatecznego dowodu dostarczyły narzędzia często wykonane ze szczątków zwierzęcych.

(22)

Maria Gostylla-Pachucka, *Jeleń z porożem*, z cyklu *Lascaux*, 2007, gobelin

(23)

Maria Gostylla-Pachucka, *Nosorożce*, z cyklu *Lascaux*, 2012, gobelin

(24)

Maria Gostylla-Pachucka, *Zwierzęta z Lascaux*, z cyklu *Lascaux*, 2006, gobelin

Artystka ukończyła malarstwo w pracowni profesora Eugeniusza Gepperta w 1960 roku w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu (wówczas Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych). W tkanych pracach łączy kilka rodzajów splotów (gobelinowy, dywanowy, sumak), a niektóre elementy przypominają powrozy. Najczęściej pojawiającym się wątkiem w jej twórczości są malowidła naskalne z francuskiej jaskini Lascaux. Artystka sięga po sztukę pradziejów, a konkretnie pierwsze malarstwo naskalne, które weszło na trwałe do kanonu historii sztuki, by następnie przenieść je na bardziej skomplikowane, choć zakorzenione w tradycyjnych rzemiosłach medium tkaniny, które w tej dziedzinie nie ma ugruntowanej

pozycji w sztukach wizualnych, bardziej traktowane jako wyłącznie rzemiosło lub dizjan. Nietypowy wybór tematu na dokonanie swoistego powtórzenia stawia, jak się wydaje, pytania nie tylko o artystyczne i duchowe potrzeby pierwszych ludzi. Przywołuje powidok gatunkowej przeszłości, o której obecnie prawie nic nie wiemy.

W malarstwie jaskiniowym bardzo rzadko pojawiają się przedstawienia ludzi, to zwierzęta są głównym tematem i polem zainteresowania. Ludzkie sylwetki wprowadzono w celu zarysowania kontekstu łowów, polowania i magicznych aspektów z nimi związanych. W malowidłach ze słynnej groty Lascaux można odnaleźć tylko jedno przedstawienie człowieka.

W 1864 roku, kiedy ukazała się *Podróż do wnętrza Ziemi* Verne'a, nie istniała jeszcze świadomość sztuki naskalnej. Dopiero w 1879 roku odkryto jaskinię Altamira w południowej Hiszpanii. W książce opisana została jednak scena, która przychodzi na myśl te dzieła. Aksel i profesor Lidenbrock są świadkami dziwnego zdarzenia, które nie wiadomo, czy dzieje się naprawdę, czy może jest tylko wizją produkowaną przez umysł — rozbudzony odnalezieniem szczątków człowieka kopalnego. W widzeniu tym bohaterowie obserwują stado mastodontów żerujących pod drzewami, które dogląda „olbrzym zdolny rozkazywać tym bestiom. Wywiłaj trzymany w ręku konarem godnym przedpotopowego pasterza”. Wprowadzenie w narrację na temat pierwszych ludzi postaci giganta można odczytać jako poparcie przez Verne'a tezy w dziewiętnastowiecznym sporze naukowców dotyczącym równoczesnego funkcjonowania ludzi i zwierząt. Zastanawiające jest jednak, że w tej wizji pierwotny monstrialny człowiek nazwany jest pasterzem, nie zaś myśliwym.

(25)

Agnieszka Brzeżańska, *Bez tytułu*, 2015, ceramika

(26)

Agnieszka Brzeżańska, *Wężoplace*, 2017, glina szklwiona

(27)

Agnieszka Brzeżańska, *Nawia*, 2015, glina na papierze

Artystka w twórczości wiele miejsca poświęca relacjom ze światem przyrody, podważa zdystansowany model oddzielający kulturę od natury i akcentuje znaczenie Ziemi w budowaniu relacji z przyrodą. Proponowana optyka opiera się na głębokim poczuciu, że otwarta postawa, pozwalająca wyjść z samoizolacji, sytuuje człowieka w polu wzajemnego oddziaływania z innymi organizmami. Używana przez artystkę glina ma duże znaczenie symboliczne jako materia płodna, żywa, witalna i wewnętrzna.

Ceramiczne prace odwołują się do matriarchalnych kultów pierwotnych, dla których Ziemia była pramatką, dawczynią życia, Matką Ziemią, Wielką Macierzą. Artystka, tworząc naczynia z piersiami, akcentuje „noszącą” i „wypełniającą” rolę tego, co kobiece, w dawnych wierzeniach. Rysunek gliną na papierze odwołuje się do słowiańskiej mitologii. Tytułowa *Nawia* to słowiańskie określenie zmarłej duszy, ale także zaświaty położone głęboko pod ziemią. Prace Agnieszki Brzeżańskiej akcentują cyrkularny obieg Ziemi, w której wszystko ma swój początek i koniec. „Jest taka koncepcja, że cała Ziemia jest wielką biblioteką — biblioteką DNA. W naturze jest dużo informacji, każda część żywej materii zawiera w sobie dużo więcej informacji niż cokolwiek wytworzonego przez człowieka” — mówi artystka.

Jak łatwo się domyślić, w powieści Juliusza Verne’a bohaterowie nie odnajdują ceramicznych naczyń, które mogłyby mówić o pierwszych śladach technologii, jaką było wypalanie gliny. Nie znajdują pozostałości po pierwotnych wierzeniach matriarchalnych. Trudno sobie nawet wyobrazić taki scenariusz, biorąc pod uwagę brak pierwszoplanowych bohaterów. Prace Agnieszki Brzeżańskiej wprowadzają tym samym nie tylko inną wizję pierwszych ludzi, w której ważną rolę odgrywają kobiety, ale także inne spojrzenie na archeologiczne znaleziska, często prezentowane w muzeach jako wyabstrahowane ze swojego otoczenia.

(28)

Stach Szumski, *Harvester Harakiri* (Szkieletron), 2021, drewno, masa papierowa

Artysta do swojej pracy wykorzystał gałęzie pochodzące z obszaru rębni całkowitej (teren w lesie użytkowym, w którym wszystkie drzewa usuwane są całkowicie i jednorazowo), prowadzonej przez Lasy Państwowe na terenie Nadleśnictwa Szklarska Poręba. Z patyków buduje tron, słusznie kojarzący się z władzą, który symbolizuje dorabianie się majątku na śmiercionośnej dla roślin i zwierząt nieskrępowanej wycince lasów publicznych. Stach Szumski, mieszkając w Karkonoszach, obserwuje ten ciągły proceder z bliskiej perspektywy.

Tytułowy *harvester* oznacza żniwiarza, a *harakiri* to rytualne japońskie samobójstwo. Gra tych słów odnosi się nie tylko do morderczej praktyki, w pierwszym rzędzie niszczącej ekosystem lasu z całym jego życiem biologicznym, ale odwołuje się także do konsekwencji tych działań, które będą zabójcze, choć chciałoby się powiedzieć: samobójcze dla nas wszystkich. Artysta często używa form podobnych do prehistorycznych, rozwijając swoje zainteresowanie przeszłą i przyszłą ewolucją symboli jako śladów przed cywilizacją i po cywilizacji. W wypadku *Szkieletrona* totemiczna estetyka wizualizuje

proste zjawisko — antropocentryczny zysk, który bierze pod uwagę tylko ludzkie korzyści.

(29)

Insane Temple (Stach Szumski i Nestor Piexito Aballe), *Galicyski program analogowego skanowania petroglifów*, skala 1:1, 2023, druki na tkaninie

Jednym z filarów działań grupy Insane Temple jest dokumentacja dorobku petroglifowego obszaru hiszpańskiej Galicji przez tworzenie frotażowych (analogowych) skanów wykonanych węglem na papierze. Galicyjskie ryty naskalne pochodzą z epoki neolitu. Niewiele wiadomo o kulturze, która ją wytworzyła, jedynymi śladami są koncentryczne kompozycje wyciosane w granitowych skałach typu ostaniec, formacji charakterystycznych dla Galicji, które powstały w wyniku procesów wietrzenia i erozji. Według lokalnych interpretacji cyrkularne motywy związane są z układami gwiazd. Oprócz okręgów występują także inne niezidentyfikowane antropomorficzne kształty.

Sięganie do twórczości neolitycznej to akcentowanie okresu pradziejowego, w którym, jak twierdzą niektórzy badacze, rozpoczyna się antropocen. Rewolucja neolityczna polegała na przejściu z gospodarki łowiecko-zbierackiej do produkcji żywności i hodowli. Wówczas dochodziło do pierwszych przekształceń środowiska naturalnego. Jednocześnie okres neolitu stanowił punkt na osi czasu, w którym natura i kultura nie były od siebie oddzielone.

(30)

Kateryna Aliinyk, *Ukraińska rzeka*, 2022, akryl na płótnie

Ukraińska artystka pracuje głównie jako malarka. W twórczości eksploruje temat wojny i okupacji w Ługańsku przez obrazy i metafory natury oraz nieantropocentryczną optykę. Koncentruje się na krajobrazach silnie przekształconych przez człowieka w wyniku działań zarówno industrialnych, jak i zbrojnych. Obrazowane przez nią pejzaże nie są jednak postrzegane z zewnętrznego dystansu, ale od środka. Wewnętrzne przedstawienia ukazują zbombardowaną i zatrutą glebę, porozrzucane i pocięte drzewa, płataninę korzeni, kałuże i rozlewiska, rozczłonkowane brzegi rzek. Dewastacja dotyczy nie tyle samej przyrody — porzucona przez człowieka, z czasem się odradza — ile skojarzenia dotkniętego wojną kraju ze zranionym ciałem.

Jak mówi artystka: „Jest wiele mniej widocznych przejawów przemocy, problemów, które pozostają nierozwiązane, bo w okupowanym państwie zawsze znajdują się ważniejsze sprawy — działania na froncie czy śmierć cywili. Na początku zaczęłam rysować z wyobraźni różnego

rodzaju korzenie, które przypominały broń czy granaty. Wyobraziłam sobie, że jeśli bomba leży zakopana w gruncie przez osiem lat [tyle trwa konflikt w Ukrainie], to też wypuszcza swoje korzenie. Myślałam również o ludziach, którzy zostali w Ługańsku. Pracują ciężko na swojej prywatnej ziemi, bo to jedyna przestrzeń, nad którą mogą mieć jakąkolwiek kontrolę”.

(31)

Bartek Zalewski, *Dopóki kanarek śpiewa, jesteście bezpieczni*, 2019, instalacja wideo

Instalację tworzą trzy obrazy i trzy znaczenia. Pierwsza, największa projekcja ukazuje ciągnące się podziemne korytarze górnicze. Kamera podąża powoli w głąb kopalnianych chodników, które zdają się nie kończyć. Ruch ten przywodzi na myśl sondę, która zanurza się w pozbawioną już życia otchłań. Być może miejsca te są opustoszałe po katastrofie. Ukazana tutaj została cała typologia tuneli — od przypominających jaskinie z widocznymi grudami węgla i kapiącymi kroplami wody po składające się z centrycznie ułożonych łuków z żyłami instalacji porzeczonych rur i płatanin kabli. Bezludne czeluści zestawiono z rozświetlonym obrazem kanarka, drobnego i żwawego ptaszka.

To właśnie jemu poświęcony jest tytuł pracy, który odwołuje się do obecności tych niewielkich stworzeń w trudnych warunkach wydobywczych. Kanarki stosowane jako żywe bioindykatory zmieniały swoje zachowanie, gdy wzrastało stężenie metanu. Choć współcześnie jest to uważane za mit, to jeszcze w XX wieku w Anglii klatki z nimi trzymano powszechnie pod ziemią. Wbrew jednak tytułowi ptaki nie śpiewały w podziemiach — trudno wyobrazić sobie gwizdającego w ciemności kanarka. Podobno probierzem rosnącego stężenia metanu było stroszenie piór i senność. W kadrach Bartka Zalewskiego ptaszek drży, zbliżenie pokazuje jego delikatne pióra, wreszcie spoglądamy w małe ruchliwe oko zwierzęcia.

W trzecim kanale możemy zobaczyć strajki aktywistów i aktywistek z ruchu Ende Gelände, którzy blokują jedną z niemieckich kopalń w okolicach Lipska. Pierwsze sceny to księżycowy, bezkresny krajobraz hałd odkrywkowych z całą inżynierią skomplikowanych maszyn. Patrzymy na pomarańczowe światło wschodzącego słońca, piaszczyste wydmy i niebieskie niebo, które stanowią scenerię blokady, szarpaniny z policją, skandowania hasła, dodając tym scenom romantyczności.

Można się zastanawiać, jakie są wzajemne relacje poszczególnych części instalacji wideo. Czy ziejąca pustką otchłań to przyszłość po zaprzestaniu wydobywania, czy ciągle rozrastająca się wynaturzona teraźniejszość, w której kopalnie nigdy nie upadną? Usytuowanie w centralnym polu kanarka to gest nadania

mu podmiotowości, z uszanowaniem jego wrażliwości — gatunkowych cech, które objawiają się w elementach anatomicznych i biologicznych. W tym kontekście tytuł pracy możemy rozumieć jako przestrożę, dotyczącą bynajmniej nie stężenia niebezpiecznego dla życia gazu, ale raczej miejsca pozaludzkiego życia na Ziemi. Dopóki inne gatunki będą miały szansę być szczęśliwe, jesteśmy jeszcze bezpieczni.

(32)

Piotr Blajerski, *Podróż do centrum genezy życia: krótka opowieść o Gertrudzie*, 2023, film *found footage*, czas trwania: 29'24"

Film bazuje na hollywoodzkiej produkcji z 1959 roku w reżyserii Henry'ego Levina, będącej luźną adaptacją powieści Juliusza Verne'a. Choć od literackiego pierwowzoru dzieli ją dziewięćdziesiąt pięć lat, to oba dzieła łączy nowoczesny montaż atrakcji. Film Levina to powierzchownie zarysowana fabuła oparta głównie na efektach specjalnych, które obejmują rozbudowany fotomontaż i scenografię. Film sprawia wrażenie kręconego w całości w studio filmowym. Swoją konstrukcją przypomina dziewiętnastowieczną panoramę, w której budowana jest głębia za pomocą trójwymiarowych elementów znajdujących się najbliżej odbiorcy. Z kolei tło stanowi płaski pejzaż — sceneria za plecami głównych aktorów.

W amerykańskiej produkcji filmowej, jak i u Verne'a, nie odnajdziemy pogłębionych, psychologicznie rozbudowanych charakterów ani dramatyzmu. Dodane zostają także dwie niepojawiające się w książce bohaterki. Są to Carla Göteborg — wdowa po otrutym rywalu Lidenbrocka, i Gertruda — kaczką, ukochaną pupilką przewodnika Hansa. Wprowadzenie obu ma na celu ożywienie i umilenie akcji. Postać Carli buduje napięcie: choć początkowo profesor przeciwny jest jej obecności w trakcie wyprawy, z czasem zaczyna rodzić się między dwójgim uczucie. Zakończenie to oczywiście *happy end*, romans kończy się ślubem. Obecność Gertrudy wnosi akcent humorystyczny. Kaczka rozbraja widzów swoim beztroskim usposobieniem, pozorną tylko pokracznością i nieadekwatnością swojej obecności w ziemskich czeluściach. Choć bez wątplenia Hans jest bardzo do niej przywiązany, to łatwo przychodzi mu pogodzić się z jej zabójstwem, którego dokonuje wygłodniały szwarczarakter. W filmie Gertruda zaczyna jako pocieszna maskotka, a kończy jako obiad.

To właśnie tej bohaterce swój film dedykuje Piotr Blajerski. W pierwszych scenach kaczką staje się przewodniczką zagubionych śmiałków. Pokazuje im właściwą drogę, znosząc wszystkie trudności i niedogodności wyprawy bez szwanku. Na końcu jednak zostaje zabita, a wyprawa prawdopodobnie nie kończy się pomyślnie dla bohaterów. Cała sekwencja ludzkich zachowań

i poczynań wydaje się bezsensowna, wręcz absurdalna. Odarte z dialogów i filmowej chronologii sceny, takie jak choćby dotarcie do pola magnetycznego wyrwijącego Carli z palca obrączkę, a Hansowi zęba ze szczęki, potęgują niedorzeczność tych pozornie przemyślanych działań.

Wyczyszczony z dialogów film z niemymi postaciami kręcącymi się po ziemskich czeluściach można odczytać jako paralelę z cywilizacją. Pozornie celowe ruchy prowadzą donikąd, a zakończenie możemy odczytać jako ponury, choć zasłużony koniec. Filmowi towarzyszy specjalnie skomponowana przez Blajerskiego, trzymająca w napięciu ścieżka dźwiękowa. Przywodzi na myśl odgłosy głębin, niebezpieczne ruchy tektoniczne podziemi, prowadzone jakby nieco obok obrazu, ale narastające w kluczowych momentach i dodające im niepokoju. Wydaje się bliżej tego, co kosmiczne, i podobnie do rozciągającego i zagęszczającego się rytmu montażu wzmacnia wrażenie innej niż antropocentryczna perspektywy. Tak zarysowana wizja mogłaby być jednocześnie próbą spoglądania oczami Gertrudy, jak i uchwycenia tego, co leży u źródła życia.

HERITO

SZUM



Wrocław miasto spotkań

ARTYŚCI I ARTYSTKI:

Kateryna Aliinyk, Kuba Bąkowski, Piotr Blajerski, Agnieszka Brzeżańska, Lia Dostlieva, Maria Gostylla-Pachucka, Nicolas Gropierre, Agnieszka Kalinowska, Michał Łuczak, Patrycja Orzechowska, Laura Paweła, Michał Smandek, Łukasz Surowiec, Marta Szulc, Stach Szumski & Nestor Peixoto Aballe (Insane Temple), Bartosz Zalewski

KURATORKA:

Joanna Kobyłt

PRODUKCJA:

Karolina Jaworska, Patrycja Ścisłowska

PROMOCJA:

Żaneta Wańczyk

IDENTYFIKACJA WIZUALNA:

Patrycja Orzechowska

ARANŻACJA WYSTAWY:

Patrycja Orzechowska

MONTAŻ:

Tomasz Koczoń, Michał Perucki, Marcin Pecyna, Maciej Mituś, Aleksandra Kochan

REDAKCJA I KOREKTA:

Beata Bartecka, Marcin Grabski (mesem.pl)

TŁUMACZENIA:

Alicja Grabarczyk, Olga Bednarczuk

ORGANIZATOR:

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

PATRONI MEDIALNI:

TOK FM, Szum, Herito

