

## Katarzyna Różniak-Szabelska

### Duby smalone

#### Martina, Agnieszka i Anna

**Anna Hulačová**, rzeźbiarka, urodziła się w 1984 roku w Czechosłowacji. Dorastała w Kasejovicach koło Blatnej, spędzając czas w znajdującej się na ziemi jej dziadka cegielni lub pracując wraz z rodzeństwem w polu. **Agnieszka Polska**, twórczyni prac wideo, przyszła na świat rok później w Lublinie. Jej rodzina z obu stron pochodzi z lubelskiej wsi, jednak we wczesnym PRL dziadek i babcie artystki wykorzystały oferowaną przez państwo szansę na zdobycie wykształcenia i awans społeczny. W podobnym czasie w Czechosłowacji rodzina Anny przeżywała brutalny, realizowany na wzór sowiecki proces kolektywizacji wsi, a babcia męża **Martiny Smutnej** (malarki urodzonej w Czechosłowacji w roku 1989) postanowiła wstąpić do lokalnej Rolniczej Spółdzielni Produkcyjnej (JZD) – jednej z nowych form organizacji pracy na roli. Martina, Agnieszka i Anna współtworzą pierwszą część wystawy, czerpiąc ze splecionych z losami swoich rodzin historii modernizacji, uprzemysłowienia i elektryfikacji wsi czy awansu klasowego i emancypacji wiejskich kobiet.

#### Część pierwsza

*Jadalne, Piękne i Nieujarzmione* wydają się przechadzać po monumentalnej postindustrialnej hali. Jadalna to pszenica wyemancypowana spod imperatywu użyteczności i reżimu uprawy przemysłowej. Jak pozostałe z trzech monstrualnych postaci sunie ona po posadzce dzięki płasko rozchodzącym się korzeniom. Porośnięty kolcami Nieujarzmiony tylko trochę ustępuje jej wzrostem. Został tak nazwany na cześć ostu, który prowadząc partyzancki żywot na obrzeżach pól, nigdy nie dopuścił do tego, by stać się ludzkim zasobem. Z kolei Piękny nosi imię nawiązujące do żonkila, pełniącego w ludzkich ogrodach rolę ozdoby. Z założonymi za plecy zielonymi pędami spokojnie przygląda się usytuowanym poniżej obiektom. We troje, górując nad ludzkimi głowami, przypominają pasterzy lub ogrodników doglądających tego, co znajduje się pomiędzy nimi. Przywodzą na myśl rezultat apokaliptycznej mutacji albo przedstawicieli obcej cywilizacji wprowadzającej na Ziemi nowy, oparty na innym systemie wartości porządek. Jak Oankali – pozaziemskie istoty opisane pod koniec lat 80. w trylogii science fiction Octavii Butler *Xenogenesis*.

Znajdujące się pomiędzy nimi betonowe obiekty mogłyby być porzuconymi na polu silnikami – częściami ciągników lub kombajnów – ale w ich kształcie jest coś niecodziennego. Obłe organiczne formy sugerują, że *wyrosły* raczej, niż zostały zbudowane. Przypominają w tym wytwory biotechnologii, jaką operowali bohaterowie powieści Butler. Oankali używali żywej materii tak, jak ludzie używają maszyn, nie rozdzielając ekologii i technologii. Ich statki kosmiczne były żywymi, rosnącymi organizmami, z „układem krążenia” karmiącym znajdujące się na nich istoty i przetwarzającym wszelkie odpady. Kiedy przyjrzymy się „maszynom” z bliska, zauważymy, że i one goszczą w swoich betonowych ciałach różne formy życia: jaja, nasiona i kłosa. Przez otwory w litej strukturze rzeźb wydostają się, wykonane z kontrastującej z betonem ceramiki, organiczne „płyny” i różnego rodzaju czułki lub wypustki. Wreszcie schronienie znajdują tam małe antropomorficzne osty, kłosa pszenicy i żonkile – miniaturowe postaci górujących nad całą kompozycją.

*Xenogenesis* Butler opowiada o nadejściu nowej, postludzkiej ery, w której ludzie, aby przetrwać, współewoluują z istotami pozaziemskimi. Można by pomyśleć, że *Jadalne, Piękne i*

*Nieujarzmione* to wizja efektu takiej mutacji – stanowiącej nadzieję na postludzką przyszłość, w której mamy szansę uczyć się niehierarchicznych sposobów bycia w świecie. Przyszłość zacierająca granice nie tylko pomiędzy technologią i organicznością, ale pomiędzy ludzkim i nie-ludzkim.

Jednak futurystyczna wizja **Anny Hulačovej** wyrasta z historii, realności i krajobrazu czechosłowackiej, a później czeskiej prowincji. Punktem wyjścia jest tu powiązany z przymusową kolektywizacją proces uprzemysłowienia rolnictwa po II wojnie światowej, przeprowadzany na wzór sowiecki (w różnym zakresie również w innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej) – i idący w parze z wielkim planem Stalina na rzecz transformacji natury. Indywidualne uprawy łączono wówczas w wielkie gospodarstwa rolne oparte na monokulturach, intensywnym stosowaniu sztucznych nawozów, pestycydów i ciężkiego sprzętu napędzanego ropą naftową. Celem było zwiększenie wydajności i produktywności, a konsekwencjami – degradacja i erozja gleby oraz zanieczyszczenie powietrza. Po aksamitnej rewolucji (1989) czechosłowackie gospodarstwa państwowe w zostały w całości sprywatyzowane i stały się częścią globalnych łańcuchów produkcji żywności, opartych na logice zysku i dalszej eksploatacji środowiska naturalnego.

Hulačová sięga do swojej trudnej historii rodzinnej, patrząc na nią z perspektywy współczesnej katastrofy ekologicznej. Łączy nawiązania do sztuki socrealistycznej i socmodernistycznej, entuzjastycznie odnoszącej się do modernizacji, z motywami surrealistycznymi, które z kolei wchodzą w dyskusję z narracjami racjonalnymi i technoentuzjastycznymi. Betonowy relief – ostatni z elementów instalacji – przedstawia pole, do którego zbliżają się trzy rozpylające chemikalia maszyny. Z lewej strony znajdują się przedstawione tyłem do odbiorcy, jakby zrosnięte głowami długowłose postaci, odnoszące się być może do kwestii kolektywizacji wsi i emancypacji wiejskich kobiet. Po przeciwnej stronie równe bruzdy zaoranej ziemi splatają się w dziewczęcy warkocz, po który sięga zakończona pazurami zwierzęca ręka. To jakby nawiązanie do bardziej zrównoważonych, przednowoczesnych metod uprawy ziemi i odmiennych relacji z innymi gatunkami. Ten krajobraz od świata z *Xenogenesis* odróżnia jeszcze jeden istotny fakt – brak w nim przedstawień kosmitów. Na betonowym reliefie znajdziemy wprawdzie przypominającą przedstawienia kosmitów ceramiczną pszczołę i narysowane ołówkiem tańczące w kręgu zboże, ale hybrydyczni bohaterowie złożeni są wyłącznie z elementów maszyn rolniczych, ludzi, owadów i roślin występujących na znanej artystce wsi. Znajdujemy się raczej wewnątrz fantazji na temat przyszłej ewolucji tego, co znajome, niż wyobrażonej wizyty istot pozaziemskich.

Kim w tym świecie są kobiety przedstawione obok, na malarskich portretach **Martiny Smutnej**? Być może to matronki i przodkinie przyszłego hybrydycznego rodu, opowiadające potomkom historii o przeszłości. Emancypację nie-ludzkich istot w rolniczym krajobrazie poprzedzać musiała emancypacja wiejskich kobiet z patriarchalnych struktur społecznych. Historia modernizacji wsi, brutalna wobec natury i dużej części chłopów, wiązała się przecież także z podważeniem tradycyjnych stosunków między kobietami i mężczyznami czy poszerzeniem możliwości zawodowych wiejskich kobiet. W Czechosłowacji jedną z nich była babcia męża Martiny Smutnej. Uznając ten emancypacyjny aspekt procesu modernizacji wsi i historii własnej rodziny, artystka podejmuje próbę odzyskania socrealistycznych przedstawień wspierających nowy porządek społeczny. Malarstwo socrealistyczne

odwracało patriarchalne konwencje obrazowania, jednak realizując ogólnie określoną politykę kulturalną, traciło możliwość przedstawiania autentycznych doświadczeń emancypacji i awansu społecznego naszych babć. Być może dlatego na czerpiących z socrealistycznej estetyki wielkoformatowych płótnach z 2018 roku, **Woman with Hay** (*Kobieta ze snopem*) oraz **Woman with Spade** (*Kobieta z łopatą*), artystka postanowiła pozbawić postaci rysów twarzy. Wracając do tych samych motywów w ramach wystawy *Duby smalone*, Smutna podjęła inną decyzję.

Nowe prace to mniejsze, wykonane pastelami portrety kobiet o zmęczonych oczach i zaciśniętych wargach, ukazane na tle wzbijających kłęby kurzu traktorów (**Harvest 1, Harvest 2 – Żniwa 1, Żniwa 2**). Postaci zdają się ucieleśniać trudną, naznaczoną ciężką fizyczną pracą drogę do awansu społecznego naszych pochodzących ze wsi babć. Przeciwwagę dla tych trudności stanowią obrazy wzajemnego wsparcia udzielanego sobie przez wiejskie społeczności kobiece (**Break – Przerwa**). Scena przedstawiająca osoby zebrane wokół wielkiego koła ciągnika mogłaby znaleźć się na plakacie propagującym oficjalną organizację dziewcząt wiejskich. Nie należy bowiem zapominać, że oferując kobietom możliwość awansu, państwa realnego socjalizmu oczekiwały od nich zaangażowania w procesy uprzemysłowienia rolnictwa. Na ostatnim obrazie (**Love Story**) koło traktora zastępuje głowę jednej z postaci. Być może to już hybrydyczna istota z przyszłości, w której ostatecznie zatarte zostały granice między ludźmi, naturą i technologią.

Ich zacieranie jest też jednym z motywów pracy wideo **Agnieszki Polskiej. Plan Tysiącletni** nawiązuje do historii elektryfikacji obszarów wiejskich w Polsce zaraz po drugiej wojnie światowej. Elektryczność została przedstawiona jako fascynująca siła natury, spleciona z ludzkimi historiami. W wykreowanym przez artystkę świecie ogniki unoszą się nad głowami ludzkich bohaterów i zwierząt, sugerując koegzystencję ludzi, natury i sieci energetycznej jako całości – jednej struktury nierozróżniającej tego, co sztuczne, od tego, co naturalne. Jak pisał Jakub Majmurek, „elektryfikacja nie jest w wideo Polskiej aktem podboju natury – raczej »podpięcia« się do tworzonych przez nią przepływów energii”. Elektryczność stanowi tu rodzaj magii. Natalia Sielewicz określa taki gatunek twórczości mianem socrealizmu magicznego, a Majmurek zauważa, że może „każda naprawdę radykalna rewolucja technologiczna jest w jakimś sensie nadrealna, znosząc na chwilę granicę między magią a techniką, jawą a snem, marzeniami i rzeczywistością”. Nie bez powodu wracamy do niej dzisiaj, poszukując innych sposobów budowania relacji ze światem natury i technologii.

Ludscy bohaterowie funkcjonujący w tej skomplikowanej strukturze mają jednak ponownie realną, bliską artystce genealogię. Znajdują się w lesie na Lubelszczyźnie. Historia dzieje się równolegle na dwóch ekranach, przedstawiając perspektywę dwóch par bohaterów. Inżynier i inżynierka planują elektryfikację Stasin, weryfikując w terenie centralne plany. Ona opowiada o swojej rodzinnej wsi, z której wyjechała, otrzymując możliwość awansu społecznego. Tak samo jak babcia Agnieszki Polskiej, ma na imię Wiktoria. Druga para bohaterów to partyzanci antykomunistycznego podziemia. Jedni i drudzy wyobrażają sobie nadchodzącą rewolucję technologiczną, a ich marzenia wydają się pełne zarówno nadziei, jak i lęku przed nowym światem, który *nigdy już nie zgaśnie*.

PRACE W CZĘŚCI PIERWSZEJ:

**Anna Hulačová, *Jedlý, Krásný, Nezkrotný | Edible, Beautiful, Untamed*, 2022**

instalacja z 7 elementów: 3 rzeźby z betonu i ceramiki, 125 × 80 × 103; 145 × 75 × 122; 150 × 75 × 132 cm; 3 rzeźby z drewna, metalu i masy hydroizolacyjnej z piaskiem, 244 × 110 × 120; 238 × 100 × 130; 260 × 100 × 130 cm; relief (beton, ceramika szkliona, rysunek grafitem na blasze, lakierowany), 100 × 150 × 15 cm

Dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt kastner w Pradze

**Martina Drozd Smutná, *Woman with Hay*, 2018**

olej na płótnie, 145 × 115 cm

**Martina Drozd Smutná, *Woman with Spade*, 2018**

olej na płótnie, 145 × 115 cm

**Martina Drozd Smutná, *Harvest 1*, 2023**

pastele na papierze, 32 × 25 cm

**Martina Drozd Smutná, *Harvest 2*, 2023**

pastele na papierze, 32 × 25 cm

**Martina Drozd Smutná, *Break*, 2023**

pastele na papierze, 32 × 25 cm

**Martina Drozd Smutná, *Love Story*, 2023**

olej na płótnie, 50 × 40 cm

**Agnieszka Polska, *Plan Tysiącletni*, 2021**

wideo dwukanałowe, 28'

*Kolekcja II* Galerii Arsenał w Białymstoku. Praca zakupiona przez Galerię Arsenał w 2021 r.

Zrealizowano ze środków budżetu Miasta Białegostoku

\*\*\*

**Iza, Karol i Kasia**

**Iza Tarasewicz** pochodzi z Podlasia. Urodziła się w roku 1981 i wychowała we wsi Kolonia Koplany pod Białymstokiem. Podobnie jak Anna Hulačová, w dzieciństwie dużo czasu spędzała w mieszczącej się we wsi cegielni, a mieszkała w wielopokoleniowym domu z niewielkim gospodarstwem. Została rzeźbiarką. **Karol Palczak**, malarz urodzony w 1987 roku, pochodzi ze wsi Krzywca na Podkarpaciu. Oboje po studiach wrócili do swoich rodzinnych miejscowości, w których żyją i tworzą. W pracach prezentowanych w drugiej części wystawy cofają się w odległą przeszłość, dociekają historii swoich przodków kilka pokoleń wstecz, nawiązują do ludowych zwyczajów oraz przyglądają historiom modernizacji i przyspieszonego rozwoju technologicznego z perspektywy miejsc, w których żyją. Ich pracom towarzyszy działanie **Kasi Hertz** – mieszkającej w Białowieży artystki, której rodzina pochodzi z Lidy na terenie dzisiejszej Białorusi. Realizowany we współpracy z osobami z Białegostoku performans czerpie inspiracje z lokalnych rytuałów.

**Część druga**

Przestrzeń wypełniają monumentalne i jednocześnie misterne instalacje rzeźbiarskie. Ich motywem przewodnim są dłonie – dziesiątki, setki dłoni. Wykonane ze stali i mosiądzu, nawiązują do form maszyn rolniczych takich jak zgrabiarki. Przypominają też o czasach sprzed modernizacji wsi – o niezmechanizowanym świecie, w którym wszystko robiono własnoręcznie. Do kogo należały te ręce? W 1832 roku hrabia Zygmunt Krasiński mówił: „nasi chłopcy to maszyny”. Ludzkie maszyny, te „oddychające narzędzia”, nie mogły odmówić pracy. „Służyć trzeba było całą osobą”. Jak pisze Kacper Pobłocki, chociaż „ten, kto chciał zademonstrować, że jest wielkim panem, chwalił się – mam tyle i tyle tysięcy dusz [...], to nie o dusze, tylko o ciała chodziło”. A przede wszystkim o ręce.

Drugim elementem splatającym się z motywem dłoni, powtarzającym się i powracającym w kolejnych pracach, jest zboże. Według Pobłockiego „z tego, w jaki sposób produkuje się żywność, bierze się reszta porządku społecznego. Zboże można długo przechowywać, transportować na duże odległości, a okres zbiorów jest wyodrębniony i stosunkowo krótki”. Badacz przekonuje, że wokół takich roślin łatwiej zorganizować całoroczny kierat pracy. „Dawne państwo klasowe sprowadzało się praktycznie do jednej funkcji – wielkiego spichlerza. Zajmowało się redystrybucją żywności uprawianej przez zniewoloną ludność osiadłą: zabieraniu jednym, dawaniu drugim”. Zboże w rzeźbiarskich instalacjach **Izy Tarasewicz** jest jeszcze zielone. Artystka dopiero zebrała je w Koplanach, swojej rodzinnej wsi, w której przez trzysta lat mieścił się folwark. Jest wyrwane z korzeniami – jak mówi artystka, *wykorzenione* – bo takie są współczesne przemysłowe uprawy, na których próżno szukać lokalnych gatunków.

Centralne miejsce w tej części wystawy zajmuje instalacja przedstawiająca stary wóz drabiniasty wypełniony „kilkoma pokoleniami” dłoni, które próbują piąć się jedne po drugich. Jakby starały się dosięgnąć wznoszącego się nad nimi satelity – „nowego świata zasilanego panelami słonecznymi”. Przedstawienia dłoni przyjmują tu najbardziej sugestywną formę, przypominając pełzające części ciał żywych trupów. Ludowe upiory stają się metaforą pozbawionych godnego życia pańszczyźniaków. Zgodnie z intencją artystki praca ***Ruins and Promises*** to również odniesienie do współczesnych megalomańskich prób podboju kosmosu przez miliarderów, widzianych z perspektywy mieszkanki podlaskiej wsi. Wskazuje na ciągłość opartego na wyzysku systemu organizacji ludzkiej pracy.

Po drugiej stronie hali trzy małe obrazy olejne przedstawiają hiperrealistycznie tę samą żarówkę, zwisającą z sufitu pomieszczenia gospodarczego w Krzywczy. Efekt wielkiej rewolucji technologicznej, o której marzyli bohaterowie filmu *Polskiej*. Z sufitu płatami odpada tynk, a żarówka wydaje się ledwo rozjaśniać ciemność, podłączona prowizorycznie do gołego kabla. **Karol Palczak** maluje niemal wyłącznie swoją rodzinną wieś. Podkarpacka Krzywcza to dzisiaj jedna z najbiedniejszych gmin wiejskich w Polsce. Obrazy pokazujące najbliższe otoczenie artysty stają się dokumentacją niedokończonej modernizacji peryferii. Wraz z pracą Tarasewicz mogą zwracać uwagę na władzę wynikającą z dostępu do infrastruktury i wykluczenie spowodowane jego brakiem. Podkreślają wagę pytania pojawiającego się w *Planie Tysiącletnim*: „Które grupy społeczne i instytucje kontrolują technologie i narzucają ramy życia zbiorowego?”.

Wspinające się dłonie w centralnej instalacji Tarasewicz korzystają z nieopisanej wcześniej podpory – kilkunastu kos umieszczonych w tylnej części wozu. Kosy, służące w razie potrzeby

jako broń, symbolizują liczne bunty chłopskie. Podobno mieszkający na trudno dostępnych podlaskich bagnach chłopci uchodzili za „pryncypialnych buntowników całej Rzeczypospolitej”. Jednak otwarte bunty zbrojne, jak pisze Pobłocki, stanowiły domenę mężczyzn. Kobiety korzystały ze środków niewymagających konfrontacji. „Najgroźniejszą bronią bezbronych w milczącej wojnie z państwem było podpalenie”. Znamienne, że dziś to artystka sięga po mocne nawiązanie do zbrojnego buntu, a płonące przedmioty są tematem kolejnych obrazów Palczaka. Na dwóch z nich palą się kukły odsyłające do ludowego zwyczaju topienia Marzanny. Na trzecim w ogniu i kłębach dymu stoi wrak auta.

Rytuały charakteryzują się niezmiennością, są powtarzane przez dziesiątki lub setki lat, tracąc czasem pierwotny kontekst. U Palczaka płonącej kukle towarzyszy mężczyzna o imieniu Czesiek. Wiaderko z marketu budowlanego jednoznacznie sytuuje scenę w teraźniejszości. Być może obraz ten jest wyrazem tęsknoty za czasem wyznaczanym przez cykliczność pór roku – kiedy topienie Marzanny miało przywołać wiosnę. Może **Wypalone auto** nadaje temu rytuałowi nowy wymiar. W podobny sposób lokalne obrzędy spletają się ze współczesnością dzięki osobom zaproszonym przez **Kasię Hertz** do wspólnego działania w przestrzeni galerii. Poruszające się między przeszłością a teraźniejszością szeptuchy stają się postaciami z uniwersum internetowych trolli i cyberelfów, starając się za pomocą zwyczajów inspirowanych podlaskimi oddzielić prawdę od fake newsów. Tworząc wspólny poemat, używają lokalnych rytuałów zaklęcia, „odklinając” poetykę internetowego języka.

Do cykliczności czasu oraz rytmu monotonnej, ale wspólnotowej pracy na wsi odnoszą się też **Looped Processions** – trzy zawieszona w przestrzeni kręgi wzorowane na ludowych dekoracjach (tzw. pająkach), ozdobione zbożem i obiektami w formie dłoni. Zamknięta w kręgach cykliczność nawiązuje także do ludowego mazurka i jego transowych powtórzeń. Taneczne ruchy odzwierciedlające rytm pracy stanowiły niegdyś dla zniewolonych chłopów sposób odreagowywania traumy pańszczyźnianego życia i zyskania przestrzeni wolnej ekspresji. Kręgi w interpretacji Tarasewicz stanowią też nadzieję na regeneracyjne moce ziemi, przetrwanie oraz cykliczne odradzanie się życia i kolektywności po przewidywanym upadku współczesnej agroekonomii.

PRACE W CZĘŚCI DRUGIEJ:

**Iza Tarasewicz, *Looped Processions IV*, 2022**

stal oksydowana, mosiądz, pszenica, drut, 3 elementy, każdy 129 × 129 × 10 cm

**Iza Tarasewicz, *Ruins and Promises*, 2022**

stal oksydowana, farba, drut stalowy, 410 × 250 × 295 cm

**Iza Tarasewicz, *Cluster of Contingencies IV*, 2022**

stal, wymiary zmienne; statyw, 15 × 250 × 15 cm

Prace Izy Tarasewicz dzięki uprzejmości artystki oraz Gunia Nowik Gallery

**Karol Palczak, *Świecząca żarówka 1*, 2022**

olej na płycie kompozytowej aluminiowej naklejonej na sklejkę, 12 × 12 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

**Karol Palczak, Świecąca żarówka 2, 2022**

olej na płycie kompozytowej aluminiowej naklejonej na sklejkę, 12,5 × 15,5 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

**Karol Palczak, Żarówka w nocy, 2022**

olej na płycie kompozytowej naklejonej na sklejkę, 13,5 × 15,5 cm

Kolekcja Magdaleny Dębskiej i Łukasza Kosmali

**Karol Palczak, Wypalone auto, 2021**

olej na blasze aluminiowej, 77 × 51 cm

Kolekcja Rafała Milczarka

**Karol Palczak, Płonąca kukła pod drzewem, 2022**

olej na blasze ocynkowanej naklejonej na sklejkę, 89,5 × 52 cm

Kolekcja Simulart

**Karol Palczak, Czesiek i kukła, 2022**

olej na blasze ocynkowanej naklejonej na płytę MDF, 53,3 × 28,3 cm

Kolekcja Wojciecha Bojanowskiego

**Kasia Hertz, Anielskie siostry jasnowidzki, 2023**

działanie performatywne

współpraca: Sara Julia Pons, Michał Łukaszuk

\*\*\*

**Agnieszka i Eglé**

**Agnieszka Brzeżańska** (ur. 1972) wychowywała się w domu swoich dziadków w Mławie, przy ulicy stanowiącej niegdyś oddzielną wieś. Dziadek artystki pracował przy jej elektryfikacji, ale Agnieszka zafascynowana jest obiektami, rytuałami i zapomnianą ludową wiedzą ziemi rodzinnej pochodzącymi z epok poprzedzających okres modernizacji. W ostatniej części wystawy jej prace prezentowane są wraz z pracą wideo litewskiej artystki **Eglé Budvytytė** (ur. 1982), zrealizowaną w Parku Narodowym Mierzei Kurońskiej. Obie artystki poszukują sposobów przekraczania antropocentrycznych hierarchii, innych relacji z ziemią i oferują gościom przestrzenie wypoczynku.

**Część trzecia**

Rozbłyśki słoneczne są wywoływane nagłym wydzieleniem się w atmosferze Słońca ogromnych ilości energii. Jeśli są wystarczająco silne i skierowane w stronę Ziemi, mogą wywoływać awarie sieci energetycznych. Przedstawiający je wielkoformatowy obraz góruje nad kolejną salą wystawy. Wprowadza do niej atmosferę niepokoju, przypominając też – inaczej niż symbolizujący podboje kosmosu satelita Tarasewicz – o naszej zależności od innych planet i miejscu, jakie faktycznie zajmujemy we wszechświecie. Szczególnie że zestawiony jest z maleńką na jego tle kulą ziemską. Obserwacja nieba przypomina ponownie o ruchach ciał niebieskich i wynikającym z nich czasie naturalnym, do którego **Agnieszka Brzeżańska** postuluje powrócić. Już na klatce schodowej mieni się powtarzany przez nią slogan: *Change Your Calendar. Change Your Mind. Change Your Government.*

Będąc częścią instalacji kula ziemską podtrzymywana jest przez jedną z kilku kłębiących się na wąskim kubiku postaci. **Przodki** to ceramiczne figurki o obłych kształtach i wielu rozchodzących się w różne strony, niczym czułki, głowach. Te uśmiechnięte amorficzne istoty stanowią metaforę wspólnej materii, z której składa się wszystko. Odsyłają też do amerykańskiej biologiki Lynn Margulis i jej teorii symbiozy jako siły sprawczej ewolucji. Margulis sprzeciwiała się poglądom na ewolucję zorientowanym na konkurencję, podkreślając znaczenie symbiotycznych lub kooperacyjnych relacji między gatunkami. Brzeżańska szuka też związków ludzi z ziemią wśród archeologicznych znalezisk na terenie współczesnej Polski. W serii **Ziemia rodzinna** tworzy inspirowane nimi wazy i ceramiczne obiekty zdobione kształtami ludzkich piersi i stóp. Mogą one stanowić odniesienie do czasu, w którym ludzie postrzegali się jeszcze jako część natury.

Brzeżańska interesuje się też zielarstwem – w przeszłości specjalistyczną wiedzą, wśród włościan często zaliczaną do czarów i przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Wiedzą, która mogła stanowić narzędzie oporu: obok podpaleń kobiety jako broń przeciw panom wybierały często truciznę. Ale przede wszystkim wiedzą służącą leczeniu, zarówno z chorób fizycznych, jak nerwowych i psychicznych, wynikających z ciężkiego przewlekłego stresu, w jakim żyli chłopcy pańszczyźniani. Pobłocki twierdzi, że każda epoka ma swoją chorobę. W pańszczyźnianej Polsce, gdzie nie słyszano o depresji, był nią kołtun. Depresja jest chorobą współczesnego kapitalizmu. Artystka zaprasza do odpoczynku na słomianych siedzeniach w przyjemnej, otoczonej tkaninami w kolorach ziemi przestrzeni, oferując napar ze słomy owsianej (wypełniający też część prezentowanych tu ceramicznych naczyń), stosowany do dzisiaj przy osłabieniu nerwowym i wyczerpaniu wynikającym ze stresu i depresji właśnie.

W sąsiadującej z instalacją Brzeżańskiej sali projekcyjnej prezentowana jest praca wideo **Eglė Budvytė Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars** (*Pieśni z kompostu. Mutujące ciała, implodujące gwiazdy*). Pracując głównie na przecięciu poezji i performansu, litewska artystka przedstawia wzajemne przenikanie się ludzkich ciał i środowiska, w którym żyją. Splątana grupa niebinarnych performerów przemierza porośnięte mchem sosnowe lasy i nadmorskie wydmy. Poruszają się razem, jako choreograficzna całość, zmieniając kształty i przesuając się – czasem jak kraby – po podłożu. Ciągnięci ku ziemi, przybierają często pozycje horyzontalne. Podważają ludzką wertykalność i dominację nad otoczeniem, raczej rozwijając ludzkie sylwetki w krajobrazie, kiedy poruszają się wzdłuż wydm i wody. Zdają się być w stanie ciągłej metamorfozy.

Hipnotyzująca muzyka towarzyszy utworowi poetyckiemu przekazującemu pragnienia przybierającej różne kształty, płci, głosy i nie-ludzkie wcielenia istoty. W jednym momencie na imię jej meduza, w innym staje się kamieniem. Podobno „w zamierzczłych czasach ludzie byli przekonani, że świat, czy to ludzki, czy nieludzki, składa się wyłącznie z czujących istot. Nie istniały przedmioty we współczesnym tego słowa znaczeniu. Nawet kamienia nie uznawano za bierną, niemą, bezosobową rzecz. Echo tego podejścia można było spotkać na polskiej wsi jeszcze w wieku XX, na przykład w stwierdzeniach typu »kiedyś kamienie rośli, byli miękkie«” (Pobłocki).

Zmiennokształtna grupa ma na sobie ubrania, które na kilka miesięcy zostały zakopane w ziemi. Ich wygląd jest efektem pracy znajdujących się w niej mikroorganizmów, a tekst



utworu ponownie nawiązuje do Margulis, postrzegającej ludzkie ciała jako ekosystemy złożone ze współdziałających ze sobą bakterii i zwracającej uwagę na współpracę między wszystkimi organizmami jednokomórkowymi. Film, innymi środkami niż znajdujące się piętro niżej prace Hulačovej, nawiązuje też do opisywanych przez Butler postludzkiej mutacji, a także do figur hybrydowości i cyborga zaproponowanych przez Donnę Haraway. Za pomocą tekstu i choreografii eksplorowane są tu nie-ludzkie formy świadomości i różne wymiary symbiotycznej relacji z ziemią i naturą, takie jak współzależność, wrażliwość, troska, śmierć i rozkład.

PRACE W CZĘŚCI TRZECIEJ:

**Eglè Budvytytè, *Songs from the Compost: Mutating Bodies, Imploding Stars*, 2020**  
wideo 4K, 30'

**Agnieszka Brzeżańska, *Bez tytułu*, z serii *FREE DOOM*, 2004**  
akryl na płótnie, 150 × 200 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Bez tytułu*, z projektu *Cała Ziemia Parkiem Narodowym*, 2018**  
tkanina w czterech częściach, 700 × 400 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Przodek*, 2023**  
ceramika, globus, 23 × 15 × 15 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Przodek*, 2023**  
ceramika, 18 × 8 × 8 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Przodek*, 2023**  
ceramika, 8 × 8 × 8 cm

**Agnieszka Brzeżańska, z serii *Ziemia rodzinna*, 2015**  
ceramika

**Agnieszka Brzeżańska, *Ceramic for the Moss Garden and Some Little Wild Flowers*, 2017**  
ceramika, 30 × 32 × 34 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Bez tytułu*, 2015**  
ceramika, 19 × 35 × 20 cm

**Agnieszka Brzeżańska, *Bez tytułu*, 2020**  
ceramika szklwiona, 5 sztuk, 7 × 6 × 6 cm