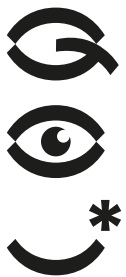


Barbara Kubska
Michalina W. Klasik
Joanna Zdzenicka-Obałek
Paweł Szeibel
Katarzyna Wolny-Grządziel

Gathering Spaces

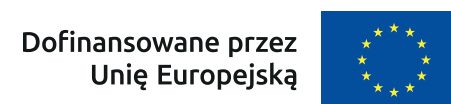
Przestrzenie gromadzenia
(się)





* Seria wydawnicza Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach związana z realizacją projektu pt. „Od ekologicznego produktu po doświadczenie rozszerzonej rzeczywistości”. Publikacja współfinansowana ze środków Unii Europejskiej w ramach programu Fundusze Europejskie dla Śląskiego 2021–2027 (Fundusz na rzecz Sprawiedliwej Transformacji).

* Publishing series of the Academy of Fine Arts and Design in Katowice, as part of the project "From ecological product to augmented reality experience". Publication co-financed by the European Union under the European Funds for Silesia 2021-2027 program (Just Transition Fund).



Przestrzenie gromadzenia się
Gathering Spaces

Barbara Kubska
Michalina W. Klasik
Joanna Zdzienicka-Obałek
Paweł Szeibel
Katarzyna Wolny-Grządziel

redakcja / edited by:
Mateusz Chaberski,
Katarzyna Wolny-Grządziel

Katowice 2026

Spis treści

Contents

- Mateusz Chaberski
7 **Zwiedzając przestrzenie gromadzenia (się)**
18 **Visiting the Gathering Spaces**
- 01.**
Barbara Kubska
29 **Obywatelu miasta Tychy! O odczytywaniu fotografii Zygmunta Kubskiego**
46 **Tychy Citizen! On Reading Zygmunt Kubski's Photographs**
- 02.**
Michalina W. Klasik
Emilia Konwerska
73 **Mimo wszystko sekretny aktywizm. O sztuce Michaliny W. Klasik**
84 **Despite. Secret Activism. On Michalina W. Klasik's Art**
- 03.**
Joanna Zdzenicka-Obałek
Agata Cukierska
113 **Nowe mapy i dynamiczne formy natury. Badanie ludzkich relacji z przyrodą na przykładzie zespołu przyrodniczo-krajobrazowego Żabie Doły**
123 **New Maps and Dynamic Forms of Nature. A study of Human Relations with Nature Based on The Example of The Żabie Doły Nature and Landscape Complex**
- 04.**
Paweł Szeibel
143 **Spacer**
145 **The Walk**
- Adam Rostański
147 **Rośliny hałd i zwałowisk odpadów przemysłowych**
156 **The Plants of Mine Tips and Industrial Waste Heaps**
- 05.**
Katarzyna Wolny-Grządziel
171 **Gromadzenie liter**
180 **Gathering Letters**



Michalina W. Klasik



Joanna Obałek-Zdzienicka



Paweł Szeibel

Mateusz Chaberski Zwiedzając przestrzeń gromadzenia (się)

Trzydzieści trzy ułożone na sobie drewniane kręgi, składające się z trapezowych drewnianych desek. Wielokrotnie składane i rozkładane oferują coraz to nowe punkty patrzenia na górnośląskie krajobrazy postindustrialne. Obok nich kolaże zdjęć z archiwum zmarłego dziadka. Kadrowane i skalowane na nowo, zaglądają pod podszewkę górnośląskiego miasta idealnego, wybudowanego po drugiej wojnie światowej z dala od kopalń i zanieczyszczenia. Kolaże gromadzą się gdzieś wokół pozbieranych na hałdach rzeczy, pomalowanych wściekle pomarańczową farbą. Ułożone w równą siatkę na podłodze galerii przedmioty ostrzegają przed zakusami deweloperów, czyhających na kolejne tereny przemysłowe. Środkowy palec skierowany w stronę ambony myśliwskiej nie tylko

ostrzega. Uchwycony na kolejnych fotografiach każe wypierdalać tym, którzy zasadzają się na zwierzęta, i tak doświadczony życiem w zdewastowanym przez przemysł środowisku. Skrupulatnie dobrane kroje pisma, rozmiary i układy fontów też nie są niewinne. W analitycznym oku typografki sprawiają nie tylko, że tekst staje się komunikatywny. Pozajęzykowo oddziałują na osobę czytającą.

Niniejsza książka stanowi zatłoczoną przestrzeń, w której sąsiadują ze sobą odmienne prace artystyczne, teksty, praktyki, obiekty artystyczne i gesty analityczne. Na pierwszy rzut oka łączy je jedynie to, że powstały w ramach wspólnego projektu osób pracujących w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach: Michaliny W. Klasik, Barbary Kubskiej, Pawła Szeibla, Katarzyny Wolny-Grządziel i Joanny Zdzienickiej-Obalek. Podobnie wydaje się zapewne osobie, która właśnie weszła do pomieszczenia pełnego ludzi. Po chwili dopiero w przypadkowej zbieraniu zaczyna dostrzegać grupy rodzinne, osoby znajome lub nieznanne, które – jak się okazało – mają wspólne zainteresowania. Być może po zakończeniu wydarzenia spotkają się po raz kolejny, w innym już celu.

Przestrzenie gromadzenia (się) nie są jednak spotkaniem towarzyskim. Stanowią raczej próbę stworzenia miejsca współistnienia ludzi i więcej-niż-ludzi, zamieszkujących poprzemysłowe krajobrazy Górnego Śląska. Z jednej strony wielowiekowa polityka eksploatacji środowiska zapewniała ludzkim mieszkańcom tych terenów godne życie. Z drugiej jednak ściśle spletała się z procesami, które amerykański kulturoznawca Rob Nixon określił mianem „powolnej przemocy”¹. Chodzi o katastrofy ekologiczne, mało spektakularne i rozciągnięte w czasie, gdyż ich negatywne skutki dla ludzi i więcej-niż-ludzi pojawiają się zwykle z kilkuletnim czy nawet kilkudziesięcioletnim opóźnieniem. Najlepszym przykładem tak rozumianej powolnej przemocy może być ołowica, którą w 1975 roku pediatrka Jolanta Wadowska-Król masowo diagnozowała wśród dzieci mieszkających w Szopienicach, jednej z dzielnic Katowic. Jej historia po raz kolejny stała się ostatnio przedmiotem dyskusji za sprawą serialu *Ołowiane dzieci* (2026) w reżyserii Maciej Pieprzycy. Naukowcy na nowo dyskutują o tym, czy cząsteczki pyłu ołowiu pochodzącego z miejscowej Huty Metali Nieżelaznych przeniknęły do ich ciał i osadziły się we wszystkich tkankach, uszkadzając zwłaszcza układ kostny i nerwowy. Próbuje tym samym zweryfikować ustalenia dziennikarza Michała Jędryki, który donosił, że w wyniku heroicznego starań Wadowskiej-Król zostały usunięte z organizmu, lecz zdążyły już wywołać liczne mutacje komórek, a nawet zmienić ich genom, co u dzisiejszych pięćdziesięciolatków

może powodować niepowiązane ze sobą schorzenia: choroby kości, choroby autoimmunologiczne czy depresję². Stawką tych debat jest uznanie doświadczeń tych osób, najpierw ukrywane przez władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, a następnie przemilczane po 1989 roku. W kontekście tego typu lokalnych form powolnej przemocy tytułowe gromadzenie (się) odwołuje się do praktyk, artystycznych i nie tylko, służących zbieraniu ludzi, zwierząt, roślin, krajobrazów i ich historii, w celu poddania krytycznej obserwacji splecionych procesów ekologicznych i społecznych, szczególnie na Górnym Śląsku. Wierzymy, że powstające w ich efekcie (z)gromadzenia staną się załączkami bardziej zrównoważonych ekologicznie i sprawiedliwszych społecznie przyszłości.

Tak rozumiane gromadzenie (się) nawiązuje do refleksji amerykańskiej kulturoznawczyni Sarah Jane Cervenak, która ostatnio przyjrzała się bliżej angielskiemu słowu *gathering*³. W zależności od kontekstu może ono być albo rzeczownikiem, albo czasownikiem. Jako rzeczownik oznacza zgromadzenie bądź zbiorowisko ludzi, często o charakterze politycznym. Jako czasownik, *gathering* odnosi się zaś do praktyk zbierania, również tych osadzonych w przednowoczesnym zbieractwie. Nieprzypadkowo Cervenak odwołuje się do podwójnego znaczenia akurat tego angielskiego słowa. Służy jej ono do opisanie praktyk amerykańskich twórców współczesnych, by stworzyć przestrzenie, w których Czarne i Brązowe ciała będą mogły się gromadzić wbrew powszechnej w Stanach Zjednoczonych przemocy systemowej. Co istotne w kontekście niniejszej książki, Cervenak interesują zarówno praktyki sztuk wizualnych, odwołujących się do kultury zbierackiej, jak i eksperymentalne praktyki literackie, polegające na gromadzeniu słów według określonego klucza. Jedne i drugie sprzeciwiają się dziedzictwu amerykańskiego kolonializmu, które pozbawiając Nie-Białe ciała swobód, wciąż traktuje je jak własność. *Black gathering*, o którym pisze Cervenak, nie służy jednak tradycyjnie rozumianej walce o równouprawnienie, które przecież opiera się na zasadach Zachodniego liberalizmu. Chodzi raczej o tworzenie zbiorowisk urasowionych ciał ludzi i więcej-niż-ludzi, które

1 R. Nixon, *Powolna przemoc i ekologia ubogich*, tłum. Tymon Adamczewski, Tomasz Dobrogoszcz, Katarzyna Więckowska, Gdańsk: słowo, obraz, terytoria, 2025.

2 Zob. M. Jędryka, *Ołowiane dzieci. Zapomniana epidemia*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021.

3 S.J. Cervenak, *Black Gathering. Art, Ecology, Ungiven Life*, Duke University Press, 2021.

nieustannie wymykają się kategoryzującym i klasyfikującym dyskursom i praktykom Białej polityki i nauki. Bliskie, często intymne relacje osób zniewolonych ze środowiskiem umożliwiały im (prze)życie w rasistowskim systemie ucisku.

Termin *gromadzenie (się)* nie jest jednak wyłącznie jednym z możliwych tłumaczeń wieloznacznego *gathering* na język polski. Rozszerza on również refleksję Cervenak pokazując, że doświadczenie systemowej marginalizacji i opresji nie dotyczy wyłącznie urasowionych Czarnych ciał w Stanach Zjednoczonych. Jak przypominają dziś osoby badające z nurtu dekolonialnego, w naszej części świata czerni kojarzyła się tyleż z kolorem skóry, co z czernią węgla czy rozoranej ziemi oraz robotniczą bądź ludową tożsamością osób, które przy nich pracowały⁴. W XIX wieku słowo czerni było, na przykład, obraźliwym określeniem na pospólstwo czy chłopstwo. W tym kontekście w gromadzeniu (się) zaczyna pobrzmiewać swojska gromada, specyficzny dla polskiej wsi sposób organizacji życia zbiorowego wokół (często opresyjnej) wspólnotowości i życia w zgodzie z cyklem natury. A przecież tego typu sposoby bycia w świecie towarzyszyły również mieszkańcom Górnego Śląska, w większości migrującym z terenów wiejskich w poszukiwaniu lepszego życia.

Jak dowodzą zebrane tutaj prace artystyczne, sięgające często do tradycyjnych praktyk rzemieślniczych, elementy tych sposobów istnienia – zwłaszcza ich wyczulenie na przyrodę – można z powodzeniem wykorzystać jako alternatywę dla prowadzonych obecnie górnośląskich projektów rewitalizacji terenów przemysłowych. W imię zielonej transformacji, usuwa się porastającą je roślinność ruderalną, która mozolnie rozwijała się tam dzięki symbiotycznym relacjom z grzybami. W jej miejsce dopiero sadi się rośliny fitostabilizujące, które „lepiej” zatrzymują w glebie metale ciężkie i inne toksyczne substancje. Nie zważa się więc na to, że – jak przypomina w opublikowanym w tej książce artykule Adam Rostański – spontanicznie wyrastające na hałdach metalofity również mogą tworzyć

unikalne, wymagające ochrony ekosystemy⁵. Tymczasem głosy lokalnych społeczności, które od lat dbały o te tereny, najczęściej są lekceważone, gdyż przegrywają z racjonalnymi i ekonomicznie zbilansowanymi planami inżynierów zrównoważonego rozwoju⁶. *Przestrzenie gromadzenia (się)* wyrastają z krytyki rozumianych w ten sposób praktyk rewitalizacyjnych i stanowią próbę wzmocnienia lokalnych „nienowoczesnych” praktyk troszczenia się o krajobraz przemysłowy i przekucia ich w rodzaj (eko) politycznego działania.

Podobnie jak praca Cervenak, niniejsza książka gromadzi i podaje refleksji zarówno teksty, jak i prace artystyczne. Z tego względu została podzielona na dwie części, które podczas rozmów w gronie osób współautorskich zyskały nazwę gromad. Pierwszą gromadę tworzą odautorskie komentarze osób artystycznych i teksty krytyczno-artystyczne. Nie tylko sytuują one ich twórczość w szerszych kontekstach kulturowych, społeczno-politycznych czy historycznych, ale otwierają również na możliwość tworzenia transdyscyplinarnych współprac i połączeń między sztuką, naukami biologicznymi, projektowaniem typograficznym i światem aktywizmu ekologicznego. Mamy nadzieję, że sąsiadujące ze sobą teksty o różnorodnej proveniencji zachęcą osoby czytające do poszukiwania nieoczywistych zestawień i asocjacji. Drugą gromadę tworzy fotograficzna dokumentacja wybranych prac artystycznych, wzbogacona o analityczne komentarze. Choć reprodukcje zostały pogrupowane według osób autorskich, nie chcemy, by miały wyłącznie charakter indywidualnych prezentacji. *Przestrzenie gromadzenia (się)* zachęcają do poszukiwania wzajemnych połączeń i nieoczekiwanych linków. Osoby czytające elektroniczną wersję książki mogą w tym celu skorzystać z ułatwiających tego typu lekturę hiperlinków. Osoby czytające wydanie papierowe mogą wykorzystać znajdujące się na marginesach odnośniki. Można również potraktować ten wstęp jako punkt(y) wyjścia dla własnej ścieżki lektury.

4 Zob. M. Chaberski, M. Sugiera, *Od czerni do czarnych ekologii*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” nr 40, 2024, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/od-czerni-do-czarnych-ekologii>

5 A. Rostański, *Rośliny hałd i zwałowisk odpadów przemysłowych*, ten tom.

6 Zob. J. Kufa, *Pożyteczne resztki. Praktyki rewitalizacji wobec społecznego wytwarzania hałd*, „Prace Kulturoznawcze” 25, nr 3, 2021, s. 101–113.

Przestrzeń I: Gromadzenie (się) we wspólnym domu

Zgromadzone tu prace tworzą co najmniej cztery przestrzenie, ujawniające różne aspekty gromadzenia (się) jako strategii artystyczno-badawczej. W pierwszej przestrzeni usytuować można prace, które problematyzują kwestię wspólnego domu. Gromadzą się one wokół projektu „Obywatelu miasta Tychy! O odczytywaniu fotografii Zygmunta Kubskiego” Barbary Kubskiej. Wykorzystując metody autoetnograficzne, artystka tworzy kolaże ze zdjęć pochodzących z archiwum dziadka Zygmunta Kubskiego, fotografa-amatora dokumentującego budowę Nowych Tychów, flagowego projektu rozbudowy miasta Tychy w latach 1954–1989. Zbiera je i zestawia ze sobą ciągle na nowo, zwracając w ten sposób uwagę na w zasadzie nieobecne w przestrzeni reprezentacji osoby mieszkające w mieście, sprowadzone do funkcji statystów w socjalistycznej utopii, jaką miały być Nowe Tychy.

Jednak *Przestrzenie gromadzenia (się)* przypominają, że figura wspólnego domu leży przecież także u podstaw myślenia ekologicznego. Już prawie czterdzieści lat temu francuski psychoanalityk i architekt Félix Guattari zwracał uwagę na to, że przyrostek *eko-* wywodzi się od greckiego rzeczownika *oikos* oznaczającego miejsce zamieszkania⁷. Refleksja ekologiczna powinna więc według niego łączyć zagadnienia ochrony przyrody z refleksją nad relacjami społecznymi i procesami psychicznymi, by świat stał się wspólnym domem dla ludzi i więcej-niż-ludzi. Próbę rozszerzenia refleksji o górnośląskim mieście jako międzygatunkowym domu stanowi praca *Happy at Żabie Doły* Joanny Zdzenickiej-Obalek. Powstała ona jako efekt działań terenowych artystki w przestrzeni zespołu przyrodniczo-krajobrazowego Żabie Doły, dawnych usypisk i hałd pohutniczych na granicy Bytomia, Chorzowa i Piekar Śląskich. Z zebranych tam odpadów, resztek roślin i grudek toksycznej ziemi artystka utworzyła na diaskopie litery, układające się w tytułowy napis. Zamontowany przy katowickim rynku obraz informował o Żabich Dołach, jednocześnie zapraszając do spędzenia w nich radosnego czasu pomimo ekstraktywistycznej przeszłości.

7 F. Guattari, *Trzy ekologie*, tłum. Jędrzej K. Brzeziński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2025.

Trwające obecnie wojny i kryzysy migracyjne pokazują wyraźnie, że gromadzenie (się) we wspólnym domu wiąże się również z pytaniem o społeczne procesy włączania i wykluczania. Wówczas w przyrostku *eko-* zaczyna pobrzmiewać inny starogrecki rzeczownik: *oikeion*. Jak zwracał uwagę inny francuski myśliciel Jean-François Lyotard, oznacza on tych, którzy zostali wykluczeni bądź zmarginalizowani w przestrzeni greckiego *oikos*: kobiety, dzieci i niewolników⁸. Instalacja Michaliny W. Klasik *Przyjaciel* (2022–2024) pokazuje wyraźnie, że dzisiejszymi *oikeion* są także osoby w drodze, przemierzające niebezpieczne tereny Puszczy Białowieskiej na polsko-białoruskiej granicy w poszukiwaniu nowego domu. W centrum instalacji artystka umieszcza pomalowaną na zielono lampę, którą montują na domach osoby przyjazne osobom w drodze. Zadaje w ten sposób pytanie o to, na ile już sam przyziemny gest gotowości do pomocy stanowi dziś akt ogromnej odwagi.

Przestrzeń II: Gromadzenie (się) jako poznanie

Ta przestrzeń dowodzi, że gromadzenie (się) to nie tylko praktyka artystyczna, lecz przede wszystkim praktyka poznawania świata, alternatywna wobec dominującego w zachodniej nowoczesności paradygmatu naukowego. Paradygmatu, który opierał się przede wszystkim na ideale obiektywnej wiedzy o świecie, wytwarzanej z chłodnego dystansu. *Przestrzenie gromadzenia (się)* przypominają, że ideał ten również stanowił element ekstraktywistycznego sposobu myślenia, zgodnie z którym wiedzę wydobywa się niczym węgiel i produkuje niczym kolejną konstrukcję stalową. Działając w postindustrialnych przestrzeniach Górnego Śląska, gdzie nauka wspierała nadmierną eksploatację ludzi i przyrody, osoby artystyczne rozwijają bardziej ucieleśnione i relacyjne praktyki poznawania świata, w których centrum staje kwestia odpowiedzialności za to, co poznawane. Prototypowym przykładem takiej praktyki jest praca *Mirador* Pawła Szeibla. Jej tytuł oznacza po hiszpańsku

8 J.-F. Lyotard, *Oikos*, [w:] tenże, *Political Writings*, tłum. Bill Readings, Kevin Paul Geiman, London and New York: UCL Press, 1993, s. 96–107.

punkt obserwacyjny. O ile jednak nowoczesne nauki, zwłaszcza nauki ścisłe, starały się ukryć perspektywę z jakiej osoba badająca poznaje świat, stwarzając pozory obiektywizmu, Szeibel podkreśla materialność swojego punktu obserwacyjnego. To stos misternie ułożonych samowspierających się deseczek, które można wielokrotnie składać i rozkładać. Jednak w miarę jak deski wypaczają się pod wpływem temperatury czy wilgoci, należy je uzupełniać, by zapewnić stabilność konstrukcji. Szeibel przypomina w ten sposób, że poznawanie świata – zwłaszcza hałd i zwałowisk odpadów przemysłowych – wymaga nie tylko ciągłej uważności na najmniejsze zmiany w środowisku, lecz także często przyziemnych praktyk troszczenia się.

Wokół *Mirador* Szeibla gromadzą się inne projekty przechwytyjące tradycyjne formy produkcji i przekazu wiedzy, by inaczej poznawać krajobrazy postindustrialne. Zdzienicka-Obalek, na przykład, umieszcza znajdujące przez siebie na hałdach obiekty w diapozytywach. W odróżnieniu od laboratoryjnych szalek czy muzealnych gablotek, nie służą one jednak do wypreparowania fragmentów rzeczywistości w celu uzyskania o nich pełnej wiedzy. Stanowią raczej kolejną ramę, w której prezentowane w świetle diaskopu obiekty mogą nabierać nowych znaczeń. Tymczasem *Klasik* w subwersywny sposób wykorzystuje konwencję dziennika badawczego. Nie służy on jej do rejestrowania procesów czy zjawisk, z którymi spotyka się w krajobrazie podrybnickich lasów, które stanowią przedmiot jej działań terenowych. Zamiast notatek dzienniki *Klasik* są gęsto zakreskowane zielonym tuszem. Z daleka sprawiają wręcz wrażenie porośniętych intensywnie zielonym mchem, jakby zapis stawał się tym, co zapisuje. Gdy przyjrzeć się bliżej, ekspresyjne kreski przypominają jednak partyturę awangardowego dzieła muzyki klasycznej. Jak przekonuje sama artystka, jej notatki nie służą przedstawianiu świata, lecz dają podstawę dla wypracowania coraz to nowych opowieści o nim.

Przestrzeń III:

Gromadzenie (się) jako sprzeciw

Kolejna przestrzeń gromadzenia (się) pokazuje, że zebrane tu projekty artystyczne mają silny potencjał aktywistyczny. Jest on szczególnie istotny w momencie, gdy w krajach Zachodu systemowo różnym grupom mniejszościowym ogranicza się możliwość zgromadzeń w celu kontestowania hegemonicznych porządków władzy. Nie chodzi jednak wyłącznie



Michalina W. Klasik

o zgromadzenia czy protesty w miejscach publicznych. System elektroniczny, w którym prowadzono Narodowy Spis Powszechny w 2021 roku, znacząco utrudniał wybór narodowości śląskiej, ograniczając mieszkańcom Śląska możliwość zmanifestowania swojej odrębności etnicznej. W tym kontekście jakże aktualnie brzmią słowa Cervenak, która przekonuje, że „gromadzenie (się) otwiera możliwości ucieczki z ekstraktywistycznego sposobu myślenia do światów, do których nikt niepowołany nie powinien mieć dostępu”⁹. Idealnym wręcz przykładem tak rozumianej praktyki gromadzenia (się) są prace *end_of_sick_fun* (2021) i *Nie zgadzam się* (2022), w których *Klasik* gromadzi ludzi i więcej- niż-ludzi w geście sprzeciwu wobec tych, którzy odpowiadają

za destrukcję środowiska. Pierwszy projekt, nawiązujący do politycznie zaangażowanej sztuki chińskiego artysty Ai Weiweia, to seria zdjęć pokazujących środkowy palec artystki skierowany w stronę myśliwskich ambon. Drugi projekt krąży wokół tytułowego wyrażenia. Grawerowane w cegle lub odręcznie wypisywane w dziennikach artystki nabiera afektywnej mocy, przypominając jak ciężko dziś sprzeciwić się praktykom przemocy wobec zwierząt. Gromadzenie (się) nie służy jednak *Klasik* wyłącznie jako gest sprzeciwu, krytyki czy kontestacji. Stanowi warunek konieczny do tworzenia międzygatunkowych zgromadzeń opartych na trosce. Dobrze pokazuje to inny jej projekt *Tree-Hugger* (2021–2022). *Klasik* nie tylko przytula się do drzew oznaczonych pomarańczowymi kropkami, które przeznaczono do wycinki. Zbiera także budki lęgowe ptaków, pochodzące z wyrębu. Wystawiając je w galerii i pokazując na kartach tej książki ujawnia spowodowaną przez ludzi nieobecność w lesie, która może oddziaływać na osoby odbiorcze niczym wyrzut sumienia.

Wokół pomarańczowych kropek na drzewach i budek lęgowych gromadzą się przedmioty pomalowane przez Zdzienicką-Obalek na pomarańczowo w ramach projektu *50.3372063453192, 18.96270870039315* (2023). Tytułowe współrzędne prowadzą oczywiście do wspomnianych już Żabich Dołów. Ich kolor wyraża jednak sprzeciw nie tyle wobec leśników czy myśliwych, lecz wobec negatywnych ekologicznie działań deweloperów. Dzięki

9 S.J. Cervenak, *Black Gathering*, dz. cyt., s. 11.

prowadzonej na przemysłowych nieużytkach wycince zieleni będą mogli w przyszłości wybudować tu nowe osiedla mieszkalne, dodatkowo podbijając ich cenę bliskością zespołu przyrodniczo-krajobrazowego. W tym kontekście jaskrawa barwa obiektów ostrzega przed korporacyjną chciwością, a ułożone w równą siatkę (kartograficzną?) uświadamiają, że interesom deweloperów podporządkowany jest cały proces zagospodarowania terenów poprzemysłowych. Zdżienicka-Obalek mogła się o tym przekonać w Urzędzie Miasta Bytomia, gdy z bliżej nieokreślonych powodów odmówiono jej dostępu do oficjalnych map Żabich Dołów.

Przestrzeń IV:

Gromadzenie (się) na lepszą przyszłość

Ostatnia z wyróżnionych tu przestrzeni gromadzenia (się), które wykreślają prace zebrane w tej książce, ma charakter spekulatywny. W tym przypadku spekulacja nie oznacza jednak abstrakcyjnych rozważań o przyszłości jako domenie tego, co dopiero nadejdzie. Zebrane tu prace można potraktować jako gesty spekulatywne, o których mówią belgijscy filozofowie Isabelle Stengers i Didier Debaise¹⁰. Chodzi im o ucieleśnione praktyki, które sprawiają, że możliwych światów można doświadczyć tu i teraz. W ten sposób można odczytać projekt *Wiersza* (2022) Zdżienickiej-Obalek i Szeibla. Tytuł odnosi się do koszy w kształcie stożka, tradycyjnie używanych do połowu ryb przez mieszkające na terenach Polski społeczności nadrzeczne. Osoby artystyczne najpierw nauczyły się technik plecionkarskich i koszykarskich, a następnie wykorzystały je do stworzenia abstrakcyjnej plecionki z rogożyny, czyli pałki wodnej. Nieprzypadkowo przypomina ona meandrującą rzekę. Pracę pokazano w ramach wystawy poświęconej Rawie, poprzemysłowej rzece płynącej przez konurbację górnośląską. Można ją więc odczytać jako spekulatywny projekt jej rewitalizacji. Chodzi nie tylko o to, że rosnąca na brzegach rzek rogożyna oczyszcza wodę. Wspólnie (z innymi) spletając wiersze, Zdżienicka-Obalek i Szeibel pokazują, że rewitalizacji lokalnych terenów poprzemysłowych nie muszą dyktować władze polityczne, działające na rzecz ekonomicznych graczy. Może ona

→ reprodukcja
s. 26–27

przyjąć kształt kolektywnego działania, opartego na współpracy ekspertów i lokalnych społeczności.

Jednak projektowana tu praktyka rewitalizacji Górnego Śląska wymaga również nowych form aktywizmu. Taką propozycją jest Manifest Sekretnego Aktywizmu, który Klasik wypisała mokrą ziemią na ścianach Galerii Sztuki Współczesnej bwa Katowice. Pokazuje on, że działania aktywistyczne nie zawsze muszą przyjmować postać zorganizowanych otwartych protestów. Również subtelne acz konsekwentne codzienne praktyki mogą przyczyniać się do zmiany świata. Mają bowiem szansę dotrzeć do nieco innego grona osób, poszerzają zasięg przekazu, a przede wszystkim, często już zmieniają najbliższe otoczenie.

Przestrzenie gromadzenia (się) nie zamykają się oczywiście w zarysowanych tu ścieżkach lektury i tematycznych gromadach. Stanowią raczej otwarte zaproszenie do tworzenia własnych przestrzeni spotkań ludzi i więcej-niż-ludzi. W innych krajobrazach, w innych ciałach, w innych relacjach. Być może w takich nieuporządkowanych (z)gromadzeniach poza kategoryzacjami i porządkami hegemonicznej władzy kryją się załączki innych światów, choć odrobinę lepszych od tego, w którym żyjemy. Światów, do których nie każdy musi mieć dostęp, ale każdy może je (współ)tworzyć.

¹⁰ I. Stengers, D. Debaise, *Les gestes speculatifs*, Paris: Les presses du reel, 2015.

Mateusz Chaberski

Visiting the Gathering Spaces

Thirty-three rings, one on top of another, consisting of trapezoid wooden planks. Assembled and disassembled numerous times, they offer ever new viewpoints on the Upper Silesia postindustrial landscapes. Next to them, there are collages from a deceased grandfather's archive. Cropped and scaled anew, they look under the cover of the Upper Silesia ideal city, built after the Second World War, far away from mines and pollution. The collages gather somewhere around items collected on the spoil tips, and covered with flashy orange paint. Arranged in an even net on the gallery floor, the objects issue a warning against plans of developers, scheming to overtake more postindustrial areas. The middle finger directed at a hunting pulpit does more than warn. Captured in subsequent photographs, it says fuck off to these, who ambush animals, harmed enough by living in such an industry-damaged environment. Carefully selected typefaces, font sizes and layouts, are far from innocent as well. Under the typographer's analytical eye, they make a text more than communicative. They affect the reader extralinguistically.

This book is a crowded space, in which contrastive art works, texts, practices, objects and analytical gestures sit side by side. At the first glance, all they have in common is being made within a shared project of the employees of the Academy of Fine Arts and Design in Katowice: Michalina W. Klasik, Barbara Kubska, Paweł Szeibel, Katarzyna Wolny-Grządziel and Joanna Zdzienicka-Obalek. The impression might be similar to when you have just entered a room full of people. Among this random gathering, it takes a while to notice family groups, friends or strangers who – as it turns out – have common interests. Maybe, after the event is over, they are going to meet up again, for other purposes.

The *Gathering Spaces*, however, are not get-togethers. Instead, they are an attempt at making a place of co-existence of humans and more-than-humans, who live in the postindustrial landscapes of Upper Silesia. On the one hand, the centuries long policy of environmental exploitation provided the residents of these areas with a decent life. On the other, however, it intertwined with processes which Rob Nixon, an American culture scholar, called

“slow violence”.¹ This term refers to ecological disasters, hardly spectacular and stretched in time, because their negative effects for humans and more-than-humans usually occur several years or even several decades later. The best example of such slow violence could be lead poisoning, mass diagnosed in 1975 by a paediatrician, Jolanta Wadowska-Król, in children living in Szopienice, one of Katowice districts. Lead particles from the local Non-ferrous Metals Plant were absorbed in their bodies and settled in all tissues, damaging mainly the skeletal and nervous systems. Due to Wadowska-Król's heroic effort, poison was removed from children's organisms, but it had already caused numerous cellular mutations, and even changed their genome, which could result in unconnected conditions: bone disorders, autoimmune diseases, and depression in today's fifty-year-olds.² Experiences of these people, first concealed by the authorities of the communist Polish People's Republic, and then hushed up after 1989 systemic transformation, have only recently reached broader social awareness. In the context of such local forms of slow violence, the eponymous gatherings refer to practices, artistic and more, which serve to gather people, animals, plants, landscapes and their histories in order to critically observe the entangled ecological and social processes, especially in Upper Silesia. We believe that the resulting gatherings will be the stirrings of more sustainable and socially just futures.

In this meaning, gatherings refer to deliberations of an American culture scientist, Sarah Jane Cervenak, who has recently taken a closer look at the word *gathering*.³ Depending on the context, it can be used as a noun, or as a verb. As a noun, it means an assembly or meeting, especially one held for a specific, often political purpose. As a verb, it refers to bringing something together, also to practices embedded in the pre-modern collecting of plants, fruit etc. for food. Cervenak intentionally evokes the double meaning of this particular word. It serves her to describe practices of American contemporary artists in order to make spaces, in which Black and Brown bodies could gather against the

1 R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2011

2 See M. Jędryka, *Ołowiane dzieci. Zapomniana epidemia*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021

3 S.J. Cervenak, *Black Gathering. Art, Ecology, Ungiven Life*, Duke University Press, 2021

common US systemic violence. In the context of our book, the important thing is that Cervenak is interested both in visual art practices, related to the culture of gatherers, and in experimental literary practices, relying upon gathering words according to a particular key. One and the other object to the legacy of American colonialism, which takes away the Non-White bodies' rights, still treating them as property. *Black gathering* described by Cervenak, however, does not serve the traditionally taken fight for equality, which is founded on the principles of the Western liberalism after all. It is more about making gatherings of racialised human and more-than-human bodies, which constantly evade the categorising and classifying discourses and practices of the White politics and science. Close, often intimate relations of the enslaved with the environment allowed them to survive and live under the racist system of oppression.

The Polish term “gromadzenie (się)”, however, has more possible meanings. It also broadens Cervenak's definition, showing that the experience of systemic marginalisation and oppression does not refer solely to racialised Black bodies in the United States. As we are reminded by researchers of the decolonial turn, in our part of the world, black was associated as much with skin colour, as with black coal or black ploughed land, and also with the working-class or folks identity of people, who worked with them.⁴ In the 19th century, the word “czerni (black)” was, for instance, a pejorative name given to the mob or peasantry. In this context, gathering [Polish: *gromadzenie*] starts sounding of a specific Polish *gromada* – an administrative unit of collective life organisation around the (often oppressive) community and life in the rhythm of nature. Such ways of being in the world also accompanied the residents of Upper Silesia, mostly migrating from rural areas in search of a better life.

As proven by the art works gathered here, frequently reaching for traditional craft practices, elements of these ways of existence – especially their sensitivity to nature – could be successfully used as alternative to the ongoing projects of revitalisation of postindustrial areas in Upper Silesia. In the name of green transformation, ruderal plantlife, which has laboriously developed in this region due to its symbiotic relations with fungi, is being removed. It is being replaced with new phytostabilising plantings, “better” at retaining heavy metals

4 See M. Chaberski, M. Sugiera, *Od czerni do czarnych ekologii*, “Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” no. 40, 2024, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/od-czerni-do-czarnych-ekologii>

and other toxic substances in the ground. This is done with no regard of the fact that – as reminded by Adam Rostański in his article, included in this book – metallophytes, spontaneously growing on tips, can also make up unique ecosystems, which require protection.⁵ In the meantime, the voices of local communities, who have taken care of these areas for years, are usually ignored in favour of rational and economically balanced plans of sustainable development engineers.⁶ *Gathering* grows out of criticism of such a vision of revitalisation practices, attempts to support the local “relic” practices of caring for the postindustrial landscape and turning them into a type of (eco)political activity.

Similarly to Cervenak's publication, this book gathers and reflects on both texts and art works. Therefore, it is divided into two parts which, in the course of co-authoring discussions, obtained the name of clusters [Polish: *gromady*]. The first cluster consists of original artists' commentaries, and critical-artistic texts. Not only do they situate their art in broader cultural, socio-political and historical contexts, but also open to the possibility of making transdisciplinary co-works and connections between art, biological sciences, typographic design, and the world of environmental activism. The second cluster is made up of documentation of selected art works, enhanced with analytical commentaries. Although the reproductions of works are grouped according to the authors, we would like them to be more than individual presentations. The *Gathering Spaces* encourage to search for mutual connections and unexpected links. Readers of the electronic version of the book can use the hyperlinks, facilitating this reading style. Readers of the paper edition can use the referents on the margins. Also, this introduction can be treated as starting point(s) to one's own reading path.

Space I

Gathering in a common home

The works gathered here make up at least four spaces, revealing different aspects of gathering as an artistic research strategy. In the first space, one

5 A. Rostański, *Rośliny hałd i zwałowisk odpadów przemysłowych*, herein

6 See J. Kufa, *Pożyteczne resztki. Praktyki rewitalizacji wobec społecznego wytwarzania hałd*, “Prace Kulturoznawcze” 25, no. 3, 2021, pp. 101-113

could situate these works which problematise the matter of a common home. They are gathered around Barbara Kubska's project "*Obywatelu miasta Tychy! O odczytywaniu fotografii Zygmunta Kubskiego*" [*Tychy Citizen! On Reading Zygmunt Kubski's Photographs*]. By means of autoethnographic methods, the artist makes collages of photographs from the archive of her grandfather, Zygmunt Kubski, a photographer-amateur, who documented the development of the city of Tychy in the years 1954–1989. She regathers and resets them all over, driving attention to the people living in the city, practically absent in the space of representation, and brought down to the function of extras in the socialistic utopia, which Nowe Tychy [New Tychy] was intended to be.

Nonetheless, the *Gathering Spaces* remind us that the figure of a common home also underlies ecological thinking. It was almost forty years ago that a French psychoanalyst and architect, Félix Guattari, indicated that the prefix *eco-* derives from the Greek noun *oikos*, which stands for a place of residence.⁷ The ecological reflection, therefore, should combine the environmental protection notions with deliberations on social relations and mental processes, so that the world becomes a common home for humans and more-than-humans. An attempt at expanding deliberations about the Upper Silesia city as an interspecies home comes with Joanna Zdzenicka-Obalek's work *Happy at Żabie Doły*. It was made as the effect of the artist's field activities in the space of the Nature and Landscape Complex *Żabie Doły*, the former heaps and post-metallurgic tips on the border of Bytom, Chorzów, and Piekary Śląskie. There, the artist gathered waste, remnants of plants, and clumps of toxic soil, and used a diascope to make them into letters and laid them out into the title slogan. The image, assembled on the Katowice market square, informed about *Żabie Doły* and invited the passers-by to spend happy time there, despite its extractivist past.

The ongoing wars and migration crises clearly show that gathering in a common home also involves a question about social processes of inclusion and exclusion. The prefix *eco-* starts to resonate with a different Ancient Greek noun: *oikeion*. As indicated by another French thinker, Jean-François Lyotard, it describes people, who have been excluded or marginalised in the

space of the Greek *oikos*: women, children, and slaves.⁸ What is clearly visible in Michalina W. Klasik's installation *Przyjaciół* (Friend, 2022–2024) is that today's *oikeion* include also people *en route*, crossing dangerous areas of The Białowieża Forest on the Poland–Ukraine border in search of a new home. The artist centres her installation around the green-painted lamp, the type of which are hung on the houses friendly to people on the move. Thereby, she asks a question about the extent to which the very down-to-earth gesture of readiness to help constitutes an act of great courage.

Space II: Gathering as knowing

This space proves that gathering is not only an artistic practice, but mostly the practice of knowing the world, alternative to the scientific paradigm, which dominates in the western modernity. The paradigm based mainly on the ideal of objective knowledge about the world generated from cool distance. The *Gathering Spaces* offer a reminder that this ideal was also part of the extractivist way of thinking, according to which knowledge is extracted, like coal, and produced like another steel construction. Operating in postindustrial spaces of Upper Silesia, where science used to support the exploitation of people and nature, the artists develop more embodied and relational practices of learning about the world, oscillating around the matter of responsibility for what they get to know. A prototypical example of such a practice is Paweł Szeibel's work *Mirador*. Its title is a Spanish word for an observation post. As much as modern sciences, especially natural sciences, have tried to hide the perspective from which a researcher learns about the world in order to make pretences to objectivity, Szeibel emphasises the materiality of of his viewpoint. It is a pile of carefully arranged co-supporting planks, which can be assembled and disassembled at will. However, as the planks gradually buckle due to temperature or humidity, the pile needs to be supplied to provide the stability of construction. Thereby, Szeibel reminds us that knowing the world – especially the world of spoil tips and industrial waste dumps – requires not

7 F. Guattari, *The Three Ecologies*, Continuum International Publishing Group Ltd., 2000

8 J.-F. Lyotard, *Oikos*, [in:] idem, *Political Writings*, Bill Readings, Kevin Paul Geiman, London and New York: UCL Press, 1993, pp. 96–107

only constant mindfulness to the even slightest changes in the environment, but also the often mundane practices of caring.

Szeibel's *Mirador* gathers around other projects, which intercept traditional forms of production and transfer of knowledge, in order to facilitate knowing postindustrial landscapes otherwise. Zdzienicka-Obałek, for instance, situates the objects she has found on the tips in diapositives. In contrast to laboratory dishes or museum showcases, these do not serve to dissect fragments of reality in order to obtain complete knowledge about them. Instead, they form another frame, in which the objects presented in the dioscope light can assume new meanings. Klasik, in turn, subversively applies the convention of a research log. It does not serve to register processes or phenomena, which she comes across in the landscape of forests near Rybnik, where she carries out her field research. Rather than with notes, Klasik's logbook is densely hatched with green ink. Viewed from the distance, its pages make an impression of being overgrown with intensely green moss, as if the record has become the recorded. At a closer look, the expressive lines resemble a score of an avant-garde work of classical music. According to the artist herself, her notes do not serve to present the world, but rather offer a foundation for developing ever new stories about the world.

Space III: Gathering as resistance

Another gathering space demonstrates that the collected artistic projects have strong activist potential. It is especially important at the moment when the Western countries systematically restrict various minority groups' right to assembly for the purposes of contesting the hegemonic orders of authority. This does not refer only to assemblies or protests in public space. The electronic system used for the General Census in 2021 considerably hindered the selection of Silesian nationality, limiting the possibility of manifesting their ethnic identity to the residents of Silesia. This context brings to the very current light Cervenak's claim that "[...] gathering potentiates exits out of the extractive view and into realms that are nobody's business."⁹ A near-perfect example of such understanding of gathering practice are Klasik's works *end_of_sick_fun* (2021) and *Nie zgadzam się* (I Disagree, 2022), in which the

⁹ S.J. Cervenak, *Black Gathering*, op. cit., p. 11

artist gathers humans and more-than-humans in the gesture of resistance to those, who are responsible for the destruction of the environment. The former, referring to the politically engaged work of a Chinese artist, Ai Weiwei, is a series of photographs featuring the artist's middle finger given in the direction of hunting pulpits. The latter circulates around the eponymous expression. This phrase, chased in brick or hand-written in the artist's logs, assumes affective power as a reminder of how difficult it is to oppose the practice of violence against animals today. In Klasik's art, however, gathering does not serve only as a gesture of resistance, criticism, or contestation. It is a necessary condition of making interspecies assemblies based on care. This is well-presented in her other project *Tree-Hugger* (2021–2022). Not only does Klasik hug trees marked with orange dots, for logging. She also gathers birds' nesting boxes on the clearance site. Displaying them at the gallery and presenting them in this book, the artist reveals the man-made absence in the forest which affects the audience as a pang of conscience.

Around the orange dots on trees and nestling boxes, there gather objects, which Zdzienicka-Obałek painted orange within her project *50.3372063453192, 18.96270870039315* (2023). The title coordinates lead, obviously, to the previously mentioned *Żabie Doły*. Their colour, however, expresses resistance to not so much against foresters or hunters, but against the ecologically negative operations of developers. Due to the clearings carried out on postindustrial wastelands, they will be able to build new residential estates in the future, adding to their price with the proximity of the nature-landscape complex. In this context, the flashy colour of the objects issues a warning against corporate greed, and when arranged in an even grid (graticule?), they make us aware that the developers' interests drive the entire process of postindustrial areas management. Zdzienicka-Obałek could personally see that in the Bytom Municipal Office, where, for unspecified reasons, she was denied access to official maps of *Żabie Doły*.

Space IV: Gathering for a better future

The last of the gathering spaces distinguished here, which map the works collected in this book, is speculative in character. In this case speculation does not refer to abstract deliberations about the future as a domain of the yet-to-come. The works gathered herein could be read as speculative gestures, discussed by the Belgian philosophers, Isabelle Stengers and Didier



Joanna Obalek-Zdzienicka,
Paweł Szeibel, *Wiersz* (2022)

Debaise.¹⁰ The term refers to materialised practices, which enable us to experience the possible worlds here and now. This manner of interpretation could be applied to Zdzienicka-Obalek's and Szeibel's project *Wiersz* (2022). The title points to cone-shaped baskets, traditionally used for fishing by Polish riverine communities. The artists first learned weaving and basketry methods, and then used them to make abstract wattle of rogozhin (bulrush). Not incidentally, it resembles a meandering river. The work was presented within the exhibition dedicated to the Rawa, a postindustrial river running through the Upper Silesia conurbation. Therefore, the piece can be read as a speculative project of its revitalisation. It is not only about the fact that the bulrush on the riverbanks purifies water. Weaving the rogozhin osiers (with others), Zdzienicka-Obalek and Szeibel demonstrate that revitalisations of the postindustrial areas do not need to be dictated by political authorities, acting in favour of economic actors. They could take a form of collective actions, based on collaboration between experts and local communities.

Nonetheless, the practice of Upper Silesia revitalisation, designed here, also requires new forms of activism. Such a proposition comes from the *Secret Activism* manifesto, which Klasik wrote in wet soil on the walls of the BWA Gallery of Contemporary Art in Katowice. It shows that activist operation do not always come in the form of organised open protests. Also the subtle yet consistent everyday practices can contribute to changing the world. They do stand a chance to reach a slightly different public, expand the range of the message, and mostly, often have already changed the immediate surroundings.

Obviously, the *Gathering Spaces* are not limited in the reading paths and theme clusters plotted here. Instead, they issue an open invitation to making one's own spaces of contact between humans and more-than-humans. In other landscapes, other bodies, other relations. Such disorderly gatherings, outside of categorisations and orders of the hegemonic powers, could be hiding the budding new worlds, if only a little better than the one we live in. The worlds that might not be accessible to everyone, but which everyone can (co)create.

10 I. Stengers, D. Debaise, *Les gestes speculatifs*, Paris: Les presses du reel, 2015

01.

Barbara Kubska

***Obywatelu miasta Tychy!* O odczytywaniu fotografii Zygmunta Kubskiego**

Trafiam do Muzeum przypadkiem. Zbieżność nazwisk prowadzi do pytania kustoszki Działu Fotografii o moje rodzinne korelacje z Zygmuntem Kubskim. Tak, wiedziałam, że będąc na emeryturze wielokrotnie odwiedzał sąsiedzką instytucję, i to sąsiedztwo wydawało mi się szczególnie istotne. W moim wyobrażeniu Muzeum było przede wszystkim miejscem, gdzie mój dziadek zanosił cięte kwiaty wyhodowane w ogrodzie, który był jego wielką dumą; dopiero w drugiej kolejności – zdjęcia. Nie wiedziałam też o tym, że Muzeum Miejskie w Tychach jest w posiadaniu unikatowej kolekcji fotografii jego autorstwa, całego zbioru wykonanych przez niego negatywów z lat 1954–1989 dokumentujących powstawanie Nowych Tychów¹, które trafiły tam niedługo po jego śmierci. Pytanie o to, w jaki sposób tak istotny fakt z życia ojca mojego taty umknął mojej uwadze, w jaki sposób i jakimi kanałami podejmowano decyzje, których efektem było to moje nagłe odkrycie, nie przestaje mnie zastanawiać.

Fakty są takie: około 2007 roku dziadek Zygmunt prosi mnie o zeskanowanie średnioformatowego czarno-białego filmu, korzystając z tego, że mam dostęp do odpowiedniego sprzętu. Pamiętam te zdjęcia – jest na

1 Nazwa Nowe Tychy nigdy nie została prawnie wprowadzona. Używano jej jednak powszechnie od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Nowe Tychy miały być przeciwagą dla starej osady Tychy, którą z czasem zaczęto również nazywać Starymi Tychami (obecnie Stare Tychy to jedna z dzielnic miasta).

nich zaprzężony w konie wóz, na który gospodarz ładuje snopki siana; na drugim planie, pod światło, w zamgleniu, rosną wysokie blokowiska... ach, nie! To przecież muszą być obrazy, które zobaczyłam wiele lat później, już w procesie skanowania negatywów, a które zrobiły na mnie tak ogromne wrażenie. Co było więc na tych pierwszych fotografiach? Pamiętam bardzo dobrze salę, w której pracuję, światło, niepewność, czy na pewno potrafię wykonać ten skan wystarczająco dobrze, czy nie zawiodę oczekiwań... Może była to koparka... albo dźwig... Tak, to musiał być dźwig!

Nie pamiętam też momentu przekazania plików dziadkowi. Czy na pewno to zrobiłam? Czy komentowaliśmy zdjęcia? Wyobrażam sobie, że mówi mi, że to nic istotnego – ot, budowa – żaden temat dla młodej kobiety. Czy mówił, że ma tego dużo więcej? Czy rozmawialiśmy o tym, że zeskanowanie całości zajęłoby mnóstwo czasu? Tu wątek się urywa, temat ma już nigdy nie wrócić w bezpośredniej rozmowie².

Pamiętam za to, że znacznie wcześniej, kiedy byłam dorastającą dziewczynką, zabierał mnie i moje rodzeństwo na wycieczki po mieście, z którym nie łączyło mnie nic poza niedzielnymi odwiedzinami u krewnych. Miasto to wydawało mi się nieprzyjazne i obce. Wskazywał na budynki ważne dla niego, na unikatowe rozwiązania architektoniczne, które w tamtym czasie nie budziły we mnie żadnych pozytywnych emocji. Musiało minąć co najmniej 25 lat, żebym poczuła zachwyt, patrząc na Tychy jego oczami, przy pomocy zdjęć, które umożliwiły mi tę podróż w czasie. W 2015 roku razem z Fundacją Kultura Obrazu rozpoczęłam proces digitalizacji negatywów, dzięki czemu sięgnęłam spojrzenia dziadka sprzed sześćdziesięciu jeden lat, kiedy dopiero zaczął fotografować miasto.

Do momentu tej pierwszej ekscytacji wracałam wielokrotnie, szczególnie w chwilach znużenia powtarzalną pracą operatorki skanera, kiedy miarowe dźwięki urządzenia ujawniały klatka po klatce niemal te same obrazy. Widok na miasto, podobne ujęcie, nieznacznie zmieniony kąt widzenia, odrobinę lepsza kompozycja; fotografia poruszona, prześwietlona, niedoświetlona; zniszczony negatyw; przechodnie, inne twarze, fotograf nie podchodzi blisko; plany ogólne, monotonia, stale ten dystans, kilka pozowanych portretów i znowu budynki. Wydaje mi się, że już to widziałam; i znowu to wahanie – czy nie pomyliłam negatywów i czy na pewno obrazy, które wyświetlają mi się na

ekranie, nie były już skanowane? Zdjęcia sprawiają wrażenie tak podobnych, że pod koniec pracy materiał wydaje mi się nieciekawym, wręcz nudnym. Wracam jednak do niego co jakiś czas. Zatapiam się w tych obrazach, jednakże nie potrafię sprawnie poruszać się po tym zbiorze. Fotografie oglądam ciągami negatywów, ale te rwą się i przenoszą mnie w przeszłość bliższą i dalszą. Trudno mi odgadnąć w nich prawidłową kolejność. Oglądam je później w porządku wytworzonym przez muzeum – podlegającym przede wszystkim topografii, bo czas schodzi tu na dalszy plan. Miasto buduje się w wielu miejscach jednocześnie. Dziadek wielokrotnie zjawia się z aparatem w tych samych punktach, wracając do nich na przestrzeni czasu.

Oglądanie fotografii w kolejności ich wykonywania staje się dla mnie sposobem na wcielanie się w rolę ich autora. Podążam za jego wzrokiem. Ta rola wydaje mi się niezwykła, bo pozwala przekroczyć niedostępną mi do tej pory perspektywę.

W domu moich dziadków panował konserwatywny podział ról, uwarunkowany przynależnością do płci. Jako młoda dziewczyna, reprezentująca inny już model myślenia, nie znajdowałam w tej przestrzeni otwartości. Jeśli dziadek rozmawiał o fotografowaniu, to tylko z moim starszym bratem. Byłam bardziej słuchaczką jego opowieści niż partnerką do rozmowy o twórczości. Za życia dziadka interesowały mnie jego wojenne doświadczenia – lata młodości, mitologizowana beztraska przerwana dramatem straty i uczuciem niepewności. To o nie pytałam i o nich rozmawialiśmy wielokrotnie. Osiedlenie się w Tychach jawiło mi się jako koniec dramatycznych czasów wojennej tułaczki. Wychowana w czasach ustrojowego przełomu, nie znajdowałam w Polsce okresu PRL żadnego punktu zaczepienia. Były to „czasy słuszne minione”, o których mówiono głównie w kabaretowym tonie. Wychowano mnie w tęsknocie za przedwojennymi latami dostatku i ówczesnych wartości, za szlachetnym wielkopolskim czy lwowskim pochodzeniem. Resztę jakby pominięto. Zamieszkanie w nowo budującym się śląskim mieście, które miało stać się modelową inwestycją reżimowego państwa, wydawało mi się co najwyżej pragmatycznym kompromisem.

Miasto, fotografia, archiwum

Postanawiam zrobić pierwszy krok i opowiedzieć o moim sposobie patrzenia, prześledzić ścieżki spojrzeń dziadka, bez ambicji opowiedzenia o całości zbioru. Skupiam się na tym, co mnie przyciąga. Kontekst, w którym powstały

² Zygmunt Kubski zmarł w 2008 roku w Tychach.

zdjęcia, zarysowuje dla mnie Justyna Balisz-Schmeltz w swoim tekście „W cieniu socjalistycznej utopii”³. W tym pierwszym podejściu wydaje mi się, że dziadek nie poświęcił wystarczającej uwagi mieszkańcom, że ludzie na jego fotografiach są jedynie statystami. Ich obecność tłumaczą wyłącznie prawa kompozycji, niemal nigdy nie są tematem samym w sobie. Nie bez wpływu na ten obraz byli architekci zamawiający u niego zdjęcia, których wskazówkami kierował się podczas fotografowania. Wyjątek stanowi parę portretów, kilka scen rodzajowych oraz garść fotografii, na których uwiecznił członków rodziny: swoją żonę Annę, córki Ewę i Magdalenę oraz syna Tomasza – mojego tatę. To właśnie ci bohaterowie stają się filtrem, przez który skanuję cały zbiór. Przy tej okazji przyglądam się *twarzom* przechodniów, analizuję ich ruch. Dostrzegam też strategię fotografa.

W grudniu 2020 roku ukazuje się książka *Miasto, fotografia, archiwum* wydana przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach. Jest to książka artystyczna, podsumowująca moje pierwsze podejście do interpretacji zbioru zdjęć Zygmunta Kubskiego. W założeniu praca nad nią miała być rodzajem testu, czy jestem w stanie zająć się autorskim opracowywaniem archiwum, biorąc pod uwagę cały ciężar odpowiedzialności i poczucia obowiązku zarówno wobec autora, jak i całego systemu rodzinnego. Jednocześnie w trakcie pracy towarzyszyło mi przekonanie, że chcę traktować fotografie wybiórczo, wyciągnąć je z trybików muzealnych narracji i odciać od kontekstu technicznych aspektów projektu Nowego Miasta. Zdecydowałam się podejść do zdjęć swobodnie, kadrować je bardziej, niż zapewne życzyłyby sobie tego autor. Moje podejście zakładało autorskie opracowanie, czasem pominięcie tego, co było istotą danego obrazu w momencie jego powstawania. Zdecydowałam się, we współpracy z projektantką Katarzyną Wolny-Grządziel, która miała znaczący wpływ na kształt książki, na

3 B. Kubaska, *Miasto, fotografia, archiwum*, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020, s. 3–8.



książka „Miasto,
fotografia, archiwum”
Fot. Barbara Kubaska

druk techniką risografii, w której niedoskonałość jest elementem wpisany w proces. Posłużyłam się gazetowym rastrem, który pozwolił mi przywrócić cyfrowe wizerunki fotografii, z którymi pracowałam, z powrotem do ich materialnej, fizycznej, niedoskonałej formy. Starłam się pokazać odbiorcy moje swobodne błądzenie po tym zbiorze, wpatrywanie się we fragmenty, nie w całość.

Wydanie książki było dla mnie bardzo ważnym etapem przezwycięzania oporu – trudności wynikającej z sieci zależności, w którą wpadłam, zajmując się tym tematem. Powracała do mnie myśl, że cały ten dokument, ważny dla wielu osób zajmujących się miastem w różnych jego aspektach, jest dokumentem czasów, których moralna ocena jest dla mnie niejednoznaczna. Odczuwam trudność w zerwaniu z narracją, którą nasiąkałam od dziecka, w obraniu nowej perspektywy. W moim stosunku do samej roli autora w konstruowaniu zakłamanej rzeczywistości tamtych czasów, do udziału w propagandzie, blokuje mnie lęk przed niesprawiedliwą oceną. Kiedy tylko dwa lata później, podczas oprowadzania po wystawie fotografii Zygmunta Kubskiego, która stała się moim udziałem, wyrażam ten ambiwalentny stosunek do wytworzonego przez dziadka obrazu, od razu padają ostre słowa z publiczności – o domniemanej partyjności, choć dokumenty na to nie wskazują, o byciu na usługach systemu, choć sprawa wydaje się bardziej złożona. Zaskakująco żywe okazały się narracje z początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy to tuż po zmianie systemowej żądano uznania większości społeczeństwa za winnych całości wytworów Polski Ludowej, w tym za urbanistykę i architekturę miast⁴. Faktem jest jednak, że zdjęcia Zygmunta Kubskiego ukazały się co najmniej raz w kontekście jednoznacznie propagandowym: w 24-stronicowej ulotce wyborczej *Obywatelu miasta Tychy. Apeluje do Ciebie Komitet Frontu Jedności Narodu*, organizacji działającej w latach 1952–1956, która była w pełni podporządkowana PZPR i realizowała jej program.

4 B. Jałowiecki, „Przedmowa. Lekcja blokowisk”, [w:] „Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców, red. Marek S. Szczepański, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Europejski Instytut Rozwoju Lokalnego i Regionalnego, 1991, s. 5.

Koszty transformacji

Strach przed zajęciem stanowiska, przed niewłaściwą oceną, spolaryzowane poglądy społeczeństwa wydają się wpływać zarówno na samoocenę „(...) regionu jako pełnego ograniczeń i uwstecznień”⁵, będącą konsekwencją traumy kulturowej, jak i na mentalne trudności dotyczące recepcji wytworów tamtych czasów. Zjawisko to analizuje węgierska historyczka sztuki Edit András, odnosząc je także do własnej praktyki: „W rezultacie, ta często powtarzana wizja została uwewnętrzniona przez uczestników kultury. Procesowi temu towarzyszyło obniżenie poczucia własnej wartości i rozwój kompleksu kulturowej niższości. W dodatku, zgodnie z naturą traumy, należy zapłacić podwójnie za cierpienie – po pierwsze traumatycznym wydarzeniem, po drugie równie bolesnymi symptomami zaburzenia pourazowego”⁶. W kontekście polskim, biorąc pod uwagę horyzont czasowy powojennej rzeczywistości, zjawiska traumatyczne na skalę kulturową miały miejsce co najmniej dwa razy. Piotr Sztompka wskazuje przede wszystkim na traumę komunizmu i następującą po niej traumę postkomunizmu. „Teorie zmiany zrywające z ideą rozwoju czy postępu i opierające się na idei społecznego stawania się czy tworzenia historii, opisują zmiany społeczne, jako procesy charakteryzujące się ciągłością, nieprzewidywalnością, nie do końca zdeterminowane i otwarte, napędzane przez działania podmiotów indywidualnych i zbiorowych”⁷ – traumatyczne natomiast stają się specyficzne formy zmiany społecznej, które polegają na zerwaniu ciągłości tych procesów. Zamiana, która „staje się przyczyną szoków i ran w tkance społecznej i kulturowej”⁸. Sztompka

5 E. András, „Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socjalistycznej w pamięci zbiorowej”, *Tytuł roboczy: Archiwum*, nr 1 (2008), s. 14.

6 Tamże.

7 P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000, s. 17.

8 Tenże, „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”, [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, s. 157.

Barbara Kubska – Zygmunt
Kubski. Czas nieutracony
– widok wystawy, Muzeum
Miejskie w Tychach



definiuje zmianę potencjalnie traumatyczną jako nagłą, o szerokim zakresie (obejmującą wiele aspektów życia), fundamentalną (radykałną i głęboką) oraz nieoczekiwaną i szokującą. Według Sztompki „najbardziej traumatyzujące sytuacje pojawiają się, kiedy narzucenie i dominacja jednej kultury dokonuje się siłą”. Wpisuje się to doskonale w traumę bloku wschodniego w okresie socjalistycznym, gdyż w tym przypadku kultura była narzucona na państwa satelickie przez państwo-gospodarza, Związek Radziecki⁹. W drugim przypadku zdarzenia traumatyczne wynikają ze zmiany na lepsze, korzystnej w długiej perspektywie, odbieranej przez społeczeństwo z entuzjazmem. Upadek komunizmu w Polsce i to, co wydarzyło się po nim, spowodował powszechną w społeczeństwie utratę poczucia egzystencjalnego bezpieczeństwa. Towarzyszyły mu głębokie i radykalne zmiany, które doprowadziły między innymi do bezrobocia, spadku pozycji społecznej wielu członków społeczeń-

stwa, zubożenia czy wzrostu przestępczości¹⁰. Jedną z konsekwencji była tocząca się tuż po systemowej zmianie przez wiele lat, a trwająca do dziś, zażarta dyskusja dotycząca dekomunizacji – jej zakresu i niemożności ustalenia sprawiedliwych jej zasad. Zarzut mówiący o „byciu na usługach systemu” wciąż elektryzuje zarówno w sferze politycznej, jak i społecznej.

Decyduję się na to, aby reprezentować ten wątek w mojej pracy z archiwum dziadka. Wybieram fragmenty tekstów dotyczących oceny wytworów czasów PRL oraz samego projektu Nowych

9 Sztompka P., *Trauma...*, dz. cyt., s. 22.

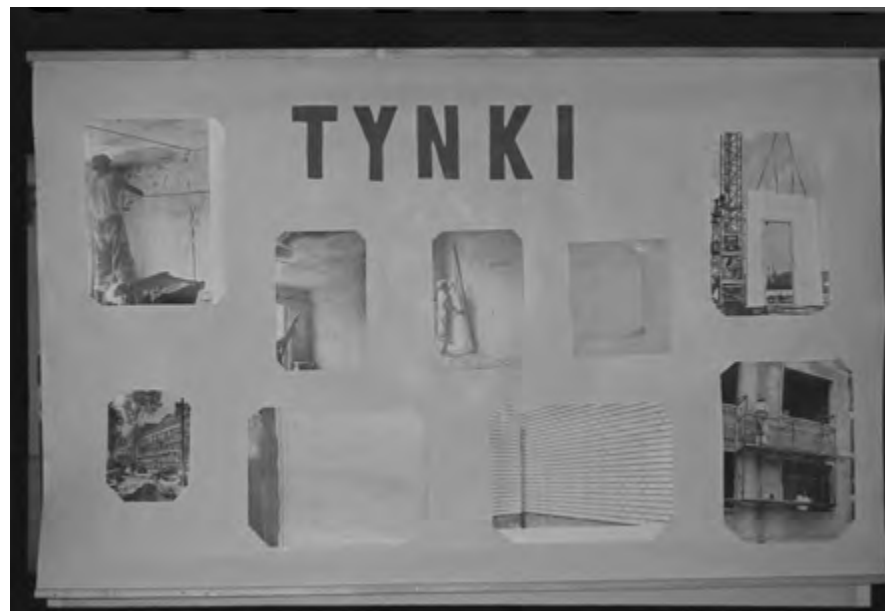
10 Tamże, s. 27.

Tychów. Zestawiam je z fotografiami Zygmunta Kubskiego w różnych odsłonach. Testuję fotografie jako obrazy – kadruję, przetwarzam, powielam, sprawdzam, jak zmienia się kontekst. Umieszczam tu także własne krótkie teksty, które powstały pod wpływem wybranych zdjęć. Sprawdzam, w jaki sposób te z pozoru odległe narracje – społeczno-polityczna i osobista – działają na siebie.

Czas nieutracony

„WERNAKULARNE, czyli użytkowe. To zdjęcia, które służą. Tak jak te wykonane przez Zygmunta Kubskiego dla – urbanistów, jako widoki, architektów, jako dokumentacje, budowniczych jako ilustracje... (...) Uznawane za prozaiczne, bywają lekceważone. Jednak fakt użycia fotografii w dziedzinie, która posługuje się nią bez ambicji artystycznych – budownictwie – sprawił, że twórczość Zygmunta Kubskiego rozwinęła się w tak oryginalny sposób” – tak Ewelina Lasota, współkuratorka wystawy *Barbara Kubka – Zygmunt Kubski. Czas nieutracony*¹¹, rozpoczyna tekst towarzyszący temu wydarzeniu.

4 maja 1954 roku, tuż po przyjeździe do Tychów, Zygmunt Kubski stawia się do pracy w Kombinacie Budownictwa Ogólnego (КВО). Początkowo pracuje w dyspozytorni. Ta praca nieszczególnie mu odpowiada, nie ma w niej towarzystwa, narzeka, że siedzi sam całymi dniami. Później zostaje przeniesiony do tzw. Klubu, jeszcze w miasteczku barakowym, gdzie tymczasowo mieszkają pracownicy czekający na przydział mieszkania. Po czasie przenoszą go do nowo powstałego budynku, ze sceną, nowoczesną salą wystawową z przesuwными drzwiami chowanymi w ścianie, kuchnią, biblioteką i ciemnią. To tu pracuje w Międzyzakładowym Klubie Techniki i Racjonalizacji¹², choć jego macierzysty zakład to Kombinat Budownictwa Ogólnego, gdzie jednocześnie prowadzi „wynałazczość”. Tam pracuje do emerytury w 1981 roku¹³.



Fot. Zygmunt Kubski,
Muzeum Miejskie w Tychach

Szybko udaje mu się zainteresować swoimi zdjęciami budowniczego miasta, przede wszystkim Hannę Adamczewską-Wejchert i Kazimierza Wejcherta. Początkowo zdjęcia powstają przy użyciu aparatu, który jeszcze za czasów narzeczeńskich dostał od Anny, swojej późniejszej żony. Dochodzi jednak do tego, że wykonuje fotografie dla КВО i Miastoprojektu Nowe Tychy. Bywa sfrustrowany tym, że jako fotoamator dostaje dużo niższe wynagrodzenie, choć jego zdjęcia publikowane są w tych samych książkach i czasopiśmie w kraju i za granicą, co fotografie profesjonalistów. A dorabia w ten sposób do marnej pensji. W Klubie organizuje wystawy osiągnięć przedsiębiorstwa, ciekawych projektów budynków mających dopiero powstać, małej mechanizacji, projektów racjonalizatorskich, wzorów użytkowych i wynalazków. Jest pomysłodawcą tych inicjatyw. Często korzysta z własnych zdjęć. Fotografie zrobione w czasie takich wydarzeń, odbitki przyniesione do Muzeum przez autora, otwierają wystawę jego zdjęć kilka dekad później¹⁴.

Te zdjęcia, wizualnie nieszczególnie wyrafinowane, są w tym kontekście bardzo ważne. Na wystawie pełniły funkcję bazy startowej – popatrz, do czego służyło to fotografowanie; zobacz, jak dalece się rozwinęło. Wystawa miała w założeniu prezentować twórczość Zygmunta Kubskiego przekrojowo. Zdjęcia te nie były do tej pory pokazywane na wystawie fotografii *sensu stricto*, a jedynie ilustrowały wystawy o mieście. Sam autor nie traktował ich być może w kategoriach twórczości.

11 Wystawa odbywała się w dniach 14 maja–30 września 2022 roku w Muzeum Miejskim w Tychach.

12 Klub utrzymywany był przez Kombinat Budownictwa Miejskiego, Miastoprojekt Nowe Tychy, Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Geodezyjne i Okręgową Dyрекcję Budowy Osiedli Robotniczych.

13 Informacje pochodzą z przekazów rodzinnych oraz spisanych przez Zygmunta Kubskiego wspomnień zatytułowanych „Wspomnienia – w 55 rocznicę bardzo szczęśliwego

małżeństwa i ukończenia 83 lat w 2004 roku”.

14 Fotografie te dokumentują wybrane plansze ekspozycyjne na temat budownictwa tyskiego lat pięćdziesiątych. Widać na nich fotografie autorstwa Zygmunta Kubskiego, które ilustrują tematy związane z branżą budowlaną. Wystawa planszowa prezentowana była około 1960 roku w holu Kina Andromeda w Tychach.

Na tym etapie było już dla mnie pewne, że z kolekcji, z której korzystam, wyłania się obraz wart zaprezentowania publiczności. Dzielę wystawę na kilka części. Oprócz wstępu, którego autorką jest wspomniana już Ewelina Lasota, elementem wprowadzającym widza są panoramy miasta. Te zdjęcia wykonane są w charakterystyczny sposób: powstały z połączenia kilku zdjęć naświetlanych osobno na arkuszach papierów fotograficznych, które zostały następnie sklejone taśmą. Pokazują tę drastyczną zmianę krajobrazu – ostatnie gospodarstwa wrosnięte w nową tkankę miasta. Są to powszechne obrazy z czasów niezwykle szybkiej zmiany charakteru miejsca, projektu modernizacji, szybko postępującej urbanizacji – bloki w tle, a na pierwszym planie gospodarze zbierają zboże¹⁵. Krajobraz uchwycony w procesie transformacji zestawiony został ze współczesnymi panoramami miasta, które jest z założenia projektem nieukończonym, tkanką w fazie ciągłej zmiany.

Siostra mojego taty, biorąc udział w oprowadzaniu po wystawie, powiedziała: „Mówcie o wywłaszczeniu, mówcie o tym, jaka to była wielka tragedia”. Miasto powstało na ziemiach czterech wsi: Tychy, Paprocany, Żwaków i Glinka. Proces wywłaszczenia trwał od 1951 do 1980 roku i był trudnym i ważnym problemem społecznym¹⁶. Dziadek fotografował panoramy miasta z dachów budynków, gdzie miał zapewne nieograniczony dostęp. Ja, omijając skomplikowane procedury zdobywania pozwoleń, zdecydowałam się skorzystać z drona, by móc swobodnie



15 Jest to obraz charakterystyczny, powtarzający się w ikonografii tamtych czasów wyjątkowo szybko postępującej urbanizacji. Analogiczne ujęcie okolic Nowej Huty, sfotografowane przez Henryka Hermanowicza, można zobaczyć w książce: Kaltwasser M., Majewska E., Szreder K. *Futurizm Miast Poprzemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2007, s. 47 (dół).

16 K. Wejchert, *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*, Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1992, s. 13.

wybrać podobny punkt widzenia. W tym prostym zabiegu zawiera się cała ta ogromna zmiana, która w czasie łączącym te dwa wydarzenia przeobraziła rzeczywistość nie do poznania. I wskazanie na to, że nasze spojrzenia kierują się na inne miasto.

Właściwą część wystawy otwiera zestaw zdjęć zatytułowany *Marzyciele*. To słowo chodziło mi po głowie od początku pracy, a wynika ono z opowieści o entuzjazmie wobec budowy Nowych Tychów. Tę opowieść snuli mieszkańcy – mój dziadek i inni nowo przybyli, ale też sami jego twórcy,

którzy budowali miasto na miarę przyszłości. Projekt był przecież nowoczesny, wizjonerski. Na zdjęciach dziadka można zobaczyć szerokie, puste ulice, w latach sześćdziesiątych służące jeszcze głównie pojazdom budowy, motorowerom i wozom zaprzężonym w konie. Wybudowane zostały tak, aby w przyszłości mogły wypełnić się autami, których powszechne posiadanie bezbłędnie przewidziano¹⁷. Ta idea miasta, które jest puste – oczekuje na to, co przyniosą ze sobą nowi mieszkańcy – dawała przestrzeń do tego, aby każdy mógł wnieść w nie swoje wyobrażenie. Z tymi wyobrażeniami, oczekiwaniami i marzeniami przyjeżdżali ludzie z całego kraju. Ich opowieści można

przeczytać w wydanej na początku lat dziewięćdziesiątych, choć ukończonej jeszcze przed zmianami politycznymi w Polsce, książce Kazimierza Wejcherta *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*. „(...) korzeniami tej wspólnoty są rodzice, przodkowie, których drogi życiowe doprowadziły do tego miasta. Jacy oni są, skąd przybyli, jakie zwyczaje, tęsknoty, cnoty i obciążenia, jakie marzenia ze sobą przywieźli?”¹⁸ – patrząc na twarze na fotografiach do mniej więcej lat siedemdziesiątych, zadaję sobie podobne pytania. W tej części wystawy można było zobaczyć mieszkańców w cieniu budowy. Są to postaci

17 Wejchertowie mieli przywilej podróżowania po świecie. Obserwowali, co dzieje się w dużych miastach na zachodzie Europy, wyciągając wnioski co do przyszłości miast w Polsce.

18 K. Wejchert, *Ludzie nowego miasta...*, dz. cyt., s. 11.

w działaniu, jest ich wiele. Przyjechali zewsząd, za pracą, za mieszkaniem. Są też repatrianci z dawnych ziem wschodnich. Pierwsza fala mieszkańców, ta, dla której wojna była najświeższym wspomnieniem, miała jedno pragnienie: dach nad głową. Znosili oni najlepiej życie na placu budowy, pełnym błota, przerw w dostawach prądu, problemów z ogrzewaniem i wodą¹⁹. Wśród nich są Anna i Zygmunt Kubscy, krótko po ślubie, z czteroletnią córką Ewą. Anna pochodzi Brzuchowic pod Lwowem, Zygmunt z Trzemeszna w Wielkopolsce, spotykają się w Szczecinie. Rok po przyjeździe rodzą im się bliźnięta – Magdalena i Tomasz. Rodzeństwo łatwo rozpoznać na przeglądanych fotografiach. Są dla mnie drogowskazem, dzięki któremu odnajduję inne znajome twarze. Na zdjęciach jest energia, chęć życia wyziera ze scen rodzajowych, życia towarzyskiego, nowoczesnych lokali, pięknych wnętrz, które miały zwiastować nowoczesność. Choć cena za nią jest wysoka, dziadek nie kieruje obiektywu w stronę trudności.

Druga sala była poświęcona niejednoznaczności tego obrazu miasta. W pracy nad zbiorem towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że autor idealizuje czasy i projekt, w którym bierze udział. Nie interesują go bieda i problemy społeczne, nie ma zapędów na fotoreportera i nie ujawnia swoich poglądów. Nie znajduję tu też krytycznego spojrzenia. Są jednak dwa interesujące obszary, które pozwalają spojrzeć na ten obraz z szerszej perspektywy. Oba związane są z obowiązkami zawodowymi. Po pierwsze, znajdziemy tu fotografie z kilku oficjalnych uroczystości, grupy ludzi władzy, przemawiających i oglądających osiągnięcia „placu budowy”²⁰. Władzę czuło się w mieście. O politycznej presji i propagandzie sukcesu świadczą też licznie reproduktowane tablice z wykresami postępów i wzrostu. Ten margines zbioru został wykorzystany przez Małgorzatę Szandale i Macieja Cholewę w pracy *Archiwum* będącej częścią wystawy *Dowody na nieistnienie*. Artyści wybrali z archiwum Zygmunta Kubskiego 98 fotografii przedstawiających różnego rodzaju komisje kontrolujące stan budowy – są to zazwyczaj mężczyźni w czarnych, eleganckich płaszczach. Zdjęcia te zostały wydrukowane w formacie 9 × 13 cm i ułożone w stos. Można było je oglądać przy stole

→ reprodukcja
s. 36–37

¹⁹ Tamże, s. 13.

²⁰ Tak z przekąsem w początkowej fazie budowy nazywają nowe miasto starzy jego mieszkańcy. Dopiero kiedy ich dzieci zamieszkają w nowych mieszkaniach, określenie to wyjdzie z powszechnego użytku.

wyposażonym dodatkowo w lupę pozwalającą na duże powiększanie obrazów. Z opisu towarzyszącego wystawie: „Wybrane fotografie z archiwum Zygmunta Kubskiego rejestrują proces powstawania osiedli tzw. «Nowych Tychów» wznoszonych pod czujnym okiem komisijnego nadzoru. Obserwatorzy uważnie doglądają i kontrolują kształtowanie się nowej rzeczywistości. Wśród prawie setki rozrzuconych fotografii znajduje się jedna kontrastująca z nimi odbitka: przedstawia pojedynczego człowieka stojącego nad basenem i melancholijnie wpatrującego się w taflę wody”. W przypadku tego wykorzystania archiwum dziadek robi wrażenie na wskroś politycznego. To, co liczebnie nie jest dominujące, staje się głównym wątkiem tej konceptualnej pracy. Ta gra z archiwum wydaje się niezwykle interesująca; intryguje mnie swobodna jego interpretacja. Pokazuje ona, poza głównym sensem pracy, w jak łatwy sposób generalny obraz zbioru może zostać zmanipulowany.

Drugim przypadkiem są nieliczne zdjęcia dokumentujące wypadki – złamane dźwigi, przewrócone koparki, ślady po niewielkim wybuchu wraz z fotografią robotnika, który w nim ucierpiał. Dziwi, że zdjęć jest zaledwie kilkanaście, skoro przy tak dużej inwestycji zdarzeń musiało być znacznie więcej. Skoro dziadek miał za zadanie dokumentować takie wydarzenia, może negatywy zabierano, traktując je jako dane wrażliwe zagrażające wizerunkowi tego wielkiego sukcesu? Czy to, co widzimy, to jedynie przeoczenia w kontrolowanym obiegu zdjęć?

Na wystawie fotografie zestawiam po dwóch stronach tej samej ściany. Jedna z nich pokryta jest fototapetą przedstawiającą jasne niebo składające się z wielu fragmentów zdjęć wykonanych w różnym czasie, połączonych niby przypadkiem za pomocą cyfrowego kolażu. Ten obraz jest ważny, choć pozostaje w tle. Jest mocno powiększony; widać na nim zadrapania negatywu, rysy powodowane przez niedoskonały aparat, kurz i pyłki. Na nim umieszczam zdjęcia w ramach – idealny okrąg utworzony przez dzieci podczas zabawy, dobrze ubrani mężczyźni idący wyjątkowo równym krokiem, kobiety w odświętnych sukienkach i starannych fryzurach. Obrazy, w które chciałoby się wierzyć; obrazy jak wyreżyserowane; obrazy, które tak chętnie publikowano w czasopismach architektonicznych czy broszurach wyborczych²¹. Po drugiej stronie niebo ciemnieje, by stać się zupełnie czarne w ciałach

²¹ Jedno z podobnych zdjęć Zygmunta Kubskiego ukazało się w broszurze *Obywatelu miasta Tychy! Apeluje do ciebie*

snym kącie, w którym nieprzyjemnie jest się znaleźć. W aranżacji wystawy zależało mi na wytworzeniu sytuacji, w której widz w tym zaułku odczuwa pewien cielesny dyskomfort. Tu umieściłam fotografie, które rozbijają uporządkowany obraz miasta. Są to obrazy wpisujące się w socmodernistyczną estetykę, wydarzenia oficjalne, obrazy wskazujące na wywłaszczenie czy scena z lat osiemdziesiątych, gdzie miasto nie jest już budowane na przyjazną człowiekowi skalę. Podpisy zdjęć w tej sekcji także dobitnie mówią o ich treści: „Budowniczy na platformie żurawia, osiedle C, ok. 1959”, „Budowniczy z płytami styropianowymi do izolacji magazynu chłodni, ok. 1961”, „Porównanie wagi cegły z wagą kawałka płyty betonowej, lata 60.”, „Plansza wystawowa prezentująca wskaźniki wzrostu budownictwa uprzemysłowionego w latach 1955–1959, ok. 1960”, „Przechodnie w otoczeniu bloków na osiedlach N i O, lata 80.”, „Otwarcie Technikum Budowlanego i Szkoły Rzemiosł Budowlanych, osiedle E, 1962”, „Prace polowe na terenie przyszłego Parku Miejskiego, ok. 1961”, „Gospodarstwa w sąsiedztwie Technikum Budowlanego i Szkoły Rzemiosł Budowlanych, osiedle E, ok. 1962”, „Pracownicy poszkodowani w wyniku montażu instalacji sanitarnej, lata 60.”, „Wypadek ciągnika, osiedle B, ok. 1956”, „Złamany żuraw, osiedle C, 1957”, „Żużel stosowany do produkcji pustaków (gazobetonowych); składowisko na terenie zakładu prefabrykacji przy ulicy Budowlanych, 1963”, „Pyły dymnicowe (pohutnicze) stosowane do produkcji pustaków (gazobetonowych); składowisko na terenie zakładu prefabrykacji przy ulicy Budowlanych, 1963”²². Fotografia przechodniów w otoczeniu bloków z 1981 roku była jedynym obrazem, który wydawał mi

Komitet Frontu Jedności Narodu, wydanej w 1961 roku, w całości ilustrowanej jego fotografiami (w wydawnictwie nie zostały one jednak podpisane).

²² Podpisy pod zdjęcia będące częścią wystawy zostały opracowane we współpracy z zespołem Muzeum – Barbarą Kopia oraz Ewelina Lasotą.



Barbara Kubaska – Zygmunt
Kubski. Czas nieutracony
– widok wystawy, Muzeum
Miejskie w Tychach

się znajomy. Widziałam takie sceny dużo później. Zapewne pierwsze, które mogłam zapamiętać, pochodziły z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Obraz ten dobrze reprezentuje wspomnienie bardzo nieprzyjemnego wrażenia, które to miasto robiło na mnie w dzieciństwie.

Wpływ na kształt wystawy miał także początek wojny w Ukrainie i w konsekwencji, fala uchodźców z tego kraju. Zbieżność czasu prac nad wystawą i tych dramatycznych wydarzeń spowodowała, że na powrót wątek przymusowego przemieszczania się ludności, szukania dla siebie miejsca w nowych, nieznanym realiach, stał się niezwykle aktualny. Dlatego też zdecydowałam się umieścić element mojej pracy sprzed wielu lat (*Projekt: Winnica*, 2011) w ostatniej przestrzeni wystawy, gdzie znalazło się miejsce na interpretację tyskiego archiwum. Jest to rysunek wykonany przez dziadka niedługo przed śmier-

cią przedstawiający majątek ziemski nazywany Winnicą, której nazwa widnieje w jego akcie urodzenia, utracony na początku drugiej wojny światowej.

U wejścia i jednocześnie wyjścia z wystawy znalazła się jeszcze jedna moja praca: video zarejestrowane w domu dziadka. Obraz ten jest nieostry, lekko porusza się w kadrze, wydaje się abstrakcyjny. Jest to widok na matówkę aparatu skierowanego na wnętrze mieszkania. To powrót do spotkania, podczas którego powstać miał ostatni portret Zygmunta Kubskiego. Negatyw jednak przepadł. Pozostało tylko to trudno uchwytnie wrażenie.

Artykuł jest częścią pracy doktorskiej „Archiwum i konflikt. O poszukiwaniu tożsamości w fotograficznych zbiorach” pod opieką promotorską prof. dr. hab. Andrzeja Tobisa.

Barbara Kubaska – Zygmunt Kubaski

CZAS NIEUTRACONY

WERNAKULARNE, czyli użytkowe. To zdjęcia, które służą. Tak jak te wykonane przez Zygmunta Kubaskiego dla – urbanistów jako widoki, architektów jako dokumentacje, budowniczych jako ilustracje... Lista zastosowań fotografii wernakularnej jest długa. Uznawane za prozaiczne, techniczne, bywają lekceważone. Jednak fakt użycia fotografii w dziedzinie, która posługuje się nią bez ambicji artystycznych – budownictwie – sprawił, że twórczość Zygmunta Kubaskiego rozwinęła się w tak oryginalny sposób.



FOTOGRAFIE rejestrują rozwój Tychów od 1954 roku do lat 80. To czas, gdy Zygmunt Kubaski pracował w przedsiębiorstwie Zjednoczenia Budownictwa Miejskiego – Nowe Tychy, późniejszym Kombinacie Budownictwa Ogólnego GOP-Południe. Dokumentował budowę tyskich osiedli, wdrażanie nowych technologii, maszyny i urządzenia, rejestrował wypadki. Wykonał kilka tysięcy zdjęć, które dziś znajdują się w zbiorach Muzeum Miejskiego w Tychach.

ZYGMUNTA KUBASKIEGO poznajemy jako dokumentalistę nowego miasta. Jego fotografie rejestrują ciągi zdarzeń: murowanie, tynkowanie, spawanie... jak w instrukcji montażu. Ale nie o tym jest ta wystawa.

14 MAJA – 30 WR

BARBARA KUBASKA, wnuczka, wizerunek, wybiera z archiwum dla i mieszkańek Tychów. Są to prace r bo tematycznie wykraczające poza zawodowych.

MIESZA przekaz rodzinny z ofic między zapiskami dziadka, program socjologicznymi. Od Kazimierza We miasta, zapożycza tytuł wystawy; b czas, przestrzeń i fotografia.



Bibliografia

András, Edit. „Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socjalistycznej w pamięci zbiorowej”. *Tytuł roboczy: Archiwum* nr 1 (2008): s. 12–16.

Bazin, Jérôme; Kordjak, Joanna, red. *Zimna rewolucja. Europa Środkowo-Wschodnia wobec socrealizmu, 1948–1959*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2021.

Chéroux, Clément. *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

Jałowiecki, Bohdan. „Przedmowa. Lekcja blokowisk”. [w:] *„Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*, red. Marek S. Szczepański, s. 5–11. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Europejski Instytut Rozwoju Lokalnego i Regionalnego, 1991.

Majewski, Paweł; Napiórkowski, Marcin, red. *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.

Kaltwasser, Martin; Majewska, Ewa; Szreder, Kuba. *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.

Kubaska, Barbara. *Miasto, fotografia, archiwum*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020.

Palladini, Giulia, red. *Leksykon archiwum afektywnego*. Gdańsk, Warszawa: słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2015.

Pijarski, Krzysztof, red. *Archiwum jako projekt*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2011.

Sztompka, Piotr. „The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”. [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka, s. 155–195. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

Sztompka, Piotr. *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000.

Wejchert, Kazimierz. *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1990.

Wejchert, Kazimierz. *Nowe Tychy*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 1960.

Barbara Kubska

Tychy Citizen! On Reading Zygmunt Kubski's Photographs

I have found myself at the Museum by accident. The coincidence of names leads to the question from the curator of Photography Department about my family correlations with Zbigniew Kubski. Indeed, I knew that during his retirement he visited this neighbourhood institution on many occasions, and these neighbourly relations seemed especially important to me. In my mind, the Museum was mostly a place, where my grandfather brought some fresh cut flowers grown in his garden – his great pride; while his photos only came second. I was not aware that the City Museum in Tychy is in possession of a unique collection of his photographs, the entire set of the negatives he took in the years 1954–1989, documenting the construction of Nowe Tychy [New Tychy]¹, which the institution obtained soon after his death. The question how I could have missed such an important fact of my father's father life, and how and by what means the decisions, resulting in this sudden discovery, had been made, keeps me thinking.

Here are the facts: circa 2007, my grandfather Zygmunt asks me to scan a mid-format black-and-white film, knowing that I have access to the right equipment. I remember these photos – they feature a horse-drawn cart, onto which the farmer is loading sheaves of hay; in the background, against the light, the blurred tall blocks are growing... Oh, no! These must be images I saw many years later, in the process of scanning the negatives, and which made such a strong impression on me. What was in these first photographs, then? I remember the room, where I am working, the light, the uncertainty,

¹ The name Nowe Tychy [New Tychy] had never been legally introduced. Nonetheless, it had been in common use since the beginning of the 1960s. New Tychy were intended as a counterbalance of the old Tychy settlement, which, over time, started to be called Stare Tychy [Old Tychy] (now, Stare Tychy is one of the city districts).

if I really can make this scan well enough, what if I fail to meet expectations... It could have been a digger... or a crane... Yes, it must have been a crane!

I cannot recall the moment of handing the files over to my grandfather. Had I actually done it? Did we comment on the photos? I imagine him telling me it is nothing important – some construction site – not a topic for a young woman. Did he tell me he had many more of those? Did we say that scanning them all in would take a lot of time? Here, the story breaks, and the topic would never return in a direct conversation.²

What I do remember, however, is how he would take me, much earlier, as I was growing up, and my siblings for walks around the city, with which I had nothing in common, apart from the Sunday visits to my relatives. The city seemed unfriendly and strange. He would show us buildings, important to him, unique architectonic solutions, which evoked no positive emotions in me at the time. At least 25 years had to pass for me to feel the awe, looking at Tychy through his eyes, through the photographs, which made it possible to travel in time. In 2025, with the Culture of Image Foundation, I started the process of digitalising the negatives, which allowed me to reach my grandfather's viewpoint from sixty-one years before, when he had only started to photograph the city.

I returned to this first excitement many times, especially when I was fed up with the repetitive work of a scanner operator, listening to its steady sounds as it revealed, frame after frame, nearly the same images. A view of the city, a similar take, a slightly different angle, a bit better composition; a photo blurred, overexposed, underexposed; a damaged negative; passers-by, different faces, the photographer keeps his distance; general layout, monotony, and still the distance, several posed portraits, and buildings again. It seems like I have seen it before; and my hesitation again – haven't I mixed up negatives, haven't I scanned the images on the screen yet? The photos are so similar, that at the end of this work the material seems uninteresting, even boring. Still, I return to it from time to time. Although I immerse myself in these images, I am not able to move freely around this collection. I look at the photos in sequences of negatives, but they tear apart and take me to the closer or further past. It is hard to guess their actual chronology. Later, I see them in the order developed by the Museum – following mainly the principle of topography, because here, time falls to the background. The city

² Zygmunt Kubski died in 2008 in Tychy.

is being built simultaneously in many places. My grandfather returns with his camera to the same points over time.

Looking at the photographs in the order in which they were taken is a way to identify with the photographer. I follow his gaze. This role seems unusual, since it allows me to step into a previously inaccessible perspective.

In my grandparents' house, there was a conservative division of roles, according to gender. As a young girl, with a different model of thinking, I did not find openness in this space. If my grandfather spoke about photography, it was only with my older brother. I was more a listener of his stories than a partner to converse about art. When my grandfather was still alive, I was interested in his wartime experience – the prime years, the mythologised carelessness, disrupted with the sense of loss and anxiety. I would ask him about those times, and we talked about them on numerous occasions. His settling in Tychy seemed as the end of the dramatic times of the wartime wanderings to me. As I grew up in the time of systemic transformation, I could not find any anchor point in the previous communist People's Republic of Poland period. These were “justly bygone days”, of which people spoke mainly in the cabaret tone. I was brought up in the longing for the pre-war years of prosperity and contemporary values, for the noble Greater Poland or Lviv origin. The rest was skipped over. Moving into a Silesia city under construction, which was intended as a model investment of a regime state, seemed like a pragmatic compromise to me.

City, Photography, Archive

I have decided to make the first step and narrate my way of looking, and trace the paths of my grandfather's look, with no ambition of describing the collection at large. I focus on what attracts me. The context, in which the photographs were taken, is drawn to me by Justyna Balisz-Schmeltz in her text “In the Shadow of the Socialist Utopia.”³ At this first attempt, I have an impression that my grandfather did not dedicate enough attention to residents, that people in his photos are merely extras. Their presence is justified only by the rules of composition, hardly ever are they a subject

³ B. Kubska, *Miasto, fotografia, archiwum*, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020, pp. 3–8

in themselves. Such an image was clearly affected by the architects, who commissioned the photographs, and whose guidelines my grandfather followed while photographing. One exception is a few portraits, several genre scenes, and a bunch of photographs, featuring family members: his wife Anna, daughters Ewa and Magdalena, and his son Tomasz – my dad. These protagonists become a filter, through which I scan the entire collection. On this occasion, I take a closer look at the faces of the passers-by, I analyse their movement. I also notice the photographer's strategy.

In December 2020, there is released a book *City, Photography, Archive*, published by the Academy of Fine Arts and Design in Katowice. It is an art book, summing up my first attempt at interpretation of Zygmunt Kubiński's photo collection. By assumption, working on the book was intended as a specific test to check if I was able to deal with an original development of the archive, considering the whole burden of responsibility and sense of obligation toward the author and the entire family system. At the same time, during my work, I had the conviction that I wanted to treat the photos individually, release them from the plots of the Museum narrative, and cut them out of context of the New City design and its technical aspects. I decided to approach the photographs freely, and crop them more than the author would probably wish I did. I assumed original development, sometimes omitting what had been the essence of a given image at the time of making. In collaboration with a designer, Katarzyna Wolny-Grządział, who had a considerable influence on the shape of the book, I chose to print it by means of risograph, in which imperfection is an element of the process. I used the newsprint halftone, which allowed me to reinstate the digital images of the photographs that I was working with to their material, physical, imperfect form. My intention was to show the recipient my free wandering around the collection, looking closely at the fragments, rather than the whole.

Publishing the book was a very important stage for me, as I outpowered my resistance – difficulties resulting from a network of dependencies I had fallen into while dealing with this subject. I had a recurrent thought that the entire document, important to many people dealing with the city from many angles, is a documentary of the times, the moral evaluation of which I found confusing. I had difficulties breaking up with the narrative I had internalised since my childhood, and taking a new perspective. My attitude to the photographer's role in constructing the falsified reality of those times, his part in propaganda, is blocked by the fear of unfair judgement. It was only two years later, while I was

guiding a tour around the Zygmunt Kubiński's photographs exhibition, in which I had my share, that I expressed this scepticism toward the image produced by my grandfather, and the public attacked immediately – his presumed party affiliation, even though no documents indicated it, his being in the pay of the system, although the case seemed much more complex than that. There arose the surprisingly vivid narratives of the 1990s, when right after the systemic transformation, it was demanded to hold the majority of society accountable for the total of the People's Republic output, including the urban planning and architecture.⁴ It is a fact, however, that Zygmunt Kubiński's photos were published, at least once, in the directly propaganda context: in a 24-page election brochure *Tychy Citizen! The Appeal of The National Unity Front*, an organisation active in the years 1952–1956, completely subordinated to the communist Polish United Workers' Party (Polish: PZPR) and executing its program.

Costs of Transformation

The fear of taking a position, a wrongful judgement, polarised views of society, seem to affect both the self-evaluation of “[...] the region as full of shortcomings and backwardness”⁵, caused by the cultural trauma, and the mental hardships regarding the reception of the products of those times. This phenomenon is analysed by a Hungarian art historian, Edit András, who also refers to her own practice: “As a result, the oft-repeated vision has been internalized by the population of that culture. The process is followed by a lowering of self-esteem and the development of a cultural inferiority complex. And, as is the nature of trauma, one must pay twice for the suffering, first with the traumatic event and then second with the equally painful

symptoms of post-traumatic stress disorder.”⁶ In the Polish context, accounting for the temporal horizon of the post-war reality, the cultural-scale traumagenic phenomena occurred at least twice. Piotr Sztompka indicates, first and foremost, the trauma of communism and the following trauma of post-communism. “Theories of change, which break up with the idea of development or progress, and are based on the idea of social becoming or making history, describe social changes as processes characterised by continuity, unpredictability, not entirely determined and open, driven by operations of individual and collective entities”⁷ – what is traumagenic, in turn, are the specific forms of social change, which break the continuity of these processes. It is the change, which “will bring shocks and wounds to the social and cultural part.”⁸ Sztompka defines the potentially traumatic change as a sudden, wide-ranging (across many aspects of life), fundamental (radical and deep), as well as unexpected and shocking. According to the author, “the most traumatising situations occur, when imposition and dominance of one culture is dictated by force.” Which writes perfectly into the trauma of the Eastern Bloc during the socialist period, since in this case, culture was imposed on the satellite state by the host-country, the Soviet Union.⁹ In the other case, traumagenic events result from a change to the better, beneficial in the longer run, and enthusiastically received by society. The demise of communism in Poland, and what happened after, caused in the society the general loss of sense of existential security. It was accompanied with deep and radical changes, which led to i.a. unemployment, decrease in social position of many members of society, impoverishment, and a higher crime rate.¹⁰ One of the consequences was a heated discussion, which started

4 B. Jałowiecki, “Przedmowa. Lekcja blokowisk”, [in:] *“Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*, Marek S. Szczepański (ed.), Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Europejski Instytut Rozwoju Lokalnego i Regionalnego, 1991, p. 5

5 E. András, “An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past”, *Writing Central European Art History*, 2008, p. 8 https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past [accessed: 17 Feb. 2026]

6 Ibidem

7 P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000, p. 17

8 Idem, “The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”, [in:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka (eds.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, p. 157

9 P. Sztompka, *Trauma...*, op. cit., p. 22

10 Ibidem, p. 27

right after the systemic transformation, and has lasted until today, regarding decommunisation – its scope and the impossibility to determine its fair rules. The accusation of “being in the pay of the system” still electrifies, both in the political and in the social sphere.

I have decided to represent this motif in my work with the grandfather’s archive. I chose fragments of texts in reference to the evaluation of the products of the People’s Republic times and the New Tychy project itself. I compose them with Zygmunt Kubski’s photographs in different scenes. The photographs are tested as images – I crop them, process them, multiply, check, how their context changes. I also add my own short texts, which I wrote influenced by selected photos. I check how these seemingly distant narratives – the socio-political and the personal one – affect each other.

Time Unlost

“VERNACULAR, i.e. applied. These are photographs, that serve. Like the ones taken by Zygmunt Kubski for urban planners – as views, for architects – as documentation, for builders – as illustrations... [...] Perceived as prosaic, they tend to be ignored. Nonetheless, the fact of using photography in a discipline, which applies it without artistic ambitions – in construction – made Zygmunt Kubski’s work develop in such an original way” – that is how Ewelina Lasota, the co-curator of the exhibition *Barbara Kubaska – Zygmunt Kubski. Time Unlost*¹¹, starts her text, accompanying the event.

On May 4th, 1954, right after coming to Tychy, Zygmunt Kubski turns up for work in the General Construction Complex [Polish: Kombinat Budownictwa Ogólnego – KBO]. At first, he works in the control room. He does not really like this job, as there is no company, he complains that he is sitting alone all day long. Then, he is transferred to the so-called Club, still in the barrack town, where the employees live temporality while waiting for their housing allocation. After a while, he is moved to a new building, with a stage, modern display room with sliding pocket doors, kitchen, library, and darkroom. Here, he works in the Inter-enterprise Club of Technology

11 The exhibition was held between May 14th and September 30th 2022 at the City Museum in Tychy.

and Rationalisation¹², although his main plant is the General Construction Complex, where he also carries out “innovation”. He works there until his retirement in 1981.¹³

Very quickly, his photographs attract the builders of the city, mainly Hanna Adamczewska-Wejchert and Kazimierz Wejchert. Initially, the photos are taken with a camera he received from Anna, his future wife, when they were still engaged. Over time, however, he starts photographing for KBO and Miastoprojekt Nowe Tychy. He is sometimes frustrated with the fact that as a photo-amateur he receives much lower wages, even though his photos are published in the same books and magazines in Poland and abroad, as the professional ones. Still, it adds to his small paycheck. In the Club, he organises exhibitions of the enterprise’s achievements, interesting designs of buildings yet to be constructed, small mechanisation, rationalisation proposals, industrial designs, and inventions. He is the initiator of these events. Frequently, he uses his own photographs. The prints of photos taken during such events, brought to the Museum by the photographer, open the exhibition of his photographs several decades later.¹⁴ These photos, visually unsophisticated, are very important in this context. At the exhibition, they served as a reference base – see, to what this photographing was applied; see, how far it has developed. The assumption of the exhibition was to present Zygmunt Kubski’s work overall. That far, these photographs were not shown as a photo display *sensu stricto*, but only illustrated exhibitions about the city. The photographer himself might have not treated them as art.

12 The Club was maintained by Kombinat Budownictwa Miejskiego [Municipal Construction Complex], Miastoprojekt Nowe Tychy [New Tychy City Design], Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Geodezyjne [Voivodship Geodetic Plant] and Okręgowa Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych [District Directorate for Workers’ Housing Construction].

13 The information comes from the family tradition and Zygmunt Kubski’s memoirs titled “Memories – on the 55th anniversary of a very happy marriage and 83th birthday in 2004”.

14 These photographs document selected display boards about the Tychy construction of the 1950s. They feature Zygmunt Kubski’s photos, which illustrate subjects connected with construction industry. This board display was presented circa 1960 in the hall of the Andromeda Cinema in Tychy.

At this stage, I am sure that the collection I use reveals an image worth showing to the public. I divide the exhibition into several parts. Apart from the opening, written by the above mentioned Ewelina Lasota, the element introducing the viewer are the city panoramas. These photographs are made in a characteristic way: they combine several photos exposed individually on sheets of photographic paper, and then taped together. They feature a drastic transformation of the landscape – the last farmhouses grown into the fabric of the city. These are common images from the times of the rapid change of the character of the place, modernisation project, fast-moving urbanisation – blocks in the background, and farmers gathering crops in the foreground.¹⁵ The landscape, captured in the transformation process, is combined with the modern panoramas of the city, which is the unfinished project by assumption, the fabric undergoing a constant change.

My father's sister, who was taking part in the guided tour, said: "Speak up about expropriation, about what a great tragedy it was." The city was founded on the grounds of four villages: Tychy, Paprocany, Żwaków, and Glinka. The expropriation process lasted from 1951 to 1980, and constituted a difficult and important social issue.¹⁶ My grandfather photographed panoramas of the city from rooftops, where he probably had an unlimited access. I, bypassing the complicated permit procedures, decided to use a drone to be able to freely choose a similar viewpoint. This simple strategy includes the entire great change, which has transformed reality beyond recognition over the time between these two events. As well as indicates, that our looks are directed at a completely different city.

The main part of the exhibition is opened by a set of photos titled *Dreamers*. I have had this word in the back of my head from the beginning of my work, and it results from the stories about the enthusiasm toward the

construction of New Tychy. This story was told by residents – my grandfather and other newcomers, but also the urban constructors themselves, who built the future-proof city. After all, it was a modern, visionary design. In my grandfather's photos you can see broad empty streets of the 1960s which at that point served mainly the construction vehicles, motorbikes, and horse-drawn carts. They were built so that in the future they could fill in with cars, the popularity of which was accurately predicted.¹⁷ This idea of a city, which is empty – waiting for what new residents bring in – provided a space for everyone's imagination. Such imaginations, expectations, and dreams drove people coming from all over the country. Their stories can be found in the book, published in the early 1990s, although finished even before the political transformations in Poland, authored by Kazimierz Wejchert: *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach* [People of the New City. About Ourselves and Our Destinies]: "[...] this community is rooted in parents, ancestors, whose fates have led to this city. What are they like, where have they come from, what customs, longings, virtues and burdens, what dreams have they brought with them?"¹⁸ – looking at the faces in the photographs more or less until the 1970s, I ask myself similar questions. This part of the exhibition presented the residents in the shadow of the construction. They are characters in action, and there are many of them. They have come from all places, for work, for housing. There are also returnees from the former eastern lands. The first wave of residents, for whom the war was the freshest memory, wished for one thing only: a roof over their heads. They could bear living on the construction site, muddy, with blackouts, heating and water supply problems.¹⁹ Among them, Anna and Zygmunt Kubscy, recently married, with their four-year-old, Ewa. Anna comes from Brzuchowice near Lviv, Zygmunt from Trzemeszno in Greater Poland, they have met in Szczecin. A year after their arrival at Tychy, twins are born – Magdalena and Tomasz. The siblings are easily recognisable in the photographs I leaf through. They are a signpost, which allows me to find other familiar faces. There is energy in the photos,

15 This image is characteristic and repetitive in the iconography of those times of the exceptionally rapid urbanisation. An analogical take on the Nowa Huta surroundings, photographed by Henryk Hermanowicz, can be viewed in the book: M. Kaltwasser, E. Majewska, K. Szreder, *Futuryzm Miast Poprzemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2007, p. 47 (bottom)

16 K. Wejchert, *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*, Warszawa: "Arkady", 1992, p. 13

17 The Wejcherts had the privilege of travelling the world. They observed, what was going on in the large cities in the west of Europe, and drew conclusions about the future of cities in Poland.

18 K. Wejchert, *Ludzie nowego miasta...*, op. cit., p. 11

19 Ibidem, p. 13

the zest for life oozes from genre scenes, social occasions, modern places, beautiful interiors, intended to herald modernity. Even though it comes at a high price, my grandfather does not direct his lens at hardships.

The second room was dedicated to the ambiguity of such an image of the city. Working on the collection, I could not help the impression that the photographer idealises the times and the project, in which he participates. He is not interested in poverty and social issues, he has no pretences to be a photoreporter, and he does not reveal his views. I do not find any critical gaze, either. There are, however, two interesting areas, which allow me to look at this image from a broader perspective. They are both connected with professional obligations. First of all, we find the photographs from several formal celebrations, groups of people in power, giving speeches and inspecting the “construction site” achievements.²⁰ Power was in the city air. The political pressure and propaganda are also apparent from the numerous reproduced boards, featuring progress and growth charts. This margin of the collection was used by Małgorzata Szandala and Maciej Cholewa in their work *Archive*, included in the exhibition *Evidence of Non-existence*. The artist selected from Zygmunt Kubski’s archive 98 photographs, featuring different types of commissions, controlling the state of construction – they are usually men in smart black coats. The photos were printed in the 9 × 13 cm format and piled up. They could be viewed at the table, additionally equipped with a magnifying glass to see the images in considerable close-up. From the description, accompanying the exhibition: “The selected photographs from Zygmunt Kubski’s archive register the process of estate development of the so-called *New Tychy*, erected under the watchful eye of the commission supervision. The observers carefully oversee and control the shaping of the new reality. Among almost one hundred scattered photographs, there is one contrastive print: it features a single man standing over a pool and wistfully staring at the water surface.” Used in this way, my grandfather’s archive makes an impression of being political throughout. What is not dominant in numbers becomes the leitmotif of this conceptual work. Such

²⁰ This name was sarcastically used for the new city by its old residents at the first stage of construction. Only after their children start living in the new flats, this term will no longer be in common use.

a play with the archive seems incredibly interesting; I am intrigued by its free interpretation. It demonstrates, beside the main meaning of the work, how easily the general image of the collection can be manipulated.

The second case are the few photographs documenting accidents – broken cranes, overturned diggers, traces of a small explosion, and a photo of a worker, who was injured in it. It is surprising that there are barely more than ten photographs like that, since with such a large investment, similar events must have been numerous. Considering that my grandfather’s assignment was to document such cases, could the negatives have been taken away, and treated as sensitive data, threatening the image of the grand success? Are these images only oversights in the controlled circulation of photographs?

At the exhibition, I display the photos on two sides of the same wall. One of them is covered with a photo wallpaper, featuring a bright sky composed of many fragments of photos taken in different times, combined, as if randomly, by means of a digital collage. This image is important, even though it stays in the background. It is very augmented; it bears visible scratches of the negative, cracks caused by the imperfect camera, dust and pollen. On it, I place framed photographs – an ideal circle made by playing children, well-dressed men walking at an unusually even step, women in festive dresses and careful hairdos. Images you would like to believe in; images as if directed; images so eagerly published in architectonic magazines and election brochures.²¹ On the other side, the sky is getting dark, to become entirely black in the cramped corner, an unpleasant place to be. Designing the exhibition layout I intended to generate a situation, in which the visitor feels a certain physical discomfort in this corner. Here, I placed the photographs, which crush the orderly image of the city. These images write into the soc-modern aesthetics, official events, images indicating expropriation, and a 1980s scene, where the city is no longer built to the human-friendly scale. The photo captions in this section also state their content directly: “Constructors on the crane platform, estate C, ca. 1959”, “A constructor with a polystyrene board for cooler warehouse insulation, ca. 1961”, “Weight comparison: a brick vs a piece of concrete slab, 1960s”, “Display board presenting growth rates of industrial

²¹ One of the similar Zygmunt Kubski’s photos was used in the brochure *Tychy Citizen! The Appeal of The National Unity Front*, released in 1961, and entirely illustrated with his photographs (which were not signed in the publication, though).

construction in the years 1955–1959, ca. 1960”, “Passers-by surrounded by blocks in estates N and O, 1980s”, “Opening of the Construction Technical School and the School of Construction Crafts, estate E, 1962”, “Farming works in the area of the future City Park, 1961”, “Farmhouses in the neighbourhood of the Construction Technical School and the School of Construction Crafts, estate E, ca. 1962”, “Workers injured as a result of the sanitary installation assembly, 1960s”, “Tractor accident, estate B, ca. 1956”, “Broken crane, estate C, 1957”, “Gravel used for ACC blocks production; stockyard on premisses of the prefabrication plant at Budowlanych Street, 1963”, “Fly ashes (post-metallurgic) used for ACC blocks production; stockyard on premisses of the prefabrication plant at Budowlanych Street, 1963”.²² The 1981 photograph featuring the passers-by surrounded by blocks was the only image I found familiar. I saw such scenes much later. Most probably the first ones I could remember were from the turn of the 1980s and 90s. This image accurately represents the memory of a very unfriendly impression I had of the city as a child.

The shape of the exhibition was also influenced by the outbreak of the war in Ukraine, and in consequence, the wave of refugees from this country. The coincidence of the time I was working on the display and these dramatic events caused the motif of forcible migration of population, searching for one’s place in new, unknown realities, has become incredibly up to date again. Therefore, I decided to include an element of my work from many years ago (*Project: Vineyard*, 2011) in the final exhibition space, the place for interpretation of the Tychy archive. It is a drawing made by my grandfather soon before his death, featuring a country estate called Winnica [Vineyard], the name listed in his birth certificate, lost at the beginning of the Second World War.

At the entrance and the exit of the exhibition, there is presented one more of my works: a video recorded at my grandfather’s home. The image is blurred, slightly moving in the frame, it seems abstract. It is the view of a camera focussing screen directed at the inside of the flat. It stands to recall the meeting, during which the final portrait of Zygmunt Kubski was taken. The negative, however, vanished. All that has left is this elusive impression.

²² Captions of the photographs as part of the exhibition were developed in collaboration with the Museum team – Barbara Kopia and Ewelina Lasota.

The article is part of the doctoral dissertation “Archive and Conflict. On Searching for Identity in Photo Collections”, supervised by Prof. Dr. Hab. Andrzej Tobis.

References:

András, Edit, “An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past”, *Writing Central European Art History*, 2008, p. 8 https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past [accessed: 17 Feb. 2026]

Bazin, Jérôme; Kordjak, Joanna (eds.), *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism 1948–1959*, Mousse Publishing, 2021

Chéroux, Clément, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014

Jałowiecki, Bohdan, “Przedmowa. Lekcja blokowisk”, [in:] *“Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*, Marek S. Szczepański (ed.), Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Europejski Instytut Rozwoju Lokalnego i Regionalnego, 1991, pp. 5–11

Majewski, Paweł, Napiórkowski, Marcin (eds.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018

Kaltwasser, Martin, Majewska, Ewa, Szreder, Kuba, *Futuryzm miast przemysłowych. 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2007

Kubska, Barbara, *Miasto, fotografia, archiwum*, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2020

Palladini, Giulia, Pustianaz, Marco (eds.), *Leksykon archiwum afektywnego*, Gdańsk, Warszawa: słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2015

Pijarski, Krzysztof (ed.), *Archiwum jako projekt*, Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2011

Sztompka, Piotr, “The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies”, [in:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, Jeffrey Charles Alexander, Ronald Eyerman, Beata Giesen, Piotr Sztompka, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, pp. 155–195

Sztompka, Piotr, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000

Wejchert, Kazimierz, *Ludzie nowego miasta. O sobie i o swoich losach*, Warszawa: “Arkady”, 1990

Wejchert, Kazimierz, *Nowe Tychy*. Warszawa: “Arkady”, 1960

01.

Barbara
Kubska

Kolaże z serii *How Distant, How Close*, składają się z fotografii Zygmunta Kubskiego zestawionych z wycinkami z książek do nauki fotografii odnalezionych w jego domu. Fotografie znakomitych autorów i autorki: Bogusława Bromboszcza, Romana Burzyńskiego, Zbigniewa Dłubaka, Edwarda Falkowskiego, Henryka Nawrota, Wiesława Prażucha, Józefy Schiff, Zbyszka Siemaszki, Zygmunta Szarka, odzwierciedlają realia lat 50. i 60. Są tu ruiny Warszawy, wielki przemysł, robotnicy przy pracy, widoki miast, portrety ważnych osobistości. Zdjęcia odzwierciedlają to, w jaki sposób fotografowało się tamtych czasach, wskazują też na echa estetyki socrealizmu na późniejszych fotografiach Zygmunta Kubskiego. Użyte fotografie publikowane były w książkach wydawanych przez Filmową Agencję Wydawniczą w serii *Biblioteka Fotoamatora: Fotografia Krajoznawcza* Edwarda Falkowskiego, *Fotografia reportażowa*, Romana Burzyńskiego, *Filtry fotograficzne* Bogusława Bromboszcza oraz *Fotografia portretowa* Zbigniewa Dłubaka.













The collages of the series *How Distant, How Close*, consist of Zygmunt Kubski's photographs juxtaposed with excerpts from photography textbooks found in his house. Images of excellent photographers: Bogusław Bromboszcz, Roman Burzyński, Zbigniew Dłubak, Edward Falkowski, Henryk Nawrot, Wiesław Prażuch, Józefa Schiff, Zbyszko Siemaszko, Zygmunt Szarek, reflect the realities of the 1950s and 60s. They feature the ruins of Warsaw, great industry, workers at work, city views, portraits of celebrities. The photographs represent the way of photographing



in those times, and reference the echoes of social realism aesthetics in Zygmunt Kubski's later photos. The included photographs have been published in the series released by Filmowa Agencja Wydawnicza *Biblioteka Fotoamatora: Fotografia Krajoznawcza* [Landscape Photography] of Edward Falkowski, *Fotografia reportażowa* [Reportage Photography] of Roman Burzyński, *Filtry fotograficzne* [Photographic Filters] of Bogusław Bromboszcz and *Fotografia portretowa* [Portrait Photography] of Zbigniew Dłubak.

02.

Emilia Konwerska
Mimo wszystko sekretny aktywizm
O sztuce Michaliny W. Klasik

[Wyobrażam sobie]
że akurat teraz stawiasz pierwsze
kroki
na cielęcych nóżkach
cienkich i drżących jak wierzbowe
witki

podnosisz ciężką głowę lotosu
rozpościerasz liście
zapuszczasz korzenie

wydziobujesz się z ciemnej skorupki
na światło
a wtedy moje matki

zezwierzęcają zaroślinniają świat

Julia Fiedorczyk¹

W drugiej połowie listopada 2023 roku aktywistka Aleksandra „Sasza” Skoczilenko została skazana przez rosyjski sąd na siedem lat więzienia, po tym jak w marcu 2022 w jednym z petersburskich supermarketów zamieniała ceny na naklejki krytykujące wojnę w Ukrainie i politykę Putina. Naklejki informowały o atakach w Mariupolu i kłamstwach prezydenta Rosji. Wyrok zapadł po dziewiętnastu miesiącach spędzonych przez aktywistkę w areszcie. Przed zatrzymaniem Aleksandra „Sasza” Skoczilenko zdążyła umieścić na towarach pięć naklejek.

¹ <https://magazywnwizje.pl/fiedorczyk-cztery-wiersze/>

Działanie rosyjskiej aktywistki znajduje się na granicy pomiędzy jawnym oporem, a cichym, zanurzonym w prywatności gestem. Zakupy są czynnością kojarzoną z kobietami, które dbają o dom, rodzinę, bezpieczeństwo. Matki kupują jedzenie, gotują, karmią. W ten pozornie bezpieczny sposób aktywistka próbowała wprowadzić polityczne zaangażowanie w sferę codzienności. Michalina W. Klasik w swojej sztuce i towarzyszącym jej manifestach, tekstach, komentarzach robi kilka kroków wstecz. Kieruje się do wnętrza, jednostkowego, indywidualnego gestu. Jej orężem jest notatka w dzienniku, grudka ziemi, dotyk. Sekret.

Artystka zaczęła pracę nad projektem w 2014 roku, kiedy urodziła dziecko, co okazało się ważnym i inspirującym wydarzeniem w jej sztuce. W przypadku kobiet-artystek (ale również poetek, powieściopisarek, intelektualistek) życie prywatne bardzo często przenika się z pracą twórczą. Polskie i światowe artystki niejednokrotnie czyniły ciężę, poród, macierzyństwo tematem swojej sztuki. Świat, w którym żyjemy, nierozzerwalnie wiąże kobietę z jej rolą w społeczeństwie, rodzinie. Motyw Matki-Polki, macierzyństwa, był wielokrotnie poruszany przez polskie artystki, takie jak Anna Baumgart, ale w przypadku sztuki Michaliny W. Klasik pojawienie się dziecka spełnia inną rolę. Jest momentem uświadomienia sobie swojego miejsca w świecie, spojrzenia na siebie jako na jeden z elementów rzeczywistości, natury, życia. Jest też refleksją na temat przyszłości, która dotyczy już nie samej artystki, a zaczyna należeć również do jej syna Stasia i przyszłych pokoleń. W ten sposób staje się nieskończona i przerażająca w swojej (potencjalnej) skończoności. Artystka powołuje się na Mikołaja Smoczyńskiego, ale odnajduje swój własny głos, w którym wybrzmiewa kobiecość, wiara, współodczuwanie i zrozumienie.

Michalina W. Klasik zaczyna swój manifest słowami: „Wierzę w Ziemię”. Jej projekt *Sekretny aktywizm* łączy więc najbardziej intymną i (często) ulotną emocję, jaką jest wiara, z potrzebą zmiany, oddziaływaniem i polityką. W swoich pracach artystka bardzo często dotyka tematów aktualnych, ale ujmuje je w kategorii prywatności, a nawet tajemnicy. Pierwsza praca, którą sekretna aktywistka zaczyna swój projekt, ma tytuł *Grudka Ziemi*. Klasik konstruuje krzyż – symbol nie tylko chrześcijaństwa, ale wszystkich religii, wiary właśnie – a w środku umieszcza tytułową grudkę czarnej ziemi. Artystka dyskutuje w ten sposób z bardzo dobrze już znaną pracą Doroty Nieznalskiej. Nieznalska, chcąc obnażyć patriarchalne korzenie i efekty religii, w centrum krucyfiksu umieściła męskie genitalia, demonstrując fallocentryzm

grudka Ziemi, obiekt
rysunkowy: 70x70cm, 2018.



i męskie uprzywilejowanie. Klasik dokonuje przejścia tego symbolu i zmiany paradygmatu. Praca artystki jest gestem pozbawionym ironii. Sztuka krytyczna zajmowała się w dużej mierze ujawnianiem narzędzi represji, wskazywaniem na symbole przemocy, seksizmu, nierówności. Współczesna sztuka zwraca się w stronę nowych, niezależnych propozycji i projektów. Nie trzeba już przypominać o tym, co nas zniewala. Wszyscy to wiedzą. Do męskości jako obrazu władzy nie trzeba się już odnosić, przestała być kontekstem. Przyszedł czas na propozycje nowych rozwiązań, refleksję nad przyszłością. Klasik już w tym pierwszym geście demonstruje metodę, którą będzie się kierować. Artystka w centrum krzyża umieszcza ziemię – realny fragment rzeczywistości, jej fundament, a jednocześnie symboliczny wizerunek natury. Dokonując przejścia znanego obrazu i starego świata artystka zadaje pytanie o to, jak wyglądałaby nasza rzeczywistość, gdyby w jej centrum nie znajdował się człowiek. Jej gest jest radykalnym zwrotem przeciwko antropocentryzmowi, płęć nie ma tu już znaczenia. Nie jesteśmy najważniejsi, my ludzie, zdaje się mówić. Ważniejsza jest ziemia po jakiej stąpamy. Ten manifest jeszcze zyskuje na wadze, kiedy przypomnimy sobie, że wypowiada go kobieta. W świecie, w którym historię napisali mężczyźni, kobiece przejście przyszłości staje się aktem rewolucyjnym.

O feministycznym i wyzwalającym aspekcie „chodzenia” pisze Rebecca Solnit w swojej książce *Zew włóczęgi*. Autorka takich książek jak *Mężczyźni objaśniają mi świat* zwraca uwagę na emancypacyjną stronę czynności przemieszczania się. Chodzenie jest u niej symbolem wolności, namysłu, możliwości samodzielnego podejmowania decyzji. Solnit wspomina o demonstracjach, politycznych obrazach sprzeciwu, ale też samotnych i (pozornie) pozbawionych celu wędrownkach.² Michalina W. Klasik w swojej pracy *Kije wędrownne* zdaje się dotykać podobnego tematu. Artystka zebrała (i ciągle zbiera) kije, które towarzyszyły jej w wyprawach. Praca ma

2 R. Solnit, *Zew włóczęgi*. *Opowieści wędrownne*, Wydawnictwo Karakter, 2018.



Kije wędrownie, zbiór obiektów
(który wciąż się powiększa),
2019-...

też zapraszać do wędrówki. Gest umieszczenia kijów w galerii (Tromsø Kunstforening, Galerie favu w Brnie) nie jest wyzwaniem rzuconym osobom odwiedzającym wystawę. Jest dialogiem: z jednej strony podzieleniem się własnym doświadczeniem, z drugiej oczekiwaniem na głos, ruch osoby odbierającej sztukę. *Kije wędrownie* ukazują też kolejną istotną cechę sztuki Michaliny W. Klasik – tworzenie dzieł, obiektów, które będą naturalnymi fragmentami rzeczywistości nieożywionej. Ma to wymiar nie tylko dosłownie ekologiczny (artystka rezygnuje z produkcji rzeźb, prac, których wytworzenie byłoby w jakikolwiek sposób obciążające dla planety, generowałyby odpady, plastik, zanieczyszczenia), ale też realnego „zaproszenia” do galerii sztuki nie-ludzkich mieszkańców naszej planety. Kije – fragmenty przyrody, stają się bohaterami wystawy, głównymi jej aktorami. To one – jak grudka ziemi – są tutaj w centrum. Reszta (opowieść o wędrówce, ludzkim doświadczeniu) jest tylko przypisem. Ten gest wpisuje artystkę w nurt głębokiej ekologii i filozofii ekologicznej.

Zanim w Polsce pojawiła się ekoseksualność, z dużym rozgłosem propagowana przez Łukasza Łuczaja i jego *Seks w wielkim lesie* oraz Agnieszke Szpilę w książkach *Heksy* i *Octopussy*, w 1730 roku trzysta sześćdziesiąt trzy osoby z hinduistycznego plemienia Bishnoi zginęły próbując bronić lasu

przed wycinką. Były one pierwszymi „tree-huggers”, którym Michalina W. Klasik poświęca jedną ze swoich prac. Jej video performans to zapis momentu zbliżenia człowieka i drzewa. Przytulenie stanowi gest najbardziej bezinteresownej czułości i próby nawiązania kontaktu. Ciało drzewa nie jest tu przedmiotem, który ma sprawić człowiekowi przyjemność (jakim często bywa w przywołanych przeze mnie przykładach tekstów ekoseksualnych) – jego kora jest skórą innej istoty, którą artystka pragnie poznać, obdarować uwagą i troską. Przytulanie drzew to jednak nie tylko spotkanie i próba nawiązania relacji. Odnosi się do protestów aktywistów, którzy (na przykład) w Puszczy Białowieskiej przypinali się do drzew, ratując je w ten sposób przed wycinką. Artystka zwraca uwagę na problem deforestacji w Polsce, a artystyczną „dekolonizację przyrody” uprawia w pracach takich jak *Pejzaż polski*, zwracając się w stronę natury i jej praw, lasu jako przestrzeni, która ma (albo powinna mieć) swoje prawa. Artystka nie godzi się na utylitarne podejście do natury: las, park, jezioro nie są dla niej miejscami ludzkiej rekreacji, ich istnienie nie ma nic wspólnego z wypoczynkiem człowieka. Jakiś czas temu grupa wrocławskich aktywistów walczyła o nadanie praw zatrwanej rzece Odrze. Rzeka występowała jako osoba, która zasługuje na opiekę, szacunek, na prawo do bezpiecznego życia. W swoim sekretnym aktywizmie artystka (dosłownie) dotyka ciała i osobowości przyrody. W ludzkim, czułym geście oddaje drzewom podmiotowość. Czyni je (ich?) partnerami.

„Za każdym razem, kiedy przychodziłem na Tiananmen, czułem bezradność na przemian z upokorzeniem, ale przez takie niewidoczne konfrontacje broniłem swojego prawa do życia. (...) Ten jednoznacznie pogardliwy gest był dla mnie sposobem na potwierdzenie własnego istnienia i nie zostawiał przestrzeni dla mylnych interpretacji. Nie miałem innych środków – jedyne, czym mogłem się posłużyć, to poza”³ pisze w autobiografii Ai Weiwei. Michalina W. Klasik, w pracy *end_of_sick_fun*, powtarza gest chińskiego artysty, który w stronę symbolu państwowego aparatu i systemu przemocy, historii opresji, skierował środkowy palec. Dosłownie. Akt Ai Weiwei’a (jak twierdzi sam artysta) był wyrazem bezradności i samotności. Prace Klasik również poruszają te tematy. Sekretny aktywizm narodził się z potrzeby zmiany,

→ reprodukcje
s. 92–99

³ Ai Weiwei, *Tysiąc lat radości i trosk. Wspomnienia*, z angielskiego przełożyła Anna Sak, Wydawnictwo Karakter, 2023, s. 210–211.



trying to protect the forest in their village against being cut.

kształtowania rzeczywistości, autentycznego oporu i jednoczesnego poczucia niemocy. Artystka – kobieta (co ważne) nie ma wpływu na Wielką Historię (która nigdy nie należała do niej), globalną politykę i dziejące się wokół zło. Dokonuje jednak przekroczenia sfery prywatnej, sfery domu i zbliża się do wrogich miejsc, do miejsc-symboli. Swoją środkowy palec artystka kieruje w stronę myśliwskich ambon – obiektów przesiąkniętych nastrojem śmierci, symboli przemocy, okrutnej rozrywki. Krytykuje polowanie jako współczesne barbarzyństwo, zbliżając się w tym akcie do austriackiego reżysera Ulricha Seidla, który w filmie *Safari* sporo miejsca poświęca ambonie. Ten właśnie przedmiot staje się najbardziej sugestywnym obrazem dominacji. Sztucznie stworzony, obcy konstrukt nienaturalnej przewagi człowieka nad otaczającą rzeczywistością: nad zwierzętami, których się boi i przyrodą, której nie rozumie. W celu okazania pogardy temu obiektowi artystka używa własnego ciała, co w jej kontekście ma trochę inny wymiar, niż w przypadku Ai Weiwei’a. Klasik posługuje się ciałem, które od zawsze było (cytując Barbarę Kruger) polem walki, przez lata pozostając jedynym, co kobieta ma. Jak śpiewała Nina Simone: „I got my arms, I got my hands, I got my fingers, got my legs, I got my feet, I got my toes, I got my liver, got my blood”. U Michaliny W. Klasik ciało jest bronią, jest najbardziej intymnym, osobistym, sekretnym narzędziem artystycznej walki.

„*Zielona granica* powstała z mojej miłości do Polski”⁴ powiedziała Agnieszka Holland o swoim filmie, który podzielił Polskę na pół. Albo raczej obnażył istniejące podziały. Opowieść reżyserki o sytuacji na granicy polsko-białoruskiej, polskiej polityce migracyjnej, działaniu służb, śmierci migrantów, łączy ze sztuką Klasik nie tylko kolor zielony. Zarówno Holland, jak i artystka, w swoich dziełach dużo miejsca poświęcają aktom ludzkiej solidarności, empatii, pomocy i po prostu miłości. Jakby w ten sposób postanowiły mówić o Polsce i swoim skomplikowanym uczuciu do niej. W filmie Holland znajdziemy przykłady ludzkiej solidarności. Praca *Przyjaciel* Michaliny W. Klasik również dotyczy bezinteresownej pomocy. Artystka portretuje aktualną sytuację w podlaskich miejscowościach. W jej pracy pojawia się lampa pomalowana na zielono (taka, jak lampy umieszczane przy domach otwartych na uchodźców) oraz zapisane fonetycznie słowa

← reprodukcje
s. 100–101

4 <https://oko.press/holland-zielona-granica-powstala-z-mojej-milosci-do-polski>

w językach kurdyjskim, czeczeńskim i polskim, cytowane ze słowniczka stworzonego przez uchodźczynie we współpracy ze Stowarzyszeniem Dla Ziemi. Praca jest pomnikiem otwartości, obrazem świata będącego domem dla wszystkich. Poprzez proste, delikatne działanie, jakim jest zapalenie światła, tak codzienną (z pozoru banalną) czynność, artystka pokazuje, że krok w stronę dobra możliwy jest zawsze i dla wszystkich. Światło, od zawsze będące symbolem ciepła i życia, jest tu wyrazem nadziei. Snuje też refleksję na temat języków (języka), które – pozornie różniąc się od siebie – znaczą zawsze to samo. Dotyka ogólnoludzkich, nieznanających granic spraw. *Przyjaciel* jest więc wyrazem miłości do człowieka, Polski i świata.

Czy kiedy Jolanta Brach-Czaina pisała swoje kultowe już *Szczeliny istnienia*, myślała o rewolucji, w której intymne, kobiece gesty kształtują świat? A może są jego sednem? Ten właśnie temat podjęła Chantal Akerman w swoim potężnym dziele *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela*, ponadtrzygodzinnym filmie portretującym codzienne życie pewnej kobiety. Widzimy jak obiera ziemniaki, robi zakupy, myje naczynia. Te proste czynności i sama ich demonstracja stają się manifestem. Oglądamy to w kinie, co znaczy, że ma wagę i znaczenie. W filmie *Cleo od piątej do siódmej* Agnès Varda portretuje kilka godzin życia, zwykłego dnia młodej kobiety. Obie bohaterki mają tajemnice. Ukrywają coś przed światem. Mają sekret. Zwrócenie oczu świata na kobiece działania, ich życia, może być gestem politycznym o dużym znaczeniu. Projekt *Sekretny aktywizm* oddaje głos kobiecym, małym aktom obywatelskiego nieposłuszeństwa, co więcej, w świecie konstruowanym przez mężczyzn samo postawienie kobiety w centrum wydarzeń staje się aktem oporu. Słowo „sekret” jest więc tylko pozornie sprzeczne ze słowem „aktywizm”.

Literatura kobiet od dawna koncentruje się na przestrzeni wewnętrznej, która wywiera wpływ na to, co na zewnątrz. Od Virginii Wolf, przez (chorującą na toczeń) Flannery O’Connor czy (na wpół sparaliżowaną) Carson McCullers, ukryte w zaciszu swoich domów pisarki wysyłały w świat zmieniające rzeczywistość bomby. To, co piszemy, staje się aktem sekretnego (do czasu) aktywizmu. Powstaje zazwyczaj w tajemnicy, po godzinach, w samotności. „Było tak cicho, że zdziwiłam się, widząc w pokoju dwadzieścia kobiet, same Amerykanki. Trzy dziewczynki, właściwie dzieci, ze swoimi matkami. Pozostałe same, czytały gazety, siedziały. Cztery były po czterdziestce, może nawet po pięćdziesiątce... cięższe z klimakterium, założyłam, co okazało się prawdą. Reszta była tuż przed albo niewiele po dwudziestce.

Wierzę w Ziemię

Wierzę we współodczuwania

Wierzę w możliwość stworzenia

Wierzę w (sekretny) aktywizm

Manifest sekretnego aktywizmu, instalacja;
napisany odręcznie tekst, ziemia, 2022, detal.

Wszystkie wyglądały na przestraszone, zdezorientowane, ale przede wszystkim ogromnie zawstydzone”⁵ pisała w 1977 roku Lucia Berlin. Autorka już wtedy dotykała tematu aborcji, słowo pisane może więc być jednym (może najpotężniejszym) ze sposobów „jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu” (cytując Dorotę Masłowską).

Część prac Michaliny W. Klasik dotyczy słowa, pisania i jego mocy. Od petycji (które nie przyniosły spodziewanego efektu), przez notatki, dzienniki na temat destrukcyjnego wpływu człowieka na planetę, próby wybaczenia sobie i innym, po listy. Zapisane emocje, poglądy, sprzeciw nie muszą przynosić natychmiastowych rezultatów. Listy mogą pozostać niewysłane. Liczy się gest przeniesienia swojego wnętrza, refleksji o wymiarze politycznym, filozoficznym, rewolucyjnym, na papier. I opowiedzenie o tym. Wszystkie te próby nawiązania kontaktu ze światem przypominają list w butelce, ale jak pisze Siksa: „Nie mam języka a muszę krzyczeć”⁶. Jest więc głos artystki, podejmującej próbę mówienia w stworzonym przez kogoś innego języku, w zbudowanej przez kogoś innego rzeczywistości. Głos artystki, która wypowiada się w imieniu kobiet, która do swojego artystycznego projektu zaprasza osoby nie-ludzkie, zaprasza przyrodę i cały świat, zaprasza przyszłość, stanowi wyraz niesłabnącej nadziei i poczucia wspólnoty. Artystyczny gest Michaliny W. Klasik jest marzeniem o posiadającej moc prywatności. Artystka zwraca się ku przyrodzie, ale w jej sztuce znajdziemy również wielką troskę o ludzi. Znajdziemy miłość. Jak pisze: „Wierzę (mimo wszystko) w człowieka”.

5 L. Berlin, *Instrukcja dla pań sprzątających*, przełożyła Dobromiła Jankowska, Wydawnictwo W.A.B., s. 110.

6 Siksa, *...a diablina gruchnie basem*, Wydawnictwo Girls and Queers to the Front, s. 5.

Emilia Konwerska
Despite. Secret Activism
On Michalina W. Klasik's Art

[I imagine]

you walking your first
steps
on your spindly legs
so thin and shaky as the willow
switch

you raise your heavy lotus head
spread your leaves
strike your roots

peck out of the dark shell
into the open
and then my mothers
bestialise plantalise the world

Julia Fiedorczuk¹

In the late November 2023, Aleksandra “Sasza” Skoczilenko was sentenced to seven years in prison by the Russian court. It was March 2022 when the activist went to one of the supermarkets in Petersburg and swapped price tags to labels criticising the war in Ukraine and Putin’s policy. The labels informed about the attacks in Mariupol and lies spread by the Russian president. The activist spent nineteen months in jail before the sentence was announced. Before being arrested, Aleksandra “Sasza” Skoczilenko managed to stick five labels on the goods.

1 <https://magazywnwizje.pl/fiedorczuk-cztery-wiersze/>

Her action is situated on the border of open public resistance and quiet private gesture. Shopping is an activity associated with women, care for your family, safety, home. Mothers buy food, cook, feed. In this seemingly safe way, the activist tried to introduce political engagement to your daily routine. In her art and manifestos, texts, comments, Michalina W. Klasik takes a few steps back. She heads towards the inside, the individual, singular gesture. Her weapon will be a diary entry, a clump of soil, touch. A secret.

The artist started working on this project in 2014, when she had a child, an important and inspiring event to her art. In the case of women-artists (also women-poets, -novelists, -intellectuals), their private lives and creative work are interwoven. Artists in Poland and worldwide have often made their pregnancies, childbirth, motherhood the subject of their art. The world we live in inextricably binds a woman with her role in the society and family. The motif of archetypal Polish Mother and motherhood has been frequently addressed by Polish artists, such as Anna Baumgart, but there is another role to childbirth in Michalina W. Klasik’s art. It is a moment she becomes aware of her place in the world, notices herself as an element of reality, nature, life. It is also a reflection on the future, which is no longer of the artist herself, but starts to belong to Staś, her son, and the next generations. This way, the future seems infinite and scary with its potential to be finite after all. The artist refers to the artist Mikołaj Smoczyński, but she finds her own voice, the voice resonating with femininity, faith, empathy and understanding.

Michalina W. Klasik starts her manifesto by saying: “I believe in the Earth”. *Secret Activism*, her project, combines such a highly intimate and (frequently) ephemeral emotion as faith with the need for change, agency and politics. The artist tends to address current subjects, but encompasses them in the categories of privacy, and even secret. The work initiating the *Secret Activism* project is titled *A Clump of Soil*. Klasik constructs a cross – the symbol of Christianity and all religions, of faith itself, and locates the title clump of soil in the centre. Thereby, the artist strikes a discussion with a very popular piece of Dorota Nieznalska. In order to expose the patriarchal roots and effects of religion, Nieznalska reserves the centre of crucifix to male genitals, and thus demonstrates the phallocentrism and maledom. Klasik appropriates this symbol and changes the paradigm. Her work is the irony-free gesture, as critical art used to deal largely with exposing the tools of repression, indicating the symbols of violence, sexism, inequality.

Contemporary art faces towards new, independent proposals and projects. We no longer need reminders of subjugation. Everyone knows that. Masculinity no longer needs to be referred as a symbol of power, it ceased to be a context. There has come the time of new solutions, reflection about the future. By means of this initial gesture, Klasik demonstrates a method behind her project. In the centre of the cross, the artist locates soil – also a tangible fragment of reality, its foundation. On the other hand, the symbolic image of nature. Klasik takes over the popular image and the old world, and asks the question about the shape of our reality if the human is no longer in the centre. Her gesture is a radical turn against anthropocentrism, while gender no longer matters. We, humans, are not the top priority, she says. What is more important is the earth we walk on. This manifesto gains even more gravity when we realise it is announced by a woman. In the world where the history was written by men, the woman's appropriation of the future seems revolutionary.

The feminist and liberating aspect of “walking” is described by Rebecca Solnit in her *Wanderlust*. The author of *Men Explain Things to Me* emphasises the emancipatory side of the very act of moving around. Walking is a symbol of freedom, reflection, independent decision making. Solnit mentions demonstrations, political expressions of resistance, but also lonesome and (seemingly) purposeless roams.² Klasik's work *Wanderer Sticks* appears to be touching a similar subject. The artist collected (and keeps collecting) sticks that have accompanied her on her excursions. The piece also invites you for a walk. The gesture of situating the poles in art galleries (Tromsø Kunstforening, Galerie FAVU in Bern) is not a challenge posed to visitors of these exhibitions. It is rather a dialogue, in which she shares her personal experience on the one hand, and expects a voice, a move of the art recipient on the other. *Wanderer Sticks* demonstrate another significant feature of Michalina W. Klasik's art – creating works, objects, which constitute natural fragments of inanimate reality. It has the ecological overtone (the artist resigns from producing sculptures, works which could in any way burden the earth, generate waste, plastic, pollution), and also actually “invites” the non-human residents of our planet to art galleries. Sticks – fragments of

nature, become the protagonists of the exhibition, its leading actors. It is them – like the clump of soil – in the centre. The rest (a story of a roam, human experience) is merely a footnote. This gesture situates the artist among the movement of deep ecology and environmental philosophy.

Before Poland welcomed ecosexuality, whose publicity was propagated by Łukasz Łuczaj with his *Sex and the Forest* and Agnieszka Szpila with *Hexes of the Deadwood Forest* and *Octopussy*, in 1730 three hundred and sixty-three people from the Hindu tribe of Bishnois were slaughtered while trying to prevent the deforestation of their land. They were the first “tree-huggers”, to whom Michalina W. Klasik dedicates one of her works. Her video performance is the record of touch between a human and a tree. Hugging is a gesture of the utmost selfless tenderness and attempt to make contact. Here, the body of the tree is not an object intended to provide the human with pleasure (as it is in the ecosexual texts mentioned above), but rather its bark is the skin of another being, whom the artist tries to know, shower with attention and care. Hugging trees is not only about the meeting and attempt to establish relationships. It refers to the protests of activists who (for instance in The Białowieża Forest) would chain themselves to trees to save them from logging. The artist addresses the problem of deforestation in Poland by advocating the “decolonisation of nature” in such works as *Polish Landscape*, where she turns towards nature and its rights, forest as a space that is (or should be) vested with rights. Klasik never agrees to the utilitarian approach to nature; she does not accept the idea of a forest, park, lake being the places of human recreation, as their existence has nothing to do with human leisure. Some time ago, a group of Wrocław activists were fighting for the rights to be bestowed to the regularly polluted Oder River. The River was presented as a person worth of care, respect, and the right to safe life. In her *Secret Activism*, the artist (literally) touches the body and personality of nature. With a gentle human gesture, she restores a tree with agency. She makes it (them?) her partner.

“Every time I was walking Tiananmen, I felt a mixture of helplessness and humiliation, but through such invisible confrontations, I defended my right to live. This explicitly insulting gesture was my way to confirm my own existence and left no space for misinterpretations. I had no other means – the

2 R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Granta Books, 2014

only thing I could use, was my pose,”³ writes Ai Weiwei in his autobiography. In her work *end_of_sick_fun*, Michalina W. Klasik repeats the gesture after the Chinese artist, who presented the state apparatus and system of violence, the history of oppression, with his middle finger. Literally. In Ai Weiwei’s own words, it was a gesture of helplessness and humiliation. Klasik’s works address those issues as well. *Secret Activism* originated from the need for change, shaping the reality, authentic resistance and sense of powerlessness all at once. The artist – a woman (importantly) has no effect on the Great History (which was never hers), global politics and omnipresent evil. She does, nonetheless, go beyond the private zone, her home, and approaches the hostile places, symbol-places. Her middle finger is directed towards hunting pulpits – objects saturated with the sense of death, symbols of violence, cruel fun. The artist criticises hunting as modern barbarism, and this act associates her with the Austrian director, Ulrich Seidl, whose film *Safari* also gives a pulpit much screen time. This very object becomes the most suggestive image of domination. The artificial, alien construct of the unnatural human command of the reality around. The command of animals, of which they are afraid, and of nature, which they fail to understand. In order to express her disdain of this object, the artist uses her own body with a little different dimension than in the case of Ai Weiwei. Klasik uses her body, which has always been a battleground (to quote Barbara Kruger), and the one thing a woman has owned for years. In Nina Simone’s lyrics: “I got my arms, I got my hands, I got my fingers, got my legs, I got my feet, I got my toes, I got my liver, got my blood”. According to Michalina W. Klasik, the body is a weapon, the most intimate, personal, secret tool of artistic struggle.

“*The Green Border* raised from my love of Poland”⁴ Agnieszka Holland said about her film, which has divided Poland in half. Or more like: it exposed the existing divisions. It is not only the colour green that the director’s work, describing the situation on the Poland-Belarus border, Polish migration policy, operation of state services, and migrants’ deaths, has in common with Klasik’s art. In their works, both Holland and Klasik dedicate

a lot of space to acts of human solidarity, empathy, help and simply love. As if they have chosen this way to tell Poland about their complicated feelings for this land. Holland’s film offers examples of human solidarity. Michalina W. Klasik’s *Friend* also refers to selfless help. The artist portrays the current situation in towns of the Podlasie region. In her work, she presents a lamp painted green (like the ones at the houses open to refugees) and the phonetically written words in Kurdish, Chechen and Polish quoted from a phrasebook prepared by the refugees in collaboration with the For the Earth Association. This art is a monument of openness, image of the world that is a home to all. In such a simple, soft gesture of lighting a lamp, a daily (and seemingly banal) thing, the artist demonstrates that a step towards good is possible everywhere and to everyone, and the light, the eternal symbol of warmth and life, comes as a token of hope. She also reflects upon languages (a language) which, so different on the outside, actually mean the same. The work touches the borderless, all-human matters. Her *Friend* is, therefore, the expression of her love of people, Poland, and the world.

Was Jolanta Brach-Czaina writing her iconic *Cracks in Existence* thinking about a revolution? One in which intimate, female gestures shape the world? Or are the essence thereof? This subject seems to be addressed by Chantal Akerman in her magnum opus *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, as she makes more than three-hour film to portray a certain woman’s ordinary life. You can see her peeling potatoes, shopping, doing dishes. Such simple chores and their demonstration become a manifesto. It has been screened and watched by the public, so it matters. In her film *Cleo from 5 to 7*, Agnès Varda portrays several hours, a normal day in a young woman’s life. Both protagonists are mysterious. They are hiding something from the world. They have a secret. Directing the eyes of the world to women’s activities, their lives, could be a grand political gesture. The *Secret Activism* project gives the floor to women’s little acts of civil disobedience, and more, because in the men-constructed world the very gesture of placing a woman at the centre of events becomes an act of resistance. The word “secret” only seems to be contrary to the word “activism”.

Women’s literature has long been concentrated on the space within, which affects what is without. From Virginia Woolf, through (lupus-afflicted) Flannery O’Connor, and (half-paralysed) Carson McCullers. From the confines of their homes, female authors have been sending reality-altering bombs worldwide. What we write becomes an act of secret activism (secret

3 Ai Weiwei, *1000 Years of Joys and Sorrows. A Memoir*, translated from the Chinese by Allan H. Barr, Crown, 2021

4 <https://oko.press/holland-zielona-granica-powstala-z-mojej-milosci-do-polski>

for now). It is usually created in hiding, after hours, alone. “There had been so little sound that I was surprised to find twenty women in the room, all Americans. Three of them were girls, almost children, with their mothers. The others were emphatically alone, reading magazines, sitting. Four of the women were in their forties, perhaps even fifties... change-of-life pregnancies, I imagined, which proved to be true. The rest of the women seemed to be in their late teens or early twenties. Every one of them looked frightened, embarrassed, but most of all, intensely ashamed,”⁵ wrote Lucia Berlin in 1977. Even back then, the author addressed the subject of abortion, so the written word might be one (maybe the one) of the ways to “take control over the world without leaving home” (to quote Dorota Masłowska).

Many of Michalina W. Klasik’s works refer to the word, writing and its force. From petitions (which did not have the expected effect), through notes, logs about human destructive environmental impact, attempts to forgive oneself and others, to letters. Emotions, opinions, resistance, all written down, do not need to yield instant results. Letters can remain unsent. What matters is the gesture of transferring your within, reflection of political, philosophical, revolutionary kind. And telling this story on your part. All those attempts to communicate with the world might resemble a message in the bottle, but as Siksa writes: “I have no language and I must shout”⁶. So here is the voice of the artist as she tries to speak the language created by another, and in the reality actually created by another.

The voice of the artist, who speaks for women, whose artistic project invites non-human persons, nature, and the entire world, invites the future, is the expression of relentless hope and sense of community. Michalina W. Klasik's gesture is a dream about powerful privacy. Although the artist turns to nature, you will find a great care for people in her art. You will find love. As she herself writes: “I do have faith in the human, despite.”

Performance *Equal Rights for All!*,
Stre!fen Performance Art Festival, 2024.

⁵ L. Berlin, *A Manual for Cleaning Women: Selected Stories*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015, p. 77

⁶ Siksa, *...a diabllica gruchnie basem*, *Girls and Queers to the Front*, p. 5



02.

Michalina W. Klasik

*end_of_sick_fun |
hommage à Ai Weiwei*

instalacja; zbiór fotografii
+ 2 odlewy dłoni autorki; gips, ziemia/
/ installation; photo collection
+ 2 casts of the artist's hand; plaster, soil
Ziemia+esej+Ig @end_of_sick_fun



end_of_sick_fun |
hommage à Ai Weiwei





← ↓
end_of_sick_fun |
hommage à Ai Weiwei





Przyjaciel/Friend

instalacja; przemalowana na zielono zewnętrzna lampa + napis ołówkiem na ścianie, wykonana dotąd w:/ installation; outdoor lamp painted green + writing in pencil on the wall, so far made at:

→ La Memoria Chema Alvargonzalez Institute, Berlin, 2024

→ Rondo Sztuki, Katowice, 2022

→ mww Muzeum Współczesnej Wrocław, 2022

→ spis treści / contents



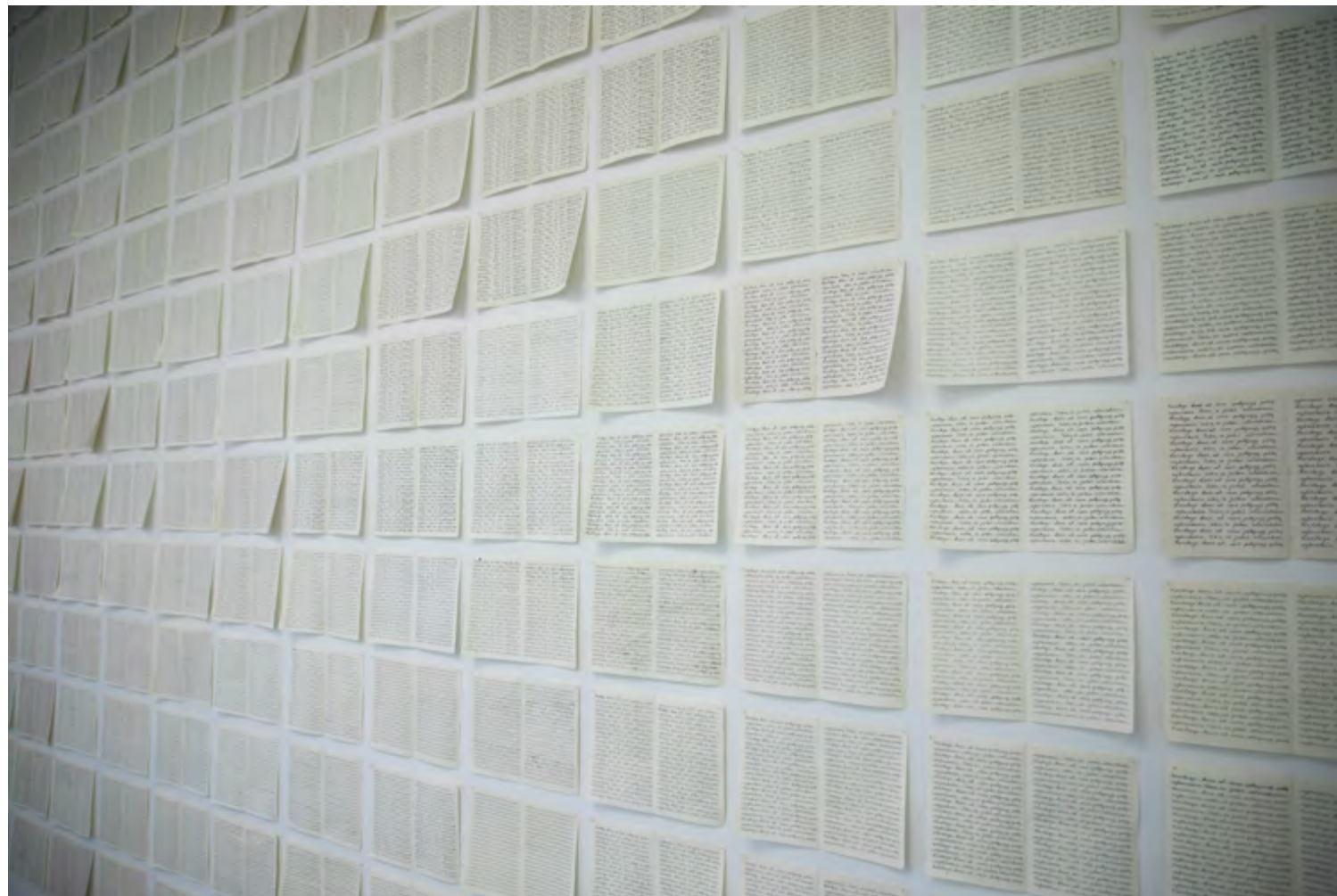
Każdego dnia od nowa / Once Again Every Day

instalacja; kartki z zeszytu, czarny atrament, praca w procesie –
jej powierzchnia wciąż się powiększa. Praca na kolejnych etapach
prezentowana była dotąd w:/ installation; notebook pages, black ink, work in
progress - the volume constantly increases. The work, at subsequent stages,
so far presented at:

→ Galerie FAVU, Brno, Czechy, 2019

→ Galeria Wschodnia, Łódź, 2024

→ Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy, 2025



Nie zgadzam się / I Disagree

obiekt; blok betonowy fundamentowy
+ grawer + wtarta w litery ziemia, /
object; concrete foundation block +
engraving + soil rubbed in letters,
2025

→ spis treści / contents



Dziennik / Diary

obiekt rysunkowy/dziennik; /object, diary:

papier, zielony tusz/paper, green ink

25×39cm, 2020–23



03.

Agata Cukierska

Nowe mapy i dynamiczne formy natury. Badanie ludzkich relacji z przyrodą na przykładzie zespołu przyrodniczo- -krajobrazowego Żabie Doły

W ramach projektu „Nowe mapy i dynamiczne formy natury. Badanie ludzkich relacji z przyrodą na przykładzie zespołu przyrodniczo-krajobrazowego «Żabie Doły»” Joanna Zdzenicka-Obałek uczestniczyła w międzynarodowym sympozjum „Transdisciplinary Approaches to Decolonising Nature” w ośrodku Joya: arte + ecología / AIR w hiszpańskim Vélez-Blanco. Zgodnie ze swoimi zainteresowaniami i dotychczasowym wieloletnim kierunkiem badań postanowiła zebrać materiał w postaci wrażeń i informacji z okolicznych terenów, które posłużyć miały do dalszych działań na terenie Śląska. Celem wędrowki nie była słynna grota Cueva de Los Letreros, najczęściej odwiedzany przez turystów obiekt w okolicy, w którym znajduje się neolityczne malowidło reprodukowane na pocztówkach i reklamach regionu – Indalo, symbol Almerii. Artystka postanowiła pójść w przeciwnym kierunku, według wskazówek wyznaczonych przez autochtonów. Jedynym posiadanym tropem była narysowana na kartce mapa i niewyraźny screen z Google Earth, który w zasadzie był abstrakcyjną strukturą, gdziegdzie zakłóconą szarymi plamami skał. Ten organiczny obrazek nie był zbyt pomocny przy wyborze trasy, kluczowa okazała się intuicja. Ostatecznie najbezpieczniejszą decyzją wydawało się poruszanie drogą wytyczoną przez naturę – suchym korytem rzeki, co finalnie wydłużyło trasę. Spacer trwał kilka godzin, jednak wędrowka była spokojna. „Miałam ochotę podnosić kamienie i gałęzie, rozmontowywać zastane kompozycje. Kilkakrotnie, niechcący poruszyłam delikatne, cieniutkie patyki, na których kiedyś (przy ostatniej ulewie?) osadziły się setki igieł, przyjmując kształt spójny z kierunkiem nurtu wody. Takich grawitacyjnych delikatności, drobiazgow zapisanych przez wodę było na trasie wędrowki sporo.”

Z perspektywy rzecznego koryta miejsce, które odnalazła, było położone wysoko – wymagało dodatkowej wspinaczki w linii prostej po stromym zboczu. Cel wędrówki okazał się spektakularny – w odnalezionej grocie również znajdowało się neolityczne malowidło przypominające dwie postacie, z których jedna wspierała się na ramionach drugiej. Ominięcie turystycznego szlaku okazało się najlepszym wyborem.

I choć cel został osiągnięty, to jednak sam spacer suchym korytem rzeczny był momentem przełomowym i kluczowym dla dalszych poszukiwań koncepcyjnych i realizacji artystki.

Brytyjski pisarz Geoff Nicholson, miejski odkrywca, wędrowiec, psychogeograf i flaneur, gdziekolwiek jest i dokądkolwiek się uda, spaceruje i pisze o tym, co widzi i czuje. Często porównuje pracę twórczą do wędrówki, podkreślając, że proces jest niekiedy cenniejszy niż efekt końcowy: „Podczas pisania, podobnie jak podczas chodzenia, często okazuje się, że nie zmierzasz dokładnie tam, gdzie myślałeś, że chcesz dojść. Będą błędne kroki i potknięcia, podróże w ślepe zaułki, niechętnie cofanie się. I musisz sobie wmówić, że jest to w porządku, że jest to konieczna, a nie całkowicie nieprzyjemna część procesu. To eksploracja”¹. Taka utrata orientacji, odkrycie niespodziewanego, tymczasowe zgubienie się, według Rebeki Solnit są konieczne, aby poznać bliżej siebie i otoczenie, w którym się znaleźliśmy². Świadomy akt błędzenia przytacza też Walter Benjamin, w którego ujęciu zagubienie oznacza pełną obecność, a bycie w pełni obecnym oznacza zdolność bycia w niepewności i tajemnicy.

Joanna Zdzenicka-Obalek swymi praktykami terenowymi, przybierającymi formę szeroko rozumianych spacerów, wpisuje się w nurt wędrujących artystów. Ten kontekst jest od lat eksplorowany przez bardzo zróżnicowane działania artystyczne, których podstawą jest spacer jako doświadczenie artystyczne, często o znaczeniu etycznym, egzystencjalnym: od Hamisha Fultona, Richarda Longa, Dennisa Oppenheima, Waltera De Marie, przez wyprawy organizowane przez grupę Fluxus (Free-Flux Tours), po aktywność włoskiej grupy Stalker/Osservatorio Nomade³.

W 1973 roku Hamish Fulton przemierzył ponad tysiąc mil w ciągu czterdziestu siedmiu dni, czyniąc wędrowanie zasadniczym tworzywem swojej sztuki. W projekcie *Walk* opublikowanym na łamach „Visual Studies” Fulton stwierdza kategorycznie: „Nazywam się »chodzącym artystą« i odrzucam całą historię sztuki, która mówi, że moja działalność przynależy do kategorii Land Artu – dla mnie chodzenie jest formą sztuki samą w sobie (...). Chodzenie jest doświadczeniem, nie obiektem [...]”⁴.

Jego praca stała się prostą metaforą życia. Postać idąca swoją drogą, zostawiając swój ślad, to afirmacja ludzkiej skali i zmysłów: „jak daleko idę, jakie kamienie podnoszę, to moje szczególne doświadczenia. Natura ma większy wpływ na mnie niż ja na nią. Zadowolam się słownictwem uniwersalnych i powszechnych środków: chodzenie, stawianie, kamienie, patyki, woda, kręgi, linie, dni, noce, drogi”.

Francesco Careri, włoski architekt Uniwersytetu Rzymskiego, założyciel warsztatu sztuki miejskiej o nazwie Stalker/Osservatorio Nomade i perypatetycznego laboratorium poświęconego spacerom w zaniedbanych strefach miasta często odnosi się do spacerów Fultona w kontekście kartografii i poezji: „W galeriach Fulton prezentuje swoje podróże za pomocą geograficznej poezji: fraz i znaków, które mogą być interpretowane jak kartografia, przywołując wrażenie miejsc: wysokość, nazwy miejsc, odległość w milach. Krótkie frazy – jak w poezji zen ujmują bezpośrednio doświadczenia i percepcji przestrzeni, mając na celu – jak japońskie haiku – powtórne przywołanie tu i teraz doświadczanego podczas podróży”⁵.

Kartografia i poezja to kolejne kategorie, które przypisać można do twórczości Zdzenickiej-Obalek. Lokalizacje działań, odnajdywanych i zbieranych przez nią przedmiotów są często ściśle określone, a w przypadku projektu *Nowe mapy...* nakreślone konkretnymi współrzędnymi geograficznymi. Z kolei formy jej prac łączą poezję z materią, naukę z abstrakcją, biologię ze sztuką. W uniwersalizmie swej artystycznej wypowiedzi, bez kategoryzowania i kodyfikacji wprowadzonych przez człowieka, który to siebie stawia na szczycie drabiny ewolucyjnej, patrzy na przyrodę dychotomicznie:

1 Zob. G. Nicholson, *Walking on Thin Air*, London, 2023.

2 R. Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*, Penguin Books, 2005.

3 A. Nacher, *Teletechnologie, linie i cyfrowe ślady: od sytuacjonizmu i land artu do sztuki mediów lokacyjnych*, „Sztuka i Dokumentacja” 11, 2014, s. 71–78.

4 A. Nacher, *Land art i geograficzne haiku, czyli sztuka wiązania*, „Przegląd Kulturoznawczy” 1 (19), 2014, s. 21–32.

5 Ibidem.

postrzega ją globalnie, czuje się jej częścią i dostrzega uniwersalizm przyrody. Jako artystka szuka odpowiedzi na pytania o złożoność świata. Zachodzące w naturze procesy opisuje językiem sztuki w sposób interdyscyplinarny, odnosząc się do kategorii nauki, niejednokrotnie wykorzystując sposób badania charakterystyczny dla nauk ścisłych: przywołuje składniki, kondensacje, geometrie, procesy. Jako świadoma artystka kreśli kontakt człowieka z przyrodą, a jego samego umieszcza na dole drabiny. Ta uważna obserwatorka z troską i humanistyczną uważnością pochyla się nad każdą obserwowaną rzeczą.

W tym sposobie działania widać wyraźne podobieństwo do pracy szkockiego artysty Andy'ego Goldsworthy'ego, który wykorzystywał głównie materiały znalezione w naturze, ale których zabranie nie ingerowało w strukturę przyrody, nie stwarzało dla niej żadnego zagrożenia. Liście, patyki, płatki, pióra, kamienie, które były pod ręką, gdy chodził w terenie, były tworzywem jego prac. Do łączenia elementów służyły mu ciernie, włókna roślin, własna ślina. Aktualnie jego podstawowym narzędziem pracy jest uważne słuchanie i obserwacja, a przestrzenią działania dane miejsce, pora roku, pogoda, światło. „Nie mogę rozłączyć materiałów tak jak kiedyś. Moja najmocniejsza praca jest teraz tak zakorzeniona w miejscu, że nie można jej od niego odzielić, praca jest miejscem. Atmosfera i uczucia kierują mną teraz bardziej niż podnoszenie liścia, patyka czy kamienia (...) kamień długo spoczywający nie jest przedmiotem w krajobrazie, ale głęboko zakorzenionym świadkiem czasu i skupieniem energii dla swojego otoczenia”. Często powtarza wizyty przy niektórych kamieniach i w miejscach, które zmieniają się w zależności od pory roku. Interesuje go „wiązaną czasu w materiałach i miejscach”.

Zdżienicka-Obałek z zebranych materiałów tworzy uporządkowane struktury, rozkłada je na części, nawarstwia. Z troską i refleksją nad historią obiektu, każdego patyka czy kamienia, tworzy zbiory i kolekcje w zastanym miejscu, lub przenosi je w przestrzeń sztuki. Jej land art nie nawiązuje do wielkich projektów amerykańskich prekursorów tego kierunku, a zbliża ją bardziej do brytyjskich przedstawicieli sztuki ziemi, których podejście ilustruje wypowiedź Richarda Longa: „Land Art jest amerykańskim wyrażeniem. Oznacza buldożery i wielkie projekty, dla mnie to ruch typowo amerykański; oznacza projekty budowlane na terenie zakupionym przez artystów z zamiarem stworzenia wielkich, stałych obiektów. To mnie absolutnie nie interesuje”⁶.

⁶ Ibidem.

Wędrowanie jako sztuka doprowadziło Longa do badania związków pomiędzy czasem, dystansem, wymiarami i geografią terenu. I tak na przykład wędrowka przez Anglię – od wybrzeża do wybrzeża – ma być miarą terenu, ale także samego artysty. Wyprawy są udokumentowane odpowiednio do zakładanej idei: przy użyciu fotografii, mapy, lub tekstu⁷.

Long stwierdził, że jego zamiarem było „stworzenie nowego sposobu chodzenia: chodzenie jako sztuka”. Kontynuował rozwijanie tego pomysłu, manifestując spacer jako sztukę na trzy sposoby: na mapach, jako fotografii lub jako prace tekstowe. Każdy spacer wyraża konkretną ideę, taką jak chodzenie w linii prostej na z góry określoną odległość, chodzenie między źródłami rzek, mierzenie spaceru według pływów, lub wrzucanie kamienia do każdej rzeki przekraczanej podczas spaceru od wybrzeża do wybrzeża.

„Lubię sztukę prostą, praktyczną, emocjonalną, cichą, energiczną. Lubię wykorzystywać symetrię wzorów między czasem, miejscem i czasem, między odległością a czasem, między kamieniami a odległością, między czasem a kamieniami”. W wywiadzie 14 lat później mówi: „to dosłownie te same kamienie i te same powierzchnie świata, po których ludzie zawsze chodzili, i z których korzystali. Wszystkie nazwy miejsc są jak warstwy historii i różnych kultur. Moja praca to tylko kolejna warstwa na powierzchni świata, który był wspólny dla wszystkich tych różnych pokoleń, więc tak naprawdę chodzi o ciągłość”⁸.

Ciekawym nawiązaniem są tu tworzone zarówno przez Zdżienicką-Obałek, jak i Longa, kolekcje. Oboje próbują zestawiać elementy ingerencji człowieka w naturę: stosowane metody nie zawsze są takie same. Dowody działalności są gromadzone, porządkowane, opisywane pod kątem ich znaczenia, badają kontekst historyczny i lokalny. Opowieści wyłaniające się ze znalezisk odgrywają równie ważną rolę, jak faktyczne pozostałości i odnalezione ślady. W opisie pracy Longa *Nunga und Goonya* z wystawy w Monachium w 1991 roku czytamy: „obok broni, minerałów i artykułów odzieżowych leżą narzędzia. Można zobaczyć próbki skał i kolorów, kończyny egzotycznych

→ reprodukcje
s. 133

← reprodukcje
s. 140-141

⁷ R. Piotrowska, *Walking as Art Richarda Longa*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=93&artykul=2153>, [dostęp: 28.11.2023].

⁸ Ch. Tilley, K. Cameron-Daum, *Art in and from the landscape Anthropology of Landscape: The Extraordinary in the Ordinary*, 2017, s. 234-261.

zwierząt. Pojemniki na korę, wagon z węglem, peleryny z trawy i piór. Można sobie powiedzieć: dość sporadyczny zbiór antropologiczny, niezwykle szeroko rozpowszechniony i osadzony w swoim środowisku naturalnym i społecznym... nie jest to jednak zbiór systematyczny”⁹.

Autorski zapis wędrówki artystycznej w wydaniu Longa jest spojrzeniem kolekcjonera lub turysty. Takie spojrzenie sprawia, że wszystkie zapisane w dokumentacji obiekty odpowiadają samym sobie; wioska jest tylko wioską, a wzgórze – wzgórzem. Long nie nadaje tym obiektom cech artystycznych – oddaje ich autentyczny wymiar unikając estetycznych, sztucznych odniesień¹⁰.

Zdżienicka-Obałek sięga głębiej. Znalezionym elementom zadaje pytania: co to jest, czy to jest żywe i skąd to jest. W ten sposób jej badania zbliżają się do działań archeologii śledzącej historię życia artefaktów, prowadzącej biografie rzeczy do kolejnych etapów ich użytkowania: od produkcji po zużycie czy porzucenie.

Igor Kopytoff, badacz zajmujący się koncepcją „kulturowej biografii rzeczy”¹¹ zasugerował, że należałoby zadawać rzeczom takie pytania, jakie można zadać człowiekowi, a zatem: „Jakie są, z socjologicznego punktu widzenia, możliwości biograficzne, które pociąga za sobą jej «status», czas, w którym istnieje i kultura, do której należy? W jaki sposób możliwości te się realizują? Jak wyglądała dotąd jej kariera i co ludzie uważają za idealny «życiorys» dla takiej właśnie rzeczy? Czy rzeczy bywają w «różnym wieku», «jakie są etapy ich życia» i jak wyglądają ich kulturowe wyznaczniki? Jak zmienia się wraz z wiekiem rzeczy jej użycie i co dzieje się z nią, kiedy przestaje być użyteczna?”

Takie podejście biograficzne nie dotyczy jedynie przedmiotów, artefaktów, ale – jak by to ujął Tim Ingold¹² – każdy krajobraz jest „brzemienno-przeszłością”.

← reprodukcje
s. 134–137

W badaniach nad krajobrazem metafora palimpsestu, odwołując się zarówno do krajobrazu naturalnego (topograficznego), jak i kulturowego, pozwala przypisać mu charakter narracyjny, co oznacza, że sam krajobraz staje się rodzajem opowieści o poprzednich pokoleniach, które go ukształtowały, a których pamięć wpisana jest w jego strukturę. Człowiek pozostawia w krajobrazie swoje ślady w postaci znaków i symboli mających swe odbicie w jego geomorfologicznym ukształtowaniu, faunie i florze. W tak rozumianym krajobrazie spotyka się to, co przyrodnicze z tym, co kulturowe, a każdy element zyskuje swoje znaczenie brzemienne przeszłością i naznaczone terażniejszością. Palimpsest jest więc zjawiskiem, w którym przedmioty, monumenty, miejsca i całe krajobrazy ulegają ciągłym transformacjom znaczeniowym.

Wypracowane podczas pobytu w Hiszpanii metody znalazły zastosowanie w badaniach artystki na obszarze znajdującym się w Bytomiu. Dzięki wędrówce po terenach „Żabich Dołów” powstał kolejny, nowy zbiór. Usytuowany na pograniczu Bytomia i Chorzowa Zespół Przyrodniczo-Krajobrazowy Żabie Doły to obszar o powierzchni około 226,24 ha, obejmujący nieużytki, grunty rolne, zbiorniki wodne oraz hałdy. Utworzony został w 1997 roku dla ochrony siedlisk cennych gatunków fauny, głównie ptactwa wodnego¹³. Na przestrzeni wieków krajobraz tego terenu ulegał nieustannym transformacjom znaczeniowym. Jego pierwotny kształt został prawie całkowicie zmieniony przez działalność człowieka. Na początku XIX wieku miał typowo rolniczy charakter, z niewielkim kompleksem leśnym i kilkoma zabudowaniami. Pod koniec XIX wieku uległ niewielkiej antropogenicznej transformacji: las został wycięty, a na jego dawnych obrzeżach powstała linia kolejowa. Część obszaru znajdowała się w granicach działalności podziemnych kopalń węgla kamiennego oraz kopalni rud cynku i ołowiu „Bleischarley Grube” („Biały Szarlej”).

Wyraźniejsze zmiany w krajobrazie nastąpiły w pierwszej połowie XX wieku, w wyniku intensywnego już górnictwa węgla kamiennego i kruszców, prowadzonego w większości metodą na zawał. Powstawały tu deformacje

9 Ibidem.

10 K. Kolenda, „Miasto i wieś. Mapując tożsamość współczesnej sztuki brytyjskiej”, *www.intertekst.com*, [dostęp: 01.12.2023].

11 I. Kopytoff (1986), „The cultural biography of things: Commoditization as process”, red. A. Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge, s. 66–67.

12 T. Ingold, „The Temporality of the Landscape”, *World Archaeology*, vol. 25, no. 2, Conceptions of Time and Ancient Society (Oct., 1993), s. 152.

13 A. Kompała, A. Błońska, G. Woźniak, „Vegetation of the Żabie Doły Area (Bytom) Covering the Wastelands of Zinc-Lead Industry”, *Archives of Environmental Protection*, vol. 30, no. 3, Zabrze 2004. s. 59–76.

w postaci lejów zapadliskowych, progów i szczelin. Utworzono staw w celu gromadzenia wody na potrzeby kopalni rud cynku i ołowiu. W drugiej połowie XX wieku „Żabie Doły” były już bardzo silnie przekształcone wskutek gospodarczej działalności człowieka. Był to okres najintensywniejszego wydobycia węgla kamiennego oraz górnictwa i hutnictwa rud cynku i ołowiu, co doprowadziło do znacznych, kilkumetrowych obniżen powierzchni terenu, a w powstałych nieckach osiadania utworzyły się charakterystyczne zbiorniki wodne. Działalność górnicza na terenie Zespołu ustała pod koniec XX wieku. Następnie teren „Żabich Dołów” zaczął być postrzegany jako obszar szkód górniczych i nieużytków. Przez szereg lat tereny te podlegały oddziaływaniu naturalnych procesów przyrodniczych, które ostatecznie spowodowały ukształtowanie się specyficznego krajobrazu postindustrialnego, postrzeganego obecnie jako teren rekreacyjny¹⁴.

Spacerki artystki po terenach porośniętych hałd, nasypów kolejowych i chaszczowisk mają już inny charakter niż w przypadku działań w jej poprzednich projektach, takich jak cykl *Closer*. W działaniach pojawiają się nowe emocje: złość i potrzeba zmiany.

Nowe kryterium doboru znalezionej sztuki do zbioru zbliża ją jeszcze bardziej do działalności Richarda Longa: jest to obcość sztucznej materii w naturalnym otoczeniu. Zebrane na tych zasadach obiekty powoli stają się narzędziem do jasnego komunikowania problemu obecności zanieczyszczeń w krajobrazie, który powinien podlegać ochronie nie tylko podyktowanej prawem, ale przede wszystkim indywidualną etyką odwiedzających.

Rozpoczyna się wspomniana już praca artystki jako archeolożki, ale w zupełnie nowym kontekście – odkopującej na kolanach spod kolejnych warstw podłoża oplecione przez naturę odpadki: rupiecie, odpady medyczne i toksyczne, złom, obiekty gumowe, szmaty, fragmenty zabawek, kości, papier, niedojedzone resztki, zepsute urządzenia, a także niezmiarzone składowiska celofanu, styropianu, folii i plastiku.

Wydobyte przedmioty po raz kolejny łączy w kolekcje, wykorzystując tym razem intensywny fluorescencyjny pomarańczowy kolor do wzmocnienia formy przekazu, by następnie ułożyć je w przestrzeni galerii na siatce

14 Zbiorniki Żabie Doły, [w:] R. Machowski, M. Rzętała (red.), *Encyklopedia Województwa Śląskiego*, t. 10, 2023, s. 1–22.

o powierzchni 2 × 2 metry, niczym botaniczka badająca teren, na którym losowo rozstawia się siatkę w kilku punktach – pole kwadratu wyznaczone sznurkiem o boku 1 m.

Kolor nie jest wybrany przypadkowo. Został on zaobserwowany przez artystkę na drzewach z terenu „Żabich Dołów” – pomarańczowymi kropkami lub obwódkami znaczy się najczęściej drzewa przeznaczone do wycinki. Patrząc z kolei z perspektywy badaczki naukowej: intensywny kolor pomarańczowy, zbliżający się do czerwieni, przyjmuje chloroplast oglądany pod mikroskopem fluorescencyjnym. Fluorescencja jest zjawiskiem emitowania światła i występuje naturalnie. Zjawiska z zakresu biologii i optyki, takie jak światło i cień oraz ich szczególny odbiór w kontekście nowo poznanego krajobrazu Hiszpanii, zainspirowały również artystkę do sięgnięcia po diaskop i podświetlanie własnoręcznie sporządzonych przezroczycy.

Joanna Zdzenicka-Obałek do swych działań podchodzi intuicyjnie. W myśl Kanta w intuicji artystycznej odsłania się istota prawdziwego bytu. Współczesny artysta jest samotnym wędrowcem, pozbawionym wskazówek i szczegółowej mapy. Jak pisze Monika Bakke, nie jest on pielgrzymem uciekającym z platońskiej jaskini w kierunku światła prawdziwego bytu jako ostatecznego celu wędrówki, lecz jednostką skazaną na ciągłe poszukiwanie i niepewność. Z perspektywy XXI wieku, która coraz mniej wierzy w zdolność planety do wchłaniania szkód, jakie jej wyrządzamy, wielkie ikoniczne dzieła, takie jak *Spiral Jetty* (1970) Roberta Smithsona wydają się zupełnie niewłaściwe. Wycinanie pustyni buldożerami i wykorzystywanie ogromnych zasobów do realizacji wizji jednego człowieka wywołuje skrajne emocje. Potrzebujemy nowej sztuki ziemi, która przeciwstawia się traktowaniu natury jako obojętnego materiału, aby przypomnieć, że wszyscy żyjemy i umieramy jako ziemskie istoty, jak każdy inny materiał organiczny, i że gdziekolwiek jesteśmy, nasza przyszłość jako gatunku jest powiązana z przyszłością gleby, wody oraz systemów, które wprowadzamy¹⁵.

15 I. Cole, *Ideas Can Last Forever: A Conversation with Richard Long*, <https://sculpturemagazine.art/ideas-can-last-forever-a-conversation-with-richard-long>, [dostęp: 25.11.2023].

Przyszłość land artu nie powinna polegać na znajdowaniu nowych sposobów egzekwowania naszego iluzorycznego panowania nad naturą, ale raczej na poddaniu się jej oraz procesom, które i tak nas przetrwają. Donna Haraway zwraca uwagę na to, że sam aktywizm czy zmiana słownika nie wystarczą. Potrzebujemy także działań interdyscyplinarnych, społecznych i artystycznych. Innymi słowy biologia, polityka i sztuka wzajemnie siebie potrzebują¹⁶.

16 D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books 2016, s. 71.

Agata Cukierska

New Maps and Dynamic Forms of Nature. A study of Human Relations with Nature Based on The Example of The Żabie Doły Nature and Landscape Complex

As part of the project “New Maps and Dynamic Forms of Nature. A study of human relations with nature based on the example of the *Żabie Doły* nature and landscape complex”, Joanna Zdzienicka-Obalek contributed to the international symposium “Transdisciplinary Approaches to Decolonising Nature” at the Joya: arte + ecología / AiR centre in Vélez-Blanco, Spain. Guided by her interests and long-term research focus to date, she set out to compile research material in the form of impressions and information from the surrounding area to be used for further work in Silesia. Her quest’s destination was not the famed Cueva de Los Letreros cave, the area’s most visited tourist site and home to the Indalo, the iconic Neolithic painting customarily reproduced on Almeria’s postcards and advertisements. Instead, the artist set out in the opposite direction, following the directions suggested by the natives. The only clues she had were a map drawn on a piece of paper and a blurry Google Earth screenshot which was basically an abstract structure, occasionally disrupted by grey patches of rock. As this organic image was of little use in navigating the route, her intuition proved to be essential. Ultimately, walking along the natural path of the dry riverbed seemed the safest option, even though the route was longer that way. The hike took several hours, but was a relatively smooth one. “I felt like lifting stones and branches, and dismantling the compositions I came across. Several times, I unintentionally moved delicate, thin sticks on which hundreds of needles had once settled (in a recent rainstorm?), becoming arranged into shapes consistent with the direction of the water current. There were quite a few such graceful gravitational ornaments recorded by the water along the hike.”

Viewed from the riverbed, the cave site was perched high, requiring an additional straight-line climb up a steep slope. The destination of the hike proved nothing short of spectacular. The Almeria Indalo symbol inside the cave – an ochre painting dating to the Neolithic period – depicted an anthropomorphic figure with outstretched arms holding an arch over his head. And though the goal was achieved, it was the walk along the dry riverbed itself that was the pivotal and decisive moment for the artist’s further conceptual explorations and projects.

Geoff Nicholson, a British writer, urban explorer, wanderer, psychogeographer and flaneur, wherever he finds himself in the world, he walks and writes about what he sees and feels. He often compares creative work to a journey, pointing out that the process is sometimes worthier than the outcome: “With writing as with walking you often find that you’re not heading exactly where you thought you wanted to go. There’ll be missteps and stumbles, journeys into dead ends, the reluctant retracing of your steps. And you have to tell yourself that’s just fine, that it’s a necessary, and not wholly unenjoyable, part of the process. It’s an exploration.”¹ Such disorientation, discovering the unexpected, and getting temporarily lost are, according to Rebecca Solnit, essential to the deepening of our understanding of ourselves and the environment in which we find ourselves.² The conscious act of becoming lost is also cited by Walter Benjamin, who claims that being lost means being fully present, and being fully present means a capacity to be subject to uncertainty and mystery.

Her practice of fieldwork, which takes the form of widely defined walks, places Joanna Zdzenicka-Obalek within the strand wandering artists. This context has been explored for years through a wide variety of artistic endeavours based on walking as an artistic experience, often of ethical and existential meaning: from Hamish Fulton, Richard Long, Dennis Oppenheim, Walter De Marie, through expeditions organised by the Fluxus group (Free-Flux Tours), to the activities of the Italian Stalker/Osservatorio Nomade collective.³

1 Cf. G. Nicholson, *Walking on Thin Air*, London, 2023.

2 R. Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*, Penguin Books, 2005

3 A. Nacher, *Teletechnologie, linie i cyfrowe ślady: od sytuacji i land artu do sztuki mediów lokacyjnych*, “Sztuka i Dokumentacja” no. 11, 2014, pp. 71-78

In 1973, Hamish Fulton walked over one thousand miles in forty-seven days, turning walking into the essential fabric of his art. As part of his *Walk* project published in “Visual Studies”, Fulton explicitly describes himself as “a walking artist” and as such rejects all art history that places his work within the category of land art. For him, walking is an art form in its own right that is an experience rather than an object⁴.

His work has become a simple metaphor of life. A figure walking down their road, making their mark is an affirmation of human scale and senses. He claims that nature has more effect on him than he has on it, no matter where he walks and whatever stones he picks. He is content with the vocabulary of universal and common meanings, walking, placing stones, sticks, water, circles, lines, days, nights, roads.

Francesco Careri, an Italian architect from the University of Rome, and founder of the urban art workshop Stalker/Osservatorio Nomade and a peripatetic laboratory dedicated to walking in neglected parts of the city, often refers to Fulton’s walks in terms of cartography and poetry. He claims that Fulton presents his journeys in the galleries through geographic poetry, i.e. phrases and symbols that can be interpreted as cartography, evoking an impression of places: altitudes, place names, distance in miles. He further notes that Fulton’s short phrases – as in Zen poetry – capture the immediacy of experience and spatial perception, aiming, very much like Japanese haiku, to re-call the “here and now” as experienced during a journey.⁵

Cartography and poetry are further categories attributable to Zdzenicka-Obalek’s work. The locations of her activities and the objects she finds and collects are often precisely defined, and in the case of the project *Nowe Mapy...* outlined by specific geographical coordinates. The forms of her creations, in turn, combine poetry with materiality, science with abstraction, biology with art. Given the universality of her artistic expression, free of any human categorisations and codifications placing man at the top of the evolutionary ladder, she looks at nature in a dichotomous way, perceiving it globally, feeling part of it, and recognising its universality. In her

4 A. Nacher, *Land art i geograficzne haiku, czyli sztuka wiązania*, “Przegląd Kulturoznawczy” no. 1(19), 2014, pp. 21-32

5 Ibidem

capacity as an artist, she seeks answers to questions about the complexity of the world. Using the language of art, she describes the processes taking place in nature in an interdisciplinary manner, referring to the categories of science, often using scientific research methods by referring to components, condensations, geometries, and processes. As a self-aware artist, she charts human interaction with nature placing man at the bottom of the ladder. An observant artist, she takes a caring and humanistic approach to each thing she encounters.

There is a marked affinity in her way of working with the work of Scottish artist Andy Goldsworthy, who mainly used materials found in nature, but only those which, if taken away, would not interfere with the structure of nature or pose any threat to it. Leaves, sticks, petals, feathers, stones that he came across as he walked about became the fabric of his art. He used thorns, plant fibres and his own saliva to put the pieces together. Currently, his principal work tools include attentive listening and observation, while his operating space is a given place, season, weather and light. "I cannot disconnect materials as I used to. My strongest work now is so rooted in place that it cannot be separated from where it is made – the work is the place. Atmosphere and feeling now direct me more than the picking up of a leaf, stick or stone (...) a long resting stone is not an object in the landscape but a deeply ingrained witness to time and a focus of energy for its surroundings." He often makes return visits to certain stones and sites that change with the seasons, as he takes an interest in "binding of time in materials and places."

Zdzienicka-Obalek creates structured arrangements out of collected materials, breaking them down into parts and layering them. With care and reflection on the history of each object, be it a stick or a stone, she creates in-situ collections and assemblages, or, alternatively, transfers them into art spaces. Her land art bears no resemblance to the great projects by the American pioneers of the movement, and brings her closer to the British land art community, whose approach is illustrated by Richard Long as follows: "Land Art is an American expression. It means bulldozers and big projects. To me it seems like a typical American movement; it is the construction of works on lands purchased by the artists with the aim of making a large, permanent monument. All this absolutely does not interest me."⁶

6 Ibidem

Walking as an art form led Long to explore the relationships between time, distance, dimensions and terrain geography. Thus, for example, a coast-to-coast trek across England is intended to gauge the terrain, but also the artist himself. The journeys are documented according to the adopted idea: using photography, maps, or text.⁷

Long stated that his intention was to "make a new way of walking: walking as art." He continued to develop this idea, manifesting the walks as art in three ways: in maps, as photographs or as text-based works. Each walk expresses a particular idea, such as walking a predetermined distance in a straight line, walking between river sources, measuring walks by tides, or throwing a stone into each river crossed during a coast-to-coast walk.

"I like simple, practical, emotional, quiet, vigorous art. I like to use the symmetry of patterns between time, places and time, between distance and time, between stones and distance, between time and stones." In an interview 14 years later, he says: "It's literally the same stones and the same surfaces of the world that people have always walked over and used. All the place names are like layers of history and different cultures. My work is just another layer on the surface of a world that has been shared by all these different generations, so it's really about continuity."⁸

There is an interesting kinship in this regard between the collections created by both Zdzienicka-Obalek and Long. Both attempt to juxtapose elements of human interference with nature, though the methods used are not always the same. Evidence of such interference is collected, organised, described in terms of its significance, with historical and local contexts explored. The stories emerging from the finds play just as important a role as the actual remains and traces found. The description of Long's work *Nunga und Goonya* from his 1991 exhibition in Munich reads: "There are implements lying next to weapons, minerals and articles of clothing. Rock and colour samples can be seen, limbs of exotic animals, bark containers, a coal wagon, grass and feather capes. Good, one says to oneself: a somewhat sporadic

7 R. Piotrowska, *Walking as Art Richarda Longa*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=93&artykul=2153>, [accessed: 28 Nov. 2023]

8 Ch. Tilley, K. Cameron-Daum, *Art in and from the landscape Anthropology of Landscape: The Extraordinary in the Ordinary*, 2017, pp. 234-261

anthropological collection, extremely widely deployed and embedded in its natural and social environment... however this is no systematic collection.”⁹

Long’s authorial record of his artistic journey is a gaze of a collector or tourist. His approach makes all the documented objects correspond to themselves; a village is just a village, while a hill is just a hill. Long does not endow these objects with artistic qualities. Instead, he captures their authentic dimension by avoiding aesthetic, artificial references.¹⁰

Zdzienicka-Obalek goes deeper. She puts questions to the found items: what is it, is it alive and where is it from? Thus, her research comes close to the work of an archaeologist tracing the life history of artefacts, reducing the biographies of things to their successive stages of use: from production to deterioration and abandonment.

Igor Kopytoff, a researcher working on the concept of “the cultural biography of things”¹¹ has suggested that one should ask things the kind of questions that one might ask a person, thus: “What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its «status» and in the period and culture, and how are these possibilities realized? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized «ages» or periods in the thing’s «life», and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?”

This biographical approach is not just about objects, artefacts, but – as Tim Ingold would put it¹² – every landscape is “burdened with the past”.

In landscape studies, the palimpsest metaphor, referring to natural (topographical) as well as cultural landscape, makes it possible to give it a narrative quality, which means that the landscape itself becomes a kind of story about previous generations who shaped it and whose memory is

imprinted in its structure. Humans leave their traces in the landscape in the form of signs and symbols reflected in its geomorphological formation, its fauna and flora. In a landscape so defined, the natural meets the cultural, and each individual component acquires its own meaning burdened by the past and marked by the present. The palimpsest is thus a phenomenon where objects, monuments, places and entire landscapes undergo constant transformations of meaning.

The methods she had developed during her stay in Spain were applied to the artist’s research in an area located within the city of Bytom. Her wanderings in the area of *Żabie Doły* [Frog Pits] led to the creation of yet another new collection. Situated on the border of Bytom and Chorzów, the *Żabie Doły* Nature and Landscape Complex boasts an area of 226.24 hectares, comprising wasteland, farmland, water reservoirs and spoil tips. It was created in 1997 to protect the habitats of valuable wildlife species, mainly water birds.¹³ Over the centuries, the landscape of the area has undergone constant transformations in terms of meaning. Its original shape has almost entirely been altered by human activity. In the early 19th century, it had a predominantly agricultural character, with a small forest complex and a few buildings. By the end of the 19th century, it had undergone a modest anthropogenic transformation, as the forest had been cleared, and a railway line had been built on its former edges. A part of the area fell within the boundaries of the mining operations of the underground coal mines and the zinc and lead ore mine “Bleischarley Grube” (Polish: “Biały Szarlej”).

A marked change in the landscape occurred in the first half of the 20th century, due to the now intensive coal and ore mining, mostly done by caving. The land deformations thus caused were in the form of sinkholes, sills and fissures. A pond was created to collect water for the zinc and lead ore mines. By the latter half of the 20th century, *Żabie Doły* had already been heavily transformed by human economic activity. This period was marked by extremely intensive mining of coal, as well as mining and smelting of zinc and lead ores, leading to substantial land subsidence of several metres,

9 Ibidem

10 K. Kolenda, “Miasto i wieś. Mapując tożsamość współczesnej sztuki brytyjskiej”, www.intertekst.com, [accessed: 1 Dec. 2023]

11 I. Kopytoff (1986), “The cultural biography of things: Commoditization as process”, [in:] A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, Cambridge, pp. 66–67.

12 T. Ingold, “The Temporality of the Landscape”, *World Archaeology*, vol. 25, no. 2, Conceptions of Time and Ancient Society (Oct., 1993), p. 152

13 A. Kompała, A. Błońska, G. Woźniak, “Vegetation of the Żabie Doły Area (Bytom) Covering the Wastelands of Zinc-Lead Industry”, *Archives of Environmental Protection*, vol. 30, no. 3, Zabrze 2004, pp. 59–76

with characteristic water reservoirs forming in the resulting basins. The mining activity within the Complex area ceased in the late 20th century. Subsequently, *Żabie Doły* began to be perceived as a wasteland burdened with mining damage. Then, for a number of years, the complex was subject to natural processes that eventually resulted in the formation of a distinctive post-industrial landscape, now perceived as a recreational area.¹⁴

The artist's walks through areas of overgrown spoil tips, railway embankments and weedy thickets now have a different tone compared to her previous projects, such as the *Closer* series, as new emotions, namely anger and the need for change, emerge in her work.

Her new criterion for choosing a found artefact for the collection, i.e. the strangeness of artificial matter in natural surroundings, brings her even closer to Richard Long's work. The objects collected based on these principles are slowly becoming a tool for conveying a clear message on the presence of pollution in the landscape, which should be protected not only as dictated by law, but above all by the individual ethics of those who come into contact with it.

The artist begins her aforementioned work as an archaeologist, but in a completely new context, as she digs out, on her knees, from beneath multiple layers of ground, the waste entwined by nature, including rubbish, medical and toxic waste, scrap metal, rubber objects, rags, bits of toys, bones, paper, food leftovers, broken appliances, as well as endless piles of cellophane, styrofoam, foil and plastic.

The scavenged objects are once again combined into collections, this time using an intense fluorescent orange hue to reinforce her message, before being arranged in the gallery setting on a 2 × 2 metre net. Like a botanist exploring an area, she places a net randomly at several points – a square area delineated by a 1 m long piece of string.

The colour is not picked at random either. The artist has spotted it on trees in the *Żabie Doły* area where orange dots or rings are commonly used to mark trees scheduled for felling. From the perspective of a scientific researcher, on the other hand, intense orange fading into red is the colour of

14 Zbiorniki Żabie Doły, [in:] R. Machowski, M. Rzętała (eds.), *Encyklopedia Województwa Śląskiego*, vol. 10, 2023, pp. 1-22

a chloroplast when viewed under a fluorescence microscope. Fluorescence is a natural phenomenon of light emission. Biological and optical phenomena such as light and shadow and their particular perception in the context of the newly discovered landscape of Spain also inspired the artist to reach for a slide projector to illuminate her self-made slides.

Joanna Zdzienicka-Obalek takes an intuitive approach to her work. Indeed, according to Kant, it is in artistic intuition that the essence of true being is revealed. A contemporary artist is a lonely wanderer, without guidance or a detailed map. As Monika Bakke points out, (s)he is not a pilgrim escaping from a Platonic cave towards the light of true being as the ultimate goal of their journey, but an individual condemned to a lifelong search and uncertainty. From a 21st century perspective, which has become ever less confident in the planet's capacity to absorb the damage we inflict on it, great iconic works such as Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970) seem entirely inappropriate. Cutting up the desert with bulldozers and using vast resources to realise one man's vision evokes some extreme emotions. We need a new land art that resists treating nature as an inert material, so as to remind us that we all live and die as earthlings, just like any other organic matter, and that wherever we are, our future as a species is inextricably tied to the future of the soil, the water and the systems we put in place.¹⁵

The future of land art should not be about finding new ways to enforce our illusory control over nature, but rather about succumbing to it and the processes that will outlive us anyway. Donna Haraway points out that activism or changing the vocabulary alone is by no means sufficient. We need interdisciplinary, social and artistic action as well. In other words, biology, politics and art need one another.¹⁶

15 I. Cole, *Ideas Can Last Forever: A Conversation with Richard Long*, <https://sculpturemagazine.art/ideas-can-last-forever-a-conversation-with-richard-long/> [accessed: 25 Nov. 2023]

16 D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, 2016, p. 71

03.

Joanna
Zdzienicka-Obałek











04.

Paweł Szeibel

Spacer

Mirador to punkt obserwacyjny, miejsce, z którego łatwiej zobaczyć otaczającą nas przyrodę. Koncepcja projektu powstała w trakcie pobytu w hiszpańskim Vélez-Blanco. Niekończąca się przestrzeń zachęcała tam do podróżowania, a skale mikro i makro przeplatały się nieustannie. Wchodząc na szczyt można z innej perspektywy spojrzeć na otaczającą nas przestrzeń. Ten nowy punkt widzenia zachęca do analizowania i studiowania relacji zachodzących w środowisku, do którego należymy. Takie doświadczanie przyrody wzbudza poczucie sprawczości i możliwości osiągnięcia celów, przy jednocześnie odczuwanej świadomości bycia częścią tego złożonego ekosystemu. Przebywanie w nowej, otwartej, nieznaney dotąd przestrzeni przyrodniczej spowodowało po powrocie refleksję nad lokalnym pejzażem, tym charakterystycznym dla Śląska. Tutaj, symbolicznymi *miradorami* są hałdy – usypane składowiska skały płonnej, wydobytej na powierzchnię jako produkt uboczny pozyskiwania węgla kamiennego. Tworzą one różne formy: w okręgu rybnickim mamy do czynienia ze stożkowymi hałdami, a w okolicach Katowic widzimy zwałowiska o wypłaszczonych szczytach. Jałowa skała stopniowo zasiedlana jest przez rośliny pionierskie, a różnorodność flory postępuje z czasem. Bujna roślinność ukrywa ich antropogeniczne pochodzenie, co integruje je z naturalnymi elementami pejzażu. Wspólnie tworzą nowe ekosystemy. Uważny obserwator znajdzie jednak różnice pomiędzy roślinnością na takim terenie, a pobliskim naturalnym lasem.

Mirador to instalacja składająca się z 33 układanych na sobie drewnianych kręgów. Każdy krąg składa się z trapezowych fragmentów desek tej samej grubości, zabezpieczanych poprzez opalanie. Drewno zostało tak

→ reprodukcje
s. 162-167

przycięte i dopasowane, aby okręgi tworzyły zwartą, samowspierającą konstrukcję o pierwotnym charakterze. Obiekt ten można składać i rozkładać wiele razy. Składający się na pojedynczy krąg zestaw posiada odrębne pudło, tak aby każdy klocek miał swoje miejsce w instalacji. Po pewnym czasie drewno zaczęło pracować, a wysychanie wywołało potrzebę dokładania dodatkowych elementów, które pełnią funkcję zapasową. Budowanie instalacji polega na uważnym składaniu tych trzydziestu trzech poziomów. Każdy pochopny ruch może spowodować rozpad konstrukcji, której środek pozostaje pusty. Stosowaną od starożytnych czasów strukturę historycy sztuki nazywają kopułą pozorną. Podobną metodą kierował się Andy Goldsworthy tworząc w 1997 roku rzeźbę *Cairn*.

Sztuczne nasypy są oczywistym elementem krajobrazu dla okolicznych mieszkańców. Wrastają w tkanę Śląskich miast. W lokalnej pamięci istnieją przekazy odwołujące się do tych wyjątkowych miejsc (Erwin Sówka, *Szarłota*). W sposób organiczny stają się dziedzictwem lokalnej kultury związanej z pracą i przemysłem. Podobnie jak architektura kopalń, bywają one rewitalizowane, a ich znaczenie wzrasta. Jako tereny zielone, miejsca wypoczynku, rekreacji. Wielu twórców inicjowało aktywności związane z budowaniem świadomości wobec tych obszarów: botaniczne spacery i pikniki (Jaśmina Wójcik, csw Kronika, *Projekt Baza*), teksty i opowieści (Stowarzyszenie Przestrzeń Otwarcia, *Wydobywanie. Opowieści z hald*).

Spacerując nieużytkami możemy zastanawiać się nad specyficzną florą tych miejsc. Inspirujące jest to, jak wydobyta jałowa skała zamienia się w ekosystem, jak odpad przemysłowy może stać się bazą do kształtowania nie tylko nowej formy krajobrazu, nowych elementów dziedzictwa kulturowego, przekazywanego w wierszach, opowiadaniach, utrwalonych jako obrazy i rzeźby. Przede wszystkim jednak, jako przykład odradzającej się natury. Szczegółowe poznanie flory porastającej nieużytki poprzemysłowe daje nam możliwość zrozumienia zmian zachodzących w naszym najbliższym otoczeniu.

Mirador is an vantage point, a place from where it is easier to see the surrounding nature. The concept of the project originated during the stay in the Spanish municipality of Vélez-Blanco. This endless space encouraged travelling, while the micro and macro scales continuously intertwined. Climbing the peak you can take a different perspective at the space around. Such a new viewpoint invites the analysis and study of relationships in the environment of which we are part. Experiencing nature this way raises the sense of agency and ability to achieve your goals in parallel with the awareness of belonging to a complex system. The stay in the new, open, unknown natural circumstances had later provoked reflection on the local landscape, characteristic of Silesia. Here, the symbolic *miradors* are mining tips – heaps of gauge, excavated as a side product of mineral coal mining. They come in different forms: in the Rybnicki region the tips are conical, whereas in the area of Katowice you can see flat-top heaps. The barren rock is gradually colonised by pioneer plants, and the flora diversifies over time. The lush plantlife conceals their anthropogenic origin, thereby integrating with natural elements of the landscape. Together, they develop new ecosystems. Nonetheless, a careful observer will find differences between vegetation in such an area and the nearby natural forest.

Mirador is an installation consisting of 33 wooden rings, one on top of another. Each ring is composed of trapezoid fragments of boards of the same thickness, impregnated by charring. The wood was so cut and fitted that the rings create a concise, self-supporting construction of primal character. The object can be assembled and disassembled at will. Each set

forming an individual ring comes in a separate box, so that every block has its place in the installation. After a while, the wood started working, and its drying up resulted in the need to add spare elements. Building this installation involves careful composition of its thirty-three levels. Any hasty move can cause the structure to fall. Its centre is empty. Art historians call such a structure, already applied in the ancient times, a corbelled dome. A similar method was used by Andy Goldsworthy with his 1997 sculpture *Cairn*.

Artificial heaps as elements of the landscape are obvious to the local residents. They grow into the fabric of Silesia. In the local memory, there are traditions in reference to these exceptional places (Erwin Sówka, *Szarłota*). Organically, they become the heritage of local culture connected with labour and industry. Like the mining architecture, they can be revitalised, and their significance as green areas, leisure and recreation points – rises. Many artists have initiated activities related to building the awareness of such places: botanic walks and picnics (Jaśmina Wójcik, csw Kronika, *Projekt Baza*), texts and stories (Stowarzyszenie Przestrzeń Otwarcia, *Wydobywanie. Opowieści z hałd*).

Taking a walk on the wastelands, you may ponder the specific flora of these spots. It is inspiring how the excavated barren rock turns into an ecosystem, how industrial waste may become a basis not only for a new form of landscape, but also new elements of cultural heritage, handed down in poems, stories, preserved as paintings and sculptures. First and foremost, though, as an example of regenerating nature. Detailed knowledge of the flora growing on post-industrial wastelands provides the opportunity of understanding the changes pending in our immediate surroundings.

Adam Rostański

Rośliny hałd i zwałowisk odpadów przemysłowych

Górnictwo i przemysł wydobywczy powoduje znaczne zmiany degradacyjne krajobrazu nie tylko ze względu na infrastrukturę techniczną i bezpośrednie oddziaływanie na otoczenie, ale także poprzez produkowanie i gromadzenie znacznych ilości odpadów.

Powstawanie odpadów może wiązać się z pracami udostępniającymi złoża lub stanowić efekt wstępnego sortowania wydobywanego surowca (węgla kamiennego, rud metalonośnych itp.). Nieco inny charakter mają odpady z procesów oczyszczania rud czy węgla, a odmiennie wytwarza się i składowuje odpady po procesach hutniczych.

Rozwijająca się od wieków działalność górnicza i przetwórcza odcisnęła trwale piętno na obliczu regionu górnośląskiego. Odpady od wielu lat gromadzono na zwałowiskach (hałdach) o różnej wielkości, zlokalizowanych w różnych miejscach aglomeracji. Początkowo umieszczano je wewnątrz zakładów przemysłowych lub w ich bezpośrednim sąsiedztwie, następnie jako większe zwałowiska „centralne”, lokalizowane poza miastami i użytkowane przez kilka zakładów. Takie hałdy oddziałują na środowisko przez wiele lat. Dotyczy to zwłaszcza górnictwa surowców mineralnych, które wydatnie przekształca rzeźbę terenu, czego wynikiem jest wyłączenie z użytkowania znacznych arealów gruntów rolnych i leśnych oraz degradacja krajobrazu. Zdegradowane przez przemysł grunty wyróżnia od otoczenia ich skład petrograficzny, granulometryczny, chemiczny i mineralogiczny oraz odczyn (Rostański 2006).

Równocześnie wieloletni brak zagospodarowania takich terenów sprzyja spontanicznemu pojawianiu się roślinności. Zwałowiska karbońskiej odpadowej masy skalnej stanowią dla opanowujących je roślin dość swoisty



HERBARIUM
UNIVERSITATIS SILESIENSIS - KTU
Katowice – loc. Chorzów - POLONIA

Erigeron acris L.

Fam.: Asteraceae

Poland, Silesian Voivodeship,
Katowice, Welnowiec District, roadside,
near the former heap of the „Silesia Zinc Factory”

Datum: 28.05.2015 leg. & det. Izabela Gerold-Śmietañska
KTU no 144615a - duplikatum

Fot. M. Jędrzejowski

i trudny typ siedliska antropogenicznego. Są to zazwyczaj obiekty wyniesione ponad otoczenie, narażone na pełną operację słoneczną i działanie wiatru. Wysokie temperatury latem, niskie zimą, deficyt wody w warstwach powierzchniowych, duże zróżnicowanie w składzie mechanicznym i chemicznym odpadów sprawiają, że rozwój roślin jest tu znacznie utrudniony. Z drugiej strony jednak duże, pozbawione pokrywy roślinnej, wyniesione ponad otoczenie arealy zwałowisk, stanowią korzystne miejsca do wychwytywania lekkich, niesionych przez wiatr, nasion roślin. Pojawiająca się na zwałowiskach odpadów przemysłowych pokrywa roślinna wkracza często spontanicznie, bez woli i udziału człowieka, kształtuje się nieco odmiennie na różnych typach hałd, a proces ten przebiega w różnym tempie. Na ogół jej rozwój jest długotrwały, a do wykształcenia się zbiorowiska leśnego może upłynąć nawet kilkadziesiąt lat (Cabała 1991). Wykształcająca się na tej drodze roślinność jest trwała i najlepiej przystosowana do bytowania w takim środowisku.

Rośliny opanowujące najmłodsze obszary zwałowisk pogórnich, gdzie substrat glebowy jest stosunkowo świeży i mało zwietrzały, tworzą dość słabo rozwiniętą pokrywę. W jej składzie prawie brak roślin drzewiastych i krzewiastych, a warstwa zielna jest słabo rozwinięta (zazwyczaj tworzą ją pojedyncze osobniki różnych gatunków roślin pionierskich lub przypadkowo zawlekanych), choć liczba obserwowanych gatunków może być stosunkowo wysoka. W składzie gatunkowym przeważają gatunki rodzime, ale zaznacza się tu także udział roślin obcego pochodzenia. W etapie inicjalnym skąpą pokrywą roślinną tworzą w większości lekkonasienne rośliny wiatrosiewne (jednoroczne i wieloletnie), takie jak: mietlica rozłogowa *Agrostis stolonifera*, wierzbówka nadrzeczna *Chamaenerion palustre*, rzeżusznik piaskowy *Cardaminopsis arenosa*, konyza kanadyjska *Conyza canadensis*, wierzbownica kosmata *Epilobium hirsutum*, sałata kompasowa *Lactuca serriola*, nostryk żółty *Melilotus officinalis*, wiesiołek dziwny *Oenothera paradoxa*, rdest ptasi *Polygonum aviculare*, starzec lepki *Senecio viscosus*, sporek polny *Spergula arvensis*, podbiał pospolity *Tussilago farfara* i inne. Wraz z upływem czasu liczba tych gatunków spada. We florze dominują światłolubne gatunki ruderalne o wyższych preferencjach termicznych, wykazujące zróżnicowane strategie życiowe. Obserwuje się tu dość dużą różnorodność preferencji gatunków pod względem wilgotności, trofizmu oraz dyspersji substratu glebowego (Rostański 2006).

Późniejsze etapy sukcesji obejmują zwałowiska nieco starsze lub takie, na których prowadzono rekultywację z nadkładem ziemnym. Są to często duże fragmenty lub całe zwały z dominacją zwartej pokrywy roślin

zielných. Zacienienie występuje tu tylko w bezpośrednim sąsiedztwie gruntu. Substrat glebowy jest częściowo zwietrzały, a w jego składzie mechanicznym przeważają frakcje średnio- i drobnoziarniste. Pokrywa roślinna nie zawiera gatunków drzewiastych i krzewiastych. Obfitą warstwę zielną często tworzą duże powierzchniowo płaty pojedynczych gatunków roślin łąkowych lub ruderalnych, a ich liczba jest niższa niż obserwowana na etapie inicjalnym. W składzie gatunkowym zaczynają wyraźnie przeważać wieloletnie gatunki rodzime, które charakteryzuje dość wysoki stopień pokrycia, takie jak: babka lancetowata *Plantago lanceolata*, rajgras wyniosły *Arrhenatherum elatius*, brodawnik zwyczajny *Leontodon hispidus*, kupkówka pospolita *Dactylis glomerata*, tymotka łąkowa *Phleum pratense*, nostrzyk biały *Melilotus alba*, koniczyna łąkowa *Trifolium pratense*, koniczyna polna *T. arvense*, wyka ptasia *Vicia cracca*, trzcinnik piaskowy *Calamagrostis epigejos* i inne. We florze przeważają światłożadne gatunki roślin łąkowych i ruderalnych, które preferują gleby cięższe (wysokodispersyjne) i wykazują dość duże zróżnicowanie pod względem preferencji poziomu wilgotności i trofizmu substratu glebowego, choć widoczny jest znaczny udział gatunków o szerokim zakresie tolerancji względem tego czynnika. Udział roślin obcego pochodzenia jest niewielki.

Na najstarszych zwałowiskach, w niższej położonych częściach zwałowisk lub u ich podnóży, substrat glebowy jest dość silnie zwietrzały i zawiera w przewodzie frakcje drobnoziarniste. W pokrywie roślinnej wyróżnia się warstwa drzew i krzewów, a warstwa zielna jest często słabiej rozwinięta. Zacienienie tych miejsc jest stosunkowo wysokie i umożliwia egzystencję roślin cienioznośnych runa. W składzie gatunkowym przeważają gatunki rodzime, choć zaznacza się tu także niewielki udział roślin obcego pochodzenia. We florze zaczynają dominować gatunki leśne: brzoza brodawkowata *Betula pendula*, osika *Populus tremula*, sosna zwyczajna *Pinus sylvestris*, lipa drobnolistna *Tilia cordata*, wierzba iwa *Salix caprea*, dąb szypułkowy i czerwony *Quercus robur* i *Q. rubra*, jarząb pospolity *Sorbus aucuparia*, kruszyna pospolita *Frangula alnus*, buk pospolity *Fagus sylvatica* oraz ceniolubne gatunki zielne: kostrzewa czerwona *F. rubra*, jastrzębiec Lachenala *Hieracium lachenalii*, jastrzębiec leśny *H. murorum*, sałatnik leśny *Mycelis muralis*, starzec fuchsa *Senecio fuchsii* i inne. Część z nich charakteryzuje się dość wysokim stopniem pokrycia w płatach roślinności. Sukcesja w kierunku zbiorowisk leśnych prowadzi zazwyczaj do wykształcenia się lasu typu mieszanego, brzeziny i zarośli wierzbowych z dominacją rodzimych gatunków drzewiastych.

Fot. M. Jędrzejowski



Na uwagę zasługuje widoczny udział gatunków przypadkowych i rzadkich (pojedyncze lub kilka wystąpień), pojawiających najczęściej w początkowych fazach zarastania zwałowisk. W tej grupie wyróżnić można lekkonasienne rośliny pionierskie, barochoryczne i zoochoryczne gatunki siedlisk sąsiadujących ze zwałowiskami. Osobną grupę stanowią tu rośliny przypadkowo docierające i wyrastające na zwałowiskach, których obecność w składzie pokrywy roślinnej jest zazwyczaj krótkotrwała. Znaczny udział gatunków sporadycznych charakteryzuje siedliska młodszych, nieustabilizowanych i słabo skolonizowanych przez rośliny zwałowisk.

Do najuciążliwszych przejawów degradacji środowiska powodowanych przez przemysł wydobywczy i przetwórczy należy składowanie odpadów po eksploatacji i przetwarzaniu rud cynkowo-ołowiowych lub miedziowych, wywołujące trwale zanieczyszczenie gleby metalami ciężkimi. Pomimo bardzo trudnych warunków życiowych w tych siedliskach niejednokrotnie rozwija się spontanicznie bogata i specyficzna szata roślinna, obfitująca w rzadkie i interesujące gatunki roślin, funkcjonujących w ekstremalnych warunkach wysokich stężeń substancji toksycznych (np. metali śladowych) czy wysokiego zasolenia. Długoletnia egzystencja roślin przystosowanych do życia na glebach o wysokiej zawartości cynku i ołowiu (także innych metali ciężkich) wskazuje ich wyjątkowe własności. Wymienić można tu rośliny siedlisk o ekstremalnie wysokich stężeniach metali (metalofity): fiołek cynkowy *Viola calaminaria*, rozprzestrzeniony na zwałach po wydobyciu i przerobie rud cynkowo-ołowiowych w Europie Zachodniej (Wierzbicka, Rostański 2002), pleszczotka górską *Biscutella laevigata*, gatunek naturalnie występujący w wysokich partiach gór (Alpy, Tatry), spotykany na dawnych zwałowiskach rud cynkowo-ołowiowych pod Olkuszem (Grodzińska, Szarek-Łukaszewska 2002), rzeżusznik (gęsiówka) Hallera *Cardaminopsis halleri*, gatunek górski, spotykany na terenach galmanowych i hałdach po hutnictwie cynku i ołowiu, tobołki alpejskie *Thlaspi caerulescens*, gatunek górski, występujący powszechnie na terenach wyrobisk rud cynku i ołowiu w Europie Zachodniej (Wierzbicka, Rostański 2002).

Tereny, na których była prowadzona działalność górnicza i przeróbca (cały proces odbywał się w miejscu pozyskiwania rud) obejmują: zwały kopalniane, szyby, sztolnie oraz warpia. Obszary będące wynikiem prowadzenia unowocześnionych technik przeróbczych, często zlokalizowane poza ich miejscem eksploatacji: zwały popłuczkowe, poflotacyjne i pohutnicze.

Flora roślin naczyniowych przywiązanych do terenów metalonośnych nie jest zbyt bogata. Gatunkami opanowującymi niemal wszystkie

wymienione wzbożone w metale siedliska są rodzime gatunki łąkowe lub murawowe, rzadziej ruderalne. Dominują tu trawy: mietlica pospolita *Agrostis capillaris*, mietlica rozłogowa *Agrostis stolonifera*, rajgras wyniosły *Arrhenatherum elatius*, trzcinnik piaszkowy *Calamagrostis epigejos*, śmiełek darniowy *Deschampsia caespitosa* i kostrzewa owcza *Festuca ovina* oraz przedstawiciele rodziny złożonych: krwawnik pospolity *Achillea millefolium*, bylica pospolita *Artemisia vulgaris*, dziewięciśń pospolity *Carlina vulgaris*, jastrzębiec kosmaczek *Hieracium pilosella*, brodawnik zwyczajny *Leontodon hispidus*, goryczel jastrzębcowaty *Picris hieracioides*, mniszek lekarski *Taraxacum officinale* czy nawłóć pospolita *Solidago virgaurea*. Pozostałe rośliny są reprezentantami mniej licznych tu rodzin, jak baldaszkowate: marchew zwyczajna *Daucus carota*, biedrzynek mniejszy *Pimpinella saxifraga*; motylkowate: przelot pospolity *Anthyllis vulneraria*, komonica zwyczajna *Lotus corniculatus*; krzyżowe: rzeżusznik piaszkowy *Cardaminopsis arenosa*, rzeżusznik Hallera *Cardaminopsis halleri*; goździkowate: goździk kartuzek *Dianthus carthusianorum*, lepnica rozdęta *Silene vulgaris*. W grupie najczęściej występujących w siedliskach metalicznych gatunków występują także: zawciąg pospolity *Armeria maritima* subsp. *elongata*, brzoza brodawkowata *Betula pendula*, turzycza owłosiona *Carex hirta*, powój polny *Convolvulus arvensis*, skrzyp polny *Equisetum arvense*, wilczomlec sosnka *Euphorbia cyparissias*, świetlik wyprężony *Euphrasia stricta*, przytulia pospolita *Galium mollugo*, len przeczyszczający *Linum catharticum*, babka lancetowata *Plantago lanceolata*, jaskier ostry *Ranunculus acris*, szczaw zwyczajny *Rumex acetosa*, macierzanka zwyczajna *Thymus pulegioides* i fiołek trójbarwny *Viola tricolor*. Wśród roślin siedlisk metalonośnych niewielki tylko udział mają gatunki obcego pochodzenia, nieliczne są nawet powszechne i uciążliwe nawłocie kanadyjska *Solidago canadensis* i późna *S. gigantea* (Rostański 1997, Jędrzejczyk-Korycińska 2009, Rostański i in. 2015). W składzie flory roślin metalolubnych (metalotolerancyjnych) dominują byliny – hemikryptofity i geofity oraz rośliny nietrwale (jednoroczne) – terofity. Mniej liczną grupę stanowią drzewa i krzewy oraz drobne krzewinki i zielne rośliny drewniejące. Rodzime metalofity preferują siedliska otwarte, o pełnym nasłonecznieniu.

Interesujący jest kierunek leśny unaturalniania miejsc dawnego wydobycia rud kruszcowych (cynkowo-ołowiowych). Finalnie, często tworzą się w takich miejscach zbiorowiska leśne z grupy lasów bukowych (w tym żyznej buczyny storczykowej), głównie ze względu na podłoże skalne (wapienie, dolomity kruszonośne). Mniej korzystne warunki panują w troficznie

ubogich siedliskach na podłożu piaszczystym, silnie zanieczyszczonym metalami ciężkimi. Wpływają one na wykształcenie osłabionych borów sosnowych. Ekologicznie wyspecjalizowane zbiorowiska niskich muraw galmanowych (z klasy *Violetea calaminariae*) porastają bezdrzewne obszary otwarte o ponadnormatywnej zawartości metali ciężkich w glebie.

Podsumowując charakterystykę pokrywy roślinnej terenów metalonośnych należy zaznaczyć, że rośliny najczęściej występujące na terenach o wysokiej koncentracji metali ciężkich to w znacznej mierze rodzime gatunki roślin łąkowych i murawowych, wykazujące silne przywiązanie do tych siedlisk.

Siedliska muraw galmanowych (z klasy *Violetea calaminariae*) chronione są w akcie prawnym Unii Europejskiej (tzw. Dyrektywa Habitadowa 92/43/EEC w sprawie ochrony siedlisk naturalnych oraz dzikiej fauny i flory) i ujęte w wykazie biotopów uznanych za rzadkie i ginące (Jędrzejczyk-Korycińska 2006, Rostański i in. 2015, Jędrzejczyk-Korycińska i Rostański 2015). Trzeba podkreślić, że ze względu na swą specyfikę oraz unikatowość wytworzonych biocenoz śląskie obszary galmanowe stanowią dziedzictwo kultury przemysłowej regionu i kraju.

Dziś już rzadko spotka się świeżo sypane zwaly czy dymiące i pełne wyziewów czarne hałdy. Współczesna technologia nakazuje składować odpowiednio sortowane odpady w sposób przemysłany, zapobiegający procesom erozyjnym i szczególnie niebezpiecznym zjawiskom samozapłonu. Zrehabilitowane przy użyciu kosztownych metod zwałowiska pogórnictwa, dziś często pokryte zielenią, wtopiły się w krajobraz regionu i harmonizują z bezpośrednim otoczeniem (Rostański 2016).

Bibliografia

- Cabała S.** 1991: *Zróźnicowanie i rozmieszczenie zbiorowisk leśnych na Wyżynie Śląskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.
- Grodzińska K., Szarek-Lukaszewska G.** 2002: *Hałdy cynkowo-olowiowe w okolicach Olkusza – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość*. Kosmos 51(2): 127–138.
- Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2006: *Floristic diversity in calamine areas of the Silesia-Cracow Monocline*. Biodiv. Res. Conserv. 3–4: 340–343.
- Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2009: *Obszary dawnej eksploatacji złóż cynkowo-olowiowych – ich bogactwo florystyczne a możliwości ochrony*. Probl. Ekol. Krajob. 24: 71–80.
- Jędrzejczyk-Korycińska M., Rostański A.** 2015: *Tereny o wysokiej zawartości metali ciężkich w podłożu na Górnym Śląsku*. [w:] Wierzbicka M. (red.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale* (s. 175–189). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-235-1854-9).
- Rostański A.** 1997: *Rośliny naczyniowe terenów o wysokim stopniu skażenia metalami ciężkimi*. Acta Biol. Siles. 30 (47): 56–85.
- Rostański A.** 2006: *Spontaniczne kształtowanie się pokrywy roślinnej na zwałowiskach po górnictwie węgla kamiennego na Górnym Śląsku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.
- Rostański A.** 2016: *Hałdy powęglowe w krajobrazie Katowic*. Nasze Katowice, 7(93): 10–13.
- Rostański A., Nowak T., Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2015: *Metalolubne gatunki roślin we florze Polski*. [w:] Wierzbicka M. (red.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale* (s. 299–322). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-235-1854-9).
- Rostański A., Jędrzejczyk-Korycińska M., Nowak T.** 2015: *Ochrona przyrody obszarów metalonośnych*. [w:] Wierzbicka M. (red.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale* (s. 507–521). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-235-1854-9).
- Wierzbicka M., Rostański A.** 2002: *Microevolutionary changes in ecotypes of calamine waste heap vegetation near Olkusz, Poland: A review*. Acta Biol. Cracov. Bot. 44: 7–19.

Adam Rostański

The Plants of Mine Tips and Industrial Waste Heaps

The mining extractive industry causes considerable landscape degradation not only due to its technical infrastructure and direct effect on the surroundings, but also by producing and piling significant quantities of waste.

Waste production can be connected with deposit development works or result from initial sorting of the extracted material (mineral coal, metalliferous ores etc.). There is a little different character to the waste of ore and coal refining processes, while another sort of production and storage refers to metallurgic processes waste.

Over the ages, the development of mining and processing has left a permanent imprint on the face of the Upper Silesia region. Waste has been gathered on dumping grounds (tips) of various sizes localised in different places of the agglomeration. Initially, it was situated within industrial plants or in their immediate surroundings, and then, as larger “central” heaps – on the outskirts of cities, to be used by several plants. Such heaps affect the environment for many years.

This refers mainly to raw minerals mining, which considerably transforms the landform and results both in the exclusion of major farmland and forest areas from use, and landscape degradation. The industry-degraded lands stand out of the surroundings by their petrographic, granulometric, chemical and mineralogical composition, and reaction (Rostański 2006).

At the same time, the years-long lack of management of such areas favours the spontaneous growth of plantlife. Heaps of carboniferous waste rock constitute specific and difficult type of habitat to the assuming plants. These are usually objects raised above the surroundings and fully exposed to sun and wind, high temperatures in the summer and low in the winter, water deficit in the surface layers, considerable diversity in mechanical and chemical composition of waste, all hinder the development of plants. On the other hand, large, plantless areas elevated over the surroundings provide advantageous places for capturing light, wind-carried seeds. The vegetation frequently colonises industrial waste heaps spontaneously, with

no human intention or participation, and it shapes differently on various types of heaps, with the process occurring at various pace. Its development is usually long-term, and it can take even decades to form a forest community (Cabała 1991). Such a development results in plantlife that is durable and better adaptable to such environment.

Plants colonising the youngest areas of post-mining heaps, where the soil substrate is relatively fresh and hardly decayed, create poorly-developed vegetation cover. Its composition lacks arboreal and shrubby plants, while the herb layer is sparse (usually consisting of individual representatives of various pioneer or accidentally imported species), although the quantity of observed species can be relatively high. The floristic composition is dominated by native plants, with participation of foreign species. At the initial stage, the scarce vegetation cover is composed mostly of small-seeded wind-borne plants (annual and perennial) such as: creeping bentgrass *Agrostis stolonifera*, marsh willowherb *Chamaenerion palustre*, sand rock-cress *Cardaminopsis arenosa*, horseweed *Conyza canadensis*, great willowherb *Epilobium hirsutum*, prickly lettuce *Lactuca serriola*, sweet yellow clover *Melilotus officinalis*, evening primrose *Oenothera paradoxa*, knotgrass *Polygonum aviculare*, sticky ragwort *Senecio viscosus*, corn spurry *Spergula arvensis*, coltsfoot *Tussilago farfara* and other. Number of these species decreases over time. The flora is dominated by heliophilous ruderal species of higher thermal preferences and characterised by diverse r/K selection theories. One can observe a relative diversity of preferences species demonstrate concerning humidity, tropism and soil substrate dispersal (Rostański 2006).

Further stages of succession include older heaps or such, in which soil addition reclamation has been applied. These are often large fragments or entire heaps dominated by dense herbaceous cover. Here, shading occurs only in close proximity to the ground. The soil substrate is partially decayed, and its mechanical composition demonstrates the majority of medium- and fine-grained plants. The vegetative cover lacks arboreal and shrubby species. Extensive floristic layer is often composed of large-size pieces of individual meadow or ruderal species, and their quantity is lower than at the initial stage. The floristic composition becomes clearly dominated by perennial native species, characterised by relatively high coverage, such as: ribwort plantain *Plantago lanceolata*, bulbous oat grass *Arrhenatherum elatius*, bristly hawkbit *Leontodon hispidus*, orchard grass *Dactylis glomerata*, timothy-grass *Phleum pratense*, honey clover *Melilotus alba*, red clover *Trifolium pratense*,

hare's-foot clover *T. arvense*, bird vetch *Vicia cracca*, wood small-reed *Calamagrostis epigejos* and other. The flora has the majority of heliophilous meadow and ruderal species, which prefer heavy (highly dispersed) soils and demonstrate considerable diversity of preferences regarding the level of humidity and soil substrate tropism, although there is a major share of species highly tolerant of this factor. The share of foreign plants is scarce.

On the oldest heaps, in the lower parts or at the base, the soil substrate is strongly decayed and dominated by fine-grained plants. The vegetation cover demonstrates a considerable layer of trees and shrubs, while the herbal layer is often less developed. The shading of such places is relatively high and facilitates the shade-tolerant plants of ground cover. Its floristic composition is dominated by native species, with a non-substantial share of foreign plants as well. The flora demonstrates the majority of forest species: silver birch *Betula pendula*, common aspen *Populus tremula*, Scots pine *Pinus sylvestris*, small-leaved lime *Tilia cordata*, goat willow *Salix caprea*, pedunculate oak *Quercus robur* and northern red oak *Q. rubra*, rowan *Sorbus aucuparia*, alder buckthorn *Frangula alnus*, common beech *Fagus sylvatica* as well as photophobic herbal species: Northern red oak *F. rubra*, common hawkweed *Hieracium lachenalii*, wall hawkweed *H. murorum*, wall lettuce *Mycelis muralis*, wood ragwort *Senecio fuchsii* and other. Some of those are characterised by considerably high coverage in the plant pieces. Succession towards forest environments usually leads to the development of mixed forests, birch forests and willow thickets dominated by native arboreal species.

It is worth noticing the apparent share of random and rare species (individual or several occurrences), usually present at the initial stages of heap colonisation. This group includes small-seed pioneer plants, barochoric and zoochoric species of settlements neighbouring the heaps. There is a separate group of plants randomly brought and growing on the heaps whose presence in the vegetative cover composition is usually short-term. A considerable share of sporadic species is characteristic of younger, unstabilised and poorly colonised heaps.

The most oppressive symptoms of environmental degradation caused by mining and processing industries include the storage of post-exploitation and zinc-lead or copper ores processing waste which results in permanent heavy-metals contamination of soils. Despite very difficult life conditions, such colonies frequently spontaneously develop rich and specific vegetal cover, abound with rare and interesting plant species, functioning in extreme circumstances

of high concentration of toxic substances (i.e. trace metals) or high salinity. The long-term existence of plants adaptable to life on the soils with high content of zinc and lead (also other heavy metals) demonstrates their exceptional qualities. One could name plants of extremely high metal concentration settlements (metallophytes): yellow calamine violet *Viola calaminaria*, proliferating on post-mining and zinc and lead ores processing heaps in Western Europe (Wierzbicka, Rostański 2002), buckler-mustard *Biscutella laevigata*, naturally occurring in the high parts of mountains (Alps, Tatras) observed on the former heaps of zinc and lead ores near Olkusz (Grodzińska, Szarek-Łukaszewska 2002), Haller's rock-cress *Cardaminopsis halleri*, a mountain species observed in calamine areas and zinc and lead mining tips, alpine pennygrass *Thlaspi caerulescens*, a mountain species common in the zinc and lead ores mines in Western Europe (Wierzbicka, Rostański 2002).

Areas with former mining and processing activities (with the entire process at the ore extraction site) include: mining tips, shafts, adits and heaps, while those resulting from upgraded processing technologies and often situated beyond the exploitation site are: waste rock, post-floatation and post-metallurgic heaps.

The flora of tracheophytes colonising the metalliferous areas is not particularly rich. Plants present in almost all of the metal-enriched settlements mentioned above are the native meadow or turf species, sometimes ruderal ones. They are dominated by grasses: common bent *Agrostis capillaris*, creeping bentgrass *Agrostis stolonifera*, bulbous oat grass *Arrhenatherum elatius*, wood small-reed *Calamagrostis epigejos*, tufted hairgrass *Deschampsia caespitosa* and sheep's fescue *Festuca ovina*, as well as representatives of composite family: common yarrow *Achillea millefolium*, mugwort *Artemisia vulgaris*, carline thistle *Carlina vulgaris*, mouse-ear hawkweed *Hieracium pilosella*, bristly hawkbit *Leontodon hispidus*, hawkweed oxtongue *Picris hieracioides*, common dandelion *Taraxacum officinale* and woundwort *Solidago virgaurea*. Other plants come from families less represented here, such as Apiaceae: wild carrot *Daucus carota*, burnet-saxifrage *Pimpinella saxifraga*; Fabaceae: common kidney vetch *Anthyllis vulneraria*, common bird's-foot trefoil *Lotus corniculatus*; Brassicaceae: sand rock-cress *Cardaminopsis arenosa*, Haller's rock-cress *Cardaminopsis halleri*; Caryophyllaceae: Carthusian pink *Dianthus carthusianorum*, bladder campion *Silene vulgaris*. The group of species commonly occurring in metallic settlements also includes: tall thrift *Armeria maritima subsp. Elongata*, silver birch *Betula pendula*, hairy sedge

Carex hirta, field bindweed *Convolvulus arvensis*, field horsetail *Equisetum arvense*, cypress spurge *Euphorbia cyparissias*, European eyebright *Euphrasia stricta*, hedge bedstraw *Galium mollugo*, purging flax *Linum catharticum*, ribwort plantain *Plantago lanceolata*, meadow buttercup *Ranunculus acris*, common sorrel *Rumex acetosa*, broad-leaved thyme *Thymus pulegioides* and Johnny jump up *Viola tricolor*. Among metalliferous plants there is only insignificant share of foreign species, even of such common and invasive ones as Canada goldenrod *Solidago canadensis* and tall goldenrod *Solidago gigantea* (Rostański 1997, Jędrzejczyk-Korycińska 2009, Rostański et al. 2015). The composition of metallophytes (metal tolerant) flora is dominated by perennial plants – hemicryptophytes and geophytes, and annual plants – therophytes. A much smaller group includes trees and shrubs, as well as minor bushes and lignifying herbaceous plants. Native metallophytes prefer open settlements of full insolation.

There is an interesting forest approach of naturalising sites of former zinc and lead ores excavation. Finally, such places often form forest communities of the beechen group (including fertile orchidaceous beech) mainly due to the bedrock (limestones, metalliferous dolomites). There are less favourable conditions in the trophically poor settlements on sandy substrate, strongly contaminated with heavy metals. These result in the development of diminished pine forests. Ecologically specialised communities of short calamine turfs (of *Violetea calaminariae* class) colonise the treeless open areas with excessive content of heavy metals in the soil.

Summing up the characteristics of floristic cover of metalliferous areas it must be pointed out that plants most commonly colonising territories of high heavy metals concentration mostly include native meadow and turf species with strong bond to such settlements.

Settlements of calamine turfs (of *Violetea calaminariae* class) are protected by the normative act of European Union (so called Habitats Directive 92/43/EEC on the conservation of natural habitats and of wild fauna and flora) and registered as rare and endangered biotopes (Jędrzejczyk-Korycińska 2006, Rostański et al. 2015, Jędrzejczyk-Korycińska and Rostański 2015). It should be emphasised that due to the specifics and uniqueness of developed biocenoses, the calamine areas of Silesia constitute the heritage of regional and national industrial culture.

Today, it is rare to come across freshly formed heaps or fummy black mine tips. Modern technology prescribes the storage of properly sorted

waste to be conducted in a purposeful manner in order to prevent erosion and the particularly dangerous phenomena of auto-ignition. Following costly methods of recultivation, the contemporary postmining heaps are often covered with greenery and have blended with the regional landscape, harmonising with their immediate surroundings (Rostański 2016).

References

- Cabała S.** 1991: *Zróżnicowanie i rozmieszczenie zbiorowisk leśnych na Wyżynie Śląskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice
- Grodzińska K., Szarek-Lukaszewska G.** 2002: *Haldy cynkowo-olowiowe w okolicach Olkusza – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość*. Kosmos 51(2): 127–138
- Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2006: *Floristic diversity in calamine areas of the Silesia-Cracow Monocline*. Biodiv. Res. Conserv. 3–4: 340–343
- Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2009: *Obszary dawnej eksploatacji złóż cynkowo-olowiowych – ich bogactwo florystyczne a możliwości ochrony*. Probl. Ekol. Krajob. 24: 71–80
- Jędrzejczyk-Korycińska M., Rostański A.** 2015: *Tereny o wysokiej zawartości metali ciężkich w podłożu na Górnym Śląsku*. [in:] Wierzbicka M. (ed.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale* (pp. 175–189). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-235-1854-9)
- Rostański A.** 1997: *Rośliny naczyniowe terenów o wysokim stopniu skażenia metalami ciężkimi*. Acta Biol. Siles. 30 (47): 56–85
- Rostański A.** 2006: *Spontaniczne kształtowanie się pokrywy roślinnej na zwalówkach po górnictwie węgla kamiennego na Górnym Śląsku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice
- Rostański A.** 2016: *Haldy powęglowe w krajobrazie Katowic*. Nasze Katowice, 7(93): 10–13
- Rostański A., Nowak T., Jędrzejczyk-Korycińska M.** 2015: *Metalolubne gatunki roślin we florze Polski*. [in:] Wierzbicka M. (ed.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale*. (pp. 299–322). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-235-1854-9)
- Rostański A., Jędrzejczyk-Korycińska M., Nowak T.** 2015: *Ochrona przyrody obszarów metalonośnych*. [in:] Wierzbicka M. (ed.) *Ekotoksykologia: rośliny, gleby, metale*. (pp. 507–521). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. (ISBN 978-83-23-1854-9)
- Wierzbicka M., Rostański A.** 2002: *Microevolutionary changes in ecotypes of calamine waste heap vegetation near Olkusz, Poland: A review*. Acta Biol. Cracov. Bot. 44: 7–19

04.

Paweł Szeibel









05.

Katarzyna Wolny-Grządziel
Gromadzenie liter

Według szacunków projektantki Karen Cheng, powołującej się na dane domu typograficznego FontLab, orientacyjna liczba dostępnych w Internecie fontów to 300 000 odmian lub 60 000 rodzin krojów¹. Oznacza to istnienie co najmniej 60 000 indywidualnie zaprojektowanych krojów – czyli graficznych reprezentacji kształtów liter (glifów) możliwych do natychmiastowego rozpoznania. Biorąc pod uwagę bezprecedensową w historii projektowania graficznego łatwość projektowania i wdrażania krojów pisma, oferowaną przez współczesne technologie, a także moment, w którym przeprowadzone zostały powyższe badania, obliczenia te najprawdopodobniej są mocno zaniżone.

Zaprojektowanie kroju i wydrukowanie złożonego nim tekstu przestało być wynikiem współpracy zespołu – kaligrafa odpowiadającego za rysunek liter, rytownika (ang. *punchcutter*) wyspecjalizowanego w wycinaniu z jubilerską precyzją stempli we wszystkich niezbędnych stopniach (wielkościach) pisma, gisera odlewającego czcionki ze specjalnego stopu na podstawie matrycy wybitej przy użyciu stempla, zecera składającego je ręcznie kolejno w wierszownikach, szpaltach i kolumnach; wreszcie: drukarza odpowiedzialnego za wydrukowanie gotowego składu na arkuszach. Praca, która pierwotnie wymagała zaangażowania grona wyspecjalizowanych rzemieślników, współcześnie wykonywana jest przez

¹ K. Cheng, 2006: *Designing Type*, Wydanie II, London: Laurence King Publishing, 2020, s. 11.

jedną osobę – projektanta graficznego. Skutkuje to niespotykaną dotąd liczbą fontów autorstwa szerokiej rzeszy projektantów, udostępnianych w postaci wirtualnych zasobów.

Terminologia początkowo dotycząca fizycznych artefaktów, dzisiaj przeniknęła do technologii cyfrowej, dodatkowo potęgując trudności w definiowaniu zarówno samej natury krojów pism, jak i objaśnieniu procesu ich projektowania. Do tego dochodzą różnice wynikające z czasu rozpowszechnienia druku w poszczególnych krajach, a tym samym proveniencji nomenklatury. Anglojęzyczne tłumaczenie terminu „kroj pisma” – *typeface* lub samo *face*² – ma zupełnie inne konotacje niż jego polski odpowiednik. *Face* (twarz, oczko) to w czcionce pozytywowo rysunek litery, *body* – metalowy korpus na którym relief ten jest umieszczony. Polskie pojęcie *kroju* implikuje skojarzenia z fasonami ubrań, czy też wykrojami krawieckimi: precyzyjnie wykreślonymi skrawkami niezbędnymi do skonstruowania większej całości. To powoduje, że nawet trenowane na ogromnych zasobach danych słowniki oparte o algorytmy sztucznej inteligencji popełniają błędy tłumacząc podstawowe pojęcia związane z typografią.

Praca projektanta graficznego i projektowania krojów pisma również polega na gromadzeniu i składaniu pojedynczych elementów w całość: w pierwszej kolejności elementów strukturalnych liter, zbiorów liter tworzących *garnitur* – komplet odmian kroju, z których finalnie składany jest tekst podzielony na kolejne elementy strukturalne wynikające z jego treści.

W podobny – zatomizowany, ale jednocześnie zhierarchizowany – sposób projektanci patrzą na grupy liter i krojów. *Alfabet*, powszechnie rozumiany jako podstawowy zbiór liter o ściśle określonej kolejności, nie jest w projektowaniu punktem wyjścia do pracy nad krojem pisma. Nadrzędną kategorią jest skrypt – system pisma oparty o alfabet (pismo alfabetyczne), abdzad (pismo spółgłoskowe), pisma ideograficzne, złożone, abugidy, sylabariusze i wiele innych skodyfikowanych sposobów zapisu języka. Skrypt łaciński uzupełniony jest o grupy znaków diakrytycznych kodujących dźwięki charakterystyczne dla poszczególnych języków; mogą być one zarówno oparte o akcenty dodane do podstawowego znaku, jak i modyfikacje poszczególnych

glifów, po zupełnie odrębne symbole. Zaprojektowanie kroju pisma, który byłby funkcjonalny dla 200 języków łacińskich, wymaga uwzględnienia w projekcie 446 różnych znaków³, co stanowi znaczącą różnicę wobec podstawowego zestawu 26 liter, które przychodzą na myśl jako pierwsze.

Proces projektowania krojów również nie przebiega w sposób odpowiadający kolejności pojawiania się liter w alfabecie. Dla projektantów ważniejsze są podobieństwa budowy poszczególnych elementów liter, których pochodzenia można dopatrywać się w kaligraficznych pierwowzorach. Użycie konkretnego rodzaju narzędzia pisarskiego wymuszało określoną kolejność kreślenia elementów litery, kontrast ich grubości, ale również kąt nachylenia przestrzeni negatywowych – światła wewnątrzliterowych. Odmienne pochodzenie majuskuły (opracowanej na wzór kapitały rzymskiej) i minuskuły (opartej o minuskułę karolińską) różnicuje kolejność opracowywania poszczególnych zbiorów glifów pomiędzy literami finalnie należącymi do tego samego kroju pisma.

Oprócz znaków diakrytycznych, w procesie projektowania krojów pism konieczne jest opracowanie par kerningowych – charakterystycznych dla danego języka zestawień liter, które wymagają odrębnego ustawienia światła międzyliterowych, aby uniknąć zakłóceń rytmu zapisanych słów. Po raz kolejny litery nie oferują prostych rozwiązań, mnożąc liczbę możliwych układów. Powszechne w języku polskim zbiegi liter zbudowanych z diagonalnych elementów (np. wy, wz, zy, yw, aw, wa) stały się powodem poszukiwania przez polskich projektantów zaokrągleń zamiast diagonali, alternatywnych wobec łacińskiego pierwowzoru antykwy. Najpowszechniej używanym polskim krojem o tej charakterystyce jest Antykwia Półtawskiego.

Biorąc pod uwagę istnienie ok. 7000 języków, liczba kombinacji do rozważenia przez projektanta wydaje się być zatem nieskończona; to dlatego każdy projekt kroju pisma wymaga ogólnego założenia jak szeroki zbiór znaków będzie rozpatrywany.

Upowszechnienie projektowania krojów pisma ma również kolejną, mniej oczywistą, konsekwencję. W ujęciu historycznym kroje rozwijały się w zgodzie z udoskonalaniem technologii druku, dzięki czemu jesteśmy w stanie w ich przypadku precyzyjnie określić wzajemne zależności. Projektowane

² T. Walter, *Letters of Credit. A View of Type Design*, London/Bedford: Gordon Fraser gallery Ltd., 1986, s. 14.

³ Underware Latin Plus. https://underware.nl/latin_plus/info [dostęp: 23.01.2026].

współcześnie kroje dają swoim twórcom nieograniczoną swobodę doboru środków estetycznych, rozmywając granice pomiędzy zdefiniowanymi pierwotnie klasyfikacjami.

Problem z istniejącymi podziałami krojów sięga początków ich nazewnictwa – te powstające przed rewolucją przemysłową (która przyspieszyła tempo powstawania nowych krojów pism, nieopartych na modelach historycznych) określane były ze względu na swoją nominalną wielkość i nazwisko projektanta. Nazwy kolejnych grup krojów – np. egipcjanki, gotyki – nie znajdowały pokrycia w żadnych fizycznych cechach liter, a były jedynie wyborem, który w dzisiejszych czasach nazwalibyśmy marketingowym (w dodatku mogą być one mylące – kroje *gothic* odnoszą się do zgeometryzowanych krojów bezszeryfowych, niemających nic wspólnego z sugerowaną epoką historyczną). Jedną z najwcześniejszych prób stworzenia klasyfikacji krojów był system zaproponowany w 1921 roku przez Francisa Thibaudeau. System ten opierał się wyłącznie na formie szeryfów (podobnie jak system Aldo Novarese w 1964 roku), co nie było rozwiązaniem idealnym, ale do tego etapu historii rozwoju krojów pisma stanowiło wystarczająco charakterystyczną cechę, odróżniającą różne okresy stylistyczne. System Thibaudeau został rozwinięty przez Maximiliena Voxa (w 1954, zaadoptowany przez ATYP1 – Association Typographique Internationale – w 1962 roku) i to jego rozwiązanie weszło do szerokiego użytku. Klasyfikacja Voxa dzieląca kroje pisma na dziewięć grup, wymaga zdobycia bardzo szczegółowej i zniuansowanej wiedzy historycznej⁴, która nie ma przełożenia na współczesne projektowanie krojów pism. Aktualnie powstające kroje zaliczane są w dużej mierze do wspólnej kategorii, podczas gdy ich liczba powinna skłonić do dokładniejszego opisu, szczególnie w kontekście bardzo szczegółowej analizy antykw wskazywanej w klasyfikacjach historycznych.

Polscy projektanci związani z portalem typoteka.pl zaproponowali alternatywny, oparty na chronologii sposób klasyfikowania krojów, dzieląc je na kolejne okresy historyczne:

okres inkunabułów (1474–1500)

wczesny okres starodruków (1501–1550)

dojrzały okres starodruków (1551–1700)

późny okres starodruków (1701–1800)

od rzemiosła do przemysłu (1801–1850)

okres mechanizacji procesów drukarskich (1851–1900)

od druku wypukłego do offsetowego (1901–1950)

ostatni okres tradycyjnego drukarstwa (1951–1985)

początek ery cyfrowej (1986–1999)

fonty OpenType i tekst cyfrowy (2000–2015)

fonty zmienne i typografia ekranowa (2016–2024)

Każdy z wymienionych okresów jest opisany, a jego wyodrębnienie uzasadnione zarówno etapem rozwoju technologicznego drukarstwa, jak i kontekstem historycznym. Ponieważ typoteka.pl koncentruje się na krojach projektowanych w Polsce, uzgodnienie historii rozwoju krojów europejskich z zaproponowanym przez autorów nowym podziałem byłoby pracą możliwą do wykonania, choć tytaniczną. Co więcej – klasyfikacja zaproponowana w typoteka.pl w dalszym ciągu wykorzystuje szczegółową wiedzę akademicką, jednocześnie nie uwzględniając charakterystyki samych liter.

Patrząc na stopień skomplikowania teorii projektowania krojów pism, można zadać pytanie o sens i cel prowadzenia tak szczegółowych badań. Jest on zawarty w samej istocie typografii – jest ona wszechobecnym, niemożliwym do zastąpienia jakimikolwiek innymi środkami, fundamentalnym medium komunikacji. Dodatkowo ma ona zdolność wpływania na podświadomy odbiór komunikatu typograficznego ze względu na jego formę. Wszyscy jesteśmy zanurzeni w bezwiednie rozpoznawanych kodach kulturowych i konwencjach, których zrozumienie i umiejętne wykorzystywanie jest dla projektantów kluczem do skutecznego komunikowania. Liczba otaczających nas na co dzień komunikatów, a tym samym ilość informacji, które są przez nie kodowane, tempo życia i zmieniające się ze względu na coraz większe zróżnicowanie nośników strategii czytania, wymagają uważnego przyjrzenia się sposobom zastosowania krojów pism jako podstawowego budulca komunikatu tekstowego. Współcześnie typografia, a zarazem będący jej egzemplifikacją zbiór znajdujących się w użyciu krojów pisma, może być rozumiana bardzo szeroko jako system przetwarzania i dostarczania informacji, czy też płaszczyzna porozumienia między projektantem a odbiorcą.

Jakie więc można wskazać alternatywne platformy do komunikowania poza przywołanymi tu rozważaniami? Jedną z teorii wartych przytoczenia, mogącą stanowić pomost pomiędzy projektantami graficznymi

⁴ K. Cheng, *Designing Type*, dz. cyt., s. 234–235.

a odbiorcami komunikatów przez nich projektowanych, jest teoria Theo van Leeuwena – holenderskiego językoznawcy i jednego z głównych twórców dziedziny semiotyki społecznej. Angażuje ona wykorzystanie semiotyki do interpretacji cech formalnych krojów pism. W artykule „Towards a semiotics of typography”⁵ van Leeuwen, sam nie będący projektantem, wskazuje na związki między sposobem w jaki tekst jest złożony, a jego recepcją. Zauważa, że pewne cechy komunikatu, zarówno na poziomie makrotypograficznym jak i mikrotypograficznym, mogą częściowo zastąpić komunikat słowny.

Interesujące jest również powiązanie podejścia van Leeuwena z opisanymi wcześniej sposobami projektowania krojów pism – opartych na analizie komponentów tworzących większą całość. Van Leeuwen twierdzi, że typografia może być środkiem komunikacji samym w sobie – traktuje kroje jako wspólny język, w którym wydzźwięk każdego z krojów wynika z sumy jego charakterystycznych cech. Wskazywane przez niego grupy dystynktywnych cech krojów mają własne pola interpretacyjne:

Grubość kroju (*weight*)

W użyciu ilustracyjnym służy podkreśleniu słów lub pasaży tekstu, nadaniu im wizualnej wyrazistości. Na poziomie metaforycznym niesie ze sobą znaczenia takie jak odważny, asertywny, solidny, znaczący, w opozycji do nieśmiałego, nieistotnego. W języku angielskim słowo *bold* lub *boldness* (śmiały/śmiałość), bezpośrednio związane z przyjętą nazwą pogrubionej odmiany pisma, może mieć również znaczenie negatywne, oznaczając dominację, apodyktyczność.

Szerokość kroju (*expansion*)

Ta cecha kroju może odnosić się do naszego postrzegania przestrzeni. Kroje wąskie wykorzystują zajmowaną przestrzeń najbardziej ekonomicznie i kojarzone mogą być z przymiotami takimi jak: precyzja, ekonomiczność, kompresja, esencjonalność, natężenie, a także sugerować zakres, skrótowość, zwięzłość informacji, gęstość, koncentrację, ograniczenie, przepełnienie, uwięzienie, skrępowanie etc. Kroje szerokie mogą wyrażać przeciwieństwo przytoczonych przymiotów lub dawać czytelnikowi przestrzeń

do namysłu, symbolizując oddech i odpoczynek. Szczególnie to ostatnie spostrzeżenie w ciekawy sposób rezonuje z typograficzną interpretacją metafory „bliskość to siła oddziaływania”, powiązanej z ilością przestrzeni negatywowej i pozytywowej w rysunku litery. Kroje wąskie, interpretowane jako „dynamiczne”, mogą sugerować szybkie tempo czytania.

Stoپیeń pochylenia (*slope*)

Przynależny głównie kursywie i pisanom, wyraża kontrast między krojem drukowanym i pismem odręcznym, pismem geometrycznym i organicznym, osobistym i bezosobowym, formalnym/niefornalnym, rękodziełem/masową produkcją, starym/nowym etc. Pamiętać należy również, że oprócz pism kursywnych (pochylonych w prawą stronę) projektowane są również kroje pochylone w lewą stronę (*backslanted*), ze względu na nienaturalny kąt i kierunek nachylenia sugerujące niepokój, odstępstwo od normy lub zaporę, przeszkodę. Pochylenie kroju powoduje jego mocne wyróżnienie w obrębie kolumny tekstu.

Zakrzywienie, zaokrąglenie (*curvature*)

Zakrzywienie i, w opozycji, zaokrąglenie form liter zarówno na poziomie proporcji wysokości x do szerokości, jak i w obrębie detali (wydłużenia górne i dolne, szeryfy etc.) jest rozpatrywane przez van Leeuwena jako kolejna cecha krojów, która niesie ze sobą znaczenie. W przytoczanych przez siebie przykładach wskazuje on na wszelkie możliwe kroje, od średniowiecznej tekstury, przez antykwę, do kaligraficznych pisanek, twierdząc, że cecha ta może mieć związek z dynamiką samego procesu pisania, skutkującą zróżnicowanym duktem. Zaokrąglone formy mogą być odczytywane jako organiczne, gładkie, miękkie, naturalne, kobiece, niespieszne, płynne, stopniowe. Zakrzywione formy (w opozycji) niosą ze sobą ładunek emocjonalny związany z dynamiką, zdecydowaniem, szybkością, ostrością, szorstkością, męskością etc.

Łączenie liter (*connectivity*)

Cecha ta nasuwa podobne pola interpretacyjne jak wspomniane wcześniej szerokość kroju i proporcje światła wewnętrznego do rysunku litery. Na podstawowym, wizualnym poziomie kroje pisma, w których litery łączą się ze sobą, kojarzone są z pismem odręcznym. W ich interpretacji autor kładzie nacisk na opozycje pojęć: fragmentaryzacja/scalenie, kompletność/niekompletność, integracja/dezintegracja.

Wertykalne lub horyzontalne proporcje (*orientation*)

Van Leeuwen odnosi proporcje litery do fizycznego doświadczenia człowieka i sposobów percepcji otaczającego nas świata. Nowym spostrzeżeniem

5 T. van Leeuwen Theo. 2003: „Towards semiotics of typography”. <https://www.yumpu.com/en/document/read/10713195/theo-van-leeuwen-towards-a-semiotics-of-typography-interaction> [dostęp: 23.01.2026].

jest wskazanie znaczenia proporcji wydłużeń górnych i dolnych do wysokości x litery; kroje o długich wydłużeniach są dla autora krojami „ustatkowanymi”, zakorzenionymi, aspirującymi w górę. Kroje o krótkich wydłużeniach są w jego interpretacji solidne, ale bez aspiracji, sugerujące samozadowolenie, ale również inercję, bezwład, apatię, bierność.

Regularność (*regularity*)

Regularność kroju (lub jej brak) rozumiana jest jako wszelkie odstępstwa od norm i wzorców. Brak regularności cechuje litery pisane przy pomocy narzędzia o miękkiej końcówce (np. pędzla) ze zmiennym naciskiem, co powoduje przypadkowe pogrubienie elementów litery, niezgodne z utrwalonym kanonem proporcji kresek głównych, poprzecznych etc., konotując brak umiejętności lub przeciwstawienie się zasadom/bunt. Jeśli brak regularności w rysunku litery wykorzystywany jest intencjonalnie i wprowadzony konsekwentnie w całym kroju pisma, może stać się jego cechą szczególną o walorach estetycznych.

Kategoria ta jest najtrudniejsza do jednoznacznego zdefiniowania z punktu widzenia projektanta, a w konsekwencji najbardziej pojemna; bezdyskusyjna definicja „normy” w projektowaniu nie istnieje i wykracza daleko poza refleksje na temat krojów pisma, angażując wszystkie składowe projektowanego komunikatu. Argentyński projektant krojów pism José Scaglione definiuje regularność jako jednorodność wszelkich elementów: grubości kresek, szerokości liter i odstępów, w mniejszym stopniu skupiając się na wyglądzie pojedynczej litery, a przenosząc ciężar na rytmiczność tekstu, interpretowaną przez niego jako mechaniczność⁶.

★

Zaproponowane przez van Leeuwena zbiory przymiotników mogą nadawać krojom pism znaczenie na różnych poziomach. Nie należy podchodzić do przytoczonej teorii bezkrytycznie (szczególnie w stereotypowym przypisywaniu elementom graficznych cech „męskich” i „żeńskich”). Można jednak rozważyć posługiwanie się wymienionymi wyżej kryteriami w dyskusji na temat podświadomego komunikowania krajów pism. Teoria ta, w przeciwieństwie

do utartych klasyfikacji, jest otwarta na interpretacje i nieograniczone poszerzanie znaczeń analizowanych elementów, a także coraz nowe sposoby grupowania krojów.

Opisywanie krojów pisma nie tylko przez ich cechy funkcjonalne, ale również podświadomie konotowany ładunek emocjonalny i ściśle z nim powiązane doświadczenie estetyczne, może stworzyć nową perspektywę dla rozpatrywania zastosowania krojów pism. Opisanie nowego kodu semantycznego dla krojów pism jest zadaniem równie trudnym jak redefiniowanie systemu ich klasyfikacji, oba te zagadnienia łączą się jednak ze sobą. Dopóki taki system nie powstał, warto przemyśleć sposoby komunikowania pomiędzy projektantami a odbiorcami. Dążenie do zgromadzenia jak najbardziej precyzyjnej wiedzy akademickiej po stronie projektanta nie stoi w opozycji z poszukiwaniami nowych sposobów komunikowania za pośrednictwem krojów pism. Jak wcześniej zostało wspomniane, niemożliwe jest zastąpienie typografii jakimkolwiek innym medium, a jej lepsze zrozumienie może pozwolić na większe docenienie tego potężnego, choć niepozornego, narzędzia budowania komunikatów. Tak jak projektant gromadzi i składa poszczególne elementy strukturalne liter w kroje, a następnie tekst, tak zrozumienie podświadomego oddziaływania liter pozwala na świadome odczytywanie wielowarstwowych komunikatów wizualnych.

Analiza teorii Theo van Leeuwena jest jedną z części pracy doktorskiej pt. „O doborze i interpretacji krojów pism”, opracowanej pod kierunkiem prof. Tomasza Bierkowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

⁶ C. Henestrosa, L. Meseguer, J. Scaglione, *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*, 2013, s. 21.

Gathering Letters

According to the estimate conducted by a designer, Karen Cheng, referring to the data of the FontLab typographic house, the approximate number of fonts available online is 300,000 typestyles or 60,000 type families.¹ This means the existence of at least 60,000 individually designed typefaces – that is, the immediately recognisable visual representations of letterforms (glyphs). Considering the unprecedented in the graphic design history ease of designing and implementing typefaces, offered by contemporary technologies, as well as the moment, in which the above-mentioned research was carried out, the calculations are probably grossly understated.

Designing a typeface and printing out a set text ceased to be a result of a team effort of a calligrapher, responsible for drawing the letters, a punchcutter, specialised in cutting out, with surgical precision, the stamps in all necessary type sizes, a metal caster, foundering the types from a special alloy, based on the matrix punched with a stamp, a typesetter, hand-setting them one by one in the setting rules, galleys, and pages; and finally: a printer, responsible for printing the ready layout on sheets. The work, which used to require a group of expert craftsmen, is currently done by one person – a graphic designer. This results in an unprecedented number of fonts by a wide range of designers, shared in the form of virtual resources.

The terminology, initially regarding physical artefacts, today has filtered to digital technology, additionally intensifying the difficulties in both defining the very nature of typefaces, and in explaining the process of their design. Moreover, there are differences resulting from the time of print popularisation in individual countries, and therefore the provenance of nomenclature. The English term *typeface* – or simply *face*² – has very dif-

ferent connotations from its Polish equivalent. The *face* of a type is a picture of the letter in positive, while the *body* is a metal corpus, on which the relief is situated. The Polish term is *krój* [cut] implies associations with clothing styles or tailoring delineators: the precisely drawn snippets necessary to construct a larger whole. As a result, even dictionaries based on AI algorithms, trained on extensive datasets, mistranslate the fundamental terms related to typography.

The work of graphic designers and type designers also involves gathering and setting individual elements into a whole: first, the structural elements of letters, letter sets making up the *sort of type* – a group of typeface styles used to set the final text, then divided into another structural elements, resulting from its content.

Designers take a similar – atomised, but also hierarchised – approach to groups of letters and typefaces. The *alphabet*, commonly understood as a basic set of letters in a fixed sequence, is not a starting point of working on a typeface in type design. The main category is script – a system of writing based on an alphabet (alphabetic script), an abjad (consonant-based script), ideographic scripts, complex scripts, abugidas, syllabaries, and many more codified ways to record language. The Latin script is complemented with groups of diacritics, coding sounds characteristic of particular languages; these can be based on stresses added to a basic character, or consist in modifications of individual glyphs, and also constitute completely separate symbols. Designing a typeface, which would be functional for 200 Latin languages, requires accounting for 446 different characters³, which is a significant difference in comparison to the set of 26 letters that first come in mind.

The type design process does not run according to the alphabetical order of letters either. What designers find more important are similarities in construction of individual elements of letters, the origin of which can be derived from their calligraphic precursor. Using a given type of writing tool imposed a particular drawing order of the letter elements, contrast of their weight, but also the slant angle of negative spaces – the counters. Distinct origins of the majuscule (in imitation of Roman capitals) and the minuscule

1 K. Cheng, 2006: *Designing Type*, Edition II, London: Laurence King Publishing, 2020, p. 11

2 T. Walter, *Letters of Credit. A View of Type Design*, London/Bedford: Gordon Fraser gallery Ltd., 1986, p. 14

3 Underware Latin Plus, https://underware.nl/latin_plus/info [accessed: 23 Jan. 2026]

(based on Carolingian minuscules), differentiates the order of working on individual glyph sets between letters, which finally belong to the same typeface.

Apart from diacritics, the typeface design process requires developing kerning pairs – combinations of letters characteristic of a given language, which need a separate setting of interglyph spaces in order to avoid disturbances to the rhythm of written words. Yet again, letters do not offer simple solutions, multiplying the number of possible combinations. In the Polish language, there are common combinations of letters built of diagonal elements (e.g. wy, wz, zy, yw, AW, WA), which send Polish designers in search of roundings instead of diagonals, alternative to the Latin precursor of roman type. The most popular Polish typeface of this characteristic in use is Antykwa Półtawskiego.

Given the existence of ca. 7,000 languages, the number of combinations to be considered seems endless; therefore, every typeface design requires the initial assumption regarding the extent of the target character set.

Popularisation of type design also has another, less obvious consequence. From the historical perspective, typefaces developed along with the improvements of printing technologies, which makes it possible to precisely determine their mutual dependencies. The currently designed typefaces offer their designers the unlimited freedom of selection of aesthetic means, blurring the borders between the originally defined classifications.

The issue of the typefaces categorisation in place reaches back to the beginnings of their nomenclature – those designed before the industrial revolution (which accelerated the production of new typefaces, not based on historical models), were described due to their nominal size and the name of their designer. Names of groups of typefaces – e.g. egyptians, gothic scripts – did not reflect any physical characteristics of the letters, but were arbitrary choices, which could be called marketing choices today (what is more, they can be misleading – the name *gothic scripts* refers to geometrised sanserif typefaces, which had nothing to do with the implied historical epoch). One of the earliest attempts at drafting a classification of typefaces was a system proposed by Francis Thibaudeau in 1921. It was based solely on the form of serifs (similarly to Aldo Novarese's system in 1964), which was not ideal, but up to this stage in the history of typefaces development this feature was characteristic enough to distinguish different stylistic periods. Thibaudeau's system was extended by Maximilien Vox (in 1954, and adopted by ATYPi – Association Typographique Internationale – in 1962), and it was his

solution that became widely used. Vox's classification, dividing typefaces into nine groups, requires acquiring very detailed and nuanced historical knowledge⁴, which does not correspond to the contemporary type design. Typefaces designed today are mostly assigned to one category, while their quantity should entail a more accurate description, especially in the context of a detailed analysis of roman types indicated in historical classifications.

Polish designers associated with the typoteka.pl portal, proposed an alternative way of typefaces classification, dividing them into subsequent historical periods:

- incunabula period (1474–1500)
- early old prints period (1501–1550)
- middle old prints period (1551–1700)
- late old prints period (1701–1800)
- from craft to industry (1801–1850)
- period of printing processes mechanisation (1851–1900)
- from letterpress to offset printing (1901–1950)
- last period of traditional printing (1951–1985)
- beginning of digital era (1986–1999)
- OpenType fonts and digital text (2000–2015)
- variable fonts and screen typography (2016–2024)

Each of the listed periods has been described, and its distinction legitimised both with the stage of printing technological development, and the historical context. Since typoteka.pl focuses on typefaces designed in Poland, aligning the histories of European typefaces development with the new division proposed by the authors would be a manageable, yet titanic assignment. Moreover – the classification offered by typoteka.pl still applies detailed academic knowledge, without regard for the characteristics of letters as such.

Appreciating the complexity level of type design theory, one could ask a question about the sense and purpose of conducting such detailed research. It is included in the very essence of typography – which is the omnipresent, irreplaceable with any other means, fundamental medium of communication. Additionally, it has the ability of affecting the subconscious reception

⁴ K. Cheng, *Designing Type*, op. cit., pp. 234–235

of a typographic communication due to its form. We are all immersed in involuntarily recognised cultural codes and conventions, which designers need to understand and skilfully use in order to communicate efficiently. The number of communicates that surround us on a daily basis, and therefore the quantity of information they code, the pace of life, diversity of carriers and related changeable reading strategies, require careful attention to the ways typefaces are used as basic components of text communications. Today, typography, exemplified by a set of typefaces in use, can be understood very broadly as a system of processing and supplying information or a platform of communication between the designer and the recipient.

What alternative platforms of communication could be named here? One of the noteworthy theories, possibly useful as a bridge between graphic designers and recipients of communications they design, is the one proposed by Theo van Leeuwen – a Dutch linguist, one of the main founders of social semiotics. His theory applies semiotics to interpretation of formal characteristics of typefaces. In his article “Towards a semiotics of typography”⁵ van Leeuwen, who is not a designer himself, demonstrates relations between how a text is set, and its reception. He notices that certain characteristics of a communication, both on macro- and microtypographic level, could partially replace the verbal message.

It is also interesting to refer van Leeuwen’s approach to the previously-described methods of type design – based on the analysis of components making up a larger whole. Van Leeuwen claims that typography can be a means of communication in itself – treated as a common language, in which the expression of each typeface results from the total of its characteristic features. Groups of distinctive features of typefaces he indicates have their own fields for interpretation:

Weight

Used illustratively, serves to emphasise words or passages of text, to provide them with visual clarity. On the metaphoric level, it carries such meanings as bold, assertive, reliable, important, as opposed to shy,

5 T. van Leeuwen, 2003: “Towards semiotics of typography”, <https://www.yumpu.com/en/document/read/10713195/theo-van-leeuwen-towards-a-semiotics-of-typography-interaction> [accessed: 23 Jan. 2026]

unimportant. The words *bold* and *boldness* are directly related with the name of the bold style of typeface, but they also have a negative meaning of dominance, bossiness.

Expansion

This feature of typefaces can refer to our perception of space. Narrow typefaces use the space they take more economically, and may be associated with such attributes as: precision, efficiency, compression, essentiality, intensity, as well as suggest range, conciseness, brevity of information, density, concentration, limitation, overcrowding, confinement, constraint etc. Wide typefaces can express the opposite of the above-mentioned qualities or provide the reader with space for deliberation, symbolising a breather and rest. Especially this last observation interestingly resonates with a typographic interpretation of the metaphor “closeness is the power of influence”, related to the amount of negative and positive space in the drawing of a letter. Narrow typefaces, interpreted as “dynamic”, can suggest fast pace of reading.

Slope

Characteristic mainly of cursive and script types, expresses contrast between printed and handwritten scripts, geometric and organic, personal and impersonal, formal/informal, craft / mass production, old/new etc. It should also be considered that apart from cursive scripts (*slanted*), there are also typefaces that are backslanted, the unnatural angle and direction of which suggest anxiety, deviation from the norm, or a barrier, obstacle. Slanting the typeface marks it out strongly in the composed page.

Curvature

Van Leeuwen indicates curving and, in opposition, rounding of letterforms both on the level of proportion of the x-height to the width, and in the area of details (ascenders and descenders, serifs etc.), as another feature of typefaces which carries meaning. The author provides examples of all possible typefaces, from the medieval textualis, through roman type, to calligraphic script types, and claims that this feature could be connected with the dynamics of the writing process itself, resulting in varied ductus of writing. Rounded forms can be read as organic, smooth, soft, natural, feminine, deliberate, fluent, gradual. Curved forms (in contrast) carry the emotional load connected with dynamics, decisiveness, speed, sharpness, roughness, masculinity etc.

Connectivity

This feature evokes similar fields of interpretation as the previously-mentioned expansion of type and proportions of counters to the

drawing of the letter. On the basic, visual level, typefaces in which letters are connected, are associated with handwriting. Interpreting them, the author emphasises the opposing terms: fragmentation/consolidation, completeness/incompleteness, integration/disintegration.

Orientation

Van Leeuwen refers letter proportions to human physical experience and manners of perception of the surrounding world. A new insight is indicating the importance of proportions of ascenders and descenders to the x-height of the letter; according to the author, typefaces with long ascenders and descenders are “steady”, rooted, aspiring. Typefaces with short ascenders and descenders, in turn, he interprets as reliable, but unaspiring, suggesting complacency, but also inertia, lethargy, apathy, passiveness.

Regularity

Typeface regularity (or lack thereof) is understood as all deviations from norms and patterns. The lack of regularity is characteristic of letters written by means of a soft-tip tool (e.g. brush) with uneven pressure, which causes random thickening of elements of the letter, deviating from the accepted canon of proportions of main and cross strokes etc., connoting inability or defiance from the rules / rebellion. If the lack of regularity in the drawing of the letter is intentional and consistent throughout the typeface, it can become a specific feature with aesthetic values.

This category is the most difficult to explicitly define from a designer’s point of view, and consequently, the most capacious one; the indisputable definition of “norm” in design does not exist, and goes far beyond deliberations about typefaces, involving all components of a designed communication. An Argentinian type designer, José Scaglione, defines regularity as homogeneity of all elements: weight of strokes, width of letters and interglyph spacing, focusing less on the appearance of an individual letter, while shifting the burden onto the rhythmicity of the text, which he interprets as its mechanical character.⁶

⁶ C. Henestrosa, L. Meseguer, J. Scaglione, *How To Create Typefaces From Sketch To Screen*, 2017, p. 23

★

Sets of adjectives, proposed by van Leeuwen, can provide typefaces with meaning on various levels. The above mentioned theory should not be taken uncritically (especially as regards the stereotypical attribution of visual elements with “masculine” and “feminine” qualities). It could be considered, however, to use the described criteria in a discussion about the subconscious communication of typefaces. This theory, in contrast to traditional classifications, remains open to interpretations and unlimited expansion of meanings of analysed elements, as well as to new ways of typefaces categorisations.

Describing typefaces not only according to their functional features, but also the subconsciously connoted emotional load, and the closely related aesthetic experience, might provide a new perspective for considering the use of typefaces. Determining a new semantic code for typefaces is equally hard as defining a system of their classification, even though both notions are interconnected. Until such a system is developed, it is worth reconsidering the manners of communication between designers and recipients. Gathering the most precise academic knowledge by a designer does not stand in opposition to searching for new ways of communicating by means of typefaces. As mentioned before, it is impossible to replace typography with any other medium, while its better understanding may allow for more appreciation of this powerful, yet inconspicuous communication-building tool. As much as a designer gathers individual structural elements of letters and combines them into typefaces, and then into texts, understanding the subconscious impact of letters on the conscious enables reading multi-layered visual communications.

The analysis of Theo van Leeuwen’s theory is part of the doctoral dissertation titled “On Selection and Interpretation of Typefaces”, developed under the supervision of Professor Tomasz Bierkowski at the Academy of Fine Arts and Design in Katowice.

Przestrzenie gromadzenia się

Gathering Spaces

teksty/texts:

Barbara Kubska, Michalina W. Klasik, Paweł Szeibel
Joanna Zdzienicka-Obałek, Katarzyna Wolny-Grządziel

koncepcja projektu/project concept:

Paweł Szeibel

redaktorzy/editors:

Mateusz Chaberski, Katarzyna Wolny-Grządziel

recenzentki/reviewers:

Zofia Małysa-Jańczy, Marta Tomczok

projekt graficzny i skład/design and typesetting:

Katarzyna Wolny-Grządziel

tłumaczenie, korekta/ translation, proofreading:

Alicja Gorgoń

wydawca/ publisher:

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach/
Academy of Fine Arts and Design in Katowice

ISBN 978-83-68440-18-8

Katowice 2026

Materiały do publikacji powstały dzięki dotacji w ramach Programu „Metropolitalny Fundusz Wspierania Nauki”, projekt „Tożsamość miejsca, przyroda i komunikacja – rozwój kadry naukowo-dydaktycznej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach”.

Publikacja powstała w ramach projektu „Od ekologicznego produktu po doświadczenie rozszerzonej rzeczywistości” finansowanego ze środków Unii Europejskiej w ramach programu Fundusze Europejskie dla Śląskiego 2021-2027 (Fundusz na rzecz Sprawiedliwej Transformacji).

Materials for this publication were made due to the subsidy within the program "Metropolitan Science Support Fund", project "Identity of Place, Nature, and Communication - Development of the Science-and-Didactic Faculty of the Academy of Fine Arts and Design in Katowice".

The publication was been developed within the project "From Ecological Product to the Experience of Virtual Reality" financed within the program EU Funds for Silesia 2021-2027 (Fair Transition Fund).