

UNIWERSYTET RZESZOWSKI
Wydział Sztuk Pięknych



Magdalena Franczak

MIEJSCA BEZ LUDZI
Rozprawa doktorska

Promotorka: prof. dr hab. Jadwiga Sawicka

Rzeszów, rok 2025

SPIS TREŚCI

Myśli wprowadzające do Miejsc bez ludzi	5
Metody pracy	11
Nomadyczna Pracownia	23
Archiwum jako przestrzeń rekonfiguracji	37
Kaduk w Białymstoku	43
Anatomia bezkształtu	49
Ruiny niechcianych wspomnień	69
Sprzedawca chrustu	81
Sprzedawcy śniegu	91
Opuszczone wieloświaty	113
Opowieści tych, co zostają	133
Niewidzialne sojusze	143
Bliskie niezamieszkanie	151
Schrony dla niewypowiedzianych słów	161
Krucha materialność miejsca	169
Linki do prac dźwiękowych	181
Miejsca bez ludzi. Opis pracy artystycznej	183
Zakończenie	209
Bibliografia	210
Streszczenie	214

MYŚLI WPROWADZAJĄCE DO MIEJSC BEZ LUDZI

Budynki nie są abstrakcyjnymi, pozbawionymi znaczenia konstrukcjami czy kompozycjami estetycznymi – stanowią przedłużenie lub schronienie dla naszych ciał, wspomnień, tożsamości i umysłów. W rezultacie architektura wyrasta z prawdziwych pod względem egzystencjalnym konfrontacji, doświadczeń, wspomnień i aspiracji.

Juhani Pallasmaa¹

Oddaję głos miejscom, które ten głos utraciły. Miejscom opuszczonym, zdegradowanym, pozbawionym pierwotnej funkcji. Szukam dla nich języka. Gromadzę je w pamięci, mapuję, wracam do nich. Zestawiam opowieści o powrotach do miejsc przechowywanych w pamięci od dawna z tymi, których obecnie doświadczam. Fotografując, rejestrując, zapisując, buduję archiwum znikania. To ono staje się dla mnie punktem wyjścia, pniem, z którego wyrastają opowieści o opustoszałych przestrzeniach. Z jednej strony są to przestrzenie użyteczności publicznej: małe sklepy i zakłady usługowe, gdzie na małej powierzchni toczy się społeczna wymiana. Docieram do nich zazwyczaj w momencie, kiedy ruch w nich zamiera, kiedy rozpoczyna się czas bezruchu. Kiedy kroki potencjalnych kupujących zatrzymują się przed progiem zastając zamknięte na kłódkę drzwi. Często pojawia się też odręcznie napisana kartka - gorzki, blaknący list.



fot. archiwum własne

Zgromadziłam kilka takich napisów:

„Sklepu rybnego tutaj nie ma. Został zlikwidowany”

„ Informacja dla kuriera. Proszę o kontakt 607-311...”

Kartki te są ucieleśnieniem zmiany. Symbolizują koniec, lub są wróżbą

1 J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015, s.129.

potencjalnego, nowego początku miejsca, które przez jakiś okres czasu było częścią lokalnego życia. Wróżba ta, podszyta niepokojem, potrafi tkwić w zawieszeniu przez bardzo długi okres czasu. Do wypłwienia napisu. Do momentu, kiedy farba na drzwiach zaczyna się łuszczyć i odpadać a dawno nie otwierana kłódka pokrywa się rdzą.

Próbuję nazwać, poznać, zbadać emocję jaka towarzyszy opuszczeniu. Rysuję na kartce linie – potencjalne trajektorie opuszczenia. Proces twórczy pozwala mi poczuć miejsce w sposób materialny, ponieważ „czynność rysowania, pisze Berger, jest ze swej istoty dynamiczna i czasowa; pozostawia ślady „jak wiry na powierzchni strumienia czasu”². Linie te symbolizują także czynność, ruch, urwane spacery do miejsc, które utraciły swoją pierwotną funkcję. Urwane, ponieważ nie zawsze mogłam wejść do środka, lub w pewnym momencie, ze względu na status miejsca, przestawało to być możliwe. Rysunki składające się z linii, poprzez swoją materialność zachowywały ciągłość kontaktu z badanymi przeze mnie miejscami. Linie te układają się w rodzaj aury miejsca. Aury wydeptanej przez kroki. W związku z tym na płaszczyźnie papieru pojawia się zarówno aura jak i ślad. Ślad, określany przez Waltera Benjamina jako „objawienie bliskości”, natomiast „aura to objawienie oddali, jakkolwiek blisko byłoby to, co ją spowodowało. Poprzez ślad zawładamy rzeczą, poprzez aurę to ona nami zawłada”³.

Badam aurę opuszczonego zakładu krawieckiego w Lublinie, w którym otworzyłam Nomadyczną Pracownię – przestrzeń, w której pracowałam z lokalną społecznością. Opisowi tych działań poświęcę osobny fragment rozprawy. Pracuję także z przestrzenią sklepu z artykułami metalowymi w Krośnie, opuszczonym pawilonem przy ul. Balladyny w Lublinie zaprojektowanym przez Zofię i Oskara Hansenów, ale także z kompleksem handlowo- usługowym autorstwa tych samych architektów. Ta niezwykle ciekawa przestrzeń wybudowana jako ucieleśnienie utopijnej idei Otwartej Formy łączy w swojej bryle to, co w środku z tym, co na zewnątrz. Skleja tymczasowość z pozorną stałością. Jest w ciągłym ruchu i procesie nieustającej przemiany. Rozdział *Sprzedawcy śniegu* poświęcony będzie tym właśnie działaniom.

Innymi badanymi przeze mnie przestrzeniami są te, w których ślad

2 T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, oprac. E.Klekot, Instytut Architektury, Kraków 2008, s.138.

3 W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s.495

po człowieku pozostał jedynie w formie fundamentu, studni, czy sadu owocowego. To miejsca, które zostały niejako wzięte w opiekę przez przyrodę. Przyroda je otacza. Zmienia ich kształt, łagodzi nierówności. To ona broni do nich dostępu.



fot. archiwum własne

Badanym przeze mnie miejscem jest opuszczone gospodarstwo w środku lasu. Traktuję je jako reprezentację tego rodzaju przestrzeni, jako przykład, pole do dyskusji. W trakcie pracy nad rozprawą wracałam tam kilkakrotnie. Przemierzając się w obrębie tego miejsca sytuowałam swoje ciało względem niego. Próbowałam odczytać ruch, który, bez obecności pierwotnych właścicieli odbywał się w zupełnie inny sposób. Miejsce pulsowało w rytmie pór roku. Subiektywna dokumentacja fotograficzna pozwalała mi na rejestrację procesów.

Zestawiam to miejsce z jeszcze bardziej osobistą przestrzenią domu, który po śmierci bliskiej osoby stał pusty przez kilka lat. Z czasem, sukcesywnie przygotowywany do przyjścia nowych właścicieli, odzierany był z przedmiotów tworzących jego tożsamość i kojarzących się ze zmarłą osobą. Wracałam tam regularnie, o różnych porach roku. Za pomocą aparatu analogowego, z różnych kątów i perspektyw fotografowałam proces, którego sama byłam częścią. Fotografie z tego procesu umieściłam w publikacji *Archiwum miejsc bez ludzi*, którą dołączam do rozprawy. W tej samej linii poszukiwań, dotyczącej prywatnych przestrzeni, znajduje się także puste mieszkanie zmarłej artystki Hege Lønne, do którego, w niewielkich odstępach czasu udało mi się wejść dwukrotnie aby móc pracować z zastaną przestrzenią. Powstał esej wizualny będący formą zapisu relacji z przestrzenią ale także z przedmiotami, które wypełniają wnętrza i są śladami dawnej aktywności. W tej części rozprawy, dotyczącej

prywatnych, osobistych przestrzeni i przeżyć towarzyszyły mi myśli belgijskiej badaczki Vinciane Despret i jej książka: *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*.

Ostatnim miejscem, jakie będę przywoływać w kontekście osobistych przeżyć jest mieszkanie, do którego nigdy nie weszłam. Znałam jedynie jego drzwi, oraz sąsiadkę, z którą rozmawiałam na klatce schodowej. Sytuacji tej zadedykowałam pracę *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, o której napiszę więcej w późniejszej części rozprawy.

Ważną część pracy stanowi subiektywne archiwum będące zbiorem materiałów gromadzonych przez cały okres pracy nad rozprawą. To materiał wizualny: zapiski fotograficzne, rysunkowe, ale także teksty towarzyszące obrazom oraz dźwięk. Materiały te odnoszą się do różnych sposobów doświadczania badanych przeze mnie przestrzeni, ale także wielozmysłowości tych przeżyć. Oprócz wzroku, obecny jest tam dotyk, zapach oraz dźwięk. W ten sposób próbuję oddać także te niewidzialne elementy przestrzeni, które w znaczący sposób wpływają na jej percepcję.

Wszystkie nasze zmysły „myślą” i strukturyzują nasz związek ze światem, chociaż zazwyczaj nie jesteśmy świadomi tej nieustannie dokonującej się aktywności. Zwykle sądzimy, że wiedza kryje się w zwerbalizowanych pojęciach, jednak każde ujęcie życiowej sytuacji oraz sensotwórcza reakcja na nią może, a nawet powinna być postrzegana jako wiedza⁴.

Podczas pracy nad rozprawą posługiwałam się metodologią researchu artystycznego. Była ona niezwykle pomocna podczas procesu. Metody pracy opiszę w osobnym rozdziale.

Miejsca bez ludzi stanowią rodzaj zapisu spotkań z energią opuszczenia. Z każdym z badanych i opisywanych w kolejnych rozdziałach miejsc miałam kontakt poprzez osobistą historię. Bliższą lub dalszą obecność. Spotkania te są rejestracją upływającego czasu oraz zmian zachodzących w tych przestrzeniach. Pomimo tego, że są to bardzo konkretne obszary, usytuowane w konkretnym miejscu na mapie, traktuję je jako przestrzenie

4 Tamże:, s.25.

symboliczne. Dzięki temu można je odnieść do wielu miejsc o podobnym statusie i przeznaczeniu. Będąc pojedynczymi przestrzeniami mogą wywołać wiele wspomnień, być katalizatorem pamięci, narzędziem do uprzestrzenniania czasu. W rozdziale *Archiwum miejsc bez ludzi* opiszę przykłady takich zdarzeń. Będą to zapiski rozmów, jakie odbyłam z publicznością, podczas autorskich oprowadzań po wystawie.

METODY PRACY

Za każdym razem, gdy wkraczamy w nowe miejsce, stajemy się jednym ze składników istniejącej hybrydowości, z której tak naprawdę składają się wszystkie „lokalne miejsca”. Wchodząc w tę hybrydę, zmieniamy ją i w każdej sytuacji możemy odgrywać inną rolę.

Lippard, 1997

Praca z opuszczonymi przestrzeniami, tym, co w nich zastałam, w jaki sposób się przemieniały w czasie, wymagała ode mnie wypracowania swojej własnej metodologii. Także tej związanej z wyborem miejsc oraz rytmem czy częstotliwością powrotów do nich. Opracowania zestawu narzędzi do pracy z kontekstami tych konkretnych miejsc, ale także materiałami, które gromadziłam podczas pracy nad rozprawą. W tym rozdziale, omówię poszczególne narzędzia, które pomagały mi w procesie twórczym.

RESEARCH ARTYSTYCZNY

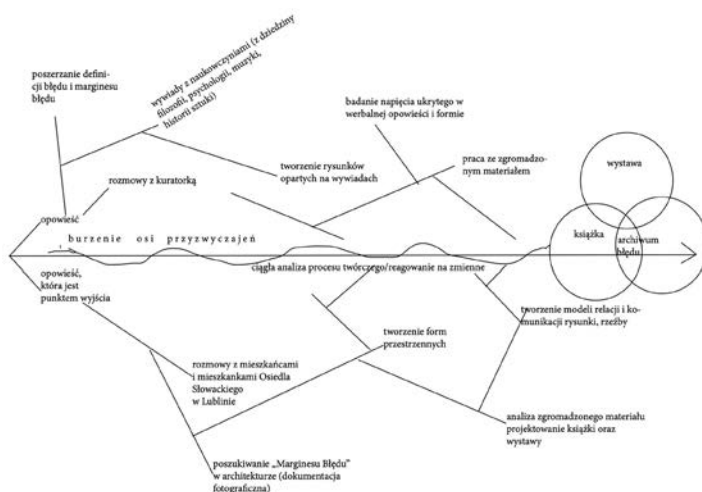
W pracy nad rozprawą posługiwałam się metodą researchu artystycznego. W mojej praktyce artystycznej jest ona obecna od 2013 roku, w którym realizowałam projekt *Pałac Lodowy* oparty na powieści Tarjei Vesaasa o tym samym tytule. Jego owocem był cykl wystaw oraz książka artystyczna. W procesie pracy nad tym projektem ważne było dla mnie współistnienie, przenikanie się ścieżek myślowych i twórczych. Procesy te biegły równolegle, uzupełniając się nawzajem, wspierając się swoim językiem. Słowo przenikało się z obrazem tworząc wspólną narrację.

"Wypuszczam myśli w różnych kierunkach i zastanawiam się, dokąd mnie zaprowadzą. Czy będę musiała coś ominąć? A może zakręcić i połączyć się z inną myślą?"

W 2020 roku poszerzyłam swoją metodologię pracy, realizując bardziej rozbudowany, ale osadzony w podobnej strukturze dwuletni projekt *Margines błędu*. Wtedy właśnie zostałam zaproszona przez Paulinę Brelińską, zajmującą się badaniami artystycznymi w Polsce do przygotowania Karty Metodologicznej. Karta ta była narzędziem ułatwiającym „oglądanie tych różnorodnych przypadków we wspólnej

1 M.Franczak, *Margines błędu*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2020, s.18.

przekrojowej perspektywie metod pracy². Miała ona jednolitą formę dla wszystkich zaproszonych osób, dzięki czemu mogłam raz jeszcze przeanalizować i opisać swój proces twórczy. Tworząc graficzny diagram, dołączyłam do archiwum badań artystycznych, które gromadziło różne metodologie pracy oparte na researchu artystycznym.



W kontekście rozprawy diagram ten stanowił rodzaj metodologicznego wstępu, który mogłam rozwijać podczas czteroletniego procesu pracy nad *Miejscami bez ludzi*.

Metoda researchu artystycznego, w tym konkretnym przypadku, polegała na gromadzeniu materiału wizualnego i teoretycznego, na podstawie którego wysnuwałam wnioski. Wnioskami były układające się w narrację prace, prezentowane podczas wystaw site specific. Tak było w przypadku opuszczonej księgarni w Cieszynie czy sklepie z artykułami metalowymi w Krośnie, opuszczonym banku w Lublinie czy Muzeum Osiedli Mieszkaniowych (w dawnym zakładzie fryzjerskim). Wystawy odbywały się także w instytucjach. Wówczas starałam się kontekstualizować także przestrzeń samej instytucji, dzięki czemu podtrzymywałam wytworzony przy realizacjach site specific dialog pomiędzy pracami a otoczeniem. Przykładem jest realizacja *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, w której rolę postumentu dla prac przyjęła muzealna skrzynia nr 25, wypożyczona do transportu delikatnych, ceramicznych prac. Stanowiła rodzaj łącznika

2 <https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/>, dostęp: 20.03.2025.

między instytucją a pracownią, w której powstały rzeźby. Poszczególne przypadki opiszę szczegółowo w późniejszych rozdziałach, w których będę opowiadać również o tym, w jaki sposób wypracowane przeze mnie metody wpływają na kształt realizacji założeń przyjętych w niniejszej rozprawie.

W opisie metod pracy używam angielskiego zapożyczenia „research” ze względu na jego poszerzone znaczenie, które trudno jednym słowem przetłumaczyć na język polski. Można zamienić je na badanie i używać określenia „badanie artystyczne”. Jednak słowo „research”, oznacza także „poszukiwanie”, „dociekanie”, „dotarcie do nowego zrozumienia czegoś/kogoś”, „wyszukiwanie czegoś w większym zbiorze treści”. Wybiega to poza ustrukturyzowaną, zamkniętą w mocnych ramach metodologią przypisaną nauce.

W tym kontekście „research” bliższy jest sztuce i praktykom artystycznym. W związku z tym, używając słowa „badania”, w dalszej części rozprawy, będę miała na myśli poszerzenie tego słowa o te właśnie znaczenia.

W książce *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, będącej zbiorową pracą - polifonią dotyczącą artystycznych praktyk badawczych, można przeczytać, że "sztuka jest badaniem, otwiera dostęp nie do pola, które można wyznaczyć, ale do eksploracji otaczającej przestrzeni"³, a research artystyczny jest metodą eksploracji tej przestrzeni. W zależności od perspektywy, metodologia ta zmienia się, jest elastyczna i dostosowuje się do potrzeb oraz specyfiki realizowanego projektu. W książce tej pokazane są różne perspektywy rozumienia pojęcia „badania artystyczne”, które obejmują także produktywną i refleksyjną pracę nad materiałem i z materiałem, odnosi się do trudności w negocjowaniu pozycji wykraczającej poza etykiety „teorii” i „praktyki”.

Jednak ze względu na to, że to właśnie sztuka jest badaniem, przyjęta przeze mnie perspektywa jest perspektywą niejako podwójną: jako artystka patrzę od środka, jako badaczka, staram się jednocześnie patrzeć z zewnątrz. Dzięki temu mój język zyskuje dodatkową warstwę narracyjną a moja metoda badawcza dostosowuje się do miejsca i to z nim prowadzi „negocjacje”.

3 F. Dombois, U. Meta Bauer, C. Mareis, M. Schwab (red): *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London: Koenig Books, 2012, s.11 [tłum. własne]

Pierwszym etapem mojej pracy jest działanie, które nazywam „zanurzeniem w przestrzeni”. Nawiązuję tu do sekwencji ruchu związanej z pływaniem, która stanowi metaforę wielozmysłowego poznania. Zanurzenie w przestrzeni następuje w momencie, kiedy znajduję się w środku badanego przeze mnie pomieszczenia. Jestem w środku i jest to pierwszy etap poznania, po którym pojawiają się pytania. Wchodząc do wnętrza, spotykam świat, który próbuję rozczytać. Rozglądam się. Robię to w sposób afektywny, zanim zacznę się w nim przemieszczać i poddawać go analizie.

„Afekt – ruch skierowania uwagi na miejsce i kontekst jego zastygnięcia”⁴, jak wyjaśnia Katarzyna Tórz we wstępie do *Leksykonu archiwum afektywnego*, który był dla mnie rodzajem przewodnika w myśleniu o strukturze archiwum artystycznego.

Nawiguję ciałem w taki sposób, aby niczego nie przeoczyć. Notuję, opisuję przestrzeń tak, jak ją widzę. Elementy wnętrza są zapisem jego historii, zapauzowanej w momencie, kiedy się w niej pojawiają. Robię notatki fotograficzne: najpierw szkic telefonem, który wychwytuje obraz z perspektywy ułożenia mojego ciała w przestrzeni. Potem zaczynam fotografować badane przeze mnie miejsce aparatem analogowym. Bardzo często odbywa się to symultanicznie. Szkice cyfrowe oraz ich analogowe echa. Te, na które trzeba będzie poczekać. Są zapisem czasu, wyczekiwania na zapis emocji, jaka towarzyszyła mi podczas spotkania z materialnością miejsca. Jak pisze Bettina Knaup: „ są to przede wszystkim te chwile, kiedy poszczególne obiekty (...) zaczynają przenikać do różnorodnych sieci powiązań, wprawione w ruch wtapiają się w codzienne czynności i tym samym umożliwiają momenty spotkania poza czasem i przestrzenią”⁵. To właśnie z tych spotkań, odbywających się w różnych interwałach czasowych, z notatek, zapisków, rejestracji myśli powstaje archiwum badanego miejsca.

4 G. Palladini, M. Pustianaz, *Leksykon archiwum afektywnego*, red. K. Tórz, Słowo/Obraz Terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny (NinA), Gdańsk, Warszawa 2015, s.7

5 B. Knaup, *Rekombinacje*, [w:] G. Palladini, M. Pustianaz, red. K. Tórz, *Leksykon archiwum afektywnego...* op.cit., s. 74

ARCHIWUM

Od czego zacząć mówiąc o archiwum? Przez „archiwum” rozumiem tutaj pewien zbiór materiałów, wypowiedzi, zwrotów, nagrań, obrazów, zebranych i uporządkowanych dla kogoś, kogokolwiek - innej osoby, samego siebie - po to, by na użytek pamięci lub kontrapamięci umożliwić konsultację lub rozmowę, tak żeby uczynić coś znanym, poznanym ponownie lub w inny sposób⁶.

Leksykon archiwum afektywnego, 2015

Badane przeze mnie miejsca posiadają własne archiwa. Każde z nich budowane jest ze spotkań z miejscami i składa się z wielu elementów, których kształt i objętość zależy od rodzaju i ilości tych spotkań. Tworzenie archiwum jest jednocześnie metodą poznawania miejsca i kolejnym etapem procesu badawczego i twórczego. Fragment, po fragmencie, rozciągnięte w czasie, jak piszą Palladini i Pustianaz: „oscyluje między materialnością i niematerialnością, między procesem zachowywania i procesem transformacji”⁷. Szukam informacji o historii miejsc, opieram się także na historiach mówionych, relacjach osób, które miały dostęp do tych przestrzeni przez długi czas. Znają te miejsca z momentów, kiedy mnie tam jeszcze nie było. Ja natomiast doświadczam jej w czasie teraźniejszym, przetwarzając wiedzę, którą udało mi się pozyskać. Jest to wiedza wielozmysłowa, angażująca nie tylko zmysł wzroku, ale też dotyku, słuchu, węch, wyobraźnię. Jak pisał Didi-Huberman: „w ujęciu antropologicznym wyobraźnia jest tym, co czyni nas zdolnymi do przerzucania mostów pomiędzy najbardziej od siebie odległymi, najbardziej różnorodnymi porządkami rzeczywistości”⁸.

Metoda budowania archiwum wywodzi się pośrednio z *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga, w którym zgromadzone materiały posłużyły badaczowi do stworzenia kompleksowej pracy wizualnej, łączącej w sobie zarówno elementy artystyczne (czarno-białe reprodukcje umieszczone w estetyczny sposób na czarnych planszach), jak i teoretyczne – dając podbudowę pod nowoczesną ikonografię. „Atlas od czasów Warburga nie tylko dogłębnie zmieniał formy, a więc treści- wszystkich (...) nauk humanistycznych, lecz

6 G. Palladini, M. Pustianaz, dz.cyt, s.159.

7 Tamże, s. 11

8 G.Didi- Huberman, *Atlas, albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s.19

także zachęcił wielu artystów do przemyślenia zupełnie od nowa, w formie zbioru lub ponownego montażu, samych zasad, według których wypracowuje się dzisiaj i prezentuje sztuki wizualne”⁹. George Didi-Huberman, którego zacytowałam w poprzednim zdaniu, nazywa atlas obrazów *Mnemosyne* „aparatem do oglądania czasu”¹⁰.

Aby Warburg pracował nad atlasem od 1924 roku do śmierci, czyli 1929 roku. Poniższa plansza jest jedną z siedemdziesięciu dziewięciu plansz, nad którymi pracował badacz. Pokryte czarnym suknem tablice pozwalały spojrzeć na historię relacji i gestów niejako z góry, pozostawiając przestrzeń do nieustannych rekonfiguracji.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, plansza 6, widok wystawy, HKW Berlin 2020, fot. L.Franczak (dzięki uprzejmości artysty)

STRUKTURA KSIĄŻKI

„Książki stały się dla mnie domem, w którym mogłem zamieszkać, kiedy mi się tylko spodobało, choćbym musiał kłaść się do snu w obcym pokoju, a za drzwiami rozlegały się niezrozumiałe głosy”¹¹.

Cytat ten, pochodzący z publikacji Manguela *Historie czytania*, pozwolił mi spojrzeć na książkę jako obiekt, który dzięki wyobraźni osoby czytającej,

9 Tamże: s.14.

10 Tamże: s.14

11 A. Manguel., *Historie czytania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2024, s.32.

posiada możliwość uprzestrzennienia, co bezpośrednio przełożyło się na metodę pracy z badanymi miejscami. Moja praca nad „Miejscami bez ludzi” w założeniu w swojej konstrukcji przypomina książkę. Całość układa się w przestrzenną narrację. Poszczególne realizacje (podsumowania w formie wystaw) stanowiły jej rozdziały i usytuowane były w badanych przeze mnie przestrzeniach, chociaż nie za każdym razem. W niektórych sytuacjach, punktem „zbierającym” historii była przestrzeń o podobnym statusie, usytuowana nieopodal. Tak było w przypadku *Sprzedawców śniegu*, gdzie miejscem wystawy było Muzeum Osiedli Mieszkaniowych mieszczące się w dawnym zakładzie fryzjerskim (o samym projekcie opowiem w dalszej części rozprawy). Natomiast badany obszar był dużo szerszy i obejmował niemalże całe osiedle.

Budując rozprawę jak książkę, przyjąłem metodę pracy wieloetapowej, rozwijającej się w rytmie powrotów do obserwowanych przeze mnie miejsc. W pracy tej język wizualny w przenikał się ze słowem. Czasem towarzyszył im dźwięk jako element poszerzający dostępność osobom z dysfunkcją wzroku. Języki te były równoważne, uzupełniały się. Przekazywały sobie narrację dialogując ze sobą i z miejscem.

Ważnym elementem narracji były też obiekty rzeźbiarskie, które w tym przypadku przyjęły rolę bohaterów wędrujących z rozdziału do rozdziału. To one stanowiły łącznik pomiędzy miejscem a odbiorcą.

Myśląc o strukturze książki wyobrażałam sobie napięcie pomiędzy linearną narracją w materialnym obiekcie, jakim jest książka, a poszczególnymi jej rozdziałami usytuowanymi w konkretnych, opuszczonych przestrzeniach.

Na wystawie w Domu Słów, te dwie przestrzenie przenikały się. Zanurzeniu w wystawie towarzyszyła fizycznie książka (*Archiwum miejsc bez ludzi*), której można było doświadczać, przemieszczać się z nią, jednocześnie niejako będąc w książce, czyli w wystawie.

KSIĄŻKA JAKO PRZESTRZEŃ WYSTAWIENNICZA

Naturalną metodą stało się równoległe myślenie rewersem: budowanie książki jako przestrzeni wystawienniczej, co wymuszało zmianę myślenia

na nielinerne, na uprzestrzennienie myśli. Pozwalało na wędrówkę po wszystkich badanych miejscach, jednocześnie gromadząc w sobie te wszystkie obszary i szukaniu powiązań między nimi. Traktowałam to jako kontynuację myśli Warburga, dokonując translacji tej myśli do przestrzeni książki. Pozwalało to na znalezienie porządku dla archiwum, a także zgromadzenie go w jednym miejscu. Tym właśnie jest publikacja *Archiwum miejsc bez ludzi*, której poświęcę osobny rozdział.



fot. archiwum własne

PROCESY PISANIA

„Pisanie w dziedzinie badań artystycznych jest zarówno formą praktyki artystycznej, jak i metodą badawczą; jest przenośnym narzędziem orientacji, które mówi, że tu jestem. Mapa to historia, którą można pisać i przepisywać przed, w trakcie i po zakończeniu procesu tworzenia”¹².

(E. Abrantes, L. Greenfield, M. Trustram, 2017)

Realizacjom wizualnym towarzyszyły teksty, które traktowałam jako osobne, wynikające z kontekstu poszczególnych cykli/rozdziałów, realizacje. Oznacza to, że nie opisywały one tego, co można zobaczyć, nie tłumaczyły wizualnej formy. Stanowiły jej dopełnienie, ucieleśnienie, czy też materializację myśli, która biegła równoległe, często przecinając wizualny proces. Podczas pracy nad rysunkami czy obiektami towarzyszył mi notes, w którym zapisywałam myśli. Teksty powstawały etapami, przy kolejnych spotkaniach z miejscami, przy kolejnych rozdziałach. Występowały także w formie audio- w tym przypadku używałam własnego głosu, który stanowił reprezentację mojej obecności w wystawie nawet, jeśli nie znajdowałam się tam fizycznie.

¹² *Artistic Research. Being There. Explorations into the Local*, red. L. Greenfield, M. Trustram, E. Abrantes, NSU Press 2017, tłum: własne, s.9

WIELOZMYŚLOWE POZNANIE MIEJSCA

Wszystkie nasze zmysły „myślą” i strukturyzują nasz związek ze światem, chociaż zazwyczaj nie jesteśmy świadomi tej nieustannie dokonującej się aktywności. Zwykle sądzimy, że wiedza kryje się w zwerbalizowanych pojęciach, jednak każde ujęcie życiowej sytuacji oraz sensotwórcza reakcja na nią może, a nawet powinna być postrzegana jako wiedza. Zmysłowy i ucieleśniony sposób myślenia jest moim zdaniem szczególnie ważny w odniesieniu do zjawisk artystycznych i pracy twórczej¹³.

To odniesienie Juahanniego Pallasmy do wielozmysłowego odbioru świata w doskonały sposób dialoguje z moją praktyką doświadczania miejsc, ale także opisuje ważne punkty tego doświadczania. Wielozmysłowe poznanie uruchamia całe ciało. Pozwala, w sposób przestrzenny doświadczać miejsc a także zbierać informacje czy produkować wiedzę pochodzącą ze wszystkich zmysłów. I wówczas, nawet jeśli któryś ze zmysłów nie manifestuje swojej obecności, ważne jest przywołanie go, wprowadzenie go do kontekstu miejsca. Przykładem może być widok, czy też obraz spalonego słońcem szyldu cukierni, który jest w stanie przywołać smak lukru na ustach czy teksturę pączka. Pamięć przechodzi wówczas przez wiele zmysłów: od wzroku poprzez zapach do smaku w międzyczasie przeciskając się przez dotyk.

DOTYK

Dotyk stanowił bardzo ważny element poznania przestrzeni, z którymi pracowałam. Pozwalał mi doświadczyć jej materii. Poczuć strukturę, temperaturę, gęstość, rozmieszczenie w przestrzeni. Skóra w tym przypadku reprezentowała powierzchnię do odczuwania świata. Przepuszczania i wpuszczania. Odczuwania. Czytania. Poznawania i otwarcia na wielozmysłową percepcję.

W procesie tym towarzyszyły mi teksty wspomnianego już wcześniej fińskiego architekta Juahanniego Pallasmy. W swoich esejach porusza on wątek percepcji świata poprzez zmysł dotyku. Według niego to właśnie „dotyk jest zmysłem, który integruje nasze doświadczenia świata i nas samych. Nawet percepcje wzrokowe są łączone i integrowane w ramach haptycznego kontinuum podmiotu; (...) ciało pamięta kim jestem i w jakim

13 Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 25

położeniu względem świata się znajduję”¹⁴.

Badając miejsca za pomocą dotyku wykonywałam jego odciski. Korzystałam z najprostszych technik, aby wykorzystać to, co mam pod ręką: z jednej strony były to frottage, które pozwalały mi poznać powierzchnię naskórkowo, poczuć jej teksturę, załamania, wgniecenia. Prostota tej techniki pomagała mi przemieszczać się z uważnością na dotyk. Drugim elementem taktylnej interakcji były odciski z gliny. W tym przypadku uważność i ruch, czy też kierunek, w którym poruszało się moje ciało także miały znaczenie. Wybierałam załomy, wypukłości, charakterystyczne pod względem faktury punkty po to, aby móc potem złożyć badaną przestrzeń w jedną całość, nawet, jeśli nie miałabym możliwości powrotu. Odciski wypalałam potem w piecu, gdzie zmieniały swoją strukturę i pomimo ceramicznej kruchości wydawały się być bardziej trwałe.

WIELOGŁOS

„Brzmienie wiąże się zawsze z pozycją odbiorcy, jego potencjalnym ruchem, jak i echem dyktowanym przez architekturę, jego dynamiką, zależną od pogody, wilgotności powietrza i rodzaju materiału, z którego zbudowane jest pomieszczenie”¹⁵.

D.Ihde, 1976

Każde miejsce, to osobny głos odbijający się echem w przestrzeni. Wzrok podąża za echem. Myśląc o wielogłosie jako elemencie metodologii pracy, mam na myśli równoważne myślenie o przestrzeniach, ich elementach, doświadczaniu ich jako całości. Całości składającej się z wielu fragmentów czy kawałków, o których myślę jako „głosach”. Można więc powiedzieć, że rozprawa ma polifoniczną strukturę, której kształt czy treść wyznaczana jest rytmem powrotów do badanych przeze mnie miejsc. Z każdym powrotem głos tych miejsc staje się silniejszy i bardziej słyszalny. Głos czy dźwięk, związany jest z fizycznym doświadczaniem miejsca, które w symboliczny sposób przybiera postać pudła rezonansowego. Częścią archiwum są nagrania będące pejzażami dźwiękowymi *Miejsc bez ludzi*. Wykorzystałam je jako ścieżki dźwiękowe do wystaw: *Reading the building* oraz *Anatomia bezkształtu*.

14 Tamże, s. 111.

15 D.Ihde, *Listening and Voice, Phenomenology of Sound*, [w:] *Głębokie Słuchanie*, s.16

CISZA

Cisza to moment zastygnięcia, rodzaj bezruchu wynikający z nieobecności: z jednej strony są to momenty mojej nieobecności w miejscu i dialogowanie z nim na odległość, z drugiej zaś to nieobecność wynikająca z tego, że pewien etap działalności badanego przeze mnie miejsca się skończył. Zachodziły wówczas procesy, które widoczne były przy kolejnej wizycie w opuszczonej przestrzeni. Cisza w tym przypadku była symbolem tej nieobecności. Myślę o tym słowie (cisza) szerzej niż jedynie w aspekcie dźwiękowym. Używam go jako pojęcia symbolicznej nieobecności i bezruchu, spokoju, które pomagają mi lepiej zrozumieć doświadczaną przestrzeń. Tu przywołam znowu Juhanniego Pallasmę, który pisał o doświadczaniu ciszy w kontekście architektury oraz pamięci. „Cisza architektury jest ciszą wrażliwą, pamiętającą. Potężne doświadczenie architektoniczne wycisza zewnętrzny hałas, skupia naszą uwagę na naszej własnej egzystencji, jak to się dzieje w wypadku każdej sztuki – czyni nas świadomymi naszej zasadniczej samotności”¹⁶.

16 J. Pallasmaa, *Oczy skóry*, Architektura i zmysły, Kraków 2012, s.63

NOMADYCZNA PRACOWNIA

Przestrzenią inicjującą proces budowania archiwum opuszczonych miejsc, badania ich emocjonalnej warstwy a także relacji z otoczeniem oraz lokalną społecznością był dawny zakład krawiecki przy ul. Lubartowskiej 31 w Lublinie. Wynajęłam ten lokal w 2016 roku, początkowo na sześć miesięcy po to, aby przyjrzeć się miejscu z bliska, od środka, realizując projekt *Nomadyczna Pracownia*.

Już sama przestrzeń pracowni kryła w sobie ślady przeszłości wydeptane przez moich poprzedników: nieregularne wgłębienia w ścianie, świadczące o walce z niedoskonałościami powierzchni, wykładzina wytarta przez klientów i samego krawca, który przez wiele lat pracował, szyjąc ubrania na dwunastu metrach kwadratowych. I wreszcie: źródło ciepła, oraz serce miejsca – stary, lekko popękany, ale wciąż działający piec. Pomalowany białą farbą, przez którą próbują się wydostać rdzawe wykwity. Wszyscy sąsiedzi zgodnie twierdzili, że pan Józef palił w nim do ostatniego dnia pracy, i że koza świetnie działała, przyciągając ludzi do swojego ciepła. Gromadzili się wokół niej w przerwie pomiędzy jednym a drugim klientem, prowadząc długie rozmowy¹.

W. G. Sebald w swojej książce *Austerlitz* przywołuje potrzebę opowiadania pisząc, że „świat niejako sam się opróżnia i pustoszeje, jeśli historie związane z niezliczonymi miejscami i przedmiotami, które same nie mają władzy pamięci, nie zostaną przez nikogo wysłuchane, zanotowane ani przekazane”².

Warsztat przy ul. Lubartowskiej skierował moje ścieżki myślenia twórczego w stronę „opróżniającego się i pustoszejącego świata”, wprowadzając mnie w przestrzeń *Miejsc bez ludzi*. Dlatego wydało mi się istotnym przywołanie *Nomadycznej Pracowni* a także działań i kontekstów z nią związanych, aby w ten sposób wyeksponować część procesu inicjującego tematykę niniejszej rozprawy. To właśnie wtedy zdałam sobie sprawę, że wszystkie historie, które to puste miejsce gromadzi w sobie, są tam razem ze mną i kryją się w popękanych, zniekształconych od wilgoci ścianach, kolejnych, układających się na sobie warstwach wykładziny, śladach po gwoździach, pozostałościach mebli, a właściwie obudowie po maszynie do szycia, którą znalazłam zdekompletowaną, w przynależnej do lokalu piwnicy. Złożyłam ją z powrotem, aby mogła posłużyć mi jako biurko.

1 <https://kulturaenter.pl/article/sztuka-katalog-wspomnien/> dostęp: 5.03.2024.

2 W.G.Sebald, *Austerlitz*, tłum. M.Łukasiewicz, Warszawa 2008, s.31.



fot. archiwum własne

Siedząc przy biurku obserwowałam, nasłuchiwałam, zastanawiałam się nad tym: w jaki sposób takie opustoszałe, niegdyś tętniące życiem miejsce wpływa na mieszkańców, osoby sąsiadujące, a także te, które przychodziły tam załatwiać swoje codzienne sprawy: skrócić spodnie, wszyć zamek, podzielić się historią. Aleida Assmann pisze o tym, że konkretne miejsca, w odróżnieniu od abstrakcyjnej przestrzeni zyskują swoją indywidualność poprzez nazwy i opowieści. “Z miejscami związane są ludzkie losy, doświadczenia, wspomnienia”. W swoim eseju *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie* przywołuje ona Pierra Nora, który mówi o tym, że “aby znaczenie miejsca nie zanikło, trzeba opowiedzieć historię”³. Wsłuchując się w głosy mieszkańców, a także samej przestrzeni, próbowałam złożyć je w jedną opowieść.

Miałam spore szczęście realizując projekt *Nomadyczna Pracownia*, ponieważ podwórko, w którym się znajdowała, pomimo kilku opuszczonych już zakładów, nadal wypełnione było życiem. Opuszczone zakłady znajdowały się na parterze, natomiast górna kondygnacja, zwieńczona biegnącym wokół balkonem, to prywatne przestrzenie mieszkalne. Przebywały tam osoby w różnym wieku, ich obecność dawała szansę na rozmowę.

3 A.Assmann, *Między historią a pamięcią, Antologia*, Warszawa 2013, s.169

Podwórko podzielone było więc na dwie strefy: opuszczonych zakładów usługowych oraz, wypełniających tę pustkę swoim głosem, mieszkań komunalnych. Podczas mojego czteroletniego cyklu działań, strefa mieszkalna ewoluowała, zmieniali się lokatorzy a wraz z nimi audiosfera podwórka. Poznałam historię tego miejsca z różnych czasów i perspektyw a także opowieść o relacjach i wspólnym życiu rzemieślników, którzy tam pracowali.



fot. archiwum własne

Przez cały czas towarzyszył mi dźwięk maszyny do szycia. Nie był on duchem dźwiękowym pracowni krawieckiej, która była tu przede mną. Wręcz przeciwnie – odgłos ten był jak najbardziej żywy i przypominał mi o pracującej za ścianą krawcowej: pani Małgosi. Dźwięk odbijał się od pustych ścian mojego warsztatu. Dynamika dźwięku zmieniała się i czasem przypominała gołębie, innym razem była usypiającym szumem, momentami popiskując podczas nawijania nici na szpulę, nawiązywała do przeszłości miejsca, w którym się znajdowałam. Udało mi się przeprowadzić rozmowy zarówno z panią Małgosią jak i jej mamą Alicją⁴.

W przestrzeni Nomadycznej Pracowni, na 12 metrach kwadratowych przez wiele lat pracował krawiec – Józef Kosmala. Biurko-maszynę postawiłam dokładnie w tym samym punkcie, w którym krawiec zasiadał do swoich

⁴ Pisząc o Krawcowej i jej Mamie, używam określeń, jakimi posługiwali się mieszkańcy oraz klienci przychodzący do zakładu. Imię właścicielki, używane w zdrobnieniu świadczy o rodzaju zażyłości, bliskości, która tworzyła atmosferę podwórka.

codziennych czynności. Obiekt ten reprezentował sferę audialną miejsca. Dźwięk maszyny za ścianą nadawał rytm moim działaniom. Poprzez swoją obecność dialogował z czasem, w którym Józef Kosmała pracował na moim miejscu. Jednocześnie był dźwiękiem pracy, skupienia, dziania się.

Połączenie sfery audialnej ze sferą wizualną towarzyszyło mi przez cały okres trwania projektu Nomadyczna Pracownia czyli do 2021 roku.

„W architekturze traktowanej jako wnętrze dźwięk tworzy intymną relację między ciałem człowieka-odbiorcy dźwięków a materią architektoniczną (nie wykluczając powietrza). Następuje wtedy dotykanie wnętrza poprzez dźwięki”⁵. Z archiwalnych zdjęć wnętrza mojej pracowni wynikało, że było ono przedzielone na dwie części zasłoną.

Strefa oficjalna, gdzie przychodzili klienci, była miejscem reprezentacyjnym, z oknem, przez które można było podejrzeć rzemieślnika przy pracy. Ta druga, prywatna, miała nieco bardziej złożoną strukturę: można było przymierzyć tam ubranie, służyła jako garderoba, ale też jako miejsce przygotowywania posiłku – była więc obszarem prywatnym, zarówno dla krawca, jak i zamawiającego⁶.

Za zasłoną można było się schować, przebrać, przeobrazić.

W jednej z realizacji odtworzyłam pierwotny podział pomieszczenia sytuując zasłonę-obiekt w miejscu, w którym znajdowała się ona pierwotnie.

Pomogły mi w tym ślady na ścianie sugerujące dawną obecność elementów mocujących zasłonę, a co za tym idzie, dawnego podziału pracowni. Fałdy symbolizowały historie, do których nie udało mi się dotrzeć, czy jak pisał Deleuze: sferę styku między wnętrzem a zewnętrzem.

Fałda rozwija się więc jakby w przestrzeń reagującą na bodźce tak, jak jednostkowy żywy organizm reaguje na impulsy dochodzące zarazem z jego wnętrza i z otaczającego go środowiska. Czyni to powstająca w czasie fałdowania przestrzeń podobną do elastycznej i ruchomej diafragmy, posiadającej własny potencjał energetyczny oraz wrażliwość reagowania na bodźce zewnętrzne⁷.

5 B. Stec, *Głębokie słuchanie architektury*, [w]: *Głębokie słuchanie*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 2019, s.97.

6 <https://kulturaenter.pl/article/sztuka-katalog-wspomnien/>, dostęp: 7.03.2024.

7 M. Borowska, *Ku post-formalnej dynamice przestrzeni literatury: dalej czy bliżej do natury?*, Sztuka i filozofia, 2010, s.108.



fol. archiwum własne

Zastona reagowała, ulegała dotykowi, można było zobaczyć, co się za nią kryje. Jednocześnie miękka, domowa, tekstylna znajoma, przeciwna w swojej strukturze do upartej betonowej ściany, której nie da się tak łatwo odsunąć. Rysunki, które na nią nanosiłam, były mapą opowieści przynoszonych przez mieszkańców. Schematyczne, trochę jak symbole kartograficzne, w innej skali i kształcie, rozsuwane, zasuwane, ukrywane, zniekształcane. Tkanina poprzez swoją miękką materialność, łączyła się z działaniami krawca. Stała się także moim materiałem twórczym.

W książce *Matter and Memory* Henri Bergson pisze o tym, że nie istnieje percepcja, która nie byłaby pełna naszych wspomnień. Zarówno bezpośrednie jak i aktualne dane naszych zmysłów wymieszane są z tysiącami szczegółów naszych przeszłych doświadczeń⁸. Przygotowując wystawy w przestrzeni pracowni, które były podsumowaniem poszczególnych etapów poznawania miejsca, starałam się dokonać translacji wspomnianych przez Bergsona warstw „przeszłych doświadczeń” na język sztuki. Cykliczne spotkania z mieszkańcami otwierały kolejne wątki powodując narastanie wizualnej treści.

Przez cztery lata realizowałam działania dedykowane lokalnej społeczności,

8 H. Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books, New York, 1988, s. 33

a także takie, które ta społeczność współtworzyła. W tym kontekście działania związane z „rzeźbą społeczną” Josepha Beuysa są mi bardzo bliskie. W książce *Joseph Beuys a sztuka polska*, Marta Ryczkowska pisze, iż “rzeźba społeczna u Beuysa nie funkcjonuje jako system językowy, lecz jako forma pytania i kreatywnego działania w procesie kształtowania się w nieustannym dialogu międzyludzkim”⁹. Szukałam więc dialogu między energią opuszczenia a żywą historią, jednocześnie ucząc się metod pracy z miejscem i opracowując je, dostosowując narzędzia do ciągle zmieniającej się przestrzeni publicznej.

Jednym z ostatnich, podsumowujących działań, było *Miejsce Szeptów* – projekt audiowizualny realizowany w duecie z Olą Rzepką. To w nim dźwięki z przeszłości, przenikały się z tym, co na zewnątrz pracowni. Przedmioty przemawiały, głosy osób, przychodzących po usługę, zostały zarejestrowane. Za pomocą narzędzi sztuki próbowałyśmy uchwycić relacje zachodzące w miejscu, w którym znajdowała się moja pracownia. Relacje przeszłe, duchy – relacje, widma dawnych połączeń. Echa przeprowadzonych kiedyś rozmów. Strzępy, pojedyncze słowa, nieokreślone dźwięki, elementy dźwiękowe, bezkształty dźwięków. Powstawała instalacja, która narastała w czasie. Stworzona z rysunków oraz obiektów w większości pochodzących z sąsiedztwa, szeptała to, co w tamtym momencie było dla dzielnicy ważne. Pracownia była jej głosem.

Gromadziłam przedmioty, które przychodziły do mnie z okolicy wraz z ludźmi, którzy pamiętali ich historie. Zapisywałam je w notesie, robiłam audio notatki, szkice fotograficzne. Uczylałam się budować tymczasowe archiwa. Takie, które powstają w danym momencie na potrzeby konkretnej sytuacji i opowieści. Powiązane z tym właśnie miejscem, jego ulotnością, zmiennością, elastycznością, płynnością.

Gulia Palladini i Marco Pustianaz definiują archiwum afektywne jako: “proces budowania pamięci, w który zaangażowany jest każdy-budowania sceny tego, co wspólne, choć zarazem oddzielne, przestrzeni zamieszkania”. Funkcją takiego archiwum byłoby wówczas “uznanie znaczenia impulsu, który tworzy i pobudza archiwum rozumiane jako nieskończony proces.” (J. Balisz, *Głębokie słuchanie*).

9 M. Ryczkowska, *Joseph Beuys a sztuka polska. Afiliacje i procesy równoległe*, Warszawa 2024, s.183



fot. archiwum własne

W moim przypadku tym impulsem były sytuacje związane z miejscem, jego historią, nieobecnościami oraz głosami wypełniającymi tę nieobecność. Wszystkie elementy archiwum eksponowane były w przestrzeni pracowni w formie wystawy dostępnej dla każdego, kto przychodził z ulicy. Bardzo często okazywało się, że były to osoby związane z sąsiedztwem, pamiętające te, które przebywały tam przede mną. Dokładały kolejną warstwę, kolejną historię, dla której szukałam reprezentującego ją obiektu. Rozmowa ta wprowadzała, w symboliczny i dosłowny sposób w ruch pozostałe obiekty wystawy-archiwum, które ulegały rekonfiguracji. Przemieszczały się względem siebie, tworząc miejsce dla kolejnego elementu ekspozycji.

MATERIAŁY

Podstawową materią, z którą pracowałam była sama przestrzeń Pracowni. To ona była punktem wyjścia, kropką na mapie, z której wychodziły linie opowieści, poszukiwań, spacerów. Bardzo szybko zdałam sobie sprawę z tego, że dzielnica jest ze sobą ściśle połączona. Codzienne choreografie, które odbywały się w ramach wspólnego życia były współzależne od siebie. Moje działania nie ograniczały się więc do samej Pracowni – wychodziły poza nią, do sąsiednich miejsc, ulic. Dzięki temu dowiedziałam się, że za rogiem swój zakład fryzjerski miała Krystyna Labbe. Jej zakład był niezwykle ważnym punktem lokalnych spotkań. Miejsce to nadal stoi opuszczone po jej śmierci. Chcąc przywołać w pamięci jej osobę, a także inne, ważne dla dzielnicy kobiety, zrealizowałam projekt *Bohaterki z podwórka*, tym razem oddając głos mieszkankom dzielnicy.

METODA

Badałam resztki. Formy, które pozostały bez opieki. Nadszarpane, zakurzone, osadzone w swoim naturalnym środowisku. Dzięki temu mogłam dowiedzieć się więcej o relacjach, jakich reprezentację stanowiły znalezione przeze mnie pozostałości miejsca. Podłoga w pracowni miała wyraźnie wytarte punkty: tam, gdzie stała maszyna oraz tam, gdzie stało lustro. Patrząc na nie, wyobrażałam sobie dialog pomiędzy krawcem, a osobą mierzącą ubranie.



fot. archiwum własne

Podłoga była mapą pracowni, miała swoje warstwy, kolejne podłogi przykrywały poprzednie. Odkształcały się w miejscach dawnych wyrzyszeń. Jakby poprzednia powierzchnia była matrycą dla kolejnej. Skórą, sklejoną z wielu naskórków. Z bliznami, szwami, śladami ruchu. Przynosiłam ślady dzielnic na podeszwach swoich butów. Próbowałam sobie wyobrazić: jak wyglądają w powiększeniu? Jaką formę przybrałyby w odwróconej skali?

W spektaklu *Nano Steps*, w reżyserii Aati Hanikka, to właśnie cząsteczki wchodzą w rolę aktorów-lalek, performowane pod mikroskopem za pomocą fal dźwiękowych pokazując relację pomiędzy skalami a granicami. Ziarenka piasku, przyniesione do przestrzeni teatralnej na podeszwach widzów, stają się aktorami w spektaklu. Pokazują świat pozornie ukryty, który w swojej multiplikacji tworzy dobrze nam znaną trójwymiarowość. Każde z przedstawień stanowi otwarte pytanie, na które odpowiedź przynosi sam spektakl:

Czy świat widziany pod mikroskopem może nam coś powiedzieć? Czy ziarenko piasku może nas usłyszeć? Spektakl uwidoczniał te elementy rzeczywistości, których nie jesteśmy w stanie zobaczyć bez narzędzi naukowych. Wprowadzał te narzędzia do teatru dzięki czemu stały się one częścią narracji. „Zapożycza metodologię z badań prowadzonych w dziedzinie fizyki stosowanej zadając pytania dotyczące ich natury a także produkcji wiedzy oraz rzeczy i działań w nie zaangażowanych”¹⁰.

Wnosiłam do pracowni piasek, błoto z deszczu, uschnięte liście, listę zakupów, którą ktoś upuścił w drodze do sklepu, a być może z niego wracając. Rozproszona rzeczywistość na podszewkach butów, spadając na podłogę w formie okruszków, stawała się częścią wnętrza pracowni. Podobnie jak historie i przedmioty przynoszone przez mieszkańców dzielnicy. Początkowo puste wnętrze z czasem wypełniało się ludzką obecnością.

W obydwu projektach (*Kaduk, Nomadyczna Pracownia*) inicjujących czy też zapowiadających w swojej strukturze *Miejsca bez ludzi* obecność człowieka jest bardziej odczuwalna niż w późniejszych realizacjach. Szklane negatywy – ruiny bez właściciela, są portretami konkretnych osób. Wciąż działający piec w pracowni świadczy o jeszcze niedawnej obecności krawca. Z czasem jednak, poczucie obecności drugiego człowieka będzie stawać się coraz bardziej widmowa i trudna do uchwycenia w swojej fizyczności. Wymagało to będzie ode mnie większego skupienia się na pozostałościach i resztkach. Hannah Arendt, nawiązując do pewnej paraboli Franza Kafki, mówi o czynności myślenia jako „zamieszkiwaniu szczeliny między przeszłością a przyszłością”, pisze o tej małej nie-czasoprzestrzeni w samym sercu czasu, „do której myślenie, pamięć i antycypacja przenoszą i ocalają z rumowiska czasu historycznego i biograficznego to wszystko, czego dotkną”¹¹.

Na potrzeby niniejszej rozprawy odwiedziłam podwórko w grudniu 2024 roku oraz w marcu 2025. Było chłodno i żaden z zakładów nie dostał kolejnego życia. Balkon okalający kamienicę, będący jednocześnie drogą

10 <https://contempofestival.lt/en/event/nano-steps-into-the-lab/> data dostępu: 30.04.2025

11 K. Freyertag, *Co pozostanie z Lublina. O materialności pamięci*, [w]:Ulrike Grossarth: *Bławatne z Lublina*, Spector Books, Leipzig, 2011 tłum. A.Kowaluk, s. 117.

komunikacyjną podparty jest stemplami. Nad pracownią pani Małgosi odpadł kawałek tynku i wyłonił się fragment napisu:



fot. archiwum własne

Obracałam się wokół własnej osi patrząc na zamknięte drzwi. Nomadyczna Pracownia (dawny zakład krawiecki), pracownia krawiecka Pani Małgosi, zakład protetyczny, kolejny zakład krawiecki i wreszcie jeszcze jeden zakład krawiecki, który także był pracownią artystyczną. I tej sąsiedzkiej pracowni chciałabym poświęcić chwilę uwagi.

SZEPTY BŁAWATNE ULRIKE GROSSARTH

Dokładnie w tym samym czasie, pod tym samym adresem, także w opuszczonym zakładzie krawieckim, swoją pracownię otworzyła niemiecka artystka Ulrike Grossarth. Pojawiłyśmy się w podwórku przy ul. Lubartowskiej 31 w Lublinie w 2016 roku, współtworząc wystawę w przestrzeni publicznej Lublina: *Six Verbs Movement (Sześć czasowników ruchu)*, której kuratorką była Yaelle Wisznicki Levi. Pokazywałam w pracowni instalację *Oddychająca góra*, natomiast Ulrike przygotowała performance *SYMBOL/Gotowe*. Obydwie spędziłyśmy w podwórku podobny zakres czasu, pracując w osobnych przestrzeniach. Jednak ze względu na dużą odległość od miejsca zamieszkania (artystka mieszka w Dreźnie), dynamiki naszych procesów twórczych były różne. Ja przychodziłam do pracowni regularnie, zasiedlając ją kawałek po kawałku. Wyciągając historie

z piwnicy, ścian, opowieści sąsiedzkich. Ważny był dla mnie fizyczny kontakt z miejscem, jego zapachem, strukturą, dźwiękami i odbywającą się niejako w kontraście do pustej przestrzeni, choreografią ludzką.

Natomiast Grossarth pracowała częściowo na odległość, zdana na wiedzę oraz intuicję osób przebywających na miejscu. W tym czasie gromadziła materiały, powstawały elementy prac. Podczas tygodniowych, czasem dwutygodniowych sesji w pracowni w Lublinie, wszystkie te fragmenty, powoli, kawałek po kawałku, łączyły się w jedną całość, tworząc wspólną, zespoloną z miejscem, narrację.

Dla mnie, nawet symboliczna obecność drugiej artystki była istotna, ponieważ dodawała mi odwagi w działaniach z nową przestrzenią oraz jej otoczeniem i historią zachęcając do eksperymentowania z nowymi dla mnie formami obecności sztuki.

Ciekawe w relacji z moją praktyką jest także samo podejście Ulrike do materialności dzieła sztuki. „Tworzenie dzieł sztuki jest dla mnie drugorzędne- mówiła. Tym, co mnie interesuje, jest generowanie doświadczalnych w rzeczywistości, dostępnych i radykalnie obrazowych przestrzeni myślowych”¹². Pod tym względem jej ścieżki myślowe, a także forma prezentacji miały u niej zupełnie inny charakter niż moje, dlatego chciałabym wspomnieć o tym w niniejszej rozprawie.

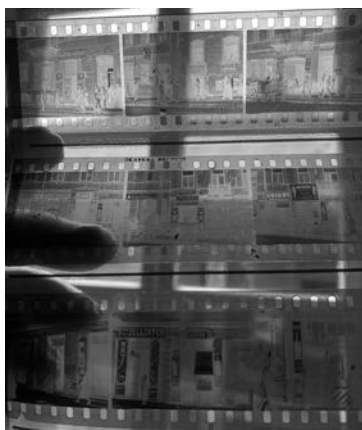
Główną inspiracją, a w zasadzie punktem wyjścia do kwerendy artystycznej dla drezdeńskiej artystki stał się zbiór przedwojennych fotografii autorstwa Stefana Kielszni, na które trafiła w 2006 roku, podczas wizyty w Lublinie, wraz z grupą studentów z Drezna. Zbiorem opiekował się lubelski Teatr NN Brama Grodzka.

Od pierwszej chwili byłam przekonana, że tu w sposób naturalny zostało uwidocznione coś, co w swojej praktyce artystycznej próbowałam odnaleźć od lat. Różne płaszczyzny zarówno fotografii, jak i ludzkiej aktywności (...), objawiły się tutaj w postaci zwykłego scenariusza codzienności¹³.

12 Ulrike Grossarth: *Bławatne z Lublina*, Spector Books, Leipzig, 2011 tłum. A.Kowaluk, , s.9.

13 <https://kurierlubelski.pl/nieznane-zycie-lublina-zaklete-na-starej-fotografii/ar/3673572>, data dostępu: 15.03.2024.

Archiwum Stefana Kielszni to niezwykle cenny zbiór przedstawiający uliczne życie przedwojennego Lublina wraz z całą jego wizualnością, warstwą, która przetrwała jedynie na fotografiach. Także w moich poszukiwaniach wizualnych zbiór ten był niezwykle pomocny. Jego analizowanie pozwalało mi na bardziej precyzyjne nałożenie obrazu z przeszłości, grę z wyobraźnią. Warto tu podkreślić, że archiwum (w formie zdigitalizowanej) jest ogólnie dostępne na stronie Bramy Grodzkiej Teatru NN. Inkluzywność ta jest ważna, ponieważ daje pole do otwartego dialogu z przeszłością.



fot. archiwum własne

W ramach pracy nad rozprawą odwiedziłam archiwum Teatru NN, aby dotknąć, przez bawełniane rękawiczki, przeszłości z czasów Kielszni. Zdziwiło mnie, że nie są to obiektowe w swojej fizyczności szklane negatywy, a zwyczajne, łatwopalne klisze, na których struktury ulic, metodologicznie, kawałek po kawałku, niczym kadry z filmu, przesuwają się na moich oczach. Ulice, szyldy, ludzie, których już nie ma. Część z negatywów zawierała rysy, była pognieciona, wydawałoby się, że jej naskórkowa fizyczność empatyzowała z odpadającą i skorodowaną skórą budynków widocznych na fotografiach. Korodowała w czasie, będąc metaforą czasu. Karoline Freytag w swoim eseju: *Co pozostaje z Lublina. O materialności pamięci*, pisze o tym, że "negatywy Kielszni, noszą po części ślady własnej historii, są ruinami samych siebie. Niektóre z nich są niejako odbiciem rozpadu utrwalonych na nich budynków- odpowiednikiem rys na fasadach są pęknięcia negatywu"¹⁴.

14 Tamże, s.116.

Ulotność oraz efemeryczny charakter działań to punkty wspólne dla naszych pracowni. Jednak u mnie ważny jest także wątek bezpośrednich relacji międzyludzkich i tego czasu a raczej szczeliny, kiedy teraźniejszość staje się przeszłością. Pod tym względem moja „podróż” odbywa się niemalże w czasie rzeczywistym, rejestrując zmiany, wychodząc od naskórka teraźniejszości. Zdzierając go, w symboliczny sposób, odkrywam poprzednie warstwy opowieści o miejscu, jednocześnie nadbudowując na nie swoje obecne doświadczenia ale też plany.

ARCHIWUM JAKO PRZESTRZEŃ REKONFIGURACJI

Wydaje się, że taki jest właśnie los archiwów. Muszą podążać wraz z czasem w ślad za drogami życiowymi swoich twórców – nawet jeśli będzie to droga ku zapomnieniu. Podążanie za tym ruchem i jego odtwarzanie pozwala zrozumieć ciągły związek pomiędzy gromadzeniem a konkretną historią życia – życia osób ale również zbiorów. Na tej podstawie można zrekonstruować bieżące, a jednocześnie egzystencjalne zlecenie, które stanowi początek każdego zbioru¹.

Leksykon archiwum afektywnego, 2015

W tym rozdziale rozwinę wątek archiwum, o którym wspominałam już pisząc o metodach mojej pracy. Rozdział ten jest także odpowiedzią na pytanie: w którym momencie rozpoczęłam dialog z archiwami oraz w jaki sposób ten dialog zaczął rozwijać się w mojej praktyce artystycznej. Opiszę konkretny zbiór 300 szklanych negatywów, który trafił w moje ręce w 2018 roku. Otrzymałam go już w wersji cyfrowej, pozytywowej. Chwilę wcześniej trafił on do Fundacji Archeologii Fotografii, która podjęła się procesu digitalizacji. Ta niezwykle ważna na mapie, powstała w 2008 roku instytucja, “opiekuje się archiwami kilkunastu artystów i artystek, które poddane są kompleksowej pracy: porządkowaniu, digitalizowaniu i udostępnianiu on-line”². Jej działanie odpowiada na pytanie, które zadałam sobie w Indywidualnym Planie Badawczym i do którego będę jeszcze wracać w niniejszej rozprawie: w jaki sposób społeczności opiekują się swoją spuścizną? Czy idąc dalej: co dzieje się czy też stanie się z tym, co po nas pozostało? Działanie FAF to pozytywna wersja odpowiedzi na moje pytania.

Fundacja prowadziła także cykl: *Żywe archiwa*, do którego zapraszała współczesnych artystów i artystki do pracy z archiwami będącymi pod opieką Fundacji. W realizacjach tych archiwa nieżyjących już artystów, wchodziły w dialog ze współczesnością, poprzez reinterpretacje a tym samym skontekstualizowanie i przepisanie znanych lub zapomnianych dzieł.

W 2018 roku zostałam zaproszona do reinterpretacji tego zbioru. To szklane negatywy, które jeszcze w latach 90-tych, w pudełku po butach, anonimowa osoba przyniosła do Żydowskiego Instytutu Historycznego

1 G. Palladini, M. Pustianaz, dz.cyt.,s.63.

2 <https://faf.org.pl/o-nas-2/>, dostęp: 27.03.2024.

z nadzieją na ocalenie, z intuicją, że ten zbiór mógłby być dla kogoś ważny. Niewiele było wiadomo o tym zbiorze, trochę można było się domyślać, chociażby po sposobie, w jaki ubrane były osoby sfotografowane.

„ Miejsce przechowywania zbioru zdeterminowało więc jego interpretację - założono, że przynajmniej znaczna część z portretowanych miała żydowskie pochodzenie. Zapewne większość sfotografowanych w latach 30. osób nie przeżyła kolejnej dekady”³.

Według Derridy „nie istnieje archiwum bez miejsca konsygnacji, bez techniki powtórzenia i bez pewnej zewnętrżności. Nie ma archiwum bez pewnego „poza”⁴.



Szklane negatywy podczas procesu digitalizacji, archiwum FAF

W przypadku zbioru z ŻICH-u, szklane negatywy były Kadukiem – puścizną, spadkiem bez właściciela. To niemal zapomniane słowo Roma Sendyka utożsamia z puścizną, oznaczającą „pustkę, pustkowie, pustotę, czyli coś (np. siedzibę, dom) opustoszałego po śmierci właściciela, który nie zostawił następcy”. „Te dawne terminy [kaduk i puścizna] – pisze Sendyka – pozwalają na rekonstrukcję tradycji kulturowej i prawnej stojącej za zarówno oficjalnymi aktami upaństwowienia majątków po ofiarach wojny, jak i indywidualnymi aktami szabru. Przejęcie własności «przez tego, kto nie jest do niej uprawniony» nie jest aktem spontanicznym ale regulowanym – przez tradycję i instytucje⁵

Kontynuując myśl Sendyki, wystawa otrzymała tytuł *Kaduk*.

3 <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/31213-magda-franczak-kaduk-najnowsza-wystawa-w-ramach-projektu-zywe-archiwa>, data dostępu: 27.03.2024.

4 J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s.23.

5 K.Puchała, tekst kuratorski towarzyszący wystawie Kaduk w Fundacji Archelogia Fotografii, Warszawa 2018, pochodzi z książki Romy Sendyki, kuratorka w przypisie składa podziękowania za udostępnienie tekstu przed drukiem, podając adres bibliograficzny; R. Sendyka, *Dziedzic i jego „puścizna”*. *Krytyczna heritologia społeczeństw nie u siebie*, w: *Różnicowanie narodowego „my”*. *Kuratorskie sny*, red. E. Lehrer, R. Sendyka, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Podczas pracy nad zbiorem skupiłam się na tym, co niewidzialne, puste, brakujące. Portretujący nie mieli za sobą konkretnego tła, nie byłam w stanie umieścić ich w przestrzeni. Niektóre osoby portretowane miały za sobą właśnie tekstylne tło i były oświetlone naturalnym światłem. Tło oddzielające ich od przestrzeni, krajobrazu, kontekstu, materialności. Prawdopodobnie to fotograf odwiedzał okoliczne miejscowości, aby sportretować ich mieszkańców. Szklane negatywy nie posiadały jednak żadnego znaku dotyczącego umiejscowienia na mapie zakładu fotograficznego. Postanowiłam skupić się na kruchej materialności zbioru oraz samych portretowanych. A także zastanowić się, czym dla mnie jest ten zbiór portretów nieznanymi w różnym wieku pozbawionych kontekstu miejsca.



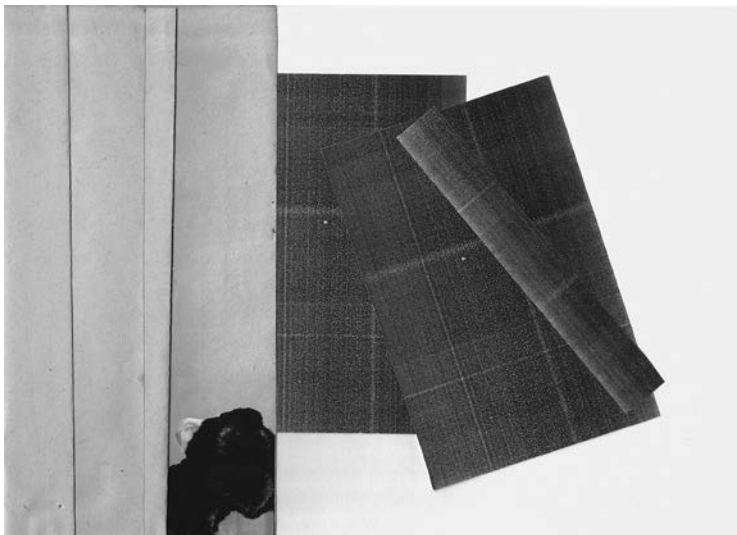
Kaduk, fot.archiwum FAF

„Akt archiwizowania trwa jako próba zapobiegnięcia lub nieskończonego odroczenia tego, o czym wiemy, że jest nieuniknione: kruchości połączeń i ich nieustannej utraty”⁶, pisali we wstępie do *Leksykonu Archiwum Afektywnego* jego kuratorzy: G. Palladini i M. Pustianaz.

Wyszczerbienia, ubytki, spękania, czarne plamy to także elementy portretów, towarzyszące znikaniu nieznanymi portretowanych. Te niedoskonałości, zakłócenia były jedną z dróg pracy nad zbiorem. Wycinałam je w myślach, tworząc z nich kolejny zbiór. Zbiór pustki, przemieszczenia i utraty. Jednak zanim rozpoczęłam proces twórczy, analizowałam zbiór fotografii, wracając do niego w rytmie kolejnych dni, aby wywołać w sobie poczucie zaznajomienia z portretowanymi, utworzyć rodzaj tymczasowej wspólnoty, rodzaj więzi, która istniała tylko wtedy, na potrzebę tamtego momentu, w którym byłam.

⁶ G. Palladini, M. Pustianaz, dz.cyt., s. 16.

Przeciągnęłam zbiór przez linię czasu, wykonałam gest przemieszczenia do teraźniejszości. W ten sposób powstał cykl kolaży, stworzonych z fragmentów portretów oraz geometrycznych form przypominających krajobraz. Ważne było dla mnie znalezienie zaginionego krajobrazu, przywrócenie przestrzeni zakrytej przez martwe, szare tła.



fot. archiwum własne

Papiery, o których wspominam, gromadziłam przez lata. Nadpisane lub nigdy nie zapisane zeszyty, pożółkłe kartki papieru o różnej strukturze i gradacji czasu. Pracując z nimi miałam poczucie kontynuacji, połączenia z osobą, która zakupiła ten papier dawno temu, ale nigdy nie wypełniła lub częściowo zapełniła go swoją obecnością. Praca z takim papierem, przywracanie go teraźniejszości, wydało mi się ważnym zabiegiem, nadającym rytm pracy, tworzącym jej narrację. W relacji ze zbiorem miałam poczucie, że portretowani, poprzez swoją obecność wypełniają treść niezapisanych papierów.

Kolejnym elementem, który wprowadzał dodatkową przestrzeń do wystawy, zagał jej czasowość, to praca Broken Column – rzeźba społeczna, która powstała z naczyń codziennego użytku, przyniesionych przez anonimowe, w większości nieznanne mi osoby do galerii w Jerozolimie, aby wspólnie, dotykając się w symboliczny sposób poprzez naczynia, stworzyć rodzaj chwiejne podpory, kruchego, kolektywnego kręgosłupa stworzonego z

pustych, ceramicznych i porcelanowych przedmiotów. Kubki, filiżanki, misy, dzban, talerz- przedmioty o dobrze znanych wzorach- dla tych, którzy ich użytkowali. Osobiste przedmioty, dotykane każdego dnia. Z wdzięcznością przyjął ten dar.

Kruchość kolumny, kruchość szklanych negatywów, porcelanowe, przypominające papier obiekty, to elementy archiwum, które uprzestrzeniłam na wystawie. Naczynia były puste, podziurawione, nie można było z nich pić. Rzeczywistość była poszatkowana niemalże na kawałki. Drobne fragmenty, złożone w tymczasową mozaikę różnych czasów.



Z cyklu *Kaduk*, archiwum własne

Wątek naczyń w *Miejscach bez ludzi* pojawia się bardzo często. Wraca jak refren, aby swoją łatwością do zdekonstruowania materialnością przypomnieć o tymczasowości. Za każdym z naczyń kryje się osoba, która korzystała z niego każdego dnia. Odkładała je w konkretne miejsce, aby ponownie go użyć, dotykała go, obejmowała. Wszystko to działo się w szerszym otoczeniu, powiązane było z konkretną, nieznaną mi opowieścią. Każde z naczyń stanowi reprezentację tej historii, nieznanego mi miejsca, nieznanego osoby.

Edmund de Waal w *Zającu o bursztynowych oczach* opowiada historię swojej rodziny przez pryzmat przedmiotów, jakie do niej należały.

„Przedmioty zawsze gdzieś się wiezie, sprzedaje, wymienia, kradnie, odzyskuje i traci na zawsze. Ludzie zawsze się obdarowują. Liczy się, jak

się o nich opowiada”⁷. Perspektywa de Waala jest mi bardzo bliska, osadza to, co dla nas cenne przy ciele. Nagle odległa skala planetarna kurczy się do małego przedmiotu, który można zmieścić w dłoni. Tak, jak kubki i naczynia, które ponumerowane i zawinięte w folię, kawałek po kawałku, w walizkach życzliwych osób odbyły podróż z Jerozolimy do Warszawy aby tam stanąć w formie kolumny w przestrzeni dawnej apteki przy ul.Chłodnej 20.

Opisany powyżej proces był próbą znalezienia symbolicznej przestrzeni dla ludzi, dla archiwum. Proces ten pokazuje również, w jaki sposób ewoluowały moje ścieżki twórcze, doprowadzając mnie do momentu, kiedy obecność ludzka staje się coraz mniej wyczuwalna, lub kiedy wręcz trzeba się będzie jej domyślać.

7 E. de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, Wołowiec 2013, s. 381

KADUK W BIAŁYMSTOKU

W 2021 dokonałam translacji *Kaduka* do potrzeb nowej przestrzeni w Białymstoku. Galeria Sleńdzińskich mieszcząca się w dawnej Synagodze Cytronów, otwierając swoje drzwi, rozszczelniła opowieść, poszerzając i rozbudowując ją o głos białostockiej społeczności a także włączając w to kolejne archiwum – fotografie lokalnego twórcy: Bolesława Augustisa znajdujące się w zbiorach Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Widok. Pomimo tego, że znane jest nazwisko fotografa a także możliwe jest zidentyfikowanie konkretnych miejsc, wciąż, w wielu przypadkach nie wiadomo, kim są portretowane osoby. W tym punkcie oraz czasie zbiór ten zbliża się do tego z ŻICH-u świadcząc o „uniwersalności i powtarzalności tematu w obrębie Polski”¹. Kolekcja Augustisa przetrwała w starym kredensie. Znalaziona przez dwóch bawiących się w szopie chłopców, oddana w ręce kolejnych osób, które zaopiekowały się zbiorem. I tu także widzę ruch wywiedziony z długiego bezruchu. Dłonie przekazujące klisze z rąk do rąk roztaczają opiekę nad anonimową jeszcze wtedy spuścizną.



fot. archiwum własne

Powstała realizacja, która niejako połączyła dwa zbiory: Augustisa, oraz nieznanego fotografa z Warszawy (lub okolic Warszawy). Inspirowana jednym ze skanów wysłanych mi przez Fundację Archeologia Fotografii, stała się rodzajem wzoru, ramy w którą wpasowałam zbiór Augustisa i ŻICH-u. Z drobnych tafli szkła ułożyłam formę przypominającą nigdy nie

¹ <https://edycje.innywymiar.bialystok.pl/2021/events/magdalena-franczak-kaduk/>, (dostęp: 21.01.2024)

dopasowaną do siebie mozaikę. Mozaikę stworzoną z fotograficznych okruchów dwóch zbiorów. Stojąc przed nią można było pomyśleć, że potencjał rekonfiguracji jest nieskończony, a jego ruch przebiega w różnych kierunkach. Czarne tło – tablica porządkuje kompozycję, uspakaja ją, nadaje jej ramę.

Znikające portrety z ZICH-u, bezimienne, bezdomne, pozbawione przestrzeni, łączą się z tymi osadzonymi w konkretnym miejscu: na ulicy, przy stole, na ławce, obok drzewa. Ze zbioru Augustisa wybierałam postaci, które nie były pojedynczymi portretami. Portretowani występowali w parach, trójkach, razem wypełniając na chwilę brakującą pustkę. Brak, który za każdym razem przybierał inny kształt. Trochę, jakby okno roztrzaskało się na kawałki, a to, co pod spodem, to wspomnienia miejsca, którego już nie ma.

W.G. Sebald, w rozmowie z Ch. Scholzem mówił: „myślę, że czarno-biała fotografia albo szare strefy na czarno-białej fotografii oznaczają właśnie to terytorium, które leży między śmiercią a życiem”².

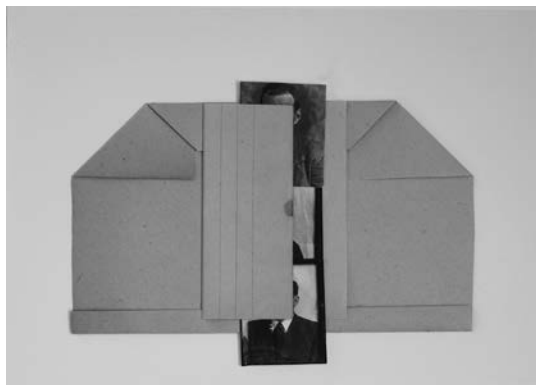
Pisząc o tej pracy, wyeksponowanej w dawnej Synagodze Cytronów, myślę o jej otoczeniu. O stojących niedaleko pustych budynkach z zaślepienymi, pozbawionymi szyb oknami, przez które dawno nikt nie wyglądał.



fot. archiwum własne

Zaślepienie okna wzbudza mój niepokój. Płyty zasłaniają widok, torują komunikację pomiędzy przestrzenią domu a światem zewnętrznym. Nikt nie wyrzy, ale też nikt nie zajrzy do środka. Z martwymi oczodołami dom manifestuje swoje opuszczenie. W tym kontekście translacja kolaży

z kamienicy pod zegarem (Fundacja Archeologia Fotografii) do synagogi Cytronów zyskuje dodatkową treść. Architektura na zewnątrz galerii staje się niejako przedłużeniem realizacji w środku. Dopowiada, w bardzo konkretny i namacalny sposób historię miejsca.

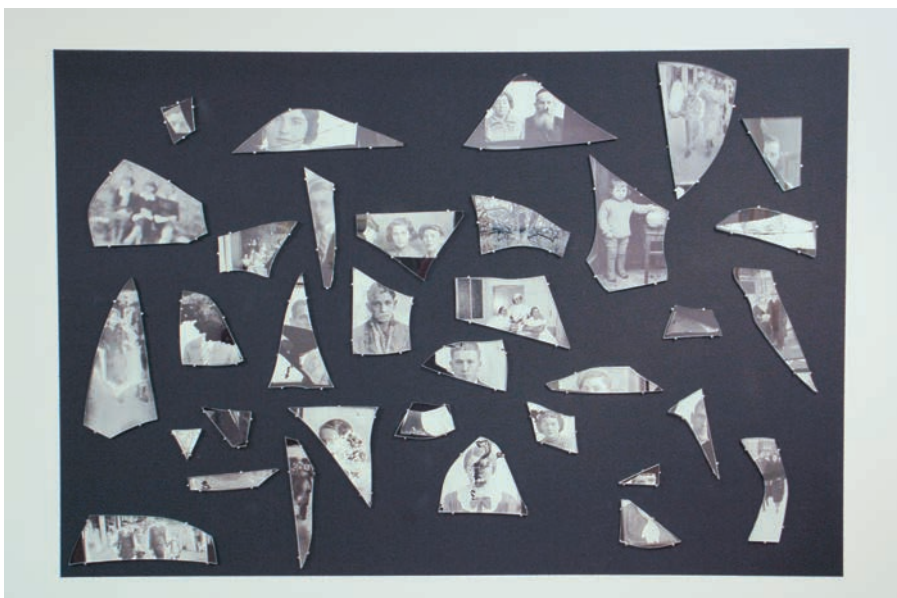


fot. archiwum własne

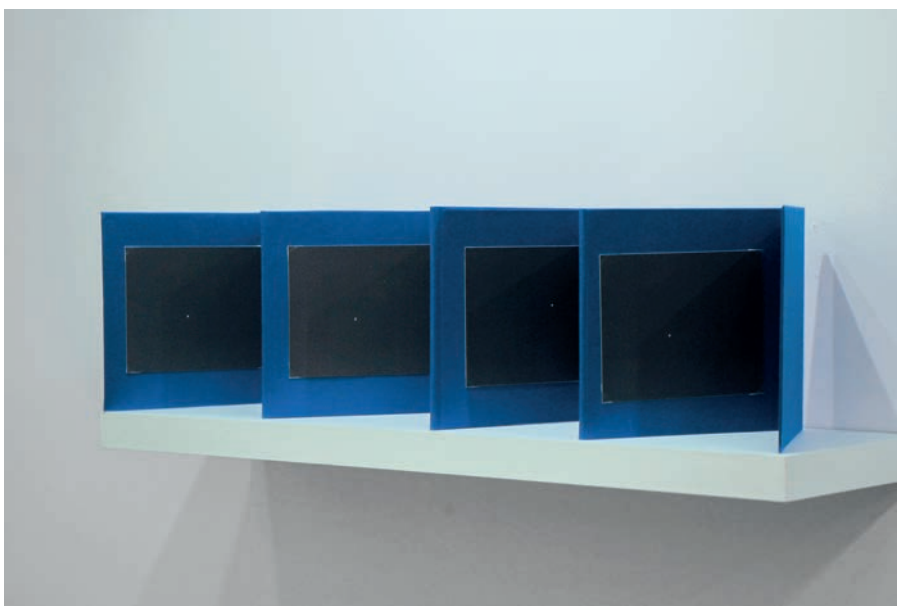
Fasady opuszczonych kamienic stały się niejako wzornikiem kolorystycznym dla kolaży – archiwalne papiery w swoich odcieniach odbijają tonację kamienic. Trochę jakby wessały jej barwę, odcisnęły ją na swojej powierzchni aby nie zapomnieć. A przecież zarówno fasada jak i powierzchnia papieru ulegają ciągłej przemianie pod wpływem słońca, wilgoci, warunków atmosferycznych. Przyroda, jako niemy świadek towarzyszy im bezustannie, pozostawiając swoje ślady.

Z synagogą Cytronów pracowałam od początku realizacji *Miejsc bez ludzi*. Przestrzeń ta zamknęła moje poszukiwania kolejną wystawą w 2025 roku.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, z cyklu *Kaduk*, kolaż reliefowy, 2021, druk pigmentowy, szkło, akryl, 160x200cm, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, z cyklu *Kaduk*, obiekt rzeźbiarski, 2021, płótno introligatorskie, tektura bezkwasowa, druk pigmentowy, 25x 150cm, fot. archiwum własne.

ANATOMIA BEZKSZTAŁTU

Zamieszkujemy w krajobrazie a ten zamieszkuje w nas. Pejzaż zraniony działaniami ludzi, fragmentaryzacja krajobrazu miejskiego, nieczułe budynki – wszystko to stanowi zewnętrzny materialny dowód alienacji oraz pogruchoćta wewnętrznej przestrzeni człowieka¹.

J. Pallasma

Od września do października 2022 trwały prace poszukiwawcze na strychu dawnej Synagogi Cytronów. W pracę zaangażowani byli pracownicy merytoryczni Galerii im. Słendzińskich oraz wspierająca ich ekipa techniczna. Pomieszczenie było słabo dostępne. Do wnętrza można było się dostać jedynie od strony północno-zachodniej (przy ul. Waryńskiego) przy pomocy drabiny, przemieszczając się w skulonej, niewygodnej pozycji, ze względu na spadzisty dach. Nie było tam dziennego światła, w związku z tym wszelkie prace odbywały się przy sztucznym, co potęgowało poczucie opuszczenia.

Pomieszczenie nie miało podłogi, przestrzeń między krokiewiami wypełniona była popiołem, żużlem, gruzem, słomą i trocinami. Część obiektów znajdowała się na powierzchni, a część została wykopana spod żużlu i popiołu. Obiekty były wyraźnie rozrzucone. Z pewnością przed 1992 rokiem strych był wielokrotnie przeszukiwany przez osoby postronne i wszystkie rzeczy uznane za wartościowe zostały zabrane²

Hannah Arendt pisała: „pamięć wymaga dotykalnych rzeczy. Bez reifikacji, której potrzebuje do własnego spełnienia, zniknęłaby bez śladu”³. Wszystko to, co zostało znalezione na strychu było dotykalne. Zlewające się w jedną masę, pokryte kurzem, trudne do zidentyfikowania na pierwszy rzut oka. Jednak przy dalszym oglądzie, zmysł dotyku okazał się nieoceniony. Tekstylne włókna pod palcami obiecywały coś więcej niż grudki i szczątki. Pojawiły się w całości zachowane elementy garderoby osób w różnym wieku. Dwa kaftaniki dziecięce, stanik, pończocha z inicjałami właścicielki, fragment koszuli i gwiazda Dawida do naszywania na odzież wierzchnią. Pozostałe obiekty, które były możliwe do zidentyfikowania także zostały wyczyszczone, zabezpieczone, aby potem trafić do gablot muzealnych w sali wystawowej.

1 Pallasmaa J., dz.cyt., s.28.

2 Cytat pochodzi z prezentacji M. Pietruszko: *Znalezisko ze strychu Synagogi Cytronów artefakty z życia białostockiego getta*, dzięki uprzejmości Galerii im. Słendzińskich w Białymstoku.

3 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A.Łagodzka, Warszawa 2010, s.119.



fot. archiwum własne

Mnie zainteresowała ta materia, która wymknęła się klasyfikacji, ale jednak nie została wyrzucona. Te znaleziska, które były na tyle niejasne w swoim statusie, że w jakiś sposób nie nadawały się do ekspozycji muzealnej. Nie miały kształtu, były „niczym”. Ale jednak posiadały wszelkie cechy tego, czym to miejsce było w przeszłości. Poprosiłam wówczas kuratorkę galerii – Katarzynę Siwerską, o zachowanie dla mnie słoika kurzu ze strychu. Otrzymałam dwa, niemalże bliźniacze a jednak różniące się od siebie słoiki. Opisałam swoje pierwsze doświadczenie w tekście, który towarzyszył późniejszej wystawie:

Kurz przybrał kształt naczyń, w których był przechowywany: „majonezu napoleońskiego” i „sosu w stylu indyjskim”. Słoiki wytraciły swoje pierwotne funkcje. Trudno wyobrazić sobie potrawę z kurzu, z drugiej zaś strony, myśląc o tym, czuję jak zaczynam się krztusić jej składnikami: kawałkami papieru, grudkami glino-piasku, słomą, pyłem, zbrylonym piachem, trudnymi do odczytania wyrazami w nieznanym mi języku. Kurz ze słoików nie jest tu romantycznymi, połyskującymi w świetle drobinkami pyłu. Wręcz przeciwnie: jest ciężki, materialny, bezkształtny. Odkręcam pokrywki i wącham ich zawartość. Zapach nie przypomina niczego, co znam. Próbuje raz jeszcze. Tym razem wyobrażam sobie dawno nie otwieraną szafę. Zapach jest organiczny. Trochę jak piasek pomieszany z deszczem. Coś suchego z wilgotnym. Szukam dla niego kształtu. Uprzestrzenniam go w myślach. Schodzę na dno słoika aby dokopać się do początku. Może jest ich kilka, tych początków. Kilka linii spotykających się w jednym punkcie tylko po to, aby za chwilę rozproszyć się i odejść w innym kierunku⁴.

Wiosną 2024 roku przyjechałam do Białegostoku na wizytę studyjną, aby zobaczyć wszystkie znalezione na strychu fragmenty przeszłości.

4 Cytat pochodzi z autorskiego tekstu towarzyszącego wystawie *Anatomia bezkształtu*, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok, 2025.

Przyjechałam także odebrać słoiki z kurzem. Nie były lekkie, tak, jak się spodziewałam. Miały swój ciężar – także emocjonalny. Fragmenty rzeczywistości, których nie da się już poskładać, ale też nie sposób ich ignorować. Ich obecność była zbyt uporczywa.

Rozpadające się w dłoniach fragmenty tekstu w języku hebrajskim, piasek pomieszany z gliną i słomą. Kurz nie miał tu osobnej przestrzeni. Był częścią ekosystemu strychu. Dawno nie odwiedzanego mikro-świata. I to właśnie w tych słoikach przywiozłam do pracowni jego mikro-próbki. Początkowo tylko patrzyłam, obracałam je w dłoniach, zanurzałam palec w słoiku, sprawdzałam teksturę zastanawiając się nad konsystencją kurzu.



fot. archiwum własne

„Włóż tam palec” – powiedziała Ewa, gdy zapytałam jej, czy zupa groszkowa jest już wystarczająco ciepła, by podać ją gościom⁵. Cytat ten, pochodzący z książki współpisananej przez Marcelinę Obarską i Karola Gromka: *Historie dotyku*, doskonale opisuje moje myśli związane z dotykiem nieznanego, dotykiem przez zanurzenie: w zupie, słoiku, ziemi, trawie, wodzie. Temperaturę wody, którą sprawdzamy zanurzając w niej palec. Ta metoda, znana mojemu ciału od dawna wydała mi się najciekawsza w poznaniu, czym są te słoiki z kurzem. Mieszane struktury rozpadające się w palcach potrzebowały formy, która mogłaby je podtrzymywać. Rodzaju relikwiarza na prochy miejsca. Zrobiłam notatkę, rysunki i zaczęłam fotografować zbiór.

Dokumentowałam obiekty w gablotach oraz pozostałości zdeponowane w magazynie. Przemieszczając się, patrzyłam na obiekty z różnych

5 K.Gromek, M.Obarska, *Historie dotyku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2023, s.43

perspektyw uwzględniając miejsce, w którym się znajdują, a także myśląc o przemieszczeniu samych obiektów, jakie dokonało się od mojej ostatniej wizyty w Synagodze. Przyniesione ze strychu kształty, ze statusu śmieci, stały się obiektem muzealnym. Wzięte pod opiekę. Wyczyszczone, ułożone, wyprasowane stanowiły pozostałość po dawnym świecie, wyeksponowanym w gablocie. Mikro światy. Miejsca bez ludzi.



fot. archiwum własne

Dokumentacja fotograficzna oraz dwa słoiki z kurzem posłużyły mi za punkt wyjścia do wystawy, którą zaplanowałam na pierwszą połowę 2025 roku. Dokumentacja ta zawierała informację wizualną dotyczącą obiektów a raczej szczątków obiektów, które ze względu na stopień zniszczenia nie zostały umieszczone w gablotach. Nie zostały także wyrzucone – ich status był przejściowy. Spoczywały w oddychających, niebieskich workach, zawieszane pomiędzy przeszłością a przyszłością. Przygotowywana przeze mnie wystawa miała więc potencjał łączący te czasy.

Praca z fragmentami rzeczywistości przypominała wróżenie z fusów. Odczytywanie czyjegoś życia ukrytego w skrawku błękitnego materiału czy drewnianym sercu, które mogło stanowić fragment krzesła lub element wieńczący mebel. Postawiłam pytania badawcze:

Czym są te zbiory teraz?

W jaki sposób układają się i dialogują z rzeczywistością?

Zbiór fotografowałam na dwa sposoby: w worku, w masie, w relacji z innymi szczątkami a także na dłoni. Pomagało mi to z jednej strony zbliżyć się

do obiektów, poczuć ich powierzchnię oraz strukturę, z drugiej zaś strony pokazać ich skalę. Codzienną, mieszczącą się w dłoni, przy skórze. Zbiór sam w sobie w pewnym momencie zaczął przypominać naskórek miejsca, przez lata zdzierany czasem, osadzający się na strychu, „gdzie rzeczy mogą spokojnie i w ciszy spoczywać pod aksamitnoszarym osadem, powstającym, gdy materia powolutku rozpada się w nicość”⁶ (za Sebaldem).



fot. archiwum własne

W.G. Sebald w swojej twórczości często przywoływał motyw kurzu jako materii „o wiele bliższej niż światło, powietrze i woda”⁷. W *Wyjechali* opisuje on postać malarza – Maxa Febera, którego twórczość dedykowana jest tej materii.

Ferber – gdzieś pomiędzy wycieraniem a podążaniem po tropach – szuka tego, co objawia się w śladzie i łączy swój los z tą materią świata, w której człowiek i przyroda są niczym więcej jak tylko cząstkami elementarnymi. Kurz – który nieubłaganie i nieustająco osiada, unosi się i znów osiada – pomimo upływu czasu pozostaje czymś nieskończonym⁸.

Kurz stał się spoiną dla mojej pracy nad wystawą. Metodą myślenia z miejscem i o miejscu, a także o tym, co pozostało z jego przeszłości. A raczej: w jaki sposób za pomocą okruchów, resztek i kurzu mogę o niej opowiadać. Kurz był punktem wyjścia, rodzajem bezkształtu, którego anatomię próbowałam poznać. Przywrócić jej bardziej dotykalmą materialność. Dwa słoiki z kurzem, zakręcone, zakonterowane, bezpieczne. Szkło nadawało im kształt. Stanowiło rodzaj kapsuły, chroniącej

6 W.G.Sebald, *Wyjechali*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005, s.206.

7 Tamże, s.205.

8 M.Pic, *Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach*, tłum. T.Szerszeń, s.2 <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/8134/7197>, dostęp: 21.03.2025.

przed rozproszeniem. Jednocześnie jako materiał twórczy, okruchy miejsca, zamknięte w słoiku, były w pewnym sensie bezużyteczne. W dalszym procesie pracy, w wyniku rozmów z pracownikami Muzeum, dostały nową nazwę: prochy. Stały się czymś bardziej konkretnym.

Szukając kształtu podtrzymującego znaleziony na strychu kurz, pomyślałam o kamieniach z wapienia: jasnych i miękkich kościach ziemi, materiale pochodzącym z natury. Widziałam takie, wystające ze skarpy wiślanej niedaleko Kazimierza Dolnego. I wtedy postanowiłam wykonać cykl rzeźb mieszczących się w dłoni – relikwiarzy miejsca, trochę po to, aby uwolnić prochy ze słoika. Kamienie otrzymały organiczne wgłębienia, w które wpasowałam prochy. W ten sposób resztki ze strychu wypełniły wydrążony kształt. Pomimo pozornego powrotu do dawnej formy, kamienie były już czymś innym. „Proteza” jaką otrzymały była z innego materiału, pochodziła z innego miejsca, z innych czasów. W przestrzeni wystawy ułożyłam je na specjalnie przygotowanym do tego stole. Biały, wydrążony pył znalazł miejsce w nowym, trzecim słoiku.

Stół, na którym wyeksponowałam znalezione, bezkształtne fragmenty ze strychu, nie był niczym przykryty. Nie posiadał szyby oddzielającej. Drobne przedmioty ułożone zostały w pewnym porządku, pozorując dopasowanie. Sugerując możliwość rekonfiguracji i ponownego rozproszenia. Dialogując ze szklaną niedopasowaną mozaiką z *Kaduka* – eksponowaną w tym samym miejscu cztery lata wcześniej. Tworząc pozorną całość. Tworząc, niczym u Warburga planszę – uprzestrzenniony atlas miejsca. Szkło, metal, kamień, tkaniny. Wszystko układało się w rodzaj pisma w nieznanym języku. Można było odnieść wrażenie, że stół jest tablicą – alfabetem układającym się w nikomu nie znane słowa. Stare wygięte gwoździe tworzyły wspólne wyrazy ze sprzączkami od pasków czy torebek. Zardzewiałe zapięcie od sukienki stawało się zawiniętym fragmentem metalowej litery. Płaski blat pełnił funkcję tła. Można było obejść go dookoła. Zgodnie lub przeciwnie do ruchów wskazówek zegara. Poruszając się wokół stołu w tempie wyznaczanym przez ciało.



fot. archiwum własne

Kolejnym, ważnym elementem wystawy była praca znajdująca się w centralnym jej punkcie o tytule: *Wszystko biegnie po kole*. To ceramiczny blat z wydrążoną rynną, okulusem, nawiązującym do tego, który w tym miejscu pierwotnie znajdował się na tylnej osi fasady. Obecnie znajduje się tam ściana kolejnego zamurowanego okna, jakie znalazłam w Białymstoku.

W wydrążeniu blatu umieściłam metalową kulkę, którą można wprawiać w ruch za pomocą dłoni. Cała forma zawierała w sobie spękania – mikro szczeliny, które wypełniłam kurzem ze strychu aby połączyć pracę z miejscem, któremu jest dedykowana. Otwarta na dotyk osób odwiedzających, gotowa do wprawienia w ruch. Stojąc w centralnym punkcie była rodzajem rzeźby-zakłęcia. Tocząca się po ceramicznym wgłębieniu metalowa kulka wchodziła w dialog ze ścieżką dźwiękową ukrytą w ekspozytorze. Dźwięk ten to przetworzone nagranie kamieni-relikwiarzy, które także są częścią ekspozycji.

Wystawa posiadała jeszcze jedno źródło dźwięku – umieszczoną w słuchawkach ścieżkę, przeznaczoną do indywidualnego słuchania. Siedząc za obiektem- zasłoną, można było posłuchać czytanego przeze mnie tekstu, który, wyeksponowany również na ścianie, stanowił rodzaj repetycji czy echa tego, co w słuchawkach. Poniżej przytaczam go w całości:

*Kości ziemi chrzęściły pod naporem z góry
próbowały udźwignąć ten trudny do określenia ciężar,*

*który wytracał swój kształt rozpadając się na kawałki
coraz częściej wchłaniały w siebie odłamki ludzkich aktywności
w pewnym momencie nie było już wiadomo,
który fragment kości należy do ziemi, a który jest jedynie przylepionym
okruchem
ceramicznym okruchem
papierowym okruchem
szklanym okruchem
tekstylnym okruchem
plastikowym okruchem
kolagenowym okruchem
wapniowym okruchem
fosforanomagnezowym okruchem
innym bezkształtnym trudnym do określenia okruchem oblepiającym
kręgosłup ziemi
wykrzywiony
skoliotyczny
bezsilny
ziemia przyjmowała te wszystkie trudne do zmetabolizowania skarby
otaczała je ziarnistą troską
one osłaniały ją
ona osłaniała je
cierpliwie wnikała we wszystkie wolne przestrzenie, uwalniając je od
samotności
bywały chwile, kiedy tych fragmentów przybywało
intensywne momenty zapadania się w ziemię
I wówczas, kiedy nikt nie patrzył, w swoich ciemnych korytarzach pamięci
układała z nich koła
najbardziej lubiła te z niepasujących do siebie kawałków
podziemne widoczki, których nikt już nie odkopie*

Tekst ten powstał jako osobna praca, rodzaj kolejnej, poza kurzem spiny dla całej wystawy. W połączeniu z językiem wizualnym, tworzył jedną, wspólną narrację. Był dostępny jako obraz zespojony ze strukturą ściany oraz w formie audio (do odbioru w słuchawkach).

Przywołana przeze mnie wcześniej obiekt- zasłona łączy się i przenika

z tekstem na ścianie. Na jej powierzchni, „odłamki ludzkiej aktywności”, zamieniły się w pejzaże. Fragmentaryczne, pochodzące z różnych czasów, łączą się na powierzchni tkaniny. Znalezione na strychu odpryski materii zostały przeze mnie powiększone wielokrotnie, piętrząc się na powierzchni osadzają ją w przestrzeni dawnej Synagogi. Niczym echo, po drugiej strony sali, odpowiadają jej kolaże – wychodząc poza ramę, stykają się swoją strukturą ze ścianą. Pomyślałam wtedy o różnych formach zamieszkania i rozpadu. O tkaninach porzuconych w krajobrazie, na strychu, na ścieżce. O mchu szukającym oparcia w tekstylnych splotach. O drewnianym stole, który porzucony przy drodze pęczniał z nadmiaru wilgoci.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Anatomia bezkształtu 2025*, widok wystawy,
fot. K.Dąbrowska



Magdalena Franczak, *Wszystko biegnie po kole* 2025, rzeźba, ceramika, stal, kurz, 50x50x3cm,
fot. K.Dąbrowska



Magdalena Franczak, *Anatomia bezkształtu 2025*, widok wystawy, fot. archiwum własne



Magdalena Franczak, z cyklu *Anatomia bezkształtu* 2025, kolaż, druk pigmentowy, tkanina bawełniana, 40x60cm, fot. archiwum własne



Magdalena Franczak, z cyklu *Anatomia bezkształtu* - detal, 2025,
kolaż, druk pigmentowy, tkanina bawełniana, 40x60cm,
fot. archiwum własne



Magdalena Franczak, z cyklu *Anatomia bezkształtu* 2025, kolaż przestrzenny, druk cyfrowy, tkanina bawełniana, drewno, 15x40cm, fot. archiwum własne



Magdalena Franczak, *Archeologia miejsca 2025*, kolaż przestrzenny, ceramika, fragmenty rzeczy, sklejka, 160x90cm, fot.archiwum własne



Magdalena Franczak, *Siostra*, rzeźba, 2020, ceramika, 29x25x33cm,
fot. archiwum własne



Magdalena Franczak, z cyklu *Anatomia bezkształtu 2025*, obiekt, nadruk na tkaninie, stal, 200x250, fot. archiwum własne.

RUINY NIECHCIANYCH WSPOMNIEŃ

Przestrzeń opuszczonego banku nosi w sobie wspomnienia ludzi, którzy tam pracowali. Poruszali się w różnych kierunkach, w codziennej choreografii pomagały im meble i przedmioty.

Szafki, biurka, obrotowe krzesła.

Pochylali się, wyciągając z szuflad segregatory.

Pożyczki, oszczędności, marzenia, podróże.

W opuszczonych domach przykrywa się rzeczy białymi tkaninami, żeby się nie kurzyły.

Funkcjonalne meble przybierają kształty duchów.

Pękających, zgarbionych, w półkroku.

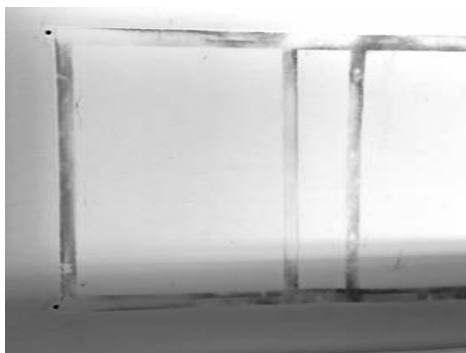
A jeśli przedmioty się dematerializują, to czym jest pozostający po nich kształt?

Powyższy tekst towarzyszył fragmentowi rozprawy, który zrealizowałam w grudniu 2021 roku, pracując z przestrzenią opuszczonego banku mieszczącego się przy Krakowskim Przedmieściu 6 w Lublinie. Ta XVII-wieczna kamienica, przez lata, przechodziła z rąk do rąk, zmieniając swoje funkcje i ulegając licznym przekształceniom. Działalność bankowa była tą ostatnią, zakończoną w 2018 roku. „Na parterze wewnątrz zostało zaaranżowane jako reprezentacyjna sala bankowo-kasowa”¹. Natomiast górna kondygnacja przeznaczona była na pomieszczenia biurowe. Wcześniej mieściła się tam słynna restauracja POLONIA, obejmująca dwie kondygnacje.

Wejście do budynku było możliwe dzięki temu, że znajdował się on w stanie przejściowym. Zakończyła się działalność bankowa, natomiast nowa inwestycja dopiero była w planach. Miejsce oddychało nieobecnością. Metabolizowało wspomnienia. Nabierało wypełnionego wspomnieniami powietrza do zakurzonych płuc. W swoim wykładzie *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-urning, Re-membering, and Facing The Incalculable*, amerykańska badaczka Karen Barad mówiła: „podczas gdy przeszłość nigdy nie jest zakończona, a przyszłość nie jest tym,

1 <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/krakowskie-przedmiescie-6-kozia-5-w-lublinie/>, dostęp: 20.06.2025.

co się rozwinie, świat zatrzymuje wspomnienia swoich iteratywnych rekonfiguracji”². Przestrzeń banku była właśnie takim światem. Wchodząc do niej uważnie czytałam materię miejsca poszukując zatrzymanych wspomnień. Planując realizację dialogującą z miejscem, w symboliczny sposób przybywałam z przyszłości, jednocześnie będąc w niekończącej, zamrożonej, nie zasiedlonej przeszłości. „Nic się nigdy nie kończy i nigdy nie zaczyna, przeszłe wciąż trwa (...), a przyszłe już jest i nigdy nie jest dopiero przed nami. Wiele różnych głosów wypełnia każde teraz, każdy najmniejszy odcinek czasu zawiera w sobie wielość czasów”³– pisze w swoim eseju o etyce posthumanistycznej filozofka i tłumaczka – Monika Rogowska-Stangret, z której tekstami, podobnie jak z wykładami Karen Barad, wielokrotnie współmyślałam podczas pracy nad rozprawą i wracałam do nich także w innych rozdziałach.



fot. archiwum własne

Przestrzeń opuszczonego banku to jedno z tych miejsc, do których nie udało mi się wrócić. Piszę o tym aby podkreślić, że praca nad rozprawą *Miejsca bez ludzi* miała zmienną dynamikę, wynikającą z możliwości dostępu do przestrzeni. Wpływało to na metodologię pracy nad poszczególnymi realizacjami-rozdziałami, a co za tym idzie długość badań oraz relację z badanym miejscem oraz osobami, z którymi rozmawiałam podczas poszczególnych etapów procesu pracy nad rozprawą. Od długości przebywania z miejscem zależała także skala budowanego przeze mnie archiwum. W tym przypadku, jedyny czas, jakim dysponowałam, to moment wizyty studyjnej, podczas której wykonałam notatki fotograficzne.

2 K. Barad, *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-urning, Re-remembering, and Facing The Incalculable*, [w]: M.Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, Gdańsk 2021, s.62.

3 M. Rogowska-Stangret, *Przeskalowanie traumy*, [w]: M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, Gdańsk 2021, s.62.

Stanowiły one zapis kontaktu z miejscem, krótkiego spotkania, które rozwijałam potem w pracowni, rysując i konstruując tytułowe ruiny. Był to ważny moment obserwacji miejsca z dystansu. Myślenia z pozostawioną opuszczoną przestrzenią na odległość po to, aby wrócić do niej z gotowymi pracami. Osadzić je niejako w miejscu, otoczyć troską ścian.

W pozbawionej pierwotnej funkcji przestrzeni, poszukiwałam śladów obecności. Na pierwszy rzut oka, miejsce to „wyczyszczone” było z organicznych kształtów. Trochę tak, jakby wszystkie linie zostały wyprostowane. Żadnych zagięć, łuków, fal, mebli. Poruszałam się niejako po elipsie, przechodząc przez kolejne puste, połączone otwartymi drzwiami pokoje biurowe. Na potrzeby zmaterializowania brakujących elementów przestrzeni, stworzenia wewnętrznego poczucia stałych, ale jednak przesuwalnych trójwymiarowych form, dokonałam spisu tego, co widzę:

- wykładziny, układające się włosem w różnych kierunkach
- listwy przypodłogowe skrywające kable, przez które nie przepływał prąd
- wertykalne, biurowe rolety- zakurzone, wygniecione, wypłowiałe
- marmurowe, zimne płyty, którymi wyłożony był korytarz wejściowy oraz klatka schodowa
- magazyn, w którym zgromadzone były wszystkie meble



fot. archiwum własne

To właśnie magazyn okazał się najciekawszym miejscem. Sprawiał wrażenie pomieszczenia, nad którym nikt nie panował. Pod światło, cała jego zawartość przypominała ruiny. Tak, jakby wszystkie wspomnienia tego budynku zostały wepchnięte do jednego pomieszczenia. Mój wzrok

przykuła konstrukcja, która powstała niejako przypadkiem, aby jak najwięcej mebli zmieściło się w pomieszczeniu. Były to dwa nałożone na siebie identyczne fragmenty szafy układające się w rodzaj małej architektury, której nie można przypisać żadnej funkcji. Nowoczesnej ruiny, która miała także geometryczne, zbite ze sklejki oblicze. Pusta, wypełniona powietrzem przestrzeń manifestowała swoim kształtem nieobecność.

Wyobraziłam sobie wszystkie opuszczone miejsca naraz. Takie, do których nikt nie chce wracać. Wszystkie niewygodne wspomnienia przykryte białymi tkaninami, obrusami, na których nikt już nie zje posiłku. Prześcieradła pozbawione sennych marzeń. Takie warunki sprzyjają rekonfiguracji przedmiotów, która odbywa się w momencie, kiedy nikt nie patrzy. Wówczas zmieniają one swoją funkcję. A być może wytracają ją, aby zyskać w ten sposób możliwość przemiany- materialnego przedmiotu w pamięć o nim. Badaczka pamięci, Aleida Assmann w antologii *Pomiędzy historią a pamięcią* wspomina o tym, że „nie można „zapamiętać” tego, co dzieje się teraz- proces zapamiętywania może nastąpić jedynie, gdy jego przedmiot chwilowo znika i zostaje pozostawiony w miejscu, z którego można go później odzyskać⁴.”

W przypadku pracy z przestrzenią opuszczonego banku a także realizacji *Ruiny niechcianych wspomnień*, to właśnie „chwilowe zniknięcie” stało się dla mnie kluczem do poszukiwania formy dla narracji o tym miejscu. Zaczęłam myśleć o przedmiotach znajdujących się w ukryciu czy też przykryciu, na które nie chcemy patrzeć. Chciałam, aby realizacja przygotowana z myślą o tej przestrzeni reprezentowała wszystkie niechciane wspomnienia ukryte w rzeczach. W tym kontekście praca odnosiła się do szerszego mechanizmu: zapamiętywania ale i zapomniania.

Skonstruowałam ruiny magazynu w mojej pracowni. W skali dopasowanej do własnych dłoni, do mojego ciała. Oddaliłam na chwilę myśli od wszystkich niechcianych ruin i skupiłam się na makiecie. Za formę posłużyły mi przedmioty, których używałam na co dzień. Takie, które mieściły się w dłoni: filiżanki

4 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s.95.

stożkowe kubki
tekturowe formy
dębowe bryły/klocki
papierowe kule

To na nich opierałam gliniane formy rzeźbiarskie, dopasowujące się do zastanego kształtu. Wznosiły się i opadały w rytmie napotykaných przedmiotów. Przykryte płótnem powoli schły, czekając na wypalenie i utwardzenie. Interesował mnie ukryty w bezruchu ruch. W fałdach skrywały się wspomnienia. Pomyślałam o składzie bławatnym, który na przełomie wieków znajdował się w badanym przeze mnie miejscu. Zaczęłam w myślach rozwijać bele nieistniejących materiałów, wyobrażając sobie, że to one przykrywają konstrukcje w mojej pracowni. Elementy tytułowych ruin mogły się przemieszczać względem siebie, wznosić i opadać w różnych konfiguracjach. Za każdym razem najwyższy punkt, najwyższe wzniesienie, mogło znajdować się w innym miejscu. Przypomniały mi się podobne formy fotografowane w przestrzeni badanego przeze mnie targowiska przy ul. Wileńskiej w Lublinie. Mierząc własnymi krokami pustą agorę osiedla, zobaczyłam ten oto obraz:



fot. archiwum własne

Jedynе działające stoisko przypominało suszące się pod przykryciem ceramiczne rzeźby w mojej pracowni. Obraz ten rezonował z moją pamięcią. Stworzył połączenie wnętrza z zewnątrz. Zastygłego w pół kroku handlu z opuszczoną, przestrzenią banku. Przykryty, chroniony ciężkim kocem towar ze stoiska i ceramiczna tkanina, która przykrywa niewidzialne

wspomnienia. W swoim eseju *Kapitał fantomowy* (o którym wspominam raz jeszcze w innym miejscu rozprawy), Agnieszka Kurant opisuje społeczeństwa, które w obliczu kryzysu, „budują relacje i układy nieoparte na użyciu pieniędzy”⁵. Słowo „oparte” czy „nieoparte” mogą odnieść tu także do procesu twórczego, w którym tytułowe ruiny potrzebowały oparcia, konstrukcji, aby utrzymać formę. Jednak po wyschnięciu, wyzwoliły się z tej konstrukcji. W dalszej części eseju, Kurant podaje przykład Argentyny, jako państwa, w którym mieszkańcy w obliczu kryzysu, „uruchomili alternatywne formy wymiany nieopartej na pieniądzu: co wieczór wystawiali na ulicę stoły w każdej dzielnicy i dzielili się jedzeniem z obcymi sobie ludźmi, w poprzek podziałów klasowo-rasowo-kulturowych”⁶. Przykład takiego działania jest ważny w momencie, kiedy zaczynam łączyć w rodzaj dialogującej relacji opuszczony bank z pustoszącym targowiskiem, czy innymi miejscami, w których pojawia się wątek ekonomiczny. Kiedy jednak pieniądz znika, pozostaje ta część transakcji, która jest bliżej ciała, bliżej relacji, warstwy życia połączonej z emocjami.

Co się w takim razie dzieje w momencie, kiedy człowiek także znika? To właśnie „sztuka staje się wzorcem dla wszystkiego tego, czemu udaje się przetrwać moment własnego zniknięcia”⁷ - pisał w swoim eseju Jean Baudillard.



fot. archiwum własne

Wysuszone, wypalone i utwardzone obiekty ukonstytuowały swój status

5 A.Kurant, *Kapitał fantomowy* [w]: A. Wasilkowska, *Architektura cienia*, Warszawa 2012, s.167

6 Tamże: s.167.

7 J. Baudillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Warszawa 2009, s.42.

„Ruin niechcianych wspomnień”. Wróciłam z nimi do opuszczonego banku. Za ekspozytor posłużyły mi przyniesione ze wszystkich pomieszczeń szafki biurowe. Puste, pozbawione funkcji meble, stały się cokołami dla ceramicznych rzeźb. Dobrze naoliwione szuflady symbolizowały dawny ruch. Ustawiając je w przypominającej zastygłą choreografię konfiguracji, stworzyłam rodzaj środowiska scenograficznego- symbolicznej architektury wewnątrz budynku. W jednej z otwartych szuflad umieściłam woskową maskę. Miękki, przypominający ludzką twarz kształt.



fot. archiwum własne

Słowa „ruina” użyłam tu jako symbolu formy, która wymyka się klasyfikacjom. Jest tuż przed właściwym określeniem, ale nie można jej uchwycić. To właśnie wizualna forma pozwala dookreślić trudne do zdefiniowania pojęcia. Badaczka Małgorzata Nieszczerzewska określa ruiny jako „obiekt w stanie dewastacji” prezentujący się jako „rodzaj pozostałości po tym, co stanowiło niegdyś integralną całość”⁸. W kontekście ekonomicznych, nie zawsze pozytywnych skojarzeń związanych z instytucją banku, rozpad dawnej całości ma wiele znaczeń. Także w kontekście badanych przeze mnie opuszczonych przestrzeni, które najczęściej zamykane były właśnie z przyczyn ekonomicznych, wysokich odsetek kredytów, rosnących czynszu. W tym znaczeniu przykryte ceramicznymi formami niechciane wspomnienia niejako odpoczywają ulegając przemianie. Potencjał bezkształtności i organiczności poszerza pole interpretacji. Jednak dla niektórych odwiedzających były to formy zużytych, wypłakanych

8 M. Nieszczerzewska, *Ruinologie. Kontekstualizacja pozostałości architektury*. Poznań 2018, s.170.

chusteczek, które wyciągnęłam z szuflad znalezionych w magazynie szafek. Otwieram się na tę interpretację, bo przecież niechciane wspomnienia mogą mieć osad z soli – pozostałości po łzach.

Użyłam ceramiki, aby podkreślić kruchość tematyki związanej z pamięcią. Twarda a jednocześnie łatwo ulegająca zniszczeniu. Układające się w widmowe formy kształty prowokowały do eksplorowania. Odwiedzający otwierali szuflady, które były zamknięte. Być może te, które pozostawiłam otwarte, zachęcały do eksplorowania kolejnych. Pod moją nieobecność goście dotykali, podnosili, przemieszczali zostawiając mikro ślady swojej aktywności. Nakładali filtr kolejnej teraźniejszości, która w momencie mojej wizyty była już przeszłością.

Rozmawiając z kuratorką wystawy, Martą Ryczkowską dowiedziałam się, że przestrzeń przeznaczona będzie na hotel. W 2022 chciałam tam wrócić z myślą, że prace remontowe być może jeszcze się nie rozpoczęły i jest szansa na zrobienie kolejnej dokumentacji. To był także moment, kiedy wybuchła pełnoskalowa wojna w Ukrainie i dawny bank – przyszły hotel posłużył osobom uchodźczym za schronienie. Wejście do środka było niemożliwe. Opuszczony bank stał się tymczasową przestrzenią prywatną. Miejsce ponownie zaczęły wypełniać wspomnienia.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Ruiny niechcianych wspomnień*, 2021, widok wystawy, ceramika, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Ruiny niechcianych wspomnień*, 2021, widok wystawy, ceramika, fot. archiwum własne.

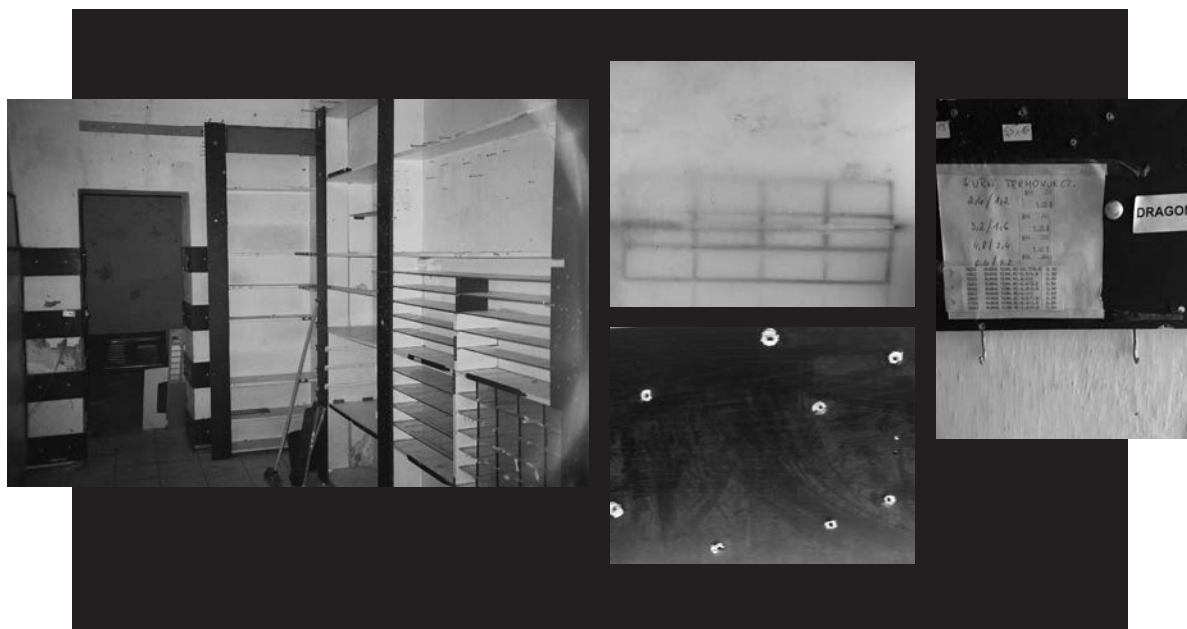


Magdalena Franczak, *Ruiny niechcianych wspomnień*, (detal), 2021, ceramika, fot. archiwum własne.

SPRZEDAWCA CHRUSTU

Opuszczona przestrzeń sklepu z artykułami metalowymi w Krośnie była jedną z tych, których narrację odczytywałam na podstawie zastanej sytuacji oraz śladów pozostawionych przez byłych najemców. Nie dysponowałam fotografiami archiwalnymi tego miejsca, nie znałam osób, które tam pracowały i przebywały. To przestrzeń z którą współmyślałam z dystansu, mając przed oczami wykonane podczas wizyty studyjnej notatki fotograficzne.

Zbudowana w kwietniu 2022 roku dokumentacja miejsca była moim archiwum. Tworzyłam je przemieszczając się w pustej przestrzeni pozbawionej lady, towaru, sprzedających, kupujących. Byłam jedyną osobą w ruchu. Szukając śladów, które pomogłyby mi w wyobrażeniu sobie tego wnętrza w przeszłości, obserwowałam to, co pozostało: resztki mebli, zdekompletowane konstrukcje a także widomowo-kurzowe odciski na ścianach.



fot. archiwum własne

Drobiny kurzu wdychałam w płuca. „Kurz wdziera się w ciało i burzy iluzję sztywnej granicym między nami a otoczeniem. Spaja nas z resztą

świata, czy raczej ukazuje istniejące od dawna sploty”¹, pisała Katarzyna Pieszczoł w swoim eseju *Obroty pyłu*.

Zaproszona przez kuratorkę Jadwigę Sawicką do wystawy *Miasto marzeń*, przygotowywałam pracę, która stała się częścią opowieści o mieście, odwiedzionym przeze mnie po raz pierwszy. Przywiozłam ze sobą historię o *Sprzedawcy chrustu*, której powidok przechowywałam w pamięci od dawna. Poczułam, że witryna dawnego sklepu z narzędziami będzie właściwą formą dla ucieleśnienia tej opowieści. Spisałam powidok tak, jak go zapamiętałam:

Sprzedawca Chrustu miał na sobie błękitną, płócienną koszulę i wygięte w łuk ciało, równoważące ciężar mioteł, których dużą ilość, w tekstylnej konstrukcji, niósł na swoich plecach.

Był upalny dzień, ludzie przemieszczali się po zacienionej stronie chodnika. Szedł tuż przede mną przez kilka minut, a ja wpatrywałam się w miotły myśląc o tych zwielokrotnionych drobnych gałązkach, łączących się w silne skupiska.

Skupiska do porządkowania, zmiatania, wymiatania kurzu z kątów. Mocne w swojej kolektywności, zwarte, połączone metalowymi obręczami².

Dla odwiedzających wyeksponowane było jedynie okno wystawowe, reprezentacyjny fragment sklepu mający zachęcić do wejścia. Drzwi pozostawały zamknięte – szklana witryna była więc jedynym elementem wizualnym opuszczonego sklepu, który łączył to, co na zewnątrz z tym, co w środku. Biorąc pod uwagę odbijających się w szybie przechodniów, realizacja *Sprzedawca chrustu* łączyła w sobie wiele światów i czasów.

W mojej pamięci dialogowały one z archiwalnymi fotografiami witryn sklepowych fotografowanych przez Stefana Kielsznia³, ale także ze

1 K. Pieszczoł, *Obroty pyłu*, „Pismo”, 3, 2023, s.68.

2 Tekst stanowi fragment autorskiego komentarza do realizacji *Sprzedawca Chrustu*, prezentowanej podczas wystawy *Miasto Marzeń* w 2022, w Krośnie. Kuratorką była: Jadwiga Sawicka, na zaproszenie Galerii BWA, w której także odbywała się wystawa.

3 Stefan Kielsznia (1911-1987), fotograf związany z przedwojennym Lublinem w unikatowy sposób dokumentujący kawałek po kawałku ulice tego miasta. Aby utrzymać się, pracował jako księgarz. Nawiązuję do niego w rozdziale opisującym moje działania w Nomadycznej Pracowni.

zdjęciami Eugena Adgeta czy Walkera Ewansa. Także związany z Białymstokiem, przywoływany przeze mnie wcześniej Bolesław Augustis fotografował przestrzeń publiczną, dzięki czemu mamy dostęp do pejzażu tego miasta z okresu międzywojnia. Warto tu wspomnieć chociażby portret kelnera w drzwiach restauracji Sielanka czy trzech młodych kobiet- również stojących w przejściu sklepu rowerowego. Wszystkie te zdjęcia łączył rodzaj podwójności. Z jednej strony patrzyłam na kompozycję w witrynie z drugiej zaś na odbijający się w niej wizerunek miasta, który przenikał przez nią, powodując, że obraz w środku niejako się zaciemniał, nie był widoczny w całości. Łączy je także fakt, że dzięki tym fascynacjom obraz dawnych ulic Paryża, Nowego Jorku, Białegostoku czy Lublina przetrwał. Poprzez swoją realizację w Krośnie, mogłam z nimi dialogować z perspektywy terażniejszości. Analizować od strony artystycznej to, co było użytkowe i jak najbardziej codzienne. A w tej codzienności niezwykle.



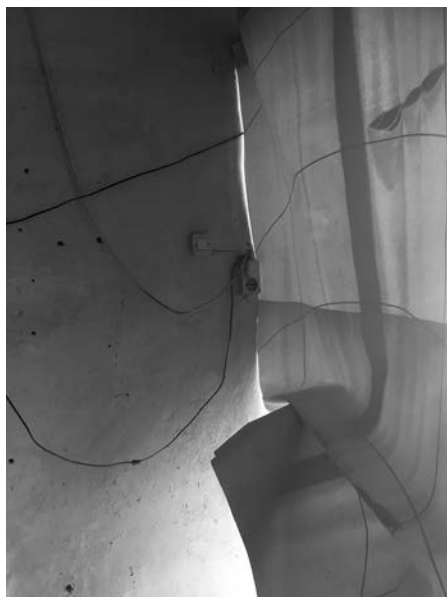
fot. archiwum własne

W witrynie sklepu metalowego w Krośnie umieściłam dwie prace: rzeźbę, która reprezentowała przywiezioną przeze mnie opowieść, oraz fotografię- zastaloną, będącą odbiciem witryny opuszczonego sklepu naprzeciwko. Ta ostatnia, swoją tekstylną formą łączyła się z tkaninami z targu przy ul. Wileńskiej w Lublinie⁴. W ten symboliczny sposób, poprzez materiał,

⁴ Wątek tkanin przykrywających nieczynne podczas pandemii stoiska, omówiłam szerzej w

z którym pracowałam, te dwie przestrzenie połączyły się. Pomimo dzielącej je odległości, stanowiły tekstylną część mapy opuszczonych miejsc. Fotografia – zasłona była rodzajem cienia. Dialogowała z innym opuszczonym, znajdującym się po drugiej stronie ulicy sklepem pokazując w symboliczny sposób, że go widzi. Jednocześnie oddzielała dwie przestrzenie, niejako kontrolując stopień „wpuszczenia do wnętrza”.

Trajektoria linii biegnącego się po zasłonie zadruku, łączyła się z liniami kabli we wnętrzu sklepu. Kable te były już tylko liniami na ścianie. W nieczynnym sklepie nie płynął przez nie prąd. Tworzyły rodzaj przestrzennego rysunku, który śledziłam wzrokiem. Podążałam za nim kreśląc go w wyobraźni w czasie rzeczywistym.



fot. archiwum własne

Opuszczony sklep z artykułami metalowymi posiadał swój własny rysunek. Kolektywny, podtrzymywany w procesie budowania przez kolejne pracujące tam osoby, cierpliwie kontynuowany w czasie, narastał. Nie widziałam go w całości ze względu na obecność pojedynczych mebli. A być może to one, czy też linie i kierunki jakie wyznaczały były częścią tego rysunku, jego uprzestrzennieniem. Poszłam za radą Pallasmy włączając dłoń do

rozdziale *Sprzedawcy śniegu*.

obserwacji bliskiej skali. Czulałam gładkość szklanych półek, spulchniony wilgocią wapienny tynk na ścianie – jego drobinki przyklejające się do moich palców. Miejsce rozpadało się i w tym prawie niezauważalnym ruchu niczym nie różniło się od pozostałych tego rodzaju miejsc. Zamknęłam swoje doświadczenie w witrynie. W zastygłym ruchu lekko uchylonej zasłony, przez którą widać było fragment wnętrza sklepu. Można było podejść bliżej, zajrzeć do środka, ale tylko przez szybę. Zimna i zakurzona tafla niczego nie obiecywała, bo przecież „Miasto marzeń to wystawa o mieście, którego nie ma, ale które istnieje w wyobraźni, życzeniach, fantazjach i wizjach, czasami także: w pretensjach i żalach – o to właśnie, że nie istnieje⁵.” A realizacja *Sprzedawca chrustu* była jej częścią.



fot. archiwum własne

Rzeźba reprezentująca opowieść o sprzedawcy chrustu sprawiała poczucie uwięzienia i bezruchu. Tytułowy chrust był tu miotłą kupioną na pobliskim targowisku, w charakterystycznym dla tego regionu kształcie. Pojedyncze, cienkie i kruche linie patyków łączyły się w silną całość. Widziałam go jako wielokształt połączonych metalowymi obręczami cienkich linii. Wtopiony w gipsową formę utrzymywał swoją wertykalną pozycję, jakby stał na baczność.

5 <https://nn6t.pl/2022/06/12/miejskie-marzenia-krosno-14-05-26-06/>, dostęp: 28.06.2025.

Gips jako materiał posiada dla mnie znaczenie symboliczne – wzrost temperatury podczas tężenia kojarzy mi się z ciałem. Forma ta więc na moment stała się ciałem osoby niosącej chrust, uległa naciskowi drewnianych linii, pilnując porządku opowieści o sprzedawcy chrustu. Pilnując kurzu w sklepie metalowym. Pilnując śladów dawnych narracji: rytmicznie układających się szklanych półek, na których piętrzyły się artykuły metalowe, układających się w ławicę kropek sterczących gwoździ, tablicy z cennikiem.

Pozostałości we wnętrzu sklepu układały się dla mnie w przestrzenne, zastane rzeźbiarskie formy połączone ze sobą niewidzialną linią dawnej choreografii pracujących w sklepie osób. Meble i przedmioty wyznaczały trajektorie ruchu. W wyslizganych przedmiotach zapisana była intensywność dotyku. W *Mysłającej dłoni*, Juhanni Pallasma opisuje relacje pomiędzy wzrokiem a dotykiem, anatomicznych relacjach wywołujących konkretne doznania:

„Oko i dłoń nieustannie ze sobą współpracują; oko zabiera dłoń na dalekie odległości a dłoń z kolei informuje oko o bliskiej skali. Dotyk jest nieświadomością wzroku i to ukryte taktylne doświadczenie determinuje zmysłowe jakości postrzeganego przedmiotu.⁶”



fot. archiwum własne

Przeniosłam to doświadczenie do kolejnej witryny chcąc pokazać jego uniwersalność. Strworzyłam widmowy powidok handlu, z liniami w kolorze napisu „Artykuły metalowe”. Ta witryna jest w środku domu towarowego. W jej szybie odbija się wnętrze budynku. Forma zasłon, którą umieściłam

6 J.Pallasma, *Mysłająca dłoń...*, dz.cyt, s. 112.

w środku, powtarzała wzór „dziurawego nadruku”. Sam rysunek zadruku na ich powierzchni był jednak inny. Zamiast linii ze sklepu metalowego pojawiła się stożkowa forma. Rodzaj naczynia, przez które przelewała się rzeczywistość. Dzięki temu czasy uległy przemieszaniu, upłynnieniu.

Porównałam te dwie dialogujące ze sobą przestrzenie, przesunięte na osi miasta. Trochę jakby ktoś pomylił się na mapie i zakrzywił rzeczywistość. Narracja, która rozpoczęła się w zewnętrznym oknie wystawowym, swoją kontynuację miała wewnątrz budynku, w pięknej skrzynkowej gablocie, zamieniając się w rodzaj eksponatu nieistniejącego muzeum opuszczonych sklepów, odbijając wewnątrz budynku: częściowo działającego, częściowo opuszczonego. Nadal funkcjonująca część pachnie przeszłością, sprawiając wrażenie zatrzymania w czasie. Ruch i bezruch spotykają się na na jednej przestrzeni, w obrębie tej samej architektury.

Natomiast w witrynie sklepu metalowego odbija się miasto. To, co za szybą przenika się z odbiciem, tworząc osobną, fascynującą przejściową przestrzeń. Szyba zasysa niejako pejzaż miejski, manifestuje jego obecność, pokazuje, że istnieje w sieci wzajemnych splątań i połączeń, pamiętania i zapominania.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Sprzedawca chrustu*, 2022, widok instalacji w gablocie sklepu, druk pigmentowy, 40x60cm.



Magdalena Franczak, *Sprzedawca chrustu*, 2022, widok instalacji w witrynie sklepu metalowego.

SPRZEDAWCY ŚNIEGU

Miejsca bez ludzi w przestrzeni publicznej ulegały rozproszeniu. Czasami bez ścian, jako puste stoiska handlowe, tworzyły pozory udomowienia. Krzesła wyrzucone z prywatnych mieszkań trafiały za mniej lub bardziej prowizoryczną ladę. Różne rodzaje opustoszenia spotykają się w jednym miejscu, aby wspólnie tworzyć kompleks handlowy na świeżym powietrzu. Badam struktury tej przestrzeni od początku pracy nad rozprawą, czyli od 2020 roku. To tzw. „Targ przy Wileńskiej”, zaprojektowany przez Zofię i Oskara Hansenów jako część Osiedla Słowackiego w Lublinie - utopijnego projektu urbanistycznego przełomu lat 50 tych i 60 tych XX w., w którym to architektura, jak podkreślał Oskar Hansen, stanowi „tło eksponujące zdarzenia”¹. Zastanawiają mnie momenty, w których rytm zdarzeń ulega zaburzeniu lub zamiera.

Architektura kompleksu handlowo-usługowego zaprojektowanego przez Zofię i Oskara Hansenów jest o tyle wyjątkowa, że posiada część zamkniętą, „stałą”- sklepy i zakłady usługowe, oraz tę otwartą: ramę stoiska, która jest najbardziej podatna na zmiany.

“Forma Otwarta oznacza (...) rezygnację z typowych dla myślenia zdeterminowanego przez Formę Zamkniętą antagonizmów i zastąpienie ich bezkolizyjną grą stref modyfikowanych (Forma Zamknięta) i modyfikujących (Forma Otwarta)”² (Pawilon Stabilnej Formy).

Żywa struktura tego targowiska, jako ucieleśnienie teorii Otwartej Formy ulega nieustającym przemianom „uczyniając procesy społeczne”³. Ta najbardziej widoczna zmiana nastąpiła we wspomnianym przeze mnie wcześniej 2020 roku kiedy miejsce to, ze względu na pandemię Covid-19, ulegało coraz większemu opustoszeniu, obnażając architekturę i jej elementy, które dotychczas przykryte były towarem. Targowisko uczyniło więc związane z pandemią procesy społeczne. Zamiast

1 O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s.34

2 Pawilon Stabilnej Formy (C. Klimaszewski, T. Kozak, T. Malec), *Forma otwarta jako passe-partout patriarchy*, Obieg.pl, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1988> (dostęp: 2104.2025).

3 Tamże (dostęp: 2104.2025)

towarów, na stołach pojawiły pozszywane z zasłon tkaniny. Czytałam je jako flagi opuszczenia, braku wymiany, flagi napięcia związanego z wyczekiwaniem na sprzedawców i kupujących. Całość przygniatały cegły, które prawdopodobnie chroniły tekstylia przed wiatrem. Jako jedyny trójwymiarowy element blatu – przyciągały mój wzrok. Przypominało to rodzaj ciężkiego, brutalnego udomowienia, wymykającego się wszelkim regułom, wywołującego niepokój. Obraz ten wchodził w rodzaj niemego konfliktu z tym, który przechowywałam w pamięci.

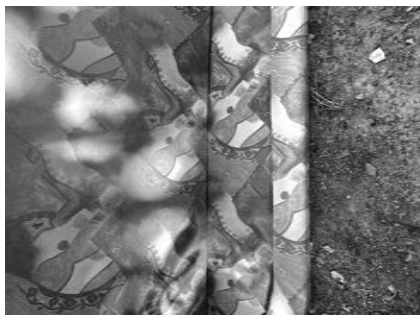


fot. archiwum własne

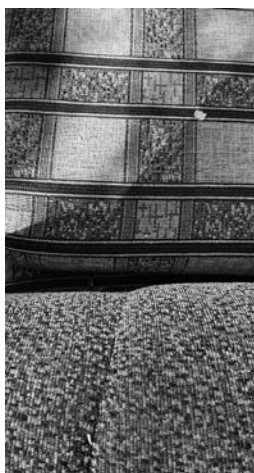
Tkanina nie chroniła owoców, warzyw, miodu, ziaren, kasz. Rozłożona na płasko manifestowała nieobecność zarówno towarów i sprzedających. Śledząc, czy też obserwując rodzący się we mnie niepokój, postanowiłam dokumentować te przemieszczające się pod moją nieobecność instalacje. Robiłam notatki fotograficzne. Czasem szybkie, cyfrowe, w ruchu po to, aby wrócić z aparatem analogowym i nadać tym obrazom materialność w postaci kliszy celuloidowej.

Zaciekawiła mnie ta symboliczna, odbywająca się na stole targowym choreografia. W tym kontekście stoły stanowiły dla mnie samoorganizującą się przestrzeń wystawienniczą, którą traktowałam jako rodzaj wiadomości zostawianej przez nieobecnych sprzedających dla nieobecnych kupujących. Ciężar cegły podtrzymywał energię dawnej rozmowy, która teraz odbywała się niejako bezkontaktowo. Bezkontaktowa sprzedaż, bezkontaktowa rozmowa, bezkontaktowe opustoszenie. „Moc rzeczy ulotnych polega na wskazywaniu na afektywne znaczenia, które choć są przywiązane do przedmiotów, nie do końca są w nich obecne, a zarazem na czynieniu

niematerialnej ulotności czymś materialnym⁴ - pisze Ann Cvetkovich w eseju *Ephemera*.



fot. archiwum własne



Materialne ulotności ulokowane były także w innych punktach osiedla. Czasem, na kilka godzin, pod drzewem czy obok śmietnika, pojawiały się wyrzucone kanapy, czy inne powleczone wzorzystymi tekstyliami meblowe obiekty. Fotografowałam je, nie mając przestrzeni na to, aby w jakikolwiek inny sposób wejść z nimi w dialog. Czułam jednak, że łączy je niewidzialna więź z leżącymi na stołach flagami opuszczenia i wyczekiwania.

Podczas pandemii kompleks handlowo-usługowy był otwarty, nikt nie zamknął go na klucz, wciąż można było tam przychodzić. Otwarte bramy ogrodzenia zachęcały do skracania drogi, analizowania statycznej, nagiej architektury sprzedaży z perspektywy ruchu. Być może, kilka zakładów usługowych znajdujących się w przestrzeni targowiska wciąż prowadziło swoją działalność. Można było potajemnie przynieść zegarek do naprawy. Albo buty. Wówczas, spekulując na temat miejsca, instalację na stołach mogłabym potraktować jako rodzaj tajnej mapy dla tych, którzy chcieli z tych usług skorzystać.

Później, kiedy można było wrócić do dawnych aktywności, ale w ograniczonej formie, pojedynczy sprzedawcy zaczęli wypełniać stoiska swoim towarem. Pomimo to, targowisko nie wróciło już do dawnej, gęstej, pełnej życia formy. Część stoisk pozostawała pusta – w tamtych miejscach

4 G. Palladini, M. Pustianaz, dz.cyt., s. 185.

ruch odbywał się jakby w przyspieszeniu. Przechodnie mijali stoły bez towaru w takim tempie, jakby przewijali niezbyt ciekawy moment w filmie.

Z czasem, dynamika miejsca ulegała zmianie. Wracały zapachy, które wraz z ruchem przemieszczania się po targowisku zyskiwały lub traciły na intensywności. Tam, gdzie stoiska były puste, zapach niejako zanikał, rozptywał się, aby wrócić w innej formie przy kolejnym straganie. Rozgrzane jabłka przechodziły płynnie w kiszonki i szczypiory.

Bar mleczny Chochlik, z którego zapach zawłaszczwał fragment targu, został zamknięty w trakcie pandemii i stał się kolejnym miejscem bez ludzi. Chwilę wcześniej był przestrzenią posiłku i rozmów.

„Te prawdziwe szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń. Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów”⁵.

Cytat ten, pochodzący ze *Sklepow cynamonowych* Brunona Schulza, stał niejako w opozycji do moich doświadczeń. Dotyczył jednak miejsc o podobnym statusie i przeznaczeniu, umiejscowionych w innym miejscu i czasie. Schulz uruchomił we mnie i uprzestrzenił zapachy, które z kolei wywołały wspomnienia. Ulotne, widmowe, znikające w ciemności.

Nocą targowisko pustoszało, stając się tymczasową przestrzenią bez ludzi. Ze względu na możliwość badania tego miejsca także nocą, czułam, że jestem dopuszczona do niezwykłego rytuału obserwacji pojawiania się i znikania towarów i ludzi.

Zainteresowana dynamiką opustoszenia i zapełniania, a także powstających w związku z tym symbolicznych sojuszy, zrealizowałam projekt *Sprzedawcy śniegu*, przyglądając się tej architekturze niejako od środka zarazem podsumowując swoje dotychczasowe działania, które były z nią związane.

5 B.Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Upowszechniania Czytelnictwa, Warszawa 1996, s.84.

Małe sklepiki, zakłady usługowe, stoiska, tymczasowe konstrukcje. Lada, blat, stół, kawałek sklejk, fragment mebla. Wypełniają się towarami, które w ciągu dnia piętroszą się kusząc, wabiąc, zachęcając do zakupu. Ważna jest też rozmowa, wymiana informacji o tym, co się dzieje dookoła. Góra orzechów zamienia się wtedy w znikający węgiel lub rosnące ceny. Przemiana odbywa się pod wpływem wzroku osoby sprzedającej i kupującej, które patrzą wspólnie w jeden punkt stojąc po dwóch stronach stołu. Rozmowa jest towarem niepoliczalnym, topi się jak śnieg pod wpływem promieni słonecznych w momencie zawarcia transakcji. Jest ulotna i chwilowa, wzbudza tęsknotę za kontaktem z drugim człowiekiem, za niezwykłą przemianą towaru w opowieść, radę a nawet wróżenie z ręki. Co zrobić, jeśli zielone liście pietruszki wnikają w nasze linie papilarne przepowiadając przyszłość? Albo kiedy wzór z ulubionych gofrów pojawia się na suficie? Jakie emocje wzbudzają zamknięte drzwi ulubionego zakładu krawieckiego? I co się dzieje, kiedy zamiast towaru, na stołach leży śnieg?

W 1983 artysta Dawid Hammons sprzedawał na jednej z ulic Nowego Jorku kule śniegowe. Pięknie ułożone, od największej do najmniejszej na kolorowym, pasiastym dywanie. Kuliste kształty performowały rozmowę, przełamywały barierę kontaktu, ośmiały artystę do rozmowy z nieznanymi, ośmiały nieznanymi do rozmowy ze sprzedawcą kul śniegowych⁶.

Powyższy tekst stanowi autorski komentarz do wystawy podsumowującej projekt *Sprzedawcy śniegu*. Odnosi się do pozaekonomicznej wartości sprzedaży, w którym to społeczny aspekt transakcji oraz korzyści płynące z rozmowy i pozamaterialnej wymiany stanowią największą a jednocześnie najmniej policzalną wartość. Agnieszka Kurant w swoim eseju „Kapitał fantomowy” pisze o tym, że „współczesna ekonomia opiera się nie tylko na „obiektywnych” faktach, towarach i usługach, ale w dużym stopniu na bytach o charakterze fantomowym, aurach i widmach”⁷.

Odniesieniem do „niematerialnej ekonomii opartej o inne rodzaje wymiany

6 Tekst towarzyszył prezentacji projektu *Sprzedawcy śniegu* w Muzeum Osiedli Mieszkaniowych w Lublinie, w grudniu 2023 roku.

7 Kurant A., *Kapitał fantomowy* [w]: A. Wasilkowska, *Architektura cienia*, Fundacja Inna Przestrzeń, Warszawa 2012, s. 167.

społecznej niż te proponowane przez kapitalizm”, jest tytułowy śnieg. Śnieg w tym konkretnym przypadku był reprezentacją rozmowy, dialogu pomiędzy sprzedawcą a kupującym, która zniknęła, topniała wraz z dokonaną transakcją. Nie byłoby jej jednak, gdyby nie fizyczność sytuacji, obecność towaru oraz ludzi, a także ramy jaką jest architektura sprzedaży, czasami chwiejna, tymczasowa, zmienna. Zwłaszcza ta targowa, która w swojej organiczności zmienia się w zależności od potrzeb sprzedających, pogody, eksponowanego towaru.



fot. archiwum własne

Interesowały mnie relacje jakie tworzyły się pomiędzy zamkniętą a otwartą częścią targowiska. Płynnością ruchu i statycznością zamkniętych pomieszczeń a także napięciem jakie wywoływały miejsca bez handlu, rzemiosła, ludzi. I wreszcie: w jaki sposób układały się relacje społeczne w tak dynamicznie zmieniającej się przestrzeni?

Dzięki gościnności znajdującego się w sercu targowiska Muzeum Osiedli Mieszkaniowych⁸, mogłam te relacje prześledzić a potem zaprezentować w formie wystawy wchodząc tym samym w dialog z kolekcją muzeum. Kolekcja ta została stworzona przez mieszkańców osiedla, którzy przynosili eksponaty ze swoich domów. Przechowywane przez lata przedmioty

8 Muzeum Osiedli Mieszkaniowych powstało w 2018 jako projekt społeczny polegający m.in. na budowaniu kolekcji przez mieszkańców Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Inicjatorką muzeum była Paulina Paga z Fundacji Teren Otwarty. Grupę badawczą muzeum tworzyli: Iwona Mariańska-Księżniak oraz Marta Nazaruk- Napora. Budowanie kolekcji kuratorowali: Paulina Paga i Marcin Semeniuk przy wsparciu Michała Fronka odpowiedzialnego także za aranżację przestrzeni. Ciekawe jest to, punktem startowym była pusta przestrzeń. Muzeum bez kolekcji. Dopiero przychodzący do wnętrza dawnego zakładu fryzjerskiego mieszkańcy swoimi historiami i przyniesionymi przez siebie przedmiotami, wypełniali puste wnętrza tworząc kolekcję opartą na partycypacji.

trzymane z nadzieją, że kiedyś się przydadzą, ujrzą światło dzienne. „MoM łączy archiwa społeczne, kolekcję obiektów przyniesionych przez mieszkańców wraz z formatami edukacyjnymi dla osób spoza osiedla”⁹.

Od spiętrzenia przedmiotów i historii rozpoczęłam swoje badania. Obok obiektów, rzeczy, historii mówionych, dokumentów, muzeum posiada także archiwum fotograficzne, dzięki któremu miałam szansę prześledzić przemiany zachodzące w strukturach architektonicznych osiedla, targowiska oraz, co za tym idzie, relacji między ludźmi. Miałam dostęp do niezwyklej dokumentacji, udostępnionej przez Igora Hansena, przedstawiającej etapy powstawania targowiska a także otaczającego go osiedla, rysunki techniczne, plany, szkice uwzględniające przepływy powietrza w miejscach przykrytych łupinowymi konstrukcjami. Opowieści o osiedlu i targowisku z różnych perspektywy czasowych.



fot.archiwum MoM

Śledząc wizualną warstwę, szukałam przestrzeni do dialogu. A jednocześnie zastanawiałam się nad relacją Muzeum z przestrzenią targowiska, jego teraźniejszością, połączeniem opuszczenia z żywą, ciągle zmieniającą się strukturą. Częścią stałej ekspozycji MoM była instalacja składająca się z krótkich tekstów, każdy z nich zatytułowany był: jak to pamiętasz?

Jak to pamiętasz?

Taki sam odkurzacz Predom, tylko beżowy dostałam od koleżanek z pracy w 83 roku. Mam go do dziś, choć jak mawiają jest on bardziej "zakurzacz" niż odkurzacz. Kojarzy mi się z moim byłym Śp. Mężem. Nowy też mam, ale leży nierozpakowany.

fot.archiwum MoM

9 <https://mom-lublin.pl/idea-mom/>, dostęp: 26.02.2025.

To fragmenty transkrypcji prowadzonych z mieszkańcami wywiadów. W swoim nagromadzeniu tworzyły instalację będącą wielogłosem osiedla: wielopokoleniowym i inkluzywnym, zapraszającym do eksploracji tożsamości miejsca, które w niektórych swoich obszarach zanika, zostaje zastąpione innego rodzaju materialnością. Materialność ta nakłada się kolejną warstwą na to, co było. Jednak żywe opowieści, miejsca i przedmioty sprawiają, że światy te są w stanie funkcjonować równolegle.

Analizowałam materiały archiwalne i w ten sposób dotarłam do pani Krystyny – fryzjerki, która prowadziła swój zakład dokładnie w miejscu, w którym znajduje się muzeum. Przeprowadziłam z nią rozmowę, która przeniosła mnie do czasu początków funkcjonowania tego miejsca. Fryzjerka z dumą opowiadała o serwowanej w latach 70-tych kawie w czasach, kiedy jeszcze nikt tego nie robił. W zakładzie „pojawiała się klientela z całego miasta”, a pani Krystyna była „trzecią kobietą, która miała prawo jazdy w Lublinie”¹⁰.



fot. archiwum własne

Z panią Krystyną spotkałam się dwukrotnie: raz w jej prywatnym mieszkaniu, a drugi raz w przestrzeni Mom. Spotkanie w przestrzeni muzeum wywoływało w niej najwięcej wspomnień. Każdy fragment pomieszczenia nosił dla niej ładunek emocjonalny.

Obserwowany przeze mnie kompleks handlowo-usługowy w swojej strukturze przypominał organizm, który wdychał i wydychał przebywających w nim ludzi. Tych, którzy byli na dłużej, a potem zamykali swój zakład,

¹⁰ Cytat pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z panią Krystyną we wrześniu 2022 roku w ramach projektu *Sprzedawcy śniegu*.

czy sklep, albo tych, którzy każdego dnia rozkładali swoją tymczasową przestrzeń na świeżym powietrzu.

„W społecznych układach złożonych narracje są jednym z głównych czynników budujących znaczenie”¹¹. A co się dzieje, kiedy zamierają? Lub są zastąpione inną narracją przystającą poprzednią, nie wchodząc z nią w dialog?

Słuchając tych opowieści odnosiłam wrażenie, że wewnątrz Muzeum posiada niezwykłą właściwość powiększania się, rozwarstwiania, otwierania kolejnych tajnych pomieszczeń. Stało się to dla mnie kluczem do pracy z materią twórczą, której to miejsce było częścią. Pracowałam z archiwum muzeum, jednocześnie, równoległe do tego procesu, tworząc swoje własne, subiektywne archiwum relacji społecznych. Powstało ono w oparciu o dokumentację architektury (opuszczoną i pustoszejącą) a także o relacje ludzi, którzy tam przebywają ale też przebywali. Z przestrzenią muzeum -dawnego zakładu fryzjerskiego pracowałam do 6 listopada 2023 roku.

Zapach, dotyk, wzrok, słuch. Przestrzeń targowiska angażuje wszystkie zmysły. Wyostarczając je, jestem w stanie odtworzyć historie znikania.



fot. archiwum własne

„Nawet dłoń ma swoje sny i założenia. Pomaga nam w założeniu najgłębszej istoty materii. To dlatego właśnie pozwala nam wyobrazić sobie jej formy”¹², pisał Juhanni Pallasma w *Myślącej dłoni*.

Zgromadzone opowieści materializowały się w formie szkiców, notatek fotograficznych, form przestrzennych z myślą o wystawie-dialogu w przestrzeni muzeum, które stało się moją tymczasową pracownią. Dzięki

11 A. Nowak, M.Kacprzyk, *Handel uliczny jako przestrzeń interakcji* [w]: A. Wasilkowska, *Architektura cienia*, Warszawa 2012, s.247

12 J. Pallasma, *Myśląca dłoń...*, dz.cyt., s.24

niej praca twórcza przebiegała równolegle, dwutorowo: na targowisku, oraz w muzeum. W dni, kiedy targowisko było nieczynne, instalowałam na nim efemeryczne aranżacje, wchodząc w dialog z poprzednim i kolejnym dniem targowym. Fotografowałam nagie konstrukcje z ceramicznymi rzeźbami, które nie były na sprzedaż:



fot. archiwum własne

Przebywając w sercu targowiska, obserwując jednoczesny ruch i bezruch miałam poczucie zanurzenia się w narracji tu i teraz z jednoczesnym dostępem do przeszłości. Mogłam odpowiedzieć na pytanie, które zawarłam w Indywidualnym Planie Badawczym:

W jaki sposób społeczności zajmują się swoją spuścizną?

Muzeum i jego działanie było odpowiedzią, dlatego tak ważne dla mnie była możliwość badania tej przestrzeni. Tam właśnie spotykałam moich gości, którzy dzielili się ze mną opowieściami o tym, czego nie ma już na targowisku, ale także o pozaekonomicznych wątkach związanych ze sprzedażą. Całym niewidzialnym ładunkiem emocjonalnym towarzyszącym transakcjom, rozmowom, znikaniu. Nie rejestrowałam rozmów w tradycyjny sposób używając recordera. Nie traktowałam tych spotkań reportażowo. Zapisywanie słów kluczowych oraz schematyczne, diagramowe rysunki-mapy, tworzone w czasie rzeczywistym, ośmiały moich rozmówców i dawały poczucie bycia w procesie. Dopiero w samotności łączyłam zasłyszane zdania, pojedyncze wyrazy z tym co wizualne. Dzięki temu, wszystko to, co niewypowiedziane, lub trudne do określenia w innym języku, zyskiwało swój własny język – ten oparty na uważności, czasie, pamięci, połączeniu

słowa z obrazem. Ważny był tu proces, pełen niespodziewanych zwrotów i ścieżek. W procesie tym starałam się reagować na zmiany, rejestrować te fragmenty rzeczywistości, które dosłownie, znikają na moich oczach, kiedy teraźniejszość przechodziła w przeszłość. „Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy... Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”¹³, pisała w swojej książce *O fotografii*, wybitna myślicielka – Susan Sontag.



fot. archiwum własne

Zaprezentowana w przestrzeni Mom wystawa była odzwierciedleniem całego procesu, jego konsekwencją. Swoją formą nawiązywała do chwiejnej konstrukcji stoiska, wprowadzając to, co na zewnątrz do środka. Wywracając w sposób symboliczny przestrzeń muzeum „podszewką na wierzch”, jednocześnie wchodząc w dialog ze zbiorami i historią miejsca. Wprowadzone tymczasowo do narracji muzealnej nowe obiekty stały się na chwilę nową warstwą zastanej narracji, która otworzyła swoją formę na nowe interpretacje.

Na wystawie znalazły się ceramiczne obiekty o organicznych kształtach nawiązujących do tych, które piętrzą się na stoiskach na zewnątrz, oraz wybrane fotografie z „archiwum relacji społecznych”. Ważne było dla mnie, aby weszły w dialog z architekturą miejsca a także kolekcją muzeum. Dlatego niektóre z nich niejako „wtapiają się” w przestrzeń, sprawiając wrażenie bycia częścią stałej ekspozycji muzealnej. Elementy charakterystyczne dla tego miejsca takie jak mapa osiedla, która pomagała w nawigacji, stała się tłem dla moich fotografii rejestrujących proces

13 S.Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo artystyczne i filmowe, Warszawa 1985, s.23.

mapowania opuszczonych sklepów i zakładów usługowych w obrębie osiedla.

Muzeum, jako oddolna, borykająca się z problemami finansowymi inicjatywa, rok po realizacji *Sprzedawców śniegu* zmuszone było do opuszczenia swojej dotychczasowej lokalizacji. Przez chwilę jego przyszłość była niepewna, a co za tym idzie całej, przyniesionej i stworzonej przez mieszkańców osiedla kolekcji. Los tej mikro instytucji splótł się z losem mikro przedsiębiorców, drobnych sprzedawców. Mała, szepcząca w rogu hansenowskiego kompleksu handlowego narracja traciła swój głos. Na szczęście udało się znaleźć przestrzeń w obrębie tego samego targowiska- kolejny opuszczony zakład fryzjerski. Po drugiej stronie kładki komunikacyjnej, niejako w lustrzanym odbiciu muzeum kontynuuje swoją działalność w nieco już zmienionej formie. Jak się okazuje, ruch i zmienność przypisane są na stałe do tej przestrzeni.



fot. archiwum własne

Powyższe fotografie wykonałam w dwóch momentach badań: tuż przed spotkaniem z fryzjerką – panią Krystyną w grudniu 2022, oraz w listopadzie 2023 roku, tuż przed oddaniem kluczy pracownikom Spółdzielni Mieszkaniowej.

Miałam chwilę na to, aby pobyć w pustej architekturze, dotknąć różnych czasów, wyobrazić sobie jej początek. Nawigowałam ciałem w przestrzeni hansenowskiej „łupiny”, czytając miejsce na podstawie pozostałości: mikro śladów na ścianach, gumkach, które mocowały archiwalne fotografie, śladów po gwoździach, na których wisały moje prace a także, równolegle,

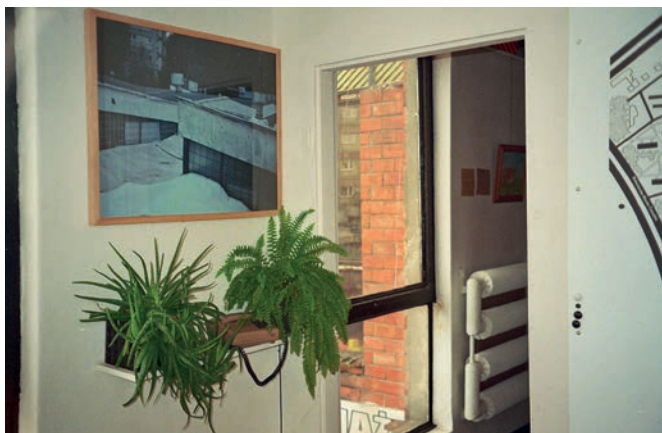
obiekty muzealne. Patrzyłam na podłogę przypominającą matrycę różnych czasów, skórę miejsca absorbującą ślady i kurz, okruchy, oddzielone od całości kształty.



fot. archiwum własne

W obecnej chwili (2025), wejście do dawnej przestrzeni Muzeum jest niemożliwe. Kładka łącząca dwa punkty targu została zamknięta. Cała jej konstrukcja podparta jest stemplami, co tworzy wrażenie zagrożenia. Handel, który odbywał się w obrębie kładki zamarł. Ten fragment kompleksu stoi pusty i wzbudza niepokój.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, widok wystawy, Muzeum Osiedli Mieszkaniowych, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, widok wystawy, Muzeum Osiedli Mieszkaniowych oraz opuszczony pawilon przy ul. Balladyny w Lublinie, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu – rzeźby wędrujące w przestrzeni targu*, 2022, widok wystawy, Targ przy ul. Wileńskiej w Lublinie, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm.



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm.



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2024, druk pigmentowy
na papierze archiwalnym, 45x60cm



Magdalena Franczak, z cyklu *Sprzedawcy śniegu*, 2024, druk pigmentowy
na papierze archiwalnym, 45x60cm

OPUSZCZONE WIELOŚWIATY

Każda książka stanowiła odrębny świat, a ja znajdowałem w nim schronienie¹.

Alberto Manguel

Księgarnia Piastowska w Cieszynie to przestrzeń, którą badałam od maja do września 2024 roku. Maj był czasem, kiedy odbyłam wizytę studyjną – zbierałam materiały i rozpoczęłam interpretację procesu opuszczenia tego miejsca, które zostało zamknięte w marcu 2024 po niemal 50 latach działalności. Księgarnia mieściła się w secesyjnym budynku z 1912 roku.

Przestrzenie księgarni, pomimo publicznej dostępności, są dla mnie miejscami bardzo osobistym, wręcz intymnym. Możliwość ukrycia się i zanurzenia w treści poszczególnych książek, w nasączonym zapachem papieru wnętrzu, wywołuje wiele wspomnień połączonych niewidzialną linią z historiami, opowieściami, wszystkimi treściami, jakie zawiera ten mieszczący się w dłoni obiekt. Dlatego, kiedy dowiedziałam się o likwidacji Piastowskiej, sama także poczułam stratę. Emocja ta doprowadziła mnie do konfrontacji z pustym wnętrzem po księgarni.



fot. archiwum własne

W metodologii pracy nad rozprawą *Miejsca bez ludzi* przyjąłam, że jej forma zarówno w strukturze badawczej jak i artystycznym rezultacie tych badań będzie miała konstrukcję książki. W konsekwencji, każda wystawa oraz proces badawczy, który ją poprzedzał stanowiła jej rozdział. Pozwoliło to na

1 A. Manguel, *Historia czytania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2024, s. 33

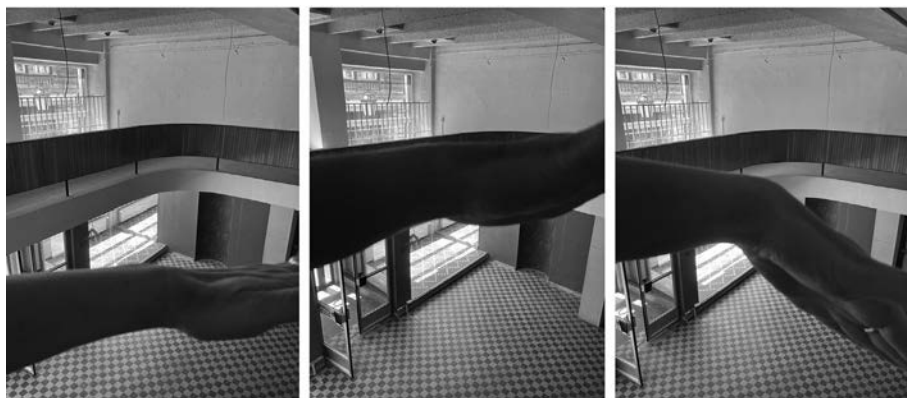
wieloetapową pracę z narracją, która nie układała się linearnie. Rozłożone w czasie rozdziały uprzestrzeniały narrację w obrębie badanych miejsc. Dlatego, także ze względów symbolicznych wydawało mi się ważnym, aby pracować z tą właśnie przestrzenią, przyjrzeć się jej architekturze a także pozostałościom działań jej użytkowników. Zgadzam się ze słowami fińskiego architekta i teoretyka architektury Juhanniego Pallasmy piszącego, że „budynki nie są abstrakcyjnymi, pozbawionymi znaczenia konstrukcjami czy kompozycjami estetycznymi- stanowią przedłużenie lub schronienie dla naszych ciał, wspomnień, tożsamości i umysłów. W rezultacie architektura wyrasta z prawdziwych pod względem egzystencjalnym konfrontacji, doświadczeń, wspomnień i aspiracji”².

Słowo „schronienie” pojawiło się już w tym rozdziale dwukrotnie, w dwóch różnych cytatach. Za pierwszym razem w kontekście książki, za drugim w kontekście budynku. Mogłabym zatem przyjąć, że książka w przestrzeni księgarni czy biblioteki jest schronieniem w schronieniu. Łupiną w łupinie. Podwójnym światem oddzielającym od codzienności a jednak wychodzącym z niej i zanurzonym w niej. Materialnym elementem rzeczywistości budującym moją tożsamość.

Podczas kilku dni wizyty studyjnej, mając w kieszeni klucze do budynku, miałam okazję przyglądać się miejscu o różnych porach dnia. Imponująca, tonąca w miodowym świetle architektura oddychała pustką. Pozbawiona elektryczności, dostępna była jedynie przy dziennym świetle. Wchodząc do niej próbowałam wejść w jej rytm. Wdychałam to, co po niej pozostało: kurz i odrobinę pleśni w pozbawionej mebli i jakichkolwiek przedmiotów świadczących o ludzkiej działalności przestrzeni. Zastanawiałam się nad jej materialnością. Poruszając się, nawigowałam ciałem w różnych kierunkach, mierząc wewnątrz za pomocą własnych kroków. Próbując wejść w rytm dawnego życia. Cyrkulując, dotykając ścian na różnych wysokościach. Wystukując rytm na metalowych schodach. Chodząc rysowałam linie w przestrzeni w czasie teraźniejszym. Myślałam o Katarzynie Kobro oraz zagadnieniu ruchu, które tak bardzo ją zajmowało i „było dla artystki pierwszym impulsem do otwierania rzeźby na przestrzeń”³.

2 J. Pallasma, *Myśląca dłoń...*, dz.cyt., s. 129

3 K. Słoboda, M. Jędrzejczak, *Katarzyna Kobro. Ruch czasoprzestrzeni*, Muzeum Sztuki, Łódź 2021, s. 13.



fot. archiwum własne

Dawna księgarnia podzielona była na dwie strefy: dolną i górną. Z perspektywy antresoli, na pokrytej szachownicą podłodze, wciąż widać było ciemne ślady po książkowych regałach. Dzięki temu mogłam sobie wyobrazić to miejsce w czasie, kiedy tętniło życiem. Później, pracując z archiwalnymi fotografiami, miałam szansę skonfrontowania wyobrażenia z rzeczywistością.

Księgarnia to miejsce kumulujące energię i światy wielu ludzi. Zamknięte w obiektach książek czekają na ruch otwarcia. Moment wychylenia ciała do przodu i wyciągnięcia ręki w stronę półki. Dotyku, związanego z wertowaniem kartek. Tworzy się wówczas, jak piszą Gulia Palladini i Marco Pustianaz we wstępie do *Leksykonu archiwum afektywnego*, „Intymna relacja zrodzona z doświadczeń znajdowania, korzystania, zapamiętywania- albo też wyobrażania sobie lub tworzenia archiwum”⁴. Podczas jednej z rozmów badawczych z pracownicą księgarni dowiedziałam się, że „jednym z powodów, dla których ludzie przychodzą do księgarni, jest poszukiwanie rozwiązań dla ich problemów. Dlatego tak bardzo sprzedają się książki zielarskie oraz poradniki dotyczące zdrowia psychicznego”⁵.

Stawiam pytania badawcze:

Co się dzieje, kiedy regały wraz z książkami znikają?

Czym jest księgarnia dla lokalnej społeczności?

4 G. Palladini, M. Pustianaz ,dz.cyt., s.8.

5 Fragment ten pochodzi z rozmowy, którą przeprowadziłam z pracownicą księgarni- panią Aldoną, podczas rezydencji badawczej poprzedzającej wystawę w Księgarni Piastowskiej w Cieszynie, we wrześniu 2024 roku. Rezydencja odbyła się dzięki uprzejmości Świetlicy Krytyki Politycznej w Cieszynie. Opiekę kuratorską i producencką sprawowała Natalia Kałuża.

Pusta księgarnia jest dla mnie opuszczonym wieloświatem. Obserwując miejsce pozostałe po tym świecie napisałam tekst, będący jednocześnie zapisem doświadczenia, pierwszego spotkania z dawną Piastowską. Chciałabym go przytoczyć, ponieważ obok dokumentacji fotograficznej stanowi jedyny ślad po tym doświadczeniu:

Czytanie jest procesem. Gdybym mogła umieścić go w przestrzeni, przybrałby formę podróży wielokierunkowej, której trasa zależałaby od treści. Treści książki ale też tych treści, które przechowujemy w sobie, i które zderzają się w momencie czytania. Można przypuszczać, że książki performują nasze myśli, są medium przywołującym stłumione głosy. Możemy prowadzić z nimi dialog. Drugim porównaniem jakie przychodzi mi do głowy jest pływanie, które też ma formę procesu, przebiegającego do momentu zmęczenia.

Balustrada w pustej przestrzeni dawnej Księgarni Piastowskiej przypomina rzekę oplatającą wnętrze. Drewniane rytmy są jak duchy książek, których już tam nie ma. Zanurzam się w przestrzeni. Kable po oświetleniu zwisają bezradnie. Wyobrażam sobie delikatne, stożkowe ciężarki, które mogłyby być do nich doczepione. Wówczas kable, które utraciły swoją dawną funkcję stają się biżuterią miejsca. Kieruję kroki wzdłuż wyobrażonych linii. Czasem zaginają się i wtedy czubkami palców dotykam momentu, kiedy miejsce to wypełnione było książkami i ludźmi. Tysiące opowieści zamkniętych w kompaktowej formie, w sam raz, aby spakować ją i zabrać ze sobą.

W czasie pomiędzy wizytą studyjną a wystawą nawiązałam kontakt z pracownikami księgarni. Okazało się, że została przeniesiona dalej, do dużo mniejszej, a co za tym idzie tańszej przestrzeni, na tej samej ulicy. Jej status, raz już zachwiany, pozostał niepewny. Także mój plan wejścia po raz kolejny do dawnej księgarni stał pod znakiem zapytania.

Bazując na wykonanej w maju 2024 dokumentacji fotograficznej, pracowałam z miejscem na odległość. Przygotowałam esej wizualny, który przybrał formę zina. Chcąc nawiązać formą do asortymentu badanego przeze mnie miejsca, stworzyłam wizualną opowieść, wplatając w nią inne opuszczone księgozbiory, na które natrafiałam na ulicach różnych miast europejskich.

Dzięki technice kolażu, spotykały się one w jednym miejscu, na jednej płaszczyźnie. W ten sposób księgania przy ul. Głębokiej w Cieszynie była w stanie pomieścić je wszystkie. Wspomnienie miejsca oraz jego energia przybrały nomadyczną formę publikacji – zina, którego można zabrać ze sobą, łatwo wsunąć do plecaka czy torebki. Ta krótka eseistyczna forma, pozwoliła mi na szesnastu stronach oddać doświadczenie miejsca.



fot. archiwum własne

Na okładkę wybrałam kolaż złożony z różnych ujęć podłogi. Zakurzonej, z odcisniętymi śladami butów, plamą po rozlanej dawno temu kawie. Przedstawiała ślady zacierane przez kolejne ślady. Jedynie klasyczny wzór szachownicy był na podłodze elementem stałym. Wierzchnia warstwa będąca ulotnym kurzem łatwo ulegała przemianie. Podobało mi się, że kurz wędrował. Stąd mój wybór okładki. To, co w środku stanowi archiwum procesu. Połączenia zastanego z przyniesionym. W przestrzeni zina mogłam zakrzywiać rzeczywistość. Mogłam ją interpretować na różne sposoby. Sama balustrada mogła układać się w rytm książek a książki mogły migrować między stronami. W ten sposób znalazłam schronienie dla porzuconej na berlińskiej ulicy kolekcji w opuszczonej przestrzeni Piastowskiej. Księgozbiór z zawilgoconej bramy w Klużu, zajął miejsce tuż przy schodach. Książki z różnych miejsc spotkały się w jednej przestrzeni aby mówić wielogłosem.



fot. archiwum własne

Zależało mi na tym, aby spotkać się z lokalną społecznością i usłyszeć ich historie. Dlatego we wrześniu przyjechałam na krótką, poprzedzającą otwarcie wystawy rezydencję. Już pod koniec sierpnia wiadomo było, że będę mogła wejść do przestrzeni Księgarni raz jeszcze, ale także, że będę mogła zrobić w niej wystawę i spotkać się tam z lokalną społecznością. Dało to możliwość ponownego otwarcia drzwi. Możliwości wejścia z ulicy i skonfrontowania czy nawet pożegnania się z przestrzenią. Zaprosiłam mieszkańców do wielozmysłowego odbioru miejsca, do którego przychodzili przez lata. Za pomocą prostych, naturalnych materiałów: gliny, papieru, węgla, dotykali przestrzeni, robiąc jej odciski. Wnętrze stało się wielką matrycą.



fot. archiwum własne

Powstały frottage łączące różne struktury na powierzchni papieru, oraz gliniane odciski. Odciski mieściły się w dłoni. Ich skala dopasowana była do skali osób odciskających. Powstałe formy przypominały talizmany, które stały się częścią ekspozycji, tak jak mieszkańcy byli częścią historii tego miejsca. Frottage umieszczone były na podłodze. W różnych odstępach.

Sposób, w jaki zostały zakomponowane można było zaobserwować z góry, z poziomu antresoli. Przypominały rozłożoną na kawałki książkę, którą można złożyć w każdym momencie. Oświetlało je gasnące miodowe światło z góry, oraz projekcja. Wszystkie te elementy rozłożone w przestrzeni stanowiły rodzaj wielogłosowej partytury dla miejsca. Papier, glina ceramiczna oraz materiały znalezione i tekstylne taśmy stanowiły część mojej materii twórczej. Drugą jej część stanowiło samo miejsce. Użyłam różnego rodzaju punktów świetlnych, aby je wyeksponować. Bez użycia prądu, ponieważ zamknięte przestrzenie użyteczności publicznej mają pozdejmowane liczniki. Przygotowałam 13 sekundowe, zapętlone video, będące cytatem z filmu Siergieja Paradżanowa: *Barwy granatu*. To scena, w której suszące się na kamiennym dachu książki wydają szeleszczący dźwięk. Leżąca pomiędzy nimi postać chłopca-poety choreograficznie układa się w kształt litery T. W opuszczonej księgarni dźwięk z video-cytatu odbijał się echem. Towarzyszyły mu kroki i rozmowy osób odwiedzających wystawę. Jednocześnie stanowił źródło światła w tonącym w mroku wnętrzu⁶.



fot. archiwum własne

W centrum wystawy umieściłam rzeźbę, którą nazwałam „biżuterią dla miejsca”. Jej forma to rodzaj przetworzonego cytatu, powtórzenie wzoru stalowej konstrukcji utrzymującej miodowy sufit. Koło, z którego wychodzą

⁶ Miesiąc po moim działaniu, w październiku 2025 w warszawskiej Zachęcie, została otwarta wystawa: „Chcę minąć swój cień”, poświęcona twórczości Paradżanowa kuratorowana przez Joannę Kordjak i Tarasa Gembika. Tytuł wystawy pochodził z cytowanego przeze mnie filmu, a sam także był cytatem z wiersza XVII-wiecznego ormiańskiego poety (Sajat-Nowy), którego życie i twórczość stały się głównym wątkiem tego dzieła filmowego. Na wystawie, oprócz filmów prezentowane były rysunki, kolaże i asamblaże artysty.

rozpinające formę w przestrzeni księgarni linie, jest otwarte. W symboliczny sposób kompozycja ta niejako wpuszcza nowe narracje, daje nowe możliwości. Koło jest otwarte, nie ma możliwości zapętlenia.

Otoczające formę powietrze z opuszczonej księgarni stało się częścią realizacji, którą w tym kontekście mogłabym nazwać uprzestrzennionym rysunkiem. Połączone z kołem tekstylne taśmy dotykały podłogi. Swoją formą przywoływały znajdującą się obok rzekę. Tuż przed moim przyjazdem rzeka wylała. „Niczym potwór wzniosła się i opadła zalewając pobliskie targowisko (po polskiej stronie) i podtapiając piwnice w czeskim Cieszynie”⁷. Chodząc przy Olzie, myśląc o niej i księgarni, łączyłam w myślach naturę i wytwory ludzkiej wyobraźni. Tuż przy rzece znalazłam drewniany element meblowy, który okazał się być stołeczkiem.



fot. archiwum własne

Umieściłam go na podłodze, kładąc na nim źródło światła eksponującego rzeźbę. Publiczność odwiedzająca wystawę krążyła wokół niej, patrzyła do góry, śledząc tekstylne linie. Wzrok oprócz linii, napotykał konstrukcje architektoniczne, przypominał o istnieniu antresoli, co prowokowało do zmiany perspektywy, pokonania schodów i spojrzenia na pomieszczenie z góry.

„Rzeźba rozwija się w przestrzeni nieograniczonej. Przestrzeń, w której może się rozwijać rzeźba, nie posiada żadnych granic z góry zakreślonych, gdyż zgodnie z prawem ciągłości przestrzeni, każda jej część może być tak

⁷ Cytat pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z mieszkanką Cieszyna, którą odbyłam w ramach badań artystycznych, podczas we wrześniu 2024.

samo formą, jak każda inna”⁸.

Powyższą myśl Katarzyna Kobro z Władysławem Strzemińskim podjęli w publikacji *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*. W ten sposób otworzyli pole odbioru rzeźby,

poszerzając jej granice. „Granica rzeźby jest rzeczą dowolną i przesuwalną”⁹. Katarzyna Kobro w swoich realizacjach proponowała dialog z przestrzenią, nasycanie jej rzeźbą, łączenie czasu i przestrzeni, wprowadzenie ciała w ruch wobec rzeźby, która nie ma frontu.

Moja propozycja przemieszczania się w przestrzeni opuszczonej księgarni, nawiązywała do tej właśnie koncepcji. Zachęcała do patrzenia z różnych perspektyw, znalezienia w swoim ciele narzędzi do odbioru. „Czas i przestrzeń łączą się w ruchu”¹⁰.



fot. archiwum własne

Tuż obok okna – witryny, przy stole, początkowo korzystając z dziennego światła, potem już ze światła latarek, odwiedzający wystawę spisywali na kartkach swoje wspomnienia związane z księgarnią. Jedna z pustych ścian przeznaczona została na to właśnie działanie. Zainicjowana poprzedniego dnia ekspozycja narastała w rytmie odwiedzających ją osób. Tym samym przychodzący dopisywali kolejną warstwę historii księgarni. Tę subiektywną, związaną z emocjonalną warstwą relacji z miejscem. To dla nich przygotowałam archiwalne papiery z mojej kolekcji. Niegdyś zakupione, nigdy nie użyte, należące do nieznanymi mi osób. W różnym stopniu zabarwienia światłem słonecznym, świadczącym o upływie czasu.

8 K.Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931, s.4.

9 Tamże, s.7.

10 K. Słoboda, M. Jędrzejczak, *Katarzyna Kobro. Ruch czasoprzestrzeni*, Muzeum Sztuki, Łódź 2021, s.16

W ten sposób „opuszczone wieloświaty” wypełniają się na nowo, żywymi historiami materializującymi się w formie tekstów. Czy też, jak pisał Michael Warner w *Public and Counterpublics*, publiczność, poprzez swoją obecność, w tym przypadku także działanie, tworzyła „poetyczne światy”¹¹. Zapisane różnymi charakterami pisma, różnymi kolorami pokazują relację z miejscem, tymczasowo wypełniając je słowami.

W jednym z esejów z historii fotografii *Wernakularne*, Clement Cheroux przywołał list opublikowany w 1981 roku, w jednym z czasopism fotograficznych. Dotyczył on praktyki odzyskiwania raz już użytych szklanych negatywów po to, aby ponownie pokryć je emulsją żelatynowo-srebrową. W wyniku tego procesu, część obrazu, odporna na czyszczenie, pozostała na szkle, a obraz „zamiast zniknąć pod nową warstwą, stawał się dużo wyraźniejszy wraz z nowym pejzażem, upodabniając kliszę do klatki z widmami”¹².

Przestrzeń dawnej Księgarni Piastowskiej mogłabym porównać do szyby opisywanej w liście. W tym przypadku kolejne warstwy pojawiały się wraz z opowieściami przychodzących ludzi nakładając się na opuszczone wnętrza. W tej widmowej atmosferze gasnącego światła, toczyły się rozmowy dotyczące przeszłości i przyszłości miejsca.

Na koniec zacytuję fragment książki- podręcznika, będącej wynikiem wspólnych wysiłków dydaktycznych Kenta C. Bloomera oraz Charlesa W. Moore’a. Jej treść jest próbą ponownego zbadania znaczenia ludzkiego ciała w architekturze:

„W pewnym stopniu, każde istniejące miejsce może zostać zapamiętane, częściowo dlatego, że jest wyjątkowe, ale częściowo też dlatego, że wpłynęło na nasze ciała i wywołało wystarczająco dużo asocjacji, aby zachować je w naszych osobistych światach.”¹³

11 M. Warner, *Public and Counterpublics*, (Abbreviated Version), „Quarterly Journal of Speech” 2002, t. 88, nr 4, s. 422.

12 L. Wuff, *Chronique*, „Le Progres photographique” nr 4, kwiecień 1891, s. 62-63.

13 C.K. Bloomer, W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, London 1978, s.8.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



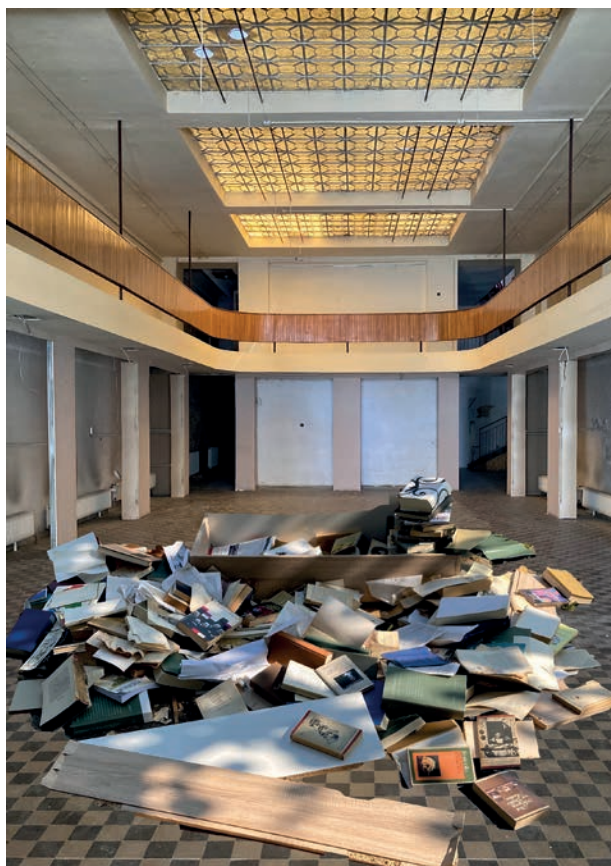
Magdalena Franczak, *Reading the building*, widok wystawy, zapis spotkania (25-26.09.2024). fot. archiwum własne



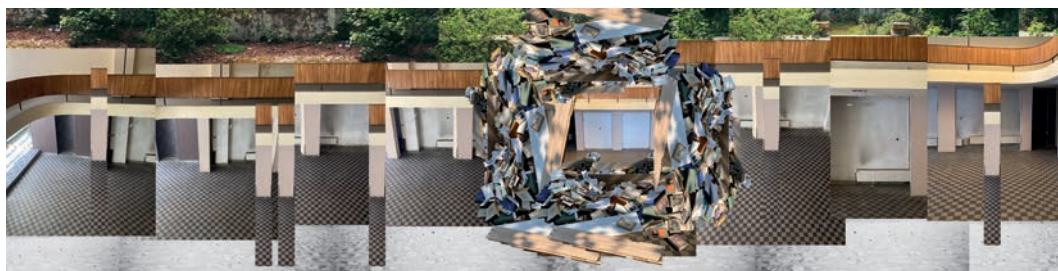
Magdalena Franczak, *Reading the building*, widok wystawy,
zapis spotkania (25-26.09.2024). fot.archiwum własne



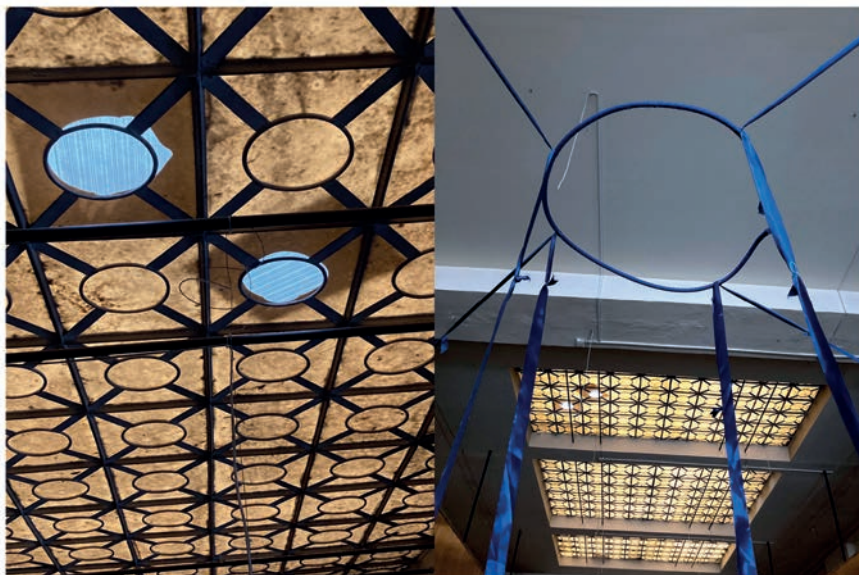
Magdalena Franczak, *Reading the building* 2024, widok wystawy, kolaż, druk cyfrowy, fot. archiwum własne



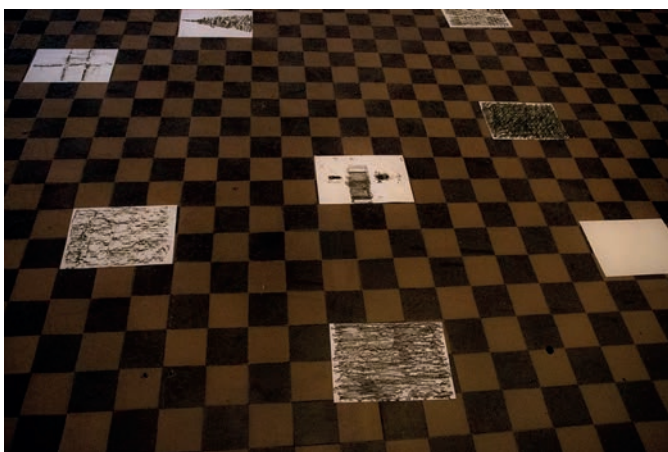
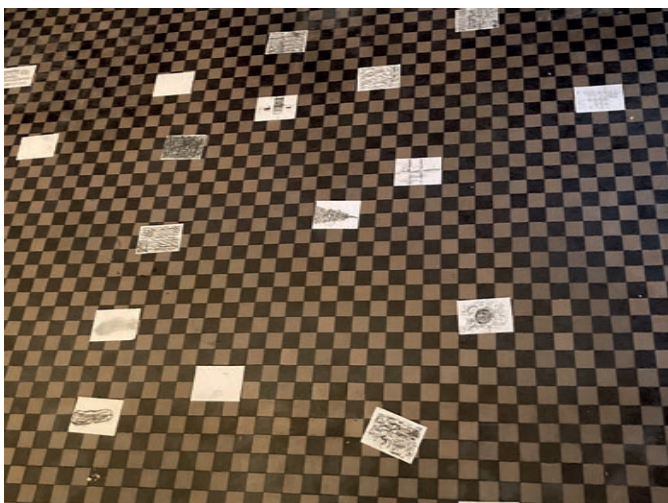
Magdalena Franczak *Reading the building*, kolaż, 2024,
druk cyfrowy, 50x70cm



Magdalena Franczak *Reading the building*, kolaż, 2024,
druk cyfrowy, 68x271cm



Magdalena Franczak, *Echo opowieści o dłoniach w dachu*, obiekt przestrzenny, 2024, bawełniana taśma, masa akrylowa, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Wędrujący pył miejsca*, frottage, 2024, węgiel, papier bezkwasowy, 21x29,7cm, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak , *Odciski miejsca*, ceramika, kurz, 2024,
fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Reading the building*, widok wystawy, Zine, zapis spotkania (25-26.09.2024), fot.archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Reading the building*, widok wystawy, Zine, zapis spotkania (25-26.09.2024). fot. archiwum własne.

OPOWIEŚCI TYCH, CO ZOSTAJĄ¹

Mieszkanie – pracownia zmarłej w 2018 roku norweskiej artystki Hege Lønne była jednym z tych, do których weszłam dwukrotnie. To, co pozostało po wizytach w tej przestrzeni to notatki, rysunki oraz fotografie wykonane aparatem analogowym, a także ich wielokrotne odbicia w postaci notatek cyfrowych. Obserwacja ta łączy się na różnych poziomach z osobistymi doświadczeniami czasu oraz przestrzeni w rozprawie *Miejsca bez ludzi*, dlatego chciałabym to opisać odnosząc się jednocześnie do innych archiwów a także realizacji *Schrony dla niewypowiedzianych słów*.

Pracowni Hege Lønne doświadczałam przez pryzmat znajdujących się tam rzeźb, fotografii, obiektów, dialogujących z nimi przedmiotów. To one zabierały mnie do kolejnych miejsc: opustoszałych krajobrazów, wyekstraktowanych pejzaży, gładkich, aksamitnych w dotyku form. Na jedną z ostatnich wystaw, w jakich brała udział artystka, powstała rzeźba, która w zamyśle była negatywem wnętrza, jego odciskiem.

Ta taktylna bryła wykonana w 2013 roku, w skali 1:20 stanowi, jak pisze Marta Ryczkowska w katalogu towarzyszącym wystawie, „rewers miejsca, element niewidoczny, a jedynie odczuwalny, próbujący nadać ciężar realny temu, czego nie da się nawet dotknąć.”² W kontekście rozprawy ten „niedotykalny ciężar” stanowią dla mnie archiwa zmarłych artystek, które ulegają rozproszeniu po ich śmierci, ale także te, które zostają zaopiekowane. Rzeźba Hege Lønne staje się ich reprezentacją.

W tym rozdziale szukam więc, po raz kolejny, odpowiedzi na pytanie zadane w indywidualnym planie badawczym: w jaki sposób społeczności opiekują się swoją spuścizną?

Spotkania z mieszkaniem oraz archiwum Hege Lønne odbyły się w odstępie kilku miesięcy. Towarzyszyła mi artystka Alicja Bielawska. Obydwie wiedziałyśmy, że uczestniczymy w czymś co się skończyło i nadal kończy. Dwie czasowości nałożyły się na siebie. Odejście i odchodzenie miało swoje ucieleśnienie w postaci reorganizacji przestrzeni. Uważna

¹ Tytuł rozdziału odnosi się do książki V. Despret: *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, która jest dla mnie bardzo ważna w procesach współmyślenia nad relacjami z osobistymi przestrzeniami w *Miejscach bez ludzi*.

² M.Ryczkowska, *Skalisty las- pejzaż duchowy*, [w]: *Skalisty las*, katalog towarzyszący solowej wystawie Hege Lønne, Galeria Biała Centrum Kultury w Lublinie, 2015, s.6.

obserwacja wnętrza, dialogujących ze sobą przedmiotów pozbawionych osoby, która wprowadziłaby je w ruch. Cienka, zacierająca się granica pomiędzy życiem a pracą. Wszystkie osobiste, ułożone w dialogujące ze sobą ciągi przedmioty, sprawiały wrażenie uczestniczących w procesie twórczym: zmultiplikowane, ustawione w formę piramidy okulary, ceramiczne figurki zwierząt, plastikowa, błękitna klepsydra z przesypnym już piaskiem.



fot. archiwum własne

Brytyjski ceramik i pisarz- Edmund de Waal, w książce *Zajac o bursztynowych oczach*, opisał losy swojej rodziny widziane przez pryzmat rzeczy, które wędrowały, znikaly, powracały w niespodziewanych okolicznościach. Stały się elementem praktyki artystycznej de Waala, który pisał:

„Przedmiot to zawsze jakaś opowieść. Opowieści jednak nabierają nieraz cech przedmiotu. Jedne i drugie mają coś wspólnego- patynę. Bo patynowanie to proces, który redukuje przedmiot do jego esencji: tak jest z obracaniem przez nurt rzeki kamieniem”³.

Pomiędzy pierwszym a drugim spotkaniem z pracownią-mieszkaniem Hege Lønne, jego wnętrze uległo nieznacznej przemianie. Prześcieradła i obrusy, które przy pierwszym zetknięciu z miejscem były niewidoczne i pełniły rolę tła, tym razem wyłoniły się na plan pierwszy. Manifestowały swoją obecność przykrywając rzeźby artystki, które swoim bezkształtem zaczęły przypominać duchy.

3 E. de Waal, *Zajac o bursztynowych oczach*, Wołowiec 2013, s. 381.



fot. archiwum własne

Przykrycie konkretnych kształtów prześcieradłami zamieniło je w rodzaj bezkształtu. To, co pod spodem stało się tajemnicą, znikając pod powierzchnią tkaniny. Wątek bezkształtu powraca także w innych fragmentach rozprawy będąc jednym z „refrenów” opuszczenia. Czasem przybiera formę ceramiczną, która w dosłowny sposób utwardza status znikania prowadząc narrację krok dalej do miejsca, w którym to, co przykryte znika- pozostaje tylko opowieść⁴. W ten sposób powstała rzeźba *Siostra*, która w narracji rozprawy pojawia się co jakiś czas. Można powiedzieć, że w kontekście mieszkania Hege Lønne, czy też relacji z tym miejscem, stanowi symbol tymczasowej siostrzanej relacji jaka wytworzyła się pomiędzy mną, Alicją a Hege. To właśnie miejsce - pracownia utrzymywało jej formę.



fot. archiwum własne

Przy drugim spotkaniu z miejscem, szafy i szuflady zyskały komunikaty w postaci samoprzylepnych karteczek z napisem: *Private*. Były one rodzajem wiadomości pozostawionej dla nas pomiędzy pierwszą a drugą wizytą.

To, co zamknięte stanowiło sferę nie należąca do udostępnianego

i porządkowanego archiwum artystki. Było prywatne, przeznaczone dla rodziny i bliskich osób opiekujących się spuścizną Hege Lønne.

Przebywanie w pustym mieszkaniu po śmierci osoby wywołuje dużo emocji, które odbijając się od przeżyć i doświadczeń w dziwny sposób wysyłają je w przyszłość. Belgijska filozofka i antropolożka Vinciane Despret przywołuje termin „matrycy narracyjnej”, dzięki której powstała w ruchu opowieść nałożona na poprzednią może zmienić jej znaczenie, „otworzyć przed nią inną drogę, przestawić opowiadającego i jego historię na nieprzewidziany tor⁵”. W tym sensie moje doświadczenie tworzy matrycę dla kolejnych miejsc bez ludzi łącząc się z nimi na różnych poziomach, przekazując formy i treści do kolejnych rozdziałów.



fot. archiwum własne

Jedynym zapisem emocji związanych z doświadczaniem pracowni Hege Lønne stały się fotografie, z którymi pracę rozpoczęłam niejako od nowa w 2024 roku przygotowując publikację *Archiwum miejsc bez ludzi* stanowiącą część pracy artystycznej niniejszej rozprawy. Nie ukrywam, że pisanie w kontekście akademickim o emocjonalnej warstwie pracy twórczej jest niezwykle trudne, ponieważ wymaga przyjęcia dwóch perspektyw: wewnętrznej – odtwarzającej emocje i przeżycia oraz zewnętrznej: analizującej. Jest to tym bardziej skomplikowane, ponieważ nie mam możliwości powrotu do tego miejsca. W poznanej przeze mnie formie pracownia –mieszkanie już prawdopodobnie nie istnieje. To, co potencjalnie chciałabym w nim przeżyć, poznać, powtórzyć, odtwarzam w myślach podpierając się fotografiami. Wracam do warszawskiego mieszkania

5 V.Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U.Kropiwiec, Karakter 2021, s.31.

artystki w wyobraźni wspinając się po schodach na piąte piętro. Być może czwarte. Moje ciało pamięta, że było bardzo wysoko.

Myślę o wyszlizganym parkiecie. O aksamitnie gładkich fragmentach ścian pokrytych przez artystkę gipsem dentystycznym, z którym pracowała, otulając nim powierzchnię swoich rzeźb. Ściany mieszkania stanowiły pierwszą płaszczyznę do testowania możliwości używanego materiału. Jednocześnie w każdej chwili można było go dotknąć, zobaczyć jak wygląda i działa. Myślę o tkaninach, do których przyklejone były taśmy z liczbami i wyglądały jak ponumerowany widmowy pejzaż. Być może ten obraz, przechowywany w pamięci przez jakiś czas przekształcił się w mojej głowie w realizację Ruiny niechcianych wspomnień stanowiącą część rozprawy.



fot. archiwum własne

Myślę o pustym łóżku przykrytym błękitnym prześcieradłem i rysunku w zeszycie Hege, kiedy miała 8 lat i naszkicowała identyczne łóżko z dziewczynką leżącą czy odpoczywającą na nim. Myślę o stole do pracy, stanowiącym centralną część pomieszczenia. Mogłam się przemieszczać wokół tego stołu. Studiować archiwum HegeLønne - dokumentacje jej wystaw, fotografie z jej realizacji, wszystko to, co nie posiadało karteczki z napisem: *Private*.

Doświadczenie to rezonowało z późniejszym, związanym z pracą nad archiwum zmarłej w 2010 roku warszawskiej artystki Janiny Węgrzynowskiej (1930-2010)⁶. Pomyślałam o wszystkich kobietach –artystkach i ich

⁶ Z archiwum Janiny Węgrzynowskiej zetknęłam się w 2014 w Lublinie. Przechowywane w prywatnym domu, przewiezione w bagażniku samochodu z Warszawy do Lublina, było wszystkim, oprócz pojedynczych prac w kolekcjach muzealnych i galeryjnych, co pozostało po zmarłej w 2010 artystce. Walizka z prywatnymi rzeczami, dzienniki, dokumenty, kolaże, skrzynkowe obrazy a także prace olejne na

archiwach oraz miejscach, które po nich pozostały. Często należących już do kogoś innego, ze zmienionym statusem. Nie będących już pracowniami – mieszkaniami. Poza wyjątkami, które przeszły pod opiekę instytucjonalną i dzięki temu, objęte troską, mogły przetrwać.

Hege Lønne miała swoją pośmiertną wystawę w Zachęcie. Część prac, które znałam z prywatnej przestrzeni artystki, zyskało postumenty i nowe narracje. Połączyły się na chwilę w pejzaże, z którymi artystka pracowała przez całe swoje życie. Pamiętam fotografię, która wisiała w jej mieszkaniu będąc jednocześnie dokumentacją jednej z instalacji w przestrzeni publicznej.



fot. archiwum własne

W szybie, za którą umieszczone było zdjęcie odbijała się lampa, która zmieniała swoją pozycję wraz z moim ruchem. Przemieszczałam się względem niej z aparatem aż do momentu, kiedy napis „STAY” zniknął pod odbiciem lampy. Powstało krótkie wideo rejestrujące to przemieszczenie, w którym biały, kulisty, przypominający księżyc czy słońce kształt niejako wędruje przez opustoszały krajobraz, pojawiając się z prawej strony fotografii i znikając z lewej. Praca ta, w symboliczny sposób stanowi rejestrację nigdy nie odbytej rozmowy z artystką.

W momencie pisania tego fragmentu rozprawy, w 2025 roku sprawdzam, czy strona internetowa Hege Lønne wciąż funkcjonuje. Okazuje się, że jej internetowe archiwum jest doskonale zorganizowane i uporządkowane, a co za tym idzie zaopiekowane. Prace, które pamiętam z prywatnej przestrzeni artystki układają się w narracje o opustoszałym krajobrazie. Stronę otwiera

plótnie-niezwykły dorobek zdeponowany w jednym pokoju. W 2023 odbyła się wystawa: *Kim jest Janina Węgrzynowska?* w Galerii Studio w Warszawie. Kuratorką jej była Paulina Olszewska.

fotografia rzeźb, które pamiętam z zupełnie innej skali – tu sprawiają wrażenie większych. To brzozowe pnie drzew, z których wystają ludzkie, obejmujące je dłonie. Ręce, które w rzeczywistości mają długość ok 5 cm – tu wydają się być w skali ludzkiej dłoni.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Wnętrze pracowni Hege Lønne I*, 2024, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 45x60cm



Magdalena Franczak, *Wnętrze pracowni Hege Lønne II*, 2024, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 45x60cm

NIEWIDZIALNE SOJUSZE

Ścieżki myślowe związane z ruinami jako bezkształtnym konceptem, pozostałością, na której można nadbudowywać kolejne wątki, doprowadziły mnie do parku archeologicznego w Pompejach. Pojechałam tam z wizytą studyjną dwukrotnie: w 2024 oraz 2025 roku. Fotografie, które tam wykonałam, stały się dla mnie materią łączącą ze sobą poszczególne wątki *Miejsc bez ludzi*. Miałam poczucie, że każdy z elementów rozprawy ma swoją reprezentację w pozostałościach tej architektury. Relacje te przejawiały się na różnych poziomach: formy, symbolu, detalu, struktury, emocji związanej z nieobecnością.

Kształty domów pozbawionych dachów, otwierały się w stronę nieba. Puste studnie, baseny, atria, nie używane przez nikogo, wyszczerbione naczynia, mocno żywe sceny z życia w postaci fresków. Faktura ścian dawała możliwość wglądu w poszczególne warstwy. Przypominała przekrój przez różne czasy, z których każdy odsłonięty był jedynie we fragmencie. Kruchość przenikała się tu ze stałością a także z wrażeniem, że tego miejsca nie trzeba już odbudowywać. Należy dbać o nie w takiej formie, w jakiej jest. Z opowieściami, które zastygły.



fot. archiwum własne

Opuszczony basen przy ul. Odlewniczej w Lublinie, połączyłam w myślach się ze strukturami z Pompei. Miejsca, które w czasie swojej świetności tak bardzo były różne – jako ruina czy pozostałość miały bardzo wiele wspólnego. Kiedy fotografowałam detale basenu, różnice te zacierały się

jeszcze bardziej.

Lubelska dziennikarka, Małgorzata Domagała w artykule „Melina Tatarzy” pisze o tęsknocie mieszkańców za dawną świetnością miejsca a także o tym, że pływalnia przyciągała tłumy. Nie tylko z sąsiedztwa, ale również z innych dzielnic miasta. Dostęp do akwenu wodnego na otwartym powietrzu w środku lata był czymś niezwykle pociągającym. Przestrzenią do spędzania czasu, prowadzenia rozmów, uprawiania sportu i relaksu. Zaintrygowana artykułem oraz samym miejscem pojechałam zobaczyć jego obecny stan. Basen odwiedziłam po raz pierwszy latem 2022 roku. Drabinka, która znajdowała się jeszcze na zdjęciach towarzyszących artykułowi zniknęła, miejsce przejęła przyroda.



fot. archiwum własne

Myślałam o wodzie, która go kiedyś wypełniała, a której już tam nie ma. O jej bezkształtnej strukturze łączącej się z pływającymi w basenie ciałami.



fot. archiwum własne

Podczas pierwszej wizyty przestrzeń ta, pomimo ogrodzenia, miała wiele miejsc, dziur, szczelin, przez które mogłam wejść do środka. Miała też dwie furtki – skorzystałam z jednej z nich. Latem teren był zarośnięty a niekiedy

basenu zamieniła się w kompostownik dla sąsiedztwa. Zamiast ciał, na dnie pozabawionej wody basenu, spoczywały gałęzie. Nie udało mi się zejść na dół. Fotografowałam basen z góry, z różnych perspektyw. Chodziłam też dookoła.



fot. archiwum własne

W miejscu, gdzie były przebieralnie i biuro – w budynku, który w swojej formie przypominał grzyba, mieszkały osoby uchodźcze z Ukrainy. Tam, gdzie kiedyś wisały ręczniki i ubrania, suszyło się pranie. Mała architektura przeznaczona dla dzieci: metalowe wieszaczki przypominające kręgosłup, zespoliły się z drzewem. Teraz stanowiły jeden organizm o różnych strukturach.



fot. archiwum własne

Wracałam tam jeszcze trzykrotnie, o różnych porach roku. Teren basenu, w kontekście rozprawy, łączył ze sobą wątki przyrody z przestrzenią miejską. Był rodzajem cichego sojuszu pomiędzy naturą a mieszkańcami

osiedla. Kumulował wspomnienia. Wyobraziłam sobie, że każda z roślin przechowuje jedną opowieść z innego czasu.

Trochę jak żywa książka, która mówi w języku znanym tylko swojemu gatunkowi. Ta myśl przeniosła mnie na chwilę do Księgarni Piastowskiej. Kiedy stałam na środku opuszczonego budynku, z okalającą balustradą antresoli nade mną, miałam poczucie bycia na dnie basenu.



fot. archiwum własne

Jesienią 2024 roku udało mi się zejść na dno. Teren kompleksu był zamknięty na kłódkę, dlatego moim przewodnikiem stał się radny dzielnicy, który posiadał do niej klucz. Opuszczony basen był dla niego ważnym miejscem. Pozbawiona większości liści przyroda odsłoniła drabinkę z drugiej strony niecki. Dzięki temu znalazłam się na dnie basenu. Wraz z przyrodą, która już od jakiegoś czasu budowała tam swój ekosystem.

W styczniu 2025 raz jeszcze odwiedziłam to miejsce – tym razem sama. Nie weszłam za ogrodzenie. Łańcuchy i kłódki broniły dostępu do miejskiej pływalni na świeżym powietrzu. Ciekawa byłam, jak wygląda pusta niecka pokryta śniegiem. Wyobrażałam sobie, że to jedyny moment zespolenia z poprzednim czasem, tym, kiedy basen działał w pełniej skali. Zespolenie odbyło się poprzez wodę w formie śniegu, który w momencie roztopienia pokrył dno zbiornika swoją płynną formą. Gnijące liście i mchy połączyły się z nią w sojuszu. To one pływały, cumowały, żywiły się wodą będąc jednocześnie jedynymi użytkownikami basenu.

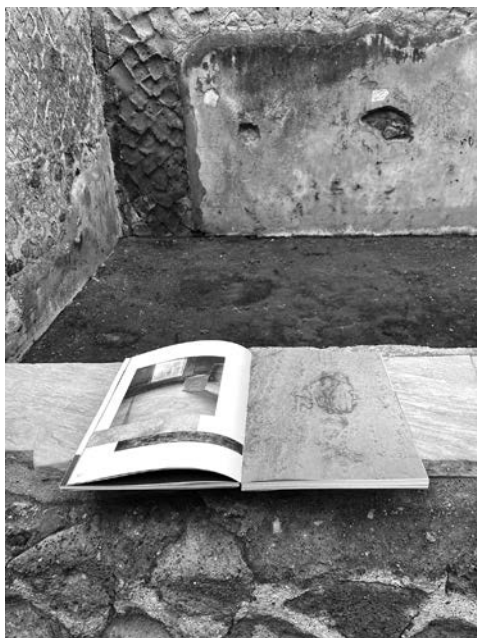


fot. archiwum własne

Relacja Pompei z basenem przy Odlewniczej bardzo mocno widoczna jest w publikacji towarzyszącej rozprawie: *Archiwum miejsc bez ludzi*. Fotografie dialogują ze sobą na poszczególnych stronach, pokazując niewidoczne wcześniej połączenia, które wychodzą w kształtach, materiałach, strukturach. Łączy je brak możliwości ponownego użycia a także rodzaj zastygnięcia, przykrycia magmą czasu.

Książka została wydana pod koniec 2024 roku, wzięłam ją w podróż do Neapolu z myślą sfotografowania w przestrzeni mniejszej siostry Pompei – Herculanium. Ruiny z dwuwymiarowej książki uprzestrzenniły się w ruinach przykrytego lawą miasta. Fotografowałam książkę w pokojach zarośniętych trawą i mchem. Kładłam ją na wykuszach przypominających półki. W niszach, sklepieniach, na dawnej podłodze. W pomieszczeniach bez sufitów i ścian. Przestrzeń historycznych ruin stała się tymczasową przestrzenią wystawienniczą goszczącą pozostałe miejsca bez ludzi.

Myślałam wtedy o domu w środku lasu, którego obraz pamiętam z dzieciństwa. Myślałam też o innym pustym, należącym do mojej rodziny domu, który fotografowałam przez cały czas pracy nad rozprawą. Do moich myśli przenikał rozpadający się pawilon znajdujący się na skraju osiedla Słowackiego w Lublinie. Wszystkie te opowieści, zamknięte w książce w symboliczny sposób, przeplatały się z tym, co odczuwałam w pozbawionych mieszkańców ruinach Pompei.



fot. archiwum własne

Moja praktyka artystyczna bliska jest codzienności, jest na nią wyczulona, wchłania ją i poszerza. Dlatego badania artystyczne są mi tak bliskie jako metoda pracy. Dzięki nim, mogę przetwarzać moje obserwacje na język sztuki. Być w ciągłym kontakcie z różnymi czasowościami, pracować wielokierunkowo, używać różnych narzędzi, aby łączyć wszystko we wspólną narrację o rozpadającym się na kawałki świecie.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Basen/Pompeje –tablica*, 2024, druk pigmentowy, 60x80cm

BLISKIE NIEZAMIESZKANIE

„(...)Historie potrzebują przestrzeni. A przestrzeń powstaje dzięki temu, że opowieść wprawia nas w ruch, każe tworzyć możliwe sensory, które wiodą nas gdzie indziej, zwodzą. [...] Przestrzeń powstaje w ruchu, który nadaje nam historia, w rozgałęzieniach, którymi każe nam pójść, przywołując inne opowieści”.

Vinciane Despret

Historie w *Miejscach bez ludzi* odbijają się od moich osobistych narracji. Filtrywane przez nie łączą to, co prywatne z tym, co współdzielone. Słowa przenikają się z obrazem. Mieszają i sklejają. W tym rozdziale chciałabym opowiedzieć o pracy ze znikaniem i utratą. Czy też kontynuując myśl Despret, pokazać, w jaki sposób „opowieści wprawiane są w ruch”².

Ramą, czy też przestrzenią narracyjną będzie dom, który znam od dzieciństwa. Po śmierci bliskiej osoby stał on pusty przez kilka lat. Najbardziej dynamiczny moment przemiany tego miejsca przypadł na czas pracy nad *Miejscami bez ludzi*. Jednak emocja, jaka towarzyszyła mi podczas tych spotkań była nieco inna, niż w przypadku mieszkania-pracowni norweskiej artystki Hege Lønne. Inna była też dynamika czasowa, oraz przede wszystkim moja rola w tym miejscu. To ja opiekowałam się opuszczoną przestrzenią, otwierałam ją i zamykałam. Byłam bardzo blisko. Patrzyłam od środka. Nie chciałam sytuować geograficznie tego domu. Myśląc o tym, że mógłby być gdziekolwiek otwierałam jego drzwi do współmyślenia o podobnych miejscach. Zapraszałam do wpuszczenia tam swoich myśli o bliskości ulokowanej w dotyku, zapachu, obecności. Do pomieszczenia wszystkich podobnych historii związanych z prywatnymi przestrzeniami.

Obserwowałam dom po śmierci bliskiej osoby a także narastające w nim opuszczenie i rekonfiguracje osobistych rzeczy, które ze względu na brak ciała wprawiającego je w ruch, pozbawione zostały swojej funkcji. Stały się formami dopasowanymi do kształtu osoby, której już tam nie ma. Obserwowałam przesunięcia przedmiotów i mebli, ich znikanie odbywające się w rytmie moich powrotów.

1 V.Despret, dz.cyt., s.31.

2 Tamże, s.21.



fot. archiwum własne

Fotografowałam to miejsce tworząc archiwum znikania – cykl fotograficzny związany z moją osobistą historią. Cykl ten stał się fragmentem publikacji oraz wystawy *Archiwum miejsc bez ludzi*³. Podczas wystawy w lubelskim Domu Słów⁴, fotografie i opowieści o miejscach uruchomiły osobiste wspomnienia u odwiedzających wystawę gości. Prowadząc z nimi rozmowy w formie oprowadzań zastanawiałam się: w jaki sposób opowieść połączona z obrazem usytuowanym w przestrzeni, może być narzędziem do otwierania kolejnych historii? Odpowiedź znalazłam w rozmowie, która performowana przez obrazy stała się kluczem do kolejnych opowieści, bo przecież, jak pisał Gaston Bachelard: „świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień”⁵.

„Czasami, kiedy zasypiam, odtwarzam sobie w pamięci dom, którego już nie ma. Należał do mojej babci. Robię to po to, aby go nie zapomnieć”.

Oliwia

„Pamiętam, jak burzyli dom przy al. Jana Pawła w Lublinie. Obraz niszczenia widziałam z okna autobusu. Dom ten był wybebeszony – nie było frontowej ściany. Tak, jakby ktoś ją zdjął i dzięki temu mogłam zajrzeć do środka. Obraz, który zobaczyłam, został ze mną na długo – to kredens z całym wyposażeniem, stały w nim kieliszki, wszystko! A na zewnątrz jeszcze

3 Samej wystawie oraz związanej z nią publikacji, poświęcę osobny fragment rozprawy.

4 Opis wystawy znajduje się na stronie instytucji: <https://teatrnn.pl/domslow/archiwum-miejsc-bez-ludzi-magdalena-franczak/>

5 G.Bachelard, dz.cyt., s.301.

wisiał pranie”.

Henryka

„Doświadczyłem rodzinnego domu będąc w innym miejscu. To było mistyczne przeżycie, w którym dwa czasy nałożyły się na siebie i byłem pewien, że jestem gdzieś indziej. Do tej pory nie wiem, jak to się stało”.

Paweł

„Wspomnienie tego domu było tak trudne, że mogłem spotkać się z nim jedynie we śnie. Przebudowywałem go wówczas, remontowałem. Chociaż w rzeczywistości dom ten popadał w ruinę i trzeba było go zburzyć”.

*Wojciech*⁶

W *Miejskach bez ludzi* to, co osobiste łączy się z tym co planetarne. Różne skale przeplatają się we wspólnej narracji, o czym piszę także w rozdziale *Krucha materialność*. Dlatego ważnym wydało mi się włączenie osobistego doświadczenia, z tej najbliższej skali, w strukturę rozprawy. Chciałam pokazać, w jaki sposób układają się warstwy impulsów twórczych w mojej praktyce artystycznej. Jak wielowątkowa jest ta opowieść. Oprócz doświadczeń, miarą skali jest także sama materia: ta bliska, przelewająca się, czasami niewidoczna gołym okiem, ale jednak obecna a także ta „twarda”, trzymająca kształt każdej opowieści. Materia kurzu przewija się bezpośrednio lub pośrednio niemalże przez wszystkie rozdziały mojej pracy, będąc rodzajem kolejnej, tym razem rozproszonej spoiny. Czymś, co tak naprawdę, będąc w ciągłym procesie ewoluuje wciągając w swoje tryby kolejne elementy otaczającej materii.

Antropolog i artysta Tomasz Szerszeń w swojej książce *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, proponuje termin: artysta-entropol wobec osoby, która śledziłaby „procesy kulturowego i przestrzennego rozpadu i znikania, przemiany tego, co użyteczne, w bezużyteczne, miejsc w nie-miejsca, kultury w naturę, ludzkiego w nie-ludzkie. Architektury w kurz”⁷. Kurz jawi się tu jako przestrzeń wolności, która wnika w każdą szczelinę, osadza

6 Cytaty to fragmenty rozmów, które przeprowadziłam z odwiedzającymi wystawę *Miejska bez ludzi* w grudniu 2024 roku.

7 T.Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*. Michel Leiris i „Documents”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014 s.105.

się na każdym obiekcie nieobecności. Artysta Edmund de Waal w swojej książce *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, zadaje pytanie retoryczne: „Czy nikt nie pisał o kurzu w kontekście kultury?”⁸ W 2025, podczas autorskiego wokół swojej nowej książki: *An Archive (Archiwum)*, w Instytucie Warburga w Londynie opowiada od swoich ścieżkach odnajdywania się w rodzinnych archiwach, ale też inspiracji do stworzenia ceramicznej instalacji pt *On the Eve of Departure*, opartej na myśli o utracie przez pryzmat materii, zastanawianiu się nad tym, co można zabrać ze sobą, jeśli ma się zaledwie jeden dzień na spakowanie swoich rzeczy. Opowiada o książkach bez miejsc oraz tysiącach historii, które skrywają. Słuchając tej rozmowy pomyślałam o opuszczonej księgarni w Cieszynie, której poświęciłam osobny rozdział rozprawy.

Szukając języka dla mojej opowieści, niejako równolegle, w pracowni, stworzyłam ceramiczny alfabet. Kształty przypominające litery w rzeczywistości były odtworzeniem z pamięci obrysów domów, w których bywałam w przeszłości. Przyniosłam ten alfabet do domu bez ludzi, aby ułożyć z niego rodzaj napisu na pustym blacie nieużywanego stołu.



fot. archiwum własne

Niezamieszkanе, nieistniejące słowa, ceramiczne fundamenty widmowych domów znalazły tymczasowe schronienie na pustym, nieużywanym stole. Patrząc potem na tę fotografię, próbowałam ją czytać, szukając kluczy w tym, co dookoła. Bo przecież jak pisze Jolanta Brach-Czaina: „to, co niewidoczne, ukryte bywa w szparach, szczelinach, pęknięciach prowadzących w głąb, pod powierzchnię, na drugą stronę rzeczywistości.

8 E. De Waal, dz.cyt., s.378.

Tej samej jednak⁹”.

Opuszczone domy mają mnóstwo szczelin.



fot. archiwum własne

Rysunki spękania tworzyły się na moich oczach. W domu, do którego nikt nie przychodzi schody pękają od nieużytkowania a rośliny znajdują w spękaniu szczelin przestrzeń do życia. Materia zostaje ożywiona w inny sposób.

W tym wnętrzu także zaobserwowałam spękania – jakby dom napinał się od nieobecności, próbował rozciągnąć swoją samotność aż do momentu, kiedy jego materialność zaczęła się powoli kruszyć i rozpadać.



fot. archiwum własne

Po każdej wizycie w „domu bez ludzi” analizowałam te spękania, oraz wszelkie, zanotowane przeze mnie aparatem fotograficznym struktury. Z dwuwymiaru ekranu, czy też wydruku, przechodziłam w wyobraźni do przestrzennej formy, aby potem wyrzeźbić elementy dialogujące z przechowywanym przeze mnie obrazem.

9 J. Brach-Czaina, dz.cyt., str. 151.

Odtworzyłam tkaninę, która wisiała na sznurku obok ceramicznego pieca. Przywiozłam ją ze sobą. Biała, także ceramiczna, oparta o blat stołu, sztywna w swojej materii, pewna swojego bezruchu stała się przedłużeniem formy blatu stołu. Stół po raz kolejny przyjmował te dary w milczeniu. Wszystkie te gesty były chwilowe, tymczasowe, efemeryczne, na chwilę.



fot. archiwum własne

To właśnie tkaniny stanowią najbardziej osobisty element każdego miejsca. Najdłużej przechowują zapach. Zamknięte w kapsule szafy, po jej otwarciu przypominają o osobie, której tam nie ma. Dopasowują się do kształtu, zmieniają się w zależności od położenia sąsiadujących przedmiotów czy osób, które je noszą. Myślę o kołdrach i poszewkach skrywających sny. Myślę o tkaninach wdeptanych w ścieżkę.



fot. archiwum własne

Podczas ostatniego spotkania z opuszczonym domem wsłuchiwałam się w jego dźwięk. Stukałam w drewnianą podłogę, która wibrowała w dziwnym rytmie. Nasłuchiwałam echa odbijającego się w dwie strony: w stronę pomieszczenia oraz tego, co pod powierzchnią. Nagrałam ten

dźwięk. Stanowił dla mnie wartość sentymentalną. W doświadczeniach dźwiękowych, które w momencie skupienia się na nich wydają się bardzo intensywne i długie, odsłuchane po czasie nie wydają się już takie ciekawe. Wyekstraktowane z otoczenia, potrzebują nowego „pudła rezonansowego” aby z powrotem zyskać na atrakcyjności. Nowego miejsca.



fot. archiwum własne

„Snuję się po pustym domu, dotykam chłodnych klamek. Ściskam jedną z nich na pożegnanie, sprawdzając, czy zamknęłam drzwi. Ona odpowiada oporem”¹⁰.

10 Cytat pochodzi z towarzyszącej rozprawie publikacji: *Archiwum miejsc bez ludzi*, Lublin, 2024., s. 57.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, z cyklu *Bliskie niezamieszkanie* 2024, odbitka fotograficzna, ceramika, bawełna, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, z cyklu *Bliskie niezamieszkanie* 2024,
odbitka fotograficzna, fot. archiwum własne.

SCHRONY DLA NIWYPOWIEDZIANYCH SŁÓW

Czasy w *Miejscach bez ludzi* są przemieszane. Obrazy z pamięci przeplatają się z dokumentacją, fotografie transformują w kolaże i prace przestrzenne. Przemiana wprowadza teraźniejszość, ruch, który wyciąga obrazy z przeszłości zamieniając je w refleksję nad tym, co będzie. Materialność staje się głosem ludzi, którzy jedynie w ten sposób są w stanie się z nami skomunikować.

Myślę o pracy *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, którą po raz pierwszy zaprezentowałam w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2022 roku, podczas wystawy *Zwichnięty czas*. Realizacja ta pozwoliła mi badać różne doświadczenia czasowości w *Miejscach bez ludzi*. Cykl ten składa się z pięciu ceramicznych rzeźb, oraz drewnianych płaszczyzn, stanowiących reprezentację miejsca rozpadającego się na kawałki. Płaszczyzny te, to elementy meblościanki pochodzącej z mieszkania niedawno zmarłej sąsiadki. Pozostałe prace to metaforyczny, ujęty w formę ceramicznych rzeźb zapis nigdy nie odbytej rozmowy. Pracy towarzyszył tekst, który był integralną częścią realizacji. Poniżej przytaczam go w całości:

Sąsiadka z dołu zmarła rok temu. Dziś słyhać stuki z jej mieszkania, ktoś dobrał się do meblościanki, wynosi płyta po płycie, udając, że to nie było w jednym kawałku.

Wspomnienie obudowane okleiną poziomą, trochę jakby zasłony marszczyły się na płasko.

Rysunek stojów/zasłon zakręca czasem w wiry z połyskiem.

Udało mi się wziąć kilka takich płyt – zdekompletowanych wspomnień sąsiadki.

Jej wspomnienia, urywane przez Alzheimera, łączyły się w nieoczekiwane kolaże.

Czekała na mnie kiedyś. Może na mnie, a może po prostu na kogoś.

Stała w upalny, letni wieczór, trzymając się poręczy, z rozpuszczonymi długimi, szarymi włosami odmierzającymi jej czas. Ubrana w welurową, czerwoną podomkę – patrzyła.

Chciała, żebym jej pomogła przebrnąć przez informacje w dokumentach, które ścisnęła w dłoni. Ja czułam to zbyt duże zaufanie z jej strony, przecież

*się nie znamy, przecież przed momentem zapytała, czy tu mieszkam.
Mieszkam. Zaledwie od kilku miesięcy.
Poza tym pandemia, nie chciałam jej narażać,
nie chciałam się spóźnić na koncert.
Kolejna okazja spotkania już się nie nadarzyła.
Nie rozmawiałyśmy więcej, pomimo jej zapewnień, że mogę pukać o każdej
porze dnia i nocy. Nie miałam odwagi nacisnąć dzwonka, mimo że byłam
ciekawa kolejnego spotkania.
Mieszkanie stało puste przez rok.
Bez sąsiadki.
Wypełnione jej rzeczami i wspomnieniami wynoszonymi teraz kawałek
po kawałku. Dźwięk niosący się po klatce schodowej wystukuje rytmicznie
nigdy nieodbyłą rozmowę.*

Ceramiczne, ustawione na zdekompletowanej płaszczyźnie mebla formy, przykrywają nieistniejące, tytułowe „niewypowiedziane słowa”. Układają się fałdując. Są rodzajem sztywnego okrycia, futerału o organicznym kształcie.

Na poziomie materii dialogują z badanym przeze mnie wcześniej mieszkaniem – pracownią norweskiej artystki Hege Lønne. Łączą się z pustym domem z rozdziału *Bliskie niezamieszkanie*. Łączą się z tymi wszystkimi miejscami, które potencjalnie mogłyby być dla nich schronieniem. Trochę jak muszla w muszli, podwójna ochrona dla cennej i kruchej niewypowiedzianej rozmowy. Słowa podpierają materię, materia patrzy w stronę słów. Uprzestrzenniając czasowość, zaburzając jej linearność. Łącząc zmysł dotyku ze zmysłem wzroku. Kierując wzrok do wewnątrz w stronę myśli. Tytułowe schrony mają organiczny kształt, przypominają usztywnione tkaniny. Podwinięty fragment formy sugeruje wejście do środka rzeźby. Wejście jest małe, można do niego szeptać „niewypowiedziane słowa”.

Przywołuję w pamięci obraz, w którym ubrania sąsiadki wystawione są w workach obok śmietnika. Łączy się on w moich myślach z kolekcją znalezionych tkanin wdeptanych w ścieżkę i zaopiekowanych przez przyrodę.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, sklejka fornirowana, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, 2022,
fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, 2022,
fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, 2022,
fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, 2022,
fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, ceramika, 2022,
fot. archiwum własne.

KRUCHA MATERIALNOŚĆ MIEJSCA

W głębi materii krzewi się mroczna roślinność; w mrokach materii rozkwitają czarne kwiaty, obdarzone już aksamitem płatków i zadatkami woni.

Gaston Bachelard

Dom w środku lasu był miejscem bez ludzi, którego obraz nosiłam w sobie długo. Tak długo, że nie jestem w stanie określić czasowości. Był on wspomnieniem z dzieciństwa, które wraz z upływem czasu pokrywało się kolejnymi warstwami wspomnień aż do momentu, w którym zaczęłam wątpić, czy to miejsce rzeczywiście istnieje, czy jest jedynie widmowym obrazem, który utrwała się dzięki kolejnym przywoływaniom. Jednak to tu rozpoczyna się mapa badanych przeze mnie miejsc bez ludzi. We wspomnieniu oraz jego reprezentacji. Dlatego ważny był dla mnie powrót, odnalezienie tego miejsca i skonfrontowanie go z pozostałymi miejscami bez ludzi, ponieważ już wtedy wiedziałam, że dom prawdopodobnie stoi pusty, być może wcale go tam nie ma.

To jedno z tych miejsc, których materialność niemal zupełnie uległa rozpadowi i została przejęta przez naturę. Od początku pracy nad rozprawą wracałam tam regularnie, sytuując miejsce nieopodal 51"33' szerokości geograficznej północnej i 22"8' długości geograficznej wschodniej, kawałek od drogi, z której trzeba było zjechać wjeżdżając w las.

W kontekście czasowej relacji z miejscem oraz dynamiki czy też rytmu powrotów i obserwacji a także rejestracji tych spotkań, „dom w środku lasu” znacznie różnił się od pozostałych badanych przeze mnie przestrzeni. Mogłabym stwierdzić, że niejako towarzyszył pozostałym miejscom przez cały czas pracy nad rozprawą. Był z nimi (miejscami bez ludzi) od samego początku. Zarastał równolegle do ich opuszczenia. Początkowo, jak już wspominałam wcześniej, jedynie jako obraz z pamięci, rodzaj wyobrażenia, które było pielęgnowane i niejako przykrywane przez kolejne doświadczenia. Potem, pracowałam już z obrazem, którego doświadczyłam. Dlatego ważnym momentem dla mnie było fizyczne

1 G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*. Wybór pism, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s.115.

spotkanie z wyobrażonym czy też pamiętanym, oraz opisanie tego doświadczenia na potrzeby niniejszej rozprawy. Dotknięcie i objęcie przestrzeni za pomocą wzroku, dotyku, węchu, przemieszczenia ciała. Przemieszczenie rejestrował aparat fotograficzny pokazujący to, co widzę, a raczej w jakim kierunku biegnie mój wzrok. Podążałam za nim swoim ciałem. Kształt gospodarstwa utrzymywany był przez okalające go rośliny.



fot. archiwum własne

Drzewa owocowe przypomniały mi, że był tam sad. Wraz z porami roku zmieniały się jego zapachy. Zmieniała się także struktura przestrzeni. Ta letnia była bardziej niedostępna. Przyroda chroniła ją swoimi wysokimi roślinami, które jesienią zaczynały kłaść się pod własnym ciężarem. Wówczas można było wejść „do środka”. Zobaczyć to, co pozostało. Trawa wyglądała jak splątane włosy, których nie można rozczesać. Wszystko było zespolone w jedną zwartą całość. Aby z nią pracować, trzeba było tam przyjechać, odwiedzić ten funkcjonujący samodzielnie postantropocentryczny świat. Być z nim przez chwilę, poczuć jego fizyczność, zarejestrować, przechowywać w pamięci oraz w wizualnym archiwum powrotów.

“Bo pamięć zawsze jest środowiskowa. Zakorzeniona w naszym otoczeniu i żywcem przekształcana przez jego konkretne, namacalne sploty, powstaje ze stałej wymiany zapachów, dotyku, energii i białka pomiędzy naszym ciałem a resztą przyrody. W rytm wszechobecnych cykli rozrostu i umierania”- pisze w *Sztuce przetrwania* Anka Wandzel².

Mój zapis spotkań z tym miejscem jest jednocześnie zapisem tych

2 A. Wandzel, *Sztuka przetrwania*, Kraków-Warszawa 2025, s. 90.

„namacalnych splotów”.

Kolejne klisze celuloidowe pokazywały przemiany. Powstał cykl kolaży, które stały się częścią publikacji *Archiwum miejsc bez ludzi*. Chciałam połączyć w nich różne czasowości z równoległe badanymi przeze mnie miejscami. Stykały się w symboliczny sposób, poprzez chociażby nałożenie ściany z opuszczonego domu na strukturę starej lipy.



fot. archiwum własne

Towarzyszyło mi pytanie, które zadałam sobie konstruując Indywidualny Plan Badawczy:

W jaki sposób przyroda wchłania resztki ludzkiej egzystencji? Do tego pytania dołączyło to, które zadała Karen Barad: „Jak zapominać i jak pamiętać? Jak znaleźć orientację w zdezorientowanym świecie, w „zwichniętym czasie”³?

Bo przecież, jak pisze Katarzyna Słoboda w tekście kuratorskim do naszej wspólnej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi (2022), kontynuując myśl Karen Barad: „zwichnięty czas to czas, który wypadł z dobrze znanych nam ram, wymykający się normom i linearnemu myśleniu. Wymiar, w którym mieszają się relacje między przeszłością a teraźniejszością, a także tym, co prywatne i współdzielone”⁴.

3 K. Barad, *Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość*, tłum. M. Rogowska-Stangret, [w]: *Feministyczne nowe materializmy, usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, e-naukowiec, Lublin 2018, s.68.

4 <https://msl.org.pl/zwichniety-czas>, dostęp: 22.03.2024.

Badając energię opuszczenia, czy też emocje związane z opuszczeniem ważna wydawała mi się praca z różnymi skalami. Osobistą i społeczną. Intymną i planetarną. Doświadczając świata poprzez ciało i jego pamięć te skale się przecinają. To, co najbliższe wpływa na obraz całości.

Z domu nie pozostało nic oprócz ziemianki i niewielkiego wybrzuszenia w ziemi, które okazało się być resztką rozpadających się, pokrytych mchem cegieł. Resztki architektury zostały wzięte pod opiekę przyrody. Podążają, jak pisze badaczka Małgorzata Nieszczerzewska „za tym, nad czym nie panuje człowiek”. Można potraktować ją jako uosobienie symbiozy oraz „równowagi metabolicznej”.

Próbowałam poznać ten kształt na nowo. Zobaczyć, czym on jest w kontekście *Miejsc bez ludzi*. Dlatego postanowiłam, że będę tu wracać, aby móc konfrontować to miejsce z innymi badanymi przeze mnie przestrzeniami. Łączyć je, szukać powiązań i horyzontalnych struktur. Wyobrażałam sobie, że te wszystkie wpuszczające światło jasne szczeliny pomiędzy gałęziami drzew przyjmują resztki domu, który układa się między nimi zmieniając swoją formą i wtapiając się w część przyrodniczej narracji.



fot. archiwum własne

Te dwie fotografie, wykonane w odstępie kilku minut, pozornie niczym się od siebie nie różnią. Jednak przy bliższym oglądzie, wyostreniu uwagi, okazuje się, że jedna z nich, po lewej stronie, ma rodzaj powietrznego wybrzuszenia, które wtapia się w krajobraz. Wykonane wczesną wiosną jako dowód spotkania z miejscem, które do tego momentu wydawało się

widmowe i senne. Zdjęcia te towarzyszyły mi w swojej zniekształconej lustrzaności przez cały okres pracy z tą przestrzenią. Za każdym razem, kiedy planowałam powrót do domu w środku lasu wpatrywałam się w te dwie fotografie. Pomagało mi to uchwycić mniejsze lub większe zmiany zachodzące zarówno w miejscu jak i we mnie samej.

Punktem, który przykuwał moją szczególną uwagę podczas kolejnych sesji była studnia. Punkt ważny z wielu powodów, także symbolicznych. Bardzo głęboka zdawała się nie mieć końca. Nie było widać dna, trudno więc było stwierdzić, czy nadal była tam woda, czy studnia wyschła. Towarzyszyła jej lipa. Wyobrażałam sobie, że jej korzenie oplatają betonowe kręgi studni, które wchodzą w głąb ziemi, poznając jej tajemnice. Pomyślałam o wierszu Emily Dickinson:

Studnia-ten zbiornik tajemnicy!

Woda w niej tak daleko

Mieszka-z innego świata sąsiad-

Widać jedynie wieko⁵

Podczas pracy nad publikacją, skanując negatywy usłyszałam inne określenie: donica. To wtedy zdałam sobie sprawę jak ważne jest pokazanie całego kontekstu miejsca, jego otoczenia, aby ktoś, kto nie był tam nigdy, mógł pokazaną przeze mnie na fotografii formę czytać jako studnię.



fot. archiwum własne

Fotografowałam więc ją za każdym razem, kiedy tam byłam ustawiając swoje ciało w różnych miejscach, sytuując się względem studni pod różnymi kontami. Ona była centrum i źródłem, z którego czerpano wodę, czy jak

5 E.Dickinson, *Wiersze wybrane*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2000,s.239.

pisze Astrida Neimanis: „mokłą substancję przesycającą świat życia”⁶. Pomyślałam o innych studniach, które fotografowałam podczas pracy nad rozprawą i postanowiłam ułożyć je w formie jednej planszy.

Studnia stała się naczyniem miejsca. Pisząc ten rozdział postanowiłam raz jeszcze tam wrócić. Chciałam tam zajrzeć. Usłyszeć jej dźwięk. Wpuściłam do niej mikrofon na 10 metrowym kablu. Nie dotknął dna. Jej głębokość sięgała dalej niż myślałam. To, co usłyszałam po powrocie było połączeniem ciszy i dotyku rejestratora, który opuszczając się w dół, dotykał struktury studni od środka. Myślałam o wodzie, której nie udało się nagrać, ponieważ prawdopodobnie jej tam nie było. Cały ekosystem gospodarstwa był uzależniony od jej bezkształtnej, życiodajnej siły.

Także stara, stojąca obok lipa, która rozwarstwiła się pod wpływem upływającego czasu. Zrobiłam jej zdjęcie.



fot. archiwum własne

Gospodarstwo pozostawione sobie, było kulą zieleni. Bezkształtem, który łączył je z innymi podobnymi miejscami, które obserwuję od lat. Pustymi domami, w których rosną drzewa. Krajobrazami z elementami ludzkiej aktywności już bez ludzi.

Pozostałości po domu w środku lasu zaopiekowane są przez przyrodę. Tim Ingold mówi o „strefie splątania”, „gęstwinie splatających się szlaków,

6 A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, tłum. S. Królak, Pamoja Press, Warszawa 2024, s.209.

które nieustannie plączą się ze sobą, to znów rozplątują, żywe istoty rosną lub wypuszczają odnogi wzdłuż linii swoich relacji”⁷. Czuję tę „fakturę świata”⁸, próbując się w niej zanurzyć, poznać ją lepiej, a jednocześnie nie mogąc oderwać wzroku od tych wszystkich struktur okalających ukryte w nich resztki domu.

Sploty te zarejestrowałam w obrazie i dźwięku. Stały się częścią wystawy oraz książki: *Archiwum miejsc bez ludzi*.

7 T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, Instytut Architektury, Kraków 2018, s.93.

8 Tamże, s.93.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Magdalena Franczak, *Ciało domu i studni*, 2025, ceramika, 23x33x17cm



Magdalena Franczak, *Studnia*, 2022, druk pigmentowy
na papierze archiwalnym, 80x60cm



Magdalena Franczak, *Posthuman lanscape I*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm.



Magdalena Franczak, *Posthuman lanscape II*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm.



Magdalena Franczak, *Posthuman lanscape II*, 2022, druk pigmentowy na papierze archiwalnym, 80x60cm.

Linki do prac dźwiękowych:

1. Magdalena Franczak, *Silent house/cichy dom*, projekt rzeźby społecznej, 2021, 1:54.
Praca w formie tekstowej znajduje się w dołączonej do rozprawy publikacji *Archiwum miejsc bez ludzi*. Realizacja występuje jedynie w formie audio.
Link do pracy: <https://soundcloud.com/nomadic-studio/silent-house>
2. Magdalena Franczak, *Kości ziemi*, z cyklu *Anatomia bezkształtu* 2025, 1:46.
Utwór w formie audio dostępny był podczas wystawy *Anatomia Bezkształtu* w Galerii im. Ślędzińskich (dawnej Synagodze Cytronów) w Białymstoku w 2025. Kuratorka: Katarzyna Siwerska.
Link do pracy: https://soundcloud.com/nomadic-studio/kos-ci_ziemi_g-osmp3
3. Magdalena Franczak, *Wszystko biegnie po kole*, z cyklu *Anatomia bezkształtu* 2025, 7:14. Utwór w formie audio dostępny był podczas wystawy *Anatomia Bezkształtu* w Galerii im. Ślędzińskich (dawnej Synagodze Cytronów) w Białymstoku w 2025 roku. Stanowił integralny element rzeźby o tym samym tytule. Kuratorka: Katarzyna Siwerska.
Link do pracy: https://soundcloud.com/nomadic-studio/wszystko_biegnie_po_kole
4. Magdalena Franczak, *Studnia*, archiwum *Miejsc bez ludzi* 2025, 2:30.
Nagranie powstało podczas ostatniej wizyty w domu w środku lasu. Doświadczenie to opisuję w rozdziale: *Krucha materialność miejsca*.
Link do pracy: <https://soundcloud.com/nomadic-studio/studnia>
5. Magdalena Franczak, *Dom w środku lasu*, archiwum *Miejsc bez ludzi* 2025, 1:40.
Nagranie powstało podczas ostatniej wizyty w domu w środku lasu. Doświadczenie to opisuję w rozdziale: *Krucha materialność miejsca*.
Link do pracy: https://soundcloud.com/nomadic-studio/dom_w_srodku_lasu

MIEJSCA BEZ LUDZI

Opis pracy artystycznej

Część artystyczną mojej rozprawy doktorskiej stanowią ułożone w struktury narracyjne cykle będące reprezentacjami badanych przeze mnie miejsc. Na cykle te składają się: fotografie analogowe, kolaże fotograficzne, obiekty, przestrzenne formy ceramiczne, teksty a także prace dźwiękowe. Realizacje te powstawały w dialogu z przestrzeniami, stanowią więc rodzaj zapisu doświadczenia pracy z energią opuszczenia. Rozpisane w czasie procesy są jego symbolem.

Dokumentacje barwne poszczególnych cykli umieściłam pod każdym z rozdziałów opisujących proces badawczy i twórczy. Fotografie czarno-białe przeplatające się z tekstem są rejestracją procesów wizualnych. Umieszczając je obok siebie, chciałam podkreślić równoważność tych języków w kontekście badań nad *Miejscami bez ludzi*. Teksty poetyckie umieściłam wewnątrz tekstu rozprawy – zaznaczone są kursywą.

Fotografie są rejestracją mojego ruchu w przestrzeni, jego częstotliwości, czasowości, powrotów oraz zmian jakie zachodziły pomiędzy spotkaniami z każdym z miejsc. Użycie aparatu analogowego, kliszy celuloidowej, pozwoliło mi na utrwalenie materialności fragmentów badanych przestrzeni. Stanowią one rodzaj zapisu niedalekiej przeszłości, chociaż w momencie wykonywania zdjęć nią nie były. Moment powstawania zdjęcia był jak najbardziej teraźniejszy, rejestrował moją obecność i położenie po drugiej, niewidocznej dla widza stronie aparatu. W tym kontekście, udało mi się odnaleźć nieustannie przesuwającą się szczelinę czasową, opisywaną w Indywidualnym planie badawczym jako „napięcie pomiędzy przestrzenią zapomnianą a zapominaną”.

Powstałe cykle fotograficzne, pomimo swojej wizualnej niezmienności, ulegają ciągłej przemianie. Przemiana następuje w wyniku nałożenia teraźniejszego obrazu na ten już zarejestrowany i zmaterializowany w postaci odbitki fotograficznej. Obraz teraźniejszy to kolejne spotkania z badanymi miejscami, ale też rozmowy z osobami posiadającymi wiedzę na ich temat. W tym kontekście równoległość badań oraz sprawdzanie stanu

tych miejsc przebudowuje mój sposób patrzenia na poszczególne realizacje a także łączącą je narrację. Procesy badawcze i twórcze przenikają się i łączą ze sobą.

Różne rodzaje użytego papieru fotograficznego i zróżnicowane formaty, dopasowywały się do proporcji badanych miejsc a także sposobów komunikacji z nimi. W zależności od warunków, eksponowane fotografie przylegały bezpośrednio do ściany, były oprawione w ramę lub wtapiały się w zastaną opowieść (*Sprzedawcy śniegu*). Budowanie tymczasowych przestrzeni wizualnego dialogu stało się narzędziem i metodą twórczą.

Część artystyczną mojej rozprawy stanowią też formy przestrzenne, które jako materialne obiekty są dla mnie rodzajem naczyń gromadzących wiedzę, pamięć a także emocję badanego miejsca. Jednym z materiałów, jakim posługiwałam się w procesie twórczym była glina, ponieważ bardziej niż inne tworzywa kojarzy mi się z haptycznym poznaniem. A dotyk był jednym ze zmysłów, które w sposób świadomy pozwalały mi poznawać badaną przestrzeń. Naskórkowo – dotykając moją skórą skóry budynków i miejsc. Glina w stanie wilgotnym dopasowuje się do innych kształtów, przelewa się przez palce, absorbuje kurz. Może naśladować tekstylia, być naczyniem na opowieści. W stanie utwardzonym, wypalona, jest krucha i trzeba uważać, aby jej nie potłuc. Trudno ją potem naprawić, po każdej próbie poskładania rozbitej formy, widać na niej ślady – blizny stłuczenia. Z gliny powstały *Ruiny niechcianych wspomnień* – mieszczące się w dłoni rzeźby o organicznych kształtach. Użyłam gliny tworząc *Schrony dla niewypowiedzianych słów*, które w kształcie przypominają nieco cykl z opuszczonego banku, ale w przeciwieństwie do niego nie posiadają swojej przestrzeni okalającej formę – same stanowią przestrzeń opowieści i dla opowieści, dlatego towarzyszy im tekst, który jest integralną częścią pracy.

Z gliny powstała także rzeźba *Siostra*, będąca symbolem niewidocznej opieki i troski, jaką roztaczały nad poznawanymi przeze mnie miejscami osoby, z którymi rozmawiałam – najczęściej kobiety. Rzeźba ta była dla mnie ważna także w kontekście archiwów kobiet – artystek, o czym pisałam w rozdziale Opowieści tych, co zostają. *Siostra* jest gliniano-tekstylnym duchem, przechodzącym przez kolejne rozdziały *Miejsc bez ludzi*.

Medium ceramiczne towarzyszy niemalże każdej realizacji/rozdziałowi *Miejsc bez ludzi* podkreślając w ten sposób kruchość podejmowanego przeze mnie tematu. W drugiej połowie pracy nad rozprawą poszerzyłam swoje narzędzia badawcze o odciski ceramiczne badanych miejsc. Powstało kilka form będących rodzajem mikro-wycinków rzeczywistości. Fragmentami, które bez kontekstu otoczenia są jedynie abstrakcyjnymi kształtami. Dla mnie są zapisem ruchu, dotyku, uważności w przestrzeni. Przykucnięcia, pochylenia się, powolnego skupienia.

Glina jako materiał stanowiła rodzaj membrany, miękkiej skóry, na którą mogłam nanieść zagięcia i nierówności. Odciski pochodzą z opuszczonej księgarni Piastowskiej w Cieszynie oraz dawnej synagogi Cytronów w Białymstoku. Kolejną membraną były archiwalne gromadzone przeze mnie papiery, których używałam do tworzenia frottage, wraz z grupą osób w Księgarni Piastowskiej w Cieszynie.

W pracy nad rozprawą używałam także błękitnej bawełnianej tkaniny, która pojawia się w formie tła eksponującego kruche prace w gablocie (*Archiwum miejsc bez ludzi*), ale także występuje jako element linearnej, rozpiętej w przestrzeni rzeźby (*Reading the building*). Kolor ten jest dla mnie symbolem pamięci ale też pamiętania. Kojarzący się z wodą, podkreśla płynność i zmienność narracji.

Ważnym elementem pracy artystycznej są teksty towarzyszące wystawom/rozdziałom podsumowującym pracę z poszczególnymi miejscami. Pisałam je z intencją wprowadzenia tymczasowej obecności do tych przestrzeni, które ze względu na utracony status oraz brak osoby prowadzącej czy też nawigującej, sprawiały wrażenie niemych. Tekst podczas wystaw często czytany był na głos przeze mnie lub inne osoby i stanowił rodzaj kontynuacji dotknięcia szczeliny pomiędzy przeszłością a przyszłością. Pisząc, szukałam odpowiedniego języka, eksperymentowałam z jego metaforą oraz plastycznością. Mogłam się odnieść do wielozmysłowego doświadczenia przestrzeni, opisać doświadczenie mojej relacji z badanymi miejscami. Podczas wystaw podsumowujących poszczególne rozdziały, tekst prezentowany był w formie wydruku oraz jako audio w słuchawkach, co dawało możliwość wyboru: z kartką można było się przemieszczać,

zmieniać pozycję i kąt patrzenia. Natomiast dźwięk w słuchawkach niejako mocował osobę słuchającą w jednym, wybranym przeze mnie punkcie – umożliwiało to inny rodzaj skupienia, aktywizowało zmysł słuchu.

Obecność dźwięku w artystycznej części mojej rozprawy łączy się z metodologią pracy nad nią. Nad myśleniem o oddawaniu miejsca głosom, które ten głos utraciły. A także o poszukiwaniu nowej narracji, która powoli zastępowałaby tę starą. Obecność dźwięku uczytelnia myślenie o wielogłosie, a co za tym idzie polifoniczności opowieści. Archiwum dźwiękowe *Miejsca bez ludzi* to, oprócz wspomnianych przeze mnie czytanych tekstów, nagrania terenowe. Dźwięki przyrody, nagranie dźwięków pustych pomieszczeń, echa kroków i przemieszczania się. Wykorzystałam je jako ścieżki towarzyszące wystawom, powstały utwory oparte na pejzażach dźwiękowych badanych przeze mnie miejsc.

Na potrzeby uczytelnienia procesu ukazującego odślanianie poszczególnych warstw czasu a także pokazania ich fizycznego aspektu opracowałam technikę, która łączy towarzyszące mi przez cały okres pracy nad rozprawą medium tkaniny oraz fotografię. Od strony metodologicznej dialoguje ona z wątkiem archiwum. To rodzaj nieograniczonej ramami płóciennej płachty w formacie 170x220cm, która daje możliwość ekspozycji w każdych warunkach. Pierwsza warstwa pracy oddaje teksturę podłoża, nosi w sobie jego nierówności zarejestrowane w momencie pokrywania go farbą a następnie węglem, który częściowo zniknął w procesie budowania kolejnych warstw. Są nimi fotografie z badanych miejsc, momenty rejestracji obecności. To płaszczyzna, na której spotykają się ze sobą wszystkie miejsca bez ludzi, uwidoczniając czy też uwypuklając równoległość procesów. Część z nich przykleiłam w sposób tradycyjny, z obrazem skierowanym w stronę odbiorcy, natomiast pozostałe w przeciwnym kierunku, niejako plecami – emulsją skierowaną w stronę płótna. Dzięki temu, w procesie twórczym mogłam doświadczyć taktylności fotografii – aby uwidocznić obraz poddawałam go procesowi delikatnego, powolnego zdzierania papierowego naskórka aż do momentu, kiedy zdjęcie stawało się wyraźne i można było rozpoznać kryjący się pod nim kształt. W niektórych miejscach fotografie nakładają się na siebie – to symboliczne momenty równoległości czasowych, równoległe, toczące się w różnych odległościach

geograficznych narracje badanych przeze mnie miejsc.

Archiwum miejsc bez ludzi

W ramach rozprawy doktorskiej przygotowałam także wystawę oraz towarzyszącą jej publikację. To realizacja pt. *Archiwum miejsc bez ludzi*, w której bazując na moich poprzednich doświadczeniach, rozwijałam potencjał medium jakim jest książka do stworzenia wizualnego archiwum, łączącego poszczególne elementy rozprawy w jedną całość ukazującą proces twórczy. Publikacja przyjęła formę eseju wizualnego, praktykowaną przeze mnie już we wcześniejszych projektach: *Pałac Lodowy* (2014), *Bohaterki z podwórka* (2018), *Stacze* (2018), *Margines błędu* (2020). Tym razem przeplatałam go poetyckimi tekstami. To atlas historii o pojedynczych osobach widzianych przez pryzmat otoczenia – przestrzeni zapomnianej i zapominanej, porządkujący zgromadzone materiały.

Pracując nad publikacją oraz wystawą zadawałam pytania badawcze: w jaki sposób połączyć różne sposoby gromadzenia materiału wizualne w formę książki? Jak połączyć dokumentację z działań w przestrzeni publicznej miast z działaniami z przyrodą oraz miejscami, gdzie ślad po człowieku pozostał w formie fundamentu czy drzew owocowych? Jaką relację ma ceramiczna rzeźba symbolizująca nigdy nie przeprowadzoną rozmowę z drzewem przewróconym przez sztorm? Co łączy pochłoniętą przez przyrodę tkaninę z dawną przestrzenią rzeźni w Pradze? Praca nad esejem wizualnym, budowanie go w formie narracji, pozwoliły mi odpowiedzieć na powyższe pytania. Do tego konieczne było ponowne zanurzenie się w archiwum i przeanalizowanie materiałów a także znalezienie łączących je wątków.

Oprócz części wizualnej, książka zawiera 9 krótkich form – poetyckich tekstów dialogujących z wizualnym językiem publikacji. Teksty te pojawiły się także na wystawie, dzięki temu mogłam zrealizować koncepcję uprzestrzennienia książki. Zabieg ten pozwolił na czytanie tekstów w innej kolejności niż ułożyłam je w publikacji. Można było doświadczać ich w ruchu od czasu do czasu zerkając na fotografie na ścianach, na rzeźby, na obiekty. Zależało mi na płynności i przenikaniu języka wizualnego i tekstu.

Medium książki, ze względu na swoją linearną konstrukcję a także podział

na strony, rozkładówki, posiada potencjał zamkniętych, oddzielnych przestrzeni, które połączone sztywnym grzbietem tworzą jednak spójną całość. Myśląc o książce jako medium, pracowałam z nim w taki sposób, w jaki zazwyczaj organizuję fizyczną przestrzeń nawigowaną przez ciało. W tym przypadku, to dłonie nawigują narrację odbiorcy ale pomiędzy tym są strony, w których widzę potencjał twórczy. I tu, raz jeszcze zacytuję Juhanniego Pallasmę, który mówi: „wszystkie zmysły, w tym wzrok, są ekstensjami zmysłu dotyku (...) a wszystkie doświadczenia zmysłowe są sposobami dotykania związanymi z taktynością”¹.

Praca nad publikacją oraz wystawą przebiegała równolegle. Dzięki temu, założona przeze mnie na początku pracy nad rozprawą metoda organizacji procesu w formie rozdziałów oraz konstrukcji książki mogła mieć swoje ucieleśnienie w tej właśnie realizacji. Publikacja w formie eseju także stanowiła rodzaj wystawy. Dzięki temu mogłam zaproponować eksperymentalną formę „wystawy w wystawie”. Fizycznego odbioru prac w konkretnej trójwymiarowej przestrzeni Domu Słów a także jej poszerzeniu w postaci dostępnej dla wszystkich publikacji wyeksponowanej w przestrzeni ekspozycyjnej. Sama instytucja, ulokowana w budynku dawnej drukarni, dedykowana jest działaniom związanym ze słowem. Jednak połowa budynku wciąż stoi opuszczona, dzieląc użytkowników na ludzi i duchy a przestrzeń na opowiadającą i domagającą się opowieści. Ciepłą (z kaloryferami) i zimną (bez ogrzewania i elektryczności). Konstruuując wystawę, przyniosłam dwa obiekty z opuszczonej części budynku: zakurzone lustro oraz metalowy ekspozytor, prawdopodobnie gazetownik. Ten ostatni, w kształcie przypominający dom na wykrzywionych nogach, posłużył mi za ekspozytor. W ten sposób mogłam wejść w dialog z niedostępną dla odwiedzających częścią Domu Słów, ale też połączyć wystawę w jedną, wspólną dla obydwu części narrację.

Pomieszczenie, w którym znajdowała się wystawa, dawniej było pokojem mieszkalnym. Zamurowane okno i drzwi zmieniły jego charakter. Pokój stracił połączenie z sąsiadującą podłużną salą a także z podwórkiem. Pozostało okno, wychodzące na ul. Żmigród. Wciąż można było przez nie wyglądać. Narracja wizualna wystawy przenikała się więc ze światem

1 J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń...dz.cyt.*, s.110.

zewnątrznym. Powiewający na zewnątrz pasek niebieskiej folii wyglądał jak część ekspozycji. Pozostałam stojącą tam wcześniej ławę, jako narożny obiekt zapraszała do odpoczynku. Można było, doświadczając książki w pozycji siedzącej, jednocześnie patrzeć na wystawę.

Gotową publikację, po wystawie zabrałam w podróż, zestawiając ją z ruinami Herculanium. Otwierałam ją w konkretnych miejscach, łącząc je w ten symboliczny sposób. Resztki z resztkami. Bo przecież książki to „opuszczone wieloświaty”.

PLACES WITHOUT PEOPLE

Description of the artistic work

The artistic component of my doctoral dissertation comprises narrative cycles representing the places I have studied. These cycles are composed of analogue photographs, photographic collages, objects, spatial ceramic forms, texts and audio works. They were all created as a form of dialogue with various spaces, and thus, in a way, they record the experience of working with the energy of abandonment, symbolised by the processes that extended over time.

I have included colour documentation of individual cycles below each chapter describing the research and creative process. The black-and-white photographs included in the text illustrate the visual processes. By placing the photographs and text side by side, I wanted to emphasise the equivalence of both languages in the context of research on *Places Without People*.

I have included poetic works within the text of the dissertation – they are marked in italics.

The photographs document my movement in space, its frequency, temporality, and the returns and changes that occurred between my encounters with each of the locations. The use of an analogue camera and celluloid film allowed me to capture the material nature of fragments of the spaces I explored. The photographs record the recent past, although at the time they were taken, they were not yet part of it. The moment I was taking them was very much in the present, recording my presence and position on the other side of the camera, invisible to the viewer. In this context, I managed to find a constantly shifting time gap, described in the Individual Research Plan as “the tension between the space that is already forgotten and the one that is being forgotten”. The resulting photographic series, despite their visual invariability, are constantly changing. The transformation is generated by superimposing the present image on the one already recorded and materialised in the form of a photographic print. The present image is derived from a series of encounters with the explored

places, as well as conversations with people who know them well. In this context, the parallel nature of the research and the examination of the condition these places are in affects my perception of individual works and the narrative that connects them. The research and creative processes intertwine and merge.

The different types of photographic paper and formats used were adapted to the proportions of the places explored and the ways of communicating with them. Depending on the environment, the exhibited photographs were placed directly on the wall, framed, or blended into the existing narrative (*Snow Sellers*). Building temporary spaces of visual dialogue became a creative tool and method.

The artistic component of my dissertation also includes three-dimensional arranged in space forms, which, as material objects, are for me vessels containing knowledge, memory and emotion from the place explored. One of the materials I used in the creative process was clay, because I associate it - more than other materials - with haptic cognition. And touch was one of the senses that allowed me to study the space I was exploring consciously. By touching the skin of buildings and places with my own skin. When moist, clay adapts to other shapes, flows through your fingers and absorbs dust. It can imitate textiles and become a vessel for stories. When hardened and fired, it is fragile and must be handled with care so that it does not break, as it is difficult to repair it afterwards. Each attempt to put the broken form back together leaves visible traces – scars reminding one of the breakage. Clay was used to create *Ruins of Unwanted Memories* – organic-shaped sculptures that fit in the palm. I also used clay to create *Shelters for Unspoken Words*. In shape, they resemble the series from the abandoned bank. Still, in this case, the form is not surrounded by its own space – the sculptures are in themselves the space of stories and for stories, which is why they are accompanied by text, constituting an integral part of the work. The sculpture *Sister* was also made of clay, symbolising the invisible care and attention that the people I talked to – primarily women – paid to the places I visited.

This sculpture was also important to me in the context of the archives of women artists, mentioned in the chapter *Stories of Those Who Remain*.

Sister is a clay and textile spirit that runs through the chapters of *Places Without People*.

The ceramic medium accompanies almost every work/chapter of *Places Without People*, emphasising the fragility of the subject I am addressing. In later stages of my work on the dissertation, I expanded my research tools to include ceramic impressions of the places explored. Several forms were created, which are a kind of micro-snapshots of reality—fragments which, without the context of their surroundings, are merely abstract shapes. For me, they are a record of movement, touch, and attention to the space. Of a mindful squatting next to an object, leaning over and slowly focusing on it.

Clay, as a material, was a kind of membrane, a soft skin on which I could apply folds and irregularities. The imprints come from the abandoned Piastowska bookshop in Cieszyn and the former Cytron Synagogue in Białystok. The archival papers I had collected, which I used to create frottage, together with a group of people at the Piastowska bookshop in Cieszyn, served as the other membrane.

In my work on the dissertation, I also used blue cotton fabric, which appears as a background, exposing fragile works in a display case (*Archive of Places Without People*), as well as an element of a linear sculpture stretched across space (*Reading the Building*). For me, this colour symbolises memory, but also remembering. Associated with water, it emphasises the fluidity and changeability of the narrative.

The texts accompanying the exhibitions/chapters summarising the work with individual places are essential elements of the artwork. I wrote them with the intention of introducing a temporary presence to those spaces which seemed silent, due to the loss of their former status and the absence of a guide or navigator. During the exhibitions, the text was often read aloud by me or other people, in a continuation of the act of touching the gap between the past and the future. While writing, I searched for the right language, experimenting with its metaphor and plasticity. I was able to refer to the multisensory experience of being present in a given space and describe my relationship with the places I was exploring. During the

exhibitions that concluded individual chapters, the text was available in print and as audio material through headphones, which presented the viewer with a choice: holding a piece of paper, one could move around, change position and viewing angle. Listening to the sound through headphones, on the other hand, forced the listener to stay in one spot, predetermined by me, which allowed for a different kind of focus and activated the sense of hearing.

The presence of sound in the artistic component of my dissertation is associated with the methodology adopted in the work. It involved offering space to entities that lost their voice and also searching for a new narrative that would slowly replace the old one. The presence of sound evokes the concept of polyphony, and thus the polyphonic nature of the story. The sound archive of *Places Without People* consists of field recordings, in addition to the texts I mentioned. Sounds of nature, recordings of the noises in empty rooms, echoes of footsteps and the sounds of moving. I used them as tracks accompanying my exhibitions, creating auditory works based on the soundscapes of the places I explored.

To illustrate the process of revealing individual layers of time more legibly and to showcase their physical aspect, I developed a technique that combines the media of fabric and photography, both of which were present throughout all stages of my work on the dissertation.

From a methodological point of view, the technique is in dialogue with the theme of the archive. It uses a canvas sheet of 170x220 cm, which is not bound by any frames and can be exhibited in any conditions. The first layer of the piece reflects the texture of the base, with its irregularities recorded at the moment of applying paint. This is followed by charcoal, which partially disappears in the process of building subsequent layers. They are photographs from the places explored; the moments when presence was recorded. It is the common ground where all “places without people” meet, revealing or emphasising the parallelism of processes. Some of them I attached traditionally, with the image facing the viewer, while the others in the opposite direction, back-to-front, so to speak, with the emulsion facing the canvas. As a result, during the creative process, I was able to experience the tactility of photography – to reveal the image, I gently and

slowly peeled off the paper epidermis until the photograph became clear, and the shape hidden underneath it could be recognised. In some places, the pictures overlap – these are symbolic moments of temporal parallelism, the parallel narratives of the places I explored, developing at different geographical locations.

Archive of Places Without People

As part of my doctoral dissertation, I also prepared an exhibition and an accompanying publication. This is a project entitled '*Archive of Places Without People*,' in which, based on my previous experiences, I developed the potential of the book as a medium to create a visual archive, where individual elements of the dissertation are combined into a whole, showcasing the creative process. The publication is a visual essay – a form I already used in my previous projects (*Ice Palace*, 2014; *Heroines from the Backyard*, 2018; *Standing People*, 2018; *Margin of Error*, 2020). This time, I interweave it with poetic texts. It is an atlas of stories about individual people seen through the prism of their surroundings – a space already forgotten or in the process of being forgotten - organising the collected materials.

While working on the publication and exhibition, I asked myself the following research questions: how to combine different ways of collecting visual material into a book? How can documentation of activities in urban public spaces be combined with activities related to nature and places where people left traces, such as building foundations or fruit trees? What is the relationship between a ceramic sculpture that symbolises a conversation never held and a tree felled by a storm? What connects a piece of fabric absorbed by nature with the space of a former slaughterhouse in Prague? Working on a visual essay, constructing it in the form of a narrative, allowed me to answer the above questions. It required immersing myself in the archive again, analysing the materials and finding the threads that connect them.

In addition to the visual part, the book contains nine short forms – poetic texts that dialogue with the visual language of the publication. These texts

also appeared at the exhibition, which allowed me to implement the concept of spatialising the book. The texts could be read in a different order than I had arranged them in the publication. They could be experienced in motion, between glances at the photographs on the walls, the sculptures, the objects. I wanted the visual language and the text to flow and interpenetrate.

Due to its linear structure and division into pages and spreads, the book as a medium contains closed, separate spaces, which, when connected by a stitched spine, form a coherent whole. Thinking of the book as a medium, I worked with it in the same way that I usually organise physical space navigated by the body. In this case, it is the hands that navigate the viewer's narrative, but there are also pages in which I see creative potential. And here, once again, I will quote Juhanni Pallasmaa, who said: "all the senses, including vision, are, in a way, extensions of the tactile sense (...) and all sensory experiences are modes of touching, and thus related with tactility"¹.

The work on the publication and the exhibition took place in parallel. As a result, I could implement the previously established method of organising the process into chapters and the structure of the book. The publication in the form of an essay was also an exhibition. Therefore, I could propose an experimental form of an "exhibition within an exhibition". The physical reception of the works in the specific three-dimensional space of the House of Words, as well as the extension of the exhibition in the form of a commonly available publication, displayed in the exhibition space. The institution itself, located in a former printing house, is dedicated to fostering various word-related projects. However, half of the building remains abandoned, thus dividing its users into people and ghosts, and the space into one that tells stories and one that demands them. One that is warm (with radiators) and one that is cold (without heating or electricity). Arranging the exhibition, I brought two objects from the abandoned part of the building: a dusty mirror and a metal display stand, probably a newspaper rack. The latter, shaped like a house on crooked legs, served as my display stand. This allowed me to enter into a dialogue with the part of

1 J. Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op.cit., s.110.

the House of Words that was inaccessible to visitors, while also combining the exhibition into a single narrative shared by both parts.

The exhibition was located in a former living room. A bricked-up window and door changed its character. The room lost its connection with the adjacent long hall and the backyard. What remained was a window overlooking Żmigród Street. One could still look out through it. The visual narrative of the exhibition thus interpenetrated with the outside world. A strip of blue foil fluttering outside looked like part of the exhibition.

I left the bench that had been standing there before. As an object in the corner, it invited visitors to rest. It was possible to experience the book while sitting and looking at the exhibition at the same time.

After the exhibition, I took the finished publication on a journey, juxtaposing it with the ruins of Herculaneum. I opened it in specific places, connecting them in this symbolic way—remnants with remnants.

After all, books are “abandoned multiverses”.

Translated by Karolina Bogdanowicz- Surmiak

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ ARCHIWUM MIEJSC BEZ LUDZI



Magdalena Franczak, *Archiwum miejsc bez ludzi*, Herculanium
2025, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Archiwum miejsc bez ludzi*, widok wystawy, kolaż przestrzenny, ceramika, druk cyfrowy, płótno bawełniane, drewno lipowe, szkło, sklejką, Dom Słów w Lublinie 2024, fot.archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Archiwum miejsc bez ludzi*, widok wystawy, kolaż przestrzenny, ceramika, druk cyfrowy, płótno bawełniane, drewno lipowe, szkło, sklejką, Dom Słów w Lublinie 2024, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Archiwum miejsc bez ludzi*, kolaż przestrzenny, druk cyfrowy, płótno bawełniane, Dom Słów w Lublinie 2024, fot. archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Archiwum miejsc bez ludzi*, widok wystawy, kolaż przestrzenny, ceramika, druk cyfrowy, płótno bawełniane, drewno lipowe, szkło, sklejkka, Dom Słów w Lublinie 2024, fot.archiwum własne.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi*, technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy, 170x220cm



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.



Magdalena Franczak, *Miejsca bez ludzi* (fragmenty), technika własna, 2024-25, płótno, akryl, węgiel, druk cyfrowy i pigmentowy.

ZAKOŃCZENIE

„Inspiracja pozwala najlepiej poczuć, że kwestie panowania i intencji, które skłaniają nas do działania, są o wiele bardziej złożone, niż pozwalają sądzić zwykłe porządki działania. I w naszych codziennych doświadczeniach inspiracja nigdy nie rozkwita tak jak w snach, tym cudownym mechanizmie do łowienia, do zbierania znaków i stykania się z innymi światami”¹.

Vinciane Despret

Oświetlenie w *Miejscach bez ludzi* znika po zmroku.

Pozdejmowane liczniki motywują do użycia zasilanych bateriami latarek.

Łączę się z dotykiem z poprzedniego dnia. Nie widzę go. Intuicyjnie kładę dłoń w tym samym miejscu. Wczoraj zamienia się w dziś.

¹ Despret V., dz.cyt., s. 111.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Między historią a pamięcią*, Antologia, Wydawnictwo UW, Warszawa 2013.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka, Wybór pism*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Barad K., *Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość*, tłum. M. Rogowska-Stangret, [w]: *Feministyczne nowe materializmy, usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, e-naukowiec, Lublin 2018.
- Barad K., *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-urning, Remembering, and Facing The Incalculable*, [w]: M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Baudillard J., *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, postłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bergson H., *Matter and Memory*, Zone Books, New York, 1988.
- Bloomer C.K., Moore W., *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, London, 1978.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Despret V., *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwiec, Karakter 2021.
- De Waal E., *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, przeł. E. Jasińska, Czarne, Wołowiec 2013
- Didi-Huberman G., *Atlas, albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2020.
- Dickinson E., *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Dombois F., Meta Bauer U., Mareis, M. Schwab C. (red): *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, Koenig Books, London 2012.
- Franczak, M., *Margines błędu*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2020.
- Freyertag K., *Co pozostanie z Lublina. O materialności pamięci*, [w]: Ulrike Grossarth: *Bławatne z Lublina*, przeł. A. Kowaluk, Spector Books, Leipzig,

2011.

Greenfield L., Trustram M., Abrantes E. (red.), *Artistic Research. Being There. Explorations into the Local*, red. NSU Press 2017.

Gromek K., Obarska M., *Historie dotyku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Grossarth U., *Bławatne z Lublina*, tłum. A.Kowaluk, Spector Books, Leipzig, 2011.

O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

Ihde D., *Listening and Voice, Phenomenology of Sound*, [w:] *Głębokie Słuchanie*, red: M.Lisok, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2019.

Ingold T., *Splatać otwarty świat*, Instytut Architektury, Kraków 2018.

Kacprzyk M., Nowak A., *Handel uliczny jako przestrzeń interakcji* [w]: A. Wasilkowska, *Architektura cienia*, Fundacja Inna Przestrzeń, Warszawa 2012.

Kobro K., Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931.

Kurant A., *Kapitał fantomowy* [w]: A. Wasilkowska, *Architektura cienia*, Fundacja Inna Przestrzeń, Warszawa 2012.

Lippard, L.R., *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997.

Manguel A., *Historie czytania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2024.

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

Nieszczerczewska M., *Ruinologie. Kontekstualizacja pozostałości architektury*. Poznań 2018.

Palladini G., Pustianaz M., *Leksykon archiwum afektywnego*, red. K.Tórz, słowo/obraz terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny (NinA), Gdańsk, Warszawa 2015.

Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015.

Pallasmaa J., *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków 2012.

Pieszczoch K., *Obroty pyłu*, „Pismo”, 3, 2023.

Rogowska-Stangret M., *Przeskalowanie traumy*, [w]: M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

Ryczkowska M., *Joseph Beuys a sztuka polska. Afiliacje i procesy równoległe*, Warszawa 2024.

Ryczkowska M., *Skalisty las – pejzaż duchowy*, [w]: *Skalisty las*, katalog

towarzyszący solowej wystawie Hege Lønne, Galeria Biała Centrum Kultury, Lublin, 2013.

Schulz B., *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Upowszechniania Czytelnictwa, Warszawa 1996.

Sebald W.G., Austerlitz, tłum. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2008.

Sebald W.G., rozmowa z Ch. Scholzem, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem*, tłum. M. Łukasiewicz, "Zeszyty Literackie" 2012.

Sebald W.G., *Wyjechali*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.

K. Słoboda, M. Jędrzejczak, *Katarzyna Kobro. Ruch czasoprzestrzeni*, Muzeum Sztuki, Łódź 2021.

Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwo artystyczne i filmowe, Warszawa, 1985..

Stec B., *Głębokie słuchanie architektury*, [w]: *Głębokie słuchanie*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 2019,

Szerszeń T., *Podróżnicy bez mapy i paszportu*. Michel Leiris i „Documents”, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Wandzel A., *Sztuka przetwarzania*, Karakter, Kraków-Warszawa 2025.

Warner M., *Public and Counterpublics*, (Abbreviated Version), „Quarterly Journal of Speech” 2002, t. 88, nr 4,

Wuff L., Chronique, „Le Progres photographique” nr 4, kwiecień 1891.

Artykuły online:

Brelińska P., Małkowicz-Daszkowska Z., Reznik Z., Z krajobrazu badań artystycznych, <https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/> (dostęp: 20.03.2025).

Borowska M., Ku post-formalnej dynamice przestrzeni literatury: dalej czy bliżej do natury?, *Sztuka i filozofia*, 2010, https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/sztuka-i-filozofia-art-and-philosophy/2010-tom-36/sztuka_i_filozofia-r2010-t36-s101-113.pdf (dostęp: 21.03.2025).

Domagała M., Melina Tatary, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27832191,plan-dla-nieczynnego-basenu-na-tatarach-plywalnia-biblioteka.html>, (dostęp: 30.07.2025).

Magazyn Fotopolis, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/31213-magda-franczak-kaduk-najnowsza-wystawa-w-ramach-projektu-zywe-archiwa>, (dostęp: 27.03.2024).

Strona internetowa Fundacji Archeologii Fotografii, <https://faf.org.pl/o-nas-2/>, (dostęp: 27.03.2024).

Franczak M., Szubielska M., Katalogowanie wspomnień, *Kultura Enter*: <https://kulturaenter.pl/article/sztuka-katalog-wspomnien/>, (dostęp: 5.03.2024).

Hejno S., Nieznane życie Lublina zakłete na starej fotografii, <https://kurierlubelski.pl/nieznane-zycie-lublina-zaklete-na-starej-fotografii/ar/3673572>, (dostęp: 15.03.2024).

Muzeum Osiedli Mieszkaniowych, strona internetowa, <https://mom-lublin.pl/idea-mom/>, (dostęp: 26.02.2025).

Notes na 6 tygodni, Miejskie marzenia, 2022, <https://nn6t.pl/2022/06/12/miejskie-marzenia-krosno-14-05-26-06/>, (dostęp: 28.06.2025).

Pawilon Stabilnej Formy (C. Klimaszewski, T. Kozak, T. Malec), Forma otwarta jako passe-partout patriarchy, Obieg.pl, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1988> (dostęp: 21.04.2025).

Pic M., Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach, tłum. T. Szerszeń, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/8134/7197>, (dostęp: 21.03.2025).

Słoboda K., Zwichnięty czas, <https://msl.org.pl/zwichniety-czas>, (dostęp: 22.03.2024).

Rola A., Krakowskie Przedmieście 6/Kozia 5 w Lublinie, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/krakowskie-przedmiescie-6-kozia-5-w-lublinie/>, (dostęp: 20.06.2025).

Trial & Theater, Nano steps – into the lab, <https://contempofestival.it/en/event/nano-steps-into-the-lab/>, (dostęp: 30.04.2025).

Wschód Kultury, <https://edycje.innywymiar.bialystok.pl/2021/events/magdalena-franczak-kaduk/>, (dostęp: 21.01.2024)

Abstract

Places Without People

The dissertation *Places Without People* is a multi-stage work based on artistic exploration, searching for a lost voice. It is a record of encounters with the energy of abandonment. I had contact with each of the places explored and described in the dissertation through my personal history – a close or more distant presence. At different times, in varying degrees of desolation, I searched for a gap between the unfinished past and the yet-to-begin future, in which, according to Karen Barad, “the world holds the memories of its iterative reconfigurings”¹.

Sensing the potential of such a space, I gave voice to places that had lost their voice. Places that were abandoned, degraded, stripped of their original function. On the one hand, these were spaces of public utility: small shops and service establishments, where social exchange took place in a small environment. On the other hand, I also included places where the only traces of human presence were the remnants of building foundations, wells or orchards. These spaces have been taken over by nature. Nature looked after them, changing their form, smoothing out their unevenness, and protecting the access to them.

My work on “*Places Without People*” is structured like a book. As a whole, it forms a spatial narrative. Individual projects (summaries in the form of exhibitions) could be seen as its chapters and were located in the spaces I explored, although not in every case. In certain situations, the place “gathering” stories was a space of a similar status, located nearby. In constructing my dissertation like a book, I adopted a multi-stage method of work: the projects developed in the rhythm of my returns to the places I observed. The visual language intertwined with the written word. Sometimes they were accompanied by sound as an element extending the accessibility to people with visual impairments. These languages are equivalent and complement each other. They convey the narrative by dialoguing with each other and with the place.

1 K. Barad, *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-urning, Re-memering, and Facing The Incalculable*, [in]: M. Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, Gdańsk 2021, p. 62.

Objects, which played the role of characters wandering from chapter to chapter, were also vital elements of the narrative. They provided the link between the place and the viewer.

I searched for the language of narration, collecting these places in my memory, mapping them, returning to them. I juxtaposed the stories about returning to the places stored in my memory for a long time with the stories I was currently experiencing. By photographing, recording and writing, I built an archive of disappearance, growing gradually as I returned to the places I was studying. This was the basis for the publication *Archiwum miejsc bez ludzi* (Archive of Places Without People), which is an essential part of my thesis. When thinking about the structure of the book, I imagined the tension between the linear narrative in the book, a material object, and the individual chapters, situated in specific, abandoned spaces. I explored and described twelve such spaces. As a result, I created a series of narrative structures representing the places studied.

When researching the energy of abandonment or the emotions associated with it, I found it meaningful to work with different scales. The personal and the social scale. The intimate and the planetary one. When we are experiencing the world through the body and its memory, these scales intersect. That which is the closest affects the overall picture.

The subject of abandonment seems to be inexhaustible. For me, it ended with the lack of access to the spaces I was exploring. However, as one place closed, another space opened up before me, with more biographies inscribed in it. Because places without people are filled with presence and emptiness at the same time, which is why it seemed so important to me to touch on these few moments and include them in this doctoral dissertation. Most of them, except for the last ones, no longer exist in the form I studied. The only remnants are ceramic impressions, frottages, which I tentatively called "scans of the place," as well as photographs, sculptures, texts, sounds, and an entire archive of disappearance.

Key words: memory of place, abandoned buildings, economy of uselessness, tactility of place, relationship with space, archive, intermediality, book, object, photography, artistic research, site specific.



Dziękuję wszystkim osobom oraz miejscom, które mnie wspierały, współmyślały ze mną, rozmawiały, towarzyszyły mi w procesie pracy nad *Miejscami bez ludzi*, a w szczególności:
Jadwidze Sawickiej, Natalii Kałuży, Katarzynie Siwerskiej, Karolinie Bogdanowicz-Surmiak, Amelii Surzyn, Ludomirowi Franczakowi, Paulinie Padze, Alice Østerbøg, Katy Bentall.