

KOCHAJMY SIEBIE

WERONIKA MĘCINA
ARTUR MICHAŁSKI



„Czy kochanie samego siebie oznacza, że jesteśmy samolubni? Nie. Kochanie siebie oznacza, że liczysz się nie mniej i nie bardziej niż inni. Żeby kochać siebie lub kogoś nie musicie być idealni. To wspaniałe, kiedy zdajecie sobie sprawę, że kochacie siebie takimi, jakimi jesteście”.

Te słowa Ajahna Brahma, opata buddyjskiego klasztoru Bodhinyanaw Serpentine w Australii Zachodniej przyświecały nam podczas przygotowywania wystawy „Kochajmy siebie”, autorskiego zbioru zdjęć różnych fotografów, zrobionych w kilku technikach. Zdjęć różniących się czasem i miejscem powstania oraz podejściem do koloru i kompozycji. Łączy je tylko jedno. Wszystkie przedstawiają tylko dwie osoby. Nas.

Świat staje się coraz bardziej nieprzewidywalny. Kolejne formy wypowiedzi artystycznej zamiast stawiać pytania lub artystyczne wyzwania spychają nas w chaos pojęć, mnożąc estetyczne wątpliwości i podkopują wiarę w siebie. W wartość własnych ocen lub estetycznych sympatii. Prasa, kino i telewizja wmawiają nam ideały piękna, propagują style i fasony. Media społecznościowe odbierają nam oryginalność, odzierają z autentyzmu i gniotą przejawy indywidualizmu. Mentorem może być każdy. Arbitrem elegancji i autorytetem w sztuce także. Skostnienie i tępa ideowość mieni się skryształizowaniem poglądów, a brak zasad i hipokryzję podnosi się do rangi gotowości do konsensusu. To powoduje, że mamy problemy z akceptacją siebie, ale też zdobyliśmy się na odwagę użycia ekspresji artystycznej do pokonania lęków i wyrażenia własnych siebie. Chcemy zmanifestować, że sztuka może nas odrywać od kłopotów, chociaż bywa w życiu różnie. Wystarczy pokochać samego siebie, podjąć decyzję o pójściu dalej, zdobyć się na odwagę poszukiwania nowych dróg.

Ta wystawa nie wytycza nowych kierunków w estetyce. Wpisuje się w stylistykę autoportretów Józefa Robakowskiego i koresponduje z prowokacjami Natalii Lach-Lachowicz, traktuje malarskie autoportrety jak oznaki próżności, ale i jak uwolnienie od cierpienia, odreagowanie zablokowanego napięcia, stłumionych emocji, skrępowanych myśli i wyobrażeń, czyli nasze własne katharsis. Dochodzimy do przesłania ekspozycji: Uzurpujemy sobie prawo do bycia w centrum uwagi. Jeśli sztuką staje się coś przez sam akt uznania tego za sztukę, to nasze zdjęcia staną się dziełami sztuki przez fakt Państwa obecności.

Weronika Męcina i Artur Michalski

Artur Michałski

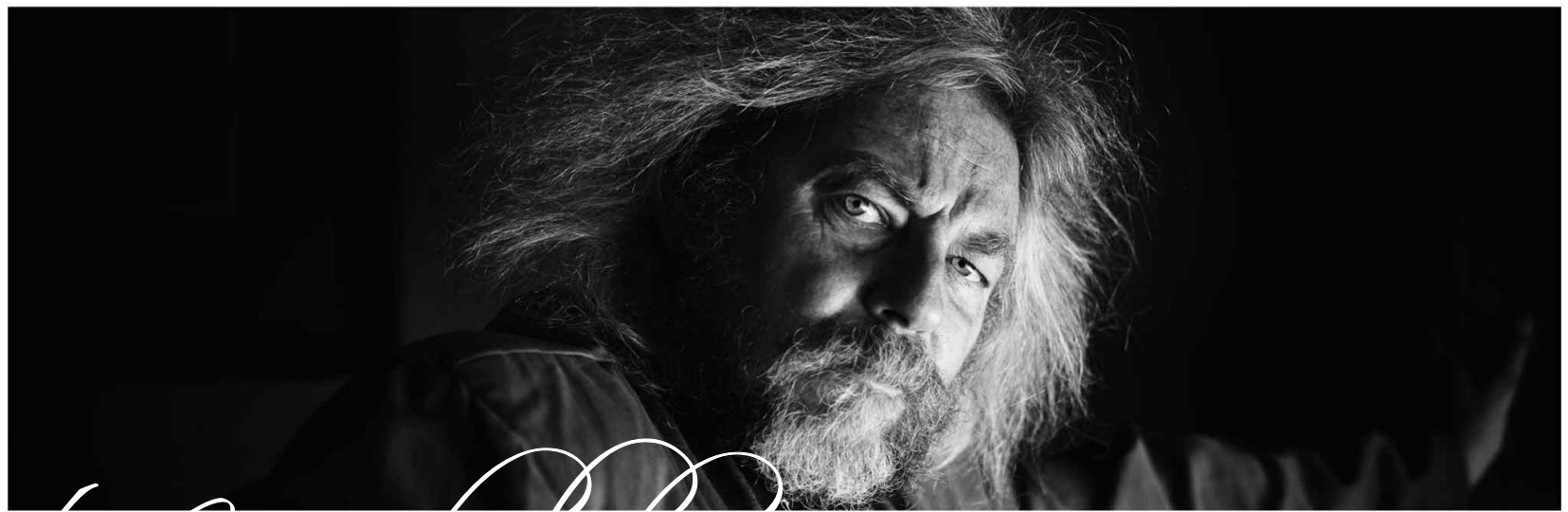
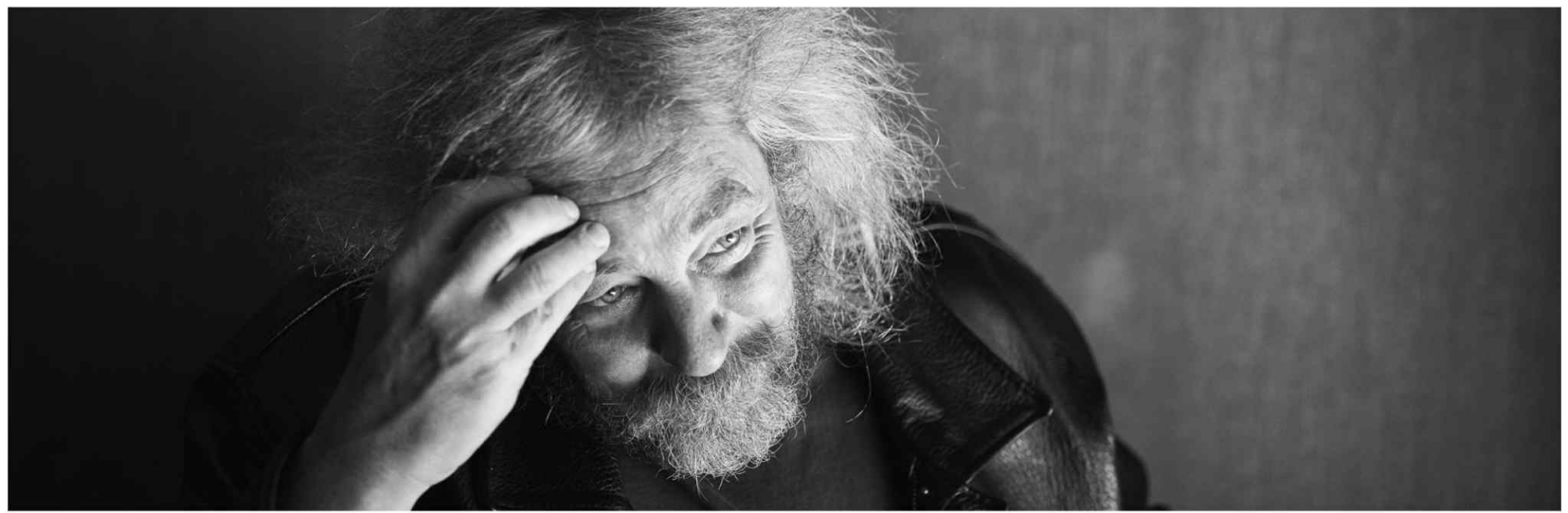
absolwent Liceum Ogólnokształcącego im. Stanisława Staszica w Ciechocinku. Współtwórca „Słownika Kultury Niezależnej 1976-1989” oraz filmu "Szlakiem Matki Ewy". Pasjonat rocka progresywnego, bluesa i jazzu. Obecnie studiuje na II roku Historii Sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego.

Weronika Męcina

absolwentka II Liceum Ogólnokształcącego im. Gabriela Narutowicza w Łodzi. Była chórzystka Chóru Dziecięcego Miasta Łodzi, laureatka konkursów fotograficznych, plastycznych i muzycznych, pasjonatka aktywności fizycznej i mody. Obecnie studiuje na II roku Historii Sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego.



Artur Michalski



Artur Michalski

Kolaż jako forma fotografii

Kolaż, jako technika artystyczna polegająca na łączeniu różnych fragmentów obrazów w jedną całość, stał się w XX wieku jednym z najbardziej dynamicznych i twórczych sposobów pracy z fotografią. Jego siła tkwi w możliwości przekraczania granic medium — wrywania fotografii z funkcji wiernego zapisu rzeczywistości i przekształcania jej w narzędzie ekspresji, krytyki oraz eksperymentu formalnego. Dzięki kolażowi fotografia zyskała nowy wymiar, w którym nie tyle odtwarza świat, ile go rekonstruuje, komentuje i przeobraża.

Korzenie fotograficznego kolażu sięgają awangardy lat 10. i 20. XX wieku. Dadaści i konstruktywiści odkryli w nim sposób na podważanie tradycyjnych konwencji przedstawienia. Fotomontaże Hannah Höch czy Johna Heartfielda mieszały wycinki z gazet, portrety polityków, reklamy i elementy typograficzne, tworząc wizualne manifesty przeciwko nacjonalizmowi, militarystyce czy dominacji mass mediów. W tym kontekście kolaż stawał się narzędziem subwersji — jego fragmentaryczna forma odzwierciedlała chaos nowoczesności i dezintegrację porządku społecznego.

W kolejnych dekadach technika ta ewoluowała, wchodząc w dialog z nowymi estetykami i poszerzając pole działania fotografii. Surrealiści wykorzystywali kolaż, by wydobywać z obrazów to, co podświadome, irracjonalne i fantasmagoryczne. Łączenie niepowiązanych ze sobą elementów wizualnych pozwalało tworzyć sceny balansujące na granicy snu i jawy. Fotografia, tradycyjnie kojarzona z dokumentem, zyskała w ten sposób możliwość budowania alternatywnych światów i nielogicznych narracji.

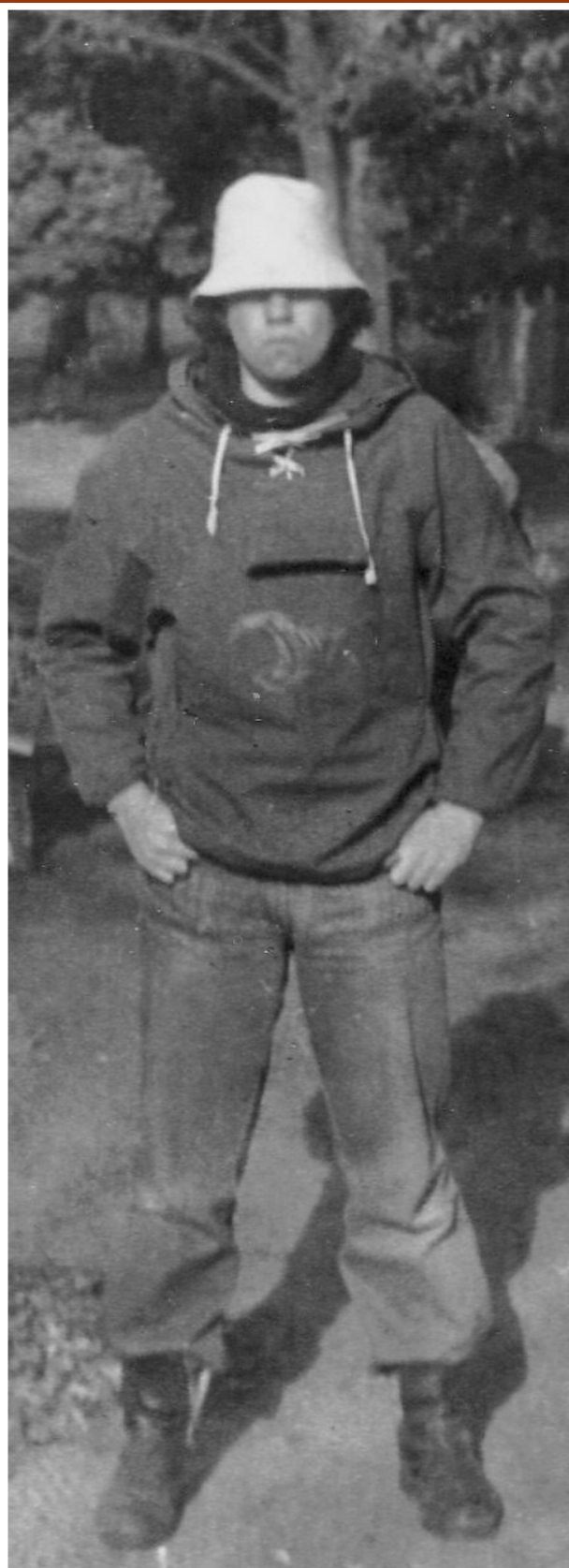
W drugiej połowie XX wieku kolaż fotograficzny stał się także narzędziem krytyki kultury konsumpcyjnej. Artyści tacy jak Richard Hamilton czy David Hockney wykorzystywali fragmenty zdjęć, by komentować nadmiar obrazów w przestrzeni publicznej, ale także by eksplorować sam proces widzenia. Hockney, tworząc swoje słynne „joiners”, zestawiał dziesiątki małych fotografii przedstawiających ten sam obiekt z różnych perspektyw. Efekt był jednocześnie realistyczny i abstrakcyjny — kolaż stawał się refleksją nad tym, jak postrzegamy przestrzeń i czas.

Fotograficzny kolaż przetrwał również proces cyfryzacji. W erze Photoshopa technika ta nie tylko nie straciła aktualności, ale wręcz zyskała nowe możliwości. Warstwowe kompozycje, łączenie zdjęć z grafiką komputerową, manipulacje skalą i perspektywą — wszystko to rozszerzyło repertuar kolażu, pozwalając na tworzenie obrazów płynnych, hybrydycznych i niemal nieograniczonych. Jednocześnie wielu współczesnych twórców wraca do metod analogowych, świadomie stawiając na fizyczność wycinków, ich fakturę, nieidealne krawędzie i ręczny gest jako przeciwwagę dla cyfrowej perfekcji.

Kolaż jako forma fotografii pozostaje więc techniką żywą, otwartą i nieustannie redefiniowaną. Łącząc fragmenty rzeczywistości, tworzy nowe całości — niejednoznaczne, wielowarstwowe i prowokujące do myślenia. Właśnie w tej zdolności do rozbijania i ponownego składania świata tkwi jego nieprzemijająca siła.



Artur Michalski



Artur Michalski



Artur Michalski



Arthur Michalski



Arthur Michalski

Rola i symbolika banana w sztuce

Banany, choć na pierwszy rzut oka mogą wydawać się banalnymi przedmiotami codziennego użytku, od lat zajmują istotne miejsce w sztuce współczesnej, stając się narzędziem prowokacji, komentarza społecznego i gry z odbiorcą. Ich niezwykła kariera artystyczna wyrasta z połączenia prostoty formy, intensywności koloru oraz bogatego zaplecza symbolicznego. W efekcie banan stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i nieoczywistych motywów w kulturze wizualnej ostatnich dekad.

Jednym z najgłośniejszych przykładów użycia banana w sztuce jest praca Maurizia Cattelana *Comedian* z 2019 roku, w której artysta przykleił owoc taśmą do ściany galerii. Ten prosty gest wywołał burzę interpretacji i pytań o granice sztuki, wartość obiektu artystycznego oraz rolę rynku sztuki w kształtowaniu definicji estetyki. Banan stał się w tym kontekście symbolem absurdalności i przewrotności świata sztuki, a jednocześnie metaforą przemijania — owoc, jako przedmiot ulegający nieuchronnej degradacji, podkreśla ulotność i nietrwałość współczesnych narracji kulturowych.

Banany pojawiały się jednak w sztuce znacznie wcześniej. Andy Warhol wykorzystał je na okładce debiutanckiej płyty *The Velvet Underground & Nico*, traktując jako ikonę popkultury i przedmiot konsumpcji zarówno materialnej, jak i symbolicznej. Żółty owoc stał się znakiem rozpoznawczym estetyki Pop Artu, akcentując przenikanie masowej produkcji i reklamy do świata sztuki. W tym ujęciu banan nie jest już tylko owocem — reprezentuje pragnienia, komercję, erotyzm oraz grę formą, prowokując odbiorcę do zastanowienia się nad statusem przedmiotów codziennych w kulturze wizualnej.

Symbolicznie banan od wieków kojarzony był z płodnością, energią życiową oraz seksualnością. W sztuce współczesnej te skojarzenia bywają świadomie wykorzystywane i przerysowywane, często w duchu ironii i krytyki społecznej. Artyści używają jego fallicznej formy, aby komentować stereotypy płciowe, relacje władzy czy dynamikę pożądania. W instalacjach i performance'ach banan nierzadko pojawia się jako rekwizyt, który równocześnie bawi i zawstydza, zmuszając widza do zmierzenia się z własnymi kulturowymi filtrami.

W sztuce współczesnej banan stał się więc elementem o bogatym potencjale interpretacyjnym — od krytyki kapitalizmu, przez grę z ontologią obiektu artystycznego, po humorystyczne komentarze na temat ludzkiej natury. Jego paradoksalna moc polega na połączeniu codzienności i absurdalności, lekkości i krytycyzmu, prostoty i wielowymiarowości. Dzięki temu banan nadal inspiruje twórców, służąc jako narzędzie do zadawania pytań, prowokowania refleksji i przełamywania konwencji.



Arthur Michalski



Artur Michalski



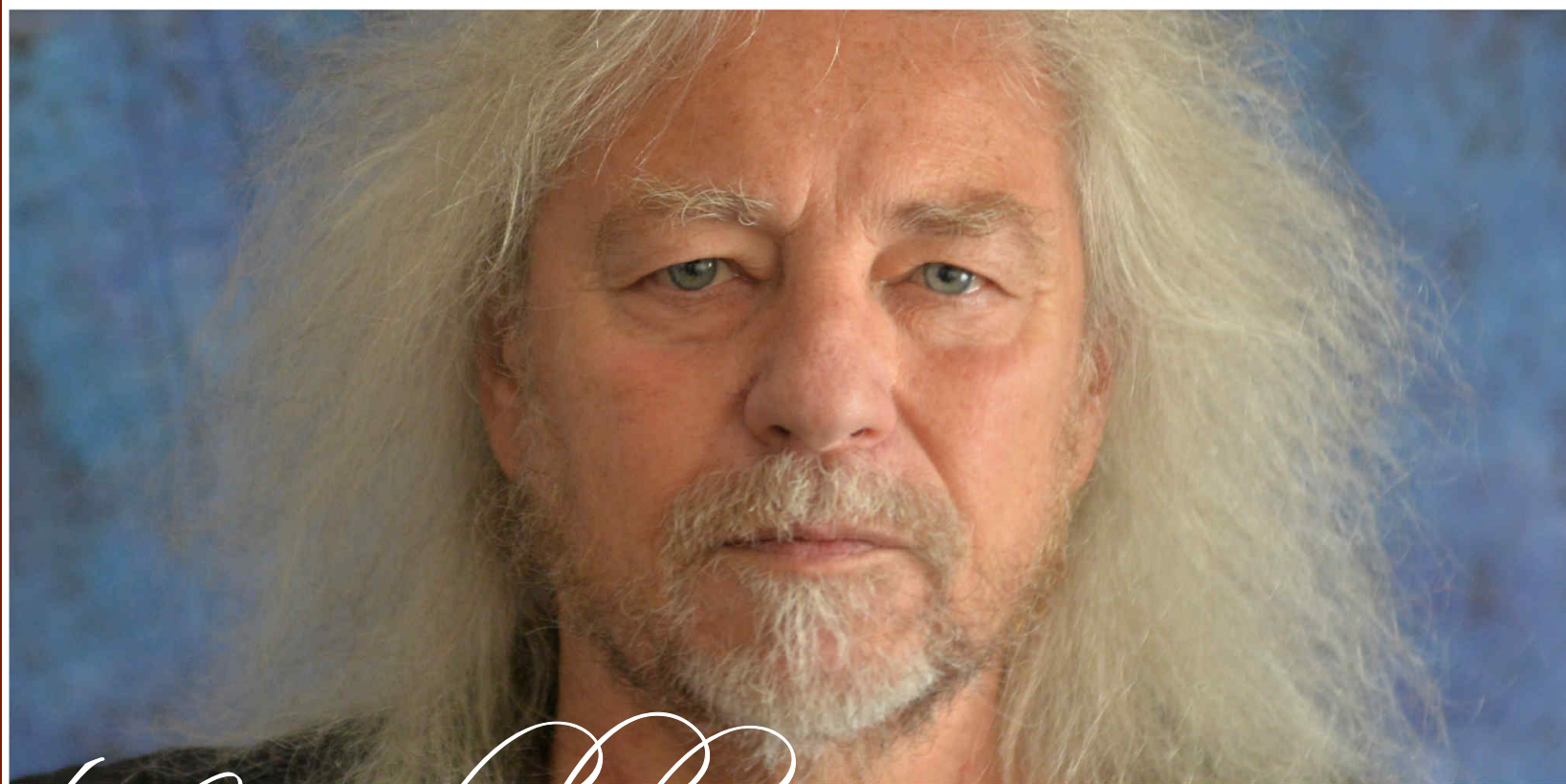
Arthur Michalski



Artur Michalski



Artur Michalski



Arthur Michalski

Modlitwa Artysty

FRAGMENTY

Dzięki Ci Stwórco, żeś umyślił twój dziwny stworzyć taki, jakim ja jestem. Pokiełbaszony wszelkiej naprzekór logice, a przecie taki, jak trzeba; a przecie potrzebny Ci chyba, gdy jestem. Im mocniej bez sensu, tem Ci wdzięczniejszy — ja — protest — impertynencya, bezczelny samsobiepan wśród karnego stada, ja — psikus, Prima Aprilis i drzewo Aśwattha.

(...)

Dzięki Ci Stwórco, że stworzyłeś świnie, słonia z długim nosem, żeś postrzępił liście i serca, żeś dał czarne mordy murzynom, a burakom słodycz. Dzięki za słowika i pluskwę, za to, że dziewczyna ma piersi, że rybę dusi powietrze; że są błyskawice i wiśnie, żeś arcycudacko kazał nam się rodzić, żeś tyle człowieka ogłupił, że sądzi, że nie można inaczej; że dałeś Myśl kamieniom, morzu, ludziom.

(...)

Wszystko przeczuwam, nic nie wiem. Głupie mi prawdy czytane; te mają walor, które podpatrzę przez dziurkę; a że niedokładnie, więc zawsze sięmylę; tem lepiej. Jestem!

Nic nie wiem, wszystko zgaduję. Wiesz Stwórco, co znaczy: wszystko!

Od stóp do głów nieużytek, a muszę psiamać być pierwszy; nadzieję tracę tylko na pięć minut, wszystko co mądre, zaczynam od jutra; uwalę się pępkiem do góry na piachu, wygrzewam; płaczę nad gruszą, że samotna w polu i starca w ramię całuję. Poważnie pluje i łapie, w powietrzu wywracam koziołki i zawsze miał będę lat szesnaście, grał będę w kukso, gwizdał na palcach i przegram wszystkie od portek guziki. Od stóp do głów nieużytek, o jakżeby biedna ludzkość była bezemnie. Uczę ją kochać grzech i pożary i pełną, pełną, pełną piersią oddychać.

(...)

I z pistoletu w przyszłość strzelam jak w asa. I słońce piję, oczu nie mrużąc. I tak mi się coś zdaje, żeś naraz nas stworzył i psotnie oś ziemi pochylił, żeś był wtedy nieco wstawiony: artyści nie tworzy się na trzeźwo. A ich tych tam arcyświęteczne jedyne sny — toć nasz chleb powszedni.

Bo jeśli nie lubię, tylko tych co trzeźwi; jeśli się boję, tych ponoć, co dążą i wiedzą, czego chcą.

Moje chwile — wszystko podrzutki i dzieci nieślubne — bez opieki i ładu — tańczą na linie, łykają pochodnie.

Ściągnę gruszę z cudzego sadu; występki nie groźny — nie uciekam, a lekko odfruwam; zawsze się w porę pijany obudzę, z kałuży biały wylizę, i Bóg się na mnie nie gniewa, — pobłaza.

Wszystko kocham swawolnie — radośnie — bez troski.

Kutym na cztery nogi, naiwny jak dziewczyna, gdy wierzy. Przyglądam się sobie z uśmiechem lub spiorę, a mocno. — Drobnusie paciorki zbieram, szeroko otworzę oczy, powiem do latarni ulicznej: „ty jedna rozumna i piękna“.

Co dzień coś nowego dostrzegam, na co od lat patrzę, — zdumiony nagle, że pies ma ogon, że tramwaj sam jedzie, brzoza korę ma białą.

Biednaś ty, boża krówko, gdy cię oko boli, biedne jest każde, każde, każde ziemskie życie.

(...)

My tęcze jesiennej szarugi, wśród Twoich synów pomyłone twory, my śnieg lipcowy — maki czerwone lodowców, my — żagle rozpięte. To nic, że kłębkami babcinej bawełny bawię się z kociakiem, my walim trony despotów, my wieże samotne wznosimy. My z obłąkanej duszy krzeszę czyn stokroć trzeźwy, my walcom katarynki posłuszni — hymnem przyszłości sztyletujęm niejszość, mrzemy i zmartwychwstajemy na nasz własny rozkaz, my na cmentarzach wszystkich niedokonań walim dokonania pomnikiem wspólnej niemocy.

Za to, o Stwórco, błogosławię Tobie i w dreszczu rzucam na kartę — Pyszna Rozkosz Życia.

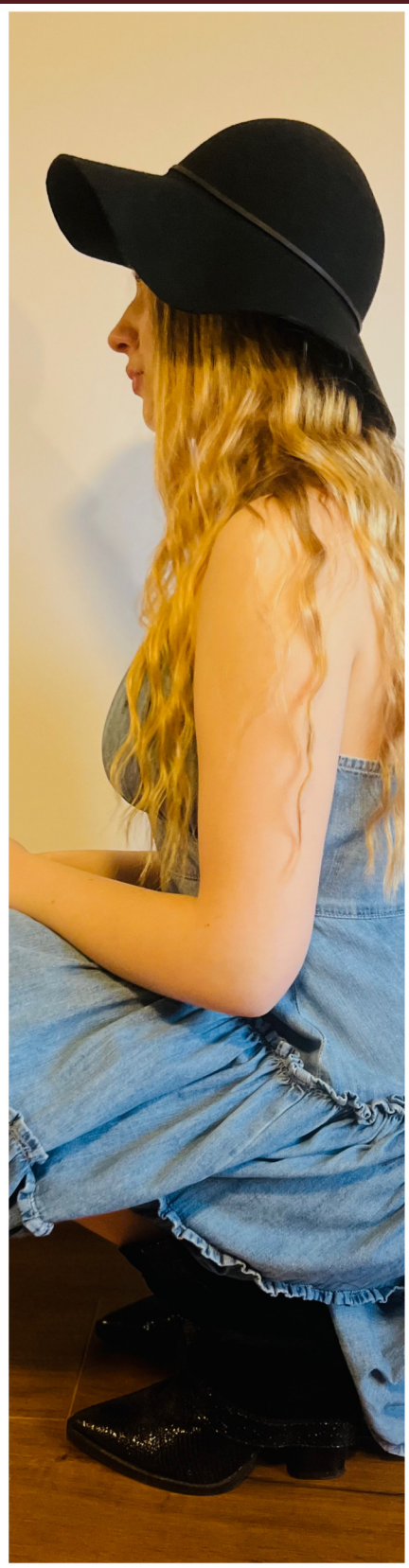
Va banque: Życie za Twórczość.

Janusz Korczak

Sam na sam z Bogiem. Modlitwy tych, którzy się nie modlą, Warszawa, 1922.



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina

Zboża w fotografii XX wieku

W fotografii XX wieku motywy rolnicze — pola zbóż, krajobrazy wiejskie, rytm pracy na roli — odgrywały istotną rolę zarówno w dokumentowaniu rzeczywistości, jak i w budowaniu symbolicznego języka obrazu. Zboża stały się ważnym elementem narracji o przemianach społecznych, modernizacji, a także o relacji człowieka z naturą. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje rzepak, którego intensywnie żółte połacie nie tylko przyciągały oko fotografów, ale również przenikały do ikonografii związanej z tożsamością, produkcją żywności i przemysłem.

W pierwszej połowie XX wieku fotografie pól zbożowych stanowiły przede wszystkim zapis życia codziennego. Twórcy nurtu dokumentalnego, tacy jak pracujący w USA Walker Evans czy Dorothea Lange, ukazywali rozległe krajobrazy rolne jako przestrzeń pracy, walki o byt i trwania tradycji. Choć rzepak nie był jeszcze wtedy dominującym motywem, rośliny uprawne służyły do obrazowania zjawisk społecznych i ekonomicznych. Pole było metaforą zarówno obfitości, jak i zmagania — miejscem, w którym splatały się natura i kultura.

Po II wojnie światowej, wraz z rozwojem nowoczesnego rolnictwa i wzrostem znaczenia rzepaku jako rośliny oleistej, motyw ten zaczął coraz częściej pojawiać się w europejskiej fotografii krajobrazowej. Żółte połacie rzepaku stały się atrakcyjnym wizualnie tematem dzięki swojej geometryczności, kontrastowi z błękitem nieba oraz zmienności światła. Fotografie pól rzepakowych zaczęły funkcjonować nie tylko jako dokumentacja, ale również jako autonomiczne obrazy o walorach niemal malarskich. W estetyce tej widać wpływy piktorializmu, a później minimalizmu, które dążyły do uproszczenia formy i wydobycia czystych relacji kolorystycznych.

W latach 70. i 80. XX wieku fotografowie zainteresowani relacjami człowieka z krajobrazem — tacy jak artyści szkoły düsseldorfskiej, na przykład Andreas Gursky — chętnie wykorzystywali rolnicze przestrzenie jako przykład „przekształconej natury”. Pola rzepakowe w ich ujęciu ukazywały industrialny charakter nowoczesnego rolnictwa, podporządkowanego logice wydajności i masowej produkcji. Żółty kolor rzepaku, niemal agresywnie obecny w kadrze, stawał się znakiem ingerencji człowieka, podkreślając napięcie między naturą a technologią.

Rzepak pojawiał się również w fotografiach o charakterze symbolicznym i poetyckim. Jego intensywna barwa mogła odnosić się do energii, odrodzenia czy cykliczności natury. W niektórych realizacjach podkreślał też monotonię i powtarzalność przestrzeni — wielkie, jednolite połacie żółci stanowiły komentarz do homogenizacji krajobrazu spowodowanej modernizacją wsi.

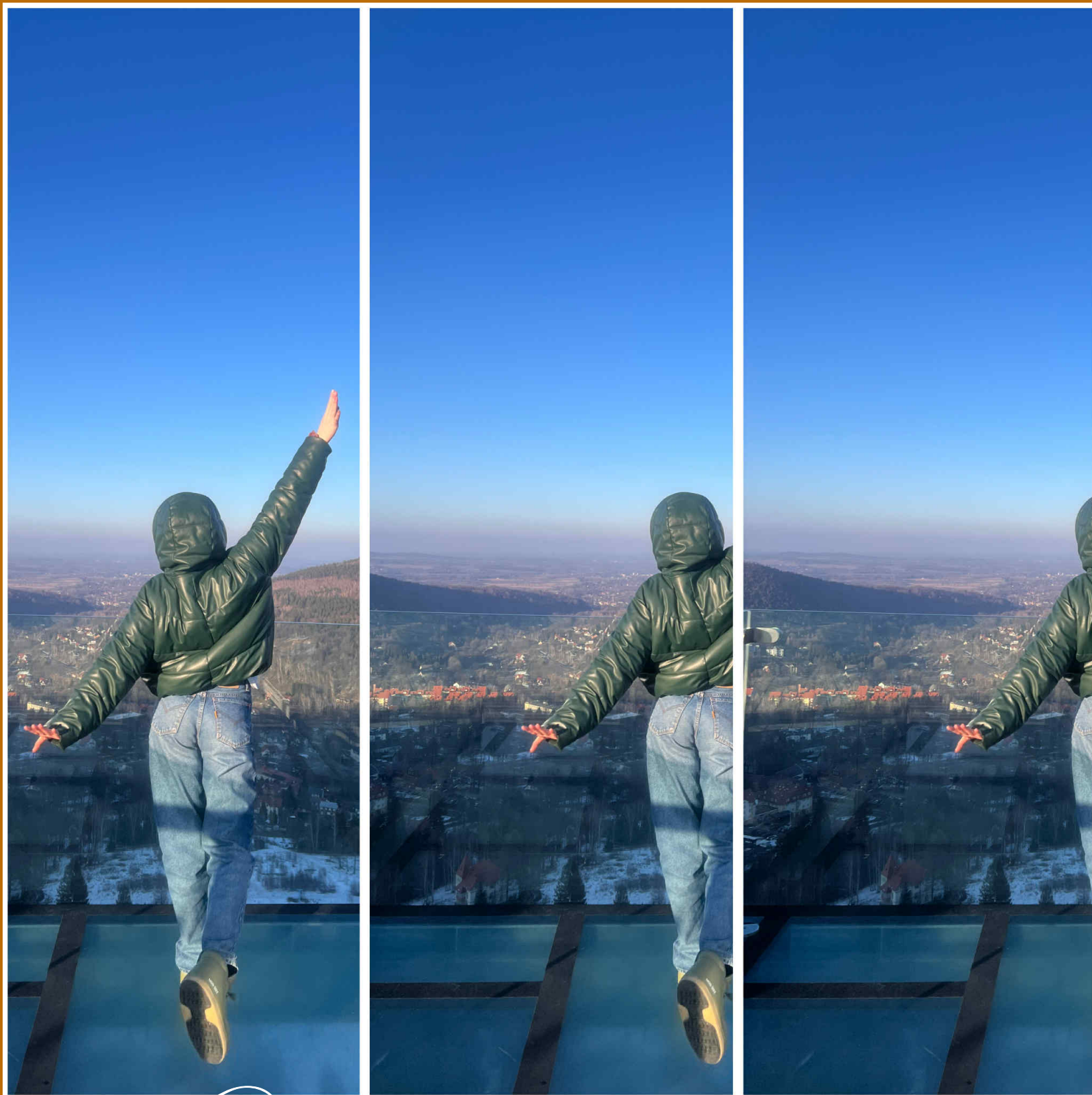
W ten sposób zboża, a zwłaszcza rzepak, stały się w XX wieku nie tylko elementem dokumentu, ale i nośnikiem znaczeń estetycznych, społecznych oraz ekologicznych. Fotografia tych pól była równocześnie zapisem przemian cywilizacyjnych i próbą uchwycenia piękna krajobrazu, który — choć kształtowany przez naturę — wciąż coraz mocniej nosił ślad ludzkiej ręki.



Weronika Mecina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Męcina



Weronika Mecina



Weronika Męcina

Modlitwa Buntu

FRAGMENTY

Nie zadrwisz ze mnie, Przepotężny Boże, bo sam drwię z życia mego drwiny, bo w pancerzu śmierć tylko może mnie ugodzić, a ja ze śmierci drwię.

Ja — kilka kubłów brudnej wody, pomyje, skórą obleczone. Takim stworzyłeś, przepotężny, aby Ci było wesoło.

Uskrzydliłeś myśl; ale ryj życia skrzydła ponadgryzał, skrzepy krwi gnojem umorusał. Hej, skrzydłami niebabym dosięgnął, ale ono tylko dla wielbiących Cię kornie służalców.

A we mnie ani pokory, ani uwielbienia, jeno bunt. Nie zaczepna ambicja, a obronna duma.

Dumnie wyprostowany, ani łaski nie pragnę, ani się kary boję.

Jam sobie światem, ja tego mego świata Pan i Bóg. Jam sobie jedyny rozkaz, jedyne hasło, jedyna wola tworzenia z siebie i zniszczenia. Mam własne słońca i własne w sobie pioruny. Co zechcę, uczynię.

(...)

Zbuntowany jestem niewolnik, który ma ostatnią i jedyną wolność, jedyny oporu wyraz: nie!

Nie chcę, nie będę — nie posłucham, — nie ulegam.

Część Ciebie jest duch mój, a więc zbuntowałeś się Sam przeciw Sobie. Ja Bóg, wyzywam Ciebie, Boże, równi Sobie. Potężnemu Bogu, który drwi, przeciwstawiam Boga, który się mści: sponiewieram, zszargam, zrupieczę Ciebie w sobie.

(...)

Przepotężny jesteś, a prawdaródź bezmocna pasuje się z zachłannym kłamstwa oceanem.

Sprawiedliwość zasłoniła oczy.

Wszystko jest podłością i kłamstwem w rozdwojonym człowieku, wszystko prócz pazurów i kłów.

Więc warczę na Ciebie, jak pies, więc drapieżny, sprężony do skoku, wpić się pragnę, — wzrokiem krwawym mierzę kierunek — i — uderzam w próżnię.

Dlatego wierzę, że Tyś stworzył i kierujesz, aby móc Ci bluźnić.

Janusz Korczak

Sam na sam z Bogiem. Modlitwy tych, którzy się nie modlą, Warszawa, 1922.

Katalog wystawy „Kochajmy Siebie”

Kuratorzy: Artur Michalski, Weronika Męcina.

Teksty: Artur Michalski, Weronika Męcina, Janusz Korczak.

Redakcja: Kinga Lewandowska.

Zdjęcia ze zbiorów własnych autorów i kuratorów, w tym: Aneta Darnowska-Męcina, Magdalena Maciejewska, Zbigniew Stasiak, Kasper Michalski, Artur Michalski, Weronika Męcina.

Projekty graficzne i skład DTP: Remigiusz Pękala, Kinga Lewandowska, Kasper Michalski, Artur Michalski.

Muzyka: Julianna Siedler-Smuga.

Współpraca merytoryczna, koncepcyjna, organizacyjna i promocyjna wydarzenia: Maciej Balcerak, Ewa Gabrusiewicz-Bożek, Grzegorz Męcina, Oliwia Łuczak.

Podziękowania: Katarzyna Urbaniak, Jolanta Sławińska-Ryszka, Maciej Andrzejewski, prof UŁ Julia Sowińska-Heim, Bożena Bednarek-Tworkiewicz.

**Projekt Wystawa fotograficzna „Kochajmy siebie”
wraz z katalogiem „Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu
Kultura – Interwencje. Edycja 2025”.**