Terytoria
Territories

Michał Pietrzak

26

Terytoria Territories

Michał Pietrzak

96
26

Karolina Jaworska

Stąd widać inaczej. O *Terytoriach* Michała Pietrzaka

Miejsce nie pamięta nas tak samo

Są miejsca, do których można wrócić, lecz nie można ich odzyskać. Zachowują nazwy ulic, przebieg dróg, kontury wzgórz, niekiedy nawet zapach wilgotnego kamienia, a jednak nie są już tym, czym były. Zmieniło je życie, które toczyło się pod naszą nieobecność. Zmieniła je również nasza pamięć. Najbardziej zaś zmienił się ten, kto powraca. Dlatego powrót, choć na mapie wydaje się ruchem po znanej trasie, w rzeczywistości jest podróżą w miejsce, którego nigdy wcześniej nie widzieliśmy z obecnej perspektywy.

Wystawa „96_26 Terytoria" Michała Pietrzaka w Muzeum Filumenistycznym w Bystrzycy Kłodzkiej rozgrywa się właśnie w takim szczególnym splocie czasu i przestrzeni. Trzydzieści lat wcześniej, w 1996 roku, artysta prezentował tu swoją pierwszą wystawę indywidualną, zatytułowaną „Inne spojrzenie". Dziś wraca do tego samego muzeum jako twórca o ukształtowanym języku, autor wielowątkowych realizacji intermedialnych, badacz obrazu, pedagog, kurator, człowiek od lat współtworzący środowisko artystyczne. Wraca do miasta, w którym się urodził i dorastał.

Łatwo byłoby z tej sytuacji uczynić opowieść o zatoczeniu koła. Początek i dojrzałość (debiut i jubileusz), to samo muzeum jako rama dwóch odległych momentów. Taka narracja ma jednak w sobie coś z pocieszającej fikcji. Zakłada bowiem, że czas porusza się po okręgu, a droga artysty prowadzi ku symbolicznemu domknięciu. Tymczasem twórczość Pietrzaka od dawna podważa właśnie podobne wyobrażenia o stabilności obrazu, miejsca i czasu. Nie pozwala wierzyć, że istnieje jeden uprzywilejowany punkt, z którego można zobaczyć całość.

W tym sensie *Terytoria* są szczególnie trafnym projektem na „trzydziestolecie". Nie dlatego, że są sentymentalnym powrotem. Przeciwnie: ich język jest daleki od łatwego wzruszenia. Pietrzak tworzy całość, która nie ma jednej, ostatecznej postaci. Obrazy statyczne i ruchome, obiekty i światło wchodzą w zmienne relacje, a przestrzeń ekspozycji nie jest dla nich neutralnym tłem. Każda kolejna prezentacja stanowi inne rozłożenie akcentów w obrębie tego samego dzieła. Nie jest to zatem seria autonomicznych realizacji, lecz projekt, którego tożsamość ujawnia się właśnie poprzez możliwość przekształcania. Zamiast obrazu obiecującego zachowanie świata otrzymujemy strukturę, która ujawnia własną niepełność, a zamiast pewności rozpoznania doświadczamy nieustannej zmiany punktu widzenia. Być może dopiero tak można dziś mówić o powrocie: jako o zgodzie na to, że żadnego miejsca, podobnie jak żadnego obrazu, nie posiada się raz na zawsze.

Zawłaszczenie

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów *Terytoriów* są przedstawienia krajobrazu. Powraca on w obrazie, animacjach i przestrzennych konfiguracjach projektu, za każdym razem poddawany innym regułom widzenia. Są tu trawy, leśne dukty, drzewa, fragmenty gęstej roślinności, światło przechodzące przez korony. Materia świata jest konkretna.

Wśród drzew pojawiają się pionowe pasy, białe kliny, prostokąty i linie, których regularność nie przystaje do organicznego porządku otoczenia. W kadrach wypełnionych trawą rozpościerają się geometryczne pola, jak gdyby część przedstawienia została wycięta i zastąpiona innym rodzajem przestrzeni. Niektóre formy wydają się zawieszone w głębi przedstawianego miejsca, inne manifestują płaskość powierzchni obrazu. Ich status jest niepewny. Czy należą do świata, który widzimy, czy do konstrukcji, za pomocą której świat został nam pokazany? Ta niepewność stanowi zasadniczy impuls prac.

Tradycyjny pejzaż, nawet gdy był świadomie komponowany, często podtrzymywał umowę między obrazem a widzem: oto fragment rzeczywistości, który można objąć wzrokiem, rozpoznać i estetycznie oswoić. Linia horyzontu porządkowała przestrzeń, perspektywa wskazywała miejsce obserwatora, a rama wyznaczała granice widzialnego świata. Widz pozostawał na zewnątrz, bezpieczny wobec przedstawienia. Pietrzak tę umowę narusza. Wprowadza do obrazu elementy, które nie pozwalają nam spokojnie zapomnieć o jego konstrukcji. Linie przecinają pejzaż i nasze przyzwyczajenia. Prostokąt przestaje być przezroczystym oknem, a staje się przeszkodą. Biel nie jest jedynie światłem; bywa wyrwą. Zieleń nie jest wyłącznie kolorem przyrody; staje się polem napięcia pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co zostało uporządkowane przez ludzki gest. Prosty podział na naturę i kulturę byłby zbyt wygodny, ponieważ sugerowałby istnienie przyrody całkowicie wolnej od spojrzenia, a następnie sztuki, która przychodzi ją zakłócić. Tymczasem sama rejestracja jest już interwencją oznaczającą odrzucenie nieskończonej liczby innych możliwości. Ustanawia centrum i peryferie, przekształcając ciągłość zdarzeń w obraz, który można zatrzymać i wystawić. Geometryczne ingerencje Pietrzaka na pierwszy rzut oka można potraktować jako przemoc wobec niewinnego obrazu. Natomiast „drugie" spojrzenie czyni widzialnym fakt, że każdy obraz jest rezultatem decyzji.

W tym miejscu pojawia się polityczny, choć niekoniecznie publicystyczny, wymiar *Terytoriów*. Terytorium jest przecież czymś więcej niż przestrzenią. To przestrzeń nazwana, wyznaczona i poddana określonemu porządkowi. Granica nie wyrasta z ziemi jak drzewo. Nawet jeśli przebiega wzdłuż rzeki lub grzbietu górskiego, jej znaczenie zostaje nadane przez człowieka. Mapa jest zaledwie modelem świata sporządzonym z określonego miejsca i dla określonych celów. Utrwalony obraz także jest rodzajem mapy. Nie dlatego, że zawsze pomaga się orientować, lecz dlatego, że organizuje widzialność. Wybiera, co ma zostać uznane za istotne, a co może zniknąć poza krawędzią kadru. W *Terytoriach* ten porządek zostaje wystawiony na próbę. Widz ogląda przestrzeń, której nie może już przyjąć za oczywistą. Nie wiemy, czy geometryczne znaki wyznaczają granice, czy wskazują przejścia, a może są śladami zawłaszczenia, propozycją nowego odczytania miejsca. Ich wieloznaczność jest ważniejsza od jakiegokolwiek jednoznacznego symbolu, który jawi się w naszych interpretacjach. Sztuka Pietrzaka, zamiast dawać nam mapy z legendą, pokazuje, jak bardzo potrzebujemy legendy i jak łatwo mylimy ją z rzeczywistością.

Przeciwieństwa

Jednym z najbardziej intrygujących gestów artysty jest wprowadzanie w obraz pustki, która wcale nie zachowuje się jak wybrakowany fragment. Białe pola, kliny i prostokąty potrafią przyciągać uwagę silniej niż fotograficznie zarejestrowane szczegóły. Patrzymy na nie, choć pozornie nie ma w nich nic do oglądania. Co więcej, zaczynamy wyobrażać sobie to, co zostało zasłonięte lub usunięte. To doświadczenie ma swoją historię w twórczości Pietrzaka. W projekcie *Przemiany*, realizowanym w przestrzeniach pałacowych Morawy, Gorzanowa i Sokołowska, artysta zestawiał obrazy wnętrz z ich wersjami pozbawionymi wybranych elementów. Obecność ustępowała miejsca nieobecności, a ściana, na której wcześniej znajdował się obraz, stawała się powierzchnią uruchamiającą pamięć. Nie oglądaliśmy już wyłącznie tego, co znajduje się przed nami, ale również własną zdolność przywoływania. W *Terytoriach* mechanizm jest odmienny, ale pytanie pozostaje pokrewne: czy brak może być aktywnym składnikiem obrazu?

Zazwyczaj zapis światłoczuły traktujemy jako sztukę obecności. Coś znalazło się przed obiektywem, światło pozostawiło ślad, a obraz pozwala ponownie zobaczyć fragment minionej rzeczywistości. Pomimo że wiemy, jak bardzo jest on podatny na manipulację, nadal przypisujemy mu szczególną więź z tym, co kiedyś istniało. W tej rejestracji jest obietnica świadectwa. Pietrzak wykorzystuje tę obietnicę, by pokazać jej ograniczenia. Sugestywne detale obrazu – liście, trawy, pnie drzew i leśne ścieżki – zachowują materialną konkretność. Zarazem w obrębie tej samej pracy pojawia się obszar, który odmawia dostępu do przedstawienia. Widz nie może już bez reszty zaufać ani obrazowi, ani własnej skłonności do uzupełniania luk. Właśnie dlatego pustka nie jest neutralna. Nie mówi po prostu, że czegoś nie ma. Pyta, dlaczego spodziewaliśmy się tam coś zobaczyć. Istnieje zatem zasadnicza różnica między obrazem niepełnym a obrazem, który ujawnia niepełność jako własną zasadę. Pierwszy prowokuje do rekonstrukcji, drugi każe zakwestionować samą potrzebę pełni. *Terytoria* należą do tej drugiej kategorii. Można tu dostrzec związek z doświadczeniem pamięci miejsca. Kiedy po latach wracamy do znanej przestrzeni, nie porównujemy przecież dwóch kompletnych obrazów: dawnego i obecnego. Dawny istnieje w nas jako zbiór fragmentów, przeświatów, silnych szczegółów i niejasnych konturów. Coś pamiętamy nadzwyczaj dokładnie, czegoś innego nie potrafimy już odtworzyć. Niekiedy dopiero brak przedmiotu, przykładowo wyciętego drzewa, rozebranego budynku czy zmienionego wejścia, uświadamia nam, że przez lata ten dawny obraz stanowił część naszego wewnętrznego krajobrazu. Nieobecność staje się wtedy najbardziej wyrazistą formą naszej obecności.

W kontekście tej prezentacji ta właściwość prac zyskuje dodatkowy rezonans. Nie trzeba jednak doszukiwać się w każdym białym polu konkretnego wspomnienia artysty. Byłoby to zbyt dosłowne i paradoksalne. Warto raczej zobaczyć, że Pietrzak wypracował język zdolny mówić o doświadczeniu powrotu bez przedstawiania jego anegdotycznej treści. Geometria staje się tu formą dystansu, a brak możemy nazwać sposobem uruchamiania pamięci, której nie da się sprowadzić do prywatnego twórczego albumu.

Jak zmieścić czas w obrazie?

Medium fotograficzne ma osobliwy stosunek do czasu. Powstaje w określonym momencie, ale później potrafi ten moment rozciągać niemal bez końca. Obraz wykonany w ułamku sekundy może być oglądany przez dziesięciolecia. Wydarzenie przemija, a on pozostaje jako ślad, odłączony od naturalnego biegu rzeczy.

Pietrzak od wielu lat pracuje w obrębie tej sprzeczności. Jego zainteresowanie relacjami między zapisem fotograficznym a filmowym nie jest dodatkiem teoretycznym do praktyki artystycznej. Stanowi jeden z jej fundamentów. W rozprawie doktorskiej *Granice czasu. Między zapisem fotograficznym a filmowym* analizował możliwości zwielokrotnienia obrazu, nakładania na siebie porządków obserwacji oraz przekraczania tradycyjnego rozdziału pomiędzy fotografią a obrazem ruchomym. Wcześniejsze realizacje pozwalają zobaczyć, że nie chodzi tu o fascynację techniczną nowością. Już w cyklu *Habitat*, rozwijanym od 2006 roku, artysta posługiwał się sekwencją, wieloczęściową kompozycją i animacją poklatkową. Obraz nie był pojedynczym, zamkniętym wycinkiem rzeczywistości, lecz układem wielu spojrzeń i momentów. Ruch, który zwykle przebiega poza kadrem, stawał się jego wewnętrznym problemem. Szczególnie wyrazistą postać te poszukiwania przyjęły w pracy *365+*, związanej z cyklem *Granice czasu*. Monumentalna, wielowarstwowa kompozycja, uzupełniona projekcją poklatkową, gromadziła

doświadczenie czasu w wieloelementowej strukturze. Istotne było zagęszczenie: możliwość zobaczenia czasu jako palimpsestu, w którym poszczególne momenty współistnieją, choć nie mogą już zostać przeżyte równocześnie.

W *Terytoriach* refleksja nad czasem wykracza poza pojedynczy kadr i obejmuje całą strukturę instalacji. Zarejestrowane obrazy, animacje, obiekty i przestrzeń ekspozycji wprowadzają odmienne sposoby doświadczania trwania. Obraz nieruchomy może łączyć w sobie ślady różnych chwil, animacja powracać do tych samych form, a materialny przedmiot zachowywać swoją obecność wobec zmieniających się przedstawień. Znaczenie tych elementów rodzi się z ich zestawienia. Widz doświadcza kilku porządków czasu, które współistnieją, choć nie dają się sprowadzić do jednego rytmu. Ruch ma jeszcze jedną konsekwencję. Zmienia relację między krajobrazem a granicą. Jeśli prostokąt może pojawić się i zniknąć, jego obecność nie musi oznaczać trwałego podziału. Jeśli ten sam fragment natury zostaje poddany kolejnym wariantom geometrycznej organizacji, nie istnieje jedna definitywna wersja miejsca. W świecie, w którym tak często traktujemy granice jako niepodważalne, jest to myśl niepozbawiona znaczenia, ponieważ przypomina, że ich stabilność jest zawsze historyczna, związana z czasem, którego niemożność zatrzymania unaoczniają prace Pietrzaka.

Światło vs trwałość

Jedną z najbardziej charakterystycznych właściwości *Terytoriów* jest wykorzystanie materiałów fotoluminescencyjnych i refleksyjnych. W dokumentacji projektu pojawiają się prace, w których druk pigmentowy współistnieje z powierzchniami reagującymi na oświetlenie. To rozwiązanie może wydawać się przede wszystkim formalne: pozwala budować silny kontrast, wydobywać linie z ciemności, intensyfikować wrażenie przestrzenności. Jednakże światło nie jest tutaj wyłącznie warunkiem zobaczenia obrazu, ponieważ staje się jednym z jego tworzyw. W klasycznej fotografii światło uczestniczy w powstawaniu przedstawienia – oglądamy ślad jego działania; nie jest zaś autonomicznym elementem zdarzenia. W pracach Pietrzaka relacja ta ulega odwróceniu. Powierzchnia obrazu może reagować na warunki ekspozycji, a materiał refleksyjny oddaje światło w zależności od sposobu oświetlenia i położenia obserwatora. Materiał fotoluminescencyjny potrafi przez pewien czas emitować zgromadzoną wcześniej energię, więc obraz przestaje być całkowicie obojętny wobec tego, co dzieje się po jego wykonaniu. Jego ostateczny wygląd zależy więc również od warunków, w jakich jest oglądany.

Świetlne linie przecinające leśny krajobraz przywołują skojarzenia ze znakami pomiarowymi, wytyczaniem granic lub elementami nieznanej infrastruktury. Światło jest jednym z elementów, które pozwalają zrozumieć ingerencyjny i instalacyjny charakter *Terytoriów*. Dzieło nie kończy się na powierzchni pracy ani na granicy ekranu. Jego postać zależy również od oświetlenia, otoczenia, dystansu i ruchu widza. Powierzchnie refleksyjne i fotoluminescencyjne wprowadzają zmienność, która nie daje się całkowicie utrwalić w dokumentacji. Animacja organizuje inny rodzaj czasu, a obecność materialnych obiektów nie pozwala sprowadzić całego doświadczenia do oglądania przedstawień. Wszystkie te elementy uczestniczą w jednej sytuacji przestrzennej, którą da się poczuć jedynie przebywając w niej. To ważne rozróżnienie. Żyjemy w kulturze, która coraz częściej traktuje reprodukcję jako wystarczający odpowiednik dzieła. Dokumentacje wystaw krążą w Internecie, obrazy ogląda się na ekranach, a dzieło staje się kolejnym plikiem w strumieniu wizualnych informacji. Pietrzak, choć chętnie wykorzystuje narzędzia cyfrowe i obraz ruchomy, nie rezygnuje z materialności. Przeciwnie: pokazuje, że ten obraz jest obiektem wymagającym obecności.

(Poza) Terytorium

Pietrzak stopniowo komplikuje granice tradycyjnego dystansu pomiędzy światem przedstawionym a widzem. *Terytoria* nie są zestawem autonomicznych prac przenoszonych bez zmian z jednej galerii do drugiej. To projekt instalacyjny, w którym obrazy, animacje, obiekty i rozwiązania przestrzenne tworzą jedną, za każdym razem inaczej konfigurowaną całość. Kolejne prezentacje są odmiennymi realizacjami tej samej koncepcji, a miejsce ekspozycji staje się aktywnym składnikiem dzieła.

Wystawa z 2025 roku w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie pokazała rozbudowane układy graficzne, obrazy ruchome i obiekty przestrzenne. Z kolei prezentacja intermedialna w poznańskiej Galerii Rozruch w 2026 roku przyjęła inną organizację przestrzenną: rozproszone ekrany o zróżnicowanych wymiarach tworzyły układ wymagający od widza przemieszczania się i nieustannego rekonstruowania relacji między obrazami. Mamy wiele możliwości zaistnienia *Terytoriów*, które ujawniają, że skończone dzieło nie musi mieć jednej ostatecznej formy, aby zachować swoją tożsamość. Istotne jest, że wielocześciowość u Pietrzaka oznacza autonomiczność elementów i zarazem ich nieoczywiste związki. Puste fragmenty ściany stają się równie istotne jak zapełnione powierzchnie. Widz próbujący wykonać pracę scalania nigdy nie otrzymuje gwarancji, że istnieje jedna właściwa całość.

Można powiedzieć, że artysta przenosi zasadę kadrowania z pojedynczej pracy na całe doświadczenie wystawy. Układ ekspozycji wybiera i organizuje możliwe relacje między obrazami. Tyle że w galerii widz odzyskuje część inicjatywy, co oczywiście nie oznacza całkowitej wolności interpretacji. Ekspozycja pozostaje przecież zaprojektowana, a jej budulcem jest napięcie między decyzją artysty a aktywnością odbiorcy. W tym kontekście znaczenia nabiera wykształcenie architektoniczne Pietrzaka. Nie trzeba sprowadzać jego sztuki do biografii zawodowej, aby zauważyć konsekwentne zainteresowanie strukturą, modułem, proporcją, podziałem i relacją między elementem a całością. Geometryczne znaki obecne w pracach mają coś wspólnego z językiem projektowania, ale nie tym typowym. Jest to raczej projektowanie kontrolowanych zakłóceń. Mamy zatem interesujący paradoks: artysta wykorzystuje narzędzia porządkowania, aby zakwestionować oczywistość porządku lub przewrotnie stworzyć swój własny. Ostatecznie terytorium nie jest wyłącznie tym, co znajduje się wewnątrz obrazu. Jest nim także miejsce, z którego patrzymy.

Geometria nieporządku

Geometryczne formy wprowadzane przez Pietrzaka do pejzażu mają pozornie bezosobowy charakter. Są precyzyjne, oszczędne, pozbawione śladów ekspresyjnego gestu. Nie przypominają malarskiego pociągnięcia pędzla ani spontanicznego rysunku. Ich obecność może budzić skojarzenia z językiem projektowym, znakami technicznymi lub abstrakcją geometryczną, chociaż nadal trudno patrzeć na nie neutralnie. Biały klin przecinający koronę drzewa potrafi przypominać cięcie. Prostokąt umieszczony pośród roślinności może wyglądać jak miejsce po czymś, co zostało usunięte. Pionowe świetlne pasy w lesie przywołują skojarzenia z pomiarem, kontrolą czy też wytyczaniem granic. Właśnie tutaj *Terytoria* oddalają się od czystego formalizmu. Z jednej strony ich kompozycje można analizować w kategoriach rytmu i kontrastu, z drugiej — wprowadzona symultanicznie przestrzeń (środowisko) ma własną materialność, historię i biologiczną złożoność, poddawaną intensywnej technologicznej organizacji. Przestrzeń przyrodnicza coraz częściej istnieje dla nas jako zasób danych: obszar na mapie satelitarnej, zbiór współrzędnych, teren objęty pomiarem, nadzorem i planem zagospodarowania, ewentualnie ochrony. Patrzymy na nią przez interfejsy, które pozwalają nam wiele zobaczyć i jednocześnie narzucają określony sposób jej rozumienia. Pietrzak oczywiście nie ilustruje bezpośrednio tych procesów, a jego prace na pewno nie są reportażem o degradacji środowiska. Są raczej szeroką i symboliczną dywagacją opartą na pytaniu, jaka jest cena porządkowania świata. Wielokrotnie i wieloznacznie przywoływana tutaj geometria umożliwia nam ten namysł i pozwala odkrywać relacje, których nie zauważylibyśmy bez abstrakcji.

(Nie)miejsce

Pierwsza indywidualna wystawa Pietrzaka w Bystrzycy Kłodzkiej w 1996 roku nosiła tytuł „Inne spojrzenie". Trzydzieści lat później artysta wraca z „Terytoriami". Samo zestawienie tych tytułów jest sugestywne. *Inne spojrzenie* zakłada dosłownie możliwość zobaczenia świata inaczej niż dotychczas, eksploruje akt widzenia. Natomiast *Terytoria* pytają, czym jest przestrzeń, którą oglądamy, i jakie mechanizmy decydują o tym, że uznajemy ją za własną, obcą, znaną lub nieznaną. Potraktujmy oba tytuły jako symboliczne punkty odległej w czasie rozmowy. Przez trzy dekady Pietrzak rozwijał praktykę, w której jego prace stopniowo przekraczały granice pojedynczego kadru. W cyklu *Habitat* pojawiały się sekwencje, ruch i wieloelementowe układy. W *Granicach* i *Szarościach* szczególnego znaczenia nabierały napięcia między czernią a bielą oraz płaskością i iluzją głębi. Cykl *Granice czasu* pozwolił rozwinąć refleksję nad czasową pojemnością obrazu. *Przemiany* skierowały uwagę ku pamięci miejsc i temu, co pozostaje po zniknięciu materialnych znaków przeszłości. *Terytoria* zatem można rozumieć jako moment, w którym wcześniejsze pytania o czas, przestrzeń i granice obrazu zostają przeniesione na poziom całego dzieła. Wielocześciowość przestaje oznaczać jedynie sposób komponowania. Ruch, materialność i pustka zaczynają współistnieć w jednej strukturze, dla której niemożliwe jest jedno medium, dlatego uważam, że w *Terytoriach* medium fotograficzne przestaje być głównym punktem odniesienia.

Trzydzieści lat działalności artystycznej można uczcić poprzez retrospektywę, katalog osiągnięć, zestawienie wystaw i nagród. Takie działania mają swoją wartość. *Terytoria* proponują coś trudniejszego: spotkanie z aktualnym językiem artysty, który nie przestaje badać własnych narzędzi. W tej perspektywie powrót do Bystrzycy Kłodzkiej jest kolejnym punktem obserwacji. Miasto rodzinne, zamiast występować w roli utraconego raju, wydaje się raczej przestrzenią doświadczeń równoczesnej bliskości i oddalenia. Można wracać wielokrotnie, nie uzyskując ostatecznej pewności, co właściwie oznacza „być stąd". Właśnie taka podwójność dobrze współbrzmi z twórczością Pietrzaka.

Archiwum przyszłości

Muzeum Filumenistyczne w Bystrzycy Kłodzkiej zajmuje szczególne miejsce na kulturalnej mapie regionu. Powstałe z inicjatywy miejscowego środowiska w latach sześćdziesiątych XX wieku, od początku było czymś więcej niż instytucją gromadzącą zbiory związane z historią niecenia ognia. Jego działalność wyrastała z zainteresowania historią miasta i potrzebą zachowania jego dziedzictwa,

ale nie ograniczyła się do przeszłości. Muzeum prowadzi działalność edukacyjną, organizuje spotkania i wydarzenia, a w przestrzeni przeznaczonej na wystawy czasowe prezentuje również twórczość współczesną. Jest miejscem, w którym lokalna historia pozostaje w kontakcie z aktualnym życiem kulturalnym. Właśnie ta otwartość ma znaczenie dla obecności *Terytoriów*. Wystawa Pietrzaka nie jest wydarzeniem przeniesionym z ważniejszego ośrodka do miejsca uznawanego za peryferyjne. Takie rozróżnienie niewiele mówi o rzeczywistej geografii kultury, a jeszcze mniej o relacjach, z których wyrasta twórczość artystyczna. Muzeum Filumenistyczne posiada własną historię wystawienniczą, publiczność i miejsce w pamięci mieszkańców. Jego sala wystaw czasowych jest przestrzenią kolejnych spotkań ze sztuką, nie zaś jedynie uzupełnieniem ekspozycji muzealnej. Obecność współczesnych artystów potwierdza ciągłość tej działalności, a zarazem ją rozwija.

Dla Pietrzaka jest to przestrzeń o znaczeniu szczególnym. Tutaj, w 1996 roku, odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna, „Inne spojrzenie". Trzydzieści lat później wraca do tej samej instytucji z projektem, którego forma i skala odzwierciedlają drogę przebytą od tamtego czasu. Nie jest to jednak powrót artysty do miejsca pozostawionego za sobą. Jego więź z Bystrzycą nie została zerwana, podobnie jak muzeum nie zastygło w zapamiętanym obrazie sprzed trzech dekad. Obie historie toczyły się dalej, niezależnie od siebie, lecz zachowując możliwość ponownego spotkania.

W tym kontekście istotny staje się sposób istnienia samych *Terytoriów*. Projekt, który w kolejnych przestrzeniach wystawienniczych przyjmuje odmienne konfiguracje, w Bystrzycy zyskuje następną postać. Stanowi kolejną realizację tej samej koncepcji, ukształtowaną w relacji z konkretnym miejscem. Sala muzealna staje się częścią instalacji, a historia instytucji wnosi do jej odbioru znaczenie, którego nie sposób odtworzyć gdzie indziej. Trzydziestolecie pierwszej wystawy pozwala raczej dostrzec ciągłość relacji między artystą, instytucją i miastem. Dorobek Pietrzaka współtworzy dziś historię muzeum, podobnie jak muzeum pozostaje częścią jego biografii artystycznej. Żadna ze stron nie potrzebuje przy tym symbolicznego awansu dzięki drugiej.

Na zawsze do nikogo

Najważniejsze pytanie, jakie stawiają prace Pietrzaka, nie dotyczy być może tego, co przedstawiają. Dotyczy raczej warunków, na jakich cokolwiek może zostać przedstawione. Co oznacza zobaczyć miejsce? Czy wystarczy rozpoznać jego elementy? Czy rejestracja fotograficzna przybliża nas do rzeczywistości, czy tworzy kolejną warstwę pomiędzy nami a światem? Czy patrząc, możemy uniknąć narzucania światu własnego porządku? *Terytoria*, zamiast oferować odpowiedzi, które dałoby się zamknąć w kilku zdaniach, pozostają przede wszystkim doświadczeniem wizualnym: spotkaniem gęstej materii z abstrakcyjną formą ukształtowaną w wyselekcjonowanej przez artystę przestrzeni. Sztuka Pietrzaka wymaga szczególnej cierpliwości, ponieważ jej formalna wyrazistość jest natychmiastowa, natomiast znaczenia rozwijają się wolniej. Widz najpierw dostrzega kontrast, potem konstrukcję, następnie zaczyna pytać o status poszczególnych elementów. Prędzej czy później odkrywa, że niepewność jest właściwym odbiorem. Takie doświadczenie ma dziś szczególną wartość. Współczesna (dominująca) kultura wizualna Internetu przyzwyczaja nas do obrazów, które powinny być natychmiast czytelne, ich rozpoznanie ma następować bez wysiłku, a interpretacja ustępować miejsca szybkiej emotikonkowej reakcji. Obraz funkcjonuje coraz częściej jako komunikat, który należy przyswoić i zastąpić następnym. Tymczasem *Terytoria* mają formę bezinformacyjną, zakłócają mechanizm odbioru i nieco wymuszają naszą uważność. Powrót do rodzinnego miasta może budzić pragnienie potwierdzenia tożsamości: jestem stąd, znam to miejsce, rozumiem jego znaczenie. Ale dojrzałość i uważność spojrzenia zaczynają się wtedy, gdy obok tego rozpoznania pojawia się wątpliwość. Gdy potrafimy przyznać, że miejsce pozostaje częściowo nieznane, nawet jeśli przechowuje najważniejsze fragmenty naszej biografii. Trzydzieści lat po pierwszej wystawie artysta wraca więc nie po to, by postawić kropkę, ale by raz jeszcze otworzyć przestrzeń pomiędzy tym, co znane, a tym, co dopiero może zostać zobaczone.

Żyjemy w świecie, w którym satelity określają nasze położenie z dokładnością do kilku metrów, cyfrowe mapy prowadzą nas niemal bezbłędnie do celu, a granice, które wydawały się trwałe, ponownie stają się przedmiotem wojen i politycznych sporów. Faktem i niezmierną wygodą jest to, że potrafimy coraz precyzyjniej wskazać, gdzie jesteśmy, „na czyim terytorium". Niestety niekoniecznie lepiej rozumiemy przestrzeń, którą zajmujemy. Być może właśnie o tym przypominają *Terytoria*: że żadna mapa, choćby najdokładniejsza, nie potrafi rozstrzygnąć, czym jest miejsce, do kogo należy i co znaczy w nim być.

Karolina Jaworska

It Looks Different from Here: On Michał Pietrzak's *Territories*

A Place Does Not Remember Us the Same Way

There are places we can return to but cannot recover. They retain their street names, the courses of their roads, the contours of their hills, sometimes even the smell of damp stone, and yet they are no longer what they once were. They have been changed by the life that went on in our absence. They have been changed, too, by our memory. But most of all, the one who returns has changed. That is why a return, though on a map it seems like a movement along a familiar route, is in fact a journey to a place we have never before seen from where we now stand.

Michał Pietrzak's exhibition "96_26 Territories" at the Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka unfolds within precisely this kind of singular interweaving of time and space. Thirty years earlier, in 1996, the artist presented his first solo exhibition here, titled "A Different View." Today he returns to the same museum as an artist with a fully developed visual language: the author of multilayered intermedia works, a scholar of the image, an educator, a curator, and someone who has helped shape the art community for many years. He is returning to the town where he was born and grew up.

It would be easy to turn this situation into a story of coming full circle: beginning and maturity (debut and jubilee), with the same museum framing two distant moments. Such a narrative, however, has something of a comforting fiction about it. It assumes that time moves in a circle and that the artist's path leads toward symbolic closure. Yet Pietrzak's work has long called into question precisely such notions of the stability of image, place, and time. It does not let us believe that there is a single privileged vantage point from which the whole can be seen.

In this sense, *Territories* is a particularly apt project for a "thirtieth anniversary." Not because it is a sentimental return. On the contrary: its language is far removed from easy sentimentality. Pietrzak creates a whole that has no single, final form. Still and moving images, objects, and light enter into shifting relationships, and the exhibition space is not a neutral backdrop for them. Each successive presentation shifts the emphasis within the same work. It is therefore not a series of autonomous works but a project whose identity is revealed precisely through its capacity for transformation. Instead of an image that promises to preserve the world, we are given a structure that reveals its own incompleteness, and instead of the certainty of recognition, we experience a constant shift in point of view. Perhaps only in this way can we speak of return today: by accepting that no place, any more than any image, can be possessed once and for all.

Appropriation

One of the most recognizable elements of *Territories* is its depiction of landscape. Landscape recurs in images, in animation, and in the project's spatial configurations, each time subject to a different set of rules of perception. There are grasses, forest paths, trees, fragments of dense vegetation, light filtering through treetops. The materiality of the world is palpable.

Among the trees appear vertical stripes, white wedges, rectangles, and lines whose regularity is at odds with the organic order of their surroundings. In frames filled with grass, geometric fields extend, as if part of the image had been cut away and replaced with another kind of space. Some forms seem suspended in the depths of the depicted place; others assert the flatness of the picture plane. Their status is uncertain. Do they belong to the world we see, or to the construction through which that world has been shown to us? This uncertainty is the driving impulse of the works.

Traditional landscape imagery, even when consciously composed, often upheld a pact between the image and the viewer: here is a fragment of reality that can be taken in at a glance, recognized, and aesthetically tamed. The horizon line organized space, perspective indicated the observer's position, and the frame marked the boundaries of the visible world. The viewer remained outside, safely distanced from what was represented. Pietrzak breaks this pact. He introduces elements into the image that do not let us comfortably forget its construction. Lines cut across the landscape and disrupt our habitual ways of seeing. The rectangle ceases to be a transparent window and becomes an obstacle. White is not merely light; at times it is a rupture. Green is not only the color of nature; it becomes a field of tension between what is natural and what has been ordered by human intervention. A simple division into nature and culture would be too convenient, since it would imply the existence of a nature entirely free from the gaze, followed by an art that comes along to disrupt it. Yet the act of recording is itself already an intervention, one that entails rejecting an infinite number of other possibilities. It establishes a center and a periphery, transforming the continuity of events into an image that can be frozen in time and put on display. At first glance, Pietrzak's geometric interventions might be seen as an act of violence against an innocent image. A "second" look, however, makes visible the fact that every image is the result of a decision.

This is where the political dimension of *Territories* emerges, though not in the form of direct social commentary. A territory, after all, is more than a space. It is a space that has been named, demarcated, and subjected to a particular or-

der. A border does not grow out of the ground like a tree. Even when it runs along a river or a mountain ridge, its meaning is conferred by human beings. A map is merely a model of the world, taken from a particular place and for particular purposes. A recorded image is also a kind of map. Not because it always helps us find our way, but because it organizes visibility. It chooses what is to be deemed significant and what may disappear beyond the edge of the frame. In *Territories*, this order is put to the test. The viewer looks at a space they can no longer take for granted. We do not know whether the geometric marks delineate borders or indicate passages, or whether they might be traces of appropriation, a proposal for a new reading of the place. Their ambiguity matters more than any single, unambiguous symbol that surfaces in our interpretations. Rather than giving us maps with a legend, Pietrzak's art shows how much we need a legend and how easily we mistake it for reality.

Opposites

One of the artist's most intriguing gestures is introducing into the image an emptiness that does not function as a mere missing fragment. White fields, wedges, and rectangles can draw attention more powerfully than photographically recorded detail. We look at them even though there seems to be nothing in them to see. What is more, we begin to imagine what has been covered or removed. This experience has a history in Pietrzak's work. In the project *Transformations*, carried out in the palace interiors of Morawa, Gorzanów, and Sokołowsko, the artist juxtaposed images of interiors with versions of them stripped of selected elements. Presence gave way to absence, and a wall on which a painting had once hung became a surface that set memory in motion. We were no longer looking only at what was in front of us but also at our own capacity for recollection. In *Territories*, the mechanism is different, but the question remains related: can absence be an active component of the image?

We usually regard light-sensitive recording as an art of presence. Something stood in front of the lens, light left a trace, and the image allows us to see a fragment of past reality once more. Even though we know how susceptible it is to manipulation, we still attribute to it a special bond with what once existed. Such recording holds the promise of bearing witness. Pietrzak draws on this promise in order to reveal its limits. The image's evocative details—leaves, grasses, tree trunks, and forest paths—retain their material concreteness. At the same time, within the same work, there appears an area that refuses access to the representation. The viewer can no longer fully trust either the image or their own tendency to fill in the gaps. That is precisely why the emptiness is not neutral. It does not simply say that something is missing. It asks why we expected to see something there. There is, then, a fundamental difference between an incomplete image and an image that reveals incompleteness as its own principle. The former invites reconstruction; the latter compels us to question the very need for wholeness. *Territories* belongs to the second category. Here one can discern a connection to the experience of remembering a place. When we return to a familiar space after many years, we are not, after all, comparing two complete images: the past and the present. The earlier image exists within us as a collection of fragments, glimpses, vivid details, and indistinct outlines. We remember some things with extraordinary precision, while we can no longer reconstruct others. Sometimes it is only the absence of something—a felled tree, a demolished building, an altered entrance—that makes us realize that for years this earlier image had been part of our inner landscape. Absence then becomes the most vivid form of our presence.

In the context of this exhibition, this quality of the works takes on an additional resonance. Still, there is no need to look for a specific memory of the artist's in every white field. That would be too literal, and paradoxical as well. It is better to see that Pietrzak has developed a language capable of speaking about the experience of return without depicting its anecdotal details. Geometry becomes a form of distance here, and absence can be described as a way of activating a memory that cannot be reduced to the artist's personal album of memories.

How Do You Fit Time into an Image?

The photographic medium has a peculiar relationship to time. It comes into being at a particular moment, yet it can subsequently stretch that moment almost indefinitely. An image made in a fraction of a second can be looked at for decades. The event passes, while the image remains as a trace, detached from the natural course of things.

Pietrzak has been working within this contradiction for many years. His interest in the relationship between photographic and film recording is not a theoretical supplement to his artistic practice. It is one of its foundations. In his doctoral dissertation, *Borders of Time: Between Photographic and Film Record*, he analyzed the possibilities of multiplying the image, of superimposing different orders of observation, and of transcending the traditional division between photography and the moving image. The earlier works make it clear that this is not about a fascination with technical novelty. Already in the *Habitat* series, developed since 2006, the artist employed sequencing, multipart compositions, and stop-motion animation. The image was not a single, self-contained slice of reality but an arrangement of multiple gazes and moments. Movement, which usually takes place outside the frame, became an issue internal to the image itself. These explorations took on a particularly striking form in *365+*, a work connected with the *Borders of Time* series. This monumental, multilayered composition, supplemented by a stop-motion projection, gathered the experience of time into a multi-element structure. What mattered was condensation: the possibility of seeing time as a palimpsest in which individual moments coexist, even though they can no longer be lived simultaneously.

In *Territories*, the reflection on time extends beyond the single frame to encompass the entire structure of the installation. Recorded images, animations, objects, and the exhibition space introduce different ways of experiencing duration. A still image can combine traces of different moments, an animation can return to the same forms, and a material object can maintain its presence in the face of changing representations. The meaning of these elements arises from their juxtaposition. The viewer experiences several temporal orders that coexist, though they cannot be reduced to a single rhythm. Movement has one further consequence. It changes the relationship between landscape and border. If a rectangle can appear and disappear, its presence need not signify a permanent division. If the same fragment of nature is subjected to successive variants of geometric organization, there is no single, definitive version of the place. In a world where we so often treat borders as unquestionable, this observation is not without significance, for it reminds us that their stability is always historical, bound up with time—the very time whose unstoppable passage Pietrzak's works make visible.

Light vs. Permanence

One of the most distinctive features of *Territories* is its use of photoluminescent and reflective materials. The project documentation includes works in which pigment prints coexist with surfaces that respond to light. This solution may seem primarily formal: it makes it possible to build strong contrast, draw lines out of darkness, and intensify the sense of spatial depth. Yet light here is not merely a condition for seeing the image; it becomes one of its materials. In traditional photography, light participates in the creation of the image: we see the trace of its action, but light itself is not an autonomous element of the event. In Pietrzak's works, this relationship is reversed. The surface of the image can respond to the conditions of display, and reflective surfaces return light differently depending on the illumination and the viewer's position. Photoluminescent material can continue to emit light for some time after absorbing energy, so the image is no longer entirely indifferent to what happens after its creation. Its final appearance thus also depends on the conditions under which it is viewed.

The lines of light cutting across the forest landscape call to mind survey markers, the marking out of borders, or elements of some unknown infrastructure. Light is one of the elements that help us understand the character of *Territories* as both an intervention and an installation. The work does not end at the surface of the piece or at the edge of the screen. Its form also depends on lighting, surroundings, distance, and the viewer's movement. The reflective and photoluminescent surfaces introduce a variability that cannot be fully captured in documentation. The animation organizes a different kind of time, and the presence of material objects keeps the whole experience from being reduced to the viewing of representations. All these elements form a single spatial experience that can only be felt by being physically present within it. This is an important distinction. We live in a culture that increasingly treats reproduction as an adequate substitute for the work itself. Exhibition documentation circulates online, images are viewed on screens, and the work becomes just another file in a stream of visual information. Although Pietrzak readily uses digital tools and the moving image, he does not give up on materiality. On the contrary: he shows that the image is an object that demands presence.

(Beyond) Territory

Pietrzak gradually unsettles the conventional boundaries separating the depicted world from the viewer. *Territories* is not a set of autonomous works moved unchanged from one gallery to the next. It is an installation project in which images, animations, objects, and spatial arrangements form a single whole, configured differently each time. Successive presentations are distinct realizations of the same concept, and the exhibition site becomes an active component of the work.

The 2025 exhibition at the International Center for Graphic Arts in Kraków featured extensive graphic arrangements, moving images, and spatial objects. The 2026 intermedia presentation at the Rozruch Gallery in Poznań, by contrast, adopted a different spatial organization: dispersed screens of varying sizes formed an arrangement that required viewers to move around and continually reconstruct the relationships between the images. *Territories* can come into being in many possible ways, and these reveal that a finished work need not have a single, final form in order to retain its identity. Significantly, the multipart structure of Pietrzak's work implies both the autonomy of its elements and the unexpected connections between them. Empty sections of wall become as significant as filled surfaces. Viewers attempting to piece the elements together are never assured that a single, definitive whole exists.

One could say that the artist transfers the principle of framing from the individual work to the entire experience of the exhibition. The layout of the display selects and organizes possible relationships between the images. In the gallery, however, the viewer regains some of the initiative, which of course does not mean complete freedom of interpretation. The exhibition is, after all, designed, and its structure rests on the tension between the artist's decisions and the viewer's activity. In this context, Pietrzak's training in architecture takes on significance. One need not reduce his art to his professional biography to notice a consistent interest in structure, module, proportion, division, and the relationship between the part and the whole. The geometric marks in his works have something in common with the language of design, but they do not follow its usual conventions. It is rather a matter of designing controlled disruptions. We are thus faced with an intriguing paradox: the artist uses the tools of ordering to call into question the self-evidence of order or, perversely, to create an order of his own. Ultimately, territory is not only what lies within the image. It is also the place from which we look.

The Geometry of Disorder

The geometric forms that Pietrzak introduces into the landscape appear impersonal. They are precise, spare, and free of any trace of expressive gesture. They do not resemble a painterly brushstroke or a spontaneous drawing. Their presence may evoke the language of design, technical markings, or geometric abstraction, yet it remains difficult to look at them neutrally. A white wedge slicing through the crown of a tree can resemble a cut. A rectangle placed amid vegetation can look like the space left behind by something that has been removed. Vertical stripes of light in the forest call to mind measurement, control, or the marking out of borders. This is precisely where *Territories* moves away from pure formalism. On the one hand, the compositions can be analyzed in terms of rhythm and contrast; on the other, the natural environment incorporated into them has its own materiality, history, and biological complexity, all subjected to intensive technological organization. Natural space increasingly exists for us as a data resource: an area on a satellite map, a set of coordinates, terrain subject to measurement, surveillance, and land-use planning or, at times, conservation. We look at it through interfaces that allow us to see a great deal while imposing a particular way of understanding it. Pietrzak, of course, does not illustrate these processes directly, and his works are certainly not documentary accounts of environmental degradation. They are rather a broad, symbolic meditation built around the question of what price we pay for ordering the world. Geometry, invoked here repeatedly and with multiple layers of meaning, enables this reflection and allows us to discover relationships that would otherwise remain invisible without abstraction.

(Non-)Place

Pietrzak's first solo exhibition in Bystrzyca Kłodzka, in 1996, was titled "A Different View." Thirty years later, the artist returns with "Territories." The juxtaposition of these titles alone is suggestive. *A Different View* literally presupposes the possibility of seeing the world differently than before; it explores the act of seeing. By contrast, *Territories* asks what the space we are looking at actually is and what mechanisms lead us to regard it as our own or alien, familiar or unfamiliar. Let us read the two titles as symbolic points in a conversation across time. Over three decades, Pietrzak developed a practice in which his works gradually moved beyond the boundaries of the single frame. In the *Habitat* series, sequences, movement, and multi-element arrangements appeared. In *Boundaries* and *Grays*, the tensions between black and white, and between flatness and the illusion of depth, took on particular significance. The *Borders of Time* series made it possible to develop a reflection on the temporal capacity of the image. *Transformations* turned attention toward the memory of places and toward what remains after the material signs of the past have disappeared. *Territories* can thus be understood as the moment when earlier questions about time, space, and the limits of the image are carried over to the level of the work as a whole. The multipart structure becomes more than a mere compositional device. Movement, materiality, and emptiness begin to coexist within a single structure that cannot be contained within any one medium, which is why I believe that in *Territories* the photographic medium ceases to be the primary point of reference.

Thirty years of artistic activity can be celebrated with a retrospective, a catalog of achievements, a list of exhibitions and awards. Such undertakings have their value. *Territories* proposes something more difficult: an encounter with the current language of an artist who never stops examining his own tools. Seen in this light, the return to Bystrzyca Kłodzka is yet another point of observation. Rather than playing the role of a lost paradise, the hometown seems instead to be a space where closeness and distance are experienced at once. One can return again and again without ever gaining final certainty about what it actually means "to be from here." It is precisely this duality that resonates so well with Pietrzak's work.

An Archive of the Future

The Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka occupies a special place on the region's cultural map. Founded in the 1960s on the initiative of the local community, it was from the outset something more than an institution collecting objects related to the history of fire-making. Its work grew out of an interest in the town's history and a need to preserve its heritage, but it was not confined to the past. The museum runs educational programs, organizes meetings and events, and in its temporary exhibition space also presents contemporary art. It is a place where local history remains in contact with present-day cultural life. It is precisely this openness that matters for the presence of *Territories* here. Pietrzak's exhibition is not an event transplanted from a more important center to a place regarded as peripheral. Such a distinction says little about the actual geography of culture, and even less about the relationships from which artistic work grows. The Museum of Phillumeny has its own exhibition history, its own audience, and its own place in the memory of local residents. Its temporary exhibition hall provides a space for ongoing encounters with art, not merely an addition to the museum's permanent display. The presence of contemporary artists both confirms the continuity of this activity and extends it.

For Pietrzak, this space holds particular significance. It was here, in 1996, that his first solo exhibition, "A Different View," took place. Thirty years later, he returns to the same institution with a project whose form and scale reflect the path he has traveled since then. This is not, however, an artist's return to a place he left behind. His bond with Bystrzyca was never severed, just as the museum has not frozen into a remembered image from three decades ago. Both stories continued to unfold independently, yet retained the possibility of coming together again.

In this context, the very way in which *Territories* exists becomes significant. A project that takes on different configurations in successive exhibition spaces acquires yet another form in Bystrzyca. It is a further realization of the same concept, shaped in relation to a specific place. The museum hall becomes part of the installation, and the institution's history lends its reception a meaning that could not be reproduced anywhere else. The thirtieth anniversary of the first exhibition offers an opportunity to recognize the enduring relationship between the artist, the institution, and the town. Pietrzak's body of work is today part of the museum's history, just as the museum remains part of his artistic biography. Neither needs the other to enhance its symbolic status.

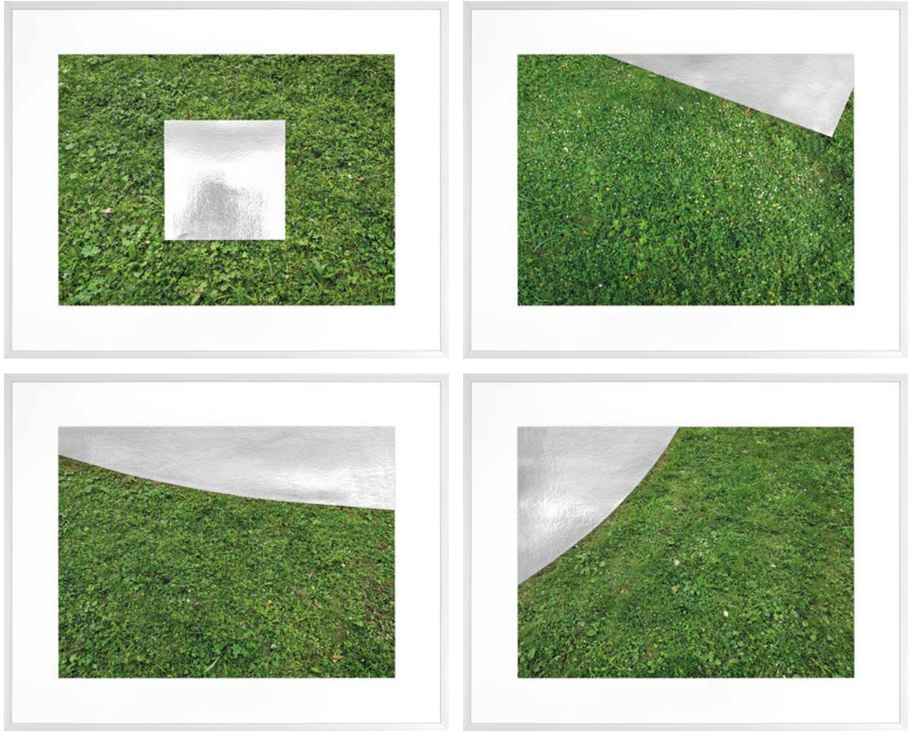
To No One Forever

The most important question that Pietrzak's works pose may not concern what they depict. It concerns, rather, the conditions under which anything can be depicted at all. What does it mean to see a place? Is it enough to recognize its elements? Does photographic recording bring us closer to reality, or does it create yet another layer between us and the world? When we look, can we avoid imposing our own order on the world? Rather than offering answers that could be summed up in a few sentences, *Territories* remains above all a visual experience: an encounter between dense matter and abstract form, shaped within a space selected by the artist. Pietrzak's art demands a particular patience, because its formal impact is immediate, while its meanings unfold more slowly. The viewer first notices the contrast, then the construction, and then begins to question the status of individual elements. Sooner or later, they discover that uncertainty is the appropriate response. Such an experience is especially valuable today. The dominant visual culture of today's internet accustoms us to images that are supposed to be instantly legible, recognized without effort, with interpretation giving way to a quick emoji reaction. Increasingly, the image functions as a message to be absorbed and replaced by the next one. By contrast, *Territories* does not function primarily as a vehicle for information; it disrupts habitual modes of reception and demands our attention. A return to one's hometown may awaken a desire to have one's identity confirmed: I am from here, I know this place, I understand what it means. But a mature and attentive way of seeing begins when doubt emerges alongside that recognition—when we are able to admit that a place remains partly unknown, even if it holds the most important fragments of our biography. Thirty years after his first exhibition, then, the artist returns not to draw a final line, but to open up once more the space between what is known and what may yet be seen.

We live in a world in which satellites pinpoint our location to within a few meters, digital maps guide us almost flawlessly to our destination, and borders that once seemed permanent are once again becoming the focus of wars and political disputes. It is both a fact and an immense convenience that we can determine our location with ever greater precision—where we are and "whose territory" we are on. Unfortunately, we do not necessarily understand any better the space we occupy. Perhaps this is precisely what *Territories* reminds us: that no map, however accurate, can settle what a place is, who it belongs to, or what it means to be there.



Terytoria, instalacja intermedialna, animacja poklatkowa, 3:52 min, 2026
Territories, intermedia installation, stop-motion animation, 3:52 min, 2026



Terytoria, druk pigmentowy, folia lustrzana, kolaż, poliptyk, 40 × 50 (30 × 40) cm × 8, 2025
Territories, pigment print, mirror film, collage, polyptych, 40 × 50 (30 × 40) cm × 8, 2025



Terytoria, druk pigmentowy, folia lustrzana, kolaż, 40 × 50 (30 × 40) cm, 1 z 8, 2025
Territories, pigment print, mirror film, collage, 40 × 50 (30 × 40) cm, 1 of 8, 2025



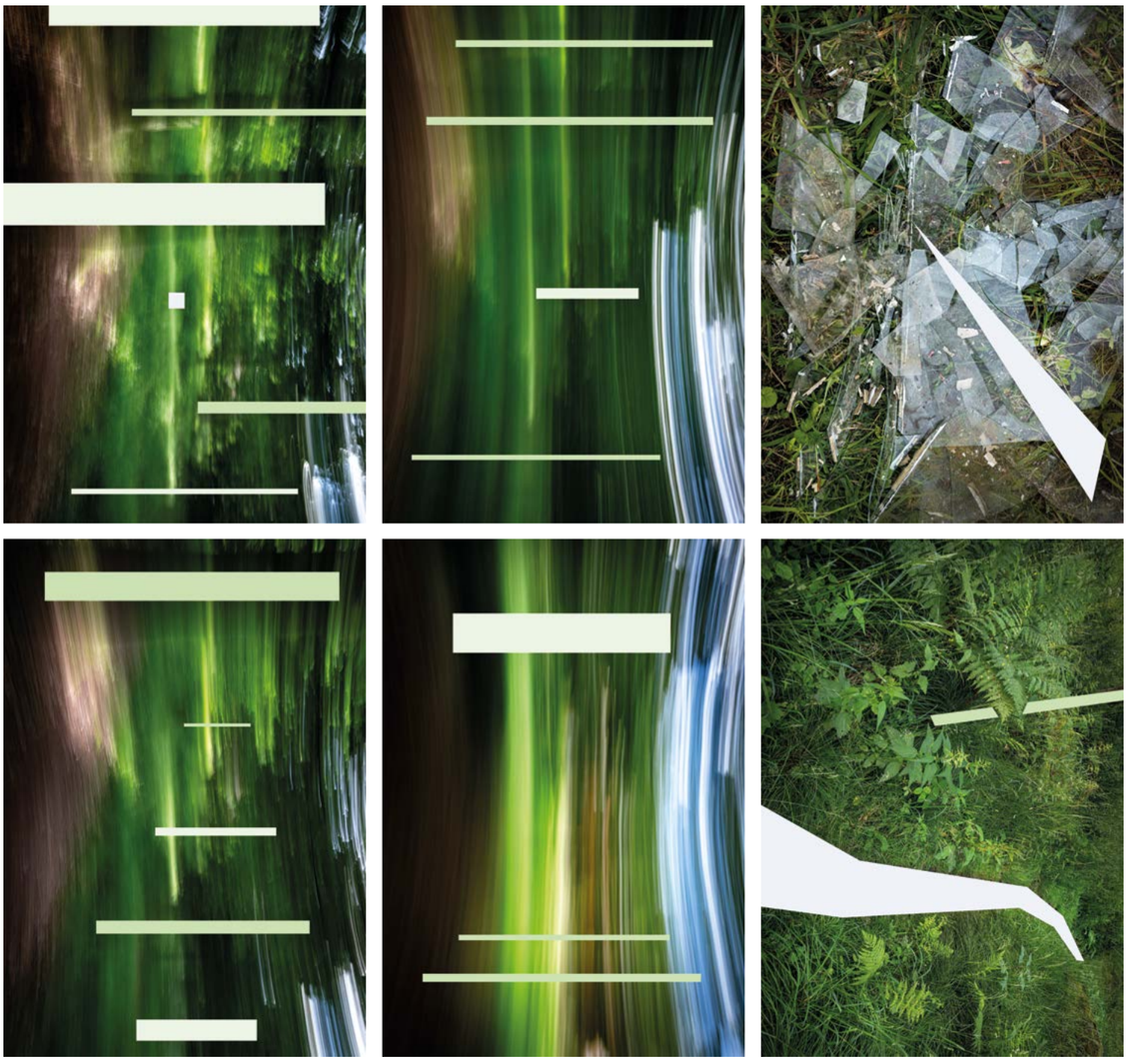
Terytoria, druk pigmentowy, folia lustrzana, kolaż, 40 × 50 (30 × 40) cm, 2 z 8, 2025
Territories, pigment print, mirror film, collage, 40 × 50 (30 × 40) cm, 2 of 8, 2025



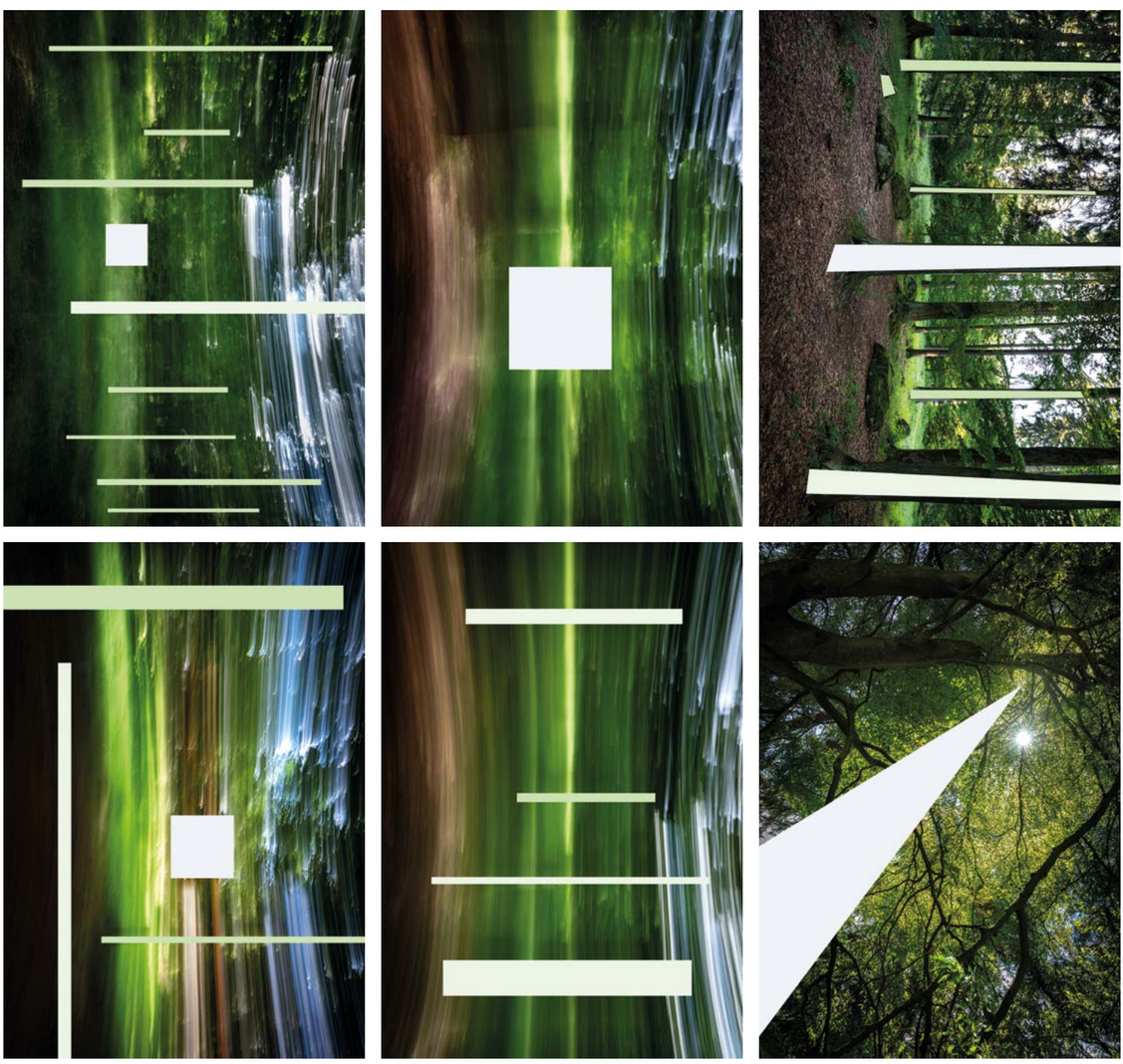
Terytoria, druk pigmentowy, folia lustrzana, kolaż, 40 × 50 (30 × 40) cm, 3 z 8, 2025
Territories, pigment print, mirror film, collage, 40 × 50 (30 × 40) cm, 3 of 8, 2025



Terytoria, druk pigmentowy, folia lustrzana, kolaż, 40 × 50 (30 × 40) cm, 5 z 8, 2025
Territories, pigment print, mirror film, collage, 40 × 50 (30 × 40) cm, 5 of 8, 2025



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm × 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm × 12, 2025





Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 1 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 1 of 12, 2025



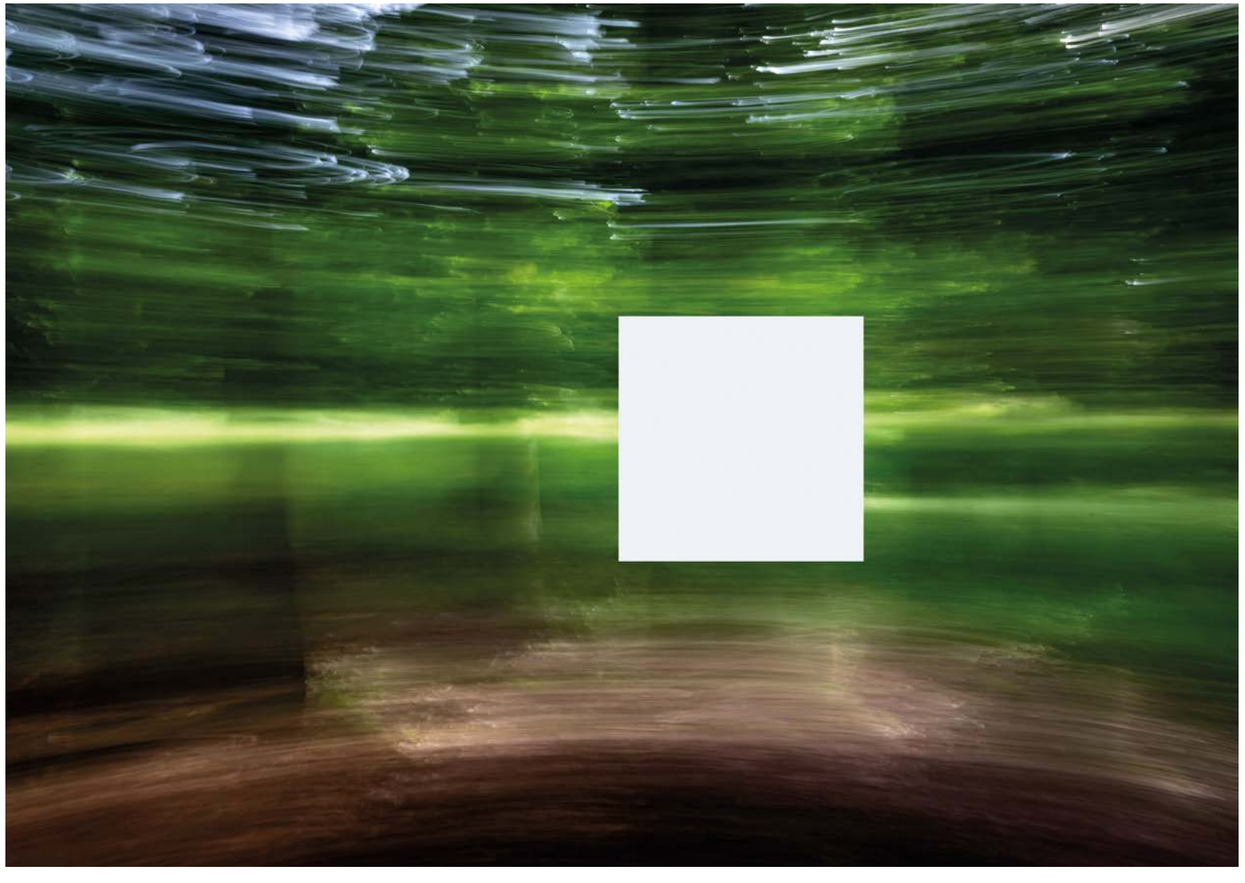
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 2 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 2 of 12, 2025



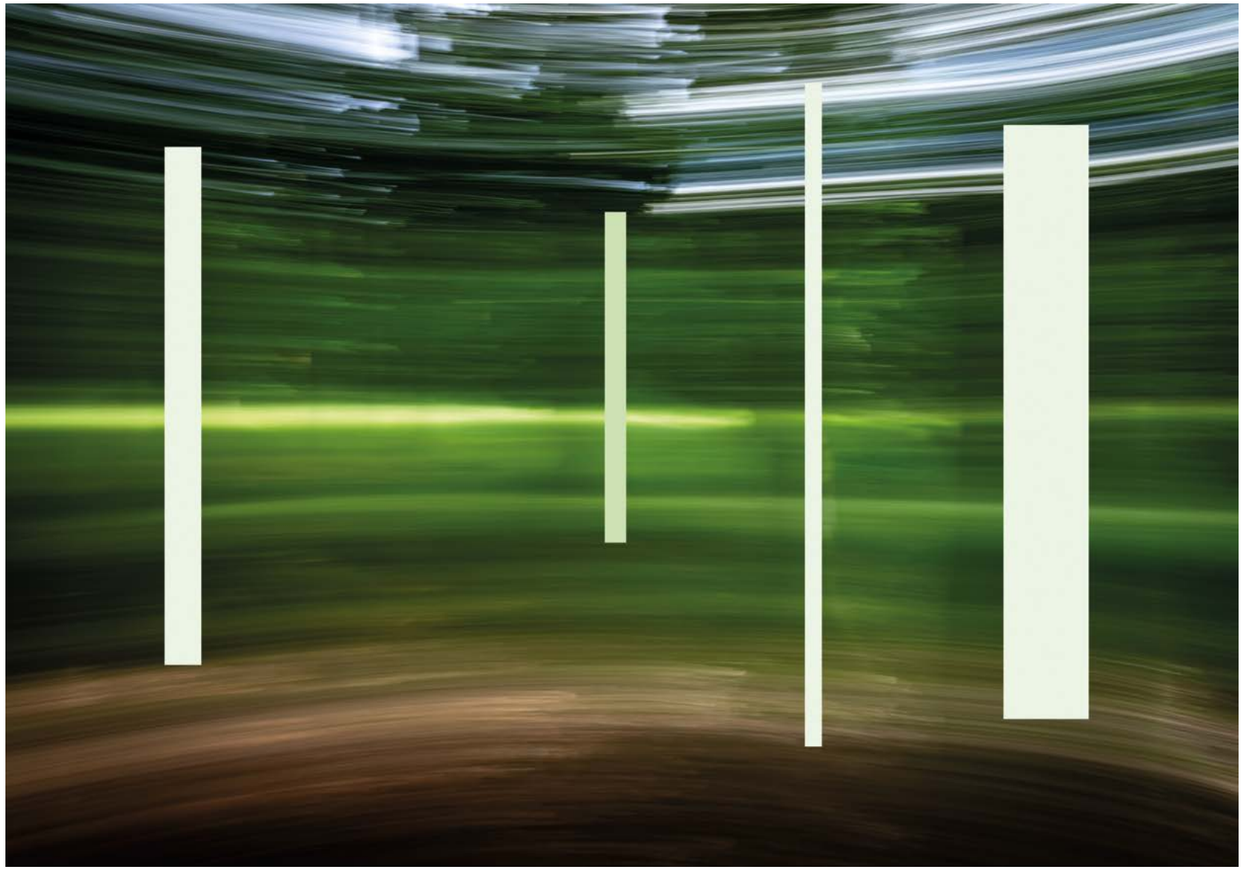
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 1 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 1 of 12, 2025 / photoluminescence view



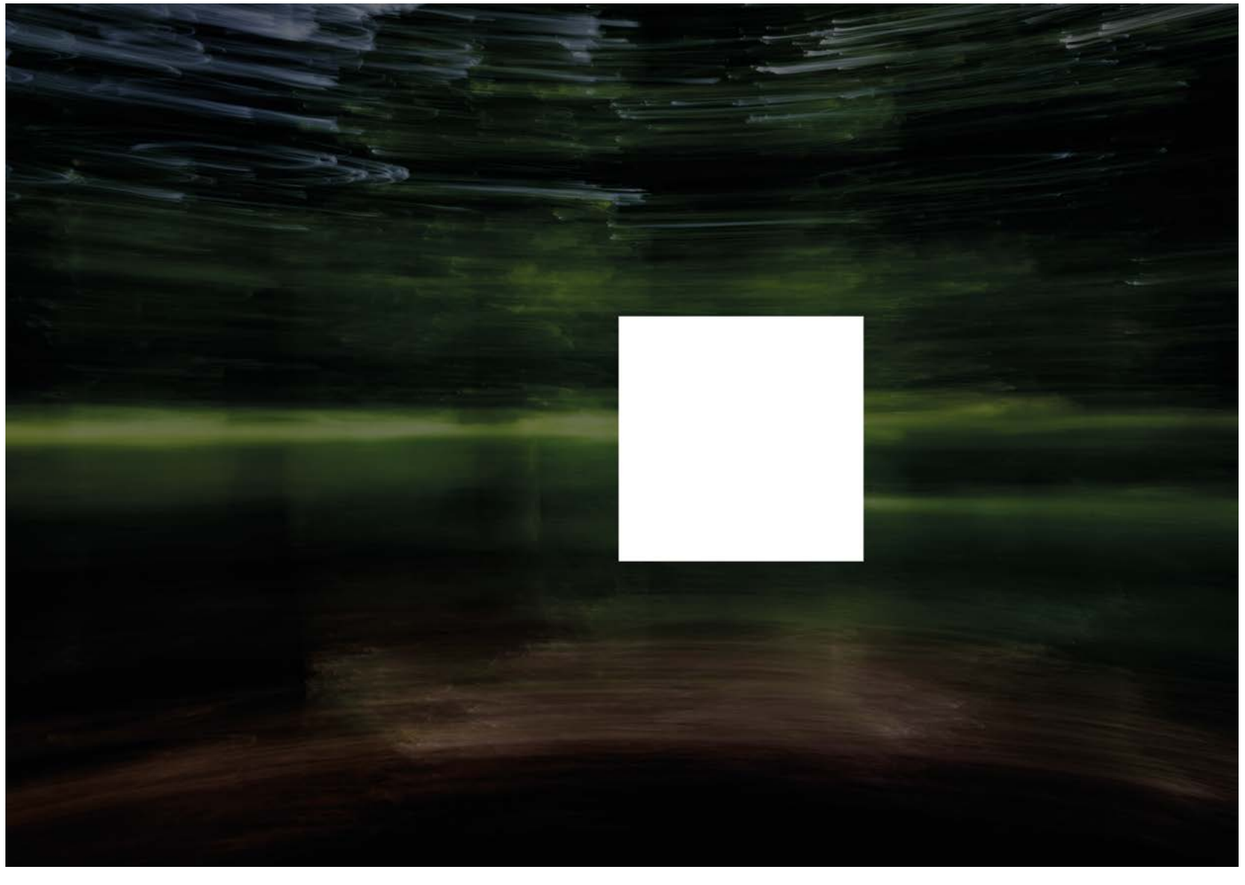
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 2 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 2 of 12, 2025 / photoluminescence view



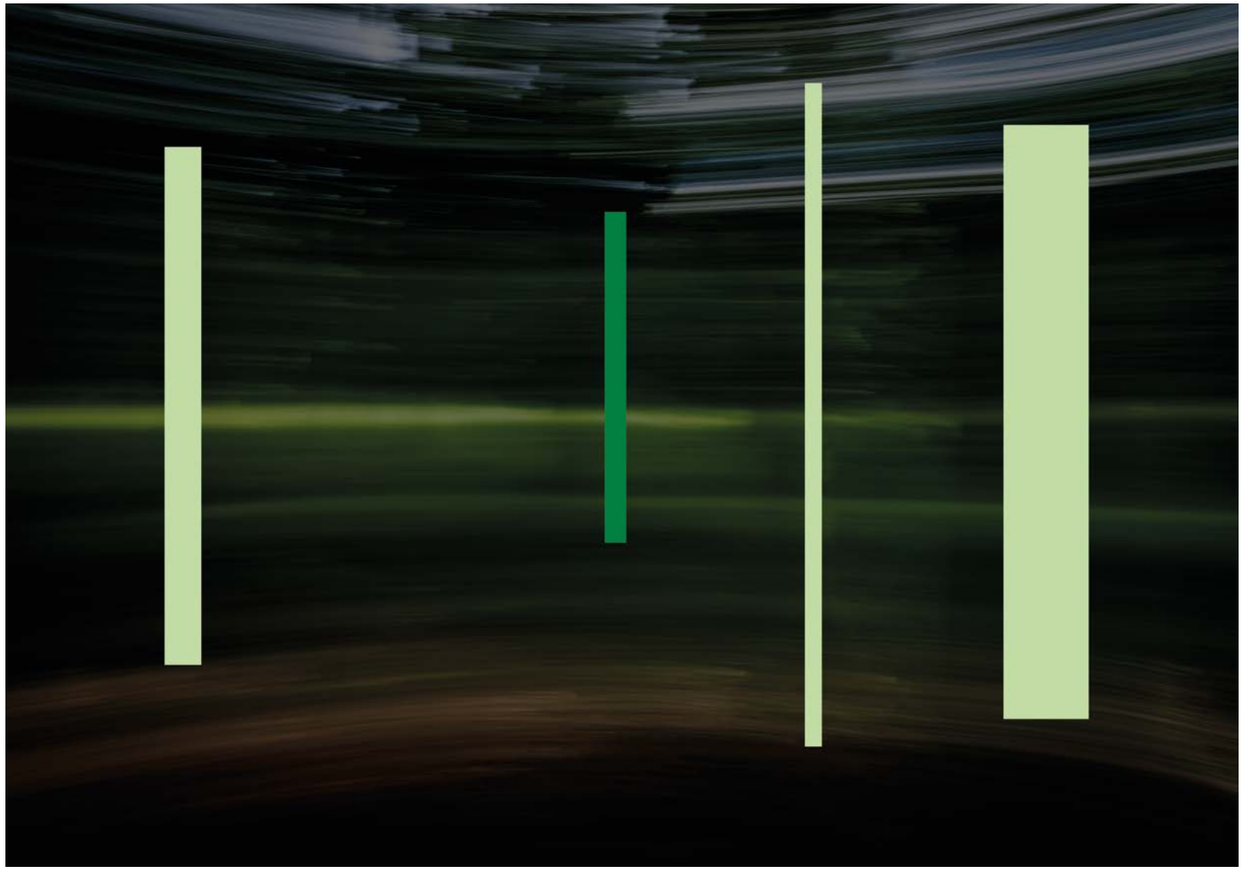
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 7 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 7 of 12, 2025



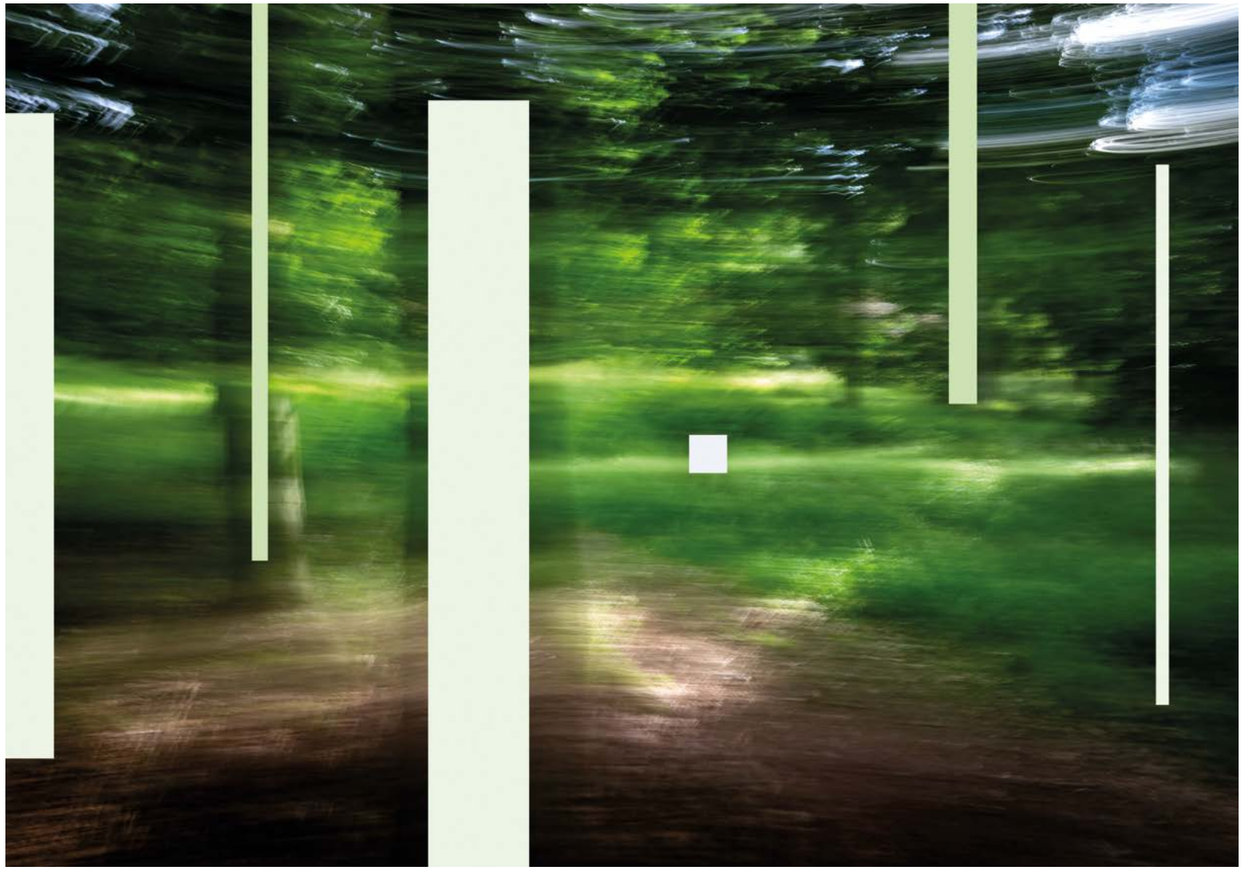
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 8 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 8 of 12, 2025



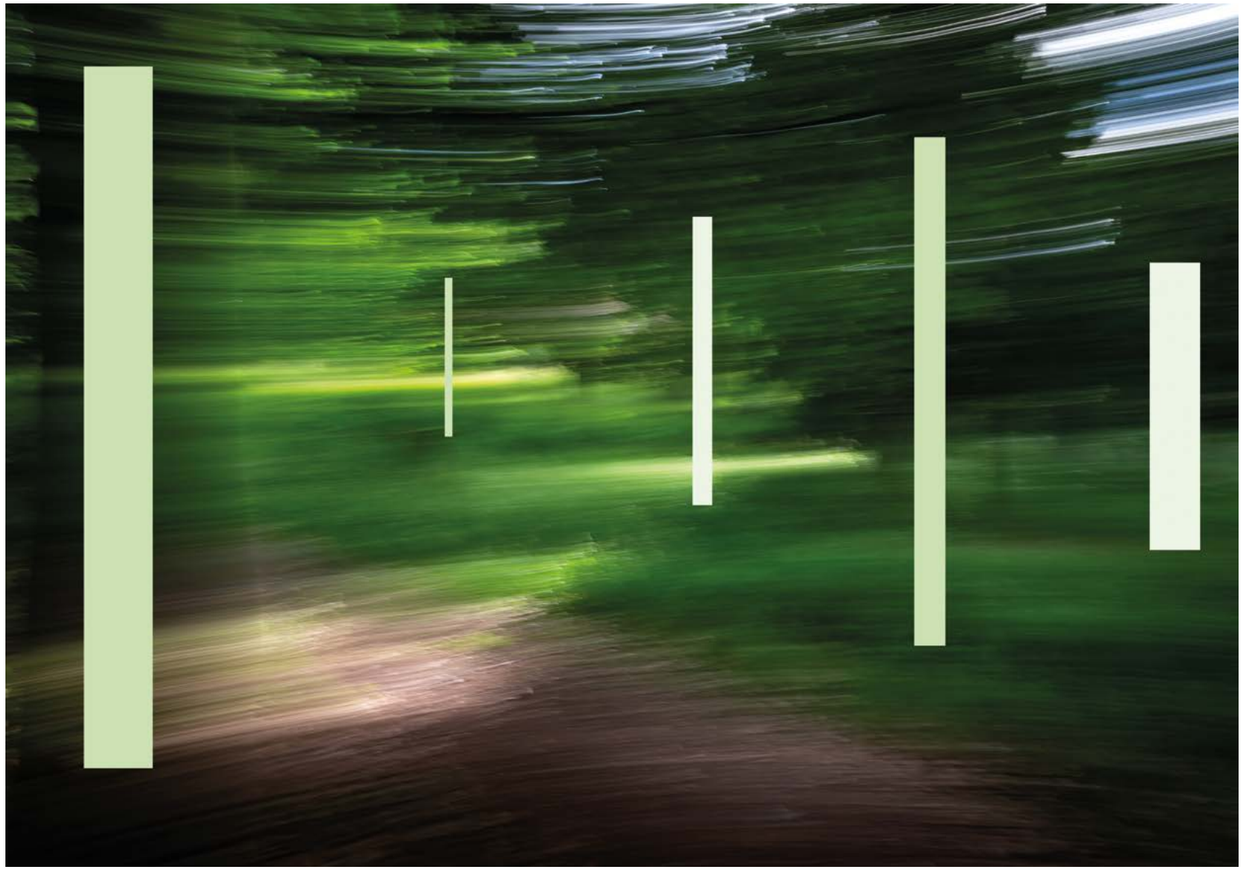
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 7 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 7 of 12, 2025 / photoluminescence view



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 8 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 8 of 12, 2025 / photoluminescence view



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 9 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 9 of 12, 2025



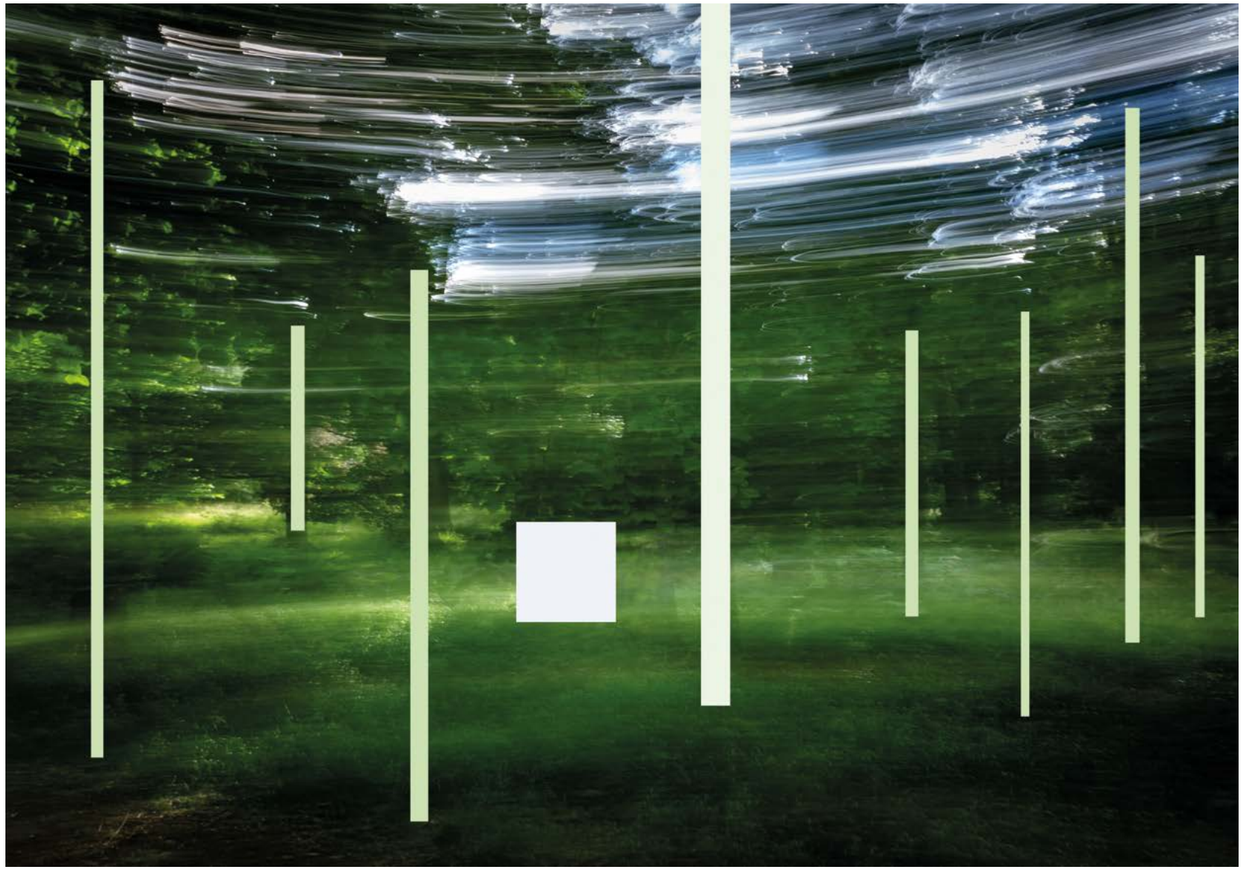
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 10 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 10 of 12, 2025



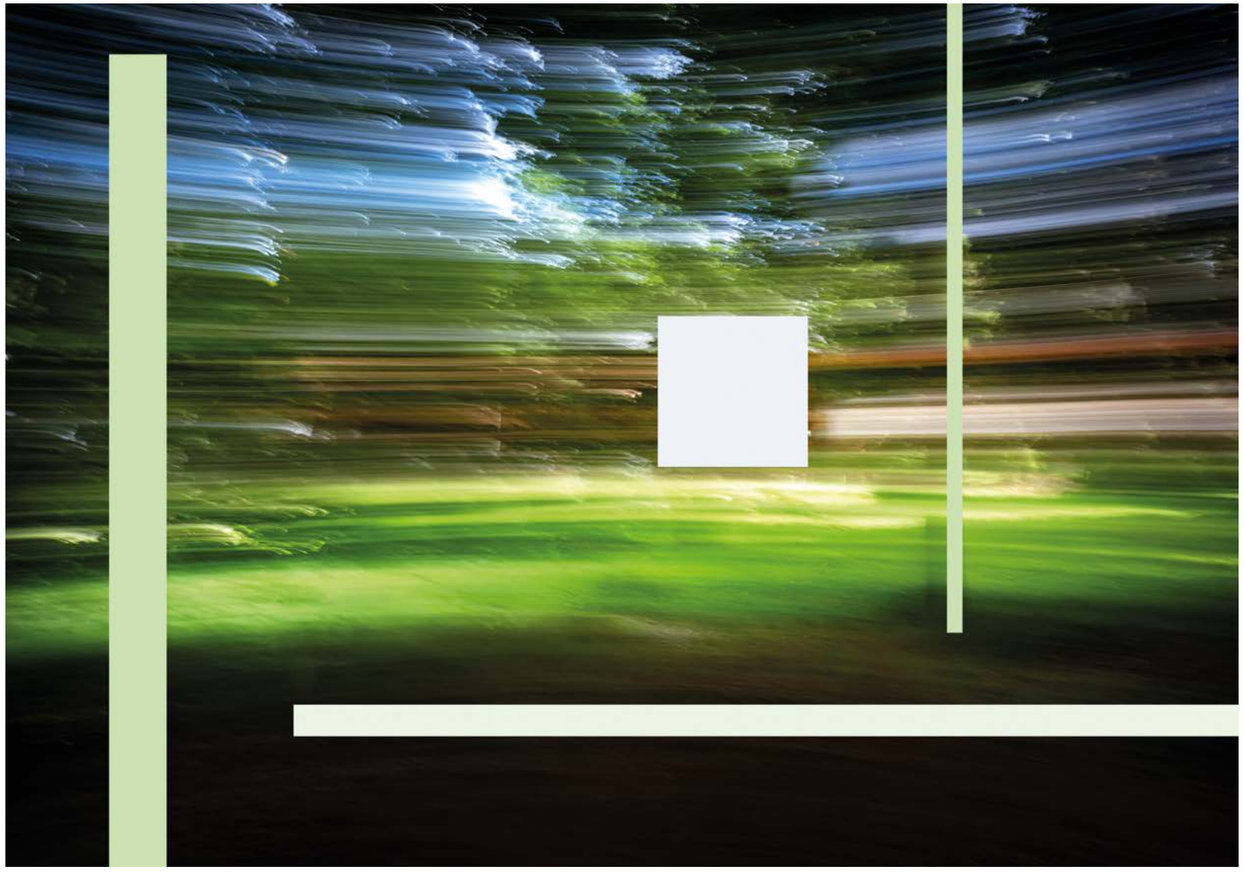
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 9 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 9 of 12, 2025 / photoluminescence view



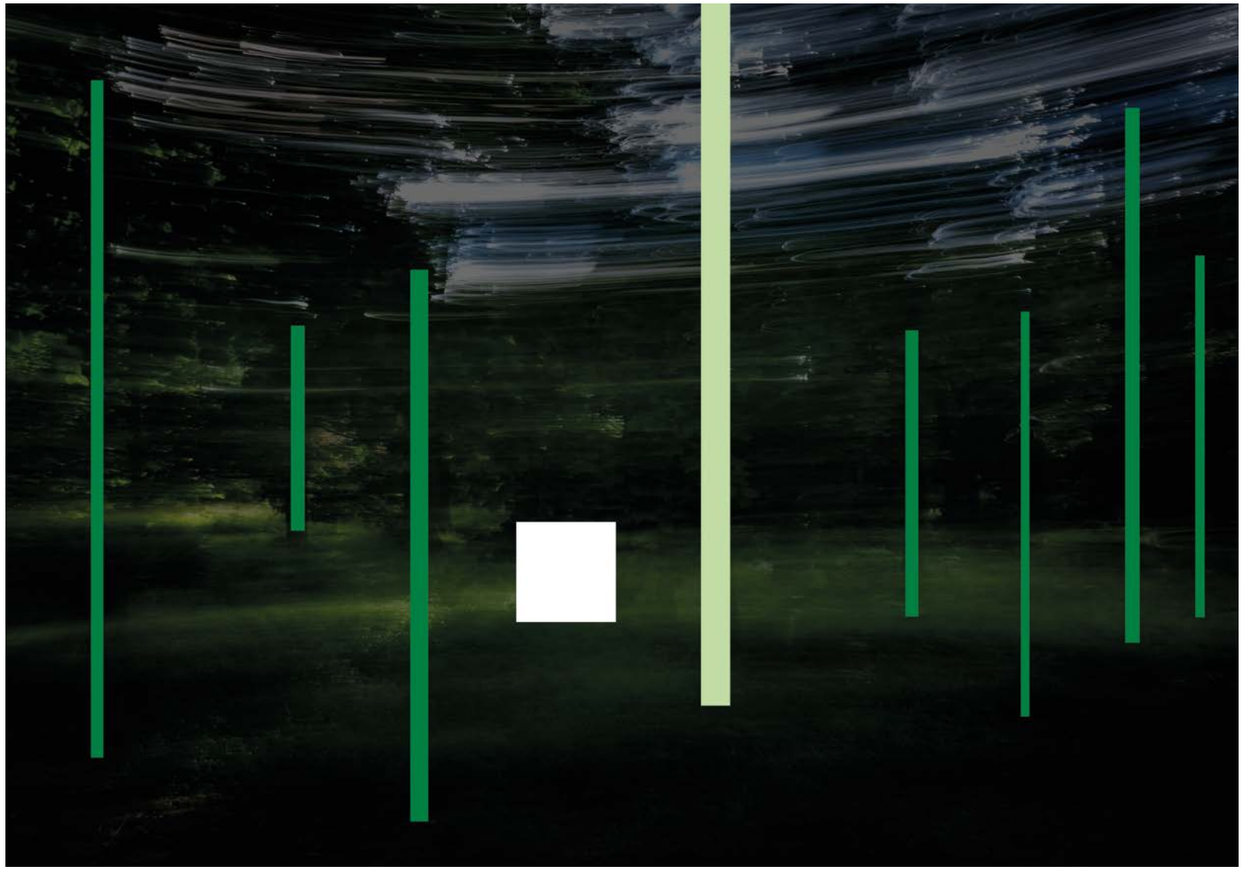
Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 10 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 10 of 12, 2025 / photoluminescence view



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 11 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 11 of 12, 2025



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 12 z 12, 2025
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 12 of 12, 2025



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 11 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 11 of 12, 2025 / photoluminescence view



Terytoria, druk pigmentowy, folia fotoluminescencyjna, folia odblaskowa, kolaż, 70 × 100 cm, 12 z 12, 2025 / widok fotoluminescencji
Territories, pigment print, photoluminescent film, reflective film, collage, 70 × 100 cm, 12 of 12, 2025 / photoluminescence view

Terytoria, instalacja, animacja poklatkowa, 3:52 min, obiekt ready-made, kamień, 22 × 35 × 6 cm, 2025
Territories, installation, stop-motion animation, 3:52 min, ready-made object, stone, 22 × 35 × 6 cm, 2025



Piotr Jakub Fereński

Inne spojrzenie. Czas, przestrzeń i terytorium w twórczości Michała Pietrzaka

Niemal równo trzy dekady temu, tj. 5 października 1996 roku, w Muzeum Filumenistycznym w Bystrzycy Kłodzkiej dziewiętnastoletni absolwent miejscowego liceum, wówczas słuchacz Studium Architektury w Gliwicach, pokazał zbiór swoich fotografii, nadając mu tytuł „Inne spojrzenie". W ulotce do wystawy zamieścił krótki tekst: „Naciśnięcie migawki zatrzymuje czas. Pozwala zobaczyć to, co na co dzień nie jest dostrzegane z powodu ciągłej gonitwy, do której On zmusza. […] Wciąż biegniemy, a otaczający świat zlewa się w jedną szarą masę, w której coraz trudniej jest cokolwiek dostrzec. Zatrzymajmy się więc na chwilę i zobaczmy, co tracimy". Ciekawe, że po trzydziestu latach tę młodzieńczą ekspresję czyta się niemal jak manifest programowy. Jest w nim czas, który fotografia zatrzymuje; jest codzienność, w której na przemian znikają i ukazują się rzeczy, ale też szarość, która później stanie się przedmiotem pogłębionych studiów w ramach jednego z najważniejszych cykli artysty. „Powracająca" do Bystrzycy wystawa przekrojowa Pietrzaka pozwala zobaczyć, jak twórca konsekwentnie rozwijał owe wczesne intuicje: przez architekturę, przez moduły i poliptyki, przez badanie granicy między obrazem nieruchomym a ruchomym, aż po pytanie o miejsca i przestrzenie w kontekście pamięci, a także władzy, jaką sprawuje nad nimi spojrzenie.

Narzędzie

Michał Pietrzak ukończył Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wyższe Studium Fotografii w Jeleniej Górze oraz Wydział Grafiki i Sztuki Mediów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Ta potrójna formacja, by nie powiedzieć „tektonika", wiele tłumaczy w jego sposobie pracy. Od lat powtarza zdanie, które można uznać za swoiste credo artystyczne: „Fotografia nie ukazuje rzeczywistości, fotografia ją kreuje". Nie jest to deklaracja przeciw fotografii. To raczej sprawa ontologii i epistemologii, ale przede wszystkim chyba charakterystyka relacji między twórcą a obrazem czy też produkcją obrazów. W rozprawie doktorskiej pisał on, iż rozumie fotografię jako „narzędzie w dosłownym sensie tego słowa", a instrumentalne podejście do medium pozwala mu uniknąć dopasowywania się do mód i zachować niezależność. Zarazem nigdy nie lekceważy tego, co w fotografii nieusuwalne. Za Rolandem Barthesem powtarza, że każde zdjęcie jest „zaświadczeniem obecności", zaś za Wojciechem Zawadzkim, że fotografia abstrakcyjna nie istnieje, bo „coś musi istnieć", żeby zdjęcie powstało. Warto przypominać o tej fundamentalnej cesze „odbitek", zwłaszcza w dzisiejszym zalewie obrazów generatywnych.

Pietrzak buduje swoje przedstawienia jak architekt, tj. z wybranych elementów, według siatki i modułu, z myślą o danej przestrzeni ekspozycji. Niemniej budulcem są zawsze fotografie, czyli ślady konkretnych miejsc i konkretnych odcinków czasu. Tytuł dwóch katalogów jego wystaw, *PSPACE* (2012, 2014), pochodzi ze słownika projektantów. W programach CAD polecenie PSPACE (od *paper space*) pozwala przejść z przestrzeni modelu, w której obiekt rysuje się w skali 1:1, do przestrzeni papieru, gdzie z okien ukazujących różne widoki tego samego modelu komponuje się arkusz do druku. Trudno o trafniejszą metaforę tej praktyki: wiele oglądów tej samej rzeczywistości ułożonych na jednej płaszczyźnie.

Przestrzeń i człowiek

Wczesny etap twórczości Michała Pietrzaka znamionują takie prace jak *Ołbin* (2004) i zestaw *Przestrzeń* (2006). Są one odbitkami srebrowymi. Nie stanowią jednak zwyczajnych panoram miejsc. Każdy kadr rozwija widok i równocześnie ukazuje ten sam obiekt z innego punktu widzenia. W pozornie koherentnym przedstawieniu pojawia się to, co artysta opisuje jako niespójność, która polega na „zachwianiu jedności miejsca i czasu". Wybór formy poliptyku wynikał przy tym także z diagnozy, którą Pietrzak przejął od Andrzeja Pytlińskiego, mianowicie że „żyjemy w czasach dewaluacji obrazu fotograficznego". Pietrzak oszacował, że przeciętny widz poświęca jednej fotografii kilka, najwyżej kilkanaście sekund. Wieloczęściowa konstrukcja miała go zatrzymać na dłużej.

Podsumowaniem owej fazy twórczości artysty jest cykl *Habitat*. Pierwsza jego część (2006) to dwa ponad trzymetrowe panoramiczne tryptyki: pusta równina z samotną postacią oraz podziemne przejście, w którym przechodnie rozmywają się w ruchu. Uzupełniają je kadry otwarcia i zamknięcia, a także animacja poklatkowa złożona z tego samego materiału zdjęciowego. Wybór tej ostatniej techniki zamiast filmowej jest tu zasadniczy. Pozwala artyście zachować kontrolę nad każdym pojedynczym zdjęciem i traktować ruch jako przedłużenie fotografii, nie zaś osobne medium. Z kolei *Habitat 2* (2009), znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, przenosi tę metodę pracy na większą skalę. Praca o wymiarach 210 na 300 centymetrów składa się z dziewiętnastu fotografii opartych na kolejnych podziałach modułu 70 na 100 centymetrów. Z daleka widać jedno podwórko śródmiejskiej kamienicy z kałużami, samochodami, przechodniami i stadem ptaków. Z bliska całość rozpada się na dziewiętnaście autonomicznych kadrów, z których każdy ma własną kompozycję i własną opowieść. Pietrzak nazwał te dwa sposoby oglądania bardzo trafnie kompozycją pierwszego i drugiego stopnia. Towarzysząca pracy sześciominutowa animacja, wyświetlana w pętli bez początku i końca, prowadzi równolegle dwa cykle, dobowy i roczny. Jak słusznie zauważał Adam Sobota, architektura nie sprowadza się dla Pietrzaka do

plastycznej formy; artysta ukazuje ją bowiem jako „poligon ludzkiej obecności, która stwarza, ożywia i przekształca przestrzeń", a ludzie „wyznaczają puls życia poprzez uobecnianie się i zanikanie w ustalonym przez kamerzystę polu widzenia".

Granica i redukcja

W połowie następnej dekady w twórczości Pietrzaka zaczyna się pojawiać figura okna. *Granice* z 2016 roku to dziewięć kadrów różnej wielkości, które po złożeniu tworzą jedno okno, jako coś, co lokuje się pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Co ciekawe, praca ma wymiar performatywny. Na czas transportu zabezpiecza się ją folią stretch, ale kolejne warstwy nie są usuwane. Z każdą wystawą folii zatem przybywa, aż praca obrasta czymś w rodzaju srebrzysto-czarnej skorupy. Sam autor porównuje ją do ołtarza, który „niejako samoistnie rozbudowuje się z każdą jej ekspozycją". Czas nie jest tu zapisany w fotografii, lecz odkłada się na niej jako materialny osad. W kolejnych pracach z cyklu *Granice* (2018–2019), zrealizowanych w odcieniach szarości, obraz zostaje mocno zredukowany. Kadry ze smugami światła i ukośnymi cieniami, oprawione w czarne ramy, wyglądają jak szyby, przez które nic nie widać, a które same stają się tematem. Jedna z tych prac posłużyła jako ekran. Podczas wystawy w Muzeum Ziemi Prudnickiej przez cały dzień padały na nią cienie konstrukcji zawieszonej powyżej. Utrwalona przez obiektyw przeszłość i teraźniejszość, w sensie „tu i teraz", spotykały się w ten sposób na jednej powierzchni. Mateusz Palka pisał, że w pracach Pietrzaka „czas jest poszarpany, biegnie skokowo i nieprzewidywalnie" i że „istota jego prac tkwi w tym, czego na tych obrazach nie widać".

Cykl *Szarości* (od 2018) idzie w stronę jeszcze większej redukcji. Fotografowane z bliska fragmenty architektury, rytmy pionowych podziałów, krawędzie i cienie Pietrzak naświetla i kadruje tak, że z dystansu wyglądają jak czysta grafika, bliska op-artowi. We wprowadzeniu do wystawy „Czas próby" (2021) Joanna Mielech podkreślała, iż „idealne i wyrównane naświetlenie wszystkich części fotografii powoduje, że ulegamy złudzeniom optycznym". Dopiero z bliska widz rozpoznaje fakturę ścian, czyli to, co „fotograficzne" (fotografowane). Obiekty powstały na module 100 na 150 centymetrów z siatką co 25 centymetrów, więc można je przestawiać, łączyć i dopasowywać do konkretnej sali. Artysta nazywa to odwróceniem założeń *site-specific*. Można powiedzieć, że projektuje dla przestrzeni wyobrażonej. Modułowość pozwala mu wystawiać projekt niemal w każdym miejscu. *Szarości* pokazywano m.in. na Triennale Rysunku w BWA Wrocław Główny w 2019 roku, a jedna z prac znajduje się w zbiorach Miasta Wrocławia. Do cyklu należy też *Po_Między* (2023): szesnaście wydruków zawieszonych w stalowej konstrukcji o kształcie domu („Black Frame", Concordia Design, Wrocław), na których obłoki sąsiadują z gęstym pasem pionowych linii. Szarość, w 1996 roku będąca dla młodego autora masą, w której ginie świat, tutaj staje się polem precyzyjnej analizy wizualnej. Agnieszka Bandura celnie zauważa, że ten najbardziej niejednoznaczny z odcieni oddaje „rozległe spektrum bycia pomiędzy".

W 2019 roku Pietrzak wprowadził mniejszy moduł, kwadrat 25 na 25 centymetrów, który sam porównuje do piksela i opisuje jako „swoistego rodzaju alfabet". Z tych samych elementów powstały prace o przeciwnych biegunach. *0000000000001* (2019) to kwadrat podzielony na szesnaście pól, z których piętnaście wypełniają fotografie modułowych fragmentów okien, a jedno pozostaje puste, jak w „piętnastce" – łamigłówce, w której brak jednego elementu pozwala przesuwać pozostałe. Siatka znów odnosi się do motywu okna, a autor pisze: „Patrzymy przez okno, ale się nie widzimy". „Paradoksalnie ten brak staje się obecnością", dodaje, a tytuł odsyła do liczby 16!, czyli liczby możliwych ułożeń. Czternastocyfrowy zapis wygląda jak licznik ustawiony na pierwszą z ponad dwudziestu bilionów kombinacji. *A/Ω* (2020), której pierwsza wersja powstała podczas Międzynarodowych Warsztatów Ikonopisów w Nowicy, składa się z ośmiu takich fotografii i dziewiątego elementu z czarnego szkła. Racjonalizm i mistyka zostały zapisane tym samym alfabetem.

Czas

Wszystkie te doświadczenia znajdują teoretyczne ujęcie w rozprawie doktorskiej *Granice czasu. Między zapisem fotograficznym a filmowym*, przygotowanej w 2022 roku na wrocławskiej ASP. Jej punktem wyjścia jest prosta obserwacja. Pojedyncza fotografia zapisuje odcinek czasu równy czasowi naświetlania. (Pietrzak nazywa to zapisem pierwszego stopnia.) Film łączy takie odcinki w ciąg (zapis drugiego stopnia), w którym pojedyncza klatka rozpływa się w ruchu. Artyści, którzy próbowali przekroczyć tę granicę, wybierali zdaniem Pietrzaka jedną ze stron: Hiroshi Sugimoto zamykał cały seans kinowy w jednym zdjęciu, Abbas Kiarostami rozciągał pojedynczą fotografię w czasie filmu. Pietrzak chce zachować czytelność obu poziomów jednocześnie.

Służy temu metoda nazwana przez niego obrazem zwielokrotnionym, zrealizowana w pracy *365+* (2022). To tryptyk o wymiarach 180 na 820 centymetrów, złożony z 365 czarno-białych kwadratowych fotografii o boku 20 centymetrów i jednego czarnego, błyszczącego elementu o boku 40 centymetrów. W zdjęciach tych, wykonanych z okien własnego mieszkania, artysta zamknął rok pandemicznej izolacji. Przedstawiają one niebo. Z odległości kilkunastu metrów te kwadra-

ty składają się jednak w iluzoryczny widok wnętrza tegoż mieszkania, z dużym, jasnym oknem pośrodku. Na mozaikę rzutowane są trzy zsynchronizowane animacje poklatkowe, ukazujące to samo wnętrze w różnych momentach, a całości towarzyszą dopełniające je obrazy dźwiękowe. Obserwator, który podejdzie bliżej, wchodzi w światło projektora i rzuca na pracę własny cień. Z odległości metra widzi już tylko pojedyncze zdjęcia. Pietrzak opisuje te etapy jako trzy poziomy spoglądania. Każdy „odsłania" inne przedstawienie, a o kolejności i tempie decyduje widz. Sam autor zauważa, że tryptyk z oknem pośrodku przybiera postać swoistego ikonostasu.

W 2024 roku praca *365+* przyniosła artyście Nagrodę im. prof. Witolda Skulicza na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie. Rok później, w tekście towarzyszącym wystawie laureata w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych, Agnieszka Bandura wskazała zmianę ważną dla całej drogi artystycznej Pietrzaka. Po purystycznej redukcji *Szarości* w *365+* „pojawiły się emocje i intymność", a „nieludzką sterylność i kostyczność geometrii zastąpiło najzwyczajniejsze ludzkie życie z właściwą mu tęsknotą za tym, co poza kratą". Autorka zastrzega jednak, że ruch widza jest tu „warunkiem *sine qua non*". Wydaje się wszakże, że nie jest to ograniczenie metody, lecz jej zasada, obecna w twórczości Pietrzaka od czasów *Habitatu*. Z daleka jego prace układają się w jedną kompozycję, która z bliska rozpada się na autonomiczne kadry. Pełny sens prace te zyskują dopiero, gdy widz przemieszcza się między tymi dwoma punktami widzenia. Można by mówić o swoistym gestalcie *à rebours*. Psychologia postaci przekonywała, że całość jest czymś innym niż suma części, a percepcja scala elementy w figurę. U Pietrzaka figura widziana z bliska sama się rozkłada, oddając głos poszczególnym fotografiom. Całość nie wchłania tu części, a widz nieustannie przełącza się między jednym a drugim porządkiem.

Pamięć miejsca

Cykl *Zmiana* został po raz pierwszy pokazany w 2022 roku w pałacu w Morawie, podczas Międzynarodowego Sympozjum Sztuki „Było, Jest i Będzie", a więc niedługo po tym, jak powstała rozprawa doktorska Michała Pietrzaka. Tytuł sympozjum dobrze koresponduje z problematyką podejmowaną przez artystę. O ile w *365+* czas zostaje skumulowany w obrazie, o tyle tutaj Pietrzak szuka go w samych miejscach, w murach obiektów architektonicznych i wyposażeniu ich wnętrz. Punktem wyjścia była animacja *Przemiana* (2022), inspirowana historią morawskiej budowli. Artysta pisze, że „niemym świadkiem tych wydarzeń są pałacowe ściany", a zanikanie elementów wystroju wywołuje „odczucie pewnego rodzaju braku i pustki". Interesują go „stany przejściowe", będące następstwem historii „tej powszechnej, jak i tej osobistej". Swój opis kończy pytaniem: „Czym można je wypełnić? Czy można je zastąpić?"

Trzonem cyklu jest zestaw prac *Przemiany* (2022–2024), zrealizowany w ramach Stypendium Województwa Dolnośląskiego i pokazywany we Wrocławiu oraz w Warszawie. Pietrzak fotografował wnętrza odnalezione nie tylko w Morawie, ale też w obiektach pałacowo-mieszkalnych zlokalizowanych w Gorzanowie i Sokołowsku. Każda praca to para kadrów. Na pierwszym widzimy ścianę z tym, co artysta na niej zastał: dawnym portretem, porożem myśliwskim, reprodukcją, ale też obrazem współczesnym. Na drugim jest ta sama ściana, z której artysta usunął obrazy i przedmioty. Funkcjonalne elementy, takie jak kanapy, stoły i inne meble, pozostają na swoich miejscach, znika tylko to, co miało być oglądane. Zostaje „NIC" (oraz nieoceniona Bożena Biskupska).

Andrzej Saj czyta ten zabieg przez samą naturę fotografii. Już na początku swojego tekstu przywołuje metaforę, którą Pietrzak w *Przemianach* niejako urzeczywistnia: fotografia może być traktowana „jako »pusta ściana« (*tabula rasa*), która po »naświetleniu« staje się źródłem treści wcześniej niedostrzeganych". Pusty kadr nie jest więc brakiem, lecz zawiera „owo NIC, które może jednak znaczyć wiele". Wraca tu myśl znana już z *00000000000001*, gdzie puste pole sprawia, że „brak staje się obecnością". „Każdy może tu wprojektować własne odczytania", a pamięć widza dopełnia oczyszczoną ścianę faktami ujawnionymi w pierwszym kadrze albo swobodnymi skojarzeniami. Krytyk zwraca też uwagę na status tych zdjęć. To „obrazy znalezione, a następnie odpowiednio zainscenizowane", a sam Pietrzak „podąża drogą mentalnego konstruktora obiektów i ich wnętrz". Jego prace są, zdaniem Saja, „namysłem nad relacją części do całości, pustki do pełni". Fotografię proponuje on nazwać „światłoczułą pamięcią", zapisem pamięci zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej.

Warto dopowiedzieć to, czego Saj nie rozwija. Wszystkie trzy miejsca leżą na Dolnym Śląsku, gdzie pytanie o to, co zdjęto ze ściany i co zawieszono na niej później, ma konkretną historię. Po 1945 roku wyposażenie poniemieckich rezydencji często rozproszono, wywieziono lub zniszczono, a same budynki wielokrotnie zmieniały gospodarzy i funkcje. Na fotografiach Pietrzaka obok dawnych portretów wiszą prace współczesne, a w jednej z par z Morawy na odsłoniętej ścianie pojawia się tabliczka przeciwpożarowa – znak najnowszej, urzędowej warstwy miejsca. Usunięcie nie przywraca więc ściany do stanu pierwotnego, którego zresztą nie sposób wskazać. *Przemiany* nie odpowiadają na pytanie, co powinno tam wisieć. Pokazują raczej, że ściana nigdy nie jest naprawdę pusta. Wątek ten ma w twórczości Pietrzaka dłuższą historię. Już w 2018 roku w pałacu w Gorzanowie pokazał on multimedialną instalację *Pejzaże*, w której projekcje wypełniały otwory w zniszczonych sklepieniach.

Do cyklu *Zmiana* należy też *Nie pamięci* (2022), osiemdziesiąt cztery kartki formatu A4 z frotażami słowa „pamięć", odciśniętego węglem z różną siłą. Z bliska widać kolejne odbicia słowa o różnej intensywności, z daleka całość układa się w jego zaprzeczenie. „Co zostanie w naszej pamięci? A co w nie pamięci?" – pyta artysta. Warto zauważyć rozdzielną pisownię. Olga Tokarczuk w najnowszej powieści *Świata jest za dużo*, opowiadającej o ludziach, których po wojennej zawierusze los zetknął na Dolnym Śląsku, w miastach na „W", we Wrocławiu i Wałbrzychu, gdzie w poniemieckich przestrzeniach splatają się drogi Polaków, Żydów, Ukraińców i Niemców, pisze o niepamięci łącznie, jako o przepastnym zbiorze tego, co utracone. „Istnieje wiedza, która mogłaby dotyczyć wszystkiego, co zostało zapomniane, i – przysięgamy wam – jest tego po milionkroć więcej niż owego osławionego pamiętania. Biblioteki niepamięci są przepastne. Otacza je strefa bólu tak szeroka, że gdy się tam zbliżasz, świdruje ci w głowie, gniecie cię w sercu, kości kłują, a mięśnie mdlą." U Pietrzaka przeczenie i słowo pozostają rozdzielone, tak jak na jego kartkach A4 – pamięć jest wciąż czytelna, choć odciska się coraz słabiej. Bliski tej pracy jest *Komunikat* (2024) – para fotografii, na których naznaczony wydrapanymi napisami tynk sąsiaduje z pęknięciem przechodzącym przez całą ścianę. Ściana, która w *Przemianach* milczała, tu zaczyna mówić, choć na jej znaki językowe składają się już tylko rysy.

Terytorium, granica, terroir

Najnowszy cykl, *Terytoria* (2025), został pokazany na indywidualnej wystawie Pietrzaka w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie, zorganizowanej w ramach przyznanej mu rok wcześniej Nagrody im. prof. Witolda Skulicza. Kuratorką była przywoływana już Agnieszka Bandura. Cykl tym razem wyprowadza fotografię znów na zewnątrz (jak w przypadku *Ołbina* i *Habitatu*, ale już nie w mieście). Na pierwszy rzut oka widzimy zieleń, trawę, polany i leśne poszycie, często uchwycone w ruchu, tak że pnie i światło rozciągają się w smugi. W każdy kadr artysta wprowadza jednak element obcy i niepokojący. W polityku zdjęcia trawy są przysłonięte płaszczyznami lustrzanej folii, wyciętymi w kształt łuku lub prostokąta, których gładkie, geometryczne krawędzie przypominają linie wyznaczane na planach, a nie formy zastane w naturze. W dużych kolażach z lasem pejzaż przecinają pionowe i poziome pasy oraz białe kwadraty z folii fotoluminescencyjnej i odbijającej światło. Gdy w sali gaśnie światło, fotografia przygasa, a geometryczne pasy zaczynają świecić. Całość dopełniają animacja poklatkowa, prezentowana w formie instalacji, oraz leżący na postumencie kamienny obiekt.

Bandura czyta ten cykl przez etymologię słowa. Łacińskie *territorium* pochodzi od *terra* „ziemia", ale bywa też łączone z *terrere* „przestraszyć". Terytorium jest więc zawsze czyjeś, wydzielone i bronione. Ludzie, pisze, „grodzą się, stawiają mury, wytyczają granice, by potem wszczynać o nie wojny, siłą przesuwać lub po kryjomu forsować". Artysta nie stoi poza tym porządkiem. „Michał Pietrzak mapuje terytorium, geometryzując je spojrzeniem", a „samo kadrowanie nie jest tak niewinne, jak mogłoby się wydawać". Kadrując, „dzieli i rządzi". Bandura pyta więc, czy „da się złagodzić, zneutralizować tę przemocową, upolitycznioną wizję terytorium", i od razu odpowiada. Jej zdaniem Michał Pietrzak „przechwytuje terytorium, wprowadzając w intencjonalnie wykadrowane fragmenty przestrzeni abstrakcyjne luki, które do terytorium nie należą, które terytorium rozszczelniają". Taki gest, „bazując na terytorium, równocześnie je kwestionuje". Z daleka „widok jest piękny", z bliska „w fałdach rzeczywistości widać inaczej i co innego". To ta sama dialektyka dali i zbliżenia, którą wcześniej nazwaliśmy gestaltem *à rebours*, tym razem odniesiona do władzy nad przestrzenią (w aspekcie tej dialektyki należałoby też zapewne pomyśleć o pismach Waltera Benjamina).

Granica nie jest u Pietrzaka figurą wymyśloną „przy biurku". Cykl *Granice* pokazywał w 2018 roku w Łucku pod tytułem *Кордони*, a to ukraińskie słowo nie oznacza granicy w ogóle, lecz granicę państwa. W następnych latach wystawiał w Czerniowcach, Tarnopolu i ponownie w Łucku. W 2024 roku przygotował tam jako kurator, wspólnie z Oleną Matoshniuk, wystawę „Blackout UA" (w ramach projektu *Blackout* Marleny Promnej i Tomasza Pietrka). Współpraca z Matoshniuk trwa od wielu lat, m.in. w 2020 roku Pietrzak kuratorował jej wystawę w Bystrzycy Kłodzkiej, a ona w 2024 roku jego *Przemiany*. Z kolei w 2026 roku pokazywał prace w Kijowie w ramach festiwalu Gogolfest. Wspomniane ukraińskie wystawy odbywały się w kraju, który od 2014 roku walczył na wschodzie, a od 24 lutego 2022 roku broni się przed pełnoskalową inwazją. Słowo „terytorium" wróciło wtedy do europejskiego języka w swoim najstarszym znaczeniu, tzn. ziemi zajmowanej, okupowanej, przesuwanej siłą, odmierzanej liniami frontu. Tytuł tegorocznej wystawy w Katowicach, „Linie kontrolne", na której jego prace zostały zestawione z rzeźbami Katarzyny Szarek, brzmi w tym kontekście jak termin ze słownika wojskowego.

Druga strona terytorium to ludzie, którzy przez granice przechodzą albo są przez nie przesuwani, a nawet przepychani. Las w *Terytoriach* nie ma nazwy, ale po kryzysie z 2021 roku trudno, by polski odbiorca nie dostrzegł w pionowych pasach przecinających leśne poszycie innych pionów, tych, które stanęły w puszczy na granicy z Białorusią (stalowa zapora powstała w 2022 roku). Doświadczenie migracji, wypędzeń i przesiedleń nie jest przy tym Dolnemu Śląskowi obce; przeciwnie, jest wręcz konstytutywne dla jego historii. Ziemia, na której Pietrzak dorastał i tworzy, po 1945 roku zmieniła mieszkańców, nazwy i państwo. Pałace w Morawie, Gorzanowie i Sokołowsku straciły właścicieli, a ściany, z których w *Przemianach*

artysta usuwa obrazy, pamiętają więcej niż jedną taką zmianę. Także Bystrzyca Kłodzka, w której zaczynał, przed 1945 rokiem nosiła nazwę Habelschwerdt.

Poza przywoływaną już wyżej powieścią noblistki przydatne dla głębszego zrozumienia cyklu Pietrzaka może być również rozróżnienie, które Olga Tokarczuk zaproponowała niedawno w wykładzie „Dwie ontologie przestrzeni: Terytorium i Terroir". *Terroir*, pojęcie zapożyczone z winiarstwa, oznacza niepowtarzalną cechę miejsca, na którą składają się gleba, woda, powietrze, pory roku, a także historia i pamięć. Terytorium jest abstrakcją, którą można zmierzyć, przenieść na mapę, zdobyć w kilka dni. *Terroir* natomiast trzeba opowiedzieć, a powstaje przez setki lat. „Terytorium udaje obiekt. *Terroir* jest siecią relacji." Polska pisarka powołuje się przy tym między innymi właśnie na Dolny Śląsk i powojenne mapy, z których zniknęły dawne nazwy miejsc. I tu zdanie, które mogłoby posłużyć za komentarz do eksponowanych w Krakowie prac: „*Terroir* opiera się prostej translacji, transkrypcji i geometryzacji". W tym świetle także ściany z *Przemian*, z ich warstwami tynku, obrazów i urzędowych tabliczek, należą do porządku *terroiru*.

W *Terytoriach* oba porządki są widoczne jednocześnie i dosłownie. Fotografia trawy i lasu należy do *terroiru*. Zapisuje to, co rosło w danym miejscu, w danym świetle i w danym czasie, a poruszenie aparatu przypomina, że ten zapis był doświadczeniem ciała, a nie pomiarem. Folia jest czystym terytorium, płaskim, geometrycznym, wyciętym według decyzji. W półmroku obraz przygasa, a geometria świeci dalej, jak linia na mapie, która trwa także wtedy, gdy nie widać już ziemi, którą dzieli. Lustrzana folia nie pokazuje zaś niczego poza tym, co stoi naprzeciw niej samej, czyli widza i salę, podobnie jak lustro w *Las Meninas* Velázqueza, do którego zaraz jeszcze wrócimy. Luka w terytorium okazuje się miejscem, w którym widz widzi siebie, po tej czy po tamtej stronie linii. Kamień leżący przed ekranami jest z kolei kawałkiem materii, której nie da się ani sfotografować do końca, ani przenieść na papier.

Do tej diagnozy można by dodać, że Michał Pietrzak nie tyle neutralizuje przemoc geometrii, ile czyni ją widoczną. Nie przykrywa terenu mapą, lecz kładzie linię podziału wprost na fotografii trawy czy lasu, tak że widz ogląda jednocześnie granicę i żywą materię, którą ona przecina. Robi to architekt, czyli ktoś, kto zawodowo wyznacza granice na planach. Tym większą wagę ma to, że w jego pracach geometria nigdy nie zastępuje zarejestrowanego obrazu, tylko się na nim odciska.

Czym jest owo *inne spojrzenie*?

Od *Habitatu* po *Terytoria* twórczość Pietrzaka opiera się na tej samej zasadzie. Obraz widziany z daleka jest czymś innym niż obraz widziany z bliska. Z daleka widzimy kompozycję, porządek, ikonostas, mapę. Z bliska – fakturę tynku, pojedynczy kwadrat nieba, źdźbło trawy, gwóźdź na oczyszczonej ścianie. Artysta nie każe wybierać. Każe przejść tę drogę, tak jak przechodzi się przez salę wystawową.

Na tej drodze zmienia się także okno, motyw powracający w tej twórczości niemal stale. W *Granicach* jest progiem między wnętrzem a światem, w *00000000000001* – miejscem, przez które „patrzymy […], ale się nie widzimy", w *365+* – jasnym centrum ikonostasu zbudowanego z nieba. W *Terytoriach* okno staje się lustrem. Szyba, która przepuszcza światło, również je odbija. Na myśl przychodzi tu gra, którą opisał Michel Foucault w „Pannach dworskich", czyli eseju otwierającym *Słowa i rzeczy*. Analizował w nim lustro z *Las Meninas* Velázqueza, w którym odbijają się król i królowa, stojący dokładnie tam, gdzie stoi widz obrazu. Lustrzana folia Pietrzaka nie potrzebuje królewskich modeli. Widz, który w *365+* rzucał na pracę własny cień, w *Terytoriach* spotyka własne odbicie. *Inne spojrzenie* okazuje się więc spojrzeniem, które obejmuje także patrzącego.

W 1996 roku Pietrzak pisał: „Zatrzymajmy się więc na chwilę i zobaczmy, co tracimy". W ciągu kolejnych trzydziestu lat *Habitat* zatrzymuje rytm podwórka, *365+* – rok spędzony w jednym mieszkaniu, *Przemiany* – pustkę po obrazie usuniętym ze ściany dolnośląskiego pałacu, *Terytoria* – chwilę, w której geometria podziału nakłada się na żywą zieleń. Powrót tej wystawy do Bystrzycy Kłodzkiej ma w tym kontekście sens wykraczający poza biografię. Miejsce, w którym artysta zaczynał, dawny Habelschwerdt, także jest dla niego czymś więcej niż terytorium. Co przyniesie czas i kolejne cykle Michała? Zobaczymy.

Piotr Jakub Fereński

A Different View: Time, Space, and Territory in the Work of Michał Pietrzak

Almost exactly three decades ago, on October 5, 1996, at the Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka, a nineteen-year-old graduate of the local high school, then a student at the School of Architecture in Gliwice, exhibited a collection of his photographs under the title "A Different View." In the exhibition leaflet, he included a short text: "Pressing the shutter stops time. It allows us to see what goes unnoticed in everyday life because of the constant rush that It forces upon us. […] We keep running, and the world around us blurs into a single gray mass in which it becomes ever harder to notice anything. So let us stop for a moment and see what we are losing." Interestingly, thirty years later, this youthful statement reads almost like a programmatic manifesto. Already present in it are time, which photography arrests; everyday life, in which things alternately disappear and reappear; and grayness, which would later become the subject of in-depth study in one of the artist's most important series. Pietrzak's survey exhibition, now "returning" to Bystrzyca, makes it possible to see how the artist has consistently developed those early intuitions: through architecture, through modules and polyptychs, through an exploration of the boundary between the still and the moving image, and on to the question of places and spaces in the context of memory, as well as the power that the gaze exerts over them.

The Tool

Michał Pietrzak graduated from the Faculty of Architecture at the Wrocław University of Science and Technology, the College of Photography in Jelenia Góra, and the Faculty of Graphics and Media Art at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. This threefold formation—not to say "tectonics"—explains much about his way of working. For years he has repeated a statement that can be regarded as a kind of artistic credo: "Photography does not show reality; photography creates reality." This is not a declaration against photography. It is rather a matter of ontology and epistemology, but above all, perhaps, a description of the relationship between the artist and the image, or the process of image-making. In his doctoral dissertation, he wrote that he understands photography as "a tool in the literal sense of the word," and that this instrumental approach to the medium allows him to avoid conforming to fashions and to remain independent. At the same time, he never disregards what is irreducible in photography. Following Roland Barthes, he repeats that every photograph is a "certificate of presence," and, following Wojciech Zawadzki, that abstract photography does not exist, because "something must exist" for a photograph to be made. This fundamental feature of "prints" is worth recalling, especially amid today's flood of generative images.

Pietrzak builds his images the way an architect does: from selected elements, working with a grid and a module, with a particular exhibition space in mind. Nevertheless, his building material is always photographs, that is, traces of specific places and specific stretches of time. The title of two catalogs of his exhibitions, *PSPACE* (2012, 2014), comes from the vocabulary of designers. In CAD programs, the PSPACE command (short for "paper space") switches from model space, where an object is drawn at a scale of 1:1, to paper space, where a sheet for printing is composed from viewports showing different views of the same model. It would be hard to find a more fitting metaphor for this practice: multiple views of the same reality arranged on a single plane.

Space and the Human

The early phase of Michał Pietrzak's work is marked by such pieces as *Ołbin* (2004) and the set *Space* (2006). They are gelatin silver prints. They are not, however, ordinary panoramas of places. Each frame extends the scene while simultaneously showing the same object from a different point of view. Within a seemingly coherent image, a discontinuity emerges, which the artist describes as "a disruption of the unity of place and time." The choice of the polyptych form also stemmed from a diagnosis that Pietrzak adopted from Andrzej Pytliński, namely that "we live in an era of the devaluation of the photographic image." Pietrzak estimated that the average viewer spends only a few seconds, at most a dozen or so, looking at a single photograph. The multipart structure was meant to hold the viewer's attention longer.

The *Habitat* series serves as a summation of this phase of the artist's work. Its first part (2006) consists of two panoramic triptychs, each more than three meters long: an empty plain with a solitary figure, and an underground passage in which passersby blur in motion. They are complemented by opening and closing frames, as well as a stop-motion animation made from the same photographic material. The choice of this latter technique over film is crucial here. It allows the artist to retain control over every single photograph and to treat movement as an extension of photography rather than as a separate medium. *Habitat 2* (2009), now in the collection of the National Museum in Wrocław, applies this approach on a larger scale. The work, measuring 210 by 300 centimeters, consists of nineteen photographs based on successive subdivisions of a 70-by-100-centimeter module. From a distance, one sees the courtyard of an inner-city apartment building, with puddles, cars, passersby, and a flock of birds. Up close, the whole breaks apart into nineteen autonomous frames, each with its own composition and its own story. Pietrzak aptly called these two modes of viewing first-order

and second-order composition. The accompanying six-minute animation, shown in a loop with no beginning or end, runs two cycles in parallel: daily and yearly. As Adam Sobota rightly observed, for Pietrzak architecture is not reducible to its visual form; the artist presents it as "a proving ground of human presence, which creates, animates, and transforms space," while people "set the pulse of life by appearing and fading within the field of vision established by the camera operator."

Boundary and Reduction

In the middle of the following decade, the motif of the window begins to emerge in Pietrzak's work. *Boundaries* (2016) consists of nine frames of varying sizes that, when assembled, form a single window, situated between inside and outside. Interestingly, the work has a performative dimension. For transport, it is protected with stretch wrap, but the successive layers are never removed. With each exhibition, then, the wrap accumulates, until the work becomes encased in a kind of silvery-black shell. The artist himself compares it to an altar that "in a sense, expands of its own accord each time it is exhibited." Here, time is not recorded in the photograph but accumulates on its surface in material form. In later works from the *Boundaries* series (2018–2019), executed in shades of gray, the image is radically reduced. Frames with streaks of light and diagonal shadows, mounted in black frames, look like panes of glass through which nothing can be seen and which themselves become the subject. One of these works served as a screen. During an exhibition at the Museum of the Prudnik Land, shadows cast by a structure suspended above it fell across it throughout the day. The past captured by the lens and the present—the "here and now"—thus met on a single surface. Mateusz Palka wrote that in Pietrzak's works "time is distorted, irregular and unpredictable," and that "the essence of his works is rooted in what cannot be seen in these pictures."

The *Grays* series (since 2018) moves toward even greater reduction. Pietrzak exposes and frames close-up fragments of architecture, rhythms of vertical divisions, edges, and shadows in such a way that from a distance they resemble pure graphic composition, akin to op art. In her introduction to the exhibition "Time of Trial" (2021), Joanna Mielech emphasized that "the perfect and even exposure of all parts of his photographs causes us to succumb to optical illusions." Only up close does the viewer recognize the texture of the walls, that is, what is "photographic" (what has actually been photographed). The objects are built on a 100-by-150-centimeter module with a 25-centimeter grid, so they can be rearranged, combined, and adapted to a specific room. The artist calls this a reversal of the premises of site-specific art. One could say that he designs for an imagined space. Modularity allows him to exhibit the project almost anywhere. *Grays* has been shown, among other venues, at the Drawing Triennial at BWA Wrocław Główny in 2019, and one of the works is in the collection of the City of Wrocław. The series also includes *In_Between* (2023): sixteen prints suspended in a house-shaped steel structure ("Black Frame," Concordia Design, Wrocław), on which clouds appear alongside a dense band of vertical lines. Grayness, which in 1996 was for the young artist a mass in which the world disappears, here becomes a field of precise visual analysis. Agnieszka Bandura aptly observes that this most ambiguous of shades conveys "a vast spectrum of being in between."

In 2019, Pietrzak introduced a smaller module, a 25-by-25-centimeter square, which he himself compares to a pixel and describes as "a kind of alphabet." The same elements gave rise to works at opposite ends of the spectrum. *0000000000000001* (2019) is a square divided into sixteen fields, fifteen of which are filled with photographs of modular fragments of windows, while one remains empty, as in the 15 puzzle, where the empty space allows the remaining tiles to slide into new positions. The grid again refers to the motif of the window, and the artist writes: "We look through the window, but we do not see each other." "Paradoxically, this absence becomes a presence," he adds, while the title refers to the number 16!, the number of possible arrangements. The fourteen-digit number resembles a counter set to the first of more than twenty trillion possible combinations. *A/Ω* (2020), whose first version was created during the International Icon Painting Workshops in Nowica, consists of eight such photographs and a ninth element made of black glass. Rationalism and mysticism have been written in the same alphabet.

Time

All these experiences find their theoretical articulation in his doctoral dissertation, *Borders of Time: Between Photographic and Film Record*, completed in 2022 at the Academy of Art and Design in Wrocław. Its starting point is a simple observation. A single photograph records a span of time equal to the exposure time. (Pietrzak calls this first-order recording.) Film links such spans into a sequence (second-order recording) in which the individual frame dissolves into movement. In Pietrzak's view, artists who have tried to cross this boundary have chosen one side or the other: Hiroshi Sugimoto enclosed an entire film screening in a single photograph, while Abbas Kiarostami stretched a single photograph across the duration of a film. Pietrzak wants to preserve the legibility of both levels at once.

This is achieved through a method he calls the multiplied image, employed in *365+* (2022). It is a triptych measuring 180 by 820 centimeters, made up of 365 black-and-white square photographs, each 20 centimeters on a side, and one glossy black element measuring 40 centimeters on a side. In these photographs, taken from the windows of his own apartment, the artist captured a year of pandemic isolation. They depict the sky. From a distance of a dozen meters or so, however, the squares come together into an illusory view of the interior of that same apartment, with a large, bright window at its center. Three synchronized stop-motion animations, showing the same interior at different moments, are projected onto the mosaic, and the whole is accompanied by complementary soundscapes. A viewer who comes closer steps into the projector's light and casts their own shadow on the work. From a distance of one meter, they see only individual photographs. Pietrzak describes these stages as three levels of looking. Each "reveals" a different image, while the viewer determines the sequence and pace of the experience. The artist himself notes that the triptych, with its window at the center, takes on the form of a kind of iconostasis.

In 2024, *365+* earned the artist the Professor Witold Skulicz Award at the International Print Triennial in Kraków. A year later, in a text accompanying the laureate's exhibition at the International Center for Graphic Arts, Agnieszka Bandura identified an important shift in Pietrzak's artistic development. After the purist reduction of *Grays*, in *365+* "emotions and intimacy entered his work," and "the sterile, mechanical precision of geometry gave way to ordinary human life and its longing for what lies beyond confinement." The author cautions, however, that "the viewer's motion is the *sine qua non* for a satisfying experience." It seems, though, that this is not a limitation of the method but its principle, present in Pietrzak's work since *Habitat*. From a distance, his works come together into a single composition, which up close breaks apart into autonomous frames. These works acquire their full meaning only when the viewer moves between these two points of view. One might speak of a kind of gestalt *à rebours*. Gestalt psychology argued that the whole is something other than the sum of its parts, and that perception organizes individual elements into a coherent figure. In Pietrzak's work, the figure disintegrates when viewed up close, giving voice to the individual photographs. Here the whole does not absorb the parts, and the viewer constantly switches between one order and the other.

The Memory of Place

The *Shift* series was first shown in 2022 at the palace in Morawa, during the International Art Symposium "It Was, It Is, and It Will Be," shortly after Michał Pietrzak completed his doctoral dissertation. The symposium's title resonates with the themes explored by the artist. Whereas in *365+* time is accumulated within the image, here Pietrzak looks for it in the places themselves, in the walls of architectural structures and the furnishings of their interiors. The starting point was the animation *Transformation* (2022), inspired by the history of the Morawa building. The artist writes that "the palace walls are silent witnesses to these events," and that the disappearance of elements of the interior evokes "a kind of absence and emptiness." He is interested in "transitional states" that result from history, "the universal and the personal one." He ends his description by asking: "What can they be filled with? Can they be replaced?"

The core of the series is the set of works *Transformations* (2022–2024), created with the support of a Lower Silesian Voivodeship scholarship and shown in Wrocław and Warsaw. Pietrzak photographed interiors he found not only in Morawa but also in palatial and residential buildings in Gorzanów and Sokołowsko. Each work is a pair of frames. In the first, we see a wall with whatever the artist found on it: an old portrait, hunting antlers, a reproduction, but also a contemporary painting. In the second is the same wall, from which the artist has removed the pictures and objects. Functional elements, such as sofas, tables, and other furniture, remain in place; only what was meant to be looked at disappears. What remains is "NOTHING" (and the invaluable Bożena Biskupska).

Andrzej Saj reads this gesture through the very nature of photography. At the very beginning of his text, he invokes a metaphor that Pietrzak in a sense makes real in *Transformations*: photography can be treated "as a 'blank wall' (*tabula rasa*), which, after being 'exposed,' becomes a source of previously unnoticed content." The empty frame is therefore not a lack but contains "that NOTHING which can nonetheless mean a great deal." Here we return to an idea already familiar from *0000000000001*, where the empty field causes "absence to become presence." "Anyone can project their own interpretations here," and the viewer's memory fills in the cleared wall with facts revealed in the first frame or with free associations. The critic also draws attention to the status of these photographs. They are "images found and later deliberately staged," and Pietrzak "chooses the path of a mental constructor of objects and their interiors." His works are, in Saj's view, "a reflection on the relationship between part and whole, emptiness and fullness." Saj proposes calling photography "light-sensitive memory," a record of memory both individual and collective.

It is worth adding something that Saj does not develop. All three sites lie in Lower Silesia, where the question of what was taken down from a wall and what was hung there later has a concrete history. After 1945, the furnishings of formerly German residences were often dispersed, taken away, or destroyed, and

the buildings themselves repeatedly changed hands and functions. In Pietrzak's photographs, contemporary works hang alongside old portraits, and in one of the pairs from Morawa, a fire safety sign appears on the exposed wall—a mark of the place's most recent, bureaucratic layer. Removal, therefore, does not return the wall to its original state, which in any case cannot be identified. *Transformations* does not answer the question of what ought to hang there. Rather, it shows that the wall is never truly empty. This theme has a longer history in Pietrzak's work. As early as 2018, at the palace in Gorzanów, he presented the multimedia installation *Landscapes*, in which projections filled the openings in damaged vaults.

The *Shift* series also includes *Non-Memory* (2022): eighty-four A4 sheets bearing frottages of the word "pamięć" ("memory"), rubbed in charcoal with varying pressure. Up close, one sees successive impressions of the word at different intensities; from a distance, the whole forms its negation. "What will remain in our memory? And what in the non-memory?" the artist asks. The separate spelling is worth noting. In her most recent novel, *There Is Too Much World*, which tells of people whom fate brought together in Lower Silesia after the turmoil of war, in the "W" cities of Wrocław and Wałbrzych, where the paths of Poles, Jews, Ukrainians, and Germans intertwine in formerly German spaces, Olga Tokarczuk writes of nonmemory as a single word, a vast repository of what has been lost: "There is a knowledge that could apply to everything that has been forgotten, and—we swear to you—there is a millionfold more of it than of that much-vaunted remembering. The libraries of nonmemory are vast. They are surrounded by a zone of pain so wide that when you approach it, it makes your head ache, it squeezes your heart, your bones prickle, and your muscles grow faint." In Pietrzak's work, the negation and the word remain separate, just as on his A4 sheets—memory is still legible, even though its imprint grows ever fainter. Closely related to this work is *Message* (2024), a pair of photographs in which plaster bearing scratched inscriptions is juxtaposed with a crack running across an entire wall. The wall that remained silent in *Transformations* begins to speak here, though its linguistic signs now consist of nothing but scratches.

Territory, Border, Terroir

The most recent series, *Territories* (2025), was shown at Pietrzak's solo exhibition at the International Center for Graphic Arts in Kraków, organized as part of the Professor Witold Skulicz Award he had received the year before. The curator was Agnieszka Bandura, mentioned earlier. This time, the series once again takes photography outdoors (as in *Ołbin* and *Habitat*, but no longer in the city). At first glance, we see greenery, grass, clearings, and the forest floor, often captured in motion, so that tree trunks and light stretch into streaks. Into every frame, however, the artist introduces an alien, unsettling element. In the polyptych, the photographs of grass are partly covered by sheets of mirror film cut into arched or rectangular shapes, whose smooth, geometric edges resemble lines drawn on plans rather than forms found in nature. In the large collages featuring the forest, the landscape is intersected by vertical and horizontal stripes and by white squares made of photoluminescent and reflective film. When the lights in the gallery go out, the photograph dims and the geometric stripes begin to glow. The ensemble is completed by a stop-motion animation presented as an installation, along with a stone object resting on a pedestal.

Bandura interprets the series through the etymology of the word "territory." The Latin *territorium* derives from *terra*, "earth," but has also been linked to *terrere*, "to frighten." A territory, then, always belongs to someone; it is marked off and defended. People, she writes, "fence themselves in, build walls, draw boundaries, and then wage wars over them, sometimes openly, sometimes covertly." The artist does not stand outside this order. "Michał Pietrzak maps the territory by imposing geometric order through his gaze," and "framing itself is not as innocent as it might seem." By framing, he "divides and governs." Bandura therefore asks whether it is possible "to soften or neutralize this inherently violent, politicized vision of territory," and answers at once. In her view, Michał Pietrzak "seizes territory by introducing abstract gaps into intentionally framed fragments of space, voids that do not belong to the territory and disrupt it." Such a gesture, "grounded in the concept of territory, simultaneously critiques it." From a distance, "the view is beautiful"; up close, "in the details and folds of reality, things look different and reveal something else entirely." This is the same dialectic of distance and close-up that we earlier called gestalt *à rebours*, this time applied to power over space (this dialectic might also be considered in relation to Walter Benjamin's writings).

For Pietrzak, the border is not a figure conceived "at a desk." In 2018, he showed the *Boundaries* series in Lutsk under the title *Кордони*, and this Ukrainian word refers primarily to a state border rather than a boundary in the general sense. In the years that followed, he exhibited in Chernivtsi, Ternopil, and again in Lutsk. In 2024, he co-curated the exhibition "Blackout UA" there with Olena Matoshniuk (as part of Marlena Promna and Tomasz Pietrek's *Blackout* project). His collaboration with Matoshniuk goes back many years; among other things, in 2020 Pietrzak curated her exhibition in Bystrzyca Kłodzka, and in 2024 she curated his *Transformations*. In 2026, he showed work in Kyiv as part of the Gogolfest festival. The Ukrainian exhibitions took place in a country that has been at war in its eastern regions since 2014 and has been defending itself against a full-scale invasion since February 24, 2022. It was then that the word "territory" returned to European vocabulary in its oldest sense: land seized and occupied, its boundaries shifted by force and measured out along front lines. The title of this year's exhibition in Katowice, "Control Lines," in which his works were shown alongside sculptures by Katarzyna Szarek, sounds in this context like a term from the military lexicon.

The other side of territory consists of the people who cross borders or are moved across them, sometimes even forcibly pushed across. The forest in *Territories* has no name, but after the 2021 crisis it is hard for a Polish viewer not to see, in the vertical stripes cutting across the forest floor, other verticals: those that went up in the primeval forest on the border with Belarus (the steel barrier was built in 2022). Migration, expulsion, and resettlement are no stranger to Lower Silesia; on the contrary, they are fundamental to its history. After 1945, the land where Pietrzak grew up and works came under a different state, with a new population and new place names. The palaces in Morawa, Gorzanów, and Sokołowsko lost their owners, and the walls from which the artist removes the pictures in *Transformations* remember more than one such change. Bystrzyca Kłodzka, too, where he began, was called Habelschwerdt before 1945.

In addition to the Nobel laureate's novel cited above, a distinction that Olga Tokarczuk recently proposed in her lecture "Two Ontologies of Space: Territory and Terroir" may also help us understand Pietrzak's series more deeply. Terroir, a concept borrowed from winemaking, denotes the unique character of a place, made up of soil, water, air, and the seasons, but also of history and memory. Territory is an abstraction that can be measured, transferred onto a map, conquered in a few days. Terroir, by contrast, must be told through stories, and it takes centuries to develop. "Territory pretends to be an object. Terroir is a network of relations." The Polish writer draws, among other examples, precisely on Lower Silesia and the postwar maps from which the old place names disappeared. And here is a sentence that could serve as a commentary on the works exhibited in Kraków: "Terroir resists simple translation, transcription, and geometrization." In this light, the walls in *Transformations*, too, with their layers of plaster, paintings, and official signs, belong to the order of terroir.

In *Territories*, both orders are visible simultaneously and literally. The photograph of grass and forest belongs to terroir. It records what grew in a given place, in a given light, and at a given time, and the movement of the camera is a reminder that this record was a bodily experience, not a measurement. The reflective film is pure territory: flat, geometric, cut according to a deliberate choice. As the light fades, the image dims while the geometry continues to glow, like a line on a map that persists even when the land it divides can no longer be seen. The mirror film, meanwhile, shows nothing but what stands directly in front of it, namely the viewer and the gallery, much like the mirror in Velázquez's *Las Meninas*, to which we will return shortly. The gap in the territory turns out to be a place where viewers see themselves, on one side of the line or the other. The stone lying in front of the screens, in turn, is a piece of matter that can neither be fully photographed nor transferred onto paper.

One could add to this diagnosis that Michał Pietrzak does not so much neutralize the violence of geometry as make it visible. He does not cover the terrain with a map; instead, he lays the dividing line directly onto the photograph of grass or forest, so that the viewer sees both the border and the living matter it cuts through. And this is done by an architect, someone whose profession is drawing boundaries on plans. All the more significant, then, is the fact that in his works geometry never replaces the recorded image but only leaves its imprint on it.

What Is This *Different View*?

From *Habitat* to *Territories*, Pietrzak's work rests on the same principle. An image seen from a distance is something different from an image seen up close. From a distance, we see a composition, an order, an iconostasis, a map. Up close, we see the texture of plaster, a single square of sky, a blade of grass, a nail on a cleared wall. The artist does not ask us to choose. He asks us to walk that path, just as one walks through an exhibition hall.

Along this path, the window changes too, a motif that recurs almost constantly in this body of work. In *Boundaries*, it is a threshold between the interior and the world; in *00000000000001*, a place through which "we look […], but we do not see each other"; in *365+*, the bright center of an iconostasis built of sky. In *Territories*, the window becomes a mirror. A pane that lets light through also reflects it. This recalls the interplay of gazes described by Michel Foucault in "Las Meninas," the essay that opens *The Order of Things*. In it, he analyzed the mirror in Velázquez's *Las Meninas*, which reflects the king and queen, occupying the position from which the viewer looks at the painting. Pietrzak's mirror film has no need of royal models. The viewer who cast a shadow on the work in *365+* encounters their own reflection in *Territories*. *A different view* thus turns out to be a view that also takes in the one who is looking.

In 1996, Pietrzak wrote: "So let us stop for a moment and see what we are losing." Over the following thirty years, *Habitat* arrests the rhythm of a courtyard; *365+*, a year spent in a single apartment; *Transformations*, the emptiness left by a painting removed from the wall of a Lower Silesian palace; *Territories*, the moment when the geometry of division is laid over living green. In this context, bringing the exhibition to Bystrzyca Kłodzka carries a significance that goes beyond the artist's biography. The place where the artist began, the former Habelschwerdt, is for him, too, something more than a territory. What will time and Michał's next series bring? We shall see.

Bio

Michał Pietrzak

Urodzony w Bystrzycy Kłodzkiej. Mieszka i pracuje we Wrocławiu. Doktor sztuki. Absolwent Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze oraz Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej. Laureat Nagrody im. prof. Witolda Skulicza na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie oraz Stypendium Województwa Dolnośląskiego. Wyróżniony w konkursie Nagroda Roku ZPAP Wrocław. Nagrodzony Odznaką Honorową „Zasłużony dla Województwa Dolnośląskiego". Artysta, architekt, pedagog. Prezes Okręgu Dolnośląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików oraz członek Związku Polskich Artystów Plastyków. Swoją twórczość prezentował wielokrotnie w kraju i za granicą na wystawach indywidualnych i zbiorowych oraz w licznych publikacjach. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ, Miasta Wrocławia oraz kolekcjach prywatnych. W swoich działaniach poszukuje swoistego rodzaju kompromisu pomiędzy czysto konceptualnymi a formalnymi środkami wyrazu, między którymi stawia znak równości. Wychodzi daleko poza granice klasycznie pojmowanej fotografii. Traktuje ją instrumentalnie. Łączy z innymi mediami, nadając obrazowi wysublimowaną wielowymiarowość w przestrzeni i czasie.

Born in Bystrzyca Kłodzka, he lives and works in Wrocław. He holds a PhD in art. He graduated from the Faculty of Graphics and Media Art of the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, the College of Photography in Jelenia Góra, and the Faculty of Architecture of the Wrocław University of Science and Technology. He is the recipient of the Professor Witold Skulicz Award at the International Print Triennial in Kraków and a scholarship from the Lower Silesian Voivodeship. He was also recognized in the ZPAP Wrocław "Award of the Year" competition and awarded the Honorary Badge "Meritorious for the Lower Silesian Voivodeship." An artist, architect, and educator, he serves as the President of the Lower Silesian Division of the Association of Polish Art Photographers and is a member of the Association of Polish Artists and Designers. He has presented his work many times in Poland and abroad in solo and group exhibitions and in numerous publications. His works are held in the collections of the National Museum in Wrocław, the International Print Triennial Society in Kraków, the In Situ Contemporary Art Foundation, the City of Wrocław, and in private collections. His works are a search for a kind of compromise between purely conceptual and formal means of artistic expression, which for him are equivalent. In his works, he goes far beyond the boundaries of classically understood photography. He treats it instrumentally, combining it with other media to enhance his images with the sublime multidimensionality of space and time.

www.michalpietrzak.pl

Spis treści / Contents

Karolina Jaworska **Stąd widać inaczej. O *Terytoriach* Michała Pietrzaka** __ 02
Karolina Jaworska **It Looks Different from Here: On Michał Pietrzak's *Territories*** __ 07
Terytoria, reprodukcje prac / ***Territories,*** reproductions of the works __ 12
Piotr Jakub Fereński **Inne spojrzenie. Czas, przestrzeń i terytorium w twórczości Michała Pietrzaka** __ 40
Piotr Jakub Fereński **A Different View: Time, Space, and Territory in the Work of Michał Pietrzak** __ 45
Biografia / Biography __ 50
Impressum / Colophon __ 52

MICHAŁ PIETRZAK 96_26 Terytoria / 96_26 Territories

Wydawnictwo towarzyszące jubileuszowej wystawie Michała Pietrzaka pt. „96_26 Terytoria". Ekspozycję zorganizowano w 30. rocznicę pierwszej wystawy artysty pt. „Inne spojrzenie", której otwarcie miało miejsce 5 października 1996 roku w Muzeum Filumenistycznym w Bystrzycy Kłodzkiej.
This publication accompanies Michał Pietrzak's anniversary exhibition "96_26 Territories." The exhibition was organized to mark the 30th anniversary of the artist's first exhibition, "A Different View," which opened on October 5, 1996, at the Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka.

CZAS TRWANIA WYSTAWY / EXHIBITION DURATION
6.11.2026–10.01.2027

MIEJSCE WYSTAWY / EXHIBITION VENUE
Muzeum Filumenistyczne / Museum of Phillumeny
Mały Rynek 1, 57-500 Bystrzyca Kłodzka

KURATORKA / CURATOR
Agnieszka Bandura

ORGANIZATORZY I WYDAWCY / ORGANIZERS AND PUBLISHERS
Muzeum Filumenistyczne / Museum of Phillumeny
Mały Rynek 1, 57-500 Bystrzyca Kłodzka, www.muzeum-filumenistyczne.pl
Dyrektor / Director: Paweł Pawlik

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego / Culture and Art Centre in Wrocław—Cultural Institution of the Lower Silesia Region
Rynek-Ratusz 24, 50-101 Wrocław, www.okis.pl
Dyrektor / Director: Igor Wójcik

REDAKCJA / EDITORS
Olena Matoshniuk, Michał Pietrzak

TEKSTY / TEXTS
Karolina Jaworska, Piotr Jakub Fereński

TŁUMACZENIE I KOREKTA / TRANSLATION AND PROOFREADING
Marta Szymczakowska

PROJEKT KATALOGU I SKŁAD DTP / DESIGN AND DTP
Grzegorz Gajos

REPRODUKCJE / PHOTO CREDITS
Michał Pietrzak

DRUK / PRINT
J.W. Projekt, Kraków

NAKŁAD / PRINT RUN
300 egz. / copies

ISBN 978-83-978896-2-0
ISBN 978-83-68532-40-1

© 2026 Muzeum Filumenistyczne w Bystrzycy Kłodzkiej. Wszelkie prawa zastrzeżone
© 2026 Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka. All rights reserved
© 2026 Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wszelkie prawa zastrzeżone
© 2026 Culture and Art Centre in Wroclaw. All rights reserved
© 2026 Michał Pietrzak. Wszelkie prawa zastrzeżone
© 2026 Michał Pietrzak. All rights reserved

Patronat / Patronage

Muzeum Filumenistyczne w Bystrzycy Kłodzkiej jest samorządową instytucją kultury Gminy Bystrzyca Kłodzka.
The Museum of Phillumeny in Bystrzyca Kłodzka is a municipal cultural institution of the Bystrzyca Kłodzka Commune.

Projekt współfinansowany z budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego
Project co-financed from the budget of the Self-Government of the Lower Silesian Voivodeship

ISBN 978-83-978896-2-0
ISBN 978-83-68532-40-1