

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego

Wydział Sztuki

Dziedzina: Sztuki

Dyscyplina: Sztuki plastyczne i
konserwacja dzieł sztuki

mgr Olga Divišová

Ślady opuszczonych miejsc.

Cykl prac malarskich i instalacji obiektów ceramicznych.

Rozprawa doktorska

Promotor:

prof. dr hab. Andrzej Markiewicz

Radom 2026

Serdeczne podziękowania dla Pana Profesora
Andrzeja Markiewicza za wsparcie, cenne wskazówki i
nieocenioną pomoc podczas realizacji tej pracy.

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	3
I. Część teoretyczna	5
1. Opuszczone miejsca	6
1.1. Estetyka ruin – kontekst historyczno-filozoficzny	6
1.2 Motyw ruiny w historii sztuki.....	11
1.2.1 Krajobraz w twórczości Nicolasa Poussina i Claude’a Lorraina.....	14
1.2.2 Krajobrazy z ruinami antycznymi – Marco Ricci i Giovanni Battista Piranesi	17
1.2.3 William Hodges – sztuka odkrywania	18
1.2.4 Caspar David Friedrich – malarz świata wewnętrznego.....	21
1.2.5 Hubert Robert – malarz ruin.....	22
1.2.6 John Constable.....	24
1.2.7 Joseph Mallord William Turner – malarz światła	25
1.3. Motyw ruiny w sztuce XX wieku	28
1.3.1 Anselm Kiefer – krajobraz jako nośnik historycznej winy	28
1.3.2 Krajobraz jako motyw zaniku i odrodzenia	30
2. Fenomen Urbex exploring.....	33
2.1 Kontekst historyczny fenomenu Urbex.....	34
2.2 Aspekty etyczne i prawne.....	36
2.3 Urbex i jego estetyka we współczesnej kulturze popularnej	38
II. Część praktyczna.....	41
3. Ślady opuszczonych miejsc	42
3.1 Temat i zamysł artystyczny	44
3.2 Forma artystyczna	45
3.3 Procedury pracy artystycznej i technologicznej	47
Podsumowanie	49
Lista wykorzystanych źródeł.....	51
Źródła internetowe	53
Załączniki	55
Załączniki I. Materiały graficzne do części teoretycznej.....	55
Źródła materiałów graficznych.....	70
Załączniki II Dokumentacja fotograficzna do części praktycznej.....	72

Wstęp

Tytuł niniejszej pracy – *Ślady opuszczonych miejsc* – można rozumieć jako zarejestrowanie przestrzeni podlegających stopniowemu zanikowi i destrukcji. Nasuwa się jednak pytanie, czy ów zanik jest rzeczywiście ostateczny i nieodwracalny, czy też można się w nim dopatrywać pozytywnie postrzeganego procesu przemiany. Pojęcie *ślad* niesie w sobie znaczenie informacji lub rejestracji wizualnej, którą ktoś, lub coś, po sobie pozostawiło – a więc dowodu istnienia. Niezależnie od tego, czy są to ślady na śniegu, odciski palców czy kamienie wygładzone przez wodę, zawsze mamy do czynienia z przejawem działania energii o konkretnym rezultacie.

Opuszczone miejsca stanowią wytwory rąk ludzkich w postaci domów, obiektów architektonicznych, fabryk lub innych budowli, które wskutek porzucenia przez człowieka niszczej i rozpadają się. Najczęściej jest to naturalny proces przemiany, w którym przyroda powoli, lecz nieubłaganie odzyskuje to, co zostało jej odebrane.

W części teoretycznej pracy koncentruję się na fenomenie ruin, z którymi opuszczone miejsca są ściśle powiązane. Nie każde opuszczone miejsce może stać się ruiną o walorach estetycznych. Zagadnieniem ruin zajmowali się filozofowie tacy jak Georg Simmel lub Edmund Burke, natomiast w historii sztuki motyw ten nabiera szczególnego znaczenia, zwłaszcza w okresie romantyzmu. Malarze romantyzmu, tacy jak Caspar David Friedrich czy John Constable, dostrzegali w ruinach nie tylko przemijalność dzieła człowieka, lecz także głębokie przesłanie duchowe, które starali się przekazać poprzez sztukę malarską. Celem części teoretycznej nie jest stworzenie kompleksowego przeglądu artystów podejmujących ten temat, lecz raczej zarysowanie motywacji i sposobów, jakimi wybrani twórcy odnosili się do opuszczonych miejsc.

W kontekście współczesności nie sposób pominąć także zjawiska urban exploration (w skrócie urbex), czyli eksploracji miejskiej, będącej specyficzną formą odkrywania i dokumentowania zrujnowanych lub zapomnianych budowli. Dlatego jednemu z

rozdziałów poświęcono bardziej szczegółową analizę historycznego rozwoju oraz obecnych tendencji tego zjawiska.

Część praktyczna pracy poświęcona jest projektowi artystycznemu poświęconemu motywowi opuszczonych szklarni. Ruina nie jest tu jedynie symbolem destrukcji, lecz także przemiany, powrotu do natury. Opustoszałe obiekty często posiadają swój specyficzny urok i genius loci. Wzbudzają w ludziach nostalgię, niekiedy także przygnębienie, albo podziw wobec utraconego piękna przeszłości. Podczas gdy opuszczone pałace lub historyczne rezydencje noszą w sobie patynę dawnej świetności, to również zwykłe domy mieszkalne czy budynki przemysłowe mogą wywierać równie mocne wrażenia. Pozostają w nich ciche ślady życia codziennego w postaci pustych pokoi, rzeczy osobistych lub przedmiotów przypominających o niegdysiejszej obecności ich mieszkańców.

Temat części praktycznej niniejszej pracy skupia się na opuszczonych szklarniach, w których odnajduję szczególny rodzaj piękna. Ślady działalności człowieka w postaci pozostawionych przedmiotów, uschnięta roślinność będąca przypomnieniem życia, które niegdyś było tu pielęgnowane, oraz światło przenikające przez zabrudzone i potłuczone szyby. Wszystko to stało się inspiracją dla wielkoformatowych obrazów malowanych atramentem na papierze oraz dla instalacji z obiektów ceramicznych. Obrazy pokazują szklarnie w określonym świetle oraz w momencie, w którym czas zdaje się zatrzymać. Obiekty ceramiczne w formie odlewów prawdziwych gałęzi symbolizują materialny aspekt natury. Roślinność, która w naturalnych warunkach uległaby rozkładowi, zostaje tu „odciśnięta” w materii ceramicznej, jednym z najbardziej trwałych tworzyw. Wspólnie te artefakty tworzą wizualne oraz symboliczne przypomnienie o przemijalności – ślad opuszczonego miejsca.

I. Część teoretyczna

1. Opuszczone miejsca

Wszystko, co zostało stworzone przez człowieka, prędzej czy później podlega procesowi przemiany lub zaniku. Poczynając od pierwszych domów, przez imponujące, starożytne świątynie, aż po żelbetowe konstrukcje pierwszych drapaczy chmur. Większość działań urbanistycznych jest z góry skazana na upadek, a w lepszym wypadku na transformację zarządzaną przez nowsze technologie, nowocześniejsze formy i nowe sposoby użytkowania. Upadek i rozkład architektoniczny mogą być postrzegane w ogólnym sensie jako proces negatywny, pozostający w związku z tradycją miejsca lub budowli, co pociąga za sobą sentymenty i melancholię wynikającą z przemijalności istnienia. Jednocześnie można postrzegać taki proces degeneracji lub rozpadu również pozytywnie, gdyż pobudza on naszą wyobraźnię. Niektórzy uważają, że niedokończone lub rozpadające się części miasta są nieestetyczne lub niepokojące, natomiast inni mają wrażenie, że nadają one częściom zamieszkałym bardziej ciekawy charakter, aniżeli doskonałe struktury miejskie. Blizny miasta, jak można by nazwać rozpadające się fragmenty zabudowy urbanistycznej, stanowią niewątpliwie inspirujący bodziec dla ludzkiego umysłu. Wywołują pytania o wspomnienia i wyobrażenia, o przeszłość i o potencjalną przyszłość.

1.1. Estetyka ruin – kontekst historyczno-filozoficzny

„Rozkład jest raczej procesem niż stałym obrazem i prowokuje do myślenia oraz działania. Nie współgra z postępem, modernizacją i zdecydowanymi narracjami, które są

charakterystyczne dla nowoczesnego społeczeństwa zachodniego. Nic dziwnego, że rozkład jest główną inspiracją twórczą dla artystów i pisarzy.”¹

Dla jednego ruina stanowi tylko zniszczony obiekt, a dla innego może być ona wyjątkowo cennym estetycznie zabytkiem. Postrzeganie i definicja piękna są bardzo subiektywne i wymagają refleksji nad niektórymi pojęciami z zakresu estetyki.

W publikacji „*O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*” (*O malowniczości: estetyka natury między ogrodem a dziką przyrodą*) jej autor Karel Stibral poświęca uwagę wprost fenomenowi *malowniczości* i jej korzeniom kulturowo-historycznym. Autor analizuje, jak zmieniało się wyobrażenie „malowniczego” od ogrodu barokowego, przez romantyzm, aż po nowoczesną estetykę krajobrazu. Pokazuje, że *malowniczość* była kluczowym pojęciem dla przejścia od idealizowanego piękna do subiektywnie postrzeganego doświadczenia estetycznego natury. Stibral odwołuje się do XVIII-wiecznej tradycji brytyjskiej, w której *malowniczość* (*picturesque*) pojawia się jako trzecia kategoria estetyczna obok *piękna* (*beauty*) i *wzniosłości* (*sublime*). *Piękno* wiązano z harmonią, porządkiem i gładkością, a jego przykładem mogą być ideały klasycyzmu. *Wzniosłość* odnosiła się do potęgi, nieuchwytności, często także do grozy; natomiast *malowniczość* oznaczała to, co jest nierówne, zróżnicowane, naruszone, żywe, z odcieniem naturalnej spontaniczności, i co wywołuje doznania estetyczne związane z uchwyceniem pejzażu i sztuką. Malownicze było dzikim krajobrazem o nieuporządkowanym niepokoju.² Tutaj pojawia się pewien rozdźwięk w stosunku do dzisiejszego rozumienia pojęcia krajobrazu lub zakątka malowniczego, który określilibyśmy jako idylliczny i harmonijny.

Proces rozkładu współgra z fenomenem ruiny, która w europejskim myśleniu stanowi wyjątkowo trwałe motyw, przekraczający granice sztuk plastycznych i wchodzący w sferę filozofii, estetyki oraz antropologii. Ruina nie jest jedynie fizyczną pozostałością budowli, lecz także znakiem przemijania, czasowości oraz relacji między kulturą a naturą. Ruina powstaje z konstrukcji architektonicznej stworzonej przez człowieka. Ta budowla miała określoną funkcję i formę, a niekiedy także wartość

¹ MINKJAN, Mark. *Poetry of decay*. Failedarchitecture [online]. 2013 [cyt. 2013-12-04]. Dostępne z: <https://failedarchitecture.com/the-poetry-of-decay/>

² [Por.] STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. s. 13.

estetyczną. W wyniku opuszczenia, zaniedbania i łagodnego działania upływu czasu, przekształca się w ruinę. Nie każda zniszczona lub zanikła budowla staje się ruiną, konieczne są tu pewne wartości estetyczne. Pojęcie ruiny jest powszechnie postrzegane jako coś nieładnego, rozpadłego, jako przypomnienie dawnego piękna. Pojęcie „ruina” wywodzi się z języka łacińskiego i oznacza zawalenie się, upadek, zagładę, zgliszcza lub szczątki. Wyraz ten wiąże się z czasownikiem łacińskim „ruere”, który oznacza: padać, walić się, spieszyć się lub pędzić.³

Zasadnicze ujęcie teoretyczne tego fenomenu przedstawił niemiecki socjolog i filozof Georg Simmel⁴ w swoim eseju *Die Ruine* z 1911 roku. Autor rozumie ruinę jako swoistą syntezę przeciwieństw – ducha człowieka i natury, formy i bezkształtności, zamysłu i przypadku. Według Simmela ruina jest miejscem, w którym ponownie spotykają się siły oddzielone w momencie powstawania dzieła architektonicznego: kultura powraca do natury i w ten sposób objawia się głębsza, metafizyczna jedność bytu.⁵

Koncepcja Simmela nie powstała w próżni, lecz nawiązuje do długiej tradycji romantycznej estetyki ruiny, kształtującej się na przestrzeni XVIII i XIX wieku. Artyści epoki romantyzmu, tacy jak Giovanni Battista Piranesi czy Caspar David Friedrich, postrzegali ruinę jako symbol transcendencji duchowej i metaforę przemijalności człowieka. Ruina stanowiła dla nich miejsce, w którym splata się czas dziejów ludzkości z czasem natury.

Podczas gdy tradycja romantyzmu poszukuje w ruinie znaczenia emocjonalnego i religijnego, Simmel interpretuje ją filozoficznie: ruina to nie obiekt sentymentów, lecz proces jednoczenia się sił przeciwstawnych – ducha, czyli kultury, i natury. W tym tkwi jego wkład w nowoczesną estetykę.

³ Ruina. In: *Wiktionary: the free dictionary* [online]. 1-11-2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://cs.wiktionary.org/wiki/ruina>

⁴ Georg Simmel (1858-1918) był niemieckim filozofem, krytykiem i socjologiem, przedstawicielem socjologii formalnej i filozofii życia. Uchodzi za „ojca założyciela” nowoczesnej socjologii. Georg Simmel. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 29-9-2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Simmel

⁵ [Por.] SIMMEL, Georg. *O podstate kultury*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 111-117.

Każde dzieło architektoniczne stanowi triumf ducha nad naturą – kamień, drewno lub metal zostają podporządkowane zamysłowi człowieka. Kiedy jednak budowla ulega rozpadowi, to natura powraca do dzieła i przejmuje nad nim władzę. W ten sposób powstaje nowa całość estetyczna, niezamierzona przez człowieka, lecz stworzona przez współdziałanie czasu, natury i kultury.⁶ Ruina nie jest więc jedynie zanikiem, lecz także nowym powstaniem, pewnym „artystycznym dziełem czasu”. W niej zacierają się granice między zamiarem a przypadkiem, między człowiekiem a światem. Ten moment jedności stanowi według Simmela piękno metafizyczne, które przekracza granice sztuki i estetyki.

Esej Simmela *Die Ruine* (Ruina) stanowi zasadniczy teoretyczny kamień milowy między symbolizmem romantyzmu a nowoczesną filozofią estetyki. Jego ujęcie zapowiadało nowoczesne tendencje artystyczne, które rozumieją ruinę jako proces tworzenia i zanikania zarazem. W tym sensie jego filozofia ruiny pozostaje stale aktualna: ruina to nie koniec, lecz objawienie ukrytej relacji między kulturą, naturą a czasem.

Zderzenie sił naturalnych i sztucznych (ludzkich) jest często postrzegane jako jeden z decydujących czynników nadających ruinie jej znaczenie. Zazwyczaj wyznacza się tu granicę pomiędzy spustoszeniem a zniszczeniem. Inaczej bowiem oddziałuje to, co zostało zniszczone przez człowieka, a inaczej to, co ulega naturalnemu działaniu czasu. Kiedy budowla zostaje uszkodzona przez człowieka, to w tym momencie zaciera się przeciwieństwo między naturalnym a sztucznym. Robert Ginsberg postrzega naturę w stosunku do ruiny jako element, który nadaje jej żywotność – witalność. Ruina wchodzi zatem w symbiotyczny związek z miejscem swojego występowania oraz z otaczającą ją przyrodą, która stopniowo ją pochłania i przekształca.⁷

Estetyka ruin mocno współbrzmi z ideą Ruinenwert – „wartości ruiny”, koncepcją wspieraną przez architekta Alberta Speera⁸, według której budynek powinien być

⁶ [Por.] SIMMEL, Georg. *O podstate kultury*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 117.

⁷ Por.] GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 157.

⁸ Albert Speer (1905-1981) był głównym architektem Adolfa Hitlera i promotorem idei wartości ruiny – Die Ruinenwerttheorie. Po wojnie skazano go na 20 lat więzienia jako zbrodniarza wojennego. Albert Speer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. 22-11-2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: https://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Speer

zaprojektowany w taki sposób, aby w razie zawalenia się pozostały po nim atrakcyjne estetycznie ruiny, mogące przetrwać znacznie dłużej bez jakiegokolwiek ingerencji. Speer wysunął tę myśl w bardzo kontrowersyjnym okresie, podczas planowania letnich igrzysk olimpijskich w 1936 roku w nazistowskich Niemczech, a została ona opublikowana pod tytułem „Teoria wartości ruiny” (Die Ruinenwerttheorie), rozwijając idee Gottfrieda Sempera⁹ dotyczące stosowania naturalnych materiałów i unikania tych, które nie przetrwałyby próby czasu. Ten teoretyczny koncept nie ograniczał się jedynie do ostatecznego zawalenia się budynków, ale raczej zakładał, że takie konstrukcje są z natury lepiej zaprojektowane i prezentują się o wiele bardziej imponująco w swoim funkcjonowaniu. Wielkim zwolennikiem Die Ruinenwerttheorie był wówczas Adolf Hitler, który planował, że powstałe w przyszłości ruiny staną się symbolem wielkości III Rzeszy, podobnie jak starożytne ruiny greckie i rzymskie stanowiły symbol dawnych cywilizacji.¹⁰

(il. 1)

W XX wieku estetyka ruiny ulega przemianie. Ruiny po wojnach światowych oraz pozostałości miast przemysłowych przynoszą nowy typ nowoczesnej melancholii, w której odzwierciedla się rozpad cywilizacji i ideologii.

W postrzeganiu estetyki ruin mocno rezonuje również pojęcie *negatywnej wzniosłości* (ang. *negative sublime*) – dość specyficzny w estetyce termin, wywodzący się z Teorii wzniosłości (The Theory of the Sublime), rozwijanej przez Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta w XVIII wieku, jednak z naciskiem na mroczniejszy, destrukcyjny lub przeniknięty pustką wymiar wzniosłości. Według Burke’a, w dziele *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* z 1757 roku, wzniosłość jest związana z uczuciami zgrozy, zdumienia, przekroczenia zwykłego doświadczenia oraz z poczuciem ludzkiej małości wobec potęgi natury lub historii. Podczas gdy *piękno* (ang. *beauty*)

⁹ Gotfried Semper (1803-1879) Niemiecki architekt i teoretyk sztuki, architekt cesarski w Wiedniu. Ideały architektoniczne Sempera, wchodząc w miejsce klasycyzmu romantycznego, nie wywodziły się już z antyku, lecz z renesansu włoskiego. Należał on do założycieli stylu celowego, opartego o racjonalny, nowoczesny sposób myślenia. Dostępne z: BERNHARD, M. *Universální lexikon umění*. Knižní klub, 1995, s. 412.

¹⁰ [Por.] ISHIDA, Keiko. Art research special issue vol. 1: *Albert Speers's "Theory of ruin value"*. [online]. 2003 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: https://www.arc.ritsumeimei.ac.jp/download/AR_SPECIALISSUE_vol.1_5_ISHIDA.pdf

wywołuje wrażenie spokoju i harmonii, to *wzniosłość* (ang. *sublime*) budzi niepokój, lecz zarazem fascynację.¹¹

W kontekście sztuk plastycznych, zwłaszcza romantycznego malarstwa pejzażowego Caspara Davida Friedricha i Williama Hodgesa, termin ten odnosi się do formy wzniosłości, która nie wynika z potęgi, wspaniałości czy piękna natury, lecz z jej nieobecności, upadku, zniszczenia lub melancholijnej pustki.

1.2 Motyw ruiny w historii sztuki

Z motywem ruin lub opuszczonych miejsc w sztuce mocno rezonuje *Decay art*, czyli sztuka rozkładu. Jest to kierunek lub styl artystyczny, który świadomie operuje tematami starzenia się, zużycia, rozkładu, zniszczenia i przemijania. Styl ten często ukazuje zrujnowane, zdewastowane lub opuszczone obiekty, miejsca bądź materiały, odzwierciedlając w ten sposób naturalny proces starzenia się i przemiany. Posługuje się mocnymi wizualnie elementami w postaci rozpadających się murów, zardzewiałych przedmiotów metalowych, zawalonych budynków lub naturalnych procesów rozkładu. Często koncentruje się na tematach przemijalności, śmiertelności oraz cyklu życia i śmierci. *Decay art* bywa ściśle powiązane z *urbexem* (urban exploration), ponieważ to właśnie opuszczone i niszczące budowle lub artefakty stanowią idealny materiał oraz środowisko dla tego stylu artystycznego.¹²

Z motywem przemijania w sztuce ściśle związane jest również pojęcie *Vanitas* (il. 2), reprezentowane przez dzieła artystyczne symbolizujące kruchość dóbr doczesnych, marność i ulotność tego świata. W średniowieczu ta forma artystyczna była reprezentowana przez *Memento mori*, na przykład w przedstawieniach tańca śmierci lub trzech okresów życia. Największy rozkwit idea *Vanitas* osiągnęła w sztuce baroku. Typowymi, powtarzającymi się symbolami są czaszka lub kościotrup, zgaszona świeca,

¹¹ [Por.] BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Penguin Books, 1998, s. 53-55.

¹² [Por.] Decay art. In: *Artsy* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://www.artsy.net/gene/decay>

klepsydra bądź potłuczone przedmioty.¹³ Motyw opuszczonych miejsc można również rozumieć jako przypomnienie o rzeczach przemijających.

Temat ruin można odnaleźć w klasycznym malarstwie krajobrazowym, które jednak przez długi czas nie było uznawane za samodzielny gatunek artystyczny w historii sztuki. Pejzaż ma swoje korzenie już w świecie antycznym, lecz rozwój tego typu malarstwa nie przebiegał w sposób ciągły. Po upadku świata antycznego zainteresowanie przedstawianiem krajobrazu na wiele stuleci ustąpiło, a w średniowieczu pojawiał się on jedynie w formie symbolicznej lub dekoracyjnej. Dopiero na początku XV wieku motywy przyrodnicze zaczęły ponownie pojawiać się w malarstwie tablicowym, stopniowo przenikając złote tła obrazów religijnych. Pod wpływem iluminacji książkowej natura zyskiwała na znaczeniu, podczas gdy postacie ludzkie stawały się drugorzędnymi, aż częściowo uległy redukcji do roli jedynie sztafażu, a krajobraz zaczął się kształtować jako autonomiczny gatunek malarski.¹⁴

Gwałtowny rozwój nastąpił przede wszystkim we Włoszech na przełomie XV i XVI wieku, kiedy to krajobraz pojawiał się w tle dzieł wielu artystów, a w tym okresie powstawały pierwsze rzeczywiste szkice lub prace krajobrazowe. Przykładem jest rysunek Leonarda da Vinci *Pejzaż nad Arno* z 1473 roku (il. 3) – bodajże pierwsze przedstawienie natury, w którym ślady działalności człowieka są całkowicie marginalne – oraz rysunek *Skalisty wąwóz* z 1475 roku, już kompletnie pozbawiony ingerencji ludzkiej.¹⁵

Krajobraz jako pełnoprawny temat obrazu tablicowego ukształtował się jednak dopiero w XVII wieku w Niderlandach – jako idealny typ pejzażu; aczkolwiek często umieszczany w tle, to pozostawał on integralną częścią dzieła. Okres ten przyniósł rozpowszechnienie motywów krajobrazowych oraz wzrost ogólnego zainteresowania naturą pojmowaną jako całość, a nie tylko jako zbiór poszczególnych elementów.¹⁶

¹³ [Por.] BERNDHARD, Marianne. *Universální lexikon umění*. Knižní klub, 1995, s. 468.

¹⁴ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006, s. 19-20.

¹⁵ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 127-128.

¹⁶ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006, s. 20.

Wyprawy w plener, turystyka oraz estetyczne zainteresowanie naturą w dzisiejszym rozumieniu nie były w historii zjawiskami oczywistymi. Za pierwszy udokumentowany wyraz zainteresowania samą naturą – uznaje się Francesca Petrarcę, którego często wspominane wejście na Mont Ventoux bywa interpretowane jako jedna z pierwszych refleksyjnych wypraw w góry motywowanych zachwytem estetycznym, a nie celem religijnym czy praktycznym.¹⁷ Niewykluczone, że to właśnie pejzażyści i poeci jako pierwsi odkryli wartość naturalnych scenerii; artyści czerpali z natury inspirację, a malarze spędzali w niej długie godziny na szkicowaniu. Preferencje estetyczne długo jednak skłaniały się ku krajobrazowi użytkowemu, wyciszonemu i uporządkowanemu. Dzika sceneria górską była odbierana jako groźna i niepożądana, a wysokie góry określano nawet mianem „potworów”.¹⁸

Dopiero nowożytna kultura brytyjska przyniosła zasadniczą zmianę w postrzeganiu natury. Brytyjski zachwyty nad pięknem przyrody miał szeroki oddźwięk społeczny – przejawiał się w modzie na parki angielskie, rozwoju turystyki oraz w stopniowym „udostępnianiu” wrażliwości na dzikie typy krajobrazu, wcześniej uważane za nieprzyjazne. W XVIII wieku preferencje przesunęły się od idyllicznej sielanki ku podziwowi dla scenerii dzikich, w których dominuje nieokiełznana natura. Kluczową rolę dla dalszego rozwoju malarstwa krajobrazowego oraz rosnącego zainteresowania wyprawami w naturę odegrał romantyzm. Literatura podróżnicza oraz rodzące się idee ochrony przyrody wzmocniły świadomość wartości krajobrazu i przyczyniły się do tego, że natura zaczęła być postrzegana nie tylko jako obiekt przedstawienia artystycznego, lecz także jako autonomiczna przestrzeń doświadczenia estetycznego i odnowy duchowej.¹⁹

¹⁷ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 136.

¹⁸ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 150.

¹⁹ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 195.

W kolejnych rozdziałach niniejszej pracy omówieni zostaną wybrani malarze z historii sztuki, którzy w różny sposób podejmowali temat ruin w malarstwie krajobrazowym.

1.2.1 Krajobraz w twórczości Nicolasa Poussina i Claude'a Lorraina

Istotny udział w kształtowaniu malarstwa krajobrazowego jako samodzielnego gatunku mieli między innymi malarze klasycyzujący, przede wszystkim Nicolas Poussin i Claude Lorrain. Ich ujęcie krajobrazu czerpie z ideału antycznego oraz z doświadczenia scenerii włoskich. W przeciwieństwie do malarstwa niderlandzkiego spotykamy tu bardziej zróżnicowane tereny z masywami górskimi w tle, wychodniami skalnymi oraz wyraźniejszą obecnością powierzchni ziemi, uzupełnioną zmienną obłokowością i stosunkowo niewielkim udziałem akwenów. Jeszcze bardziej znaczące jest jednak samo pojmowanie natury: klasycyzujący pejzażyści starają się ukazywać krajobraz idealny, zakorzeniony literacko, inspirowany zarówno antycznymi, jak i nowożytnymi poetami włoskimi. Ich obrazy mają wywoływać nostalgię za złotym wiekiem antyku, nawet w przedstawieniach opartych na tematyce biblijnej.²⁰

Jednym z typowych określeń tego rodzaju ujęcia jest „krajobraz heroiczny”, który tworzył **Nicolas Poussin** (1594–1665), jeden z najwybitniejszych francuskich malarzy XVII wieku, przez większą część życia związany z Rzymem. Poussin wypracował oszczędny, wyrazisty styl, którego centrum stanowiły sceny mitologiczne, alegoryczne i religijne. Pod wpływem Lorraina jednak coraz częściej zwracał się on ku krajobrazowi, który stopniowo zaczął dominować nad scenami figuralnymi na pierwszym planie.²¹

W klasycznej tradycji renesansowej ruiny funkcjonują jako miejsca refleksji, ponownego odkrywania, rekonstrukcji, powrotu, powtarzania i odrodzenia. Renesans był narodzinami ruin jako obiektów estetycznej i empirycznej kontemplacji. Ruiny antyczne

²⁰ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s.175.

²¹ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 176.

w obrazach Poussina nie działają jako znaki załamania, katastrofy czy utraty, lecz raczej jako przestrzenie przeniknięte poczuciem równowagi, klarowności i porządku.²² Przykładem może być *Pejzaż ze świętym Janem na Patmos* z 1640 roku (il. 4).

Drugą kategorię ujęcia stanowił „krajobraz pastoralny”, czyli wiejski typ krajobrazu. Styl ten był ciasno związany z nazwiskiem Claude’a Lorraina. W jego pejzażach pastoralnych złoty wiek wyrażany jest poprzez złociste światło przenikające dalekie horyzonty i zalewające blaskiem zarówno postacie na pierwszym planie, jak i formy natury. Zarówno malarze krajobrazu heroicznego, jak i pastoralnego często gromadzili zbiory szkiców wykonywanych według rzeczywistych krajobrazów.²³ Obrazy tworzone przez Poussina i Lorraina na podstawie tych rysunków jednak wyraźnie różniły się wyrazem i oddziaływaniem. Claude Lorrain dążył do efektu kosmicznej dali, natomiast Poussin pragnął, aby jego starannie skomponowane pejzaże bezpośrednio oddawały sens klasycznych narracji rozgrywających się na pierwszym planie. Dla Poussina natura była swoistym rezonatorem emocji człowieka, a jego dzieła – wymagające od odbiorców pewnej erudycji – przemawiały zwłaszcza do wykształconego mieszczaństwa.²⁴

Claude Lorrain (1600–1682), a właściwie Claude Gellée, w przeciwieństwie do Poussina poświęcił się malarstwu krajobrazowemu niemal wyłącznie. Stał się wzorem dla pokoleń admiratorów, a dla wielu ucieleśnieniem samego ideału piękna w krajobrazie. Przez długi czas mieszkał w Rzymie, gdzie studiował krajobrazy w okolicy miasta, zabytki antyczne oraz twórczość wcześniejszych mistrzów włoskich. Jego obrazy przedstawiają spokojne, harmonijne scenerie na południu, w których natura przeplata się z architekturą antykizującą oraz delikatnym sztafażem postaci pastoralnych, mitologicznych lub biblijnych, tworząc idealną przestrzeń wywołującą wrażenie ponadczasowości.²⁵

²² [Por.] ENENKEL, Karl. A. E. *Landscape and the Visual Hermeneutics of Place, 1500-1700*. Brill, 2020, s. 392.

²³ [Por.] ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 97.

²⁴ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006, s. 142.

²⁵ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 176-177.

W przeciwieństwie do bardziej dramatycznych i w swoim wyrazie bardziej na północ zorientowanych kompozycji Poussina, pejzaże Lorraina otwierają się szerokimi perspektywami, często kadrowanymi drzewami w partii pierwszego planu, prowadząc wzrok przez równiny planu środkowego aż po mglisty horyzont gór. Szczególnie znamienne jest to, że Lorrain potrafił uchwycić majestatyczny wymiar krajobrazu, który później staje się jednym z kluczowych elementów kategorii wzniosłości, nie uciekając się przy tym do dramatycznie dzikich form natury. Osiągał wzniosłość nie za pomocą potężnych gór czy burzliwych wodospadów, lecz dzięki subtelnej kompozycji opartej na harmonii odległych wzniesień, światła i przestrzeni, pozbawionej późniejszej nuty grozy czy przytłaczającej mocy.²⁶ W jego twórczości motyw ruin pojawia się bardzo często, tak jak na przykład w *Krajobrazie pasterskim ze zrujnowaną świątynią* z 1638 roku (il. 5).

Wpływ Lorraina był wyjątkowy, jego obrazy stały się punktem odniesienia dla postrzegania rzeczywistego krajobrazu, który zaczęto oceniać według tego, na ile przypominał jego malarskie wizje. Miejsca wywołujące skojarzenia z estetyką Lorraina stawały się celem spacerów, pikników, a nawet inspiracją dla projektów rezydencji wiejskich. Jego twórczość wywarła zasadniczy wpływ szczególnie w Wielkiej Brytanii, gdzie w istotny sposób zainspirowała formy parku angielskiego – do tego stopnia, że w niektórych przypadkach obiekty ogrodowe projektowano bezpośrednio według motywów z obrazów Lorraina.

1.2.2 Krajobrazy z ruinami antycznymi – Marco Ricci i Giovanni Battista Piranesi

Marco Ricci (1676–1730) był włoskim malarzem i grafikiem tworzącym na przełomie XVII i XVIII wieku – w okresie baroku i wczesnego klasycyzmu. Częstym motywem jego twórczości były ruiny w miastach lub krajobrazy z fragmentami dawnych elementów architektonicznych. Ricci chętnie wykorzystywał kontrast światła i cienia, co pozwalało mu wydobywać dynamikę sceny oraz emocjonalny charakter przedstawienia. Często

²⁶ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 178.

budował atmosferę tajemnicy lub melancholii. Dzięki umiejętnościom w oddawaniu zmiennej atmosfery i dramatycznych efektów natury uchodzi za prekursora romantyzmu oraz XIX-wiecznego malarstwa krajobrazowego. Jedno z jego najbardziej znanych dzieł – *Krajobraz z klasycznymi ruinami i figurami* z lat 1725–1729 (il. 6) – to typowa realizacja w stylu tzw. *capriccio*, czyli weduty złożonej z dowolnie zestawionych elementów architektonicznych.²⁷ Takie przedstawienia z motywami architektury, komponowane jak dekoracje teatralne, cieszyły się szczególną popularnością wśród angielskich podróżników jako ówczesne pamiątki. Ricci zawsze korzystał ze stałego repertuaru poszczególnych motywów, które zestawiał w nowych konfiguracjach, tworząc bogato zróżnicowane kompozycje. W swoich wedutach w stylu *carpaccio*, powstałych pod koniec jego życia, w latach 1720–1730, łączył różne nieidentyfikowalne ruiny oraz zabytki starożytnego Rzymu w spójne całości malarskie. Jego obrazy były zazwyczaj uzupełnione postaciami, specjalnie wkomponowanymi w monumentalne fragmenty architektury starożytnej. Postacie te malował jego bratanek Sebastiano Ricci, a ich obecność potęgowała malowniczy efekt dzieła.²⁸

Także w twórczości innego włoskiego artysty, Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778), można dostrzec fascynację ruinami. Piranesi był jednym z najwybitniejszych XVIII-wiecznych grafików europejskich, a inspirację czerpał zarówno z własnego wykształcenia architektonicznego, jak i z ówczesnych odkryć archeologicznych. W tym okresie zainteresowanie zabytkami antycznymi gwałtownie rosnęło, czemu sprzyjało między innymi ponowne odkrycie Pompejów w 1748 roku. I właśnie także w tym miejscu Piranesi podczas swoich podróży znalazł inspirację i utworzył szereg dzieł graficznych. Ruiny budowli, które oglądał w Herkulanum w 1742 roku, a później także kompleks willi Hadriana w Tivoli, wywarły na nim głębokie wrażenie. Jego monumentalny cykl *Vedute di Roma* (il. 7), obejmujący czterdzieści osiem sygnowanych rycin, ukazuje ruiny antycznego i nowożytnego Rzymu jako pomniki rozpadu i jednocześnie nośniki pamięci.²⁹ Dzięki temu cyklowi zyskał niezwykłą popularność. Ruina w ujęciu Piranesiego staje się obrazem potęgi czasu, będąc znakiem zaniku i zarazem estetycznego

²⁷ [Por.] BERNDHARD, Marianne. *Universální lexikon umění*. Knižní klub, 1995. s. 67.

²⁸ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting a history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006. s. 231-234.

²⁹ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006, s. 238.

odrodzenia. Na cykl wedut nawiązał serią wizji wymagowanych więzień *Carceri* (Więżenia). Przedstawiają one wyrafinowane perspektywicznie, fantazyjne przestrzenie architektoniczne, które można postrzegać jako obrazy anachronizmu, czyli miejsca, w których warstwy czasu nakładają się na siebie i podważają linearne rozumienie historii sztuki.³⁰

1.2.3 William Hodges – sztuka odkrywania

William Hodges (1744–1797) należy do najważniejszych postaci malarstwa brytyjskiego drugiej połowy XVIII wieku. W jego twórczości, ściśle związanej z epoką zamorskich odkryć, łączy się naukowa ciekawość poznawania świata z estetyczną wrażliwością późnego oświecenia i rodzącego się romantyzmu. Hodges nie był jedynie dokumentalistą nowych krajobrazów i kultur, lecz przede wszystkim artystą, który poprzez malarstwo próbował uchwycić relację między człowiekiem, naturą i czasem.

Urodził się w Londynie, gdzie również zdobył pierwsze wykształcenie artystyczne. Na jego wczesną twórczość największy wpływ wywarł Richard Wilson, uznawany za twórcę brytyjskiej szkoły pejzażu. Jego podkreślanie atmosfery wzniosłości i harmonijnej kompozycji przejawiało się w dziełach Hodgesa przez całe jego życie. Kluczowym doświadczeniem, które ukształtowało jego sposób widzenia świata i samej sztuki, był udział w drugiej wyprawie kapitana Jamesa Cooka³¹ w latach 1772–1775.

Hodges pełnił w ekspedycji funkcję oficjalnego artysty, odpowiedzialnego za wizualną dokumentację nowo odkrywanych terytoriów. W obrazach z tego okresu, takich jak *Dusky Bay*, *Tahiti Revisited* czy *Ice Islands with Penguins*, łączy się empiryczna potrzeba

³⁰ [Por.] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Před časem*. Lukáš a syn (Berrister a principal), 2008, s. 57–60.

³¹ Kapitan James Cook (7 listopada 1728 – 14 lutego 1779) był oficerem brytyjskiej marynarki królewskiej, odkrywcą i kartografem, który w latach 1768 do 1779 odbył trzy wyprawy badawcze na Oceany Spokojny i Południowy. Dokonał pierwszego udokumentowanego opłynięcia głównych wysp Nowej Zelandii oraz poprowadził pierwszą udokumentowaną wizytę Europejczyków na wschodnim wybrzeżu Australii i na Hawajach. James Cook. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 20. 11. 2025 [cyt. 24. 11. 2025]. Dostępne z: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Cook

wiernego przedstawienia rzeczywistości z głębokim poczuciem zachwyty oraz melancholii. Krajobraz staje się tu nie tylko przestrzenią badań naukowych, lecz także obszarem duchowej kontemplacji, miejscem spotykania się europejskiego rozumu z nieznaną i obcą rzeczywistością. Hodges tworzy w ten sposób nowy typ doświadczenia wizualnego – krajobraz jako przestrzeń poznania i autorefleksji.³²

Po powrocie z Pacyfiku Hodges odbył w latach 1780–1784 podróż do Indii, która stanowi szczytowy etap jego twórczego rozwoju. Tam w pełni doszła do głosu jego zdolność łączenia oświeceniowego zainteresowania dokładnym obserwowaniem z romantyczną wrażliwością na przemijanie i historię. Jego obrazy przedstawiające indyjskie ruiny, takie jak *Widok na ruiny pałacu w Ghazipurze nad Gangesem* (il. 8) czy *Widok na ruiny miasta Agra*, ukazują zupełnie nowe podejście do krajobrazu. Hodges postrzega ruiny nie tylko jako egzotyczną dekorację, lecz jako wizualny symbol czasowości i przemiany.³³

Krajobraz indyjski w jego malarstwie staje się miejscem spotkania cywilizacji, zwierciadłem, w którym odbija się europejskie doświadczenie upadku świata antycznego. Ruiny pałaców i świątyń Mogołów stanowią przypomnienie dawnej świetności i potęgi, teraz stopniowo pochłanianej przez naturę. W ten sposób Hodges przekracza granice zwykłej dokumentacji topograficznej i tworzy język malarski, w którym łączy się to, co empiryczne, z tym, co metafizyczne.

Rozumienie ruin u Hodgesa wyrasta z tradycji europejskiej, szczególnie z twórczości Giovanniego Battisty Piranesiego. W przeciwieństwie do monumentalnej dramatyzacji obecnej u Piranesiego, Hodges postrzega ruinę jako żywy organizm, stopniowo powracający do natury. Architektura i roślinność w jego obrazach stapiają się w jedną całość, w której granica między tym, co ludzkie, a tym, co naturalne, zacierają się.³⁴

³² [Por.] QUILLEY, Geoff, John BONEHILL. *William Hodges, 1744-1797: the art of exploration*. New Haven: London, Yale University Press, 2004, s. 2-14.

³³ [Por.] QUILLEY, Geoff, John BONEHILL. *William Hodges, 1744-1797: the art of exploration*. New Haven: London, Yale University Press, 2004, s. 49-59.

³⁴ [Por.] QUILLEY, Geoff, John BONEHILL. *William Hodges, 1744-1797: the art of exploration*. New Haven: London, Yale University Press, 2004, s. 198.

Krajobraz nie jest więc tylko tłem, lecz ucieleśnieniem myśli, że każdy szczyt cywilizacyjny zawiera w sobie zalążek upadku, a w rozpadzie rodzi się nowa forma piękna. Krajobraz jest wprawdzie osadzony w perspektywie europejskiej, w której estetyka spleta się z ideologią, mimo to obrazy Hodgesa nie wybrzmiewają jako triumf kolonializmu; raczej odślaniają wątpliwość, cichy szacunek i pewną melancholię nad losem cywilizacji.

Pod względem formalnym jego obrazy są unikatowe przede wszystkim w pracy ze światłem i atmosferą. Hodges potrafił wykorzystać subtelne przejścia światła i mgły, aby wyrazić głębię przestrzeni i duchowy wymiar przedstawienia. Jego pojmowanie krajobrazu jako zmiennego, dynamicznego zjawiska zapowiada nowoczesne myślenie o pejzażu XIX wieku. W tym kontekście dostrzegalne jest bezpośrednie powiązanie z późniejszą twórczością J. M. W. Turnera, który przejął od Hodgesa rozumienie światła jako metafory czasu i doświadczenia wewnętrznego.³⁵

Percepcja Hodgesa w jego czasach była pełna sprzeczności. Podczas gdy część mu współczesnych widziała w nim sprawnego dokumentalistę, inni dostrzegali wizjonera, który potrafił przekraczać granice obserwacji empirycznej.

1.2.4 Caspar David Friedrich – malarz świata wewnętrznego

Niemiecki malarz Caspar David Friedrich (1774–1840) był jednym z najważniejszych przedstawicieli XIX-wiecznego romantyzmu – okresu, w którym obrazy przestawały być jedynie wynikiem praktyki artystycznej, a stawały się przede wszystkim odzwierciedleniem wewnętrznej moralnej i religijnej postawy twórcy. Caspar David Friedrich głosił, że malarz nie powinien przedstawiać wyłącznie tego, co widzi przed sobą, lecz także to, co nosi w swoim wnętrzu. Jeśli nie ma w sobie nic do ujżenia, powinien powstrzymać się od malowania tego, co ma przed oczami. Zadaniem malarza nie jest

³⁵ [Por.] QUILLEY, Geoff, John BONEHILL. *William Hodges, 1744-1797: the art of exploration*. New Haven: London, Yale University Press, 2004, s. 6.

wierne oddanie powietrza, wody, skał i drzew, lecz wyrażanie odbicia własnej duszy i własnych odczuć.³⁶

Malarze romantyczni rozpoznali w tych słowach podstawową zasadę ówczesnej twórczości artystycznej, która najwyraźniej przejawiała się w nowym, antyakademickim malarstwie krajobrazowym. W nim natura staje się nie tylko tematem, lecz także zwierciadłem wewnętrznego świata twórcy. Malarstwo krajobrazowe wciąż uważane było za formę sztuki niższej kategorii, która powinna pełnić jedynie funkcję tła, jednak Friedrich zdecydowanie zerwał z tym poglądem, a jego pejzaże stały się dziełami samoistnymi, wyprzedzając swoją epokę.³⁷

Malował wyłącznie krajobrazy, którym nadawał nową jakość wyrazu poprzez przeżycia duchowe i symboliczno-religijne. Człowiek w jego nastrojowych kompozycjach jest jedynie postacią drugoplanową, pochłoniętą ogromem natury, tak jak na przykład w obrazie *Wędrowiec nad morzem mgły* z 1818 roku (il. 9). Mocne kontrasty światła między ciemnym pierwszym planem a jasnym odległym tłem potęgowały przestrzenne oddziaływanie pejzażu, który często niewiele miał wspólnego z rzeczywistą topografią. Jesienne i zimowe nastroje, zmierzch, mgła i blask księżyca należały do najczęściej powracających motywów w jego melancholijnej twórczości. Pod koniec życia popadł w chorobę psychiczną.³⁸

W swoich dziełach często przedstawiał stare, zrujnowane budowle i opuszczone miejsca w przyrodzie, które symbolizują przemijanie i zarazem wieczność. Odzwierciedlają one romantyczne dążenie do znalezienia prawdy i piękna w naturze, w kontraście do rewolucji przemysłowej i gwałtownych przemian społecznych.

Przykładem mogą być obrazy *Ruiny klasztoru Eldena* z 1825 roku (il. 10), w których wykorzystuje ruiny architektury gotyckiej jako symbol duchowego odrodzenia. Ruina w ujęciu Friedricha staje się mistycznym mostem między przeszłością a wiecznością.

³⁶ [Por.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 327.

³⁷ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting a history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006. s. 260-262.

³⁸ [Por.] BERNDHARD, Marianne. *Universální lexikon umění*. Knižní klub, 1995. s. 125.

1.2.5 Hubert Robert – malarz ruin

Hubert Robert (1733–1808) był francuskim pejzażystą i jednym z najważniejszych przedstawicieli malarstwa ruin, które przyniosło mu przydomek *Robert des Ruines*. Na to określenie zasłużył dzięki licznym romantycznym przedstawieniom ruin antycznych, umieszczonych w wyidealizowanych, a często wymaginowanych krajobrazach. W 1766 roku został przyjęty do Akademii Francuskiej jako „malarz ruin”, co potwierdza rangę, jaką przypisywano jego twórczości. Robert był nie tylko malarzem, ale działał również jako architekt ogrodów i krajobrazu. Współpracował między innymi przy tworzeniu parku angielskiego w Ermenonville, zaprojektowanego przez markiza de Girardina, przyjaciela i mecenasa filozofa Jeana Jacquesa Rousseau. Właśnie w tym parku powstał słynny grobowiec Rousseau, który Robert malował wielokrotnie, także po przeniesieniu prochów filozofa do Panteonu w Paryżu.

Myśl Rousseau, szczególnie jego krytyka cywilizacji i idealizacja powrotu do natury, wywarła ogromny wpływ na estetykę drugiej połowy XVIII wieku. Jego *Rozprawa o naukach i sztukach* (1750) formułowała ideał ludzkości w stanie naturalnym, niezepsutym, przeciwstawionym ówczesnym konwencjom społecznym i sztuczności kultury dworskiej. Hasło Rousseau „powrót do natury” stało się inspiracją dla całego pokolenia, a jego echo można odnaleźć w obrazie Roberta z 1802 roku, przedstawiającym grobowiec filozofa w alei topoli w ogrodzie angielskim w Ermenonville (il. 11).

W 1754 roku Robert wyjechał do Rzymu, gdzie spędził kilka lat. Doświadczenie to wywarło zasadniczy wpływ na jego rozwój artystyczny – zarówno na dobór tematów, jak i na samo pojmowanie krajobrazu, który stał się dla niego nową przestrzenią kontemplacji oraz szacunku wobec natury i historii. W Rzymie zetknął się z francuskim malarzem Jeanem Honoré Fragonardem; razem odbyli w 1760 roku rysunkową wyprawę po południowych Włoszech. To właśnie tam pogłębiła się u Roberta fascynacja architekturą i ruinami, w których dostrzegał głęboką symbolikę (il. 12).

Na jego twórczość duży wpływ wywarł Giovanni Battista Piranesi, słynący ze swoich rytowanych według ruin rzymskich oraz z wyimaginowanych fantazji architektonicznych. Robert przejął od Piranesiego monumentalne widzenie ruiny jako kategorii estetycznej i duchowej, a więc miejsca zniszczenia, ale także odrodzenia.

Jednak w 1769 roku Robert stał się obiektem krytyki filozofa i teoretyka sztuki Denisa Diderota, który zarzucał mu nadmierną produkcję i rzekomo powierzchowne, pośpieszne wykonanie. Mimo to dzieła Roberta cieszyły się dużym uznaniem zarówno wśród krytyków, jak i szerokiej publiczności. Diderot w końcu musiał uznać, że Robert potrafił w swoich krajobrazach z ruinami oddać szeroką gamę nastrojów – od melancholii i samotności po grozę, radość i tęsknotę – przekraczając tym samym zwykłe naśladownictwo ideałów klasycznego piękna i tworząc nowy typ krajobrazu emocjonalnego i refleksyjnego.³⁹

Oprócz włoskich pejzaży malował również sceny z Ermenonville, Marly, Wersalu niedaleko Paryża oraz z południowej Francji ze zrujnowanymi zabytkami rzymskimi. W 1778 roku został mianowany projektantem ogrodów królewskich. Dla Ludwika XVI zaprojektował nową grootę w ogrodach wersalskich oraz ogród w stylu angielskim dla zamku Rambouillet.⁴⁰

1.2.6 John Constable

John Constable (1776–1837), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli angielskiego malarstwa krajobrazowego XIX wieku, na pierwszy rzut oka nie bywa kojarzony z motywem ruin tak wyraźnie jak jego romantyczny współczesny, J. M. W. Turner. Mimo to ruiny zajmują w jego twórczości stosunkowo ważne miejsce, szczególnie w okresie późnym, kiedy jego język malarski oraz duchowe pojmowanie krajobrazu ulegały przemianie. Urodził się w hrabstwie Suffolk, we wschodniej Anglii, gdzie również

³⁹ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting a history*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006. s. 222-223.

⁴⁰ [Por.] Hubert Robert. In: Britannica [online]. 2025 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://www.britannica.com/biography/Hubert-Robert>

dorastał i wielokrotnie malował okoliczny pejzaż, zanim został uczniem Królewskiej Akademii w Londynie. Najbardziej podziwiał właśnie krajobraz; znał wszystkie efekty kształtowania się chmur, sposób ich rozprzestrzeniania się na niebie oraz przemiany wywoływane grą światła i cienia. Opracował nawet własną teorię, którą nazwał „*światłocieniem natury*”.⁴¹ Wiadomo również, że wykonywał liczne szkice w plenerze, które później wykorzystywał podczas pracy w studiu.

O ile w pracach wczesnych Constable koncentrował się na wiernym przedstawianiu scen przyrodniczych i wiejskich – pól, rzek i chmur obserwowanych z niemal naukową precyzją – o tyle jego twórczość późniejsza wprowadza głębszy, egzystencjalny wymiar właśnie poprzez motyw ruin.

Przemiana ta widoczna jest szczególnie w obrazie *Zamek Hadleigh, ujście Tamizy – poranek po burzliwej nocy* z 1829 roku (il. 13). Ruina zamku występuje tu nie tylko jako symbol zmarnowania czy osobistego bólu po śmierci żony artysty, lecz także jako metafora trwania natury i zmienności materii. Zainteresowanie Constable’a współczesną wiedzą z zakresu geologii, meteorologii i fizyki prowadziło go do pojmowania ruiny jako elementu szerszego cyklu rozpadu i odradzania, w którym światło, powietrze, ziemia i woda tworzą powiązany system. Jego technika malarska – charakterystyczne „*impasto*” i praca z rozproszonym światłem – oddaje dynamikę procesów naturalnych, a jednocześnie ukazuje duchowy rezonans ruin będących cichymi świadkami czasu. Ruiny u Constable’a nie reprezentują więc romantycznej nostalgii za przeszłością, ale refleksję nad uniwersalnymi siłami natury, w których rozpad nie oznacza końca, lecz przemianę. W tym sensie można powiedzieć, że Constable, poprzez swoje ujęcie ruin, przekracza perspektywę czysto estetyczną. Zbliżył się do naukowego i filozoficznego pojmowania krajobrazu jako żywego organizmu, w którym każdy upadek stanowi zarazem zapowiedź nowego początku. Ruina w jego malarstwie staje się

⁴¹ [Por.] PIJUAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981. s. 83-84.

symbolem stosunku człowieka do natury, czasu i trwania, cichą medytacją nad przemijalnością i wiecznością.⁴²

1.2.7 Joseph Mallord William Turner – malarz światła

Joseph Mallord William Turner (1775–1851) pochodził z Anglii i był uczniem Johna Roberta Cozensa, malarza romantycznych akwareli. W pierwszych latach swojej działalności artystycznej zajmował się więc głównie akwarelą.⁴³

W 1807 roku uzyskał prestiżowe stanowisko w Królewskiej Akademii w Londynie, jednak jego działalność pedagogiczna nie spotkała się z powodzeniem, ponieważ brakowało mu doświadczenia w publicznych wystąpieniach. W kolejnych latach wiele podróżował; w 1819 roku odwiedził Włochy, a pięć lat później Belgię, Niemcy i północną Francję. Turner był niezwykle płodnym rysownikiem i zastąpił z licznych szkicowników akwarelowych, w których notował wrażenia z podróży. Od młodości rysował widoki topograficzne i wykonywał ilustracje do przewodników oraz czasopism. Już wtedy studiował dzieła słynnych pejzażystów, zwłaszcza Claude’a Lorraina i Nicolasa Poussina, których ujęcie światła i kompozycji wywarło na nim głęboki wpływ.

Jako profesjonalny ilustrator Turner potrafił trafić do szerokiej publiczności swoimi wizualnymi impresjami z podróży. Jego obrazy budziły zarówno podziw, jak i krytykę, szczególnie z powodu ekstrawaganckiego operowania kolorem i światłem. Niektórzy mu współcześni zarzucali mu, że celowo przyciemnia niebo, aby jego świetlista kolorystyka nie odciągała uwagi od kompozycji.⁴⁴

Wraz z Johnem Constable’em dzielił pasję uchwycenia efektów świetlnych na powierzchni wody oraz na niebie. Constable podziwiał wirtuozerię Turnera i w 1836 roku przyznał, że Turner go przewyższył. Według Constable’a jego sposób malowania był „łśniący, tonalny, jakby utkany z pary”. Efekt ten Turner osiągnął dzięki wieloletnim

⁴² [Por.] TAYLOR, Damian. *“As if Every Particle Was Alive”: The Charged Canvas of Constable’s Hadleigh Castle*. British Art studies [online], 2016 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://britishartstudies.ac.uk/issues/08/hadleigh-castle>

⁴³ [Por.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Odeon, 1981, s. 84.

⁴⁴ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A History*. Wyd. 1. New York, 2006, s. 250.

eksperymentom: łączył technikę olejną z akwarelą, nakładał warstwy farby na kolorowym lub ziemście tonowanym podłożu i często stosował laserunki, aby wywołać iluzję emanującego światła. W jego obrazach obiektywny kształt stopniowo rozpływa się w blasku, tworząc niemal optyczne doświadczenie, bliskie rzeczywistemu spojrzeniu na krajobraz.⁴⁵

Romantyczne pejzaże Turnera często ukazują ruiny w dramatycznych sceneriach, symbolizujących działanie czasu i natury. Ruiny zamków pojawiają się w licznych akwarelach, na przykład w *Zamek Northam, świt* z 1845 roku lub w obrazie *Opactwo Tintern: prezbiterium i skrzyżowanie, patrząc w kierunku okna wschodniego* z 1794 roku (il. 14).

Dzieła Turnera oddają sposób widzenia u człowieka: podobnie jak w realnym doświadczeniu, skupienie wzroku na jednym punkcie powoduje, że pozostałe elementy ulegają rozmyciu. Artysta w ten sposób zmusza widza, by wędrował spojrzeniem po płótnie i odkrywał kolejne szczegóły. Turner potrafił przekształcić ulotną chwilę w trwałe przeżycie wizualne, dążąc jednocześnie do autentycznego poznania natury. Znana jest anegdota o powstaniu obrazu *Burza śnieżna* (1842, il. 15), kiedy to Turner miał rzekomo pozwolić się przywiązać na cztery godziny do masztu statku, aby osobiście doświadczyć siły żywiołu. Krytyk sztuki John Ruskin docenił takie podejście jako wyraz doświadczenia prawdziwego przeżycia. Jego zdaniem Turner potrafił przemienić ulotny moment w uniwersalny obraz prawdy wynikającej z natury. W dziele *Modern Painters*, napisanym w obronie Turnera, Ruskin podkreślił, że sztuka artysty przewyciężyła konwencjonalne malarstwo akademickie i otworzyła nowe rozumienie relacji między naturą, percepcją i sztuką.⁴⁶

Ulubionymi tematami Turnera były morze, żywioły i poczucie przemijania. W obrazie *Ostatnia droga Temeraire'a* przedstawił wysłużony okręt wojenny, stary i bezsilny, holowany w swoją ostatnią drogę do portu w celu rozbiórki. Innym częstym motywem była dramatyczna bezbronność rozbitków na wybrzeżu zniszczonym sztormem lub ludzi

⁴⁵ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A History*. Wyd. 1. New York, 2006, s. 254.

⁴⁶ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A History*. Wyd. 1. New York, 2006, s. 254.

zdanych na łaskę żywiołów w małej łodzi. Tego rodzaju obrazy miały przypominać o znikomości człowieka, potężnej sile natury i nieprzewidywalności losu.⁴⁷

Dopiero po śmierci Turnera w 1851 roku w pełni doceniono, w jak niezwykły sposób potrafił łączyć klasyczne ideały z nowoczesnym podejściem do techniki malarskiej i światła. Jego wpływ w pełni przejawiał się dopiero później – Turner stał się prekursorem impresjonizmu i nowoczesnego pojmowania doświadczenia wizualnego.⁴⁸

1.3. Motyw ruiny w sztuce XX wieku

Motyw opuszczonego miejsca stanowi we współczesnej sztuce wyrazistą i wielowarstwową przestrzeń refleksji wizualnej, w której splatają się zagadnienia pamięci, zaniku oraz tożsamości miejsca. Artyści koncentrują się na lokalizacjach naznaczonych czasem, destrukcją bądź nieobecnością człowieka, które stają się nośnikami znaczeń historycznych i duchowych. Opuszczone miejsce przestaje być tylko krajobrazem rozpadu, a staje się medium pozwalającym badać relację człowieka z przeszłością, z naturą, jak również z własnym istnieniem.

Jak już wspomniano, zainteresowanie motywem ruin architektonicznych w sztuce wzrastało przede wszystkim w okresie romantyzmu. Natomiast w kontekście współczesności motyw ten zyskuje nowy, egzystencjalny wymiar. Podczas gdy w XVIII i XIX wieku ruina była symbolem przemijania i piękna metafizycznego, to dzisiejsi artyści postrzegają ją jako przestrzeń pamięci, ciszy i postindustrialnej melancholii. Zainteresowanie opuszczonymi miejscami, takimi jak fabryki, obiekty wojskowe, opustoszałe domy czy krajobrazy zniszczone działalnością człowieka, wiąże się z usiłowaniami uchwycenia śladów upadku cywilizacyjnego oraz refleksją nad kruchością współczesnego świata. W kolejnych podrozdziałach zostaną przedstawieni artyści z

⁴⁷ [Por.] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. Praha: Slovart, 2000, s. 179.

⁴⁸ [Por.] BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A History*. Wyd. 1. New York, 2006, s. 254.

różnych dziedzin sztuki pięknej, których twórczość odnosi się tematycznie do problematyki opuszczonych miejsc.

1.3.1 Anselm Kiefer – krajobraz jako nośnik historycznej winy

Opuszczone miejsca lub zniszczone krajobrazy niosą w sobie ślady historii, często o tragicznym charakterze. W twórczości współczesnego artysty **Anselma Kiefera** miejsca o postapokaliptycznym wyglądzie stają się nośnikami historycznej winy i pamięci zbiorowej. Przykładem może być jego dzieło *Niebiańska Jerozolima* (il. 16) z lat 1987–1988, w którym artysta podejmuje tematykę niemieckiej historii i mitologii, wykorzystując zarówno symbolikę żydowską, jak i chrześcijańską. Kiefer mierzy się w nim z wybranymi aspektami historii, bada zmagania człowieka oraz duchowość w świecie naznaczonym wojną i zagładą. Obraz ukazuje zniszczony, opuszczony krajobraz z linią kolejową, gdzie zdeformowana ziemia staje się metaforą cierpienia człowieka, a tory prowadzące po spalonej ziemi przywodzą na myśl pociągi deportacyjne wiozące Żydów na śmierć.⁴⁹

Kiefer urodził się w Niemczech w 1945 roku i po studiach prawniczych i językowych rozpoczął studia malarstwa na Uniwersytecie we Fryburgu. Trwałym motywem jego twórczości jest groza Holocaustu oraz poczucie wstydu związane z rolą Niemiec w obu wojnach światowych. Artysta posługuje się szerokim wachlarzem nietypowych materiałów, o których sam mówi, że zawierają „ducha, który już w nich mieszka”. W jego pracach często pojawia się m. in. glina, ołów lub słoma.⁵⁰ Jego dzieła obejmują przestrzenne instalacje i wielkoformatowe obrazy, w których najczęściej zajmuje się tematami historycznymi. Kiefer jednak zaprzecza, że miałyby go interesować na pierwszym miejscu malowanie historii czy też jej ożywianie. Raczej zajmuje się minimalizmem i sztuką konceptualną – dwoma bodźcami, które jego zdaniem wymagają

⁴⁹ [Por.] HODGE, Susie. *Umění: objasněno: 100 mistrovských děl a co znamenají*. Praha: Grada, 2022, s. 193.

⁵⁰ [Por.] HODGE, Susie. *Umění: objasněno: 100 mistrovských děl a co znamenají*. Praha: Grada, 2022, s. 193.

uzupełnienia o treść i koncept historii postrzeganej jako rozżarzony węgiel, jako materiał i rezerwar energii.⁵¹

W podobnym duchu **Paul Nash** (1889-1946), malarz brytyjski okresu międzywojennego, ukazywał zniszczone krajobrazy wojenne jako symboliczne „pejzaże duchowe”, w których natura stopniowo pochłania ślady wojny. Jego obrazy, takie jak *We Are Making a New World* (1918, il. 17), wyrażają ambiwalencję między destrukcją a odrodzeniem – temat powracający w różnych formach przez całe stulecie.⁵²

1.3.2 Krajobraz jako motyw zaniku i odrodzenia

Zupełnie odmienne podejście reprezentują fotografowie dokumentujący opuszczone i rozpadające się struktury nowoczesności. **Bernd i Hilla Becherowie** od lat 60. systematycznie rejestrowali budynki przemysłowe, takie jak chłodnie kominowe, wieże szybowe czy zbiorniki, traktując je jako „anonimowe rzeźby” epoki industrialnej. Ich twórczość wywarła znaczący wpływ na całe pokolenie artystów związanych z fotografią konceptualną. **Hilla Becher** (ur. w 1934 r.) była niemiecką artystką urodzoną w niemieckim Poczdamie. Razem z mężem, **Berndem Becherem** (1931-2007), współtworzyła duet fotograficzny, który przez czterdzieści lat dokumentował zanikającą architekturę przemysłową (il. 18) w Europie i Ameryce Północnej.⁵³

Amerykański fotograf **Edward Burtynsky** (ur. w 1955 r.) przeniósł tę tradycję rejestracji na skalę globalną. Jego wielkoformatowe fotografie opuszczonych fabryk, kopalni czy stoczni, między innymi z cyklu *Manufactured Landscapes* (il. 19), ukazują estetyczną i

⁵¹ [Por.] TAYLOR, Brandon. *Art today*. London, 2005, s. 130.

⁵² [Por.] We are making a new world. In: *Imperial War museums* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20070>

⁵³ [Por.] Who are Hilla and Bernd Becher. In: *Tate modern Gallery* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers>

moralną ambiwalencję dziedzictwa przemysłowego. Piękno struktur geometrycznych łączy się tu z apokaliptyczną pustką oraz pytaniem o odpowiedzialność ekologiczną.⁵⁴

W zakresie instalacji i twórczości intermedialnej opuszczone miejsca stają się środkiem doświadczenia fizycznego i psychologicznego. Brytyjska rzeźbiarka **Rachel Whiteread** (ur. 1963) w dziele *House* (1993, il. 20) przekształciła wnętrze opuszczonego domu w Londynie w betonowy odlew, tworząc pomnik codziennego życia oraz ciszy, jaka pozostała po jego zaniknięciu.⁵⁵ Jej wystawa *Internal Objects* w galerii Gagosian w Londynie z 2021 roku ukazuje przemianę jej twórczości, znanej z odlewów przestrzeni negatywnych. Widoczny jest tu wyraźny zwrot od tematu braku ku narodzinom obecności. Artystka eksperymentuje z materiałami i formami, które podważają relację między trwałością a ulotnością, realnością a iluzją. O ile wcześniejsze prace koncentrowały się na śladach przeszłości, to nowe dzieła odzwierciedlają proces kształtowania i powstawania, swoiste przejście między niewidzialnym a widzialnym.⁵⁶

Całkowicie nowy wymiar ruiny rozwija **Robert Smithson** (1938–1973) w kontekście sztuki ziemi. W eseju *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967) Smithson opisuje przemysłowy krajobraz New Jersey jako „nowoczesną ruinę odwróconego czasu”, miejsce, w którym przyszłość stała się już przeszłością. Jego *Spiral Jetty* (1970, il. 21) to dzieło świadomie narażone na erozję, sedymentację i procesy naturalne. Destrukcja staje się integralną częścią twórczości.⁵⁷

W nowym tysiącleciu motyw opuszczenia rozwija się dalej w projektach fotograficznych i wideo, w których odzwierciedlają się krajobrazy postindustrialne i postapokaliptyczne.

Brytyjska artystka **Tacita Dean** (ur. w 1965 r.) w swojej twórczości skupia się na opuszczonych miejscach i współczesnych ruinach, rozumianych jako pozostałości

⁵⁴ [Por.] *Manufactured landscapes*. In: *Edward Burtynsky* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: [Dostępne z: https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs](https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs)

⁵⁵ [Por.] HODGE, Susie. *Umění: objasněno: 100 mistrovských děl a co znamenají*. Praha: Grada, 2022, s. 189.

⁵⁶ [Por.] CHURCHMAN, Fi. *Rachel Whiteread Wants You To Look Closer*. In: *Art Review* [online]. 2021 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://artreview.com/rachel-whiteread-internal-objects-gagosian-review-look-closer/>

⁵⁷ [Por.] *The monuments of passaic*. In: *Nancy Holt and Robert Smithson foundation* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>

niespełnionych wizji przyszłości. Jej filmy, takie jak *Fernsehturm* (2001), *Sound Mirrors* (1999) lub *Palast* (2004, il. 22), ukazują architekturę skazaną na zagładę i przekształcają ją w poetycką medytację o czasie i pamięci. Dean obserwuje, jak przeszłość i przyszłość przenikają się w przestrzeni, która przestała funkcjonować, lecz wciąż „emanuje swoją energią”. W jej ujęciu ruina staje się żywym świadectwem historii i symbolem trwania pośród rozpadu.⁵⁸

Francuski artysta **Cyprien Gaillard** (ur. w 1980 r.) należy do najbardziej wyrazistych przedstawicieli współczesnej sztuki badającej relacje między cywilizacją, naturą a rozpadem. W swoich projektach, takich jak *HUMPTY / DUMPTY* (Palais de Tokyo i Lafayette Anticipations, Paryż, 2022–2023, il. 23), postrzega ruinę jako żywy proces, a nie jako pozostałość przeszłości. Gaillard wykorzystuje znalezione obiekty, wideo oraz fragmenty architektury, aby ukazać napięcie między destrukcją a odnową.

Jego prace, na przykład *Love Locks*, czyli worki wypełnione zardzewiałymi kłódkami zdjętymi z paryskich mostów, czy też ołowiane odlewy *Gargouilles crachant du plomb* (2022), materializują ideę pamięci materii i przekształcania przestrzeni miejskiej.⁵⁹

W ramach tematu opuszczonych miejsc w kontekście współczesności należy również wspomnieć o zjawisku określanym jako *ruin porn*. Termin ten oznacza fascynację zniszczonymi, opuszczonymi lokalizacjami – od dzielnic przemysłowych w Detroit po strefy takie jak Czarnobyl – prezentowanymi w sposób wizualnie atrakcyjny, często bez refleksji nad ich przyczynami społecznymi i ekonomicznymi.

Fotografowie tacy jak: Eric Holubow, Yves Marchand i Romain Meffre czy **Rebecca Bathory** (il. 24, dokumentują te przestrzenie jako obiekty estetyczne, balansując na granicy pomiędzy dokumentem i romantyzującą wizją upadku. Krytycy zwracają uwagę, że „ruin porn” może trywializować cierpienie społeczności dotkniętych załamaniem gospodarczym. Z drugiej strony obrońcy podkreślają, że fascynacja ruinami wynika z

⁵⁸ [Por.] DILLON, Brian. The History of future technology Tacita dean. In: *Tate Gallery* [online]. 2005 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/history-future-technology?utm_source=chatgpt.com

⁵⁹ [Por.] DAVIES, Lillian. Cyprien Gaillard “HUMPTY \ DUMPTY” Palais de Tokyo and Lafayette Anticipations/ Paris. In: *Flash Art* [online]. 2012 [cyt. 18-11-2025]. Dostępne z: <https://flash---art.com/article/cyprien-gaillard-3/>

głębszej potrzeby refleksji nad przemijalnością cywilizacji oraz stosunku człowieka do czasu i historii.

Zjawisko to odkrywa napięcie między pięknem a lękiem przed upadkiem, między estetyczną atrakcyjnością zniszczenia a jego wymiarem etycznym, a więc między „przyjemnością patrzenia na ruinę” a świadomością jej rzeczywistej tragedii.⁶⁰

Z tematem opuszczonych miejsc ściśle związany jest fenomen *Urban exploration* (w skrócie *Urbex*), któremu poświęcony będzie kolejny rozdział.

2. Fenomen Urbex exploring

Eksplorowanie i odkrywanie nieprzebadanych terytoriów i lokalizacji jest częścią ludzkiej natury od zarania dziejów. Tę skłonność można postrzegać jako uniwersalne ludzkie pragnienie poznawania, które jednak we wczesnym wieku bywa tłumione przez utrwalone wyobrażenia kulturowe o przestrzeniach, do których „nie wypada” wchodzić. Może to wynikać z faktu, że dane miejsce jest z estetycznego punktu widzenia „nieistotne”, z pragmatycznego „bezużyteczne” lub pod względem bezpieczeństwa – „niebezpieczne”. Wyprawy w miejsca, w które nie powinno się chodzić, można teoretycznie uznać za celowe wykroczenia, za wyraz pragnienia uwolnienia się od takich ograniczeń przestrzenno-kulturowych.⁶¹

Jak już wspomniano w poprzednich rozdziałach, zainteresowanie opuszczonymi miejscami można obserwować przede wszystkim w sztuce epoki romantyzmu pod koniec XVIII wieku. Obecny trend zainteresowania odkrywaniem lokalizacji opuszczonych lub podupadłych określa się mianem *urban exploration*, często skracanym

⁶⁰ [Por.] LYONS, Siobhan. What "Ruin porn" tells us about ruins- and porn. In: *CNN* [online]. 2017 [cyt. 17-11-2025]. Dostępne z: <https://edition.cnn.com/style/article/what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn>

⁶¹[Por.] SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. Granta Books, 2011, s. 16.

do URBEX, co jest angielskim określeniem dla eksploracji urbanistycznej/miejskiej. Polega ona na badaniach opuszczonych lub niszczących struktur stworzonych przez człowieka, często w celu dokumentacji i fotografowania pozostałości środowiska miejskiego. Ta subkulturowa aktywność łączy w sobie pragnienie przygody ze sztuką i ciekawością historyczną, kiedy to uczestnicy zanurzają się w zapomnianych i opuszczonych przestrzeniach, starając się uchwycić ich walory wizualne oraz atmosferyczne. Odkrywane miejsca obejmują fabryki, szpitale, ale także parki rozrywki, domy i inne obiekty architektoniczne. Kolejnym rodzajem eksploracji miejskiej jest tzw. *draining*, wywodzący się od angielskiego wyrazu *drain*, czyli kanał ściekowy. Chodzi o badania systemów kanalizacyjnych, przeważnie w dużych miastach, gdzie tego typu przestrzenie występują na dużą skalę.⁶²

Innym terminem związanym z tym zagadnieniem jest tzw. *rurbex* (od angielskiego *rural exploration*). O ile *urbex* koncentruje się na eksploracji opuszczonych fabryk, szpitali, domów lub kompleksów miejskich, to *rurbex* skupia się na zaniedbanych zabudowaniach wiejskich, ruinach, rozpadających się gospodarstwach, opuszczonych młynach, kościołach, obiektach wojskowych lub schroniskach górskich.

2.1 Kontekst historyczny fenomenu Urbex

Urban exploration można rozumieć jako współczesną formę „estetyki ruin”.

John Ruskin (1819–1900), wybitny brytyjski krytyk sztuki, pisarz i zwolennik ruchu ochrony zabytków, który powstał w XIX wieku w reakcji na masowe niszczenie budowli historycznych w czasie rewolucji przemysłowej, podkreślał wartość starych budynków będących nieodłączną częścią dziedzictwa kulturowego i estetycznego, które należy chronić i zachować dla przyszłych pokoleń. Ruskin wierzył, że w dawnych zabytkach kryje się nie tylko wartość historyczna, ale także piękno i znaczenie duchowe. Odpowiednio zachowane przyczyniają się do budowania tożsamości wspólnoty i tworzą most między

⁶² [Por.] MACFARLANE, Robert. Strange world of urban exploration. In: *The Guardian* [online]. 2021 [cyt.17-11-2025]. Dostępne z: https://www.theguardian.com/books/2013/sep/20/urban-exploration-robert-macfarlane-bradley-garrett?utm_source=chatgpt.com

przeszłością a terażniejszością. Ruskin opowiadał się za pieczołowitym odnawianiem i zachowaniem, a nie za całkowitą rozbiórką czy przebudową, która zniszczyłaby pierwotnego ducha i autentyczność materiałową zabytków.⁶³

Urbex koncentruje się na odkrywaniu, dokumentowaniu i badaniach opuszczonych miejsc i ruin. Zasadom Ruskina można przypisać odpowiedzialne podejście do tych przestrzeni, czyli zachowanie autentyczności i poszanowanie wartości obiektów. Ochrona i szacunek wobec miejsc eksplorowanych w ramach urbexu pozostają w duchu jego myśli, że stare i opuszczone budowle są cennym dziedzictwem, które należy chronić i nie wolno go utracić.

Patrząc na sposoby dokumentowania opuszczonych miejsc w przeszłości, spotykamy się przede wszystkim z klasycznymi technikami, takimi jak malarstwo, rysunek czy rycina. Wraz z wynalezieniem i rozwojem fotografii dokumentacja wizualna tych lokalizacji zyskała znacznie większą precyzję i wiarygodność. Dzięki szybkości i rosnącej dostępności fotografia stała się dominującym medium wykorzystywanym do rejestrowania przestrzeni opuszczonych lub niszczących. W gronie pionierów tego medium istotne miejsce zajmuje Brytyjczyk **William Henry Fox Talbot** (1800–1877), którego wczesne rejestracje fotograficzne wykazują wyraźną skłonność do ukazywania ruin i środowisk industrialnych (il. 25).

Rozwój technologiczny znacząco przyczynił się do ekspansji urbexu. Obecnie niemal każdy telefon komórkowy wyposażony jest w wysokiej jakości aparat fotograficzny, dlatego fotografia stała się podstawowym narzędziem dokumentowania obiektów i lokalizacji. Wraz z dalszą technicyzacją powszechną praktyką stało się także wykorzystywanie dronów, które umożliwiają fotografowanie obiektów z wysokości lub dokumentowanie miejsc w inny sposób niedostępnych bądź ogrodzonych. W dziedzinie urbexu fotografowie często podkreślają kontrast między obecnym, zniszczonym stanem badanych przestrzeni a ich dawną, dziś już utraconą witalnością.

⁶³ [Por.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Slovart, 2005. s. 19-20.

Pierwszy zapis związany z historią urbexu, choć nie można go jeszcze uznać za urbex w ścisłym znaczeniu, wiąże się z końcem XVIII wieku we Francji, a mianowicie z osobą Philiberta Aspairta, młodego pracownika szpitala Val-de-Grâce, który w 1793 roku tajemniczo zaginął podczas eksploracji paryskich katakumb w świetle świecy, a jego ciało odnaleziono dopiero po jedenastu latach.⁶⁴ Ludzie, którzy z zainteresowaniem odkrywali przestrzenie podziemne, zaczęli określać się mianem Cataphiles. (Słowo „cataphile” pochodzi od francuskiego wyrazu „cata-”, czyli „pod” lub „na dole”, oraz angielskiego „-phile”, czyli „miłośnik” lub „kochający”.) Ogólnie więc „cataphile” określa osobę zainteresowaną badaniami i eksploracją przestrzeni podziemnych, przede wszystkim tuneli i opuszczonych korytarzy.⁶⁵

Termin *urban exploration* w dzisiejszej postaci zaczął pojawiać się dopiero w latach 70. i 80. minionego wieku. Pasjonaci, głównie w Stanach Zjednoczonych i Europie, zaczęli dzielić się swoimi doświadczeniami i fotografiami w różnych publikacjach i magazynach, stopniowo tworząc podwaliny subkultury. Lata 90 ubiegłego wieku przyniosły rozwój technologii, a wraz z pojawieniem się Internetu wzrosła także popularność URBEXu. Powstały strony internetowe i fora poświęcone właśnie tej kulturze, co umożliwiło eksploratorom wymianę informacji, wskazówek i fotografii oraz poszerzenie społeczności na skalę globalną. Po 2000 roku fenomen URBEXu zwrócił na siebie uwagę głównego nurtu, dzięki dokumentom, blogom i mediom społecznościowym. Estetyka zniszczonych i zapomnianych miejsc dotarła do szerokiej publiczności, co przyczyniło się także do dyskusji o problemach takich jak urbanizacja, gentryfikacja i ochrona dziedzictwa historycznego. Wraz z rosnącą popularnością ruchu pojawiły się jednak także obawy dotyczące naruszania własności prywatnej, bezpieczeństwa i wandalizmu. Wielu eksploratorów przyjęło kodeks etyczny kładący nacisk na ochronę miejsc i poszanowanie własności. Nielegalny aspekt tej aktywności pozostaje jej nieodłączną częścią, ponieważ większość opuszczonych budowli nadal ma swoich właścicieli i często

⁶⁴ [Por.] Philibert Aspairt. In: *Wikipedia The free encyclopedia* [online]. 2025 [cyt. 18-11-2025].
Dostępne z: https://en.wikipedia.org/wiki/Philibert_Aspairt

⁶⁵ [Por.] HUNT, Will. Beneath the Streets of Paris, in Search of the Cataphiles. In: *Literary Hub*. 2019 [cit. 18-11-2025].
Dostępne z: <https://lithub.com/beneath-the-streets-of-paris-in-search-of-the-cataphiles/>

bywa zabezpieczana lub jest formalnie niedostępna. Obecnie URBEX jest uznawany za subkulturę, której członkami są fotografowie, historycy i poszukiwacze przygód. Media społecznościowe, takie jak Instagram, dodatkowo spopularyzowały urban exploration, a wiele osób publikuje zdjęcia i relacje ze swoich eksploracji.⁶⁶

2.2 Aspekty etyczne i prawne

Urbex podlega pewnemu niepisanemu kodeksowi etycznemu oraz zestawowi zasad, krótko omówionych w niniejszym rozdziale. Podstawowym ich źródłem jest książka *Access All Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration* autorstwa Ninjaliciousa, znanego urban eksploratora, którego publikacja stanowi kluczowy przewodnik po tej specyficznej formie badań miasta.

Do dyskutowanych aspektów urbexu należy jego status prawny. Ponieważ działalność ta często wiąże się z wchodzeniem na tereny prywatne lub w inny sposób ograniczone, rodzą się pytania dotyczące legalności i etyki. Podczas gdy niektórzy eksploratorzy podkreślają artystyczny, dokumentacyjny bądź historyczny charakter swoich działań, inni spotykają się z krytyką z powodu ewentualnych szkód wyrządzanych obiektom lub zagrożeń, na jakie narażają samych siebie. Etyczny problem dokumentowania miejsc bez wyraźnego pozwolenia i bez gwarancji ich zachowania pozostaje przedmiotem trwającej debaty w środowisku urbexu.

Zasady i normy etyczne tworzą więc kluczowe ramy, które pozwalają zachować integralność tej praktyki i zapewnić bezpieczeństwo jej uczestników. Wielu eksploratorów, mimo nieformalnego charakteru całego zjawiska, kieruje się zasadami, które ustanowili sami, aby chronić odwiedzane przestrzenie i minimalizować wszelkie negatywne skutki swojej obecności.

⁶⁶ [Por.] The History of URBEX. In: *Urbex hub* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: https://urbexhub.com/the-history-of-urbex/?utm_source=chatgpt.com

Etyka urbexu, ujęta przez Ninjaliciousa w książce *Access All Areas*, stanowi zbiór reguł mających na celu ochronę opuszczonych miejsc i zachowanie ich integralności przy jednoczesnym zapewnieniu bezpieczeństwa eksploratorów.

Podstawową zasadą jest szacunek wobec przestrzeni: nie powinno się niczego zabierać z miejsca, nie wolno niczego uszkadzać, ani też pozostawiać po sobie jakichkolwiek śladów. Dokumentowanie powinno przebiegać dyskretnie i z poszanowaniem miejsca, tak aby zachować go dla innych oraz aby nie stało się przedmiotem dewastacji lub komercjalizacji. Z tym związany jest także nacisk na dyskrecję – wchodząc do obiektu, należy poruszać się cicho, bez niepotrzebnego hałasu, oraz unikać pokonywania przeszkód siłą. Urbex nie jest formą wandalizmu, lecz sposobem odkrywania zakamarków miasta, które umknęły powszechnej uwadze. Ważnym elementem etyki jest bezpieczeństwo. Opuszczone obiekty bywają niestabilne, mogą zawierać niebezpieczne substancje lub skrywać nieoczekiwane zagrożenia, dlatego poruszając się w nich, konieczne jest zachowanie ostrożności, używanie odpowiedniego sprzętu oraz unikanie sytuacji mogących zagrozić zdrowiu lub życiu. Równie ważne jest poszanowanie osób, które mogą przebywać w tych miejscach – na przykład squatterów czy przypadkowych odwiedzających. Eksplorator jest tam tylko gościem i jeśli zostanie poproszony o opuszczenie miejsca, powinien tak uczynić, unikając konfliktu.

Ninjalicious podkreśla także odpowiedzialność związaną z udostępnianiem informacji. Zbyt dokładne ujawnianie lokalizacji może prowadzić do ich zniszczenia, aktów wandalizmu lub zwiększonej kontroli ze strony właścicieli, co może skutkować zabezpieczeniem obiektu. Dlatego warto dokładnie przemyśleć, co i komu się przekazuje, a publikację zdjęć czy opisów rozważyć dostosować do potrzeby ochrony danego miejsca. Urbex według Ninjaliciousa jest nie tylko przygodą, lecz także formą poznawania historii miasta; wymaga zrozumienia kontekstu, w którym dane miejsca powstawały, funkcjonowały i zanikały. Eksplorator staje się zatem cichym świadkiem pamięci urbanistycznej, poruszającym się między przeszłością a teraźniejszością z

szacunkiem oraz ze świadomością, że opuszczone miejsce nie jest jedynie scenerią, lecz nośnikiem historii.⁶⁷

2.3 Urbex i jego estetyka we współczesnej kulturze popularnej

Współczesna forma urbexu jest ściśle związana z fotografią i kulturą wizualną XX i XXI wieku. To one kształtują formę języka estetycznego, za pomocą którego ruina jest postrzegana, reprezentowana i interpretowana. Urbex stał się więc nie tylko aktywnością subkulturową, lecz także szerokim fenomenem kulturowym, który przeniknął do sztuki, filmu, mediów cyfrowych i codziennej popkultury. Temat tego rozdziału mógłby bez wątpienia stać się samodzielną, obszerną pracą; celem jest więc chociażby zasygnalizowanie, do jakich obszarów sztuk pięknych urbex wniósł swoją estetykę.

Do najbardziej znanych blogerów i fotografów urbexu należy wspomniany już **Ninjalicious**. Wśród profesjonalnych twórców zajmujących się tym tematem wyróżnia się również **Hiroshi Sugimoto** (il. 26), którego praca z czasem, światłem i minimalną kompozycją kształtuje współczesny sposób postrzegania ruiny – jako przestrzeni ciszy i doświadczenia transcendencji. Jego abstrakcyjne cykle dowodzą, że estetyka pustki może mieć uniwersalny, emocjonalny oddźwięk.⁶⁸

Kolejną istotną linię rozwoju stanowi dokumentalna tradycja fotografii północnoamerykańskiej i europejskiej. **Richard Misrach**, **Andrew Moore** oraz duet **Yves Marchand i Romain Meffre** (il. 27) ukazują ruinę jako wizualne świadectwo rozwoju cywilizacji: W słynnym cyklu *The Ruins of Detroit* Marchand i Meffre przedstawiają sugestywny obraz postindustrialnego upadku, natomiast Moore i Misrach podkreślają środowiskowy wymiar opuszczonych przestrzeni. Ich fotografie łączą w sobie

⁶⁷ [Por.] NINJALICIOUS. *Access All Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration*. Infilpress, 2005, s. 19.

⁶⁸ [Por.] Hiroshi Sugimoto. In: *Fraenkel gallery* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025].

Dostępne z: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-abandoned-theaters>

dokumentalną precyzję z melancholijną siłą kompozycji malarskiej, co znacznie przesunęło urbex z poziomu zapisu amatorskiego ku pełnoprawnej dyscyplinie artystycznej.⁶⁹ Podobnie współcześni twórcy, tacy jak **David de Rueda** czy **Henk van Rensbergen** (il. 28), rozwijają poetykę niezamieszkałej przestrzeni miejskiej jako miejsca, w którym splata się industrialna przeszłość z abstrakcyjnym, niemal medytacyjnym wymiarem wizualnym.

Interesujące powiązania z estetyką urbexu odnajdujemy również w twórczości **David** **Lyncha**. Jego cykle fotografii obiektów przemysłowych (il. 29) oraz filmowa estetyka mrocznych, opuszczonych wnętrz wynikają z podobnej fascynacji przestrzenią liminalną. Wyobraźnia Lyncha operuje poczuciami niepokoju, jakie wywołuje ruina, ukazując opuszczone miejsca nie tylko jako rzeczywistość fizyczną, ale także jako stan psychiczny czy ekran do projekcji wyobraźni zbiorowej.⁷⁰

Bardzo ważnym medium, na które wywiera wpływ urbex, jest film. Reżyser **Andriej Tarkowski** wykorzystuje opuszczone przestrzenie jako metafory stanów duchowych i psychologicznych – jego *Stalker* (il. 30) jest dziełem paradygmatycznym, w którym ruina staje się miejscem poszukiwania sensu, ale także zagrożenia; z kolei u Davida Lyncha opuszczona przestrzeń jest nośnikiem tajemnicy i dezorientacji. Estetyka urbexu jest obecna również w filmach grozy i produkcjach dystopijnych, gdzie puste budynki i zniszczone krajobrazy miejskie tworzą sugestywną atmosferę.⁷¹

W podobnym stopniu ta forma estetyki przeniknęła także do świata **gier komputerowych**. Tytuły takie jak *Fallout*, *S.T.A.L.K.E.R.*, *Metro* czy *The Last of Us* opierają się na kompleksowo ujętych środowiskach zniszczonych, postapokaliptycznych miast, które gracz eksploruje nie jako obserwator, lecz jako uczestnik. Ten interaktywny wymiar przesuwają urbex w nową sferę – gracz staje się częścią przestrzeni, którą w innym

⁶⁹ [Por.] Marchand Yves, Meffre Romain. The ruins of Detroit (2005-2010). In: *Macrchandmeffre* [online]. 2025 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://www.marchandmeffre.com/detroit>

⁷⁰ [Por.] David Lynch. David Lynch: The Factory Photographs, The Photographer's Gallery, London. In: *Aesthetica* [online]. 2013 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://aestheticamagazine.com/david-lynch-the-factory-photographs-the-photographers-gallery-london/>

⁷¹ [Por.] GAMBLE, Patrick. Stalker: In search of Tarkovsky's soviet sci-fi locations. In: *The British film institute* [online]. 2019 [cit. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://www.bfi.org.uk/features/andrei-tarkovsky-stalker-locations>

przypadku mógłby poznać jedynie poprzez fotografie lub film. Gry cyfrowe spełniają w ten sposób koncepcję urbexu jako podróży do „innego” świata – zniszczonego, a zarazem niezmiernie bogatego wizualnie.

Estetyka urbexu we współczesnej kulturze wizualnej jawi się zatem jako złożony fenomen, łączący dokumentację, refleksję artystyczną, cyfrową wyobraźnię i zainteresowanie społeczności. Ruina ukazuje się jako medium pamięci, przestrzeń zatrzymanego czasu i jednocześnie inspiracja dla twórców poszukujących nowych sposobów przedstawiania dynamiki relacji między człowiekiem, krajobrazem i cywilizacją. Urbex w tym sensie nie jest jedynie zapisem upadku, lecz staje się także punktem wyjścia dla nowych form estetyki i myślenia o przestrzeni.

II. Część praktyczna

3. Ślady opuszczonych miejsc

Niniejsza praca nosi tytuł *Ślady opuszczonych miejsc* i współgra tematycznie z fenomenem *urbexu*, który został szczegółowo omówiony w poprzedniej części teoretycznej. Zjawisko to orientuje się przede wszystkim na badania i dokumentowanie opuszczonych lub podupadających obiektów. Tego typu aktywność jest mi bardzo bliska i podczas swoich podróży celowo wyszukuję opuszczone miejsca, które dokumentuję dla własnych potrzeb (il. 31, 32, 33, 34). Do tego rodzaju odkrywania skłoniło mnie wieloletnie zainteresowanie, na które miało wpływ prawdopodobnie także miejsce mojego urodzenia w regionie położonym w pobliżu pogranicza na południu Czech.

Dla regionów przygranicznych w północnych, zachodnich i południowych Czechach charakterystyczne są duże ilości zanikłych wsi, opuszczonych przede wszystkim po wysiedleniu ludności niemieckiej po drugiej wojnie światowej. Społeczność niemiecka współistniała tu przez pokolenia z ludnością czeską, wspólnie kształtując kulturowy i krajobrazowy charakter tych obszarów. W czasach komunizmu podejmowano próby ponownego zasiedlenia tych opustoszałych miejscowości mieszkańcami „sprzymierzonych” krajów ówczesnego reżimu. Próby te jednak kończyły się zazwyczaj niepowodzeniem. Nowi osadnicy nie utworzyli głębszej więzi z tymi terenami, nie łączyły ich z miejscem żadne rodzinne korzenie, a surowe warunki przyrodnicze obszarów górskich i podgórszych często okazywały się przeszkodą nie do pokonania dla stałego osiedlenia się. Miejsca, które niegdyś stanowiły tętniące życiem wspólnoty, stopniowo upadały, aż całkowicie zanikły. Dziś o ich istnieniu często przypominają tylko zarośnięte relikty fundamentów domostw, pozostałości studni, zavalone fragmenty murów czy pojedyncze odrestaurowane kościółki lub kaplice. W leśnych zaroślach można do dziś odnaleźć porośnięte wały lub samotne drzewa owocowe, będące cichą pamięcią dawnych gospodarstw i należących do nich sadów owocowych.

Kolejnymi interesującymi lokalizacjami w regionie, w którym się urodziłam i w którym wciąż mieszkam, są liczne celtyckie, a później także słowiańskie grodziska, przy czym

celtyckie osady można datować już od VIII wieku przed naszą erą. Pozostałości tych dawnych siedlisk, wznoszonych na wzgórzach i wzniesieniach, są dziś widoczne jedynie w formie zarośniętych reliktyw terenowych czy wałów. Z lotu ptaka ich ślady można rozpoznać na przykład po odmiennym zabarwieniu roślinności. Każde miejsce niesie w sobie pewien nagromadzony ładunek energii, który ujawnia się mimo warstw osadów i roślinności kolejnych pokoleń. To właśnie te zanikłe lokalizacje i ich niewidoczna, lecz wciąż obecna historia, opowieści ludzi, którzy tu niegdyś żyli, ukształtowały moje długotrwałe zainteresowanie tematem pamięci krajobrazu oraz śladów obecności człowieka w postaci opuszczonych miejsc.

Moim głównym zamysłem nie jest jednak czysto dokumentacyjne zestawianie konkretnych obiektów. Celem jest przede wszystkim artystyczna interpretacja osobistego postrzegania tych przestrzeni, uchwycenie ich atmosfery oraz procesu stopniowego zanikania.

W niniejszej pracy koncentruję się szczególnie na motywie opuszczonych i zaniedbanych szklarni, które postrzegam jako symbol przemijalności działalności człowieka i stopniowego przejmowania tych obiektów budowlanych z powrotem przez naturę.

3.1 Temat i zamysł artystyczny

Jak już wskazano we wstępie do poprzedniego rozdziału, głównym tematem części praktycznej są opuszczone szklarnie. Te obiekty, zaprojektowane i zbudowane do uprawy roślin poza ich naturalnymi warunkami klimatycznymi, mają stosunkowo długą historię, sięgającą starożytności. Już starożytni Rzymianie wykorzystywali proste konstrukcje z przezroczystych kamieni, takich jak łuszczak, lub płyty z rogów zwierzęcych, do hodowli roślin ciepłolubnych.

Znaczny rozwój szklarni wiąże się z renesansowym i barokowym zainteresowaniem botaniką i roślinami egzotycznymi, które trafiały do Europy dzięki wyprawom zamorskim. W XVI wieku powstają oranżerie – obiekty reprezentacyjne przeznaczone do hodowania

cytrusów, oliwek i palm w okresie zimowym. Konstrukcje te były zazwyczaj kamienne, z dużymi oknami skierowanymi na południe. Pełniły przede wszystkim funkcje estetyczne i prestiżowe. Przykładem może być słynna oranżeria w Wersalu (1663, architekt Jules Hardouin-Mansart), która stanowiła połączenie architektury użytkowej i sztuki monumentalnej.

W XVIII wieku, wraz z rozwojem nauk botanicznych, szklarnie stają się centrami badań naukowych oraz kolekcjonerstwa. W Anglii i Francji powstają pierwsze ogrody botaniczne z eksperymentalnymi szklarniami. Przełom technologiczny następuje w XIX wieku wraz z rewolucją przemysłową, kiedy to produkcja żelaza i szkła umożliwiła wznoszenie rozległych konstrukcji z minimalną liczbą ścian i maksymalną przejrzystością. Przykładem jest Palm House w Kew Gardens (1848) – eleganckie połączenie żelaza i szkła, przypominające odwrócony kadłub statku. Podobne konstrukcje powstawały w Paryżu, Wiedniu czy Pradze (np. szklarnia Fata Morgana w praskiej dzielnicy Troja rozwija właśnie tę tradycję).

Szklarnia stała się później powszechną budowlą rolniczą i techniczną, jednak pozostając jednocześnie metaforą modernistycznej przezroczystości i kruchości. Architekci tacy jak Le Corbusier czy Mies van der Rohe rozwijali koncepcję „szklanej przestrzeni” – transparentnej architektury, łączącej świat zewnętrzny z wewnętrznym. Jednocześnie zaczęły powstawać szklarnie komercyjne i przemysłowe, szczególnie w Holandii, gdzie stały się fundamentem nowoczesnego rolnictwa.⁷²

Opuszczone szklarnie, kiedy utracą swoją funkcję, podlegają powolnemu zanikowi. Miejsce, które niegdyś przedstawiało świat bujnej roślinności i opieki człowieka, przemienia się w zaniedbaną konstrukcję z wybitymi szybami i pozostałościami suchych roślin. Szczegóły takie jak porzucane i potłuczone doniczki, narzędzia czy rękawice dopełniają opowieść i atmosferę miejsca. Z czasem do wnętrza zaczyna wnikać woda przez uszkodzoną konstrukcję, a natura stopniowo odzyskuje tę sztucznie stworzoną

⁷² https://journals.ashs.org/view/journals/hortsci/57/2/article-p239.xml?utm_source=chatgpt.com

przestrzeń, przywracając jej życie. Niektóre szklarnie zaczynają żyć własnym życiem, bez ingerencji człowieka.

Stają się metaforą zaniku i podejmowanych przez człowieka, daremnych prób okiełznanania przyrody, która powoli, lecz nieuchronnie wszystko zabiera sobie z powrotem. Właśnie ten moment, o egzystencjalnym, a także estetycznym wymiarze, stanowi główny temat pracy praktycznej.

3.2 Forma artystyczna

Realizacja artystyczna projektu *Ślady opuszczonych miejsc* wynika z mojej własnej tendencji do łączenia różnych dyscyplin sztuk plastycznych. Wybrana forma instalacji obiektów ceramicznych w zestawieniu z wielkoformatowym malarstwem odzwierciedla zatem charakter mojej twórczości artystycznej, oscylującej między twórczością przestrzenną a malarstwem.

Wzajemne połączenie rozmaitych mediów umożliwia mi bardziej kompleksowe ujęcie tematu i jego interpretację za pośrednictwem wielu warstw – materialnych oraz wizualnych. Podczas gdy instalacja ceramiczna odnosi się do podstaw materialnych i fizycznej obecności zanikłego miejsca, to w obrazie przekazywana jest jego atmosfera, wrażenia i pamięć wizualna. Efektem jest intermedialny dialog, w którym aspekt dokumentalny spleta się z osobistym, introspektywnym spojrzeniem.

Pięć wielkoformatowych obrazów na papierze przedstawia wizualne rejestracje inspirowane tradycją dokumentalną urbexu, jednak nie są one prostą reprodukcją wybranych lokalizacji. Celowo wybrałam format, który wciąga widza w przestrzeń obrazu i wywołuje wrażenie bezpośredniej obecności w uchwyconej scenie. Celem nie jest precyzyjne przedstawienie konkretnego miejsca, lecz utrwalenie wrażeń, jakie to miejsce we mnie wywołuje.

Zastosowana technika – malowanie atramentem na mokrym podobraziu – pozwala na dużą spontaniczność i przypadkowość. Ten sposób pracy umożliwia powstawanie

nieoczekiwanych kształtów, rozmytych struktur i organicznych przejść, których niejednoznaczność współgra z tematyką rozpadu i zanikania. Warstwowe nakładanie plam oraz ich późniejsze wypłukiwanie stwarza dynamiczną strukturę obrazu, w której zderza się kontrola z przypadkiem. Z bezpośredniej bliskości obrazy wywołują wrażenie abstrakcyjnych kompozycji zbudowanych z przypadkowo zaistniałych śladów, natomiast z dalszej odległości plamy te łączą się w rozpoznawalny, choć wciąż niejasny obraz – w niejako fragmentaryczne wspomnienie dawnego miejsca.

Część malarską uzupełnia instalacja przestrzenna obiektów ceramicznych, które odnoszą się do naturalnych oraz konstrukcyjnych elementów opuszczonych szklarni. Głównym motywem są gałęzie odlane z gliny ceramicznej w gipsowych formach wykonanych na wzór rzeczywistych gałęzi. Motyw ten nawiązuje do historycznej tradycji oranżerii oraz wielkich szklarni botanicznych przeznaczonych do uprawy roślin drzewiastych i subtropikalnych. Zastosowany materiał ceramiczny – z natury jeden z najbardziej odpornych na upływ czasu i degradację – umożliwia trwałe zakonserwowanie form, które w naturalnym środowisku podlegałyby stopniowemu rozkładowi. W trakcie procesu wypalania w piecu ceramicznym odlewy zmieniają się w stałe, odporne na upływ czasu artefakty, a ulotna organiczna masa drewna wtedy przekształca się w trwały wizualny i materialny zapis ich dawnego kształtu. Kolorystyka obiektów, od odcieni ciemno metalicznie czarnych po zwęglone, przywodzi na myśl proces przemiany materii.

Sama instalacja stu pięćdziesięciu odlanych gałęzi została skomponowana na prostokątnym rzucie, który odnosi się do pierwotnej konstrukcji szklarni. Rama, która niegdyś wyznaczała przestrzeń dla życia i wzrostu, obecnie wyznacza przestrzeń pustki i zaniku.

Początkowym zamysłem było utworzenie instalacji wiszącej, w której gałęzie zawieszane na przezroczystych linkach układałyby się w formę konstrukcji szklarni, wypełniając optycznie przestrzeń nieistniejącej już budowli. Ze względu na częste ograniczenia techniczne uniemożliwiające montaż obiektów wiszących na sufitach w pomieszczeniach wielu galerii, zdecydowałam się jednak na wariant instalacji ustawionej na podłodze. Gałęzie są przy tym puste w środku i wyposażone w otwór, przez który w

razie potrzeby można poprowadzić linkę, co zachowuje możliwość ewentualnej realizacji wersji wiszącej. Kolejną rozważaną opcją było utworzenie przenośnej metalowej konstrukcji w kształcie szklarni i wypełnienie jej wnętrza zawieszonymi gałęziami ceramicznymi.

Realizacja artystyczna łączy wzajemnie formę malarską i ceramiczną w jedną całość, którą można rozumieć jako wizualną metaforę opuszczonych miejsc.

3.3 Procedury pracy artystycznej i technologicznej

Własna realizacja projektu była poprzedzona długotrwałym zbieraniem dokumentacji fotograficznej różnych opuszczonych obiektów, z których dopiero stopniowo wykrystalizował się główny motyw – opuszczone szklarnie. Wybrałam jedną konkretną, całkowicie opustoszałą szklarnię, którą systematycznie dokumentowałam przez cały rok, w klimatach zmieniających się pór roku (il. 35).

Na podstawie sporządzonej dokumentacji fotograficznej powstały liczne szkice i obrazy małoformatowe (il. 36), które pełniły funkcję prac eksperymentalnych oraz świadectwa głębokiego zanurzenia się w temat. Z tych szkiców wyłoniły się następnie prace wielkoformatowe wykonane atramentem. Eksperymentowałam zarówno z malowaniem na papierze, jak i na płótnie; jednak technika malowania na płótnie nie przyniosła oczekiwanych rezultatów, dlatego ostatecznie zdecydowałam się na realizację prac na papierze.

Jako podobrazie wybrałam papier akwarelowy Fabriano (acid-free) o formacie 150 × 120 cm i gramaturze 300 g/m². Arkusze należało przymocować na obrzeżach do płyty wiórowej za pomocą większej liczby pinezek, aby zapobiec falowaniu powierzchni po jej zwilżeniu. Następnie przeniesiono kompozycję lekkim podrysem wykonanym ołówkiem, aby ułatwić orientację na tak obszernej płaszczyźnie. Kolejnym etapem było zwilżenie całej powierzchni papieru za pomocą spryskiwacza i pędzla malarskiego, co stworzyło mokre podobrazie do dalszej pracy atramentem.

Malowanie atramentem niesie ze sobą wiele przypadkowych i nie w pełni kontrolowalnych momentów, które stają się częścią składową zamysłu artystycznego. Jednym z technicznych wyzwań tej metody jest niemożność usunięcia atramentu po jego naniesieniu, tak jak jest to możliwe w przypadku farb akwarelowych. Każde pociągnięcie staje się więc ostatecznym elementem obrazu. Malowanie *alla prima* na mokrym podobrazie umożliwia nakładanie warstw i stopniowe przesychnianie, jednak powierzchnia nie może wyschnąć całkowicie, gdyż każda ingerencja wykonana na suchym podkładzie wyglądałaby zbyt twardo i pozbawiałaby dzieła spontaniczności (il. 37).

Na podstawie uprzednich eksperymentów, idealnym rozwiązaniem okazało się połączenie atramentu i roztworu wybielacza. Rozcieńczony wybielacz potrafi reagować z atramentem, tworząc nieoczekiwane odcienie barwne, dzięki czemu pierwotnie monochromatyczna paleta zyskuje subtelne niuanse kolorystyczne. W większym stężeniu wybielacz potrafi niemal całkowicie usunąć atrament, co umożliwia delikatne korekty kompozycji bez naruszania lekkości obrazu. Po całkowitym wyschnięciu każda praca została zabezpieczona lakierem akrylowym w sprayu z filtrem UV, aby zapobiec zmianom kolorystyki i degradacji materiału. W ten sposób powstało pięć obrazów wielkoformatowych.

Równolegle z częścią malarską pracy przebiegały przygotowania do realizacji elementów ceramicznych. Gromadziłam odpowiednie gałęzie, które miały posłużyć jako modele do wykonania form gipsowych (il. 38). Na podstawie siedmiu wybranych gałęzi powstały dwuczęściowe formy gipsowe z otworem do nalewania masy ceramicznej; ich wykonanie było zarówno trudne technicznie, jak i czasochłonne.

Po doskonałym wyschnięciu form następował proces odlewania z masy ceramicznej – białej kamionki porcelanowej (il. 39). Każdą formę można było użyć mniej więcej dwa razy w ciągu dnia, po czym musiała całkowicie wyschnąć. Odlane elementy wymagały retuszu i oczyszczenia na sucho (il. 40). W ten sposób powstało około stu pięćdziesięciu odlewów ceramicznych o różnych rozmiarach.

Po wyschnięciu odbył się pierwszy wypał w piecu elektrycznym w temperaturze 900°C (il. 41). Następnie wszystkie odlewy należało pokryć mieszaniną tlenku kobaltu i ditlenku manganu, co pozwoliło uzyskać pożądany efekt powierzchni – ciemny metaliczny do zwęglonego (il. 42). Ostateczny wypał przeprowadzono w temperaturze 1200°C – po nim glina ceramiczna uległa pełnemu spieczeniu, zyskując swoje końcowe właściwości wytrzymałościowe (il. 43).

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy doktorskiej było kompleksowe ujęcie fenomenu opuszczonych miejsc w ich wymiarze estetycznym, historycznym i artystycznym oraz osadzenie tego zjawiska w szerszym kontekście historii sztuki i współczesnej kultury wizualnej. Ruina ukazuje się tu nie tylko jako pozostałość zanikłej architektury, lecz jako samodzielny znak estetyczny i kulturowy, niosący w sobie warstwy czasu, pamięci i znaczeń.

W części teoretycznej wykazano, że relacje między człowiekiem, naturą i czasem artykułowano poprzez motyw ruiny już od początków pejzażu jako samodzielnego gatunku malarskiego. Klasycy tacy jak Nicolas Poussin i Claude Lorrain nadali krajobrazowi idealny porządek i harmonię, a ruiny funkcjonowały w ich twórczości jako miejsca pamięci i ciągłości kulturowej. W baroku i klasycyzmie pojawia się capriccio jako forma imaginacyjnej architektury, natomiast romantyzm, zwłaszcza w malarstwie Caspara Davida Friedricha, przekształca ruinę w duchowy symbol transcendencji i przemijania. W XVIII i XIX wieku wzrasta zainteresowanie dokumentowaniem ruin odległych kultur, co w twórczości Williama Hodgessa i innych malarzy łączy się z odkrywaniem świata oraz refleksją nad cyklami cywilizacyjnymi. W czasach nowoczesnych tradycja ta rozszerza się o nowy typ ruiny – industrialnej, wojennej czy miejskiej – która nie odnosi się już do idealizowanych wyobrażeń przeszłości, lecz do krytycznej świadomości pamięci kulturowej, wstrząsów społecznych i odpowiedzialności historycznej.

W tym kontekście pojawia się również znaczenie współczesnego fenomenu urbexu, który przekształca sposób postrzegania opuszczonych miejsc. Urban exploration nawiązuje do długiej tradycji artystycznego zainteresowania opuszczonymi strukturami, lecz umieszcza ją w kontekście kultury cyfrowej, dokumentacji fotograficznej i nowych form udostępniania obrazów. Jego estetyka funkcjonuje na granicy między fascynacją rozpadem a etyczną refleksją nad miejscem, między romantycznym poszukiwaniem uroku zniszczenia a świadomością rzeczywistych przyczyn społecznych degradacji urbanistycznej.

W części praktycznej pracy wiedza teoretyczna została przekształcona w osobistą wypowiedź artystyczną. Zbiór wielkoformatowych obrazów wykonanych atramentem oraz obiektów ceramicznych podejmuje temat opuszczonych szklarni jako przestrzeni, w których wyraźnie ujawnia się dialog między naturą a człowiekiem, między zanikiem a powstawaniem. Malarskie ujęcie światła, struktury i atmosfery tych miejsc odwołuje się do dokumentacyjnego charakteru fotografii urbexu, natomiast ceramiczne odlewy gałęzi materializują moment „zatrzymanej obecności” form naturalnych. W ten sposób powstaje dzieło syntetyczne, łączące w sobie wymiar dokumentacyjny z metaforycznym oraz przekształcające opuszczone miejsce w nośnik pamięci i wizualny ślad czasu.

Wyniki pracy pokazują, że ruina pozostaje w historii sztuki oraz we współczesnej kulturze wizualnej żywym motywem, który umożliwia refleksję nad przemianami społeczeństwa, krajobrazu oraz samej istoty przedstawiania artystycznego. Opuszczone miejsca przestają być jedynie relikdami przeszłości; stają się przestrzeniami, w których ujawnia się napięcie między zamiarem człowieka a autonomią natury, między trwaniem a przemijalnością, między materialną rzeczywistością a imaginacyjną interpretacją. Niniejsza praca stanowi próbę uchwycenia właśnie takiej ambiwalencji – estetycznej, filozoficznej i egzystencjalnej – która czyni z ruin wyjątkowy przedmiot zainteresowania artystycznego.

Lista wykorzystanych źródeł

Źródła publikacji:

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-284233-1.

BERNDHARD, Marianne. *Universální lexikon umění. (Uniwersalny leksykon sztuki.)* Knižní klub, 1995, 412 s. ISBN: 80-85785-46-3.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Penguin Books, 1998, 528 s. ISBN:978-0-14-043625-9.

BÜTTNER, Nils. *Landscape painting: A History*. Wyd. 1. New York: Abbeville Press, 2006, 416 s. ISBN-13: 978-0-7892-0902-3.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním. (Style, szkoły i ruchy artystyczne: przewodnik encyklopedyczny po sztuce nowoczesnej.)* Wyd. 2. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-731-8.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Před časem. (Przed czasem.)* Lukáš a syn (Berrister a principal), 2008, 280 s. ISBN: 798-80-87029-41-1.

ENENKEL, Karl. A. E. *Landscape and the Visual Hermeneutics of Place, 1500-1700*. Brill, 2020, 616 s. ISBN: 978-90-04-43622-0.

GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004, 538 s. ISBN: 90-420-1672-8.

HODGE, Susie. *Umění: objasněno: 100 mistrovských děl a co znamenají. (Sztuka: wyjaśniono: 100 dzieł mistrzów i co one oznaczają.)* Praha: Grada, 2022, 216 s. ISBN 978-80-271-3316-1.

NINJALICIOUS. *Access All Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration*. Infilpress, 2005, 242 s. ISBN-10 0973778709.

PIJOAN, José. *Dějiny umění 8. (Historia sztuki 8.)* Praha: Odeon, 1981, 365 s. ISBN: 01-530-81.

SIMMEL, Georg. *O podstate kultúry: eseje. (O istocie kultury: eseje.)* Bratislava: Kalligram, 2003, 222 s. ISBN: 80-7149-604-9.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. Granta Books, 2011, 352 s. ISBN: 978-1-78378-735-7.

STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny. (Estetyka natury: ws. historii estetycznego oceniania krajobrazu.)* Estetika. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, 529 s. ISBN 978-80-7465-402-2.

STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou. (O malowniczym: estetyka natury między ogrodem a dziką przyrodą.)* Praha: Dokořán, 2011, 248 s. ISBN: 978-80-210-6023-4.

STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty. (Jak rozumieć obrazy: malowidła i ich motywy.)* Praha: Slovart, 2006, 272 s. ISBN 80-7209-786-5.

TAYLOR, Brandon. *Art today.* London: Laurence King, 2005, 256 s. ISBN: 1-85669-423-2.

QUILLEY, Geoff, John BONEHILL. *William Hodges, 1744-1797: the art of exploration.* New Haven: London, Yale University Press, 2004, 212 s. ISBN 0-300-10376-X.

Źródła internetowe

Albert Speer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: https://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Speer

CHURCHMAN, Fi. Rachel Whiteread Wants You To Look Closer. In: *ArtReview* [online]. 2021 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://artreview.com/rachel-whiteread-internal-objects-gagosian-review-look-closer/>

DAVIES, Lillian. Cyprien Gaillard “Humpty Dumpty”, Palais de Tokyo and Lafayette Anticipations / Paris. In: *Flash Art* [online]. 2012 [cyt. 18-11-2025]. Dostępne z: <https://flash-art.com/article/cyprien-gaillard-3/>

decay art. In: *Artsy* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://www.artsy.net/gene/decay>

DILLON, Brian. The History of Future Technology: Tacita Dean. In: *Tate Gallery* [online]. 2005 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/history-future-technology>

Georg Simmel. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Simmel

HUNT, Will. Beneath the Streets of Paris, in Search of the Cataphiles. In: *Literary Hub* [online]. 2019 [cyt. 18-11-2025]. Dostępne z: <https://lithub.com/beneath-the-streets-of-paris-in-search-of-the-cataphiles/>

Hubert Robert. In: *Britannica* [online]. 2025 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://www.britannica.com/biography/Hubert-Robert>

ISHIDA, Keiko. Art research special issue vol. 1: *Albert Speers's “Theory of ruin value”*. [online]. 2003 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: https://www.arc.ritsumei.ac.jp/download/AR_SPECIALISSUE_vol.1_5_ISHIDA.pdf

James Cook. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Cook

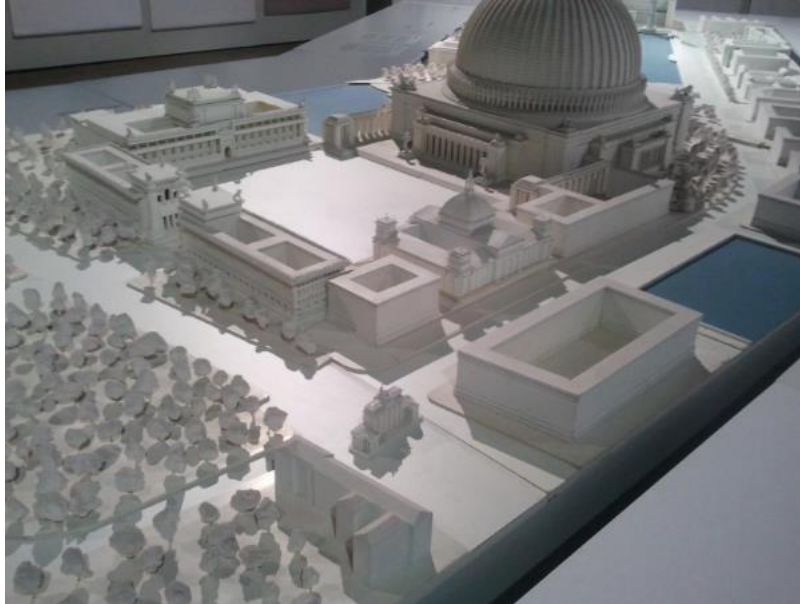
LYONS, Siobhan. What “Ruin porn” tells us about ruins – and porn. In: *CNN* [online]. 2017 [cyt. 17-11-2025]. Dostępne z: <https://edition.cnn.com/style/article/what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn>

MACFARLANE, Robert. Strange world of urban exploration. In: *The Guardian* [online]. 2021 [cyt. 17-11-2025]. Dostępne z: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/20/urban-exploration-robert-macfarlane-bradley-garrett>

- Manufactured landscapes. In: *Edward Burtynsky* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs>
- MINKJAN, Mark. *Poetry of decay*. Failedarchitecture [online]. 2013 [cyt. 2013-12-04]. Dostępne z: <https://failedarchitecture.com/the-poetry-of-decay/>
- Philibert Aspait. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2025 [cyt. 18-11-2025]. Dostępne z: https://en.wikipedia.org/wiki/Philibert_Aspait
- Ruina. In: *Wiktionary: the free dictionary* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://cs.wiktionary.org/wiki/ruina>
- TAYLOR, Damian. "As if Every Particle Was Alive": The Charged Canvas of Constable's Hadleigh Castle. In: *British Art Studies* [online]. 2016 [cyt. 20-11-2025]. Dostępne z: <https://britishartstudies.ac.uk/issues/08/hadleigh-castle>
- The History of URBEX. In: *Urbex Hub* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://urbexhub.com/the-history-of-urbex/>
- The Monuments of Passaic. In: *Nancy Holt and Robert Smithson Foundation* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>
- We are making a new world. In: *Imperial War Museums* [online]. 2025 [cyt. 24-11-2025]. Dostępne z: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20070>
- Who are Hilla and Bernd Becher. In: *Tate Modern Gallery* [online]. 2025 [cyt. 19-11-2025]. Dostępne z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers>

Załączniki

Załączniki I. Materiały graficzne do części teoretycznej



il. 1: Albert Speer, model koncepcji *GroÙe Halle* w Berlinie



il. 2: Edwaert Collier, *Martwa natura z rękopisem, książkami i czaszką* (1663)



il. 3: Leonardo da Vinci, *Dolina rzeki Arno* (1473)



il. 4: Nicolas Poussin, *Krajobraz ze świętym Janem na wyspie Patmos* (1640)



il. 5: Claude Lorrain, *Krajobraz pasterski ze zrujnowaną świątynią* (1638)



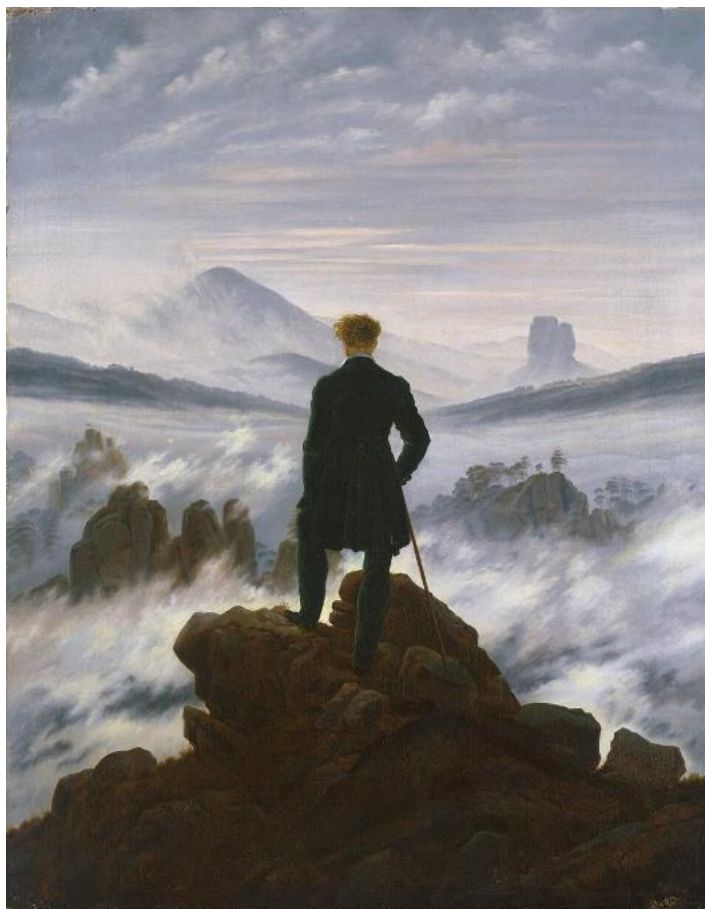
il. 6: Marco Ricci a Sebastiano Ricci, *Krajobraz z klasycznymi ruinami i figurami* (1725-1730)



il. 7: Giovanni Battista Piranesi, *Widok akweduktu Nerona* z cyklu *Vedute di Roma* (1770)



il. 8: William Hodges, *Widok na ruiny pałacu w Ghazipurze nad Gangesem* (1781)



il. 9: Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły* (1818)



il. 10: Caspar David Friedrich, *Ruiny klasztoru Eldena* (1825)



il. 11: Hubert Robert, *Grób J. J. Rousseau w Ermenonville* (1802)



il. 12: Hubert Robert, *Ruiny świątyni doryckiej* (1783)



il. 13: John Constable, *Zamek Hadleigh, ujście Tamizy — poranek po burzliwej nocy* (1829)



il. 14: J.M.W. Turner, *Opactwo Tintern: prezbiterium i skrzyżowanie, patrząc w kierunku okna wschodniego* (1794)



il. 15: J. M. W. Turner, *Burza śnieżna* (1842)



il. 16: Anselm Kiefer, *Niebiańska Jerozolima* (1987–1988/1997)



il. 17: Paul Nash, *We are making a new world* (1918)



il. 18: Bernd Becher and Hilla Becher, *Wieże górnicze* (1974)



il. 19: Edward Burtinsky, *Pola naftowe 2* (2003)



il. 20: Rachel Whiteread, *Dom* (1993)



il. 21: Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970)



il. 22: Tacita Dean, *Palast* (2004)



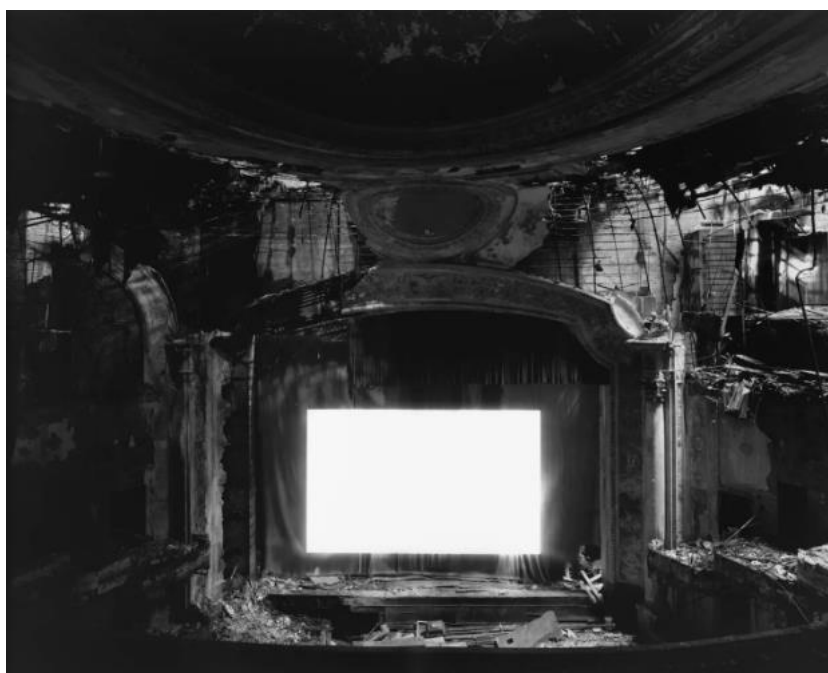
il. 23: Cyprien Gaillard, *Widok ekspozycji wystawy HUMPTY/ DUMPTY* (2022-2023)



il. 24: Rebecca Bethory, *Dekadencki rozkład* (2012)



il. 25: William Henry Fox Talbot, *Grób Sir Waltera Scotta* (1844)



il. 26: Hiroshi Sugimoto, *Paramount Teatr* (2015)



il. 27: Yves Marchand a Romain Meffre, *Sala generatorów, elektrownia Port Richmond* (2006)



il. 28: Henk Van Rensbergen, *Zdjęcie Urbex*



il. 29: David Lynch, *Fabryki*



Il. 30: Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979)

Źródła materiałów graficznych

- il. 1 https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Speer
- il. 2 <https://www.arthistoryproject.com/subjects/vanitas/>
- il. 3 <https://news.artnet.com/art-world/leonardo-da-vinci-drawing-hometown-592118>
- il. 4 <https://www.artic.edu/artworks/5848/landscape-with-saint-john-on-patmos>
- il. 5 <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Claude-Lorrain/826071/A-Pastoral-Landscape-with-Ruined-Temple.html>
- il. 6 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_Ricci,_and_Sebastiano_Ricci_-_Landscape_with_Classical_Ruins_and_Figures_-_70.PA.33_-_J._Paul_Getty_Museum.jpg
- il. 7 <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/remains-of-the-aqueduct-of-nero/22814/>
- il. 8 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/William_Hodges_-_A_View_of_the_Ruins_of_a_Palace_at_Gazipoor_%28Ghazipler%29_on_the_River_Ganges_-_B1978.43.1722_-_Yale_Center_for_British_Art.jpg
- il. 9 https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_Sea_of_Fog.jpeg
- il. 10 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Klosterruine_Eldena_%28ca.1825%29.jpg
- il. 11 <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Hubert-Robert/819678/The-Tomb-of-Jean-Jacques-Rousseau-at-Ermenonville.html>
- il. 12 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Ruins_of_a_Doric_Temple.jpg
- il. 13 <https://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/359/hadleigh-castle-the-mouth-of-the-thames%E2%80%94morning-after-a-stormy-night>
- il. 14 <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-tintern-abbey-the-crossing-and-chancel-looking-towards-the-r1141174>
- il. 15 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>
- il. 16 <https://emuseum.mfah.org/objects/38165/heavenly-jerusalem>
- il. 17 https://en.wikipedia.org/wiki/We_Are_Making_a_New_World

- il. 18 <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers>
- il. 19 <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>
- il. 20 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>
- il. 21 <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jettyObr>.
- il. 22 <https://s3.amazonaws.com/files.commonsc.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/2547/files/2017/03/09-11-DEAN-Palast.jpg>
- il. 23 <https://flash---art.com/article/cyprien-gaillard-3/>
- il. 24 <https://theobservatorygallery.myshopify.com/products/cf010482-2>
- il. 25 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282007>
- il. 26 https://theartling.com/en/artzine/box-camera-to-biennales-six-decades-of-hiroshi-sugimoto/?srsltid=AfmBOootIFV9SBsJUN3O_v4Kv8jBcjtMxOrLGeJdLlKg2CXzWjoeq2l
- il. 27 <https://www.cerclemagazine.com/en/magazine/articles-magazine/vestiges-of-a-dream-society-by-yves-marchand-and-romain-meffre/>
- il. 28 <https://krajora.wordpress.com/2014/01/09/looking-at-henk-van-rensbergens-work/>
- il. 29 <https://ascosilasciti.com/en/2015/05/24/lynch-paper-and-rabbit-2/>
- il. 30 <https://kirkville.com/andrei-tarkovskys-stalker-the-great-existentialist-science-fiction-film/>

Załączniki II Dokumentacja fotograficzna do części praktycznej



il. 31: Kopalnia Rolava, Republika Czeska (fot. autorki)



il. 32, 33: Leprozarium, Teneryfa, Hiszpania (fot. autorki)



il. 34: Laboratorium energii termoelektrycznej, Teneryfa, Hiszpania (fot. autorki)



il. 35: Opuszczona szklarnia (fot. autorki)



il. 36: Szkice opuszczonych szklarni ((atrament na papierze, 38 × 28 cm, 2025)



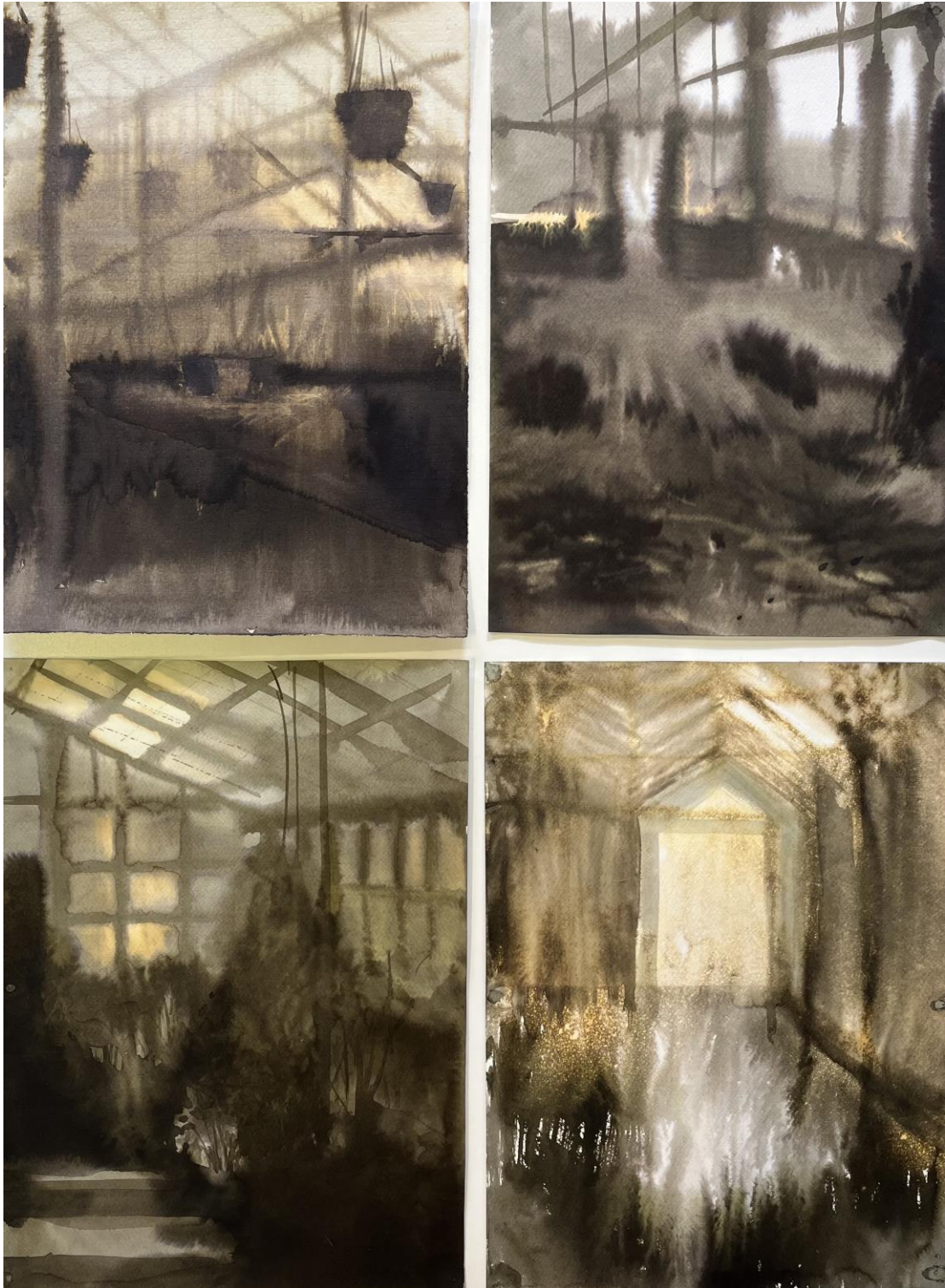
Szkice opuszczonych szklarni



Szkice opuszczonych szklarni



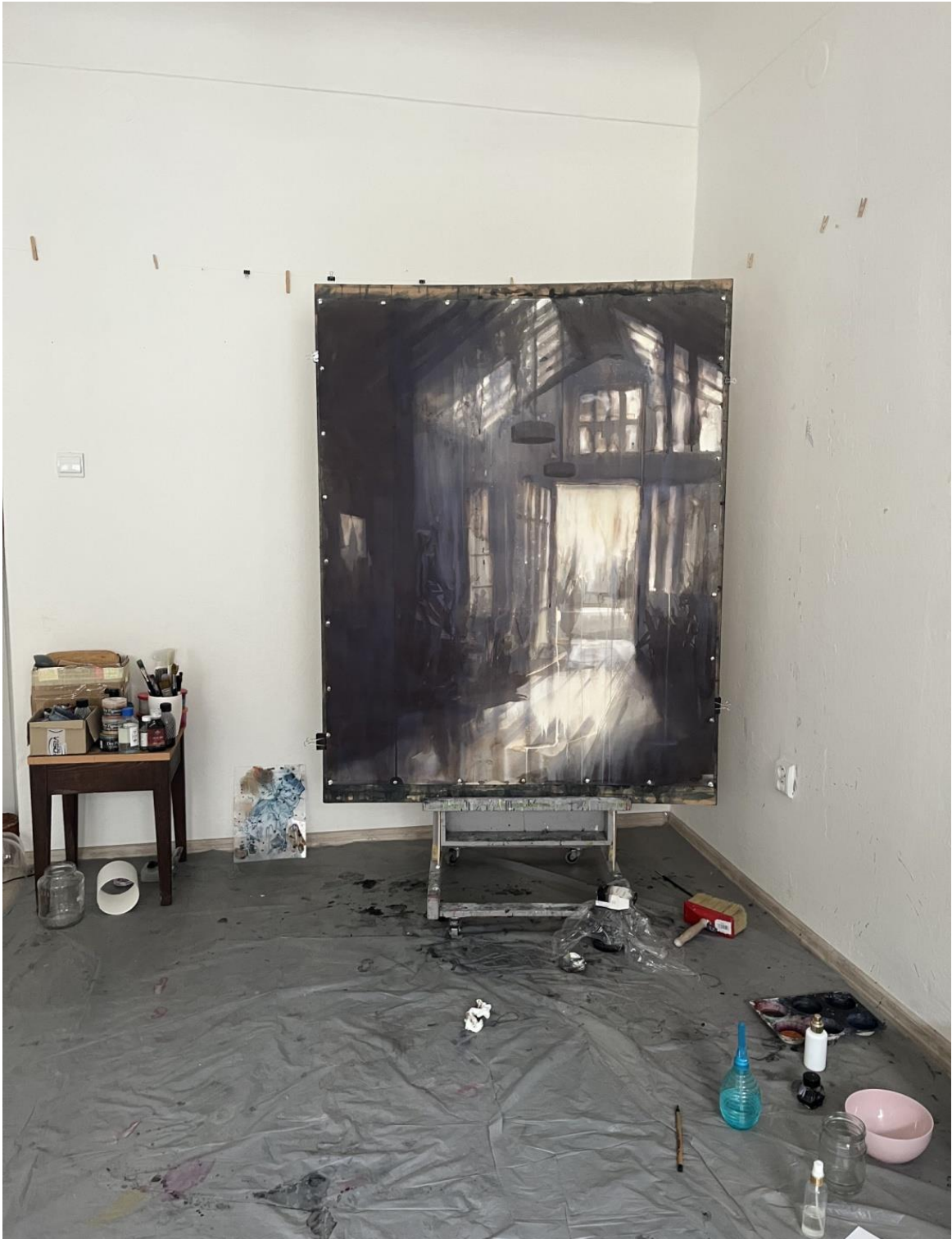
Szkice opuszczonych szklarni



Szkice opuszczonych szklarni



Szkice opuszczonych szklarni



il. 37: Proses malarski



il. 38: Gipsowe formy gałęzi



il. 39: Odlewanie gałęzi z masy ceramicznej do gipsowych form



il. 40: Odlewy gałęzi z masy ceramicznej



il. 41: Suche odlewy przygotowane do biskwitu



il. 42: Odlewy przygotowane do wypału ostrego



il. 43: Gotowe wypalone ceramiczne odlewy gałęzi



Opuszczone miejsca I (atrament na papierze, 150 × 120 cm, 2025)



Opuszczone miejsca II (atrament na papierze, 150 × 120 cm, 2025)



Opuszczone miejsca III (atrament na papierze, 150 × 120 cm, 2025)



Opuszczone miejsca IV (atrament na papierze, 150 × 120 cm, 2025)



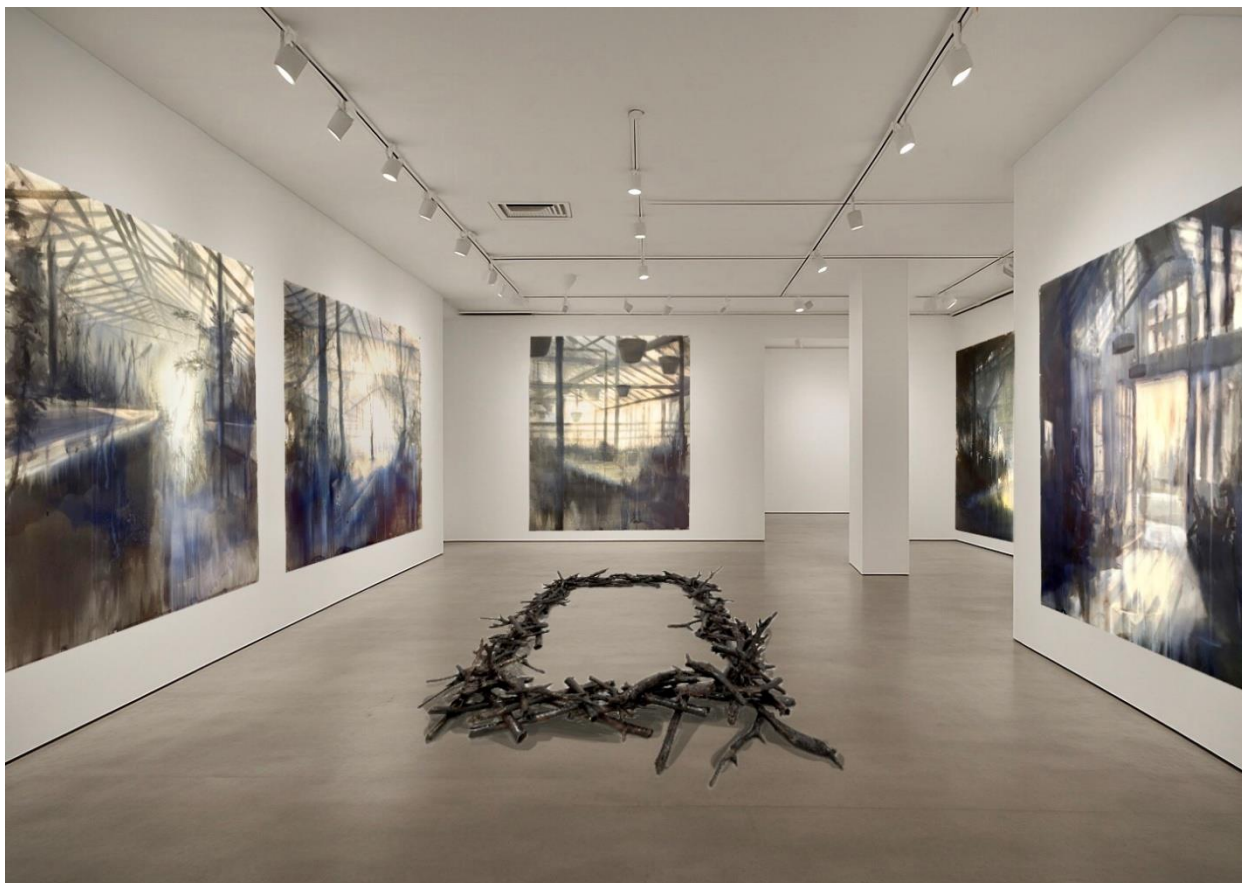
Opuszczone miejsca V (atrament na papierze, 150 × 120 cm, 2025)



Instalacja obiektów ceramicznych



Instalacja obiektów ceramicznych (detal)



Widok ekspozycji (galeria wirtualna)