Images of Instability
Painting as an Affective Geography of Late Transformation

Ada PIEKARSKA

Abstract
This study offers a theoretical analysis of contemporary painting in Poland as a site for the production and negotiation of social affect within the framework of post-1989 systemic transformation. It examines how painting participates in constructing and contesting collective imaginaries of identity, community, and failure, approaching it not as a nostalgic return to medium-specificity but as a displaced practice of affective reflection and radical introspection emerging under the accelerated conditions of crisis. Rather than emphasizing formal analysis, painting is understood as a practice of testimony and existential registration—a means of articulating experiences that elude the discourses of politics and economics, yet remain embedded in everyday life under late capitalism and the deferred promises of transformation. Situated within the broader context of Central and Eastern Europe, the essay argues that contemporary painting registers dissociation, exhaustion, and melancholic resistance not as symptoms but as political forces shaped by lived experience, revealing its potential to operate beyond representation toward an expanded politics of presence marked by memory and unrealised futures.

Keywords: Contemporary painting – Late Polishness – Affective geography – Precarity - Hauntology – Post-socialist transformation – Queer perspective

Introduction. An Affective Map of Polish Transformation

Can contemporary painting function as a form of emotional cartography of collective experience in late modernity and political transformation? In this essay, I adopt the framework of *affective geography*—an approach that considers space not as a neutral backdrop to events, but as a landscape saturated with traces of tension, attachments, and experiences that resist verbal articulation[1]. This approach draws on the so-called affective turn in the humanities, which shifted attention from representation to experience and emphasized the role of emotion and embodiment in shaping knowledge and social relations.[2] In the context of Poland's late transformation—after 2004 and 2015—this perspective proves especially useful: it enables us to grasp moods and affects that elude political or economic discourse, yet remain deeply present in everyday life. It is of interest to examine whether, and in what ways, contemporary painting can serve as a site for registering such affective tensions. The question arises as to whether painting—a sensual, slow, and materially grounded medium—can function as a means of perceiving what is socially diffuse, elusive, yet deeply real.

After 1989, Poland underwent turbulent political, economic, and cultural changes that significantly

[1] BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010.

[2] AHMED, S.: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004; KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham 2003.



Fig. 1: Marcin Maciejowski: Poręba Spytkowska, 2002, oil, canvas. Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. Photo: Zachęta – National Gallery of Art.

shaped social life. The late phase of this transformation—especially the period after joining the EU in 2004 and following the political shift in 2015—brought with it a mix of emotions: euphoria and hope for a better future, but also disappointment, uncertainty, and mounting social tension[3]. These affective landscapes (collective emotions and social moods) find their reflection in art.

Here, I treat painting not so much as an object of formal analysis, but as a practice of testimony and a record of collective experiences. It often happens that artists working with this medium enter into a dialogue with the realities of change—challenging dominant imaginaries of identity, community, future, or failure. In this view, painting during the period of late transformation becomes a tool of alternative knowledge and a form of political presence: it enables the articulation of experiences excluded from dominant narratives and materializes individual voices—queer, classed, migrant—that are typically rendered invisible.

Between Euphoria and Disillusionment

The systemic transition initiated in 1989 was accompanied by enormous societal expectations—a promise of Western-style modernization, democratic public life, and rising prosperity. The early 1990s were a time of euphoric freedom, but also of economic shock. In the visual arts, critical and conceptual tendencies dominated, responding to new realities (growing inequalities, consumerist explosion, erosion of previous certainties). Painting did not disappear, but it receded into the background. However, by the late 1990s and early 2000s, painting had clearly returned to the foreground—not as a simple renaissance of the medium, but as a form of displacement. A new generation of painters began using painting as a tool for critical and affective commentary on reality. Good examples are programs of Wilhelm Sasnal and Marcin Maciejowski, who, between 1996 and 2001, were associated with the Ładnie Group and depicted ironically everyday life in post-1989 Poland. Their paintings—often stylized like simple comic-book frames—addressed both major political events and banal episodes of life outside large urban centers, reflecting the capitalist reality of transformation-era Poland. In this way, painting became a chronicle of the first decade of change—recording both the enthusiasm of the free-market "chase after the West" and the disillusionment of those excluded from the new order. (Fig. 1)

Following Poland's accession to the European Union in 2004, social moods evolved once again. The enlargement was accompanied by pride and hope for accelerated development—many Poles gained access to education and employment abroad. Simultaneously, new fault lines and tensions emerged. Labor migration of the younger generation to Western Europe led to a sense of demographic and emotional "drain" from smaller towns; domestically, the gap widened between the dynamically prospering urban centers and regions struggling with unemployment and stagnation. Disappointment with the modernization project intensified, especially after the 2008 global financial crisis, which undermined faith in endless growth. Although formally integrated into a unified Europe, Eastern and Central Europe continued to grapple with a sense of inferiority and processes of post-dependency—adapting Western cultural and economic models to local conditions. These complex processes found expression in paint-

[3] BERLANT, L: *Cruel Optimism.* Durham 2011.

ing: artists increasingly explored themes of national identity, locality, collective memory, and the affective map of transformation—a sense of living "on the threshold" of eras and systems. As noted during the exhibition *Late Polishness. Forms of national identity after 1989* (*Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, CSW Zamek Ujazdowski, 2017), it is artists who shape collective imagination, forming the images, symbols, and narratives of contemporary Polish identity. Post-2004 painting takes up the theme of emerging and dismantling communal mythologies within the context of globalization and neoliberal capitalism. Rather than employing overtly political gestures, it often works through metaphor and mood—frequently in deeply personal ways.

Another turning point came in 2015, when a change in government in Poland (the victory of conservative-populist forces) coincided with a broader political crisis in the Western world. Growing social polarization also became an *affective* issue—politics began to operate openly through fear, anger, and a sense of threat. The rhetoric of "rising from one's knees" and appeals to national traditions mobilized emotions of pride and resentment, while on the other side of the ideological spectrum feelings of frustration, anxiety about the future of democracy, and fear for minority rights intensified. At the same time, Poland was affected by global crises, including the fallout of the migration crisis (the 2015–2016 dispute over accepting refugees), and in subsequent years the shock of the pandemic and the intensifying climate emergency. All of this contributed to a prevailing atmosphere that could be described as a sense of living under the shadow of impending catastrophe—an "accelerated end" of the world as we knew it.

In the art world, this shift was reflected in a change of tone: many artists turned toward social and political themes, seeking forms of expression for experiences of anger, fear, and discontent with reality. Others, conversely, responded with radical introspection, focusing on private feelings, corporeality, and psyche—as if in response to external chaos. Painting proved to be a medium particularly sensitive to these moods—capable both of commenting on reality through evocative imagery and allusion, and of creating spaces in which emotions such as fear, anger, or uncertainty could be grounded and processed. Images do not need to depict events directly; their force lies more in atmosphere than in explicit declaration.

Painting as Affective Testimony: From Formalism to Empathy

In traditional art history, painting has been analyzed primarily in terms of form, composition, and iconography. In the context of late transformation, however, it is worth looking at the painted image as a vehicle of affect. Within the so-called *affective turn* in the humanities, scholars emphasize that images do not merely represent reality but also affect viewers on the level of feeling and mood—often in nonverbal ways[4]. One might say that the painting of this period functions as a language of the unspoken—an attempt to communicate experiences that defy description, evading both political and economic discourse.

Many social phenomena tied to Poland's transformation bear precisely this affective dimension. For instance, economic statistics or official political speeches fail to convey the trauma of abrupt systemic change felt by those who lost all sense of stability overnight. Nor can they capture the nostalgia for a lost sense of solidarity from the era of mass movements like *Solidarność*, or the bitterness of those who were promised "the West within reach" only to feel betrayed years later.

Painting—with its capacity for metaphor and expressive form—can become a medium through which such states are registered and materialized in atmosphere and affective tension, where meaning emerges more from mood than from linear narrative. As art historian Luiza Nader has noted, contemporary art is capable of creating a communicative language of sensation and affect that conveys the complexity of difficult (e.g., traumatic) experiences better than literal storytelling[5]. In other words, the painted image can reveal *affective truth*—not through

[4] KOSOFSKY SEDGWICK 2003 (see in note 2).

[5] NADER, L.: Afektywna historia sztuki. In: *Teksty Drugie*. Warszawa 2014, č. 1, pp. 14–40.

faithful depiction, but via emotional dynamics, fiction, and fantasy that reflect what is happening within memory and personal experience.

In post-1989 Polish painting, we can identify various strategies of affective testimony. Some artists take an approach close to emotional realism—depicting realistic scenes imbued with unease, disappointment, or anger. Others use dreamlike, surreal, or semi-abstract aesthetics to capture dispersion, chaos, or melancholy. What matters is that painting here becomes a form of experiential record—something akin to a diary of collective emotions. It may be read as an alternative archive of transformation, preserving images of fear, hope, longing, and frustration—emotions often absent from the official narratives of political change[6].

Instead of a linear story about the success of democratization and the economic "catching up" with the West, painting offers a more complex vision: it reveals individual dramas of those "lost" in the new system, hidden value conflicts that never entered public debate, and latent anxieties gnawing at the social imagination.

From this perspective, painting plays not so much a representative as a diagnostic role—it helps to identify emotional and structural tensions inscribed in the landscapes of late transformation. On this map of meaning, we find not only individual bodies but also collective sites of condition: housing estates, shopping malls, abandoned factories awaiting redevelopment or already turned into lofts, small towns affected by emigration. Space here is not a neutral backdrop but a condensed record of change—a material trace of economic, class, and emotional inequality.

Against this backdrop, *Stocznia* (*The Shipyard*) by Iwona Zając (2004), realized on the walls of the former Gdańsk Shipyard, exemplifies what painting can be as an intervention into collective memory. Rather than affirming dominant narratives of transformational modernization, Zając gives voice to those excluded from it—former shipyard workers. Her strategy consists in combining monumental form with individual stories: memories, fragments of conversations, and personal records of disappointment. As philosopher Ewa Majewska observes, *Stocznia* breaks with the aesthetics of propagandistic murals—it does not offer a single version of history but restores visibility to subjects expelled from public debate[7]. The artist's self-portrait with "wings" composed of crane silhouettes is not meant to personalize the narrative, but to interweave individual experience with a local, class-inflected topography of memory.

In this sense, *Stocznia* is not only a work of commemoration, but a form of critical record—it reveals the erosion of the world of labor and the disappearance of its social visibility. Zając's work evokes emotions that cannot be expressed through the language of politics or statistics: frustration, anger, mourning for lost community, disorientation. It does not illustrate the crisis but exposes it—through specific locality, through the materiality of the wall, through embedded voices and figures. Such gestures situate painting as a diagnostic medium—not claiming objectivity, but capable of capturing the social, emotional, and spatial stratifications that escape dominant descriptive models.

Images of Inequality: Class and the Incomplete Modernization

One of the key threads within the affective geography of Poland's transformation is the experience of class divisions and the emotions that accompany them—from hope for upward mobility to the bitterness of exclusion and anger. The 1990s brought rapid social stratification: alongside emerging business elites and a growing middle class, a vast population of the unemployed appeared—former workers from collective farms and industrial laborers affected by restructuring. For a long time, contemporary art avoided directly representing the working class (partly out of fear of replicating socialist-realist tropes); the dominant gaze was that of the intelligentsia, often critical of "the people"—for their supposed backwardness or consumerist aspirations. Over time, however, artists began to reclaim these themes. Fig-

[6] CVETKOVICH, A.: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham 2003.

[7] MAJEWSKA, E.: *Ślady pamięci i praca u podstaw*. Obieg 2006. 2006.



Fig. 2: Karol Palczak: Stanął w ogniu nasz wielki dom | Our Great House Stood in Flames, 2019 | Náš veľký dom stál v plameňoch, oil, canvas, 150 × 110 cm. Collection of Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.

urative painting proved particularly useful here—it allowed for the depiction of specific social worlds while infusing them with affective commentary.

An example is the work of Karol Palczak (b. 1987), a painter from a village in southeastern Poland who, after his studies, returned to his hometown and made it the central subject of his paintings. Palczak paints poetic, realist scenes of life outside the metropolis: portraits of local residents, landscapes, fragments of daily life—often on small formats and unconventional surfaces like sheet metal. His realism does not aim for "objective" representation; rather, he employs traditional painterly techniques such as chiaroscuro and textured brushwork to reflect on the condition of life at the margins. Natural elements—fog, fire, snow—become in his paintings mirrors of the moods that permeate the depicted world. (Fig. 2)

In one of his cycles, Palczak references Jacek Kaczmarski's ballad *We Do Not Want to Escape From Here*, which was inspired by the 1980 fire at a psychiatric hospital in Górna Grupa, where—due to gross negligence—fifty-five patients died and many more were injured. The painting's title—*„Our Great Home Is in Flames, Home for the Mentally and Nervously Ill"*—recalls that catastrophe, although the scene itself is not a literal depiction: instead, it portrays a contemporary

episode from a village in the region—young men jumping over a bonfire. This seemingly mundane moment is charged with symbolic weight—it teeters between everyday life and catastrophe, evoking a collective sense of anxiety, suspension, and hard-to-name fears.

Rather than contrasting the late People's Republic of Poland with the present, Palczak points to the continuity of structural neglect. His images resonate with the current conditions in regions like southeastern Poland—less privileged and often ignored in dominant narratives. These are not direct commentaries but painterly intuitions: in a world without clear prospects, in a landscape of uncertainty and silences, the "great home" of modernization appears to be burning. The painting becomes a form of bearing witness to collective emotions: anger, exhaustion, a sense of abandonment. It is a story of a modernization that arrived unevenly—and of what settles into the landscape when promises remain unfulfilled.

Palczak's work is not isolated—in fact, painting has long served as a space for articulating the class tensions and social ruptures of post-communist Poland. Mariola Przyjemska (b. 1963), in her works depicting lipstick tubes and bottles of Western perfume, explored the economic and cultural transformation through the lenses of consumption, feminism, and everyday life. Przyjemska juxtaposed advertising and pop-art aesthetics with raw reflections on the illusion of upward mobility. Her paintings—imbued with humor, irony, and tenderness toward cultural material—created a portrait of transformation-era Poland from the inside out: from department stores, bathrooms, and refrigerators.

Only in recent years have class and economic issues begun to move from the margins to the center of the Polish art field. Cultural scholar Magda Szcześniak has emphasized that analyzing the art of the transformation period requires taking its class dimension into account—asking whose perspective has been represented, and whose has been systematically omitted[8]. The work of Palczak and related artists can be read as a form of visual empathy with peripheral Poland—their images neither idealize nor condemn but seek to capture the condition of places and people left out of dominant narratives. Palczak portrays neighbors, familiar landscapes and motifs—like smoke rising from bonfires or chimneys—transformed into universal symbols of a "Poland B" experiencing existential tension and unrest. The internal landscape of these paintings is always grounded in the specificities of time and place—anchoring us in the realities of a southeastern village, while surfacing affects that typically remain voiceless in mainstream discourse.

Crises and the "Accelerated End": Painted Images after 2015

The period after 2015—marked by the crisis of liberal democracy in Poland, escalating ideological conflicts, and global threats—brought a noticeable intensification of artworks reflecting a sense of the end of an era. Younger painters often reach for symbols and scenes referencing current events—frequently in a dreamlike or surreal aesthetic, heightening the impression of a reality on the verge of collapse. Cultural theorist Mark Fisher described the contemporary world as dominated by *capitalist realism*—the conviction that no alternative to the status quo exists—while simultaneously haunted by the ghost of a lost future, which he termed *hauntology*. These ideas also permeate the Polish artistic discourse, where we increasingly encounter images of a world filled with disquieting signs of destabilization—as though reality itself had cracked and the coordinates of order dissolved.

Among the younger generation of artists addressing the social consequences of transformation, the work of Adam Kozicki (b. 1992) remains a significant voice. His paintings can be read as a visual archive of tensions—motifs of protest recur, as do signs of institutional violence, alongside traces of everyday experiences of a childhood spent amid systemic upheaval. Kozicki deliberately draws on aesthetics borrowed from video games, but deploys them far from escapism—redirecting attention toward collective fears, violence, and affective pressures of the present.

[8] SZCZEŚNIAK, M.: Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu sztuki czasów transformacji. In: Ed. BANASIAK, J.: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej*. Warszawa 2015, s. 112 – 124.

He paints using an airbrush, creating scenes in which everyday life is distorted by the aesthetics of unreality: realistic frames are overexposed with artificial light; familiar spaces are disrupted; and elements of the real—housing blocks, police sirens, apartment interiors—appear in contexts charged with unease. Horror and absurdity mix with precise observation of detail—Kozicki's paintings do not reconstruct specific events, but recreate a state of emotional tension that clings to post-1989 Poland.

This is painting immersed in affect—moods of disorientation, frustration, and abandonment. Everyday objects are juxtaposed with emptiness, traces of violence, and ghostly presences. In many of these works, we sense an attempt to capture something hauntological: the residues of unprocessed pasts, unfinished modernization projects, fears for the future. Kozicki constructs landscapes of destabilization—unsettling, yet eerily familiar.

Affective Economy of Late Transformation

After 2004, Poland entered a phase of accelerated capitalist transformation, which not only diversified standards of living but also deepened class divisions and reshaped social relations. Structural inequality became a daily reality—not only in material terms but also in the affective sphere: in emotions, imaginaries, and power dynamics[9]. The art field, despite claims of autonomy, operates within this same logic and remains an integral part of the economic system.

Painting—one of the most fetishized artistic forms—is particularly entangled in this economy: bought, collected, and evaluated based on market value. At the same time, many artists live and work under precarious conditions, without basic economic security, health care, or stable income. This duality—between the image of the artist and the reality of artistic labor—exposes key contradictions within the system of cultural production.

Labor theorist Guy Standing described the *precariat* as a new class of exploitation—deprived of stable rights in relation to both the state and capital[10]. In the field of art, this definition resonates powerfully: artists are not merely content producers, but participants in an emotional market, where feelings become a resource and empathy a form of symbolic currency. Affective economy—as described by scholars of the affective turn—suggests that emotions are not external to the economy; on the contrary, they are among the main mechanisms of social regulation under neoliberal capitalism.

Even when not explicitly political, painting functions as a medium of affective cognition—it enables us to recognize and process the effects of class stratification in ways that economic charts or policy analyses cannot. In this sense, paintings do not merely represent transformation—they participate in it, as part of a symbolic economy where affect becomes both a force of expression and a site of social negotiation.

At the same time, painting is not outside the logic of the market—on the contrary, it operates within its tight orbit. A painting becomes a commodity whose value is determined not only by form and context, but also by the emotions it elicits. Feelings—such as awe, anxiety, or empathy—become part of valuation: the stronger the affective resonance, the greater the market potential. This tension—between authentic expression of experience and its possible commodification—raises questions about the limits of political agency in art. Can rebellion and resistance be sold as style? Does the aesthetic of class trauma become a product for sale?[11]

Transformational capitalism—based on ambivalence and absence of guarantees—marks the art field not only as a theme but also as the very condition of its existence. In this arrangement, a painting is no longer just a representation—it becomes an object that must circulate, resonate, and yield emotional and financial profit. It is at this intersection that affective geography meets the market biography of painting: the image as a bearer of anxiety and as a tradable good become inseparable.

Contemporary painting in Poland, enmeshed in these contradictions, does not so much escape them as it exposes their fractures: it reveals how capital op-

[9] MIRZOEFF, N.: *How to See the World*. London 2015.

[10] STANDING, G.: *The Precariat: The New Dangerous Class*. London 2011.

[11] JONES, C. A.: *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago 2016.

erates on emotions, how class shapes sensitivity, how the system seeks to neutralize experience through aesthetic surfaces. In this sense, these images become documents of post-transformation condition—not as transparent windows onto reality, but as complex forms of negotiating meaning, emotion, and value in a world where everything—including affect—can be priced.

Images of Identity Beyond the Center

The systemic transformation in Poland was not only a shift in economic and political systems—it also required a rearticulation of collective imaginaries: of who "we" are as a society, what history we tell, and what future we are capable of imagining. In this process, art—especially painting—played a vital role as a medium for confronting both new and inherited myths of community. The theme of identity—national, cultural, class—has returned in various intensities, assuming both affirmative forms (symbol-building, the creation of iconic figures) and critical ones (deconstruction, irony, subversion).

The exhibition *Late Polishness* was one attempt to grasp this complex process. It presented works by several dozen artists of different generations, confronting contemporary images of Polishness with their historical constructions. The curators suggested that Polish identity after 1989 is shaped under the conditions of a "post-era": post-communism, postmodernism, postcolonialism, as well as post-memory and global network culture. In this context, painting—as a visual medium rooted in materiality and time—performs a specific function: it can simultaneously preserve and question; it can evoke icons of the past and re-situate them in new, often unsettling, configurations.

Painted images here become a space of negotiating communal imagination—not through the rhetoric of national pride, but through affective tensions: melancholy, ambivalence, the desire for belonging that cannot be fulfilled. Identity is not presented as a finished script, but as a process—embodied in figures that, on the one hand, wish to "feel at home" and, on the other, sense that the place they seek to return to either no longer exists or perhaps never did.

Questions of belonging and the possibility of forming new communities became particularly urgent during the transformation—not only as a moment of systemic rupture, but also as a redefinition of who has the right to visibility and representation. Previously nearly absent from the mainstream of Polish art, queer, migrant, and class-based themes have gained greater prominence in recent years. Artists turn to the language of painting to bring to light experiences that had long existed on the margins, in hiding, or outside the realm of visual language.

The work of Małgorzata Mycek (b. 1993) illustrates this turn—and simultaneously destabilizes its conventions. An artist raised in a rural area of southeastern Poland, Mycek uses painting to queer local landscapes, symbols, and memories. Their paintings—colorful, flat, camp—combine intimate experiences with imagery of physical labor, village life, and nonbinary embodiment. Rather than aiming for realist representation, the works construct an affective geography—a map of memory and emotion where class, gender, and identity intersect in complex, non-obvious ways. (Fig. 3)

Instead of opposing the center to presumed zones of exclusion, Mycek reveals their coexistence within the same affective landscape. They embed queer sensibility within a space drawn from personal biography: a world of chickens, barns, and mud. This is not the village seen from above or from the outside, but from within—with tenderness, exaggeration, and attention. In this sense, Mycek's painting becomes a tool of reclamation—of the self, of one's language, of one's place. These paintings affirm that queerness need not arrive from the city: it can emerge from the soil, from the field, from a childhood that was both a home and a site of misfit.

Similarly, in the work of Karolina Szwed (b. 1997), personal experience becomes the point of departure for addressing broader questions of embodiment, identity, and socially imposed roles. Although formally subtle, Szwed's paintings are not devoid of critical potential. The artist works with biographical material, but does not depict it directly—instead, she constructs a visual language from fragments of daily life: infrastructural elements, ambiguous objects, things suspended between function and meaning. These scraps are woven into dense, multilayered narratives of individual experience within systems of norms, expectations, and uncertainties. (Fig. 4)

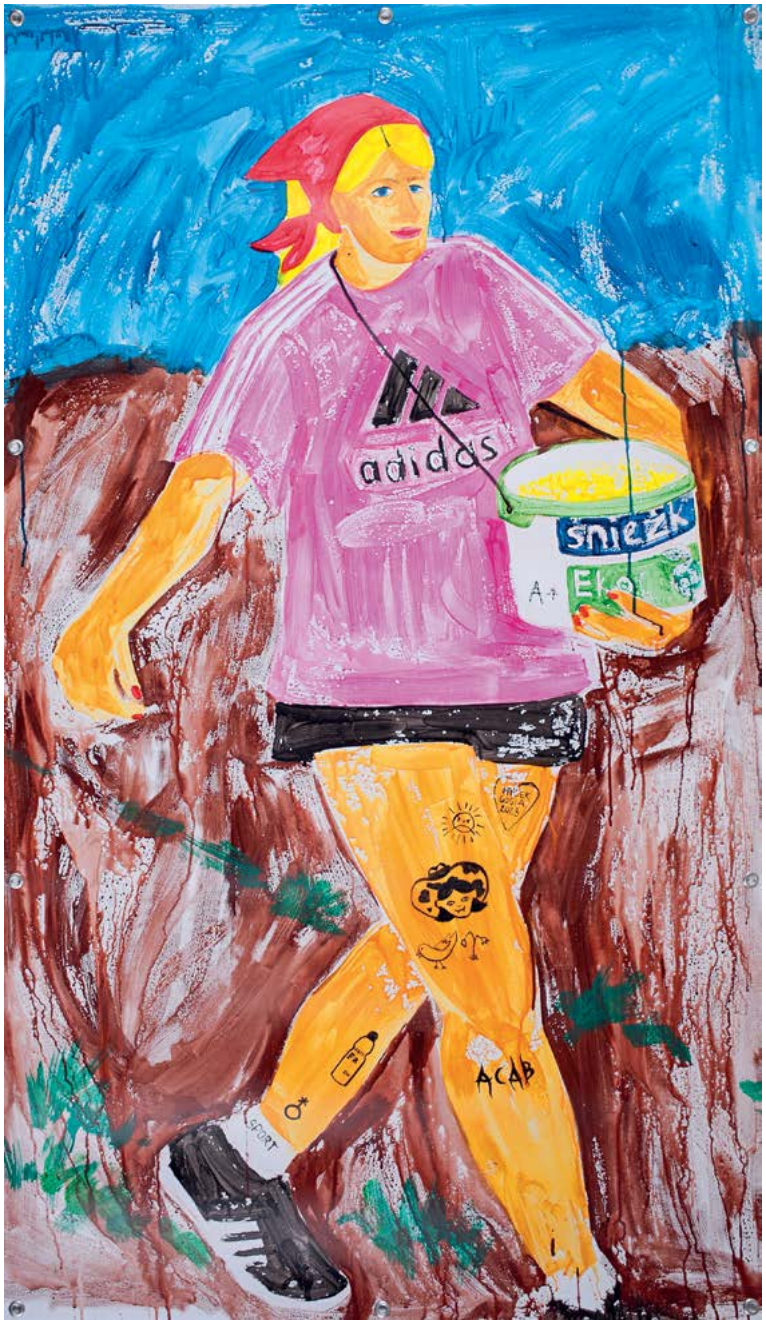


Fig. 3: Małgorzata Mycek: Siewczyni | The Sower, 2023 | Rozsievačka, acrylic, banner, 161 × 92 cm. Courtesy of and photo by the artist.

Szwed does not build coherent stories or closed narratives—her strategy is rather one of fragmentation. Her paintings, though soft and dispersed in form, operate through carefully chosen elements: details taken from everyday life, extracted from their context and transformed into signs of affective tension. Recurring motifs—ribbons, insects, pharmaceutical logos, beams of unclear light—do not serve decoration, but introduce disturbance and dissonance. This painting inhabits a space "in-be-



Fig. 4: Karolina Szwed: Gift | Dar,, 2024, oil, canvas, 50 × 60 cm. Courtesy of and photo by the artist.

tween": between the private and the political, the bodily and the symbolic, the sign and the material. Szwed thus reconfigures the status of the image—not as representation, but as affective intervention.

Her works do not so much depict the body as they use it as a medium of expression; they do not document but activate memory, resistance, and tension. Where Mycek queers the rural landscape, Szwed grounds queer sensibility in everyday spaces—stairwells, tram interiors, pharmacies. In both cases, the goal is to shift the frame: queerness and embodiment are not merely aesthetic strategies, but forms of political affect articulated through the language of painting.

A symbol of the tensions inscribed in the affective geography of contemporary Poland became the Warsaw *Rainbow*—an installation by Julita Wójcik in the form of an arch made of colorful artificial flowers, erected in 2012 on Savior Square (Plac Zbawiciela). The artist intended it to be a universal sign of hope and community, yet it was almost immediately absorbed into the logic of political conflict. Identified with the LGBTQ+ movement, the *Rainbow* became the target of attacks from conservative and nationalist circles—as a real, material representation of a social change that, for many, proved unacceptable. The work was set on fire seven times before it was ultimately dismantled.

Its trajectory—from a communal act of installation to repeated acts of aggression—became a material record of the tensions embedded in Polish public life in the second decade of the 21st century. On one hand, it provoked mobilization: volunteers stringing flowers, grassroots defense initiatives, and a 2025 public vote by Warsaw residents in favor of its reconstruction. On the other, the spectacle of



Fig. 5: Zbawiciel (Saviour) Square in Warsaw with Julita Wójcik's installation Tęcza | Rainbow | Dúha,, 2011, mixed media. Photo: Adrian Grycuk, 2014.

violence revealed the depth of social resentment and hatred that had not been neutralized by the modernizing myth of transformation. As Wójcik emphasized: "The *Rainbow* is meant to bring joy—it is pure beauty." In practice, however, the installation became a screen for projections of social fears and tensions: from empathy and agency to symbolic and physical violence.

The conflict surrounding the installation reveals not merely a dispute over aesthetics, but a struggle over the boundaries of visibility: queer presence in public space is still perceived by parts of society as a violation of order. Visibility and violence intertwine here in a literal way—the charred frame of the *Rainbow* became embedded in the fabric of the city as a sign of social ambivalence and emotional strain. Though not a painting in the traditional sense, Wójcik's installation shares with the examples discussed in this essay a capacity to materialize that which typically lies outside the frame of representation. It is a form of political recognition—not through declaration, but through the production of a space in which conflicts rooted in emotions, bodies, and urban structures are made manifest. (Fig. 5)

Landscapes of Displacement

Migration remains one of the key phenomena shaping the social landscape of Poland after 2004. The opening of European Union borders initiated a mass exodus of young labor, leaving behind disintegrated communities and a lasting deficit of social presence in many localities. At the same time, Poland became a destination for labor migration—intensifying tensions surrounding the redefinition of belonging and subjectivity under conditions of late capitalism. The

rejection of solidarity mechanisms during the 2015 refugee crisis, along with the rise of xenophobia, made clear that the process of transformation had not eliminated hierarchies—it merely reorganized them.

Poland's position—simultaneously a country of migration and emigration, a subject striving toward the center while remaining marginalized—creates a framework for decolonial reflection. This is not about drawing analogies with the experiences of the Global South, but about recognizing persistent asymmetries within Europe itself: relations of dependency, cultural mimicry, and economic subordination. In this context, art can serve as a form of affective cartography—a tool for registering tensions and memories inscribed in spaces of migration.

Painting and adjacent practices take up these themes in nuanced ways. One example is the work of Małgorzata Mirga-Tas, who combines visual form with a minority perspective. Her project *Re-enchanting the World* (Venice Biennale, 2022)—a monumental installation inspired by the frescoes of the Palazzo Schifanoia—inscribes the history of the Roma into a broader image of Europe, rejecting the national monolith in favor of cultural and ethnic co-presence. Decoloniality in her work does not rely on declarative politics, but on a redistribution of visibility—on including communities that have long been symbolically excluded.

Mirga-Tas's works do not so much depict specific landscapes of migration as they create symbolic spaces in which the memory of displacement—both historical and cultural—is recovered and rooted. Her monumental compositions become affective landscapes of community, where place is not geographic but emotional, genealogical, and relational. In this way, her practice resonates with broader tendencies in Polish painting, which increasingly operates at the intersection of memory, migration, and affective landscapes of loss.

In Polish painting, themes of migration and dispersed identity are not limited to the representation of particular groups or biographical experiences. Increasingly, it is the landscape—understood as a space marked by affect—that becomes the carrier of social tensions: a site where the effects of displacement, economic shifts, and the reorganization of communal relations are inscribed. Abandoned homes, temporary train stations, urban marketplaces—these everyday spaces acquire in paintings the status of symptoms: material traces of discontinuity, erasure, and the losses brought by transformation.

In this sense, migration is not only a theme but a frame for affective geography: a way of seeing and thinking about space shaped by movement, absence, tension, and silencing. Decolonial theories—from Walter Mignolo to Gayatri Spivak—enable us to interpret such representations as symptoms of global (and intra-European) regimes of power. Painting does not simply illustrate these processes; it creates the conditions for their affective experience—through atmospheres of uncertainty, fragmentation, and dispersal that resonate with the everyday experience of transformational instability.

Painting as a Form of Situated Knowledge

Contemporary Polish painting often transcends the frame of an autonomous medium—not as a renunciation of aesthetic form, but as a conscious grounding of artistic practice in social, affective, and material realities. The knowledge generated through images is not neutral—it is situated, embodied, and relational. It arises from specific experiences: of gender, class, origin, and orientation.[12]

This shift aligns with a broader process of challenging the traditionally understood autonomy of art. Already in the 1970s, art theorist Jerzy Ludwiński pointed to a possible post-artistic turn—a situation in which art blends with other forms of life and knowledge, evading institutional categories. Today, these intuitions find expression in the practices of many women artists who integrate painting with educational, social, and communal activity. Painting here does not appear as an isolated gesture but as one element within broader political processes—embedded in specific spaces, conflicts, and relationships.

An example is the work of Cecylia Malik—artist, activist, and educator—who merges art with actions in defense of women's rights, ecology, and local communities. Her projects—such as *Matki Polki na wyrębie* (Polish Mothers at the Logging Site)—cross the boundaries between performance, protest, and

[12] hooks, bell: *All About Love: New Visions*. New York 2000.

painting, creating forms of affective presence in public space. These are not heroic gestures, but consistent actions embedded in the rhythm of everyday life and collective labor.

In this context, the perspective of Silvia Federici—Italian philosopher and feminist activist—proves especially inspiring. She draws attention to the political potential of care work and affective labor. According to Federici, it is precisely communal, often invisible actions that can form the basis of real change—not through spectacular ruptures, but by transforming relationships. The same applies to painting: embroidery, collage, the manual labor of working with the image become forms of micropolitics that do not seek representation, but relation.

In this sense, painting functions as an alternative archive and an affective geography—it gathers traces of experiences excluded from official narratives of transformation. It not only records change, but also shapes social imagination—opening space for new forms of community and different ways of being together in post-transformation reality.

A Tool of Alternative Knowledge?

In many cases, contemporary Polish painting exceeds purely aesthetic boundaries, taking the form of visual social commentary or affective testimony—not so much representing reality as responding to it. Although not a political tool in the strict sense, the painting of recent decades participates in the ongoing reckoning with the collective experience of transformation. It registers fractures, shifts, and moods that escape the language of politics or statistics. Its operation is grounded more in affect and tension than in unambiguous messaging—images evoke emotions without offering ready-made diagnoses.

What characterizes many of these works is the presence of themes that elude dominant narratives: uncertainty, ambivalence, resistance to normative social roles. These paintings do not document such emotions directly; rather, they initiate them—as traces of unresolved histories, ambiguous identities, destabilized communal structures. They operate through displacement, often employing aesthetics of ambiguity, privacy, and formal dispersion. In this sense, their politicality does not arise from declarative gestures, but from a sensitivity to what is indeterminate, fractured, and voiceless.

Underlying these practices is a broader regional context: modernization processes, tensions stemming from the unfulfilled promises of transformation, and the friction between locality and the global circulation of images and meanings. Some works address themes related to class, religion, gender, or the postsocialist legacy—not as closed topics, but as contested fields inscribed with power imbalances. Painting does not resolve these tensions, but it can, at times, make them visible. It offers not knowledge in a discursive sense, but a form of symbolic recognition: paintings may contain intuitions and affects that resist translation into political language but nonetheless shape social experience.

However, this is not a medium free of limitations. Painting is susceptible to aestheticization, to retreating into formalism, and to reproducing class or gender hierarchies. Its interventional potential is always conditional—dependent on institutional, social, and economic context. Still, in certain cases, images created in Poland today function as carriers of affective memory and tools for negotiating collective imaginaries. They reveal tensions between past and future, individual experience and structural forces, aesthetics and politics.

There is no single form of engaged painting—rather, it is a spectrum of positions and strategies: from ironic distance and nostalgic recapitulation to affective, confessional, or cool conceptual approaches. In this sense, images do not aspire to the role of a universal language, but act as local signs—points from which to read the social and emotional stratifications of late transformation. They are not a map, but a fragmentary register of vibrations—more a symptom than a solution. Their power lies not in clarity, but in the ability to provoke reflection—precisely where political or media discourse fails. A painting can serve as a tool of decelerated viewing: rather than closing meaning, it introduces time for its negotiation.

Obrazy nestability
Maľba ako afektívna geografia neskorej transformácie

Ada PIEKARSKA

Úvod.
Emočná mapa poľskej transformácie

Môže súčasné maliarstvo slúžiť ako forma emočnej kartografie kolektívnej skúsenosti v neskorej moderne a politickej transformácii? V tejto štúdii používame koncept afektívnej geografie – prístup, ktorý nevníma priestor ako neutrálne pozadie udalostí, ale ako prostredie nasýtené stopami napätia, náklonností a skúseností, ktoré odolávajú verbálnej artikulácii.[1] Tento prístup nadväzuje na tzv. afektívny obrat v humanitných vedách, ktorý posunul pozornosť od reprezentácie k prežívaniu a zdôraznil význam emócií a telesnosti pri formovaní poznania i spoločenských vzťahov.[2] V kontexte neskorej transformácie Poľska, po rokoch 2004 a 2015, je táto perspektíva obzvlášť prínosná, keďže umožňuje zachytiť nálady a vplyvy, ktoré unikajú politickému alebo ekonomickému diskurzu, ale zostávajú hlboko ukotvené v každodennom živote. Predmetom skúmania je, či a akým spôsobom môže súčasná maľba predstavovať priestor zaznamenávania takýchto afektívnych napätí. Zároveň sa otvára otázka, či maľba ako zmyslové, pomalé a materiálne zakorenené médium môže byť prostriedkom vnímania toho, čo je spoločensky rozptýlené, neuchopiteľné, a pritom hlboko skutočné.

Po roku 1989 prešlo Poľsko búrlivými politickými, hospodárskymi a kultúrnymi zmenami, ktoré výrazne ovplyvnili spoločenský život. Neskorá fáza tejto transformácie, najmä obdobie po vstupe do EÚ v roku 2004 a po politickej zmene v roku 2015, priniesla zmes emócií – na jednej strane eufóriu a nádej na lepšiu budúcnosť, na druhej sklamanie, neistotu a rastúce sociálne napätie.[3] Tieto citové prostredia (kolektívne emócie a sociálne nálady) nachádzajú svoj odraz v umení.

K maľbe tu pristupujeme hlavne ako k svedectvu a záznamu kolektívnych skúseností, menej sa zaoberáme formálnou analýzou. Umelci, ktorí pracujú s týmto médiom, často vstupujú do dialógu s podstatou zmeny a spochybňujú dominantné predstavy o identite, komunite, budúcnosti alebo zlyhaní. Z tohto hľadiska sa maľba v období neskorej transformácie stala nástrojom alternatívneho poznania a formou politickej účasti tým, že umožňuje artikulovať skúsenosti vylúčené z dominantných naratívov a zhmotňuje individuálne hlasy – queer, triedne, migrantské, ktoré sú zvyčajne skryté.

Medzi eufóriou a rozčarovaním

Systémovú transformáciu, ktorá sa začala v roku 1989, sprevádzali obrovské spoločenské očakávania – nádej na modernizáciu v západnom štýle, demokratický verejný život a rastúcu prosperitu. Začiatok 90. rokov bol obdobím euforickej slobody, ale aj hospodárskeho šoku. Vo výtvarnom umení dominovali kritické a konceptuálne tendencie, ktoré reagovali na nové skutočnosti (rastúce nerovnosti, rozmach konzumu, eróziu predchádzajúcich istôt).

[1] BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010.

[2] AHMED, S.: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004; KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham 2003.

[3] BERLANT, L: *Cruel Optimism*. Durham 2011.

V tomto období maľba ustúpila do pozadia, ale nevymizla. Do popredia sa vrátila koncom 90. rokov a začiatkom nového tisícročia, nie však ako renesancia média, ale ako jeho posun. Nová generácia maliarov začala používať maľbu ako nástroj kritického a emočného výkladu skutočnosti. Názornými príkladmi sú programy Wilhelma Sasnala a Marcina Maciejowského, ktorí v rokoch 1996 – 2001 pôsobili v skupine Ładnie a s iróniou zobrazovali každodenný život v Poľsku po roku 1989. Ich obrazy, často stvárnené ako komiksové rámčeky, zachytávajú významné politické udalosti aj banálne epizódy zo života mimo veľkomiest, pričom odrážajú kapitalistickú transformáciu Poľska. Maľba sa tak stala kronikou prvého desaťročia zmien, ktorá zaznamenala nadšenie „honby za Západom" na slobodnom trhu i rozčarovanie tých, čo zostali z nového poriadku vylúčení. (Obr. 1)

Po vstupe Poľska do Európskej únie v roku 2004 sa spoločenské nálady opäť zmenili. Proces sprevádzala hrdosť a nádej na zrýchlenie rozvoja, pričom mnohí Poliaci získali prístup k vzdelaniu a zamestnaniu v zahraničí. Zároveň sa však objavili nové zlomové línie a napätia. Migrácia mladej generácie za prácou do západnej Európy viedla k demografickému a emocionálnemu „odlivu" z menších miest, čím sa vnútroštátne prehĺbila priepasť medzi dynamicky prosperujúcimi veľkomestami a regiónmi, kde vládla nezamestnanosť a stagnácia. Sklamanie z procesu modernizácie sa prehĺbilo najmä po globálnej finančnej kríze v roku 2008, ktorá podkopala vieru v nekonečný rast. Hoci sa východná a stredná Európa formálne začlenila do zjednotenej Európy, naďalej zápasila s pocitom menejcennosti, procesmi postzávislosti a s prispôsobovaním západných kultúrnych a hospodárskych modelov miestnym podmienkam. Tieto zložité procesy našli svoje vyjadrenie v maľbe, kde umelci čoraz viac skúmali témy národnej identity, umiestnenia, kolektívnej pamäti a citovej stopy transformácie ako života „na prahu" epoch a systémov. Výstava *Neskorá poľskosť. Formy národnej identity po roku 1989 (Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, CSW Zamek Ujazdowski, 2017) poukázala na to, že sú to práve umelci, kto formuje kolektívnu predstavivosť vytváraním obrazov, symbolov a výpovedí o súčasnej poľskej identite. Maľba po roku 2004 tematizuje vznik a rozpad komunitných mytológií v kontexte globalizácie a neoliberálneho kapitalizmu. Nepoužíva otvorené politické gestá, pracuje najmä s metaforou a náladou, často veľmi osobným spôsobom.

Ďalší zlom nastal v roku 2015, keď sa zmena vlády v Poľsku (víťazstvo konzervatívno-populistických síl) časovo prekrývala so širšou politickou krízou v západnom svete. Narastajúca spoločenská polarizácia sa stala aj emočnou problematikou – politici začali čoraz otvorenejšie verejne využívať strach, hnev a pocit ohrozenia. Rétorika „povstania z vlastných kolien" a vyzdvihovanie národných tradícií mobilizovali emócie hrdosti a nenávisti, zatiaľ čo na druhej strane ideologického spektra sa stupňovali pocity frustrácie, obavy o budúcnosť demokracie a strach o práva menšín. Poľsko zároveň zasiahli globálne krízy vrátane dôsledkov migračnej krízy (spor o prijímanie utečencov v rokoch 2015 a 2016) a v nasledujúcich rokoch šok z pandémie a narastajúca klimatická hrozba. Spoločne tieto faktory prispeli k prevládajúcej atmosfére, ktorá by sa dala opísať ako pocit života v tieni blížiacej sa katastrofy – „zrýchleného konca" doterajšieho sveta.

V umeleckom svete sa tento posun prejavil zmenou tónu. Mnohí umelci sa zamerali na sociálne a politické témy, cez ktoré vyjadrovali hnev, strach a nespokojnosť so súčasnosťou, zatiaľ čo iní reagovali radikálnou introspekciou a sústredili sa na súkromné pocity, telesnosť a psychiku ako protipól vonkajšieho chaosu. Maľba sa ukázala ako médium mimoriadne citlivé na tieto nálady, ktoré dokáže vyjadriť skutočnosť prostredníctvom sugestívnych obrazov a odkazov, ako aj vytvoriť priestor, kde sa dajú zakotviť a spracovať emócie ako strach, hnev či neistota. Obrazy nemusia priamo zobrazovať udalosti; ich sila spočíva skôr v atmosfére než v explicitnom vyjadrení.

Maľba ako citová výpoveď: od formalizmu k empatii

V tradičnej umenovede sa maľba analyzuje predovšetkým z hľadiska formy, kompozície a ikonografie. V kontexte neskorej transformácie sa však treba pozerať na maľovaný obraz ako na prostriedok vnímania. V rámci tzv. *afektívneho obratu* v humanitných vedách odborníci zdôrazňujú, že obrazy nielen predstavujú skutočnosť, ale pôsobia na divákov aj neverbálnym spôsobom na rovine pocitov a nálad.[4] Dalo by sa povedať, že maľba tohto obdobia slúži

ako reč nevysloveného, ako pokus o sprostredkovanie skúseností, ktoré sa vymykajú opisu a unikajú politickému aj ekonomickému diskurzu.

Mnohé sociálne javy spojené s transformáciou Poľska majú práve tento citový rozmer. Napríklad ekonomické štatistiky alebo oficiálne politické prejavy nedokážu vyjadriť traumu z náhlej systémovej zmeny, ktorú pocítili tí, ktorí zo dňa na deň stratili akýkoľvek pocit stability. Taktiež nedokážu zachytiť nostalgiu za strateným pocitom súdržnosti z čias masových hnutí, ako bola *Solidarność*, ani trpkosť tých, ktorým bol sľúbený „Západ na dosah", ale ktorí sa po rokoch cítili zradení.

Vďaka svojej metaforickej a expresívnej forme sa maľba môže stať médiom, prostredníctvom ktorého sa takéto stavy zaznamenávajú a zhmotňujú v atmosfére a citovom napätí, kde význam vychádza skôr z nálady než z lineárneho výkladu. Ako uvádza historička umenia Luiza Nader, súčasné umenie je schopné vytvoriť komunikačný jazyk pocitov a vplyvov, ktorý lepšie vyjadruje zložitosť ťažkých (napr. traumatických) zážitkov než doslovné príbehy.[5] Inými slovami, namaľovaný obraz vie odhaliť citovú pravdu – nie prostredníctvom verného zobrazenia, ale pomocou emocionálnej dynamiky, fikcie a fantázie, ktoré odrážajú dianie v pamäti a osobné skúsenosti.

Poľská maľba po roku 1989 využíva rôzne stratégie citovej výpovede. Niektorí umelci sa prikláňajú k emocionálnemu realizmu a zobrazujú skutočné scény preniknuté znepokojením, sklamaním alebo hnevom. Iné používajú snovú, surreálnu alebo poloabstraktnú estetiku, aby zachytili rozptýlenie, chaos či melanchóliu. V obidvoch prípadoch sa maľba stáva formou zážitkového záznamu, akoby denníkom kolektívnych emócií. Dá sa považovať za alternatívny archív transformácie, ktorý uchováva obrazy strachu, nádeje, túžby a frustrácie – emócie, ktoré často chýbajú v oficiálnych naratívoch politických zmien.[6]

Namiesto lineárneho príbehu o úspechu demokratizácie a ekonomickom „dobiehaní" Západu ponúka maľba zložitejšiu víziu: odhaľuje individuálne drámy tých, ktorí sa v novom systéme „stratili", hodnotové rozpory, ktoré sa nikdy nedostali do verejnej diskusie, a skryté obavy, ktoré nahlodávajú spoločenskú obrazotvornosť.

Z tohto pohľadu maľba zohráva viac diagnostickú než reprezentatívnu úlohu v tom, že pomáha odhaľovať emocionálne a štrukturálne napätia zakotvené v prostredí neskorej transformácie. Na tejto mape významu nájdeme tak individuálne, ako aj kolektívne objekty, ako sú sídliská, nákupné centrá a opustené továrne, ktoré čakajú na prestavbu alebo sú už prestavané, či malé mestá postihnuté emigráciou. Priestor tu nie je neutrálnou kulisou, ale zhusteným záznamom zmien – hmotnou stopou ekonomickej, triednej a emocionálnej nerovnosti.

V tomto kontexte je *Lodenica* (*Stocznia*) Iwony Zając (2004) realizovaná na stenách bývalej gdanskej lodenice príkladom toho, čím môže byť maľba ako intervencia do kolektívnej pamäti. Namiesto potvrdzovania dominantných naratívov o transformačnej modernizácii dáva Zając hlas tým, ktorí sú z nej vylúčení – bývalým zamestnancom lodeníc. Jej stratégia spočíva v kombinácii monumentálnej formy s individuálnymi príbehmi, spomienkami, útržkami rozhovorov a osobnými záznamami sklamania. Ako uvádza filozofka Ewa Majewska, *Lodenica* sa rozchádza s estetikou propagandistických nástenných malieb tým, že neponúka jednu verziu minulosti, ale zviditeľňuje témy vylúčené z verejnej diskusie.[7] Autorkin autoportrét s „krídlami" zo siluet žeriavov nemá za cieľ zosobniť príbeh, ale prepojiť individuálnu skúsenosť s miestnou, triedne ovplyvnenou topografiou pamäti.

V tomto zmysle je *Lodenica* nielen spomienkovým dielom, ale aj formou kritického záznamu, ktorý odhaľuje eróziu sveta práce a zánik jej spoločenskej viditeľnosti. Zajácovej práca vyvoláva emócie chýbajúce v jazyku politiky alebo štatistiky, ako sú frustrácia, hnev, smútok za strateným spoločenstvom a dezorientácia. Krízu nevykresľuje, ale odhaľuje prostredníctvom konkrétnej lokality, materiálu steny a vsadených hlasov a postáv. Maľba sa vďaka podobným vyjadreniam stáva diagnostickým médiom bez nároku na objektivitu, ale schopným zachytiť soci-

[4] KOSOFSKY SEDGWICK 2003 (v pozn. 2).

[5] NADER, L.: Afektywna historia sztuki. In: *Teksty Drugie*. Warszawa 2014, č. 1, s. 14 – 40.

[6] CVETKOVICH, A.: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham 2003.

[7] MAJEWSKA, E.: *Ślady pamięci i praca u podstaw*. Obieg 2006.

álne, emocionálne a priestorové rozvrstvenia, ktoré sa vymykajú dominantným deskriptívnym modelom.

Obrazy nerovnosti: trieda a neúplná modernizácia

Jednou z kľúčových tém afektívnej geografie transformácie Poľska je skúsenosť s triednym rozdeľovaním a emóciami, ktoré ho sprevádzajú – od nádeje na vzostup až po horkosť z vylúčenia a hnev. Deväťdesiate roky priniesli prudkú sociálnu stratifikáciu, v ktorej sa popri vznikajúcich podnikateľských elitách a rastúcej strednej triede objavila rozsiahla skupina ľudí bez práce, hlavne niekdajších družstevných zamestnancov a priemyselných robotníkov postihnutých reštrukturalizáciou. Súčasné umenie sa dlho vyhýbalo priamej reprezentácii robotníckej triedy (čiastočne zo strachu z opakovania socialistickorealistických trópov); prevládal pohľad inteligencie, často kritický voči „ľudu" pre jeho údajnú zaostalosť alebo konzumné ambície. Postupom času si však umelci tieto témy začali znova privlastňovať. Figurálna maľba sa tu ukázala ako obzvlášť vhodná, lebo umožňovala zobrazovať konkrétne sociálne svety a vnášať do nich citový odkaz.

Príkladom je tvorba Karola Palczaka (nar. 1987), maliara z dediny v juhovýchodnom Poľsku, ktorý sa po štúdiách vrátil do rodného mesta a vytvoril z neho ústrednú tému svojich obrazov. Palczak maľuje poetické realistické výjavy zo života mimo metropoly, vrátane portrétov miestnych obyvateľov, krajiny a fragmentov každodenného života, ktoré často realizuje na *malých* formátoch a netradičných povrchoch, napríklad na plechu. Jeho realizmus sa nesnaží o „objektívne" zobrazenie, ale využíva tradičné maliarske techniky, ako je šerosvit a štruktúrovaná práca so štetcom na zachytenie života na pokraji. Prírodné prvky, ako sú hmla, oheň a sneh, sa v jeho obrazoch stávajú zrkadlom nálad, ktoré prenikajú vykresleným svetom. (Obr. 2)

V jednom zo svojich cyklov Palczak odkazuje na baladu Jaceka Kaczmarského *Nechceme odtiaľto utiecť*, ktorá vznikla po požiari v psychiatrickej liečebni v Górnej Grupe v roku 1980, kde v dôsledku hrubej nedbanlivosti zahynulo päťdesiatpäť pacientov a mnoho ďalších bolo zranených. Názov obrazu *Náš veľký domov je v plameňoch, Domov pre duševne a nervovo chorých* pripomína túto katastrofu, hoci samotný výjav znázorňuje súčasnú udalosť z miestnej dediny, kde mladí muži skáču cez ohnisko. Tento zdanlivo všedný aspekt nesie symbolickú silu – kolíše medzi každodenným životom a katastrofou, vyvoláva kolektívny pocit úzkosti, pozastavenia a ťažko pomenovateľných obáv.

Palczak tu neporovnáva súčasnosť s neskorou Poľskou ľudovou republikou, ale poukazuje na kontinuitu štrukturálneho zanedbávania. Vo svojich obrazoch odráža súčasné podmienky v regiónoch, ako je juhovýchodné Poľsko, ktoré sú menej privilegované a ktorým sa v dominantných naratívoch často nevenuje pozornosť. Jeho vyjadrenia sú nepriame, skôr intuitívne – vo svete bez jasných vyhliadok, v krajine neistoty a ticha sa zdá, že „veľký dom" modernizácie horí. Maľba sa tak stáva svedectvom kolektívnych emócií, najmä hnevu, vyčerpania a opustenosti. Je príbehom o modernizácii, ktorá prišla nerovnomerne, a o tom, čo zavládne v krajine, keď sa nenaplnia sľuby.

Palczakova tvorba nie je ojedinelá; v postkomunistickom Poľsku maľba často slúži ako priestor na vyjadrenie triedneho napätia a sociálnych rozkolov. Napríklad Mariola Przyjemska (nar. 1963) vo svojich dielach zobrazuje ruže a fľaštičky západných parfumov, čím cez prizmu spotreby, feminizmu a každodenného života skúma ekonomickú a kultúrnu transformáciu. Przyjemska stavia do protikladu estetiku reklamy a popartu so strohým pohľadom na ilúziu vzostupnej mobility. Jej obrazy preniknuté humorom, iróniou a nehou voči kultúrnym materiálom vytvárajú portrét Poľska počas transformácie zvnútra navonok cez zobrazenia obchodných domov, kúpeľní a chladničiek.

Triedne a ekonomické otázky sa až v posledných rokoch začali presúvať z okraja do centra pozornosti poľského umenia. Kulturologička Magda Szcześniak zdôraznila, že analýza umenia obdobia transformácie si vyžaduje zohľadniť jeho triedny rozmer a položiť si otázku, či pohľad bol zastúpený a či bol systematicky vynechávaný.[8] Dielo Palcza-

[8] SZCZEŚNIAK, M.: Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu sztuki czasów transformacji. In: BANASIAK, J. Ed.: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej*. Warszawa 2015, s. 112 – 124.

kovej a podobných umelcov možno považovať za formu vizuálnej empatie s periférnym Poľskom – ich obrazy neidealizujú ani neodsudzujú, ale snažia sa zachytiť stav miest a ľudí vynechaných z dominantných naratívov. Palczak premieňa povedomé motívy susedov a známej krajiny, napríklad dym stúpajúci z ohňov alebo komínov, na univerzálne symboly „Poľska B", ktoré prežíva existenciálne napätie a nepokoj. Scenéria týchto obrazov je vždy spätá s konkrétnym časom a miestom, čím nás zasadzuje do reálií juhovýchodnej dediny a zároveň vynáša na povrch vnemy, ktoré v hlavnom prúde diskurzu zvyčajne zostávajú nemé.

Kríza a „zrýchlený koniec": maľované obrazy po roku 2015

Obdobie po roku 2015, ktoré sprevádzala kríza liberálnej demokracie v Poľsku, eskalácia ideologických konfliktov a globálne hrozby, prinieslo výrazný nárast umeleckých diel s motívom konca éry. Mladší maliari začali siahať po symboloch a scénach s odkazom na aktuálne udalosti, neraz v snovej alebo surreálnej estetike, ktorá prehlbuje predstavu skutočnosti na pokraji zrútenia. Kultúrny teoretik Mark Fisher opísal súčasnosť ako svet, ktorý ovláda kapitalistický realizmus – presvedčenie, že neexistuje alternatíva k terajšiemu stavu – a zároveň ho prenasleduje prízrak stratenej budúcnosti, ktorý nazval *hauntológia*. Tieto myšlienky prenikajú aj do poľského umeleckého diskurzu, kde sa čoraz častejšie stretávame s obrazmi plnými znepokojujúcich znakov destabilizácie – akoby sa skutočnosť rozlomila a súradnice poriadku rozplynuli.

Medzi mladšou generáciou umelcov, ktorí sa zaoberajú sociálnymi dôsledkami transformácie, zohráva významnú úlohu tvorba Adama Kozického (nar. 1992). Jeho obrazy možno vnímať ako vizuálny archív napätia, kde sa opakujú motívy protestu, znaky inštitucionálneho násilia, ako aj stopy každodenných zážitkov z detstva stráveného v období systémových zmien. Kozicki zámerne čerpá z estetiky prevzatej z videohier, ale nevyužíva ju na únik z reality, skôr na vyjadrenie kolektívneho strachu, násilia a emocionálneho nátlaku súčasnosti.

Technikou *airbrush* vytvára scény, v ktorých každodenný život skresľuje estetikou neskutočnosti, realistické zábery prežaruje umelým svetlom, známe priestory narúša a bežné objekty, ako obytné bloky, policajné sirény, interiéry bytov, vsádza do kontextov nabitých znepokojením. Hrôza a absurdita sa tu premiešavajú s precíznym vyobrazením detailov. Kozického obrazy nerekonštruujú konkrétne udalosti, ale vyjadrujú stav emocionálneho napätia, ktorý v Poľsku pretrváva od roku 1989.

Do svojich obrazov vkladá emócie dezorientácie, frustrácie a opustenosti, kde všedné predmety stavia do protikladu s prázdnotou, stopami násilia a prízračnými zjavmi. Mnohé z diel zachytávajú niečo *hauntologické* – ako zvyšky nespracovanej minulosti, nedokončené modernizačné projekty alebo obavy z budúcnosti. Kozicki vytvára krajiny destabilizácie – znepokojivé, ale zároveň desivo známe.

Emočná ekonomika neskorej transformácie

Po roku 2004 Poľsko vstúpilo do fázy zrýchlenej kapitalistickej transformácie, ktorá diverzifikovala životnú úroveň, ale tiež prehĺbila triedne rozdiely a zmenila sociálne vzťahy. Nerovnosť sa stala súčasťou denného života, a to nielen v materiálnej, ale aj v citovej oblasti, v emóciách, víziách a mocenskej dynamike.[9] Umelecká sféra sa napriek nárokom na autonómiu riadi rovnakou stratégiou a tvorí neoddeliteľnú súčasť ekonomického systému.

Maľba je ako jedna z najfetišizovanejších umeleckých foriem do tejto ekonomiky obzvlášť zapletená, keďže obrazy sa kupujú, zbierajú a posudzujú na základe trhovej hodnoty. Mnohí umelci zároveň žijú a pracujú v neistých podmienkach, bez základného ekonomického zabezpečenia, zdravotnej starostlivosti a stabilného príjmu. Táto dualita, rozdiel medzi predstavou umelca a skutočnou umeleckou prácou, odhaľuje kľúčové rozpory v systéme kultúrnej produkcie.

Teoretik pracovného trhu Guy Standing opísal prekariát ako novú triedu vykorisťovaných, ktorá je zbavená istých práv vo vzťahu k štátu aj kapitálu.[10] V oblasti umenia táto definícia silne rezonuje:

[9] MIRZOEFF, N.: *How to See the World*. London 2015.

[10] STANDING, G.: *The Precariat: The New Dangerous Class*. London 2011.

umelci nie sú len tvorcami obsahu, ale účastníkmi emocionálneho trhu, kde sa pocity stávajú zdrojom a empatia formou symbolickej meny. Teoretici emočnej ekonomiky naznačujú, že emócie nie sú pre ekonomiku vedľajšie, ale naopak, patria k hlavným mechanizmom sociálnej regulácie v neoliberálnom kapitalizme.

Aj ak maľba nie je vyslovene politická, slúži ako nástroj citového vnímania, ktorý nám umožňuje rozpoznať a spracovať účinky triednej stratifikácie tak, ako to nedokážu ekonomické grafy alebo politické analýzy. V tomto zmysle obrazy nielen reprezentujú transformáciu, ale sa na nej aj podieľajú ako súčasť symbolickej ekonomiky, v ktorej sa afekt stáva výrazovým prostriedkom a zároveň priestorom sociálneho dialógu.

Zároveň však maľba nie je mimo logiky trhu, naopak, pohybuje sa v jeho úzkej orbite. Obraz sa stáva tovarom, ktorého hodnotu určuje nielen podoba a kontext, ale aj emócie, ktoré vyvoláva. Pocity, ako sú bázeň, úzkosť alebo empatia, sa stávajú súčasťou ocenenia; čím silnejšou citovou odozvou obraz disponuje, tým má väčší trhový potenciál. Toto napätie medzi autentickým vnútorným vyjadrením a jeho potenciálnou komodifikáciou vyvoláva otázky o hraniciach politického pôsobenia v umení. Možno vzburu a odpor predávať ako štýl? Stáva sa estetika triednej traumy produktom na predaj?[11]

Transformačný kapitalizmus, založený na neurčitých a chýbajúcich zárukách, je pre oblasť umenia nielen témou, ale aj samotnou podmienkou jeho existencie. Obraz v tomto poňatí už nie je len reprezentáciou – stáva sa objektom, ktorý potrebuje cirkulovať, rezonovať a prinášať emocionálny a finančný zisk. V tomto priesečníku sa stretáva emočná geografia s trhovou biografiou maľby; obraz ako sprostredkovateľ úzkosti a ako predajný tovar sú navzájom neoddeliteľné.

Súčasné poľské maliarstvo zapletené do týchto protirečení sa im ani tak nesnaží uniknúť, skôr odhaľuje ako kapitál pôsobí na emócie, ako trieda formuje citlivosť a ako sa systém snaží neutralizovať skúsenosť prostredníctvom estetických povrchov. V tomto zmysle sa obrazy stávajú dokumentmi post-transformačného statusu nie ako priehľadné okná do skutočnosti, ale ako komplexné formy vyjednávania o význame, emóciách a hodnote vo svete, kde sa všetko vrátane afektu dá nacenit'.

Podoby identity mimo centra

Systémová transformácia v Poľsku nepriniesla len zmenu ekonomického a politického systému, ale aj prehodnotenie kolektívnych predstáv o tom, kto sme, akú máme minulosť a akú budúcnosť si vieme predstaviť. V tomto procese zohrávalo umenie, najmä maľba, dôležitú úlohu ako médium, ktoré čelí novým aj zdedeným mýtom o spoločenstve. Téma národnej, kultúrnej a triednej identity získala novú intenzitu a nadobudla podobu afirmatívnu (tvorba symbolov, ikonické postavy), ako aj kritickú (dekonštrukcia, irónia, subverzia).

Výstava *Neskorá poľskosť* sa pokúsila zachytiť tento zložitý proces. Predstavila diela niekoľkých desiatok umelcov rôznych generácií, čím konfrontovala súčasné obrazy poľskosti s ich historickými konštrukciami. Kurátori načrtli, že poľská identita po roku 1989 sa formuje v podmienkach „post ér": postkomunizmu, postmodernizmu, postkolonializmu, ako aj postpamäti a kultúry globálnej siete. V tomto kontexte plní maľba ako výtvarné médium zakorenené v materialite a čase špecifickú funkciu – môže zároveň uchovávať a spochybňovať, môže oživovať ikony minulosti a zasadzovať ich do nových, často znepokojujúcich konfigurácií.

Maľba sa tu stáva priestorom zobrazenia spoločnej predstavivosti, nie na základe rétoriky národnej hrdosti, ale prostredníctvom citového napätia, melanchólie, rozpoltenosti a túžby po spolupatričnosti, ktorá sa nedá naplniť. Identitu neprezentuje ako hotový scenár, ale ako proces zosobnený v postavách, ktoré sa na jednej strane chcú „cítiť ako doma" a na druhej strane tušia, že miesto, na ktoré sa chcú vrátiť, už neexistuje alebo možno nikdy neexistovalo.

Otázky príslušnosti a vytvárania nových komunít sa počas transformácie stali obzvlášť naliehavými nielen ako súčasť systémového zlomu, ale aj ako nové vymedzenie toho, kto má právo na zviditeľnenie a reprezentáciu. Do popredia sa dostávajú queer, migrantské a triedne témy, ktoré sa dovtedy v hlavnom prúde poľského umenia takmer nevyskytovali. Umelci sa obracajú k maliarstvu, aby zviditeľnili príbehy, ktoré dlho existovali na okraji, utajené alebo mimo sféry výtvarného jazyka.

[11] JONES, C. A.: *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago 2016.

Tvorba Małgorzaty Mycek (nar. 1993) tento obrat znázorňuje a zároveň narúša jeho konvencie. Mycek pochádza z vidieckej oblasti juhovýchodného Poľska a maľbu využíva na rodovú diverzifikáciu miestnej krajiny, symbolov a spomienok. Maľuje farebné, ploché, teatrálne obrazy, v ktorých sa spájajú intímne zážitky s výjavmi fyzickej práce, dedinského života a nebinárneho stelesnenia. V dielach nezachytáva realistické výjavy, ale vytvára citovú geografiu – mapu pamäti a emócií, kde sa trieda, rod a identita prelínajú zložitými, nejasnými spôsobmi. (Obr. 3)

Mycek nestavia do protikladu centrum a domnelé zóny vylúčenia, ale odhaľuje ich koexistenciu v rámci tej istej citovej roviny. Queer citlivosť umiestňuje do priestoru osobnej biografie, do sveta sliepok, stodôl a blata. Dedinu nezobrazuje z nadhľadu alebo zvonku, ale s nehou, zveličením a záujmom z jej vnútra. V tomto zmysle Mycek používa maľbu ako nástroj na prinavrátenie vlastnej identity, jazyka a miesta. Svojimi obrazmi potvrdzuje, že queerness nemusí pochádzať z mesta, môže sa vynoriť z pôdy, z poľa, z detstva, ktoré boli zároveň domovom aj miestom vylúčenia.

Podobne aj v tvorbe Karoliny Szwed (nar. 1997) sa osobná skúsenosť stáva východiskom pre riešenie širších otázok stelesnenia, identity a spoločensky určených rolí. Szwedovej obrazy sú formálne subtílne, ale nechýba im kritický potenciál. Umelkyňa pracuje s biografickým materiálom, ktorý nezobrazuje priamo, ale cez výtvarný jazyk vytvorený z fragmentov každodenného života, z infraštruktúrnych prvkov, neurčitých predmetov a vecí rozpoltených medzi účelom a významom. Tieto útržky splieta do hustých, viacvrstvových príbehov o osobných skúsenostiach uprostred pravidiel, očakávaní a neistôt. (Obr. 4)

Szwed nevytvára súvislé príbehy ani uzavreté výpovede, používa skôr fragmentáciu. Jej mäkké a rozptýlené obrazy pôsobia prostredníctvom starostlivo vybraných prvkov, všedných detailov, ktoré vyníma z kontextu a premieňa na znaky citového napätia. Často opakuje motívy, ako sú stužky, hmyz, farmaceutické logá a lúče nejasného svetla, ktoré nie sú dekoratívne, ale vyvolávajú nepokoj a nesúlad. Jej maľba sa nachádza v priestore „medzi" – súkromným a politickým, telesným a symbolickým, znakom a hmotou. Szwed tak rekonfiguruje status obrazu z reprezentácie na citovú intervenciu.

Vo svojich dielach využíva telo ako výrazový prostriedok, ktorý neznázorňuje jeho podobu, ale podnecuje pamäť, vzdor a napätie. Tam, kde Mycek *queeruje* vidiecku krajinu, Szwed zakotvuje queer citlivosť v obyčajných priestoroch – na schodiskách, v interiéroch električiek, v lekárňach. V obidvoch prípadoch ide o zmenu rámcových východísk, kde queerness a zosobnenie nie sú len estetickými stratégiami, ale formami politického apelu artikulovaného jazykom maľby.

Symbolom napätia zapísaného v emočnej geografii súčasného Poľska sa stala varšavská *Dúha*, inštalácia Julity Wójcik v podobe oblúka z farebných umelých kvetov, ktorú v roku 2012 postavila na Námestí Spasiteľa (Plac Zbawiciela). Autorka ju koncipovala ako univerzálny znak nádeje a spoločenstva, no takmer okamžite ju pohltila vlna politického konfliktu. Dúha, stotožnená s hnutím LGBTQ+, sa stala terčom útokov zo strany konzervatívnych a nacionalistických kruhov ako skutočná hmotná reprezentácia sociálnej zmeny, ktorú mnohí považovali za neprijateľnú. Dielo sedemkrát podpálili, až ho nakoniec rozobrali. (Obr. 5)

Trajektória diela, od spoločného aktu inštalácie až po opakované akty agresie, sa stala vecným záznamom napätia v poľskom verejnom živote v druhom desaťročí 21. storočia. Na jednej strane vyvolala mobilizáciu v podobe dobrovoľníkov, ktorí navliekali kvety, občianskych iniciatív na jeho ochranu a verejného hlasovania obyvateľov Varšavy za jeho rekonštrukciu v roku 2025. Na druhej strane intenzita násilia odhalila hĺbku spoločenského odporu a nenávisti, ktoré sa nepodarilo neutralizovať modernizačným mýtom transformácie. Ako zdôrazňuje Wójcik: „Dúha by mala prinášať radosť – je to čistá krása." V praxi sa však inštalácia stala plátnom na premietanie sociálnych obáv a napätí, od empatie a sprostredkovania až po symbolické a fyzické násilie.

Konflikt okolo inštalácie nie je len sporom o estetiku, ale aj bojom o hranice viditeľnosti, ktorý odhaľuje, že queer prítomnosť vo verejnom priestore časť spoločnosti stále vníma ako porušenie poriadku. Viditeľnosť a násilie sa tu prelínajú doslovným spôsobom – obhorený rám *Dúhy* sa vryl do štruktúry mesta ako znak sociálnej rozpoltenosti a emocionálneho vypätia. Hoci nejde o maľbu v tradičnom zmysle slova, Wójcikovej inštalácia zdieľa s príkladmi v tejto štúdii schopnosť zhmotniť to, čo sa zvyčajne nachádza mimo rámca reprezentácie. Predstavuje prejav politického priznania nie formou vyhlásenia, ale vytvorením

priestoru, v ktorom sa prejavujú konflikty zakorenené v emóciách, telách a mestských štruktúrach.

Krajiny presunu

Migrácia zostáva jedným z kľúčových faktorov, ktoré formujú spoločenskú situáciu v Poľsku po roku 2004. Otvorenie hraníc Európskej únie vyvolalo masový odliv mladých pracovných síl, ktorý v mnohých oblastiach spôsobil rozpad komunít a trvalý spoločenský pokles. Poľsko sa zároveň stalo cieľovou krajinou pracovnej migrácie, čím sa zvýšilo napätie okolo otázky spolupatričnosti a subjektivity v podmienkach neskorého kapitalizmu. Odmietnutie mechanizmov solidarity počas utečeneckej krízy v roku 2015 spolu s nárastom xenofóbie poukázali na to, že proces transformácie hierarchie neodstránil, len ich zreorganizoval.

Pozícia Poľska ako krajiny imigrácie aj emigrácie, ktorá sa snaží dostať do centra a zároveň zostáva marginalizovaná, vytvára rámec pre dekoloniálnu reflexiu. Pritom nejde o analógie so skúsenosťami krajín globálneho Juhu, ale o rozpoznanie pretrvávajúcich asymetrií v samotnej Európe, ako sú systémy závislosti, kultúrneho mimikry a ekonomickej podriadenosti. V tomto kontexte môže umenie slúžiť ako forma emočnej kartografie, ako nástroj na zachytenie napätia a spomienok obsiahnutých v priestore migrácie.

Maľba a príbuzné umenia rozvíjajú tieto témy rôznymi spôsobmi. Príkladom je práca Małgorzaty Mirga-Tas, ktorá spája výtvarnú tvorbu s menšinovou perspektívou. Jej monumentálna inštalácia *Znovuzrodenie sveta* (Bienále v Benátkach, 2022), inšpirovaná freskami v Palazzo Schifanoia, včleňuje históriu Rómov do širšieho obrazu Európy a odmieta národný monolit v prospech kultúrneho a etnického spolužitia. Dekolonializácia v jej tvorbe nespočíva na deklaratívnej politike, ale na prerozdelení viditeľnosti – na začlenení komunít, ktoré boli dlho symbolicky vylúčené.

Mirga-Tas vo svojich dielach nezobrazuje špecifické scenérie migrácie, skôr vytvára symbolické priestory, v ktorých obnovuje a zakoreňuje historickú a kultúrnu pamäť vysídlenia. Jej monumentálne kompozície sa tak stávajú citlivými obrazmi spoločenstva, kde miesto nie je geografické, ale emocionálne, genealogické a vzťahové. Jej postupy rezonujú so širšími tendenciami v poľskom maliarstve, ktoré čoraz viac pôsobí na priesečníku pamäti, migrácie a pocitu straty.

V poľskej maľbe sa témy migrácie a rozptýlenej identity neobmedzujú len na zobrazovanie určitých skupín alebo biografických skúseností. Čoraz častejšie sa nositeľom sociálneho napätia stáva krajina uchopená ako emočné prostredie, v ktorom sa prejavujú dôsledky vysídlenia, ekonomických zmien a reorganizácie spoločenských vzťahov. Opustené domy, dočasné vlakové stanice, mestské trhoviská – tieto každodenné priestory získavajú v maľbách charakter príznakov, materiálnych stôp prerušenia, vymazania a strát spôsobených transformáciou.

Z tohto pohľadu je migrácia nielen témou, ale aj rámcom pre emočnú geografiu, ktorú charakterizuje pohyb, neprítomnosť, napätie a umlčanie. Teoretici dekolonializmu, ako sú Walter Mignolo či Gayatri Ch. Spivak, nám umožňujú interpretovať tieto reprezentácie ako príznaky globálnych (a vnútroeurópskych) režimov moci. Maľba tieto procesy nielen znázorňuje, vytvára tiež podmienky pre ich citové prežívanie prostredníctvom atmosféry neistoty, fragmentácie a rozptýlenia, ktoré rezonujú s každodennou skúsenosťou transformačnej nestálosti.

Maľba ako forma situačného poznania

Súčasná poľská maľba často prekračuje rámec autonómneho média, pričom sa nezrieka estetickej formy, ale vedome zasadzuje umeleckú prax do sociálnej, emočnej a hmotnej skutočnosti. Cez obrazy vytvára poznanie – nie neutrálne, ale situované, zosobnené a vzťahové, založené na špecifických podnetoch, ako sú pohlavie, trieda, pôvod a orientácia.[12]

Tento posun je v súlade so širším trendom, ktorý spochybňuje tradičnú autonómiu umenia. Už v 70. rokoch poukázal teoretik umenia Jerzy Ludwiński na možný postumelecký obrat, v ktorom sa umenie prelína s inými spôsobmi života a poznania a vymyká sa inštitucionálnym kategóriám. Dnes sa tieto myšlienky prejavujú v praxi mnohých umelkýň, ktoré spájajú maľbu so vzdelávacími, sociálnymi a verejnými aktivitami. Maľba tu nevystupuje ako izolované médium, ale ako súčasť širších politických procesov, ktoré súvisia s konkrétnymi priestormi, konfliktmi a vzťahmi.

Napríklad Cecylia Malik je umelkyňa, aktivistka a pedagogička, ktorá spája umenie s prácou na ob-

[12] hooks, bell: *All About Love: New Visions*. New York 2000.

ranu práv žien, ekológie a miestnych komunít. Jej projekty, ako *Poľské matky na rúbanisku* (*Matki Polki na wyrębie*), prekračujú hranice medzi performanciou, protestom a maľbou, čím prinášajú emocionálne prvky do verejného priestoru. Nejde pritom o hrdinské gestá, ale o dôsledné činy zakotvené v rytme bežného života a kolektívnej práce.

V tomto kontexte je obzvlášť podnetný postoj talianskej filozofky a feministickej aktivistky Silvie Federici, ktorá poukazuje na politický potenciál opatrovateľskej starostlivosti a emočnej práce. Podľa Federici práve spoločné, často neviditeľné akcie vedú k skutočným zmenám, a to nie formou veľkolepých rozbrojov, ale transformáciou vzťahov. To isté platí aj pre umenie, kde sa výšivka, koláž alebo manuálna práca s obrazom stávajú prejavmi mikropolitiky, ktoré nehľadajú reprezentáciu, ale príbuznosť.

V tomto zmysle maľba slúži ako alternatívny archív a emočná geografia, ktorá zhromažďuje stopy skúseností vylúčených z oficiálnych naratívov transformácie. Zachytáva zmeny a zároveň rozvíja sociálnu predstavivosť, čím otvára priestor pre nové formy spoločenstiev a rôzne spôsoby spolužitia v posttransformačnej dobe.

Nástroj alternatívneho poznania?

Súčasná poľská maľba v mnohých prípadoch prekračuje striktne estetické hranice a nadobúda podobu vizuálneho sociálneho posolstva alebo citovej výpovede, pričom skutočnosť menej zobrazuje, ako na ňu reaguje. Nie je politickým nástrojom v užšom zmysle slova, podieľa sa však na procese vyrovnávania sa s kolektívnou skúsenosťou transformácie tým, že zaznamenáva zlomy, zmeny a nálady, ktoré sa vymykajú jazyku politiky alebo štatistiky. Pôsobí skôr na báze afektu a napätia než jednoznačného posolstva a vyvoláva emócie bez toho, aby ponúkala hotové diagnózy.

Mnohé diela sa zaoberajú témami, ktoré sa vymykajú dominantným naratívom, ako sú neistota, rozpoltenosť a vzdor voči normatívnym spoločenským rolám. Tieto emócie nedokumentujú priamo, skôr ich navodzujú ako stopy nevyriešených dejín, nejednoznačných identít a destabilizovaných komunitných štruktúr. Pôsobia prostredníctvom posunu, často využívajú estetiku neurčitosti, súkromia a formálneho rozptylu. V tomto zmysle ich politickosť nevyplýva z deklaratívnych prejavov, ale z citlivosti na to, čo je neurčité, roztrieštené a bez hlasu.

V pozadí týchto postupov je širší regionálny kontext modernizačných procesov, napätia vyplývajúceho z nenaplnených sľubov transformácie a rozporov medzi lokálnosťou a globálnou cirkuláciou obrazov a významov. Niektoré z diel sa venujú námetom, ktoré súvisia s triedou, náboženstvom, *rodom* alebo postsocialistickým dedičstvom, nie však ako s uzavretými témami, ale ako spornými oblasťami poznačenými nerovnováhou moci. Tieto napätia neriešia, ale ich zviditeľňujú. Neposkytujú poznanie v diskurzívnom zmysle, ale formu symbolického prejavu, kde obrazy vyjadrujú intuície a afekty, ktoré odolávajú prekladu do politického jazyka, zároveň však ovplyvňujú sociálnu skúsenosť.

Na druhej strane maľba podlieha obmedzeniam. Je náchylná na estetizáciu, ústup do formalizmu a reprodukciu triednej alebo rodovej hierarchie a jej intervenčný potenciál vždy závisí od inštitucionálneho, sociálneho a ekonomického kontextu. Napriek tomu sú mnohé súčasné poľské obrazy nositeľmi emočnej pamäti a prostriedkami na vytváranie kolektívnych predstáv. Odhaľujú tak napätie medzi minulosťou a budúcnosťou, individuálnou skúsenosťou a štrukturálnymi silami a estetikou a politikou.

Angažovaná maľba má rôzne podoby. Prechádza spektrom pozícií a stratégií, od ironického odstupu a nostalgickej rekapitulácie až po citové, výpovedné či rozvážne konceptuálne prístupy. Obrazy sa neusilujú o univerzálny jazyk, ale vystupujú ako miestne symboly, z ktorých možno porozumieť sociálnym a emocionálnym stratifikáciám neskorej transformácie. Sú skôr príznakom ako riešením, nemapujú, ale fragmentárne registrujú vibrácie. Ich sila nespočíva v zrozumiteľnosti, ale v schopnosti podnietiť k zamysleniu presne tam, kde politický alebo mediálny diskurz zlyháva. Obraz sa tým stáva nástrojom spomaleného sledovania, ktorý význam neuzatvára, ale poskytuje čas na jeho spracovanie.

Ada Piekarska, MA
Galeria Bielska BWA
ada.piekarska@galeriabielska.pl