



Andrij Bojarov

Preanalogue Postdigital

Wystawa indywidualna / Isikunäitus

13.06–26.07.2026

**Muzeum  
Fotografii  
w Krakowie**

**Siedziba główna**

MuFo Rakowicka  
ul. Rakowicka 22 A  
31-510 Kraków

MuFo Józefitów  
ul. Józefitów 16  
30-045 Kraków

[mufo.krakow.pl](http://mufo.krakow.pl)  
[sekretariat@mufo.krakow.pl](mailto:sekretariat@mufo.krakow.pl)  
T: +48 12 395 70 42

## Spis treści

Andrij Bojarov: Preanalogue Postdigital. Wystawa indywidualna / Isikunäitus.....	3
Marek Janczyk: Hipermodalność medium w projektach Andrija Bojarova .....	6
Luiza Nader: Anarchiwista w poszukiwaniu pamięci. O refotografiach Andrija Bojarova.....	9
Adam Sobota: Inspiracje przeszłości .....	16
Natalia Romik: Andrij Bojarov – anemoia po erupcji .....	20
Tatiana Kochubinska: W zasadzie to nic nie oznacza .....	26

Andrij Bojarov:

## Preanalogue Postdigital. Wystawa indywidualna / Isikunäitus

„(...) niesłuszny jest pogląd, że sztuka kinematograficzna wywodzi się od Edisona lub Lumière'a. Pieśń liryczna, nimeśmy nauczyli się przechowywać ją w piśmie lub druku, utrwałała się w pamięci. Widzenia, nimeśmy je na taśmie filmowej wywołali, utrwały się w poezji.

\*\*\*

Scenariusze

Przypuśćmy, że znalazłeś partyturę napisaną zanim zostały wynalezione instrumenty, na których gra orkiestra. A tak właśnie było ze scenariuszami, takimi jak ten.

\*\*\*

Nie da się łamać zasad,

Jeśli się

ich

nie

ma

\*\*\*

Pochwała niechlujstwa I

(...) Pochwałę niechlujstwa, które rozrywa szablon, pochwałę niechlujstwa, które jest bliższe chaosu, pochwałę przypadku i niechlujstwa, które sypiąc z worka bez wyboru, daje szansę ujrzania ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć”.

Stefan Themerson, „O potrzebie tworzenia widzeń”, „f.a.” 1937

Wystawę poświęcam pamięci mojego przyjaciela Krzysztofa Wojciechowskiego (1947–2020), z którym zdążyliśmy zrealizować dwie wspólne wystawy – w Warszawie i Łodzi, a planowaliśmy trzecią – w Krakowie (?)

Prace, które prezentuję w MuFo, stanowią pewną antynomię w zestawieniu ze zdjęciami obrazującymi tzw. „rzeczywistość” i konkret, gdyż są ich przenicowaniem, „wtórnym odbiciem”, często „kopią kopii”. Swoją wtórność i narracyjną substancję czerpią one z obrazu ruchomego, kinematograficznego. Te moje, nominalnie, fotografie powstawały często jednocześnie z filmami wideo, tym niemniej są samodzielnymi „stop-klatkami” i sekwencjami nieuchwytnych, niekończących się filmów, strumienia obrazów i sytuacji. Daleko im do konkretności – są obrazami abstrakcyjnymi, a przez to zbliżone są do „fotografii obiektywnej”, w dosłownym znaczeniu. Za jedyną „obiektywność” przyjmuję nasze wyobrażenia o świecie, które właściwie tworzą samą rzeczywistość.

Tyle „anarchizmu poznawczego”: w przyjętych już ramach definicyjnych wyznaczonych przez historię czy krytykę sztuki moją działalność artystyczną można określić jako „antyfotografię” – w znaczeniu, które nadał terminowi Alfred Ligocki, analizując twórczość Zdzisława Beksińskiego jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku i inspirując się pomysłami francuskiej antypowieści i dekonstrukcji narracji. Pewien wpływ na moją twórczość mieli początkowo też amerykańscy „anti-photographers”, jak określiła ich krytyczka Nancy Foote<sup>1</sup>. Zrobiła to zresztą dwadzieścia lat po Ligockim i, mając nieco inne założenia, odnosiła się do kluczowej funkcji fotografii we wszelkich rodzajach sztuki konceptualnej i w nowoczesnym malarstwie, co również jest mi bliskie. Ogólnie pojęcie antyfotografii służy do opisu wszystkich sposobów eksplorowania granic medium fotograficznego, a ostatnio obejmuje ono także wszelkie techniczne rozwiązania zapobiegające kopiowaniu zdjęć, a nawet ich robieniu. To również znajduje pewne odzwierciedlenie w moim „voyeurystycznym konceptualizmie” (czy może „konceptualnym voyeuryzmie?”), który nazywam też „konceptualizmem emocjonalnym”.

---

<sup>1</sup> N. Foote, „The Anti-Photographers”, Artforum, wrzesień 1976.

Zapraszam zatem do wspólnego (p)o(d)glądania i przeżywania.

Marek Janczyk:

## Hipermodalność medium w projektach Andrija Bojarova

Andrij Bojarov jest artystą wizualnym używającym w swoich działaniach fotografii, fotoinstalacji oraz wideo, a także badaczem i historykiem fotografii. Retrospektywna prezentacja jego prac w Muzeum Fotografii w Krakowie obejmuje zarówno pojedyncze obrazy, jak i ich zestawy, stanowiąc kompletny przegląd zróżnicowanych strategii sztuki Bojarova. Artysta posługuje się reprodukcją, fotoinstalacją, cytatem fotograficznym, kserokopią, a także kadrami filmowymi i fotografiami innych autorów dla reidentyfikacji obrazów i ich funkcji w ponowoczesnej rzeczywistości. Te nieoczywiste znaczeniowo prace mogą w pierwszej chwili zaskakiwać czy nawet stwarzać problemy interpretacyjne u widzów. Trzeba podkreślić, iż według twórcy to właśnie dzięki ich programowej niedostępnosci, a także złożoności przekazu mogą i powinny one pełnić rolę stymulatorów dla namysłu, wrażliwości i wyobraźni. Wychodząc z założenia, że odbiór wystawy jest kwestią indywidualną, chcemy zatem poniżej jedynie zasygnalizować niektóre z możliwości poznawczych, sugerując kilka przenikających się wzajemnie perspektyw: retrospektywną i historyczną; badawczą, ukierunkowaną poststrukturalistycznie; oraz ontologiczną – kumulującą doświadczenie życia.

W kontekście historii medium Bojarov przyjmuje postawę badacza odnawiającego, dopełniającego i aktywizującego jego potencjał dla współczesności. Jego twórczość wpisuje się w długą relację fotografii i sztuki, rozpoczynającą się od prefotograficznego marzenia o rejestracji rzeczywistości i amatorskich eksperymentów poprzez awangardę, antyfotografię, archeologię fotografii, aż po postfotografię, stanowiąc element procesu, w którym dokonuje się nie tylko nieustanne przekraczanie granic obrazu, ale także zmiana jego statusu, zarówno kulturowego, jak i medialnego i artystycznego. Wśród konsekwencji tych zmian wymienić można m.in. tak istotne zjawiska, jak stopniowe rozszerzanie pojemności znaczeniowej obrazu poprzez odejście od reprezentatywnej funkcji ku

angażującemu podświadomość i wyobraźnię dyskursowi nad nieświadomym, a także dążenie do deestetyzacji. W rezultacie powszechną wcześniej fascynację obrazem zastąpiła, kluczowa także dla twórczości Bojarova, determinacja w zmierzaniu ku otwarciu wizualności na różnorodne sfery życia.

Procesy historycznie oraz rozwój teorii artystycznej doprowadziły w pierwszej kolejności do rewizji estetycznych czy utrwalenia przekonania o pochoptności fotograficznych, a następnie także medialnych, podziałów, co znajduje odzwierciedlenie w przestrzeni wystawy, w której pojawiają się: odnaleziony przez artystę awangardowy film wideo oraz kadr z filmu „Powiększenie” Michelangelo Antonioniego. Kolejna przełomowa zmiana dotyczyła stopniowego „odwrócenia” struktury obrazów i ich relacji z czasem oraz rzeczywistością, co w istotnym stopniu można zauważyć w postawie Bojarova, który aktualizuje i transformuje znaczenia obrazów z przeszłości do terażniejszości oraz akcentuje ich izomorficzny związek z życiem (zamiast odwzorowania rzeczywistości). Istotne są odwołania do fragmentaryczności i nieoczywistości znaczeń, a także dążenie do ich uprzestrzennienia i zdynamizowania, m.in. dzięki użyciu fotograficznych zestawów, oraz precyzyjna, autorska aranżacja wystawy, akcentująca wzajemne konotacje prac. Strategia powtórzenia obrazów czy kadrów ma nie tylko funkcję uruchamiającą, kierując uwagę widzów ku ciągłości i uważności jako kluczowym cechom procesu poznawczego. Problematyzowanie statusu fotografii prowadzi więc m.in. do wniosku, że raz zarejestrowana rzeczywistość nie należy już do żadnego konkretnego czasu (w przeszłości), a obrazy fotograficzne funkcjonujące jako obiekty sztuki w uaktualnionej, wielowymiarowej formule mogą być utożsamiane z ludzką egzystencją.

Na wystawie nie brakuje wątków osobistych, jak prace Krzysztofa Wojciechowskiego, będące śladem przyjaźni łączącej obydwu artystów – to także część artystycznej refleksji nad życiem i przemijaniem. W kolejnym obszarze ponowoczesna wspólnotowość sztuki i życia znajduje w twórczości Bojarova wyraz m.in. w użyciu strategii fragmentaryzacji i zdynamizowania obrazów. W tej koncepcji fragmenty pozwalają nie tylko odnieść się do tego, co ukryte, częściowo przysłonięte czy niedostrzegalne, ale także rozpoznać wielokrotność

funkcjonowania rzeczywistości. Zdynamizowanie obrazu kieruje z kolei uwagę widza ku refleksji nad zmianami wywołanymi w rzeczywistości przez pojawienie się obrazów cyfrowych, a zwłaszcza postdigitalnych, których wirtualny status charakteryzują m.in. niepoliczalność czy totalna kumulacja znaczeń, stanowiące stały element współczesnego życia. W twórczości Bojarova stechicyzowany i „uprzestrzenniony” obraz staje się elementem archiwum idei i wyobrażeń, jako wyraz refleksji medialnej i postmedialnej, a przede wszystkim zespolenia sztuki z życiem.

Wystawa Andrija Bojarova wpisuje się w nieformalny cykl prezentacji w MuFo, które – nie mając charakteru tematycznego czy historycznego – odnoszą się do natury obrazów fotograficznych i identyfikacji ich rangi w obszarze sztuki współczesnej. Zarówno w praktyce artystycznej, jak i muzealnej kluczową rolę w pracy nad wizualnością pełni uważność, nieustanność i ostrożność w konstruowaniu fotograficznego metajęzyka oraz świadomość, że poznanie jest procesem, który ma charakter otwarty, dynamiczny i angażujący. Mamy nadzieję, że wystawa okaże się dla naszych widzów interesującym doświadczeniem, a być może przestrzenią odnowienia refleksji nad fotografią i sztuką współczesną.

Luiza Nader:

Anarchiwista w poszukiwaniu pamięci. O refotografiach

Andrija Bojarova

Kwestia dokumentowania działalności artystów/artystek, tworzenia, udostępniania oraz eksplorowanie archiwów, a także badanie pojęcia i instytucji archiwum stanowiły istotne wątki artystycznych praktyk w Polsce i Europie Środkowej od końca lat sześćdziesiątych XX wieku<sup>1</sup>. Hal Foster zauważał, że archiwum rozumiane jako źródło wiedzy, praktyka oraz przedmiot stanowiło kluczowy trop w dociekaniach sztuki amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku<sup>2</sup>. Artystyczną praktykę kierowaną „archiwalnym impulsem” definiował następująco: „nie tylko czerpie z nieformalnych archiwów, ale także je tworzy, i czyni to w sposób, który podkreśla naturę wszelkich materiałów archiwalnych jako znalezionych, a jednocześnie skonstruowanych, opartych na faktach, a zarazem fikcyjnych, publicznych, a jednocześnie prywatnych. Co więcej, często porządkuje te materiały zgodnie z quasiarchiwalną logiką, matrycą cytatów i zestawień, oraz prezentuje je w quasiarchiwalnej architekturze, kompleksie tekstów i obiektów”<sup>3</sup>. W tekście Fostera pojawia się interesująca, choć zaniechana myśl, aby opisywaną artystyczną przestrzeń określić jako kierowaną „impulsem anarchiwalnym”<sup>4</sup>: definiowaną przez działania skupione na śladach,

---

<sup>1</sup> W polskim kontekście na niebezpieczeństwa wynikające z wykorzystywania narastającej dokumentacji oraz z fascynacji figurą archiwum wskazywali w 1971 roku Andrzej Turowski i Wiesław Borowski w tekstach/manifestach „Dokumentacja i Żywe archiwum”, zob. A. Turowski, W. Borowski, „Dokumentacja”, ulotka Galerii Foksal, Warszawa 1971, sn; A. Turowski, W. Borowski, „Żywe archiwum”, Galeria Foksal, Warszawa 1971, sn.

<sup>2</sup> H. Foster, „An Archival Impulse”, „October” 110 (Fall 2004), s. 3–22 [tł. L.N.].

<sup>3</sup> Tamże, s. 5.

<sup>4</sup> Wątek ten został podjęty m.in. przez redaktorki „Mnemoscape”, które zaproponowały następujące rozumienie anarchiwum: „Termin ten płynnie oscyluje

niedopowiedzianych początkach i na niedokończonych projektach, które ponownie mogłyby się stać punktami wyjścia<sup>5</sup>.

Podjmując wątek impulsu anarchikalnego, zastanowię się nad praktyką ukraińsko-estońskiego artysty, kuratora i badacza Andrija Bojarova, działającego od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w przestrzeni granicznej: dyskursu archiwum i zbiorów prywatnych, pamięci i zapomnienia, widzenia i niewidzenia, wiedzy i rozumienia.

## Anarchiwista

Andrij Bojarov definiuje swoją postawę jako „anarchizm poznawczy”, a swoje prace artystyczne jako antyfotografię: „stanowią pewną antynomię w stosunku do zdjęć obrazujących tzw. »rzeczywistość« i konkret, gdyż są ich przenicowaniem, »wtórnym odbiciem«, często »kopią kopii«. Swoją wtórność i narracyjną substancję czerpią one z obrazu ruchomego, kinematograficznego”<sup>6</sup>. Praktykę artystyczną Bojarova określa kolekcjonowanie, chęć ochrony, a zarazem przechowania i udostępniania obrazów wizualnych, znajdujących w zbiorach publicznych i prywatnych, antykwariatach, na pchlich targach, ulicach i śmietnikach. Zaprzeczając pojęciu początków czy mitycznego źródła wiedzy, artysta decyduje się na korzystanie z medium, które definiuje możliwość wielokrotnego odbicia i szerokiej dystrybucji – fotografii. Wykorzystuje on również stop-klatki lub fragmenty filmów i telewizyjnych programów. Fotografie, których używa i z których tworzy refotografie, ilustrowały m.in. dawno przebrzmiałe podręczniki

---

i przechodzi między polami semantycznymi: 1. zniszczenia, gdy rozumiany jest w swojej odmianie kojarzonej z przemocą; 2. wywrotowości, w związku z bliskością słowa »anarchia«; oraz 3. regeneracji w stanie otwartości i jeszcze nieodkrytej potencjalności” [tł. L.N.], zob. E. Adami, A. Ferrini, „Editorial – The Anarchival Impulse”, „Mnemoscape” 2014, no. 1, <https://www.mnemoscape.org/single-post/2014/09/14/editorial-the-anarchival-impulse> (dostęp: 27.04.2026).

<sup>5</sup> H. Foster, dz. cyt., s. 5.

<sup>6</sup> A. Bojarov, „Specjalny rodzaj kontrastu”, maszynopis. Serdecznie dziękuję Andrijowi Bojarowowi za udostępnienie tego tekstu i innych materiałów.

medyczne, psychologiczne i edukacyjne czy magazyny dotyczące domowych wnętrz z początku XX wieku. Stop-klatki odnoszą się zarówno do słynnych, jak i całkowicie nieznanych dzieł filmowych z kontekstu wschodnio- i zachodnioeuropejskiego oraz amerykańskiego. Cała seria zdjęć przekształcanych z czułością przez artystę bazuje na negatywach znalezionych na śmietniku z nieznanego domowego zasobu. Wszystkie one, niejako „à rebours”, nawiązują do archiwów historycznych: w procesie selekcji, ze względu na swoją wernakularność i błażość (z punktu widzenia selekcyjnego materiały archiwisty), materiały te prawdopodobnie zostałyby z nich usunięte w procesie brakowania. Jeśli, jak twierdził Jacques Derrida, w załamaniu się pamięci mówionej powstało archiwum, a zarazem pamięć stanowi przestrzeń, która z archiwum jest wykluczona<sup>7</sup>, to Bojarov pracuje właśnie w tych przestrzeniach: w przestrzeni pęknięcia pamięci, miejscach archiwalnych wykluczeń, a zarazem szczelinach, w których rodzi się potencjalność.

Działalność Bojarova określiłabym zatem jako anarchiwistyczną: łączącą pojęcie i praktykę archiwum z ideami anarchii, a jego samego – jako anarchiwistę. Artysta odrzuca bowiem władzę archiwów, niweluje granice między tym co „w” archiwach i „poza” archiwami. Nie ustanawia praw interpretacji, neguje pozycję władzy/wiedzy. Razem z odbiorczyniami i odbiorcami tworzy raczej federację interpretatorek i interpretatorów, w której dialogicznie kształtowany jest proces rozumienia, przypominający zmiennokształtną chmurę. Interesuje go zacieranie granic między tym, co uznane za istotne, a tym, co ukonstytuowane zostało jako błahe, między „teraz” a „wtedy”, a także wydobywanie i wzmacnianie afektywnej siły drzemiącej w rzeczach i wizualnych dokumentach – tworzenie pamiętania.

---

<sup>7</sup> J. Derrida, „Gorączka Archiwum: impresja freudowska”, tł. J. Momro, Warszawa 2016. Tekst Jacques’a Derridy „Mal d’Archive. Une impression freudienne” był rezultatem wykładu wygłoszonego w 1994 roku w Londynie na konferencji zatytułowanej „Memory: The Question of Archives”.

## Afekt i pamięć

Omówię dwie prace Bojarova, które wydają mi się emblematyczne dla anarchikalnych praktyk artysty, angażują bowiem różnorakie operacje afektywne i w ten sposób prowadzą do zawiązania załączków pamięci.

W „Midday” (1993) na zestawionych ze sobą trzech refotografiach ukazana jest ledwo widoczna postać leżąca na trawie, nad wodą. Postrzegać ją można jako odpoczywającego w leniwe południe mężczyznę lub jako ciało coraz bardziej niknące w zapomnieniu, w cieniu zakłóceń i przebarwień wywołanych przez kopiowanie kopii. A może to lacanowskie „corps morcelé” – poprzedzające fazę lustra doświadczenie ciała pokawałkowanego, pierwotne odczucie cielesnej dezintegracji, ciała jako chaosu, powracające w snach i stanach psychotycznych? Dwóm pierwszym refotografiom towarzyszy podpis: „w południe bezpieczniej” „będzie przenieść się w cień”. Komentarz czytany łącznie „w południe bezpieczniej będzie przenieść się w cień” brzmi jak ostrzeżenie przed działaniem promieni słonecznych, przed wyjątkowym upałem w szczycie dnia, grożącym uszczerbkiem na zdrowiu. Lektura rozłączna:

„w południe bezpieczniej

będzie przenieść się w cień”

zamienia proste zdanie w haiku, we fragment poematu. Czy w południe dlatego jest bezpieczniej, bo widoczność świata jest wyjątkowo ostra i sprzyjająca poznaniu? A może odwrotnie – w południe jest bezpieczniej, bo można zamknąć oczy, kierując spojrzenie w głąb siebie, widząc z zamkniętymi oczami? Czy stwierdzenie „będzie przenieść się w cień” to swoiste „memento mori” – spojrzenie w kierunku granicy egzystencji, którą wyznacza śmierć?

„Silence” (1999) łączy ze sobą dwa „objets trouvés”: biało-czarną fotografię kiepskiej jakości i stanowiącą jej podłoże niewielką, drewnianą tabliczkę ze zniszczonym uchwytem. Na zdjęciu widzimy nagiego, barczystego mężczyznę stojącego tyłem, widocznego od pasa w górę, na neutralnym, szarym tle. Jedną ręką zgiętą w łokciu przytrzymuje się za przedramię drugiej. Uwagę przykuwa asymetria jego ciała: lewy bark opuszczony jest niżej niż prawy, lewa łopatka uwypuklona

bardziej niż prawa. Jego poza wskazuje na znaczny defekt postawy. Czy wywołuje ból? Przez plecy mężczyzny przebiega nierównomierny cień, tuż nad zgiętą ręką obecna jest jasna plama – wyglądają jak nałożone na przedstawienie rentgenowskie zdjęcie, ukazujące rozwijającą się w ciele chorobę. Fotografia jest „ziarnista”, pełna przybrudzeń, gdzieś zauważyć można nieregularne plamy w kolorze sepii. U góry przedstawienia, w małej przerwie między fotografią a ramką widoczne są litery alfabetu, ułożone do góry nogami. Przykryte fotografią rzędy liter pozwalają domyślać się, że tabliczka być może pierwotnie była używana jako narzędzie badania ostrości widzenia.

Ten hybrydyczny obiekt to niemal surrealistyczne spotkanie dwóch obiektów: fotografii – medycznego przykładu pacjenta dotkniętego przez stan chorobowy – oraz instrumentu używanego niegdyś przez okulistów. Ekspresja tej pracy ukryta jest zarówno w warstwie reprezentacyjnej, jak i przede wszystkim w jego pełnej niedoskonałości i uszkodzeń materialności. Moment spotkania widza z dziełem Bojarova to test widzenia i niewidzenia, rozumienia i niewiedzy: oczy powoli wędrują po reprezentacji, oswajając się i nieustannie kalibrując ostrość. To zarazem chwila ujawnienia się, skrytego w materialności, a zarazem na powierzchni obiektu, freudowskiego „niesamowitego”: tego, co obce, a zarazem znajome, wyzwalające grozę i dziwnie zadomowione, „budzące w nas niepewność, zwłaszcza w stosunku do doświadczanej rzeczywistości”<sup>8</sup>.

Istotną cechą prac artysty jest połączenie odniesienia do przeszłości z silnym ładunkiem afektywnym. Omówione wyżej refotografie budzą niepokój, smutek i lęk zarówno w warstwie reprezentacji, jak i materii. Inne (np. „Today & Ever”, 1993–1999; „From the Blue Box”, 1996–2017) są przekąźnikami czułości i miłości. Jeszcze inne angażują równocześnie skrajne lub ambiwalentne stany afektywne: czułości i grozy („A Kiss”, 1992), zaciekawienia i niepokoju („Since”, 1993; „Scopic Regimes”, 2011). Wiele refotografii Bojarova wywołuje uczucia, które trudno nazwać.

---

<sup>8</sup> N. Royle, „The Uncanny”, Manchester 2003, s. 1, cytata za A. Bielik-Robson, „Niesamowite i jego losy: psychoteologie literatury”, w: „Literatura a religia – wyzwania epoki świeckiej. Tom I. Teorie i metody”, red. Ł. Tischner, T. Garbol, Kraków 2020, s. 3.

Objawiają się jako cielesna intensywność: zawrót głowy albo nagłe ukłucie, dziwne doznanie osadzonego gdzieś w ciele wiru albo lekkiego szmeru w okolicach serca. Wyzwalane są nie tylko przez szczególną moc fotograficznej, zagubionej w czasie reprezentacji (np. „Das Heilige II”, gdzie widzimy gimnastykującą się kobietę wygiętą w histeryczny łuk), ale również przez ziarnistość obrazu, zakłócenie lub zniszczenia obecne w obiekcie, słabą jakość kopii powodującą zawieszenie wzroku między niedowidzeniem a halucynacją. Na przykład w „Sacral Spaces (after Noa Lissa)” z 2016 roku fragment fotografii grupy osób (rodziny?) z początku XX wieku, której autorem jest znamienity lwowski fotograf Noa Lissa<sup>9</sup>, został silnie uszkodzony przez nadpalenie i wycięcie sylwetki jednej z kobiecych postaci. W refotografii Bojarova właśnie owo zranienie obiektu, naruszenie, stan nierównowagi lub zapaści wywołujący afektywny wir zyskuje miejsce centralne.

Afekt, wedle Aleidy Assmann, to jeden z trzech fundamentalnych stabilizatorów pamięci<sup>10</sup>. Dzięki warstwie afektywnej obrazu z przeszłości zatrzymują swą wyrazistość. Badaczka wyróżnia trzy formy pamięci: komunikacyjną (u której źródła leży indywidualne doświadczenie biograficzne i pokoleniowe), zbiorową (która pojawia się w momencie rozpadu pamięci komunikacyjnej wraz z powstaniem pewnej zbiorowości politycznej; związana jest z władzą i instrumentalizowana politycznie) i kulturową<sup>11</sup>. Jak zauważa autorka, pamięć kulturowa, która ma

---

<sup>9</sup> Noa Lissa był znanym lwowskim fotografem (ur. 1870, zm. 1935), właścicielem szanowanego zakładu fotograficznego przy ul. Akademickiej 18. Był ojcem Zofii Lissy (ur. 1905, zm. 1980), po II wojnie światowej zamieszkałej w Warszawie, wybitnej profesorki muzykologii, organizatorki życia naukowego i muzycznego, silnie związanej z nurtem marksizmu.

<sup>10</sup> A. Assmann, „Three Stabilizers of Memory: Affect – Trauma – Symbol”, w: „Sites of Memory in American Literatures and Cultures”, red. U.J. Hebel, Heidelberg 2003, s. 15–30. Obok afektu Assmann wymienia jeszcze symbol i traumę.

<sup>11</sup> A. Assmann, „1998 – między historią a pamięcią”, tł. M. Saryusz-Wolska, w: „Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka”, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 158–170.

charakter materialny, przekracza granice historycznego doświadczenia jednostek. Jako pamięć długoterminowa zachowywana jest w wytworach kultury, dziełach sztuki, krajobrazach, instytucjach, różnego rodzaju nośnikach pamięci i informacji, w zwyczajach, świętach i rytuałach itp. Rezerwuar jej treści wzmacniany jest przez naukę, dlatego potrzebuje wsparcia instytucji, a także nieustannego osadzania w teraźniejszości przez ciągle ponawiane odczytywanie i szeroką dyskusję<sup>12</sup>.

Nieinstytucjonalne zbiory, z których korzysta Bojarov, lub obiekty znalezione w mieszkaniach, antykwariatach, na ulicy czy w bibliotekach naznaczone są afektywną przeszłością: miłości, przyjaźni, radości, ale też bólu, cierpienia i przemocy. Po śmierci swojego właściciela tego rodzaju materiały często wymierają jak odchodzący w ciszy, rzadki gatunek zwierzęcia. Wraz z nimi znika indywidualna pamięć, która nie znalazła kontynuatorów, której nikt nie chciał odziedziczyć.

W swej anarchikalnej praktyce artysta poddaje te osamotnione obrazy kopiowaniu, z uwzględnieniem wszystkich błędów, porażek i nieścisłości, jakie tworzą się w procesie powtórzenia i dalszej transmisji fotograficznego lub filmowego obrazu. Następnie wprawia je w ruch przez cięcia, wycięcia i nieoczekiwane zestawienia. Kolejny krok to stworzenie z powstałych obiektów refotograficznych autonomicznego systemu wypowiedzi przy okazji ekspozycji, przez ich konstelacyjne, zmienne ułożenie. W ten sposób przechowywana w obrazach zanikająca pamięć z poziomu indywidualnego przetransponowana zostaje w żywe pamiętanie kulturowe. W ponownej transmisji obrazu rodzi się ugruntowujący pamięć afekt: w procesie fotografowania fotografii, w zakłóceniach, błędach, cięciach, zestawieniach, w rozsypywaniu i ponownym układaniu. Artysta nie ustaje w poszukiwaniu wymierającej pamięci osadzonej w materialności zapomnianych obrazów. Ożywia widma, przywołuje duchy, interpretuje i reinterpretuje przeszłość, otwierając ją zarazem na nieustającą debatę – mozolne kształtowanie wiedzy i rozumienia, wraz z odbiorcami i odbiorczyniami, w procesie widzenia, niedowidzenia, patrzenia z zamkniętymi oczami.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 170–171.

Adam Sobota:

## Inspiracje przeszłości

Andrij Bojarov, który działa też jako historyk i kurator wystaw wzbogacających wiedzę o dwudziestowiecznej sztuce w Europie Środkowej, konstruuje własne pokazy artystyczne w sposób odbiegający od rygorów naukowej weryfikacji faktów oraz logiki ich następstw. Posługuje się reprodukowanymi z różnych źródeł fotografiami innych autorów, znanych i nieznanymi, tworząc ekspozycje budowane według własnego uznania. Fotografie te częściowo łączone są w serie, co jest uzasadnione albo ich pierwotnym związkiem, albo odczuciami autora wystawy co do ich pokrewieństwa. Inne obrazy tworzą krótsze zespoły lub pary albo funkcjonują osobno, chociaż są wtedy starannie rozmieszczane w określonym sąsiedztwie. Niektóre z odwzorowanych fotografii mają profesjonalną jakość, inne robią wrażenie amatorskich prób, a część ma wady wynikające z uszkodzeń czy też niskiej jakości wcześniejszych kopii. Obok przedstawień monochromatycznych i tonowanych są też wielobarwne, współczesne kadry pozyskane z ekranu telewizyjnego lub zapisów wideo. Zarówno tematyka, jak i forma są skrajnie zróżnicowane, a to wrażenie pogłębia intuicyjna dowolność ich aranżacji. Wydaje się, że poprzez takie wystawy Andrij Bojarov w symboliczny sposób definiuje przeszłość jako niepoliczalny i różnorodny zbiór obrazów, które wyrywkowo utrwalają mniej lub bardziej przypadkowe sytuacje. Przedstawienia te są też dowodem na wielość subiektywnych percepcji świata, ożywianych również w indywidualny sposób przez współczesnego artystę w oparciu o aktualny stan świadomości. Narzucającym się kryterium wyboru większości tych obrazów jest emanujące z nich emocjonalne napięcie, wynikające z niepokojących scenarii, ekspresyjnych gestów postaci, częstego zatarcia szczegółów w improwizowanych ujęciach, a ich dramatyczny wyraz wzmacniają następujące z biegiem czasu znamiona degradacji. Specyficzna brutalność tej estetyki może być dla widzów pociągająca z powodu silnej zmysłowości przedstawień, gdzie nawet ubytki, przebarwienia i techniczne skazy mogą być smakowane na równi z dokumentalnym zarysem tematu.

Manipulując tymi obrazami, artysta wydaje się wyczuwać emocje ich pierwotnych autorów i nakłada na nie własne, wzmacniając w różny sposób wymowę wybranych fragmentów. Wybór zdjęć i sposób ich prezentacji ma wiele wspólnego z tym, jak fotografią posługiwali się surrealiści, chociaż nie musi to być programowo naśladowane tego kierunku sztuki. Zaskakujące połączenia, „dziwność istnienia” odkrywana w potocznej scenerii, odwołania do mechanizmów zachodzących w podświadomości, łączenie elementów erotyki i śmierci, wszystko to może być zarówno efektem planowej strategii autora wystawy, jak i nieuniknionym odzwierciedleniem chaotycznej zawartości archiwum naszej cywilizacji funkcjonującej w oparciu o masowo powielane obrazy.

Widoczne jest, że Andrij Bojarov wierzy w językowy potencjał fotografii, ale nie zamierza podporządkować się jednej narracji, która zacieśniałaby znaczeniowe możliwości obrazów do konwencjonalnych opisów i objaśnień. Zestawu wybranych przez niego obrazów nie da się zaliczyć do jakiejś szczególnej „gry językowej”, jak to określał Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>. Każdy z osobna mógłby funkcjonować w systemie pewnej gry językowej, która stanowi efektywne narzędzie komunikacji w obrębie określonej formy kultury czy grupy społecznej o własnych tradycjach i aspiracjach. Wszystkie zgromadzone na wystawie prace natomiast, poprzez ich wybór i aranżację, odwołują się do wyobrażenia totalności, która przerasta możliwości praktyczne funkcjonujących języków. Stanowi to pewien fundamentalny problem, gdyż zarówno świadoma percepcja, jak i spójne działanie pamięci wymagają pewnych przewodnich motywacji. Jak zauważył G.K. Chesterton, duszą kulturowego krajobrazu jest opowieść, a duszą opowieści jest osobowość<sup>2</sup>. Kto i jaką opowieść mógłby skonstruować dla totalnej ilości obrazów nagromadzonych przez prawie dwa stulecia istnienia technicznych sposobów obrazowania? W swoim czasie o taką deklarację pokusił się Karl Pawek, autor książki „Totale Photographie”<sup>3</sup> i serii zbiorowych Światowych Wystaw Fotografii. W jego ujęciu określenie „totalna”

---

<sup>1</sup> L. Wittgenstein, „Dociekania filozoficzne”, tł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2000.

<sup>2</sup> G.K. Chesterton, „Wiekuisty człowiek”, tł. Magda Sobolewska, Warszawa 2022.

<sup>3</sup> K. Pawek, „Totale Photographie”, Olten, Freiburg 1960.

miało jednak wyraźnie selektywny charakter. Wybierał on przede wszystkim dzieła z kategorii fotoreportażu prasowego, którego dokumentalne walory opierały się na humanistycznym modelu publicystyki, kształtowanym od końca XIX wieku.

Odkrywczą wartość takich fotografii porównywał do nowych pojęć pojawiających się w gramatyce. Na wystawach jednak nie umieszczał podpisów, aby obrazy mogły same przemówić i aby maksymalnie wykorzystać możliwości składniowe mowy fotograficznej. Można więc jego preferencje uznać za przykład „gry językowej”, jakkolwiek był on przekonany o jej globalnym zasięgu. We wstępie do katalogu wystawy „Czym jest człowiek” z 1964 roku napisał: „Nadzy, czyli zdani jedynie na nasz ludzki los i jego elementarne warunki, jesteśmy nie tylko równi, ale również identyczni w naszej świadomości”<sup>4</sup>.

Obietnicę zapanowania nad bezwzględną totalnością istniejących obrazów złożyli pół wieku później zwolennicy wirtualnej rzeczywistości i sztucznej inteligencji. Jeden z przedstawicieli tej koncepcji, Lev Manovich, postulujący program archiwizowania w pamięci komputerów całości kulturowego dziedzictwa obrazów wytworzonych przy pomocy różnych mediów, przewiduje, że coraz potężniejsze komputery analizujące to dziedzictwo będą w stanie wykryć uniwersalne reguły języka wizualnego, co dotąd przekraczało możliwości mózgu człowieka – indywidualnych badaczy czy ich zespołów. Sztuczna inteligencja jednak, poprzez ilościowe analizy dużych zbiorów danych, dokonuje nieuchronnych uproszczeń w swoich generalizacjach. Manovich więc – wierząc w doskonalenie sztucznej inteligencji – kilka lat temu zmuszony był na razie pozostawić otwartym pytanie, czy w kulturze uniformizuje ona czy też zwiększa różnorodność oraz jak można by to zmierzyć. Konfrontując się poprzez swoje działania z takimi problemami, Andrij Bojarov najwidoczniej zdecydowany jest polegać na indywidualnych odczuciach i potencjale ludzkiego umysłu. Wybory oparte na subiektywnej intuicji mają realne szanse podjąć za istotnymi przyczynami tworzenia i selekcji obrazów, które doprowadziły do stworzenia obecnego stanu naszej cywilizacji. Sprawność komputerów w przeszukiwaniu zdigitalizowanych archiwów na podstawie pewnych sformalizowanych kryteriów zapewnia informacje o statystycznej wartości,

---

<sup>4</sup> K. Pawek, wstęp do katalogu wystawy „Czym jest człowiek”, 1964, s. 5 nlb.

pozbawione jednak głębszego uzasadnienia. Z drugiej strony, nawet jeśli możliwości ludzkiej mowy nie dorównują złożoności języka obrazów, to ten ostatni może być czytelny dla indywidualnej emocjonalnej wrażliwości.

Natalia Romik:

## Andrij Bojarov – anemoia po erupcji

Erupcja wulkanu Wezuwiusz w 79 roku spowodowała jeden z najbardziej śmiertelnych wybuchów w historii świata. Mieszkańcy miast Pompeje i Herculanium zginęli w sposób bardzo gwałtowny. Wulkan wyrzucił chmurę silnie rozgrzanych gazów na wysokość ponad 33 km, uwalniając stopioną skałę, sproszkowany pumeks i gorący popiół w tempie 1,5 miliona ton na sekundę<sup>1</sup>. W badaniach opublikowanych w 2023 roku naukowcy przyjrzeni się dokładnie przyczynom katastrofy. Korzystając z fluorescencji rentgenowskiej do badania odlewów z Pompejów w celu określenia składu pierwiastkowego kości i gipsu, uznano uduszenie za najbardziej prawdopodobną przyczynę śmierci tysiąca osób<sup>2</sup>.

Widok cierpienia, nostalgii, śmierci, a rzadziej szczęścia pod warstwami osadów piroklastycznych i popiołu zdają się być zapisem rzeczywistości uchwyconym przez Andrija Bojarova. Ten dziwny osad, szaro-czarny pumeks, pełen niepokoju, widoczny w wielu pracach artysty, jak na przykład: „A Kiss” (I 1993, III), „The Flora”, „Falując”, czy „Decision (Jump)”, zdaje się być na stałe przytwierdzony do fotografii. Ich montaż, rozklejanie i wklejanie na właściwe (pierwotne) miejsce nie ma powrotu i sensu. Imaginarium świata przed i po katastrofie to warstwa, która towarzyszy mi w patrzeniu i rozumieniu prac Andrija.

---

<sup>1</sup> P. Lynch, „7 Things You Didn't Know About the Tragic Town of Pompeii and the Volcanic Eruption That Destroyed It”, „History Collection”, <https://historycollection.com/7-things-didnt-know-tragic-town-pompeii-volcanic-eruption-destroyed/> (dostęp: 15.05.2026).

<sup>2</sup> L. Alapont, G. Gallelo, M. Martínón-Torres i in., „The Casts of Pompeii: Post-depositional Methodological Insights”, PLoS ONE 2023, vol. 18(8), <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0289378> (dostęp: 15.05.2026).



Fotografia: Andrij Bojarov, „A Kiss”, 1993

W pracy „A Kiss” dwa przytulone do siebie koty na czarnym, bezkresnym tle być może przedstawiają ostatni pocałunek zaprzeszłej rzeczywistości. Aby wejść głębiej i zrozumieć ten akt potrzebne wydaje się nam dłuto, pilnik, aby ociosać je z osadu i popiołu po pewnej katastrofie. Jest ona, podobnie jak „Jump”, „Falując”, czy „A Kiss II”, przeciwnością pojęcia „dyrektywnego zapominania” („prescriptive forgetting”), które ukuł Paul Connerton w eseju „Seven Types of Forgetting”<sup>3</sup>. „Prescriptive forgetting” stanowi swoiste zawieszenie broni w niechcianej czy niewygodnej pamięci pokoleniowej. Erozja i zapomnienie są skutkiem działania państwa, która uznaje, że brak pamięci leży w interesie wszystkich stron wcześniejszego konfliktu. Obrazy Andrija to zakamuflowane przypominanie i ostrzeżenie, pomimo ram władzy i norm. Fotografie i filmy<sup>4</sup> są tajnym dowodem w sprawie, ostatnim świadectwem, podobnie jak współczesne badanie erupcji Wezuwiusza. Pamięć fotografii, o których Bojarov mawia „to one mnie znajdują a nie na odwrót”, nie ma przynależności do przeszłości pokoleniowej. Jest ona zawieszona w czasie, procesie nielinearnym, wymyka się chronologii. Pamięć zdjęć jest odwrotnością stworzonej przez Marianne Hirsch koncepcji „postpamięci”, gdzie trauma jest przekazywana

---

<sup>3</sup> P. Connerton, „Seven Types of Forgetting”, „Memory Studies” 2008, vol. 1(1), s. 61.

<sup>4</sup> Andrij Bojarov – „7 Portraits / Андрій Бояров – 7 портретів”, 1990,

[https://www.youtube.com/watch?v=WOnXs\\_lq0qg](https://www.youtube.com/watch?v=WOnXs_lq0qg) (dostęp: 15.05.2026).

następnym pokoleniom<sup>5</sup>. W pracach Andrija nikt nie wydaje się jednak być genetycznym spadkobiercą ukazanej traumy.

Uczucie nostalgii i pragnienie zobaczenia miejsca, którego nigdy nie poznaliśmy, ogarnia niemal wszystkie wycinki architektury wewnątrz: pokojów, salonów czy gabinetów w pracach artysty. Anemoia za wysprzątanymi, niemal katalogowymi formami mebli z różnych epok („Today & Ever”, 1989–1994) ma niezwykłą siłę, ale też tworzy geometryczne napięcie. Przy odczytywaniu prac Bojarova nie można pominąć jego architektonicznego wykształcenia (w latach 1984–1989 studiował architekturę na Politechnice Lwowskiej), które jak sam podkreśla wymagało dokładnego opanowania rysunku i skrupulatnych technik graficznych<sup>6</sup>. Mimo wszystko nie chcemy jako odbiorcy zamieszkać czy choć na chwilę zadomowić się w przestrzeniach, jakie oglądamy w „Today & Tomorrow I”, „Today & Tomorrow II”, „Today & Ever II”. To przestrzenie z ukrytą historią, tłącym się niebezpieczeństwem po drugiej stronie ściany<sup>7</sup>.

W wielu wypadkach są to miejsca samodzielne, istniejące w innej rzeczywistości. Jak mówi artysta: „Buduję i dokumentuję pewną równoległą rzeczywistość – gdzie bym nie był, w Tallinnie, Lwowie czy Warszawie, wystarczy włączyć telewizor, otworzyć czasopismo czy książkę (a nadal wolę te z antykwariatu czy byle znaleziska), a dowody jej istnienia i samodzielnego bytu się znajdują. Ja je tylko utrwalam”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> M. Hirsch, „The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust”, New York 2012.

<sup>6</sup> Wywiad z artystką w „Lviv Interactiv”: <https://lia.lvivcenter.org/en/persons/bojarov-andriy/> (dostęp: 15.05.2026).

<sup>7</sup> K. Bermann, „The House Behind”, w: „Places Through the Body”, red. Heidi J. Nast, Steve Pile, London 1998, s. 174.

<sup>8</sup> „Andrij Bojarov & Krzysztof Wojciechowski – Powidoki / Afterimages”, Galeria Fundacji Atelier 2013, <https://fototapeta.art.pl/2013/pow.php> (dostęp: 15.05.2026).



Fotografia: Andrij Bojarov, „Today & Tomorrow II”, 1989–1994

Co dodaje niezwyklej sprawczości badaniom nad artystyczną twórczością Bojarova, to jego równoległa praktyka kuratorska i badawcza dotycząca zapomnianych wątków przedwojennej sztuki awangardowej i modernistycznej. Proces ten widoczny jest między innymi na znakomitej, kuratorowanej przez niego wystawie „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta”<sup>9</sup>, czy też „Lwowianki”, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie między 2025 a 2026 rokiem<sup>10</sup>. Ta druga ekspozycja bazuje na twórczości piętnastu lwowskich artystek (Żydówek, Ukrainek i Polek), między innymi Luny Amalii Drexler, Wandy Diamand, Erny Rosenstein, Debory Vogel i Margit Reich-Sielskiej. Kolaż z lat trzydziestych „Nie, nie chcemy wojny” autorstwa ostatniej w wymienionych twórczyń jest powieleniem współczesnego przesłania pożogi i wojny w Ukrainie.

Estyma dla przeszłości, schedy po żydowskich artystach i artystkach jest niezwyklej, linearnym procesem w jego profesjonalnej aktywności. Bojarov, zaopatrzonej w pokłady wiedzy na temat lwowskich artystów i artystek,

---

<sup>9</sup> „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta”, kuratorzy: Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi 2017–2018, <https://msl.org.pl/montaze-debora-vogel-i-nowa-legenda-miasta> (dostęp: 15.05.2026).

<sup>10</sup> „Lwowianki”, kurator: Andrij Bojarov, Muzeum Narodowe w Krakowie 2025–2026, <https://mnk.pl/wystawy/lwowianki-lvivianki> (dostęp: 15.05.2026).

wielokrotnie powtarza, iż „pilnuje swojego środowiska” przedwojennych twórców nie tylko przed zapomnieniem, ale również przed zepchnięciem ich na boczny tor historii.

Andrij Bojarov miał swój wkład w opracowanie wydania znakomitej publikacji Ossolineum „Artes. Nowocześni plastycy lwowscy”<sup>11</sup> o awangardzie artystycznej w przedwojennym Lwowie, a także jako tłumacz i redaktor przy ukraińskim wydaniu monumentalnej książki Piotra Łukaszewicza o awangardowej grupie Artes działającej w przedwojennym Lwowie „Об’єднання Митців ARTES (1929–1935) та інші історії львівського модернізму”, opublikowanej w 2021 roku przez Centrum Historii Miejskiej we Lwowie.

Liczba publikacji i kuratowanych wystaw pokazuje również umiejętność artysty do biegłego poruszania się w świecie archiwów, nie tylko jako artysta-wytwórca. Język wytwarzania, krytycznego formowania archiwum bibliotek jest charakterystycznym ewenementem w aparacie artystycznym Bojarova. Konstrukcja wszechświata jako „Biblioteki Babel”, stworzony przez Jorge Luisa Borgesa w 1941 roku w opowiadaniu o tym samym tytule, mógłby stać się dla Bojarova przestrzenią do badań rycin, fotografii czy map, gdyż wydaje mi się, iż on najlepiej może nas przestrzec przed warstwami osadów piroklastycznych i gorącym popiołem.



---

<sup>11</sup> P. Łukaszewicz, „Artes. Nowocześni plastycy lwowscy”, Wrocław 2023.

Fotografia: Andrij Bojarov, „Decision (Jump)”, 1996

Tatiana Kochubinska:

## W zasadzie to nic nie oznacza

„W zasadzie to nic nie oznacza” – to zdanie, które często można usłyszeć od Andrija Bojarova w odniesieniu do jego własnej praktyki artystycznej, gdy próbuje się odnaleźć klucze do odszyfrowania jego prac. W żaden jednak sposób nie należy tego rozumieć jako rezygnacji z treści. Jest to ostrzeżenie o innym trybie postrzegania: artysta jakby sygnalizuje, że jego prac nie należy traktować jako rebusu, który trzeba rozwiązać lub zinterpretować w sposób „właściwy”. Jego prace to literatura, coś jak przemierzanie korytarzy Itala Calvina czy Bohumila Hrabala. „Inny tryb postrzegania” tutaj to sposób obcowania z pracą, w którym treść nie jest sprowadzana do jednej jedynej wiadomości lub symbolu. Wyłania się sukcesywnie – poprzez ruch, skojarzenia, pamięć, doświadczenie przestrzenne; praca jest raczej przeżywana niż odszyfrowywana.

Jeden z projektów Bojarova to „Horyzont wydarzeń”. To pojęcie wywodzi się z astrofizyki: gdy umiera duża gwiazda, zamienia się w czarną dziurę. „Horyzont wydarzeń” to wyobrażona granica w czasoprzestrzeni, za którą grawitacja staje się na tyle silna, że nic, nawet światło, nie jest w stanie jej przewyciężyć.

Przekraczając tę granicę, nie sposób wrócić z powrotem: informacja o tym, co dzieje się wewnątrz, na zawsze staje się niedostępna dla zewnętrznego obserwatora.

W podobny sposób w pracach Bojarova widz jakby zapada się w „bezgranicze”, zawsze znajdując się na zewnątrz ostatecznej wiedzy na temat pracy, podobnie jak artysta, który okazuje się nie wewnątrz „wydarzenia”, lecz na jego zewnętrznej orbicie – w strefie, gdzie dostępna jest jedynie trajektoria, ślad, fragment, ale nie początkowe doświadczenie. Bojarova interesuje „związek naszych wyobrażeń oraz obrazów i przedstawień z rzeczywistością – najczęściej jest on minimalny, ale jednocześnie w wielu aspektach tę rzeczywistość kształtuje”<sup>1</sup>. W praktyce Bojarova,

---

<sup>1</sup> Tu i dalej cytaty podano na podstawie rozmowy autorki z Andrijem Bojarovem (kwiecień 2026 roku).

gdzie istotną rolę odgrywa przywłaszczenie i praca z już istniejącymi obrazami i sytuacjami, przywłaszczenie to przestaje być jedynie metodą pracy z obrazem i staje się sposobem utrwalenia granicy: chwili, w której doświadczenie już przeszło swoją wewnętrzną intensywność i jest dostępne jedynie jako skutek. W tym sensie „horyzont wydarzeń” opisuje samą granicę między wydarzeniem a jego reprezentacją – granicę, której nie da się przekroczyć w kierunku odwrotnym.

## Po obrazie

Bojarova zazwyczaj kategoryzuje się jako fotografa, często jednak jego praktyka artystyczna jest dużo bardziej skomplikowana i w rzeczywistości nie sprowadza się jedynie do badania fotografii jako medium. Fotografia jawi się dla niego zarówno jako nośnik wiedzy o świecie, jak i jako protest – przeciwko czasowi, w którym kształtował się jako artysta pod koniec lat osiemdziesiątych w późnosowieckim środowisku. W ówczesnej sztuce malarstwo wielkoformatowe uchodziło za główny nurt i wielu malarzy umieszczało na swoich obrazach cytaty z historii sztuki, filmu, kultury masowej. Dla nich fotografia była przede wszystkim narzędziem pomocniczym właśnie do plastycznego odwzorowania. Bojarov podążył inną drogą, jakby podważając ten gest. Po co przemalowywać, skoro obraz da się przedrukowywać, fotografować na nowo, reprodukować raz po raz? Taka wizualna ekologia zyskała szczególną aktualność na tle rozwoju pandemii Covid-19, gdy ludzkość, po przeżyciu takiego wstrząsu społecznego i psychicznego, próbowała na nowo przemyśleć sobie sprawczość istot żywych i nieożywionych oraz istniejące dziedzictwo artystyczne.

Bojarova z kolei od początku kształtowania własnego języka artystycznego nurtowało to pytanie oraz chęć rezygnacji z pomysłu stworzenia nowego obrazu. Skoro wszystko zostało już sfotografowane, skoro istnieją miliony obrazów, po co tworzyć nowe? Tak oto artysta wpadł na pomysł ponownego kopiowania. Dla niego jest to próba praktyki artystycznej nie poprzez produkcję nowych obrazów, lecz poprzez powracanie do już istniejących, ponieważ archiwum, jak mówi artysta, „to nie przeszłość, tylko zawsze możliwość nowego doświadczenia”.

Jakość ponownego fotografowania nie ma znaczenia; zamiast tego szумы, defekty i usterki techniczne tworzą dodatkową aurę języka artystycznego, gdy w przestrzeni między oryginałem a kopią nagle pojawia się coś nieplanowanego. Metoda ta opiera się raczej na obserwacji tego, jak sama technika produkuje nowe sensory bez bezpośredniej ingerencji ze strony artysty występującego w tym procesie bardziej jako mediator.

## Zakazana wiedza

Praktyka artystyczna Bojarova budowana jest wokół pamięci, archiwów, znalezionych obrazów, cudzych filmów, śladów oraz fragmentów zaginionych rzeczywistości. W tym sensie sięgnięcie po archiwum nie jest po prostu metodą artystyczną, ale sposobem myślenia. Przy czym chodzi nie o „pracę z historią” w sensie akademickim, tylko raczej o próbę zbliżenia się do cudzego doświadczenia, cudzej pamięci, do tych stanów i światów, których nie da się już przeżyć bezpośrednio.

„Fragmenty anonimowych archiwów, przypadkowych obrazów i samej natury kopiowania zawsze interesowały mnie z pewnej jungowskiej perspektywy jako możliwości innych doświadczeń, obecności symultanicznych, wielowymiarowych rzeczywistości, do których można jedynie zajrzeć oraz spróbować je pojąć oraz odczuć” – mówi artysta. To odczucie dość dokładnie oddaje pojęcie „anemoi” – tęsknoty za czasem, w którym nigdy się nie żyło. Sięgnięcie po te obrazy przeszłości, ich przywłaszczenie jest po części tym nabyciem nowego doświadczenia i wiedzy, które artysta jakby na nowo ujawnia, wydobywa na zewnątrz.

Potrzeba nowej wiedzy i dążenie do niej niewątpliwie współbrzmiały z czasem, w którym artysta zaczynał kształtować się jako osobowość. Wówczas wiedzę trzeba było zdobywać – nie była łatwo dostępna. To dążenie do wiedzy, pragnienie uzyskania dostępu do tego, co ukryte, zapewne charakteryzuje także pokolenie, które ukształtowało się pod koniec lat osiemdziesiątych. Dotyczy to między innymi dostępu do literatury zachodniej, który Bojarov uzyskał jeszcze podczas studiów we Lwowie, zainteresowania ponownym odkrywaniem awangardy itd.

Kształtowanie się Bojarova zbiegło się w czasie z pieriestrojką i boomem wystaw artystycznych organizowanych w Moskwie pod koniec lat osiemdziesiątych. Jak komentuje artysta, „droga na Zachód prowadziła wówczas przez Wschód” – przez metropolię, która w tym krótkim okresie była miejscem niesamowitego zagęszczenia sztuki zachodniej (wystawy Josepha Beuysa, Francisa Bacona, Roberta Rauschenberga i innych następowały jedna po drugiej z niemal niemożliwą intensywnością).

Wszystko to nałożyło się w czasie na olbrzymią falę nowego zainteresowania awangardą, gdy zaczęły ukazywać się monografie artystów takich jak László Moholy-Nagy, Aleksandr Rodczenko, Władimir Tatlin, El Lissitzky. Pod koniec lat osiemdziesiątych wszystko to postrzegano niemal jako dostęp do zakazanej wiedzy. Jak wspomina Bojarov, we Lwowie krążyły przepisane na maszynie kopie prac Johannesesa Ittena, w Bibliotece Narodowej w Tallinnie można było czytać wielotomowe wydania akademickie tekstów twórców Bauhausu itp. Za tym wszystkim kryło się szczególne odczucie – dostępu do ukrytej warstwy rzeczywistości.

To właśnie w tym doświadczeniu deficytu wiedzy archiwum zaczyna funkcjonować nie jako przechowalnia przeszłości, ale jako przestrzeń, w której przywłaszczenie staje się jedynym możliwym sposobem na zbliżenie się do utraconych doświadczeń.

## Między miastami

Te wystawy tworzyły swoistą wizualną i mentalną powłokę. Jednocześnie był też ciągły ruch między miastami – między rodzinnym Lwowem a squatem w Furmannym Zaułku, gdzie Bojarov zatrzymywał się, gdy odwiedzał liczne wystawy w Moskwie, oraz między Warszawą a Tallinem. Wszystkie one stworzyły pewne wizualne klucze do kształtowania praktyki artystycznej.

Lwów w praktyce Bojarova jest czymś więcej niż tylko miastem urodzenia – jest przestrzenią utraconej pamięci, którą należy na nowo wydobywać poprzez badania, archiwum i związki wizualne. Jego zainteresowanie lwowską awangardą jest w dużym stopniu związane z poczuciem amnezji kulturowej: modernistyczna i awangardowa historia miasta przez dłuższy czas istniała fragmentarycznie,

prawie w podziemiu, jako ukryta warstwa rzeczywistości. Jednocześnie Lwów zawsze pozostawał miejscem skrzyżowania różnych ścieżek intelektualnych – Warszawy, Wiednia, Berlina, Tallinna – jednakże po okresie sowieckim wiele z tych więzi uległo rozpadowi. Dlatego też studia w zakresie historii sztuki, które również stanowią istotną część dorobku artystycznego twórcy, są nie tyle rekonstrukcją historyczną, ile próbą przywrócenia miastu pamięci o sobie samym.

Ta tożsamość nigdy jednak nie kształtowała się w obrębie jednego miejsca. Ważną częścią światopoglądu Bojarova staje się permanentne istnienie między miastami i kontekstami kulturowymi. Już pod koniec lat osiemdziesiątych geografia zaczyna być postrzegana jako sposób doświadczenia artystycznego i samokształcenia. Warszawa, gdzie artysta trafia po raz pierwszy w roku 1988, staje się jednym z podstawowych punktów orientacyjnych lat dziewięćdziesiątych, a przestrzenie Zamku Ujazdowskiego – miejscem stałego intelektualnego i artystycznego przyciągania. W 1990 roku Bojarov spędza pół roku w Finlandii – jest to pierwsze doświadczenie bezpośredniego zderzenia się z „Zachodem”, które okazuje się nie tyle politycznym, ile wizualnym i kulturowym doświadczeniem innej prędkości, innego środowiska miejskiego oraz innej organizacji życia.

Nie mniej ważny jest Tallinn – miasto, poprzez które otwiera się kontekst północnoeuropejski, scena muzyczna, wczesna technokultura, nowe formy wizualności oraz myślenia. To właśnie tutaj dochodzi do spotkania z Tõnisem Vintem, który wywarł znaczący wpływ na Bojarova. Vint postulował holistyczny model kultury, w którym architektura, doświadczenie duchowe, urbanistyka i filozofia istniały jako jedyny system wzajemnych powiązań. To podejście znajduje odzwierciedlenie w praktyce Bojarova, który buduje swoje prace jako doświadczenia zyskujące kształt konstelacji architektonicznych układających się na nowo w każdym nowym kontekście lub przestrzeni „site specific”.

W tym ciągłym ruchu między Lwowem, Warszawą i Tallinnem kształtuje się sama optyka Bojarova – spojrzenie osoby, która nigdy ostatecznie nie należy do jednego miejsca czy jednego czasu. Geografia staje się tutaj nie tłem, ale częścią myślenia artystycznego – sposobem na zmianę perspektywy, przeprogramowanie spojrzenia i za każdym razem budowanie na nowo powiązań między obrazami, pamięcią

i doświadczeniem. To właśnie dlatego jego prace tak często przypominają archiwum bez początku i bez końca: zawsze obecne jest w nich poczucie czegoś zobaczonego zbyt późno, odnalezionego przypadkiem albo uratowanego już po zniknięciu.

W tej zmianie miast, tras i kontekstów kulturowych archiwum przestaje być przechowalnią przeszłości. Raczej przypomina przestrzeń, w której poszczególne obrazy, przypadkowe znaleziska i cudze fragmenty doświadczenia nadal trwają, powracając raz po raz w nowych formach.

Eseje towarzyszą wystawie:

Andrij Bojarov

„Preanalogue Postdigital. Wystawa indywidualna / Isikunäitus”

13.06–26.07.2026

Muzeum Fotografii w Krakowie

Kurator: Marek Janczyk

Koordinacja: Weronika Poskrobko

Statement artystyczny: Andrij Bojarov

Autorzy esejów: Marek Janczyk, Luiza Nader, Adam Sobota, Natalia Romik,  
Tatiana Kochubinska

Redakcja, korekta językowa, formatowanie: Anna Sorówka-Łach

Tłumaczenie na język polski eseju Tatiany Kochubinskiej: Andrij Saweneć

[www.mufo.krakow.pl](http://www.mufo.krakow.pl)

Muzeum Fotografii w Krakowie – Instytucja Kultury Miasta Krakowa

