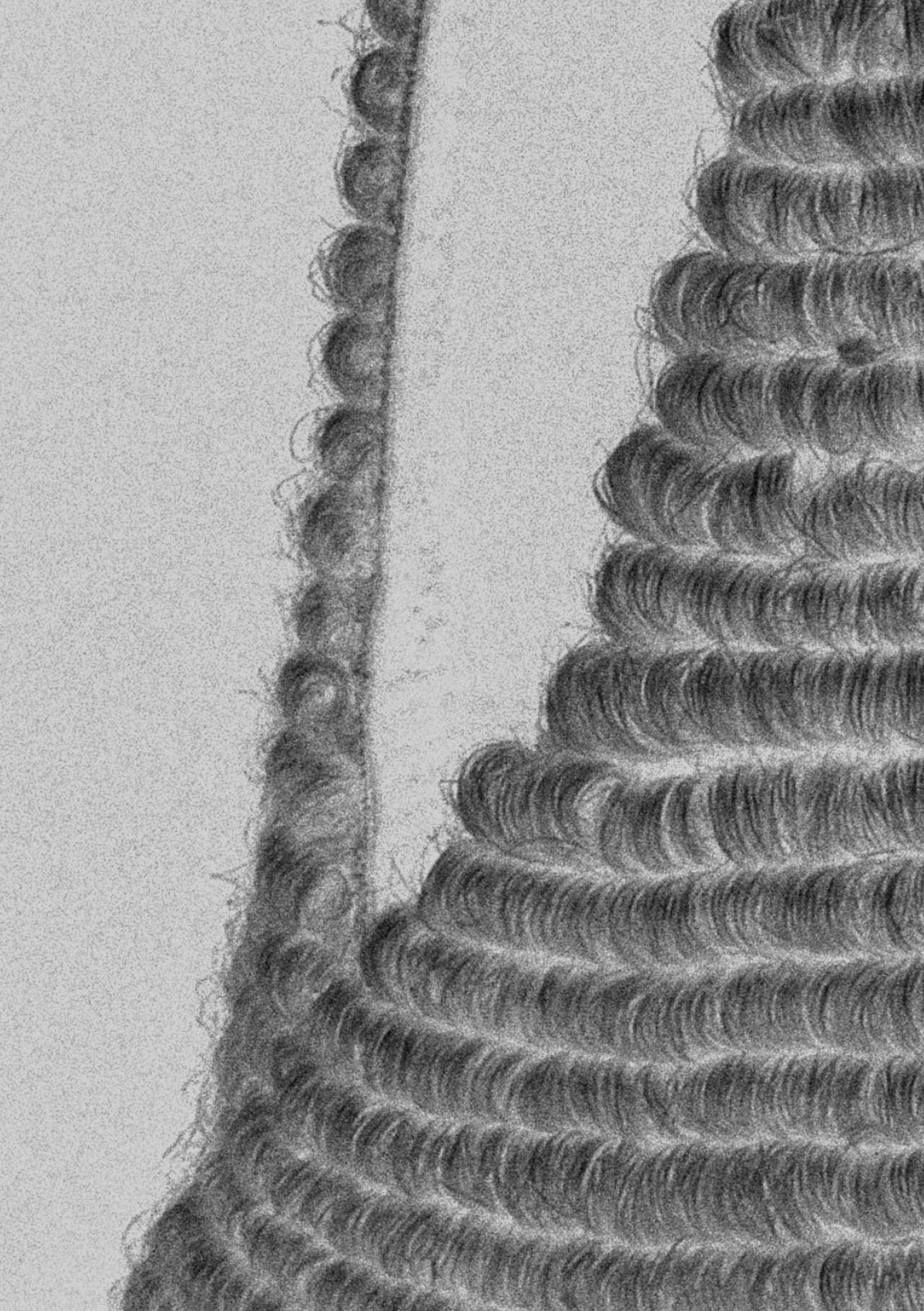


Daniel Rycharski

Wilcze doły



Każdy z nas może zostać przestępcą. Nie dlatego, że zrobił coś złego, ale dlatego, że zostanie tak nazwany. Wystarczy dostać się w tryby odpowiedniego systemu, przejść przez jego procedury i poddać się jego językowi. Zostać naznaczonym stygmatyzującą etykietą.

Wystawa *Wilcze Doły* Daniela Rycharskiego w Gunia Nowik Gallery wyrasta z doświadczenia cotygodniowych wizyt artysty i Tarasa Gembika w areszcie. Przez rok w każdy piątek wchodzili za więzienną bramę i przekraczając mury izolacji rozmawiali z osadzonymi, i obserwowali pracę aresztu od środka. Wystawa jest zapisem spotkania z systemem, który wytwarza zależność, bezsilność, a nawet winę.

Tytuł wystawy pochodzi z *Chłopów* Władysława Reymonta. To miejsce bitwy chłopów z dziedzicem o las. Chłopi wygrywają fizycznie, ale zaraz potem przegrywają z aparatem państwa: sądami, żandarmerią, więzieniem. Konflikt zostaje im odebrany, przełożony na język prawa i użyty przeciwko nim. Rycharski pokazuje, że podobny mechanizm działa współcześnie. Można czuć się niewinnym, a mimo to zostać wciągniętym w maszynę, która nazwie, sklasyfikuje i podporządkuje.

Punktem wyjścia wystawy jest *Pięćminutowe więzienie* – gest inspirowany myślą Lecha Falandysza, Nilsa Christiego i Moniki Płatek, którzy podważali sens kary opartej na cierpieniu. Artysta przenosi tę ideę w przestrzeń sztuki i pyta, czy kara musi oznaczać izolację, upokorzenie i zemstę. Pokazuje też coś bardziej niepokojącego: dzisiejsze społeczeństwo nie poprzestaje już wyłącznie na więziennych murach. Tworzy swoje małe, codzienne mikro-więzienia: zależności ekonomiczne, procedury, instytucje, język oceniania i wykluczania.

W tym sensie wystawa jest pułapką – tytułowym wilczym dołem. Wchodzisz jako widz, ale szybko okazuje się, że nie możesz patrzeć z bezpiecznego dystansu. Artysta nie pyta tylko o to, kto trafia do więzienia. Pytanie brzmi: Kto w ogóle ma szansę, aby tam nie trafić? Mocno zaznacza się tu wątek klasowy. Wolność nie jest rozdzielana równo. Łatwiej zachować ją tym, którzy mają pieniądze, znajomości, kapitał kulturowy i znają język pozwalający poruszać się w ramach instytucji. Ci, którzy są biedni, samotni, wykluczeni albo pochodzą z marginalizowanych środowisk, częściej stają się materiałem dla systemu

karnego. Prawo mówi, że jest neutralne, ale wystawa pokazuje, że często uderza w tych, którzy mają najmniej narzędzi, by się bronić.

W pracy *Złodzieje konfliktów* spór zostaje odebrany ludziom i przejęty przez instytucje. Narzędzia buntu – kosy, widły, siekiery, zostają obciążone symbolami prawa. To moment, w którym żywe doświadczenie zostaje zamienione w paragrafy. Konflikt przestaje być relacją między ludźmi a zmienia się w procedurę. Podobny mechanizm pojawia się w *Paszportach „Polityki”*, projekcie opartym na osobistym doświadczeniu artysty. Wolność nie wynika tu po prostu z prawa, ale z dostępu do kultury, pozycji i rozpoznawalności. Nie każdy ma „paszport”, który pozwala wyjść z zamknięcia – dosłownego albo symbolicznego.

Z kolei *Czułe zbroje* i *Ścierki* przywracają widzialność osobom, które system sprowadził do roli osadzonych. Rycharski zestawia zanikającą kulturę więzienną z wypieraną kulturą chłopską. W miękkiej, szydełkowanej zbroi pęka mit siły. Zamiast ochrony pojawia się kruchość. W rysunkach na więziennych ścierkach sztuka staje się sposobem odzyskiwania głosu.

W centrum wystawy pozostaje jednak pytanie: Kto naprawdę jest przestępcą? *Sztandar podlaskiego Janosika* przywołuje postać ludowego buntownika, który łamał prawo, by odpowiedzieć na niesprawiedliwość. Przystępstwo nie jest tu patologicznym zachowaniem jednostki, ale reakcją na system, który sam generuje nierówności. Prawo organizuje konflikt, a potem karze tych, którzy nie mają siły i umiejętności, by mówić jego językiem. Jeszcze dalej idzie *Casting na Judasza*, performans, w którym widzowie i widzki opowiadają o własnych zdradach. Wina przestaje być czymś wyjątkowym. Okazuje się powszechna, wpisana w społeczne relacje. Towarzysząca działaniu ikona namalowana na kodeksie karnym – Jezus niosący Judasza – nie unieważnia prawa, ale pokazuje jego ograniczenia. Prawo potrafi karać. Nie potrafi jednak unieść całego ciężaru człowieka.

Wilcze Doły działają jak fabryka wina. Wchodzisz jako widz. Wychodzisz jako ktoś, kto rozumie, że etykieta „przestępcy” mówi nie tylko o człowieku, ale przede wszystkim o systemie, który tę etykietę mu nadaje.

To nie jest wystawa o „nich”.

To jest wystawa o tobie.

Taras Gembik

Za możliwość obecności w Areszcie
Śledczym w Warszawie-Białotłęka oraz
za współpracę i wspólne działania
dziękujemy:

Dyrektorowi aresztu
mjr. Piotrowi Jankowskiemu,
ppor. Annie Kobusińskiej,
mjr Beacie Jasińskiej,
Andrzejowi, Adamowi,
Damianowi, Krzyszkowi,
Łukaszowi, Radkowi,
Dominikowi, Wojtkowi,
Karolowi, Pawłowi,
Grzegorzowi, Kamilowi,
a także Akademii Sztuki
w Szczecinie, Fundacji
Dom Kultury, Inez Dapszus,
Edmundowi Szpanowskiemu,
Angelice Glonkowskiej,
Ewelinie Gajewskiej, Oliwii,
Emilii Chełmońskiej, Iwonie
Czapiewskiej, Zbigniewowi
Maciejewskiemu, Andrzejowi
Wochnikowi, Kai Depcie-
Kleście, Ewie Maciejewskiej,
Markowi Rycharskiemu,
Kazikowi Mariańskiemu,
Julii Bujnowskiej, Vanessie
Wieliczko, Antoniosowi
Trimintziosowi, dr. Mikołajowi
Iwańskiemu, prof. Monice
Płatek, prof. Markowi M.
Kamińskiemu, prof. Sabinie
Pierużek-Nowak, prof.
Pawłowi Leszkowiczowi.

Daniel Rycharski i Taras Gembik

Pięciominutowe więzienie, 2026

emalia szklana na płycie
metalowej
25 × 50 cm

Praca odwołuje się do koncepcji „więzienia pięciominutowego” rozwijanej przez Lecha Falandysza w ramach *Kryminologii radykalnej*, inspirowanej refleksją Nilsa Christiego o społeczeństwie bez instytucji karnych. Falandysz proponował, by karę oddzielić od długotrwałego zadawania cierpienia i sprowadzić ją do krótkiego, symbolicznego aktu – meldunku obecności w przestrzeni publicznej, który przypomina o odpowiedzialności. Kara miałaby charakter rytuału domknięcia społecznego konfliktu, bliższego ceremonii pogrzebu, nie mechanizmu represji.

Umieszczona na fasadzie galerii tablica *Pięciominutowe więzienie*, stylizowana na oficjalne oznaczenia zakładów karnych i opatrzona godłem państwowym, działa jak quasi-instytucja. Zatrzymuje przechodniów, wywołuje dezorientację, prowokuje pytanie o granicę między realną instytucją a symbolicznym mechanizmem podporządkowania.

Na drugim poziomie znaczeń tytuł rozwija refleksję o współczesnym społeczeństwie wytwarzającym niezliczone „mikrowięzienia” w codziennym życiu –

sytuacje przymusowej uległości wobec obojętnego urzędnika, przełożonego, toksycznej relacji czy ekonomicznej zależności. Kara nie jest w tym przypadku odrębną instytucją, rozprasza się w tkance codzienności jako akty krótkotrwałego podporządkowania, w których jednostka melduje swoją bezradność wobec systemu.

Istotnym wątkiem obecnym w pracy jest zanikająca kultura więzienna – język, rytuały i niepisane kodeksy subkultury grypserskiej. Zestawiona z wcześniejszymi pracami artysty dotyczącymi kultury wiejskiej, okazuje się strukturą w stanie rozpadu, wypieraną przez zunifikowaną, instytucjonalną nowoczesność. Mimo to wytwarza własny język oporu, podobnie jak kultura chłopska. *Pięciominutowe więzienie* jest jednocześnie propozycją myślenia o karze bez zemsty, o odpowiedzialności bez stygmatyzacji, o władzy, która nie potrzebuje murów, by działać skutecznie. W perspektywie galerii – jest przestrzenią konfrontacji z pytaniami o mechanizmy władzy i wykluczenia, oraz refleksji nad systemem penitencjarnym oraz językami przetrwania zanikającej kultury.

Czułe zbroje, 2026

druk 3D z tworzywa PLA, włóczka
190 × 60 cm

Czułe zbroje to pełnowymiarowa zbroja rycerska wykonana ręcznie na szydełku z grubej, kolorowej włóczki. Hełm, napierśnik, naramienniki, rękawice, ostony nóg – wszystkie elementy historycznego pancerza wiernie odtworzone w miękkiej, podatnej materii.

Zbroja powstała we współpracy dwóch grup: osób osadzonych w zakładzie karnym oraz kobiet z kół gospodyń wiejskich. Fragmenty wykonywane w więzieniu spotykają się z fragmentami powstałymi na wsi. Dwa światy zostają połączone jednym splotem. Obie kultury – więzienna i wiejska – są dziś formacjami zanikającymi, rozpadającymi się pod presją instytucjonalnej standaryzacji. Obie wytworzyły własne języki, rytuały i wspólnotowe formy pracy, które stopniowo tracą swoich nosicieli. Ich

połączenie w jednym obiekcie jest gestem zachowania: technika szydełkowania należy do świata wsi, ale część projektu powstaje w świecie więzienia.

Praca wskazuje na paradoksy życia w instytucji izolacji. W więzieniu męskość przybiera formę twardego pancerza: kontroli emocji, maski siły, nieustannej gotowości do obrony. Zbroja rycerska obrazuje tę wymuszoną rolę. Jednak wykonanie jej z miękkiej włóczki odwraca sens ochrony: pancerz ujawnia kruchość ciała. Zamiast dystansu – proponuje bliskość, zamiast twardości – czułość. Obiekt jest pełen napięć: męski w symbolice, lecz wykonany techniką szydełkowania tradycyjnie przypisywaną kobietom; monumentalny, a jednocześnie delikatny; historyczny w formie, lecz współczesny na płaszczyźnie znaczeń.

Ścierki, 2026

ścierki kuchenne, tekstylia,
ślina, tusz
wymiary zmienne

Seria prezentuje obiekty stworzone przez osadzonych z warszawskich więzień we współpracy z Danielem Rycharskim. Powstały one podczas warsztatów i obejmują rysunki tuszem wykonane na więziennych ścierkach, inspirowane meksykańsko-amerykańską sztuką artepaño. Ten gatunek więziennej twórczości wykorzystuje ilustrowane tkaniny, zwykle powstające długopisem, które pełnią funkcję wizualnych pamiętników, prezentów dla bliskich, a niekiedy także waluty.

Prace nawiązują do katolickich wątków obecnych w artepaño, kontynuując tradycję pozyskiwania atramentu ze stron Biblii, w tym przypadku przy pomocy śliny. W Nowym Testamencie historia o uzdrowieniu koncentruje się na Bogu, który miesza swoją ślinę z ziemią i nakłada powstałe

błoto na oczy niewidomego, przywracając mu wzrok. W prezentowanych pracach atrament staje się metaforyczną ziemią, a połączony ze śliną i nałożony na ścierki ujawnia ukryte historie osadzonych, za razem „lecząc” społeczeństwo z ślepoty na ich człowieczeństwo. Granice zostają przekroczone – więźniowie, dzięki swoim opowieściom trafiającym do społecznej świadomości, metaforycznie opuszczają mury zakładu.

Twórczość warszawskich osadzonych, bogata w symbolikę, łączy wątki komiczne i dramatyczne, a ból i śmiertelna powaga mieszają się w niej z absurdem. Użyte motywy – od kwiatów i pluszowego misia po przedstawienia Jezusa na krzyżu – odśpiewują indywidualne wrażliwości, doświadczenia i postawy.

Sztandar podlaskiego Janosika, 2026

uniform więzienny, cyrkonie,
kości ssaków, stojak z drewna
brzozowego
200 × 85 cm

Lech Falandysz w *Kryminologii radykalnej* pisze o przestępcy jako o „swego rodzaju Robin Hoodzie”, jednostce buntującej się przeciwko ograniczeniom związanym z jej klasową pozycją w społeczeństwie. W tym kontekście prawo nie stoi ponad konfliktem – ono go organizuje, zaś więzienie zamiast niwelować społeczne napięcia – tylko je magazynuje.

Praca materializuje te myśli. Autentyczny drelich osadzonego z Aresztu Śledczego Warszawa-Białołęka został przerobiony na sztandar Józefa Koryckiego, legendarnego podlaskiego Janosika. Korycki działał na terenie powojennych podlaskich wsi, okradał instytucje władzy komunistycznej, a zdobyte dobra przekazywał najuboższym chłopom, dla których system obiecywanej równości oznaczał w praktyce dalsze wykluczenie.

Mundur więzienny, znak instytucjonalnej kontroli, staje się tu nośnikiem innej symboliki. Z jednej strony sztandar został pokryty przez artystę wraz z osadzonymi tysiącami cyrkonii. Natomiast guziki drelichu zostały zastąpione monetami o nominale jednego euro. W polskich więzieniach na codzień wyżywienie jednego osadzonego prze-

znacza się około czterech złotych. Moneta staje się jednocześnie guzikiem, pieniądzem i znakiem niedoboru. Napisy na sztandarze ułożone są z kości zwierząt. Kość – to co zostaje po odjęciu wszystkiego co wartościowe – staje się tu alfabetem biedy i dosłownym zapisem niedostatku więziennego wyżywienia.

W centrum kompozycji umieszczona została czaszka wilka jako nawiązanie do tytułu wystawy *Wilcze Doły* oraz postaci Koryckiego. W dawnym prawie angielskim określenie *wolfshhead* oznaczało osobę wyjętą spod prawa, na którą można było polować, jak na zwierzę. Wilk jest zatem symbolem osoby wypchniętej poza wspólnotę i zmuszonej do walki o przetrwanie.

Patrząc z perspektywy myśli Falandysza przestępstwo nie jest patologią jednostki, lecz reakcją na strukturalną nierówność. Sztandar nie reprezentuje żadnej wspólnoty narodowej ani instytucjonalnej, lecz strukturę konfliktu: bunt wpisany w system, przestępcę produkowanego przez warunki, które następnie go karzą. To nie jest hołd dla zbójnika. To pytanie, kto naprawdę jest dziś Robin Hoodem, a kto ustanawia prawo czyniące buntownika przestępcą.

Złodzieje konfliktów, 2026

włosy syntetyczne, włosie
z krowiego ogona, drewno
dębowe, satyna, żabot, siekiera,
widły, kosa
wymiary zmienne

Dwóch chłopów kłóciło się o ziemię. Sprawa ciągnęła się, aż utknęła w sądzie na prawie dwadzieścia lat. Gdy syn prawnika, już po studiach, dostał tę samą sprawę, rozwiązał ją w trzy miesiące. Ojciec skomentował: „Ty głupi. Ja ją ciągnąłem dwadzieścia lat, żebyś ty mógł studia skończyć”. W tej zasłyszanej przez artystę historii konflikt został odebrany ludziom i zamieniony w procedurę. Przystał być rozmową, a stał się paliwem dla kariery i prestiżu klasy wyższej.

Podobny mechanizm „kradzieży konfliktu” artysta dostrzega dziś w przestrzeni publicznej. Specjaliści, mediatorzy i urzędnicy przejmują spory, które wcześniej miały znaczenie wspólnotowe: uczyły negocjacji, odpowiedzialności i stawiania granic.

Instalacja składa się z trzech obiektów, autentycznych narzędzi, które mogłyby służyć do walki, a zostają przejęte przez system. Kosa jest ubrana w sędziowską perukę, widły mają oprócz tego żabot i togę. Siekiera służy za stojak pod wagę Temidy. Peruki zostały wykonane ręcznie z włosów z krowich ogonów z okolic Kurówka przez artystę i jego matkę. Narzędzia pracy i buntu stają się tu jedynie wieszakami dla symboli.

Artysta przywołuje tu sytuację z *Chłopów* Reymonta: wieś idzie z widłami, siekierami i kosami na bitwę o las. Wygrywa ją, ale dziedzic uruchamia prawo karne, przyjeżdża policja, chłopci trafiają do więzienia, a wieś popada w długi. Prawo kończy to, czego nie zdołały dokonać strzelby dworskich gajowych.

Osobnym wątkiem jest tu przenikanie mechanizmu „kradzieży konfliktu” do wnętrza instytucji kultury, co uwidacznia się w grze słów – określenie kurator sztuki wywodzi się z nazewnictwa sądowego i prawniczego. Współczesna instytucja sztuki wchodzi w rolę organu prawa, wyciągając artystę z realnego pola walki i umieszczając go w bezpiecznej przestrzeni galerii. W zamian rości sobie prawo do dozoru znaczeń i używa jako surowca dla swego prestiżu.

Praca odwraca hierarchię: ci, którzy mają strzec sprawiedliwości i wolności, stają się jej „straszakami”. W ten sposób jest kontynuacja myśli pracy *Strachy* (2018-2019). W tej wersji instalacji strachy polne to specjaliści od prawa i sztuki – to figury strachu, których obecność oznacza ostateczne odebranie sprawy ludziom.

Jesteś mój, 2026

kości sarny i jelenia, sznurek,
łańcuch, marker permanentny
48 × 33 × 35 cm

W Kurówku pojawiły się wilki. W pobliżu swojego domu artysta znalazł ciało rozszarpanej sarny. Z tych kości zbudowana została kapliczka, wokół której skupia się refleksja nad przemocą instytucjonalną, która nie doczekała się ani osądu, ani rytuału uznania krzywdy.

Praca odnosi się do historii byłego księdza, który wykorzystywał artystę seksualnie, nie łamiąc przy tym prawa karnego – Rycharski był już wówczas pełnoletni. To napięcie między formalną legalnością a realnym doświadczeniem krzywdy stanowi jedno z kluczowych pól tej realizacji: przemoc pozostaje niewidzialna dla prawa, ale nie przestaje być przemocą. Grawerowane na kościach fragmenty modlitwy ujawniają dwuznaczność tytułowej deklaracji. Słowa „jesteś mój” brzmią jak wyraz troski, ale też jak formuła zawłaszczenia: język relacji, w której asymetria władzy zostaje ukryta pod maską duchowej bliskości.

Lech Falandysz proponował, by karę zbliżyć do rytuału żałoby: zamiast pięt-

nować sprawcę, stworzyć sytuację publicznego uznania winy i symbolicznego domknięcia traumy. Brak złamania prawa oznacza tu brak procedury i brak takiego domknięcia po stronie osoby skrzywdzonej, która nie ma możliwości odbycia żałoby po utraconym zaufaniu, niewinności czy wierze. Praca staje się próbą wytworzenia rytuału uznania przemocy wymykającej się kategoriom prawnym. Rytuału, który nigdy nie odbył się w rzeczywistości: ceremonii bez kapłana, liturgii odzyskanej przez tego, komu liturgia została odebrana. Tworzy brakujący obrzęd: cichy, intymny, wpisany w wiejski pejzaż, zawieszony pomiędzy sacrum a profanum.

Jesteś mój stawia pytanie o sprawiedliwość wobec przemocy, której nie da się ani naprawić, ani jednoznacznie nazwać przestępstwem. Pokazuje, że praktyka uznania cierpienia jest konieczna nie tylko w systemie karnym, ale również w instytucjach, które budowały swoją władzę na autorytecie moralnym.

Paszporty „Polityki”, 2026

nagroda Paszport „Polityki”
(210 × 148 cm), metalowa krata
więzienna
70 x 59 x 13 cm

Punktem wyjścia tej pracy jest osobiste doświadczenie artysty z pobytu w zamkniętym oddziale psychiatrycznym w Krakowie. Artysta nie mógł samodzielnie opuścić instytucji i został wypuszczony dopiero po interwencji matki, która pokazała Paszport „Polityki” – symboliczny dokument uczestnictwa w sferze kultury i kapitału intelektualnego. Warunki na oddziale były przemocowe: pacjenci byli farmakologicznie uspokajani, przestrzeń była odhumanizowana, a relacja lekarz – pacjent oparta na całkowitej zależności. Po wysłuchaniu tej historii, prawniczka prof. Monika Płatek skomentowała: „No widzi pan, miał pan szczęście. Nie każdy ma Paszport »Polityki«”.

Praca wskazuje na dramat osób funkcjonujących poza realną kontrolą społeczną i prawną. Kontekstem jest Krajowy Ośrodek Zapobiegania Zachowaniom Dysocjalnym w Gostyninie, gdzie osoby po odbyciu kary mogą być bezterminowo izolowane bez popełnienia nowego przestępstwa. W 2025 roku pacjenci ośrodka rozpoczęli protest głodowy, pisali listy do ministra zdrowia i rzecznika praw pacjen-

ta. W jednym z oświadczeń napisali: „Nie jesteśmy bestiami ani zagrożeniem. Jesteśmy ludźmi, obywatelami, pacjentami”.

Podstawą pracy jest autentyczny Paszport „Polityki” otrzymany przez artystę. Rycharski wymazał z niego jednak swoje nazwisko, przekazując w ten sposób dokument symbolicznie uczestnikom protestu głodowego w Gostyninie. Nie ma on mocy prawnej, lecz funkcjonuje jako obiekt wskazujący na mechanizm uzależnienia jednostki od kapitału kulturowego. Paszport przykrywa metalowa krata. Artysta stawia tu pytanie, czy o wolności w instytucjach zamkniętych decydują procedury medyczne i prawne, czy raczej dostęp do symbolicznych znaków prestiżu, kultury i pozycji społecznej?

W kontekście wystawy praca rozszerza pojęcie instytucji totalnej, ukazując, jak w systemach deklarujących troskę człowiek może zostać pozbawiony godności i sprawczości. Paszport „Polityki”, prestiżowe wyróżnienie nagradzające sukces w kulturze, został tu użyty – wbrew pierwotnej funkcji – jako narzędzie upomnienia się o tych, którzy zostali zepchnięci poza widzialność systemu.

Casting na Judasza, 2026

postument, kurtyna, telefon
komórkowy, Kodeks karny,
malowana ikona

Casting na Judasza to praca performatywna, w której publiczność zapraszana jest do opowiadania o własnych zdradach, małych i dużych, osobistych i systemowych. Gest ten nie służy spowiedzi ani oczyszczeniu, lecz ujawnieniu powszechności winy. Zdrada nie zostaje tu przypisana jednostce, lecz pokazana jako doświadczenie wspólne, wpisane w relacje społeczne, instytucjonalne i ekonomiczne.

Do performansu dołączono obraz – niewielką ikonę przedstawiającą apokryficzną, XV stację Drogi Krzyżowej: Jezus niesie na plecach ciało Judasza jak owcę. Ta nieistniejąca w oficjalnej tradycji chrześcijańskiej stacja pojawia się jedynie w ludowych i marginalnych opowieściach, poza doktryną.

Judasz nie zostaje tu rozgrzeszony, uniewinniony ani wybielony. Zostaje podniesiony i niesiony – mimo winy. Ten gest oznacza miłosierdzie, które nie zamyka konfliktu wyrokiem. Ikona została wykonana wspólnie przez artystę i osadzonych za pomocą szablonu, bezpośrednio na polskim Kodeksie Karnym, tworząc prowizoryczny „Kodeks Nie-Karny”.

Kontekstem jest inspiracja rzeczywistym Kodeksem Nie-Karnym Hermana Goldschmidta, zaproponowanym dla Grenlandii w latach 50. XX wieku. System oparty na lokalnej tradycji rezygnował z więzień i logiki odwetu: konflikt nie był własnością państwa, a odpowiedź na winę polegała na naprawie zerwanej relacji, nie na izolacji sprawcy. Artysta przenosi tę ideę na polski Kodeks Karny, nie niszcząc go ani nie unieważniając, lecz nadpisując: pokazując jego granicę, której prawo nie potrafi przekroczyć.

Projekt domyka całą wystawę. Dotykając instytucji totalnych, które nie tylko tworzą mechanizmy podporządkowania, naznaczania i wykluczania, ale też roszczą sobie prawo do zarządzania winą, karą i zbawieniem, artysta wskazuje na możliwość odzyskania wspólnoty. Takiej, która opiera się na gotowości niesienia drugiego. Przesuwa kwestię zdrady z poziomu indywidualnej moralności na poziom systemowy, pytając, kto naprawdę zdradza – jednostka czy instytucja, która wymusza zdradę jako warunek przetrwania.

Labirynt

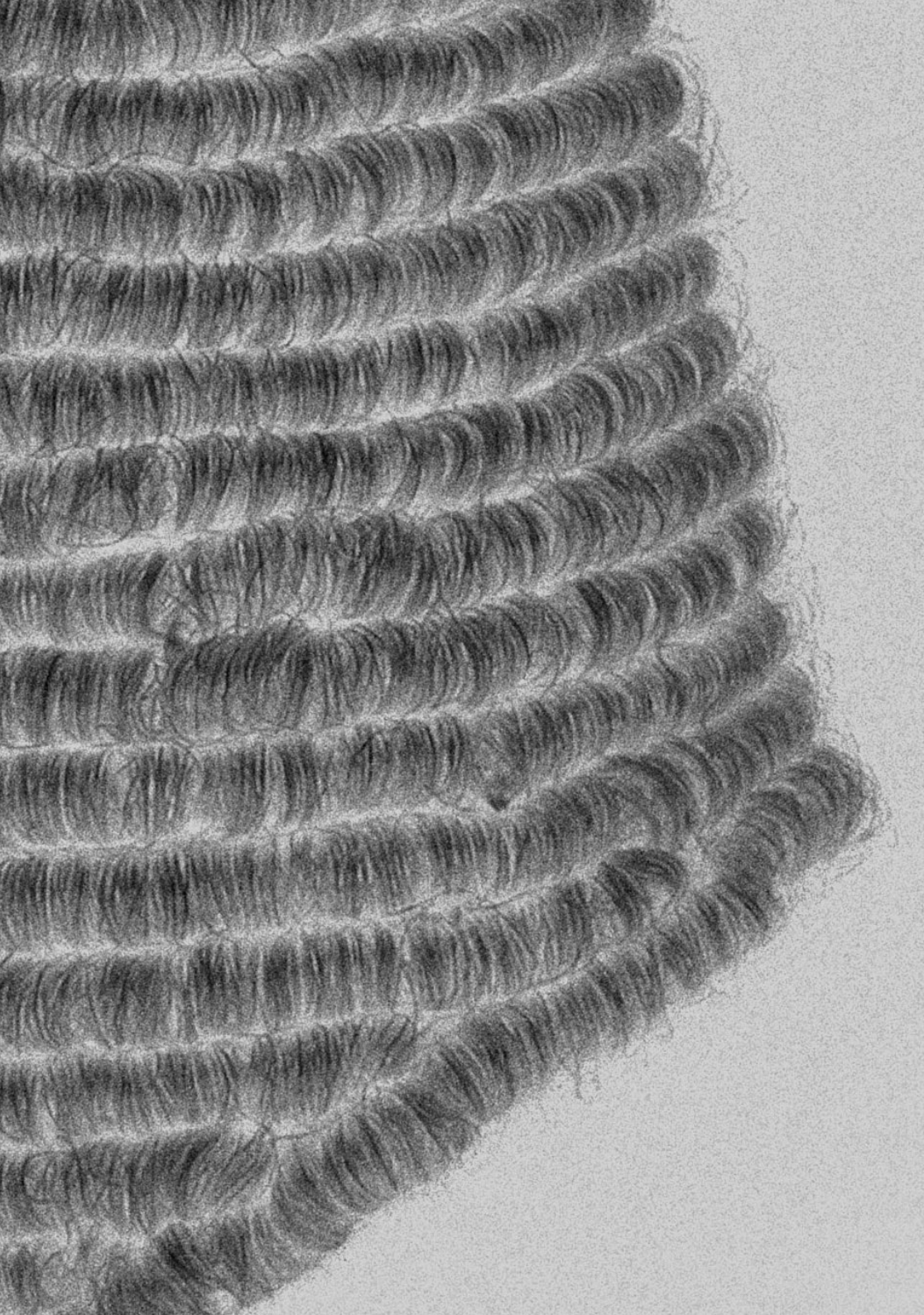
Więcej informacji wkrótce

Labirynt wycięty przez rolników w polu kukurydzy we wsi Zaduszniki jest celem wspólnej podróży uczestników wystawy i funkcjonariuszy Służby Więziennej oraz pracowników systemu penitencjarnego. Sama podróż autokarem z Warszawy jest pierwszym gestem pracy: fizycznym przemieszczeniem, które zestawia ze sobą dwie instytucjonalne rzeczywistości zwykle oddzielone niewidzialną barierą klasową i symboliczną. Wyprawa zaplanowana jest jako końcowy akcent wystawy.

Do labiryntu uczestnicy wchodzić korzystając z aplikacji mobilnej, która zadaje pytania i wskazuje możliwe drogi przejścia. Nikt nie dysponuje pełną mapą ani całościowym obrazem sytuacji. Każda grupa doświadcza chwilowej utraty orientacji i zależności od zewnętrznych instrukcji. Funkcjonariusze, którzy na co dzień pilnują cudzych granic, sami stają się uczestnikami przestrzeni bez wyraźnych punktów orientacyjnych. Przedstawiciele świata sztuki wchodzić w sytuację, w której nie posiadają uprzywilejowanego dostępu do mapy. W codziennym porządku jedni ludzie przemieszczają się przymusowo, inni dobrowolnie. W labiryncie te dwie logiki ruchu zostają chwilowo zawieszane.

Labirynt nie jest prostą metaforą więzienia. Praca dialoguje z myślą Lecha Falandysza, że systemy kontroli nie są jedynie reakcją na przestępstwo, lecz mechanizmami produkującymi określone tożsamości społeczne: przestępców, funkcjonariuszy i praworządnych obywateli. Wspólne wejście do labiryntu wytwarza przestrzeń spotkania odizolowanych porządków, nie przybiera jednak formy dialogu czy pojednania. Umożliwia – tylko i aż – współdzielenie doświadczenia braku wiedzy, niepewności i konieczności negocjowania drogi.

Pole kukurydzy, przestrzeń peryferyjna wobec centrów instytucjonalnej władzy, staje się miejscem, w którym krzyżują się: państwowa dyscyplina, miejska kultura artystyczna i wiejska ekonomia przetrwania. *Labirynt* nie formułuje jednoznacznych oskarżeń ani nie oferuje prostych rozwiązań. Proponując wspólne doświadczenie systemu, w którym nikt nie widzi całości, stawia pytanie o to, kto zaprojektował labirynt, w którym się wszyscy poruszamy. Wpisuje problem więziennego odosobnienia w szerszy krajobraz izolacji klasowej, geograficznej i symbolicznej.



Daniel Rycharski

Wilcze doły

3 czerwca – 6 września 2026

1. *Pięciominutowe więzienie*
2. *Czułe zbroje*
3. *Ścierki*
4. *Jesteś mój*
5. *Złodzieje konfliktów*
6. *Sztandar podlaskiego Janosika*
7. *Paszporty „Polityki”*
8. *Casting na Judasza*

