



*U-jazdowski*

Magazyn Studyjny Kolekcji

R K O C D  
R A S Z A F



# Wstęp

## Magazyn Studyjny Kolekcji

Kurorka

Ewa Gorządek

Centrum Sztuki  
Współczesnej  
Zamek Ujazdowski

Do magazynów dzieł sztuki zazwyczaj wstęp mają nieliczni — tylko wtajemniczeni: pracownicy instytucji, konserwatorzy czy badacze. W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski jest inaczej, wprowadzona została bowiem zupełnie nowa forma udostępniania zbiorów. Jest to otwarty dla publiczności Magazyn Studyjny Kolekcji, czyli oryginalna przestrzeń łącząca funkcję przechowywania zbiorów z funkcją edukacyjną i programem kuratorskim. Magazyn jest tak zorganizowany, by publiczność podczas studyjnych wizyt mogła z bliska zapoznać się z wybranym fragmentem kolekcji. Zainteresowane osoby będą miały okazję obejrzeć w kameralnych warunkach prace współczesnych artystów, gromadzone w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski od 1992 roku, prezentowane w formie „magazynowej” ekspozycji. Wszystkie zostały umieszczone na zaprojektowanych na zamówienie meblach do przechowywania dzieł sztuki,



## Wstęp



umożliwiających łatwy dostęp do obiektów. Przestrzeń została zaaranżowana jako otwarty dla zwiedzających, nowoczesny magazyn, gdzie kluczowa jest osobista relacja z dziełem sztuki.

W Magazynie Studyjnym znajduje się ponad sto prac – głównie są to obrazy, rzeźby i instalacje – zarówno klasyków, jak i młodych artystów i artystek z Polski i z zagranicy, a sam zbiór stanowi reprezentatywną i różnorodną część Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Większość eksponatów była wcześniej pokazywana na wystawach w Zamku Ujazdowskim, tworzą zatem interesujące połączenie historii tej instytucji z prowadzonym na bieżąco programem kuratorskim i edukacyjnym. Po wcześniejszym umówieniu się Magazyn Studyjny mogą odwiedzać niewielkie grupy oraz indywidualni goście, w tym specjaliści zajmujący się sztuką współczesną, kuratorzy i studenci historii sztuki.

Jest to miejsce, gdzie powstaje na bieżąco stały program kuratorski służący aktywowaniu zbiorów. Przygotowane specjalnie propozycje kuratorskie służą ukazaniu historyczno-artystycznego kontekstu dzieł sztuki, spełniają też zadanie wieloaspektowej edukacji. Główną rolę odgrywa tu dialog z odbiorcą, wypracowane formy aktywnego uczestnictwa w poznawaniu zbiorów, interdyscyplinarne podejście do ich prezentacji, w tym badanie różnych płaszczyzn interpretacyjnych zgromadzonych dzieł. Udział w działaniach angażujących publiczność biorą kuratorzy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i innych instytucji, artyści, pisarze, muzycy, teoretycy i historycy sztuki. W ramach budowania kontekstu dla zasobów Magazynu Studyjnego Kolekcji pracujemy nad wyselekcjonowaniem z Mediateki dokumentacji związanej z Kolekcją od 1992 roku do dzisiaj. Tego typu materiały są obok wywiadów z autorami prac najbardziej pomocne przy interpretacji i budowaniu

historii poszczególnych dzieł sztuki. Krytyczne ich zestawianie z dokumentami archiwalnymi tworzy bardzo inspirujący i bogaty kontekst dla refleksji i pracy edukacyjnej, w której oba rodzaje świadectw — dzieło i archiwum — są bardzo ważne.

Otwieranie muzealnych magazynów dla publiczności to trend popularny na świecie, w ostatnich latach coraz bardziej. Zjawisko to jest skutkiem ewolucji poglądów na temat roli muzeów i instytucji kultury posiadających zbiory. Coraz częściej uważa się, że ich zasadniczą funkcją jest nie tyle gromadzenie obiektów, czyli budowanie kolekcji, ile gromadzenie społeczności wokół tych kolekcji. Zmienia się też widz i jego potrzeby. Dziś nie jest on już tylko oglądającym; coraz częściej staje się uczestnikiem propozycji kulturalnych. Nierzadko tworzy własną opowieść, chce wchodzić w relacje z przedmiotami, po swojemu poznawać ich historię. Znoszenie barier między publicznością a dziełem

z kolekcji wprowadza wyjątkowy rodzaj intymności, płynącej z bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Jednak powstające coraz liczniej magazyny studyjne muszą wypracować równowagę między dostępem i otwartością a koniecznością zapewnienia optymalnych warunków konserwacji i przechowywania zbiorów.

Za miejsce narodzin idei magazynu otwartego uważane jest Muzeum Antropologii na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej w Vancouver — tam powstał pierwszy, już w 1976 roku, kiedy muzeum przeniosło się do obecnie zajmowanego budynku. Autorką koncepcji udostępnienia publiczności części magazynowanej kolekcji była kuratorka Audrey Hawthorn, która opracowała ten pomysł jako część strategii wystawienniczej, zakładając, że programowe ekspozycje są przeznaczone dla szerokiej publiczności, magazyn otwarty zaś to przestrzeń dla studentów, badaczy i wszelkich profesjonalistów zajmujących się dziedzictwem kulturowym.





Stała się ona jedną ze strategii realizujących politykę rządu kanadyjskiego w zakresie demokratyzacji zbiorów i zwiększania wiedzy dostępnej dla ludności. Kolejne było Strong Museum w Rochester w Stanach Zjednoczonych (1982), a pierwszym wielkim światowym muzeum, które zorganizowało otwarty magazyn, jest Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, gdzie w 1988 roku otwarto Centrum Studiów nad Sztuką Amerykańską im. Henry'ego R. Luce [The Henry R. Luce Center for the Study of American Art]. Proces udostępniania kolekcji przechowywanych w magazynach przybierał na sile, co szczególnie widoczne stało się na początku obecnego stulecia, kiedy muzea w wielu krajach zrealizowały projekty różnego typu otwartych magazynów – np. Metropolitan Museum of Art w Waszyngtonie, Ermitaż w Sankt Petersburgu, Museo Larco w Limie, Jüdisches Museum w Wiedniu, MAS Museum w Antwerpii, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze czy Victoria & Albert Museum w Londynie.

W Polsce magazynów studyjnych jest już całkiem sporo: mamy m.in. Magazyn Studyjny w Muzeum Sztuki w Łodzi, Magazyny studyjne rzeźby XX/XXI wieku w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunińskiego (oddział Muzeum Narodowego w Warszawie), a także w Centrum Konserwacji Wraków Statków w Tczewie (oddział Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku), Galerię Magazynową w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Thesaurus Cracoviensis – Centrum Interpretacji Artefaktów w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa. Swoje magazyny studyjne przygotowują Muzeum Śląskie w Katowicach, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Historii Miasta Poznania, a także Muzeum w Kolbuszowej i Muzeum Podkarpackie w Krośnie, gdzie w piwnicach Domu Mazurkiewiczów na krośnieńskiej starówce zostaną umieszczone zbiory szkła.



Otwieranie dla zwiedzających magazynów pozwala instytucjom kultury zdemokratyzować swoje kolekcje i zapewnić bardziej przejrzyste, otwarte relacje z publicznością. Tendencja ta współgra z aktualnymi strategiami kuratorskimi, w których duży nacisk kładzie się na funkcję komunikacyjną wystaw i na zapraszanie zwiedzających do interakcji, do rozmowy. W ostatnich latach muzea

i instytucje dysponujące zbiorami sztuki przechodzą wyraźną transformację od bycia dla czegoś do bycia dla kogoś — dla publiczności. Magazyny studyjne są tego potwierdzeniem: to miejsca wyjątkowo przyjazne wielbicielom sztuki, którzy teraz mogą na własną rękę odkrywać dzieła szczególnie do nich przemawiające.

# Artyści

Jacek  
Adamas

Marek  
Chlanda

Stanisław  
Drózdź

Aneta  
Grzeszykowska

Marek  
Kijewski

Paweł  
Althamer

Tomasz  
Ciecierski

Edward  
Dwurnik

Izabella  
Gustowska

Grzegorz  
Klaman

Eric  
Andersen

Elżbieta i Emil  
Cieślarowie

Mirosław  
Filonik

Thomas  
Hirschhorn

Komar  
i Melamid

Mirosław  
Bałka

Martin  
Creed

Adam  
Garnek

Zuzanna  
Janin

Jarosław  
Kozakiewicz

Krzysztof  
M. Bednarski

Attila  
Csörgő

Stefan  
Gierowski

Zdzisław  
Jurkiewicz

Jarosław  
Kozłowski

Agata  
Bogacka

Zenona  
Cyplik-Olejniczak

Mariusz  
Gill

Ilya Kabakov  
i Joseph Kosuth

Zbigniew  
Libera

Włodzimierz  
Borowski

Tatiana Czekalska  
i Leszek Golec

Wanda  
Gołkowska

Koji  
Kamoji

Richard  
Long

Olaf  
Brzeski

Andrzej  
Dłużniewski

Paweł  
Grunert

Tadashi  
Kawamata

Luxus



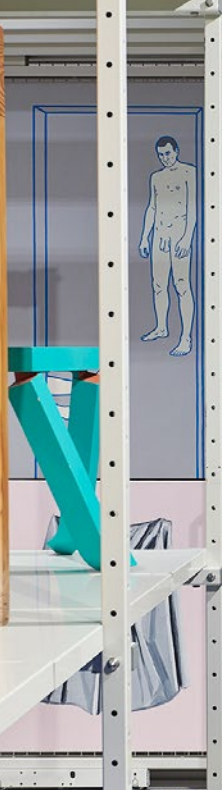
Małgorzata Mirga-Tas	Joanna Rajkowska	Marek Sobczyk	Tomasz Tatańczyk	Monika Zawadzki
Jarosław Modzelewski	Robert Rumas	Roman Stańczak	Małgorzata Turewicz- -Lafranchi	Jakub Julian Ziółkowski
David Nash	Ursula von Rydingsvärd	Henryk Stażewski	Tomasz Wilmański	
Ludwika Ogorzelec	Wilhelm Sasnal	Haim Steinbach	Ryszard Winiarski	
Roman Opałka	Jadwiga Sawicka	Paweł Susid	Zimowe wakacje [Winter Holiday Camp]	
Włodzimierz Pawlak	Janek Simon	Maciej Szańkowski	Jan Wyżykowski	
Wojciech Prądmowski	Slavs & Tatars	Andrzej Szewczyk	Krzysztof Zarębski	
Katarzyna Przezwąńska	Mikołaj Smoczyński	Radek Szlaga		





Old House  
Black  
...  
...  
...

JUST MASTER  
PLAY 9  
YEARS









proletaryan





DOM

DAS HEIM

CJA





(ur. 1955) rzeźbiarz, autor akcji i instalacji, działacz ekologiczny i aktywista. W latach 1988–1993 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uczęszczał do pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. W 2020 roku otrzymał doroczną Nagrodę Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Wraz z rodziną mieszka we wsi Worławki na Warmii.

W twórczości Jacka Adamasa istotne miejsce zajmują wątki odnoszące się do sztuki partycypacyjnej, aktywizmu, ekologii, obrony interesów lokalnych społeczności oraz dekonstrukcji oficjalnych narracji historycznych. Jest jednym z najbardziej radykalnych polskich artystów-aktywistów, działa przede wszystkim na polu społecznym, wykorzystując typowo artystyczne strategie, takie jak performans czy happening. Protestował między innymi przeciwko powstaniu wysypiska śmieci w pobliżu siedzib ludzkich czy przeciwko nielegalnemu żwirowiskowi. Nie zgadzając się na wycinkę drzew, rozwiesił na nich białe całuny, a kiedy lokalni urzędnicy nie odpisywali na jego

podania, powiększył je i zaaranżował z nich wystawę na podłodze Urzędu Wojewódzkiego w Olsztynie. W 2006 roku przed urzędem wojewody olsztyńskiego Adamas urządził akcję *Czyste ręce*, rozkładając białe ręczniki i mydła, przed olimpiadą w Chinach w 2008 roku wysłał do Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego w Lozannie maszynkę do mielienia mięsa. 10 kwietnia 2010 roku ustawił przed Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski kilkanaście pomalowanych na czarno stalowych tarcz strzelniczych w kształcie ludzkich figur.

W swojej twórczości, odwołującej się do społecznego aktywizmu, Adamas egzekwuje obywatelskie prawo do krytyki sposobu wykonywania władzy, rozlicza urzędników z praworządności i monitoruje ich działalność.

Jacek Adamas  
**Artforum**

2011, obiekt; papier, druk



W 2009 roku w ramach obchodów dwudziestej rocznicy wyborów 4 czerwca 1989 roku – symbolizujących koniec komunizmu w Polsce i powstanie wolnego demokratycznego państwa – Paweł Althamer zaprosił swoich sąsiadów z bloku na

warszawskim Bródnie na wycieczkę złotym samolotem do Brukseli. Wszyscy uczestnicy przebrani byli w złote kombinezony, a ich zdjęcie zrobione na płycie brukselskiego lotniska pojawiło się na okładce prestiżowego pisma o sztuce „Artforum”.

Jacek Adamas, kolega Pawła Althamera ze słynnej Kowalni (pracownik prof. Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych), od lat występuje z pozycji krytyka neoliberalnego kapitalizmu i Polski okresu transformacji,

opowiadając się po stronie tych, którzy stali się ofiarami przemian ekonomiczno-społecznych po 1989 roku. Kiedy trafił do niego egzemplarz „Artforum” ze złotym boeingiem na okładce, artysta dokleił na tylnej okładce magazynu zdjęcie wraku prezydenckiego tupolewa, który rozbił się pod Smoleńskiem. Rozłożone okładkami do góry czasopismo nabrało po interwencji Adamasa wyraźnie oskarżycielskiego tonu.

Zestawienie obu fotografii jest symbolicznym przywołaniem dwóch obrazów Polski: tej celebrującej sukces III RP i tej drugiej, dla której transformacja okazała się tragiczna w skutkach.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.

## Jacek Adamas

# Klocki

2014, instalacja; drewno, sklejka, farba

Praca *Klocki* przywodzi na myśl zabawkę edukacyjną dla dzieci. To wielkie drewniane sześciiany z kolorowymi literami polskiego alfabetu, z których można układać dowolne napisy. Była ona używana w licznych interwencjach artystycznych w przestrzeni publicznej (na przykład podczas protestów przeciwko tak zwanym olsztyńskim Szubienicom, czyli Pomnikowi Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej). Częstym kontekstem użycia klockowych sześciianów były próby przepracowywania trudnej dwudziestowiecznej historii Polski. *Klocki* wielokrotnie wykorzystywane były do „zabawy” i aktywnego udziału publiczności w organizowanych przez artystę happeningach. Znaczenie pracy aktualizowane jest każdorazowo przy układaniu nowego napisu. Trudno nie skojarzyć obiektów Jacka Adamasa i działań odbywających się przy ich użyciu jako odwołania do prac stanowiących dzisiaj kanon sztuki krytycznej, odnoszących się do dziecięcych zabawek, takich jak *Legó*. *Obóz koncentracyjny* czy *The Doll You Love to Undress* Zbigniewa Libery.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.



(ur. 1967) rzeźbiarz, performer, akcjoner, twórca instalacji i filmów wideo, aktywnie działający w polu społecznym. W latach 1988–1993 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był uczniem prof. Grzegorza Kowalskiego, tworząc między innymi z Katarzyną Kozyrą, Katarzyną Górną, Jackiem Markiewiczem i Arturem Żmijewskim tak zwaną Kowalnię, stanowiącą jedno z ciekawszych zjawisk młodej sztuki lat 90. Jest laureatem prestiżowej Nagrody im. Vincenta van Gogha (2004). Laureat Paszportu „Polityki” za rok 2009 w kategorii kreator kultury. Od ukończenia studiów po dziś dzień artysta prowadzi warsztaty ceramiczne dla Grupy Nowolipie, zrzeszającej chorych na stwardnienie rozsiane i inne przewlekłe schorzenia.

Paweł Althamer z sukcesem łączy w sztuce dwie rozbieżne dyscypliny: tradycyjną rzeźbę i radykalny performans. Opanował warsztat figuratywnego

rzeźbiarza i przeszedł edukację w Kowalni prof. Grzegorza Kowalskiego, który postrzegał dzieło sztuki w kategoriach procesu i głosił, że sposób realizacji idei jest ważniejszy od wytwarzanych przez artystę przedmiotów.

Althamer od początku konsekwentnie wprowadzał do swojej twórczości aspekt performatywny, który czynił z widza aktywnego uczestnika, bez którego dzieło sztuki nie dopełniłoby się (między innymi *Bródno 2000*, *Wspólna sprawa*, *Kongres Rysowników*). Wynika to z wiary Althamera w komunikacyjną moc sztuki, zaangażowania w „estetykę relacyjną”. Jego działalność przyczyniła się do przededefiniowania pojęcia „rzeźba społeczna”. Jest także pomysłodawcą Parku Rzeźby na Bródnie, w którym realizowane są projekty artystyczne (od 2009 roku). W 2011 roku Althamer zaczął projekt *Almech*, wprowadzając do kolejnych działań artystycznych fabrykę plastiku

swojego ojca, funkcjonującą pod taką właśnie nazwą. W kolejnych latach konsekwentnie wykonywał rzeźby w polietylenie, tworząc m.in. portrety zbiorowe ludzi związanych z miejscami, gdzie organizowane były wystawy jego sztuki.

Althamer ściśle współpracuje z członkami marginalizowanych społeczności, organizuje wyjazdy i akcje performatywne z sąsiadami, dziećmi, imigrantami, bezdomnymi, odrzuconymi i chorymi. Kontekstualizacja oznacza w jego wypadku łączenie sztuki z nieartystycznymi metodami, formatami i mediami, ale też zaświadcza o traktowaniu życia jako sztuki.

## Paweł Althamer

# Skóra

1998, obiekt; odzież używana

*Skóra* to autoportret Pawła Althamera, wykonany z ubrań kupionych w warszawskim second handzie.

Praca powstała na prośbę ówczesnego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Wojciecha Krukowskiego, jako zamiennik dla innego autoportretu artysty, który znajdował się w Kolekcji na prawach depozytu i został z niej wycofany. Althamer odniósł się w tej pracy do dwóch bliskich mu tematów: ubrania jako ciała społecznego oraz ciała jako worka, w którym przebywa świadomość. Na ubraniach uformowanych w postać ludzką widoczne są skórzane genitalia oraz sutki z guzików. Artysta, wykorzystując różnego rodzaju materiały i konwencje, od początku swojej kariery chętnie sięgał do tematu postaci ludzkiej, w tym szczególnie często do autoportretu; motyw ten był także przedmiotem jego pracy dyplomowej.

W pokrytym woskiem *Autoportrecie* z 1993 roku, wykonanym w skali 1:1 z trawy, konopi, zwierzęcych flaków i wosku, Althamer osiągnął werystyczne mistrzostwo. W innym sensie równie realistyczny był jego następny autoportret, *Ubranie* (1994); w tej pracy Althamer szczególnie zafolował swoje ubranie, zegarek, dokumenty, klucze i pieniądze. Zestawiając oba te autoportrety, można je potraktować jako dyptyk, w którym to, co naturalne – ciało, spotyka to, co kulturowe – ubranie. Inna praca Althamera – *Obserwator* (1995) – przedstawia postać wykonaną z używanych męskich ubrań, zawieszonych na stalowej siatce; postać w pilotce podgląda świat przez kamerę 8mm. Artysta często powraca w swoich rzeźbach, ale także w wielu akcjach i filmach, do problemu definiowania tożsamości.



# Eric Andersen

(ur. 1940) artysta intermedialny, współtwórca neoawangardowego kolektywu artystycznego Fluxus, który znacząco przyczynił się do zmiany oblicza sztuki współczesnej. W dzieciństwie studiował muzykę, pobierając lekcje kompozycji u znanych duńskich kompozytorów. W 1959 roku zainteresował się sztuką intermedialną, którą w połowie lat 60. spopularyzował artysta Fluxusu Dick Higgins. Termin „intermedia”, czyli „media między mediami”, określa tendencję do przekraczania granic klasycznych gatunków sztuki i tworzenia dzieł niedających się zaklasyfikować do konkretnej kategorii artystycznej. W listopadzie 1962 roku Andersen dołączył do Fluxusu, biorąc udział w jednym z pierwszych, legendarnych

koncertów Festum Fluxorum w Sankt Nikolaj Kirke w Kopenhadze. Do jego najwybitniejszych dzieł należą *Hidden Paintings*, *Crying Spaces*, *Lawns that turn towards the Sun*. Był częstym gościem krajów byłego Bloku Wschodniego. W Polsce wystawiał między innymi w galeriach Akumulatory 2 w Poznaniu, Potocka w Krakowie, Awangarda we Wrocławiu, a także Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W swoich akcjach performatywnych i instalacjach Andersen bada relacje i interakcje z widzami, którzy zawsze są aktywną częścią jego prac. Jako jeden z pierwszych artystów stosował praktyki partycypacji i włączał widzów w tworzenie dzieła sztuki.



# Eric Andersen

## *Crying Stone* [*Kamień do płaczu*]

1989, obiekt; drewno, kamień, metal

Pracę tę Eric Andersen zrealizował na zamówienie Francesca Conzy, kolekcjonera z Werony. Składała się z dziewiętnastu wypolerowanych kamiennych półkul o elipsowatym kształcie, każda z dwoma wgłębieniami do zbierania łez. Wykonane zostały z najwyższej jakości czerwonego marmuru Verona. Wedle koncepcji artysty jest to podróży kamień do płaczu, który zawsze można mieć przy sobie i używać w momentach wzruszenia. Marmur znajduje się w eleganckim pudełku z mahoni, wyposażonym też w drobne akcesoria, jak buteleczka do z płynem do polerowania powierzchni. Całość waży dwanaście kilogramów. Kamień jest tak wyprofilowany, że łatwo go trzymać w ramionach podczas płaczu, a łzy spadają dokładnie

do dwóch małych zagłębień. W idealnej wersji tej pracy każdy człowiek na świecie miałby swój kamień do płaczu, który jako bardzo cenny przedmiot przechodziłby z pokolenia na pokolenie, a po czterystu latach wypłakane łzy zmieniłyby kształt marmuru za sprawą minerałów, które się w nich znajdują. W Kopenhadze, w Nikołaj Kunsthall, znajdującym się w starym kościele, można obejrzeć stałą instalację Erica Andersena *Przestrzeń do płaczu* z sześcioma *Kamieniami*. Umieszczone w niej zostały także różne przedmioty i pomoce wywołujące płacz — igły, pióra, nożyczki, cebula czy taśma z zawrozczeniem profesjonalnych płaczków. Praca ożywa, gdy włącza się w nią aktywnie ktoś ze zwiedzających.



(ur. 1958) rzeźbiarz, twórca wideo, fotografii i rysunków. Studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; dyplom w pracowni prof. Jana Kucza uzyskał w 1985 roku. W latach 2005–2007 był profesorem wizytującym na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie do 2008 roku prowadził Pracownię Działań Przestrzennych w Katedrze Intermediów. Od roku 2011 prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1986–1989 tworzył z Mirosławem Filonikiem i Markiem Kijewskim grupę artystyczną *Neue Bieriemienost'*. Jest członkiem Akademii der Künste w Berlinie. W 1993 roku reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji. Laureat Paszportu „Polityki” w kategorii plastyka za rok 1995. W 2009 roku zrealizował projekt *How It Is* w Turbine Hall, Tate Modern w Londynie. Jest autorem pomnika ofiar katastrofy

promu Estonia w Sztokholmie (1998), a także realizacji przestrzennych, między innymi *AUSCHWITZWIELICZKA*, Kraków (2010) oraz *HEAL*, University of California, San Francisco (2009). W 2015 roku stworzył scenografię do opery Pawła Mykietyna *Czarodziejska góra*.

Ciało, pamięć, przemijanie, tworzenie prywatnej mitologii to najistotniejsze wątki twórczości Mirosława Bałki, które odnaleźć można już w najwcześniejszych jego realizacjach. Zawarte w nich znaki, kody, odniesienia mają źródła w biografii artysty i tylko poprzez nią stają się w pełni czytelne.

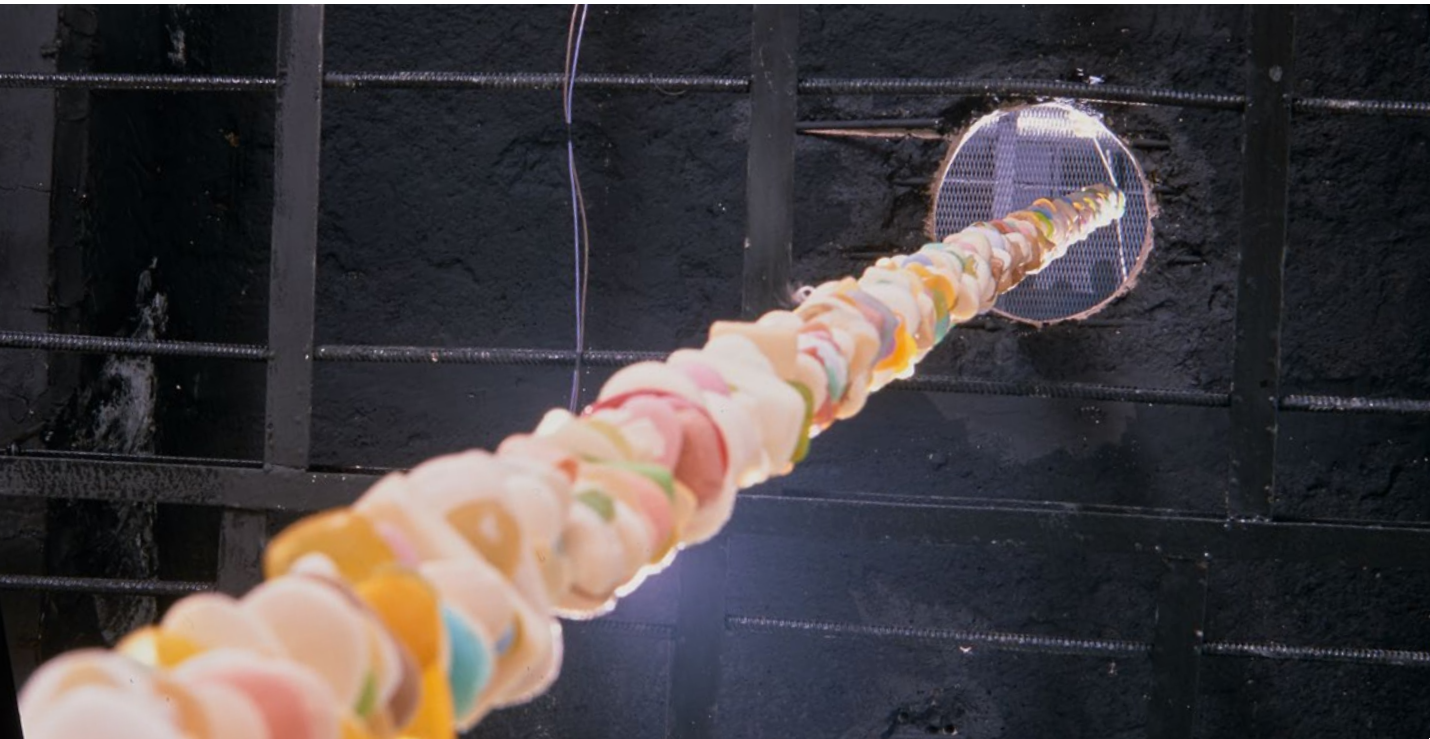
Bałka konsekwentnie posługuje się słownikiem zredukowanym do najprostszyc form i środków wyrazu. Ciało obecne jest w jego pracach nie poprzez swoją reprezentację, ale w sposób pośredni i zaszyfrowany. Artysta interesuje się formami, które na drodze życia towarzyszą ciału (łóżko, trumna, urna itp.) oraz śladami, jakie ciało zostawia

(pot, mocz, sperma, łzy). Do konstruowania ascetycznych obiektów czy instalacji wykorzystuje wymiary własnego ciała, które spełniają rolę stałego modułu i wzorca, co nadaje jego pracom walor silnie osobisty. Podkreśla go jeszcze wyjątkowa rola, jaką w twórczości Bałki pełni dom rodzinny w Otwocku, w którym wychował się, a potem urządził swoją pracownię. W ostatnich latach artysta tworzy również aranżacje przestrzenne z użyciem projekcji wideo.

Mirosław Bałka

**7×7×1010**

2000, instalacja; mydło, drut stalowy



## 7×7×1010

Bałka wykonał tę pracę na wystawę *Scena 2000* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Realizację poprzedzała zbiórka używanych mydeł, które można było wrzucić do szklanego pojemnika w holu głównym Zamku lub przysłać pocztą. Niektóre z mydeł były zapakowane jak prezenty pod choinkę — z kartkami, wierszami. Towarzyszyły im też listy, w których ludzie opowiadali historię danego mydła. Praca przedstawiona na wystawie była 10-metrowej długości rzeźbą z blisko tysiąca kostek mydła nanizanych na stalową linkę. Każde z nich niosło ze sobą osobistą opowieść osoby, która się nim myła. Mycie się jest działaniem intymnym, związanym z poznawaniem własnego ciała, które zmienia się wraz z upływem czasu. Nawleczone na drut kostki mydła przywodzą na myśl figurę ludzkiego życia, trwania w czasie. Stare mydło to również obiekt sentymentalny: kawałki pojawiające się w wielu innych pracach Bałki pochodzą z zapasów babci artysty, która latami zbierała niezmydlone do końca kostki.



Mirosław Bałka

Ø120 × 52,5 × (67 × 6 × 800)

2001, instalacja; beton, sól, stal, stearyna, mechanizm obrotowy



Praca znalazła się na indywidualnej wystawie Bałki *Around 21°15'00\"/>*

zawieszony jest podwójny trapez z zardzewiałych rurek i metalowych linek. Rurki zalane zostały parafiną ze świecy, a w ich wnętrzach ukryte są dwie gromnice. „Uduchowienie minimalistycznych gestów” — dopowiadał artysta. Symbolika soli w pracach Bałki jest bardzo bogata, a jednym ze znaczeń jest „wysuszony pot”. *Niebieska fala* z 1990 roku to pierwsza praca Bałki, w której sól pojawia się jako komponent, jeszcze bez symbolicznego bagażu, jako namiastka słonej wody. Od tego czasu substancja ta często powraca w rzeźbach artysty jako nośnik symbolicznych znaczeń.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy

(ur. 1953) rzeźbiarz, autor instalacji, obiektów, akcji, twórca wideo i plakatów. W latach 1973–1978 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; jest uczniem prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i prof. Oskara Hansena. W latach 1976–1982 był związany z poszukującym Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Jest twórcą między innymi pomnika Federica Felliniego w Rimini (1994) oraz pomnika nagrobnego Krzysztofa Kieślowskiego na Powązkach (1996). Otrzymał Nagrodę im. Katarzyny Kobro (2004), Nagrodę Artystyczną Kwartalnika „Exit” (2005); w 2011 roku został odznaczony Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Bednarski tworzy dzieła o uniwersalnym przesłaniu, dla których inspiracją jest przede wszystkim jego indywidualna biografia, literatura, a także specyfika konkretnego czasu i miejsca ich powstawania. Mistrzowskie opanowanie klasycznych kategorii materii, formy

i czasoprzestrzeni rzeźby pozwala mu łączyć podejście tradycyjne z nowatorskim, poszerzając język tego medium o performatywny gest, poszukiwanie dźwiękowego wymiaru form wizualnych i plastycznego modelowania przestrzeni. We wczesnym okresie twórczości Bednarski komentował swoimi rzeźbami społeczno-polityczną sytuację w Polsce, tworząc dla niej wyraziste metafory (*Portret zbiorowy*, 1980; *Victoria–Victoria*, 1983; *Sfinks*, 1984). Wśród jego dokonań artystycznych wyróżniają się dwa duże cykle rzeźb: jeden, *Portret totalny Karola Marksa*, został zapoczątkowany już jako temat pracy dyplomowej w 1978 roku, drugi, *Moby Dick*, pojawił się w 1987, po podróży artysty nad Zatokę Gwinejską, przyjmując pierwotnie postać instalacji *Moby Dick — 16 wycinków na nieskończoność*. Oba cykle są nadal otwarte i rozwijane. Bednarski traktuje je jako nieustającą rozmowę z samym

sobą i ciągłą pracą nad językiem rzeźby. Jak sam podkreśla, prace związane z Marksem określają relację artysty z rzeczywistością, w której żyje — przede wszystkim w sensie politycznym i społecznym. *Moby Dick* z kolei dotyczy sfery utajonej życia, wymiaru metafizycznego. Oba te wątki, te dwie figury, jedna zorientowana na świat zewnętrzny, druga do wewnątrz, dopełniają się.

W latach 90. Bednarski tworzył rozłożony w czasie cykl instalacji *Pasaże*. Artysta wykorzystał w nim przestrzenne moduły w postaci metalowego stołu-ołtarza oraz przedmioty domowej codzienności, między innymi ozdobne naczynia, koronkowe serwetki. W latach dwutysięcznych Bednarski wykonał wiele prac dedykowanych ważnym dla niego twórcom, takim jak Joseph Conrad, Tymoteusz Karpowicz, Andrzej Szewczyk, Paul Celan, Jerzy Grotowski, Dylan Thomas i inni.

Krzysztof M. Bednarski

## *Portret zbiorowy*

1980, rzeźba; aluminium, żelazo, szkło

Kameralna rzeźba wysokości 31 cm, składająca się z ośmiu identycznych profili przylegających jeden do drugiego oraz jednego profilu w samym środku tego zestawu, z otwartymi do krzyku ustami, zwróconego w przeciwną stronę. Powiększony do skali pomnikowej *Portret zbiorowy* miał w 2005 roku upamiętniać 25-lecie powstania Solidarności. Projekt nie został zrealizowany, a w przewidywanym dlań miejscu w Warszawie stanął pomnik generała de Gaulle'a. Śladem po tych zamierzeniach jest *Portret zbiorowy II*, replika pracy w nowym materiale, przezroczystym szkłem akrylowym.





## Krzysztof M. Bednarski *Biały pasaż*

1990, instalacja; metal, drewno, materace, żarówki, mąka

Metalowe stoły o takich wymiarach Bednarski po raz pierwszy zaprezentował w 1986 roku w instalacji *La rivoluzione siamo noi / Omaggio a Joseph Beuys*. Pierwsze instalacje z serii *Pasaże* pokazał w 1990 roku w galerii Studio w Warszawie (wystawa *Trzy pasaże*). *Biały pasaż* to fragment instalacji *Pasaż Vision & Prayer*, indywidualnej prezentacji artysty inspirowanej poezją Dylana Thomasa, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1990 roku.

Pasaż — czyli przejście — zakłada czasoprzestrzenną strukturę. Sześć par metalowych stołów pomalowanych na biało i połączonych ze sobą w pionie nogami buduje długi, jasny pasaż

w powtarzalnym układzie, co wywołuje mocny efekt rytmu. Każda para stołów tworzy specyficzną ramę, ustawioną w równej odległości od sąsiednich modułów. Leżące na posadzce blaty są pokryte białą skórą tak jak tapicerką, w blatach górnych natomiast wycięte zostały otwory, przez które przełożono świecące żarówki na długich białych kablach. Ostatnia para stołów, ustawiona w nieco większej odległości, została wykonana z porzewiałego metalu. Na dolnym blacie wysypana jest mąka, natomiast górny stół wygląda jakby wierzgał: jest przyspawany tylko jedną nogą do stołu dolnego, cała reszta uniesiona jest dramatycznie ku górze.





Krzysztof M. Bednarski  
*Trawa, tylko trawa*

34

1996, instalacja; drut kolczasty, tworzywo sztuczne, wata bawełniana, żarówki, torf, drewno

Praca wykonana z 1800 metrów drutu kolczastego powleczonego zielonym plastikiem. Półmetrowej wysokości „łodygi” ozdobione są zabarwionymi na czerwono kulkami bawełnianej waty. Trawa została „zasadzona” w skrzynkach wypełnionych torfem. Istotnym elementem instalacji jest zapach, który pochodzi z podgrzewanego specjalnymi lampami torfu.

Z pewnej odległości *Trawa, tylko trawa* do złudzenia przypomina zwykłą roślinną rozsadę, dopiero z bliska widać, że trawa „cierpi”, pokryta czerwonymi jak krew kropelkami. W ten sposób artysta odnosi się do skojarzeń, jakie w naszej części Europy budzi drut kolczasty (zasieki, wojna, obozy koncentracyjne).

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Znaki Czasu.



# Agata Bogacka

(ur. 1976) malarka, autorka fotografii, rzeźb i rysunków. W latach 1996–2001 studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (na dyplomie aneks z malarstwa). Bogacka od początku prezentuje w swych obrazach charakterystyczny styl: maluje akrylem na płótnie, płasko kładzione plamy koloru wydobywa z jednolitego zazwyczaj tła mocnym, graficznym konturem. Jej malarstwo jest syntetyczne, plakatowe; artystka używa ograniczonej gamy barw. Kompozycja obrazów jest dokładnie przemyślana, pozbawiona wszelkich zbędnych detali. W pierwszych latach po studiach rejestrowała w ten sposób swoje stany emocjonalne i codzienne przeżycia, tworząc intymny dziennik i rodzaj malarskiej autobiografii. Przygotowując obraz, wykonywała najpierw sesje fotograficzne według wcześniej opracowanego scenariusza. Modelem była sama Bogacka lub osoby emocjonalnie z nią związane. Później z obrazów zniknęła anegdota i dosłowność, pojawiła się

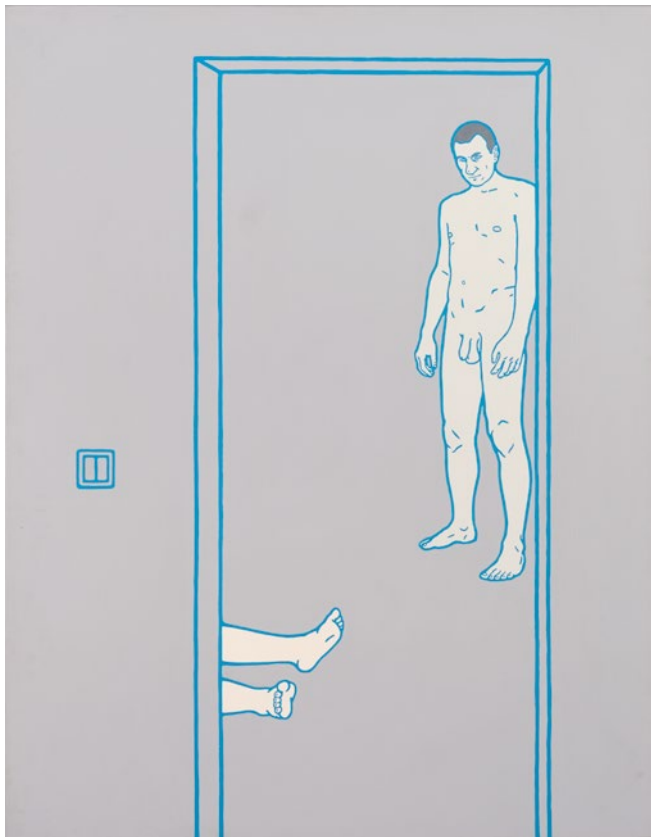
natomiast analiza podświadomości. Zniknął też wyrazisty kontur, obrazy stały się bardziej płynne, trudne do zdefiniowania, czasami wręcz abstrakcyjne, z przenikającymi się planami.

Najnowsze obrazy Bogackiej są abstrakcyjne, budowane na napięciu między geometrią formy a gestem malarskim. Opowiadając o nich, artystka zwraca uwagę na włoski termin *pentimento*, określenie na ślady po wcześniejszym elemencie obrazu, później przemalowanym. Na nowych płótnach Bogacka świadomie pozostawia fragmenty wcześniejszych warstw, kształtów czy śladów pędzla — stanowią one równoprawny element skończonego obrazu. W ten sposób pokazuje odbiorcom malarstwo nie jako wyłącznie ukończone, zamknięte dzieło, ale pewien proces, w którym następują zmiany decyzji artystycznych, widoczna jest dynamika tworzenia.

Agata Bogacka

## Współoddziaływanie

2002, akryl na płótnie



W 2003 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski odbyła się indywidualna wystawa Agaty Bogackiej *Ja krwawię*. Artystka pokazała na niej szesnaście prac — wszystkie płótna łączyły wątki autobiograficzne. Obrazy przypominały rebusy, można było w nich odkryć „klucze” odnoszące się do życia prywatnego artystki, odczytać ukrytą refleksję budującą autoportret emocjonalny autorki. We *Współoddziaływaniu* widzimy nagiego mężczyznę stojącego nad czymś ciałem, widocznym

jedynie fragmentarycznie przez drzwi. Można się domyślać, że obraz przedstawia intymną sytuację z życia artystki. W jednym z wywiadów z 2003 roku Bogacka powiedziała: „Maluję swoje życie. Tych, z którymi łączą mnie wspólne przeżycia. Czasem tych, którym czegoś zazdrościsz, albo kogoś, kogo chciałabym przy sobie zatrzymać. Malowanie jest dla mnie jak terapia albo pisanie pamiętnika. Prowadzę malarski dziennik stanów psychicznych. Ale myślę, że opowiadam też jakąś uniwersalną historię”.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Znaki Czasu.

# Włodzimierz Borowski

(1930–2008) artysta awangardowy, malarz, autor obiektów, environmentów, happeningów, performansów i instalacji, prac o charakterze konceptualnym oraz tekstów teoretycznych. W latach 1956–1959 studiował historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, był współzałożycielem grupy Zamek, zrzeszającej młodych artystów i krytyków sztuki. W 1973 roku otrzymał Nagrodę Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida.

Droga twórcza Borowskiego odbija większość przemian, jakim podlegała awangardowa sztuka polska od połowy lat 50. po schyłek lat 70. Jego prace powstałe w okresie istnienia grupy Zamek (1956–1960) uważane są za jedno z najwyższych osiągnięć polskiego malarstwa strukturalnego. W latach 1958–1963 wykonywał *Artony* — unikatowe obiekty i asamblaże z tworzyw sztucznych, światła, elementów organicznych i zmodyfikowanych odpadów, nierzadko ruchome i zasilane prądem.

Od 1966 tworzył *Pokazy synkretyczne* — była to autorska formuła wystąpienia artystycznego, która uczyniła z niego jednego z pionierów sztuki performansu w Polsce. Słynne były jego manilusy z kawałków luster oraz konceptualne realizacje. W kolejnych latach aktywność twórcza artysty uległa ograniczeniu: poza sporadycznymi wystawami Borowski skupił się na działalności teoretycznej. W latach 80. uczestniczył w prezentacjach organizowanych pod patronatem Kościoła. W roku 1992 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zorganizowana została retrospektywna wystawa jego prac pod tytułem *Ślady* (zrekonstruowano na niej wiele obiektów Borowskiego, które się nie zachowały). Krytyka uznała go za prekursora postawy postmodernistycznej w Polsce, widocznej w dystansowaniu się od modernistycznej wiary w autonomię sztuki.

# Włodzimierz Borowski

## Formuła

38

1966/1992 (rekonstrukcja), instalacja; lustra

Praca *Formuła* wywodzi się z idei manilusów, którą Borowski przedstawił w 1963 roku. Określenie manilus jest neologizmem powstałym z połączenia pierwszych sylab *MANifestu LUStrzanego*, tekstu wyjaśniającego intencje artysty i cele wykorzystania lustrzanych tafli. Manilusem określał on podłużne (najczęściej) lustro osadzone na drewnianym stelażu. W kompozycjach z pasów lustrzanych umieszczanych na ścianach galerii pojawiały się odbicia postaci zwiedzających wystawę. „Kawałkuję i zwielokrotniam

człowieka pasami luster, dodaję jego odbiciu różne akcesoria i obserwuję go” – pisał artysta. W ramach I Sympozjum Artystów i Naukowców, odbywającego się w 1966 roku w Puławach pod hasłem *Sztuka w zmieniającym się świecie*, Borowski umieścił w jednym z pomieszczeń kombinatu zmontowane z pasów luster znaki plus i minus, tworząc matematyczno-filozoficzną formułę. Paweł Polit uważa tę pracę za „jedną z pierwszych artykulacji świadomości konceptualnej w Polsce”.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Znaki Czasu.



## Włodzimierz Borowski *Zbiór trzepakowy*

1967/1992 (rekonstrukcja), instalacja; metal, nić

W latach 1967–1968 Włodzimierz Borowski zrealizował serie prac nazywanych zbiorami: *Zbiory trzepakowe*, *Zbiory stojakowe* oraz *Zbiory roślinne i kwiatowe*. Zanim powstał *Zbiór trzepakowy*, artysta wykonał w 1967 roku cykl prac *Niciowce*. Składały się nań szafy, szafki lub szuflady pomalowane na czarno i ozdobione zgeometryzowanymi ornamentami roślinnymi. Wewnątrz tych obiektów Borowski zawieszał nici w różnych kolorach, nadając użytkowym sprzętom cechy organiczne. Barwne niciowłasy odnosiły się też bezpośrednio do medium malarstwa, a szpulki były traktowane przez artystę jak tubki farb.

*Zbiór trzepakowy* jest rekonstrukcją wykonaną w 1992 roku na wystawę indywidualną artysty *Ślady* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. To pomalowany czarną farbą typowy trzepak podwórkowy, na którym wiszą równej długości kolorowe nitki, przywodzące na myśl strużki farb, zaś sam trzepak wydaje się być blejtramem. Można odczytać tę pracę jako przestrzenne malarstwo, które bezpośrednio reaguje na otoczenie, gdy ruch powietrza sprawia, że wiszące nici delikatnie falują.



(ur. 1975) rzeźbiarz, autor instalacji, rysunków i filmów. W latach 1994–1995 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, następnie (1995–2000) na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Zadebiutował w 2001 roku, wygrywając konkurs na pomnik Pomarańczowej Alternatywy – zaprojektował kamiennego krasnala stojącego na postumencie w formie czubka palca (ulica Świdnicka we Wrocławiu).

Artysta najczęściej pracuje w brązie, stali, żywicach, lateksie i ceramice. Tworzy zazwyczaj narracyjne projekty, które ukazują mocno zniekształconą rzeczywistość, zanurzoną w poetyce absurdu, surrealistycznych wizjach i sennych koszmarach. Jego obiekty bywają hermetyczne, bardzo mocno oddziałują wizualnie i nierzadko wymykają się próbom interpretacji. „Moje prace są skonstruowane na bazie skojarzeń. To jest jak z poezją – cała jej siła polega na

zestawianiu ze sobą odpowiednich słów, chociaż one mogą być odległe znaczeniowo i w ogóle nie łączyć się w żadną opowieść”. Realizacje Brzeskiego hołdują estetyce brzydoty, charakteryzują się deformacją, destrukcją, zaburzeniem skali czy proporcji. Formalnie przyjmują zwykle postać rozbudowanych environmentów. Głównym tematem jego twórczości jest postać ludzka, ukazywana w wymiarze fizycznym, psychologicznym i emocjonalnym.

W cyklu wystaw z lat 2007–2008 (między innymi *Pan myśliwy* w Galerii Okna Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski) Brzeski przedstawił niemal apokaliptyczną wizję świata, w którym toczy się nierozstrzygnięty konflikt między naturą a kulturą. Czarnym charakterem tych projektów była postać Pana Myśliwego, który był w nich wielkim nieobecny, w przeciwieństwie do pozostawionych po sobie śladów — szkieletów zmutowanych

zwierząt, zdeformowanych ceramicznych trofeów, strzelby zamienionej w suchą kość, domowych sprzętów walających się w ściółce leśnej i chaszczach zarastających jego gabinet, który stał się miejscem przejętym przez naturę i zamienionym w cmentarzysko. W 2013 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie miała miejsce przekrojowa wystawa Olafa Brzeskiego – *Samolub*. Prezentowała dwa główne wątki jego twórczości: fascynację koszmarem i agresją oraz eksplorację metody i materii rzeźbiarskiej.



Olaf Brzeski  
**Blask**

2013, rzeźba; stal



„To 10-sekundowy szkic, który zrobiłem podczas wpatrywania się w słońce aż do momentu wyodrębnienia się z jasności małego krążka samej gwiazdy, który zdawał się być w ciągłym ruchu. Potem ten mały rysunek powtórzyłem w skali 20 : 1, poświęcając mu znacznie więcej czasu, każdą kreskę kopiując w stalowym przecię”. Komentarz twórcy jest w tym wypadku bardzo przydatny, bez niego bowiem nie od razu wiadomo, co przedstawia kunsztownie wykute w stali dzieło. Wizualną zagadkę pomaga też rozwiązać tytuł pracy — jasność, moment olśnienia, coś tak niematerialnego i ulotnego, jak może być tylko światło. To praca przetrzeźniona zrealizowana po znacznym powiększeniu prostego rysunku, właściwie gryzmołów wykonanych przez

artystę bezpośrednio po intensywnym patrzeniu prosto w słońce. Wydaje się, że Brzeski usiłował zatrzymać ten moment, zmaterializować go. Uwagę zwraca jednak przekorny kontrast między szybkim, niezgrabnym szkicem a solidnych rozmiarów trójwymiarowym metalowym obiektem zespawanym ze stalowych prętów.

Brzeski lubi używać tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich — takich jak brąz, stal, ceramika. Narzucają one nie tylko warsztatową dyscyplinę, ale także skojarzenia ze sztuką akademicką; przypisywana jej powagę artysta neutralizuje w swoich pracach elementami humoru bądź ironii. Dużą wagę przywiązuje do fizyczności swoich dzieł, języka materii i rzemiosła.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

(ur. 1954) rysownik, grafik, rzeźbiarz, performer, malarz, autor instalacji i spektakli rzeźbiarsko-choreograficznych. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom uzyskał w 1978 roku. Pracował jako pedagog na macierzystej uczelni, w Vestlandets kunstakademi w Bergen (Norwegia) oraz w filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Laureat Nagrody Fundacji Nowosielskich za rok 1997.

Chlanda pracuje na pograniczu wielu mediów, a jego twórczość opiera się na mocnym fundamencie konceptualnym. Debiutował pracami rysunkowymi w połowie lat 70. i do dziś rysowanie pozostaje nieodłącznym elementem jego wypowiedzi artystycznej. Z czasem zaczął dodawać do rysunków proste materiały, takie jak sznurek, nieobrobione drewno, wosk, gips, kawałki metalu, co doprowadziło go w połowie lat 80. do

zwrotu w stronę rzeźby i instalacji. Rysunek i rzeźba to najważniejsze pola twórczej działalności Chlandy, które w jego pracach wzajemnie na siebie oddziałują i się łączą. Artysta wielokrotnie integrował rysunek także z performansem, muzyką, dokumentacją, kładąc nacisk na procesualność twórczego aktu.

Charakterystyczne dla Chlandy są serie prac (jak sam to określa: „rodziny”), nad którymi zwykle długo pracuje. Realizacje te mają najczęściej postać wieloelementowych unikalnych konstrukcji w formie instalacji przestrzennych, tworzonych z myślą o konkretnym wnętrzu. Są bogate w odniesienia do literatury, sztuki, filozofii, mitologii i historii – zawsze w formie aluzyjnej, pozbawionej dosłowności, zawsze też opatrzone komentarzami artysty. Twórczość Chlandy to szczególne zespolenie poetyckiego klimatu z silnym pierwiastkiem intelektualnym.

Od 1974 roku Marek Chlanda zrealizował ponad 30 serii rysunkowych (między innymi *Droga Krzyżowa*, 1979–2000; *Gammel Kongevej*, 1981; *Ostatnia wieczerza*, 1982; *Apocalypsis cum figuris*, 1991; *Kodeks Jerozolimski*, 1993).

W jego nowszych seriach, takich jak *Kodeks Nadwiślański* (2001–2002), *Pamiętniki Boga*, *Zaświaty*, *Pudełka nagrobne* (2003–2004), w rysunkach i obiektach dominują formy abstrakcyjne i odniesienia do natury. W ostatnich latach artysta zrealizował kilka cykli malarskich (między innymi *Beatyfikacje*, 2006–2007, i *Uzdrowisko* (2011–2012)).

# Marek Chlanda

## Cykl *Dobranoc*

Marek Chlanda jest twórcą łączącym różne dziedziny sztuki: rzeźbę, muzykę i taniec. Unikalnym eksperymentem choreograficzno-rzeźbiarskim była jego współpraca z brazylijską tancerką Elizabeth Brodin przy spektaklu *Dzień dobry / Buenos Días*. Brodin zaprojektowała choreografię, inspirując się rzeźbami Chlandy, on natomiast tworzył rzeźby, obserwując ruchy tancerki. Brodin w ptasiej masce tańczyła wokół rzeźb, a każdy jej ruch był odpowiedzią na otaczające ją obiekty. Po raz pierwszy spektakl został zaprezentowany w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1995 roku. Powtórzono go w warszawskiej Zachęcie oraz na Gwangju Biennale w Korei w 1996 roku. Cykl rzeźb *Dobranoc* powstał w związku ze spektaklem pod tym samym tytułem. Obie prace odnoszą się do nocy i związanego z tą porą stanu ciała i umysłu.



Marek Chlanda  
*Dobranoc 2*

1995, rzeźba; metal, papier mâché, wosk, gips

Ta woskowa forma o żebrowej, lekko skręconej konstrukcji zbudowana jest na planie elipsy. Jest zamknięta, lekko zwężająca się ku górze, zwieńczona otworem także w formie elipsy. Osie obu elips są przesunięte względem siebie. Rzeźba sprawia wrażenie kształtu zatrzymanego podczas obrotu wokół własnej osi. Jedno z żeber figury jest mocniej wysunięte do przodu, jakby przejmowało ciężar ciała. Nad nim wisi przytwierdzona do krawędzi górnej obręczy kawałkiem metalu biała maska, używana przez tancerkę podczas pracy nad spektaklem. Metalowe, obszyte tkaniną obręcze były nakładane na tył głowy. Z prawego kącika ust maski wybiega w przestrzeń biały promień, kierujący się łagodnym łukiem ku ziemi. Pod nim stoi na podłodze białe, puste naczynie.



Marek Chlanda

## *Dobranoc 3*

1995, rzeźba; metal, wosk, papier, gips

Jest to figura na planie niepełnej elipsy, w którą w jednym miejscu wpisany został odcinek prosty. Konstrukcja składa się z pionowych metalowych żeber, układających się diagonalnie z lewej strony na prawą, jakby akcentując w ten sposób dynamikę obrotu lub skrętu. Ściany figury są wykonane z metalowej siatki pokrytej płótnem i woskiem. Rzeźba otwiera się jak rozchylone połę płaszcza. Wewnątrz znajdują się dwie maski, na górze tekturowo-woskowa, na dole gipsowa, pokryta od środka woskiem; obie łączy metalowy pręt. Z ust górnej maski wychodzi delikatna forma, jakby biała struna czy promień.



(ur. 1945) malarz, autor rysunków, kolaży i fotografii. Studiował malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom uzyskał w 1971 roku w pracowni prof. Krystyny Łady-Studnickiej. W latach 1972–1985 był wykładowcą macierzystej uczelni. Otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa za rok 1999.

Malarstwo Ciecierskiego, tworzone w cyklach, przypomina swoisty traktat o malarstwie, który artysta zawarł w swoim dziele. W jego wczesnych obrazach można znaleźć odniesienia do historii malarstwa europejskiego, a cała jego twórczość jest nieustannie prowadzoną refleksją nad istotą samego malarstwa, co pozwala artyście weryfikować i aktualizować to medium. Malarstwo Ciecierskiego zawsze miało charakter przedstawieniowy, chociaż w latach 80. artysta zrezygnował z naracyjnego i figuratywnego sposobu obrazowania i zajął się przede wszystkim pejzażem, ujętym syntetycznie, na

granicy abstrakcji. Odrzucił też tradycyjne pojmowanie obrazu i zaczął tworzyć reliefowe kompozycje, które składały się z nakładanych na siebie warstwami małych olejnych obrazków. Charakterystyczną cechą twórczości Ciecierskiego jest konstruowanie prac, zarówno rysunkowych, jak i malarskich, z fragmentów, osobnych płócien lub kartek, składanie ich w większe całości. Wybór takiej strategii artystycznej podyktowany był, między innymi, upodobaniem artysty do zestawiania różnorodnych formalnie elementów w obrębie jednego dzieła. Od początku lat 90. wiodącym tematem w malarstwie Ciecierskiego stały się pejzaże, wchłonięte z rzeczywistości podczas licznych podróży; to także pejzaże mentalne, malarskie rejestracje nastrojów i emocji.

Ciecierski kolekcjonuje pocztówki, wycinki, zdjęcia z polaroidu, amatorskie fotografie, które wkleja często na płótno

jako integralną część obrazu, zaś kartki ze starych kalendarzy wykorzystuje jako tło dla rysunków. Z obrazu, z którego nie jest zadowolony, wycina najlepszy fragment, aby użyć go w innej swojej pracy. To rodzaj conceptualnej gry z obrazem, w której malarstwu na prawach równych do malarskiej plamy i kreski towarzyszy reprodukcja, pocztówka, fotografia czy kolażowa wstawka. To również ujawnienie prywatnego archiwum i wprowadzenie w materię malarstwa osobistych fascynacji i wspomnień zarejestrowanych w niemalarskich materiałach.

Tomasz Ciecierski  
**Bez tytułu**

1992, olej na płótnie



Motyw pejzażu, który pojawiał się w obrazach Tomasza Ciecierskiego prawie od początku, w latach 70. i 80. stał się niemal stałym elementem składowym jego kompozycji. W latach 90. powstawały przeważnie kompozycje przestrzenne bądź swoiste reliefy, budowane z wielu małych obrazków, łączonych ze sobą na zasadzie kolażu. Często tematem tego typu prac był pejzaż morski.

Praca z Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zbudowana jest z kilkunastu niewielkich obrazów połączonych w wielopłaszczyznową całość. Każdy z nich przedstawia inny widok krajobrazu z motywem wody i zaznaczoną linią horyzontu. Obrazy Ciecierskiego mają strukturę patchworku i są malarską wizualizacją filozofii patrzenia ich autora. Brak jednego punktu widzenia, wielość kadrów, mnogość nakładających się na siebie przedstawień kojarzy się z wizją rozbitą na atomy, z pragnieniem zapisu

zmienności postrzegania natury. Jest to rzeczywistość artystyczna powstała jako efekt oddziaływania wewnętrznego spojrzenia twórcy, wydobywania z jego pamięci wspomnień miejsc i związanych z nimi emocji. Ciecierski nie maluje bezpośrednio z natury — tworzy w pracowni, wykorzystując fotografie i pocztówki, na których utrwalone zostały ślady po miejscach i nastrojach. Na jego płótnach natura jest zawsze zapośredniczona przez mechaniczne narzędzie rejestracji — obraz fotograficzny. Przeszłość miesza się z terażniejszością, wiosna z jesienią, artysta łączy płótna pokazujące różne ujęcia tego samego motywu, rejestrowanego z różnych punktów widzenia. Zwielokrotnienie motywu i ukazanie w różnych kontekstach daje artyście szansę na ukazanie natury w jej nieustannej transformacji.

Elżbieta i Emil Cieślarrowie od początku pracują w tandemie autorskim. Rzeźbiarze, projektanci, akcjonerzy, twórcy instalacji i innych form sztuki efemerycznej, animatorzy działań artystycznych.

## Elżbieta Cieślár, z domu Dembińska

(ur. 1934), studiowała w latach 1956–1961 na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskała dyplom w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. W latach 1973–1978 razem z mężem Emilem kierowała galerią Repassage w Warszawie, ważną instytucją kontrkultury tamtych lat, wokół której skupiali się artyści polskiej neoawangardy.

## Emil Cieślár

(ur. 1931) w latach 1953–1959 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. W tym samym roku podjął pracę pedagogiczną jako asystent prof. Oskara Hansena, którym pozostał do 1964. W latach 1964–1976 z inicjatywy prof. Jerzego Sołtana prowadził samodzielną pracownię rzeźby na Wydziale Architektury Wnętrz macierzystej uczelni. Od 1982 roku zajmuje się projektami opierającymi się na teorii barw, tworzy *Kolekcję kolorów* jako podstawę działań kombinatorycznych, która stanowiła początek jego *Muzyki barw*. W 1985 roku skonstruował pierwszy instrument *Organy kolorów*, pozwalający grać kolorowym światłem tak, jak gra się muzykę. Pracę nad *Muzyką barw* Emil Cieślár kontynuuje do dziś.

Cieślarrowie kwestionowali rolę sztuki jako zjawiska wyznaczającego granicę między artystą i odbiorcą, prowadzili badania formalne — oddziaływania przestrzenne form, oddziaływania wizualne struktur. W latach 70. ich zainteresowania przesunęły się w stronę społecznego oddziaływania obiektów rzeźbiarskich i nawiązania kontaktu z odbiorcą, w swojej twórczości dążyli do nawiązywania kontaktu z drugim człowiekiem (*Kalejdoskop — Popatrz przez rurę*, akcja *Zbiór butów używanych*, seria działań *Karuzela postaw*). Tworzyli również prace i podejmowali działania o wymowie politycznej. W 1978 roku Cieślarrowie wyjechali na stałe do Paryża, a od 1994 mieszkają w Sabaudii. Od tego czasu prace artystyczne realizują indywidualnie. Emil kontynuuje pracę nad muzyką kolorów, Elżbieta tworzy cykl rzeźb interaktywnych i performansów. W 2003 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski odbyła się ich wystawa retrospektywna.



Elżbieta i Emil Cieślarowie  
*Wykroje krawieckie*

1972, instalacja

papier, karton, klejka, folia, sznurek, drewno

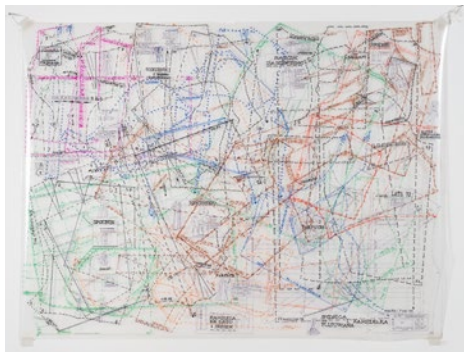


## Elżbieta i Emil Cieślarrowie *Wykroje krawieckie*

50

Instalacja była częścią działania i wystawy Elżbiety i Emila Cieślarów w galerii Sigma (później galeria Repassage) w 1972 roku. Opis archiwalny artystów: „W przestrzeni galerii zostały wykonane z papieru pako-wego wszystkie 16 modeli strojów kobiecych narysowanych na arkuszu wykrojów krawieckich. Dzięki temu wyzwolone z ich znaczeń estetycznych, mody, społecznych — prestiżu właściciela, fizjologicznych — ochrona

ciała, pojawiają się tak, jak na polu bitwy: obcięta szyja, porzucona skóra, pusty człowiek... Z bezsensu naszych manipulacji powstał obraz wiecznego happeningu życia. W załączonej diaporamie można obejrzyć fotografie strojów, pozostałe arkusze papieru z otworami po wyciętych strojach, szafę na 16 papierowych ubrań i jeden strój z przezroczystego plastiku dla dziewczynki”.



# Martin Creed

(ur. 1968) brytyjski artysta postkonceptualny i muzyk. W 1990 roku ukończył londyńską Slade School of Fine Art, w 2001 roku został laureatem prestiżowej Nagrody Turnera.

Creed tworzy minimalistyczne prace pełne humoru i dystansu do siebie i świata. Zmusza ludzi do konfrontacji z najprostszymi rzeczami — pogniecioną kartką papieru, nadmuchanymi balonami — które umieszcza w kontekście galerii, nie nadając im żadnego innego znaczenia: jeśli prace Creeda coś przedstawiają, to tylko same siebie. W zamierzeniu artysty nie niosą żadnej metafory, nie mają drugiego dna. Creed posługuje się pojęciami tak ogólnymi, że można wypełnić je niemal dowolną treścią. W jego błyskotliwych dziełach chodzi o zabawę, ale też o to, by ludzie zobaczyli codzienność w innym świetle.

W *Pracy nr 227* instaluje mechanizm, który na przemian zapala i gasi światło w galerii. Czy to metafora życia i śmierci? A może dobra i zła? Creed odpowie, że to gasnące i zapalające się światło. *Praca nr 850* z 2008 roku była serią biegów sprinterskich przez galerię Duveen, odbywających się między zaskoczonymi gośćmi. Jeżeli te prace mają w ogóle jakiegokolwiek znaczenie, to powstaje ono w wyobraźni widza. Prace Creeda mają swoją numerację tak jak numery katalogowe w bibliotece. Pomysł ten zaczerpnął z muzyki klasycznej, z katalogu utworów Beethovena. Wszystkie jego prace należy traktować równo, niezależnie od tego, czy jest to mała, czy duża rzecz. Na ścianie londyńskiej Tate Gallery artysta napisał kiedyś: „Cały świat + dzieło sztuki = cały świat”.

Martin Creed konstruował również na fasadach budynków instalacje świetlne z neonów przekazujące przechodniom informację, że *Wszystko będzie dobrze* (*Everything Is Going To Be Alright*). Pierwsza z nich pojawiła się w 1999 roku na londyńskim budynku Portico, potem na gmachu galerii Tate w Londynie (2000), a w 2003 roku na stałe w Nowym Jorku na ścianach Gavin Brown's Enterprise (przy Greenwich Street). Creed znany jest także na londyńskiej scenie artystycznej jako muzyk minimalistyczno-punkowego trio Owada (1997–2000). Występom zespołu towarzyszyły przygotowane przez niego projekcje wideo.

Martin Creed

**Praca nr 325: RZECZY**

2004, instalacja; żółty neon

**Praca nr 326: UCZUCIA**

2004, instalacja; biały neon



Oba minimalistyczne neony zostały przygotowane na indywidualną wystawę artysty w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2004 roku. Ekspozowane są na ścianie, z widocznymi kablami i elektroniką. Pulsujący żółtym światłem neon *Rzeczy* jest wizualizacją piosenki Creeda *Lubię rzeczy* (*Praca nr 114*, 1995). Artysta zwraca uwagę na zwykłe rzeczy, nie precyzując samego pojęcia — chodzi o rzeczy, które są wokół nas. W jednym z wywiadów

wyznał, że zaczął tworzyć, ponieważ dzięki temu częściej nawiązywał kontakty z ludźmi: „w 50% chodzi o to, co robię, a w 50%, co inni sądzą na ten temat”. Dlatego *Uczucia* są rewersem *Rzeczy* i vice versa. Oba neony Creeda odegrały kluczową rolę podczas prezentacji Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2010 roku, która nosiła tytuł *Rzeczy budzą uczucia*, akcentując związek między materialnością przedmiotów i ich potencjałem emocjonalnym.

---

Depozyt Martina Creeda oraz galerii Hauser & Wirth.

# Attila Csörgő

(ur. 1965) autor rzeźb, instalacji, rysunków i fotografii. Ukończył w 1994 roku Wydział Malarstwa i Wydział Intermediów na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Studiował również w Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie. Reprezentował Węgry na 48. Biennale Sztuki w Wenecji w 1999 roku. Jest laureatem Nam June Paik Award (2008). Csörgő pracuje na pograniczu sztuki i nauki, jego poszukiwania wiążą się z fascynacją naukami ścisłymi, a zwłaszcza geometrią. Tworzy instalacje łączące wiele mediów, takich jak fotografia, rzeźba i rysunek. W poszukiwaniu mechanizmów percepcji

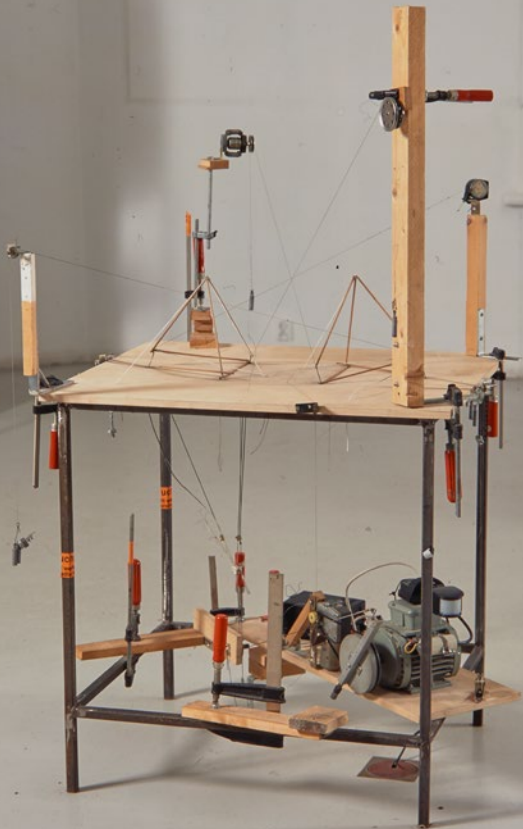
analizuje relacje między płaszczyzną, czasem i przestrzenią, wykorzystując osiągnięcia kinetyki, optyki oraz geometrii. Artysta znany jest z wykonanych metodą „zrób to sam” kinetycznych konstrukcji, odnoszących się do relacji między bryłami platońskimi. Jego realizacje łączą fantazję i ciekawość, reprezentują różne zjawiska fizyczne i matematyczne, tworząc oryginalne spojrzenie na rzeczywistość. Prace Csörgő, wykorzystujące koła pasowe, patyczki i sznurki, są na pozór zabawne, ale stawiają istotne pytania o to, jak konstruujemy naszą wizję świata. A także o to, gdzie jest granica między sztuką a nauką.

## Attila Csörgő *Platonic Love*

1998, instalacja kinetyczna; metal, drewno, sznurek, silnik elektryczny

We wszechświecie istnieje tylko pięć brył regularnych: czworościan, sześcián, ósmiościan, dwunastościan i dwudziestościan. Pierwszy znany ich opis znajduje się w pismach Platona, stąd nazwa bryły platońskie. Wszystkie one mogą być wpisane w kulę, a w każdej bryle wszystkie płaszczyzny, krawędzie i wierzchołki są tej samej wielkości. *Platonic Love* z Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski opiera się na szczególnych aspektach geometrycznej zgodności między dwiema pierwszymi z pięciu brył, co zauważył artysta, wykonując proste działanie matematyczne: policzył liczbę krawędzi w czworościanie i sześcianie. Okazało się, że czworościan ma dokładnie o połowę mniej krawędzi niż sześcián. W celu stworzenia wizualnej

reprezentacji tego faktu artysta skonstruował ruchomy model z patyczków, sznurków, ciężarków, przekładni i silniczków elektrycznych. Mechanizm poruszający sznurkami rozciąga pręty, dekonstruując figury geometryczne. Symetrycznie ustawione dwa czworościany łączą się w sześcián, a następnie sześcián ponownie dzieli się na dwa czworościany. Czas trwania metamorfozy jest znacznie dłuższy niż ten, w którym bryły pojawiają się jako odrębne formy. To zachęca do postrzegania pracy Csörgő jako wielokierunkowego, pulsującego ciągłym ruchem ciała z dwiema ponadczasowymi formami w końcowych fazach transformacji. Jakość wizualna ma wymiar zmysłowy, artysta wykorzystuje w niej estetykę geometrycznych ciał.



# Zenona Cyplik-Olejniczak

malarka, graficzka, autorka obiektów, instalacji, happeningów, filmów. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu (dyplom z malarstwa u prof. Zdzisława Kępińskiego, z litografii u prof. Lucjana Mianowskiego i drzeworytu u prof. Zbigniewa Lutomskiego). Jej prace wystawiane były w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu na wystawie *Babka, matka, córka* (2015), na wystawie *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć* w Starej Drukarni w Warszawie (2017), na Zamku Królewskim w Warszawie na wystawie *Znaki wolności. O trwaniu polskiej tożsamości narodowej* (2018–2019). Publikuje wiersze, opowiadania, eseje o sztuce, pisze scenariusze filmowe i realizuje autorskie filmy: *Wynijdźmy na pole* (1988–1989), *Poznań, 9 grudnia 1989 roku, godz. 11.59 – 12.13* (2007), *Światła domu* (2003–2007). Jej prace znajdują się w kolekcjach prywatnych w Australii, Austrii, Belgii, Danii, Francji, Holandii,

Japonii, Kanadzie, Monako, Niemczech, RPA, Stanach Zjednoczonych, Szwajcarii, Szwecji, Włoszech, Wielkiej Brytanii, Wyspach Kanaryjskich, a także w Polsce – w zbiorach prywatnych i państwowych. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1991 roku. W swoich pracach uwypukla symboliczne treści odnoszące się do takich uniwersalnych pojęć, jak przemijanie i ciągłość, obumieranie i wzrost, nietrwałość i zakorzenienie, chaos i pamięć, a także kobiecość, macierzyństwo i nadzieja. Cyplik-Olejniczak często znajduje tematy do swoich prac we własnej biografii i historii rodzinnej. Tworzy obiekty i instalacje ze starych, zużytych przedmiotów czy dawnych zdjęć, nadając im rangę artefaktów i nowe znaczenia. Jej twórczość to próba ocalenia od zapomnienia nie tylko materii, ale przede wszystkim wspomnień, myśli i wydarzeń.

# Zenona Cyplik-Olejniczak

## *Ciepła koszulina dla córeczki – relikwiarz*

2017, instalacja; papier, szkło akrylowe, tusz



Praca składa się z przezroczystego relikwiarza-domku, w którym umieszczono koszulę uszytą z oryginalnych listów, pisanych do artystki przez jej matkę. Dzieło porusza częste w twórczości artystki zagadnienia związane z relacją między znanymi z podręczników wydarzeniami historycznymi a indywidualnymi losami jednostek.

W listach dominuje osobisty ton, jednak wiele z opisywanych wydarzeń jest zakorzenionych w faktach historycznych, mających wpływ na intymną relację między rodzicem i dzieckiem. Wszystko to umieszczone jest w relikwiarzu, sakralizującym związek między członkami rodziny i zawarte w listach wspomnienia.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.





# Tatiana Czekalska i Leszek Golec

Duet artystyczny działający od 1996 roku. Artyści od początku podejmowali w swoich pracach tematykę zaangażowaną ekologicznie, która w latach 90. była jeszcze w Polsce zjawiskiem niszowym. Uważani są za pionierów świadomości ekologicznej i polskiego posthumanizmu. Stałym elementem ich prac jest poszukiwanie harmonii ze światem natury, biorąc w obronę zwierzęta lub pracując z nimi, pozwalając im wziąć udział w procesie twórczym. Sztuka duetu Czekalska + Golec ma głęboki wymiar etyczny, dostrzega najmniejsze i najsłabsze przejawy życia, a ich prace mają na celu pomoc w przetrwaniu małym istotom, narażonym na cywilizacyjne zagrożenia.

## Tatiana Czekalska

(ur. 1966) zajmuje się fotografią, malarstwem, rysunkiem, rzeźbą oraz projektowaniem ubioru. W 1995 roku uzyskała dyplom na Wydziale Projektowania Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

## Leszek Golec

(ur. 1959) fotograf, kurator wystaw, autor instalacji, rzeźb i obiektów. Absolwent Wyższego Studium Fotografii w Warszawie. W latach 80. i 90. związany z nurtem łódzkiej neoawangardy, skupionym wokół Galerii Wschodniej. Kurator w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików.

## Avatar I Ag

1996/2009 (rekonstrukcja), obiekt; srebro, szkło, metal

Artyści nazywają projektowane przez siebie prace *Avatarami*. *Avatar I Ag* jest prototypem przedmiotu, który może się przydać do ratowania owadów i innych małych zwierząt. Wedle opisu towarzyszącego pracy jest ona przeznaczona do zastosowania dla „pięciopalczastej istoty wyższej” i ma „ułatwić pomoc zagrożonym istotom, które w tym życiu otrzymały niekorzystne tymczasowe ciało owada”, służy zatem „do przenoszenia drobnych, żywych, ruchomych, czujących istot”. *Avatar I Ag* ma ułatwić przenoszenie ich w bezpieczne miejsce, a tym samym chroni przed śmiercią, jaka może je czekać w środowisku

miejskim. Sama praca składa się z niewysokiej, metalowej kolumny, na szczycie której umieszczony jest szklany klosz, osłaniający znajdujący się wewnątrz srebrny przedmiot. Wszystkie *Avatary* są niewielkie, estetyczne i precyzyjnie zaprojektowane, wykonane ze szlachetnych materiałów — złota i srebra, które odznaczają się właściwościami antyseptycznymi. Ich minimalistyczne formy kojarzą się z elegancką biżuterią lub narzędziami służącymi zaawansowanym technologiom. Artyści zawsze dołączają do nich dokładne instrukcje obsługi, dzięki czemu są w pełni funkcjonalnymi, bezpiecznymi urządzeniami.



(1939–2012) twórca konceptualny, zajmował się malarstwem, rysunkiem, fotografią, instalacją, był też autorem plakatów oraz różnych form literackich, od beletrystyki po poezję konkretną. W latach 1958–1960 studiował architekturę na Politechnice Wrocławskiej, w latach 1960–1961 jako wolny słuchacz uczęszczał na Wydział Filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. W 1962 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby w pracowniach prof. Mariana Wnuka i prof. Oskara Hansena, które ukończył w 1968 roku. Od 1970 wykładał na wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1991 otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego. W latach 1980–1993 z żoną Emilią Małgorzatą, absolwentką malarstwa, organizował wystawy, odczyty i spotkania artystów polskich i zagranicznych (między innymi prezentacje ruchu Fluxus) w mieszkaniu przy ul. Piwnej 20/26, które w tym czasie stało się ważnym ośrodkiem życia artystycznego. Laureat nagród im. Katarzyny Kobro (2003) oraz im. Jana Cybisa za rok 2006.

Intelektualna i skłaniająca do refleksji twórczość Dłużniewskiego niełatwo poddaje się analizie. Artysta często zmieniał artykulację języka sztuki i sięgał po najrozmaitsze środki wyrazu. Zainteresowania lingwistyczne zbliżyły go do konceptualizmu, podobnie jak bliska artyście twórczość podejmująca refleksję o sztuce. Uważał, że sztuka

powinna być użyteczna, przez co rozumiał jej zdolność wywoływania refleksji nad dziełem, szczególnie rodzaju prowokacji intelektualnej.

W latach 70. Dłużniewski sformułował koncepcję „nieobecnego obrazu” i „obrazu nieobecnego obrazu”, wychodząc z założenia, że w procesie powstawania obrazu abstrakcyjnego naprawdę „miejsce cech szczególnych zajęły cechy ogólne, a wśród nich nieobecność jako swoista forma bytu”. W połowie lat 80. Dłużniewski skupił się na zagadnieniach lingwistycznych, konkretnie zaś interesowało go badanie związków między znaczeniem słów a ich rodzajem gramatycznym w różnych językach. Przeglądając album z rysunkami Dürera, zauważył, że śmierć przedstawiana jest jako mężczyzna, w odróżnieniu od ikonografii słowiańskiej, w której występuje jako postać kobieca. Okazało się, że tych różnic jest więcej, a dotyczą tak fundamentalnych pojęć jak wojna, niebo, wiara, dom, przestrzeń.

Zainteresowania lingwistyczne Andrzeja Dłużniewskiego znalazły naturalne odbicie w obrazach i aranżacjach przestrzennych — artysta szukał dla nich odpowiedniej formy. W 1991 roku wydał książkę *T.* — swoiste połączenie monografii i dzieła autorskiego artysty, odsłaniającego związki między sztuką wizualną, poezją i refleksją nad prostymi, a ważnymi pojęciami. Książka powstała z okazji wystawy *Słowa i rzeczy* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

W 1997 roku artysta uległ wypadkowi samochodowemu, w wyniku którego stracił wzrok. Od 1998 roku tworzył z pamięci, a obrazy według jego koncepcji wykonywał syn Kajetan, żona Emilia Małgorzata lub przyjaciel, Maciej Sawicki. Powstają obrazy tekstowe, między innymi *Jak Picabia*, 1998 (litery biało-czarnoczerwone), *Kak eto?*, 1998 (pisane cyrylicą z namalowanym zielonym słońcem), *Jeśli czerwone, okrągłe i męskie to niebo [der Himmel]*, a *niebieskie, kwadratowe i żeńskie to ziemia; to co to jest to białe i dalej, czym zatem jest szare*, 1999, *Jak trudno liczyć motyle*, 1999 (z prawie niewidocznym napisem) i *Bóg*, 1999. Na wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2000 roku artysta zaprezentował pracę *Geonauci*. Na krawędzi dużego, pomalowanego na biało kubika ustawione były miniaturowe rzeźby z brązu, małe postacie istot, które zgodnie z opisem artysty były niewidoczne i przyleciały z krótką wizytą na naszą planetę.

Andrzej Dłużniewski  
*Słońce I*

1989, akryl na płótnie



W połowie lat 80. Dłużniewski podjął w swoich pracach temat związku słów z ich rodzajem gramatycznym, badając to zagadnienie w różnych językach europejskich (głównie polskim, angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim). Na szarym, surowym płótnie widnieją w centrum kompozycji, napisane jedno pod drugim w trzech kolorach, słowa oznaczające słońce w językach francuskim, niemieckim i rosyjskim. Pole ze słowami obwiedzione zostało namalowaną w tych samych kolorach ramką. Tę od zewnętrznej strony obiega druga rama — w kolorze żółtym. Kolorystyka słów odnosi się do ich rodzaju gramatycznego, wedle zasady ustalonej wcześniej przez artystę: czerwony dla rodzaju męskiego, niebieski dla żeńskiego i zielony dla nijakiego. Żółty pas reprezentuje światło emitowane przez słońce. Barwa pełni więc tu nie tylko funkcję analityczną, umożliwiając językowe analizy prowadzone przez artystę, ale także symboliczną, przez wskazanie na cechę obrazowanego zjawiska.

## Andrzej Dłużniewski *Ziemia, dom, niebo*

1990, instalacja; sklejkka, akryl

Jeszcze jeden przykład dzieła prezentującego zainteresowania lingwistyczne Andrzeja Dłużniewskiego, wyrażające się w poszukiwaniu zależności między sensem i rodzajem gramatycznym. Praca składa się z grupy czterech wertykalnych obiektów o identycznym kształcie, ale zróżnicowanej kolorystyce. Słowa „ziemia”, „dom”, „niebo” w językach polskim i niemieckim wymalowane zostały na każdym obiekcie (ziemia na dole, dom w części centralnej i niebo na samej górze). Artysta zastosował tu przyjęty wcześniej system kolorystyczny związany z rodzajami gramatycznymi słów. W pracach Dłużniewskiego kolor odgrywa podwójną rolę: elementu symbolicznego i porządkującego zarazem, ukazując jednocześnie różnice kulturowe tkwiące w samym języku. Praca w metaforyczny sposób wskazuje miejsce człowieka w świecie, między ziemią a niebem.



## Andrzej Dłużniewski *Słońce II*

1991, instalacja; MDF, akryl

Instalacja składa się z trzech wertykalnych form zwężających się ku górze w szpic, pomalowanych w kolorach niebieskim, zielonym i czerwonym, z żółtymi końcówkami i napisem „słońce” w trzech językach. To kolejna praca Dłużniewskiego podnosząca kwestię, dlaczego w wielu językach te same pojęcia i słowa mają różny rodzaj gramatyczny i czy/jak ten fakt wpływa na ich pojmowanie przez człowieka. Artysta bada to zjawisko niczym lingwista, ale wyniki swoich rozważań prezentuje za pomocą języka form i kolorów. Dociekania semantyczne dotyczą zarówno sfery leksykalnej, związanej z rodzajem słowa (męski, żeński, nijaki), jak i wizualnej — odnoszącej się do formy i symboliki barw.

---

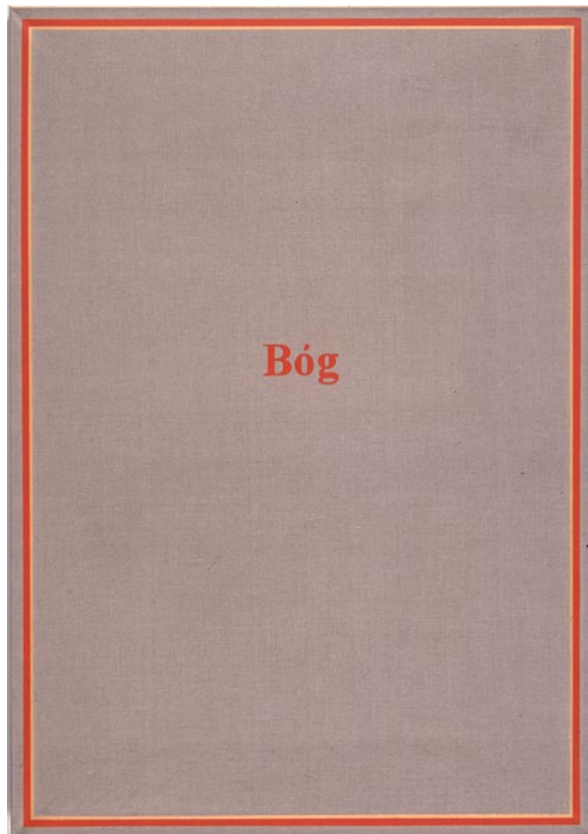
Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.



# Bóg

1999, akryl na płótnie

Praca powstała dwa lata po wypadku, w którym artysta stracił wzrok. W centrum surowego, niezagruntowanego płótna widnieje czerwony napis „Bóg”. Artysta zastosował czerwień, ponieważ w języku polskim słowo bóg jest rodzaju męskiego. Obraz okala wzdłuż krawędzi czerwona ramka, od wewnętrznej strony zdublowana cieńszą ramką żółtą (kolor światła słonecznego i ekwiwalent złota, symbolu boskości). Minimalistyczna forma wizualna dzieła mieści w sobie bogaty ładunek treści. Dłużniewski, posługując się bardzo oszczędnymi środkami wyrazu, wchodzi w dialog z tradycją artystyczną i odnosi się do fundamentalnych dla naszej kultury znaczeń oraz sensów. Z jednej strony nawiązuje do historycznego sporu między zwolennikami i przeciwnikami przedstawiania bóstwa na obrazie, z drugiej, prezentując wizerunek Boga (świadczy o tym format obrazu, typologicznie związany z kategorią portretu), pozbawia go jakichkolwiek odniesień do figuracji i abstrakcji, pozostawiając w postaci wypisanego słowa.



(1939–2009) twórca i jeden z głównych animatorów poezji konkretnej. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego (1959–1964). W 1967 roku zaczął pisać teksty konkretne, a w 1979 roku opracował i opublikował książkę *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–77*. W 2001 roku został laureatem Nagrody Fundacji Nowosielskich; w 2003 reprezentował Polskę na 50. Biennale Sztuki w Wenecji.

Punktem wyjścia jego prac były słowa, litery, znaki interpunkcyjne i symbole matematyczne. Tworzył wydruki, odbitki, maszynopisy, obiekty, instalacje oraz prace interaktywne. Artysta tak charakteryzował swoją twórczość: „poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zaizolowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji

konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem”.

Powstające prace Dróżdź od początku określał terminem pojęciokształty. Nazwa wywodzi się od kształtów pojęć, które realizują się w momencie ich przestrzennego uformowania. Artysta tworzył teksty na płaszczyźnie dwuwymiarowej i teksty w przestrzeni — bardzo różne: teksty literowe, słowne (na przykład *Klepsydra*, *Zapominanie*, 1967), teksty cyfrowe (na przykład *Samotność*, 1967), teksty znakowe (na przykład *Niepewność-wahanie-pewność*, 1968) i teksty-obiekty (na przykład *Między*, 1977). Tę ostatnią pracę zrealizował w Galerii Foksal. Wnętrze galerii, białego prostopadłościanu, pokryto równymi rzędami przypadkowo ułożonych czarnych liter, składających się na słowo „między”. Samo słowo nigdzie się jednak nie pojawiło w zapisie następujących po sobie liter. Artysta wprowadził widza

jakby do wnętrza tekstu i do wnętrza słowa „między”. Jak zauważył Tadeusz Sławek, oglądający tę pracę ludzie mieli wrażenie, jak gdyby to oni byli czytani przez tekst. Sam Dróżdź sugestywnie określił proces patrzenia na tak rozmieszczony tekst jako obserwowanie go „z pozycji muchy”.

W 2001 roku w ramach prezentacji Zewnętrznej Galerii AMS na 400 billboardach w kilkunastu miastach w całej Polsce pojawiła się praca Stanisława Dróżdźa *Lub*. W 2003 roku ta sama praca została zrealizowana w monumentalnej skali (35×12 m) na frontonie budynku Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach (nieco zmodyfikowana przez artystę). W projekcie *Alea iacta est* przygotowanym na 50. Biennale Sztuki w Wenecji Dróżdź użył stołu białego i kostek do gry.





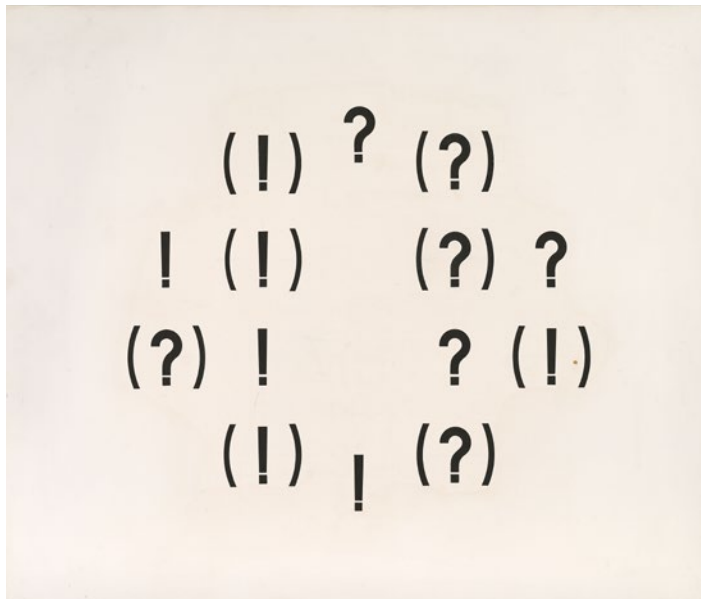
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?  
(1) (2) ?

7 9  
7 9

Y P

# Bez tytułu

1974, obiekt; płyta pilśniowa, akryl



Praca skomponowana została ze znaków zapytania, wykrzykników i nawiasów, które można interpretować jako ekwiwalent określonych stanów emocjonalnych: niepewności, pewności czy wahania. Artysta ukazuje monotonię i równocześnie prostotę tych trzech abstrakcji, które w ogromnym stopniu decydują o naszym zachowaniu. Pojedynczy znak buduje tutaj przestrzeń w typograficznym, estetycznym, a nawet konceptualnym rozumieniu.

Dróżdż pozbawiał wykorzystywane w swych pracach słowa ich naturalnego kontekstu i umieszczał bezpośrednio na planszy lub kilku planszach, tworząc dyptyki, tryptyki i polityki. Tło tych prac jest zawsze neutralne: białe albo czarne, a kolor czcionek kontrastuje z kolorem tła (też bywają białe

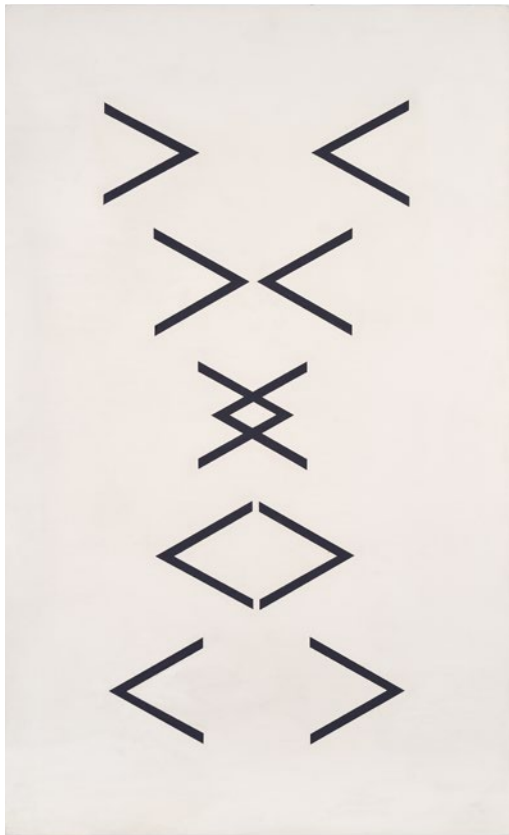
albo czarne). Oprócz słów tworzyłem prac Dróżdża były także litery, cyfry, znaki interpunkcyjne i diakrytyczne, symbole matematyczne oraz linia: prosta lub wijąca się. Prace te uruchamiają w wyobraźni widza skojarzenia z typografią, grafiką i rysunkiem. Zazwyczaj artysta posługiwał się ściśle określoną techniką: litery lub słowa wyklejano najpierw na papierze, fotografowano, a następnie wykonywana była odbitka sporych rozmiarów, którą naklejano na płytę pilśniową lub drewnianą.

Stanisław Dróżdż

## *Bez tytułu*

1974, obiekt; płyta pilśniowa, akryl

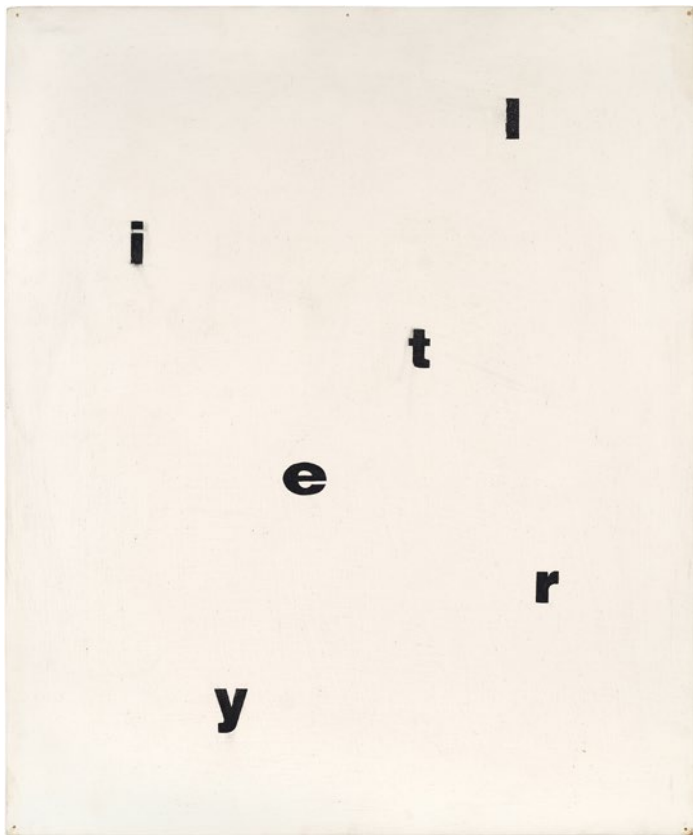
Dróżdż potrafił wydobyć to, co znak może znaczyć na wielu poziomach, nie tylko gramatycznym czy wizualnym. Ta praca jest złożona z matematycznych znaków mniejszości i większości, które tworzą pięć par, za każdym razem w innych relacjach. Znaki zamieniają się miejscami, mamy tu do czynienia z dynamicznym procesem i odwracaniem wartości. Kiedy patrzy się na nie od góry do dołu, widać, że zbliżają się do siebie, w samym centrum kompozycji nakładają się, by na powrót się rozejść. Figura umieszczona centralnie przywodzi na myśl runę ingwaz, symbolizującą między innymi płodność i odrodzenie.



## Słowo

1974, obiekt; płyta pilśniowa, akryl

Prace Dróżdża są cały czas aktualne. Ich znaczenie artystyczne zamyka się w obrębie poematu wizualnego i nie zależy od kontekstu innych prac czy też od uzasadnień zewnętrznych. Dla artysty ważna była konkretna materia pojedynczych liter lub słów, uważał bowiem, że „słowa nie kłamią, a zdania kłamią”. Użyte przez artystę znaki, słowa czy litery funkcjonują zarówno na planie semantycznym, jak i semiotycznym. Ich realizacja przestrzenna sprawia, że powołane przezeń do życia formy nabierają również znaczenia wizualnego. Jednak dopiero zabieg wzajemnego sprzęgnięcia treści i formy czyni, że prace te stają się czytelne i nie poddają się kaprysom koniunktury.



# Edward Dwurnik

(1943–2018) malarz, autor rysunków. W latach 1963–1970 studiował na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa oraz na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Był laureatem licznych nagród, m.in. krytyki artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1981), Komitetu Kultury Niezależnej Solidarności (1983), Nagrody Coutts Contemporary Art Foundation (1992). Był artystą niezwykle płodnym. Jego dorobek obejmuje ponad 4,5 tysiąca obrazów, 3,5 tysiąca akwarel oraz około 13 tysięcy rysunków. Zwykle układał obrazy w cykle — *Droga*, *Gipsowy plener*, *Różne błękity*, *Chmury*, *Chwila*, *Paryż*, *Podróże autostopem*, *Krzyż*, *Warszawa*, *Namiętności*, *Dyplom*, *Robotnicy*, *Droga na Wschód*, *Od Grudnia do Czerwca*, *Niech żyje wojna!*, *Wyliczanka* to tylko

najważniejsze z nich, powstające w różnych okresach jego kariery artystycznej, nieraz przez wiele lat. Twórczość Dwurnika jest mocno osadzona w realiach współczesnej mu historii Polski: przez ponad pół wieku malował z pasją kronikarza rzeczywistość, którą obserwował z perspektywy życia codziennego Polaków, ich obyczajów, frustracji, problemów i traum. Polska i polskie społeczeństwo odbijają się w jego obrazach niczym w krzywym zwierciadle: spojrzenie artysty często bywało bowiem krytyczne, czasami o groteskowym wręcz wyrazie. W połowie lat 60. Dwurnik wypracował charakterystyczny styl, w którym tworzył praktycznie przez resztę życia. Malował w manierze przypominającej malarstwo naiwne, operując rysunkową, pospieszną formą, komiksowym sposobem narracji, mnożąc szczegóły przedstawienia.

Punktem zwrotnym w jego twórczości było spotkanie z malarstwem prymitywisty Nikifora Krynickiego — Dwurnik po raz pierwszy zobaczył je w 1965 roku i odtąd stało się dla niego wielką inspiracją. Od Nikifora przejął dosadny realizm i swoistą postawę antyestety, ale wpływ na jego sztukę miały też strategie sztuki lat 70. XX wieku — rejestracja, zapis i dokumentacja. Wyróżnikiem twórczości Dwurnika stała się narracyjność obrazów — sam artysta mówił o nich, że są filmowe. W latach 80. jego malarstwo stało się ekspresyjne i dramatyczne. Po 2000 roku obrazy przybrały formę kompozycji oscylujących między ekspresją a wizualizacjami popartowskimi. Przez kilka lat artysta tworzył też obrazy czysto abstrakcyjne, nawiązujące do malarstwa Jacksona Pollocka.

## Edward Dwurnik *Błękitny powiat*

z cyklu *Gipsowy plener*  
1970, olej na płótnie



Na debiutanckiej wystawie, która odbyła się w 1971 roku w galerii Współczesnej w Warszawie, artysta pokazał kilka serii obrazów, między innymi *Gipsowy plener*. Od 1966 roku Dwurnik malował swój najdłuższy cykl obrazów, *Podróże autostopem*, który posłużył mu także za tło do *Gipsowego pleneru* (czyli „głów w pejzażu”, jak mówił artysta). *Autostopy* nazywał malowaniem opowiadań z lotu ptaka. „Malowałem podwórko, mogłem zajrzeć do środka, w garnek. Wielokrotnie mówiłem, że mogłem przesunąć tego bohatera w inne sytuacje, inny czas, mogłem go postarzyć, odmłodzić. W każdym momencie przerzucić wszystkie elementy architektoniczne, pomieszać. To było bardzo pociągające”. Natomiast *Gipsowy plener* to są głowy na tle *Autostopów*. „Później robiłem *Gipsowy plener*. Z nim była jeszcze ciekawsza praca, bo *Autostopy*, które robiłem wcześniej, traktowałem jako tworzywo. Wziąłem nożyczki, ciąłem obrazy, wklejałem, robiłem z nich tła, wycinałem głowy itd.”.

## Edward Dwurnik *W obronie idola*

z cyklu *Gipsowy plener*  
1971, olej na płótnie

Edward Dwurnik malował pejzaże miejskie najczęściej bez linii horyzontu — obserwowane z lotu ptaka, z charakterystycznym nagromadzeniem motywów. Choć zazwyczaj przedstawiają one konkretne polskie miasta, artysta nie pozostawał wierny topografii ani perspektywie. Na obrazach z tego cyklu sąsiadować mogą ze sobą obiekty i budynki w rzeczywistości oddalone od siebie o wiele przecznic. Miasta Dwurnika zasiedlają ludzie oraz cały zestaw artefaktów. Jednym z częstszych są „idole” — monumentalne pomniki-głowy, symbolizujące władzę totalitarną, których idea ukształtowała się latem 1970 roku. Na tych płótnach zwykle wiele się dzieje, kompozycje przytłaczają detalami. Łączą one w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości. Nieobce jest im także poczucie humoru.



# Mirosław Filonik

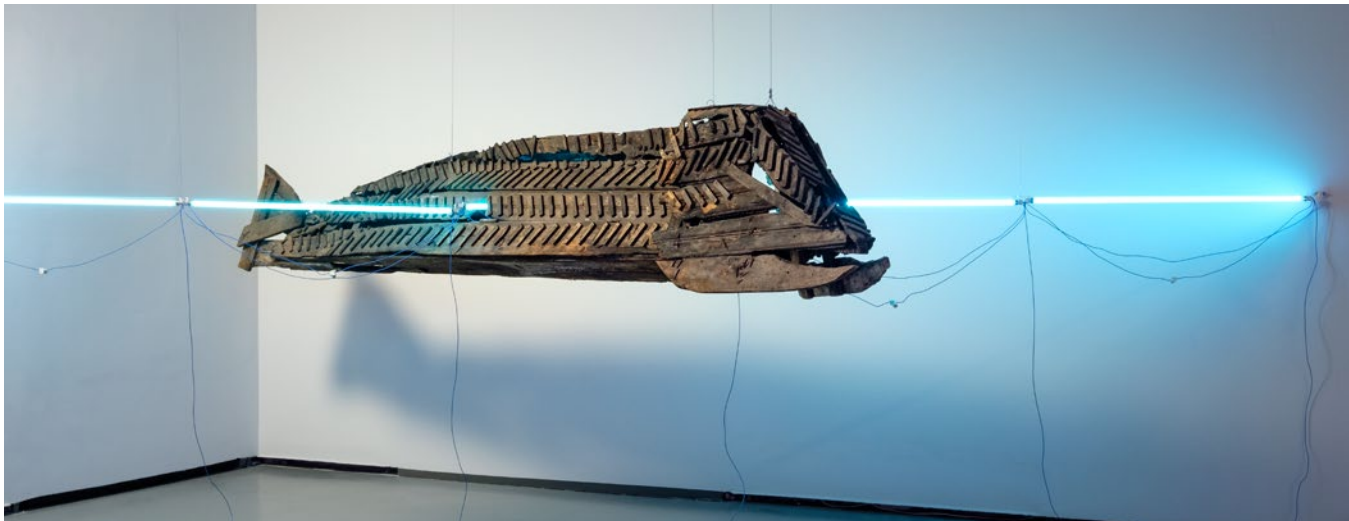
(ur. 1958) rzeźbiarz, autor instalacji. W latach 1980–1985 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom otrzymał w pracowni prof. Jana Kucza. W 2008 roku uzyskał tytuł doktora w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny). W 1985 roku, wraz z Mirosławem Bałką i Markiem Kijewskim, założył grupę *Neue Bieremiennost'* (działała do 1989), zaliczaną do najważniejszych ugrupowań lat 80. w sztuce polskiej. Jej członkowie tworzyli w tym okresie prace o podobnym charakterze, mieszczące się w nurcie tzw. rzeźby postmalarzkiej. Od 1989 roku Filonik używa w swoich instalacjach lamp jarzeniowych o wyjątkowej jasnobłękitnej barwie, produkowanych specjalnie dla niego przez firmę Philips Lighting Poland. Jego realizacje cechuje minimalizm

środków, kreślenie światłem uproszczonych form geometrycznych lub znaków oraz taktyka interwencji. Instalacje Filonika, projektowane z myślą o konkretnych wnętrzach lub otwartych przestrzeniach, powstają w dialogu z miejscem, często wydobywając niedostrzegane wcześniej cechy danej przestrzeni — jak w przypadku pracy *Daylight*, prezentowanej w 1992 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Wprowadzając swoje świetlne konstrukcje w zastaną przestrzeń, Filonik odrealnia ją i zarazem podkreśla: linia światła, opisując kwadrat wnętrza sali, przebija ściany i piętra. Światło jest sugestywnym komunikatem, szczególnie ważnym w różnych odmianach wschodnich filozofii, które Mirosław Filonik zgłębia od lat.



# Fish

1989, instalacja; drewno, świetlówki



*Fish* to praca z przejściowego okresu twórczości Filonika, pierwsza rzeźba ze świetlówkami, a jednocześnie ostatnia figuratywna. Monumentalna instalacja została zaprojektowana jako praca site-specific. Zawieszona

w przestrzeni drewniana forma przedstawiająca gigantyczną rybę jest przebita prostą linią świetlówek. Deski do budowy ryby pochodziły z rozebranej szopy, stojącej na podwórku domu rodzinnego artysty w Białymstoku.

Instalacja była pierwszą pracą, w której artysta wykorzystał lampy fluorescencyjne, będące od tego momentu znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Filonik nie stara się ukryć części technicznej swoich

prac — stateczników, kabli, systemu podwieszeń i całego instrumentarium niezbędnego, żeby świetlówki świeciły. Zawsze stanowią one równoprawny element dzieła.

(ur. 1964) rzeźbiarz, twórca obiektów, machin, instalacji. W latach 1983–1988 studiował na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Laureat Nagrody Artystycznej Miasta Poznania w 1991 roku, stypendysta The Pollock-Krasner Foundation w 1995 oraz Ministra Kultury i Sztuki w 2003 roku.

Garnek to artysta zafascynowany mechaniką ruchu oraz formą, powołujący do życia obiekty wymykające się jednoznacznym klasyfikacjom. Jego prace ustawione w przestrzeni galerii są postrzegane w kategoriach rzeźby, ale z uwagi na konstruktorską pomysłowość każą też widzieć w sobie produkty epoki industrialnej, które wyszły spod ręki inżyniera. W latach 90. artysta tworzył konstruowane z inżynierską wyobraźnią mechanizmy: mobile, pojazdy, maszyny, wehikuły, niemal wszystkie pozostające

w istotnym związku z jakąś postacią mechanicznego ruchu, pojawiającą się za sprawą siły mięśni albo dzięki użyciu silnika elektrycznego. Obiekty te tylko pozornie miały służyć praktycznym celom — proponowały użytkownikom udział w działaniu, w którym ruch miał jedynie czysto estetyczne zastosowanie. Jest w nich jednocześnie miejsce na dowcip, ironię, żart. Prace Garnka z tego okresu budowane były zazwyczaj ze starych, nieużywanych już elementów metalowych, takich jak koła, sprężyny, przekładnie, łożyska, ramy, kawałki blachy, które artysta znajdował na złomowiskach. Zaawansowanie technologiczne czy wręcz terror współczesnej cywilizacji technicznej Garnek wyśmiewa w swoich realizacjach, stosując czasami język łagodnej ironii lub groteski, pozwalając widzowi napawać się ideą mechanizmu, którego jedyną funkcją jest samo działanie. W latach dwutysięcznych

Garnek zaczął tworzyć nowy rodzaj prac — maszyny do rysowania na piasku i na papierze, a także podręczne instrumenty do rysowania. W ostatnich latach (2017–2018) powstał *Ekran*, praca zbudowana z kilku tysięcy osadzonych w stalowej ramie ruchomych blaszek, reagujących na dotyk człowieka, oraz kilkumetrowa *Kartka pocztówka*, zamontowana w przestrzeniach Starego Browaru w Poznaniu.

Adam Garnek  
*Forma IX*

1991, obiekt; metal



Adam Garnek konstruuje urządzenia, zwykle w formie mobilów, które tylko pozornie służą praktycznym celom. Są to najczęściej przedmioty surrealistyczne, a nawet absurdałne. Ten mobil to pierwszy z cyklu pojazdów, które artysta wykonał w latach 90. Jego realizacja stała się dla Garnka okazją do zapoznania się ze specyfiką stali, sposobów jej kształtowania, budowania kół, spawania itp. Inspiracją był zamysł wykonania dużej maszyny, wielokołowego pojazdu zdolnego do poruszania się po ulicach. Już w trakcie pracy nad mobilem artysta stwierdził, że wystarczą dwa koła, żeby wehikuł dało się wprawić w ruch. Pojazd może towarzyszyć człowiekowi podczas spacerów, daje się nim sterować i toczyć go na metalowych obręczach w dowolnym kierunku. Nie bez znaczenia jest w tym wypadku wątek transformacyjny — na początku lat 90. polskie społeczeństwo otwierało się na Zachód, na ulicach naszych miast pojawiło się wiele wspaniałych samochodów, które budziły fascynację i podziw autora.

## Adam Garnek Żółty rower

1995, obiekt; metal, farba

„Myślę, że spośród wszystkich przedmiotów, które człowiek stworzył — wyznawał na początku lat 90. artysta — najbardziej pokochał ten, który potrafi się przemieszczać”. Ta praca również pochodzi z okresu, gdy Adam Garnek fascynował się pojazdami i różnego rodzaju wehikułami. Tworzył mobilne obiekty spełniające funkcje użytkowania, w których proponował zarazem oryginalne rozwiązania techniczne. Pojazd jest metalowy, stosunkowo ciężki, napędzany pedałem zamontowanym przy przednim kole, co sprawia, że poruszanie się nim jest dość trudne. Rower został pomalowany na kolor żółty, który podkreśla formę, a także dodaje obiektowi lekkości. Bardzo wyraziście zaznacza też jego obecność w przestrzeni. W dziełach z tego okresu utopia artystyczna Garnka dotyczy bezinteresownego kontaktu człowieka i maszyny. Artysta proponuje odbiorcy szczególną drogę poznania, dzięki której, wchodząc w partnerski kontakt z jego machinami, możemy dowiedzieć się czegoś ważnego o sobie, jak również o otaczającej nas rzeczywistości.



# Stefan Gierowski

(1925–2022) wybitny przedstawiciel współczesnej awangardy malarskiej, klasyk polskiej nowoczesności. Studiował w latach 1945–1948 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowniach prof. Zbigniewa Pronaszki i prof. Karola Frycza. Od 1962 do 1996 roku prowadził działalność dydaktyczną na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, pełniąc też funkcję dziekana Wydziału Malarstwa. W 1986 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 1980. Gierowski był wybitnym pedagogiem — z jego pracowni, która stanowiła odrębne zjawisko w ramach warszawskiej ASP, wywodzą się niektórzy malarze z Grupy, między innymi Marek Sobczyk i Jarosław Modzelewski.

We wczesnych obrazach figuratywnych widoczny jest wpływ estetyki postkubistycznej, jednak już około 1957 roku

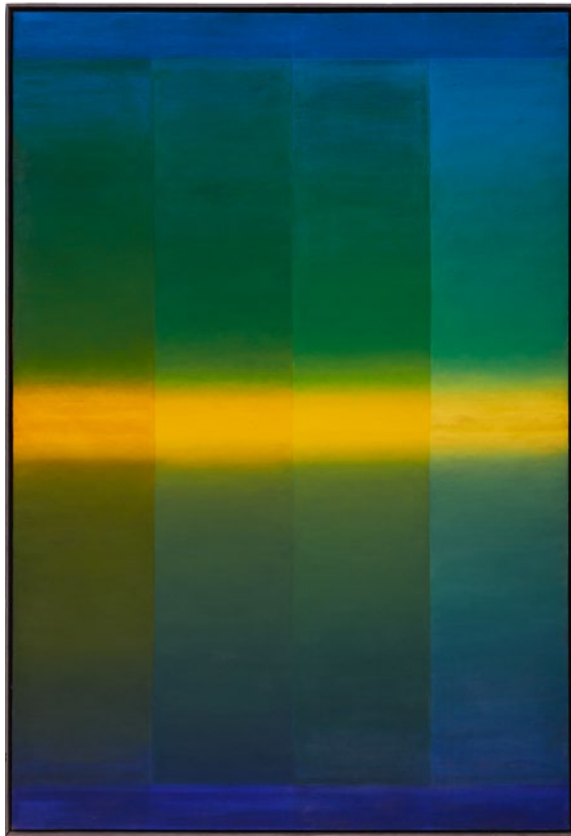
Gierowski wypracował charakterystyczny dla siebie styl abstrakcyjny, oparty na poszukiwaniach kolorystycznych. Odtąd jego obrazy grają przede wszystkim płaszczyzną, światłem i barwą; czasami są niemal monochromatyczne, przełamane dominantą jednego intensywnego koloru. Aleksander Wojciechowski określił jego sztukę tego czasu mianem „abstrakcji autonomicznej”, co wydaje się najtrafniej charakteryzować twórczość artysty. Położenie nacisku na sam fenomen obrazu wskazuje, że Gierowski rozpoczął poszukiwania nowej formuły malarstwa pozbawionego treści — poza tymi, jakie niesie działanie koloru. W tym samym czasie porzucił nadawanie obrazom tytułów i od tej pory konsekwentnie oznacza je rzymską numeracją (nie zawsze według kolejności).

Ewolucja twórczości Gierowskiego przebiegała w stronę wzmocnienia czynnika intelektualnego. W połowie lat 60. artysta zbliżył się do poszukiwań charakterystycznych dla malarstwa opartowskiego, aczkolwiek było to podobieństwo czysto formalne i zewnętrzne. Od lat 70. więcej uwagi skupiał na wzajemnych oddziaływaniach pól barwnych, to skontrastowanych, to rozbitych na plamy czystego pigmentu. W obrazach z lat 80. na pierwsze miejsce wysunęło się emocjonalne oddziaływanie koloru, Gierowski zaczął się wypowiadać w sposób bardziej subiektywny, a nawet duchowy. W ostatnich pracach operował podstawowymi kształtami geometrycznymi i intensywnymi kolorami. Niektóre obrazy są niemal monochromatyczne, budowane jedynie intensywnością barwy.

## Stefan Gierowski

# CDLV

1980, olej na płótnie



Jako młody twórca Stefan Gierowski malował kompozycje figuratywne, ale z czasem doszedł do malarstwa nieprzedstawiającego. Figuracja była dla niego zbyt ograniczająca, nie dawała pełnej wolności w przedstawieniach treści o charakterze ogólnym, idei, emocji czy pojęć. Obrazy Gierowskiego działają przede wszystkim barwą, jest on mistrzem ekspresji chromatycznej. Na prezentowanym płótnie widzimy naprzemiennie malowane poziome strefy kolorów zimnych i ciepłych. Artysta analizuje sposób, w jaki oddziałują na siebie poszczególne barwy. Układy horyzontalne zestawione tu zostały z podziałami wertykalnymi, uzyskanymi za sprawą iluzji wklęsłości i wypukłości faktury. Dla Gierowskiego bardzo ważne jest światło, dzięki któremu buduje głębię kompozycji. Częstym motywem na jego płótnach — jak i na tym obrazie — są emanujące energią jaśniejące ścieżki na ciemnym tle, niby szczeliny, przez które wydostaje się blask. Za pomocą skrajnie zredukowanych

elementów malarskiego języka artysta podjął badania wzajemnych relacji między linią a kolorem. Linia niesie w sobie zarówno spokój, jak i emocje; może dynamizować płaszczyznę, ale także ją unieruchamiać. Może być elementem zamykającym kompozycję bądź otwierać ją na inną przestrzeń. W latach 80. linia była głównym elementem budowy obrazu u Gierowskiego; stała się nośnikiem energii — światłem, które porusza przestrzeń.

W jednym z wywiadów artysta odniósł się do pojawiających się w jego obrazach linii: „Linia ma w sobie element treściowy — tak bym to powiedział — opisuje coś, co określa; to jest linia, która dąży dokądś, albo linia, która obrysowuje całą przestrzeń; linia, która przecina przestrzeń; linie, które się powtarzają, multiplikują — każda ma odrębną treść. Sprawa linii była jednym z elementów budowy części obrazów. Wracala co pewien czas jako przyczyna następujących obrazów”.

(ur. 1961) rzeźbiarz, autor instalacji i realizacji plenerowych. W latach 1980–1984 studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, a następnie był asystentem w pracowni rzeźby na tej uczelni. W 1990 roku wyemigrował na stałe do Danii. Jest autorem kilku monumentalnych projektów rzeźbiarskich, na stałe wpisanych w krajobraz, zrealizowanych w Polsce i za granicą, między innymi grupy czterech kamiennych prac w zbąszyńskim parku (praca dyplomowa z 1984 roku) czy „tysiącletniego” dzwonu z granitu, usytuowanego w pobliżu Odense w Danii (1988). Artysta wykorzystuje zarówno szlachetne materiały (granit, brąz, stal), jak i tanie (piasek, popiół, chleb, kredę, wosk). Jego prace mają często metafizyczny wymiar i – według słów Jarosława Kozłowskiego – w zamierzeniu stają się narzędziem dialogu z Absolutem, kryją w sobie Tajemnicę. Często można znaleźć w jego twórczości odniesienia do symboliki religijnej, najczęściej chrześcijańskiej. Gilla interesuje transformacja tych symboli, następująca wraz z rozwojem cywilizacji i świadomości człowieka. Jak mówił sam

artysta: „Najważniejsza jest dla mnie możliwość odkrywania pierwotności. Jest to jedna z tych stref, o których nie daje się mówić, lecz czasem udaje się je stworzyć”. W sztuce Gilla aspekty intelektualne splatają się z poetyckim czy wręcz mistycznym postrzeganiem świata. Artysta poprzez swoje prace zadaje podstawowe pytania – czy symbole funkcjonujące przez wieki w różnych kulturach i systemach religijnych mają znaczenie dzisiaj? czy nadal są nośnikami treści, które niegdyś stanowiły o ich sile?

Tworzywa, formy i konteksty, jakie tworzą w przestrzeni są w pracach Gilla uzupełniane przez tytuł, który pełni rolę klucza do interpretacji i buduje kolejny poziom znaczeń: *Jeden z ostatnich przedmiotów starego świata starannie opakowany, Materia czysta w stanie oczekiwania, Principia pneumatica, O bezprzedmiotowości ofiarowani czy Ostatnia wieczerza według Mariusza Gilla.*

Mariusz Gill

## *Praca w Błękanie, Czerni i Żłocie*

1991, instalacja rzeźbiarska; drewno, szkło, farba

Ta praca rzeźbiarska pokazana była w 1993 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w ramach wystawy indywidualnej artysty *Dialogi z niebem*.

*Praca w Błękanie, Czerni i Żłocie* powstała pod wpływem fascynacji autora kultem Czarnych Madonn. Spalona drewniana Madonna z Dzieciątkiem pokryta jest resztkami pozłoty zamknięta w przeszklonej niebieskiej gablocie z otwierającymi się drewnianymi skrzydłami. Forma skrzyni nawiązuje do szafkowych Madonn relikwiarzowych. Figura Madonny ustawiona jest tyłem do widza, jej złote włosy spływają na plecy.

Artysta z dużym pietyzmem wyrzeźbił w drewnie Madonnę z Dzieciątkiem, następnie ją spalił, a na koniec starannie odrestaurował. Konstrukcja, destrukcja, rekonstrukcja – próba symbolicznego oczyszczenia mitu?





# Wanda Gołkowska

(1925–2013) malarka, autorka obiektów i instalacji przestrzennych oraz rysunków; animatorka życia artystycznego, inicjatorka wystaw i akcji związanych z mail artem. W latach 1946–1952 odbywała studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim i studia artystyczne w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Dyplom uzyskała w pracowni prof. Eugeniusza Gepperta. Prowadziła działalność pedagogiczną na macierzystej uczelni, gdzie w 1991 roku uzyskała tytuł profesora zwyczajnego. Należała do ugrupowań artystycznych Poszukiwania Formy i Koloru (1957–1961) i Grupa Wrocławska (1962–1976). Od połowy lat 50. Wanda Gołkowska była związana z powojenną awangardą wrocławską. Zaliczana jest do grona prekursorów polskiego konceptualizmu, mail artu, op artu oraz strukturalizmu. Przełomowym wydarzeniem dla artystki było I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku — zrealizowała wówczas rzeźbę, w której podejmowała zagadnienie relacji między obiektem a jego otoczeniem: potraktowała trójwymiarowy obiekt jako rysunek w powietrzu, którego elementy

pełniły funkcję linii organizujących przestrzeń. W 1968 artystka sformułowała koncepcję dzieła sztuki jako „układu otwartego”, o niedomkniętej formule, w którym przypadek i obecność ruchomych detali wprowadzały możliwość modyfikacji. Włączając w dzieło elementy otoczenia takie jak ruch, światło, przestrzeń, a niekiedy i dźwięk, oraz zakładając aktywny udział odbiorcy, Gołkowska podkreślała rolę percepcji, czynnika decydującego o ostatecznym kształcie dzieła. Jednocześnie głosiła prymat koncepcji nad realizacją, co wpisywało jej prace w nurt sztuki konceptualnej. W latach 70. stworzyła cykl *Kolekcje*, w którym łączyła sztukę konceptualną z elementami abstrakcyjnymi. Od połowy lat 90. w jej pracach zaczęły się pojawiać inspiracje naturą — w wykonywanych wówczas pejzażach Gołkowska posługiwała się również językiem form geometrycznych.

# Wanda Gołkowska *Dezaprobator*

1972/2010 (rekonstrukcja)

realizacja przestrzenna; drewno, farba, folia PCV, papier silikonowany



Prace Wandy Gołkowskiej z lat 1967–1972 były krytycznymi wypowiedziami na temat sztuki i zawrotnego tempa, w jakim powstawały w tamtym czasie coraz to nowe propozycje artystyczne. *Dezaprobator* jest dziełem nadal aktualnym, porusza bowiem problem odbiorcy zagubionego wśród wielkiej ilości wydarzeń kulturalnych. Jest to obiekt w postaci ogromnej szpuli z częściowo nawiniętą papierową

taśmą z roli, z wypisanym na niej manifestem artystki. Pozostała część taśmy jest zawieszona na ścianie (w innej wersji leży rozwinięta na podłodze). Na taśmie znajduje się napis: „Nadprodukcja dzieł sztuki i nadmiar informacji utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością. Automatyzm i przyzwyczajenie nazywa się często koniecznością wypowiedzi artystycznej, zawartej w kilometrach i tonach materiałów, dostępnych w warunkach ziemskich. Nieunikniony — produkowany nadmiar energii musi być akumulowany”. Reszta manifestu, jeśli w ogóle istnieje, znajduje się na odcinku taśmy nawiniętym na rolce. Artystka postulowała stworzenie Światowej Składnicy Informacji Artystycznej, działającej na zasadzie zbliżonej do urzędu patentowego; miałyby to przeciwdziałać powtarzaniu pomysłów i tematów w sztuce, zapobiec ich wtórności oraz brakowi kryteriów wartościowania.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.





Widok wystawy Bik van der Pol  
O wiele historii za dużo, by zmieścić  
w tak małym pudełku.

(ur. 1965) projektant, rzeźbiarz. Studiował na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1990 roku w Pracowni Mebla uzyskał dyplom z wyróżnieniem. W latach 1990–1991 pracował jako asystent w tej pracowni, a w latach 1993–1994 w Pracowni Form Wizualnych. Najbardziej lubi projektować i tworzyć krzesła; te właśnie sprzęty były przedmiotem jego pracy dyplomowej *Moje krzesła*. „Marzą mi się pola zasiane krzesłami, które hoduje się jak winorośle we Francji”, mówił artysta. Zaprojektował i wykonał kilkaset mebli, rzeźb i aranżacji przestrzennych, a jego prace częściej można spotkać w galeriach niż w sklepach. Wśród zaprojektowanych przez niego obiektów są rosnące krzesła z bluszczu, krzesło z korzeniami, łóżko ze zboża, stół z ziemi i bujane schody.

Grunert tworzy obiekty z pogranicza rzeźby i sztuki użytkowej. Poszukuje niekonwencjonalnych rozwiązań formalnych, układów przestrzennych i zestawień różnych struktur. Bada możliwości materiałów, próbując znaleźć idealną formę dla swoich projektów. Używa zarówno materiałów naturalnych — gałęzi, słomy, ziemi, trawy, siana, trzciny, drewna — jak i cegieł, tkanin i stopów metali, a także surowców wtórnych. *Butelkowiec* (2009), czyli szezlong z butelek po wodzie mineralnej, stał się jednym z jego najbardziej rozpoznawalnych mebli. Artysta próbuje znaleźć odpowiedzi na istotne pytania pojawiające się we współczesnym wzornictwie. Czy istnieje granica między rzeźbą a meblem? W jakim stopniu mebel może zmienić się w dekorację? Czym są eko-meble?

Paweł Grunert  
*Tron dla wiatru*

1994, obiekt; wiklina, metal

Meble Pawła Grunerta to dzieła sztuki nawiązujące do typowych kształtów domowych sprzętów. Jego krzesła, fotele czy inne siedziska pełnią jednak przede wszystkim funkcję estetyczną. Praca *Tron dla wiatru* została przygotowana na ogólnopolski konkurs Krzesło 94 w Krakowie, gdzie otrzymała trzecią nagrodę. Ideą dla tej oryginalnej formy było inne niż zwyczajowe

podejście do mebla wiklinowego. Artysta postawił sobie zadanie stworzenia obiektu, który nie będzie pleciony i nie będzie nawiązywał do krajobrazu. Prototyp był później modyfikowany przez artystę, między innymi powiększono siedzisko, wmontowano kółka pod konstrukcję. Do tej pory powstało 15 egzemplarzy *Tronu*.



Paweł Grunert

## *Krzeseł przewrotne*

1994, obiekt; drewno, farba



Ten obiekt także powstał na konkurs Krzesło 94. Niestety, praca została zdyskwalifikowana, gdyż podczas siadania źle zespawany element pękł i odpadła noga. To projekt żartobliwy, autor idzie tropem absurdu i odwracania znaczeń w designie.

# Aneta Grzeszykowska

(ur. 1974) artystka wizualna, wykorzystująca medium fotografii i filmu, autorka rzeźb, obiektów, instalacji. W latach 1994–1999 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po dyplomie pracowała w duecie z Janem Smagą (głośna realizacja *Plany*, 2001–2003); od 2005 realizuje głównie własne projekty artystyczne. Laureatka Paszportu „Polityki” w kategorii sztuki wizualne za rok 2013.

Głównym medium, w którym pracuje Aneta Grzeszykowska, jest fotografia. Artystka bada rolę fotografii w dokumentowaniu obecności i kreowaniu tożsamości człowieka. Proces ten analizuje na przykładzie swoim i swoich najbliższych, dlatego w wielu pracach pojawia się jej własny wizerunek lub członków rodziny. Prowadzi tę grę z tożsamością na wielu poziomach, interesuje ją potencjał manipulacji obrazem oraz performatywny wymiar fotografii. W *Albumie* (2004) wykorzystwała rodzinne zdjęcia gromadzone przez ostatnich 30 lat i za pomocą Photoshopa usunęła z nich swoją postać. W ten sposób powstała dokumentacja

niemal całego jej życia, ale bez głównej bohaterki. Pracą niejako dopełniającą *Album* jest seria *Portrety* (2006), komputerowo wygenerowane fotograficzne wizerunki nieistniejących osób. Artystka często odwołuje się do kanonu sztuki powojennej, powtarzając na przykład w 2006 roku kultowy cykl *Untitled Film Stills* Cindy Sherman lub reinterpretując film *At Land* Mai Deren (2013) — sięganie po prace innych artystów w celu nadania im nowych znaczeń to jedna ze strategii Grzeszykowskiej. Obok fotografii do jej najbardziej znanych prac należą rzeźby-lalki szyte od 2007 do dziś jako autoportrety lub wymyślone portrety z przyszłości córki artystki. Jest też autorką kilku filmów animowanych — jak *Black* (2007) czy *Ból głowy* (2008), w których porusza problemy reprezentacji ciała (materiałem wizualnym jest jej własne ciało).

Aneta Grzeszykowska  
*Franciszka 2025*

2016, rzeźba; wełna, metal





Grzeszykowska od dawna szyła lalki. Jako nastolatka wykonywała je także dla swojego młodszego brata, któremu niechcący uszkodziła oko (nieszczęśliwie obsunęła jej się ręka z igłą). W 2006 roku Grzeszykowska sfotografowała z bliska zniekształconą źrenicę w oku brata i datowała to zdjęcie 1993–2006. Do zdjęcia uszyła rzeźbę — odtworzyła zabawkę, którą wtedy dla niego robiła: czarnego diabła (*Diabeł*, 2007). Od tego czasu na dobre wróciła do szycia lalek. Te, które zaczęły wówczas powstawać, są jednak dużo większe i stały się rzeźbami.

Artystka tworzy dwie serie szytych ręcznie obiektów. Wcześniej pojawiły się czarne lalki, które odnoszą się do przeszłości i są z reguły autoportretami artystki, wykonywanymi na podstawie fotografii z jej dzieciństwa; odtwarzają także ubrania, które wówczas nosiła. Później zaczęły powstawać białe lalki, przedstawiające córkę artystki, Franciszkę, w przyszłości,

w kolejnych etapach jej życia — za dwa, pięć lub dziesięć lat. Postacie są tworzone zawsze „na wyrost”, jako prognozy na przyszłość, ale nie są portretami w dosłownym tego słowa znaczeniu. Każda wełniana *Franciszka*

zostanie uzupełniona fotograficznym wizerunkiem córki artystki w momencie osiągnięcia przez nią określonego wieku — w wypadku lalki przechowywanej w Magazynie Studyjnym Kolekcji: w roku 2025.



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Izabella Gustowska

(ur. 1948) artystka wizualna, pionierka sztuki feministycznej w Polsce; pracuje w różnych mediach: malarstwo, grafika, fotografia, instalacje, performans, wideo, film. W latach 1967–1972 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Przez wiele lat była pedagogiem na macierzystej uczelni, gdzie uzyskała tytuł profesora i prowadziła Pracownię Działań Filmowych i Performatywnych. W 1984 roku otrzymała Birgit Skiold Memorial Prize za innowacyjność w grafice, dwukrotnie (w 1983 i 1987) brała udział w Biennale Sztuki w São Paulo, a w 1988 w Biennale Sztuki w Wenecji. W latach 1970–1978 należała do parateatralnej grupy Od Nowa, od 1979 do 1994 prowadziła poznańską galerię ON.

Gustowska w centrum swojej sztuki stawia figury kobiecości, wizerunki kobiet, autoportrety, portrety przyjaciółek. Do tych tematów i wątków artystka wciąż na nowe sposoby powraca od lat 70.

w rozbudowanych cyklach prac. Do najbardziej znanych należą *Względne cechy podobieństwa*, w którym pojawia się zagadnienie podwójności/bliźniaczości i poszukiwania kobiecej tożsamości. Artystka opracowała w nim unikalną technikę, polegającą na rzeźbiarskiej materializacji fotografii i malarstwa. Od lat 90. w sztuce Izabelli Gustowskiej ważną rolę zaczęło odgrywać wideo: artystka zrealizowała w tym medium takie cykle jak *Sny* (1990–1994), *Płynąc* (1994–1997), *Śpiewające pokoje* (1996–2001). Obraz filmowy łączył się w nich z przestrzennymi aranżacjami, istotną rolę odgrywały też światło i dźwięk, dopełniając wizualny aspekt realizacji. Charakterystyczne dla instalacji Gustowskiej są projektowane przez nią zagadkowe obiekty, w których umieszcza monitory z obrazami wideo; czasami otwierają się one jak wielkie muszle lub puzderka do przechowywania cennych wspomnień. Prace artystki wywołują

efekt odrealnienia, napięcia między tym, co realne, a tym, co wyobrażone. Ryszard Kluszczyński nazwał tę specyfikę jej sztuki „syndromem onirycznym”. Za przygodę artystyczną życia artystka uznaje rozbudowane w trzynastu przestrzeniach *Media Story SHE* (2008) i pracę nad filmem *Przypadek Josephine H.* (2012–2013), w którym postać artystki, muzy i żony amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera „ożywa” — zostaje odegrana przez kilkanaście współczesnych mieszkanki Nowego Jorku.

Izabella Gustowska

## W dzień zaćmienia — Czas herbaty

2000, mobilna wideoinstalacja; ekran, stelaż metalowy, silnik, projekcja wideo



Izabella Gustowska jest autorką tajemniczych obiektów o wyszukanych formalnie i technicznie konstrukcjach. Praca przechowywana w Magazynie Studyjnym Kolekcji należy do cyklu *Względne cechy podobieństwa II* — *L'amour passion*, realizowanego

w latach 2000–2002. Zasadniczą jej część stanowi duży ruchomy obiekt o owalnym kształcie, pełniący rolę ekranu. Zbudowany jest w formie ażurowej konstrukcji z metalowych prętów i przezroczystego szkła akrylowego. Całość przypomina olbrzymią

antnę lub sondę kosmiczną. Na krawędziach obiektu, symetrycznie naprzeciw siebie, wbudowane są dwa niewielkie monitory. Owalny ekran w formie czaszy porusza się wahadłowym ruchem za sprawą silniczka, przechylając się powoli raz na lewą stronę, raz na prawą. Widoczna na nim projekcja przedstawia akcesoria do picia herbaty — filiżankę, czajniczek i cukiernicę z łyżeczką — oraz sięgającą po nie dłoń. Projektowany obraz poddawany jest zapętłonej transformacji: ulega lustrzanemu zdwojeniu względem centralnej osi, a także rytmicznie oddala się i zbliża. Podczas procesu przetwarzania obrazu zestaw do herbaty zamienia się w wizerunek piersi oraz stylizowanej lilii, symbolu kobiecej seksualności.

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski, depozyt m.st. Warszawy

# Thomas Hirschhorn

(ur. 1957) rzeźbiarz, twórca obiektów, instalacji, prac performatywnych i wideo. W latach 1978–1983 studiował w Kunstgewerbeschule w Zurychu. W 2011 roku reprezentował Szwajcarię na Biennale Sztuki w Wenecji. Jest laureatem wielu nagród, między innymi imienia Marcela Duchampa (2000), Josepha Beuysa (2004), Kurta Schwittersa (2011) i Meret Oppenheim (2018). Od 2002 roku realizuje cykl projektów pod nazwą *Presence and Production* (Obecność i produkcja), w ramach którego powstały między innymi *Bataille Monument* w Kassel (2002), *24H Foucault* w Palais de Tokyo w Paryżu (2004), *Gramsci Monument* w Nowym Jorku (2013), a także *Robert Walser-Sculpture* w Biel (2019).

Od lat 80. — początkowo jako członek grupy Grapus — Hirschhorn tworzy w galeriach, muzeach oraz w przestrzeniach publicznych instalacje konstrukcyjne

rzeźbiarskie odnoszące się do aktualnych problemów społeczno-politycznych. Używa jednorazowych, masowo produkowanych i łatwo dostępnych materiałów: wycinków prasowych, taśmy klejącej, kartonów, papieru pakunkowego, plastiku. Elementy swoich instalacji łączy grubymi warstwami szarej taśmy (to jego znak rozpoznawczy), budując równoległy wszechświat hybrydowych form i fascynujących akumulacji. Efemeryczne praktyki z gatunku rzeźby społecznej Hirschhorna wywarły znaczny wpływ na zmianę myślenia o rzeźbie w przestrzeni publicznej, która według artysty powinna mieć formę nietrwałą, „biedną”, „publicystyczną”, powinna być też negocjowana z lokalnymi społecznościami, służyć ich interesom i potrzebom. Kilka z bardziej znanych jego prac, które zostały umieszczone w zaniedbanych dzielnicach czy na obrzeżach miast, to „pomniki” poświęcone

myśli takich filozofów, jak Antonio Gramsci, Baruch Spinoza czy Gilles Deleuze. Te na pół rzeźbiarskie, na pół architektoniczne, bardzo rozbudowane instalacje są równie tymczasowe i nietrwałe jak pozostałe dzieła Hirschhorna. Artysta często podkreśla w wywiadach, że jego celem jest pokazanie brutalnej rzeczywistości, takiej, jaka faktycznie jest, bez uciekania się do poetyckich metafor. Dlatego oglądający jego prace widz jest bombardowany dziesiątkami obrazów przemocy, śmierci czy pornografii, jak w instalacji *Théâtre précaire* z Rennes (2010) czy wideo *Touching Reality*, pokazanej w Paryżu (2012).

## Thomas Hirschhorn *Subjecter (Manifa)*

2010, rzeźba; tworzywo sztuczne, tkanina syntetyczna, metal, taśma pakowa, wydruki na papierze

Praca pochodzi z aukcji zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski przez Fundację Razem Pamoja, która podarowała *Subjectera* do Kolekcji. Należy do serii rzeźb Thomasa Hirschhorna pod tym samym tytułem. Wszystkie wykonane są na bazie kobiecych manekinów ubranych w suknie zrobione ze zdjęć i czołówek artykułów prasowych. W oczyszczonej się przede wszystkim hasła i obrazy konfliktów społecznych, wojen oraz katastrof. Słowo *subjecter* jest neologizmem utworzonym przez artystę od słowa *subject* (temat, przedmiot, podmiot). Nowe słowo i tytuł prac z tej serii jest, jak wyjaśnia artysta, próbą nadania formy „podmiotowi” w działaniu: aktywowany podmiot staje się podmiotem zachęcającym widza do refleksji. Sukienka na każdym z *Subjecterów* jest niepowtarzalnym egzemplarzem, stanowi osobny, zamknięty świat. Hirschhorn od kilku już lat wykorzystuje w swojej sztuce manekiny, uważając je za tworzywo

znane odbiorcom, bezpretensjonalne, demokratyczne i proste, tak jak taśmy klejące, folię aluminiową i wycinki z gazet, które zwykle pojawiają się w jego instalacjach.



(ur. 1961) artystka sztuk wizualnych, tworzy rzeźby, instalacje, environment, prace site-specific, obiekty fotograficzne, rysunki, wideo i performanse. W latach 1980–1987 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2003 roku współtworzy lokal\_30, miejsce sztuki w Warszawie. Jest finalistką Adi Prize for Art 2003, w 2006 otrzymała nagrodę główną na Viennafair (wraz z Agnieszką Rayzacher).

Artystkę interesują tematy związane z tożsamością, pamięcią, przemijaniem. Czerpie inspiracje ze swojej biografii emocjonalnej, pamięci ciała, jego relacji z otoczeniem. Pamięć, jeden z podstawowych wątków twórczości Zuzanny Janin, pojawia się w jej pracach m.in. jako pamięć miejsca, przedmiotu, pamięć genetyczna zapisana w ciele, jako zasób informacji przechowywanych w umyśle. Artystka w swojej twórczości wychodzi od tego, co jej najbliższe, i odkrywa to, co nieujawnione i nieoczywiste. Podejmuje próbę dotarcia od istoty własnej tożsamości, koncentruje się na tym, co skryte, co pomiędzy, w procesie.

Zuzanna Janin

## Słodka dziewczyna (Melka) Słodki chłopak (Krzysiek)

2001, rzeźby; drut mosiężny, wata cukrowa



Począwszy od lat 90. artystka wykonała kilka obiektów rzeźbiarskich z użyciem produktów spożywczych. Z 1997 roku pochodzi *Słodka dziewczyna* (Zuzanna) o charakterze autobiograficznym, z 2001 roku *Słodki chłopak* (Krzysiek) i *Słodka dziewczyna* (Melka), wzorowane na ciałach modeli: 15-letniej córki artystki oraz 19-letniego boksera, z którym Janin pracowała podczas tworzenia wideo *I Love You Too* (2001). Ażurowe figury w skali 1:1 zostały pokryte puszystą i słodką watą cukrową, a widzowie w galerii mogli się nią częstować na wernisazu. W tej fazie obiekty wyglądały bardzo pożądanie i „słodko”. Jednak po upływie pewnego czasu wata zaczęła się krystalizować, brązowieć i opadać, odsłaniając znajdujący się

pod spodem szkielet. Wykorzystany tu materiał dał artystce możliwość pokazania procesu; jest niestały, więc rzeźba zmienia się aż do momentu zestalenia waty cukrowej w skryształizowane sople. Praca ewokuje treści waniatyczne: artystka wykorzystała bardzo silny kontrast formalny i znaczeniowy między puszystą watą i zimnym szkieletem. Rzeźby poddane takiemu procesowi przestają być przyjemne wizualnie, stają się brzydkimi szkieletami, ulegają destrukcji. Prace Janin to opowieść o ciele, które podlegając kolejnym przemianom, traci swą fizyczną atrakcyjność. Wata cukrowa kojarzy się z przemijaniem, nietrwałością życia, jest to bowiem smakołyk często sprzedawany u bram cmentarzy.

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy

(1931–2012) malarz, twórca rysunków, fotografii i instalacji. W latach 1950–1956 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Uczęszczał również do pracowni malarstwa prof. Eugeniusza Gepperta. Podjął pracę dydaktyczną w Katedrze Architektury, Malarstwa i Rzeźby w macierzystej uczelni, uzyskując w 1996 roku tytuł profesora zwyczajnego sztuk plastycznych. Od 1979 wykładał także w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Zdzisław Jurkiewicz był artystą wszechstronnym, bardzo świadomym wypracowanej postawy twórczej. Należał do czołowych przedstawicieli wrocławskiej sztuki awangardowej oraz polskiej sztuki konceptualnej, był członkiem Grupy Wrocławskiej. Reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w São Paulo (1974) oraz na legendarnej wystawie *Présences Polonaises* w Centre Pompidou w Paryżu (1983). W 1974 roku został laureatem Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida. Bogata twórczość Jurkiewicza jest

świadectwem jego wyjątkowej wrażliwości i ciekawości zwróconej ku intrygującym go zjawiskom zachodzącym w wielu obszarach rzeczywistości. Artysta był refleksyjnym obserwatorem świata, zarówno w jego makroskali, interesując się kosmologią czy ruchem planet, jak i w mikroskali — uprawiając w domu egzotyczne rośliny czy hodując japońskie myszki i chomiki. Jurkiewicz inspirował się w swojej sztuce naukami ścisłymi, pasjonował się muzyką jazzową, poezją. Od końca lat 60. badał pojemność i granice medium malarstwa. W cyklu *Strefy* pojawiła się polaryzacja barw niebiesko-czerwona, która na wiele lat stała się znakiem firmowym artysty. Czerwień jako biegun ciepła i błękit jako biegun chłodu. Wówczas też Jurkiewicz zaczął realizować ideę „kształtu ciągłości”, tworząc serie rysunków, obrazów, obiektów i działań. Artysta bardzo konsekwentnie oczyszczał, upraszczał tworzone przez siebie malarstwo: najpierw zrezygnował z odwzorowywania rzeczywistości, potem zaczął

usuwać z obrazów kolory, by w końcu porzucić także sam akt malowania. Od połowy lat 70. stopniowo ograniczał gest artystyczny, przyjmując postawę bardziej kontemplacyjną. W 1972 roku powstały pierwsze fotografie, w których artysta rejestrował ruch planet, obrazy nieba, a także „łapał słońce”, wykorzystując do tego samodzielnie zbudowany teleskop. W 1977 roku w jego pracowni i twórczości pojawiły się hodowlane myszki i chomiki; zaprojektował dla nich budowlę ze szkła, wielopiętrową piramidę z labiryntem na parterze. Był to pałac dla ulubionych gryzoni, rodzaj environment, który miał być pokazany w Galerii Foksal, ale się potłukł. W latach 80. gryzonie w pracach Jurkiewicza zostały zastąpione przez rośliny doniczkowe, które z pasją uprawiał. Z dzisiejszej perspektywy były to prekursorskie działania o zabarwieniu ekologicznym. Od 1978 roku Jurkiewicz, obok twórczości plastycznej, zajmował się też poezją. W 1997 ukazał się tomik jego wierszy *Tylko jedynie zawsze*.



Zdzisław Jurkiewicz  
**Schody nieosiągalne**

1970/1999, obiekt; drewno, farba



*Schody nieosiągalne* to praca z okresu, kiedy Jurkiewicz rozpoczął konceptualną fazę twórczości. Status tej pracy jest niejednoznaczny. Przez ponad 30 lat istniała tylko w formie rysunku, zrealizowano ją dopiero w 2000 roku z okazji wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Zgodnie z projektem technicznym, który artysta wykonał w 1999 roku, obiekt został zbudowany z drewna i sklejki. Schody Jurkiewicza odwracają swój bieg po siódmym stopniu, jakby w lustrzanym odbiciu, co czyni dalszą wspinaczkę niemożliwą. Jest to konstrukcja odizolowana od struktury architektonicznej, w pełni autonomiczna. Praca zdaje się być wizualizacją idei niekończącego się ruchu o charakterze ciągłym jest dla widza doświadczeniem natury intelektualnej.

Zdzisław Jurkiewicz  
**169 szarych**

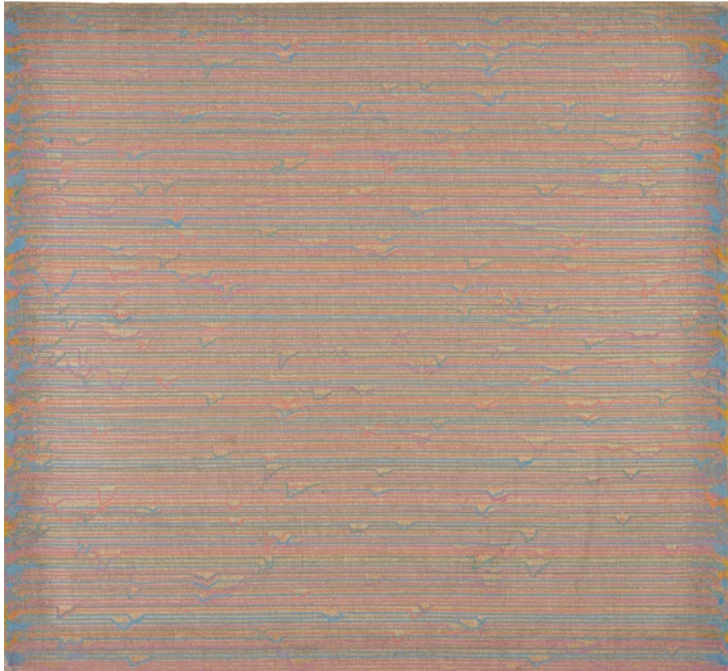
z cyklu *Obrazy ostateczne*  
 1980, akryl na płótnie



W latach 70. Jurkiewicz zaczął malować kompozycje z ciągnących się metrami równoległych linii niebieskiej i czerwonej; format płócien został ujednolicony do wymiarów 55,5 × 60 cm. Około 1975 roku nazwał je „obrazami ostatecznymi”, traktując jako swego rodzaju podsumowanie malarstwa. Artysta używał naczynia na farbę o pojemności 1 cm<sup>3</sup>, które naprzemiennie napełniał niebieską i czerwoną farbą. Do nanoszenia linii służyła mu przykładnica i specjalny lejek, jakiego używają architekci. Nalewał do niego farbę niebieską lub czerwoną i przesuwiał go wzdłuż przekładnicy, wskutek czego powstawały równoległe linie. Efekt był całkowicie nieprzewidywalny. Rysując horyzontalne linie, celowo wprowadzał drobne zakłócenia, przypominające pomarszczoną wodę. Tytuły obrazów informowały o liczbie namalowanych pasów. →>

Zdzisław Jurkiewicz  
***Bez tytułu (187)***

z cyklu *Obrazy ostateczne*  
 1975–1980, akryl na płótnie



→ Koncepcja Jurkiewicza stanowiła próbę dojścia do autoanalitycznych badań malarstwa, do zgłębiania refleksji nad językiem sztuki. Tak o tym pisał: „Obraz ostateczny miał zawierać w sobie całe doświadczenie malarstwa. Dlatego właśnie był tak cenny, tak nieosiągalny — jak utopia doskonała”. Artysta zakończył tę serię prac, uświadomiwszy sobie, że za każdym razem „obraz ostateczny” okazywał się jednak tylko częściowym i tymczasowym obrazem.

---

Zakup prac 169 szarych, *Bez tytułu (187)* oraz 155 czerwonych na ciemnym tle z cyklu *Obrazy ostateczne* do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Znaki Czasu.

Zdzisław Jurkiewicz

# *155 czerwonych na ciemnym tle*

z cyklu *Obrazy ostateczne*  
1979, akryl na płótnie



# Ilya Kabakov, Joseph Kosuth

## Ilya Kabakov

(ur. 1933) główny przedstawiciel moskiewskiego ruchu konceptualnego z lat 60. i 70., mieszkający od lat 90. na stałe w Stanach Zjednoczonych. W połowie lat 80. zasłynął jako autor instalacji totalnych, obrazujących umysłowość i kondycję człowieka zdominowanego przez ideologię. Jego dzieła łączyły w sobie różnorodne media — rysunek, rzeźbę, malarstwo, poezję i muzykę — tworząc oddziałujące na wszystkie zmysły dramatyczne doświadczenie. Twórczość Kabakova jest głęboko zakorzeniona w radzieckim kontekście społecznym i kulturowym, w którym spędził dużą część życia, ale ma wymiar uniwersalny. Od 1988 roku zwykle współpracuje ze swoją obecną żoną Emilią.

## Joseph Kosuth

(ur. 1945) amerykański artysta, jeden z pionierów światowej sztuki konceptualnej i sztuki instalacji. Jego prace z lat 60. bazowały na języku i strategiach zawłaszczania. W swojej twórczości Kosuth konsekwentnie bada rolę języka i znaczenia w sztuce. Pierwsze prace konceptualne zaprezentował w 1967 roku; dwa lata później został amerykańskim redaktorem „Art and Language”. Jego prawie czterdziestoletnie badania nad związkiem języka ze sztuką przybierały formę instalacji, wystaw muzealnych, publicznych zamówień i publikacji.



Ilya Kabakov,  
Joseph Kosuth

102

## *Korytarz dwóch banalności*

1994, fragment instalacji;  
drewno, papier, farba

Wspólna praca dwóch czołowych przedstawicieli nurtu konceptualnego w sztuce współczesnej, zaprojektowana specjalnie na wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Składała się ze stu dwunastu używanych stołów i takiej samej liczby krzeseł. Stoły ustawiono w salach parami tak, by stworzyły długi, nieprzerwany rząd biegnący przez środek wszystkich przestrzeni galeryjnych na parterze Zamku. Na środku stołów została narysowana linia; po jednej jej stronie blaty zamalowano na szaro, druga połowa pozostała nietknięta.



# Ilya Kabakov, Joseph Kosuth *Korytarz dwóch banalności*

103

→ Strefa szara należała do Kosutha, na jej blatach wyklejono wykonane techniką sitodruku cytaty z wypowiedzi znanych polityków, filozofów, pisarzy (m.in. Stalina, Rousseau, Trockiego, Wałęsy). Kabakov po swojej stronie przykleił wydruki barwnych kolaży łączących motywy ikonograficzne języka propagandy radzieckiej z maszynopisami donosów lokatorów moskiewskich mieszkających w komunalnych na innych lokatorów, wysyłanych do milicji i sądów. Blaty stołów stanowiły obszar pozornego spotkania ludzi sławnych i zwykłych: tak jakby siedzieli po przeciwnych stronach, naprzeciwko siebie, ale nie słyszeli siebie nawzajem. Widzowie poruszali się po obu stronach stołów, wzdłuż instalacji i czytali teksty tego „podwójnego monologu”. Sale były zatopione w półcieniu — światło pochodziło z nisko wiszących słabych żarówek, oświetlających tylko powierzchnię stołów i teksty.



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.



# Koji Kamoji

(ur. 1935) malarz, twórca rysunków, obiektów, instalacji. Pochodzi z Japonii, gdzie latach 1953–1958 studiował w Akademii Sztuk Pięknych Musashino w Tokio w pracowni profesorów Saburo Aso i Choonan Yamaguchi; w 1959 roku przyjechał do Polski i podjął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1966 roku uzyskał dyplom w pracowni prof. Artura Nacht-Samborskiego. Jest laureatem Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1975) oraz Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2015.

W twórczości Kojiego Kamojiego daleko-wschodni rodowód splata się z praktyką i doświadczeniem środkowoeuropejskim. Artysta jest wizualnym poetą, który poprzez minimalistyczny gest i duchowe skupienie potrafi zmieniać rzeczywistość. Jego prace przypominają lapidarnością i skrótowością haiku, w których

japońscy poeci utrwalali nastrój przemijania.

„Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego — mówi — lecz odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddaliśmy. Chciałbym znaleźć taką formę, by uzyskać ich obecność”.

W swoich pracach wykorzystuje surowe materiały: sklejkę, kamienie, metalowe pręty, aluminium, papier, wodę. Początkowo Kamoji tworzył mocno fakturalne, ekspresyjne obrazy, które szybko ustąpiły miejsca oszczędnym pod względem formy i koloru pracom wykorzystującym geometrię. Następnie artysta tworzył reliefowe kompozycje z drewna, a kolejnym krokiem było wyjście w przestrzeń i sięgnięcie po formę instalacji. Japonia, w której dorastał, cały czas silnie pobrzmiewa w każdej z jego prac, gdzie operuje symboliką natury.



# Koji Kamoji

## Łódki z trzciny

1997, instalacja; aluminium

Na pracę składają się arkusze wypolerowanej blachy aluminiowej i wycięte z niej formy przypominające kształtem łódkę z trzciny. Artysta nawiązuje do wspomnień z dzieciństwa spędzonego w Japonii, do zabaw nad rzeką, ale jest to zarazem refleksja o upływie czasu i tym, co w nas zostaje. „Będąc dzieckiem, robiłem małe łódki z liści trzciny: były ich dwa rodzaje. Jedne miały żagle, inne nie. Puszczaliśmy je z brzegu rzeki, nad którą mieszkaliśmy. Wiatr i prądy unosiły je daleko” — opowiadał w jednym

z wywiadów. Praca inspirowana jest też minimalistycznymi ogrodami zen, widać w niej wschodnie podejście do mistyki pejzażu, w którym artysta dorastał. Instalacje Kamojiego zwykle wymagają osobnego pomieszczenia zamykającego dzieło. Są to prace nie tylko do oglądania — pozwalają wejść do swego wnętrza. Ważna jest też aura miejsca: artysta chętnie realizuje swoje prace w przestrzeniach, które nie są dla niego obojętne i mają wy-czuwalną, specyficzną atmosferę.



105



# Tadashi Kawamata

(ur. 1953) twórca projektów z pogranicza sztuki i architektury, które traktuje jako działania społecznie użyteczne; autor performansów. W 1984 roku uzyskał stopień doktora w Geidai (Tokijskim Uniwersytecie Sztuki), gdzie następnie wykładał w latach 1999–2005. Od 2007 związany z École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu.

Jego twórczość artystyczna wywodzi się z architektury i urbanistyki, powstaje na styku tych dziedzin z wykorzystaniem strategii dizajnu, performansu i praktyk budowlanych DIY. Często kojarzona jest z nurtem dekonstrukcji, kierunku wymierzonego przeciwko tradycyjnemu rozumieniu architektury. W wielu projektach Kawamata stosuje recykling i tworzy z resztek tego, co można znaleźć na marginesie wysokiej klasy architektury. Realizuje projekty na całym świecie, a ich skala i charakter bardzo różnią się od siebie — od kameralnych, tymczasowych interwencji na

marginesach miejskich przestrzeni, zwanych *field works* (które realizuje od 1984 roku), po złożone koncepcje rekonfiguracji całych miast. W Toronto ze starych desek stworzył architektoniczną plombę między zabytkowymi budynkami (1989); w Barcelonie postawił most między nowoczesnym budynkiem Muzeum Sztuki Nowoczesnej a wyburzonym starym osiedlem (1996); wśród holenderskich pól koło Alkmaar z udziałem pacjentów z ośrodka terapeutycznego wybudował dla osób uzależnionych wielokilometrowy drewniany pasaż prowadzący do miasta (1996–2000). Po tsunami, które nawiedziło Japonię w 2011 roku, Kawamata wykonał pracę *Under the Water*, która robi wrażenie spektakularnymi rozmiarami. Stworzona z używanych mebli instalacja nawiązuje do potężnych fal, gigantycznych ścian wodnych, które nagle pojawiają się na powierzchni oceanów.

# Tadashi Kawamata

## Rekonstrukcja

(Model rewitalizacji XIX-wiecznych piwnic na zewnętrznym dziedzińcu Zamku Ujazdowskiego)

2001—2003, makieta; sklejka, pianka poliestrowa



Makieta do projektu rewitalizacji XIX-wiecznych piwnic przed Zamkiem Ujazdowskim, które stanowiły niegdyś rezerwar wody, fragment systemu

wodno-kanalizacyjnego Szpitala Ujazdowskiego. Konceptualna pierwotnie interwencja japońskiego artysty zapoczątkowała proces dalszej

renowacji i adaptacji podziemi przed fasadą Zamku Ujazdowskiego. Artysta starał się nie naruszyć historycznego charakteru miejsca, przekształcając

je tylko o tyle, o ile to było konieczne. Zmiany ograniczały się do przebiccia wejścia do cysterny, poszerzenia przejść między jej pomieszczeniami, zbudowania schodów i ocieplenia surowego, ceglanego wnętrza przez wyłożenie podłogi deskami. Całość została przykryta szklanym dwuspadowym dachem. Tak przygotowana podziemna architektura przeznaczona została na aktywną przestrzeń do działań twórczych. Projekt Kawamaty, sytuując się na granicy działania artystycznego i sztuki konserwacji, wskazał na wzajemne relacje między wartościami historycznymi, artystycznymi i estetycznymi. Na uwagę zasługuje też fakt, że była to pierwsza stała instalacja w twórczości Kawamaty, zaś kolejna w najbliższym otoczeniu Zamku Ujazdowskiego, gdzie planowano umieszczać realizacje przestrzenne wybitnych artystów współczesnych, polskich i zagranicznych.

# Marek Kijewski

(1955–2007) rzeźbiarz. W latach 1981–1985 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby (dyplom w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza). Z Mirosławem Bałką i Mirosławem Filonikiem współtworzył formację artystyczną *Neue Bieriemiennost'*. Od 1996 roku pracował z Małgorzatą „Kocur” Malinowską (1959–2016) pod szyldem Kijewski / Kocur, określając strategię czy też metodę twórczą, którą się posługiwali, skrótem SSS: *surfing, scanning, sampling*.

Marek Kijewski badał możliwości współczesnej rzeźby, eksperymentując przy tym z różnymi estetykami, sposobami tworzenia narracji, budowania obrazów oraz ich kontekstów w przestrzeni ponowoczesnej kultury. Tuż po studiach tworzył figuratywne rzeźby wiązane z nurtem Nowej Ekspresji. Pod koniec 1987 roku jego twórczość zaczęła wytracać ekspresyjność i figuratywną formę na rzecz kontemplacyjności, mistycznych dociekań i abstrakcji.

Artysta po okresie upraszczania formy stopniowo pozbawiał swoje rzeźby wymiaru fizycznego, realizując prace z wykorzystaniem światła. W połowie lat 90. Kijewski rozszerzył pole zainteresowań o obszar szeroko pojętej współczesnej kultury wizualnej, głównie masowej, i zaczął tworzyć prace z wykorzystaniem nieartystycznych materiałów, często zaczerpniętych z życia powszedniego (*Portret Johna Cage'a* — puszki po piwie, baranek marmurowy, prezerwatywy, guma; *Jestem w ciąży* — orzechy włoskie, sklejka, guma; *Królowa Midas szuka Bugsa* — klocki Lego, beton, 24-karatowe złoto, guma). Rozszerzenie pola zainteresowań szło w parze z kontynuacją wątków z kultury wysokiej, tropów prowadzących do kanonów kultury światowej, odniesień do filozofii i religii oraz z formalnym nawiązaniem do klasycznych form rzeźbiarskich. Zaskakujące połączenia materiałów, form oraz wątków i tradycji z repozytorium kultury wysokiej i niskiej tworzą niezwykle oryginalny, subiektywny, a zarazem wspólny nam wszystkim słownik znaczeń składających się na pełną sprzeczności duchowość epoki.

Marek Kijewski

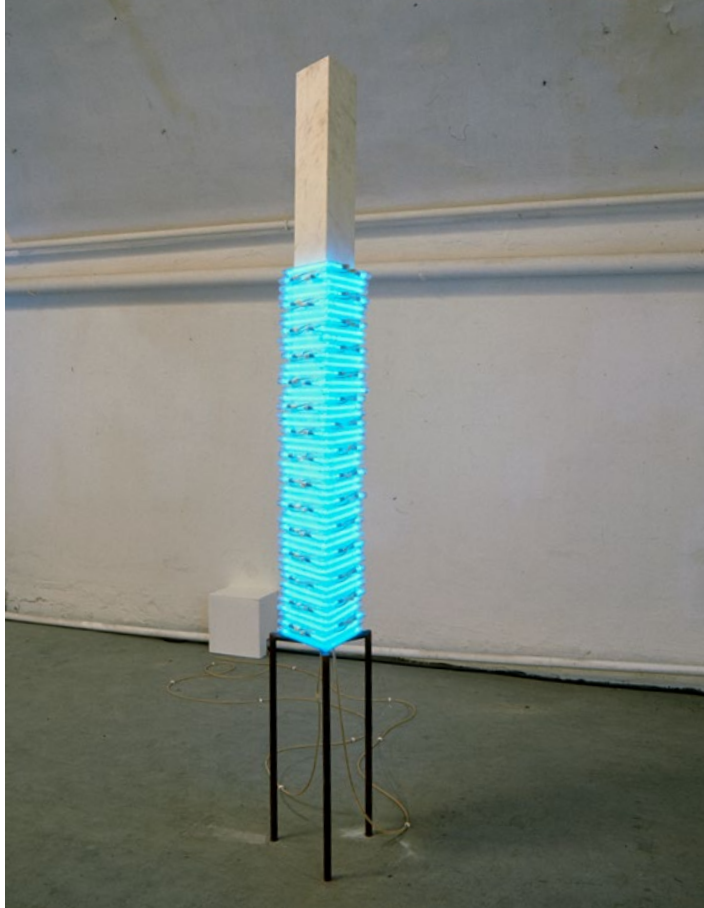
## Pierwszy porządek

1992, rzeźba; technika własna

(grecki marmur, stal, szkło sodowe, argon, tekst)

Rzeźba pochodzi z wystawy indywidualnej Marka Kijewskiego *Prime Order* prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku. W neonowych światłach *Pierwszego porządku* artysta przywołał mistyczny charakter wschodniego chrześcijaństwa, a w prostych formach z greckiego marmuru nawiązał do początków rzeźby. Praca ta odznacza się prostotą i syntetycznym ujęciem. Kijewski od 1989 roku wykorzystywał w swojej sztuce elementy świetlne — początkowo były to jarzeniówki, później neony. Światło pozbawiało rzeźby fizycznego ciężaru, otwierało je także na interpretacje prowadzące ku metafizyce. Od 1992 roku integralnym elementem wielu kolejnych pokazów Kijewskiego stał się tekst. Początkowo był to jeden tekst dla całej wystawy, fragment dotyczący koloru światła z dzieła Pawła Florenskiego *Ikonostas i inne szkice*. Później poszczególne prace wyposażone zostały w indywidualne teksty.

109



Marek Kijewski

## Herma

1994, rzeźba; technika własna (szkło sodowe, argon, trąba anielska, bieluć dziedzierzawa, smalec, guma)

Szklane rurki emitują białe i błękitne światło, rozchodzące się zgodnie z trójczłonowym podziałem pierścieni i rdzenia szklanej rzeźby. Świetlisty słup „unoszony” jest przez trąbę anielską — jeden z ukrytych elementów konstrukcyjnych. Praca przenosi widzów w świat antyczny, można ją bowiem interpretować jako współczesną

wersję starogreckiej hermy, stawianej na rozstajach dróg ku czci Hermesa, opiekuna podróżnych, kupców i złodziei. Słupy te były wykorzystywane jako punkty orientacyjne lub znaki identyfikacyjne, służące też do wyznaczania dróg i granic. Wierzono, że powstrzymują one złe duchy, wrogów i chronią przed przeciwnościami losu.



## Marek Kijewski *Krzemień z Syberii*

1995, rzeźba; technika własna (pierze, *amanita muscaria*, *psilocibe polonica*, szkło sodowe, argon, guma)

Praca pochodzi z wystawy indywidualnej Marka Kijewskiego *Positive* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1995 roku. Jest jedną z wielu realizacji artysty wymyślonych w duchu zabawy, żartu i fantazji. Przypomina wielki, psychodeliczny muchomor, unoszony w powietrzu przez żarzące się błękitnym blaskiem faliste rurki neonów. Kijewski konstruował wiele prac z nietypowych dla rzeźby tworzyw, takich jak landrynki, klocki Lego, świetlówki, żywica, które dopełniał materiałami przywodzącymi na myśl symbolikę społeczeństw przednowoczesnych — futrem, pierzem, rogami zwierząt, złotem, roślinami psychoaktywnymi (konopie, bielun).



Marek Kijewski  
*Fred Flintstone z Knossos*

1995, rzeźba; beton, pawie pióra, pianka PUR, malinki Haribo, farba, bycze rogi, silikon

Wakacje na Krecie zainspirowały Kijewskiego do wykonania kilku rzeźb, wśród nich *Freda Flintstone'a z Knossos* (inne prace to *Tatuaze Wilmy Flintstone*, *Królowa Midas szuka Bugsa* i *Król Minos feminista*). Fred Flintstone łączy w sobie figurę mitycznego Minotaura oraz postać z popularnej kreskówki telewizyjnej. Bohatera współczesnej kultury masowej artysta umieścił w kontekście starożytnej kultury minojskiej, nadając pracy formę klasycznego popiersia na postumencie. Rzeźba sprawia wrażenie dużej zabawki dla dorosłych, która jednak mimo oczywistego elementu humoru niesie też gorzką refleksję. Pojawia się ona przy porównaniu wartości, jakie stoją za światem mitów greckich, z kiczowatymi postaciami z amerykańskich komiksów — Bugsem czy Jaskiniowcami. Kijewski akceptował ten nowy świat i komercjalizującą się kulturę, ale pragnął nasycić ją wartościami duchowymi, szamańskimi, mistycznymi.





# Grzegorz Klamana

(ur. 1959) rzeźbiarz, autor instalacji i obiektów. W latach 1980–1985 studiował na Wydziale Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych), gdzie od 1996 roku prowadzi Katedrę Intermediów. Jest współtwórcą licznych inicjatyw w Gdańsku, takich jak galeria Wyspa, Otwarte Atelier, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia czy Instytut Sztuki Wyspa, odgrywających bardzo ważną rolę w kształtowaniu polskiej sztuki krytycznej.

W latach 80. Klamana działał pod wpływem idei land artu, podejmując interwencje w krajobrazie (na przykład *Most*, 1983) czy akcje „zakopywania”, związane z jego ideą „archeologii odwrotnej”. Wtedy też rzeźbił ekspresyjne figury w drewnie, zaliczane do rzeźby postmalarzkiej (określenie Andy Rottenberga) — między innymi *Człowiek trzymający głowę* (1987), *Głowa na trampolinie* (1987), *Liebenspaar* (1987). Pod koniec tej dekady stał się znany jak autor

monumentalnych instalacji o brutalnej estetyce i symbolicznej wymowie, budowanych z użyciem konstrukcji drewnianych i stalowych. Były to między innymi *Gnosis-ołtarze* (1989), a także trzy prace — *Brama*, *Wieża*, *Rotunda* — stworzone w 1990 roku na wystawę *Raj utracony* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

W latach 90. twórczość Klamana coraz częściej podejmowała dyskurs sztuki krytycznej, a artysta korzystał w swoich pracach z budzących kontrowersje materiałów, takich jak surowe mięso czy formalinowe preparaty anatomiczne. Po 2000 roku w sztuce Klamana pojawiły się jeszcze wyraźniej symbole narodowe oraz tematy takie jak pamięć zbiorowa, historia, polityka czy globalizacja. Wiele jego prac odnosiło się do historii i terenu Stoczni Gdańskiej, eksplorowanej przez artystę w kontekście symboliki tego miejsca, tak mocno związanego z najnowszą historią Polski.

Grzegorz Klaman

## *Kłęczący w czerwonym płaszczu*

1987, rzeźba; metal, drewno, farba

Od połowy lat 80. Grzegorz Klaman skłaniał się ku rzeźbie figuratywnej. Jego pierwsze monumentalne figury zaliczane są do nurtu rodzącej się wówczas Nowej Ekspresji i były wykonywane z dostępnych artyście materiałów, najczęściej z drewna, kawałków blachy, tektury. Łączyły w sobie rys kontestacji społecznej oraz silne piętno egzystencjalne. Aneta Szyłak opisywała je jako „figury z drewna, wycięte z kłoca za pomocą siekiery i piły, noszące ślady ran zadanych brutalnym narzędziem, naznaczone czarną i czerwoną farbą dla wzmocnienia efektu «odarcia ze

skóry»”. Wyciosany w surowym drewnie *Kłęczący w czerwonym płaszczu* także nosi wyraźne ślady twórczego procesu. Artysta używał zamiast dłuta siekiery, która pozostawiła widoczne ślady ciosania czy raczej rąbania. Taka technika wydobyła z drewna mocny walor ekspresyjny. Wyciosana postać pochyła się w przykłęku na jedno kolano, jakby pod ciężarem pomalowanej na czerwono blachy-płaszczka. Polichromia rzeźby nakładana była w sposób dynamiczny, przez chłapanie farbą, co dodatkowo potęguje ekspresję formalną.



## Grzegorz Klaman *Flaga dla III RP*

2003, obiekt (limitowana edycja numerowana); karton, płótno

W latach 90. Klaman włącza się w dominujący w polskiej sztuce tej dekady nurt sztuki krytycznej, reprezentowany głównie przez studentów prof. Grzegorza Kowalskiego (ze słynnej później „Kowalni”), takich jak Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski czy Jacek Markiewicz. W Gdańsku innym artystą wykorzystującym bardzo intensywnie idiom sztuki krytycznej był Robert Rumas. Klaman w duchu funkcjonowania sztuki w kontekście polityki i świadomości społecznej dokonuje artystycznej operacji na jednym z głównych polskich symboli narodowych — fladze. Od 2001 roku tworzył serię prac *Flagi dla III RP*, w których do oficjalnej reprezentacji polskiej flagi dodawał pas czarnego koloru. „Nie miał on ulokowania w jednym miejscu — postanowiłem zaprojektować wędrówki owej czerni na biało-czerwonej fladze. Znalazła się u góry, w środku, na dole, w postaci klina jak we fladze czeskiej — w sumie powstało pięć wersji. Istotne było przede wszystkim to, co oznaczają te barwy:

biel — niewinność, bohaterstwo;  
czerwień — krew bohaterów; czerni —  
przeciwstawienie bieli, ciemna strona  
naszej tożsamości narodowej. Trochę  
jak w Jin i Jang czerni nie miała defini-  
wać negatywnie, ale dopełniać resztę.  
Stwierdziłem, że przy weryfikacjach  
stereotypów narodowych wprowadzenie  
czarnego koloru stanowiłoby  
rodzaj samokrytycyzmu, który mógłby  
być komponentem naszej świadomości.  
Taki był motyw powołania flagi —  
występowała w serii pudełek, które  
można było sobie kupić i wieszać”,  
tłumaczył artysta. Wbrew zakazowi  
prezentowania flagi na Akademii  
Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie  
mieściła się wówczas prowadzona  
przez Klamana galeria Wyspa, w maju  
2001 roku artysta zorganizował hap-  
pening, podczas którego powiewał  
flagą z okna uczelni. *Flaga dla III RP*  
z 2002 roku powstała w kontekście  
oskarżenia Doroty Nieznalskiej o obra-  
zę uczuć religijnych.



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Znaki Czasu.

Witalij Komar (ur. 1943) i Aleksander Melamid (ur. 1945) urodzili się w Moskwie; w drugiej połowie lat 70. wyemigrowali do Izraela, zaś od 1978 roku mieszkają w Nowym Jorku. Rozpoczęli współpracę już w 1967 roku, a od 1972 roku zaczęli podpisywać wszystkie realizacje dwoma nazwiskami, niezależnie od tego, który z nich je wykonał. Jako duet artystyczny tworzyli do początku lat dwutysięcznych. Są twórcami nurtu w powojennej sztuce radzieckiej zwanego soc-artem — krytycznej, nonkonformistycznej i konceptualnej formy pop-artu, opartej na zawłaszczeniu socrealistycznej ikonografii oraz ulicznej propagandy. W socartowym stylu powstawały humorystyczne, często groteskowe prace — plakaty, obrazy i banery. Obaj artyści wzięli udział w „buldożerowej wystawie”, która odbyła się w 1974 roku na przedmieściach Moskwy. Prezentowaną na niej sztukę moskiewskich artystów awangardowych zrównały z ziemią wysłane przez władzę buldożery.

Najbardziej znane prace Komara i Melamida powstałe na emigracji w Stanach Zjednoczonych to projekt *The People's Choice* oraz opera *Naked Revolution* z 1998 roku. W tym samym roku artyści wyjechali do Tajlandii, by nauczyć słonie malowania, czego efektem była książka *When Elephants Paint: The Quest of Two Russian Artists to Save the Elephants of Thailand*. W 2000 roku w domu aukcyjnym Christie's odbyła się pierwsza w historii aukcja obrazów namalowanych przez słonie, a dochód z niej przeznaczono na wsparcie tych zwierząt i ich opiekunów. W 2001 roku Komar i Melamid rozpoczęli pracę nad swoim ostatnim dużym wspólnym projektem — *Symbols of the Big Bang* — w którym zgłębiali duchowość i związek między mistyką a nauką. W 2003 roku wykonali kilka witraży odnoszących się do tematu tej pracy, planując pokazać je podczas moskiewskiej odsłony wystawy *Berlin-Moscow/Moscow-Berlin 1950–2000* (odsłona berlińska odbyła się w Gropius Bau), ale władze rosyjskie nie dopuściły do tej prezentacji. Komar i Melamid zaprzestali współpracy w 2003 roku.

# Komar i Melamid *Poland: Most Wanted*

2001, akryl na płótnie



Praca pochodzi z wystawy Witalija Komara i Aleksandra Melamida *Wybór społeczeństwa. Najbardziej pożądanym i najmniej pożądanym*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2001 roku. Realizowany przez Komara i Melamida od 1994 roku projekt *The People's Choice: Most Wanted & Least Wanted* dotyczy krytyki stosowania w sztuce reguł i mechanizmów demokratycznych. Aby dowiedzieć się, czego oczekują od sztuki ludzie w różnych częściach świata, artyści zlecili firmom specjalizującym się w badaniu opinii publicznej przeprowadzenie specjalnie opracowanych ankiet. Umieścili w nich około setki pytań, zaczynając od wieku respondentów, a kończąc na wiedzy o malarzach. →>

## Komar i Melamid *Poland: Least Wanted*

2001, akryl na tekturze



→ Każdorazowo efektem tych badań były namalowane na ich podstawie dwa obrazy: *Typ (Most Wanted)* i *Antytyp (Least Wanted)*; pierwszy zawierał cechy wskazane przez respondentów jako pożądane, drugi — niechciane. Komar i Melamid zapoznali się w ten sposób z preferencjami artystycznymi mieszkańców wielu krajów, między innymi Chin, Danii, Finlandii, Francji, Niemiec, Islandii, Włoch, Kenii, Holandii, Portugalii, Rosji, Turcji, Ukrainy i Polski. Ankieta i powstałe w jej wyniku obrazy prezentują popularne wyobrażenia na temat sztuki. Okazało się, że najbardziej pożądany przez statystycznego Polaka obraz przedstawia górski pejzaż z jeziorem, a przeważają w nim barwy niebieskie i zielone. Ukochaną w naszym kraju zwierzynę reprezentują sarna i jeleni. Na płótnie znaleźli się też ludzie — dwaj płynący łódką mężczyźni. Najmniej pożądanym dziełem jest natomiast geometryczna

abstrakcja utrzymana w gamie fioletowo-różowo-pomarańczowej ze złotymi elementami. Wyniki badań przeprowadzonych w różnych krajach okazały się zaskakująco zbieżne. Ulubionym kolorem mieszkańców Ziemi jest niebieski, wszędzie — poza Holandią, ojczyzną Pieta Mondriana — powszechna jest niechęć do sztuki abstrakcyjnej. Chińczycy opowiedzieli się za obrazami przedstawiającymi ludzi przy pracy. Paranaukowy charakter przedsięwzięcia pozwolił ujawnić uprzedzenia i stereotypy na temat sztuki, a także obnażył absurdalność idei sztuki demokratycznej, tworzonej z uwzględnieniem upodobań mas.

# Jarosław Kozakiewicz

(ur. 1961) działa na pograniczu sztuk wizualnych, nauki i architektury. Jest twórcą konceptualnych rzeźb i instalacji, autorem projektów architektonicznych pomyślanych jako instrumenty krytyki architektury i urbanistyki. Ma w swoim dorobku również realizacje nawiązujące do environmental art. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na którym studiował w latach 1981–1985 i obronił dyplom (1989) oraz The Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Tytuł profesora otrzymał na warszawskiej uczelni, gdzie prowadzi Interdyscyplinarną Pracownię Projektową na Wydziale Wzornictwa. Jest laureatem wielu prestiżowych konkursów architektonicznych, między innymi na

projekt Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu (2004) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2007). W 2005 roku projekt Kozakiewicza wygrał międzynarodowy konkurs na Park Pojednania w pobliżu Muzeum w Auschwitz-Birkenau, a w 2007 roku ukończono jego *Projekt Mars*, wielohektarową rzeźbę ziemną, przekształcającą krajobraz po dawnej kopalni węgla brunatnego wokół jeziora Baerwalde w Niemczech. Inne projekty Kozakiewicza to między innymi propozycje, często utopijne, rozwiązań ekologicznych lub symbolicznych w zakresie planowania przestrzennego (*Transfer*, 2006) lub architektury (*Oxygen Towers*, 2005). W 2006 roku Kozakiewicz reprezentował Polskę na Biennale Architektury w Wenecji.

Jarosław  
Kozakiewicz  
**Wypas**

2002, instalacja;  
drewno, tworzywo  
sztuczne, tkanina





## Wypas

Praca składa się z kwadratowego drewnianego stołu, którego blat pokryty jest zieloną wykładziną, czterech krzeseł przystawionych do boków stołu oraz miniaturowych plastikowych figurek owiec w dwóch wariantach: z podniesioną lub opuszczoną głową. Kozakiewicz prezentował *Wypas* w 2002 roku w galerii Arsenał w Białymstoku na wystawie *Władza ludu*, odnoszącej się do idei demokracji i jej funkcjonowania w polskim kontekście. Zielony, lekko chropawy blat stołu przypomina pastwisko; stoi na nim w wielkim kręgu kilkadziesiąt figurek owiec. Ustawione są one w równych odległościach od siebie, naprzemiennie: jedna skubiąca trawę,

jedna patrząca przed siebie. Wśród tropów interpretacyjnych tej pracy pojawia się między innymi przewrotne nawiązanie do chrześcijańskiej ikonografii Dobrego Pasterza, który troszczy się o swoje owieczki, a także refleksja o odmiennych perspektywach postrzegania świata. Z krzesła przy stole, które umożliwia spojrzenie „z lotu ptaka”, widać, że miniaturowe stado owiec „kręci się” w kółko. Szerza perspektywa jest zatem szansą na pogłębienie wiedzy o otaczającym świecie. *Wypas* nawiązuje do spraw społecznych, ale przywołuje też skojarzenia ze stolikiem do gry, rozdawaniem kart jako metaforą wykreślenia politycznych sfer zainteresowań.



# Jarosław Kozakiewicz

## Geometria wnętrza

2005, instalacja; model oraz dwa filmy animowane na DVD (14'30", 4'06"), żywica epoksydowa

*Geometria wnętrza* to niezwykle oryginalny projekt budynku kina. Artysta planował umieszczenie go w przestrzeni miejskiej, przy Placu Piłsudskiego – w pobliżu Zachęty, Teatru Narodowego i biurowca Metropolitan w Warszawie. Bryła kina powstała na bazie zapisu ruchów ludzkiego ciała podczas ośmiogodzinnego snu. Komputer rejestrował zmiany położenia śpiącej, tworząc siatkę linii wyprowadzonych z otworów jej ciała. Obraz atraktora (to pojęcie stosowane między innymi w teorii chaosu, oznaczające obszar przyciągania punktów w trakcie zmiennego w czasie zjawiska) stał się podstawą do stworzenia nieregularnej bryły budynku. Jarosław Kozakiewicz przekształcił zapis ruchu ciała ludzkiego w pełnowymiarową formę architektoniczną. W tym projekcie ściany kina są półprzezroczyste, dzięki czemu filmy można oglądać z zewnątrz i od wewnątrz. Jeśli pomyślimy o genezie bryły budynku, czytelna stanie się dla nas koncepcja artysty zatarcia granicy między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, między snem i jawą.



(ur. 1945) artysta konceptualny. Najczęściej realizuje swoje prace w formie instalacji z wykorzystaniem różnych mediów, takich jak rysunek, światło, dźwięk, fotografia, przedmioty. Jest też autorem książek artystycznych, prac rysunkowych, fotografii i obrazów, wykonuje performanse. W latach 1963–1969 studiował na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny), gdzie do 2019 roku prowadził działalność dydaktyczną i gdzie uzyskał stopień profesora zwyczajnego. Od 1972 do 1990 roku prowadził galerię Akumulatory 2 w Poznaniu, w latach 1991–1993 był kuratorem programu galerii i kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. W 2006 roku reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w São Paulo. Prekursor i współtwórca sztuki pojęciowej w Polsce, uważany za jednego z najwybitniejszych artystów tego nurtu.

Konceptualną twórczość Kozłowskiego cechuje krytyczno-analityczny dyskurs ze sztuką i mechanizmami percepcji, autorefleksja i budowanie korelacji między gramatyką języka artystycznego a sferą znaczeń. Jest autorem wielu prac podejmujących problematykę obecności modernistycznych tradycji, a także społecznego i politycznego kontekstu sztuki. Wspólnym mianownikiem jego wczesnych prac z lat 60. i 70. jest refleksja nad językiem. W latach 70. artysta tworzył prace czysto lingwistyczne, interesowały go gry językowe, przenoszenie zasad rządzących zdaniem logicznymi na rzeczywistość i odwrotnie. Powstały w tym okresie między innymi takie prace jak *Rysunki modalne*, *Ćwiczenia z semiotyki*, *Metafizyka*, *Fizyka*, *Yka*, *Ćwiczenia z estetyki*. W długiej serii prac z lat 80. nazywanych *Mitologiami sztuki* Jarosław Kozłowski dekonstruował mity związane ze sztuką, takie jak mit artysty, mit wolności sztuki, mit oryginalności, mit wartości i bezinteresowności. Były to głównie prace o strukturze instalacji, w większości z użyciem dźwięku.

W latach 90. Kozłowski podejmuje próbę wejścia w tak zwany trzeci krąg (termin stworzony przez artystę), alternatywne terytorium sztuki, które nie jest „ani mitem, ani rzeczywistością”. Jest to strefa, w której przedmioty, *ready made*, tworzą całą sieć relacji i znaczeń na innych niż dotąd zasadach. Powstają wówczas instalacje *Ostre przedmioty* (1991), *Miękkie zabezpieczenia* (1994–1995), *Przedmioty tymczasowe* (1997). Od końca lat 90. w sztuce Jarosława Kozłowskiego coraz bardziej wyczuwalna staje się tendencja do reagowania na konkretne fakty współczesnej rzeczywistości. Jego w dużej mierze komentatorskie prace ironicznie ilustrują przemiany społeczne i polityczne, co wyraźnie można zauważyć w cyklach *Standardy europejskie* i *Zjednoczony świat*. Od 2006 roku Kozłowski realizuje projekt zatytułowany *Figury retoryczne*, dotyczący między innymi aktualności idei modernistycznych.

Jarosław Kozłowski  
*Ostre przedmioty*

1991, instalacja; drewno, metal, tkanina, tworzywo sztuczne





Instalacja składa się z gotowych przedmiotów, mebli i sprzętów domowych. Artysta potraktował te bezbronne rzeczy bardzo brutalnie: wszystkie zostały pomalowane czarną farbą i przebite ostrymi kosami. Jednak patrząc na tę pracę, nie odbieramy ich w kategoriach ofiar, sprawiają raczej wrażenie uzbrojonych wojowników, strzegących swojej niezależności. Elementy instalacji zostały wyjęte z użytkowego kontekstu „rzeczywistości realnej”, ale też pozbawione interpretacji, jakimi obarcza je znaczeniowość sztuki. Fotel nie pozwala, by ktoś się na

nim rozsiadł, telewizor wzbrania się przed przekazywaniem ogłupiającej papki informacyjnej i taniej rozrywki, maszyna do pisania zbuntowała się przeciw wykorzystywaniu alfabetu. Zakamuflowane i uzbrojone przedmioty prowadzą z nami swoją grę. „Zyskują inną tożsamość, a wraz z nią odzyskują swoją zagubioną godność” — wyjaśnia Kozłowski. Artyście nie chodzi jednak o samo pokazanie tych przedmiotów, najistotniejsze zdają się relacje między nimi. Przy wnikliwym oglądaniu widz zauważy na każdym sprzęcie malutki, niezamalowany fragment ich oryginalnej powierzchni.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy

# Zbigniew Libera

(ur. 1959) autor obiektów, instalacji, filmów wideo, fotografik i performer. W latach 80. współtworzył Łódzką Kulturę Zrzuty, czasopismo „Tango”, grupy muzyczne NAO i Sternenhoch, aktywnie uczestniczył w środowisku skupionym wokół Zofii Kulik i Przemysława Kwieka. Uważany jest za prekursora i czołowego przedstawiciela nurtu sztuki krytycznej. Jego prace w przenikliwy i przewrotny sposób prowadzą dyskurs z tradycyjnymi modelami wychowania, kulturowym postrzeganiem cielesności, kodami kultury masowej, poruszają kwestie manipulowania rzeczywistością przez media.

Zadebiutował na początku lat 80., a jego pierwsze filmy: *Obrzędy intymne* (1984), *Persewercja mistyczna* (1984), *Jak treduje się dziewczynki* (1987), zapowiedziały epokę sztuki ciała, która w Polsce rozpoczęła się w latach 90. Wówczas Libera tworzy już cykl *Urządzeń korekcyjnych* (1994–1999), czyli obiektów lub zabawek, które w ironiczny sposób

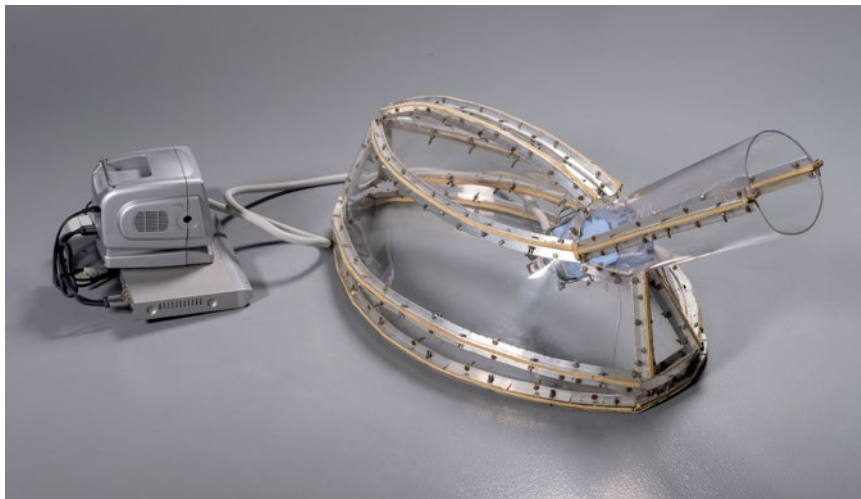
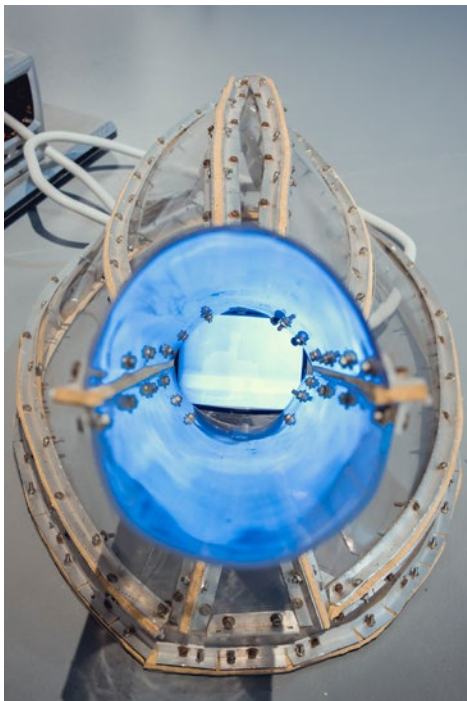
pokazują, jak jednostka dostosowuje się do norm społecznych. Były wśród nich zestawy dla chłopców — *Universal Penis Expander*, *Body Master* — oraz dla dziewczynek: *Ciotka Kena*, *You Can Shave the Baby*, *The Doll You Love to Undress*, *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek*. Większość tych prac została pokazana na wystawie indywidualnej artysty *Urządzenia korekcyjne* w 1996 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Poddając je nieznacznym modyfikacjom i osadzając w obcym dla nich kontekście, Libera pokazuje rolę, jaką w procesie socjalizacji odgrywają przedmioty codziennego użytku. Najgłośniejszą z tych prac jest *Lego. Obóz koncentracyjny*, cykl fotografii i opowiadań klocków Lego, z których można zbudować obóz koncentracyjny.

Libere interesuje również ikonografia współczesnej kultury, która kształtuje pamięć wizualną odbiorcy i wpływa na jego

postrzeżenie historii. W cyklach fotograficznych *Pozytywy* i *Mistrzowie* (2001–2003) artysta analizuje relację między tym, co widzimy, a tym, co pamiętamy z przekazów medialnych. Wskazuje na mechanizmy umożliwiające manipulację przekazem fotograficznym i fabrykowanie dowolnej informacji posiadającej znamiona prawdy. W latach 2008–2009 Libera prowadził opartą na idei Formy Otwartej Oskara Hansena pracownię na praskiej Akademii Sztuk Pięknych (AVU) — nazwał ją Studium Formy Otwartej. Artysta jest też autorem cyklu *Przewodnik po sztuce*, prezentowanego w TVP Kultura. Do najnowszych realizacji artysty należą m.in. akcje parateatralne (*Walka dobra ze złem*, Stary Teatr w Krakowie, 2016) i opracowanie scenografii do spektakli (*Hamlet*, reż. Maja Kleczewska, Teatr Polski w Poznaniu, 2019).

# Kaczka

1992, wideoinstalacja; szkło akrylowe, aluminium, lampa kineskopowa, telewizor, kasetta VHS



Praca wykorzystuje grę słów i kształtów: kaczką nazywane jest naczynie do oddawania moczu, przeznaczone w szpitalach dla obłożnie chorych mężczyzn, które kształtem

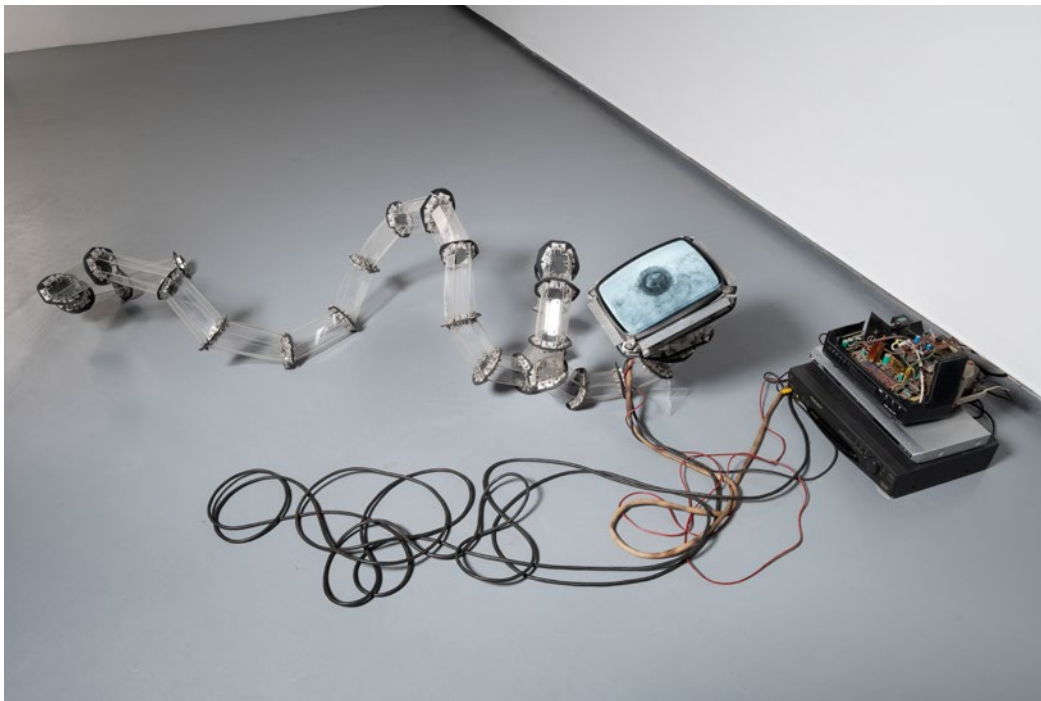
rzeczywiście przypomina tego ptaka. Obiekt wykonany został szkła akrylowego na małym monitorze pokazuje ciurkającą wodę.

# Zbigniew Libera

## Kąpielowicz

1991, wideoinstalacja; szkło akrylowe, aluminium, lampa kineskopowa, telewizor, kaseeta VHS

Na podłodze ustawiony jest telewizyjny kineskop, umocowany na spiralnej konstrukcji z przezroczystych płytek ze szkła akrylowego, która przypomina skręconą rurę. Obok stoi pozbawiony obudowy magnetowid, wychodzące z niego kolorowe kable i druty prowadzą do kineskopu. Film przedstawia wir wody wypływającej z wanny, co tworzy alegorię odchodzenia, przemijania, śmierci. Praca ta, podobnie jak wideoinstalacja *Kaczka*, zdaniem Ryszarda W. Kluszczyńskiego „zderza chłód elektronicznej technologii z gorączką śmiertelnej materii”. Tytuł pracy pochodzi z żargonu pracowników zakładów pogrzebowych, którzy kąpielowiczem nazywają zmarłego człowieka, którego myje się przed pogrzebem. W opisie pracy znajduje się cytat z książki *Trup. Od biologii do antropologii* Louisa-Vincenta Thomasa: „Również po to, aby zdystansować się wobec zmarłego, pracownicy zakładów pogrzebowych nazywają go zabawnie «kąpielowiczem» (*le baigneur*)”.



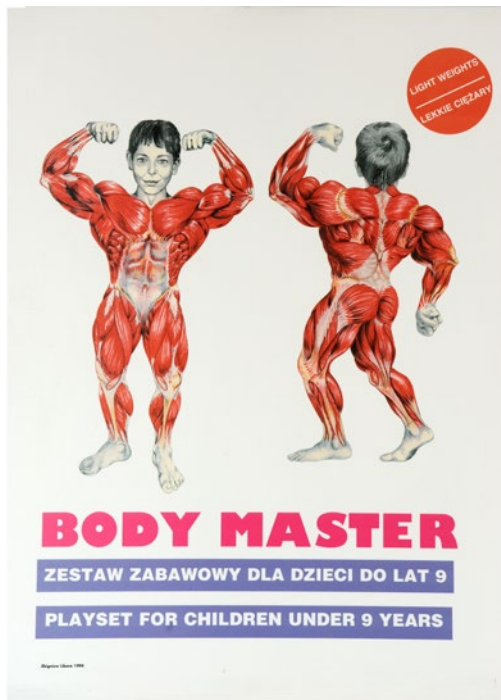


Zbigniew Libera  
*Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9*



# Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9

1994, instalacja; metal, skóra syntetyczna, wydruk



Praca, należąca do cyklu *Urządzenia korekcyjne*, składa się z dwóch zestawów do ćwiczeń dopasowanych do proporcji ciała 7–9 letniego chłopca oraz z planszy reklamowej. Przyrządady nadają się do użytkowania, wykonane są bowiem na wzór urządzeń kulturyistycznych dla dorosłych, od których różnią się jedynie bardzo lekkimi ciężarami. *Body Master* Libery służy do osiągnięcia przez kilkuletnich chłopców wyimaginowanego cielesnego ideału z odpowiednio rozbudowaną muskulaturą. Plansza reklamowa pokazuje wzór narzucany przez media: chłopca kulturystę w groteskowym wydaniu. Jednak urządzenie korekcyjne Libery jest w gruncie rzeczy zabawką i ćwiczyć może jedynie psychikę dziecka. Praca mieści się w nurcie sztuki krytycznej, artysta odnosi się w niej do problemu współczesnej kultury konsumpcyjnej, która nakręca popyt na produkty i usługi mające wspomóc w osiągnięciu cielesnego „ideału”.

Praca powstała w dwóch wersjach; pierwsza, próbna, znajduje się w kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Jak tłumaczył artysta w jednym z wywiadów:

„Jest to zestaw dla dzieci do lat dziesięciu, bo od dziesiątego roku życia można ćwiczyć naprawdę. [...] Jak przystało na towar komercyjny, mojemu urządzeniu będzie towarzyszył rodzaj billboardu reklamowego z rysunkami pokazującymi, jak potencjalnie mogłyby się wyrobić mięśnie dziesięcioletka, gdyby używał *Body Mastera*. Rysunki nie są artystyczne. Wykonałem je według atlasów anatomicznych, wyobrażając sobie, jak zmieniłyby się poszczególne mięśnie dziesięcioletniego chłopca”.

Zbigniew Libera  
***The Doll You Love To Undress***

1997, obiekty; karton, tworzywo sztuczne



W 1996 roku odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski indywidualna wystawa Zbigniewa Libery pod tytułem *Urządzenia korekcyjne*. Artysta pokazał na niej prace nawiązujące formą do seryjnie produkowanych przedmiotów, które jednak w znaczący sposób zmodyfikował, nadając im krytyczną wymowę. Były to między innymi *Placebo*, *You Can Shave the Baby*, *Lego*, *Obóz*

*koncentracyjny*, *Łóżeczka porodowe*, *zestaw do zabawy dla dziewczynki* i *Ciotka Kena*.

W 1997 roku powstały kolejne realizacje z cyklu *Urządzenia korekcyjne*, a wśród nich *The Doll You Love to Undress*. Punktem wyjścia dla tej pracy były zabawki dla dziewczynek – masowo wytwarzane i pakowane w kartonowe pudełka z przezroczystym frontem

Artysta zmienił pierwowzór, nadając mu funkcję zabawki edukacyjnej, przywodzącej na myśl anatomiczne modele do nauki medycyny: „wypatroszył” brzuchy lalek i umieścił w nich plastikowe wnętrzności, pomalowane na kolory przypisane w atlasach medycznym poszczególnym organom. Tę nieco makabryczną pracę można interpretować jako przypomnienie, że ludzie nie miewają zahamowań, obnażając się, nawet w obecności świadków. W pracach z cyklu *Urządzenia korekcyjne* Libera zwraca uwagę na fakt, jak bardzo zabawki od najmłodszych lat kształtują wzorce zachowań, a w związku z tym, jak łatwo mogą się stać narzędziem manipulacji.

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej  
 Zamek Ujazdowski, depozyt m.st. Warszawy

# Richard Long

(ur. 1945) brytyjski rzeźbiarz i artysta tworzący w nurcie sztuki ziemi (ang. *land art*), autor rysunków i efemerycznych akcji. Studia – Saint Martin's College of Art w Londynie, pod kierunkiem Anthony'ego Caro – ukończył w 1968 roku.

Richard Long słynie ze spacerów, które podważają konwencjonalne wyobrażenia o tym, czym jest sztuka. Od czasu wykonanej jeszcze na studiach pracy *A Line Made by Walking* (1967) zaliczany jest do brytyjskiej awangardy sztuki konceptualnej. Artysta spacerował w linii prostej po podlondyńskiej łące, a na zakończenie działania sfotografował linię, którą wydeptał w trawie. Zdjęcie nie było dziełem sztuki. Nie był nim też ślad, który po sobie zostawił – zresztą nie pozostał on długo widoczny. Dziełem sztuki było samo chodzenie. W 1980 roku w czasie siedmiodniowej podróży po Walii

Long wykreślił linię o długości 226 mil. Trasa, którą przebył w 1998 roku, ustawiając 33 kamienie – znaczące 33 dni marszu z Lizard do Dunnet Head – mierzyła 1030 mil.

Spacerzy Longa plasują się na pograniczu efemerycznej rzeźby i performansu. Z racji działań w naturze krytycy zaliczają jego prace także do sztuki ziemi, chociaż twórczość tego artysty jest bardziej powściągliwa, mniej spektakularna i bardziej prywatna niż na przykład działania amerykańskich artystów z nurtu *land art*. Oprócz spacerów kluczowym działaniem artysty jest układanie kręgów. „Mogę zrobić krąg słów, mogę zrobić krąg kamieni, mogę zrobić krąg błota rękami na ścianie, mogę chodzić w kręgu przez sto mil”, powiedział wiele lat temu.

## Richard Long *Kamienne koło*

1992, instalacja; kamienie

*Kamienne koło* Richarda Longa powstało z okazji wystawy *Kolekcja 1*, prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku. Zostały wykonane zgodnie z instrukcją artysty. Przywiezione do Warszawy z południa Polski kamienie ułożono w koncentrycznych kręgach w taki sposób, żeby każdy z nich leżał blisko następnego, lecz go nie dotykał. W Magazynie Studyjnym Kolekcji przechowywane są kamienie z ostatniej prezentacji pracy w ramach wystawy *Kolekcja 4*, w latach 2001–2005.

Układanie kamieni w kręgi lub w linii prostej jest jak odtwarzanie starożytnych rytuałów i przywołuje na myśl megalityczne budowle pozostawione przez naszych przodków. Pierwszy kamienny krąg Richarda Longa powstał w Andach w 1972 roku. Od tego czasu artysta tworzył kręgi z łupków, kamieni, drewna, a nawet igieł sosnowych. Jego prace zostały zrealizowane na wielu kontynentach.



Grupa Luxus to jedna z najważniejszych grup artystycznych w polskiej sztuce lat 80. i 90. Powstała we Wrocławiu, najaktywniej działała w latach 1983–1995. Jej skład zmieniał się, ale trzon grupy stanowili: Paweł Jarodzki (lider i twórca nazwy, zmarł w 2021 roku), Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Małgorzata Plata, Szymon Lubiński, Jacek „Ponton” Jankowski, Jerzy Kosałka, Stanisław Sielicki (zmarł w 2019 roku).

Z założenia członkowie Luxusu robili sztukę popularną, dostępną dla wszystkich, odcinając się tym samym od obowiązującego wówczas „akademizmu”, za jaką uważana była sztuka konceptualna. Jedno z haseł grupy brzmiało: „Nie abstrakcja, lecz atrakcja”. Młodzi artyści Luxusu byli admiratorami ruchu Fluxus i jego idei, zwłaszcza tej mówiącej, że sztuka jest sposobem na życie. Grupa znana była

z tworzenia sytuacji artystycznych osadzonych w wielkomięjskiej codzienności. Ich projekty stanowiły prześmiewczą reakcją na rzeczywistość polityczną, społeczną i obyczajową. Artyści spod znaku Luxusu czerpali całymi garściami z zachodnich wzorców kultury masowej i pop-artu, preferowali swobodę twórczą, chętnie posługiwali się pastiszem, sięgali do tradycji dadaistycznych kolaży i korzystali z możliwości, jakie daje technika szablonu. Estetyka prac grupy była punkowa, nawiązująca do haseł DIY (Do It Yourself), zaś ulubioną strategią jej członków było ironiczne i subwersywne trawestowanie popularnej ikonosfery. Artyści Luxusu nie podpisywali swoich prac, tworzyli trashowe obiekty, szablony i kolaże, w których manifestowały się wartości grupy i jej ambiwalentna fascynacja kulturą pop.

Luxus

## Voodoo Africa

2015, asamblaż; technika mieszana

Praca jest darem grupy Luxus i Fundacji Razem Pamoja dla Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski po charytatywnej aukcji *Poznawać, działać, dzielić się* z 2016 roku. Asamblaż w kształcie kontynentu afrykańskiego jest efektem kilkudniowej wspólnej pracy członków grupy na ich wystawie w Księgarni|Wystawie w Krakowie. Zbudowany został z różnego rodzaju zniszczonych przedmiotów, śmieci, odpadków, rzeczy znalezionych, takich jak zabawki, telefony komórkowe, papiery. Zgromadzone przez artystów pozostałości uległy przekształceniu i posłużyły do stworzenia własnej opowieści o Afryce.



# Małgorzata Mirga-Tas

(ur. 1978) polsko-romska artystka sztuk wizualnych i aktywistka. W 2004 roku ukończyła studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wyróżniona na 42. i 44. Biennale Malarstwa Bielska Jesień (2015, 2019), stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018), laureatka Paszportu „Polityki” w kategorii sztuki wizualne (2020). W 2022 roku reprezentowała Polskę na 59. Biennale Sztuki w Wenecji. Angażuje się w liczne projekty społeczne i artystyczne przeciwdziałające wykluczeniu, dyskryminacji rasowej i ksenofobii. Od 2011 roku organizuje międzynarodowy program rezydencji artystycznych Jaw Dikh! w Czarnej Górze, przeznaczony dla artystów romskich i nieromskich.

Mirga-Tas od czasów studiów rozwija w swojej pracy wątki związane z kulturą romską, historią Romów, porusza problematykę złożonej tożsamości romskiej i romsko-polskiej oraz transkulturowego i transnarodowego doświadczenia bycia Romką. Wypracowała rozpoznawalny „patchworkowy” styl malarski – łączący pracę pędzlem z wykorzystaniem ornamentów

gotowych tkanin. Odważne zestawienia jaskrawych kolorów i dekoracyjności użytych materiałów tworzą kompozycje odwołujące się do romskiej kultury i tradycji. Artystka czerpie z własnych doświadczeń, ale też dorobku wuja, Andrzeja Mirgi, cenionego etnografa, specjalisty od kultury romskiej. Najczęściej przedstawia sceny rodzajowe z życia wspólnoty, ale nie omija też dramatycznych wątków, jak Porajmos, czyli romska Zagłada. Mirga-Tas jest autorką pierwszego na świecie pomnika upamiętniającego Zagładę Romów w czasie II wojny światowej, który w 2011 roku stanął w Borzęcinie Dolnym. Pięć lat później nieznaną grupą sprawców zniszczyła wykonany z drewna monument, rąbiąc go na kawałki siekierami. Artystka podjęła wówczas decyzję, aby szczątki zniszczonych postaci Romów z pomnika odlać w delikatnych materiałach – wosku, porcelanie, mydle, by móc je w nieskończoność multiplikować.



# Małgorzata Mirga-Tas

## *Romani Kali Daj*

2017, obiekt; akryl, tkanina, płyta wiórowa, drewno

Prace Małgorzaty Mirgi-Tas z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski to kolażowe obrazy na płótnie, obiekty wzorowane na ludowych kapliczkach czy formie parawanu, które stały się znakiem rozpoznawczym artystki. →→



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.

Małgorzata Mirga-Tas  
***Diłoseskro Dziwes***

2019, obiekt; tkanina, akryl



→ Dla twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas charakterystyczne jest patchworkowe łączenie malarstwa z tkaninami, zwykle pochodzącymi z używanych ubrań znajomych i rodziny. W pracach pojawiają się także cekiny, sznurki, frędzle; widać wyraźnie przywiązanie artystki do ornamentalnych form i linii. Wszystkie obrazy bazują na prostych formach. Artystka maluje akrylami, używając intensywnych barw, obwódząc kształty wyraźnym konturem. →→

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.

Małgorzata Mirga-Tas  
***Miri Phuri Daj***

2019, obiekt; akryl, drewno, tkanina, pióra



→ Prace wykonane w latach 2017–2019 przedstawiają między innymi sceny rodzajowe z życia codziennego romskich społeczności, z udziałem ludzi, zwierząt, roślinności. Mirga-Tas chętnie portretuje romskie kobiety, także te ze swojej rodziny, przedstawiając je na dekoracyjnych tłach parawanów i kapliczek.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa kolekcja sztuki współczesnej.

# Jarosław Modzelewski

(ur. 1955) malarz. Studiował w latach 1975–1980 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego. W 1982 roku z pięcioma innymi absolwentami Akademii — Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Włodzimierzem Pawlakiem, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem — założył Grupę, najważniejsze ugrupowanie tak zwanej nowej ekspresji lat 80. Jej członkowie dawali wyraz napięciom i dylematom czasu stanu wojennego. Laureat Paszportu „Polityki” w kategorii plastyka za rok 1998 oraz Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2004. Do 2020 roku prowadził pracownię malarstwa na macierzystej uczelni, gdzie uzyskał tytuł profesora.

Malarstwo Modzelewskiego ewoluowało przez lata od niemal abstrakcyjnego znaku w stronę coraz bardziej realistycznego podejścia do obrazu. W latach 90. artysta traktował temat dosyć umownie, oczyszczał tło

i monumentalizował formę. Sugestywny, nie-rzadko niepokojący klimat płócien podkreślał wystrzoną gamą barwną. Jak zauważyła trafnie Marta Tarabuła, malarstwo Modzelewskiego naznaczyła pracownia prof. Gierowskiego i przekonanie, że „obraz musi być konstruowany, to znaczy oparty na wewnętrznej strukturze form: barw i kształtów”. Doszła do tego fascynacja twórczością Andrzeja Wróblewskiego, ideami Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego — ikon awangardy XX wieku. Kiedy w 1997 roku artysta zmienił technikę malowania z olejnej na temperę żółtkową, estetyka jego obrazów wzbogaciła się o detal, ślady pędzla i indywidualny gest. Modzelewski wiele uwagi poświęca człowiekowi, ale interesuje go też pejzaż i martwa natura. Zaliczany jest do najwybitniejszych współczesnych artystów polskich, nazywany czasami „malarzem ikon codzienności”.

Jarosław Modzelewski

# Hygiene

1990, olej na płótnie



Jarosław Modzelewski na początku lat 80. chętnie korzystał z wycinanek i szablonów, w jego pracach pojawiały się motywy wycinanych w czarnym papierze portretów sylwetowych, spopularyzowanych w XVIII wieku pod nazwą *silhouette*. Potrzebne kształty — zwykle ideogramy, znaki — wycinał w formie szablonów, które następnie powielał wielokrotnie na płótnie, co nadawało jego obrazom pewien rys dekoratywności. Zapożyczona z wycinanki metoda pracy dobrze pasowała do gorącej atmosfery tamtych czasów. Pod koniec lat 80. Modzelewski wrócił do scen figuralnych, także traktowanych płasko i dekoracyjnie — jak na obrazie *Hygiene*. W tym zwrocie do figuralności pomogło mu znalezienie podręcznika do nauki języka rosyjskiego, w którym postaci na ilustracjach utrzymane były w duchu socrealizmu. Paradoksalnie, była to dla niego, jak sam wspomina, lekcja używania języka malarskiego, skupiania się tylko na tym, co należy wyrazić.

Obraz *Hygiene* jest bardzo dekoracyjny, a zarazem monumentalny. Kompozycja obramowana jest z góry i z dołu rytmicznym wzorem z kwadratów, a ten na górze przypomina wręcz perforację na kliszy fotograficznej. Oprócz kwadratów na płótnie widnieją jeszcze kropki i paski, w tym dominująca forma pasiastej zasłony prysznicowej. Cała scena została jakby zawieszona w czarnym wnętrzu lub może raczej na czarnym, gładkim tle. To sprawia, że kompozycja nabiera uniwersalnej wymowy, a bohaterowie tej sceny — siedzący na stołku nagi mężczyzna oraz stojąca za zasłoną druga postać, o niezbyt wyraźnych kształtach — stają się aktorami pewnej metafory. Może zatem w tym obrazie nie chodzi jedynie o wspólną kąpiel pod prysznicem?

# David Nash

(ur. 1945) rzeźbiarz. Studiował w Kingston College of Art (1963–1967) oraz w Chelsea School of Art (1969–1970). W 2004 roku otrzymał Order Imperium Brytyjskiego za zasługi dla sztuki. Nash pracuje przede wszystkim z drewnem, które zostało powalone w sposób naturalny lub wycięte z powodu wieku, choroby czy ze względów bezpieczeństwa. Wykonuje również tak zwane realizacje sadzonkowe — zasadza drzewa, czyniąc z nich żywe, rosnące rzeźby w ramach długoterminowych projektów, które trwają dziesiątki lat. Do jego wczesnych prac należy *Ash Dome* (1977) — zasadzone w krąg na zboczu wzgórza w dolinie Ffestiniog dwadzieścia dwa jesiony, których korony utworzyły w ciągu następnych dziesięcioleci monumentalną kopułę. W 1978 roku artysta rozpoczął realizację pracy *Wooden Boulder*,

którą nazwał „rzeźbą idącą”. Za pomocą piły łańcuchowej wyrzeźbił kulistą półtonową formę z pnia ściętego wcześniej dwustuletniego dębu, którą następnie ustawił na zboczu walijskiej góry. Rzeźbiona kula z drewna w ciągu wielu lat stopniowo, w naturalny sposób przemieszczała się w kierunku Oceanu Atlantyckiego, w którym zniknęła w 2015 roku. Podczas gdy jego prace są wystawiane w muzeach na całym świecie, dzieła o największych formatach Nash stworzył dla Yorkshire Sculpture Park w Wakefield, a także ustawił w otoczeniu własnego domu, w Blaenau Ffestiniog w Walii. Nash mieszka w dawnej kaplicy, imponującej pod względem wymiarów. Znajdują się w niej niektóre z jego najstarszych dzieł, które Nash lubi przerabiać, co świadczy o jego cyklicznym podejściu do czasu.

David Nash

*Bez tytułu (pień drzewa)*

1991, rzeźba; drewno, technika własna

Obie prace przechowywane w Magazynie Studyjnym Kolekcji — *Bez tytułu (pień drzewa)* oraz *Łódka* — pochodzą ze wspólnej wystawy Davida Nasha i Leona Tarasewicza w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1991 roku. Wszystkie prezentowane na niej obiekty artysta wykonał na miejscu. Za materiał do *Pnia* posłużyła wielka spróchniała topola z Parku Łazienkowskiego w Warszawie, do innych prac drewno zostało pozyskane w Nadleśnictwie Waliły (dęby, olchy), w sąsiedztwie miejsca zamieszkania Leona Tarasewicza. Topola została poddana procesowi opalania, co bardzo wyraziście podkreśliło ostateczną formę pracy. Drewno spala się, tworząc głębokie, czarne, aksamitne powierzchnie, potęgujące ekspresję dzieła. Rzeźby w drewnie brytyjskiego artysty powstają przy użyciu ciężkiego sprzętu, pił łańcuchowych i palników. →→



## David Nash

# Łódka

1991, rzeźba; drewno,  
technika własna



→ Nash zwykle wykorzystuje powalone drzewa, jego dzieła rozwijają się zgodnie z naturą materiałów poddawanych interwencji rzeźbiarskiej — drewno mówi o swojej naturze i sposobie, w jaki artysta z nią współdziała. Nash spędził znaczną część lat 80. i 90., podróżując i robiąc wystawy na całym świecie. Jego motto

w tamtych latach brzmiało: „Masz siekiere, będziesz podróżował”. Zwykle przyjeżdżał i szukał materiałów w pobliżu miejsca wystawy. Z nich rozwijały się, często spontanicznie, pomysły. „Myślę, że ludzie znajdują materiał poprzez swój temperament. Ja jestem sprinterem, a nie biegaczem długodystansowym”.



# Ludwika Ogorzelec

(ur. 1953) artysta rzeźbiarz. Urodzona w Chobieni na Dolnym Śląsku. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu (1978–1983, dyplom w pracowni rzeźby prof. Leona Podsiadłego). Naukę kontynuowała w École nationale supérieure des Beaux-Arts w Paryżu (1985–1987), w pracowni Césara, który w 1985 roku po obejrzeniu jej prac na fotografiach przywiezionych z Polski zaproponował jej pracę w swoim atelier. W ten sposób wyjazd za granicę, planowany jako krótki, przerodził się w dłuższy pobyt. Od 1985 roku Ludwika Ogorzelec ma swoją pracownię w Paryżu, jednak ze względu na specyfikę jej programu twórczego – zwłaszcza cyklu *Krystalizacja przestrzeni* – realizuje prace w różnych częściach świata. Zwykle są to rzeźby typu *site-specific*, w przestrzeniach zastanych: galeriach, muzeach, miejscach publicznych. Przez 40 lat kariery zawodowej pokazała swoje prace na ponad stu wystawach niemal na całym świecie (73 indywidualnych i 34 grupowych).

Tworzy oryginalne rzeźby-konstrukcje o gęstej, nasyconej strukturze. Używa drewna, szkła, metalu i celofanu (od 2001), jednak kluczowym elementem jej dzieł jest przestrzeń, z której powstają. Ogorzelec już na początku drogi twórczej zdecydowała, że to właśnie przestrzeń będzie jej podstawowym tworzywem rzeźbiarskim.

Swoje działania twórcze zasadniczo grupuje w dwa liczące wiele prac cykle: *Przyrządy równoważne* (realizowany od lat 80. minionego wieku) oraz *Krystalizacje przestrzeni* (od lat 90.), będące bezpośrednim następstwem rozważań i eksperymentowania z przestrzenią podczas tworzenia poszczególnych rzeźb cyklu *Przyrządy równoważne*.

Ludwika Ogorzelec

## Kokon

z cyklu *Przyrządy równoważne*  
2004, rzeźba; drewno



Praca była prezentowana na wystawie indywidualnej Ludwika Ogorzelec *Paryskie napięcia* w galerii Roi Doré w Paryżu w 2010 roku. Jest to jedna z jej najnowszych prac należących do realizowanego w drewnie cyklu rzeźb *Przyrządy równoważne*. W zawieszonym w przestrzeni *Kokonie* można znaleźć odniesienia do kulistej formy, jaką Ogorzelec skonstruowała w 2000 roku w galerii Le Punxes w Barcelonie w instalacji z cyklu *Kryształizacja przestrzeni* oraz do pracy *Pojednanie* z galerii Fiorella Lattuada w Mediolanie (2001).

Bezpośrednim impulsem dla ukształtowania się autonomicznej drogi twórczej Ogorzelec było ćwiczenie zadane przez prof. Leona Podsiadłego na czwartym roku studiów, którego tematem była „równowaga”. Rozpoczęło ono cykl rzeźb mobilnych *Przyrządy równoważne*. W pracach tych Ogorzelec łączy na zasadzie harmonii znaczenia zaczerpnięte ze świata obiektywnego i subiektywnego – świata natury i świata stworzonego przez człowieka (maszyny, przyrządy, literatura, taniec). Analizuje problemy sensu i absurdu oraz szuka momentu równowagi.

(1931–2011) malarz, autor instalacji. W latach 1949–1950 studiował w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a przez następnych sześć lat w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1956 roku uzyskując dyplom w pracowni prof. Edwarda Kokozki. Brał udział w Biennale Sztuki w São Paulo (1969 i 1977) i Documenta w Kassel (1977); w 1995 roku reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji. Był laureatem Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida w 1970 roku, Kaiser Prize w 1993 roku; w 2009 otrzymał odznaczenie Komandora Orderu Sztuki i Literatury we Francji i Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w Polsce. W 1977 roku zamieszkał na stałe we Francji.

Roman Opałka to jeden z najbardziej znanych i cenionych polskich artystów na świecie. W drugiej połowie lat 50. inspirowało go malarstwo materii, eksperymentował z obrazami abstrakcyjnymi i monochromatycznymi, które

nazwał *Chronomes* (1959–1963). Później powstały *Fonematy* (1963–1964), *Alfabet grecki* (1965), obiekty przestrzenne z serii *Poduszkowce* i *Integracje* (1964–1966).

W 1965 roku rozpoczął monumentalny projekt, któremu pozostał wierny do końca życia i który przyniósł mu największe uznanie — obrazy liczone. Projekt, zatytułowany pierwotnie *1965/1-∞*, związany był z ideą progresywnego liczenia na płótnie. Po kilku latach artysta nazwał swoje dzieło w procesie *Opałka 1965. Od jednego do nieskończoności* i tworzył już wyłącznie obrazy i rysunki wypełnione linearnymi kompozycjami liczb. Obrazy liczone noszą nazwę *Detale*, a rysunki, które tworzył, gdy nie mógł malować, to *Kartki z podróży*. Celem działania Opałki była utopijna idea zobrazowania mijającego czasu, a także całkowite zespolenie sztuki z życiem. Pierwszy obraz liczony, który został zapisany liczbami od 1 do 35327, znajduje się

w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Cyfry malowane były białym pigmentem na szarym tle. W 1972 roku artysta rozpoczął proces rozbielania tła obrazów tak, że każde następne było o jeden procent jaśniejsze od poprzedniego. Cztery lata wcześniej zaczął cykl autopoportretowych fotografii, codziennie wykonując jedno zdjęcie. Jest na nich ubrany zawsze tak samo — w białą koszulę. W 1972 roku zaczął też nagrywać siebie, wypowiadającego po polsku każdą malowaną liczbę. Do śmierci w 2011 roku zapisał ponad pięć milionów liczb (ponad trzydzieści osiem milionów cyfr); ostatnia zapisana to 5 607 249.

# Roman Opałka

## *Kompozycja abstrakcyjna*

1964, olej na płótnie



W pierwszej połowie lat 60. Opałka malował abstrakcyjne, monochromatyczne kompozycje o wyraźnej fakturze. Pobrużdżona, gęsta materia płócien zwracała uwagę wyrafinowaniem i wyrazistością. Artysta pracował cyklami — powstały wówczas między innymi utrzymane w tonacji szaro-czarnej *Fonematy* i abstrakcyjne obrazy olejne o grubej fakturze, nazywane greckimi literami: *Kappa*, *Lambda* czy *Omicron*. W latach 1963–1965 Opałka malował *Kompozycje abstrakcyjne*, reliefowo modelowane przy użyciu szerokiej szpachli, tak jak praca znajdująca się w Kolekcji. Artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc na powierzchni charakterystyczne

„listewki”. Bożena Kowalska nazywała je „fugami” czy „etudami na jedno narzędzie”. Cechuje je bogata skala niuansów chromatycznych w ramach restrykcyjnie ograniczonej gamy barwnej. Rytmiczny układ pionowych pasów kompozycji wprowadza porządek i ład. Na reliefowych „listewkach” załamuje się światło, tworząc na powierzchni płótna subtelny światłocien. Jednocześnie wklęsłe i wypukłe pola kompozycji sugerują przestrzenną głębię obrazu. Kontemplacyjny charakter *Kompozycji abstrakcyjnych* Opałki odróżnia je od klasycznych obrazów z nurtu malarstwa materii, Antoniego Tàpiesa czy Alberta Burriego, zwykle bardziej dramatycznych w wyrazie.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy

# Włodzimierz Pawlak

↑ Lista artystów 149

(ur. 1957) malarz, performer, twórca rzeźb i obiektów, poeta i teoretyk sztuki, pedagog. W latach 1980–1985 studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był jednym z założycieli formacji artystycznej Grupa (z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykkiem i Ryszardem Woźniakiem), która działała w latach 1982–1992. Aktywnie uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym lat 80. W latach 1986–2006 wykładał na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego macierzystej uczelni, uzyskując tytuł doktora habilitowanego. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2017.

Pawlak jest autorem ikonicznych płócien, wręcz obrazowych metafor, doskonale puentujących gęsty, represyjny kontekst polityczno-społeczny lat 80. (między innymi cykl *Świnie*, *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata*, *Droga z piekła do piekła* czy *Polacy formują flagę narodową* — jeden

z najważniejszych obrazów w polskiej sztuce po 1989 roku). Artysta nie uciekał też od cierpkiej refleksji egzystencjalnej. Pod koniec lat 90. porzucił figurację w malarstwie na rzecz swobodnego dialogu z klasykami awangardy konstruktywistycznej, w szczególności z Kazimierzem Malewiczem i Władysławem Strzemińskim.

Pawlak oddał się niemal całkowicie refleksji nad formą, barwą i fakturą obrazu, regularnie splatając praktykę artystyczną z przemyśleniami teoretyka sztuki. W cyklach swoich prac, takich jak *Tablice dydaktyczne* czy w późniejszych już *Notatkach o sztuce*, *Przestrzeni logicznej obrazu*, *Historii koloru*, *Linii barwnej* rozważa teoretyczne problemy malarstwa, przedstawia własne refleksje o historii sztuki, jak również plastyczną interpretację jej najważniejszych prądów teoretycznych. W 2012 roku powstaje seria prac *Anatomia samolotu*, namalowana po katastrofie smoleńskiej w 2010 roku. Opus

magnum Pawlaka to *Dzienniki* — artysta nakłada pasami na płótno grubą warstwę farby (najczęściej białej), która tworzy poziome wyrzyszenia, przypominając relief, a następnie ryje w niej ołówkiem kreski symbolizujące upływ czasu. Każdy obraz oznaczony jest kolejnym numerem i rokiem powstania.

# Włodzimierz Pawlak

## Słownik symboli

1989 (zamalowany w 1990), olej na płótnie

*Słownik symboli* zaliczany jest do serii obrazów *Tablice dydaktyczne* (1987–1988), na których to płótnach Pawlak za pomocą ideogramów, symboli, wykresów czy map wyjętych z wzorników oraz encyklopedii przedstawiał skonceptualizowaną historię kultury i sztuki (na przykład *Rzeźba grecka i egipska*, *W kręgu kultury europejskiej*, *Słownik*

*terminologiczny sztuk pięknych*). Praca składa się z sześciu zbitych razem (deszczkami na brzegach) płócien pomalowanych białą farbą. Pawlak zamalował je na wiosnę 1990 roku, podobnie jak niektóre inne, starsze obrazy, co krytycy odczytują jako pożegnanie z tą fazą artystycznej przeszłości. Koncepcja zamalowywania płócien pojawiła się

u Pawlaka już wcześniej, w jego pracy dyplomowej z 1985 roku. Cykl ten nosił tytuł *Obrazy zamalowane*, a zamiar wykonania tak radykalnego gestu odnosił się do znanego motywu zamalowanych politycznych haseł na murach. Pawlak planował zamalować obrazy w obecności komisji dyplomowej, do czego ostatecznie jednak nie doszło.



# Wojciech Prażmowski

(ur. 1949) fotograf, autor książek fotograficznych, pedagog. Studiował w Szkole Wytvarnej Fotografii w Brnie w latach 1972–1974. Profesor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1977). Artysta reprezentuje nurt fotografii kreatywnej, jest twórcą fotoobjektów. Jego twórczość jest ważnym głosem w sztuce lat 90., kiedy artyści używali fotografii archiwalnej do problematyzacji pamięci i historii.

Twórczość fotograficzną rozpoczął w latach 70. od fotografii metaforycznej. Wykorzystywał stare pocztówki bądź zdjęcia rodzinne i przekształcał je w ciemni poprzez — na przykład — nakładanie na siebie wielu obrazów, unikalny montaż kadrów. Taką metodą opracował między innymi cykl *Album rodzinny*. Uznanie

zdołał dzięki eksperymentalnej fotografii artystycznej, poszukującej nowych plastycznych możliwości. Przełomem w jego podejściu do fotografii była wystawa *Pierwsza światowa wystawa zdjęć zepsutych* w Małej Galerii Związku Polskich Artystów Fotografików–Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 1989 roku. Prażmowski odwołał się w niej w nowatorski sposób do pojęcia inscenizacji, wykorzystując do swoich koncepcji zdjęcia rodzinne i anonimowe.

W latach 90. zaczął tworzyć fotoobiekty, które mogły być prezentowane jako samodzielne dzieła sztuki lub być wykorzystane do robienia „fotografii inscenizowanej”. Te z pierwszej połowy dekady są przykładem fotografii postrzeganej jako medium pamięci i przemijania. Prażmowski budował wtedy

niewielkie obiekty z użyciem fotografii i dokumentów, łącząc klasyczną fotografię bromową z naturalnymi materiałami. W 1995 roku artysta rozpoczął pracę nad serią *Hommage à...*, poświęconą wybitnym twórcom XX wieku (Warhol, Grass, Kurosawa, Wajda, Hitchcock, Bułhakow). Pod koniec lat 90. sięgnął do konwencji dokumentu fotograficznego, czego najwybitniejszym przykładem jest cykl zdjęć *Biało-Czerwono-Czarna*, przedstawiający Polskę w dobie przemian okresu transformacji. Od początku XXI wieku Prażmowski stosuje połączenie fotografii barwnej z koncepcją dokumentu fotograficznego. W projekcie *Miłosz tutaj-szy* (2011) dokonał wizualnej rekonstrukcji miejsc na Litwie, w których przebywał we wczesnych latach życia laureat Nagrody Nobla.

Wojciech Prażmowski  
*Listy ciotki Hanki*

1991, fotoobiekt; fotografia czarno-biała na podłożu bromowym



*Listy ciotki Hanki*, pieczęlowicie związane sznurkiem, nie są prawdziwymi listami — są fotografiami listów, ich kopiami porwanymi na mniejsze kawałki i poskładanymi w zwarty plik. Prażmowski wytworzył te listy ponownie, zmienił w fotoobiekt. Jest to jedna z pierwszych tego typu prac artysty ze sporego cyklu, który powstawał w latach 90. Po latach artysta wspominał:

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

„Zrobiłem taką paczkę, tak to związałem, żeby nie uciekło. Trochę jak małe dziecko, które sobie wyobraża, jak zatrzymać czas: że trzeba to złapać, najlepiej czyjeś fotografie, z wizerunkiem tej osoby, sznurkiem obwiązać albo drutem, i to się nie rozleci, nie ucieknie. I ja może na tej samej, niezwykle banalnej nucie tak to zrobiłem”.

„Uprzedmiotowione” fotografie Prażmowskiego są nostalgiczną opowieścią o przemijaniu, o zachowywaniu pamięci o odchodzących bliskich. Listy tytułowej ciotki Hanki odznaczają się piękną kaligrafią — co dodatkowo wpływa na walor estetyczny pracy — i to także chciał podkreślić artysta.



# Wojciech Prażmowski

## *Listy z Portugalii*

153

1994, fotoobiekty; fotografia czarno-biała na podłożu bromowym, sznurek

Prażmowski od lat 70. kolekcjonował stare, nieudane i przeznaczone do wyrzucenia fotografie. Po latach stały się one tworzywem jego fotoobiektyw i kolaży. Pracując nad *Listami z Portugalii*, ale też nad innymi trójwymiarowymi obiektami, artysta wypełniał je w środku tymi zniszczonymi, nieudanymi odbitkami, które miały trafić na śmietnik.

Przetworzone na obiekty zdjęcia tracą efemeryczność, zaznaczając swoją obecność w realnym świecie. Fotoobiekty Prażmowskiego zawsze odnoszą się do doświadczenia historii, czasu, przemijania. Są świadectwem o wyraźnie melancholijnym zabarwieniu, próbą przywołania świata, którego już nie ma.

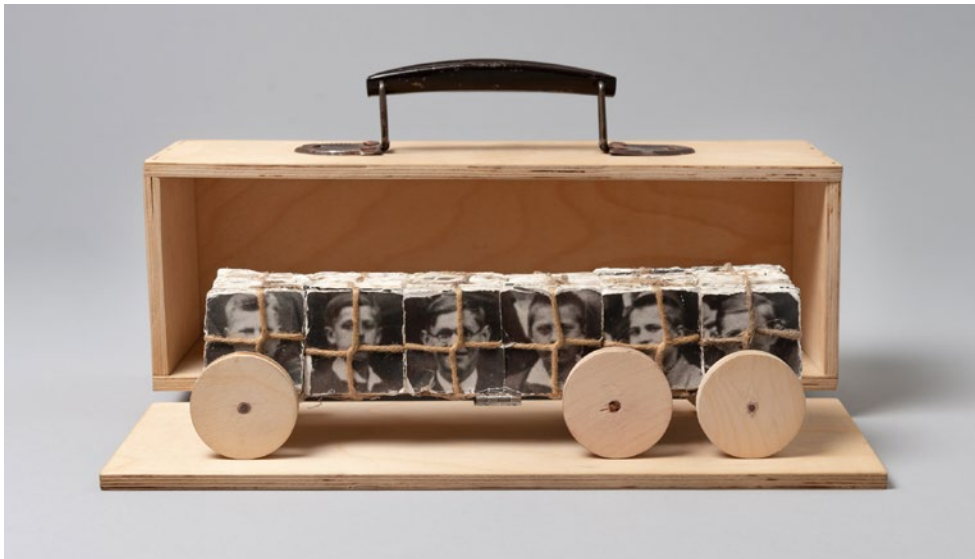


Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Wojciech Prażmowski

## *Szkolna wycieczka*

1992, fotoobiekty; fotografia czarno-biała na podłożu bromowym, sznurek, sklejka



W *Szkolnej wycieczce* artysta wspomina pewną historię z 1934 roku — autentyczną wycieczkę szkolną swojego niezującego ojca do Krakowa. Prażmowski wykorzystał tu pojedyncze zdjęcia

archiwalne z rodzinnego albumu i zdjęcie klasowe kolegów ojca w formacie przypominającym fotografie do dokumentów. Umieścił je jedno obok drugiego w specjalnie wykonanym

prostym obiekcie o formie nasuwającej skojarzenia z pociągiem. Nawiązując do prywatnych opowieści, przywołuje zdarzenie z przeszłości, by przyjrzeć się fenomenowi trwania w czasie.

Wpływ na Prażmowskiego miała twórczość Tadeusza Kantora — to u niego poznał znaczenie przedmiotów nieważnych, „najniższej rangi”, które służyły do tworzenia nowych światów. Temat i forma *Szkolnej wycieczki* przywołują na myśl spektakle twórcy Teatru Cricot 2, takie jak *Wielopole*, *Wielopole* czy *Umarła klasa*.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Katarzyna Przezwańska

(ur. 1984) autorka interwencji architektonicznych, instalacji, obiektów i obrazów, w których często wykorzystuje naturalne materiały: skały, minerały i rośliny. W latach 2003–2009 studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest autorką stałej realizacji w Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie. Członkini kolektywu artystyczno-projektowego Czosnek Studio.

W praktyce artystycznej Przezwańska często odwołuje się do natury i architektury. Ma ambicje łączyć obie te dziedziny w dążeniu do poprawy jakości życia, starając się uczynić swoją sztukę użyteczną. Inspiruje się zarówno architekturą wernakularną i klasyką XX wieku, jak i zjawiskami geologicznymi i procesami wegetacyjnymi. Przezwańska

studiowała malarstwo, ale zamiast obrazów tworzy malarskie interwencje, będące fizyczną obecnością koloru. Posługuje się charakterystyczną gamą barwną, która jest połączeniem kolorów roślinności i syntetycznych barw stosowanych we współczesnej architekturze i wzornictwie. Jej realizacje odzwierciedlają zainteresowanie stykiem sztuki, architektury i natury oraz sentyment do modernistycznych utopii uniwersalnego, estetycznego porządku świata.

W pracach Przezwańskiej widać nawiązanie do prekursorów modernizmu z Johannesem Ittenem i bauhausowską analizą kolorystyczną na czele. W swoim dyplomie — *Wrzeczono 5 m. 145* (2009) — a także na przykład w pracy *Dobór naturalny* (2011) połączyła wizualną organizację przestrzeni

z jej funkcjonalnym i sensualnym doświadczaniem. W interwencji w Parku Bródnowskim (2010) artystka zaznaczyła kolorami spękany asfalt, ubytki w betonowych płytach i miejsca przebicia trawy w chodniku. W 2015 roku zaprojektowała makietę polskiego parlamentu, zmieniając niefortunną kolorystykę i zużyte podłogi oraz tapicerkę w Sali Konferencyjnej; uznała, że państwo nie może sprawnie funkcjonować, jeśli miejsce, w którym podejmowane są kluczowe dla niego decyzje, nie jest wnętrzem estetycznie opracowanym, przyjaznym ludziom.



## Liść

2011, obiekt; liść, akryl

Niektóre realizacje Przezwańskiej są tak kruche, że mogą się rozlecieć w dłoni. Do nich należy *Liść* — suchy dębowy liść pokryty intensywnie zieloną farbą akrylową. Ten prosty zabieg konserwuje i ożywia delikatny element ze świata przyrody, sytuując go na granicy między naturą a kulturą i zamieniając w nienaturalny obiekt sztuki, pozostawiając jednocześnie nadal liściem. Te przenikania dokonują się obustronnie — abstrakcyjne, intelektualne wzornictwo Przezwańskiej oparte jest na wycinkach rzeczywistych barw, zaczerpniętych ze świata organicznego. Artystka jest uważną obserwatorką natury, wybiera z niej to, co najlepsze, proponując odbiorcy rozwiązania idealne — tworząc zestawienia barw, kształtów i materiałów najbardziej przyjaznych człowiekowi.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Joanna Rajkowska

(ur. 1968) autorka rzeźb, fotografii, rysunków, obiektów i instalacji. Często realizuje prace w przestrzeni publicznej. W latach 1987–1992 studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a w latach 1988–1993 na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Laureatka Paszportu „Polityki” w kategorii sztuki wizualne za rok 2007. W 2010 za swój dorobek artystyczny otrzymała Nagrodę Wielką Fundacji Kultury.

Rajkowska jest artystką wszechstronną, posługuje się różnorodnymi mediami, dostosowując język wypowiedzi artystycznej do potrzeb komunikatu kierowanego do odbiorcy. Porusza ważne tematy społeczne, interesują ją relacje między człowiekiem a otoczeniem, między ludźmi, ważne są również w jej

sztuce sfery cielesności i psychiki. Stworzyła wiele prac osobistych, a nawet ekshibicjonistycznych, jak choćby *Satysfakcja gwarantowana* (2000). W 2012 roku na Berlin Biennale zaprezentowała kontrowersyjny projekt *Born in Berlin*. Przedstawiła w nim film z oczekiwania na poród i narodziny swojej córki Róży, utrwaliła jej pierwszy kontakt ze światem. Jej najbardziej znany projekt to *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* z 2002 roku, czyli palma na warszawskim rondzie de Gaulle’a, która stała się jednym z symboli stolicy. Ta praca oraz projekt *Dotleniacz* (2007) przybrały formę rzeźb społecznych w przestrzeni publicznej Warszawy. W 2014 roku powstał w Łodzi *Pasaż Róży* — praca ma wymiar bardzo osobisty, jest związana z córką artystki. Ściany budynków podwórka zostały

szczelnie pokryte drobnymi kawałkami nieregularnie pociętych luster. Lustrzana mozaika ma obrazować drogę, jaką dziewczynka przeszła od niewidzenia do widzenia, jest próbą pokazania wizji świata Róży, która zmagала się z bardzo poważną chorobą oczu.

Wieloaspektowe, publiczne projekty Rajkowskiej, jej społeczne rzeźby wzbudzają emocje, aktywizują mieszkańców miast, a zawarte w nich sensory ujawniają się tak naprawdę dopiero po ich integracji z otoczeniem. Są realizacjami otwartymi, sprzyjają pojawianiu się spontanicznych relacji między ludźmi, wymianie myśli, wrażeń, skracaniu dystansu, czyli temu wszystkiemu, co tworzy dodatkowe znaczenia i stanowi olbrzymi walor twórczości tej artystki.

## Joanna Rajkowska *Satysfakcja gwarantowana*

2000, instalacja; tworzywo sztuczne, metal

W 2000 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski odbyła się wystawa indywidualna Joanny Rajkowskiej *Satysfakcja gwarantowana*. Była to z rozmachem wykonana realizacja artystyczna, składająca się z serii produktów: sześciu napojów gazowanych w puszkach 0,33 l oraz kosmetyków — mydła, perfum i wazeliny. Wszystkie zostały opatrzone logotypem na starannie zaprojektowanych opakowaniach i wyprodukowane profesjonalnymi metodami przemysłowymi. Produkty Rajkowskiej do złudzenia przypominały towary dostępne na rynku i nadawały się do użytku: napoje można było wypić, mydło się mydliło, perfumy pachniały. Zaskakujący okazał się skład owych produktów — surowcem wykorzystywanym do ich wytworzenia była bowiem sama artystka, jej własne ciało: DNA, szara substancja mózgu, wyciąg z gruczołu piersi, śluz z pochwy, rogówka oka czy endorfina widnieją w składzie sześciu różnych napojów.

Z kolei do produkcji wazeliny artystka użyła własnej śliny, w perfumach znalazły się jej feromony, a w mydle tłuszcz. Napoje mają właściwości odświeżające, stymulują doznania erotyczne, uśmierają ból, ale można się spodziewać także znacznie poważniejszych efektów: koją uczucie braku i przeciążenie nudą, a nawet transformują genotyp.

Projekt skonstruowany został według zasad artystycznej fikcji. Jest to jednak fikcja niezwykle realistyczna. Rajkowska zgromadziła wszystko, co najintymniejsze i najdroższe: swoje dzieciństwo, bliskich, życie codzienne, lęki i przeżycia, wreszcie swoje ciało. Następnie przerobiła to na towar, artykuł konsumpcyjny do szybkiego zużycia. W Kolekcji znajduje się jeden moduł z instalacji: lodówka z sześcioma rodzajami napojów w puszkach zwieńczona logotypem projektu *Satysfakcja gwarantowana*.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.





Joanna Rajkowska

# *Dotleniacz*

160





## Joanna Rajkowska *Dotleniacz*

2007, czasowa instalacja  
w przestrzeni publicznej  
na skwerze przy placu  
Grzybowskiem w Warszawie

zachowany element:  
kondensator tlenu

*Dotleniacz* to sztuczny zbiornik w formie oczka wodnego o powierzchni 140 m<sup>2</sup> i głębokości 1 m, zbudowany w centrum miasta. Jego brzegi porastała ozdobna zieleń, a wokół ustawiono specjalnie zaprojektowane przez Michała Kwasieberskiego kolorowe siedziska z laminatu. Staw wyposażony był w specjalną aparaturę ozonującą powietrze, która sprawiała, że w wodzie pojawiały się bąbelki gazu, a nad jej powierzchnią unosiła się delikatna mgiełka. Intencją autorki była integracja lokalnej społeczności, co doskonale się udało: okoliczni mieszkańcy zaakceptowali transformację skweru i chętnie odwiedzali tę enklawę czystego powietrza w stolicy.

Rajkowska bardzo świadomie wybrała na miejsce realizacji projektu właśnie plac Grzybowski — znajduje się on na terenie dawnego

getta i jest stałym punktem na trasie licznych wycieczek Żydów odwiedzających miejsca pamięci. W pobliżu placu stoi synagoga, kościół Wszystkich Świętych, wznoszą się też ogromne, pochodzące z czasów PRL bloki mieszkalne oraz korporacyjne wieżowce. „Nad placem Grzybowskiem unosi się typowa dla Warszawy nieprzepracowana trauma i nieumiejętność poradzenia sobie z tragedią

getta — tragedią społeczności żydowskiej — i naszą, polską tragedią” — podkreślała artystka. Jej zdaniem przestrzeń publiczna często bywa terenem konfliktu, który nie jest do końca ujawniony, ale wyczuwa się jego istnienie. Realizując w tym miejscu *Dotleniacz*, nie zamierzała ujawniać stron konfliktu i doprowadzić do konfrontacji, odwrotnie: malowniczy

staw miał uprzyjemnić wspólne przebywanie w tej przestrzeni. *Dotleniacz* został rozebrany na jesieni 2007 roku ze względu na nadciągającą zimą, a miejscy urzędnicy składali deklaracje, że wróci na plac Grzybowski wiosną. Ostatecznie jednak, mimo poparcia ze strony okolicznych mieszkańców, praca Rajkowskiej nie znalazła się w nowych planach zagospodarowania placu.



(ur. 1966) rzeźbiarz, twórca obiektów, instalacji, interwencji, fotografii; kurator, autor aranżacji wystaw, scenograf teatralny. W latach 1987–1991 studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jako kurator i scenograf wystaw współpracował z galerią Wyspa w Gdańsku, Państwową Galerią Sztuki w Sopocie, Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Narodowym w Warszawie, Narodową Galerią Zachęta.

Rumas jest zaliczany do przedstawicieli sztuki krytycznej. We wczesnych pracach podejmował problem współczesnej tożsamości polskiego społeczeństwa, opartej na tradycyjnej roli religii i Kościoła katolickiego oraz innych elementach budujących polską mitologię, takich jak patriotyzm czy wątki narodowościowe. Interesowała go problematyka społeczeństwa jako obiektu manipulacji w kontekście pojęć dotyczących religii,

narodu czy rasy. Późniejsza twórczość Roberta Rumasa ma mocny związek z kodami społecznymi, stereotypami i fetyszami kultury masowej, władającymi zbiorową wyobraźnię. Tematem jego prac wielokrotnie była przestrzeń publiczna na styku z przestrzenią prywatną, gdzie obie rzeczywistości nakładają się na siebie i przenikają, tworząc żywą, nieustannie zmieniającą się strefę wspólną. Od 1998 roku artysta pracował nad projektem interwencji w społeczną tkankę miejskiej aglomeracji *Manewry miejskie*, realizowanym w wielu miastach w Polsce i za granicą (do 2004). W 2009 roku Rumas wspólnie z Danielem Muzycukiem zorganizował wystawę *Poszliśmy do Croatan*, która w niekonwencjonalny sposób poruszała problem wykluczenia. Inny projekt Rumasa, *Alokacja* (2007), odnosił się do przemieszczenia kapitału i siły roboczej w kontekście krajobrazu kraju postkomunistycznego,

a konkretnie polskiej wsi popegeerowskiej. W 2006 roku wykonał pierwszą pracę scenograficzną do spektaklu *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie dziw* Pawła Demirskiego. Później Rumas mocno związał się z teatrem, współpracując między innymi z Michałem Zadarą, Agnieszką Błońską czy Martą Górnicką.

Robert Rumas

## Las Vegas — niewalaszka

1996/2013, rzeźba; żywica epoksydowa, metal,  
Jedna z czterech wersji pracy *Madonna Las Vegas*.



Proces tworzenia rzeźby z Kolekcji został zainicjowany w 1996 roku, w okresie, gdy artysta tworzył w idiomie sztuki krytycznej. Ważnym tematem sztuki Rumas w latach 90. była banalizacja i ideologizacja religii katolickiej, jej wyjałowienie z treści duchowych. W serii prac *Madonny Las Vegas* (1994–1999), na którą składały się różnej wielkości figury Matki Boskiej płaczącej monetami, artysta krytykował komercjalizację religii, rynek dewocjonaliów, uwikłanie spraw wiary w machinę polityczno-ekonomiczną.

*Las Vegas — niewalaszka* przedstawia popularną figurę Matki Boskiej Niepokalanej, która czczona jest głównie poprzez obrzucanie jej monetami. Artysta wykonał odlew z żywicy epoksydowej na wzór masowo produkowanych figur ze sklepów z dewocjonaliami

i poddał go stylizacji, mocując na powierzchni monety. W pracy z Kolekcji Najświętsza Panienka płacze łzami wykonanymi z zatopionych w przezroczystej żywicy monet. Złote krążki spływają po jej szatach i twarzy, zdobiąc Madonnę stojącą na złocistej, kulistej podstawie, wykonanej między innymi z jednogroszowych monet. Praca obnaża blichtr i płytkość religijnego języka obrazów, pokazuje degradację religijnego symbolu. Tytuł rzeźby sugeruje postawienie w jednym szeregu kiczu religijnego i kiczu stolicy rozrywki, a także, szerzej, wskazuje na biznes i reklamę pod płaszczykiem kultu religijnego. Krytykując finansowe interesy Kościoła, Rumas nawiązuje między innymi do tradycji Reformacji, konfliktu od wieków toczącego się w świecie chrześcijańskim.

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

Robert Rumas  
*Las Vegas — niewalaszka*



# Ursula von Rydingsvärd

(ur. 1942) rzeźbiarka. Urodziła się w Niemczech, w rodzinie o polsko-ukraińskich korzeniach. Wczesne dzieciństwo spędziła w obozach dla uchodźców. Od początku lat 50. mieszka w Stanach Zjednoczonych, od 1975 roku w Nowym Jorku. Studiowała sztukę na uniwersytetach w Miami oraz w Berkeley, w 1975 roku ukończyła nowojorski Columbia University, gdzie uzyskała tytuł magistra sztuki. W 1991 otrzymała doktorat honoris causa Maryland Institute College of Art w Baltimore.

Ursula von Rydingsvärd uważana jest za jedną z najważniejszych współczesnych rzeźbiarek. Słynie z monumentalnych rzeźb tworzonych z precyzyjnie obrobionych cedrowych belek. Cedrem jako materiałem rzeźbiarskim zainteresowała się pod koniec studiów na Columbia University i od tamtej pory konsekwentnie z nim pracuje. Wykonuje również prace z brązu i żywicy poliuretanowych. Rzeźby von Rydingsvärd mają abstrakcyjne formy, inspirowane są naturą, kulturą pozaeuropejską – Afryki, Australii i Oceanii, a także tradycyjną sztuką

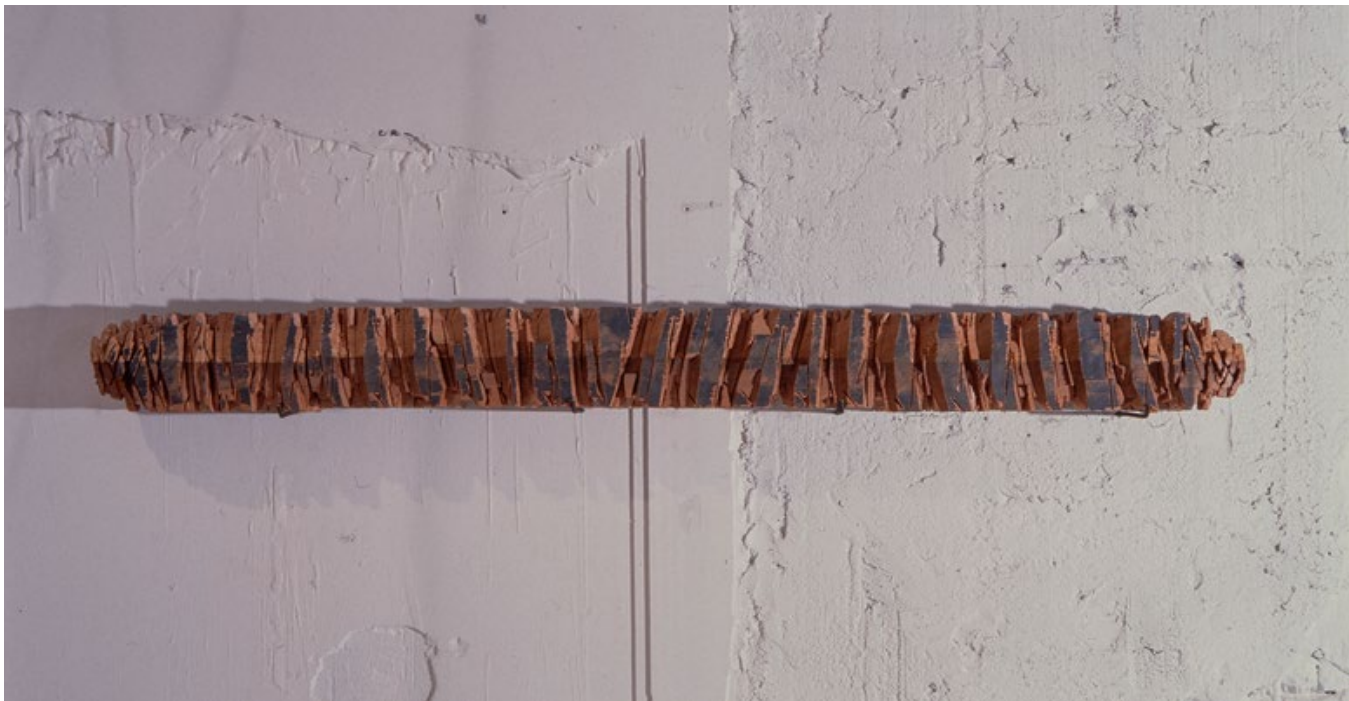
ludową (zwłaszcza Podhala, skąd pochodziła rodzina artystki). Jej sztuka jest zobiektywizowana, o wysokim stopniu uniwersalizmu, chociaż u podłoża wielu prac tej artystki odnaleźć można wspomnienia i asocjacje związane z krajem i kulturą jej przodków. Świadczą o tym chociażby polskie tytuły wielu jej prac: *Urszulka*, *Oj dana, oj dana*, *Maglownica*, *Elegantka*, *Zakopane*, *Umarleś*. Artystka w latach 90. stworzyła kilka ikonicznych realizacji, jak *Ene due Rabe* i *Land Rollers* w Storm King Art Center oraz *Ślepa Gienia* w Denver Art Museum. Niektóre z nich kojarzą się z tworam przyrody: skamielinami, skałami, kanionami, morskimi falami, na przykład *Skip to My Lou* (1996), *Ogromna* (2009), *Ocean Voices* (2011–2012), *Scientia* (2016).

Ursula von Rydingsvärd

166

## *Bez tytułu*

1992, rzeźba; drewno cedrowe, grafit



## Ursula von Rydingsvärd *Pin Striped Rollers*

1992, rzeźba; drewno cedrowe, grafit



Obie prace przechowywane w Magazynie Studyjnym Kolekcji pochodzą z wystawy indywidualnej Ursuli von Rydingsvärd prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 i 1993 roku.

Zostały wykonane przez artystkę na miejscu w Warszawie.

Rzeźbiarka nie przygotowuje do planowanych realizacji żadnych modeli czy szkiców. Pracuje bezpośrednio z materiałem, kierując się intuicją. Przy dużych obiektach podejmuje wiele decyzji już w trakcie obróbki, rysując linie ołówkiem bezpośrednio na drewnie. Każda cedrowa belka zawiera zapis ręcznego punktowania,

cięcia i żłobienia. Jedna po drugiej, belki są dodawane i modyfikowane – rąbane, szlifowane i dłutowane. Artystka używa drewna, które zostało wcześniej maszynowo pocięte na kawałki o przekroju cztery na cztery cale. Skleja je i montuje, multiplikując modułową strukturę obiektu. Na koniec pokrywa powierzchnię rzeźby grafitową patyną.

Proces rzeźbienia jest dla von Rydingsvärd bardzo istotny. Porównuje go do komponowania muzyki jazzowej. Przy monumentalnych obiektach trwa nieraz miesiącami, a jego zapis jest bardzo istotny w odbiorze jej rzeźb.

# Wilhelm Sasnal

(ur. 1972) malarz, rysownik, twórca komiksów i plakatów; autor teledysków, filmów strukturalnych, „amatorskich” rejestracji na taśmie 8 mm i filmów pełnometrażowych. Jeden z założycieli Grupy Ładnie (1996–2001), współredaktor „Słynnego Pisma we Wtorek”. W latach 1992–1994 studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej, potem malarstwo na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych (1994–1999). Laureat wielu prestiżowych nagród, między innymi Grand Prix na Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” (1999), „Pegaza” w dziedzinie sztuki (2003), europejskiej nagrody artystycznej The Vincent Award (2006). W 2008 roku pojawiła się publikacja *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*.

Wilhelm Sasnal uznawany jest przez krytyków za najwybitniejszego polskiego malarza swojego pokolenia. W jego malarstwie z okresu istnienia Grupy Ładnie pojawiały się tematy przenoszone na płótna wprost z obszarów banalnej codzienności, ekranu telewizora i komputera, kolorowych magazynów czy ulotek reklamowych. Sasnal tworzył swoistą kronikę współczesności, malując przedmioty, które przez swój status były natychmiast rozpoznawalne i zyskiwały rangę znaków czasu. Przerabiał na malarstwo wszystko, co go interesowało: wpływ mass mediów na społeczeństwo, prywatne życie ludzi w Polsce, recepcja wydarzeń historycznych i funkcjonowanie narracji dotyczących przeszłości w kulturze. Fascynowało go badanie ograniczeń oraz możliwości reprezentacji, procesów widzenia i innych sposobów percepcji; sam mówił o sobie, że jest malarzem realizmu. Artysta chętnie operuje syntetycznym skrótem, redukuje malowane kształty do prostego znaku. Jego malarstwo jest nowoczesne, eleganckie i formalnie wyszukane; pojawiają się w nim kadry zatrzymane jak filmowe stopklatki, fragmenty narracji pozbawione kontekstu, które jednak razem stworzyłyby podstawę dla epickiej opowieści o naszych czasach. Pretekstem do namalowania obrazu może być pojedynczy detal lub ważne wydarzenie historyczne.

Malarstwo Sasnala jest dyskursywne, artysta czerpie z doświadczeń pop-artu, fotorealizmu, abstrakcji, minimalizmu, malarstwa gestu, a nawet surrealizmu. Konsekwentnie też podejmuje trudne tematy dotyczące historii Polski i polskiej tożsamości narodowej (kardynał Wyszyński, prezydent Narutowicz, partyzanci, wiara katolicka), traumy Holokaustu (cykle *Maus* i *Shoah*), polityki i pamięci zbiorowej (*Borowski*, mural w Muzeum Powstania Warszawskiego). Równoległe z malarstwem Sasnal rozwija drugi ważny nurt swojej twórczości: prace filmowe, które przez długi czas traktowane były jako margines jego artystycznych dokonań. Wspólnie z żoną, Anką Sasnal, wyreżyserowała już kilka filmów pełnometrażowych – *Z daleka widok jest piękny* (2011), *Huba* (2013), *Słońce, to słońce mnie oślepiło* (2016). Pozycja Sasnala w światowym obiegu sztuki stała się na tyle znacząca, że jego prace weszły do kanonu nowego malarstwa europejskiego. W 2006 roku renomowany magazyn sztuki „Flash Art” opublikował ranking 100 najważniejszych młodych artystów z całego świata, w którym Wilhelm Sasnal zajął pierwsze miejsce.



Wilhelm Sasnal  
***Bez tytułu (Koncert)***

2001, olej na płótnie



Płótno Sasnala pochodzi z okresu działania Grupy Ładnie. To był czas prostych, szybkich obrazów malowanych z fotografii, przedstawiających często sceny z życia artysty i jego przyjaciół. Koncert został namalowany płasko, sylwetowo; estetyka płótna jest wręcz plakatowa. Tonacja ogranicza się do żółto-czarnej — z odrobiną bieli. Dolna część płótna jest ciężka, ciemna, ukazane od tyłu sylwetki zgromadzonych na koncercie ludzi zlewają się ze sobą. Scena jest niewidoczna, zatopiona w żółtej barwie, jakby silnym światłem reflektorów. Na pierwszym planie wyróżniają się dwie postacie, potraktowane bardziej indywidualnie niż reszta. Z lewej strony dziewczyna z odkrytymi plecami skąpanymi w żółtym świetle, z prawej chłopak z zaznaczonym żółtą farbą karkiem. Niewykluczono, że to artysta z kimś bliskim.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
 depozyt m.st. Warszawy

# Wilhelm Sasnal

## *Bez tytułu*

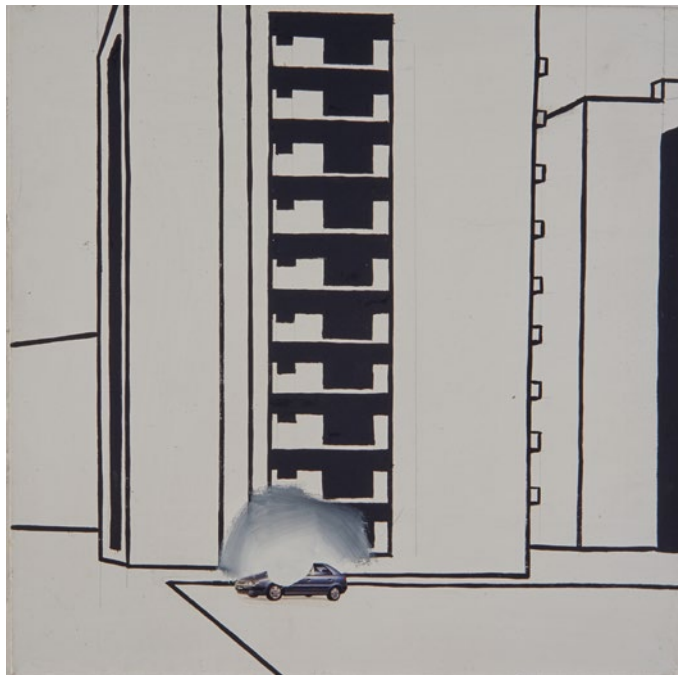
2000, olej na płótnie

Obraz wpisuje się w serię prac artysty połączonych tematyką katastrof i wypadków, przedstawiających wypadki samochodowe i zamachy bombowe. Niemal całe płótno wypełniają geometryczne formy bloków mieszkalnych, namalowane linearnie czarną farbą. Architektura, choć mocno uproszczona, kojarzy się z typowym blokowiskiem. Żadnych indywidualnych cech, odróżniających napisów, szyldów. Kompozycja jest surowa, technika bliska rysunkowi. Gest malarzki ograniczony został do minimum. Na pierwszym planie, przed blokiem z plastycznymi balkonami, stoi niebieski samochód, z którego unoszą się kłęby szarobłękitnego dymu. To jedyna na obrazie plama barwna nadająca mu dynamikę.

Sasnal czerpie z imaginariów obrazów i wizerunków, które w epoce rewolucji cyfrowej każdego zewsząd bombardują. W jego pracach widz odnajduje cytaty, echa, powidoki przetworzonych przez media fragmentów rzeczywistości, tej potocznej i tej wysublimowanej. Artysta zresztą często maluje na podstawie materiałów przedstawiających rzeczywistość już przetworzoną: fotografii, filmów, reprodukcji prasowych czy plików z internetu.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy



# Jadwiga Sawicka

↑ Lista artystów 171

(ur. 1959) artystka sztuk wizualnych; jej twórczość osadzona jest najsilniej w myśleniu malarskim, ale tworzy też instalacje, rzeźby, obiekty, fotografie (we współpracy z Markiem Horwatem), a także prace w przestrzeni publicznej. W latach 1979–1984 studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa, dyplom obroniła w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Otrzymała Nagrodę im. Jana Cybisa za rok 2013 oraz Nagrodę im. Katarzyny Kobro za rok 2015.

Artystka określiła kiedyś to, co robi w sztuce, „poszukiwaniem formy w celu skomentowania emocji”. Taką formą były dla niej malowane lub fotografowane ubrania, formy na ludzkie ciało. W latach 1994–1995 tworzyła niewielkich rozmiarów obrazy akrylowe na papierze przedstawiające części garderoby (spódnica, spodnie, pantofle), później namalowała serię obrazów olejnych na płótnie ukazującą ubrania na tle tekstów będących fragmentami tytułów gazetowych i streszczeń seriali telewizyjnych. W połowie lat 90. artystka robiła instalacje, w których zestawiała różne materiały: mięso, kwiaty, czarną folię. Z uwagi na

nieatrakcyjność prac zaczęła je fotografować i prezentować w formie zdjęć. W tym czasie powstawały też rzeźby z plasteliny przedstawiające ubrania. Od 1997 roku w twórczości Sawickiej pojawił się nowy sposób obrazowania: przedmioty i teksty zaczęły występować w jej pracach osobno. Powstają płótna przedstawiające na pastelowych tłach pojedyncze części garderoby, równoległe zaś obrazy, na których na podobnych tłach artystka malowała litera po literze sensacyjne komunikaty będące cytatami z gazet (*Znowu zabija; Proces lekarza; Złodziej, złodziej*). Na obrazach „pisanych” słowa są wyjęte z kontekstu, źle podzielone, bez znaków diakrytycznych, czasami niespodziewanie się urywają, co wzmaga niepokój i dezorientację widza. Pod koniec lat 90. Sawicka zaczęła wykonywać wielkoformatowe wydruki z czarnymi literami na cielistoróżowym tle. Charakterystyczny róż kojarzony jest najczęściej z koibiecnością, ale też z ciałem, problemem cielesności, który artystka wprowadza w swoich pracach bardzo dyskretnie, symbolicznie. Jedną z nich, *Nawracanie, oswajanie, tresowanie*, trafiła w 1998 roku na billboardy w kilku miastach Polski w ramach projektu Zewnętrznej Galerii AMS. Zastosowana w tym okresie jej twórczości czarna majuskuła na bladoróżowym tle stała się znakiem charakterystycznym wielu realizacji Sawickiej, nie tylko malarskich. Artystka wykorzystywała ten motyw, umieszczając

go na pudełkach, opakowaniach, ołówkach, naklejkach, taśmach czy luźno zwisających serpentynach podświetlanych węzami świetlnymi bądź żarówkami. W ostatnich latach w sztuce Sawickiej pojawiły się wątki autotematyczne — artystka robi prace na temat materii malarskiej, obwoluty książek o sztuce, książki-zadania dla malarza. Tworzy całe księgozbiory, na przykład księgozbiór o sztuce lub księgozbiór o jedzeniu. Są też księgozbiory bardzo emocjonalne — w tytułach pojawiają się „Izy”, „omamy miłości” czy „złamane serce”.

Jadwiga Sawicka  
**Biustonosz**  
 1999, rzeźba; plastelina



Rzeźby z kolorowej plasteliny (biustonosz z ciemnoróżowej, spodnie z czarnej i bluzka z niebieskiej) to część prac z serii przedstawiającej elementy garderoby, wykonywanych przez Jadwigę Sawicką w tym materiale

w latach 1997–1999. W połowie lat 90. w twórczości artystki pojawił się temat ciała. Nie bezpośrednio, ale poprzez ubrania, te szczególnego rodzaju pokrowce na ciało. Artystka przedstawiała wizerunki

ubrań w różnych mediach: rzeźbie z plasteliny, w malarstwie i fotografii. Plastelina ma wpisany w swą charakterystykę pewien brak ograniczeń. W czasie jej ugniatania w ciągu kilku minut można dowolnie zmienić

kształt, nad którym się pracuje. Jest też materiałem bardzo zmysłowym — podatnym na przekształcenia, poddającym się pracy rąk, którymi artystka modeluje pieczołowicie zagniecenia pozostawione przez nieobecne ciało. Wykonane z plasteliny i pozbawione kontekstu osoby, która by je nosiła, ubrania pozostają niczyje i stają się wyabstrahowanymi symbolami, kostiumami, nośnikami zakodowanych znaczeń, wolne od dosłowności i realistycznej banalności. →>

Jadwiga Sawicka

## *Niebieska bluzka*

1999, rzeźba; plastelina



## *Spodnie*

1999, rzeźba; plastelina



Jadwiga Sawicka  
**Spódnica**  
 1999, olej na płótnie



→ Sawicka malowała też wizerunki części garderoby: spódnic, marynarek, spodni, sukienek do Pierwszej Komunii, butów. Ubrania na jej płótnach są ukazane centralnie na jednobarwnych tłach, wyeksponowane jak bohaterowie portretu. W większości sprawiają wrażenie używanych, niektóre są wyraźnie pogniecione, pomięte. Namalowane ubrania są puste, pozbawione człowieka i przywodzą na myśl pytanie o postaci, które mogły je nosić, choć ich tożsamość nie została nigdzie ujawniona. Jadwiga Sawicka starała się wydobyć ubrania z codzienności, z przypisanej im funkcji i kontekstu, z czyjejś historii. Pokazała je w wyabstrahowany sposób, jako formy, które były kiedyś wypełnione treścią, ale zostały jej pozbawione. Artystka uważa, że ubranie może być traktowane jako narzędzie presji społecznej, znajduje się bowiem na styku tego, co osobiste i funkcjonujące publicznie. Okrywa, ale i zdobi, idealizuje wizerunek człowieka. Jest wyrazem indywidualnego gustu, ale świadczy też o statusie majątkowym, jest jednym z ważnych kodów odczytywanych w społeczeństwie.

---

Zakup prac *Biustonosz*, *Niebieska bluzka* oraz *Spodnie* do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

(ur. 1977) artysta multimedialny, autor instalacji interaktywnych, filmów wideo, obiektów i akcji artystycznych; aktywista kulturalny. W latach 1996–2001 studiował psychologię i socjologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W 2007 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Deutsche Banku „Spojrzenia”. W latach 2008–2012 prowadził w Krakowie niekomercyjną przestrzeń sztuki Goldex Poldex.

Simon łączy w swoich pracach doświadczenia sztuki konceptualnej ze współczesnymi technologiami, poczuciem humoru i antyglobalistycznym światopoglądem. Jest zapalonym podróżnikiem, realizuje projekty na Madagaskarze, w południowych Indiach i Afryce. Swoją aktywność nazywa „antropogeografią”, a najbardziej interesuje go obserwowanie kultury w aspekcie globalnym przez

pryzmat badań społecznych. Inspirują go teorie postkolonialne, historia nauki i idei politycznych oraz praktyka i etyka kultury DIY. Jest artystą, który większość prac wykonuje samodzielnie, ucząc się każdorazowo niezbędnych do tego umiejętności. Simon własnoręcznie skonstruował drukarki 3D, na których drukuje swoje rzeźby, pisze też programy komputerowe, wykorzystywane później podczas realizacji projektów.

Zadebiutował w 2002 roku na festiwalu Novart.pl w Krakowie pracą *Carpet Invaders* w formie gry komputerowej. Rok później pokazał film *Odłot*, w którym wieże krakowskich kościołów odlatują w niebo niczym odpalone rakiety. W ramach projektu *Rok Polski na Madagaskarze* (2006) podjął problem kulturowego kolonializmu. W 2007 roku na wystawie towarzyszącej konkursowi

„Spojrzenia” zaprezentował między innymi *Chleby krakowskie* — bochenki chleba przytwierdzone do małych robotów przypominających insekty, które pełzały po galerii. W 2012 roku zaprosił grupę polskich artystów do zorganizowania wystawy w utopijnej społeczności na południu Indii. Nakręcony później przez niego film *Auropol* opowiada o ich pobycie w mieście-kolonii Auroville. W 2013 zainicjował projekt polegający na próbie zrealizowania remake'u *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy w nigerskim Nollywood. Od 2016 roku tworzy na drukarce 3D cykl figurek *Polyethnic* — są to szczególnego rodzaju hybrydy składane z motywów etnicznych z różnych kultur Azji, Afryki, Ameryki Południowej i Europy, fantazje artysty na temat nowego globalnego folkloru.

# Chiński kalkulator / Domek

2006/2018, instalacja; zmodyfikowany kalkulator, drewniana konstrukcja



Impulsem do powstania pracy stała się prawdziwa historia z 2000 roku, kiedy Simon wybrał się w podróż do Chin koleją transsyberyjską. W Manzhouli, tuż przy rosyjskiej granicy, wymienił na jednym z bazarów pieniądze. Jak się później okazało, padł ofiarą oszustwa — cinkciarze użyli zmodyfikowanego kalkulatora, który zmieniał wyniki obliczeń na ich korzyść. Simon odtworzył po kilku latach ten trefny chiński kalkulator, by wykorzystać wykonane na nim obliczenia do budowy modelu domku, w którym w dzieciństwie spędzał wakacje.

Wakacyjny domek w górach, który nadaje pracy autobiograficzny kontekst, został przedstawiony w postaci zdeformowanej makiety. Zrekonstruowany przy użyciu oszukującego chińskiego kalkulatora model posiada solidnie skrzywioną bryłę o zniekształconych połączeniach konstrukcyjnych. Posługując się „prawdą” tego urządzenia, Simon zbudował nieprawdziwy domek. Pracę można też odczytać w szerszym planie jako metaforę wspomnień, które po latach, niezbyt już dokładnie przylegając do wydarzeń i faktów, stają się ich zniekształconą wersją.



Kolektyw artystyczny założony w 2006 roku przez mieszkającą w Tel Awiwie polską artystkę Katarzynę Korczak oraz Payama Sharifiego, mieszkającego w Paryżu Amerykanina pochodzenia irańskiego. Polem działania grupy są semantyczne i kulturowe powiązania Wschodu i Zachodu na terenie Eurazji, czyli w rejonie położonym „na wschód od dawnego Muru Berlińskiego i na zachód od Wielkiego Muru Chińskiego”. Grupa, do której w miarę upływu lat dołączali twórcy z całego świata, realizuje swoje projekty, wykorzystując rozmaite media i dyscypliny twórcze, od rzeźb po wykłady performatywne, od instalacji po publikacje. Zwraca w nich szczególną uwagę szerokie spektrum przekazów kulturowych dotyczących wzajemnej strefy oddziaływań między Słowianami, mieszkańcami Kaukazu i Azji Środkowej. Ich artystyczne i dyskursywne prace koncentrują się na badaniu wiary, religii i zrozumienia międzykulturowego. W książkach, wystawach i performansach przyglądają się mentalnościom, mitom i tradycjom za pomocą

badań naukowych, polemik i prostego humoru. Każdemu projektowi towarzyszy publikacja stanowiąca dopełnienie instalacji i obiektów, spośród których wiele powstaje przy użyciu tradycyjnych technik rzemieślniczych i artystycznych.

Slavs & Tatars zaczęli jako „klub książki”, dzieląc się z rosnącą grupą przyjaciół rzadkimi publikacjami o tematyce antropologicznej i lingwistycznej. W ciągu ostatnich pięciu lat ich twórczość rozwijała się w dwóch cyklach: o złożoności obszaru Kaukazu (*Kidnapping Mountains, Hymns of No Resistance*) oraz nieoczekiwanym wspólnym dziedzictwie Iranu i Polski, czyli irańskiej rewolucji z 1979 roku i upadku komunizmu w 1989 roku (*Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz, 79.89.09, A Monobrow Manifesto*). Obecnie kolektyw pracuje nad swoim trzecim cyklem, *The Faculty of Substitution*, opowiadającym o mistycznym proteście i rewolucyjnej roli świętości i synkretyzmu.

## Slavs & Tatars

# Kitab Kebab (Kapuściński–Orbeliani)

2012, instalacja; książki, metalowy rożen do kebaba

Słowo kebab w języku tureckim oznacza mięso pieczone na rożnie; może to być baranina lub wołowina, ale na pewno nie wieprzowina. W Polsce kebab należy do bardzo popularnych fast foodów, jest nawet popularniejszy niż hamburgery. Mimo swego pochodzenia cieszy się także uznaniem wśród najbardziej ksenofobicznej i antychodźczej części polskiego społeczeństwa.

Obiekty z serii *Kitab Kebab* to zestawy specjalnie dobranych książek, nadzianych na szpikulec używany do przygotowywania kebaba. Takie potraktowanie książek może sugerować, że są one postrzegane jako szczególnego rodzaju pokarm i podobnie jak jedzenie powinny być odpowiednio podane, a później przetrawione. Zdobywanie wiedzy nie ogranicza się tylko do analitycznej pracy intelektualnej, wymagane jest również odpowiednie podejście, emocjonalny stosunek i czas, czyli trawienie.

Wybrane do instalacji książki nie są przypadkowym zestawem. W tym wypadku są to książki Ryszarda Kapuścińskiego, znanego polskiego reportera, który opisywał postkolonialne transformacje w Azji, Afryce i Ameryce Południowej, jak również rozpad Związku Radzieckiego, oraz publikacje Sulchana Saba Orbelianiego, gruzińskiego poety i podróżnika żyjącego na przełomie XVII i XVIII wieku. Opisał on swoje podróże po Persji i Europie Zachodniej, jest też uważany za współtwórcę nowoczesnego języka gruzińskiego. Na pierwszym planie widać książkę Kapuścińskiego *Kirgiz schodzi z konia*, jedną z jego wczesnych pozycji, w której przedstawia przemiany kulturowe i cywilizacyjne w Związku Radzieckim na terenie Azji Środkowej. To obszary, gdzie wpływem Rosjan miesza się z islamem i wpływami tureckimi oraz kulturami autochtonicznymi, a to temat szczególnie interesujący dla Slavs & Tatars.



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Mikołaj Smoczyński

↑ Lista artystów 179

(1955–2009) malarz, fotograf, rysownik, performer, twórca obiektów i instalacji. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1974–1975 oraz w Instytucie Wychowania Artystycznego na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w latach 1975–1979. Po dyplomie odbył staż naukowy w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Ryszarda Winiarskiego. Od 1979 roku niemal do śmierci pracował jako pedagog na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Mikołaj Smoczyński znany jest z instalacji typu site-specific oraz czarno-białych fotografii kreacyjnych nasuwających skojarzenia z malarstwem abstrakcyjnym. W swoich pracach koncentrował się na specyfice używanego materiału oraz rozważaniach związanych z miejscem i przestrzenią. Istotą jego sztuki jest indywidualne doświadczenie uchwycone w relacji do rzeczywistości

w procesie przemiany. Instalacja pojawiła się w jego twórczości jako konsekwencja malarstwa, które stało się przestrzenne. Artysta postanowił zapisać te zmieniające się stany przestrzeni, do czego najlepiej nadawała się dokumentacja fotograficzna. Przez pewien czas robił w pracowni instalacje przeznaczone tylko do fotografowania (*Secret Performance*, 1983–1993).

Pierwsza monumentalna praca Smoczyńskiego o charakterze instalacji została zrealizowana w 1987 roku (*Przeniesienie*). Tego typu realizacje powstawały w procesie poznawania przestrzeni, a realność miejsca determinowała ostateczny wynik. W 1990 roku powstała pierwsza praca Smoczyńskiego typu site-specific z serii *Zdjęcia*. Artysta realizował je bezpośrednio na ścianach, stosując za każdym razem podobną technikę: przyklejał czyste płótno do ściany, a następnie zrywał je wraz z warstwami tego, co było pod spodem, i zawieszał

w galerii niczym gigantyczne obrazy, stroną „archeologiczną” na zewnątrz. Od 1992 roku realizował też instalacje, w których stał się budowniczym przestrzeni — nie chciał już przekształcać tego, co zastane, pragnął tworzyć nowe konstrukcje. Tworzyłem był prawdziwy materiał budowlany, suprema. Jej kolor i faktura podatne są na proces krzepnięcia światła w obrębie konstrukcji, a światło jest fundamentalnym czynnikiem we wszystkich pracach Smoczyńskiego. Potrafił, jak mało który artysta, wyczuć esencję miejsca, w którym instalował swoje prace, jego charakter. Interwencje artysty podkreślały jego architektoniczną logikę lub wydobywały niuanse, poetykę konkretnej przestrzeni. Tak było też w wypadku pracy *Słupy milowe. Projekt dla Cysterny*, która powstała w 2006 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

## Mikołaj Smoczyński

# Bez tytułu

1991/1992, instalacja; beton

Od początku lat 90. Mikołaj Smoczyński używał w swoich instalacjach ręcznie wykonywanych betonowych elementów o geometrycznych kształtach. Ich formy i wielkości każdorazowo dyktowała specyfika instalacji. Oddziaływały barwą, masą i prostotą kształtu oraz materiału, stwarzając wrażenie elementów pochodzących z jakiejś niewykończonej budowli. W 1993 roku Smoczyński zrealizował w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski jedną ze swoich największych prezentacji. Wystawę otwierała podłużna sala o charakterze pasażu, z fryzem betonowych kasetonów zamocowanych na ścianach po obu jej stronach. Artysta użył wówczas dwóch rodzajów betonowych obiektów: pełnych kafli i ich negatywów, czyli „szuflad”.

Znajdująca się w Kolekcji praca o charakterze instalacji składa się siedemnastu podobnych form. W oryginalnej aranżacji wszystkie kafle oprócz jednego były ustawione jeden za drugim pod ścianą, na której, na osi pionowej zgromadzonych kafli, wisiał samotnie, na wysokości 180 cm, jeszcze jeden podobny obiekt. Obiekty i instalacje Smoczyńskiego posiadają własną autonomiczną perswazyjność i trudno je opisywać znaczeniowo. Są mocno związane z architekturą miejsca, ale oglądając je, nie da się zapomnieć, że artysta odebrał wykształcenie malarskie. W tej pracy istotną rolę odgrywają pozostawione na ścianie smugi i zacieki namalowane przez Smoczyńskiego farbą, która powstała po zmieszaniu z wodą niewielkiej ilości cementu.



Mikołaj Smoczyński

## Zmiana właściwości miejscowej (Obrazy wieszakowe)

2006, obiekt; technika mieszana, sklejkka, drewno



Twórczość Smoczyńskiego zawsze charakteryzowała się intelektualnym zdyscyplinowaniem, wywodzącym się z konceptualnych działań lat 70. Jest to dostrzegalne także w ostatnich latach aktywności artysty, kiedy włączył do abstrakcyjnych kompozycji

i instalacji przedmioty wyjęte z ich funkcjonalności, takie jak przepalane żarówki, pochlapane wapnem cytryny czy drewniane wieszaki na ubrania. Pod koniec życia Smoczyński po raz kolejny wrócił do obrazu, tym razem jednak jako obiektu. Tworzył

asamblażowe kompozycje w płytkich prostokątnych skrzyniach ze sklejkki. Niektóre z nich wypełniał ciemnymi rysunkami wykonanymi węglem, w innych tworzył abstrakcyjne, głównie koliste kompozycje z wmontowanych w środek drewnianych wieszaków.

Na *Obrazie wieszakowym* z Kolekcji, gdzie znajdują się obok siebie dwa koła nieco różnych wielkości, w subtelne krzywizny wieszaków wpisywane są gdzieś tam proste, tworzące niedokończone figury wieloboków. W dwóch miejscach wieszaki formują bardziej spiętrzoną masę, zaś pod górną krawędzią z prawej strony artysta umocował pionową wąską szpachelkę. Stare wieszaki Smoczyński układał też bezpośrednio na ścianach galerii w formy falujących układów. *Obrazy wieszakowe* Smoczyńskiego powstawały na sklejkach od początku lat dwutysięcznych, podobnie jak rysunki węglem i ołówkiem na drewnianych tablicach. Do cykli zrealizowanych w tych dwóch mediach należą także *Rysunki stylmatyczne* (2008) i *Tablice* (2008), wykonywane na sklejkce w technice węgla i ołówka.

# Marek Sobczyk

(ur. 1955) malarz, projektant graficzny, autor obiektów przestrzennych, publikuje teksty teoretyczne i literackie; pedagog. W latach 1975–1980 studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Był członkiem Gruppy (1982–1992), do 1988 publikował teksty teoretyczne w piśmie tej formacji „Oj dobrze już”. Od 1990 do 2004 pracował z Piotrem Młodożeńcem w spółce autorskiej Zafryki. W latach 1991–1996 wraz z Jarosławem Modzelewskim prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie. Jest laureatem Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2012.

Sobczyk przejął w swoim malarstwie, jak sam mówi, „potencjał koncepcyjny i semantyczny sztuki konceptualnej”; interesował go też „pewien potencjał genetyki”, czyli „łączenie i krzyżowanie niekoniecznie zgodnych gatunkowo elementów i obserwowanie, co z tego wychodzi”. W jego dojrzałym malarstwie

jest sporo filozofowania, ważne są merytoryczne założenia dotyczące tematyki obrazów, które artysta komponuje często jak małe rozprawki teoretyczne. Swoją sztuką tworzy punkty odbicia, pole do refleksji, formułuje kwestie do przerobienia w malarstwie.

Sobczyk debiutował na fali pokolenia Nowych Dzikich i ekspresjonizmu, który królowała w malarstwie lat 80. Jednak jego skłonność do filozofowania i erudycja sprawiały, że był najbardziej dyskursywnym malarzem ze wszystkich członków Gruppy. W jego wczesnych pracach dominują kompozycje figuralne o bogatej kolorystyce i fakturze malarskiej. Obrazy odznaczają się kumulacją rozmaitych wątków treściowych, odniesień i symboli dotyczących zmieniającej się rzeczywistości (kwestie religijne, społeczne, polityczne). Od lat 90. pojawiły się w nich dekoracje i ornamenty; czasami Sobczyk wręcz odświeżał za pomocą dekoracyjnych motywów swoje dawne prace.

W latach 1994–1998 z Jarosławem Modzelewskim namalował dwie serie wspólnych obrazów (wystawione zostały w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1998 roku).

Malarstwo Marka Sobczyka z założenia jest przedsięwzięciem monumentalnym (od 1979 roku realizuje projekt pod nazwą *Badanie mózgu w Polsce*). W swojej twórczości mierzy się z ontologią, aksjologią, estetyką, metafizyką sztuki. Bywa artystą krytycznym, ironicznym, przewrotnym, tworzy obrazy-hipotezy, złożone, wielowarstwowe, ale zarazem konkretne i uniwersalne. Realizuje równoległe wiele projektów: *Seksreliogipolityka* (od 1999), *Tabela: Co? Kto? — Czym? Kim?* (od 1998), *Pomniki dyskursów* (od 2008), *Wokół słowa „ateizm”* (od 2009); od 2012 realizuje projekt filmowy *Wisława* (z Mateuszem Falkowskim).

Marek Sobczyk

# Wszystko co najcenniejsze koncentruje się wokół człowieka

1988, olej na płótnie



Obrazy Marka Sobczyka stanowią rozbudowane treściowo i znaczeniowo kalambury, w których artysta łączy wiele wątków, skojarzeń i podtekstów. Reprezentują to, co w jego pracach jest charakterystyczne — zagadkowość treści i wieloznaczną symbolikę, często okraszoną osobliwym poczuciem humoru. Jego wczesne malarstwo powstawało jako komentarz do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej, ale inspiracją bywały też sprawy domowe, rodzinne, prywatne. Poproszony o przybliżenie konstrukcji myślowej, na której zbudowany został obraz z Kolekcji, Marek Sobczyk zwrócił uwagę na konkretną historię, jaka została w nim zawarta,

oraz na refleksje bardziej uniwersalne. Świąteczna atmosfera, choinka, pies z zaćmą wzięty z ogłoszenia na prośbę dzieci, który, przyprowadzony do domu, załatwił się pod drzewkiem. Drzewo, roślinność, warstwy lub poziomy i znaczenia, które układają się jedno na drugim. Konstrukcja drzewa przypominająca system nerwowy, stos pacierzowy, od którego odchodzą gałęzie nerwów.

Obraz jest duży, ma ponad 2 metry wysokości, hieratyczna kompozycja nabiera cech monumentalnych. Namalowany jest płasko, choinka i pies zawieszony są na neutralnym, szarobłękitnym tle.

# Roman Stańczak

(ur. 1969) rzeźbiarz, performer, autor filmów wideo. Absolwent Liceum Plastycznego im. Antoniego Kenara w Zakopanem. W latach 1988–1993 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 2019 reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji.

Roman Stańczak studiował w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, słynnej Kowalni, razem z Pawłem Althamerem, Katarzyną Kozyrą i Arturem Żmijewskim. Studenci Kowalni tworzyli w latach 90. jeden z najciekawszych fenomenów artystycznych w polskiej sztuce, zwany sztuką krytyczną. Jeszcze w Zakopanem Stańczak poznał Władysława Hasióra, który wykorzystywał w swoich dziełach zwykłe, znajdujące się w zasięgu ręki przedmioty o dużej sile ekspresji. Na wystawie indywidualnej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1996 roku pokazał między innymi wybrane prace dyplomowe oraz inne rzeźby

z przekształconych obiektów codziennego użytku. W latach 90. przenicował na drugą stronę czajnik (*Misquic*, 1992) i wannę (*Mixquic*, 1994), zeszkroił też za pomocą dłuta wierzchnią warstwę z szafki nocnej (*Z drugiego na trzeci*, 1992) i krzesła (1993). Nieco później Stańczak podobnie potraktował kanapę (1995) i regał (1996). Rzeźbiarskie dłuto stało się w jego rękach czymś w rodzaju skalpela, którym zdierał zewnętrzną powłokę przedmiotów, ukazując ich konstrukcje. Interpretacje prac z tego cyklu skupiały się na metafizycznym aspekcie rzeźbiarskiego gestu, który pozwala wnikać w istotę rzeczy oraz odkryć ich wewnętrzną strukturę.

W 1996 roku Stańczak zniknął na pewien czas z pola sztuki. Nie przestał jednak pracować twórczo — rysował, prowadził notatki, robił szkice. W 2013 roku spotkał Pawła Althamera, który zaprosił go do wykonania nowej rzeźby w Parku na Bródnie — figury

aniola. *Anioł Stróż* Stańczaka ma trzy metry wysokości i ustawiony jest na wysokim postumencie. To tradycyjna rzeźba, wykonana z drewna i obłożona połączonym metalem. W 2019 roku Stańczak reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji pracą *Łoś*. Jedyne element ekspozycji w Polskim Pawilonie stanowiła bryła 15-metrowego wywróconego na lewą stronę prywatnego samolotu. Przenicowany samolot ustawiony został w taki sposób, by z zewnątrz można było zobaczyć kokpit i siedzenia pasażerów, natomiast skrzydła maszyny zostały zwinięte do środka.



## Roman Stańczak

# Misquic

1992, rzeźba; aluminium, wosk

Praca pochodzi z indywidualnej wystawy *Sześćdziesiąt trzy kilo* prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1996 roku. W 1992 roku Stańczak, jeszcze jako student Kowalni, wykonał rzeźbę poprzez rozcięcie, a następnie wywrócenie „na lewą stronę” zwykłego aluminiowego czajnika. Nicowanie zwyczajnych przedmiotów codziennego użytku było w tym czasie główną ideą i praktyką artystyczną Stańczaka. Stanowiło skuteczne narzędzie analityczne i uruchamiało złożone narracje o zabarwieniu egzystencjalnym, poetyckim, a nawet metafizycznym. Przenicowanie przywodziło na myśl metaforę śmierci, duchowości, przechodzenia na drugą stronę. Jak mówił sam artysta: „To jest idea mixquic, odwrócenia, jak w meksykańskim mieście Mixquic, gdzie w święto zmarłych ludzie przynoszą na groby jedzenie i picie i tańczą całą noc. Jednak najważniejsza jest sama materia nicowanych

przedmiotów. Dziś wiem o niej znacznie więcej niż wtedy. Szukam w niej ducha, ale to działanie pełne bezsilności — duch jest nieuchwytny, ciągle mi się wymyka. W tym sensie nicowanie jest o nadziei”.

Z zupełnie innej perspektywy odczytuje tę pracę Grzegorz Kowalski, dostrzegając w niej symbol odchodzącego w niepamięć świata realnego socjalizmu z jego powszechną niezamożnością i małymi wspólnotami. Czajnik, tak powszechne i niezastąpione w tamtych czasach naczynie, został wywrócony na lewą stronę i stał się już bezużyteczny; tym mocnym gestem, jakim jest przenicowanie, Stańczak wskazuje na nadejście nowych czasów. Ciekawym tropem jest też rysujące się tu powinowactwo idei „zdegradowanych rzeźb” Romana Stańczaka z pojęciem „rzeczywistości najniższej rangi” Tadeusza Kantora.



Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

# Henryk Stażewski

(1894–1988) malarz i teoretyk sztuki, pionier sztuki awangardowej; autor scenografii, projektów wnętrz, plakatów, ceramiki. W latach 1913–1920 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem prof. Stanisława Lentza. Brał udział w zakładaniu Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów Blok oraz grup Praesens i a.r. Od 1924 roku często bywał w Paryżu, gdzie działał w kręgach międzynarodowych ugrupowań Cercle et Carré i Abstraction-Création. Zorganizował pierwszą poza Rosją wystawę Malewicza (w hotelu Polonia w Warszawie w 1927 roku). Z Katarzyną Kobro i Władysławem Strzemińskim współtworzył międzynarodową kolekcję sztuki współczesnej, która stała się załącznikiem Muzeum Sztuki w Łodzi (1931). Po wojnie związany był ze środowiskiem warszawskiej galerii Krzywe Koło; należał do założycieli Galerii Foksal (1965). Na Biennale Sztuki w Wenecji w 1962 roku wystawił około 30 metalowych reliefów, za które otrzymał wyróżnienie honorowe. W 1972 roku zdobył Nagrodę Gottfrieda von Herdera, przyznaną przez Uniwersytet Wiedeński.

Był najwybitniejszym i najbardziej konsekwentnym przedstawicielem abstrakcji geometrycznej w sztuce polskiej. Miał ogromny autorytet i skupiał wokół siebie kolejne pokolenia artystów. Twórczość Stażewskiego z okresu międzywojennego wykazuje wyraźne związki z konstruktywizmem i neoplastycyzmem. Po wojnie kontynuował poszukiwania w obszarze abstrakcji geometrycznej, tworząc prace różnicowane pod względem formalnym. Dążył do sztuki całkowicie obiektywnej, uniwersalnej i poddanej dyscyplinie. Przekroczył granice tradycyjnie pojmowanego obrazu, wzbogacając go o elementy fakturowe i trójwymiarowe. Od końca lat 60. tworzył głównie reliefy. Z czasem złagodził rygorystyczne przekonania, dzięki czemu w jego bardzo wysmakowanych kolorystycznie kompozycjach z ostatnich lat życia można odnaleźć nutę liryzmu.

# Henryk Stażewski

## Relief

1973, akryl, drewno



W drugiej połowie lat 50. w twórczości Stażewskiego pojawił się relief i na niemal dwadzieścia lat stał się jego główną formą wypowiedzi. Na początku artysta tworzył reliefy jako prace monochromatyczne, białe lub z elementów miedzianych. W latach 60. — pokryte „rastrem drukarskim”, który aktywizował ich powierzchnie dzięki efektom optycznej vibracji. Pod koniec lat 60. w reliefach Stażewskiego pojawiły się żywe kolory. Kontrastowe zestawienia mocnych barw oddziałują na odbiorcę w sposób zbliżony do działania dzieł opartowskich.

Reliefy budowane były najczęściej na podstawie kwadratowej, na której artysta umieszczał

kompozycje z mniejszych kwadratów. Malowane reliefy z lat 70. dynamizowało zakłócenie ich geometrycznej struktury i nagłe zanegowanie zasady regularnego rytmu kompozycyjnego. *Relief* z Kolekcji zaliczany jest do nurtu opartowskiej iluzji. Zastosowanie iluzji łączy się u Stażewskiego z kwestią percepcji widzenia i oddziaływania kolorów na zmysł wzroku. Artysta kontrastuje tu przestrzeń rzeczywistą, czyli fizycznie wysunięty przed tło fragment reliefu, z przestrzenią fikcyjną, złudzeniem głębi pojawiającym się w efekcie zestawienia barw chłodnych i ciepłych.

---

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,  
depozyt m.st. Warszawy

# Haim Steinbach

(ur. 1944) twórca obiektów, instalacji, autor fotografii. Urodził się w Izraelu, od 1957 roku mieszka w Nowym Jorku. Studiował w Pratt Institute, a następnie w Yale School of Art (dyplom w 1973 roku). Jego prace były prezentowane na Documenta IX i Biennale Sztuki w Sydney w 1992, Biennale Sztuki w Wenecji w 1993 i 1997, Biennale Sztuki w Lyonie w 2000 oraz La Triennale w Paryżu w 2012 roku.

Od ponad czterech dekad artysta bada psychologiczne, estetyczne, kulturowe i rytualne aspekty gromadzenia i aranżowania gotowych przedmiotów. Obiekty te pochodzą z różnych kontekstów społecznych i kulturowych i są zestawione w sposób analogiczny do układu słów w wierszu czy też nut muzycznych w partyturze. W swojej pracy Steinbach stosuje koncepcję pokazu (*display*)

jako formy podkreślającej rangę przedmiotów i podnoszącej świadomość prezentacji. Na Documenta IX wystawił zestaw przedmiotów należących do Jana Hoeta, dyrektora Documenta. Praktyka zawłaszczania przedmiotów gotowych sprawiała, że wielu krytyków wskazywało na powiązania między twórczością Steinbacha a *ready mades* Marcela Duchampa. Sztuka Steinbacha nie ogranicza się jednak do doboru i prezentacji przedmiotów, ale także bada współczesną kulturę konsumpcyjną i psychiczne przywiązanie ludzi do rzeczy. Jego wcześniejsze instalacje składały się z ręcznie wykonanych półek i przedmiotów wypożyczonych od przyjaciół lub znalezionych na pchlich targach. W latach 80. artysta sfotografował wiele przedmiotów w domach krewnych

i znajomych, a po latach wystawiał je w postaci czarno-białych obrazów. W tej samej dekadzie Steinbach wprowadził do swoich instalacji zestandaryzowaną półkę w kształcie klina, wykonaną ze sklejki i wykończoną barwnym laminatem; zaczął również wystawiać przedmioty kupowane w sklepach. Od lat 90. Steinbach wprowadził do swojej twórczości szafy, kontenery i szuflady, a także instalacje wielkogabarytowe, wykorzystując między innymi rusztowania i stalowe regały.

„Komunikujemy się poprzez przedmioty tak samo jak poprzez język — twierdzi artysta. — Oglądamy przedmioty, czujemy wobec nich emocje i przeżywamy te emocje, gdy ich dotykamy”. Projekt Steinbacha rozwija się w kierunku badania kolekcjonerstwa jako psychologicznego stanu umysłu.

*Untitled (three  
corner cabinets  
with objects for  
a six sided room)*

*[Bez tytułu (trzy  
trójboczne szafki  
z przedmiotami  
dla sześciobocznego  
pomieszczenia)]*

1992, instalacja; technika  
mieszana, drewno,  
porcelana, tworzywo  
sztuczne

Szafka A

tors manekina,  
kubki z piersiami  
i penisami

Szafka B

proteza kapitana Hooka,  
dzbanki firmy Hall

Szafka C

nocnik



Haim Steinbach

*Untitled (three corner cabinets with objects for a six sided room)*

[*Bez tytułu (trzy trójboczne szafki z przedmiotami dla sześciobocznego pomieszczenia)*]



Praca Steinbacha pochodzi z grupowej wystawy *Translation* i została przygotowana z myślą o umieszczeniu w baszcie Zamku Ujazdowskiego. Składały się na nią trzy proste szafki, w tym dwie bez drzwiczek, oraz wybrane przez artystę gotowe przedmioty. Szafki zostały umieszczone w narożnikach między oknami. Obiekty do nich przeznaczone artysta przysłał ze Stanów Zjednoczonych.



Ich funkcje były związane z podstawowymi metodami przechowywania, konsumpcji i wydzielenia płynów. Jedynym przedmiotem, jaki Steinbach zamówił w Polsce, był tradycyjny nocnik. Artysta przesłał szczegółowe szkice i opisy wykonania szafek dla stolarzy, nadmieniając, że „styl i sposób wykonania powinny wyrastać z lokalnych tradycji stolarstwa artystycznego i seryjnego. Szafkę należy wykonać ze standardowych, gładkich



desek sosnowych o grubości 2 cm”. W katalogu wystawy kuratorka Kim Levin wspomina o dwóch nieporozumieniach podczas pracy nad realizacją instalacji Steinbacha — wymiana faksów na temat skomplikowanych kształtów, wymiarów i rozmieszczenia szafek, które miały zostać wykonane według instrukcji artysty, nie zagwarantowała pożądanego efektu końcowego; pojawiła się też sprawa nietrafnie wybranego nocnika. Artysta

prosił o tradycyjny nocnik, a dostał złożony obiekt art déco. Kim Levin wpisała te nieporozumienia w ideę wystawy — *Translation*.

Instalacja Steinbacha miała rys osobisty: projektował on pracę na wystawę, inspirując się dziecięcymi fantazjami o Polsce, ukształtowanymi pod wpływem opowieści pochodzącego z Polski dziadka. Steinbach często określał struktury, które budował dla prezentowanych na wystawach obiektów, mianem „urządzeń ramowych”.

Prototypowa półka w kształcie klina, którą zaprojektował jako uniwersalny sposób wystawiania swoich prac, to struktura wykorzystująca układ geometryczny oparty na trzech kątach — 90, 50 i 40 stopni — trójkąta. Półka jest urządzeniem, ponieważ funkcjonuje jak poziomiczna lub instrument muzyczny i może być powiększana lub pomniejszana proporcjonalnie do trzech kątów jej przekroju oraz w stosunku do znajdujących się na niej przedmiotów.

(ur. 1952) malarz, rysownik, projektant, pedagog; autor aranżacji wystaw, projektów reklamowych i wydawniczych. W latach 1973–1978 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Tadeusza Dominika. W latach 1984–1992 prowadził Galerię Młodych przy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki „Bielany” w Warszawie. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2011.

Paweł Susid wypracował własny wizualno-werbalny język, za pomocą którego formułuje komentarz do rzeczywistości. Istotą jego malarstwa jest krótki tekst połączony z oszczędną formą plastyczną, materiał, który artysta organizuje w komunikat zdyscyplinowany geometrią ram płótna. Obrazosłowa Susida celnie i z dystansem puentują nasze przyzwyczajenia lub przywary, prowadzą błyskotliwą grę z kontekstami i serwują odbiorcy czasami dosadną i ironiczną, a czasami poetycką i filozoficzną refleksję. Obrazy Susida działają na widza jak plakaty, gdzie słowa służą nie tylko do przekazywania określonych treści, ale pełnią też rolę znaku plastycznego. Artysta bardzo świadomie rozgrywa na płaszczyźnie obrazu wzajemne relacje między słowem a formą, co buduje zasadniczą treść jego obrazów.

Susid zadebiutował na początku lat 80., kiedy przez malarstwo przepływała fala Nowej Ekspresji i do głosu dochodzili Nowi Dzicy. Malował wówczas na dużych arkuszach papieru, kładł farbę szerokim pędzlem, używał także węgla, ołówka, kredek. Już wtedy pojawiły się na jego obrazach teksty наносzone za pomocą szablonu, które stanowiły komentarz do przedstawianych scenek i wyobrażeń. W połowie lat 80. z obrazów Susida powoli zaczęła znikać forma ekspresyjna, a pojawił się język geometrii, odwołania do tradycji konstruktywistycznej i awangardowej (Malewicz, Strzemiński). Pozostały natomiast teksty — wkomponowane między abstrakcyjne formy i powszechnie rozpoznawalne znaki czy symbole, teksty bardziej już lapidarne, odpowiadające zwięzłością prostej formie plastycznej i stanowiące inteligentny komentarz do aktualnej rzeczywistości.

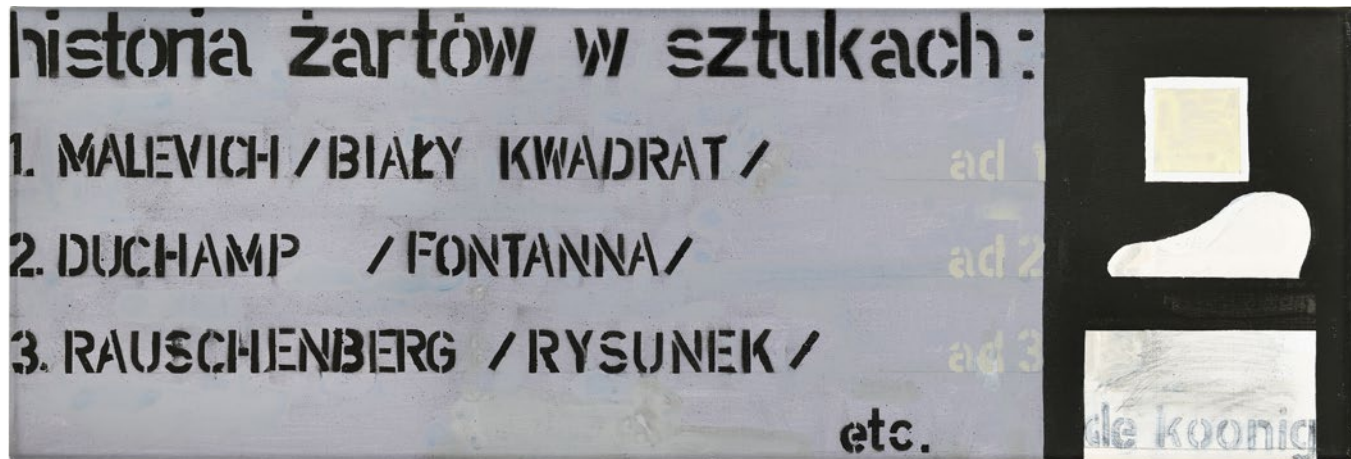
Około roku 2000 pojawiło się w jego twórczości „tapatowanie”, jak sam nazywa obrazy, na których wielokrotnie powtarza wybrane słowa. Mają one szansę dobrze wybrzmieć, utrwalić się, a odbiorca może się zastanowić nad ich znaczeniem, aktualnością, prawdą. To utrwalanie łączy się z uproszczeniem formy, na obrazach pojawiły się płaszczyzny kolorów, barwne pasy. W 2010 roku powstały pierwsze alfabety barwne. Zaczęło się od tekstu tancerza i choreografa, Wacława Niżyńskiego,

który Susid przeczytał w jego dzienniku: „Nie wiem dlaczego, ale samoloty niszczą ptaki”. Dla obrazów z tej serii Susid dobiera różne zestawy kolorystyczne, w których każda litera alfabetu ma swój własny kolor bądź odcień. Zasadę kodu kolorystycznego artysta umieszcza z boku bądź na dole obrazu.

Paweł Susid

**Bez tytułu** (*historia żartów w sztukach*)

2000, akryl na płótnie



Praca wskazuje na proces, jaki zachodził w sztuce, prowadzący do uwalniania obrazowania ze wszystkich jego dotychczasowych ograniczeń, z narracją i przedmiotowością na czele. Wspomniany jest tu Kazimierz Malewicz z białym kwadratem,

Marcel Duchamp z *Fontanną* i Robert Rauschenberg, który wytarł gumką rysunek swojego kolegi, malarza Willema de Kooninga. Susid wychodzi w swoich pracach poza dyskurs galerijny, zwraca się do zwykłego odbiorcy i z nim chce prowadzić dialog.

Nie zaniebuje jednak również znawców sztuki, ironicznie puszczać do nich oko. Celowo wprowadza wątek zabawy, by wywołać u widzów dyskusję na temat statusu sztuki we współczesnych czasach.





Paweł Susid

*Bez tytułu*

*(gdy tracą wiarę  
w nowsze rzeczy,  
cofa ich aż do  
wiary w stare)*

2004, akryl na płótnie

Ten temat dotyczy kwestii  
ponadczasowych, ocierających  
się o sfery ideologii, metafizyki  
i sacrum.

**Bez tytułu (kolory wykorzystane już przez artystów)**

2005, akryl na płótnie



Artysta odnosi się tu do stricte malarskich zagadnień, wskazując na charakterystyczne dla niektórych twórców barwy lub zestawy barw. Wspomina o specyficznym odcieniu chłodnej zieleni Paola Veronesego. Był to włoski malarz dojrzałego Odrodzenia, przedstawiciel weneckiej szkoły malarstwa kolorystycznego, który tak sobie upodobał tę odmianę zieleni, że później nazwano ją właśnie jego nazwiskiem. Yves Klein, francuski malarz działający po II wojnie światowej, także miał swój ulubiony kolor — ultramarynę, którą opatentował pod nazwą International Klein Blue. IKB to niezwykle intensywny, jaśniejący błękit, uzyskany według receptury, którą Klein opracował samodzielnie.

# *Bez tytułu (oprócz dworskich, artyści współczuli z proletaryatem)*

2006, akryl na płótnie



Proletariat jest tu rozumiany jako historyczna już klasa społeczna o ograniczonym dostępie do dóbr materialnych i kulturowych, a także o specyficznym stylu życia i guście estetycznym. Artyści niezwiązani z kręgami dworskimi zwykle sami klepali biedę, dominowała więc w ich środowiskach wrażliwość społeczna oraz poglądy lewicowe.

# Maciej Szańkowski

↑ Lista artystów 196

(ur. 1938) rzeźbiarz. Jest twórcą zarówno dzieł kameralnych, jak i monumentalnych, autorem pomników i drobnych form medalierskich. Wykorzystuje własne techniki z pogranicza mediów oraz tworzy rzeźby w powiązaniu z architekturą i krajobrazem. W latach 1952–1957 uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, gdzie był uczniem Antoniego Kenara, Antoniego Rząsy, Barbary Zbrożyny i Tadeusza Brzozowskiego. Studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Od 1982 do 2003 roku prowadził pracownię rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie w 1991 roku uzyskał tytuł profesora. W latach 1996–2008 pracował jako profesor zwyczajny na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Twórczość Macieja Szańkowskiego plasuje się na styku tradycji konstruktywistycznej, abstrakcjonizmu geometrycznego i konceptualizmu. Artysta przyznaje, że nie jest przywiązany do żadnego materiału, a tworzywo, w którym pracuje, daje mu inspirację głównie poprzez możliwości konstrukcyjno-technologiczne. Z wielką swobodą operuje takimi materiałami jak żelazo, aluminium, kamień, drewno, brąz, ceramika, beton, papier, elementy natury. Interesują go działania rzeźbiarskie, które prowadzą do powstania dzieła zespolonego ze swoim sąsiedztwem. Szańkowski od lat 70. realizował w swoich pracach koncepcję „miejsca”, która polegała na tym, że rzeźbiarski obiekt łączył się organicznie z żywym otoczeniem. Często była to jedna rzeźba, jak w wypadku kamiennego *Okna*, umieszczonego w 1977 roku

przez Szańkowskiego w górskim pejzażu Mariboru. Inne metalowe i kamienne prace artysty zespalały się z przestrzenią miejską Berlina, Wiednia, Bochum czy Warszawy. W latach 80. i 90. artysta tworzył struktury przestrzenne z wykorzystaniem linearnej formy żelaznego, giętego pręta lub sznura rozpiętego na drewnianych masztach. W pracach tych wykorzystywał — dla kontrastu z geometryczną linearnością — biomorficzne bryły polnych głązów. W 1993 roku Szańkowski zrealizował Pomnik Ofiar Terroru Komunistycznego 1944–1956 na warszawskim Służewie. W 2002 w Bletchley Park pod Londynem powstała rzeźba jego autorstwa upamiętniająca złamanie szyfru Enigmy.

Maciej Szańkowski  
***Droga – Imago Mundi***

2000, instalacja; kamienie młyńskie (piaskowiec), podesty (drewno polichromowane)



Dzieło Szańkowskiego odznacza się oszczędnością najprostszych form i ich wobec siebie relacji. Pochylone ku sobie płaszczyzny z zaznaczoną linią spotykających się dróg stykają się w zderzeniu dwóch toczących się

w dół kamieni. Sugestia potencjalnego ruchu wpisana w tę kompozycję nadaje jej dynamikę, mimo że układ jej elementów pozostaje w statycznej równowadze. Problem wzajemnego oddziaływania na siebie brył/form

w przestrzeni pojawia się niemal we wszystkich realizacjach tego artysty. Krytyczka sztuki Bożena Kowalska zauważyła w książce *Twórcy — postawy*, że dla prac Macieja Szańkowskiego charakterystyczny jest problem elementów zbliżających się do siebie, oddzielonych cieką strużką powietrza-światła. Sprawia to wrażenie wzajemnego przyciągania się form, napięcia między nimi, dążącego do zamknięcia tej dzielącej je wąskiej szczeliny. Przywołany w tytule obraz światła (*imago mundi*), odzwierciedlający kosmiczny porządek, zestawiony został w drugim jego członie z ideą drogi, ruchem w przestrzeni — to swoiste uzupełnienie idei miejsca, obecnej w większości realizacji Szańkowskiego. Praca była eksponowana na indywidualnej wystawie *Dziewięć przestrzeni* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2001 roku.

# Andrzej Szewczyk

(1950–2001) artysta awangardowy, malarz, twórca obiektów, rysunków, instalacji przestrzennych, poeta, pedagog. W latach 1974–1978 studiował edukację artystyczną na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie, gdzie później pracował jako wykładowca akademicki. Jego zajęcia wywarły głęboki wpływ na wielu uczniów, a później artystów, historyków sztuki, kuratorów i przyjaciół. Szewczyk rozpoczął aktywność artystyczną pod koniec lat 60., a jej rozwój nastąpił w kolejnej dekadzie, w czasach ekspansji sztuki konceptualnej. Był to dla niego intensywny okres poszukiwań twórczych i próba zdefiniowania własnego rozumienia sztuki, jak również bunt przeciwko popularnym wówczas praktykom artystycznym. Szewczyk podejmował problemy związane z wizualnością, sensem malarstwa i twórczego gestu. Podziwiał dokonania abstrakcyjnych ekspresjonistów. Od końca lat 70. pierwszoplanowe stały się w sztuce Szewczyka zagadnienia związane z pismem, zwłaszcza pisanie obrazów, wywodzące się z tradycji ikonopisania.

Artysta łączył w swoich pracach malowanie, rysowanie i pisanie, posługując się tymi technikami na równi w procesie tworzenia. Powstawały wtedy cykle prac na papierze, stronice, zwoje, manuskrypty, książki pokrywane w linearnym porządku plamami tuszu obwiedzionymi cienkimi konturami, obrazy-tablice, obrazy-obiekty. Od 1981 roku Szewczyk tworzył kompozycje ze ścinków kredek, łupinek pistacji, drewnianych klocków przyklejanych do desek i płócien, zalewanych enkaustyką, farbą i ołowiem, jakby obrazy-tablice malarzkiego pisma. Ich tytuły zwykle nawiązują do dzieł literackich, są odbiciem sieci kulturowych odniesień i fascynacji, jak również wskazują na erudycję artysty. Jego prace są zazwyczaj pionowe, przywodzą na myśl kartkę papieru. Szewczyk traktował sztukę jako nieustający proces, docierał w nim do granic form i środków wyrazu artystycznego. Stała ekspozycja jego prac znajduje się w Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie.

## Andrzej Szewczyk *Pomniki listów F. Kafki do F. Bauer*

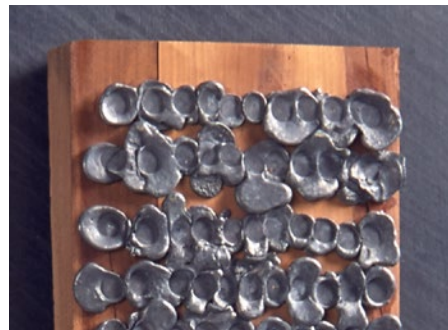
1981–1984, obiekt; drewno, ołów

W latach 80. XX wieku w twórczości Andrzeja Szewczyka pojawiły się charakterystyczne dębowo-ołowiane tablice. Tak powstały *Pomniki listów F. Kafki do F. Bauer*, *Diariusze* (1981–1993) czy tworzony od 1987 roku cykl *Biblioteki*. Artysta wlewał w otwory w drewnianych kłocach płynny ołów i zostawiał na różnych powierzchniach okrągłe stemple, podobne do pieczęci, jakimi kiedyś lakowano listy. Na drewnianej formie powstawał zapis, jakby kod: znaki, układając się w linijki, przypominają rodzaj nieznanego pisma. Krytycy nazywają te praktyki artystyczne Szewczyka „pisanem ołowiem”, co przywołuje też na myśl praktykę pisania ikon.

W omawianej pracy Andrzej Szewczyk, który często w swoich dziełach nawiązywał do postaci znanych z literatury, odniósł się do życiorysu Franza Kafki, a konkretnie do związku pisarza z Felicją Bauer. Kafka był zaręczony z tą berlińską sekretarką przez pół roku, ale już wcześniej, w latach

1912–1917, prowadził z nią ożywioną korespondencję. Związek tych dwojga był burzliwy. Kafka zrywał zaręczyny i ponawiał je, jakby bał się tego związku, ale podejmował kolejne próby wznowienia intymnej znajomości. Ołowiane „pismo”, którym została oznakowana deska w *Pomnikach listów F. Kafki do F. Bauer*, oddaje ciężar słów, jakimi były zapisane listy Franza do ukochanej.

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, depozyt m.st. Warszawy



# Radek Szlaga

(ur. 1979) malarz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, gdzie studiował malarstwo w latach 2000–2005. Współtwórca grupy artystycznej Penerstwo, z którą identyfikuje się od 2007 roku. Jest laureatem Kompas Młodej Sztuki za rok 2012.

Twórczość Radka Szlagi jest wielowątkowa, dygresyjna, pełna sprzeczności i labiryntowych narracji. Jego obrazy przypominają gęste wizualne palimpsesty, będące zapisem procesu, jakim jest stan świadomości malującego artysty. Są odbiciem mitologii, którą artysta tworzy i nieustannie aktualizuje, patrząc na nią przez pryzmat kultury i popkultury, literatury, filmów, muzyki czy też samej sztuki (ważną rolę odgrywają przy tym wątki autobiograficzne, mitologia rodu przodków, którzy z małej wsi Ochotnica, położonej u podnóża góry Szlagówki, wyemigrowali do Detroit). Są też sposobem na opowiadanie historii jego pokolenia, do której należą modernizm, rock, strukturalizm, filozofia Jeana Baudrillarda, kolonializm...

Wśród tej różnorodności odniesień są tematy, które Szlagę szczególnie interesują i cyklicznie pojawiają się w jego twórczości — tożsamość, malarstwo jako medium czy relacja między centrum a peryferiami. Te motywy i wątki ulegają w pracowni deformacji, hybrydyzacji, są inspiracją, a zarazem zostają poddane procesowi degradacji.

Brak hierarchii źródeł jest bardzo wyraźny u Szlagi zarówno na poziomie strategii artystycznej, jak i techniki. Często tworzy on nowe płótna, wykorzystując w nich starsze prace. Obrazy, które zwykle są od siebie odległe czasowo, tematycznie lub formalnie, stają się nową, wielowarstwową całością. Metodą na ich łączenie jest na przykład szycie. Szlaga wybiera z tych starych, nigdy nieukończonych obrazów ich najgorsze części i zszywa je maszyną do szycia, którą dostał od ojca. Metodę tę nazywa *chop'n'sew*, nawiązując do muzyki czarnych gett w południowych stanach USA.



# Radek Szłaga

## Nic nie szanują

2010, papier, olej, płótno

Obraz pochodzi z wystawy *Freedom Club* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2012 roku. Projekt *Freedom Club* został zapoczątkowany pokazem w galerii West w Hadze w 2011 roku, a w kolejnej jego odsłonie artysta rozwijał rozpatrywany w różnych aspektach problem wolności. Na obrazach, rysunkach i w instalacjach zgromadzonych na wystawie w Zamku Ujazdowskim pojawiły się też wątki autobiograficzne, religijne, problem terroryzmu, emigracji, jak również portrety członków rodziny artysty, polska wieś i Ameryka, wielkie narracje i ich podbrzusze, świat pokazywany w skali mikro i globalnie. Historie te kłębiły się na obrazach Szłagi, krzyżując się i mutując w dynamicznym procesie przekształcania. Wielości narracji, bohaterów, ich kreolizacja czy wręcz ba- stardyzacja na płótnach odpowiadała

szerokiej pałecce najróżniejszych technik artystycznych i stylistyk. Praca pokazywana w Magazynie Studyjnym Kolekcji jest jednym z elementów budujących historię, jakie Szłaga opowiadał we *Freedom Clubie*. Jest także kopią kopii innego obrazu, wielokrotnie przetwarzanego przez artystę za pomocą różnych mediów (zdjęcie, slajd, wydruk, na koniec ponownie zamalowany farbą olejną). W tym czasie artysta był pod wpływem lektury Baudrillarda, interesował się ikonoklazmem, naturą obrazu, a także jego zużywaniem się w trakcie wzmożonej cyrkulacji w medialnym tsunami wizerunków. W warstwie ikonograficznej na płótnie widzimy małego fiata, kury, polską prowincję. Szłaga przywołuje obrazy zapamiętane z dzieciństwa, nawiązuje do historii własnej rodziny. Farba ścieka strugami, kontury się zacierają. Znaczenia też.



# Tomasz Tatarczyk

↑ Lista artystów 202

(1947–2010) malarz, autor rysunków, grafik. Studiował na Politechnice Warszawskiej (1966–1972), a także na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1976–1981), gdzie uzyskał dyplom w pracowni prof. Jana Tarasina. W latach 1980–1988 pracował jako asystent na macierzystej uczelni. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej i Fundacji Batorego w Stanach Zjednoczonych, a także Fundacji Rockefellera we Włoszech. Za swoją twórczość został wyróżniony Merit Award podczas ArtQuest w Los Angeles, Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Rysunku we Wrocławiu, a także Nagrodą im. Jana Cybisa za rok 2008.

W twórczości Tatarczyka dużą rolę odegrał dom w nadwiślańskiej wiosce, flisackim Mięćmierzu pod Kazimierzem, w którym artysta na wiele lat zamieszkał. Natura i pejzaż były jego naturalnym środowiskiem i inspiracją. Wypracował oryginalny idiom malarskiego dialogu z naturą, tworząc radykalnie powściągliwe i hipnotyzujące płótna.

Powtarza się na nich wielokrotnie skromny zestaw motywów: drogi, zamknięte bramy, piły, ostre narzędzia, wzgórze, wąwozy, woda i unoszące się na jej powierzchni łodzie lub brodzący w niej pies. Artysta był mistrzem redukcji, poszukiwał syntezy i porządku w kompozycji, dlatego eliminował zbędne detale.

Jednak, na co zwrócił uwagę Lech Karwowski, ascetyczność płócien Tatarczyka jest myląca: „Jego zdolność syntetyzowania ściąga w jeden punkt topikę księgi i bramy, ikonografię pasyjną, twórczość niemieckich romantyków i modernistyczne malarstwo”.

Obrazy Tatarczyka malowane są płasko, dwuwymiarowo. Malując olejami, artysta używał wąskiego pędzla i nakładał farbę impastowo. Pozwalało mu to na bardzo kunsztowne dopracowanie powierzchni płócien. Jeszcze w latach 80. w jego malarstwie pojawiały się inne, przeważnie ciemne barwy, później Tatarczyk malował obrazy w ascetycznej palecie bieli i czerni, szarości, niekiedy ciemnych brązów.

## Tomasz Tatarczyk

# Bez tytułu

2005, olej na płótnie

Łódź na rzece jest jednym z częściej pojawiających się motywów w malarstwie Tomasza Tatarczyka. Artysta ukazuje ją w zmiennych kadrach, czasami w oddali, czasami zaś tak blisko, że na obrazie widać tylko jej fragment. Ale zawsze jest to ta sama łódka z Mięćmierza, zwykła pychówka, chociaż namalowana bez ławek, bez zbędnych szczegółów, trochę jak ze snu, o wyraźnej wymowie symbolicznej. Czy to łódź Charona, nie tyle łódź, ile trumna? Kontemplacyjna twórczość Tatarczyka jest opowieścią o wszystkich wymiarach życia — jego trwaniu i przemijaniu, bliskości śmierci. Nie sięgając po skomplikowaną symbolikę, artysta kieruje refleksje ku przeprawie na drugi brzeg, ten ostateczny dla nas wszystkich. Schematycznie namalowana pusta, czarna łódź, gotowa do przeprawy dryfuje, na wodzie. W efekcie stosowania ascetycznej, niemal monochromatycznej palety barwnej w skali czerni i bieli malowane przez Tatarczyka płótna sprowadzone zostały do



uniwersalnego znaku, metafory ludzkiego losu. Uwagę zwraca charakterystyczna dla tego malarza faktura płótna — gęsta, mięsista i wyrazista.

Tatarczyk stosował impastową technikę malowania, dzięki czemu jego obrazy są rozwibrowane, mienia się i wyglądają trochę jak reliefy.

# Małgorzata Turewicz-Lafranchi

↑ Lista artystów 204

(ur. 1961) rzeźbiarka, malarka, autorka rysunków i instalacji. W latach 1980–1985 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Architektury Wnętrz w pracowniach prof. Andrzeja Dłużniewskiego i prof. Henryka Wiśniewskiego. Jej praca dyplomowa *Święto* odnosiła się do estetycznych i filozoficznych znaczeń ceremonii i świąt. W latach 1985–1986 studiowała w szwajcarskiej Freie Hochschule für Geisteswissenschaft w Goetheanum w Dornach. Od 1994 mieszka i pracuje w Szwajcarii.

Artystka często sięga w swojej twórczości do nauki i filozofii; szczególnie interesują ją teorie gier, teoria chaosu i porządku, topologia, matematyka form naturalnych, fenomenologia, monadologia Leibniza. Podkreśla też rolę, jaką odegrało w jej rozwoju zetknięcie się z tekstami z antropozofii i myślą Rudolfa Steinera. Początkowo Turewicz-Lafranchi dużo rysowała i malowała,

niedługo później pojawiły się w jej twórczości obiekty trójwymiarowe. Wykonywała duże rysunki temperą na szarym papierze i symboliczne w treści obrazy o syntetycznej formie. Przedstawiane na nich kształty były podobne do rzeźb, które przysły później. Artystka nazywa rysunki powstające na początku jej drogi artystycznej „rysunkami choreograficznymi”, przekazującymi w sposób syntetyczny dynamikę gestu sygnalizującego pojawienie się na nich obiektów przestrzennych. W sposób naturalny Turewicz-Lafranchi przeszła następnie do tworzenia form trójwymiarowych.

Charakterystyczne dla jej sztuki jest niekonwencjonalne użycie materiałów przemysłowych, minimalistyczny styl oraz napięcie między doświadczeniem sensualnym a intelektualną konstrukcją. Artystka realizuje swoje prace przede wszystkim z trzech materiałów — miedzi, mosiądzu i stali — nawiązując w ten sposób do teorii żywiołów:

ognia, powietrza i wody, która stanowiła przednaukowy sposób wyjaśniania rzeczywistości przyrodniczej. Jej prace krytyczka Jolanta Ciesielska określiła terminem „obiekty-monady”. Są chłodne i syntetyczne w formie, ale też pełne wyczuwalnego ładunku emocjonalnego, znamiennego dla poetyckiego przekazu. W 2015 roku w Zonie Sztuki Aktualnej w Szczecinie miała miejsce wystawa indywidualna Turewicz-Lafranchi *Prace ręczne*, prezentująca obiekty z tradycyjnie przez artystkę używanych materiałów, powstałe w Szwajcarii w latach 1993–2005.

Małgorzata Turewicz-Lafranchi  
*Jak i na górze, tak i na dole*

1991/1992, obiekt; metal, taśma mosiężna, drewno, farba

Praca pochodzi z wystawy indywidualnej Małgorzaty Turewicz-Lafranchi pod tym samym tytułem w galerii Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (1992). W tym czasie artystka interesowała się aspektami życia duchowego, szukała inspiracji w naukach alchemicznych, rytuałach inicjacyjnych, baśniach i filozofii. Tytuł pracy, zaczerpnięty z filozofii hermetyzmu, wskazuje na nierozzerwalny związek materii z duchem. Obiekt przypomina pulpit na nuty albo stojak na czasopisma; jest to forma otwarta na przestrzeń nad sobą, a tym samym na wszechświat i jego duchowość. Tworząc tę pracę, artystka wzorowała się na baldachimach noszonych na świątecznych procesjach, na przykład Bożego Ciała, które symbolicznie wyznaczają sakralną przestrzeń. Złota taśma podkreśla metafizyczny aspekt dzieła.

205



Małgorzata Turewicz-Lafranchi  
**Światło z góry**

1992, instalacja; metal

W latach 90. Turewicz-Lafranchi często używała w swoich pracach symbolicznej triady metali — miedź, srebro i złoto — wskazującej na hierarchię stopni wtajemniczenia w alchemii. Formy obiektów nawiązywały do egipskich rytualnych nakryć głowy; symbolizowały trzy poziomy inicjacji. Artystkę interesowały podstawowe struktury poznawcze, badanie elementarnych energii duchowych, wiedza naukowa i tajemna, organiczny sposób myślenia i działania. Krytycy odnajdują w jej sztuce intelektualny i ezoteryczny aspekt neoromantyzmu, bliski ideom awangardy. Praca prezentowana była na wystawie *Miejsca nie miejsca* w Orońsku w 1992 roku.

206



(ur. 1956) zajmuje się książką artystyczną, poezją wizualną, poezją konkretną, sztuką performans, rzeźbą, instalacją, rysunkiem. W latach 1977–1982 studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Od 1982 roku prowadzi autorską galerię AT w Poznaniu; w latach 1983–1987 współprowadził z Cezarym Staniszewskim galerię RR w Warszawie. Jest jednym z niewielu w Polsce inicjatorów wystaw książki artystycznej oraz poezji wizualnej, konkretnej, dźwiękowej, cybernetycznej. W 1990 roku zainicjował w galerii AT cykl wystaw *Książka i co dalej*, na których prezentuje sztukę artystów związanych z książką artystyczną, poezją wizualną i dźwiękową oraz net artem (odbyło się dotychczas dziewiętnaście edycji). Jest autorem wielu tekstów teoretycznych na temat książki artystycznej i poezji wizualnej. Od 2013 roku prowadzi Pracownię Książki Artystycznej na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

W polu zainteresowań artystycznych Wilmańskiego znajduje się przede wszystkim książka artystyczna, poezja wizualna (na przykład komputerowa animacja liternicza) i tworzenie obrazów z piasku (mandali). Pierwsze książki artystyczne zaczął realizować już w latach 80. Były to unikatowe obiekty wykonywane ręcznie. Później książki artystyczne często dopełniały wypowiedź artystyczną składającą się na przykład z projekcji wideo, obiektów przestrzennych czy rysunku: *Pokuta* (2009), *DOM-OM* (2011). Ważnym elementem twórczości Wilmańskiego są wykonywane z piasku obrazy nawiązujące do buddyjskich rytuałów usypywania mandali przez tybetańskich mnichów. Artysta nazywa je świeckimi mandalami; ikonograficznie i tematycznie podporządkowane są idei sztuki oraz konkretnemu przesłaniu jego realizacji artystycznej.

Tomasz Wilmański  
*Chrząszcz brzmi w trzcinie*

1991, instalacja dźwiękowa; drewno, metal, magnetofony kasetowe

Praca pochodzi z wystawy zbiorowej *Słyszenie sztuki*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku. W skład instalacji wchodzi trzy drewniane obiekty pomalowane na czarno. Wszystkie mają geometryczne formy odwołujące się do abstrakcyjnej architektury. W każdym z nich zainstalowany jest magnetofon odtwarzający w pętli słowa — w jednym „chrząszcz”, w drugim „brzmi”, w trzecim „w trzcinie”. Żeby usłyszeć dyskretny dźwięk płynący ze środka, należy przyłożyć ucho do obiektu. W pracy tej Wilmański wykorzystał różne media, które dopełniają się i stanowią integralne elementy całości, połączył w niej dwie sfery odbioru — wizualną i dźwiękową. W kontekście wystawy powstał też obiekt książkowy (w formie pudełka) z rysunkiem nawiązującym do geometrycznej ikonografii architektonicznej. Pudełko zawiera trzy kasety magnetofonowe z nagrałymi słowami: „chrząszcz”, „brzmi”, „w trzcinie”.





# Ryszard Winiarski

(1936–2006) malarz, twórca form przestrzennych i scenografii, pedagog. W latach 1953–1959 studiował na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej. W 1960 roku rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa, gdzie uzyskał dyplom w 1966 roku. Już w swojej pracy dyplomowej — *Zdarzenie, informacja, obraz* — Winiarski odwoływał się do matematyki, rachunku prawdopodobieństwa i stosowanych w nim pojęć. W 1981 roku objął pracownię Problemy Malarstwa w Architekturnej w Otoczeniu Człowieka na macierzystej uczelni, gdzie w latach 1985–1987 i 1987–1990 pełnił również funkcję prorektora. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 1995.

Winiarski był prekursorem sztuki konceptualnej; zaliczany jest też do artystów, których twórczość balansuje na pograniczu sztuki i nauki. Jego koncepcja sztuki wywodzi się z inspiracji matematyką, przede wszystkim rachunkiem prawdopodobieństwa, a prace są w zasadzie zapisami funkcji zmiennej losowej. Artysta często to podkreślał, nazywając swoje obrazy „próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Stanowiły one rezultat połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Swoją postawą artystyczną

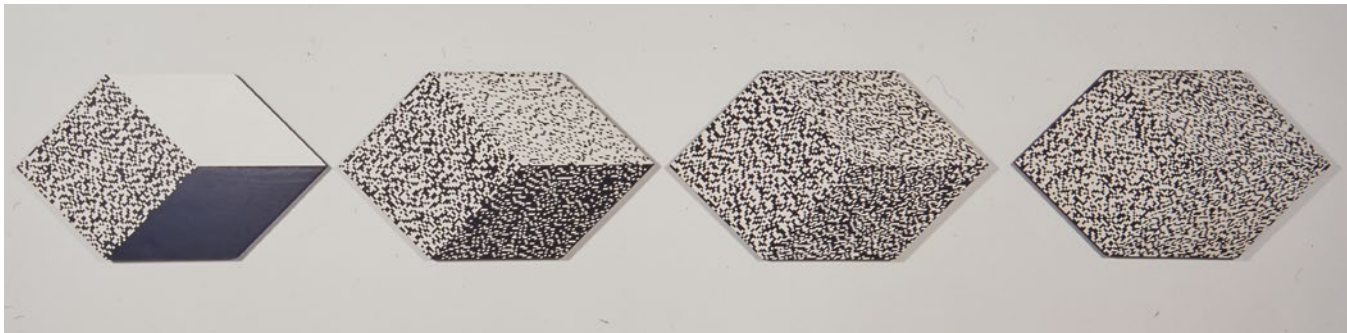
zanegował samą ideę obrazu jako dzieła malarzkiego będącego odbiciem indywidualności jego twórcy. Ideą Winiarskiego była sztuka, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie i logicznie. Już w 1966 roku Winiarski wystąpił na I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach z pracami inspirowanymi rachunkiem prawdopodobieństwa, w których wykorzystywał czarne i białe kwadraciki, co stało się wkrótce znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Podobnie jak kostka do gry.

Ryszard Winiarski konsekwentnie realizował swój autorski program sztuki, a wybrana metoda pozwalała mu na różnicowanie technik. Powstawały obiekty trójwymiarowe, reliefowe, kinetyczne. W 1971 roku na sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze po raz pierwszy wykorzystał w swoich kompozycjach zbiory kwadratowych płytek lustrzanych dla uchwycenia zmienności obrazu i wprowadzenia doń widzów. W 1972 roku zaadaptował jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie na „salon gier”, co zapoczątkowało szereg eksperymentów oraz wystaw krajowych i zagranicznych, w których artysta starał się przemienić widza w autentycznego partnera i współtwórcę

dzieła sztuki. Począwszy od pierwszej połowy lat 80., Winiarski zaczął zwracać się ku intuicji i emocjom, a w jego twórczości pojawiły się niespokojne, dramatyczne formy. W 1984 roku artysta formułuje koncepcję „Geometrii w stanie napięcia”. W 1987 roku powstaje pierwsza z serii instalacji *Geometria, czyli szansa medytacji*, budowanych w oparciu o zapalone znicze lub cegły.

# Statystyczny zbiór ABCD. Zmienna losowa — kostka do gry

1976, akryl na płótnie



Ryszard Winiarski podjął decyzję, by zawęzić i dokładnie określić pole swoich zainteresowań w sztuce. Chciał oczyścić obraz z elementów subiektywnych i emocjonalnych na rzecz obiektywnych mechanizmów. Wykorzystywał do tego tak neutralne zdarzenia, jak rzut monetą, rzut kostką do gry czy matematyczne tablice liczb przypadkowych. W wypadku *Statystycznego zbioru ABCD* narzędzie do zorganizowania określonego porządku

na płaszczyźnie obrazu — kostka do gry — stało się również wizualnym modelem serii czterech prac. Na kolejnych płótnach pola ścianek kostki stają się coraz bardziej zagęszczone. Cztery obrazy wypełniają białe i czarne kwadraty o wymiarach  $1 \times 1$  cm, traktowane jako odpowiedniki zera i jedynki w matematyce. Rozmieszczenie punktów na płaszczyźnie obrazu to wynik rzutu kostką do gry i obliczeń matematycznych. Finalny efekt zależy

od przypadku, jednak to artysta określał wstępne założenia każdego „programu” i wpływał w ten sposób na ogólną dynamikę kompozycji, wprowadzając doń elementy porządkujące. Jak sam wyjaśniał: „Przystępując do budowania obrazu czy obiektu (nazywam je zresztą częściej obszarami, gdyż nie jestem pewny, czy nazwa «obraz» odpowiada ich charakterowi), ustalam przede wszystkim reguły postępowania, reguły gry, a potem

zapraszam przypadek do udziału w realizacji. [...] Na powierzchni w przestrzeni odbywa się specyficzna rozgrywka, poddana prawom logiki przypadku. Wraz z przybywaniem programów reguły gry komplikują się, zmienna losowa staje wobec coraz to nowych zadań i tak obszary od najprostszych przechodzą do coraz bardziej złożonych”.

# Zimowe wakacje [Winter Holiday Camp]

↑ Lista artystów 211

*Zimowe wakacje* [*Winter Holiday Camp* (*WHC*)] to wydarzenie o charakterze eksperymentu artystycznego, przygotowane przez międzynarodową grupę artystów i działaczy, badającą perspektywy transformacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski pod kątem praktyk demokratycznych. Inicjatorem *Zimowych wakacji* był Paweł Althamer, zainspirowany praktyką pedagogiczną Janusza Korczaka. W pierwotnej wersji projektu chodziło o wytrącenie publiczności z biernej postawy odbiorcy, o aktywizację poprzez zabawę i improwizację. Zamek miał zostać oddany w ręce dzieci, by poruszyły wyobraźnię dorosłych. Tak pomyślany projekt zawieszalby wewnętrzny porządek instytucji, anarchizowałby ją, zastępując na pewien czas wszystkich pracowników dziećmi. Jednak pod wpływem doświadczeń zebranych podczas 7. Berlin Biennale Althamer zmienił projekt i zdecydował się otworzyć *Zimowe wakacje* na działania wspólnotowe. Razem z Arturem

Żmijewskim zaprosili do współpracy Noaha Fischera i aktywistów Occupy Museums. Powstała grupa robocza złożona z artystów i działaczy społecznych z Polski, Nowego Jorku, Nowego Orleanu, Berlina, Meksyku, Madrytu, Budapesztu i Buenos Aires. Dyskutowany na bieżąco projekt *WHC* uległ przemianie i jego celem stało się przekształcenie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w instytucję zarządzaną demokratycznie. Mieli w nim brać udział wszyscy pracownicy instytucji, dyrekcja, widzowie oraz zaproszone dzieci. W tym też czasie zaognił się konflikt załogi z dyrektorem i artyści chcieli, żeby *WHC* stało się swego rodzaju odpoczynkiem dla pracowników instytucji od nasilających się stresów.

Prace nad przygotowaniem projektu rozpoczęły się wiosną 2013 roku, natomiast jego realizacja miała nastąpić zimą tegoż roku w Zamku Ujazdowskim. W związku ze złą sytuacją finansową instytucji w listopadzie 2013 dyrektor

Fabio Cavallucci usunął *WHC* z programu. Kolegium Kuratorów Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski podjęło jednak decyzję o dalszej współpracy z artystami i kontynuacji działań — miejscem realizacji była część sal galeryjnych, które stały puste po zakończonej wystawie *British British Polish Polish*. Pod koniec 2013 roku zaczęły się tam trwające wiele dni spontaniczne i improwizowane działania artystyczne, między innymi wspólne malowanie wielkiej ściany działowej w jednej z galerii. Ostatecznie kolektywne malowidło, jakie na niej powstało dzięki twórczej pracy artystów oraz dorosłych widzów i dzieci, zostało przyjęte do Kolekcji, podobnie jak wiele drobnych prac stworzonych podczas wspólnego malowania.

# Zimowe wakacje [Winter Holiday Camp]

212



# Zimowe wakacje [Winter Holiday Camp]

213

2013/2014, projekt w procesie, malowidło w trzech częściach;  
ścianka dwustronnie malowana, płyta pilśniowa i kartonowo-gipsowa, olej, płótno



(ur. 1956) malarz, performer, autor tekstów teoretycznych o malarstwie, tekstów literackich, dramatów, dzieł filmowych. Studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1981 roku uzyskał dyplomy w pracowni malarstwa prof. Jana Tarasina i pracowni rzeźby prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Artysta od późnych lat 80. prowadzi nieprzerwane studia nad podstawami malarzkiego medium i jego językiem, w szczególności interesuje się percepcją barwy oraz strukturą obrazu.

Po ukończeniu Akademii Wyżykowski wykonał dwa studia strukturalistyczne i na ich podstawie, według własnej teorii gam harmonicznycch, namalował syntetyczne obrazy wklęsłości i wypukłości, które pokazał w 1992 roku na wystawie indywidualnej *Gamy harmoniczne* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W latach 1995–2003 artysta nie brał udziału w wystawach. W tym czasie zajmował się teorią kanału

koloru w siatkówce oka, modelami koloru oraz teatrem plastycznym i pisaniem dramatów. W 2004 roku, analizując problem przestrzenności płótna, odkrył perspektywę zwrotną oraz model barw złamanych (perspektywa zwrotna to stworzony przez Wyżykowskiego termin odnoszący się do udanej próby pokazania trzech planów z uwzględnieniem prostokątnej płaszczyzny obrazu). Formułowane przez niego teorie dotyczyły wielu problemów plastycznych, a ich artystyczne realizacje — kilka serii obrazów — stały się niemal matematycznymi konstrukcjami, kierując zarazem autora w stronę duchowego przeżycia. Wyżykowski wielokrotnie współpracował z matematykiem Cezarym Suskim. W 2007 roku wykonał serię performansów o malarstwie i malarzach, które zadedykował między innymi Cézanne'owi, van Goghowi i Strzemińskiemu.

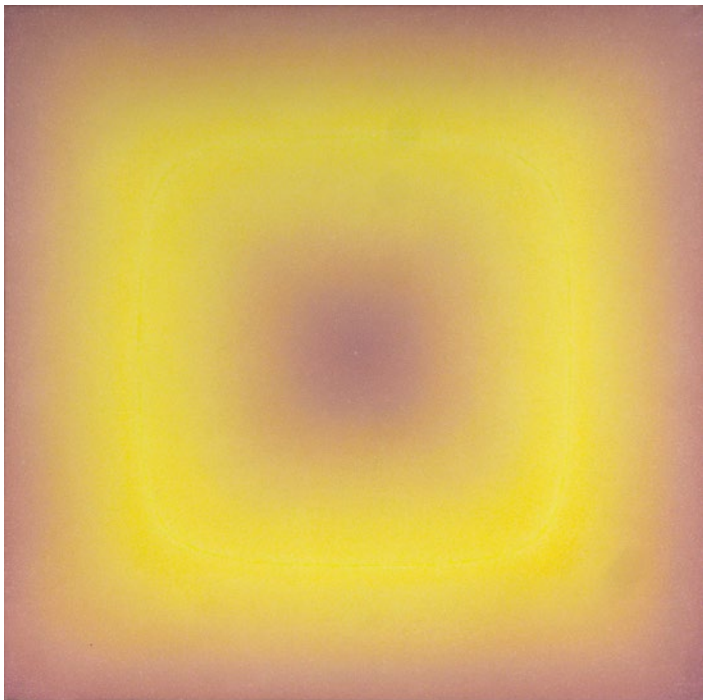
W 2010 roku artysta podjął na nowo młodzieńczy projekt nazwany *Nowym*

*strukturalizmem*, realizując struktury na podstawie studium z lat 80. Rok 2011, w którym zakończył pracę nad strukturami, sam uważa za przełomowy. W 2016 roku wydał eksperymentalną powieść *Kula*, której częścią trzecią jest *Kompendium problemów malarskich*.

Wyżykowski tworzy cykle obrazów, a każdy z nich poświęcony jest innemu zagadnieniu, skutkując różnorodnością form. Artysta kontynuuje badania nad formą i kolorem, tworzy kompozycje figuralne oraz przestrzenne, które są efektem jego wieloletnich dociekań na temat natury malarstwa i możliwości, jakie tkwią w obrazie.

Jan Wyżykowski  
**Wklęsłość stożkowa**

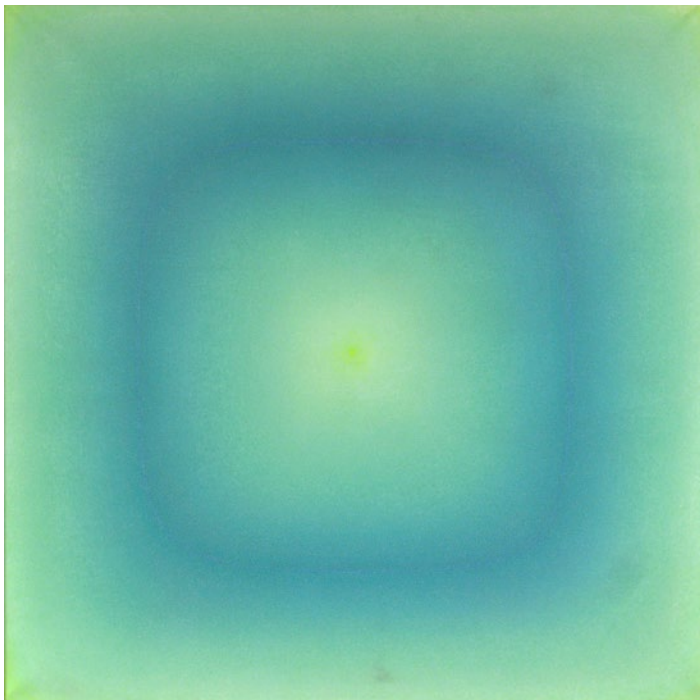
1992, olej na płótnie



We wczesnym okresie twórczości Wyżykowski zajmował się studiami strukturalistycznymi oraz teorią barw, które posłużyły mu do dalszych badań nad efektami wklęsłości i wypukłości w obrazie. Skutkiem tych poszukiwań były utrzymane w abstrakcyjnym nurcie syntetyczne prace malarskie, prezentowane w latach 90. na indywidualnych i zbiorowych wystawach. Gamy harmoniczne (GH) to wybrane przez artystę różne ciągi kolorystyczne, w których biegun jasny zmierza do wypukłości, a ciemny do wklęsłości. Wyżykowski poszukiwał GH na płaskich modelach w kształcie koła, z użyciem czystych barw z klasycznego koła barw. Na tło z czystego koloru nakładał strukturę z kropek, także z czystego koloru, ale innego niż tło. Po zmruczeniu oczu, co wywołuje efekt nieostrości, czysta struktura ujednocila się do kolorów złamanych (brudnych, na przykład brązów), za każdym razem innych, w zależności od miejsca na kole barw. Kolory złamane kształtują różne GH. →>

Jan Wyżykowski  
*Wypukłość stożkowa*

1992, olej na płótnie



→ Oczywiście GH ujawniają swoją zasadę podczas przejścia jednej strefy w inną na płaszczyźnie obrazu. Najprostsza konstrukcja prezentowania GH jest koncentryczna, jednak nie w oparciu o koncentryczne koła, tylko owale: im bliżej krawędzi obrazu, tym większy owal i bardziej prostokątny, im bliżej środka — tym mniejszy i bardziej okrągły; tylko w centrum ujawnia się małe, regularne pole w kształcie kółka.

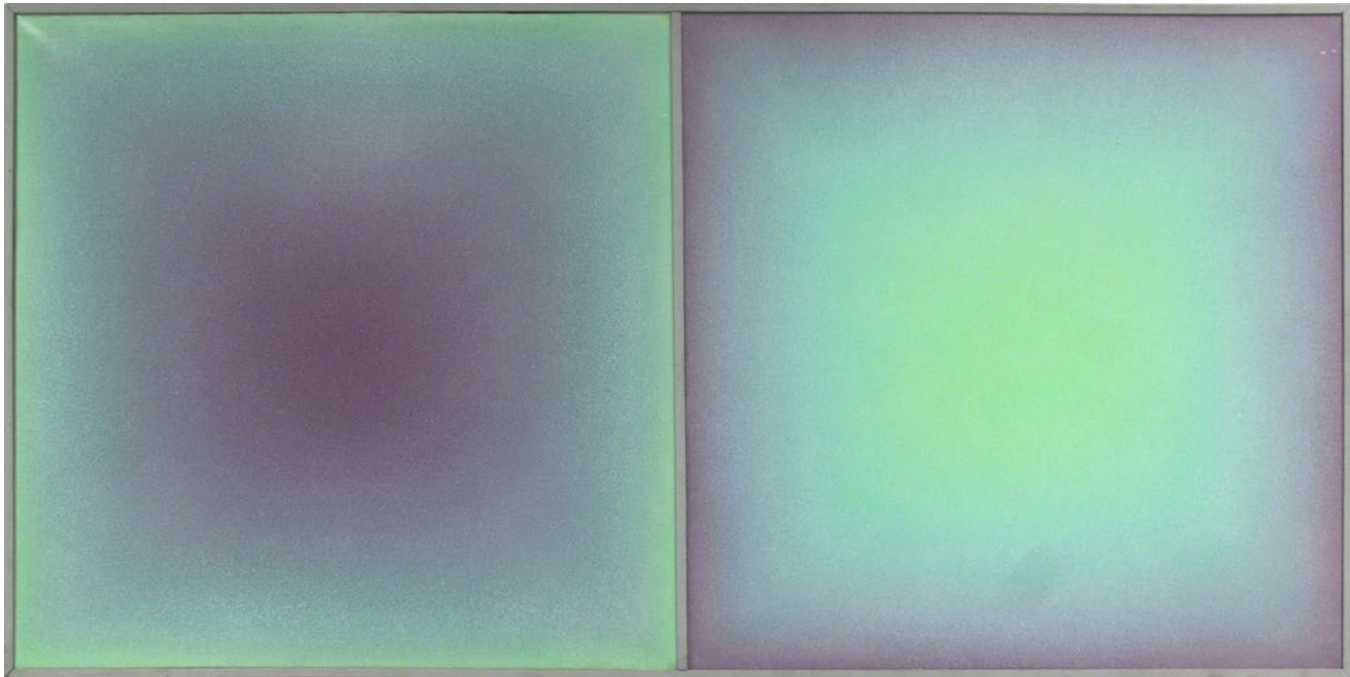


Jan Wyżykowski

# *Wklęsłość, wypukłość*

1992, olej na płótnie

217



(ur. 1939) twórca performansów, malarz, rzeźbiarz, autor scenografii. W latach 1962–1968 studiował na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (w pracowniach prof. Jana Wodyńskiego i prof. Stefana Gierowskiego). W latach 1983–1991 należał do artystycznej grupy Rivington School w Nowym Jorku.

Krzysztof Zarębski jest jednym z pionierów performansu w Polsce. Jego twórczość oscyluje wokół tematów przemijania, procesów biologicznych, pamięci, erotyzmu. Po ukończeniu studiów na Akademii Sztuk Pięknych malował obrazy w stylu modnej w tamtym okresie nowej figuracji. Na jego płótnach pojawiały się też takie rekwizyty codzienności, jak okulary, kurki od kranu czy przysznice, które łączył z prostymi kształtami geometrycznymi i abstrakcyjnymi strefami barwnymi. Już wtedy próbował wyjść poza płaszczyznę obrazów: zawieszał przed nimi barwne filtry, dzięki czemu uzyskiwał zmianę układów barwnych. Od 1971 roku Zarębski rozpoczął działania artystyczne o charakterze performansu i happeningu, pozostając jednak wiernym swojej malarskiej wyobraźni. Były to akcje plastyczne, environments, które często utrwał na fotografii i taśmie filmowej.

W 1972 sformułował ideę „sfer kontaktu”, która stała się podstawą wielu jego późniejszych akcji. Do swoich realizacji używał materii ożywionej (mech, trawa, pijawki, ryby) i nieożywionej (pigmenty, taśmy lub płyty gramofonowe, lód, błoto) — i starał się je w odpowiedni sposób połączyć, zetknąć w bezpośrednim kontakcie z ciałem ludzkim. W jego działaniach ważną rolę odgrywało ciało modelek lub jego własne.

Zarębski otwierał pole dla wyobraźni, operując zaskakującymi zderzeniami, na przykład umieszczając na klawiaturze fortepianu trawę lub sypiąc w jej miejsce piasek, w który następnie wtykał gwizdki (1975). Częstym rekwizytem w jego pracach była taśma magnetofonowa z nagraniem muzyką. Artysta nie odtwarzał jej jednak, ale wieszał taśmę na sznurku i „udźwiękawiał”, wprowadzając w ruch za pomocą wentylatorów, naklejał na papier i eksponował jak obraz lub wtapiał w bryłkę lodu (*Zamrożenie dźwięku, Dialog*, 1974). W 1975 rozpoczął się bardzo ważny dla Zarębskiego okres (trwający do 1981) współpracy z reżyserem i dramaturgem Helmutem Kajzarem. Pracował z nim w ramach teatru metacodzienności, czyli teatru, który wychodził poza scenę, do foyer, szatni, na ulicę. Były to często akcje uliczne podobne do performansu.

W 1981 roku Krzysztof Zarębski wyjechał z rodziną do Stanów Zjednoczonych, gdzie zastał go stan wojenny. Artysta mieszka do dzisiaj w Nowym Jorku i kontynuuje działalność artystyczną. W porównaniu z wcześniejszymi wystąpieniami o charakterze efemerycznym, parateatralnym, w jego amerykańskim okresie twórczości nastąpiło wyraźne przesunięcie akcentów — bardzo ważny stał się dla niego przedmiot, rzeźba, instalacja, czyli materia i trójwymiarowość. Nadal często posługuje się przedmiotami znalezionymi, które przetwarza w formy asamblaży.

Krzysztof Zarębski  
*Ramię i łyżeczka*

1995, asamblaż; szkło akrylowe, metal, pcv, wosk syntetyczny



W latach 90. Krzysztof Zarębski tworzył obiekty konstruowane z gotowych przedmiotów codziennego użytku — niektóre w duchu iście dadaistycznym. Były to małe i dość kruche asambláže, jak obie prace prezentowane w Magazynie Studyjnym Kolekcji. Wiele z użytych do nich przedmiotów artysta już wcześniej wykorzystywał w performansach, między innymi łyżeczki, ramiona od gramofonów, taśmy magnetofonowe, płyty analogowe, puszki, sztuczne paznokcie, wibratory, słuchawki telefoniczne. *Ramię i łyżeczka* to łyżeczka połączona z ramieniem gramofonu oraz utłuczona połówka płyty analogowej zalana woskiem syntetycznym; całość jest zamocowana na kawałku sztucznej szyby.

# Krzysztof Zarębski

## Czarny kwadrat

220

1996, asamblaż; płyta analogowa, puszka, szkło akrylowe, taśma magnetofonowa, taśma samoprzylepna

*Czarny kwadrat* to trzy fragmenty potłuczonej płyty gramofonowej ułożone na płytce ze szkła akrylowego w kształt kwadratu, na którym spoczywa mocno zgnieciona puszka po napoju. Kompozycję obramiają proste kawałki taśmy gramofonowej, zabezpieczone przezroczystą folią. Zarębski niektóre elementy swoich asamblaży zatapiał w szkłe akrylowym, by przechować pamięć o dotyku czy dźwięku. Wykorzystywane przedmioty nie są zwykłymi artefaktami codzienności — dla artysty mają określone znaczenie symboliczne, na przykład płyty gramofonowe oznaczają ulotność, czas przeszły, a taśmy magnetofonowe — pamięć.

W obu pracach dobrze widać wątki mocno zakorzenione w twórczości artysty: użycie nośników dźwięku jako symbolicznego zapisu muzyki, wprowadzanie fragmentów znalezionych i połączonych ze sobą przedmiotów jako swoistych, zdefiniowanych przez artystę „stref kontaktu”. Zarębski, łącząc i modyfikując przedmioty i ich części, tworzy zupełnie nowy obiekt, który ma być nie tylko wizualnym wyobrażeniem rzeczy. Waler estetyczny powstałego obiektu również jest dla niego ważny: przyznawał, że brzydkim znaleziskom stara się przywrócić piękno. Dodaje też odrobinę humoru, czasami ironii.



(ur. 1977) artystka wizualna i projektantka graficzna, tworzy rzeźby, obiekty, instalacje, malarstwo i wideo. Studiowała na Wydziale Grafiki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2002 roku otrzymała dyplom z wyróżnieniem rektorskim, przygotowany w Pracowni Grafiki Warsztatowej pod kierunkiem prof. Rafała Strenta. W 2011 roku ukończyła studia doktoranckie na macierzystej uczelni. Ważną częścią jej pracy artystycznej jest projektowanie użytkowe. Jako autorka identyfikacji wizualnej i layoutu oraz dyrektor artystyczna współtworzyła magazyny „DIK Fagazine” (2005–2013) oraz „K MAG” (2008–2011). Od 2003 do 2007 prowadziła w Warszawie niekomercyjną galerię ZOO.

Twórczość Moniki Zawadzki jest otwarcie zaangażowana społecznie, jej prace wpisują się w refleksję o krzywdzie, biedzie, agresji, brutalności. Do wiodących tematów należą relacje z naturą i cywilizacją, problem kreowania tożsamości, przedstawiany za pomocą kształtów pozbawionych cech indywidualizmu, kwestia Innego (ukazywanego głównie pod postacią zwierząt) i wykluczenie społeczne. Artystka

krytykuje ideę antropocentryzmu, sprzeciwia się wykluczaniu innych gatunków z naturalnej wspólnoty i odmawianiu im podmiotowości. Utożsamiając Innego ze zwierzęciem, Zawadzki zrównuje je z człowiekiem i afirmuje różne aspekty miłości, wychodząc poza tradycyjne jej rozumienie. Jedną z ważnych kwestii podejmowanych przez artystkę są też zagadnienia dotyczące relacji między ludźmi, między ludźmi i zwierzętami, a w końcu drabiny pokarmowej i przemiany materii, w tym materii nieożywionej. Tematy te dominowały na jej wystawie indywidualnej *Bydło* w Zachęcie (2014).

Zawadzki wypracowała charakterystyczny wizualny język wypowiedzi oparty na powtarzalnych modułach, którymi operuje w projektach graficznych i realizacjach trójwymiarowych. Jej prace, związane komunikaty w ograniczonej gamie kolorystycznej (do czerni i bieli; czasami robi też obiekty z przezroczystego szkła akrylowego), tworzą często rozbudowane instalacje przestrzenne.

Monika Zawadzki  
**Rzeźba żebracza**

2011, rzeźba; żywica epoksydowa, metal, styropian



Obie prace przechowywane w Magazynie Studyjnym Kolekcji to fragmenty instalacji *Bez tytułu trzy rzeźby jeden mural* z wystawy zbiorowej *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku* z cyklu *Postdokument*, prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2012 roku. *Rzeźba żebracza* przedstawia monumentalną, stojącą nogę, w której górną część wmontowana została ręka, wyciągnięta w geście żebrania. *Bieda* składa się z kilku identycznych modułów w kształcie rąk ułożonych w zapętłony, samoblokujący się system w kształcie otwartego sześcianu. Obie prace są czarne. Na wystawie rzeźbom towarzyszył mural *Zielona wyspa*, przedstawiający nadnaturalnej wielkości postać człowieka ukazanego w czterech pozycjach — od wyprostowanego do leżącego. →>

## Bieda

2011, rzeźba; żywica epoksydowa,  
metal, styropian

→ Przestrzenne prace Zawadzki, oszczędne w formie, niejednoznaczne w treści, operują umownością i skrótem, przy czym niepozbawione są też dozy ironii. Jej rzeźby o prostych kształtach mają typową dla tej artystki estetykę, pochodną jej projektów graficznych — są to zgeometryzowane formy nawiązujące do ludzkiego lub zwierzęcego ciała, zazwyczaj wykonane z żywicy epoksydowej i pomalowane czarną farbą. Z różnych modułowych elementów Zawadzki konstruuje amorficzne istoty, zlepierce.



# Jakub Julian Ziółkowski

(ur. 1980) malarz, autor rysunków, rzeźb, obiektów, instalacji. Ukończył malarstwo na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, tam też uzyskał dyplom w 2005 roku w pracowni prof. Leszka Misiaka. W 2013 jego obrazy prezentowano w ramach wystawy głównej *Palazzo Enciclopedico* na Biennale Sztuki w Wenecji.

Ziółkowski, choć uprawia raczej tradycyjne gatunki malarstwa — pejzaż, martwą naturę, portret, akt — swoją twórczością zdecydowanie odciął się od wcześniejszej formacji malarzy, którzy pojawili się na polskiej scenie artystycznej w okolicach roku 2000. Nie interesowała go i nadal nie interesuje ani zastana rzeczywistość, ani świat przetworzony w mediach.

Sztukę rozumie jako autonomiczną sferę nasyconą własnymi kodami i motywami, bogatą w gotowe do użycia stylistyki. Inspiracji szuka we własnej głowie i w tradycji artystycznej, sięgając między innymi do surrealizmu, malarstwa metafizycznego, kultur pozaeuropejskich, Hieronima Boscha, Giorgia de Chirico, Alfreda Kubina, Jamesa Ensora, Otto Dix'a czy Pabla Picassa. Ten rozbudowany eklektyzm spaja fantazja artysty, dla którego najważniejszym odniesieniem są jego własne obrazy. Ziółkowski wydaje się prowadzić nieustanny dialog z własnym malarstwem, a tworzone przez niego wizje odsyłają do rewirów marzeń, snów, pragnień, podświadomych lęków, niepokojów. Na jego płótnach aż kipi od detali i szczegółów, panuje na nich swoisty *horror vacui*. Często są to gęste struktury

z rozbudowanymi narracjami rozwijającymi się jak szkatułkowe opowieści.

W 2007 roku powstały (na wystawę *Demi volte*) pierwsze rzeźby Ziółkowskiego, który przeniósł w trzeci wymiar niektóre elementy ze swoich obrazów. Pojawiły się tam surrealistyczne przedmioty wycięte z lśniącego szkła akrylowego i drewniane maszyny, a także zagadkowe portrety. W 2013 w ramach prezentacji *Raw Thoughts* artysta pokazał obiekty przypominające makiety scenograficzne. W ostatnich latach w jego twórczości pojawiło się zainteresowanie symboliką religijną i obiektami kultu. Zaczął też regularnie współpracować z artystką Hyon Gyon, która czerpie inspirację z praktyk koreańskiego szamanizmu i energii transcendentalnej.



Jakub Julian Ziółkowski  
**Genesis**

2013, olej na sklejce



Obraz przedstawia reprezentatywny dla Jakuba Juliana Ziółkowskiego zbiór motywów: fantastycznie zniekształcone ludzkie ciała, surrealistyczne potwory i pejzaż (morski) — całość przywodzi na myśl klimat dzieł Hieronima Boscha. Dziwaczne stwory zebrane na brzegu morza, na którego powierzchni widać ławicę oczu, przyglądają się, nieco znudzone, wychodzącej z wody postaci. To groteskowe stworzenie ma kobiece cechy płciowe, a jego dość odrażające nagie ciało pokryte jest gęsto wypustkami przypominającymi małe penisy. Na niemal tyśej czasce wiszą kokieteryjnie upięte kokardki. Istota ta zamaszystym krokiem wkracza na brzeg, trzymając w rękę jednookiego i jedno-nożnego stwora. Ziółkowski stwarza na płótnach wymyślone światy, które są z jednej strony obce, z drugiej jednak dziwnie znajome, jakby wywodziły się z koszmarów sennych.

---

Zakup pracy do Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne kolekcje sztuki współczesnej.

*U–jazdowski*

# Magazyn Studyjny Kolekcji

Tekst

Ewa Gorządek

Redakcja

Arletta Wojtala

Redakcja językowa

Jan Koźbiel

Konsultacja merytoryczna

Katarzyna Mikstał-

-Sztabińska

Karolina Nowicka

Mada Zielińska

Podziękowania

Sylvia Breczko

Ewa Czuchaj

Monika Marchewka

Projekt graficzny

Tomasz Bersz

Zdjęcia Magazynu

Studyjnego Kolekcji

Adam Gut

Reprodukcje prac

© Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski

poza zdjęciem pracy Macieja

Szańkowskiego *Droga* —

*Imago Mundi*,

fot. Jan Gaworski, dzięki

uprzejmości Centrum Rzeźby

Polskiej w Orońsku.

ISBN

978–83–67203–12–8

Wydanie I

© Centrum Sztuki

Współczesnej

Zamek Ujazdowski,

Warszawa 2023

Wydawca

Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski

Jazdów 2, 00–467 Warszawa

[www.u–jazdowski.pl](http://www.u–jazdowski.pl)

Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski