

Ruchy tektoniczne

O ARTYSTYCZNYCH
SYMPTOMACH
TRANSFORMACJI

I-XIV

Rzeźba Eugeniusza Szczudły przedstawia androgyna, kobieco-męską hybrydę. Androgyn to jedna z charakterystycznych figur transformacji duchowej, symbol nowej jakości powstałej ze zjednoczenia dwóch przeciwstawnych sił.

Eugeniusz Szczudło

(ur. 1957)

Onone

1984

rzeźba, drewno polichromowane

kolekcja Muzeum Ziemi Lubuskiej
w Zielonej Górze



Edward Dwurnik często wracał do swoich starych prac. Zmieniał je na różne sposoby i w ten sposób nadawał im nowe sensy. *Chrystus we wsi* to obraz z 1979 roku, który artysta powtórzył w dużym formacie w 1991. Praca pierwotnie współtworzyła cykl *Krzyż*. Po latach nabrała dodatkowych znaczeń. Schyłek lat 70. to początek końca komunistycznego projektu modernizacyjnego. Wtedy też narodził się globalny kapitalizm. Z kolei na początku lat 90. dominuje już model wolnorynkowy, również w Polsce. Te daty tworzą ramy dla ruchów tektonicznych transformacji. Wpisanie ukrzyżowania w motyw industrialny sygnalizuje, że przemianom w sferze materialnej zawsze towarzyszą przemiany sfery światopoglądowej. Z kolei tonacja płótna wpisuje dzieło Dwurnika w uniwersalny dla polskiej kultury topos błota. Niezależnie od epoki symbolizuje ono stan niedokonanej modernizacji.

Edward Dwurnik
(1943–2018)

Chrystus we wsi
1991
olej na płótnie



Zbigniew Libera zafascynował się gnostycyzmem w 1988 roku. Od listopada 1989 do maja 1990 przebywał w Egipcie. Podróżował tam śladem wczesnochrześcijańskich sekt gnostyckich. Stworzył wówczas kilkadziesiąt rysunków. Część z nich – jak prezentowana figura „psychagogosa”, przeprowadzającego dusze zmarłych do Boga – stanowi oryginalne interpretacje gnostyckiej doktryny i symboliki. Inne to szkice prac, które artysta zrealizował w 1992 na potrzeby „gnostyckiej” wystawy w CSW Zamek Ujazdowski. W tym samym roku okres gnostyki w twórczości Libery wygasa.

Zbigniew Libera

(ur. 1959)

Jezus Psychagogos

1989

otówek na papierze

dzięki uprzejmości Pauliny i Sebastiana Maliszewskich

IV

Portyk to jedna z pięciu rzeźb stworzonych przez artystkę w latach 1989–1992. Cykl jest wyrazem jej poszukiwań duchowych. Pozostałe prace noszą tytuły *Mistyk*, *Hipermistyk*, *Konstrukcja popędu* i *Światowid*. Prezentowana rzeźba – wraz z towarzyszącymi jej rysunkami – odnosi się do relacji kultury i natury. Tę pierwszą symbolizuje architektura, drugą – ludzkie ciało. Żebrowska stworzyła na tej podstawie hybrydę. To symbol naturalnych źródeł kultury oraz wzajemnych zależności pomiędzy tymi dwoma porządkami. Rozum, twórczość, myślenie matematyczne – wszystko to ma swoje źródło w ludzkim mózgu, tworze naturalnym. Artystka inspirowała się historią masonerii, ale także neognostyckimi tekstami C.G. Junga czy pracami Mircei Eliadego.

Alicja Żebrowska

(ur. 1956)

Portyk

1992

żywica epoksydowa, marmur, piaskowiec

bez tytułu

1988

węgiel na papierze

dzięki uprzejmości artystki

dzięki uprzejmości artystki

V

Kiedy miliony lat temu przez teren dzisiejszej Polski cofał się lądolód, niósł gnejsy, granity oraz kwarc. Z tych pierwszych powstały Tatry. Kwarc osadził się znacznie dalej, w miejscu, w którym obecnie znajduje się kopalnia piaskowca w Szydłowcu. Alicja Żebrowska przeniósła w Tatry piaskowiec z Szydłowca i zasypała nim szczeliny skalne na Kościelcu. W ten sposób „cofnęła” świat do pradziejów. Przywróciła pierwotny porządek natury. Chęć odwrócenia procesu geologicznego można też traktować jako typową dla czasów transformacji wiarę w siłę woli.

Alicja Żebrowska

(ur. 1956)

Trans-fero

1992

VHS, kopia cyfrowa

dzięki uprzejmości artystki

VI

Leszek Knaflewski należał do najbardziej oryginalnych twórców lat 80. i 90. Artysta wypracował własną ikonografię, której istotą jest przenikanie się porządków kultury i natury. Współtworzył grupę Koło Klipsa, która w 1988 roku sformułowała manifest *Realizm mistyczny*. Czytamy w nim: „Odczuwamy wszystko jako żywe i wzajemnie powiązane. Olśnienie jako mistyczny kontakt z Absolutem jest tym, co pozwala nam żyć i tworzyć. Syntetyzujemy mistykę, realizm, symbol, ironię jako formę dystansu. Prawem naszego myślenia jest prawo metamorfozy, dopuszczające przekształcenie wszystkiego niemal we wszystko”. Koło Klipsa proponowało typową dla nowej duchowości syntezę materii żywej i nieożywionej, jawy i snu, przedmiotu i znaku. Prezentowana praca Knaflewskiego stanowi wyrazisty przykład takiego sposobu myślenia.

Leszek Knaflewski

(1960–2014)

bez tytułu (*Rysunek odkopany*)

1989

technika własna

dzięki uprzejmości Aleksandry Knaflewskiej
i galerii Piktogram

VII

Artysta udał się do wróżki, która „przepowiedziała” mu, że świat stoi przed nim otworem, że osiągnie sukces etc. Wróżbiarstwo jest tu usługą, a wróżba – idealnie skrojonym pod klienta produktem. Performans miał miejsce w Nowym Jorku, jednak zarówno retoryka sukcesu, jak i zjawisko urynkowienia praktyk magicznych idealnie zbiega się z sytuacją transformującej się Polski. Nieprzypadkowo: to ze Stanów Zjednoczonych nastąpił transfer wolnorynkowego modelu gospodarczego, ale także zjawisk ze sfery kultury. Magia dawała nadzieję wobec mnożących się problemów i niepewnej przyszłości. Przepowiednia transformacyjnych wieszczów, choć ubrana w różne słowa i symbole, zawsze brzmiała jednakowo: będzie lepiej.

Piotr Uklański

(ur. 1968)

bez tytułu (*Psychic Reader & Advisor's Session*)

1995

performans

dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal.
Podziękowania dla dyrektora Jarostawa Suchana

VIII

W dorobku Ewy Cielewskiej odwołania do filozofii New Age są wszechobecne. Szczególne miejsce zajmuje obraz *New Age, lat 33*, wizyjny autoportret artystki. Kompozycja ta zawiera szereg motywów związanych z ruchem Nowej Ery. Ważną rolę odgrywa kolor, w jakim artystka oddała swoją twarz i złożone do modlitwy dłonie. To indygo, barwa symbolizująca „trzecie oko”, czyli stan duchowego oświecenia. Drugi dominujący kolor – zieleń – odzwierciedla porządek natury. Na obrazie znajdują się też istotne motywy i symbole: grzyby halucynogenne, „oko opatrności” czy ważne dla buddyzmu przedstawienia *thigle* (światlisty punkt) i *dordże* (berto symbolizujące jedność). Z kolei „33” to wiek chrystusowy, a w numerologii symbol wyższej świadomości.

Ewa Cielewska

(ur. 1960)

New Age, lat 33

1993

olej na płótnie

dzięki uprzejmości Galerii BWA Warszawa

IX

Zbigniew Warpechowski, pionier światowego performansu, na przełomie lat 80. i 90. przeszedł wymowną przemianę. Od fascynacji wschodnim mistycyzmem zwrócił się w stronę radykalnej krytyki postmodernizmu z pozycji chrześcijańskich. Prezentowana praca stanowi zwieńczenie tego procesu i jego najwybitniejszy pod względem artystycznym wyraz. Artysta zestawiał przedmioty kojarzone z kulturami pierwotnymi (róg, sadza, skórzany fartuch) z jednym z najważniejszych symboli chrześcijaństwa: tablicami z dziesięciorgiem przykazań. Warpechowski roztrzaskał je i w ten sposób powtórzył gest Mojżesza. Następnie wyrywał kartki z Biblii, związał je w rulony i wkładał do prezerwatyw, po czym ułożył z nich napis „New Age”. W ten sposób ukazał pierwotne energie duchowe jako prymitywne, niszczycielskie siły, które mogą doprowadzić do upadku opartej na chrześcijaństwie cywilizacji.

Zbigniew Warpechowski
(ur. 1938)

New Age – Róg pamięci

1997

VHS, kopia cyfrowa

dzięki uprzejmości Galerii Monopol

X

Jerzy Czuraj był ważną postacią kontrkultury przełomu lat 80. i 90. Zafascynowany wschodnim mistycyzmem organizował koncerty i wystawy w ramach legendarnej akcji „Wolny Tybet”. Od 1982 roku mieszkał we wsi Suskowola. Miejsce szybko stało się enklawą dla hippisów i wszelkich „niebieskich ptaków”, nieformalnym studium nagraniowym i ośrodkiem plenerowym. Artysta gościł m.in. członków Brygady Kryzys, Totartu czy grupy Praffdata. W twórczości łączył wątki wschodniego mistycyzmu i chrześcijaństwa, co można uznać za typowy dla New Age przykład synkretyzmu religijnego. Motyw „czwórni” (*quarternarium*) występuje zarówno w chrześcijaństwie, jak i filozofii starożytnej Grecji czy gnostycyzmie. Liczba 4 związana jest z porządkiem natury. Symbolizuje cztery strony świata i cztery żywioły. To także symbol figury idealnej – kwadratu. W końcu „czwarty element” – pierwiastek żeński, który miał uzupełniać chrześcijańską trójcę.

Jerzy Czuraj
(1952–2009)

Czwórka

1991

olej na płótnie

kolekcja Mazowieckiego Centrum
Sztuki Współczesnej Elektrownia

XI

Paweł Kwiek był jednym z nielicznych artystów, którzy z powodzeniem łączyli tematykę duchową z neoawangardowym językiem. W 1980 roku doznał mistycznych objawień i od tej pory zaczął tworzyć prace religijne, choć z zastosowaniem współczesnych środków wyrazu, jak film, fotografia czy performans. W 1987 roku przyjął chrzest w obrządku katolickim. Szczególnie ważna stała się dla niego idea ekumenizmu. W prezentowanej pracy Kwiek ukazuje ją za pomocą narzędzi formalnych z repertuaru fotografii strukturalnej. Na cykl składają się czarno-białe fotografie przedstawiające artystę, który trzyma czystą kartkę. Był to częsty motyw sztuki lat 70. W ten sposób artyści (w tym sam Kwiek) pokazywali, że są świadomi specyfiki medium, w którym pracują. Jednak tym razem autor zastosował rozwiązanie raczej z porządku emocji niż rozumu. Na kolejnych planszach białą kartkę malował na różne kolory. Różnorodność barw symbolizowała ideę tytułowego „ekumenizmu sztuki”.

Paweł Kwiek
(1951–2022)

Ekumenizm sztuki

1988

fotografia na płótnie

dzięki uprzejmości Fundacji Arton

XII

Teresa Murak łączy w praktyce artystycznej wątki ekologiczne oraz duchowość chrześcijańską i pogańską. Do jej ulubionych materiałów należą trawa, ziemia, rzeżucha czy muł. W *Ścierkach Wizytek* wykorzystwała stare, nieużywane szmaty do podłogi. Znalazła je w warszawskim kościele sióstr Wizytek. Ścierki zostały uszyte w latach 20. XX wieku z konopi, które rosły w przyklasztornym ogrodzie. Murak używała ich zgodnie z przeznaczeniem: czyściła nimi podłogi galerii. Wystawiała je także jako autonomiczne obiekty. W końcu traktowała je jako „ligninę”, na której sadziła rzeżuchę. *Ścierki Wizytek* to praca, w której ekologię i religię łączy motyw poświęcenia i troski.

Teresa Murak

(ur. 1949)

Ścierki Wizytek

1988

fotografia

XIII

Jerzy Truskowski, podobnie jak wielu radykalnych artystów czasu transformacji, przeszedł drogę od nihilizmu do mistyki, łączącą różne tradycje duchowe. Od połowy lat 80. w jego twórczości zaczęły pojawiać się symbole religijne, jak heksagram (Gwiazda Dawida) czy swastyka (hinduizm). A przede wszystkim – krzyż i pentagram, który we wczesnym chrześcijaństwie był symbolem pięciu ran Chrystusa (gr. *péntalpha*). Truskowski wycinał te motywy we własnym ciele, znosząc w ten sposób granicę między podmiotem a „Najwyższą Osobą Boga”, kosmiczną esencją. Zainspirowany m.in. *Śrimad-Bhagavatam*, jednym ze świętych pism hinduizmu, realizował ideę jedności psycho-cieleśnej. W prezentowanej pracy artysta zestawia motywy przemijania: krzyż, czaszkę i krew, a za sprawą tytułu wpisuje je w porządek sztuki. *Caput mortuum* to po łacinie „martwa głowa”, ale również nazwa czerwonego pigmentu stosowanego w malarstwie.

Jerzy Truskowski

(ur. 1961)

Caput mortuum

1997

fotografia, Cibachrome

XIV

Jacek Staniszewski stworzył szereg prac wykorzystujących ikonografię chrześcijańską. Jest także autorem Drogi Krzyżowej dla Zakonu Kamilianów w Warszawie (1991). Prezentowany znak graficzny towarzyszył wystawie *Perseweracja mistyczna i róża* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (1992). Znak nieskończoności przechodzi w koronę cierniową. Stanowi to wymowny symbol przekształceń zachodzących w dobie transformacji w sferze religijnej. Wschodni mistycyzm płynnie łączy się tu z chrześcijaństwem.

Jacek Staniszewski

(ur. 1957)

bez tytułu

1991

znak graficzny

dzięki uprzejmości artysty

Ruchy tektoniczne

O ARTYSTYCZNYCH
SYMPTOMACH
TRANSFORMACJI

1-14

1

Praffdata była jedną z najważniejszych grup artystycznych czasu transformacji. Działała na styku muzyki i sztuki. Jej wystąpienia przybierały formę muzycznych performansów. Pokazują one, że na przełomie lat 80. i 90. także polska kontrkultura zmieniała barwy. Jednoznaczny antykomunizm i anarchistyczne „no future”, typowe dla pierwszej połowy dekady, pod koniec lat 80. ustąpiły tematyce społecznej. Praffdata poruszała takie zagadnienia, jak energetyka atomowa, ekologia i pacyfizm, co zbliżało ją do kontrkultury zachodniej. Akcentowała też nierówności ekonomiczne, a nawet problemy więziennictwa (*Pornostrojka* z 1990 roku, czyli koncert na rzecz dostępu więźniów do seksu). W końcu wykorzystwała możliwości nowego systemu. W 1993 powstała firma o ironicznej nazwie Praffdata International Corporation, zajmująca się dystrybucją oraz hurtem piwa. Zyski były przeznaczane między innymi na organizację imprez Praffdata. Firma zakończyła działalność pod koniec lat 90.

Praffdata

banner grupy Praffdata

1987

malowane płótno

dzięki uprzejmości Jarostawa Guły

2

W cyklu fotografii z początku lat 90. artysta eksplloatuje motywy wizualne, które wywodząc się z PRL-u, trwają w transformacyjnej międzyepoce. Interesuje go nie tyle zmiana polityczna, ile powolne przekształcanie się sposobów widzenia. Uklański – inaczej niż jego mistrz, Zbigniew Warpechowski – utożsamia się z nowym, konsumpcyjnym porządkiem, jednak jest też zainteresowany jego wiwisekcją. Tę ambiwalencję często ubiera w ironiczny kostium. Podobnie było w przypadku prezentowanej pracy. Uklański pokazał ją w witrynie zakładu fryzjerskiego Jana Kuzińskiego w Przemysłu, gdzie na zaproszenie Warpechowskiego brał udział w plenerze.

Piotr Uklański

(ur. 1968)

bez tytułu (*High Density Color – High Definition Lips*)

1994/2022

fotografia kolorowa

dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal.

Podziękowania dla dyrektora Jarosława Suchana

3

Marek Sobczyk namalował dwie *Gandzie*. Pierwsza (1981), często reprodukowana klasyczna już praca, była tyleż krytycznym, co prześmiewczym komentarzem na temat stanu wojennego. Na słynnym obrazie-manifeście artysta sportretował Wojciecha Jaruzelskiego na tle rastafariańskiej flagi. Generał „palit” świecę dymną niczym skręta z marihuaną. Podobny charakter ma drugi obraz, dziś niemal zupełnie zapomniany. Jego bohaterem znowu jest Jaruzelski, tym razem jako symbol przemian. Sobczyk przedstawił go w konwencji rozmytego czarno-białego obrazu telewizyjnego. Generał ma w oczach swastyki. Na mocy okrągłostołowych porozumień Jaruzelski został w 1990 roku prezydentem. Wiele środowisk uznało ten fakt nie za dowód dojrzałości politycznej Solidarności, lecz za zdradę podziemnego etosu i obrazę ofiar stanu wojennego. Poczucie to podzielali liczni przedstawiciele świata kultury, w tym artyści.

Marek Sobczyk

(ur. 1955)

Gandzia [Replika] po 1989

1989

olej na płótnie

dzięki uprzejmości artysty

4

Michał Bakunin był legendarnym rosyjskim anarchistą, który przemierzał XIX-wieczną Europę w poszukiwaniu „momentu rewolucyjnego”. Jacek Kryszkowski zaplanował ekspozycję nagrobka tak, aby widzowie wystawy musieli po nim przejść. Ten prosty gest czyni z pracy wypowiedź wieloznaczną. Czy nagrobek wykonany z papier mâché to hołd dla Bakunina? Czy raczej ponowoczesna krytyka ideologii? *Nagrobkiem Bakunina* Kryszkowski pożegnał się z nie tylko z kontrkulturą lat 80., ale także ze sztuką jako taką – wkrótce przestał tworzyć. W narracji wystawy nagrobek stanowi również ważną cezurę: kolejne sale dotyczą już negatywnych skutków transformacji.

Jacek Kryszkowski

(1955–2006)

Nagrobek Bakunina

1990

karton, klej, papier, farba, ziemia

5

Prace stanowią nieformalny dyptyk. Film przedstawia mężczyznę, który demonstruje swoisty „katalog” politycznych póz i gestów z różnych porządków ideologicznych. W filmie – co typowe dla ponowoczesności – stają się one pustymi znakami, ornamentem bez treści. Jego bohater, Gary Hell, był przyjacielem Jarosława Flicińskiego i osobowością trójmiejskiej sceny artystycznej lat 90. Pewnego razu odwiedził malarza w pracowni i rozpoczął monolog aktorsko-oratorski. Potem przychodził do Flicińskiego regularnie. Jak przyznaje artysta, Gary Hell uwolnił go od konieczności opowiadania historii, dzięki czemu on sam mógł skupić się na formie prac. To wydarzenie dało początek cyklowi malarskiemu *Skoki do wody*. W 1994 roku Fliciński pisał: „Jeśli jesteśmy zdolni na chwilę, w wyobraźni, wytworzyć stan, w jakim znajdujemy się tuż przed skokiem do wody, pojawi się wówczas charakterystyczne uczucie lęku. Po pewnym czasie uczymy się ten lęk akceptować i będziemy go mogli później odnaleźć jako miły dreszcz emocji, związany z ryzykiem skoku”. Trudno o lepszą metaforę ambiwalencji transformacyjnego optymizmu.

Jarosław Fliciński

(ur. 1965)

Gary Hell

1993

VHS, kopia cyfrowa

Skoki do wody

1994

olej na płótnie

6

Twórczość duetu Kijewski/Kocur (Marek Kijewski i Małgorzata Malinowska) stanowi unikalny przykład sztuki, która afirmuje nową, transformacyjną rzeczywistość. Popiera jej witalność, zmysłowość i intensywną wizualność. Kijewski/Kocur łączyli erotykę z kulturą masową, zderzali niskie z wysokim. Jako tworzywa swoich rzeźb używali klocków Lego i żelków, plastiku i barwionych piór, złota i kamieni szlachetnych. W efekcie powstała sztuka, którą można potraktować jako hymn na cześć transformacyjnych energii.

Kijewski/Kocur

(1996–2007)

Autoportret w burgundowej muszli

1996

tworzywo sztuczne

7

Praca pochodzi z cyklu wczesnych performansów artysty. Ukłański realizował je w nowych świątyniach konsumpcji: galeriach handlowych czy fast foodach. Autor – wywodzący się z warszawskiej rodziny robotniczej – podchodził do nich z zafascynowaniem, zarazem jednak dostrzegał, że pod atrakcyjnym opakowaniem kryje się fałsz i tandeta. W prezentowanej pracy wykorzystuje motyw wspinaczki. Pięcie się do góry – ku sukcesowi – to jedna z węzłowych figur transformacji. Równocześnie jest to próba przewartościowania tradycji klasycznego performansu, w którym artysta mierzy się sam ze sobą, a swoje ciało traktuje jak tworzywo. Tutaj mamy do czynienia jedynie z powtórzeniem codziennej, prozaicznej czynności. To już inny performans: ironiczny, pozbawiony patosu, świadomy swej teatralności.

Piotr Ukłański

(ur. 1968)

bez tytułu

1995

performans

dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal.
Podziękowania dla dyrektora Jarostawa Suchana

8

Praca nawiązuje do kanonicznego pocztu królów polskich autorstwa Jana Matejki. Wyrzykowski wykorzystał wizerunki władców, aby skomentować żywo wówczas dyskutowaną ideę „końca historii”. Głoszący ją amerykański politolog Francis Fukuyama twierdził, że liberalna demokracja stanowi szczytowe osiągnięcie ludzkości – że wraz z upadkiem komunizmu skończyła się era politycznych rewolucji. Wyrzykowski zakładał kolejne koszulki, następnie wycinał z nich wizerunki królów, przeżuwał je i wypluwał. Jego ciało stopniowo „obrastało” podziurawionymi koszulkami, a postać się deformowała. To wizja podmiotu postpolitycznego, pozbawionego formy i treści.

Piotr Wyrzykowski

(ur. 1968)

44

1994

performans, pocięte koszulki

9

Mural powtarza motyw z billboardu zaprojektowanego przez Maciejowskiego w 2002 roku dla Galerii Zewnętrznej AMS. Plakat rozwieszono na ponad 400 nośnikach w całej Polsce. Jest to jedno z nielicznych przedstawień transformacyjnego wykluczenia.

Marcin Maciejowski

(ur. 1974)

Jak tu teraz żyć

2002/2022

farba

dzięki uprzejmości artysty

10

Seria obrazów naśladujących przedmioty codziennego użytku to jeden z symboli młodego malarstwa początku XXI wieku. Prace te zazwyczaj rozpatruje się w kontekście wewnątrzartystycznym: jako refleksję na temat specyfiki malarskiego medium czy przewrotną aktualizację formuły *trompe l'œil*. Jednak pierwsze obrazy z tej serii – *Cegły*, *Kasety VHS* i prezentowane na wystawie *Deski* – miały być również przedmiotami handlu. Bujnowski opowiedział o utowarowieniu sztuki w najprostszy sposób. Zamienił obrazy w powtarzalne, mechanicznie wytwarzane obiekty. Sprzedawał je jako „tanią sztukę z Polski” na chodniku przed galerią Tate Modern w Londynie. Komentował w ten sposób zachodnie aspiracje polskiego świata sztuki.

Rafał Bujnowski

(ur. 1974)

Deski, z cyklu *Tania sztuka z Polski*

1999–2000

olej na płótnie

11

Rok po wprowadzeniu ustawy o prawie autorskim artysta wytatuował sobie na ramieniu znak „©”. Integralny element pracy stanowi mapa Europy z wyciętym kształtem Polski. Obok naklejone są cytaty z analogicznych ustaw obowiązujących w innych krajach europejskich. Praca sygnalizuje dwuznaczność nowych przepisów. Prawo autorskie pozwala chronić własność intelektualną, ale jednocześnie sprowadza idee do wymiaru towaru.

Piotr Wyrzykowski

(ur. 1968)

Copyright

1995

druk barwny, kolaż, fotografia

dzięki uprzejmości artysty

12

Zbigniew Warpechowski zorganizował na polanie nieopodal Zawoi „niekompletne” przyjęcie. Zastawa była wybrakowana, dzbanek został zastąpiony przez słoik, a artyście brakuje butów i muszki. W ten sposób pionier performansu komentował umasowienie kultury i degradację sztuki współczesnej w nowej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej. Robił to z pozycji wysokiego modernizmu. Bronił modelu sztuki „prawdziwej”, tworzonej bezinteresownie, która stawia najważniejsze pytania i nie poddaje się doraźnym trendom. Wystąpienie ma też wymiar klasowy. Artysta sprzeciwia się „chamstwu”, a pod terminem tym rozumie wczesnokapitalistyczną klasę średnią. Tworzyć ją mają ludzie bezwzględni – zarówno wobec innych, jak i wobec kultury, którą zamienia się w towar. Jako alternatywę Warpechowski proponuje model nowej „kultury arystokratycznej”. W ten paradoksalny sposób awangarda wraca do korzeni: ma przede wszystkim prowokować skoncentrowanego na konsumpcji mieszczanina.

Zbigniew Warpechowski

(ur. 1938)

Sztuka arystokratyczna

1992

performans, VHS, kopia cyfrowa

dzięki uprzejmości Galerii Monopol

13

Na początku lat 90. Piotr Wyrzykowski wykonał serię performansów. Ich zamysł był prosty. Artysta wyrąbywał siekierą dziurę w ścianie, a następnie zamuroвывwał tę samą siekierę w powstałym otworze. W stworzonym w ten sposób symbolu można odczytać zjawiska i emocje czasów transformacji. Chodzi o poczucie niemocy, brak wpływu na bieg rzeczy. To także metafora pracy, która nie przynosi spełnienia. Prezentowane fotografie są jedynym zachowanym śladem występów artysty.

Piotr Wyrzykowski

(ur. 1968)

Ile potrzebnych jest cięć, by znaleźć się na zewnątrz

1993

fotografia

14

Paweł Kwiek należał do grona tych, którzy w okresie transformacji znaleźli się w bardzo trudnej sytuacji materialnej. Wtedy też zainauguował projekt *Posiłki najuboższych*. Cykl fotografii przedstawia osoby dotknięte kryzysem bezdomności. Artysta spotykał je w tych samych ośrodkach pomocy społecznej, z których sam korzystał. W ten sposób powstało unikalne świadectwo empatii wobec ludzi poszkodowanych przez transformację.

Paweł Kwiek
(1951–2022)

Posiłki najuboższych
1990
fotografia

dzięki uprzejmości Fundacji Arton

Ruchy tektoniczne

O ARTYSTYCZNYCH
SYMPTOMACH
TRANSFORMACJI

18.11.2022–19.03.2023

artyści i artystki

Jacek Adamas, Paweł Althamer, Andrzej Awasiej, Rafał Bujnowski, Faustyn Chetmecki, Ewa Ciepielewska, Jerzy Czuraj, Andrzej Dudek-Dürer, Edward Dwurnik, Egon Fietke (właśc. Andrzej Miastkowski), Jarostaw Fliciński, Galeria Działań Maniakalnych, Władysław Hasior, Paweł Jarodzki, Joanna Kabala, Marek Kijewski, Kijewski/Kocur (Marek Kijewski, Małgorzata Malinowska), Grzegorz Klamon, Leszek Knaflewski, Paweł „Konjio” Konnak, Paweł Kowalewski, Jarostaw Kozakiewicz, Janina Kraupe-Świdarska, Jacek Kryszkowski, Zofia Kulik, Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Piotr Młodożeniec, Jarostaw Modzelewski, Teresa Murak, Yach Paszkiewicz, Praffdata, Mariola Przyjemka, Krzysztof Raczynski, Marek Rogulski, Wilhelm Sasnal, Michał Sidorczyk, Marek Sobczyk, Jacek Staniszewski, Roman Stańczak, Kazik Staszewski, Lech Emfazy Stefański, Karol Suka (właśc. Karol Kazimierski), Eugeniusz Szczudło, Jerzy Truszkowski, Piotr Uklański, Zbigniew Warpechowski, Wspólnota Leeeeżec, Piotr Wyrzykowski, Yo Als Jetzt, Marcelo Zamzenhoff (właśc. Piotr Wygachiewicz), Ziemia Mindel Würm, Alicja Żebrowska, Artur Żmijewski

kurator

Jakub Banasiak

koordynacja wystawy

Monika Wesołowska

współpraca

Lukasz Broda, Martyna Dec, Magdalena Milewska, Katarzyna Mróz

aranżacja wystawy i projekt identyfikacji wizualnej

Kuba Maria Mazurkiewicz

koordynacja wydawnicza

Martyn Kramek

współpraca

Andżelika Bauer

redakcja językowa

Agnieszka Hatowska

tłumaczenie na angielski

Barry Keane

redakcja wersji angielskiej

Soren Gauger

koordynacja komunikacji

Kacper Szalecki, Barbara Trojanowska

konserwacja prac

Anita Andrzejczak, Naoko Kamoji, Małgorzata Kowalska, Tatiana Matwij

montaż wystawy

Krzysztof Francek, Łukasz Janicki, Marek Kubacki, Adam Maj, Mariusz Maj, Ireneusz Szymarek, Maciej Więcławski

wykonanie muralu i szablonów

Andrzej Miastkowski

Institucja kultury Samorządu
Wojewódzkiego współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Muzeum
Sztuki w Łodzi

Patronat
medialny