
**HENRYK
STAŻEWSKI**

Późny styl

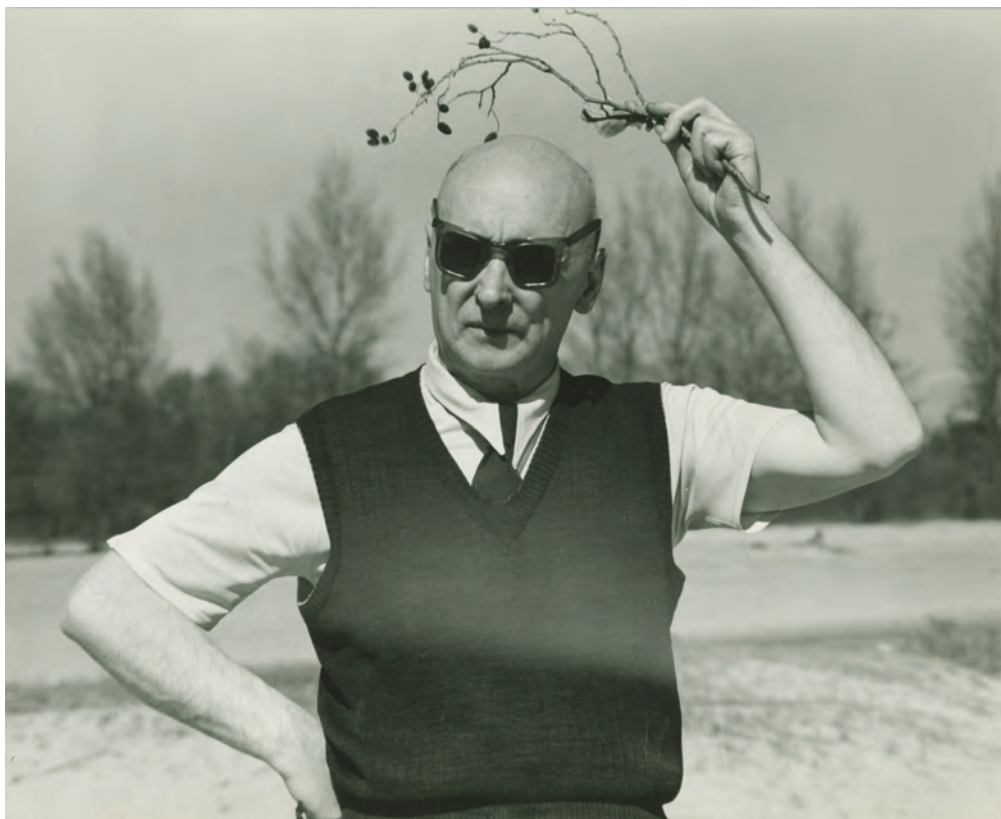
ms¹



**HENRYK
STAŻEWSKI**

Późny styl

21.04–27.08.2023



Zbigniew Dłubak

Portret Henryka Stażewskiego, 1950

© Armelle Dłubak / Fundacja Archeologia Fotografii

Henryk Stażewski: Późny styl

Zdjęcie zamieszczone obok zostało zrobione w 1950 roku. Henryk Stażewski miał wtedy 56 lat. Miał za sobą okres spędzony w Paryżu, pracę redaktora czasopism awangardowych wydawanych w międzywojennej Polsce oraz członkostwo w międzynarodowych grupach, jak np. *Cercle et Carré*, założonej w 1929 roku w celu promowania sztuki abstrakcyjnej. Artysta zamierzał reaktywować swoją karierę artystyczną w PRL-u.

Przez blisko cztery kolejne dekady Stażewski wykazywał żywe zainteresowanie tym, co nowe, oraz znikomą nostalgię za przeszłością. Jego prace były inspirowane odkrywczością polskiej sztuki; gardził skromnymi możliwościami, jakie kulturze oferował PRL. Biegły towarzysz, Stażewski nawiązywał zawodowe i prywatne więzi z młodymi artystami neoawangardowymi, którzy widzieli w nim łącznika z „autentyczną” awangardą i wzór autonomii artystycznej. Prace wielu z nich znajdują się na tej wystawie.

Pod koniec życia artysty jego prace coraz częściej nabierały wymiaru mistycznego, co kontrastowało z jego dawną, uporczywą wiernością racjonalizmowi i przyjętym pod koniec lat 60. „systemem” form opartych na liniach prostych i kwadratach. Jak powiedział niegdyś krytyk kultury Edward Said: „Późny styl jest tym, co ma miejsce, gdy w obliczu rzeczywistości sztuka nie rezygnuje ze swoich praw.”

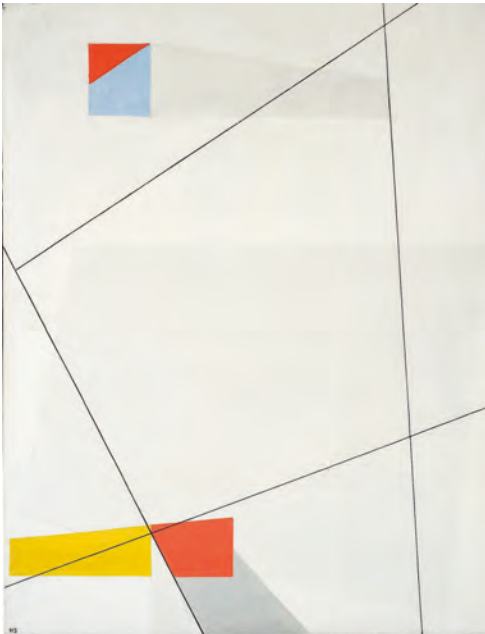


Henryk Stażewski

Współpraca (Dźwig)

1950

Muzeum Narodowe w Warszawie



Henryk Stażewski

Kompozycja

1950

Muzeum Narodowe w Warszawie

56 lat, 1 miesiąc

Początek lat 50. był okresem niepokoju. W obliczu obowiązującej oficjalnej polityki realizmu socjalistycznego Stażewski nie do końca wiedział, jak pogodzić polityczne imperatywy napędzające odbudowę ojczyzny z własnymi wyobrażeniami o sztuce współczesnej. Mimo że uniknął prześladowań ze strony stalinowskich ideologów, jego obrazy zostały usunięte z ekspozycji w Muzeum Sztuki w Łodzi, wraz z dziełami Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro.

Relacjonując wywiad, który przeprowadziła ze Stażewskim w lutym 1950 roku, Irena Jakimowicz opisywała ambiwalentny stosunek artysty wobec nowych wytycznych dla sztuki:

„...Jak dzisiejszy realizm ma wyglądać, tego jeszcze nie wiemy. Konieczna jest szeroka tolerancja różnych kierunków artystycznych, których wypadkowa stworzy poszukiwany realizm. Artysta zrywa z abstrakcją, usiłuje wyzbyć się formalizmu, jednak nie należy całkowicie negować tradycji formalnych malarstwa abstrakcyjnego. Malarz przyznaje, że największe trudności sprawia mu w dalszym ciągu podjęcie koncepcji tematycznej i modyfikacja formy do nowego celu. Chociaż jednak kompozycje abstrakcyjne dawały mu swego czasu pełne przeżycie artystyczne, to za bogatszą uważa kompozycję figuralną, w której można zastosować zdobycz malarstwa abstrakcyjnego”.

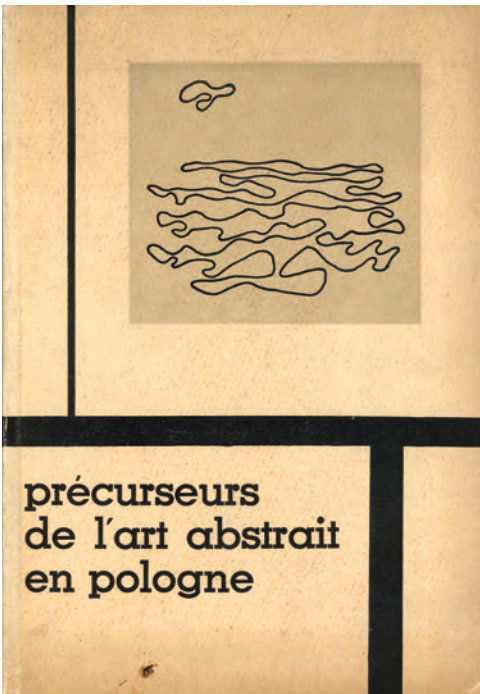
Nieopublikowany wywiad z Henrykiem Stażewskim,
archiwum ISPAN, Warszawa



Henryk Stażewski

Kompozycja abstrakcyjna

1936/1956
Muzeum Narodowe w Krakowie



Précurseurs de l'art abstrait en Pologne,
catalogue d'exposition, Galerie Denise René, Paris,
1957, projet: Marian Bogusz

Muzeum Sztuki, Łódź

63 lata, 11 miesięcy, 13 dni

W listopadzie 1957 roku w Galerie Denise René w Paryżu odbyła się wystawa pt. *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne / Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce*. Znajdowały się na niej dzieła nieżyjących już Kazimierza Malewicza, Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, rezydującego wówczas we Francji Henryka Berlewiego oraz Stażewskiego.

Oprócz nowych prac Stażewski pokazał kopie obrazów zniszczonych w jego warszawskiej pracowni podczas bombardowania w 1939 roku. Podwójne daty umieszczone na tych płótnach sygnalizowały zarówno ówczesne zaangażowanie Stażewskiego w abstrakcję, jak i jego rolę jako pioniera awangardy przed II wojną światową.

Sztuka abstrakcyjna była kontrowersyjna nawet w burzliwym okresie po śmierci Stalina, w marcu 1953 roku, kiedy to filozofowie, artyści i pisarze domagali się wolności przekonań i wypowiedzi. Aby podkreślić jej postępowy charakter, Stażewski wskrzesił swoje przedwojenne przekonanie, że to właśnie abstrakcja najlepiej wyraża nowoczesność epoki:

„Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii «przedmiotu», może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami epoki rozbicia stosu atomowego, itd.”

Henryk Stażewski, niepublikowany rękopis, ok. 1952–1953



**Wystawa Stażewskiego w galerii Kordegarda
zaprojektowana przez Stanisława Zamecznika,
Warszawa, maj 1959**

fot. Wojciech Zamecznik / Fundacja Archeologia
Fotografii



**Montaż wykonanej ze stali nierdzewnej rzeźby
Henryka Stażewskiego (stoi po prawej) w pobliżu
Starego Miasta. Część I Biennale Form
Przestrzennych w Elblągu**

fot. Bogdan Łopieński / Ośrodek KARTA

71 lat, 5 miesięcy, 22 dni

Przygotowując kolejne wystawy w latach 1959–1965, Stażewski starał się spotęgować doświadczenie obcowania z jego dziełami poprzez wykorzystanie oświetlenia, skali i ruchu. Płaskie płótna przekształciły się w „reliefy”, które coraz bardziej przypominają rzeźby.

W tym okresie aranżacja przestrzeni wystawienniczej przypominała, jak ujął to jeden z komentatorów, „laboratorium eksperymentów”. Stażewski współpracował z młodymi projektantami, w tym ze Stanisławem Zamecznikiem, aby kreować przestrzenie, które pobudzałyby zmysły i zachęcały odwiedzających galerię do potraktowania oglądania dzieł sztuki jako doświadczenia kinestetycznego.

W katalogu do wystawy w warszawskiej Zachęcie z 1965 roku Stażewski twierdził, że jego prace to kontynuacja unistycznych teorii rozwiniętych w latach 30. przez innego awangardzistę, Władysława Strzemińskiego:

„Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeśli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez wymiar konkretny, jakiemu odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje zasada zmienności obrazu pogłębiona przez ruch widza. [...] Można tu już mówić o względnym kinetyzmie tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby już obraz całkowicie ruchowy”.

Z katalogu *Wystawy Prac Henryka Stażewskiego*,
CBWA Zachęta, Warszawa 1965



Henryk Stażewski

Relief 17

1967

Muzeum Sztuki w Łodzi



Wystawa Henryka Stażewskiego w Galerii Foksal, Warszawa

czerwiec 1967

fot. Eustachy Kossakowski
Archiwum Eustachego Kossakowskiego,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
© Paulina Kasińska

73 lata, 4 miesiące, 23 dni

W czerwcu 1967 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac Stażewskiego w Galerii Foksal, przestrzeni wystawienniczej otwartej rok wcześniej w dawnej bibliotece Pracowni Sztuk Plastycznych w Warszawie. Inicjatywie podjętej przez krytyków Wiesława Borowskiego, Ankę Ptaszkowską i Mariusza Tchorka wspólnie z artystami Zbigniewem Gostomskim, Tadeuszem Kantorem, Edwardem Krasińskim i Stażewskim przyświecały idee nakreślone we *Wprowadzeniu do Ogólnej Teorii Miejsca* – deklaracji sprzeciwiającej się skostniałym konwencjom galerii sztuki.

Wystawa Stażewskiego w Galerii Foksal miała charakter „environment” – stanowiła przestrzeń, do której widzowie mogli tak naprawdę wkroczyć. Jaskrawe, kolorowe płaskorzeźby zawisły na czarnych ścianach, a duże geometryczne panele zostały umieszczone na podłodze i zamocowane pod sufitem.

W tym okresie eksperymentowania głównym tematem zainteresowania artysty, jak sam powiedział magazynowi „Odra” w 1968 roku, był kolor:

„Wykorzystuję w malarstwie pogładowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie [...] Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy”.



**Maria Ewa Rogoyska-Łukiewicz
w mieszkaniu przy ul. Pięknej,
Warszawa**

1950
fot. Irena Jarosińska, Ośrodek KARTA



Eustachy Kossakowski

Pracownia

1969
Archiwum Eustachego Kossakowskiego,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
© Paulina Krasieńska

68 lat, 11 miesięcy, 23 dni

W 1963 roku Stażewski przeniósł się z mieszkania przy ulicy Pięknej w Warszawie, które dzielił z malarką Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską i jej mężem Janem Rogoyskim, do innego, na ostatnim piętrze wieżowca przy al. Świerczewskiego. Nowe mieszkanie-pracownia tętniło kreatywnością, a artysta nie stronił od towarzystwa i zapraszał znajomych poetów, filozofów i artystów. Podobnie jak Stażewski, również Łunkiewicz-Rogoyska porzuciła figurację w swojej sztuce – pod koniec lat 50. jej abstrakcyjne obrazy przyjęły miękką, organiczną jakość.

Po śmierci Łunkiewicz-Rogoyskiej i Rogoyskiego w 1967 roku do mieszkania wprowadził się (zgodnie z jej wolą) Edward Krasieński. Jego rzeźbiarska twórczość często w ironiczny czy żartobliwy sposób odnosiła się do wystroju mieszkania przy al. Świerczewskiego.

Jako lokator modernistycznego bloku Stażewski zmienił zdanie na temat konstruktywistycznego marzenia o zjednoczeniu sztuki i życia:

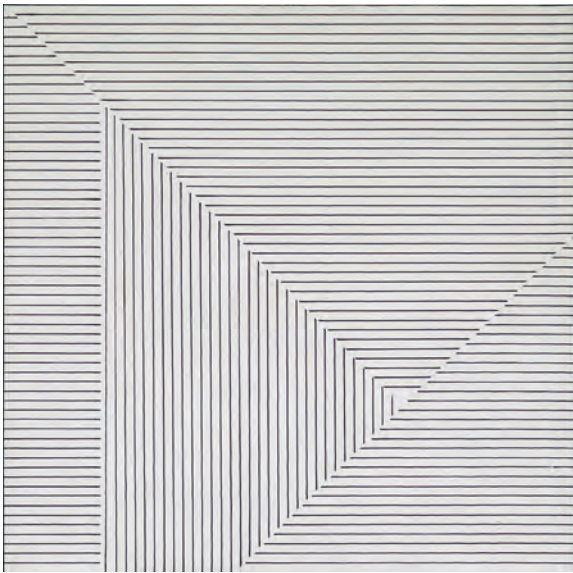
Wiesław Borowski: O co chodzi w tej tendencji do dużej skali, do wyjścia poza pracownię?

Henryk Stażewski: Przede wszystkim jest dużo nieporozumień. Największe z nich to wkomponowywanie się w życiowe otoczenie (architekturę, urbanistykę, pejzaż) lub zakomponowywanie jakiejś życiowej przestrzeni. Mnie chodzi o przekraczanie miary dyktowanej przez życie i utylitarne otoczenie. Dzieło sztuki nie powinno wtapiać się w otoczenie ani niczego dekorować, ani niczego ułatwiać. Powinno je artystycznie zdominować. [...]

W.B.: Jaki jest Pana stosunek do tzw. integracji sztuk, czyli do współpracy malarza z architektem, projektantem form przemysłowych itp.?

H.S.: Nie wierzę w taką integrację.

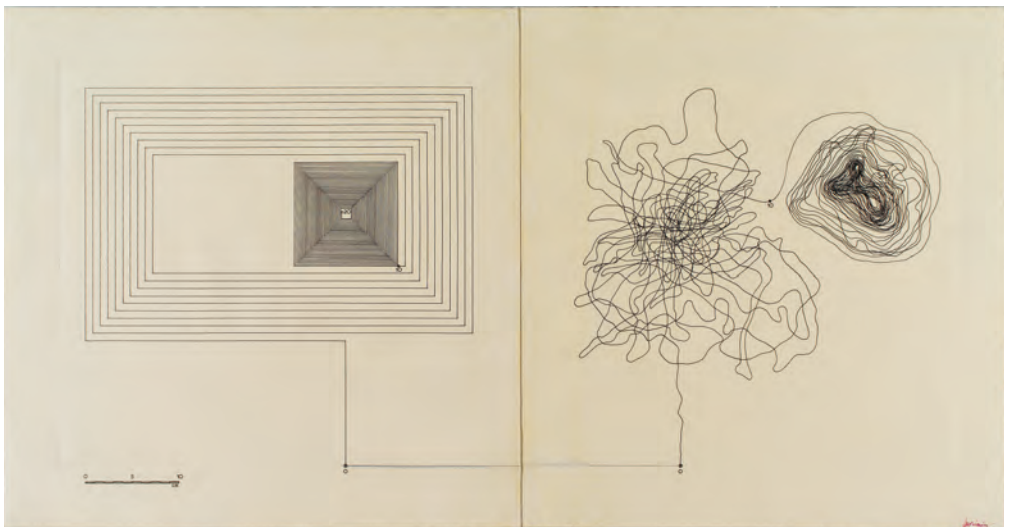
Z wywiadu opublikowanego w katalogu wystawy *Henryk Stażewski*,
Galeria Foksal, Warszawa 1969



Henryk Stażewski

19

1974
Muzeum Sztuki w Łodzi



Zdzisław Jurkiewicz

Kształt ciągłości: 4 x 10 metrów

1971
Muzeum Sztuki w Łodzi

78 lat, 7 miesięcy, 23 dni

Na przełomie lat 60. i 70. nowe pokolenie wniosło do polskiej sztuki impulsy konceptualne i minimalistyczne. W swoich eksploracjach ludzkiej percepcji i ograniczeń medium gardzili oni ideą sztuki jako pola subiektywnej ekspresji. Często określani mianem neoawangardy, artyści związani z Galerią pod Moną Lisą we Wrocławiu, np. Zdzisław Jurkiewicz czy „strukturalni” filmowcy z Warsztatu Formy Filmowej w Łodzi, w sztuce i tekstach przedwojennej awangardy odkrywali na nowo bogaty zbiór idei dotyczących wizji artystycznej i obiektywizmu, nawet jeśli niegdyś pielęgnowaną ideę utopii postrzegali jako niemożliwą do zrealizowania fantazję.

Te poszukiwania doprowadziły ich do Stażewskiego, z którym mieli wspólne zainteresowania. Ten dawny znajomy Strzemińskiego, Kobro i Malewicza zastanawiał się w swoich tekstach nad ideami neoawangardy, a w pracach dzielił się niektórymi obawami. Wspierał także starania na rzecz publikacji twórczości Jurkiewicza i poety wizualnego Stanisława Dróżdża.

Jego własne obrazy – często monochromatyczne, skupione na precyzyjności linii – w tym czasie również przybierały surową, minimalistyczną formę.

„Używam obecnie linii, które przeprowadzam mechanicznie w równych odstępach, albo linearnych wzorów fabrycznych z rastra; stosuję też w białych obrazach zróżnicowanie powierzchni gładkich z podrażnionymi mechanicznie. Ale inspiracją są dla mnie często powody błahe, trywialne, które znajduję w otoczeniu. Konieczne jest rozluźnienie rygorów, aby uniknąć doktrynerstwa. [...] Moje obrazy traktuję zresztą jak tabele wyjaśniające moje poglądy na dzieło sztuki, a nie jako autonomiczne przedmioty sztuki czy fetysze przeznaczone do kontemplacji”.

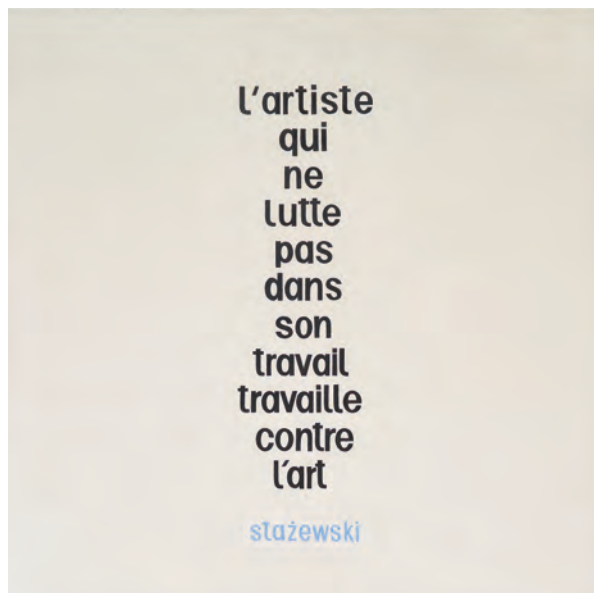
Wywiad Wiesława Borowskiego z Henrykiem Stażewskim,
„Studio International” 1974 (wrzesień)



Henryk Stażewski

Malowany afisz dla Biura Poezji
Andrzeja Partuma, Warszawa

1971
Kolekcja Andrzeja Bonarskiego
i Barbary Kabali-Bonarskiej



Henryk Stażewski

L'artiste qui ne lutte pas dans son travail travaille contre l'art
(*Artysta, który nie walczy w swojej pracy, pracuje przeciw sztuce*)

1970
Muzeum Sztuki w Łodzi

77 lat, 5 miesięcy

Stażewski przez całe życie pisał recenzje i teksty filozoficzne do czasopism artystycznych. Około roku 1970 zaczął tworzyć i ręcznie kopiować krótkie teksty, które później dawał przyjaciołom i znajomym. Od czasu do czasu służyły mu one jako inspiracja dla prac. Niektóre z tych tekstów miały charakter abstrakcyjny czy filozoficzny, inne były złośliwymi parodiami górnołotnych teorii. Jeszcze inne, które nazywał aforyzmami, miały charakter anegdotyczny i opisywały sceny z życia codziennego.

Literacka twórczość Stażewskiego bliska jest poezji konkretnej i sztuce poczty, nowym formom sztuki tekstowej, które pojawiły się w Polsce w latach 70. Artysta współpracował z Andrzejem Partumem, założycielem Biura Poezji, które mieściło się w jego małym warszawskim mieszkaniu – punkcie wymiany intelektualnej, gdzie gromadzili się artyści i poeci, a sztukę tekstu archiwizowano.

Partum był autorem licznych manifestów i prowokacyjnych maksym, a także performansów i interwencji tekstowych, w tym słynnego sztandaru, który rozciągał się pomiędzy uniwersytetem a ASP w kwietniu 1974 roku i deklarował „Milczenie awangardowe” (oskarżenie skierowane do pobliskiej Galerii Foksal). Parodiując niejako maszynę biurokratycznego zarządzania kulturą w PRL-u, Partum prowadził własne archiwum, a w nim teczkę z licznymi aforyzmami autorstwa Stażewskiego.

„Niewidzialny przez nas świat mikrobów, może posiadał kulturę i cywilizację podobną do ludzkiej, i własnego Szekspira”.

Henryk Stażewski, aforyzm, 1978



Henryk Stażewski

**Geometryczna analiza obrazu
Georges'a de la Toura: *Le Nouveau-
-Né***

1975
fot. Tadeusz Rolke
© Agencja Wyborcza.pl



Ryszard Waśko

Akcja na szybie

1975
fotografia czarno-biała
Muzeum Sztuki w Łodzi

82 lata, 1 miesiąc, 11 dni

W lutym 1976 roku Stażewski wystawił w warszawskiej Galerii Współczesnej studia prac Georges'a de la Toura. Aby zwrócić uwagę na zasady ich kompozycji i efekty perspektywiczne, artysta nałożył na fotografie obrazów przedstawiających sceny biblijne i rodzajowe malarza barokowego geometryczne linie. Mógł wykorzystać prace innych artystów, ale to właśnie obrazy de la Toura eksplorowały światło – jedno z kluczowych zainteresowań Stażewskiego.

Już od lat 50. interesował się on także reprodukcjami. Duża wystawa obrazów de la Toura w Paryżu w 1972 roku wywołała poważną dyskusję, które z jego prac można uznać za „autentyczne”. Stażewski zaprezentował swój cykl de la Toura w portfolio podpisanym: „20% z obrazów La Toura pokazane jest pod reprodukcjami. Jest to dzisiejszy obiór sztuki XVII-go wieku”.

Stażewski dzielił fascynację dotyczące wpływu geometrii i perspektywy na życie z fotografami i filmowcami. W tej grupie znajdował się Ryszard Waśko, łódzki artysta, który w 1981 roku nakręcił film dokumentalny o życiu i twórczości Stażewskiego.



Henryk Stażewski

Kompozycja pionowa nieograniczona,
Wrocław

maj 1970

fot. Michał Diament /
Muzeum Współczesne Wrocław



Barbara Kozłowska

Powtórzenie Wyznaczania linii granicznej, Łazy

1971

Dzięki uprzejmości Zbigniewa Makarewicza i Fundacji Arton

76 lat, 4 miesiące

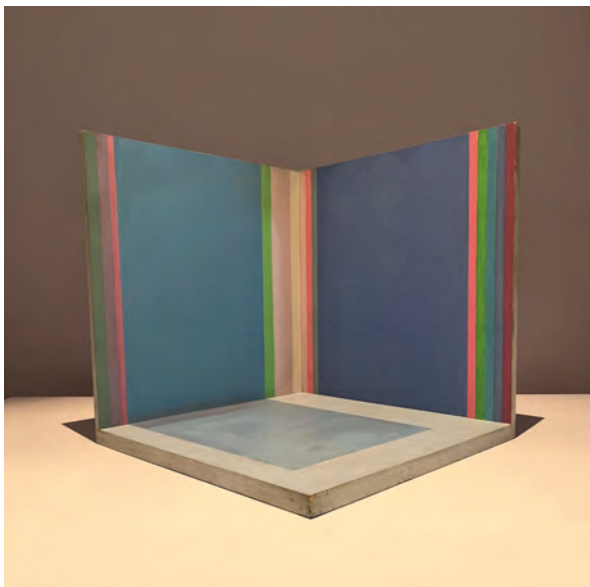
W maju 1970 roku Stażewski zrealizował we Wrocławiu *Kompozycję pionową nieograniczoną*. Odkondu się to w ramach *Symposium '70* – cyklu spotkań i wystaw ambitnych projektów artystycznych w 40 różnych lokalizacjach w mieście. Niektóre z nich były propozycjami konkretnymi, inne – nierealistycznymi lub konceptualnymi.

Kompozycja pionowa nieograniczona jako jedyna została zrealizowana w tamtym roku. Potężne lampy rzuciły ponad miastem przecinające się wiązki kolorowego światła. Dziewięć snopów stworzyło spektakularne, efemeryczne i niematerialne dzieło sztuki.

Stworzony (rzekomo) w ramach programu upamiętniającego 25. rocznicę przywrócenia Polsce przy wsparciu wojska terenów zachodnich i północnych, projekt Stażewskiego wyrażał kosmiczną i planetarną świadomość widoczną również w innych pracach polskich twórców tamtego okresu.

„Jak promienie kosmiczne barwią niewidocznymi kolorami – ultrafioletowym, infraczerwonym, powodując zmiany fizyczne – tak artysta może powodować barwami zmiany trwające jak powietrze, którym oddychamy. Należy zająć się obserwacją świata niewidzialnego, który wymaga wysiłku myślowego, by dostrzec zjawiska gnicia, zamierania, usychania świata roślinnego, podobnie jak w mikro lub makrokosmosie odbywa się to gnicie i zamieranie, by na nowo się odrodzić (taką samą śmiercią w kosmosie ginie wszystko, co nieorganiczne). Jest to więcej aniżeli automatyczne postrzeganie tego, co istnieje jako rzeczywiste”.

Henryk Stażewski, nieopublikowany tekst, 1974



Henryk Stażewski

Projekt wnętrza

1976
Malowane drewno
Królikarnia / Muzeum Narodowe
w Warszawie



Eustachy Kossakowski

**Wizyta w komunie hippisów
w Ożarowie Mazowieckim**

1968
Archiwum Eustachego
Kossakowskiego, Muzeum Sztuki
Nowoczesnej, Warszawa
© Paulina Krasieńska

85 lat, 1 miesiąc, 20 dni

Pod koniec lat 70. Stażewski powrócił do idei sztuki jako materiału do tworzenia wystroju wnętrz i zrekonstruował swoje obrazy w formie trójwymiarowej. Projekty te nie były już kształtowane przez konstruktywistyczną ambicję zmiany świata, ale oparte na lekturach z zakresu psychologii, a być może nawet spotkaniach, w późnych latach 60., z hipisami, którym środki psychodeliczne oferowały głębszy dostęp do przestrzeni umysłu.

W wywiadzie udzielonym Wiesławie Wierzchowskiej w marcu 1979 roku dla magazynu „Projekt” Stażewski zastanawiał się nad psychologicznymi skutkami koloru:

Red.: Przestrzeń, o której Pan mówi, może mieć duże działanie emocjonalne. Widzę tu w pracowni makiety wnętrz w różnych tonacjach koloru niebieskiego, komponowane jak Pana obrazy.

H.S.: To modele rozwiązań pomieszczenia dla jednego z lekarzy psychiatrów, pomieszczenia, które będzie pomagało w leczeniu chorych. Interesuje mnie bowiem szczególnie psychika ludzi nieustabilizowanych nerwowo. Oni czują więcej, mają niezwykłą intuicję i osobliwy kontakt z rzeczywistością. W projektowanym wnętrzu wykorzystuję działanie koloru niebieskiego, równocześnie uspokajające i pobudzające. Kolory mają wielką moc, każdy malarz wie o tym instynktownie. Kolor wyraża naszą emocję, nasz stan wewnętrzny. Podobnie zresztą jest z linią – linia prosta, falista, zygzakowata – ileż potrafią wyrazić stanów uczuciowych!



Odślonienie *Kompozycji przestrzennej*, 1967 Henryka Stażewskiego w Łodzi

listopad 1982
fot. Janusz Bąkowski
Fundacja Archeologia Fotografii
© Jacek Bąkowski

87 lat, 11 miesięcy, 12 dni

Kiedy w grudniu 1981 roku w Polsce ogłoszono stan wojenny, kończący okres strajków i protestów, znany jako Karnawał Solidarności, otwarcie wystawy Stażewskiego w Galerii Piwna w Warszawie musiało zostać przełożone.

Stażewski wspierał kulturowe przejawy Solidarności, w tym międzynarodową wystawę *Konstrukcja w procesie* zorganizowaną w Łodzi przez Ryszarda Ważkę jesienią 1981 roku. Podobnie jak prawie 20 lat wcześniej podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – festiwalu sztuki neo-konstruktywistycznej i minimalistycznej w fabrycznym mieście – robotnicy wsparli swoimi umiejętnościami artystów z całego świata przy realizacji ich sztuki.

W późniejszym okresie, gdy granice Polski były zamknięte, Stażewski uczestniczył w działaniach kultury podziemnej i pokazywał swoje prace na wystawach organizowanych w kościołach i mieszkaniach prywatnych.

Pomimo że Stażewski cieszył się uprzywilejowanym statusem artysty o międzynarodowej sławie, odznaczonego licznymi nagrodami, kulturę oficjalną zaczął lekceważyć już w latach 70., a w aforyzmach wyrażał frustrację płynącą z życia w PRL-u.

„Anarchizm jest permanentną rewolucją”.

„Socjalizm jest ustrojem, w którym człowiek ZAMIAST PRACOWAĆ, STOI W OGONKU”.

„Cel życia wojskowego jest NA MUSZCE KARABINU”.

„PRAWO służy dla ochrony człowieka, ale dzisiejsze prawo ZAPOMINA O CZŁOWIEKU”.

Henryk Stażewski, aforyzmy, 1978–1980



Edward Krasiński

Atelier - Puzzle

1992

Muzeum Sztuki w Łodzi

94 lata, 5 miesięcy, 1 dzień

„Wieczność i nieskończoność są pojęciami statyczności, nieruchomości i niewymierności. Miarę stosuje się tam, gdzie jest ruch, zmiana. Mierzenie czasu i przestrzeni, etapów zmian zachodzących w Kosmosie wymaga stosowania olbrzymich cyfr. W skali ziemskiej miarą zachodzących zmian są małowycifrowe liczby, np. trwanie bytu człowieka, zwierzęcia, rośliny”.

Henryk Stażewski, niepublikowany rękopis, 1978

W kilka lat po tym, jak Stażewski zmarł w wieku 94 lat (w 1988), Edward Krasieński stworzył *Atelier-Puzzle*. To rozważanie nad nieobecnością artysty w mieszkaniu-pracowni na najwyższym piętrze bloku przy al. Świerczewskiego, które dzielili przez prawie dwie dekady. Praca ta, przywołując kinetyzm twórczości Stażewskiego z lat 60., zaprasza widzów do poruszania się po dziele sztuki: z jednej strony sześcienne słupki tworzą wyraźny obraz wnętrza mieszkania, a z drugiej prezentują otwarte drzwi z tabliczką z nazwiskiem dawnego lokatora.

HENRYK STAŻEWSKI

Późny styl

Muzeum Sztuki w Łodzi

ms¹, ul. Gdańska 43

21.04–27.08.2023

kurator

David Crowley

współpraca

Daniel Muzyczuk

koordynacja wystawy

Martyna Dec

koordynacja druków towarzyszących

Martyn Kramek

identyfikacja wizualna

Tomasz Kędzierski

tłumaczenie

Joanna Figiel

redakcja stylistyczno-językowa i korekta

Agnieszka Hatowska

© Muzeum Sztuki, Łódź 2023

ISBN 978-83-66696-37-2

okładka

Henryk Stażewski w mieszkaniu przy ul. Pięknej, ok. 1959

foto. Irena Jarosińska

Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA

Wypożyczenia

Archiwum Eustachego Kossakowskiego,
Muzeum Sztuki Nowoczesne, Warszawa

Archiwum Galerii Foksal

Archiwum Tadeusza Rolke, Muzeum
Sztuki Nowoczesne, Warszawa

Archiwum Zygmunta Rytki

Fundacja Archeologia Fotografii

Fundacja Arton

Galeria Monopol

ISPAN

Filmoteka Narodowa

Fundacja Profile

Fundacja Rodziny Staraków

Kolekcja Andrzeja Bonarskiego i Barbary
Kabali-Bonarskiej

Kolekcja Andrzeja i Teresy Starmachów

Muzeum - Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie

Muzeum Architektury we Wrocławiu

Muzeum Rzeźby im. Xawerego
Dunikowskiego w Królikarni / Oddział
Muzeum Narodowego w Warszawie

Muzeum Narodowe w Krakowie

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Muzeum Narodowe w Warszawie

Muzeum Sztuki Nowoczesne, Warszawa

Muzeum w Koszalinie

Muzeum Współczesne Wrocław

Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora
Ambroziewicza

Fundacja Ośrodek KARTA

Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki –
archiwum

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Kurator pragnie podziękować za wsparcie
i uwagi następującym osobom:

Maciej Cholewiński

Bożena Czubak

Marcelina Grześkiewicz

Alicja Gzowska

Joanna Kordjak

Jakub Krakowiak

Paulina Krasińska

Marika Kuźmicz

Cezary Lisowski

Karolina Łabowicz-Dymanus

Zofia Machnicka

Zbigniew Makarewicz

Agnieszka Popiel

Anka Ptaszkowska

Łukasz Rozmarynowski

Maria Rubersz

Tomasz Snopkiewicz

Zuzanna Sokalska

Marta Zboralska

Wystawa nie mogłaby odbyć się bez
następujących, znakomitych opracowań
naukowych:

Bożena Kowalska, *Henryk Stażewski*,
Arkady, 1985

*Henryk Stażewski 1894-1988 w setną
rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi,
1994

*Henryk Stażewski: ekonomia, myślenia
i postrzegania*, red. Małgorzata Jurkiewicz,
Joanna Myłkowska i Wiesław Borowski,
Fundacja Galerii Foksal / Galeria Foksal,
2005

Henryk Stażewski,
red. Andrzej Szczepaniak, Skira, 2018

Marta Zboralska, *Living Color: Henryk
Stażewski's Interior Models* („Art Journal”,
jesień 2021)



Wystawa przygotowana dzięki wsparciu projektu badawczego *Complicated Past Towards Shared Futures*, partnerstwa Łódzkiego Centrum Sztuki Współczesnej, Muzeum Sztuki w Łodzi, Litewskiej Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki w Malmö i Stowarzyszenia OFF-Biennale w Budapeszcie, finansowanego w ramach programu Unii Europejskiej Kreatywna Europa (2020–23).