

Sztuka

po roku

1989

Stefania
Krzysztofowicz-
Kozakowska

BoSz



Sztuka

po roku

1989

Stefania
Krzysztofowicz-
-Kozakowska

BoSz

Spis treści

Wstęp

8

Nowa architektura i szklane domy

11

Malarstwo, grafika, rysunek

53

Sztuka krytyczna. Skandaliści i szamani. Trudny dialog

153

Rzeźba królową sztuk plastycznych

173

Tkanina artystyczna

193

**Design staje się
dizajnem
203**

**Kolor w przestrzeni,
czyli murale
229**

**Artystyczny kocioł,
czyli przestrzeń
dla sztuki
245**

**Addenda
271**

Wstęp

Sztuka rodzi się z wolności myślenia.

Maria Jarema

Przy okrągłym stole, ustawionym w Sali Kolumnowej Pałacu Namiestnikowskiego, 6 lutego 1989 roku rozpoczęły się obrady polityczne, które miały zadecydować o przyszłości państwa polskiego. Sejm PRL w dniu 7 kwietnia 1989 roku zmienił konstytucję, czyniąc ustalenia okrągłego stołu obowiązującym prawem. Pierwsza tura wolnych wyborów do Sejmu PRL odbyła się 4 czerwca 1989 roku, a kilka miesięcy później – 28 października 1989 roku – Joanna Szczepkowska oznajmiła w Dzienniku Telewizyjnym: *Proszę Państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm*. Piotr Kunce, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z kolei stwierdził: *wszyscy w katedrze byliśmy oddani ostatecznemu zwycięstwu 4 czerwca 1989 roku*.

Rok 1989 był czasem przełomowym w polskiej polityce, ale zachodzące transformacje ustrojowe spowodowały również zmiany w świecie artystycznym. Kolejni rządzący proponowali nowe programy, takie jak Karta Kultury Polskiej (1993–1997), Kultura Racją Stanu (1997–2001), Narodowa Strategia Rozwoju Kultury (2001–2005), Polityka Historyczna jako Priorytet Działalności Kulturalnej (2005–2007) czy Pakt dla Kultury (2007–2011, 2011–2015). Program na lata 2015–2019 to głównie polityka historyczna oraz inicjatywy, takie jak Patriotyzm Jutra i Niepodległa 2018.

Zdecydowanie najsukcesowniejszą, spośród rządowych propozycji wspierających polską sztukę i kulturę, była akcja Znaki Czasu oraz idea stworzenia narodowych kolekcji sztuki współczesnej zaproponowana przez ministra Waldemara Dąbrowskiego i przyjęta 11 lutego 2003 roku. Program ten, typowany do realizacji w latach 2004–2013, miał wspierać powstawanie muzeów sztuki współczesnej i interdyscyplinarnych centrów sztuki, stworzyć warunki zarówno do promocji sztuki współczesnej, jak i kreowania nowego modelu mecenatu artystycznego, wspierać rozwój rynku sztuki i zakup jej dzieł. Wzorem tej akcji był model francuski. Pierwszą realizacją programu Znaki Czasu było powstanie Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu – nowoczesnego budynku i kolekcji. Ponadto w ramach programu utworzono m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Łódzkie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

Jak wiadomo polityka kulturalna nie była i nie jest priorytetem poszczególnych rządów, a przeniesienie odpowiedzialności za nią na samorządy uzależniło jej poziom i efekty od lokalnych polityków, nie zawsze doceniających i rozumiejących znaczenie kultury. Kazimierz Krzysztofek skomentował to następująco: *plastyka nie tylko zależy od politycznych kalkulacji lokalnych władców, ale zazwyczaj jest także najmniej poważaną dyscypliną kultury, w wyścigu o lokalne fundusze przegrywając nawet z tzw. kulturą eventową.*

Demokracja i samodzielność zrodziły rozterki artystyczne oraz dezorientację. Najbardziej znaczące było zmniejszenie siły mecenatu państwowego nad sztuką, przeciwko czemu protestowały środowiska artystyczne skupione wokół Związku Polskich Artystów Plastyków. Zlikwidowano niemal 15% Biur Wystaw Artystycznych, które były ważnymi ośrodkami propagującymi sztukę. Dramatycznie zabrzmiały słowa Waldemara Dąbrowskiego, ministra kultury, który stwierdził, że: *w momencie wejścia Polski do Unii Europejskiej wyniki były szokujące. Okazało się, że państwo polskie w najmniejszym stopniu w Europie finansuje aspiracje kulturalne swoich obywateli.*

Niewykle istotny stał się problem komercji. Nieliczne w poprzednich dekadach placówki zajmujące się promocją i handlem dziełami sztuki zastąpiły masowo powstające prywatne galerie, zarówno artystyczne, jak i komercyjne.

Dyskusyjne stało się również pojęcie wolności w sztuce i pojawiło się pytanie, czy taka wolność w ogóle istnieje. Zlikwidowano Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a jego miejsce wypełniły nieustające kontrole lokalnych społeczności, niekiedy bardziej restrykcyjne wobec twórców niż cenzura w czasach PRL-u.

Stanisław Rodziński, w wydanej w 2001 roku książce *Obrazy czasu*, stawia pytanie: *Cóż znaczą dzisiaj dla dwudziestokilkuletnich ludzi pojęcia takie jak „Biuro Polityczne”, „drugi obieg”, „kartki na mięso”, „brak papieru toaletowego”. Jeżeli pada słowo „cenzura” – jest ono kojarzone raczej z fundamentalistyczną (bo jakżeby inną) postawą Kościoła, a sądzę, że szary budynek przy ulicy Mysiej w Warszawie mija codziennie tysiące ludzi bez jakichkolwiek skojarzeń czy wspomnień.*

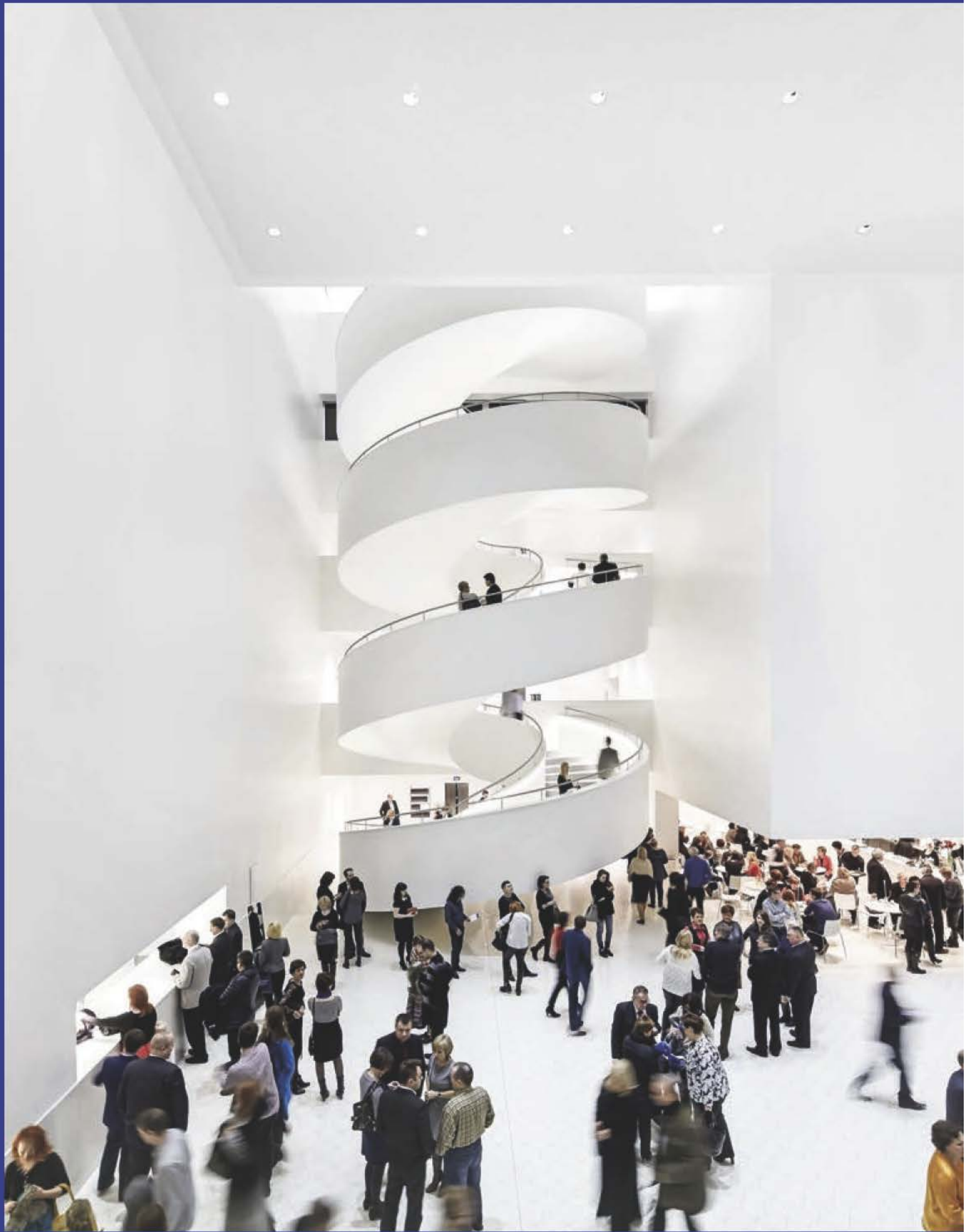
Droga do wolności i demokracji była i dalej jest trudna, a szukanie odpowiedzi na ankietę Jerzego Turowicza

zatytułowaną *Dlaczego jest tak źle, skoro jest tak dobrze – kultura polska u progu lat 90.* jest nadal aktualne.

Być może warto przytoczyć stwierdzenie Andrzeja Stasiuka, który na pytanie, jak Polska się zmieniła, odpowiedział: *Fajnie się zmieniła. Jest cudownie niejednoznaczna. Choć rzeczywiście potworna w tej estetyce wizualnego ścieku i wysypiska. [...] Oczy krwawią od tej wolności, ale osiemdziesięciu procentom narodu kompletnie nie przeszkadzają gargamele, knajpy góralskie kryte sitowiem, blaszane domy weselne na tysiąc osób [...]. To przejaw szlacheckiego sobiepaństwa i wolności, która nie ogranicza innych poza tym, że oczywiście muszą na to patrzeć.*

Podjmując dyskurs na temat przemian w sztuce po roku 1989, niezwykle istotna wydaje się dygresja historyka idei Arthura O. Lovejoya, autora książki *Wielki łańcuch bytu*, uważającego, iż każdy efekt myśli ludzkiej jest włączony w ciąg ogniw wielkiego łańcucha bytów, stale przekształcających się i wydłużających, pozostających we wzajemnych uzależnieniach. Jedno zjawisko przechodzi w następne, stanowiąc odbicie myśli pokolenia, które je stworzyło. Taką też ideę wielkiego łańcucha bytów zaobserwować można w historii każdej społeczności, także artystycznej, gdzie wszystko zmienia się nieustająco. *Panta rhei.*

Istotne zdaje się też stwierdzenie Andy Rottenberg, która we wstępie do książki *Sztuka w Polsce 1945–2005*, zauważyła, iż *od końca lat 70. w krąg sztuki polskiej weszło kilka nowych pokoleń. Zmianom ulegały [i ulegają – S.K.K.] kolejne hierarchie wartości, ustanawiane ad hoc w zgodzie ze zmieniającymi się opcjami politycznymi i kryteriami oceny. Każdy dzień przynosi kolejne prze-wartościowania.*



Nowa architektura i szklane domy

*Nowa architektura
polska ma wiele twarzy,
objawiających się
w rozmaitych stylistykach,
charakterystycznych
dla miejsc, funkcji,
środków krajobrazowych,
obywatelskich
i architektonicznych.
Zestawienie tylu
odmiennych danych
i uwarunkowań daje
w rezultacie mozaikę
silnych i słabych stron,
szans i zagrożeń.
Przyszłość dąży
ku wielkości.*



Malarstwo, grafika, rysunek

*Rok 1989 bynajmniej nie
zmienił ani polskich
malarzy, ani ich
malarstwa. Pozostali wierni
swojemu programowi
artystycznemu, który
realizowali przez lata, nie
zważając na restrykcje.
Adam Wsiotkowski
wspomnił wizytę
zachodniego krytyka sztuki,
który zadał mu pytanie:
Co się zmieniło w pana
malarstwie w wolnej
Polsce? – odpowiedź
artysty brzmiała: nic.*

Włodzimierz Pawlak, *Autoportret*,
2007, olej na płótnie, 50 × 41 cm;
kolekcja Grażyny i Jacka Łozowskich

Malarstwo, grafika, rysunek

Malarstwo mimo wszystko

*Obraz nie kończy się na płótnie,
raczej tu się zaczyna.*

Piotr Lutyński

We współczesnym świecie, w którym dominuje pogoń za oryginalnością, nie traci na wartości tradycyjny, a równocześnie doskonały warsztat malarski oparty na płótnie i farbie, służący z jednej strony do ilustrowania dnia dzisiejszego, ze wszystkimi jego dramatami i radościami, a równocześnie do nieustających poszukiwań i eksperymentów formalnych w zakresie sztuki nieprzedstawiającej, abstrakcyjnej.

Rok 1989 nie zmienił ani polskich malarzy, ani ich malarstwa. Pozostali oni wierni swojemu programowi artystycznemu, który realizowali przez lata, nie zważając na restrykcje. Adam Wsiółkowski wspomniał wizytę zachodniego krytyka sztuki, który zadał mu pytanie: *Co się zmieniło w pana malarstwie w wolnej Polsce?* – odpowiedź artysty brzmiała: *nic*.

Czynni są wszyscy znani z wcześniejszej epoki artyści, konsekwentnie uprawiający swoją sztukę, którzy muszą konkurować z coraz wyraźniejszą dominantą sztuki minimalnej i konceptualnej. Znaczenia nabiera malarstwo komputerowe; popularność zyskują prowokacyjne instalacje. Malarstwo znajduje się w dwuznacznej sytuacji, z trudną do przewidzenia przyszłością. Istotna jest też zmiana pokoleń i ich głos w kreacji artystycznej.

Malarstwo przełomu politycznego było bezpośrednim spadkobiercą kreacji artystycznych lat 80., w znacznej mierze określanych przez kontekst polityczny. W miejsce konceptualizmu i *minimal artu* pojawiło się malarstwo zbrutalizowane, niechlujne, odrzucające wszelkie rygory estetyczne, znane m.in. z twórczości krakowskiego malarza Wiesława Obrzydowskiego czy warszawskich „młodych dzikich” tworzących Grupę: Ryszarda Grzyba, Ryszarda Woźniaka, Jarosława Modzelewskiego, Marka Sobczyka i Pawła Kowalewskiego.

Z kolei stan wojenny stał się dla polskiej kultury, zwłaszcza dla sztuki, rodzajem prowokacji, a zarazem niezwyklej mobilizacji twórczej. Artyści angażowali się spontanicznie w politykę, demonstrując na wiele sposobów swój sprzeciw i bunt; w czerwcu 1983 roku rozwiązano Związek Polskich Artystów Plastyków, bojkotowano

oficjalne instytucje i wystawy, milczała krytyka artystyczna. Wszystko stało się zaczynem tworzenia sztuki alternatywnej i organizowania alternatywnych przestrzeni dla sztuki.

Twórczość tego okresu, zwłaszcza malarstwo – cechujące się powrotem do ikonografii historycznej, częstokroć nawiązującej do XIX-wiecznych tematów martyrologicznych – otrzymała znakomitą oprawę scenograficzną krucht kościelnych. Kościół zaczął wówczas pełnić szczególną funkcję swego rodzaju „salonu” sztuki.

Symbolicznym zamknięciem XX wieku w polskiej sztuce była śmierć „mistrza ceremonii” Tadeusza Kantora. Umarł on 8 grudnia 1990 roku po próbie generalnej spektaklu *Dziś są moje urodziny*, w którym miał grać rolę Właściciela Biednego Pokoju Wyobraźni. Pierwsze spektakle tej sztuki wystawiane były w Tuluzie i Paryżu, a rolę Kantora grało puste krzesło.

Ostatnie lata w *curriculum vitae* Tadeusza Kantora wypełnił przede wszystkim teatr, nieustająco odwołujący się do jego osobistych przeżyć. W przedstawieniach takich jak *Niech szczęzną artyści* (1985), *Nigdy już tu nie powrócę* (1988) czy wspomniane *Dziś są moje urodziny* głównym motywem jest przemijanie i śmierć. Malarskim odpowiednikiem teatralnych poszukiwań był powstały w latach 1987–1988 cykl osobistych obrazów artysty pt. *Dalej już nic*, w którym bohaterem jest samotna ludzka postać, znana m.in. z obrazu *Cholernie spadam*. Inne nawiązanie do relacji obraz–spektakl–teatr–scena stanowi poniższy tekst Kantora:

*Moje życie,
jego losy,
identyfikowały się z moim dziełem.
Dziełem sztuki.
Spełniały się w moim dziele.
Znajdowały w nim swoje rozwiązania.
Moim DOMEM było i jest moje dzieło.
Obraz, spektakl, teatr, scena.*

W 1993 roku umiera w Maisons-Laffitte Józef Czapski, człowiek-symbol minionej epoki, skazany na banicję polityczną z racji publikowanych w paryskiej „Kulturze” *Wspomnień starobielskich* i *Na nieludzkiej ziemi* – relacji wojennych z pobytu w sowieckich obozach w Starobielsku, Pawliszczewym Borze i Gрязowcu. Po wojnie

malarstwo Józefa Czapskiego – byłego kapisty, rejestrujące ponurą codzienność ulicy i radosne pejzaże – charakteryzowało się ekspresyjnymi deformacjami, brutalnym kadrowaniem i zgrzytliwymi kolorami.

Malarskie życie codzienne po 1989 roku

Sztuka jest agresją. Burzy zastane pojęcia i wyobrażenia, przeciwstawiając im nowe.

Maria Jarema

Przemiany polityczne, owa mityczna granica pomiędzy PRL-em a III RP, nie wywołały widocznych zmian w twórczości malarzy, którzy pozostali wierni sobie i swojemu talentowi. Przykładem owej wierności sobie jest twórczość związanego z Grupą Krakowską Jerzego Nowosielskiego, konsekwentnie kontynuującego swój rodzaj malarstwa znany z lat 60. i 70. W latach 90. stworzył serię aktów – takich jak *Akt* (1992) czy *Na plaży* z (1994) – oraz zarejestrował zagubione w podgórskim krajobrazie cerkiewki: *Krajobraz z cerkwią* (1989) czy *Cerkiew* (1990), których temat podejmował od wczesnych lat 60. Na rok 1992 datowane są wielopostaciowe obrazy *Wspomnienie z Egiptu*. Są to sztywne, statyczne, ujęte syntetycznie, niemal bizantyńskie wizerunki odczłowieczonych, bezosobowych postaci. Jak zanotował Tadeusz Kantor: *Nowosielski miał początki nostalgii bizantyńskiej. Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei*.

Warto przyjrzeć się „tradycyjnej” twórczości malarskiej konsekwentnej w swych dotychczasowych doświadczeniach. Wciąż nie traci na popularności krytykowany i atakowany od kilku dekad koloryzm. W tej konwencji malują reprezentujący krakowskie środowisko – Jan Szancenbach oraz – inspirowany kolorystyką południowej Francji – Juliusz Joniak, a także – krążący od 1970 roku między Riwierą Francuską a Krakowem – Stanisław Szaśa Stawiarski, rejestrujący nadmorskie kurorty i plaże, którego krajobrazy są swoistym „hymnem do słońca”, malarstwem budowanym światłem, przestrzenią, kolorem oraz kontrastem.

Rozwiązania kolorystyczne ograniczone do niemal monochromatycznej skali barw stosował należący do pokolenia Arsenału Jacek Sempoliński, autor malowanych wyrafinowaną paletą kolorów, ograniczonych do odcieni

Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali [...] odręcznie, pędzlem, biała farba na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bielsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do momentu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli – mówił Opałka. Malowaniu obrazów towarzyszyło nagrywanie interpretacji i odliczanie przez artystę kolejnych liczb. W kwietniu 2011 roku otwarto wystawę Romana Opałka, eksponowany wówczas ostatni jego obraz zamykała cyfra 5 590 000.

Mistrzem geometrycznych i syntetycznych kompozycji, opartych na rytmie i symetrii znaków, podporządkowanych wyrafinowanej, często monochromatycznej paletce kolorów, wzbogaconej niekiedy o urozmaiconą fakturę, jest należący do pokolenia Arsenau, związany z Grupą Wrocławską Józef Hałas, dla którego punktem wyjścia stała się synteza pejzażu. Wnikliwa obserwacja krajobrazu, nieba, ziemi, gór i pól prowokuje ich zespolenie, a w następnym etapie podporządkowanie malarskiej geometrycznej abstrakcji. *Malując naturę, odkryłem, że w naturze wszystko jest sobie przeciwstawione: statyka, dynamika, kolory i kierunki.*

Ze środowiska Grupy Krakowskiej wywodził się Jan Tarasin, który w latach 60. interesował się kolażem, a od lat 70. zaczął budować obrazy z kaligraficznych i geometrycznych znaków – symboli uporządkowanych w dynamiczne ciągi form rejestrujących przedmioty i pejzaże. Poszukiwaniom tym towarzyszyła wytworna faktura i zróżnicowana paleta kolorystyczna. Jan Tarasin nigdy nie ukrywał swoich fascynacji sztuką Wschodu: *Cenię ich za ich stosunek do natury, metodę pracy, dzięki której mogli się z nią identyfikować, doprowadzając do maksymalnej koncentracji nie tylko każdy ruch ręki, ale rytm oddechu, napięcie niemal każdego mięśnia, nerwu. Dzięki temu być może, artysta może stać się na moment tym drgającym na wietrze liściem.*

Jednym z kontynuatorów koloryzmu, wywodzącego się ze szkoły czołowego kapisty – Jana Cybisa, był Tadeusz Dominik, autor dynamicznych w ekspresji, budowanych intensywnymi, wręcz olśniewającymi kolorami kompozycji abstrakcyjnych, w których plama barwna stała się swoistym znakiem-kodem. Malarz twierdził: *Jestem „etatowym” optymistą w malarstwie, więc pewnie i w życiu [...]. O moim charakterze zdecydowało [...] w znacznym stopniu obcowanie z naturą. Natura nigdy nie nastroja*

agresywnie. Uspokaja, daje nam pogodę ducha. Opinie artysty potwierdza również Aleksander Wojciechowski w słowach: *Specyficzny charakter na wskroś pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynika ze stosunku artysty do świata.*

Odrębną formułę malarstwa abstrakcyjnego, wywodzącego się z naturalistycznej obserwacji natury, opracował Leon Tarasewicz, powtarzający coraz bardziej uproszczone formy, dzięki którym motywy drzew, ptaków czy śniegu, wpisane wpisane w krajobraz pozbawiony horyzontu, sprowadzone zostały do abstrakcyjnego znaku, dla którego istotny jest kolor. Tarasewicz: *Bo malarstwo to kolor! Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru, podobnie jak nie da się żyć, nie oddychając.* Nieustająco powraca do pejzaży z rodzinnych białoruskich stron i obecnej ojczyzny – Podlasia, które stopniowo stają się jedynie pretekstem dla przeprowadzenia gry barwnej intensywnym, nasyconym, świetlistym kolorem. *Nie trzeba wymyślać malarstwa – twierdzi artysta – życie maluje samo, samo jest malarstwem, trzeba tylko żyć.* Leon Tarasewicz przekroczył również w swym malarstwie ramy tradycyjnego obrazu, przenosząc swój kolorystyczny program na las wielobarwnych filarów, które wypełniły m.in. gmach warszawskiej Zachęty, Instytutu Kultury Polskiej w Berlinie oraz galerii Muzeum Narodowego w Krakowie. Krakowską instalację, łączącą malarstwo tradycyjne ze sztuką conceptualną, tworzyły dwa rzędy pomalowanych w pomarańczowo-zielone pasy kolumn, które zostały zmnożone przez umontowane *vis-à-vis* ścian lustra.

Trudną twórczość uprawiał związany z wrocławskim środowiskiem Stanisław Dróżdż, poeta konkretysta, autor antologii *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, który równolegle z poezją tworzył „pojęciokształty” – druki cyfrowe na papierze i płycie PCV, złożone z liter, cyfr, interpunkcyjnych i symboli matematycznych, których przykładem jest kompozycja *Zapominanie* z lat 1967–2008. Twierdził, iż: *Poezja tradycyjna opisuje obraz, Poezja konkretna pisze obrazem.* Ten gatunek artystyczny Dróżdża został dostrzeżony i uhonorowany w 2001 roku nagrodą Fundacji Nowosielskich za *twórcze i wizjonerskie połączenie dwóch duchowych dziedzin: sztuki i poezji.* W 2003 roku artysta reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji.



Teresa Pągowska, *Krowa wiosną*, 1989,
akryl na płótnie, 130 × 140 cm; kolekcja Krzysztofa Musiała,
publikujemy dzięki uprzejmości Galerii aTAK



Stasys Eidrigevičius, Wiersz Rilkego, 1992,
olej na płótnie, 150 × 120 cm; publikujemy dzięki uprzejmości
Międzynarodowego Instytutu Badań Nad Sztuką IRSA



Jerzy Duda-Gracz, *Polska szkoła jazdy – farbowanym lisom*,
1995, olej na sklejce, 69,5 × 69,8 cm; Muzeum Śląskie w Katowicach

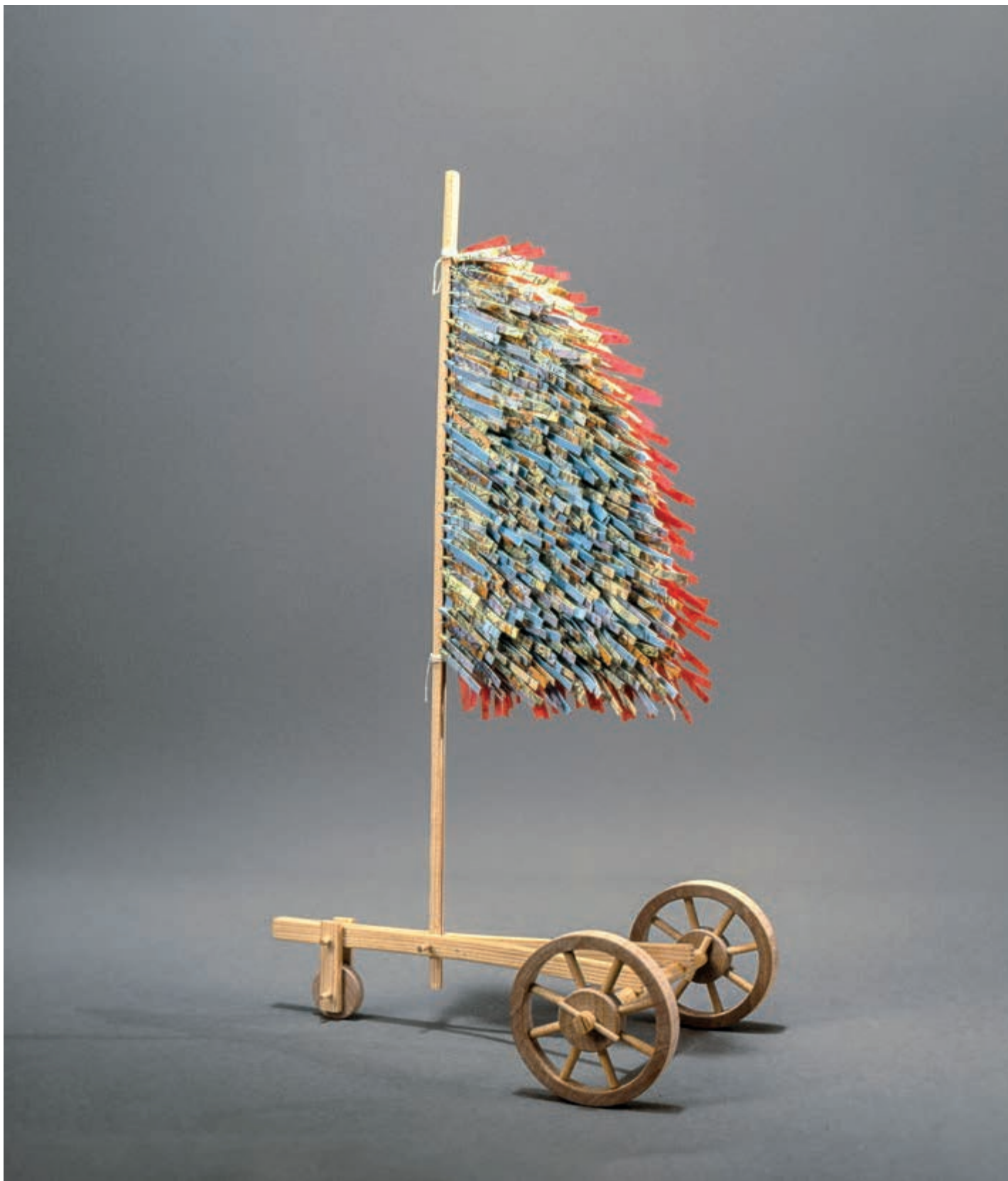
kolorystycznych: *Kolor. Kolor jedwabiu i ten blask jest dla mnie najważniejszy. Służą on artystce do wydobywania światła – poprzez kolory chcę jakby to światło uchwycić.* W latach 1999–2000 powstaje malowana na jedwabiu seria *Czytanie Biblii*, zaś w roku 2015 przestrzenna instalacja *Genesis*, wykonana z płatów jedwabiu w odcieniach szafirów i żółci.

Laureatka nagrody Fundacji AKAPI na 14. Międzynarodowym Triennale Tkaniny w 2013 roku za najlepszy debiut, Joanna Zemanek, tworzy dedykowane kobiecie, przejmujące w swych treściach tkaniny, w których wykorzystuje szlachetne jedwabie, bawełnę, hafty, materiały własne, wydruki na jedwabiu lub bawełnie i materiały przypalane żelazkiem, z których buduje kompozycje wyraźnie inspirowane swoimi doświadczeniami życiowymi. Są to m.in. cykl *Słodycze, napoje* (2015–2016), odwołujący się do starych sklepowych szyldów reklamowych, oraz cykl *Tego kwiatu jest pół świata* (2016), który nawiązuje do ludowego przysłowia pocieszającego kawalera po stracie ukochanej. W 2015 roku powstała seria *Wedding Dress* zainspirowana suknią ślubną, która została wmontowana w instalację zbudowaną z wydruku na bawełnie przypalanej żelazkiem, z kolei w 2016 roku Zemanek zrealizowała przejmującą instalację *Popiół i diamenty* przedstawiającą sześć kartonowych trumien kremacyjnych z sześcioma sukniami ślubnymi, odwołującą się do tradycji, w której dorastała i zakładającej, że *klątwa sukni ślubnej [...] polega na tym, że prasowana przed ślubem przynosi nieszczęście*.

Wspomniana wcześniej autorka warszawskiej *Tęczy*, Julita Wójcik, również eksperymentowała w dziedzinie tkaniny i zinterpretowała szydełkiem dwa obiekty architektoniczne: *Łódzki Pałac Poznańskiego* i słynny gdański blokowy *Falowiec* (2005–2006). Ponadto wykonała serię utkanych bloków osiedlowych zatytułowaną *Osiedle XXX-lecia PRL*, obłaskawiającą ponurą PRL-owską przestrzeń mieszkalną.



Jolanta Rudzka-Habisiak, *Meander*, 1991, technika własna, skóra, 15 × 15 cm; archiwum artystki



Jolanta Rudzka-Habisiak, praca z cyklu *Pomyślnych wiatrów 2*,
2000, technika własna, 25 × 14 × 12 cm; archiwum artystki

Po transformacji ustrojowej w 1989 roku nastąpił dla polskiej sztuki okres artystycznych eksperymentów, nieustających poszukiwań, odkryć i ewolucji, zwieńczony pasmem spektakularnych sukcesów i niewidocznych porażek. To czas włączania się w sztukę europejską i światową; rozwoju nowoczesnej architektury; odważnych, wolnych w wyrazie sztuk plastycznych, nieskrępowanych jak wcześniej PRL-owską cenzurą, rzeźby oraz designu. To także czas powstawania wielu prywatnych galerii promujących sztukę współczesną. Całość tego dorobku stanowi świadectwo historii kreowanej, jak zauważył Arthur O. Lovejoy, przez kolejne ogniwa wielkiego łańcucha bytu – pokolenia, nie tylko wzajemnie od siebie uzależnione, lecz również wzajemnie się uzupełniające, realizujące ideały i myśli zgodnie z dewizą, *iz naród jest wart tyle, ile warta jest jego sztuka*.

Tekst publikacji uzupełniony został starannie dobranym, bogatym materiałem ilustracyjnym, pochodzącym ze zbiorów najważniejszych ośrodków sztuki współczesnej oraz z kolekcji prywatnych.