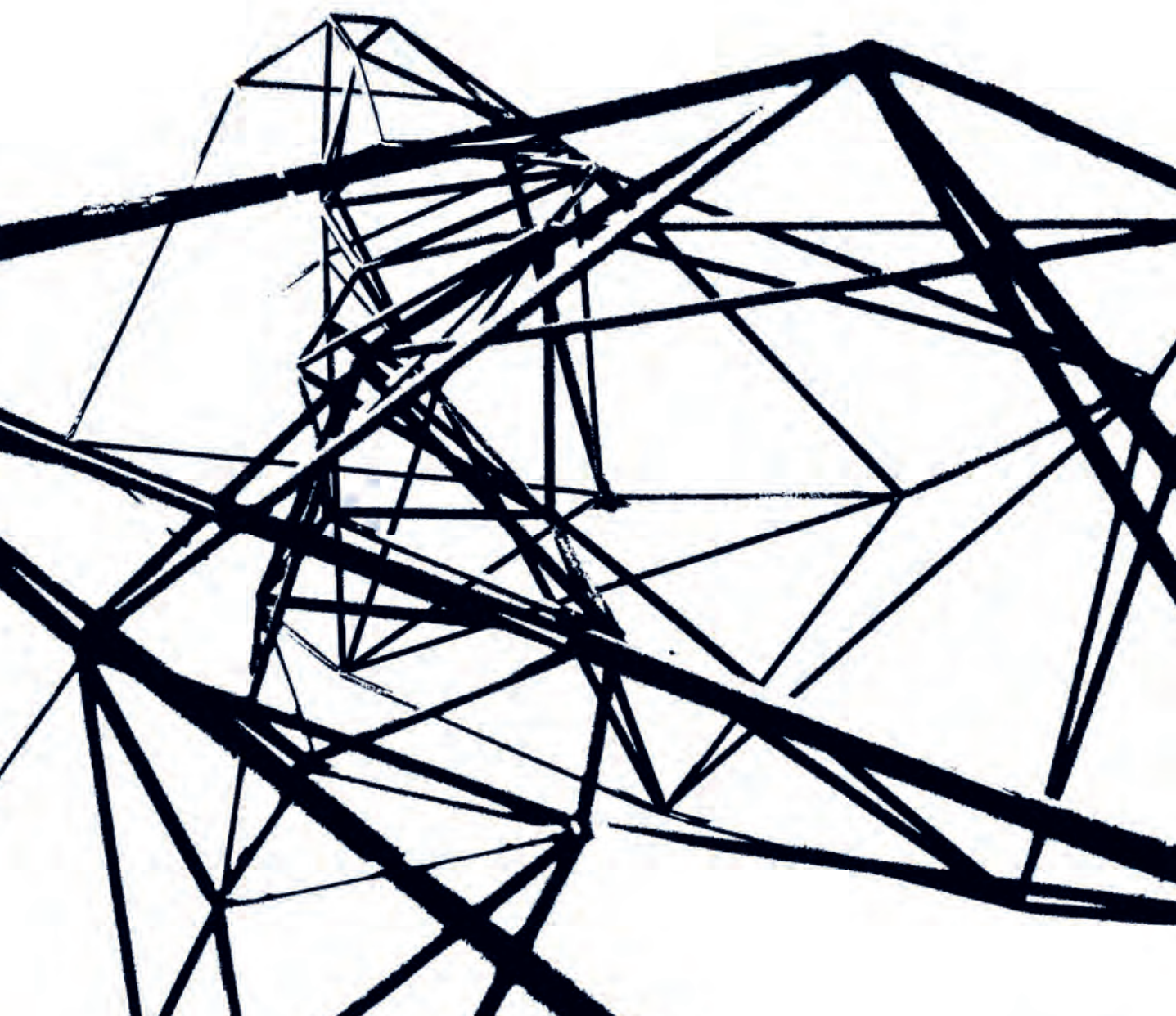


# JAROSŁAW KOZAKIEWICZ SUBIEKTYWNE MIKROKOSMOLOGIE

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ  
SUBJECTIVE MICROCOSMOLOGIES





Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie  
Jarosław Kozakiewicz. Subjective Microcosmologies

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Zachęta — National Gallery of Art  
Academy of Fine Arts in Warsaw

Warszawa 2017 / Warsaw 2017

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ  
SUBIEKTYWNE MIKROKOSMOLOGIE

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ  
SUBJECTIVE MICROCOSMOLOGIES

# SPIS TREŚCI

# CONTENTS

KWESTIA CIAŁA  
THE BODY IN QUESTION  
JOSEPH RYKWERT

7

FIZJONOMIA PRZESTRZENI  
A PHYSIOGNOMY OF SPACE  
DAVID CROWLEY

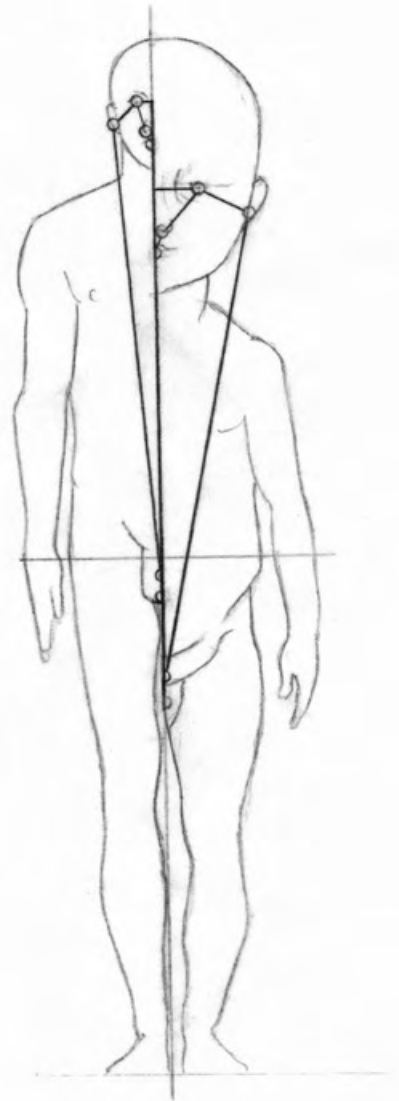
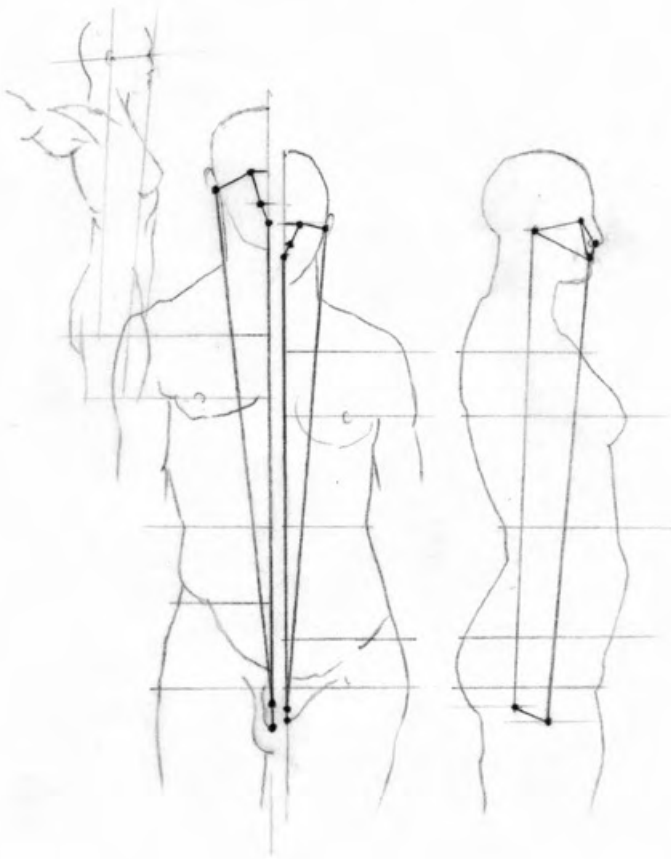
25

ROZSZCZELNIENIE  
UNSEALING  
PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

71

WYBRANE PRACE  
SELECTED WORKS

121





# KWESTIA CIAŁA

Jarosław Kozakiewicz  
*Anatomia przestrzeni, 2002,*  
ołówek, papier

*Anatomy of Space, 2002,*  
pencil on paper

JOSEPH RYKWERT

# THE BODY IN QUESTION

Dzisiaj bardzo rzadko — o ile w ogóle — spotyka się artystów, którzy byliby tak bardzo zainteresowani mechaniką funkcjonowania ciała w jego otoczeniu jak Jarosław Kozakiewicz. Mnie również to ciekawi i przyznam, że nasze myślenie jest w wielu punktach zbieżne. Pamiętam, jak robiłem kopię atramentem — nie wiem, jak lekkomyślny musiał być bibliotekarz, który mi na to pozwolił — świetnej ryciny Roberta Fludda przedstawiającej powiązania ciała ze światem zmysłów. Wiem, że ta rycina fascynowała również Kozakiewicza, jako element wielowiekowych rozważań nad funkcjonowaniem ciała w otoczeniu przestrzennym, ale też jako próba wizualizacji tego funkcjonowania, a także zasad — może nawet reguł matematycznych, które rządzą tego typu relacjami. Ponadto Kozakiewicz ma świadomość historycznego wymiaru tego tematu — choć czasem może być zniecierpliwiony ograniczeniami, jakie to ze sobą niesie.

Niecierpliwosć można jednak uznać za nieodłączną cechę tego zaangażowania. Wszak kanoniczna figura stanowiąca ucieleśnienie refleksji starożytnych Greków na ten temat — słynny Doryforos (gr. niosący włócznię) Polikleta to naturalnej wielkości posąg z brązu przedstawiający mężczyznę „zatrzymanego w ruchu”. Oryginał dzieła nie przetrwał do naszych czasów, ale znany jest dzięki licznym marmurowym kopiom z okresu hellenistycznego i rzymskiego, ma też swój żeński odpowiednik — posąg rannej Amazonki, kanon żeńskich proporcji. Ale to już całkiem inna historia.

Najbardziej znanym literackim opracowaniem tego tematu jest kanoniczna figura opisana przez Witruwiusza na początku trzeciej księgi jego traktatu *O architekturze ksiąg dziesięć* — męskie ciało w dwóch pozycjach: wpisane w kwadrat z wyciągniętymi poziomo ramionami i złączonymi nogami oraz wpisane w okrąg z nogami i ramionami rozstawionymi szeroko; figura ta miała stać się wzorcem harmonijnych proporcji w budownictwie.

Mimo sławy, jaką cieszył się w okresie imperium, posąg Polikleta, podobnie jak wiele innych „klasycznych” rzeźb, u schyłku starożytności popadł w zapomnienie. Jednak pojęcie, którego był ucieleśnieniem, przetrwało, co prawda tylko w wersji witruwiańskiej. W średniowieczu dzieło Witruwiusza było znane i cenione; kopiowano je wielokrotnie w klasztornych skryptoriach. Jego echa powracają w myśli chrześcijańskiej. Przywołam tu na świadka świętego Augustyna, który w *Państwie Bożym* zachwyca się niewysłowionym pięknem ludzkiego ciała: jego budowa — przekonuje filozof — pozwala wykonywać wszelkie stojące przed nim zadania. Ale oprócz zdolności do artykulacji i mobilności ciało kryje w sobie pewne związki liczbowe, które są tak piękne, że:

zaprawdę nic takiego w ciele nie znajdziemy, co ku pożytkowi stworzone jest, a co by jednocześnie nie było ozdobą tego ciała. Lepiej byśmy to zrozumieć



Kopia Doryforosa z Pompejów, Museo Nazionale, Neapol. Fot. Marie-Lan Nguyen, dostępne na licencji Creative Commons Attribution 2.5

Copy of the Doryphoros from Pompeii, Museo Nazionale, Naples. Photo by Marie-Lan Nguyen and reproduced under a Creative Commons Attribution 2.5 license

Few — if any — artists nowadays have concerned themselves so intimately with the mechanics of the body's engagement in its environment, as has Jarek Kozakiewicz. It is a concern of his which I share and which has been the motive of much of my own — very different — work. Our interest even coincided in detail sometimes. I well remember copying in ink — and I am not sure what incautious librarian allowed me to do so — Robert Fludd's sumptuous and intricate engraving of the perceiving body's links to the sensible world. It is an image which has also fascinated him, as part of that lifelong meditation on the body engaged in its environment but even considered as an image of it; and of the rules, even the mathematics of any such engagement. He is, moreover, well aware of the historical dimension of the theme — even though he may often be impatient with the limitations it imposes.

But then impatience may well be the perennial characteristic of that involvement. After all, the original canonic figure of Greek speculation on the matter, Polykleitos' Doryphoros — his 'spear-bearer' — was a much-celebrated life-size bronze male figure in arrested movement. The original is long lost, though it is well-known through many Hellenistic and Roman stone copies and it had a female equivalent — a wounded Amazon, as a female canon. But that is another story.

The most famous textual variation on this famous theme may be the canonic figure which Vitruvius' details at the beginning of the third book (of his ten) to offers an analysis of the male body with arms extended in a square and — alternatively — with arms and legs akimbo, in a circle, as a model for all harmonic proportion in building.

In spite of its imperial prestige Polykleitos' figure passed into oblivion with much other 'classical' statuary at the end of antiquity. But the notion which it incorporated survived, if only in its Vitruvian version. Throughout the Middle Ages the text was well-known, copied and re-copied in monastic scriptoria. Versions of it recur in some Christian thinking.

Let St Augustine be my witness, who in his *City of God* is much concerned with the ineffable beauty of the human body: its configuration, he points out, allows it to perform all the many essential tasks required of it. But apart from the adaptability of its articulation and its mobility, its numerical concatenations are so beautiful that:

you cannot tell whether need was the guiding principle or beauty. For sure, there is not one thing in the body for the sake of need that does not also provide occasion for beauty. This would be more obvious if we but knew how the numerical measurements are related and conjoined.

jeszcze mogli, gdybyśmy dobrze poznać mogli wszystkie wartości tych miar, które w ciele wszystko spajają i dostosowują do celu właściwego.

Możliwe jest, że niektóre z tych wartości przy pilnym badaniu tych części, co są na zewnątrz widzialne, może wysledzić ludzka biegłość. Tych jednakże, co są ukryte i niedostępne wzrokowi naszemu, jak np. owe niesłychanie powikłane zwoje żył, nerwów i wnętrzości, tajemnice tych miejsc, gdzie jest siedlisko i źródło życia, nikt zbadać i określić nie zdoła. Prawda, że zamiłowani w wiedzy lekarze, tak zwani anatomowie, nie bez pewnego okrucieństwa rozcinają ciała umarłych albo też umierających pod ich badawczym nożem i w ten sposób wszystkie ukryte części ciała ludzkiego, choć w niezbyt ludzki sposób zbadane zostały. Czyniono w tym celu, iżby się nauczyć, co, gdzie i w jaki sposób leczyć potrzeba. Pomimo tego wartości, o których mówimy, a z których się składa owa stosowna łączność, tak zwana po grecku *ἀρμονία* [harmonia], łączność wszystkich części wewnątrz i zewnątrz, w jedno jakoby narzędzie, w całość ciała ludzkiego, mogą powiedzieć, że je ktoś należycie zrozumiał, skoro się nikt nawet badać ich nie odważył? Gdyby one mogły być należycie poznane nawet w wewnętrznych organach ciała, które nie są wcale piękne, to jednakże zachwyty by w nas wzbudzało piękno umysłowe, zachwyty pożądanyszy i miłszy dla umysłu (bezpośredniego), niż ten zachwyty, co pochodzi z jakiegokolwiek pięknego kształtu, miłego tylko oczom, pośrednim narzędziem umysłu<sup>1</sup>.

1 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. ks. Władysław Kubicki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2002, s. 951–952.

Według świętego Augustyna niektóre części ciała służą tylko jego urodzie i nie mają oczywistego zastosowania — na przykład sutki w męskim ciele lub broda na twarzy — dlatego też dochodzi on do wniosku, że głównym celem stworzenia ciała było piękno, o czym pisze, nawiązując do Owidiusza:

Minie przecież ten pożytek praktyczny i przyjdzie czas, że będziemy się wszyscy wzajemnie cieszyć i zachwycać urodą naszą bez żadnego cienia pożyteczności. [...] Czyż i te miejsca ciała, gdzie zmysły są umieszczone i wszystkie inne członki, nie są tak rozmieszczone i sam wygląd, kształt i postawa całego ciała nie są tak urządzone, iżby wskazywały, że przeznaczone są na słuźenie duszy rozumem obdarzonej? Nie jest człowiek stworzony na podobieństwo zwierząt, rozumu pozbawionych, które, jak widzimy do ziemi są pochylone: kształt ciała jego ku niebu wyprostowany przypomina mu, że w tych rzeczach smakować ma, co na wysokości są<sup>2</sup>.

2 Ibidem, s. 952, 951.

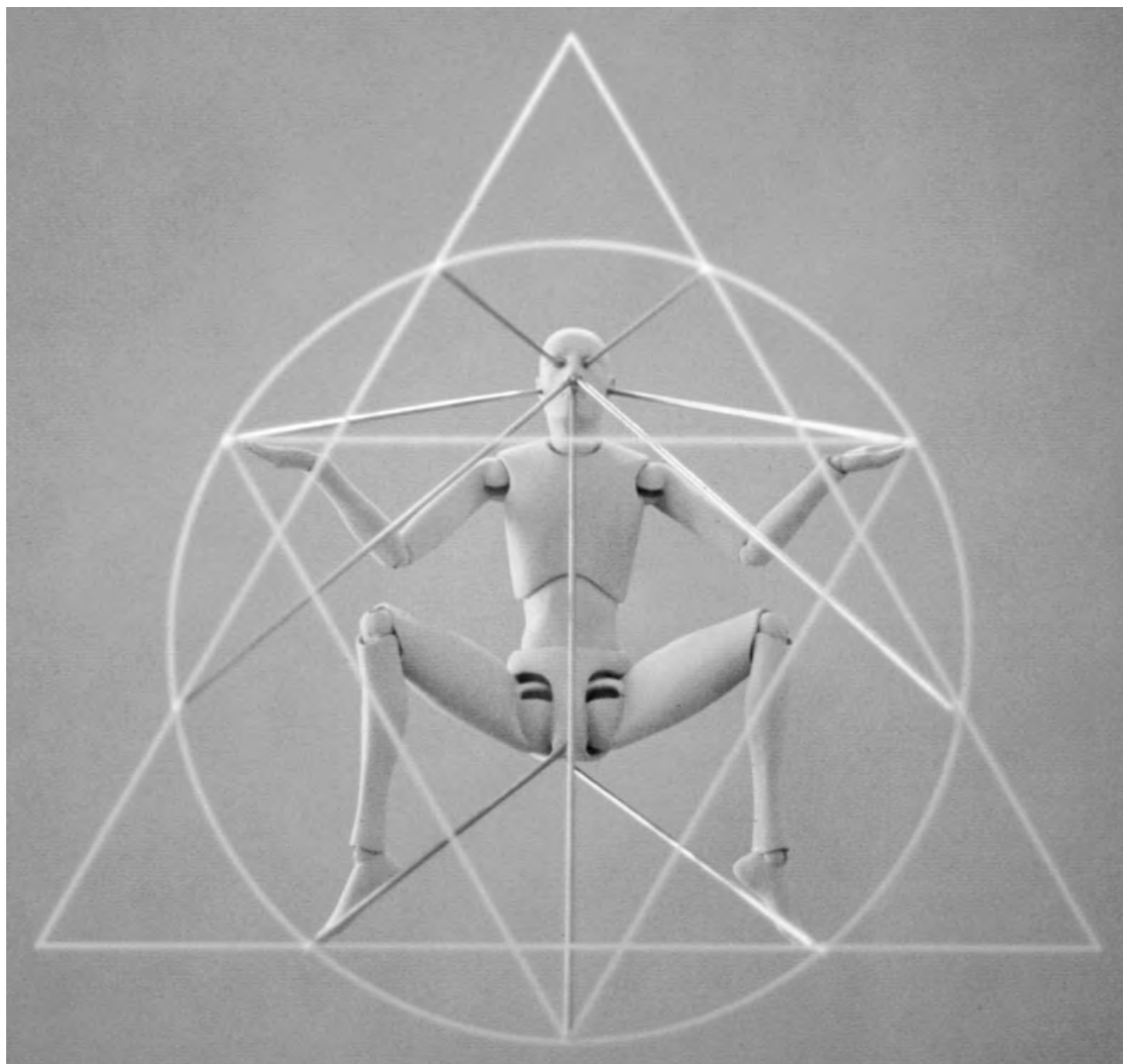
Istnieje wiele rodzajów harmonii bądź dysharmonii, do których można się odnieść, badając ciało: Kozakiewicz oparł swoje rozważania na relacji między otworami znajdującymi się w ludzkim ciele — siedem z nich mieści się w głowie, dwa poniżej pasa — nawiązując tym samym do Platona, który połączył ludzkie zdolności z odpowiednimi otworami w głowie<sup>3</sup>. One to rządzą czterema z pięciu zmysłów, tylko

3 Platon, *Timajos*, tłum. Paweł Siwek, PWN, Warszawa, 1986, 44 d, 45, 70, s. 55, 56, 95.



*Mikrokosmos*, zbiór z opactwa w Prüfening, poł. XII wieku, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium, repr. na licencji CC-BY SA 4.0

*Microcosmos*, Prüfening Miscellany, mid of 12th century, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, reproduced under a CC-BY SA 4.0 license



Jarosław Kozakiewicz  
*Enneagram*, 2001, tworzywo  
sztuczne, pręty stalowe

*Enneagram*, 2001, composite  
material, steel bars

Human ingenuity might find such relations in what is evident and on the surface. But for those that are hidden and removed from our sight, such is the intricacy of veins and nerves or inner organs that no one can verify them. Not even the cruel zeal of such medics as are called anatomists when cutting up the bodies of the dead — as well as of those who had died at the hands of the very same ones who then cut and examined them, while searching secret places to find remedies for its ills can find them . . . As for the numbers of which I speak, whose concord, which the Greeks call ἁρμονία (harmonia) conjoined as it is, both inside and outside of the body, what shall I say of it? That no one has found that which no one has dared to seek? If they were known, the innards and entrails (which do not display any beauty) such delight would be produced by their beauty that they would be preferred to that of any visible form which pleases the eye.

Some parts of the body, Augustine goes on, serve only appearance, and have no obvious use — such as nipples on the male body or the beard — and he concludes that beauty was the prime motive in the making of the body since, echoing Ovid, he insists:

Necessity will pass away and in time to come when we shall enjoy beauty alone. Are not the sense organs so arranged and the very looks, shape and stature of the whole body so shaped that it clearly shows that it has been made to serve a rational soul? Unlike irrational animals, man was not created looking to the earth but with upright form raised to the sky to urge him to the knowledge of higher things, without any temptation to lust.

There are many aspects to the harmonies and disharmonies in which the body is examined: Kozakiewicz has built a meditation on the connection between body orifices — seven in the head, two more below the belt, echoing the Platonic exaltation of the faculties that depend on the openings of the head (Tim, 44 D, 45, 70) which guide four of the five senses while touch belongs to the limbs and to the orifices below the belt — an idea which is illustrated in an isolated leaf from the famous South Bavarian scriptorium at Prüfening in which the orifices of the head correspond to the stars in the sky. Calling on such ingrained notions Kozakiewicz has distilled such geometries into the articulations of the skeletal tower on the Warta River.

That insistence on the body's beauty re-appears in other Medieval — supposedly spiritual — writers who also devote much attention to the body as analogue of society. And the concept suffers many permutations: indeed, the notion of the body as an assembly of quarrelling members, known since Ancient Egypt,

Francesco di Giorgio Martini  
*Człowiek i miasto*, ilustracja  
z *Trattato di architettura*,  
ok. 1470. Fot. domena  
publiczna

*Man and City*, illustration  
in *Trattato di architettura*,  
c. 1470. Photo: public domain



zmysł dotyku powiązany jest z członkami i otworami zlokalizowanymi poniżej pasa — koncepcję tę ilustruje luźna karta pochodząca ze słynnego skryptorium w południowej Bawarii w Prüfening, na której otwory w głowie korespondują z gwiazdami na niebie. Odwołując się do tak silnie zakorzenionych w tradycji pojęć, Kozakiewicz przekształcił geometryczny wzorec w projekt szkieletowej wieży mającej stanąć na brzegu Warty.

Zachwyt nad pięknem ludzkiego ciała powraca także u innych pisarzy średniowiecznych — przenikniętych duchowością — dla których staje się ono odpowiednikiem całego społeczeństwa. Ideę tę wyrażano na różne sposoby: motyw ciała jako zbioru skłóconych ze sobą członków, znany już w starożytnym Egipcie, występuje w wielu antycznych i średniowiecznych opowieściach, w których spory zostają zażegnane, a społeczeństwo na powrót się jednoczy.

Fascynacja ciałem i jego atrybutami staje się wręcz obsesyjna, co zrozumiałe, gdy w XV wieku humanizm przywraca człowiekowi centralne miejsce w świecie. W czasach Leonarda (a później Michała Anioła) sekcje zwłok traktowano jak metodę badawczą stosowaną nie tylko przez anatomów, ale też artystów. Zapewne to za sprawą artystów i ich zdolności do odwzorowywania ciała w najdrobniejszych szczegółach lekarze i fizjolodzy mogli poznać złożoną budowę ludzkiego organizmu.

W wyniku krytycznej lektury Witruwiusza Leonardo doszedł do wniosku, że środek stabilnego ciała wpisanego w kwadrat znajduje się w punkcie generującym u podstawy penisa, lecz kiedy ramiona i nogi są rozstawione i wpisane w okrąg, to ów punkt przemieszcza się w okolice pępka. Ten pierwszy ruch stał się centralnym motywem pracy Kozakiewicza *Enneagram*, w której próbuje on ukazać metafizyczne implikacje owego pierwotnego przejścia. Leonardowi dało ono asumpt do wieloletnich studiów nad geometrią ludzkiego ciała w ruchu, udokumentowanych częściowo przez jego ucznia w manuskrypcie znanym jako *Codex Huyghens*. Wprawdzie istnieją też inne teksty Leonarda rozproszone w różnych źródłach, jednak nie wydaje się, by pisane były jego ręką.

Z kolei współczesny Leonardowi i współpracujący z nim sienieński inżynier, architekt i malarz Francesco di Giorgio Martini wpisał figurę ludzką w plan miasta, nadając w ten sposób wizualną formę kolejnemu toposowi. Oferując bliźniaczy wizerunek ciała i miasta, Francesco stworzył kolejną reprezentację mikrokosmosu. Potraktował ludzkie ciało jak skondensowany wszechświat — koncepcja ta była znana już w starożytności — i nadał planowi miasta godność analogiczną do godności ciała. Rysunek Francesca był kopiowany, ale rozpowszechnił się dopiero kilka wieków po jego śmierci, choć sama kwestia była szeroko dyskutowana i — jak dowodzi mój cytat ze świętego Augustyna — stała



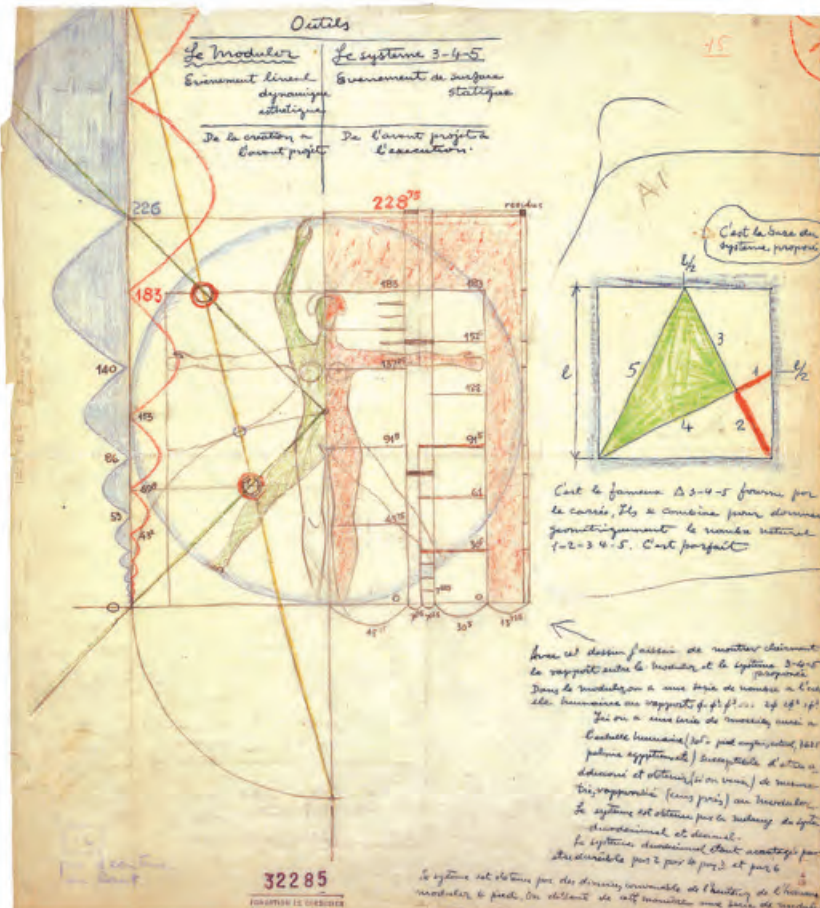
becomes the subject of many ancient and Mediaeval accounts in which the quarrels are resolved and society is reconciled once again.

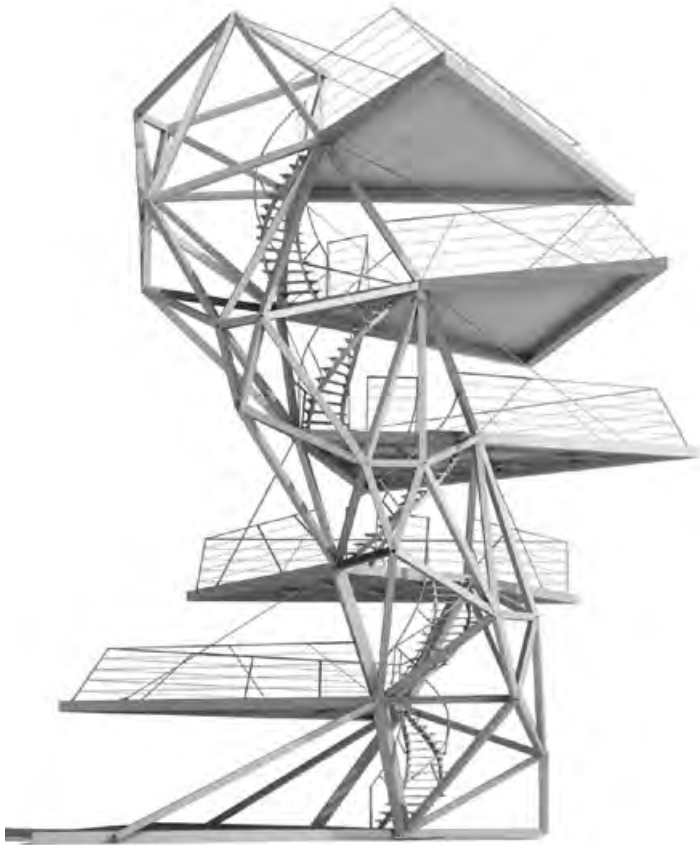
The business of the body and its attributes becomes obsessive – inevitably – when the centrality of man is re-asserted in the fifteenth century. By the time of Leonardo (and of Michelangelo after him) dissection became not only the investigative method of anatomists, but also of artists. Arguably it was the artists with their power of accurate depiction who make the complexity of the body familiar to medics and physiologists.

Taking a critical look at Vitruvius' text, Leonardo noted that the centre of the stable body in a square sets at the generative point at the base of the penis – but when arms and legs are set at an angle to form a circle, it is displaced to the umbilicus as the ancient text says. This primary move, became the focus of Enneagram, in which Kozakiewicz tried to draw out the metaphysical implications of the primal shift. To Leonardo, though it had become a springboard for the years he spent studying the geometry of the mobile body, some of which was summed up by disciple in the manuscript

Le Corbusier  
 Kanon proporcji człowieka, 1955.  
 Fot. © FLC/ADAGP, 2017

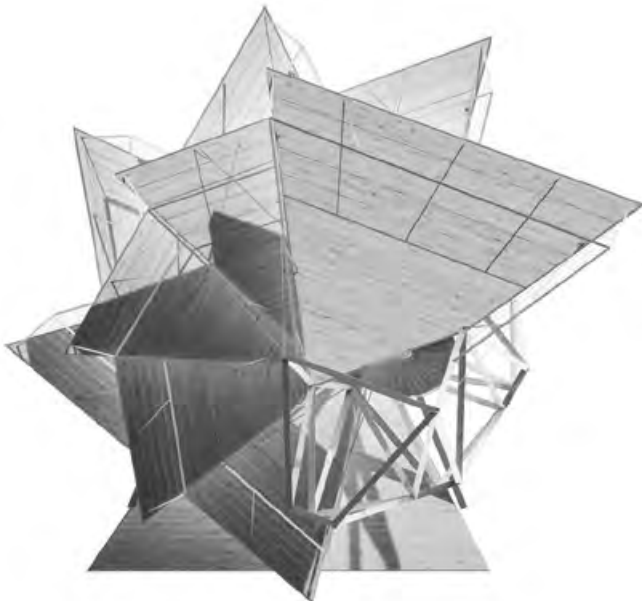
Man in Proportional Scale, 1955.  
 Photo: © FLC/ADAGP, 2017





Jarosław Kozakiewicz  
*Wieża obserwacyjna nad Wartą*,  
2009–2011, projekt obiektu  
architektonicznego: stalowa  
konstrukcja, drewniane platformy  
(widok i rzut)

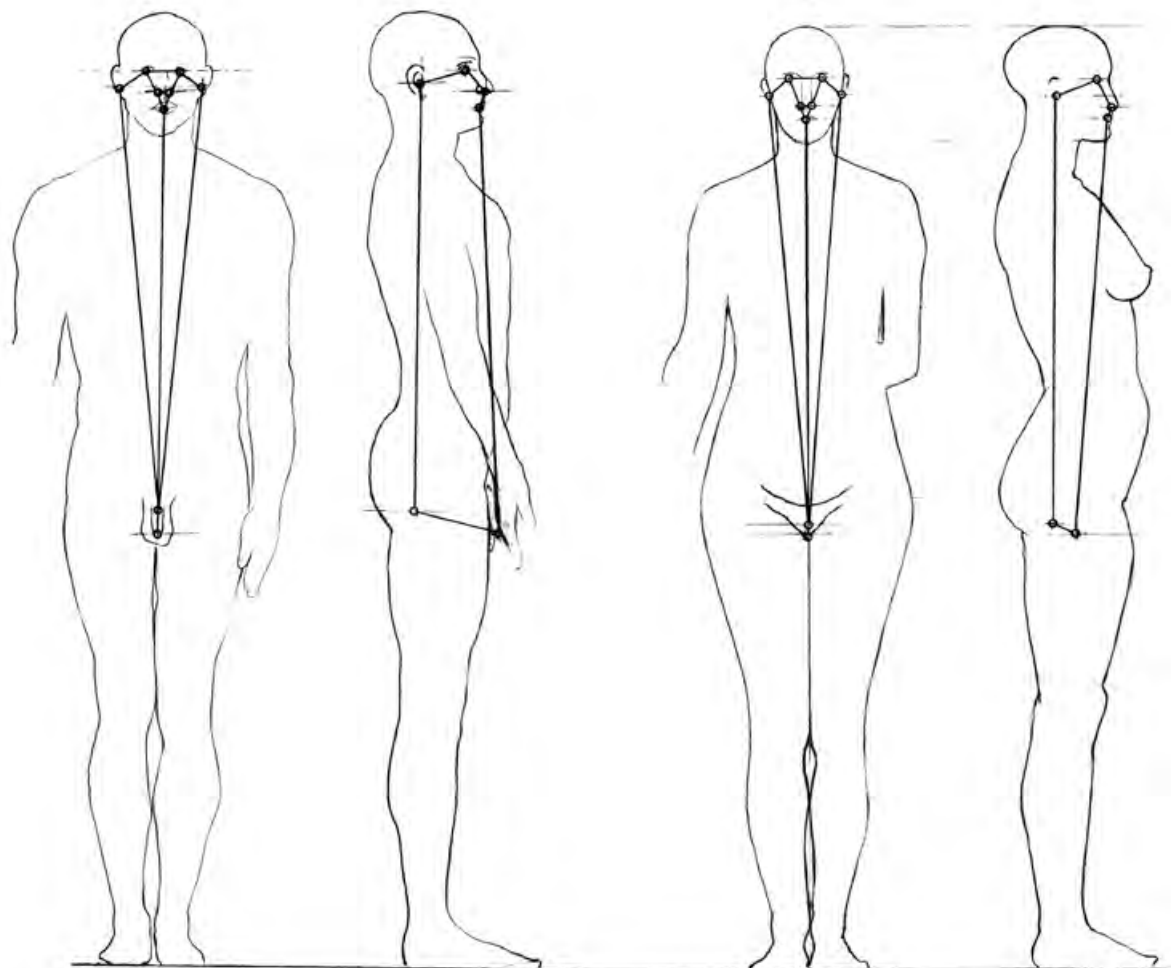
*Observation Tower on the Warta  
River*, 2009–2011, architectural  
object's project: steel framework,  
wooden platforms (view and  
projection)



Jarosław Kozakiewicz  
*Wieża obserwacyjna nad Wartą*,  
2009–2011, rysunek koncepcyjny

*Observation Tower on the Warta  
River*, 2009–2011, preparatory  
drawing





Jarosław Kozakiewicz  
*Absentia*, 2002, ołówek, papier

*Absentia*, 2002, pencil on paper

known as the *Codex Huygens* though much more analogous material is dispersed in other documents — unfortunately none of it seems to have been in the master's own hand.

It was Leonardo's contemporary and occasional collaborator, the Sienese engineer-architect-painter, Francesco di Giorgio Martini who imposed the figure of a man on the plan of a town — so giving visual currency to yet another commonplace. Offering the twin image of town and body conjoined, Francesco gave yet another figuration of the microcosm. He took the human body as a condensation of the universe, a notion which, after all had been bandied about since antiquity — and gave the town plan an analogous dignity to that of the body. Francesco's image was occasionally copied and reproduced but it was not printed until centuries after his death. But the matter had been interminably discussed and — as my quotation from Augustine clearly shows — and had become part of the Western intellectual inheritance. It is perhaps characteristic of our own times that when Le Corbusier begun speculating on analogous notions nearly a century ago, he did not appeal to the many western sources I mentioned earlier but preferred to find inspiration in the occult musings of some of his friends who told him about the primal man of Hindu mythology, the giant Puruṣa — whose configuration was to be the source of some of his ideas and was turned to good account when he adopted it as the pattern for the plan of Chandigarh, the new capital of Indian Punjab, half a century later.

The plan of Chandigarh offered — as far as Le Corbusier himself was concerned (at any rate) — a sample of his own attempt to make the human figure a guarantor and safeguard of the golden section which — he hoped would become the standard that could be universally applied throughout the whole man-made environment.

Le Corbusier and his allies failed in their attempt, and the European Community rejected the golden section as the normative building regulator, adopting the  $\sqrt{2}$  — long accepted as the standard by German industry as the proportional basis of its dimensional schema: though we all carry a relic of those battles — since all credit cards are golden section rectangles.

Of course, as a sculptor and an environmental artist, Kozakiewicz can only be marginally concerned with such disputes and antiqualia even though the entrancing geometries which he offers to visitors inevitably draw their inspiration from reminiscences of them and from attendant biologies. So he is fascinated, not only by the 'standard', mature body but also by the implication of its growing from the earliest childhood to maturity through a transformational geometry to which he referred in his *Absentia*. And most recently,





Jarosław Kozakiewicz  
*Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi –  
w hołdzie Gordonowi Matcie-Clarkowi,*  
2013, stal, płyta gipsowa, parkiet dębowy,  
CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.  
Fot. Juliusz Sokółowski

*Anarchitecton, 29.7 square metres  
of floor – homage to Gordon Matta-Clark,*  
2013, steel, plasterboard, oak parquet,  
CCA Ujazdowski Castle, Warsaw.  
Photo by Juliusz Sokółowski

się częścią intelektualnej tradycji Zachodu. Być może jest czymś charakterystycznym dla naszych czasów, że gdy Le Corbusier niespełna wiek temu zaczął rozwijać analogiczne koncepcje, nie odwoływał się do wspomnianych przeze mnie źródeł europejskich, ale wolał szukać inspiracji w okultystycznych rozważaniach swoich przyjaciół; którzy opowiadali mu o pierwszym człowieku w mitologii Hindu, Puruszy — jego gigantyczne ciało miało zainspirować Le Corbusiera i służyć mu za wzór, gdy pół wieku później tworzył projekt miasta Czandigarh, nowej stolicy indyjskiego stanu Pendżab.

Projekt Czandigarhu — przynajmniej w tej części, za którą odpowiadał Le Corbusier — to próba uczynienia z figury ludzkiej gwaranta i strażnika zasady „złotego podziału”, który — jak mniemał architekt — miał stać się powszechnie stosowanym standardem w kształtowaniu środowiska naturalnego przez człowieka.

Jednak Le Corbusier i jego zwolennicy ponieśli klęskę, Unia Europejska odrzuciła bowiem „złoty podział” jako normę w budownictwie, przyjmując w to miejsce pierwiastek kwadratowy ( $\sqrt{2}$ ) — od dawna stosowany w przemyśle niemieckim jako wyznacznik proporcji w schematach wymiarowych; warto jednak pamiętać, że wszyscy nosimy przy sobie pamiątki tej bitwy w postaci kart kredytowych — prostokątów odzwierciedlających zasadę „złotego podziału”.

Oczywiście Kozakiewicz jako rzeźbiarz i artysta realizujący projekty environment wcale nie musi interesować się tymi dysputami i podobnymi „starożytnościami”, nawet jeśli porywająca geometria jego projektów dowodzi, że to właśnie one i pokrewne im nauki przyrodnicze były źródłem jego inspiracji. Przedmiotem fascynacji Kozakiewicza jest nie tylko „standardowe”, dojrzałe ciało, ale także jego przemiany, poczynawszy od najwcześniejszego dzieciństwa do dojrzałości, które stara się ukazać, poddając ciało geometrycznej transformacji, czego przykładem jest jego projekt *Absentia*. W jednej ze swoich ostatnich prac *Anarchitekton*, 29,7 m kw. podłogi artysta zrzuca pęta nałożone przez Witruwiusza i LeCorbusiera, sprzymierzając się niejako z Gordonem Mattą-Clarkiem i jego pojęciem „anarchitektury”: anarchiczną i przewrotną interpretacją modernistycznego funkcjonalizmu i konceptualną gloryfikacją wolności — tak ciała, jak i struktury.

\*

Pozwolę sobie dodać na zakończenie małą osobistą uwagę jako postscriptum — był taki czas tuż przed wybuchem wojny, kiedy jako uczeń gimnazjum Mikołaja Reja większość dnia spędzałem na tyłach Zachęty, i oczywiście czasami mijałem jej potężną i majestatyczną — powiedziałbym nawet szacowną — fasadę. Nigdy jednak nie przyszło mi do głowy, że kiedyś napiszę tekst do jednego z katalogów galerii, to przekraczało granice mojej uczniowskiej wyobraźni.



in his *Anarchitecton*, 29.7 square metres of floor he has tried to break out of the Vitruvian and Corbusian shackles, allying himself with Gordon Matta-Clark's 'anarchitecture', his impatient and anarchic reading of modernist structural functionalism in a conceptual exaltation of bodily as well as structural freedom.

\*

If I may end with a brief personal note by way of postscript — for some time in the years just before the war I spent most of my days at the back of the Zachęta building, as a pupil in the Mikołaj Rej College, and of course would occasionally also walk round to the solid and majestic — even venerable — front. The idea of writing in one of its catalogues would have seemed unthinkable, wholly beyond my schoolboy experience.



# FIZJONOMIA PRZESTRZENI

Jarosław Kozakiewicz  
*Podwójne otwarcie*, 2017,  
rysunek koncepcyjny

*Double Opening*, 2017,  
preparatory drawing

DAVID CROWLEY

# A PHYSIOGNOMY OF SPACE

## Nos, oko, usta i ucho

W 1947 roku japońsko-amerykański rzeźbiarz Isamu Noguchi zaprojektował *Pomnik dla człowieka* (tytuł zmieniono później na *Rzeźba do oglądania z Marsa*). Wykonany z piasku „zarys” twarzy na prostokątnej tablicy został sfotografowany bez użycia skały, by stworzyć iluzję obiektu oglądanego z dużej odległości. Wyprzedzając o 20 lat pierwszą falę projektów land artu w Stanach Zjednoczonych, Noguchi wykonał prototyp masywnej konstrukcji ziemnej, która miała być zlokalizowana gdzieś „na pustyni, w odludnym miejscu”<sup>1</sup>. Jej forma przypominała twarz częściowo przysypaną piaskiem. Nos w kształcie ściętej piramidy miał mieć szerokość mili i być widoczny tylko przez niezwykle mocny teleskop zainstalowany na Marsie. Miejsce to miało być niedostępne, nie można go było również zobaczyć z Ziemi. Tajemniczo-elegijny projekt Noguchiego przypominał archeologiczne szczątki jakiejś dawno zaginionej cywilizacji, być może ludzkości. Iluzja Ziemi oglądanej w odległej przyszłości z Marsa robiła oszałamiające wrażenie.

1 Martin Friedman, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis 1978, s. 45.

Zdjęcie wykonane podczas misji Gemini IV ukazujące pierścienie Kalb ar-Riszat na Saharze Zachodniej, 1965, NASA/National Archives

Gemini IV mission image showing the Richat Structure, Sahara Desert, 1965, NASA/National Archives



Marzenie Noguchiego, by ujrzeć Ziemię z perspektywy z kosmosu — choć nie z Marsa — ziściło się 20 lat później, gdy na orbitę wyruszyli pierwsi astronauty i kosmonauci. Podczas amerykańskiej misji Gemini IV w 1965 roku członkowie załogi robiący fotografie Ziemi mieli zwracać szczególną uwagę na „wszelkie większe, koliste formy, które mogły powstać w wyniku uderzenia”<sup>2</sup>. W mało urozmaiconym pejzażu Sahary Zachodniej odkryto wówczas Kalb ar-Riszat, serię koncentrycznych pierścieni z płaską niby-żrenicą pośrodku. Początkowo uważano, że przypominająca gigantyczne oko struktura o średnicy 50 kilometrów to krater po meteorycie. Jednak ze względu na brak

2 Paul D. Lowman, Jr., James A. McDivitt i Edward H. White II, *Terrain Photography on the Gemini IV Mission — Preliminary Report*, National Aeronautics and Space Administration, Washington 1967, s. 8.

## Nose, Eye, Mouth and Ear

In 1947 Japanese-American sculptor Isamu Noguchi conceived his *Memorial to Man* (later retitled *Sculpture to Be Seen from Mars*). This 'sketch', fashioned with sand on board, was photographed without any indication of scale to give the illusion of being seen from a great distance. Twenty years before the first wave of land art projects in the USA, Noguchi imagined it as a prototype for a large earthwork that would be sited 'in some desert, some unwanted area'.<sup>1</sup> The work suggested a face as if partially buried in sand or earth. With the appearance of a slanted pyramid, the nose would have been a mile across and only visible through a super high-powered telescope positioned on Mars. This was a place that one could not visit, let alone recognize on Earth. Noguchi's image was strangely elegiac, suggesting the archaeological remains of a long-lost civilization, perhaps humankind. The image presented a vertiginous sense of the earth being viewed from Mars in the future.

Twenty years later, Noguchi's dream of viewing the earth from space, if not Mars, was realized for the first time when cosmonauts and astronauts made their orbits of the Earth. Taking photographs of the planet in 1965, the US crew of Gemini IV were asked to pay special attention to 'any large circular features which might be the roots of impact structures'.<sup>2</sup> They discovered the Richat Structure, a series of concentric rings with a flat 'pupil' at the centre, in the otherwise featureless terrain of the Western Sahara. Looking like a massive eye, 50 kilometres in diameter, the Richat Structure was believed, at first, to be an impact crater from a meteorite. But lacking traces of the unimaginable energy that would have melted rocks at the moment of impact, this interpretation was later rejected, and the origins of this eye in the desert remain uncertain. No matter; it continues to stare out to space.

The writer Stanisław Lem imaged ascribed different features to the face of a planet in his novel, *Solaris* (1961). Giese, one of the crew on the spaceship orbiting the planet which gives his book its name, becomes obsessed with the activity of the surface below. The seas of the ocean planet assume the form of 'fleshy mouths' to consume flat disc-like sheets which rise to the surface periodically. These pulsing platforms have the capacity to imitate foreign bodies. Giese calls them 'mimoids', his term for the capacity of the distant planet to produce extravagant illusions, and seems to believe that the planet is reshaping itself.<sup>3</sup> This, itself, is just one hypothesis in many offered by characters in the book to explain the activities of this seemingly sentient 'ocean'. Intentionally inconclusive,

1 Martin Friedman, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Minneapolis: Walker Art Center, 1978, p. 45.

2 Paul D. Lowman, Jr., James A. McDivitt and Edward H. White II, *Terrain Photography on the Gemini IV Mission — Preliminary Report*, Washington: National Aeronautics and Space Administration, 1967, p. 8.

3 Stanisław Lem, *Solaris*, trans. Joana Kilmartin and Steve Cox, London: Walker and Company, 1970, pp. 118–121.

jakichkolwiek śladów potężnej energii, jaka musiałaby powstać, by stopić skały w momencie uderzenia, hipotezę tę odrzucono i pochodzenie pustynnego oka nie zostało wyjaśnione. Nieważne, oko dalej gapi się w kosmos.

Stanisław Lem w swojej powieści *Solaris* (1961) nadał opisywanej tam planecie jeszcze inne cechy fizjonomiczne. Giese, jeden z członków załogi statku kosmicznego poruszającego się po orbicie planety, której nazwa jest zarazem tytułem książki, obsesyjnie wpatruje się w jej ruchomą powierzchnię. Wody oceanu solaryjskiego układają się bowiem na kształt „mięsistych warg”, które pochłaniają cyklicznie wydobywające się z głębi płatowate formy. Te pulsujące płyty mają zdolność imitowania innych ciał. Giese nazywa je „mimoidami” — terminem tym określa zdolność odległej planety do tworzenia fantastycznych iluzji — i zdaje się wierzyć, że *Solaris* nieustannie zmienia swój kształt<sup>3</sup>. To tylko jedna z wielu hipotez stawianych przez bohaterów książki, by wytłumaczyć zachowanie tego najwyraźniej „odczuwającego” oceanu. Książka Lema, celowo niejednoznaczna, ilustruje przekonanie pisarza o niemożności poznania obcych form życia.

Obok nosa Noguchiego, oka sfotografowanego przez Gemini i warg Lema jest też miejsce na ucho Kozakiewicza. W latach 2003–2007 artysta zaangażował się w projekt rewitalizacji dawnych terenów przemysłowych w niemieckim Boxbergu. Jego zadaniem było przywrócenie do życia zdegradowanego krajobrazu. Mająca pełnić funkcje kulturalne i rekreacyjne przestrzeń przybrała formę gigantycznego ludzkiego ucha, niewidocznego z poziomu ziemi. Pochyłe zbocza porośnięte trawą prowadzą do amfiteatru w kształcie małżowiny okalającej wejście do przewodu słuchowego. Patrycja Cembrzyńska nazwała tę pracę „super-organizmem”, w którym artysta „odrzuca związek oparty na reifikacji natury i pasożytniczej eksploatacji jej zasobów na rzecz relacji symbiotycznej”<sup>4</sup>. Z biegiem czasu tworem tym zawładnie natura i jego pierwotne znaczenie zostanie zapomniane, podobnie jak to się stało w przypadku prehistorycznych kurhanów czy tumulusów rozsianych na terenie północnej Europy.

Oko? Ucho? I usta? Dlaczego obdarzamy planety narządami zmysłów? Czy to kolejny rodzaj antropomorfizacji, przy pomocy której człowiek próbuje ukazać to, co nie jest ludzkie, i z której tak szydził Lem? W *Solarisie* i innych powieściach pisarz dowodzi, że mogą istnieć formy inteligencji tak bardzo różniące się od ludzi, że ci nie potrafią ich pojąć. Czy ludzie są aż tak egocentryczni, że postrzegają cały świat na swoje podobieństwo? Wszak dostrzegamy rysy twarzy w formacjach geologicznych; wierzymy, że pustynia ma oczy; ludzimy się, że inne formy życia przemówią do nas językiem, który zrozumiemy, jeśli tylko złamiemy kod. A może ucho Kozakiewicza i pozostałe „transplantacje”

3 Stanisław Lem, *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

4 Patrycja Cembrzyńska, *Protetyczna (r)ewolucja*, w: *Architektura w opozycji*, red. Ola Wojtkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2013, s. 32.

the book illustrates Lem's arguments about the unknowability of alien life.

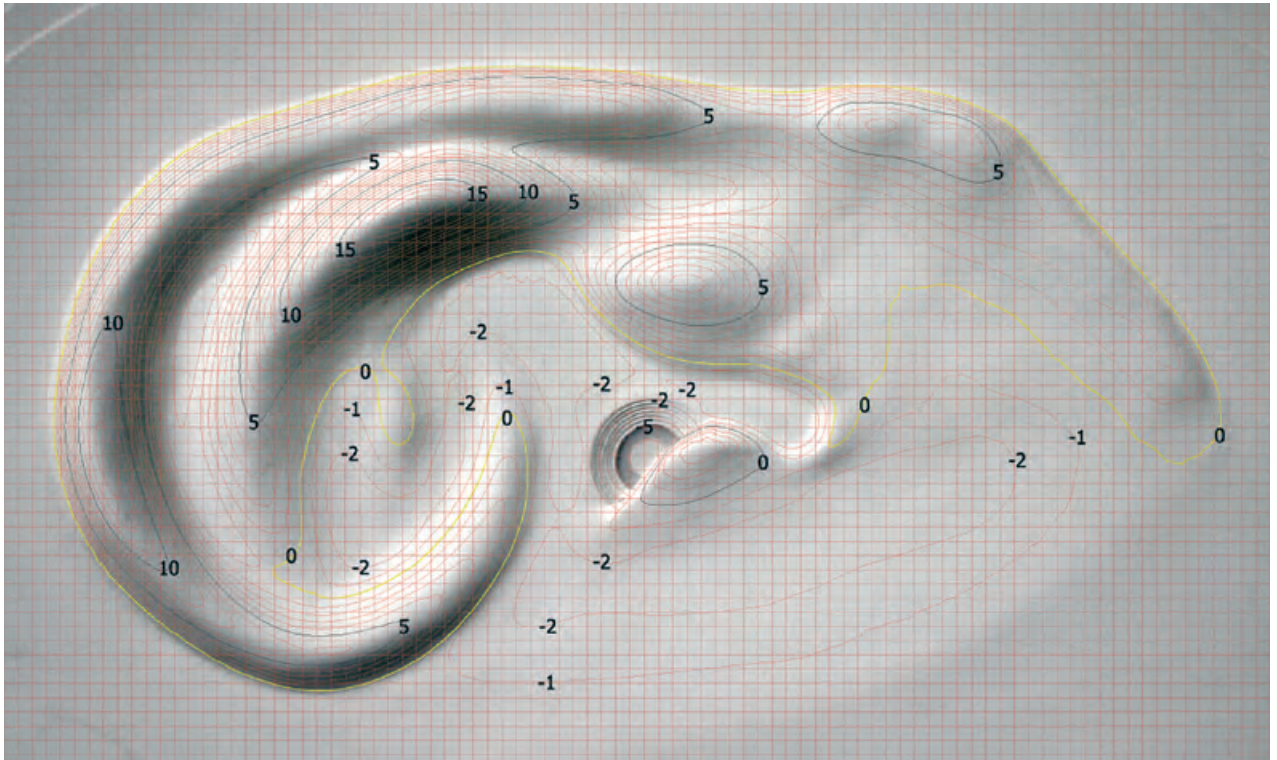
Alongside Noguchi's Nose, Gemini's Eye and Lem's Mouth, we can place Kozakiewicz's Ear. Between 2003 and 2007, the artist was involved in a project to revive the former industrial landscape in Boxberg in Germany. His contribution was to reshape the landscape. Providing cultural and leisure spaces for visitors, the structure takes form of a massive human ear, though, on the ground, they won't ever see it as such. Sloping grassy banks leading to an amphitheatre assume the shapes of the helix and antihelix which curl around the entrance to the human ear canal. Patrycja Cembrzyńska has called this work of land art 'super-organism', one in which 'the artist rejects a relationship based on the reification of nature and parasitical exploitation of its resources in favour of a symbiotic one'.<sup>4</sup> Over time, the structure will be overtaken by nature and its original purpose forgotten, much like the prehistoric barrows and *Hügelgraben* found across Northern Europe.

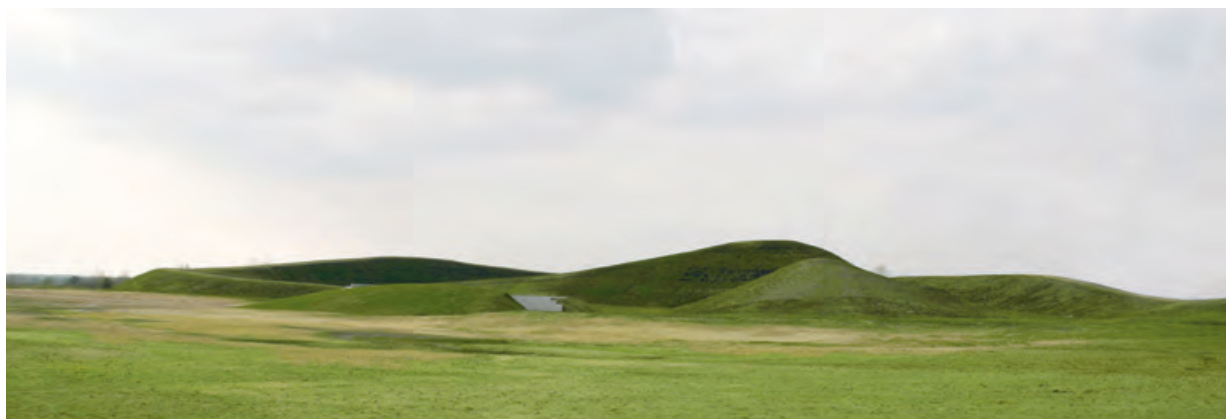
An eye? An ear? And a mouth? Why give planets sensing organs? Is this just another version of the anthropomorphism which underlies so many representations of the non-human, and against which Lem railed? In *Solaris* and other novels, the science fiction writer deals with the possibility that other forms of intelligence

4 Patrycja Cembrzyńska, 'Prosthetic (R)evolution', trans. Soren A. Gauger, in *Architecture in Opposition*, ed. Ola Wojtkiewicz, Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2013, p. 39.

Jarosław Kozakiewicz  
*Projekt Mars, 2003–2007*,  
makieta w skali 1 : 500, 2002

*Mars Project, 2003–2007*,  
model, scale 1 : 500, 2002









Jarosław Kozakiewicz  
*Projekt Mars*, 2003–2007, rzeźba  
ziemna, Boxberg, Niemcy.  
Fot. © LMBV/Radke

*Mars Project*, 2003–2007, earth  
sculpture, Boxberg, Germany.  
Photo © LMBV/Radke

upominają się o coś zupełnie innego: o jakiś nowy rodzaj świadomości — bardziej powszechnej i mniej skoncentrowanej na człowieku, którą można odnaleźć w innych bytach, a nawet w samej materii. W pomyślach ucha usypanego z ziemi czy ust wydobywających się z oceanu widać próbę uchwycenia tego, czego nie znamy i nie rozumiemy (podobnie jak nie rozumiemy teorii strun, zjawiska czarnych dziur i wielu innych metafor z zakresu astrofizyki). Niewykluczone, że neodarwinistyczna teoria świata zakładająca istnienie materialistycznych, ewolucyjnych praw obejmujących wszystkie aspekty naturalnego świata, łącznie z naszą świadomością, okaże się tylko jednym z wielu intelektualnych epizodów w długiej historii nauki. Pisze o tym filozof Thomas Nagel, krytycznie nastawiony do poglądów nazywanych przez niego „redukcjonizmem fizyczno-chemicznym”. Jego zdaniem każda uniwersalna teoria zmierzająca do wyjaśnienia genezy i struktury kosmosu powinna uwzględniać fakt istnienia świadomości, jak również rozwój sfery umysłowej i języka:

Wielki zwrot poznawczy jest ekspansją świadomości, począwszy od jej formy początkowej, zawartej w życiu poszczególnych stworzeń do formy obiektywnej, współodczuwającej ze światem, która istnieje zarówno indywidualnie, jak i intersubiektywnie. Pierwotnie był to biologiczny proces ewolucyjny, zaś w przypadku naszego gatunku stał się również zbiorowym procesem kulturowym. Każde życie jest częścią długotrwałego procesu, w którym wszechświat stopniowo budzi się i zyskuje własną świadomość<sup>5</sup>.

5 Zob. Thomas Nagel, *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 85.

Innymi słowy, kosmogonia — gałąź nauki badająca pochodzenie wszechświata — powinna udowodnić, że życie i świadomość były w pewnym sensie utajone i ich pojawienie się w momencie wielkiego wybuchu było nieuchronne. Proponowany przez Nagela obraz budzącego się wszechświata antycypuje jakiś nowy rodzaj nauki, ale jest też zakorzeniony w historii. Patrizia Magali pisze: „stoicy wyobrażali sobie kosmos jako żywy organizm, posiadający rozum i zdolny do generowania myślących mikrokosmosów, połączonych z makrokosmosem powszechnym współodczuwaniem”<sup>6</sup>.

6 Patrizia Magali, *The Face and the Soul*, w: *Fragments for a History of the Human Body*, cz. II, red. M. Feher i in., Zone Books, London 1989, s. 107.

Podobnego zdania jest Rupert Sheldrake, biolog obdarzany często epitetem „naukowca-renegata”, który w latach osiemdziesiątych jako pierwszy rozwijał teorię świadomości nazwaną przezeń „rezonansem morficznym”. Według Sheldrake’a pojęcie to oznacza:

wpływ zachowań wcześniejszych na podobne zachowania późniejsze spowodowany działaniem pól morficznych. Pola te umożliwiają przepływ w czasie i przestrzeni wspomnień z przeszłości. Im większe podobieństwo, tym silniejszy wpływ rezonansu morficznego. To znaczy, że wszystkie samoorganizujące się systemy,

may be so radically alien to the humans who encounter them that they are beyond our ken. Are humans so self-centred that we see ourselves in everything? After all, we spot faces in geological formations, we believe that deserts have eyes, and we hope that alien life forms will speak to us in a language which we will understand once we crack the code. Or perhaps Kozakiewicz's ear and these other transplants claim the opposite; namely, a far more widely-distributed and less human-centred kind of consciousness that can be found in other beings and even in matter. Projecting an ear emerging from the earth or a mouth in the sea is simply an attempt to grasp what don't know or understand (not unlike 'string theory', 'black holes' and the other metaphors used in astrophysics). And perhaps the kind of neo-Darwinist view that wants to find a materialist, evolutionary logic to explain all aspects of the natural world, including consciousness, will prove to be just one intellectual episode in the longer history of human knowledge. Certainly, philosopher Thomas Nagel has taken issue with what he calls 'physic-chemical reductionism', arguing that the kind of universal theory to which physicists aspire to explain the origins and structure of the cosmos would have to take into account the facts of consciousness, as well as the development of reason and language:

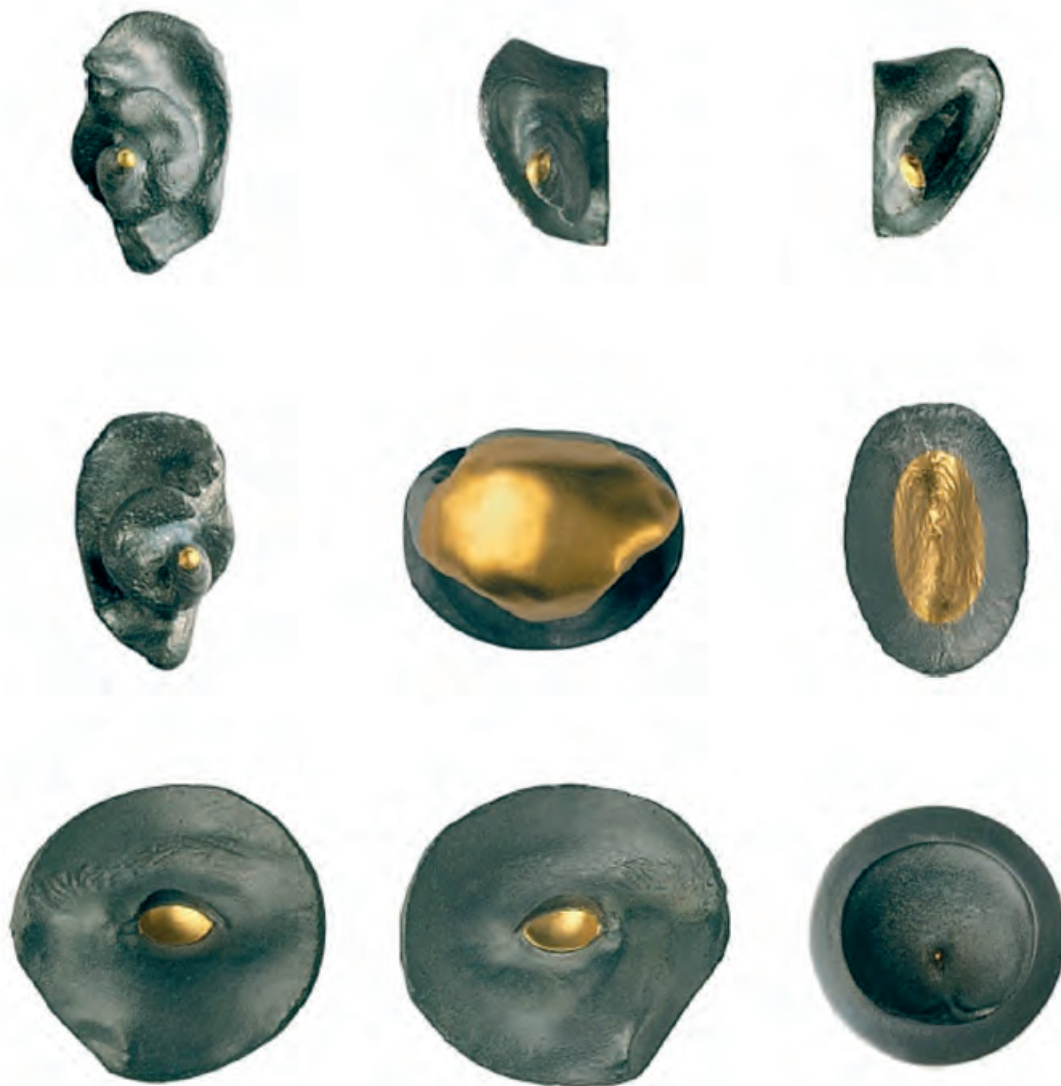
The great cognitive shift is an expansion of consciousness from the perspectival form contained in the lives of particular creatures to an objective, world-encompassing form that exists both individually and intersubjectively. It was originally a biological evolutionary process, and in our species it has become a collective cultural process as well. Each of lives is part of the lengthy process of the universe is waking up and becoming aware of itself.<sup>5</sup>

5 See Thomas Nagel, *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 85.

In other words, cosmogony — the branch of science which studies the origins of the universe — ought to be able to show that life and consciousness were somehow latent and inevitable from the moment of the Big Bang. Nagel's image of the awakening universe not only points to some future science but also to the past too: Patrizia Magli writes: 'the Stoics conceived of the cosmos as a living organism, endowed with reason and capable of generating reasoning microcosms, linked in turn to the macrocosm by universal sympathy.'<sup>6</sup>

6 Patrizia Magli, 'The Face and the Soul', in *Fragments for a History of the Human Body*, Part II, ed. M. Feher et al., London: Zone Books, 1989, p. 107.

Similarly, Rupert Sheldrake, a biologist who is often given the epithet 'renegade scientist', first advanced a theory of consciousness that he calls 'Morphic Resonance' in the 1980s. This, according to Sheldrake, is:



Jarosław Kozakiewicz  
*O granicach ciał*, 1997,  
 ołów, częściowo złocony.  
 Fot. Mariusz Michalski

*On the Boundaries of Bodies*,  
 1997, lead, partly gilded.  
 Photo by Mariusz Michalski

the influence of previous structures of activity on subsequent similar structures of activity organized by morphic fields. It enables memories to pass across both space and time from the past. The greater the similarity, the greater the influence of morphic resonance. What this means is that all self-organizing systems, such as molecules, crystals, cells, plants, animals and animal societies, have a collective memory on which each individual draws and to which it contributes.<sup>7</sup>

7 Rupert Sheldrake interviewed by John Horgan in *Scientific American*, 2015, see <https://blogs.scientificamerican.com/cross-check/science-versus-religion-excerpts-from-an-interview/>, accessed February 2017.

8 Christof Koch, *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.

9 This was confirmed, for some, in 2005 with the discovery of Eris, now designated a dwarf planet like Pluto.

Others nonconformists include Christof Koch, a neuroscientist, who has considered how panpsychism, the belief that everything is ‘enminded’, could be updated for the twenty-first century and beyond (not least to demonstrate that the search for a mechanical basis for consciousness its itself a problem).<sup>8</sup>

Entitled the *Mars Project*, Kozakiewicz’s Ear belongs to a series of works which he first conceived in the late 1990s, long before the Boxberg commission. In the 1997 work *On the Boundaries of Bodies*, Kozakiewicz cast the orifices of the body in lead, gilded the apertures in gold. When exhibited, these inverted objects are placed in large boxes lined with velvet and organized on the floor of the gallery according to the position of the planets in the solar system. And, in an extension of this idea entitled *Landscapes. The Concept of a Humanistic Theory of the Solar System* (1998–1999), Kozakiewicz proposed projecting the nine planets of solar system onto the map of Europe, plus a tenth (to respect long-standing hypotheses of its existence<sup>9</sup>). Each is aligned to an orifice in the human body and expressed as a monumental mound, partly buried into the ground. Venus and the Earth are, for instance, the left and right nostrils; and Saturn is the anus. The locations of these structures across the continent is determined by a proportional scheme which respects both the orbits of these celestial bodies and their relative distances. Their placement on the concentric rings (the path of their orbits) presents opportunities for symbolic settings. Earth, for instance, is located in Frombork (Frauenburg), the city in Poland where Copernicus had written his treatise on the Solar System, *De revolutionibus orbium coelestium* (pub. 1534). In effect, Kozakiewicz imagined an entirely new landscape in which the cosmological scale — both of space and time — was joined with that of the human body.

### Lines of projection and intrusion

Much of Kozakiewicz work derives from the geometries which can be formed by tracing lines between the body’s orifices (eyes, nose, mouth, ears, vulva, penis and anus). Thresholds between the inside and the outside, these rims manage the relationship

takie jak molekuly, kryształy, komórki, rośliny, pojedyncze zwierzęta i społeczności zwierząt, posiadają pamięć zbiorową, z której poszczególne jednostki czerpią, i do której wnoszą swój wkład<sup>7</sup>.

- 7 Wywiad z Rupertem Sheldrakem przeprowadzony przez Johna Horgana, „Scientific American”, 22.07.2015, zob. <https://blogs.scientificamerican.com/cross-check/science-versus-religion-excerpts-from-an-interview/>, dostęp 14.03.2017.
- 8 Christof Koch, *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist*, MIT Press Cambridge, Mass. 2012.
- 9 Jej istnienie potwierdzone zostało w 2005 roku, gdy odkryto Eris, uznana dziś, podobnie jak Pluton, za planetę karłowatą.

Karta z *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika, wyd. II, Bazylea 1566, Rice University History of Science Rare Book Collection, repr. na licencji CC-BY SA 3.0

A page from the second edition of Nicolas Copernicus' *De revolutionibus orbium coelestium*, published in Basel in 1566, Rice University History of Science Rare Book Collection, and reproduced under a CC-BY SA 3.0 license



Do grona nonkonformistów należy również Christof Koch, neurobiolog zajmujący się panpsychizmem — doktryną zakładającą, że każda rzecz jest obdarzona umysłem — i próbuje przystosować jego tezy do rzeczywistości XXI wieku, a przynajmniej wykazać, że znalezienie czysto mechanicznych uwarunkowań naszej świadomości jest tak samo trudne<sup>8</sup>.

Ucho Kozakiewicza nazwane *Projektem Mars* należy do grupy dzieł, których zamysł zrodził się na długo przez realizacją w Boxbergu, jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych. W 1997 roku powstał projekt *O granicach ciała* składający się z ołowianych odlewów otworów ciała, położonych w środku. W galerii umieszczono je w wyłożonych akrylamem pudłach ustawionych na podłodze w układzie odpowiadającym układowi planet w systemie słonecznym. Dalszym rozwinięciem tej idei była praca zatytułowana *Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego* (1998–1999), w której Kozakiewicz naniósł na mapę Europy dziewięć planet układu słonecznego i dodał dziesiątą — przychylając się do hipotezy o jej istnieniu<sup>9</sup>. Każda z planet powiązana jest z odpowiednim otworem w ciele człowieka i przedstawiona pod postacią wielkiej muldy, częściowo zakopanej w ziemi. Na przykład Wenus i Ziemia to prawe i lewe nozdrze, a Saturn to odbyt. Struktury te rozmieszczone zostały na mapie kontynentu z zachowaniem rzeczywistych proporcji orbit ciał niebieskich i odległości pomiędzy nimi. Ich pozycję na koncentrycznych pierścieniach (orbitach) można interpretować symbolicznie. Ziemia, na przykład, ulokowana jest we Fromborku, gdzie Mikołaj Kopernik pisał swój traktat *O obrotach sfer niebieskich* (wyd. 1534). Kozakiewicz wykreował więc zupełnie nowy krajobraz, w którym skala kosmologiczna — zarówno czasu jak przestrzeni — koresponduje ze skalą ludzkiego ciała.

## Linie projekcji i przenikania

Wiele prac Kozakiewicza powstało na bazie wykresów geometrycznych utworzonych z linii łączących otwory w ciele (oczy, nos, usta, uszy, waginę, penis i odbyt). Otwory te, stanowiące granicę między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, kształtują relacje między ciałem człowieka i jego otoczeniem (jako takie uważa się je czasem za organy recepcji i emisji). W późniejszych latach stały się one dla Kozakiewicza rodzajem współrzędnych: połączone stworzyły wektory wyznaczające formę jego prac i spekulatywnych modeli architektonicznych. Geometryczne wykresy Kozakiewicza są czymś więcej niż tylko narzędziem służącym konstruowaniu trójwymiarowych

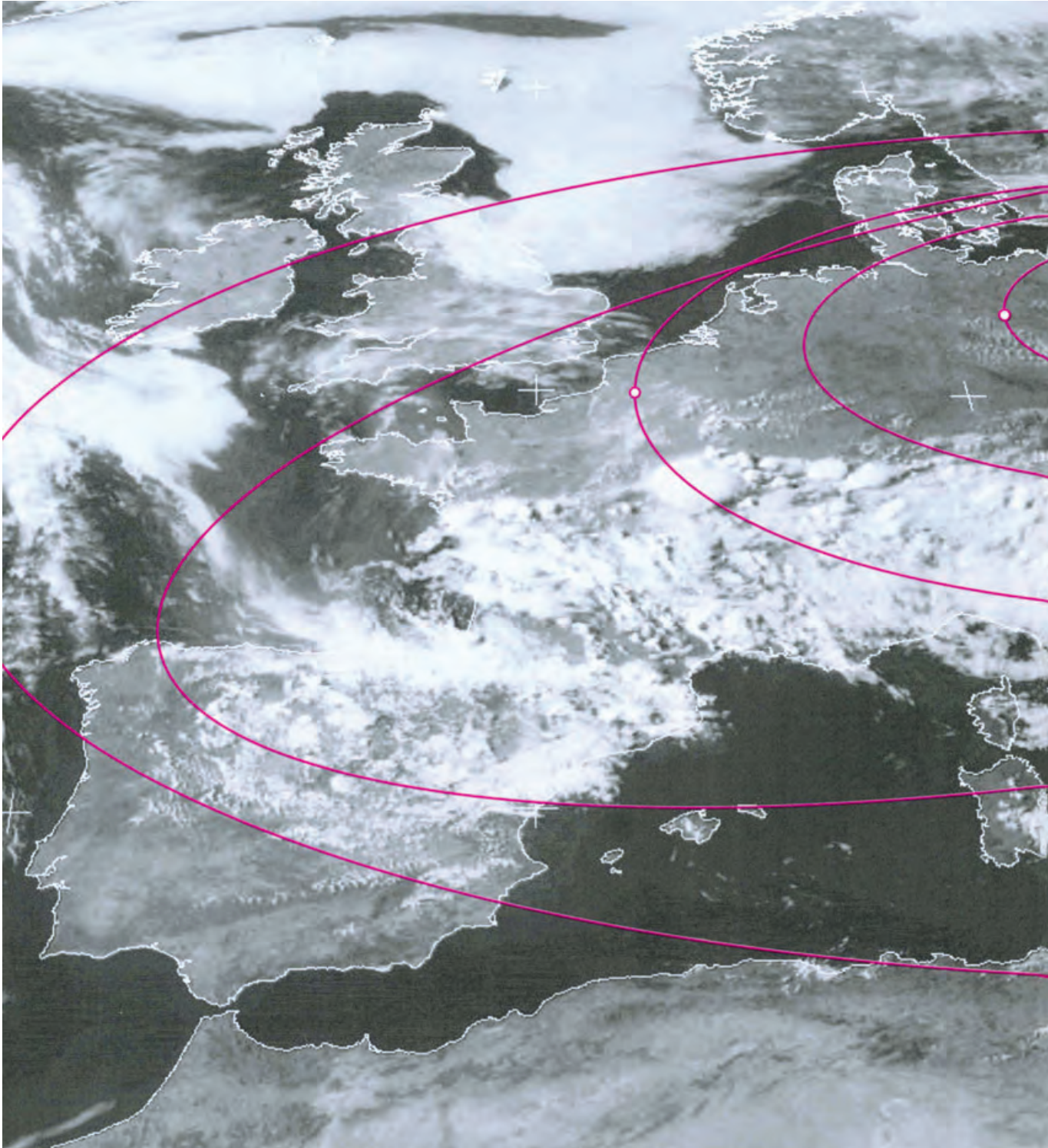
Jarosław Kozakiewicz  
*HMUS – Humanistyczny Model  
 Układu Słonecznego*, 1998,  
 tworzywo sztuczne, pręty mosiężne,  
 sklejka, folia poliestrowa

*HMSS – A Humanistic Model of  
 the Solar System*, 1998, composite  
 material, brass bars, plywood,  
 polyester film

10 See Joseph Rykwert's essay in this  
 publication, p. 23.

of the human body to the environment beyond (and, as such, are sometimes described as the organs of reception and of emission). In the years since, these openings have been adopted by Kozakiewicz as coordinates and, when linked, vectors for artworks and speculative architectural schemes. Far more than a device for the generation of three-dimensional form, his projections address the matter of existence and, in the case of inversions like *Absentia* (2002), non-existence too.<sup>10</sup> And, as atlases of human anatomy, they are very different to, say, conventional



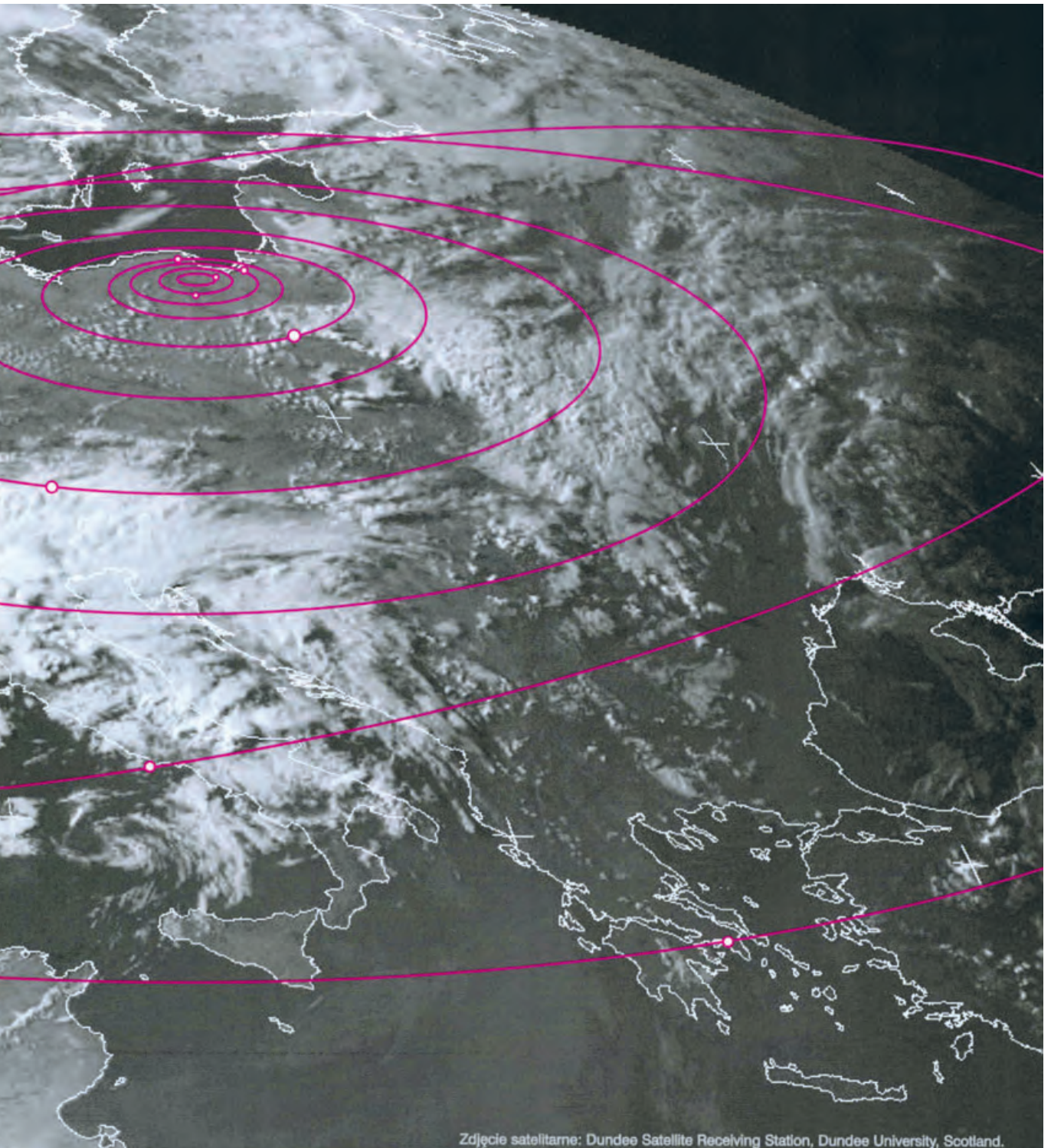


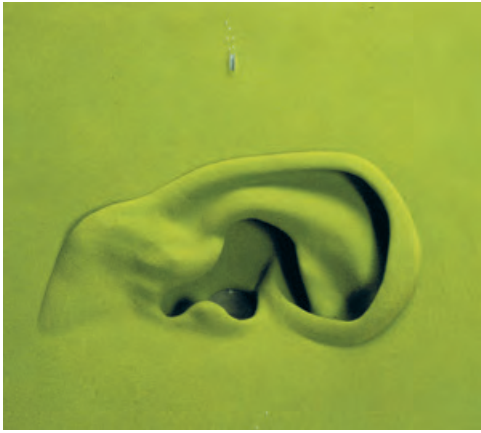


Jarosław Kozakiewicz

*Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego, 1998–1999, zmodyfikowane zdjęcie satelitarne*

*Landscapes. The Concept of a Humanistic Theory of the Solar System, 1998–1999, adapted satellite photograph*





1



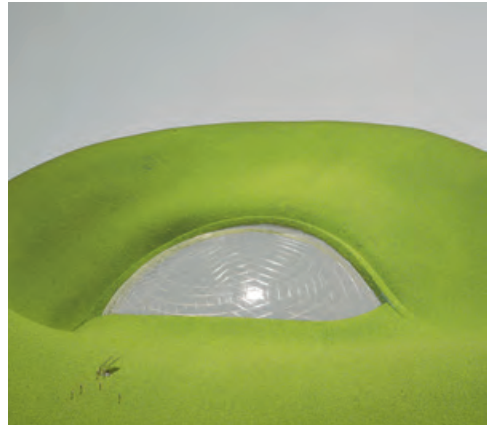
2



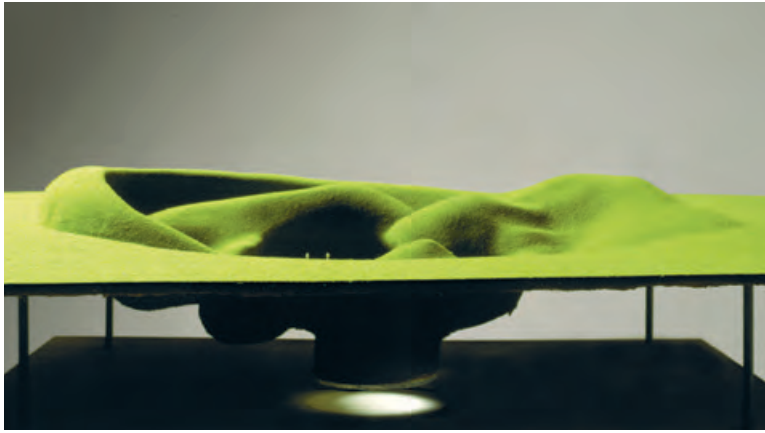
3



7



8



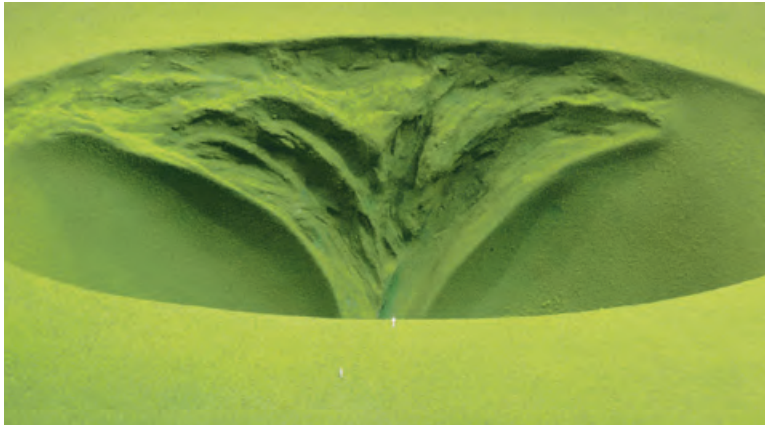
4



5



6



9



10

10 Zob. tekst Josepha Rykwerta w niniejszej publikacji, s. 22.

s. / pp. 40–41

Jarosław Kozakiewicz  
*Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego, 1998–1999, makiety. Fot. Mariusz Michalski*

*Landscapes. The Concept of a Humanistic Theory of the Solar System, 1998–1999, models. Photo by Mariusz Michalski*

Porządek obiektów:

1. Merkury — Elbląg
2. Wenus — Żuławy
3. Ziemia — Frombork
4. Mars — Gdańsk
5. Jowisz — Warszawa
6. Saturn — Berlin
7. Uran — Wiedeń
8. Neptun — Bruksela
9. Pluton — Rzym
10. Planeta X — Ateny

Objects' order:

1. Mercury — Elbląg
2. Venus — Żuławy
3. Earth — Frombork
4. Mars — Gdańsk
5. Jupiter — Warsaw
6. Saturn — Berlin
7. Uran — Vienna
8. Neptune — Brussels
9. Pluto — Rome
10. Planet X — Athens

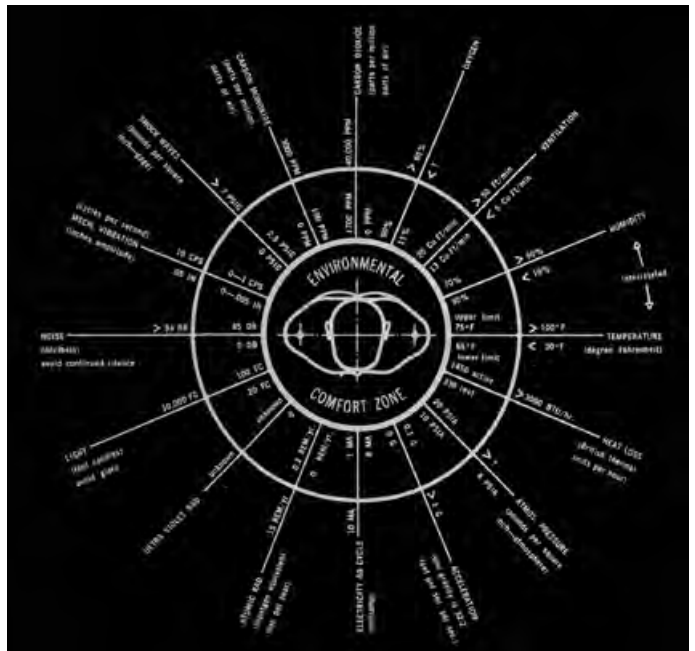
form, ponieważ podejmują zasadniczą kwestię istnienia, czy też — jak w przypadku *Absentii* (2002) — nieistnienia<sup>10</sup>. I tak jak atlasy anatomiczne różnią się one znacznie od konwencjonalnych reprezentacji ludzkiego ciała, choćby tych spotykanych np. w ergonomii. Celem ergonomii jest ocena możliwości i ograniczeń ludzkiego ciała: jak daleko możemy wyciągnąć rękę? Jak mocny jest jej uchwyt? Jaki jest zasięg wzroku? Wyobrażane przez ergonomistów gładkie, wyabstrahowane, bezpłciowe ciało szybko i łatwo wchodzi w interakcję z otoczeniem, przy czym wygląd tych „plastikowych” istot pozostaje bez skazy. Pionier ergonomii Henry Dreyfuss traktował ludzkie ciało jak twór mechaniczny, a na kwestie otoczenia zwracał uwagę tylko wtedy, gdy mogło ono wpływać na funkcjonowanie człowieka. Niemniej jednak jego projekt uwzględniał pewne zagrożenia egzystencjalne. Wprowadzając pojęcie „strefy komfortu otoczenia”, był przekonany, że ludzkość potrzebuje ochrony przed światem zewnętrznym. Nie ma w tym nic dziwnego, zważywszy na fakt, że pierwszy kontakt amerykańskiego projektanta z rozwijającą się dopiero ergonomią polegał na zaprojektowaniu nowych kabin w amerykańskich czołgach podczas II wojny światowej, potem zaś rozwijał on swoje koncepcje w okresie zimnej wojny. Wiele wyjaśnia rysunek pochodzący z jego książki *The Measure of Man* (1960) przedstawiający widzianą z góry postać ludzką wpisaną w dwa okręgi. W pierwszym człowiek Dreyfussa znajduje się w swojej „strefie komfortu”, drugi — zewnętrzny okrąg — wydaje się niczym nieograniczony. W tym właśnie obszarze mogą pojawić się zagrożenia spowodowane temperaturą, ciśnieniem atmosferycznym, brakiem tlenu, hałasem i, rzecz jasna, promieniowaniem jądrowym. O ile książkę Dreyfussa można nazwać praktycznym przewodnikiem do projektowania wygodnych miejsc pracy, ale również wnętrz mieszkalnych, to jego diagram jest w istocie obrazem planety, na której żyjemy. Obwiedziona regularnym pierścieniem „strefę komfortu otoczenia” można interpretować jako otaczającą Ziemię atmosferę, chroniącą ją przed promieniowaniem ultrafioletowym, dostarczającą tlen i zapewniającą umiarkowany klimat. Innymi słowy, „komfort” oznacza warunki niezbędne dla samego życia. Jakby dla podkreślenia tego faktu, choć zapewne bez takiej intencji, niektóre wersje diagramu wykonano w kolorze białym na czarnym tle kojarzącym się nieodparcie z martwą próżnią kosmosu.

Również Kozakiewicz wprowadza ludzkie ciało w przestrzeń wszechświata. Jego kosmologiczna wizja jest jednak inna niż wizja Dreyfussa. W pracach takich jak *Związki* (2003–2004) czy bliskie im *Rezonanse* (2003) ukazuje ludzkość, która uwolniła się od sił grawitacji, ograniczeń troposfery, nawet od własnego ciała. *Związki* mają formę ramy, w której znajdują się postacie ludzkie (jest ich kilkadziesiąt, ale symbolizują całą ludzkość), połączone geometrią linii. Brak

ergonomic representations of the body. Ergonomics sets out to measure and know human capacities and limits: how far can an arm stretch? how strong is that grip? how wide is the scan of an eye? Smooth, abstracted, and desexed, the kind of body envisaged by the ergonomist forms a close and immediate interaction with its surroundings. Nothing disrupts the surface of this plastic being. The pioneer of the science, Henry Dreyfuss, approached the human body largely in mechanical terms, paying regard to wider, environmental concerns only when they impacted on human function. Nevertheless deeper existential anxieties underlay his project. Describing what he called the ‘environmental comfort zone’, Dreyfuss imagined humanity as needing protection from the world. This is perhaps hardly surprising given that the American designer’s first engagement with this embryonic science was when he was tasked with improving the cabs of tanks for the US military during the Second World War; and his ideas developed during the course of the Cold War. A revealing drawing from his book *The Measure of Man* (1960) presents a human figure from above, contained in two concentric circles. In the first, Dreyfuss’ man is in his ‘comfort zone’; whilst the outer ring is one appears limitless. Here, all kinds of threats to existence are calculated — temperature, atmospheric pressure, oxygen, noise and, of course, atomic radiation. Whilst Dreyfuss’ book was a practical guide to the design of congenial workplaces and other human habitats, this diagram effectively presented an image of the planet on which we live. With its regular circular profile, the ‘environmental

„Strefa komfortu otoczenia”,  
w: Henry Dreyfuss, *The Measure of Man*, Whitney Library of Design, New York 1960

‘Environmental comfort zone’,  
in Henry Dreyfuss, *The Measure of Man*, New York: Whitney Library of Design, 1960



jakiegokolwiek odniesienia do miejsca czy okoliczności sprawia, że figury zdają obracać się w próżni. W pracy *Rezonanse*, instalacji pokazywanej pierwotnie w Galerii XXI w Warszawie w 2003 roku, sztywna rama zastąpiona została promieniem światła, a raczej energii. Linie wyprowadzone z otworów ciała przecinają pustą przestrzeń. Powstaje wrażenie, że emanują one z ciała, a jednocześnie je przenikają. W *Związkach* i *Rezonansach* ciała niebieskie nie szukają ochrony przed wszechświatem, raczej otwierają się na jego działanie. Łącząc się w nieznanne dotąd konstelacje, prezentują nowe kosmiczne układy. Świetlna praca Kozakiewicza, pozbawiona wizualnych wskazówek ustalających „właściwą” relację między obiektami w przestrzeni, zaprasza widza do poszukiwania całkiem nowych wymiarów, zarówno w wielkiej, jak i intymnej skali.

Towarzyszące nam, gdy sięgamy wzrokiem poza Układ Słoneczny, poczucie wzniosłości dowodzi, że wszechświat silnie działa na naszą wyobraźnię. Zainspirowana fotografią przedstawiającą „kosmiczny spacer” Eda White’a podczas misji Gemini IV w 1945 roku, Christiana Spens pisze:

dryfujący niepewnie między ciemnością przestrzeni kosmicznej i turkusowym blaskiem Ziemi, w płataninie przewodów, niczym dziecko w największym łonie świata, w niewyobrażalnie majestatycznej ciężkości [...]. Wzniosłość jest zarazem podniecająco obca i dziwnie swojska: marzenie o wolności i wszechświecie odwołuje się być może do jakiejś pierwotnej pamięci, przechowywanej bezpiecznie w łonie, zanim narodzi się dla ona dla naszego olśniewającego świata — Ziemi<sup>11</sup>.

W swoich kosmologicznych pracach Kozakiewicz zdaje się sugerować, że ciało może być równie porywające jak wszechświat. Czy w takim razie otwory ciała są jak gwiazdy? A same ciała jak konstelacje gwiazd? Wydaje się to możliwe, zwłaszcza, gdy patrzymy na piękne, w większości monochromatyczne rysunki, które Kozakiewicz tworzy od wielu lat. Nie znajdziemy na nich żadnych elementów określających relacje przestrzenne (choćby stabilizującej linii horyzontu) czy sugerujących działanie grawitacji; w jego kosmosie nie ma ani nieba, ani ziemi, nie istnieje góra ani dół.

Mikrokosmos i makrokosmos, *Związki*, *Rezonanse* i rysunkowe cykle Kozakiewicza odwołują się do starożytnych teorii na temat wszechświata, którego całość i cząstka są niejako wymienne: ciało człowieka samo w sobie jest wszechświatem i odwrotnie — wszechświat jest swego rodzaju ciałem. Idea ta legła u podłoża wielu koncepcji filozoficznych i systemów religijnych, jej wyrazicielem był m.in. Platon; („ten świat żyje, jest obdarzony duszą i rozumem [...] ogarnia w sobie wszystkie żywe jestestwa, [...] obejmuje w sobie wszystkie możliwe formy”<sup>12</sup>); obecna jest również w takich religiach, jak

11 Christiana Spens, *Encountering the Astronomical Sublime: Vintage Nasa Photographs 1961–1980*, „Studio International”, październik 2014.

12 Platon, *Timajos*, tłum. Paweł Siwek, PWN, Warszawa, 1986, 3ob-c, 33b, s. 37 i 40.

comfort zone' might be understood the protective atmosphere around the Earth that shields the planet from ultraviolet solar radiation, provides oxygen and maintains a temperate climate. In other words, 'comfort' is the conditions required for life itself. As if, unconsciously, to emphasize this effect, some versions of this diagram were presented with white lines and letters on a black ground, much like the deadly vacuum of space.

Kozakiewicz too projects the body into space. However, his cosmological vision is very different to that of Dreyfuss. In *Relations* (2003–2004) and, a closely related work, *Resonances* (2003), he imagines humanity liberated from the effects of gravity, the limitations of the troposphere on Earth and perhaps even the human body itself. *Relations* takes the form of a self-supporting framework in which human beings (many dozens in his model, but potentially the entirety of humanity) and spheres are connected together by lines of geometry. Without any evident markers of location or setting, these figures appear to be twisting and turning in the void. In *Resonances*, a light installation originally shown in the XXI Gallery in Warsaw in 2003, the rigid framework of *Relations* is replaced by beams of light or perhaps energy. Lines of connection project from bodily orifices across empty space. Appearing at the rims of the body, these filaments also suggest emanation and, of course, intrusion too. Far from needing protection from the cosmos, the celestial bodies in *Relations* and *Resonances* appear to be open to it. Forming hitherto unknown constellations, they present new patterns in the universe. And lacking the visual cues which establish 'correct' relations between objects in space, Kozakiewicz's light work invites the viewer to find entirely new dimensions too, ones which operate at the both vast and intimate scales.

Sensing the sublime when we look out beyond our solar system is strongly part of space's hold on the human imagination. Reflecting on a photograph taken of astronaut Ed White walking in space on the Gemini IV flight in 1965, Christiana Spens has written:

floating even more precariously between the darkness of outer space and Earth's turquoise glow, wrapped in a knot of cords, looking as though he is a baby in the world's grandest womb, in an impossibly majestic pregnancy . . . The 'sublime' is both excitingly alien and strangely familiar: this dream of freedom and space harks back to primal memories, perhaps, of being held comfortably in the womb, before entrance into that dazzling world, Earth.<sup>11</sup>

In his cosmological works, Kozakiewicz seems to suggest that we might find the body awe-inspiring too. Are these orifices

s. / pp. 46–47

Jarosław Kozakiewicz  
*Związki*, 2003–2004, instalacja:  
plastikowe lalki, mosiężne pręty.  
Fot. Mariusz Michalski

*Relations*, 2003–2004, installation:  
plastic dolls and brass rods. Photo  
by Mariusz Michalski

11 Christiana Spens, 'Encountering the Astronomical Sublime: Vintage Nasa Photographs 1961–1980', *Studio International*, October 2014.







buddyzm, w hinduistycznych traktatach filozoficznych upaniszadach („Ogień jest jego głową, oczy — słońcem i księżycem, uszy — stronami świata, a mową — objawione Wedy; wiatr to tchnienie [*prana*], sercem — świat cały, a ziemię — stopami. On zaprawdę wszystkich stworzeń jest wewnętrznym duchem [Atman]”)<sup>13</sup>; inspirowała też dzieła szesnastowiecznego angielskiego uczonego Roberta Fludda („Człowiek sam jest swoim światem, zwanym mikrokosmosem, z tej przyczyny, że przedstawia sobą miniaturowy model wszystkich części wszechświata”)<sup>14</sup>.

Fludd, alchemik, astronom, matematyk i radykalny teolog, zawarł swoje teorie obejmujące i systematyzujące zagadnienia związane z mikrokosmosem ludzkiego życia na ziemi i makrokosmosem boskiego uniwersum w encyklopedycznym dziele *Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica, atque technica historia...* [O metafizycznej, fizycznej i technicznej historii dwóch światów, mianowicie większego i mniejszego], wydanym w dwóch tomach w 1617 i 1621 roku. Opisał w nich wzajemne relacje między dwoma „światami” pozostającymi w harmonii dzięki oddziaływaniu niewidzialnej boskiej mocy. Utrzymywał na przykład, że istnieje „duch saletry” [w alchemii saletra symbolizowała wszechobecnego ducha życia — przyp. tłum.], rodzaj niebiańskiego światła o kluczowym znaczeniu dla ludzkiego życia.

13 Fragment upaniszady (2.1.4), [http://bibliotekajogi3.pl/?page\\_id=336](http://bibliotekajogi3.pl/?page_id=336), dostęp 14.03.2017.

14 Robert Fludd, *Utriusque cosmi...*, cz. II, cyt. za: Pierre Riffard, w: *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, Paris 1983, s. 34.

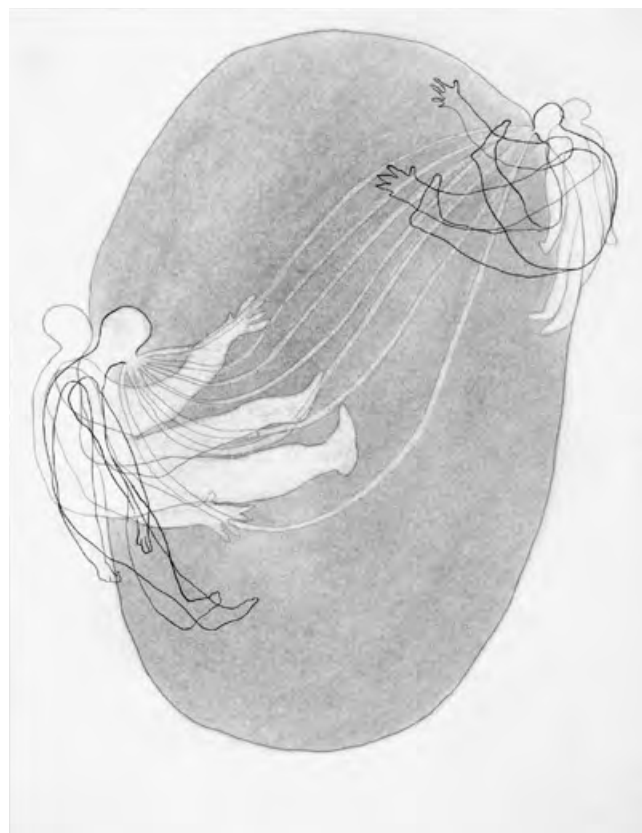


„Kosmiczny spacer”  
Eda White’a podczas misji  
Gemini IV (3 czerwca 1965),  
NASA/National Archives

Ed White conducts  
a spacewalk during the  
Gemini IV mission (3 June 1965),  
NASA/National Archives

actually stars? And these bodies asterisms? This possibility becomes clearer when one looks at the beautiful, largely monochrome drawings that Kozakiewicz has been producing for many years. Lacking the kind of cues which infer spatial relations (like the stabilizing line of the horizon) or suggest the effects of gravity, there seems to be no sky, no earth, no up, no down in this cosmos.

Microcosm and macrocosm, *Relations, Resonances* and Kozakiewicz's drawing cycles seem to invoke an ancient view of the



Jarosław Kozakiewicz  
Bez tytułu, 2001, ołówek, papier

Untitled, 2001, pencil on paper

universe in which the part and whole are interchangeable: the human body is itself a universe, and, conversely, the universe is a body, or something like it. Embedded at the core of much philosophy and religious thought, this idea was expressed by Plato ('this world is indeed a living being endowed with a soul and intelligence . . . a single visible living entity containing all other living entities, which by their nature are all related'<sup>12</sup>); it underpins various religious traditions, not least Buddhism and the Upanishads ('Fire is His head; His eyes, the moon and sun; The regions of space, His ears; His voice, the revealed Vedas; Wind His breath [*prāṇa*]; His heart, the whole world. Out of His feet. The earth. Truly, He is the inner soul [*Atman*] of all'<sup>13</sup>); and it marks the writing and images of sixteenth century English scientist and alchemist, Robert Fludd

12 Plato, *Timaeus*, 30b–c, 33b.

13 *The Thirteen Principal Upanishads*, trans. Robert Ernest Hume, Oxford: Oxford University Press, 1921, p. 370.

15 Zob. Urszula Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Brill, Leiden 2000, s. 169.

Emitowany przez „tabernakulum ducha życia”, czyli słońce, „duch siarki” dostaje się przez usta do płuc, a stamtąd do serca, zaopatrując wszystkie części ciała w esencję życia<sup>15</sup>. *Utriusque cosmi* pełne jest niezwykłych rycin, dzięki którym idee Fludda rozpowszechniły się w całej Europie i cieszyły zainteresowaniem długo po jego śmierci w 1637 roku. Na jednej z rycin w pierwszym tomie widnieje czarny kwadrat — lekko przechylony przypomina romb — z inskrypcją „Et sic infinitum” („I tak w nieskończoność”) umieszczoną wzdłuż każdego z czterech boków. Wcześniejsza o prawie 300 lat od najsłynniejszej ikony nieskończoności — obrazu *Czarny kwadrat na białym tle* (1914–1915) Kazimierza Malewicza — kosmogoniczna rycina Fludda antycypuje tezy współczesnej nauki o coraz szybszym rozszerzaniu się wszechświata. Z kolei rycina pochodząca z drugiego tomu to intrygujące studium powiązań ludzkiej fizjonomii ze światem boskim. Umysł poznaje świat zmysłowy (*mundus sensibilis*), czyli ziemię, powietrze, ogień, wodę, „łagodne” i „ciężkie” powietrze za pomocą zmysłów, natomiast Boga i świat wyobrażony (*mundus imaginabilis*) odbiera poprzez komory w mózgu — miejsca, w których mieszka dusza.

Fludd opracował swoją teorię makrokosmosu w przeddzień narodzin nowoczesnej astronomii (wyśmiewano go nawet za zbyt przywiązanie do filozofii mistycznej). Dla psychoanalityka Jacques’a Lacana astrologia była czymś w rodzaju prymitywnej nauki, aczkolwiek wносиła coś, co nazwał „swoistą techniką seksualną”<sup>16</sup>. Miał na myśli to, że przez całe wieki astrologia nadawała niebu znaczenie symboliczne, dopatrując się w układach ciał niebieskich odbicia stosunków społecznych i ludzkich popędów. Spotykana w wielu kulturach umiejętność czytania z gwiazd prowadziła do powstania wzorców nazwanych przez Carla Gustava Junga archetypami. Spersonifikowanym przez mitologię gwiazdozbiorem przypisywano ludzkie i boskie pragnienia, budując spektakularną opowieść o intymnych stosunkach i niebezpiecznych związkach pomiędzy ludźmi, bogami, roślinami i zwierzętami. Dla Lacana astrologia była czymś analogicznym do nieświadomości; „pozostałością archaicznej więzi łączącej myśl i rzeczywistość seksualną”, która zanikła wskutek „inwazji nauki”<sup>17</sup>. Z kolei nauka poprzez matematyzację natury, ale i kosmosu, uległa deseksualizacji. Według Lacana nie był to bynajmniej koniec sprawy: *nauka* psychoanalizy przywróciła bowiem stłumioną astrologiczną koncepcję wszechświata rozumianego jako kosmos znaczeń.

W tradycji psychoanalitycznej otwory w ciele nie służą jedynie funkcjom fizjologicznym (widzeniu, oddychaniu, prokreacji, wydalaniu), ulokowane są w nich również pragnienia i żądze, nad którymi uczymy się panować w trakcie rozwoju psychoseksualnego. Niepohamowane zaspokajanie popędów jest zgubne dla ciała. Otwory zaś to potencjalne strefy erogenne, ponieważ — podobnie jak sama

16 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Part IV*, tłum. Alan Sheridan, W. W. Norton, New York–London 1998, s. 151.

17 Ibidem.

Rycina z: Robert Fludd,  
*Utriusque cosmi maioris scilicet  
et minoris metaphysica, physica  
atque technica historia (Tractatus  
secundus de naturae simia seu  
technica macrocosmi historia)*,  
nakładem J. T. de Bry, Oppenheim  
1617–1618, Wellcome Collection,  
Londyn

An engraving from Robert  
Fludd's *Utriusque cosmi maioris  
scilicet et minoris metaphysica,  
physica atque technica historia  
(Tractatus secundus de naturae  
simia seu technica macrocosmi  
historia)*, published by J. T. de Bry,  
Oppenheim 1617–1618, Wellcome  
Collection, London



(‘Man is a whole world of its own, called microcosm for it displays a miniature pattern of all the parts of the universe.’<sup>14</sup>)

Physician, alchemist, astronomer, mathematician and radical theologian, Fludd announced his systematic and all-encompassing theories concerning the microcosm of human life on earth and the macrocosm of the divine universe in an encyclopedic book, *Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica, atque technica historia* [The metaphysical, physical, and technical history of the two worlds, namely the greater and the lesser], published in two volumes in 1617 and 1621. Throughout, he sets out to explain the interconnections of the two ‘worlds’, emphasizing the harmonic effects of invisible divine power. He claims the existence of ‘aerial nitre’, for instance, a kind of celestial light that plays a central role in human vitality. Issued by the ‘tabernacle of the aerial spirit’, the sun, ‘aerial nitre’ is ingested through the mouth and into the lungs, from where it is delivered to the heart. It supplies the essence of life to all parts of the body.<sup>15</sup> *Utriusque cosmi* is filled with extraordinary engravings that did much to encourage the spread of Fludd’s ideas across Europe, as well as their appeal

14 Robert Fludd, *Utriusque cosmi* . . . , Part II, cited by Pierre Riffard in *Dictionnaire de l’ésotérisme*, Paris: Payot, 1983, p. 34.

15 See Urszula Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden: Brill, 2000, p. 169.



Jarosław Kozakiewicz  
*Kosmogonie III*, 2002, technika mieszana

*Cosmogonies III*, 2002, mixed media



Jarosław Kozakiewicz  
*Kosmogonie I*, 2002, technika mieszana

*Cosmogonies I*, 2002, mixed media

Rycina z: Robert Fludd, *De integra  
microsmi harmonia*, nakładem  
J. T. de Bry, Oppenheim 1619. SLUB  
Dresden/Deutsche Fotothek

An engraving from Robert  
Fludd's *De integra microsmi  
harmonia*, published by J. T. de Bry,  
Oppenheim, 1619. SLUB Dresden/  
Deutsche Fotothek



16 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Part IV*, trans. Alan Sheridan, New York and London: W. W. Norton, 1998, p. 151.

17 Ibid.

long after his death in 1637. One, in the first volume, features a black square — skewed slightly to form a rhombus — framed by four identical phrases, each reading ‘Et sic in infinitum’ (‘And so on forever’). Predating the best-known icon of infinity, Kazimir Malevich’s *Black Square on White Ground* (1914–1915) by almost 300 years, Fludd’s cosmogonical image also anticipates modern science’s understanding of the accelerating expansion of the universe. Another, in the second volume, is a remarkable physiognomic representation of man’s connection with the divine world above. The mind knows the sensible world (*mundus sensibilis*) of earth, fire, water, ‘subtle’ and ‘gross’ air via the five senses, and is open to God and the imaginal world (*mundus imaginabilis*) through the ventricles of the brain, the bodily location of the soul.

Fludd generated his theories of the macrocosm on the eve of the rise of the modern science of astronomy (and was ridiculed for his attachment to mystical philosophy). For psychoanalyst Jacques Lacan, astrology was a kind of primitive science, albeit one which offered, in his words, a ‘sort of sexual technique’.<sup>16</sup> By this, he meant that the long tradition of astrology invested the sky above with meaning, finding in the ‘movement’ of celestial bodies reflections of social relations and human drives. Found across many cultures, the practice of reading the stars generated many examples of what Carl Jung called archetypes. Personified in myth, constellations were attributed with human and divine desires — a great play of intimate allegiances and dangerous alliances between human, gods, plants and animals. For Lacan, astrology was an analogue of the unconscious; a ‘remanence of that archaic junction between thought and sexual reality’ which had been ‘reduced by the invasion of science’.<sup>17</sup> Science — with its mathematization of nature and of the cosmos too — had achieved a kind of desexualization. For Lacan, however, this was not the end of the matter: the *science* of psychoanalysis restored a repressed, ‘astrological’ concept of the universe as a cosmos of meaning.

In the psychoanalytical tradition, the orifices of the body are not only required for the basic physiological functions (seeing, hearing, breathing, procreation, excretion), they are also sites of craving which we learn to manage in the course of psychosexual development. Unrestrained gratification is the undoing of the body. Orifices can become erogenous zones because, like the unconscious itself, they can (with the exception of the ear) be opened and closed. Or in Lacan’s words they can ‘palpitate’. In works like *Resonances*, Kozakiewicz’s purpose is not to conduct some kind of psychoanalysis by means of the image, despite the fact that he derives his schemes from the orifices of the human

nieświadomość — mogą się one (za wyjątkiem ucha) otwierać się i zamykać. Albo, mówiąc słowami Lacana — „palpitować”. W pracach takich jak *Rezonanse* Kozakiewicz nie zamierza jednak przeprowadzać psychoanalizy za pomocą dzieła sztuki, mimo że punktem wyjścia jego wykresów i modeli są otwory w ciele człowieka. Co więcej, jego protoarchitektoniczne modele — pomimo ich czystej, modernistycznej formy — zdają się zapowiadać powrót do cielesności, ale bez dosłowności charakterystycznej dla większości biomorficznych projektów i bez odwoływania się do zmysłów postulowanego przez architektów fenomenologów. Tylko czasami jego projekty nabierają cech quasi-biologicznych niczym architektura, którą Tristan Tzara określił mianem „interuterine architecture” („miejsce zamieszkania symbolizujące komfort prenatalny”<sup>18</sup>). Niemniej jednak ujawnia się w nich pewien zwrot ku sferze pragnień i intymnych więzi. Na przykład *Wieża miłości* (2004) to kompozycja architektoniczna złożona z dwóch brył o wysokości 320 metrów każda, pochylonych ku sobie, tak że ich górne partie się stykają<sup>19</sup>. Projekt nawiązuje do kształtu dwóch obejmujących się postaci; główny zarys wykreślony został na podstawie wzajemnej relacji obu ciał, a w szczególności znajdujących się w nich otworów: usta stykają się, a oczy wyznaczają układ najwyższych partii konstrukcji. Wewnątrz

18 Tristan Tzara, *D'un certain automatisme du goût*, „Minotaure” 1933, nr 3/4, w: *Autobiography of Surrealism*, red. Marcel Jean, Viking Press, New York 1980, s. 337. Podobną jakość odnajdujemy w pracy Kozakiewicza *Geometria wnętrza* (2005), hipotetycznym projekcie kina na placu Piłsudskiego w centrum Warszawy, którego forma wyprowadzona została z ruchów ciała śpiącej kobiety.

19 Zob. tekst Patrycji Cembrzyńskiej w niniejszej publikacji, s. 106.





body. Moreover, his proto-architectural schemes — despite their clean, modernist tendencies — seem to propose a restoration of the body, albeit in a way that eschews the literalism of much biomorphic design, or the appeal to the senses proclaimed by the architect-phenomenologists. Only occasionally have his schemes approached the quasi-biological properties of what Tristan Tzara called ‘interuterine architecture’ (‘the dwelling place [that] symbolizes prenatal comfort’<sup>18</sup>). Nevertheless, they are underscored by a kind of restoration of desire and intimate connection. For instance, *The Tower of Love* (2004) is an architectural composition in which two 320 metre-high shafts lean together, their upper floors meeting.<sup>19</sup> Kozakiewicz’s scheme is derived from the embrace of two figures; the chief lines of the design extrapolated from the relations of the bodies and, in particular, their orifices: mouths touch and the uppermost points of the structure are determined by the eyes. Inside, a spiraling belt covered in grass laces its way through each angled shaft, making the building what Kozakiewicz calls a ‘vertical park’.

*The Tower of Love* presents a blissful human encounter: other works employing what Kozakiewicz calls the ‘geometry of the inside’ infer other aspects of the human condition. *Absentia* records the void left by negative projection: narrow wedges in the flat surface of a wall describe an absent man, woman and child. The effect is strangely haunting. *The End and the Beginning* (2011), an installation created on the edge of a Hardangerfjord at Øystese, a small town in Norway, is formed by two structures positioned at the waterline. They appear to have been beached or perhaps they have been placed there waiting to be overcome by the waves. Two dodecahedrons are derived from the internal geometry of two supine figures, a man and a woman. Wedge-like in shape, we know that they are human forms even though they lack any conventional signifiers of the body. Lying on the shore, we know their fate too. They are about to take the passage to another world.

## Faces

In 2007 Kozakiewicz developed an quasi-architectural project, *The House of Constant Projection*, for another waterside setting. It was based on a new proportional system, this time the openings in the human face, a configuration which was to come to dominate his art. Connecting the points of the eyes, ears, nose and mouth with straight lines, he generated a structure made of trapezoids and triangles. A memorial to Ingmar Bergman conceived after the Swedish film maker’s death, the timber structure

18 Tristan Tzara, ‘D’un certain automatisme du goût’, *Minotaure*, no. 3/4, 1933, in *Autobiography of Surrealism*, ed. Marcel Jean, New York: Viking Press, 1980, p. 337. Something of this quality was found in *Geometry of the Inside* (2005), Kozakiewicz’s speculative proposition for the design of a cinema in Plac Piłsudskiego in central Warsaw, the shape which was generated by the bodily movement of a sleeping woman over the course of a night.

19 See Patrycja Cembrzyńska’s essay in this publication, p. 109.

Jarosław Kozakiewicz  
*Koniec i początek*, 2011, rzeźba  
site-specific, Øystese, Norwegia,  
2011

*The End and the Beginning*, 2011,  
site-specific sculpture, Øystese,  
Norway, 2011

każdego członu biegnie spiralny chodnik pokryty trawą, który zmienia budowlę w rodzaj — jak mówi Kozakiewicz — „wertikalnego parku”.

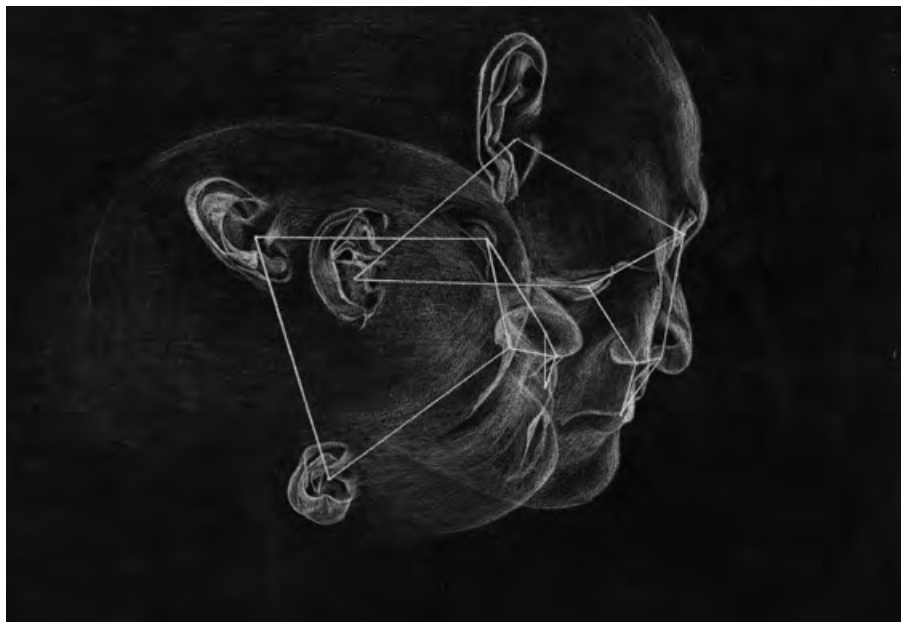
*Wieża miłości* ukazuje czułe spotkanie dwojga ludzi: pozostałe prace powstałe na bazie geometrii, zwanej przez Kozakiewicza „geometrią wnętrza”, dotykają też innych aspektów ludzkiej kondycji. *Absentia* rejestruje pustkę pozostałą po negatywowej projekcji: wąskie kliny na płaskiej powierzchni ściany opisują nieobecność mężczyzny, kobiety i dziecka. Obraz budzi niepokój i zapada głęboko w pamięć. *Koniec i początek* (2011), instalacja stworzona na obrzeżach Hardangerfjord w Øystese, małym mieście w Norwegii, składa się z dwóch struktur umieszczonych nad brzegiem wody. Wyglądają jak osiadłe na mieliźnie lub jakby czekały, aż zaleją je fale. Dwa dwunastościany wyprowadzone zostały z geometrii dwóch leżących figur: kobiety i mężczyzny. Wiemy, że klinowate kształty to ludzie, chociaż nie ma tu bezpośrednich odniesień do ciała. Wiemy też, co czeka leżące na brzegu formy. Za chwilę przeniosą się do innego świata.

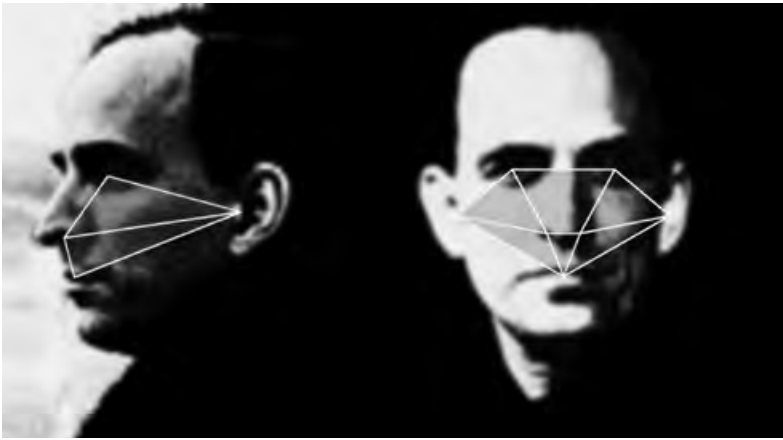
### Twarze

W 2007 Kozakiewicz zrealizował quasi-architektoniczny projekt *Dom nieustającej projekcji*, również zlokalizowany nad wodą. Powstał na bazie nowego systemu proporcji, tym razem wyprowadzonego z geometrii otworów w ludzkiej twarzy, który wkrótce zaczął dominować w jego sztuce. Połączywszy liniami prostymi oczy, uszy, nos i usta, Kozakiewicz stworzył model złożony z trapezów i trójkątów. Drewniana konstrukcja upamiętniająca Ingmara Bergmana, zaprojektowana

Jarosław Kozakiewicz  
*Fizjonomia przestrzeni II*, 2015,  
kredka, papier

*Physiognomy of Space II*, 2015,  
crayon on paper





Jarosław Kozakiewicz  
*Dom nieustającej projekcji*, 2007,  
 rysunek koncepcyjny

*The House of Constant Projection*,  
 2007, preparatory drawing

was to be a cinema-like space situated by the coast, perhaps on the island of Fårö where he lived. The projection screen could be closed or opened to frame a view of the horizon where the sea meets the sky. With open joints between the triangular planes forming the structure, thin lines of light would penetrate the interior by day, and project out into the dark at night. A structure derived from Bergman's facial features, his scheme was effectively a portrait of the film director who had himself made the face his central theme. (Famously Bergman said 'The human face is the great subject of the cinema. Everything is there.'<sup>20</sup>) In his 1966 film *Persona*, for instance, Bergman shot his actors in super close up, and the opening scene presents a boy touching the motionless image of woman's face on a giant screen. When the face fills the cinematic horizon, the viewer — like the boy — searches for meaning in this landscape of human features. In this macrocosm, meaning is found micro-expression — the tiny and highly nuanced movements of the face. This is the epitome of what Gilles Deleuze calls the 'affection image' ('The affection-image is the close-up, and the close-up is the face.'). And, according to the French philosopher, in extreme close up the face stripped of its past and defining features: 'A character has abandoned his profession, renounced his social role; he is no longer able to, or no longer wants to communicate, is struck by the almost absolute muteness; he even loses his individuation . . .'<sup>21</sup> To be touched as a viewer by the affection image, is to make a powerful and intimate connection with the face on screen in ways that go beyond the life of the character, or the narrative of the film.

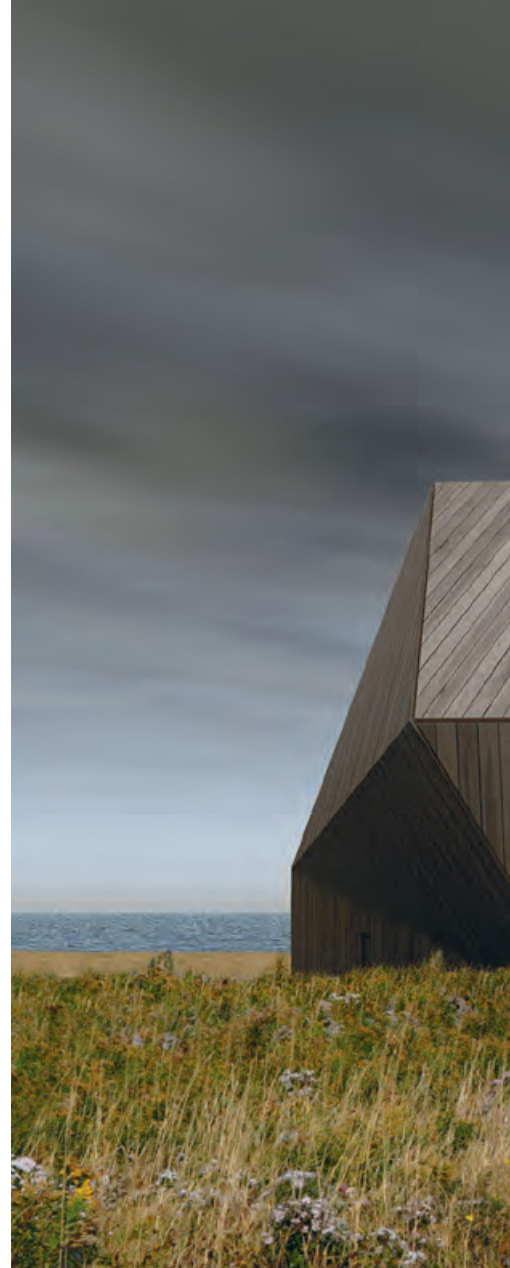
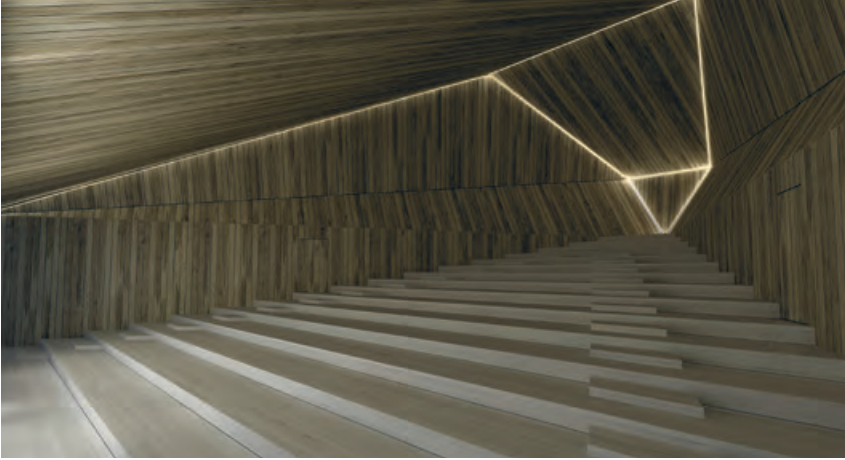
*The House of Constant Projection* was formed in the zone between the world and the mind. Here, the face is not a screen or façade but perhaps something more like a portal or entrance which invites contemplation of the worlds in front and behind the face, or perhaps, in this case, the physical and psychic worlds of Bergman.

20 Bergman in conversation with film historian Roger Ebert, see [www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966](http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966), accessed 14 February 2017.

21 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-image*, London: Continuum, 2005, p. 90.

Jarosław Kozakiewicz  
*Dom nieustającej projekcji*, 2007,  
wizualizacje projektu

*The House of Constant Projection*, 2007,  
visualizations of the project





20 Wywiad z Ingmarem Bergmanem przeprowadzony przez historyka filmu Rogera Eberta, zob. [www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966](http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-persona-1966), dostęp 14.03.2017.

21 Gilles Deleuze, *Kino. Część 1. Obraz-ruch*, tłum. Janusz Margański, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008, s. 111.

już po śmierci szwedzkiego reżysera, miała być rodzajem kina stojącego nad brzegiem morza, być może na wyspie Fårö, gdzie mieszkał. Ekran projekcyjny można było zamykać i otwierać — po otwarciu w jego obrębie widoczny był horyzont, gdzie niebo styka się z morzem. Przez szczeliny pozostawione między trójkątnymi płaszczyznami budowli strumień światła wpadał do wnętrza, zaś w nocy światło wydobywało się przez nie na zewnątrz. Konstrukcja budynku, wykreślona na podstawie rysów twarzy Bergmana, była w istocie portretem reżysera, który właśnie twarz uczynił głównym tematem swoich filmów (znane jest jego stwierdzenie: „Twarz to świetny materiał dla kina. Jest w niej wszystko”<sup>20</sup>). W filmie *Persona* (1966) Bergman filmował aktorów w dużym zbliżeniu, a w scenie początkowej pokazał chłopca dotykającego nieruchomego obrazu kobiecej twarzy na gigantycznym ekranie. Gdy twarz przesłania cały filmowy horyzont, widz — podobnie jak chłopiec — doszukuje się w pejzażu ludzkich rysów jakiegoś głębszego sensu. A sensory w tym makrokosmosie przekazywane są za pomocą mikroekspresji — zniuansowanej mimiki, drobnych drgnień twarzy. To typowy przykład zjawiska, które Gilles Deleuze nazwał „obrazem-uczuciem” („Obraz-uczucie to zbliżenie, a zbliżenie to twarz”). Według francuskiego filozofa twarz w ekstremalnym zbliżeniu pozbywa się swojej przeszłości i cech charakterystycznych: „Postać, która porzuciła swój zawód, wyrzekła się swojej roli społecznej; nie może lub nie chce się komunikować, jest dotknięta przez prawie całkowitą niemotę; traci nawet swoją indywidualność”<sup>21</sup>. Być poruszonym — jako widz — przez „obraz-uczucie”, oznacza nawiązać głęboką, intymną więź z twarzą na ekranie w sposób, który wykracza poza życie bohatera, poza narrację filmu.

*Dom nieustającej projekcji* to forma istniejąca na pograniczu świata materialnego i umysłu. Tutaj twarz nie jest ekranem czy fasadą, ale raczej czymś w rodzaju portalu lub wejścia prowadzącego do

Plakat do filmu Ingmara Bergmana *Persona*, 1967, Everett Collection/East News

Poster promoting Ingmar Bergman's *Persona*, 1967, Everett Collection/East News



Had this structure been built, the visitor would have been not so much invited to *look at* but to *look through*. Moreover, in creating his structure from the geometry of all the organs of reception of the face, Kozakiewicz extended the conventional associations of cinema with the eye and with perspectival projection, to a more phenomenological understanding of the screen in which perception depends on the entire human sensorium.

*The House of Constant Projection* was Kozakiewicz's first exploration of the geometry of the face. In the years that followed, this form of projection has become so central to his art that it has become something like its genetic code. Developing a dynamic proportional system for the composition of proto-architectural forms, Kozakiewicz has created a 'module' that can be arranged in diverse ways. It was put to architectural purposes when he designed a tower south of Ostrów Wielkopolski, overlooking the river Warta (2009–2011).<sup>22</sup> An observation tower in a rolling meadow, the structure privileges sight; and so each of its five platforms cantilevers off a central twisting core at a point determined by the pupil in the eye when the head is raised. Like *The Tower of Love*, the origins of this structure lie in the arrangement of the human body — in this case the face; yet the face is neither represented nor is it symbolized. And unlike other proportional systems derived from an idealized human body (most famously Vitruvian man and Le Corbusier's Modulor), Kozakiewicz's module lays no claim to be a 'harmonic' system to govern the 'correct' proportions for the height of interiors, the floor plan of buildings or the arrangement of public squares. It is better understood as a way of stimulating the imagination. *Somersault*, a 10 metre-long sculptural form created by Kozakiewicz for a small pier in the coastal town of Sopot in 2012 was derived from a drawing of moving head captured — like a film still — spinning through the air. The seven modules, fashioned from steel pipes and plywood, appear to tumble along the low platform before plunging — perhaps under the influence of gravity — towards the waterline. Eschewing the upright and frontal disposition of the human face, the structure seems to be overcome by an irresistible and yet paradoxical impulse to move in all directions.

Motion, of course, has been a deep-seated and sometimes fantastic theme of modernist architecture. It has been expressed as floating and walking cities, as well as 'plug in' capsules and lightweight domes. But perhaps its most exhilarating expression was made in Russia in the aftermath of the October Revolution. Immersed in the modern science of astronomy, Kazimir Malevich, the Suprematist artist — like Fludd and many others before him

<sup>22</sup> See Patrycja Cembrzyńska's essay in this publication, p. 81.

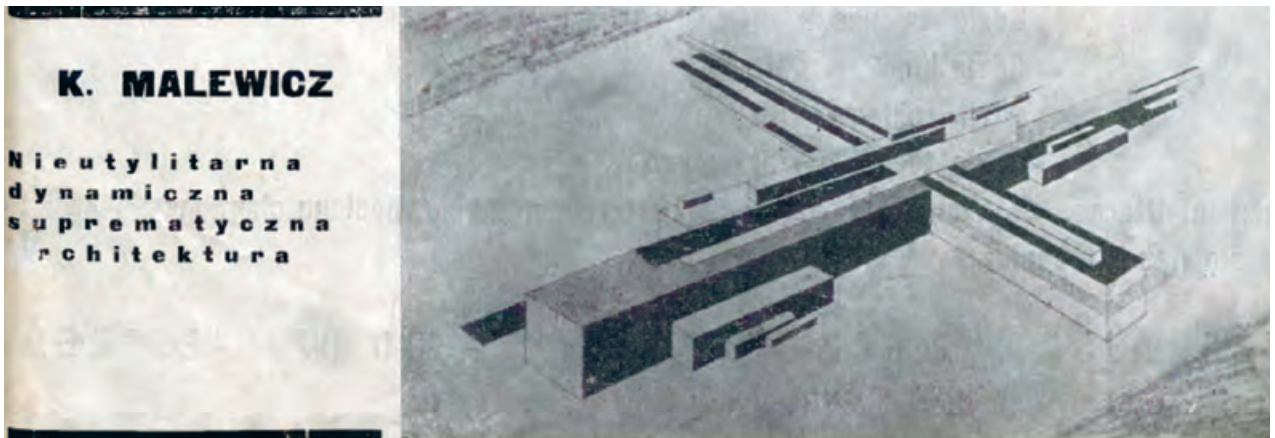
kontemplacji światów; tych z jednej i z drugiej strony twarzy, albo — w tym konkretnym przypadku — fizycznych i psychicznych światów Bergmana. Gdyby projekt został zrealizowany, widz miałby możliwość nie tyle *patrzeć na*, co *patrzeć w głąb*. Ponadto, tworząc swoją konstrukcję na bazie geometrii wszystkich narządów zmysłów w ludzkiej twarzy, Kozakiewicz poszerzył konwencjonalne pojmowanie związku kina z okiem i z projekcją perspektywiczną i zaproponował bardziej fenomenologiczne spojrzenie na ekran, w którym percepcja zależna jest od ogółu wrażeń zmysłowych człowieka.

*Dom nieustającej projekcji* to pierwsza praca Kozakiewicza, w której zgłębiał on geometrię ludzkiej twarzy. W kolejnych latach geometria ta stała się wyznacznikiem jego twórczości; swoistym kodem genetycznym. Opracowując dynamiczny system proporcji dla swoich protoarchitektonicznych kompozycji, Kozakiewicz stworzył „moduł”, który można dowolnie wykorzystywać. Posłużył się nim w projekcie wieży mającej stanąć na południe od Ostrowa Wielkopolskiego, nad rzeką Wartą (2009–2011)<sup>22</sup>. Wieża obserwacyjna na rozległej łące to struktura, w której decydującą rolę odgrywa wzrok; stąd każda z pięciu platform wspiera się na skręconym rdzeniu w punkcie wyznaczonym przez źrenicę oka w momencie, gdy głowa jest podniesiona. Podobnie jak w przypadku *Wieży miłości* struktura ta wywodzi się z konfiguracji ludzkiego ciała — w tym przypadku twarzy, choć jej nie przedstawia i nie symbolizuje. W odróżnieniu od pozostałych systemów proporcji opartych na idealizowanym cielesnym (najbardziej znane to człowiek witruwiański i Modułor Le Corbusiera) moduł Kozakiewicza w zamierzeniu nie ma być „harmonijnym” systemem służącym wyznaczaniu „właściwych” proporcji, jeśli chodzi o wysokość wnętrza, plany budynków czy projektowanie przestrzeni publicznych. Tłumaczy się on lepiej jako metoda stymulowania wyobraźni. *Salto*, forma rzeźbiarska o długości 10 metrów długości zaprojektowana przez Kozakiewicza dla małego mola w Sopocie w 2012 roku, wykreślona została na podstawie rysunku poruszającej się głowy zatrzymanej — niczym w kadrze filmowym — gdy wiruje w powietrzu. Siedem modułów ze stalowych rur i sklejki wydaje się staczać po niskiej platformie — może pod wpływem grawitacji — w kierunku wody, jakby miało się w niej zatopić. Nieprzypominająca ludzkiej twarzy struktura wydaje się całkowicie o władnięta absurdalną chęcią rozglądania się na wszystkie strony.

Ruch jest, jak wiadomo, tematem mocno zakorzenionym w architekturze modernistycznej, często powiązany z fantastyką. Jego ucieleśnieniem były pływające i wędrujące miasta, modułowe kapsuły „plug-in” i lekkie, unoszące się kopuły. Być może jednak najbardziej ekscytujące przedstawienia ruchu powstały w Rosji w przededniu rewolucji październikowej. Twórca suprematyzmu Kazimierz Malewicz zafascynowany nowoczesną astronomią — podobnie jak Fludd i wielu

22 Zob. tekst Patrycji Cembrzyńskiej w niniejszej publikacji, s. 80.





23 Malevich cited in K. S. *Malevich. Essays on Art*, v. 1, ed. Troels Andersen, Copenhagen: Borgen, 1968–1978, pp. 123–128.

24 *Ibid.*

— saw human correspondences in the cosmos, reflecting on the ‘infinite space of the human skull’ in his writings.<sup>23</sup> In 1920 Malevich announced his vision of a form that indicates ‘a state of dynamism and . . . is a distant pointer to the aeroplane’s path in space — not by means of motors and not the conquering of space by disruption . . . but the harmonious introduction of form into *natural action*, by means of certain magnetic interrelations in one form.’<sup>24</sup> Three years later, imagining structures unbounded by gravity, Malevich laid out the idea of *planiti*, ‘future dwellings for earthmen’, structures capable of lifting off into space and propelling humanity to its future life in the stars, as well as *architektoniki* (*architectons*), visionary architectural structures which ignored all questions of function or construction.

In 2015 Kozakiewicz exhibited a number of ‘models’ based on the composition of modules derived from the openings of the face. Smaller than the viewer and with no intimations of purpose, these structures invite a kind of imaginative projection on the part of the visitor to the gallery. What is the ideal scale of these structures? Are they settings for intimate experience or feelings of the sublime? Some even present a kind of uncanny, zoomorphic potential for movement or perhaps what Malevich called ‘*natural action*’. Fashioned from polished steel (and occasionally painted in flat colours), some of the planes formed by the straight-line geometry of his module are ‘closed’, others are left open. Giving some of these works dimensions with negative numbers, Kozakiewicz seems to be exploring the possibilities of positive and negative space. ‘Floors’ twist and turn into ‘ceilings’ and, torquing through the openings and closures, space seems to move. Absence here is something rich in imagination and possibility and, even, presence. These works call to mind Robert Smithson’s writing on the art of American sculptor Donald Judd:

Kazimierz Malewicz  
architekton na okładce magazynu  
„Blok” 1925, nr 10, Instytut Sztuki  
PAN, Zbiory Specjalne, Warszawa

Kazimir Malevich  
architecton on the cover of the  
Polish avant-garde magazine *Blok*,  
no. 10, 1925, Art Institute of Polish  
Academy of Sciences, Special  
Collections, Warsaw

23 Kazimierz Malewicz, cyt. za:  
K. S. Malevich. *Essays on Art*, t. 1, red.  
Troels Andersen, Borgen, Kopenhagen  
1968, s. 123–128.

24 Ibidem.

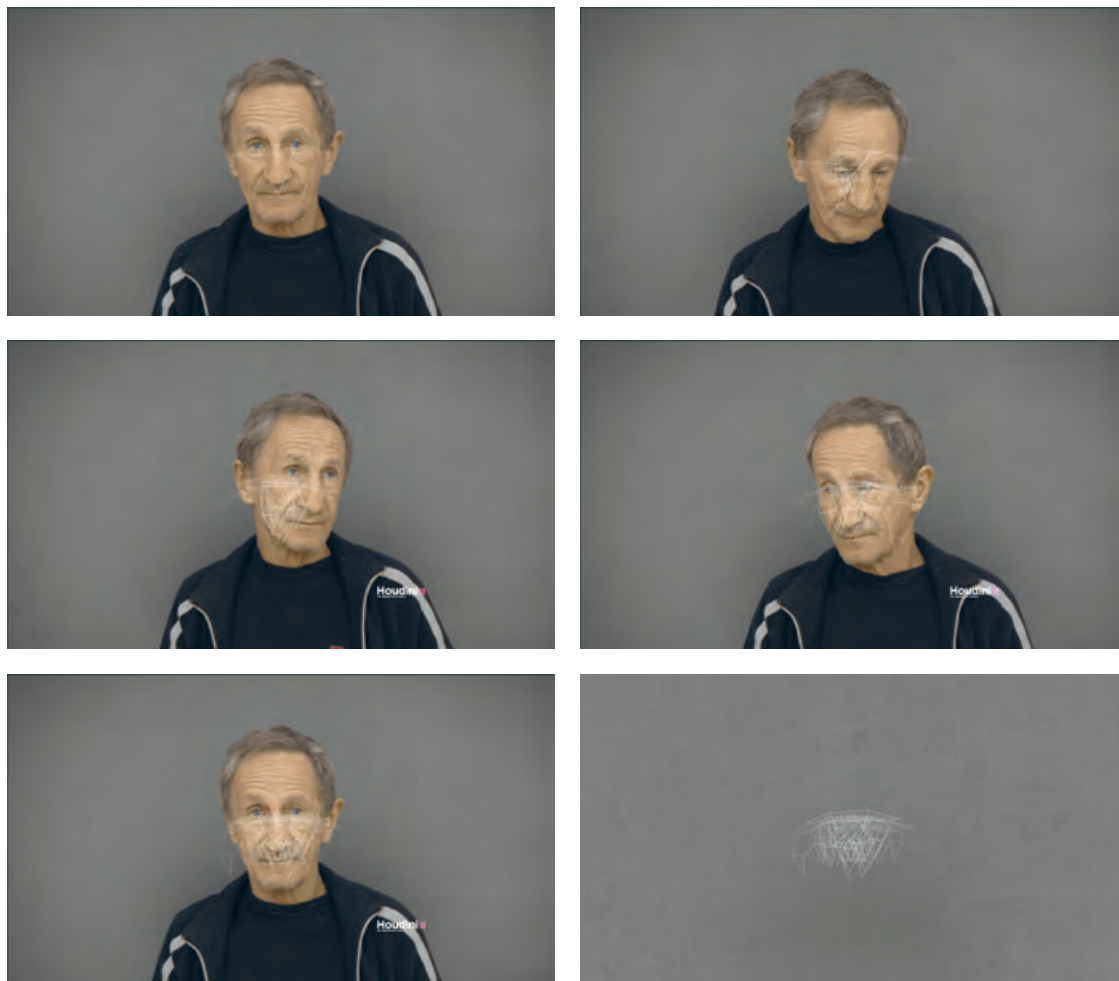
innych — postrzegając człowieka na podobieństwo kosmosu i zastanawiał się nad „nieskończoną przestrzenią ludzkiej czaszki”<sup>23</sup>. W 1920 roku Malewicz ogłosił swoją wizję formy, która oznacza „stan dynamizmu i [...] jest odległym śladem pozostawionym przez aeroplan w przestrzeni — nie chodzi tu o użycie silników i podbój kosmosu [...] lecz harmonijne wprowadzenie formy w stan *naturalnego działania* poprzez pewne magnetyczne współzależności istniejące w samej formie”<sup>24</sup>. Trzy lata później Malewicz wymyślił struktury niepodlegające prawu grawitacji i stworzył koncepcję *planitów* — „przyszłych mieszkań dla Ziemi”, mogących szybować w powietrzu i przewozić ludzkość do przyszłego życia w gwiazdach, oraz *architektonów* — wizjonerskich modeli architektonicznych, w których kwestia funkcji i konstrukcji nie była istotna.

W 2015 roku Kozakiewicz wystawił grupę „modeli” powstałych na bazie modułów nawiązujących do układu otworów w twarzy. Kameralne (mniejsze od człowieka) formy rzeźbiarskie o nieokreślonym przeznaczeniu, prowokują wyobraźnię odwiedzających galerię, skłaniają do pytań. Jaka skala byłaby idealna dla tych struktur? Czy w ich otoczeniu doświadczamy intymnych przeżyć, czy też uczucia wzniosłości? W niektórych formach kryje się niesamowita, zwierzęca zdolność do potencjalnego ruchu lub do tego, co Malewicz nazwał „naturalnym działaniem”. Płaszczyzny z polerowanej stali (czasem pomalowane na jednolite kolory), ukształtowane przez geometrię prostych linii, są po części otwarte, po części zamknięte. Opatrując niektóre z tych prac wymiarami podanymi w liczbach ujemnych, Kozakiewicz tworzy studium przestrzeni pozytywnej i negatywnej. „Podłogi” obracają się, stając się „sufitami”, a przestrzeń lawirująca między otwartymi i zamkniętymi płaszczyznami znajduje się w ciągłym ruchu. Tutaj nieobecność przepełniona jest wyobraźnią, nieograniczonymi możliwościami i, paradoksalnie — obecnością. Prace te przywołują na myśl wypowiedź Roberta Smithsona na temat twórczości amerykańskiego rzeźbiarza Donalda Judda:

Nie wiadomo dokładnie, co na czym wisi i co się na czym opiera. Góra jest na dole, a dół na górze. Zadziwiająca materialność tej powierzchni pochłania całą pierwotną strukturę[...]. To, co jest na zewnątrz, znika, by pojawić się w środku, zaś to, co w środku, znika, by wydobyć się na zewnątrz. Idea antymaterii pochłania i wypełnia wszystko<sup>25</sup>.

25 Robert Smithson, *Donald Judd (1966)* w:  
*Robert Smithson: The Collected Writings*,  
red. Jack Flam, University of California  
Press, Berkeley–Los Angeles, 1996, s. 6.

Jednak Kozakiewicz prowadzi dialog z rzeźbą amerykańską nie tyle za pośrednictwem Judda, co raczej Gordona Matty-Clarka. Praca *Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi — w hołdzie Gordonowi Matcie-Clarkowi* (2013) — wysoki na cztery metry wielościan zbudowany z metalowych rur i wtórnie użytego parkietu — zawdzięcza swój główny tytuł tekstom



Jarosław Kozakiewicz  
*Siedlisko*, 2012–2017, video,  
 animacja cyfrowa, DVD, 3'32"

*Dwelling*, 2012–2017, video  
 with digital animation, DVD, 3'32"

It is impossible to tell what is hanging from what or what is supporting what. Ups are downs and downs are ups. An uncanny materiality inherent in the surface engulfs the basic structure. . . . What is outside vanishes to meet the inside, while what is inside vanishes to meet the outside. He concept of anti-matter overruns and fills everything.<sup>25</sup>

25 Robert Smithson, 'Donald Judd' (1966), in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 6.

Kozakiewicz's most direct dialogue with American sculpture has not, however, been with Judd but with Gordon Matta-Clark. Kozakiewicz's work *Anarchitecton, 29.7 square metres of floor — homage to Gordon Matta-Clark* (2013) — a 4 metre-high polyhedron formed from metal pipes and recycled wooden parquet floor — takes its principal title from Matta-Clark's writing as well as the name of the group which the American artist formed with Laurie Anderson, Tina Girouard and others in New York in the early 1970s. They came together in reaction to what they took as the fixity and stasis that was not only embodied in architecture but penetrated deeply into social and political attitudes. Matta-Clark famously

Matty-Clarka i nazwie grupy utworzonej w Nowym Jorku na początku lat siedemdziesiątych przez amerykańskich artystów, m.in. Laurie Anderson i Tinę Girouard. Sprzeciwiali się oni ustalonemu porządkowi i stagnacji — nie tylko w architekturze, ale także w stosunkach społecznych i polityce. Matta-Clark znany był ze swoich akcji polegających na wycinaniu fragmentów starych, niczym niewyróżniających się budynków (*Splitting, Conical Intersect, Office Baroque*). Fragmenty te przenośli do galerii, gdzie były eksponowane jak rzeźby, natomiast budynki, z których je usunął, filmował i fotografował. „Anarchitektura” Kozakiewicza, skonstruowana ze starej podłogi (pochodzącej ze zburzonego domu pod Warszawą), z jej strukturą przepartą wielokątnymi otworami, w sensie materialnym i przestrzennym bliska jest architektonicznym „wiwisekcjom” Matty-Clarka. Ale forma *Anarchitektonu* Kozakiewicza wyprowadzona została z dwóch męskich głów — być może jest to aluzja do Matty-Clarka, zmarłego w 1978 roku na raka w wieku 35 lat, i jego brata bliźniaka Sebastiana, który dwa lata wcześniej popełnił samobójstwo. Porównując ten bliźniaczy portret do *architektonów*, trudno nie zauważyć, że dialog pomiędzy nieobecnością i obecnością ma tu wymiar bardziej metaforyczny i bardziej egzystencjalny.

Wydaje się, że w *Anarchitektonie* i innych formach rzeźbiarskich z ostatnich lat nastąpiła pewna zmiana nastroju, jakby Kozakiewicz odchodził od utopijnych i optymistycznych projektów w rodzaju *Wieży miłości* (2004). W 2016 roku artysta spotkał bezdomnego mężczyznę mieszkającego w nędznych warunkach w lesie pod Warszawą. To Polak, który znalazł się na marginesie społeczeństwa z bliżej nieznanymi przyczynami, można się ich jedynie domyślać na podstawie jego wyglądu i zachowania. Kozakiewicz postanowił zrobić pracę poruszającą kwestię mieszkania-bytowania w sposób bardziej bezpośredni niż dotychczas. Zaczął od filmowania w pracowni. Bezdomny, stojąc na tle szarej ściany, wpatruje się w kamerę. Milczy i wykonuje jedynie drobne ruchy: patrzy w lewo albo w prawo. To właśnie ten rodzaj mikroekspresji Deleuze utożsamiał z cechami definiującymi „obraz-uczucie”. Mamy ruchomy portret, na który Kozakiewicz nałożył linie geometrycznej siatki. Połączone i zachodzące na siebie wektory kreślą projekt formy rzeźbiarskiej, która — zważywszy na tytuł pracy *Siedlisko* — jednoznacznie kojarzy się ze schronieniem. Ruchy twarzy mężczyzny wyznaczają strukturę przypominającą dach, podczas gdy trójkątny fragment pomiędzy nosem i ustami tworzy wielokątne formy, jakby „podpory” wspierające ów dach. W galerii ten obiekt wypleciony z wikliny, metaforyczny szałas, czyli pierwotne schronienie, przetransformowany został w odwróconą negatywową formę umieszczoną w pojemniku wielkości człowieka. Z jednej strony widz patrzy na twarz bezdomnego mężczyzny, a z drugiej na rozbite, puste przestrzenie powstałe z jego spojrzeń i drgnień twarzy.

made direct cuts into the fabric of old and otherwise unremarkable buildings (*Splitting, Conical Intersect, Office Baroque*). He transferred his extractions to the gallery where they were presented as sculpture, while the original structures with their visible absences were filmed and photographed. Featuring a floor removed from a house being dismantled near Warsaw and angular openings in the skin of the structure, Kozakiewicz's 'anarchitecture' shares some of the material and spatial concerns of Matta-Clark's architectural dissections. But the form of Kozakiewicz's *Anarchitecton* is derived from the head of two males — perhaps alluding to Matta-Clark who died in 1978 at the age of 35 of cancer and his twin brother, Sebastian who committed suicide two years earlier. Compared to the *architectons*, the dialogue between absence and presence in this portrait of twins is both more metaphorical and perhaps more existential too.

One senses in *Anarchitecton* and in other sculptural works in recent years, a shift of mood in Kozakiewicz's away from the utopian and euphoric schemes like *The Tower of Love* (2004). In 2016 Kozakiewicz met a homeless man who had been living rough in the forests outside Warsaw. A Pole living outside the care of society, the reasons for his outcast condition are not known, though perhaps they could be read in his demeanour. Kozakiewicz resolved to make a work which addressed the question of dwelling in a more direct fashion than before. He began by filming in the studio. The homeless man standing before a grey wall stares back at the camera. Silent and almost motionless, his movements are slight: a look to the left; or a turn to the right. These are the micro-expressions which Deleuze identified as the defining features of the 'affection image'. A moving portrait, Kozakiewicz laid projective geometries over the footage. Combined and overlaid over one another, these vectors also form the generative patterns for a sculptural form which perhaps, given the work's name, *Dwelling*, suggests a shelter. The lateral movements of the man's face generate horizontal lines, perhaps suggesting a roof, whilst the triangular tip between nose and mouth create numerous angular forms, perhaps 'props' supporting it. In the gallery, the quasi-architectural structure on the screen is accompanied by a model of the same angular form fashioned by Kozakiewicz in wicker. Turning one way the viewer looks on the face of the homeless man, and turning another he or she sees the splintered voids formed by his glances and twitches.

*Dwelling* has a melancholic mood. Moreover, it draws the viewer's attention to a singular individual, even if his subject's identity is undeclared. Unlike *The House of Constant Projection* in which

*Siedlisko* ma melancholijny nastrój. Ponadto skupia całą uwagę widza na konkretnej osobie, nawet jeśli jej tożsamość pozostaje nieokreślona. W odróżnieniu od *Domu nieustającej projekcji*, w którym portret Bergmana zanika stopniowo w procesie tworzenia, począwszy od zaprojektowania budowli do jej realizacji, *Siedlisko* — prezentowane jako film i rzeźba — zmusza nas do konfrontacji z twarzą drugiej osoby, choćby za pośrednictwem ekranu. Możliwe, że to sam temat — egzystencjalny wymiar mieszkania-bytowania — skłania nas do tej konfrontacji. Zignorowanie bezdomnego byłoby jednoznaczne z jego odrzuceniem. Takie spotkanie twarzą w twarz, nawet pomimo „sztucznej” atmosfery galerii i rozpikselowanej formy projekcji wideo, sprawia, że widz przejmuje na siebie część odpowiedzialności. O patrzeniu na drugiego w ten sposób filozof Emmanuel Levinas pisał:

Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej nagą, najbardziej obnażoną. Najbardziej nagą, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażoną: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona, jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać<sup>26</sup>.

26 Emmanuel Levinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, tłum. Bogna Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, Kraków 1991, s. 49.

Levinasowi chodzi o to, by zawrzeć etykę spotkania w pojęciu pewnej równości, którą nazywa „podstawowym ubóstwem twarzy”. Gdy maski i pozy znikają, twarz umożliwia autentyczne, żywe spotkanie.

Ludzie to myślące i odczuwające istoty żyjące w mikrokosmosie własnych ciał. Niczym percepcyjnie ograniczone terytoria, zdeterminowani również przez czas. Ich życie ma początek i koniec. Tymczasem sztuka Kozakiewicza pozwala wyobrazić sobie makrokosmos, w którym nasze ciała łączą się z innymi; z życiem istniejącym poza naszym obszarem; z czymś, co wykracza poza naszą planetę. Możemy to osiągnąć na różne sposoby, na przykład za pomocą technologii, które już mamy lub będziemy mieć w przyszłości. Równie dobrze jednak możemy użyć do tego celu nieskrępowanej wyobraźni. Kozakiewicz zachęca nas, żebyśmy spojrzeli na nasze (z przyczyn obiektywnych) mikrokosmiczne życie z makrokosmicznej perspektywy i ujrzeni je w makrokosmicznej skali, zyskując tym samym inny ogląd wszechświata, pełniejszy i głębszy niż ten zinstrumentalizowany i najbardziej powszechny.

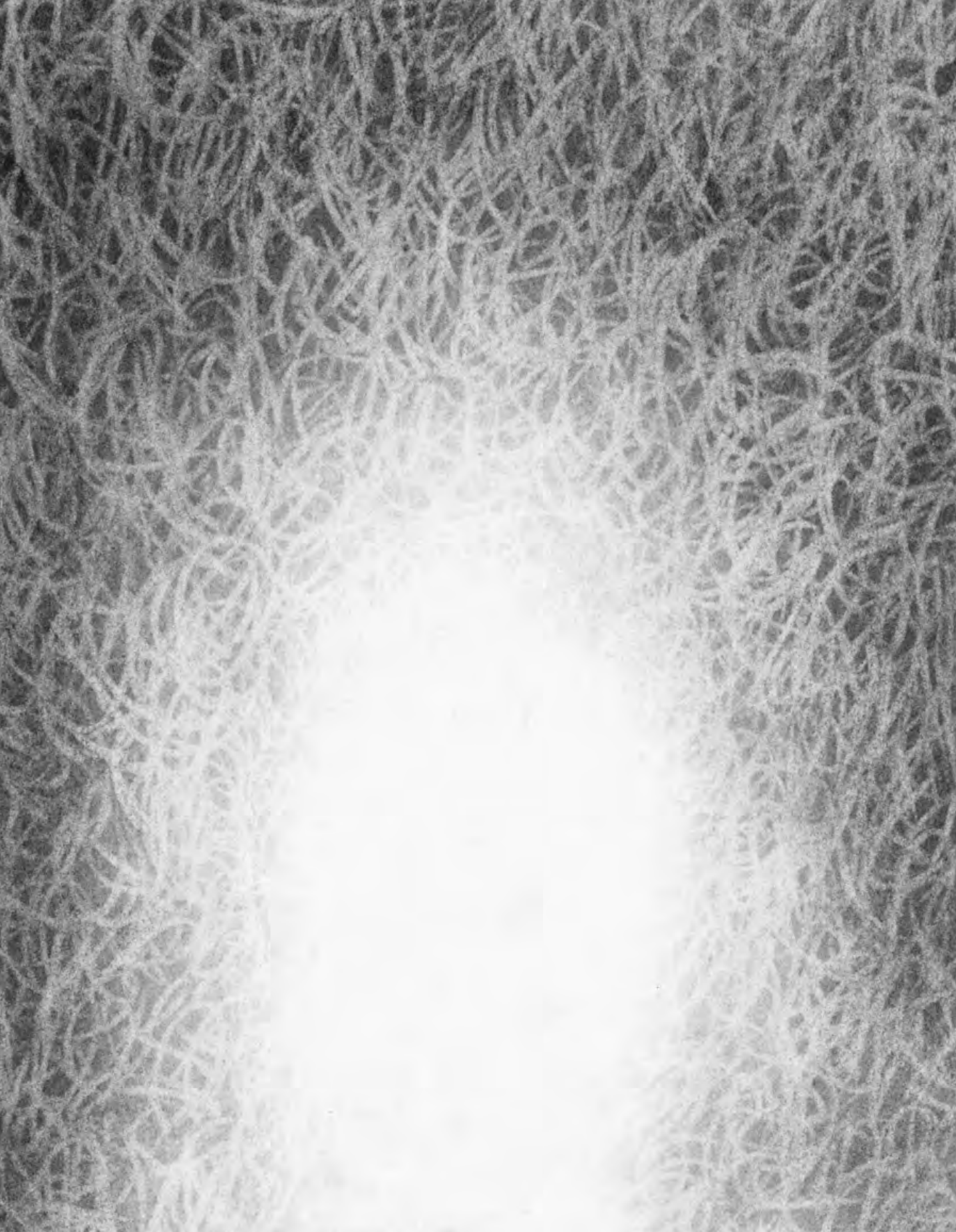
Bergman's portrait disappears in the phased process from projection to construction, this work — when presented as film and sculpture — demands that we confront the face of another being, albeit one mediated on screen. Perhaps the subject matter, the existential condition of dwelling, compels this. To erase the homeless man would be to substantiate his abjection. Even within the artificial atmosphere of the gallery and pixelated form of the video project, a face to face encounter places responsibilities on the viewer too. Of looking another in the face, philosopher Emmanuel Levinas has said:

There is first the very uprightness of the face, its upright exposure without defence. The skin of the face is that which stays most naked, most destitute. It is the most naked, though with decent nudity. It is the most destitute also: there is an essential poverty in the face; the proof of this is that one tries to mask this poverty by putting on poses, by taking on a countenance. The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, trans. Richard A. Cohen, Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press, 1995, p. 85.

Levinas' purpose is to frame the ethics of the encounter in terms of the equality of what he calls the 'essential poverty in the face'. When masks and poses are abandoned, the face permits truly vital encounters.

Human beings are perceiving, thinking and feeling beings who exist in the microcosm of our own bodies. Perceptually limited fields, they are confined in other ways, not least by time itself. They begin and they end. Kozakiewicz's art is an invitation to imagine the macrocosm in which our bodies are connected to others, connected to life elsewhere, and connected to matter beyond the planet itself. The means by which we may do this may be the technologies we have now, or may have in the future. Equally, they may be the product of unbounded speculation. He asks us to view our necessarily microcosmic lives from macrocosmic perspective and scales, a far longer and wider view of the universe than the narrowly instrumental ones which usually prevail.





# ROZSZCZELNIENIE

Jarosław Kozakiewicz  
*Obecność*, 1990, węgiewł, papier

*The Presence*, 1990, charcoal  
on paper

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

# UNSEALING

1. Pytanie: jak zamieszkiwać świat? Prace Jarosława Kozakiewicza podpowiadają, że dobrze budować i dobrze mieszkać będzie wspólnota nieantropocentryczna, która — także przez wzgląd na to, co ludzkie — nie poświęca się bez reszty sprawom człowieka. Dopiero człowiek, który umie przekroczyć siebie, dobrze mieszka.

Za Tadeuszem Sławkiem: „Nie ja »przeciw« światu, ani nie ja »wobec« świata, ale ja w r a z z e światem”<sup>1</sup>.

Postawa „przeciw” i „wobec” charakteryzuje człowieka „uszczelnionego”, który w rozważaniach Sławka staje się paradygmatycznym bohaterem negatywnym nowoczesności i uosobieniem złego zamieszkiwania. To ktoś, kto się zasklepia, czym doprowadza do zapaści i skurczenia się „świata, który teraz zostaje »wessany« i zamknięty w »leju«, jakim jest jednostka”<sup>2</sup>. W sztuce Kozakiewicza spotykamy człowieka „rozszczelnionego”, który żyjąc w polu społecznych interakcji, za punkt odniesienia dla ludzkich spraw bierze to, co nie-ludzkie i przed-ludzkie.

2. Człowiek rozszczelniony pojawia się jako odpowiedź na człowieka witruwiańskiego, którego obraz — przede wszystkim w adaptacji Leonarda da Vinci — na wiele wieków zawładnął myślą i praktyką architektoniczną.

Rysunek Leonarda, przedstawiający mężczyznę wpisanego w koło i kwadrat, stanowi próbę wyrażenia praw natury w języku geometrii. Punktem wyjścia są tu relacje podobieństwa między człowiekiem a wszechświatem. Renesansowy artysta pokazuje przestrzeń analogii jako przestrzeń promieniowania, której ośrodkiem staje się człowiek, ponieważ to w jego ciele wszystkie analogie znajdują swój punkt oparcia<sup>3</sup>. Rysunek służy zilustrowaniu opisanego przez Witruwiusza kanonu proporcji, ale to również obraz naszych związków ze światem. System proporcji jawi się tutaj jako punkt zaczepienia potencjalnych operacji mimetycznych, polegających na odkrywaniu i artykułowaniu — na przykład w języku architektury — podobieństw między człowiekiem a makrokosmosem<sup>4</sup>. To obraz pełni, harmonii, równowagi. To jednak także obraz ciała wszechwładnego, współistniejącego ze światem po to tylko, aby nad nim panować i na każdym kroku narzucać mu ludzkie wartości. Figura człowieka witruwiańskiego stała się symbolem logiki dominacji, jaka przenika antropocentryzm mierzący wszystko ludzką miarą.

Kozakiewicz wskazuje na potrzebę zdecentrowania człowieka witruwiańskiego. Przekształca witruwiańskie ciało idealne — zamknięte, nieczynne, szczelne — w ciało otwarte i współodczuwające: „Wycho-dzę, podobnie jak Witruwiusz, a za nim Leonardo da Vinci, od pępka jako środka”. Mowa o *Enneagramie* (2001)<sup>5</sup>, czyli trójwymiarowym modelu ludzkiego ciała wpisanego w koło oraz w trójkąt, których geometrię wyznaczają „otwory” związane z funkcjami: widzenia,

1 Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2009, s. 49.

2 Ibidem, s. 200.

3 O „analogii” jako formie odwzorowania zob. Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 32–34.

4 Por. Neil Leach, *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct, w: Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, red. George Dodds, Robert Tavernor, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 2005, s. 219–223.

5 Por. esej Josepha Rykwerta w niniejszej publikacji, s. 14.

1. Question: how to dwell in the world? Jarosław Kozakiewicz's works suggest that building well and dwelling well will be possible for a non-anthropocentric community that — out of consideration also for the human — does not devote itself entirely to human affairs. Only he who can go beyond himself dwells well.

As Tadeusz Sławek writes: 'Neither I "against" the world, nor I "towards" the world, but I *with* the world'.<sup>1</sup>

The 'against' and 'towards' attitudes characterize the 'sealed' man, who for Sławek becomes a paradigmatic negative protagonist of modernity and an embodiment of dwelling badly. Someone who seals himself off, resulting in the collapse and contraction of the 'world, which is now "sucked" into and locked up in the "cra-ter" that is the individual'.<sup>2</sup> In Kozakiewicz's art we encounter the 'unsealed' man, who, living in the field of social interactions, takes the non-human and pre-human for a point of reference for human affairs.

2. The unsealed man appears as a response to the Vitruvian man, whose image — primarily in Leonardo da Vinci's interpretation — has for centuries informed architectural thinking and practice.

Leonardo's drawing, showing a man inscribed in a circle and a square, is an attempt to express the laws of nature in the language of geometry. The point of departure here are relationships of similarity between man and the universe. The Renaissance artist shows the space of analogies as a space of radiation, at the centre of which is man, for it is in his body that all analogies find their point of support.<sup>3</sup> Leonardo's drawing serves to illustrate the Vitruvian canon of proportions, but it is also an image of our relationships with the world. The system of proportions appears here as an anchor point for potential mimetic operations consisting in the discovery and articulation — in the language of architecture, for example — of similarities between man and the macrocosm.<sup>4</sup> It is an image of completeness, harmony, balance. But it is also an image of an omnipotent body, coexisting with the world for the sole purpose of ruling it and forcing it to accept human values at every step of the way. The figure of the Vitruvian man has become a symbol of the logic of domination that permeates anthropocentrism, which applies the human measure to everything.

Kozakiewicz points to the need for decentring the Vitruvian man. He transforms the Vitruvian ideal body — closed, inactive, sealed — into an open and empathic one: 'Choosing the umbilicus as the centre, thus following Vitruvius and, subsequently, Leonardo, I inscribe the human form within a circle'. He is referring here to

1 Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2009, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 200.

3 On 'analogy' as a form of representation, cf. Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, trans. Tadeusz Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006, pp. 32–34; English edition: Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Pantheon Books, 1970.

4 Cf. Neil Leach, 'Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct', in *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, ed. George Dodds and Robert Tavernor, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 2005, pp. 219–223.

- 6 Jarosław Kozakiewicz, *Enneagram*, w: *Jarosław Kozakiewicz. Transfer*, kat. wyst., 10 Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 174.



Giacomo Andrea da Ferrara  
*Człowiek witruwiański*, ok. 1490,  
Biblioteca Ariosteja, Ferrara  
(Cart. Sec. XVI, Fol. Figurato,  
Classe II, N. 176, Fol 78V)

*Vitruvian Man*, c. 1490, Biblioteca  
Ariosteja, Ferrara (Cart. Sec. XVI,  
Fol. Figurato, Classe II, N. 176,  
Fol 78V)

- 7 Marta Leśniakowska, *Jarosława Kozakiewiczza przestrzenie nieoczywiste*, w: *Rzeźba dzisiaj*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2016 (w druku).

słyszania, oddychania, rozmnażania i wydalania. Odpowiadają im oczy, uszy, usta i nos, genitalia, odbyt oraz pępek. Artysta tłumaczy: „Pępek jest tu początkiem i jako nieczynny otwór stanowi rodzaj zamkniętych drzwi do świata, z którego przyszliśmy. Pozostałe otwory stanowią metaforę przejść pomiędzy terytorium zarezerwowanym dla »ja« a światem zewnętrznym”<sup>6</sup>. O ile witruwiańskie ciało prostuje się i napina, o tyle tutaj człowiek objawia się w swej pokraczności, zostaje „doskonałym” *homo ad circumum*, nienaturalnie uginając górne i dolne kończyny. *Enneagram* nie przedstawia nowego ideału ludzkiego piękna, ani tym bardziej kanonu proporcji, raczej żartuje z normatywnych wzorców. Ukazuje stan trudnej równowagi ciała i umysłu oraz — jako diagram dziewięciu typów osobowości — różne sposoby budowania relacji ze światem.

3. Kozakiewicz postanawia przenicować człowieka witruwiańskiego — pojawia się koncepcja „geometrii wnętrza”. Linie, które łączą organy odpowiadające na nasze podstawowe funkcje życiowe, stają się krawędziami dwunastościanów. Ich wierzchołki korelują z oczami, uszami, ustami, nosem, narządami rozrodczymi, odbytem, pępkiem. Proporcje i objętość brył nie są stałe — zależą od wzrostu ciała i zmieniają się wraz z jego położeniem. Inny kształt ma dwunastościan będący ekwiwalentem ciała człowieka dorosłego, a inny — dziecka, inny — ciała stojącego, a inny — siedzącego bądź kucającego.

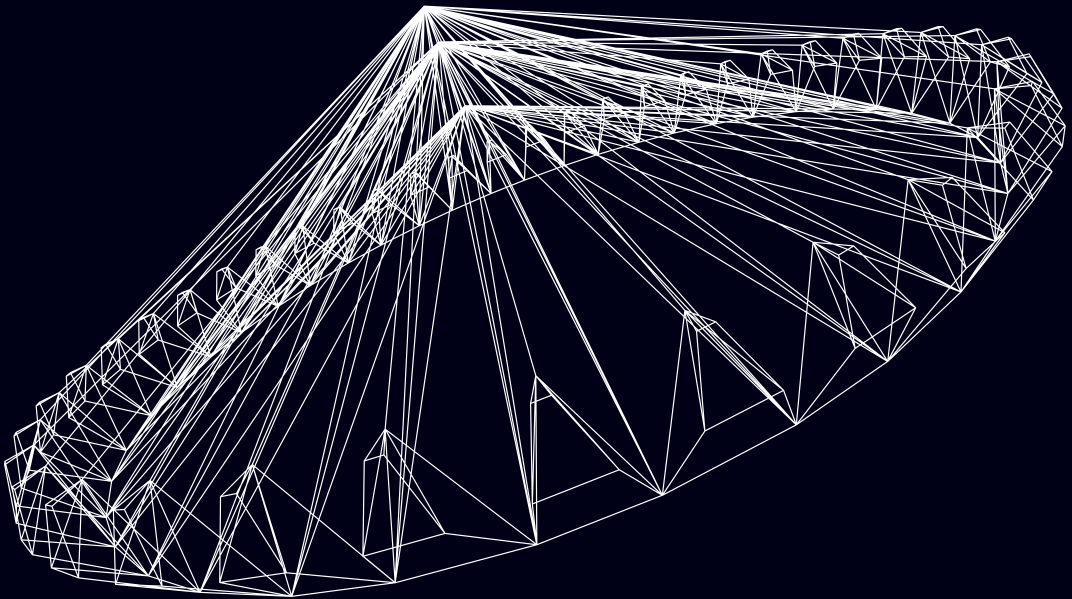
Dwunastościany służą za prototypy budynków, ale o wiele częściej artysta posługuje się nimi jako modułami konstrukcyjnymi i buduje z nich nowe obiekty. W ten właśnie sposób powstały *Zidentyfikowane obiekty geometryczne* (2004) czy choćby *Wieża miłości* (2004).

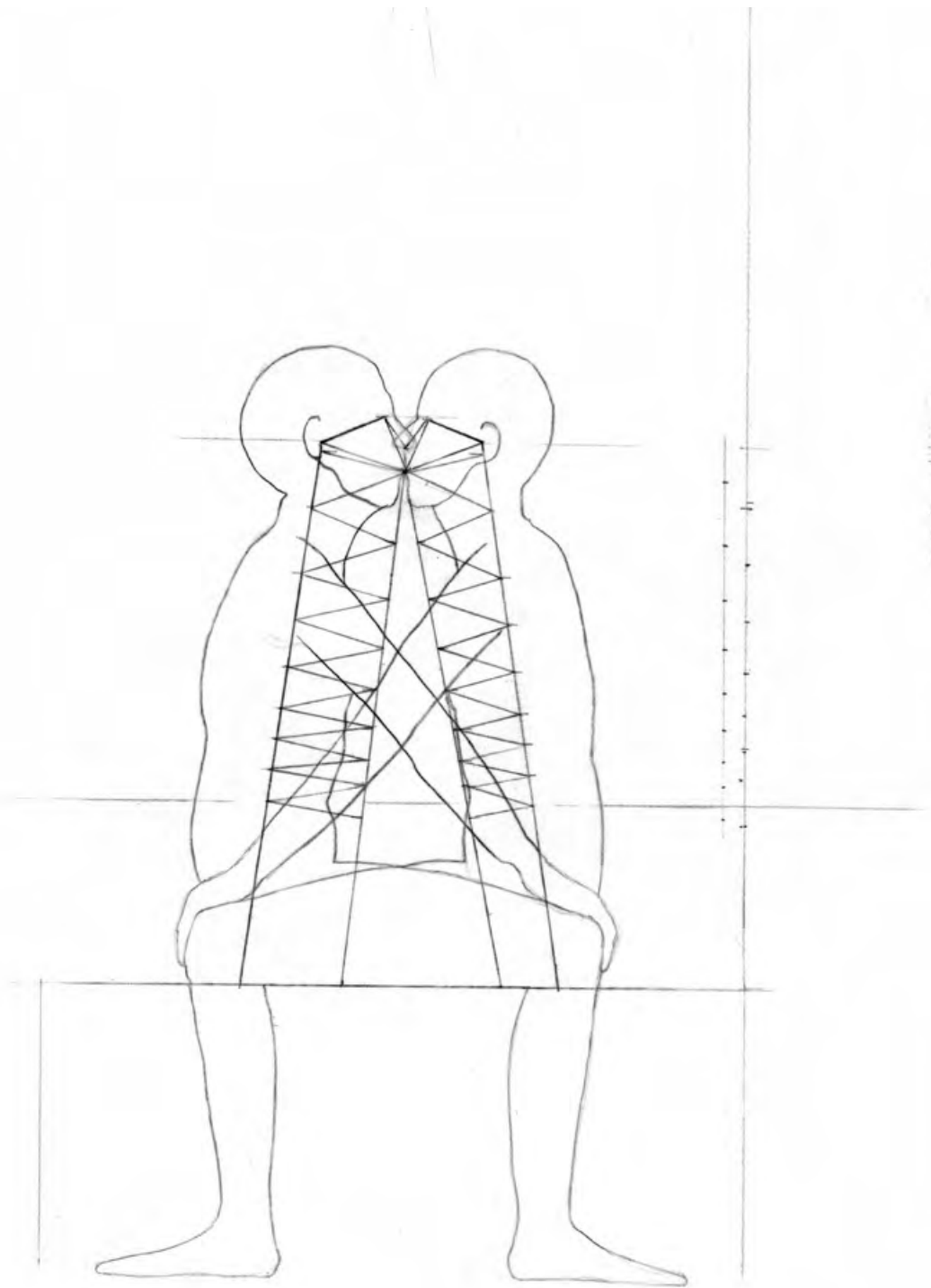
*Zidentyfikowane obiekty geometryczne* są sumami brył dwunastościennych, powstają na podstawie zapisów zmian położenia tychże brył. Artysta składa w jedną całość obrazy kolejnych faz ruchu. Efektem połączenia są fantastyczne zrosłaki, nowe ciała „syjamskie”, złożone z wielu podobnych do siebie ciał-segmentów. Również *Wieżę miłości* można opisać jako sumę dwunastościanów. Struktura wieży ma wyobrażać moment zespolenia dwóch ciał w pocałunku, dlatego dwunastościany złączone zostały ze sobą „wierzchołkami ust”. Pierwsze ciało znajduje przedłużenie w drugim ciele i łącząc się z nim, powiększa swoją przestrzeń życiową.

Niejako osobne miejsce zajmuje w twórczości artysty seria quasi-architektonicznych struktur — Marta Leśniakowska używa określenia „archi-rzeźby”<sup>7</sup> — które złożone zostały z trójwymiarowych modułów, powstałych przez połączenie punktów leżących na mapie ludzkiej głowy, w miejscu uszu, oczu, nozdrzy i ust. Każda jednostka modułarna składa się z dwóch przystających do siebie trapezów i trójkąta, których wierzchołki odpowiadają organom ciała.

Jarosław Kozakiewicz  
*Zidentyfikowane obiekty geometryczne,*  
2004, rysunek

*Identified Geometrical Objects,*  
2004, drawing





Wzrost 160 cm  
Ciężar ciała 50 kg



Jarosław Kozakiewicz  
*Wieża miłości*, 2004, ołówek, papier

*The Tower of Love*, 2004, pencil on paper

Jarosław Kozakiewicz  
*Wieża miłości*, 2004, makieta: tworzywo sztuczne,  
stal, skala 1 : 400

*The Tower of Love*, 2004, model: composite  
material, steel, scale 1 : 400

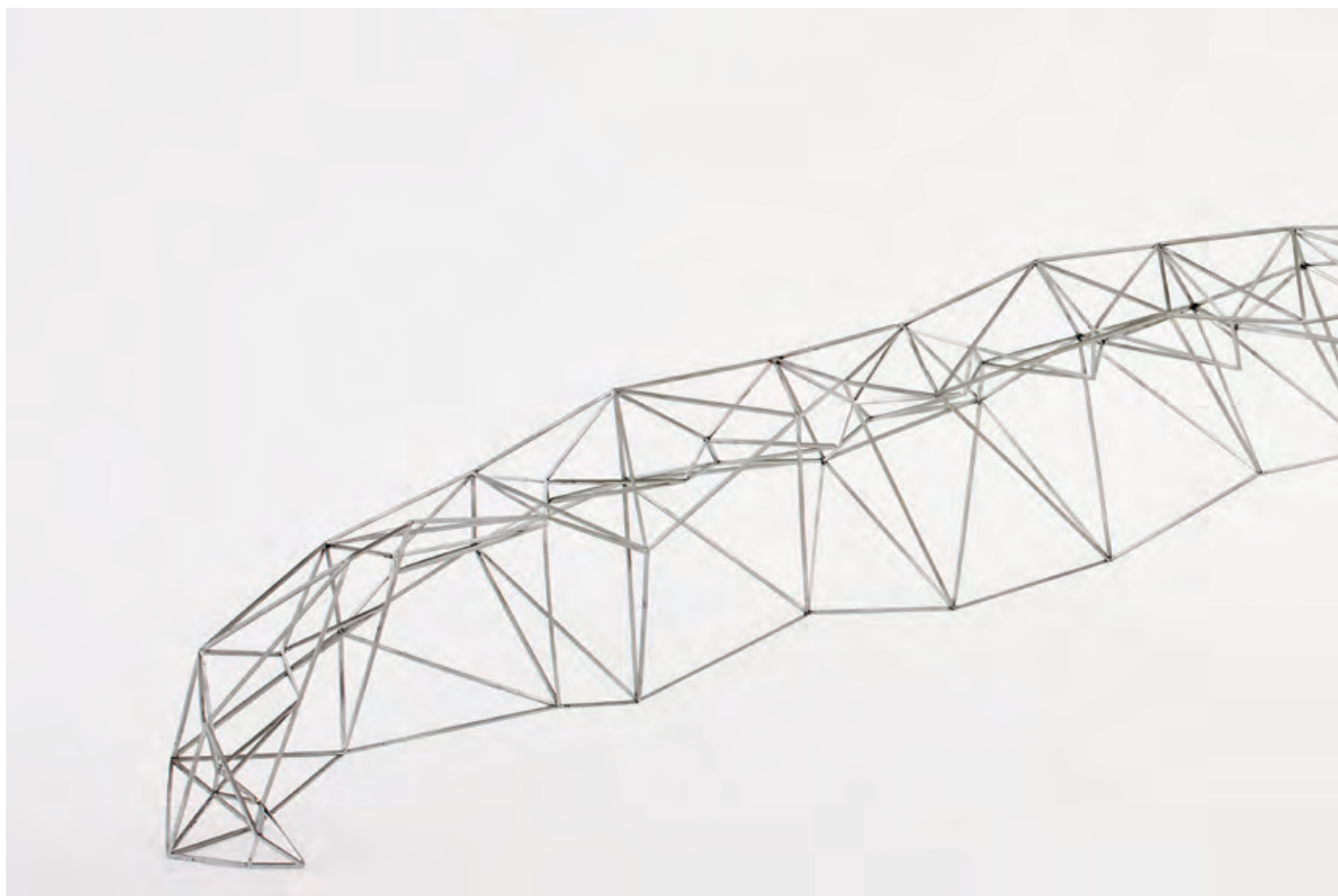


Jarosław Kozakiewicz  
*Pawilon zimowy dla Zamku  
Ujazdowskiego, Warszawa, 2008,*  
wizualizacja

*Winter Pavilion for the Ujazdowski  
Castle, Warsaw, 2008, visualization*

Jarosław Kozakiewicz  
*Most dzienny, 2012–2014, stal*

*The Daily Bridge, 2012–2014, steel*



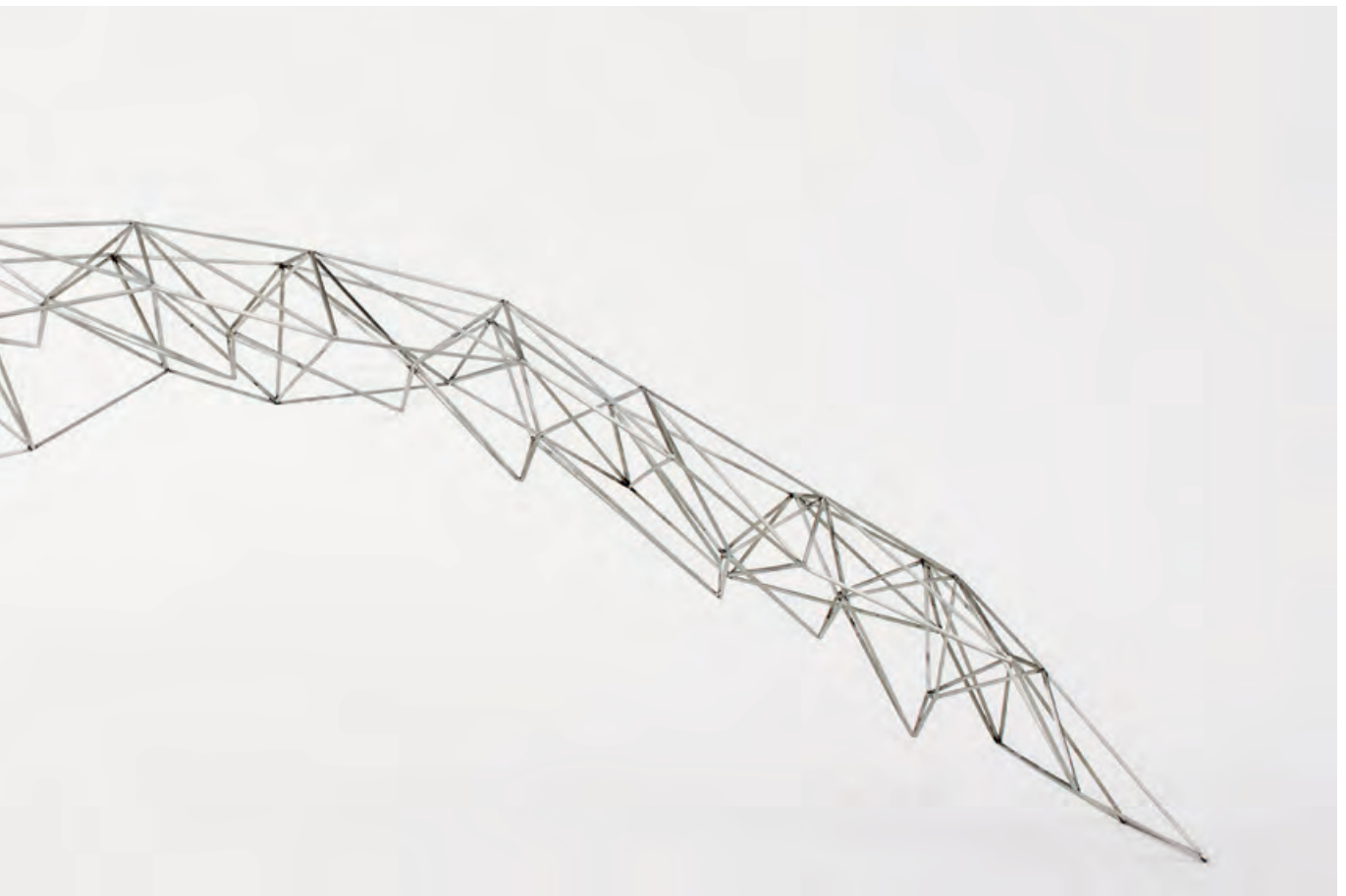


5 Cf. Joseph Rykwert's essay in this publication, p. 15.

6 Jarosław Kozakiewicz, 'Enneagram', trans. Marcin Wawrzyńczak, in *Jarosław Kozakiewicz. Transfer*, exh. cat., 10th International Architecture Exhibition in Venice, Warsaw: Zachęta National Gallery of Art, 2006, p. 174 [translation slightly modified].

*Enneagram* (2001),<sup>5</sup> a three-dimensional model of the human body whose geometry is determined by the 'openings' related to the functions of seeing, hearing, breathing, reproduction, and excretion, corresponding with the eyes, ears, mouth and nose, genitals, anus, and the umbilicus. As the artist explains, 'The umbilicus is the beginning. As a healed-over opening, it stands for sealed doors to the world we came from. Other openings are metaphors for the transition between the real of "I" and the outside world.'<sup>6</sup> Whereas the Vitruvian body straightens out and tightens, here man appears in his misshapeness, becoming the 'perfect' *homo ad circumum*, unnaturally bending his upper and lower limbs. The *Enneagram* does not present a new ideal of human beauty, let alone a canon of proportions, but rather mocks normative schemas. It shows a state of a difficult equilibrium of mind and body, and — as a diagram of nine types of personality — the different ways in which we relate to the world.

3. Kozakiewicz decides to turn the Vitruvian man inside out: the concept of 'internal geometry' is born. The lines connecting the organs responsible for our main functions become the edges



Wykonane z modułów konstrukcje szkieletowe mogą zmienić się — gdy zamocować ściany, stropy, rampy — w przestrzenie funkcjonalne. Przykładem może być projekt *Pawilonu zimowego* dla Zamku Ujazdowskiego w Warszawie (2008) oraz *Wieża obserwacyjna*, która miała powstać nad Wartą (2009–2011). Skomplikowana forma tej struktury odzwierciedla postępowo-obrotowy ruch układu punktów materialnych. Położenie każdego punktu (jednego z wierzchołków modułu) zależy od położenia innych punktów, czyli zmienia się wraz z nimi. Oś obrotu jest tożsama z linią ruchu punktu-źrenicy oka. To wokół tej linii okręcono wielkie, trójkątne platformy widokowe. Każda niejako wybiega ze źrenicy oka i otwiera się na inną panoramę okolicy. Forma i funkcja wieży wynikają z ruchu ciała oraz z miejsca przez nie zajmowanego. Nasze funkcjonowanie w świecie polega przecież na odnoszeniu się do miejsca, a odnosimy się do miejsca — umiejscawiamy — opuszczając jakieś inne miejsce. Człowiek, powiada Tadeusz Sławek, jest przenośnym istnieniem — bytem z-miejsca-w-miejsce — cały czas obnosi się po świecie<sup>8</sup>. Za Czesławem Miłoszem: „poruszam się, więc jestem”<sup>9</sup>. Otwieram oczy, patrzę tu, patrzę tam, biorę namiar na cel, oczy prowadzą moje ciało.

Na podobnej zasadzie co *Wieża obserwacyjna* został zbudowany model *Mostu dziennego* (2012–2014). To nie tylko i nie przede wszystkim prototyp budowli. Geometria mostu opisuje przeprawę człowieka przez rzekę czasu, między wschodem a zachodem Słońca, od momentu przebudzenia się (głowa na wznak — pierwszy moduł) aż do zaśnięcia (głowa na boku — ostatni moduł). Po łuku mostu prowadzi droga tam i z powrotem, z i znów na swoje miejsce (gdzie chowam się przed światem i gdzie mogę bezpiecznie odpocząć).

Do miejsca odnosi się (jest site-specific), mając za temat „opuszczanie miejsca” (byt-z-miejsca-w-miejsce), instalacja *Salto*, pokazywana na Artloop Festival w Sopocie w 2012 roku. Śnieżnobiała, póżaurowa forma przestrzenna wyobraża kolejne fazy ruchu głowy pływaka, który daje nurka do wody. W akrobatycznej ewolucji człowiek przełamuje ograniczenia swojego ciała — to sztuka wychodzenia z siebie. Dający nurka odkrywa to, co w nim zwierzęce, staje się mniej ludzki, dlatego woda stawia mu mniejszy opór. *Salto* jednak jest ostentacyjnie kanciaste, należy do przestrzeni po ludzku zorganizowanej, choć wysuwa się ku nie-ludzkiemu. Instalację umieszczono na moście spacerowym wchodzącym w morze. Ostatni moduł wydaje się ciągnąć stojącą na pomoście strukturę do wody. W trójkątach szkieletowej konstrukcji Kozakiewicz zamocował przepierzenia. Dają trochę cienia plażowiczom. Ale gdy instalację oglądać z oddali, nasuwa się wspomnienie białych żagli sunących po tafli morza.

Byt-z-miejsca-w-miejsce jest siłą rzeczy bytem-z-innymi (za Sławkiem: istnieniem powiązany)<sup>10</sup>. Przypomina o tym *Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi* (2013) — ażurowy wielościan, dedykowany

8 Tadeusz Sławek, *Przeciw swojskości. Piwnica i studnia*, w: idem, *Żagłowiec, czyli Przeciw swojskości*, wyb. Zbigniew Kadłubek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 108.

9 Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 2000, s. 223. Miłoszowe „poruszam się, więc jestem” przypomina Tadeusz Sławek, *Bóg, przyjaźni, myśl. Czytając Blake’a i Miłosza*, w: idem, *Żagłowiec...*, op. cit., s. 39.

10 Tadeusz Sławek, *Przeciw swojskości...*, op. cit., s. 111.

of dodecahedrons. Their vertices correlate with eyes, ears, mouth, nose, reproductive organs, anus, and umbilicus. The proportions and volume of the solids are not fixed, changing as the body grows and as it changes its position. The dodecahedron equivalent of an adult's body is different from that of a child, and that of a standing man is different from that of a seated or crouching person.

Dodecahedrons serve as prototypes of buildings, but much more often the artist uses them as construction modules to build new objects, such as the *Identified Geometric Objects* (2004) or *The Tower of Love* (2004).

The *Identified Geometric Objects* are sums of dodecahedrons, composite images of the successive phases of their movement. The result are fantastic compounds, new 'Siamese' bodies composed of many similar segment-bodies. Also *The Tower of Love* can be described as a sum total of dodecahedrons. The tower's structure is meant to represent the moment of two bodies meeting in a kiss, hence the dodecahedrons have been joined by their 'mouth vertices'. The first body finds an extension in the second one and, connecting with it, expands its living space.

A separate place in the artist's oeuvre is occupied by a series of quasi-architectural structures — Marta Leśniakowska calls them 'archi-sculptures'<sup>7</sup> — that have been composed of three-dimensional modules created by connecting the points situated on the map of the human head in place of the ears, eyes, nostrils, and mouth. Each modular unit consists of two adjoining trapeziums and a triangle, their vertices corresponding with the organs of the body.

When walls, ceilings, ramps are mounted, modular frame constructions can turn into functional spaces, as exemplified by the *Winter Pavilion* for the Ujazdowski Castle in Warsaw (2008), or the *Observation Tower* that was to be erected on the Warta River (2009–2011). The complex form of that structure reflects the progressive-circular motion of a system of material points. The location of each point (one of the vertices of the module) depends on the position of the other ones, i.e., changes with them. The axis of revolution is identical with the line of the movement of the point — the pupil of the eye. It is around this line that large triangular viewing platforms have been wound. Each extends, as it were, from the pupil of the eye, opening to a different vista of the surrounding area. The tower's form and function result from the movement of the body and the position it occupies. Our functioning in the world consists in relating to a place, and we relate to a place — localize ourselves — by leaving another place. Man, says Tadeusz Sławek, is a movable existence — a from-place-to-place being — that keeps moving

7 Marta Leśniakowska, 'Jaroslawa Kozakiewicza przestrzenie nieoczywiste', in *Rzeźba dzisiaj*, ed. Eulalia Domanowska and Marta Smolińska, Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2016 (in print).

Jarosław Kozakiewicz  
*Salto*, 2012, rzeźba site-specific,  
Sopot

*Somersault*, 2012, a site-specific  
sculpture, Sopot





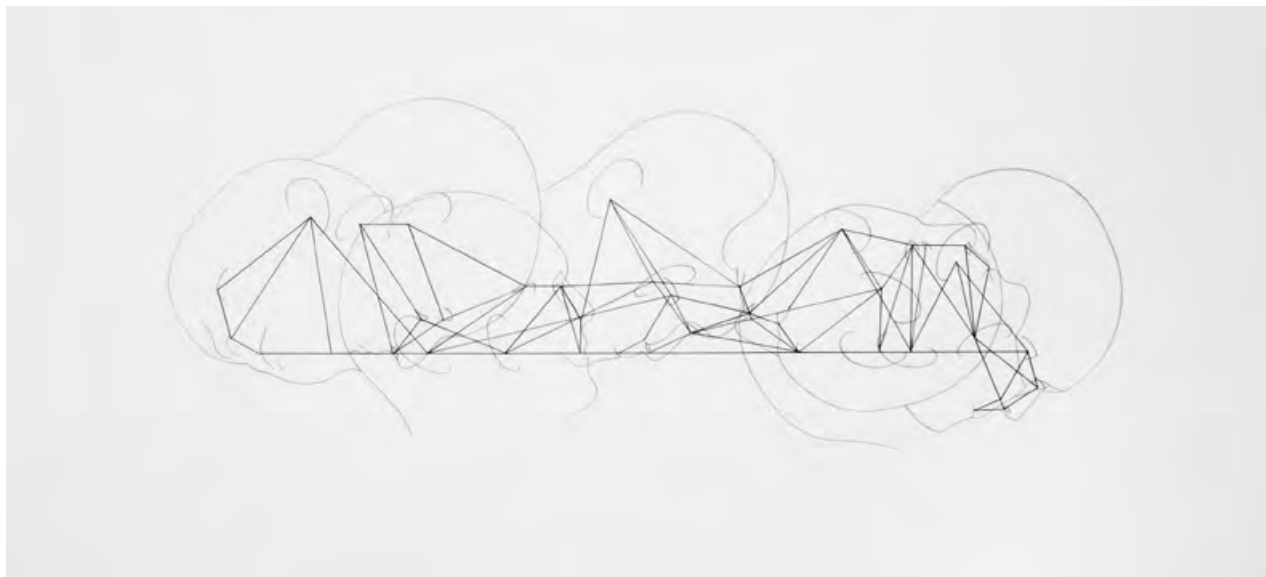


Jarosław Kozakiewicz  
*Salto*, 2012, rzeźba site-specific,  
Sopot

*Somersault*, 2012, a site-specific  
sculpture, Sopot

Jarosław Kozakiewicz  
rysunek koncepcyjny do rzeźby *Salto*,  
2012

preparation drawing for *Somersault*  
sculpture, 2012



8 Tadeusz Sławek, 'Przeciw swojskości. Piwnica i studnia', in idem, *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2006, p. 108.

9 Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków: Znak, 2000, p. 223. Tadeusz Sławek remembers Miłosz's 'I move, therefore I am' in his 'Bóg, przyjaźń, myśl. Czytając Blake'a i Miłosza', in Tadeusz Sławek, *Żaglowiec . . .*, p. 39.

10 Tadeusz Sławek, 'Przeciw swojskości . . .', p. 111.

11 Cf. David Crowley's essay in this publication, p. 65.

around the world.<sup>8</sup> According to Czesław Miłosz: 'I move, therefore I am'<sup>9</sup>. I open my eyes, look here, look there, get my bearings, my eyes lead my body.

Based on a similar principle as the *Observation Tower* was the model of the *Daily Bridge* (2012–2014). This is not only, and not in the first place, a prototype of a building. The geometry of the bridge describes man's crossing through the river of time, between sunrise and sunset, from the moment of awakening (head up — first module) to that of falling asleep (head on the side — last module). Along the arch of the bridge runs the way to and fro, from one's place and back to it (where one hides from the world and can rest safely).

The site-specific installation *Somersault*, shown at the Art-loop Festival in Sopot in 2012, has as its theme 'leaving a place' (a fromplace-to-place being). The snow-white, semi-openwork spatial form visualizes the successive phases of the movement of a swimmer's head as he dives into the water. In acrobatics, man overcomes the limitations of his own body; it is an art of moving beyond oneself. Diving, man discovers the animalistic in himself, becoming less human, which is why the water offers less resistance. *Somersault*, however, is ostentatiously angular, and while belonging to a space organized in a human manner, it extends towards the non-human. It was installed on a pleasure pier projecting into the sea. The last module seems to be pulling the construction into the water. Kozakiewicz mounted partitions in the triangles of the frame construction. They offer some shadow to the strollers. But when you view the installation from afar, they bring to mind white sails moving across the surface of the sea.

A from-place-to-place being is necessarily a being-with-others (an interconnected being, as Sławek calls it).<sup>10</sup> This is something we are reminded of by *Anarchitecton, 29.7 square metres of floor* (2013), an openwork cube dedicated to Gordon Matta-Clark.<sup>11</sup> It is a place of fraternization. Here are an American artist, author of the concept of 'anarchitecture', and his twin brother, who died by suicide, sharing the space of their lives (sharing the same room). The 29.7 square metres of floor are supported on triangular surfaces filling the construction frame, comprised of two modules connected by profiles. The modules are opposite each other, in mirror reflection. The artist shows the twin bond — broken-unbroken by death — as a physical connection: a brother nests inside his brother's head, is in-corporated by his brother, each of them now existing in 'two persons', containing a space belonging to the other, an element of his opposite/complement. The *Anarchitecton* is the 'not I' in the 'I', death in life, the strange

11 Zob. esej Davida Crowleya w niniejszej publikacji, s.64.

Gordonowi Matcie-Clarkowi<sup>11</sup>. To miejsce zbratania. Bo oto dzielą się przestrzenią swojego życia (dzielą wspólne pomieszczenie): amerykański artysta, twórca pojęcia „anarchitektura”, i jego brat bliźniak, zmarły samobójczą śmiercią. Tytułowe 29,7 metrów kwadratowych podłogi wspiera się na trójkątnych płaszczyznach wypełniających ramę konstrukcyjną, zrobioną z dwóch modułów złączonych kształtownikami. Moduły znajdują się naprzeciw siebie, w odwróconym odbiciu. Bliźniaczą więź — zerwaną-nie-zerwaną przez śmierć — artysta pokazuje jako cielesne złączenie: brat zagnieżdża się w głowie brata, zostaje przez brata in-korporowany, każdy z nich istnieje teraz w „dwóch osobach”, zawiera w sobie przestrzeń należącą do tego drugiego, pierwiastek swojego przeciwieństwa/dopełnienia. *Anarchitekton* to „nie-ja” w „ja”, śmierć w życiu, obce w swoim — ślad cudzej obecności w przestrzeni domu gospodarza.

4. Moduły układają się w różne konfiguracje, stykają się ze sobą bezpośrednio: usta w usta, oko w oko, z ucha do ucha, albo za pośrednictwem kształtowników, którymi artysta łączy uszy, nosy itd. (*Anatomia przestrzeni*, 2012–2017). W archi-rzeźbach artysta zmaterializował idee: bliskości/oddalenia, sympatii/antagonizmu, porozumienia/nieporozumienia. Tego rodzaju interpretację podpowiadają zresztą tytuły prac: *Przedwczesne powitanie*, *Flirt*, *Przeniesienie*. Złączenie usta–usta oznaczać może pocałunek albo rozmowę, kombinacja oko w oko — wymianę spojrzeń itd. Można powiedzieć, że „anatomie przestrzeni” to konceptualne modele sposobów przejawiania się cielesnej obecności człowieka w świecie, która obejmuje sferę kontaktów fizycznych i komunikacji między ciałami<sup>12</sup>. Archi-rzeźby pokazują proces krystalizowania się wspólnoty — rolę zarodka kryształu wspólnoty spełnia moduł. Niemniej z lekcji „anatomii przestrzeni” płynie też taka nauka: to związki (spotkania) tworzą miejsca, tym samym każde miejsce jest przestrzenią wspólną, nawet „mój” dom nie należy wyłącznie do mnie: „[...] dom od zawsze zamieszkuje to, co do mnie nie należy. Jest »moim« tylko do tego stopnia, do jakiego nie jest »mój« i nosi ślady cudzej obecności”<sup>13</sup>.

Artysta wytrąca nas z poczucia wygodnego i bezpiecznego zadowolenia w świecie. Odślania przed nami przestrzeń, gdzie nie ma zastoju ani równowagi. We wnętrzu *Habitatu* (2017) doświadczamy utraty gruntu pod nogami, nasz chód staje się niestabilny, mamy poczucie dezorientacji: gdzie kończy się podłoga, gdzie zaczyna ściana, a gdzie sufit? Znany porządek ulega zawieszeniu, poczucie nieprawidłowego położenia w przestrzeni przyprawia o zawrót głowy. Zostajemy wyprowadzeni w pole. Na przekór dogmatowi architektonicznej trwałości (*firmitas*) artysta wydobywa na jaw tymczasowość i kruchość struktur architektonicznych, które nie poddają się totalizującej sile modularności, tracą zwartość, jakby łamią się na naszych oczach.

12 Zob. Gernot Böhme, *Obecność cielesna*, w: idem, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, tłum. Piotr Domański, przedm. i red. nauk. Stanisław Czerniak, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 107–118.

13 Tadeusz Ślawek, *Jacques Derrida albo etyka gościnności*, w: idem, *Żagłowiec...*, s. 148.

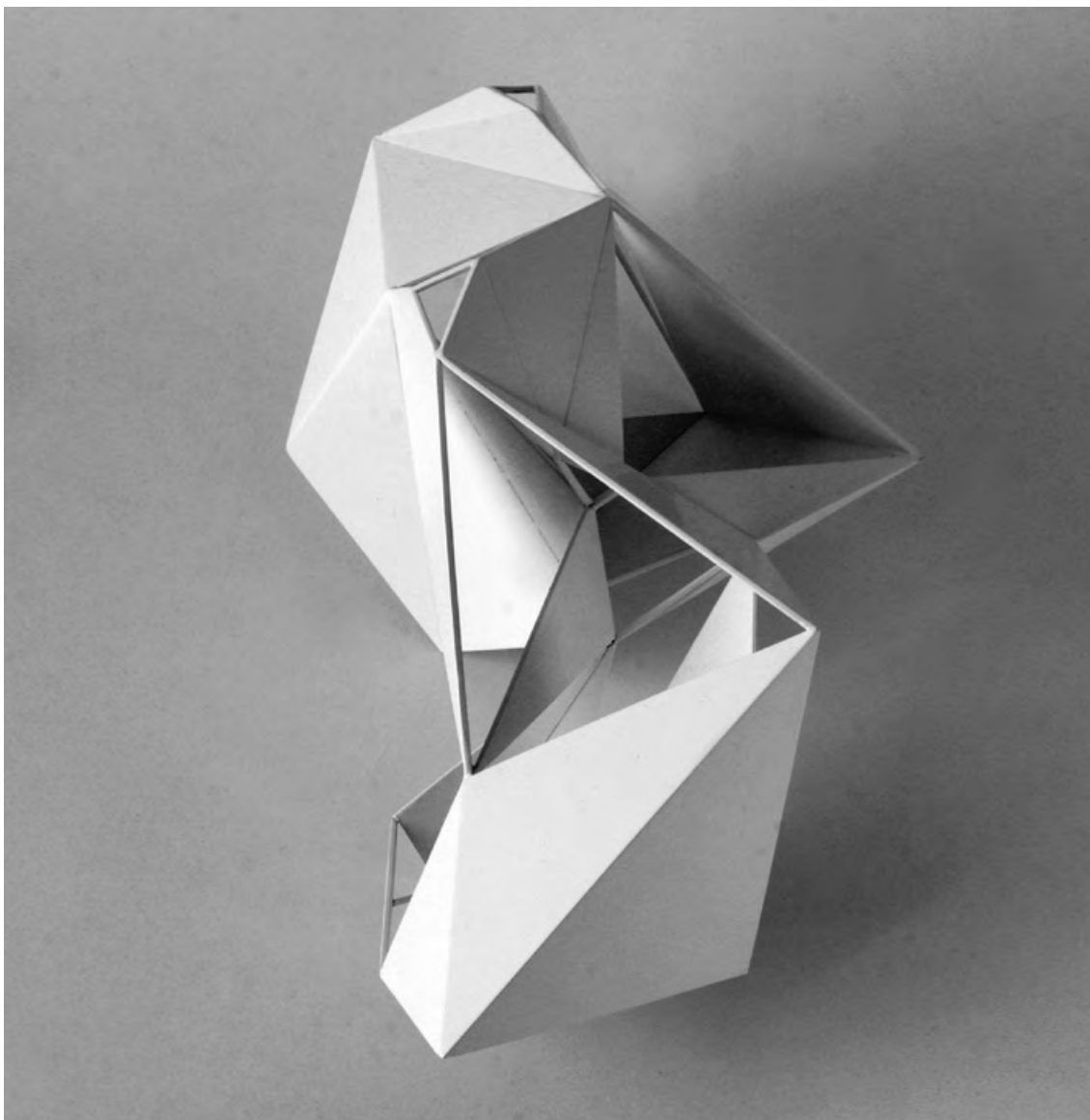
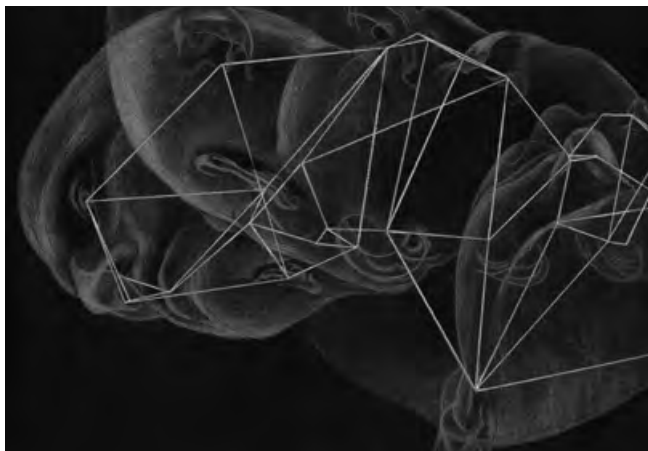


Jarosław Kozakiewicz  
*Przedwczesne powitanie II*, 2015, rysunek koncepcyjny

*Premature Welcome II*, 2015, preparation drawing

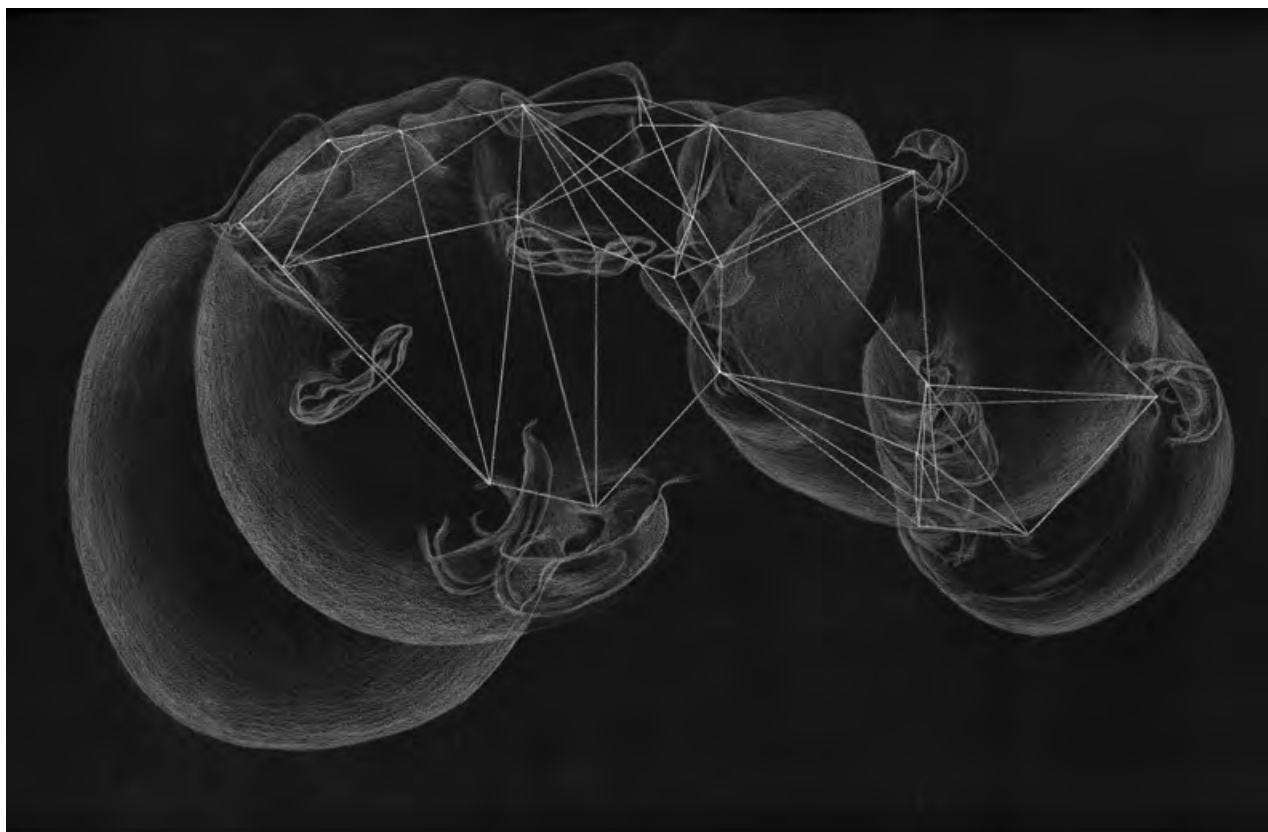
Jarosław Kozakiewicz  
*Flirt*, 2016, stal, -16,5 x -34 x -17 cm, z serii  
*Anatomia przestrzeni*, 2012-2017. Fot. Iwo Rutkiewicz

*Flirt*, 2016, steel, -16.5 x -34 x -17 cm, from the  
*Anatomy of Space* series, 2012-2017. Photo by Iwo  
Rutkiewicz



Jarosław Kozakiewicz  
rysunek koncepcyjny do rzeźby *Habitat*, 2016

preparation drawing for the sculpture *Habitat*,  
2016



in the familiar — a trace of somebody else's presence in the space of the host's home.

4. The modules arrange themselves into various configurations, adjoining directly: mouth to mouth, eye to eye, ear to ear, or through profiles which the artist uses to connect ears, noses and so on (*Anatomy of Space*, 2012–2017). In his archi-sculptures, Kozakiewicz has materialized the ideas of closeness/distance, sympathy/antagonism, understanding/misunderstanding. This interpretation is actually suggested by the titles themselves: *Premature Welcome*, *Flirt*, *Transfer*. A mouth-to-mouth connection can mean a kiss or a conversation, an eye-to-eye combination — an exchange of glances, and so on. One can say that the 'anatomies of space' are conceptual models of man's corporeal presence in the world, which includes the sphere of physical contacts and communication between bodies.<sup>12</sup> The archi-sculptures illustrate the crystallization of community, with the module serving as the nucleus. But the 'anatomies of space' also teach the following lesson: it is relationships (encounters) that create places, so every place is a common space, even 'my' home is not entirely mine: '... my home has always been inhabited by something that doesn't belong to me. It is "mine" only insofar as it is not "mine", and bears traces of a strange presence'.<sup>13</sup>

The artist shakes us out of a sense of comfortable and safe domestication in the world, revealing a space where there is neither stagnation nor equilibrium. Once inside *Habitat* (2017), we lose ground under our feet, our walk becomes unstable, we are disoriented: where does the floor end, where does the wall begin and where the ceiling? The familiar order is suspended, a sense of wrong situation in space gives us a feeling of vertigo. We have been outwitted, deceived. Contradicting the dogma of architectural permanence (*firmitas*), the artist brings out the transience and fragility of architectural structures, which do not yield to the totalizing power of modularity, losing their cohesion, breaking apart, as it were, before our very eyes. But only someone who has been led up the garden path can discover that the 'home is a particular state of wandering' (as Tadeusz Sławek puts it).<sup>14</sup> Only someone who is feeling bewildered and confounded can begin (anew) to find himself and realize (as he accepts his weakness) that he arrives at himself through what he is not — I 'become myself' thanks solely to what I relate to, what I participate in, and what I care for most of all.<sup>15</sup>

5. An unsealed man has no beginning or end, living in a flow between the 'familiar' and the 'strange', which keeps penetrating the former. The 'anatomies of space' are an extension of the theme of

12 Gernot Böhme, 'Obecność cielesna', in idem, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, trans. Piotr Domański, Warsaw: Wydawnictwo IFIS PAN, 1998, pp. 107–118.

13 Tadeusz Sławek, 'Jacques Derrida albo etyka gościnności', in idem, *Zagłowiec* . . . , p. 148.

14 Tadeusz Sławek, *Ujmować* . . . , p. 33.

15 Ibid., p. 50: 'I "arrive at myself" (and the phrase should be construed broadly) through other objects (snow, ice, migrating birds).' This is an echo of Martin Heidegger's 'Dasein as care', cf. 'The Being of Dasein as Care', in Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh, New York: SUNY Press, 2010, pp. 184–189.



16 Cf. David Crowley's essay in this publication, pp. 45–49.

Jarosław Kozakiewicz  
*Drzewo*, 1999, instalacja:  
 plastikowe lalki, pręty  
 mosiężne. Fot. Mariusz  
 Michalski

*The Tree*, 1999, installation:  
 plastic dolls and brass rods.  
 Photo by Mariusz Michalski

interpersonal relationships which the artist explored at the turn of the 1990s and 2000s in the installations *The Tree* (1999), *Relations* (2003–2004), and *Resonances* (2003).<sup>16</sup> In the former two, the artist used dolls, connecting them by brass rods extending from the orifices through which the human body opens to the world: eyes, ears, nose, mouth, penis/vagina, anus, and umbilicus. The third installation consisted of drawings of human silhouettes connected by straight lines extending, as before, from the bodily cavities. This hand-drawn map of interpersonal relations — diagrams of dependences and contacts — was placed inside illuminated panels so that they formed a luminous frieze on the gallery's wall. The whole thing resembles a map of the sky with the constellations marked.

*The Tree*, *Relations*, and *Resonances* portray a community ruled by the forces of attraction and repulsion. Each man is distinct — each has his contour, his outer and inner topography (the 'nine orifices of the body' are gates leading into the labyrinths of intestines and into the world of experiences). At the same time, each man is connected, going beyond his outline, beyond his boundaries, heading towards another, always being on their way towards someone or from someone. Or, in other words, the body gravitates towards other bodies, entering into various interactions with them, while at the same time resisting the forces of social gravity, escaping the trap of the 'human'. The artist disconnects them from the earth and shows in the sky; he builds a web of correspondences between the near/mundane and distant/cosmic.

The sealed man relates solely to his own affairs, whereas the unsealed one pays attention to his environment. In *Resonances* and *Relations*, the point of reference for the sphere of collective life are constellations of celestial bodies. The communicating community is not simply reduced to the human dimension, but inscribed in the horizon of the (non-human) world.<sup>17</sup> According to Tadeusz Sławek: 'The system of interpersonal relations is a function of the earlier and more fundamental pact between man and the world.'<sup>18</sup> A good community 'draws inspiration from the "pre"-social or even "pre"-human',<sup>19</sup> and can find a 'non-human dimension of a human situation'.<sup>20</sup>

6. For Kozakiewicz, the 'body orifices' are crucial points through which the macrocosm penetrates the microcosm, and the microcosm opens out to the macrocosm. The *HMSS — a Humanistic Model of the Solar System* (1998) represents a man hovering above a draft map of the solar system.<sup>21</sup> The artist has assigned the body openings to planets and connected with them by brass rods: the right ear with Mercury, the right nostril with Venus, the left nostril with Earth, the left ear with Mars, the mouth with Jupiter,

17 Tadeusz Sławek, *Ujmować . . .*, p. 112.

18 Tadeusz Sławek, „Zastanówmy się nad tym, jak żyjemy”. Henry David Thoreau i praktyka wspólnoty', in *Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, ed. Zbigniew Kadłubek and Tadeusz Sławek, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2008, pp. 38–39.

19 Tadeusz Sławek, *Ujmować . . .*, p. 64.

20 Ibid., p. 88.

21 Cf. David Crowley's essay in this publication, pp. 91, 95.

14 Tadeusz Sławek, *Ujmować...*, op. cit., s. 33.

15 Ibidem, s. 50: „[...] »dochodzę do siebie« (i frazę tę należy pojmować w całym bogactwie znaczeń) za pośrednictwem innych przedmiotów (lód, śnieg, migrujące ptaki)”. To rys Heideggerowskiego myślenia: „Tym przecież jestem, o co się troskam” (Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 405).

16 Zob. esej Davida Crowleya w niniejszej publikacji, s. 42–44.

17 Ibidem, s. 112.

18 Tadeusz Sławek, „Zastanówmy się nad tym, jak żyjemy”. Henry David Thoreau i praktyka wspólnoty, w: *Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Zbigniew Kadłubek i Tadeusz Sławek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2008, s. 38–39.

19 Tadeusz Sławek, *Ujmować...*, op. cit., s. 64.

20 Ibidem, s. 88.

Lecz dopiero ktoś wyprowadzony w pole odkrywa, że „dom to szczególny stan skupienia wędrowki” (sformułowanie Tadeusza Sławka)<sup>14</sup>. Dopiero ktoś, komu zakręci się w głowie, kto się pogubi, zaczyna (na nowo) odnajdywać siebie i uprzytamniać sobie (w miarę jak akceptuje swoją słabość), że przecież dochodzi do siebie za pośrednictwem tego, czym sam nie jest — „staję się sobą” wyłącznie dzięki temu, do czego się odnoszę, w czym uczestniczę i o co, w pierwszym rzędzie, się troszczę<sup>15</sup>.

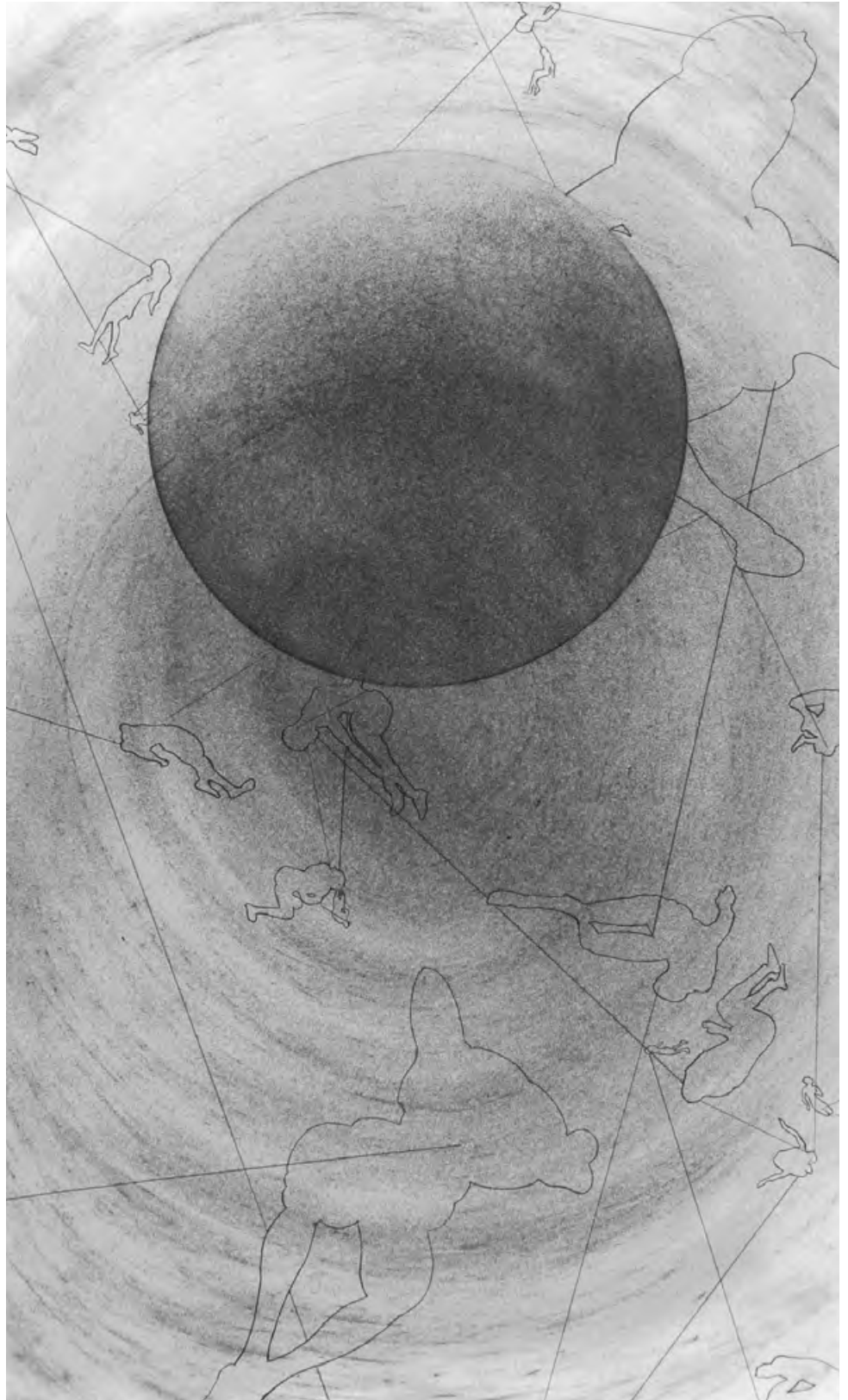
5. Rozszczelniony człowiek nie ma początku ani końca, żyje w przepływie między „swojskim” i „obcym”, które cały czas penetruje to, co „swojskie”. „Anatomie przestrzeni” są rozwinięciem tematu sieci relacji międzyludzkich, który artysta podjął pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Powstały wówczas instalacje: *Drzewo* (1999), a potem *Związki* (2003–2004) i *Rezonanse* (2003)<sup>16</sup>. W dwóch pierwszych wykorzystano lalki. Kozakiewicz połączył je ze sobą za pomocą metalowych prętów wybiegających z miejsc, w których ludzkie ciało otwiera się na otaczający je świat: oczy, uszy, nos, usta, penis/wagina, odbyty i pępek. Trzecia instalacja składa się z rysunków przedstawiających linearne sylwetki ludzi, połączone liniami prostymi, które, tak jak poprzednio, wychodzą z „otworów” ciała. Rysunkową mapę międzyludzkich relacji — diagramy zależności i kontaktów — artysta umieścił w podświetlonych kasetonach w ten sposób, że utworzyły one na ścianie galerii świetlisty fryz. Całość przypomina mapę nieba, na której zaznaczono gwiazdozbiory.

*Drzewo*, *Związki* i *Rezonanse* ukazują społeczność rządzoną siłami przyciągania i odpychania. Każdy człowiek jest osobny — ma swój kontur, swoją topografię zewnętrzną i wewnętrzną („dziewięć otworów ciała” to bramy prowadzące w labirynty wnętrza i do świata przeżyć). Jest zarazem stowarzyszony — wykracza poza swój zarys, poza swoje granice, zmierza w stronę drugiego człowieka, jest zawsze albo w drodze ku komuś, albo w drodze od kogoś. Albo inaczej: ciało grawituje ku innym ciałom, wchodzi z nimi w rozmaite interakcje, ale równocześnie opiera się siłom społecznej grawitacji, wyrывa z siatek „ludzkiego”. Artysta odrywa je od ziemi i ukazuje na niebie; buduje sieć korespondencji między bliskim/ziemskim i dalekim/kosmicznym.

Człowiek uszczelniony odnosi się wyłącznie do własnych spraw, rozszczelniony natomiast zważa na otoczenie. Układem odniesienia dla sfery życia zbiorowego stają się w *Rezonansach* i *Związkach* konstelacje ciał niebieskich. Komunikująca się ze sobą wspólnota nie zostaje po prostu sprowadzona do ludzkiego wymiaru, ale wpisana w horyzont (nie-ludzkiego) świata<sup>17</sup>. Tadeusz Sławek: „Układ sił między ludźmi jest wypadkową wcześniejszego i bardziej fundamentalnego paktu między człowiekiem a światem”<sup>18</sup>. Dobra wspólnota „czierpie inspirację z tego, co jest »przed«-społeczne lub nawet wręcz »przed«-ludzkie”<sup>19</sup>, potrafi znaleźć „nie-ludzki wymiar ludzkiej sytuacji”<sup>20</sup>.

Jarosław Kozakiewicz  
*Związki V*, 2003, technika  
mieszana, papier

*Relations V*, 2003, mixed  
media on paper



21 Zob. esej Davida Crowleya w niniejszej publikacji, s. 94.

6. „Otwory ciała” to dla Kozakiewicza miejsca newralgiczne, przez które makrokosmos penetruje mikrokosmos, a mikrokosmos otwiera się na makrokosmos. *HMUS — Humanistyczny Model Układu Słonecznego* (1998) przedstawia człowieka, który unosi się nad pogładową mapą układu słonecznego<sup>21</sup>. Miejsca prowadzące do wnętrza organizmu artysta przyporządkował planetom i połączył z nimi za pomocą metalowych prętów: prawe ucho połączyło się z Merkurem, prawa dziurka nosa z Wenus, lewa z Ziemią, lewe ucho z Marsem, usta z Jowiszem, odbył z Saturnem, prawe oko z Uranem, lewe z Neptunem, penis/wagina z Plutonem, pępek z planetą X (hipotetyczną dziewiątą planetą układu). Tu wcale nie chodzi o człowieka jako miarę wszechrzeczy. *HMUS* prezentuje raczej zewnętrzne uwarunkowania ludzkiego istnienia: Układ Słoneczny pomieścił w sobie ludzkie życie i nadał mu kształt — świat nie wypłynął z człowieka, Ziemia nie znajduje w centrum wszechświata (przewrót kopernikański ugodził w antropocentryzm). Rozszczelnienie i odziemnienie ciała łączy się ze zmianą punktów odniesienia. *HMUS* pokazuje człowieka, który jest przepelniony tym, co go przekracza i poprzedza, co istniało na długo przedtem, zanim zjawił się człowiek, i czego ludzką miarą nie sposób ogarnąć. Rzecz w tym właśnie, by z daleka spojrzeć na to, co bliskie i swoje — z innej niż ludzka perspektywy zobaczyć ludzkie dokonania: czy służą dobru zamieszkiwaniu?

7. Człowiek rozszczelniony uznaje własną niesamowystarczalność i odnawia kontakt z naturą. Dopowiedzeniem *HMUS* są *Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego* (1998–1999) — makieoty ziemnych nasypów: wzgórz, dolin oraz wąwozów w kształcie uszu, oczu, nosa, ust itd. Jeden z pejzaży doczekał się realizacji. W latach 2003–2007 na Pojezierzu Łużyckim, na terenach przemysłowych, usypano i obsiano trawą wielką „marsjańską” małżowinę uszną: 130 tysięcy metrów sześciennych ziemi (*Projekt Mars*). W całości można ją zobaczyć dopiero z lotu ptaka. Powstał teren rekreacyjny dla mieszkańców Boxberga i okolic. W najgłębszej dolinie łańcucha Mars wybudowano amfiteatr.

*HMUS*, zauważmy, płynnie przechodzi w praktykę ochrony środowiska. Ekspansja człowieka, która znalazła wyraz pod postacią „marsjańskiego” ucha, nie przejawia się zachłannością, przeciwnie — staje się otulaniem wyjałowionej przez przemysł wydobywczy ziemi miękkim płaszczem zieleni. Miękka trawa pod naszymi stopami to dla tej twórczości płaszczyzna odniesienia równie ważna, co twar da i prastara skorupa ciała niebieskiego. Wobec jednego i drugiego — czasoprzestrzeni trawy i czasoprzestrzeni planety<sup>22</sup> — winien określić się człowiek, który chce dobrze mieszkać. Stan idealny to wolne od zaborczości posiadania „ujmowanie się za światem” i „ochronianie go przed sobą”: ujmować się za światem to, jak tłumaczy Tadeusz

22 Por. Tadeusz Sławek, *Ujmować...*, op. cit., s. 210: „Miedzy czasem drzewa a czasem gwiazdy człowiek musi odnaleźć swój czas i spróbować uzgodnić go między z tymi dwoma wielkimi, nieogarniętymi miarami”.



the anus with Saturn, the right eye with Uranus, the left one with Neptune, the penis/vagina with Pluto, and the umbilicus with the planet X (the hypothetical ninth planet of our solar system). This is not about man as the measure of all things. Rather, the *HMSS* presents the external conditions of human existence: the Solar System has contained human life and shaped it: the world did not originate from man, the Earth is not the centre of the universe (the Copernican revolution dealt a blow to anthropocentrism). The body's unsealing and de-mundanization entails a paradigm shift. The *Humanistic Model* shows man as filled by that which transcends and precedes him, which existed long before mankind's appearance, and which cannot be grasped in human terms. The point is precisely to look from afar at the near and familiar – to see human achievements from a non-human perspective: do they serve dwelling well?

7. The unsealed man accepts his own non-self-sufficiency and renews his contact with nature. Complementing the *Humanistic Model of the Solar System* are *Landscapes. Concept of a Humanistic Theory of the Solar System* (1998–1999) – maquettes of earth mounds – hills, valleys, and ravines – shaped like ears, eyes, nose and so on. One of the designs was realized in 2003–2007 in a post-industrial area known as the Lusatian Lake District: a huge 'Martian' auricle, heaped up with 130,000 cubic metres of earth and grassed (*Mars Project*). The whole thing can be seen only from the air. A leisure area for the inhabitants of Boxberg and thereabouts was created. In the deepest valley of the Mars range, an amphitheatre was built.

The *HMSS*, let us notice, moves smoothly into an environmental practice. The human expansion expressed as the 'Martian' ear is not voracious, but, quite the contrary, enwraps earth, impoverished by the mining industry, with a soft coat of greenery. The soft grass under our feet is a plane of reference as important for this oeuvre as the hard and ancient crust of a celestial body. He who wants to dwell well should define his position towards one and the other, the space-time continuum of grass and the space-time continuum of the planet.<sup>22</sup> The ideal state is to 'stand up for the world' and to 'protect it from oneself': to stand up for the world means, as Tadeusz Ślawek explains, to take oneself out of it, to avoid forcing one's primacy upon it.<sup>23</sup>

It is striking that the anthropomorphic landscape created in Boxberg makes man greater as much as it makes him smaller: a traveller moving across the folds of the Mars auricle becomes a lilliput. Despite its monstrous form, and thanks at the same time to its non-human dimensions (a tongue-in-cheek reference,

22 Cf. Tadeusz Ślawek, *Ujmować . . .*, p. 210: 'Between the time of the tree and the time of the star, man has to find his time and try to reconcile it with these two great, unfathomable measures.'

23 *Ibid.*, pp. 250, 248.

23 Ibidem, s. 250, 248.

Sławek, w istocie ujmować siebie ze świata, nie wymuszać pierwszeństwa<sup>23</sup>.

Uderzające, że antropomorficzny pejzaż usypany w Boxbergu tyleż dodaje, co właśnie ujmuje człowiekowi wielkości: wędrowiec, przemierzający fałdy małżowiny Mars, przemieniony zostaje w liliputa. Pozostawiony w Ziemi ślad ludzkiego ciała, mimo monstrialnej formy, a zarazem dzięki jej nieludzkim rozmiarom (w czym można się dopatrzyć żartobliwego nawiązania do ziemsko-nieziemskich form i wzorów, rzekomo pozostawionych przez jakąś obcą cywilizację), odsyła ku temu, co od człowieka radykalnie inne. Obszar eksploatacji węgla brunatnego, czyli miejsce, w którym naturę obrabowano, zmienia się w przestrzeń nasłuchiwanie świata (a słucha się, pisze Monika Bakke, „by móc odpowiedzieć — by być odpowiedzialnym”<sup>24</sup>).

24 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 115.

25 Tadeusz Sławek, *Ujmować...*, op. cit., s. 187.

8. Artysta włącza człowieka „w ciąg trwania niedokonujący się wedle ludzkich miar”<sup>25</sup>. Dobre zamieszkiwanie okazuje się konsekwencją rozszerzenia pola widzenia i słyszenia: otwarcia na makro- i mikroświaty, a co za tym idzie, pomnożenia punktów odniesienia.

Nie-ludzką potęgę tego, czego nie widać gołym okiem, lecz czego troskliwy mieszkaniec świata nie powinien przeoczyć, reprezentuje w sztuce Kozakiewicza niesporczak (*Tardigrada botanica*, 2009). To mały bezkręgowiec, mierzący od 0,01 do 1,2 milimetra, charakteryzujący się niezwykłą odpornością na warunki zewnętrzne: w stanie anabiozy może żyć bez wody nawet przez sto lat, znosi skrajne temperatury — od zera absolutnego do 150°C — a także szkodliwe dla innych zwierząt promieniowanie kosmiczne. Może zatem przeżyć tam, gdzie nas (już) nie ma — artysta wywołuje go, żeby przypomnieć o znikomości człowieka.

Superbohater mikroświata zjawia się w monstrialnej postaci w miejscu, gdzie człowiek — zły gospodarz unicestwienia podstawy własnego życia. Wyobraźmy sobie założony na wysypisku śmieci ogród botaniczny, w którym rosną egzotyczne rośliny. *Tardigrada botanica* to właśnie taki ogród, wyposażony w aparaturę grzewczą wykorzystującą emitowane przez wysypisko biogazy, przykryty wielką kopułą przypominającą kształtem jamę ciała niesporczaka. Małe wielkie zwierzątko, zamienione w kapsułę przetrwania, staje się metonimią życia w stanie zagrożenia, odradzającego się po kataklizmie. Niesporczak uczy: człowiek, który zapomina o świecie i zamiast stowarzyszać się z naturą, niszczy ją, najpewniej położy kres temu, co ludzkie.

26 Gernot Böhme, *Ciało: przyroda, którą jesteśmy*, w: idem, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. Jarosław Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 125.

9. Stosunek człowieka do przyrody, zwraca uwagę Gernot Böhme, jest w istocie stosunkiem człowieka do samego siebie: „Rabunkowa i pod wieloma względami niszcząca postawa społecznie zorganizowanego człowieka w stosunku do przyrody odbija się na człowieku”<sup>26</sup>.

Dopiero gdy antropogeniczne zamiany środowiska naturalnego zaczynamy odczuwać na własnym ciele, zmysławiamy sobie „swoją

perhaps, to terrestrial-extraterrestrial forms and patterns, left allegedly by some alien civilization), the trace of the human body left on Earth refers to that which is radically different from man. An area of lignite mining, that is, a place where nature has been robbed, turns into a space of listening to the world (and one listens, as Monika Bakke writes, in order to ‘be able to respond – to be responsible’<sup>24</sup>).

8. The artist includes man in a ‘sequence of duration not occurring in accordance with human measures’.<sup>25</sup> Dwelling well turns out to be a consequence of expanding one’s field of vision and hearing: of opening out to macro- and micro-worlds and thus multiplying one’s points of reference.

The non-human power of that which cannot be seen with the naked eye, but which a careful dweller in the world should not overlook, is represented in Kozakiewicz’s art by the tardigrade (*Tardigrada Botanica*, 2009). This invertebrate micro-animal, measuring from 0.01 to 1.2 millimetres, is extremely resilient to external conditions: it can survive without water for as long as one hundred years in a state of anabiosis, withstands temperatures from close to absolute zero to 150°C, as well as cosmic radiation harmful for other organisms. It can thus survive where we are no longer present, the artist evoking the tardigrade to remind us of the insignificance of man.

The superhero of the micro-world appears in a monstrous form in a place where man – a poor manager – annihilates the rudiments of his own life. Let us imagine a botanical garden with exotic plants set up at a landfill site. *Tardigrada Botanica* is precisely such a garden, heated by the biogas emitted by the landfill and covered by a massive dome shaped like the tardigrade’s body. The great small animal, turned into a survival capsule, becomes a metonymy of life in a state of danger, reviving after a cataclysm. The tardigrade teaches us: when man forgets about the world and instead of associating with nature, ruins it, he will most likely destroy that which is human.

9. Man’s attitude to nature, Gernot Böhme points out, is in fact his attitude to himself: ‘The exploitative and in many respects destructive way in which society treats nature exerts a heavy toll on man.’<sup>26</sup>

Only when we begin to experience the anthropogenic changes of the natural environment on our own skin do we realize ‘our own condition of being part of nature’.<sup>27</sup> Hence the postulate, obvious for the German philosopher, for ‘man’s attitude to nature to be studied first and foremost at the point where it is directly his attitude to his own nature, e.g., the body’ (so that it is no longer

24 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, p. 115.

25 Tadeusz Ślawek, *Ujmować . . .*, p. 187.

26 Gernot Böhme, ‘Ciało: przyroda, którą jesteśmy’, in idem, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, trans. Jarosław Merecki, Warsaw: Oficyna Naukowa, 2002, p. 125.

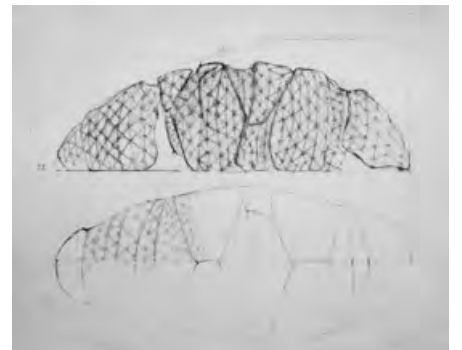
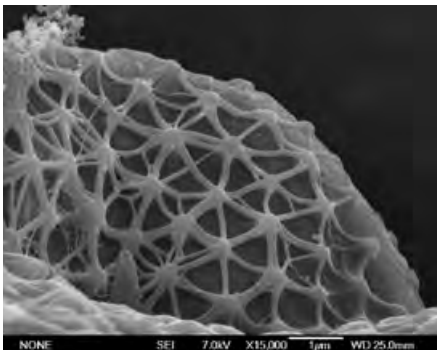
27 Ibid.



Jarosław Kozakiewicz  
*Tardigrada botanica*, 2009, wizualizacje komputerowe,  
zdjęcia z mikroskopu skaningowego, szkic

*Tardigrada Botanica*, 2009, computer visualizations,  
view from the scanning microscope, sketch









- 27 Ibidem.
- 28 Ibidem, s. 126.
- 29 Ibidem, s. 131–132.
- 30 Praca taktuje również o samodoskonaleniu. Punktem odniesienia jest dla artysty transmutacja alchemiczna — przemiana metali nieszlachetnych w złoto symbolizuje doskonalenie się materii.
- 31 Por. Tadeusz Sławek, *Zdrowie jako postawa wobec życia*, w: idem, *Żaglowiec...*, op. cit.
- 32 T. Love, *Warszawa*, piosenka z albumu *Pocisk miłości* (1991).
- 33 Badania anatomiczne i rozwój medycyny nie pozostały bez wpływu na refleksję o architekturze i urbanistyce. Na przykład pod wpływem studiów Williama Harveya (1578–1657) nad krwiobiegiem urbaniści wzorowali się komunikacyjną na układzie żył i tętnic (problem wydolnego krążenia organizmu miejskiego, czyli niezakłóconego ruchu ciała w przestrzeni interesuje także autora *Transferu*) — zob. Richard Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. Magdalena Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 205–216.

własną przynależność do przyrody”<sup>27</sup>. Stąd oczywisty dla niemieckiego filozofa postulat, by „stosunek człowieka do przyrody badać najpierw w tym miejscu, w którym jest on bezpośrednio stosunkiem do własnej natury, tj. do ciała” (przestać wreszcie odnosić się do niego jak do czegoś zewnętrznego: „obiektywizująco, wykorzystująco, destruktywnie”)<sup>28</sup>. I stąd równie oczywista konstatacja, że „odczuwanie na własnym ciele”, które jest źródłem refleksji na temat ciała i jego usytuowania w świecie, prowadzi do przebudzenia świadomości ekologicznej. W końcu to m n i e w oparach smogu oddycha się ciężko i kiedy z trudem łapię oddech, doświadczam własnej natury, doświadczam, innymi słowy, że jestem przyrodą: „istotą oddychającą i istotą zdaną na oddychanie”, „która istnieje w przepływie żywiołu »powietrze«”<sup>29</sup>. W swoim niedomaganiu cielesnym na nowo odkrywam to, co znajduje się poza mną, na nowo nawiązuję kontakt ze światem.

Choroba obciąża ciało. W 1997 roku Kozakiewicz wykonał z ołowiu ludzkie płuca, do tchawicy wprowadził rurkę intubacyjną, umożliwiającą zabiegi resuscytacyjne (*Spiritus vitalis*, łac. tchnienie życiowe). Z ciężkości do lekkości, do zdrowia. Inspirowany czynnościami pierwszej pomocy zestaw pokazuje, że jest nam ono darowane, nie pochodzi od nas, to raczej dyspozycja do bycia sprawnym, którą można w każdej chwili utracić<sup>30</sup>. Zwraca przy tym uwagę na rosnącą rolę technologii (protez) w życiu człowieka. Nie powinien on, jeśli chce stworzyć właściwe środowisko zamieszkiwania, zapominać o własnej niesamowystarczalności — ożywcze i życiodajne tchnienie, które odnawia ludzkie siły, pochodzi zawsze z zewnątrz, i nie da się być zdrowym, nie troszcząc się o rzeczywistość wokoło<sup>31</sup>.

Zarazem to nasze ciała niejednokrotnie podpowiadają nam co, jak i kiedy mamy budować. Dla miasta, gdzie „wiosna spaliną oddycha” (Warszawy)<sup>32</sup>, artysta projektuje *Transfer* (2006) — protezę oddechową mającą służyć niewydolnemu krążeniowo i oddechowo organizmowi miejskiemu. Modelem dla sieci transferu jest system cyrkulacji krwi bogatej w tlen<sup>33</sup>. Projekt przywiduje wzniesienie tunelowych estakad dla pieszych i rowerzystów, które umożliwiają swobodne i bezpieczne przemieszczanie się, izolują użytkowników od ruchu samochodowego i hałasu, a także zapewniają atrakcyjne widoki na architekturę stolicy. Wystarczy „podpiąć się” do sieci wiaduktów, gdzie spacerować umila zieleń, aby znaleźć się również w obiegu świeżego powietrza.

Kozakiewicz chce budować w trosce o dobre samopoczucie i vitalność człowieka — ze względu na jego podstawowe potrzeby życiowe. Że w grę wchodzi dobrostan naszych ciał, informują choćby organiczne formy projektowanych przez artystę budynków. *Wieże tlenowe* (2005), które wznoszą się wokół drzewa, przypominają kształtem ludzkie płuca, konarom została przypisana funkcja oskrzeli. Po budynku można się poruszać — spacerować wśród zawsze zielonych gałęzi,





Jarosław Kozakiewicz  
*Spiritus vitalis*, 1997, ołów, rurka  
intubacyjna

*Spiritus Vitalis*, 1997, lead and  
intubation pipe



Jarosław Kozakiewicz  
*Transfer*, 2006, panoramiczny  
 film animowany pokazywany na  
 10 Międzynarodowej Wystawie  
 Architektury w Wenecji

*Transfer*, 2006, panoramic animated  
 film presented at the 10th International  
 Architecture Exhibition in Venice

28 Ibid., p. 126.

29 Ibid., pp. 131–132.

30 The work is also about self-perfection. The artist's point of reference is alchemical transmutation: the transformation of base metals into gold symbolises the perfection of matter.

31 Cf. Tadeusz Sławek, 'Zdrowie jako postawa wobec życia', in idem, *Zagłowiec* . . . .

32 T. Love, 'Warszawa', from the LP *Pocisk miłości* (1991).

33 Anatomical studies and medical research impacted on architectural and urbanistic thinking. For example, inspired by William Harvey's (1578–1657) studies of the blood circulation system, urbanists planned urban transit networks modelled on the arrangement of veins and arteries; the author of *Transfer* is also interested in the issue of the efficient circulation of the urban organism, i.e., the undisturbed movement bodies in space. Cf. Richard Sennett, 'Circulation and Respiration', in idem, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, New York and London: W. W. Norton, 1996, pp. 255–270.

considered as something external, in an 'objectifying, exploitative, destructive manner').<sup>28</sup> And the equally obvious observation that 'feeling things on your own skin', which is a source of reflection about the body and its situation in the world, helps to awaken ecological consciousness. After all, it is *me* who has trouble breathing in smog, and when I gasp desperately, I experience my own nature, experience the fact that I *am* nature: 'a breathing creature and one reliant on breathing' that 'exists in the flow of the element of air'.<sup>29</sup> In my corporeal indisposition, I rediscover that which is outside of me, reconnecting with the world.

Illness weighs heavily on the body. In 1997, Kozakiewicz made a lead replica of human lungs and inserted a resuscitation tube into the trachea (*Spiritus Vitalis*, Latin for 'vital spirit'). From heaviness to lightness, to health. Inspired by first-aid procedures, the kit demonstrates that health is something that has been given to us rather than being originally our own, that it is a disposition for being able-bodied that we can lose at any moment.<sup>30</sup> It also highlights the growing role of technology (prostheses) in human life. If man wants to create a good habitat, he must not forget about his own non-self-sufficiency: the invigorating and life-giving breath that regenerates human powers always comes from the outside, and you cannot be healthy without caring for your environment.<sup>31</sup>

At the same time, it is often our bodies that tell us what, how, and when to build. For a city where 'spring breathes exhaust fumes' (Warsaw)<sup>32</sup>, the artist designs *Transfer* (2006), a breathing prosthesis to serve an urban organism suffering from circulatory and respiratory insufficiency. The transfer network is modelled on the circulation system of oxygen-rich blood.<sup>33</sup> The design calls for building elevated tunnel-like passageways for pedestrians and cyclists, facilitating safe and easy urban transfer, isolating users from car traffic and noise, and providing attractive views of the capital city's architecture. One needs only to connect to the skyway system, where greenery makes walking pleasant, to find himself on a fresh-air circuit.

Kozakiewicz wants to build out of concern for man's wellbeing and vitality, due to his basic existential needs. That the wellness of our bodies is at stake is suggested, for example, by the organic shapes of the buildings he designs. Rising around trees, his *Oxygen Towers* (2005) resemble human lungs, with the tree boughs serving as bronchi. You can move around the building, walking among the always green branches, using one of the two promenades rising in glassed-in pulmonary recesses. The *Oxygen Towers* were designed for an urban area where it is increasingly hard to breathe, as its artificial lungs. Their architectural form is meant

korzystając z jednej z dwóch promenad wznoszących się w przeszklonych wnękach płucnych. *Wieże tlenowe* zaprojektowano dla aglomeracji miejskiej, gdzie coraz trudniej się oddycha, jako jej sztuczne płuca. Architektoniczna forma ma unaocznić, że przyroda jest w człowieku, że swoją do niej przynależność człowiek odczuwa w ciele i poprzez ciało, że tym samym w jego interesie jest otoczyć przyrodę opieką.

Dla ludzi-istot-powietrznych, mówiąc słowami Böhme, artysta wymyślił również *Zielony obłok* (2003). To wiszący ogród zimowy, który miałby zostać urządzony w przeszklonej „chmurze” unoszącej się nad kominami nieczynnej elektrowni w Boxbergu, skąd jeszcze do niedawna wydobywały się kłęby dymu. Powłokę obłoku złożono z modułów nawiązujących kształtem do budowy cząsteczki węgla. Raz, że obłok ukazuje się nad obszarem wydobywania węgla brunatnego, a dwa, że cząsteczki zawierające węgiel stanowią podstawę życia na Ziemi.

10. Za model konceptualny, który ukazuje ludzkie ciało nie jako to, co w sobie i dla siebie, ale jako to, co integralnie przynależy do świata przyrody, może posłużyć wspomniana kilka stron wcześniej *Wieża miłości* (2004) — na razie nie do wybudowania (jak w kulturze zorientowanej na zysk znaleźć na nią inwestora?). Budowla wyobraża ciała złączone pocałunkiem. Składa się na nią para dwunastościanów, których parametry są wyznaczone przez linie wyprowadzone z dziewięciu otworów ciała kobiety i dziewięciu otworów ciała mężczyzny. We wnętrzu wieży mieści się wielokondygnacyjny park. Wspinając się po zielonych tarasach, można dotlenić ciało i umysł i odlecieć myślami gdzieś daleko: „Choćby na chwilę nasze ciało i nasze wyobrażenia mogą znaleźć się poza centrum miasta, w którym zwykle brakuje terenów zielonych”<sup>34</sup>. Tarasy uformowano na planie dziewięciu skrętów spirali nawiązujących swoim kształtem do helisy DNA. Ta biologiczna aluzja, powiada Monika Bakke, wskazuje na otwieranie się „ludzkich form życia na inne jego formy”<sup>35</sup>. Pamiętając, że *Wieżę miłości* zaprojektowano dla wędrowców, można spuentować tak: „Do sąsiedztwa z ludzkim — czytamy w *Ujmować* — musimy dojść (jak najdosłowniej), patrząc na nie z perspektywy nie-ludzkiego”<sup>36</sup> (nie zapominać o tym, co się ma nad głową, a co pod stopami).

Wielościanny nachylają się ku sobie, schodzą, a następnie rozchodzą (rozszerzając się ku górze), jak ciała, które łączą się w pocałunku, na chwilę domykają, by potem znów się rozdzielić. W poruszeniach życia, powiada Gernot Böhme, w chorobie, ale także w miłości fizycznej przeżywamy siebie jako przyrodę<sup>37</sup>. Cieleśne zaangażowanie człowieka w świat zostaje wyrażone przez Kozakiewicza w języku geometrii: liczby i miary. Zarazem jednak ludzkie porządki (i międzyludzkie relacje) znajdują swoje dopełnienie i umocnienie w tym, co pozaludzkie i czemu w wieży miłości udzielono gościny — zielony, rozszczepiony na dwoje kręgosłup budynku architekt oddał do dyspozycji trawom,

34 Rozmowa z J. Kozakiewiczem (rozmawia Lidia Klein), w: Jarosław Kozakiewicz. *Geometria wnętrza / Geometrie des Innern / Geometry of the Inside*, Galeria Arsenal, Białystok; Instytut Polski w Düsseldorfie, 2007, s. 30.

35 Monika Bakke, *Ciało zainspirowane*, w: Jarosław Kozakiewicz. *Transfer...*, op. cit., s. 111.

36 Tadeusz Sławek, *Ujmować...*, op. cit., s. 278.

37 Gernot Böhme, *Ciało: przyroda, którą jesteśmy...*, op. cit., s. 136, 138.



Jarosław Kozakiewicz  
*Wieże tlenowe*, 2005, makieta  
architektoniczna, tworzywo sztuczne,  
skala 1 : 100

*Oxygen Towers*, 2005, architectural  
model, composite material, scale 1 : 100



38 Tadeusz Ślawek, „Zastanówmy się nad tym, jak żyjemy”..., op. cit., s. 28.

ziołom i koniczynom. Tadeusz Ślawek: „Zobaczyć życie poza tym, którym żyję jest początkiem naprawy wspólnoty; w mądrej wspólnocie nie chodzi o *my life* ani nawet nie *our life*, lecz właśnie o *some life*”, życie niepoddane władzy człowieka<sup>38</sup>. Architektoniczno-rzeźbiarska forma służy zilustrowaniu zakorzenienia naszego losu w tym, co nie-ludzkie, obrazowo tłumaczy, że nasz świat w pełni urzeczywistnia się dopiero w trosce o pozaludzkie formy życia: spotkanie się ciała w ciało odbywa się zawsze na gruncie przyrody.

Dwa dopełniające się dwunastościany — model wnętrza ciała kobiety i model wnętrza ciała mężczyzny — pojawiają się także w instalacji *Koniec i początek* pokazywanej na plaży w Øystese w Norwegii (2011). Są niebieskie, leżą na gorącym piasku, w słońcu, smaga je wiatr i opłukuje woda. Najważniejsza jest tu woda, bo to z niej wyszło wszelkie życie. Zdarza się morskimi falom podmywać bryły, jakby zapraszać je do siebie. To, co ucieleśnia człowieka i od niego pochodzi, zostaje skonfrontowane z żywiołem, który sprawy człowieka ma za nic, nie pozwala się ułaskawić i wymyka formie. Zakotwiczone na brzegu formy-kadłuby wysuwają się w stronę tego, co nieznanne i nieudomowione, czego przeciwieństwem jest głębia lądu, bardziej swojska i lepiej zadomowiona przez ludzi. Tutaj nie chodzi tylko o niepewność losu, której metaforą mogą być morskie wody i fale. *Koniec i początek*

Jarosław Kozakiewicz  
*Zielony obłok*, 2003, wizualizacja  
 Green Cloud, 2003, visualization

to demonstrate that nature is in man, that he experiences his being part of it in the body and through the body, and that it is in his own interest to protect it.

For people as aerial creatures, to use Böhme's term, the artist has conceived the *Green Cloud* (2003). It is a hanging garden that would be arranged inside a glassed-in 'cloud' floating above the smokestacks of the Boxberg power plant, which until only recently spewed out billows of smoke. The shell of the 'cloud' would consist of modules shaped after the structure of the carbon molecule, indicative of its location above a lignite-mining area and the fact that carbon compounds are the basis of life on Earth.

10. The already mentioned *The Tower of Love* (2004) — an utopian project at this point (how to find an investor for it in a profit-driven culture?) — can serve as a conceptual model showing the human body not as something in and unto itself, but as something that integrally belongs to the world of nature. The building, which represents bodies merged in a kiss, consists of a pair of dodecahedrons whose parameters have been determined by lines extending from the nine orifices of the woman's body and the nine orifices of the man's body. The tower houses a multi-story park. Climbing up the green terraces, we can refresh our body and mind, allowing our thoughts to roam freely: 'If only for a moment, your body and your imagination can depart from the city centre where green areas are usually scarce'.<sup>34</sup> The intertwined spiral terraces, each taking nine curves from bottom to top, have been shaped to resemble the DNA helix. This biological allusion, Monika Bakke says, points to the opening up of 'human life forms to their non-human counterparts'.<sup>35</sup> Bearing in mind that *The Tower of Love* has been designed for wanderers, one can conclude, after Tadeusz Sławek, that 'we must arrive (very literally) at a contiguity with the human by looking at it from the perspective of the non-human'<sup>36</sup> (without forgetting that which is over our head and that which is under our feet).

The dodecahedrons lean towards each other, meet, and then separate (widening upwards), like bodies that meet in a kiss, close up, and then part again. In the movements of life, says Gernot Böhme, in illness, but also in physical love, we experience ourselves as nature.<sup>37</sup> Kozakiewicz expresses man's physical involvement in the world using the language of geometry, of number and measure. At the same time, human affairs (and interpersonal relations) find their complement and reinforcement in the non-human, in that which the tower of love is hospitable to: the grasses, herbs, and clovers that the architect has put the building's green bifid spine at the disposal of. Tadeusz Sławek: 'To see life beyond

34 'Interview with J. Kozakiewicz' (by Lidia Klein), trans. Katarzyna Sawicka, in Jarosław Kozakiewicz. *Geometria wnętrza / Geometry of the Inside, Białystok: Galeria Arsenat; Düsseldorf: Instytut Polski w Düsseldorfie*, 2007, p. 77.

35 Monika Bakke, 'Ciało zainspirowane', in Jarosław Kozakiewicz. *Transfer . . .*, p. 111.

36 Tadeusz Sławek, *Ujmować . . .*, p. 278.

37 Gernot Böhme, 'Ciało: przyroda, którą jesteśmy . . .', pp. 136, 138.







Jarosław Kozakiewicz  
realizacja *Projektu Mars*, 2004,  
Boxberg, Niemcy. Fot. © LMBV

execution of *Mars Project*, 2004,  
Boxberg, Germany. Photo: © LMBV

ukazuje człowieka jako istotę istniejącą w przepływie żywiołów (przede wszystkim wody, która stanowi główny składnik naszych ciał). Przedmiotem uwagi artysty jest człowiek zanurzony w kosmicznym akwariu, zapowiadany w projekcie *HMUS* i *Pejzażach* — należący do świata przyrody, ale zarazem osobny, twórca form, których nie ma w naturze, szukający swojego miejsca między tym, co wymierne, mierzalne, ludzkie, i światem, w którym niewiele jest naszego.

11. Gernot Böhme zwraca uwagę, że: „[...] pomimo całej ludzkiej działalności planeta Ziemia jako taka nadal pozostaje naturą. Jeśli coś ma być trwałe, to musi włączyć się jakoś w całość ziemskiej natury lub też na dłuższą metę zostanie przez nią wchłonięte”<sup>39</sup>. Wyraz temu przekonaniu dają twórcy sztucznych krajobrazów, kiedy zagospodarowują hałdy hutnicze i górnicze.

Zbyt dalece człowiek naznaczył sobą Ziemię. Na obszarach, gdzie przeważają elementy antropogenne, zwykle wędnie przyroda, również przyroda, którą sami jesteśmy. Do realizacji *Projektu Mars* (2003–2007), urządzanego na powierzchni nieużytków, wykorzystano narzędzia i urządzenia techniczne: koparki, ładowarki, spycharki itd., a także doświadczenia ludzi pracujących w przemyśle wydobywczym, wykorzystano jednak po to, by zneutralizować szkody, do których prowadzi eksploatacja ziemskich surowców. Idzie więc o „techniki przymierza”<sup>40</sup>, a zasadnicze pytanie brzmi: jak w-mieszkać się z szacunkiem w ciało planety Ziemi? Sztuczny krajobraz to paradoks cywilizacji, która oddaliła się od natury i coraz boleśniej to odczuwa (a równocześnie nie wierzy w powrót do edeńskiego ogrodu). Działania polegające na przywracaniu wartości przyrodniczych terenom zdegradowanym, podpowiada autor „marsjańskiego” krajobrazu, wychodzą na zdrowie naszym ciałom. W przestrzeni łańcucha Mars nie pojawia się dyskomfort akustyczny, charakterystyczny dla obszarów górniczych — ucho usypano dla ciszy i dla muzyki, w jego wnętrzu można odetchnąć od zbyt ludzkiej rzeczywistości.

Do kwestii przymierza techniki — w tym również technik architektury — z naturą Kozakiewicz stale powraca. Jak dobrze budować, żeby dobrze mieszkać? Architektura musi mieć swój udział w odnowieniu kontaktu z tym, co nie-ludzkie. Kierunek wytycza biomimetyka (od gr. *bios* — życie, *mimesis* — naśladować), badająca zasady budowy i przebieg funkcji życiowych organizmów (zarówno zwierząt, jak i roślin), także z myślą o rozwiązaniach inżynierskich i budowlanych. Architektura nowej generacji rodzi się nie tyle z inspiracji formami natury, ile z podpatrywania procesów naturalnych, nie odnosi się do „natury stworzonej”, ale do „natury tworzącej” — do ewolucji. Przyszłością architektury są, jak się wydaje, inteligentne budynki, które odpowiadają na bodźce zewnętrzne i adaptują się do otoczenia: reagują na wiatr, słońce, deszcz, zmiany temperatury, czyli budynki zachowujące się

39 Gernot Böhme, *Sztuczna natura*, w: idem, *Filozofia i estetyka przyrody...*, op. cit., s. 176.

40 Sformułowanie Gernota Böhme (za Ernstem Blochem), ibidem, s. 183.

my own is the first step towards a better community; a sensible community is not about “my life”, not even about “our life”, but precisely about “some life”<sup>38</sup>, life not subject to human power. The architectural/sculptural form of the *Tower of Love* serves to illustrate the rootedness of our existence in the non-human, explaining vividly that our world is fully realized only in concern for the non-human forms of life: a body-to-body meeting always takes place on the basis of nature.

Two complementary dodecahedrons — geometrical correlatives of a woman’s body and a man’s body — appear also in the installation *The End and the Beginning*, presented on the beach in Øystese in Norway in 2011. They are blue, lying on hot sand, swept by wind, and washed by the waves. Water is most important here, the origin of all life. Once in a while, a wave crashes against the constructions, as if inviting them to the sea. The man-made and man-representing is confronted with an element that cares nothing for human affairs, refusing to be tamed and eluding formalization. Anchored on the shore, the hull-forms push out towards the unfamiliar and undomesticated, the opposite of which is the land, which we know much better and have made our home. What matters here is not just the uncertainty of fate that sea waters and waves may symbolize. *The End and the Beginning* shows man as a creature that exists in a flow of elements (notably water, the main component of our bodies). The artist reflects on man immersed in a cosmic aquarium, the man foretokened by the *Humanistic Model of the Solar System* and *Landscapes* projects: belonging to the world of nature yet distinct, author of non-natural forms, searching for his place between the measurable, the human, and a world in which little belongs to us.

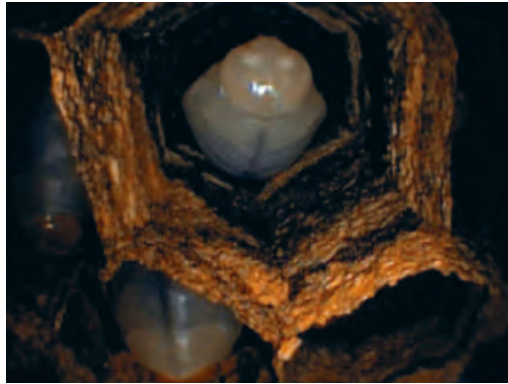
11. Gernot Böhme notes that ‘for all the human activity, the planet Earth as such remains nature. If something is to be long-lasting, it has to integrate somehow with global nature or will be eventually absorbed by it’.<sup>39</sup> Manifesting this sense are authors of artificial landscapes when they develop coal- and ore-mining spoil piles.

Man has gone too far in leaving his imprint on the planet. In areas dominated by anthropogenic elements, nature usually withers, including the nature that we are ourselves. The realization of *Mars Project* (2003–2007) on a post-industrial site in eastern Germany required using excavators, loaders, bulldozers and so on, as well as the expertise of mining-industry professionals, but it was precisely for the purpose of neutralizing the damage caused by the exploitation of natural resources. What matters here, therefore, are ‘techniques of alliance’<sup>40</sup>, and the fundamental question is: how to respectfully in-habit the body of planet Earth? An artificial

38 Tadeusz Ślawek, ‘Zastanówmy się nad tym, jak żyjemy’ . . . , p. 28.

39 Gernot Böhme, ‘Sztuczna natura’, in idem, *Filozofia i estetyka przyrody* . . . , p. 176.

40 Böhme’s term (after Ernst Bloch), *ibid.*, p. 183.





Jarostaw Kozakiewicz  
*R/Ewolucja*, 2011, film animowany,  
10'03"

*R/Evolution*, 2011, animated film,  
10'03"

niczym żywe, zmysłowe ciała. Chodzi, oczywiście, przede wszystkim o to, aby bazujące na biomimetyce rozwiązania techniczne mogły pomóc w zrównoważeniu negatywnego wpływu człowieka na środowisko naturalne<sup>41</sup>.

W projekcie kopuły parku tropikalnego *Tardigrada botanica* (2009) Kozakiewicz przewiduje wykorzystanie wysoce wytrzymałych, a przy tym biokompatybilnych folii ETFE<sup>42</sup>, które formuje się w nadmuchiwane poduszki. W porównaniu z opakowaniami szklanymi charakteryzują się one dużo większą lekkością i sprężystością. A co najważniejsze, polepszają wydajność energetyczną budynku. Są dobrymi izolatorami ciepła, można je też dowolnie zadrukować i w ten sposób kontrolować nasłonecznienie wnętrza. Te biomimetyczne membrany stanowią interfejs, który odpowiada za interakcję wnętrza i zewnątrz (głównie za termoregulację). Tak więc struktura architektoniczna dopasowuje się do zmieniających się warunków zewnętrznych. Dążenie do symbiotycznego połączenia architektury i otoczenia, przy równoczesnym wykorzystaniu nowych technologii do poprawy warunków życia na Ziemi (rekultywacja wysypiska śmieci, użycie biogazów do ogrzania parku), przywodzi na myśl idee japońskich „metabolistów” przekonanych o konieczności uwzględnienia procesów przemiany materii w planowaniu miast przyszłości. Zdaniem Kozakiewicza, architektura służy człowiekowi w takim stopniu, w jakim równocześnie służy naturze<sup>43</sup>.

Artysta przygląda się przyrodzie i jej wynalazkom, od natury uczy się technik zamieszkiwania. Przygląda się, na przykład, szerszeniom wschodnim (*Vespa orientalis*), które budując gniazda, wykorzystują wydzielinę własnego ciała (gniazda są niejako przedłużeniem ich ciał). Potrafią ponadto, dzięki wymyślnej budowie oskórka, wylapywać promienie słoneczne i przekształcać je w energię potrzebną do życia. W filmie *R/Ewolucja* (2011) Kozakiewicz przenosi nas w przyszłość i pokazuje ludzkość na skraju upadku. Wiele wskazuje na to, że nieodpowiedzialna eksploatacja zasobów naturalnych i wojny o surowce doprowadzą niedługo do końca ludzkiego świata. Dzięki supertechnologiom pojawia się na planecie nowy gatunek. Zainspirowani szerszeniami wschodnimi naukowcy wszczepiają w skórę człowieka organiczne baterie słoneczne, które wyhodowali *in vitro*. Od teraz jest on czymś więcej i czymś mniej niż człowiek.

*R/Ewolucja* przypomina o rosnącej roli technologii w naszym życiu, ale przede wszystkim o ciągłości ludzkiego i nie-ludzkiego. Film ma nas przekonać, że najbardziej zaawansowanym stadium ewolucji nie może być człowiek udręczony własną zwierzęcością, który organizuje świat ze względu na własne cele i podporządkowuje sobie wszystkie inne stworzenia<sup>44</sup>. W perspektywie biologii ewolucyjnej traci sens odgradzanie człowieka od zwierząt, a także wyjątkowe traktowanie *homo sapiens* jako celu istnienia świata. Kim jest bohater *R/Ewolucji*?

41 Zob. Ilaria Mazzoleni (we współpracy z Shauną Price), *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*, CRC Press, London–New York 2013.

42 ETFE — etylen/tetrafluoroetylen.

43 Mówi Jarosław Kozakiewicz: „Niby dlaczego nie uwzględnić w architekturze potrzeb innych mieszkańców planety? Człowiek jest częścią ekosystemu, dlatego projektowanie i budowanie powinno brać ten fakt pod uwagę. Każda ingerencja w środowisko coś niszczy, coś zaburza, zmienia otoczenie. Nie da się tego całkowicie uniknąć. Jednak projektując, trzeba starać się najgłębiej zrozumieć relacje pomiędzy organizmem człowieka i innymi organizmami, oraz organizmami i ich środowiskiem” (z mojej rozmowy artystą, kwiecień 2015).

44 Gernot Böhme, *Człowiek i zwierzę*, w: idem, *Antropologia filozoficzna...*, op. cit., s. 204–216. Por. Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2004.

landscape is a paradox of a civilization that has grown away from nature and is ever more acutely aware of the fact (and does not believe in returning to the garden of Eden). The revitalization of degraded areas, the author of the 'Martian' landscape suggests, has a beneficial effect on the health of our bodies. Acoustic discomfort, so characteristic for mining areas, is missing here: the ear has been built for silence and for music, and inside it one can enjoy a respite from the human reality.

The alliance of technology — including architectural technology — with nature is a theme Kozakiewicz keeps returning to. How to build well to dwell well? Architecture has to play its part in re-connecting with the non-human. The direction is being set by biomimetics (from Greek *bios*, 'life', and *mimesis*, 'imitation'), which studies the structure and functions of biological systems (animals and plants) as models for engineering and architectural designs. Next-generation architecture is born from exploring natural processes rather than from inspiration with natural forms, and relates not to 'created nature' but to 'creating nature', to evolution. The future of architecture seems to belong to intelligent buildings that will respond to outside conditions and adapt to the environment, reacting to wind, sunlight, rain, temperature changes: buildings behaving like living, feeling bodies. The point is, of course, to develop technologies that will help us alleviate our negative impact on the environment.<sup>41</sup>

The design of the dome of the *Tardigrada Botanica* tropical park (2009) provides for using highly resilient and biocompatible ETFE<sup>42</sup> membranes that are formed into inflatable cushions. ETFE membranes are far more lightweight and flexible than glass. Most importantly, they contribute to the building's energy efficiency. Firstly, they are good insulators, and secondly, they can be covered with print to control the interior's sun exposure. These biomimetic membranes are an interface responsible for the interaction of the inside and outside (chiefly for thermoregulation). Thus an architectural structure adapts to changing weather conditions. Such striving towards a symbiotic combination of architecture and nature, while using new technologies to improve ecological conditions on Earth (reclamation of landfill sites, heating parks with biogas, easily recyclable building materials, e.g. ETFE membranes), brings to mind the ideas of the Japanese 'metabolists' who believed in the necessity of taking biochemical processes into account in designing cities of the future. According to Kozakiewicz, architecture serves man only insofar as it also serves nature.<sup>43</sup>

The artist studies nature and its inventions, learning dwelling techniques from it. He looks, for example, at the Oriental hornet

41 Cf. Ilaria Mazzoleni (with Shauna Price), *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*, London and New York: CRC Press, 2013.

42 ETFE — ethylene tetrafluoroethylene.

43 Jarosław Kozakiewicz: 'Why shouldn't architecture consider the needs of the planet's non-human inhabitants? Man is a part of the ecosystem, so in designing and building we should take the fact into account. Every intervention in nature destroys something, disturbs something, alters the environment. This cannot be completely avoided. But in designing, we should try to understand as deeply as possible the relationship between the human organism and other organisms, and between organisms and their environment' (author's conversation with the artist, April 2015).

Najważniejsze wydaje się to, że skórne implanty-baterie ujmują mu człowieczeństwa — i ujmują człowieczeństwa światu: znikają granice między państwami, przestają wybuchać wojny. W nowym ciele, już nie tak ludzki, nie tak uszczelniony, sprzymierza się z planetą, którą dotąd egoistycznie eksploatował. Nie samostanowi się już dłużej jako korona stworzenia, ale włącza w tkankę świata jako element nieuprzywilejowany. Teraz dopiero — troszcząc się o to, co poza domem — dobrze mieszka.



(*Vespa Orientalis*), which builds its nests using the excretions of its own body (the nests thus being its extension in a way). It is also able, thanks to the chemical make-up of its cuticle, to absorb UV radiation and transform it into metabolic energy. In the film *R/Evolution* (2011), Kozakiewicz takes us into the future and shows mankind on the verge of extinction. There are many indications to believe that the irresponsible exploitation of natural resources and wars fought over them will soon bring about the fall of mankind. A new species appears on the planet through cutting-edge technology: inspired by the Oriental hornet, scientists implant man with in vitro-grown organic solar batteries. Now he is something more — and something less — than man.

*R/Evolution* reminds us of the growing role of technology in our lives, but above all of the continuity of the human and non-human. The film argues that man tormented by his own bestiality, organizing the world to suit its own purposes and subjugating all other species, cannot be the most advanced stage of evolution.<sup>44</sup> In the perspective of evolutionary biology, separating man from animals and treating the human species as the world's reason of existence does not make sense. Who is the protagonist of *R/Evolution*? What seems most important is that the battery implants make him less human — and make the world less human as well, as state borders disappear and wars cease to break out. In his new body, less human now, less sealed, man allies with the planet that he has so ruthlessly exploited. No longer establishing himself as the crown of all creation, he integrates with the fabric of the world as a non-privileged element. His concern extending beyond his own home, he finally dwells well.

44 Gernot Böhme, 'Człowiek i zwierzę', in idem, *Antropologia filozoficzna . . .*, pp. 204–216. Cf. Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford: Stanford University Press, 2004.



WYBRANE PRACE

SELECTED WORKS

## Ecce Homo, 1991–1996

Tytuł pracy nawiązuje do *Ecce homo: jak się staje czym się jest* Fryderyka Nietzschego (1888). Praca składa się z siedmiu rzeźb, przy czym każda z nich ukierunkowana jest na inny narząd zmysłu (pięć podstawowych plus dwa metaforyczne: serce i jaźń). Zestawione w instalację, tworzą rodzaj labiryntu. Przechodzący od jednego do drugiego obiektu widz nakłaniany jest do odbioru poszczególnych prac za każdym razem innym zmysłem. W *L.R.* (skrót od angielskich słów left, right — lewy, prawy, 1993) dwie olbrzymie muszle (*Strombus gigas* Linnaeus) odlane w brązie i umieszczone na wysokości uszu tworzą „ekologiczny walkman”, który można „nałożyć na głowę”, stając między nimi, prawdopodobnie po to, by wsłuchać się w ciszę własnego wnętrza. *Oko* (1991) to kineskop, także z brązu, o powierzchni wypolerowanej do lustrzanej wyrazistości. Przez znajdujący się na wysokości oczu otwór pośrodku kineskopu wpada naturalne światło. W *Tęczy* (1993) mały zamek na szczycie góry (w psychoanalizie symbol nieosiągalności celów) buja się na podstawie w kształcie tęczy. [...]

*Lilia* (1994) ukazuje się jako dziwna roślina, zwieńczona na wysokości nosa maską tlenową zamiast koroną kwiatu. *Ofiarowanie* (1993) to rzeźba złożona z dwóch lizaków, czerwonego i zielonego, zainstalowanych na ścianie na wysokości ust. Lizaki te zostały wykonane z laminowanych mikroskopowych zdjęć tkanki zwierzęcej. *Nimb* (1996), wyglądający jak połączenie kasku motocyklisty i kessonu, to hełm z brązu, przeznaczony do symulacji poczucia klaustrofobii. W pracy *Transplant* (1994) będącej modelem ludzkiego serca (wyrzeźbionego w nieco powiększonej skali) i pokrytej dwudziestoczerokaratowym złotem, zmysłowa podróż *Ecce Homo* osiąga wizualne i emocjonalne apogeum.

Marek Bartelik, *Zmysłowe/pozazmysłowe/rozumowe*, w: Jarosław Kozakiewicz, *Zmysłowe/pozazmysłowe/rozumowe*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 4–5.

## Ecce Homo, 1991–1996

The work's title is a reference to Friedrich Nietzsche's *Ecce Homo: How One Becomes What One Is* (1888). The work consists of seven sculptures, each designed to interact with a different sensory organ (the five basic organs, plus two metaphorical ones: the heart and the mind). Spatially, they are organized in a labyrinthine fashion. Moving from one object to another, viewers are invited to use their different senses; in *L.R.* (an abbreviation for 'left, right', 1993), two large bronze shells (*Strombus gigas* Linnaeus), cast in bronze and placed at ear level, form a kind of 'ecological headphones' that can be 'put on' by standing between them, probably to listen to one's inner silence. *Eye* (1991) is a kinescope, also made of bronze, its surface polished to reflect with mirror-like clarity, with a hole at its center, located at eye level, through which natural light flows in. In *Rainbow* (1993), a small castle atop a mountain (an image associated in psychoanalysis with the unattainable goals), 'rocks' on a curved, rainbow-shaped base. . . .

*Lily* (1994) appears to the viewer as a bizarre plant, crowned, at human nose level, with an rubber oxygen mask instead of the corolla. *Offering* (1993) consists of two 'lollipops,' one red, one green, affixed to the wall at mouth level. The objects have been made with laminated, microscopic pictures of animal tissue. The *Nimbus* (1996), which looks like a cross between a motorcycle helmet and a caisson, is a bronze helmet that possibly serves to simulate the sense of claustrophobia. Finally, *Transplant* (1994) is a slightly bigger than normal, sculpted human heart gilded with 24-carat gold. With this vital organ, the sensory journey of *Ecce Homo* reaches its visual and emotional climax.

Marek Bartelik, *Sensory/Extrasensory/Rational*, in Jarosław Kozakiewicz, *Sensory/Extrasensory/Rational*, exh. cat., Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 1997, pp. 4–5.



*Oko*, 1991, brąz  
*Eye*, 1991, bronce  
Fot. / Photo by Mariusz Michalski



*Nimb*, 1996, brąz  
*Nimbus*, 1996, brąz  
Fot. / Photo by Mariusz Michalski

*Lilia*, 1994, brąz, maska tlenowa  
*Lily*, 1994, brąz, oxygen mask  
Fot. / Photo by Mariusz Michalski









*Transplant*, 1994, pozłacany brąz  
*Transplant*, 1994, gilded bronze  
Fot. / Photo by Erazm Ciołek

## Więcej światła!, 1998

Jest to projekt rzeźbiarsko-architektoniczny zaprezentowany w Małym Salonie, w warszawskiej Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki. W przestrzeni galerii powstała architektoniczna makieta z płyty gipsowo-kartonowej i stali, nawiązująca do jednego z najbardziej znanych dzieł barokowych — Konfesji św. Piotra (1624) autorstwa Gianlorenza Berniniego w Bazylice św. Piotra w Rzymie, a właściwie do jej fragmentu — cokołu jednej z kolumn.

Kolumna przekształcona została w rodzaj obserwatorium astronomicznego. Na wysokości trzech metrów znajdował się wizjer lunety, przez którą można było zobaczyć projekcję rozgwieżdżonego nieba, a także plamy i wybuchy na Słońcu sfilmowane dzięki teleskopom. Widzowie mogli wspinać się na wysokość otworu lunety po stalowej drabinie przystawionej do kolumny i oglądać projekcję nieba.

Instalacja opatrzona tytułem-okrzykiem Johanna Wolfganga von Goethego otwiera wiele możliwych interpretacji; okrzyk może być w tym kontekście odczytany jako zachęta do poszukiwania prawdy. Inspiracją dla projektu była postać Galileusza, zwolennika heliocentryzmu, uwięzionego przez papieża Urbana VIII i zmuszonego przez inkwizycję do odwołania swych poglądów. Galileusz był konstruktorem lunety (refraktora, czyli teleskopu soczewkowego); jako pierwszy zastosował ją do obserwacji astronomicznych, dzięki którym odkrył góry na Księżycu, cztery satelity Jowisza i plamy na Słońcu.

Projekt jest konsekwencją wcześniejszych prac rzeźbiarskich i instalacji Kozakiewicza, w których nawiązywał do dawnych teorii kosmologicznych oraz alchemicznej symboliki brązu jako metalu imitującego złoto. Instalacja *Więcej światła!* — choć nie zawiera ani grama tego metalu — w zamierzeniu artysty jest dalszym ciągiem opowieści o brązie, z którego została wykonana wspomniana już konfesja. Kozakiewicz odwołuje się do słynnego powiedzenia: „Czego nie uczynili barbarzyńcy, zrobili Barberini”, czyli do niepotwierdzonej w źródłach historii o Urbanie VIII, który kazał ściągnąć z dachu portyku Panteonu brązowe dachówki, aby przeznaczyć je na konstrukcję baldachimu.

Gabriela Świtek

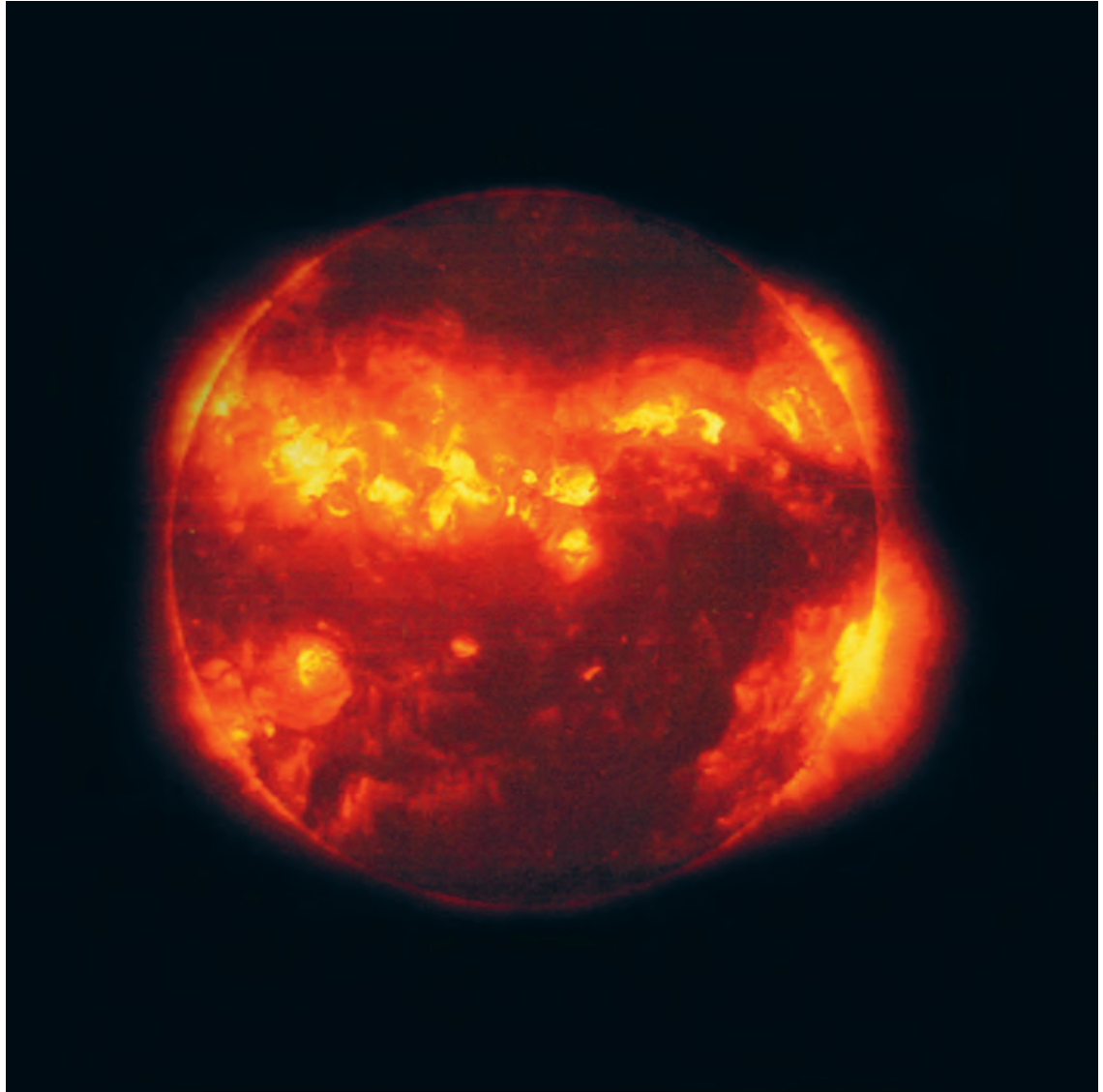
## More Light!, 1998

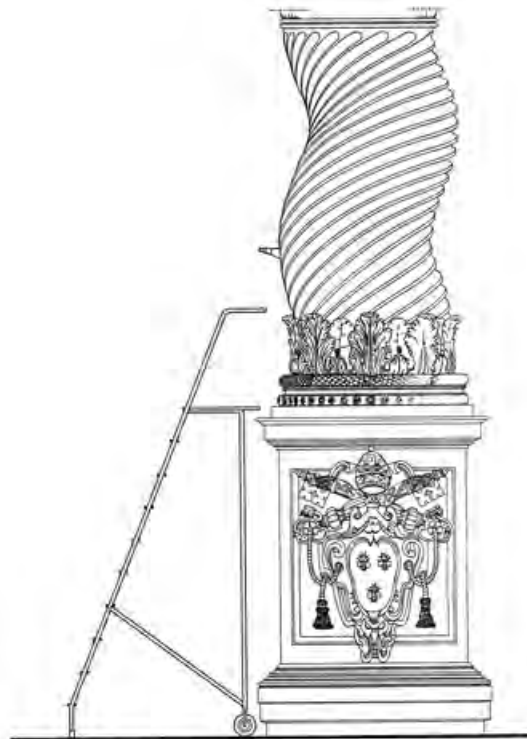
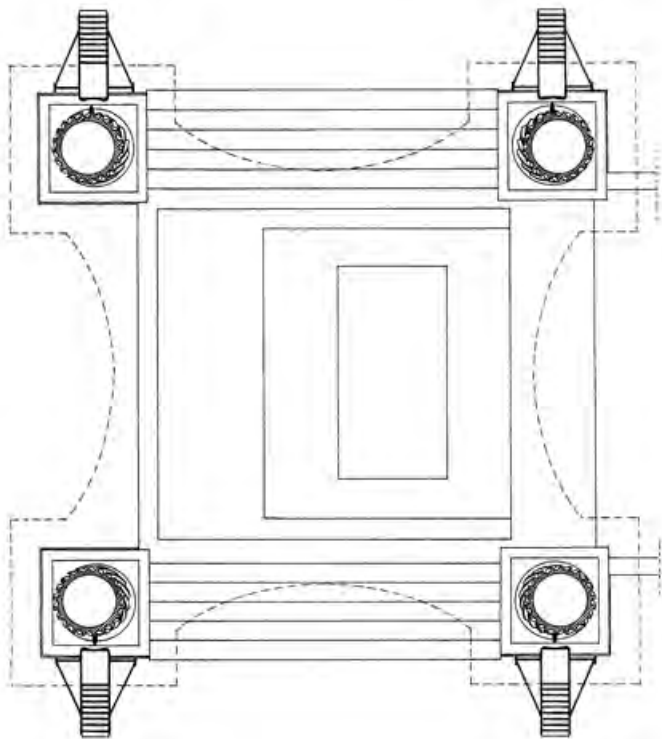
*More Light!* is a sculptural/architectural project that was originally presented at the Mały Salon of the Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw. Within the gallery space, an architectural model was erected, built with plasterboard and steel, referring to one of the best known examples of Baroque art — Gianlorenzo Bernini's Confession of St. Peter (1624) from the St. Peter Basilica in Rome, or rather its fragment — the base of one of the columns.

The column had been transformed into a kind of astronomical observatory. Three metres above ground a telescope was mounted through which one could view the projection of a starry sky, as well as images of sunspots and explosions on the surface of the Sun, filmed through powerful telescopes. The telescope was accessible through a steel ladder propped against the column. The installation, whose title is Goethe's famous last cry, permits many different interpretations; the title can be read as an encouragement to search for freedom. The project was inspired by the figure of Galileo, an advocate of the heliocentric theory, imprisoned by Pope Urban VIII and forced by the Inquisition to retract on his views. Galileo constructed the refracting telescope; he was the first to use it for astronomical observations, in the course of which he discovered mountains on the Moon, four satellites of Jupiter, and spots on the Sun.

The project is a consequence of Kozakiewicz's earlier sculptures and installations in which he referred to ancient cosmological theories and the alchemical symbolism of bronze as a gold-imitating metal. *More Light!*, though it contains not a single gram of the metal, is meant as a continuation of the story about bronze, with which the above-mentioned confession was made. Kozakiewicz refers to the famous saying 'What the barbarians didn't do, the Barberini did', i.e. to the unconfirmed story about Pope Urban VIII who supposedly ordered bronze tiles to be taken off the Pantheon's roof and used to tile his canopy.

Gabriela Świtek





*Więcej światła!*, 1998, Mały Salon,  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,  
Warszawa. Fot. archiwum Zachęty  
*More Light!*, 1998, Mały Salon,  
Zachęta — National Gallery of Art,  
Warsaw. Photo: Zachęta archive



## Stwarzacz chmur, 1999

Projekt jest reakcją artysty na debatę dotyczącą planów zabudowy centrum Warszawy, która pozwoliłaby na zasłonięcie Pałacu Kultury i Nauki (1952–1955) — tzw. daru od ZSRR — nowymi wieżowcami. Według Kozakiewicza za wcześnie jest na podejmowanie decyzji tego rodzaju; plany dotyczące budowy obciążonej tak silną symboliką historyczną i polityczną powinny być przedstawione dopiero przez następne pokolenie, wolne od jakichkolwiek uprzedzeń. Projekt zakłada zasłonięcie Pałacu bez ingerencji architektonicznej, przy użyciu ekologicznej pary wodnej. Jak zaznacza artysta:

Projekt przewiduje umieszczenie w dolnych narożnikach Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie czterech maszyn wytwarzających parę wodną, które byłyby uruchamiane w chwilach zagrożenia dla kultury i nauki. Powstała w ten sposób chmura zasłaniałaby pałac-pomnik wzniesiony na cześć obu przejawów cywilizacji i sygnalizowała stan wyjątkowy, podobnie jak to robiły plemiona indiańskie w chwilach niebezpieczeństwa.

Gabriela Świtek

## Cloud Maker, 1999

The project is the artist's reaction to the debate on developing the Defilad Square in the very heart of downtown Warsaw and, in the process, screening the socialist-realistic Palace of Culture and Science (1952–1955) — a 'Soviet gift' — with new high-rise buildings. Kozakiewicz believes it is too early to make such a far-reaching decision; according to him, decisions concerning a building fraught with such a powerful historical and political symbolism should be made only by the next generation, free from ideological prejudices. The project provides for veiling the Palace temporarily without any architectural intervention, solely with ecologically pure water vapour. As the author notes,

The project provides for installing in the building's ground floor corners four water vapour-producing machines that would be activated in the case of a threat for culture and science. A cloud of vapour would rise, veiling the building-monument, raised to honour the two products of civilization, and signalling a state of emergency, like the Native Americans did during times of danger.

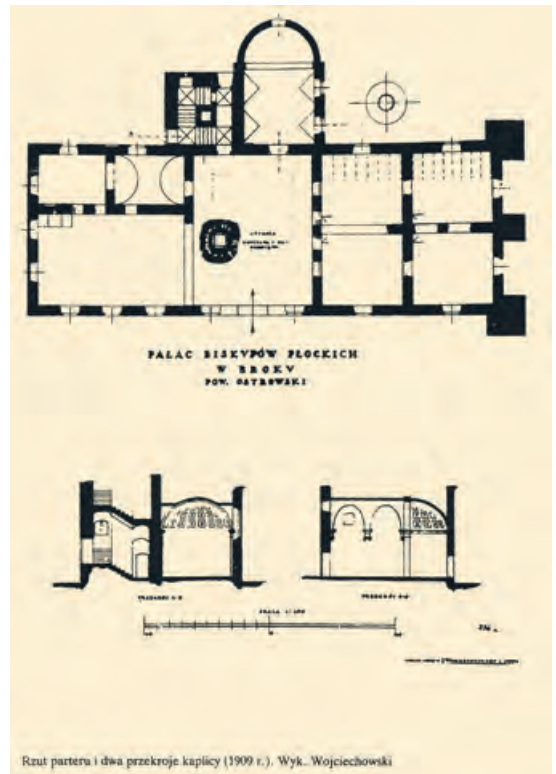
Gabriela Świtek

*Stwarzacz chmur*, 1999, tempera, pocztówka  
*Cloud Maker*, 1999, tempera on postcard



Warszawa - Pałac Kultury i Nauki

© Antoni Szebocki - Wroclaw



## Centrum Kultury Brok, 2002

projekt: Jarosław Kozakiewicz  
współpraca: Mikołaj Kadłubowski, Andrzej Kikowski

Centrum Kultury Brok to koncepcja rewitalizacji ruin wczesno-barokowego pałacu biskupów płockich w Broku. Jedynymi pozostałościami dawnego zabytku są szczątki wieży, a teren, który zajmował, porastają obecnie klony. Projekt zakłada zachowanie istniejącej, naturalnej i historycznej tkanki oraz harmonijne połączenie jej z planowaną architekturą. Na miejscu pałacu wzniesiona zostanie szkieletowa konstrukcja o powierzchni ok. 400 metrów kwadratowych, odzwierciedlająca formę, kubaturę i podziały dawnego obiektu. Będzie ona wykonana ze stalowych ram wypełnionych siatką i ustawi otoczenie dla drugiej części budynku — mieszczącego się w obrysie dawnej reprezentacyjnej sieni pałacu, prostokątnego pawilonu ze szklanymi profilami o powierzchni ok. 120 metrów kwadratowych. Brak zadania zewnętrznej siatki sprawi, że korony klonów stworzą naturalny, zmieniający się w zależności od pór roku dach. We wnętrzu zabytkowej wieży ma się znajdować klatka schodowa z platformą widokową wykonaną z ażurowej kraty, dzięki czemu przywrócona zostanie pierwotna funkcja klatki. Analogiczna platforma umieszczona będzie na poziomie pierwszego piętra w obrysie wewnętrznego kubiku. Istotą Centrum jest szacunek dla naturalnego i historycznego kontekstu miejsca. Potraktowanie drzew jako integralnych części architektury pozwala na zróżnicowanie się budynku z otoczeniem w podobny sposób, jak to się stało z ruinami pałacu. Decyzja o nieodbudowywaniu obiektu i pozostawieniu go w kształcie, w jakim dotarł do naszych czasów, świadczy o akceptacji całości historii zabytku, nie tylko momentów jego świetności. Projekt Kozakiewicza nie tworzy więc eskapistycznej iluzji cofnięcia się w czasie, ale pokazuje rzeczywisty szacunek dla zabytkowego miejsca i jego przeszłości. Centrum Kultury Brok będzie pełniło funkcję informatorium o regionie, stanie się także przestrzenią stałych i czasowych wystaw oraz plenerowym ośrodkiem programu Artists in Residence.

## Brok Culture Centre, 2002

project: Jarosław Kozakiewicz  
collaboration: Mikołaj Kadłubowski, Andrzej Kikowski

The Brok Culture Centre is a revitalization project for the ruins of the early-Baroque palace of the Płock bishops in the town of Brok in central Poland. The historical building's only remains are the ruins of a tower, and the site where it once stood is overgrown with maple trees. The project provides for retaining the existing, natural and historical, tissue and blending it harmoniously with the planned architecture. In the place of the place, a framework construction will be raised of 400 square metres of floor space, reflecting the historical building's form, cubature, and divisions. It will be made with steel frames upholstered with screen and will establish the setting for the development's second part — a rectangular glass-profile pavilion of some 120 square metres of floor space, fit into the outline of the palace's former representational entrance hall. The lack of roofing means that the maple tops will create a natural roof that will be changing with the seasons. Inside the historical tower a staircase will be built with a viewing platform made of openwork grating, restoring the staircase's original function. An analogous platform will be located on the first-floor level within the outline of the inner cube. The essence of the Brok project is its respect for the place's natural and historical context. With trees treated as integral elements of the planned architecture, the planned building will be able to blend in with the surroundings the same way that it has happened with the ruins of the palace. The decision to leave the historical ruins intact, without reconstructing them, respects the monument's history as a whole, not only its glorious moments. Instead of creating an escapist illusion of going back in time, Kozakiewicz's project shows genuine respect for the historical place and its past. The Brok Culture Centre will play the role of a regional-information facility, and will also become a space for permanent and temporal exhibitions and a out-of-town facility for the Artists in Residence project.









## Centre of Contemporary Art in Toruń, 2004

project: Jarosław Kozakiewicz  
collaboration: Ewa Kruszevska

The competition entry for the Centre of Contemporary Art in Toruń explores the, essential for Kozakiewicz, issues of nature and history. One of the artist's objectives in this project was to minimize the intervention into the park-like character of the site. By gradually increasing the roof angle and covering it with grass, the museum building will become a direct and natural extension of the park. The surface of the roof will serve as a sort of viewing terrace, offering a view of the Old Town below. The top level of the two-story building will house the main exhibition building will house the main exhibition space, and situated below will be a concert hall, a conference centre, and a shopping-and-services centre.

### Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2004

projekt: Jarosław Kozakiewicz  
współpraca: Ewa Kruszevska

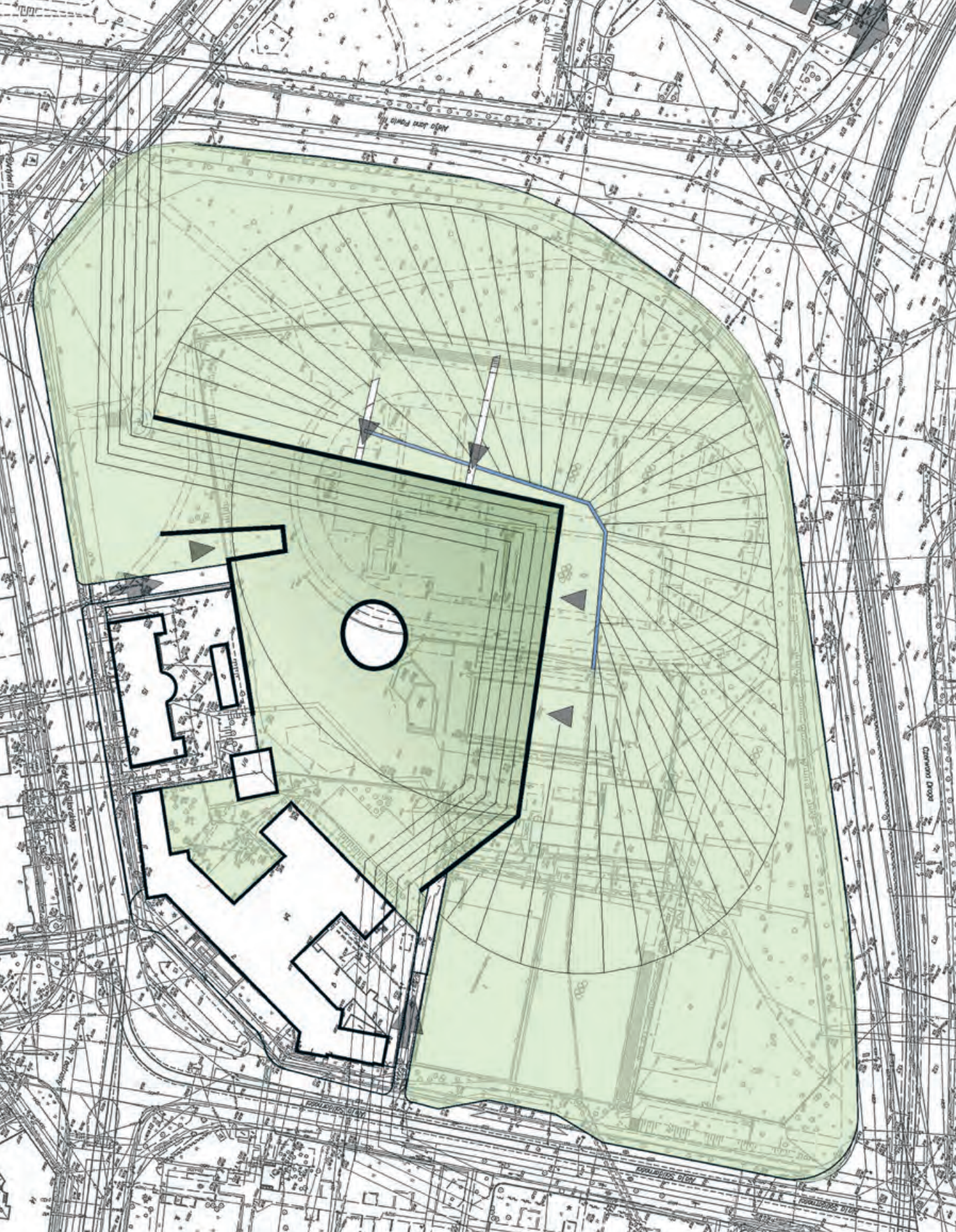
Konkursowy projekt Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu podejmuje istotne dla Kozakiewicza problemy natury i historii. Jednym z celów, jakie postawił sobie artysta, była jak najmniej agresywna ingerencja w parkowy charakter zastanego terenu. Poprzez stopniowe zwiększanie kąta nachylenia dachu i pokrycie go trawą budynek muzeum stanie się bezpośrednim przedłużeniem parku. Płaszczyzna dachu posłuży jako rodzaj tarasu widokowego, z którego będzie można obserwować rozciągającą się niżej panoramę Starego Miasta. Najwyższy poziom dwukondygnacyjnego obiektu zajmować ma główna przestrzeń ekspozycyjna, niżej znajdą się sala koncertowa, centrum konferencyjne i kompleks handlowo-usługowy.

Trójkątny obrys budynku powtarza przebieg istniejącego dawniej na tym terenie siedemnastowiecznego bastionu, stanowiąc tym samym odniesienie do przeszłości miejsca. Elewacje Centrum mają być wykończone pionowymi pasami kamiennych płyt o szerokości około 50 centymetrów, przerywanymi przeszkleńiami (o szerokości około 30 centymetrów), zapewniającymi odpowiednie doświetlenie. Tę funkcję spełniają również okrągłe świetliki dachowe, których rozmieszczenie ma nawiązywać do konstelacji gwiazd, przypominając w ten sposób o historii Torunia i jego związkach z astronomią. Nocą okna dachowe będą rozświetlone, dając efekt rozgwieżdżonego nieba. Centrum Sztuki Współczesnej uwzględni więc nie tylko przeszłość miejsca, które zajmie na mapie Torunia, ale również szerszy kontekst historyczny miasta.

The building's triangular plane recreates the outline of a seventeenth-century rampart that used to stand there, creating a reference to the history of the place. The Centre's façades will be finished with vertical strips of stone slabs some 50 centimetres in width, interjected with glass panes (some 30 centimetres in width) to let in more light. Round roof skylights will do the same, and their arrangement will refer to the position of the stars, serving as a reminder of Toruń's history and its links with astronomy. During night time, the roof windows will be illuminated, producing the effect of a starry sky. Therefore, the Centre of Contemporary Art in Toruń building respects not only the history of the specific site but also the city's broader historical context.

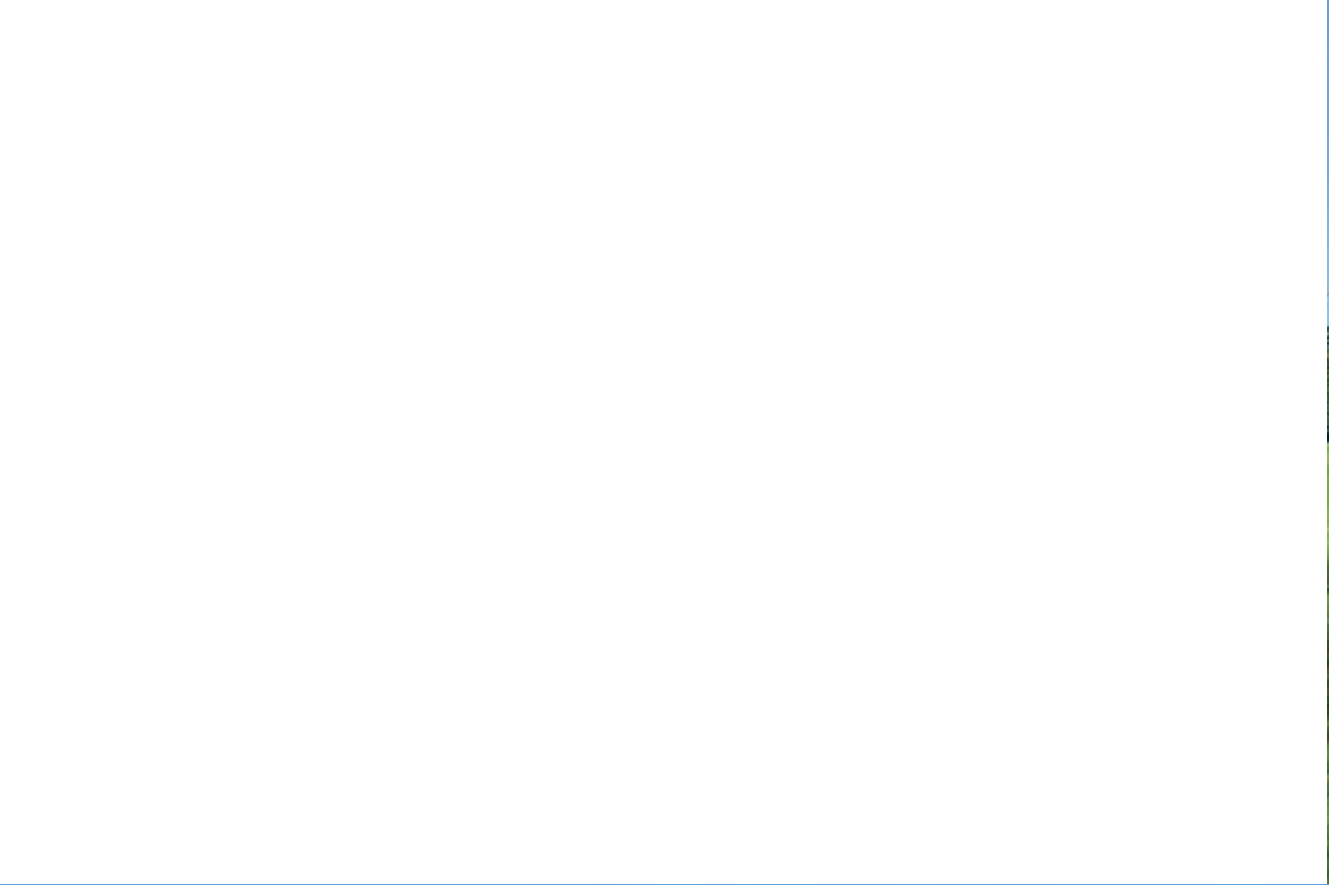
Lidia Klein

Lidia Klein

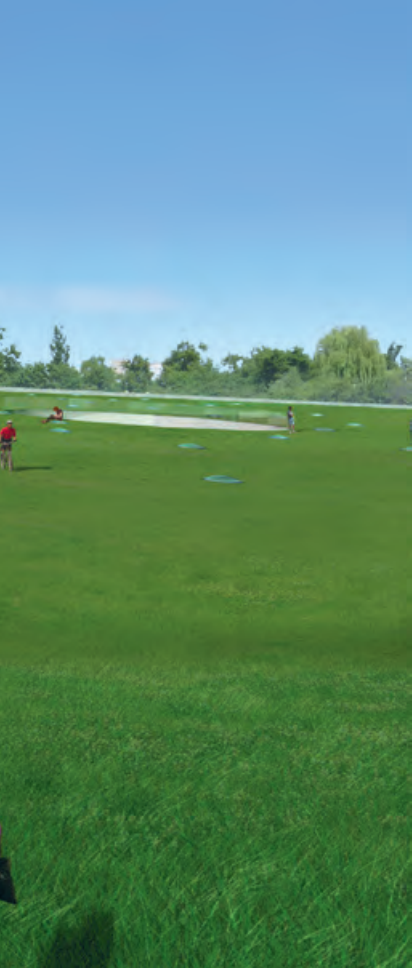












## Pontoon Bridge, 2004

Uhyst, Lusatian Lake District, Germany

*The Pontoon Bridge*, designed for the Bärwalder Lake formed in the place of a former mining pit, is part of a large-scale land reclamation project in the post-industrial area of the Lausitz Lake District in eastern Germany, like the earlier hexagonal park — a development concept for the lakeside areas near the Uhyst municipality.

The bridge has been conceived as a promenade, adapted to pedestrian and bicycle traffic, representing an extension of the walking path running alongside the lake's shore. A roofed structure located halfway the bridge's length will cyclists and pedestrians shelter in the case of rain. The 915 metre-long bridge will be built with over 1,000 connected hexagonal modules roughly 2 metres in diameter. The construction divides into two parts: an upper one, formed by the hexagonal modules, and a steel structure beneath, supported by round pontoons some 170 centimetres in diameter. The pontoons will be connected by ropes and anchored at 40-metre intervals. The visible part of the bridge will protrude some 85 centimetres above water level. The platform's outer surface is varied — some will be covered with wood, others with a steel mesh or plastic, still others with vegetation. The freely floating, interconnected hexagonal modules will resemble duckweed, harmoniously blending in with the surroundings. The platform modules are shaped like the carbon molecule, symbolically emphasizing the post-industrial nature of the place and the significance of coal which used to play a pivotal role in the life of the region's inhabitants. Just like *In Mars Project*, Kozakiewicz pays attention here to the natural and historical context of the place, reintroducing it to the system of social circulation.

Lidia Klein

## Most pontonowy, 2004

Uhyst, Pojezierze Łużyckie, Niemcy

*Most pontonowy* przeznaczony dla utworzonego w miejscu dawnego wyrobiska jeziora Bärwalder, jest elementem projektu rekultywacji poprzemysłowych terenów Pojezierza Łużyckiego we wschodnich Niemczech, podobnie jak wcześniejszy park heksagonalny — koncepcja zagospodarowania stref brzegowych w miejscowości Uhyst.

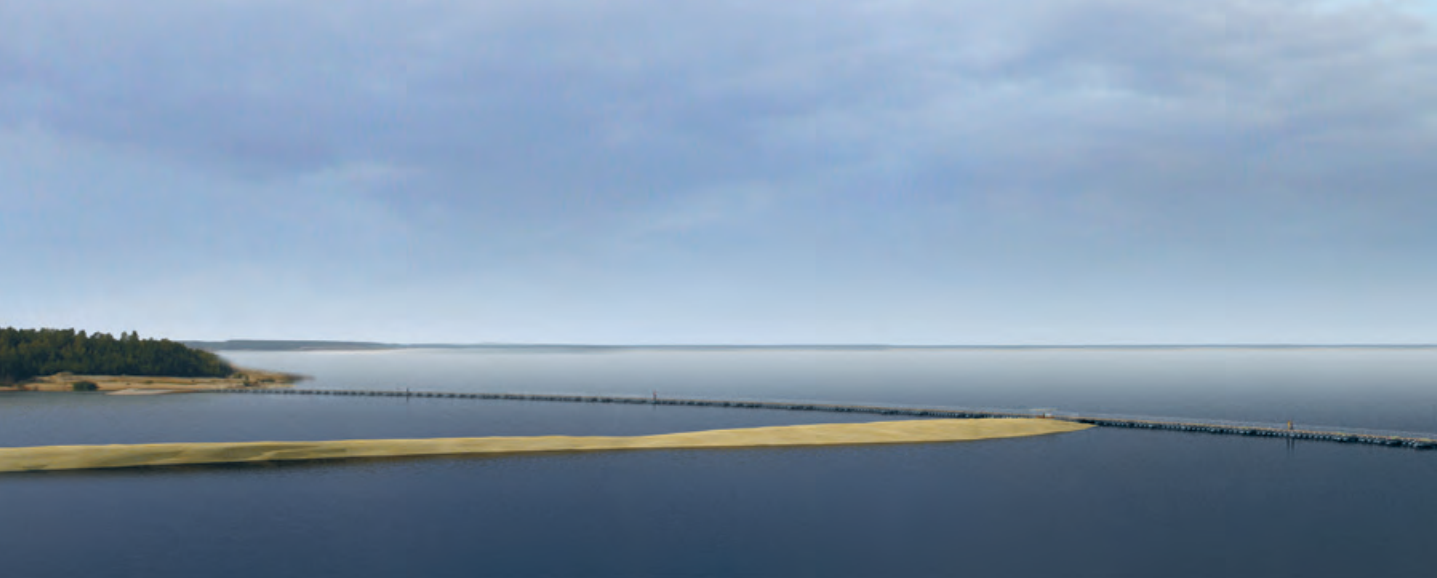
Most został pomyślany jako przystosowana do ruchu pieszego i rowerowego promenada stanowiąca przedłużenie turystycznej ścieżki ciągnącej się wzdłuż linii brzegowej jeziora. W połowie jego długości przewidziano zadaszenie, które ma chronić rowerzystów i przechodniów przed deszczem. Długa, mierząca 915 metrów wstęga składa się z ponad tysiąca połączonych ze sobą sześciokątnych modułów o średnicy około 2 metrów. Konstrukcja dzieli się na część górną, tworzoną przez heksagonalne moduły, i dolną, stalową strukturę wspieraną przez okrągłe pontony o średnicy ponad 170 centymetrów. Pontony zostaną związane ze sobą linami i zakotwiczone w odstępach około 40 metrów. Widoczna część mostu ma wystawać na około 85 centymetrów ponad taflę jeziora. Zewnętrzna powierzchnia platform jest zróżnicowana — niektóre z nich zostaną wyłożone drewnem, inne pokryte stalową siatką lub tworzywem sztucznym, jeszcze inne ma porosnąć roślinność. Te ostatnie — swobodnie unoszące się na wodzie, połączone ze sobą — będą przypominały rzęsę wodną, harmonijnie wpasowując się w otoczenie. Kształt platform nawiązuje do budowy cząsteczki węgla. Wybór takiej formy symbolicznie podkreśla poprzemysłowy charakter terenów i znaczenie węgla jako surowca, który odegrał ważną rolę w życiu mieszkańców regionu. Podobnie jak w *Projekcie Mars* Kozakiewicz uwzględnia tu naturalny i historyczny kontekst miejsca, ponownie włączając je w obieg społecznego funkcjonowania.

Lidia Klein

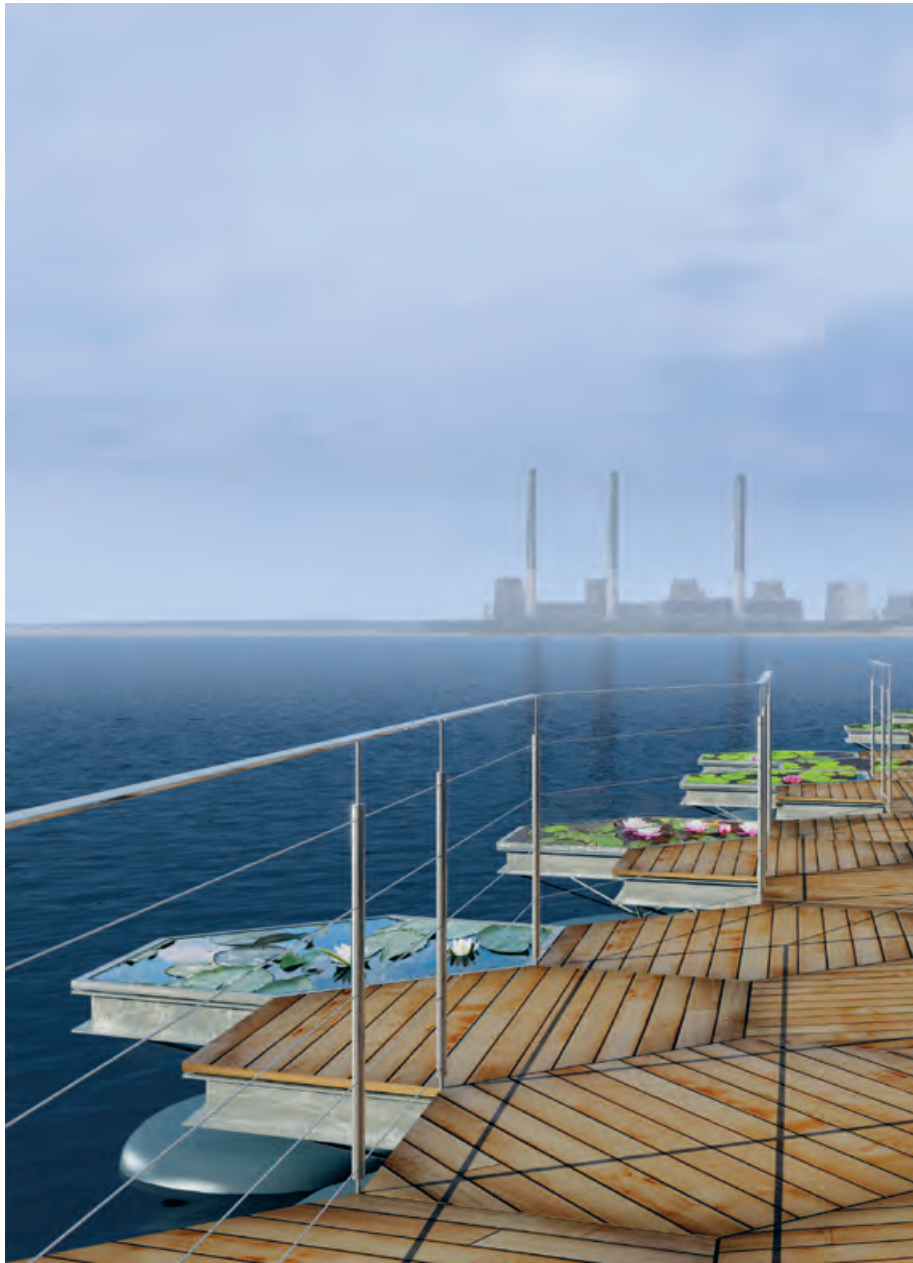
Fliegerbild

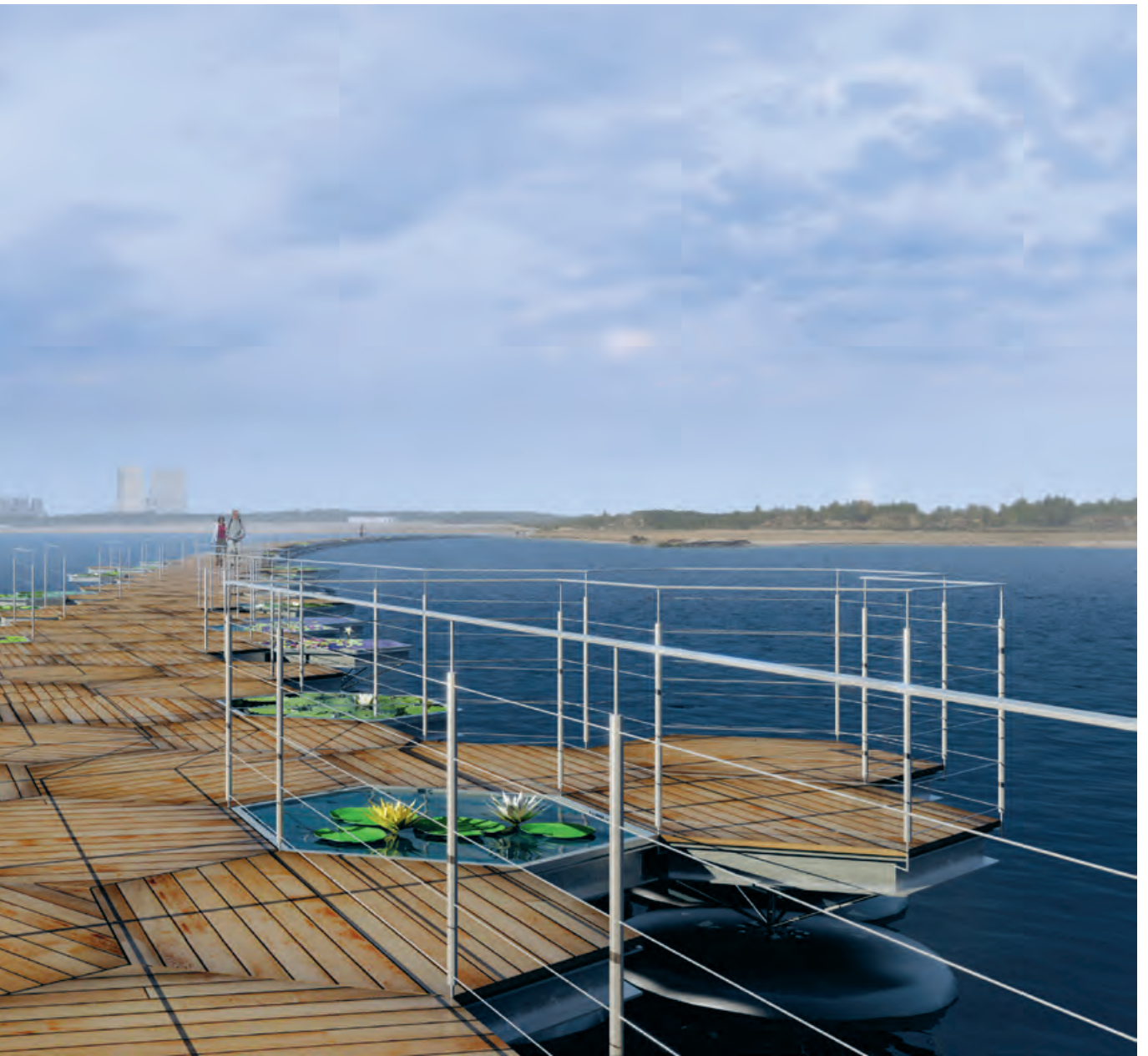


Projektion der Brücke im Maßstab 1 : 1 000  
Längenschnitt der Brücke im Maßstab 1 : 500









## Geometria wnętrza, 2005

2 filmy animowane, DVD, 14'30"; 4'06", rzeźba z kompozytu

To projekt kina przeznaczonego do przestrzeni miejskiej. Budynek mógłby być ustawiony nieopodal Zachęty, Teatru Narodowego i biurowca Warsaw Metropolitan, wpisując się w architektoniczny i kulturalny kontekst placu Piłsudskiego. Punktem wyjścia filmu jest ponad ośmiogodzinne nagranie ruchów śpiącej dziewczyny. Zmiany położenia ciała rejestrował komputer i przekształcał w przeplatające się linie — obraz atraktora. Atraktor to matematyczne pojęcie, opisujące zjawiska zmienne w czasie i oznaczające obszar przyciągania punktów. Wzięty z teorii układów dynamicznych termin znajduje zastosowanie m.in. w socjologii i ekologii. W projekcie Kozakiewicza atraktor opisuje ruch postaci, zaznaczany za pomocą linii poprowadzonych od otworów w ciele dziewczyny. Otrzymaną w ten sposób siatkę przetworzono w nieregularną, rzeźbiarską bryłę, która po odpowiednim powiększeniu tworzy formę architektoniczną.

*Geometria wnętrza* porusza problemy ruchu i zmiany, zdawałoby się nieprzekładalne na język architektury. Ściany budynku są półprzezroczyste, co umożliwia wyświetlanie projekcji bezpośrednio na nich, tak wewnątrz, jak i na zewnątrz, i zacieranie podziału na to, co prywatne (wewnętrzne) i publiczne (zewewnętrzne). Zjawisko ciągłości sfery prywatnej (snu) i publicznej (jawy) obecne jest już na etapie powstawania projektu.

Poprzez zastosowanie zewnętrznych ekranów obiekt ma zaangażować przypadkowych przechodniów, którzy będą mogli w każdej chwili stać się widzami projekcji. Wykorzystanie ścian jako ekranów powoduje także, że kształt budynku nie jest ostatecznie ustalony przez architekta; wyświetlane obrazy współdecydować mogą o wyglądzie kina. *Geometria wnętrza* to nie statyczna bryła, ale zmieniająca się forma, kształtowana przez wizualną informację. Projekt powstał we współpracy z Akademię Schloss Solitude w Stuttgarcie.

Lidia Klein

## Geometry of the Inside, 2005

2 animated films, DVD, 14'30"; 4'06", sculpture: composite material

*Geometry of the Inside* is the project of a metropolitan cinema. The building could be located nearby the Zachęta gallery, the National Theatre, and the Warsaw Metropolitan office building, fitting the architectural and cultural context of the Plac Piłsudskiego. The shape of the building has been derived from an over 8 hour-long recording of the involuntary movements of a sleeping young woman. Her bodily movements were recorded by a computer and transformed into interweaving lines — the image of the attractor. In physics, the attractor is a 'set of physical properties towards which a system tends to evolve regardless of the starting conditions of the system'. The term, originally used in the theory of dynamic systems, has also proved useful in sociology and ecology. In Kozakiewicz's project, the attractor describes the movements of the sleeping figure, plotted with lines drawn from the woman's bodily orifices. The grid so obtained has been transformed into an irregular, sculptural figure that, properly enlarged, becomes an architectural form.

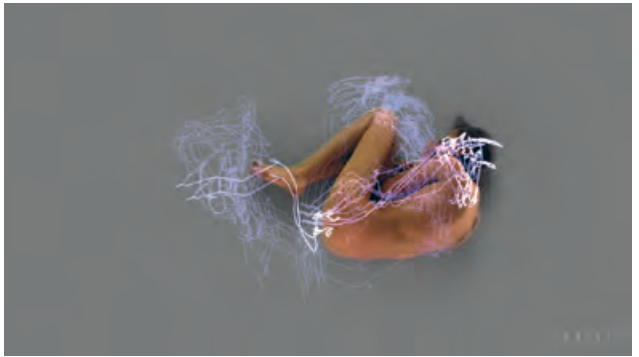
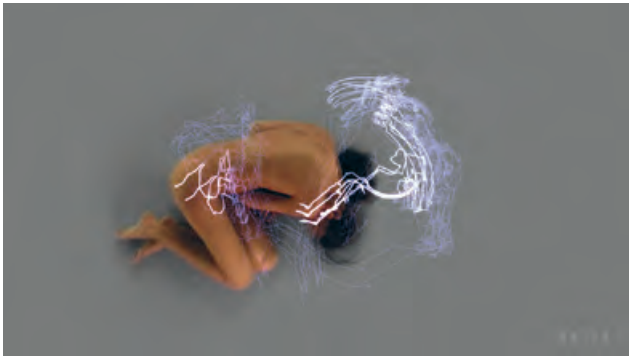
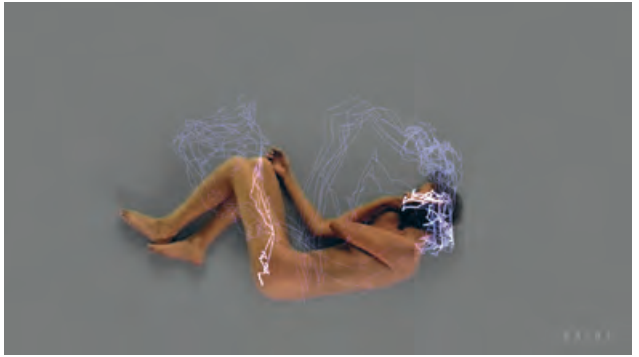
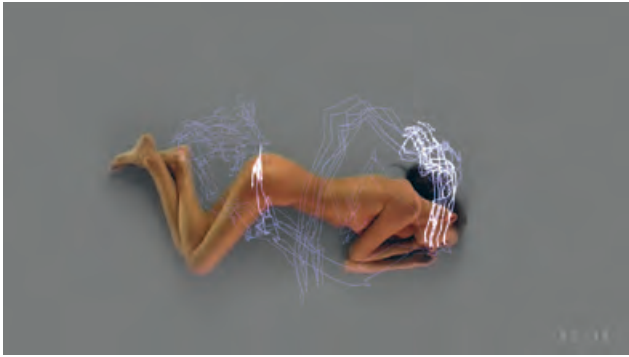
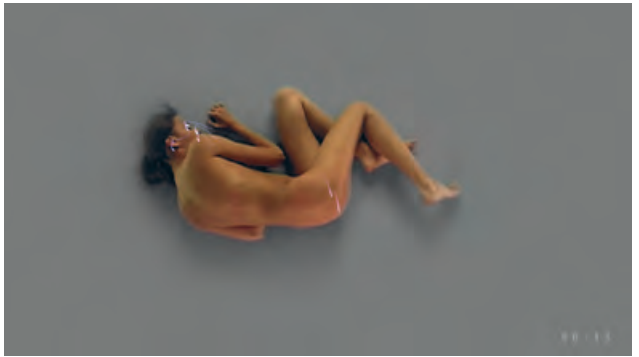
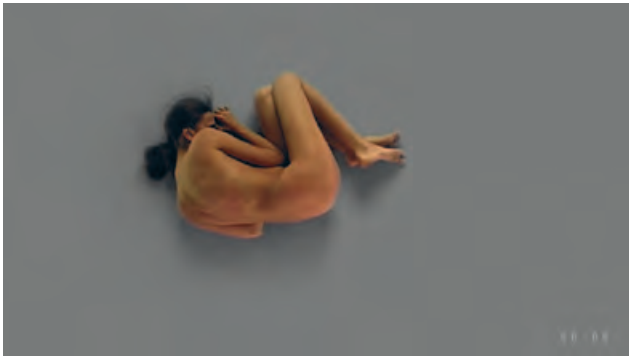
*Geometry of the Inside* explores the seemingly untranslatable to the language of architecture, phenomena of movement and change. The building's walls are semi-transparent to make it possible to project images directly on them, both inside and outside, erasing the division — between the private (inside) and public (outside). The continuity of the private (dream) and public (reality) spheres is already present at the project's preparatory stage.

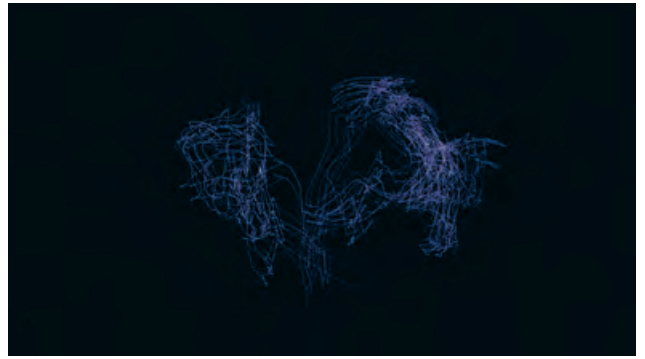
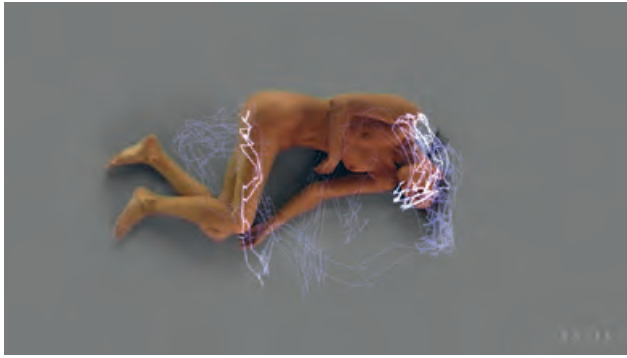
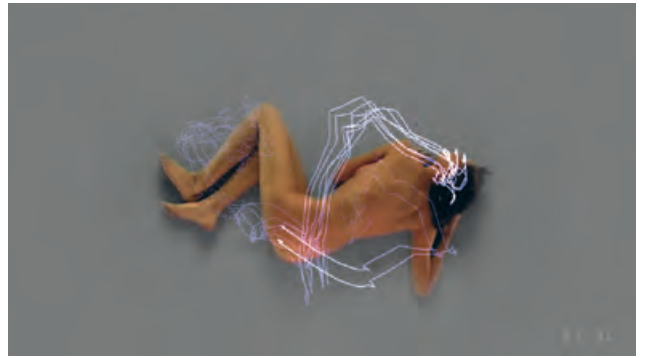
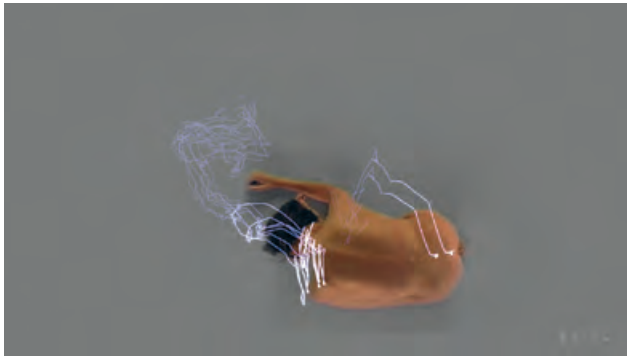
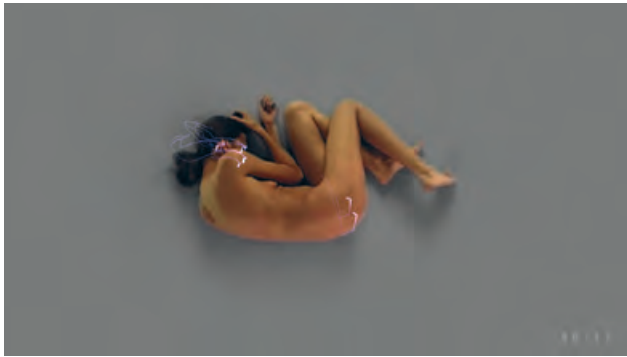
By employing outer-wall screens, the object engages accidental passers-by who at any moment can become viewers of a projection. The use of walls as screens also means that the building's shape has not been determined once and for all; the projected images will co-determine the building's appearance and make it unique. *Geometry of the Inside* isn't a static figure but a changeable form shaped by visual information. The project was made in collaboration with Akademie Schloss Solitude in Stuttgart.

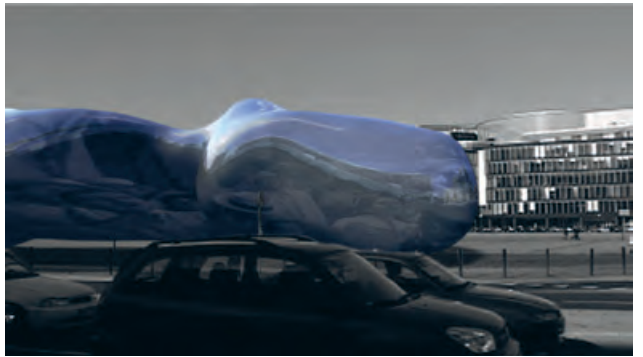
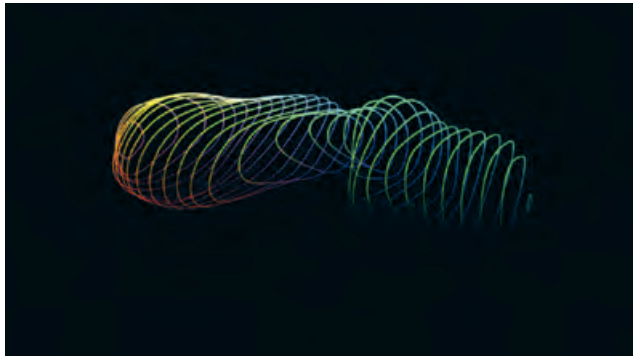
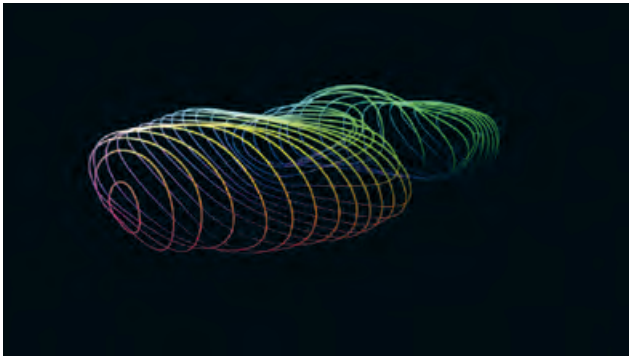
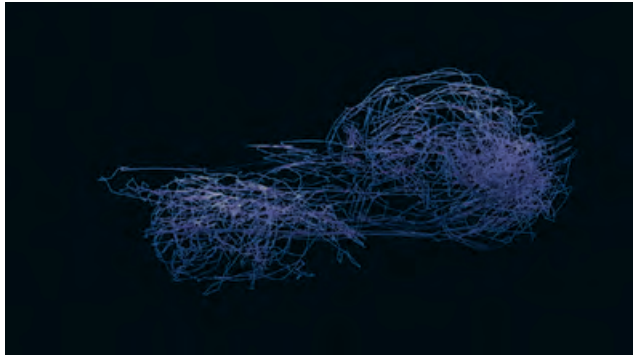
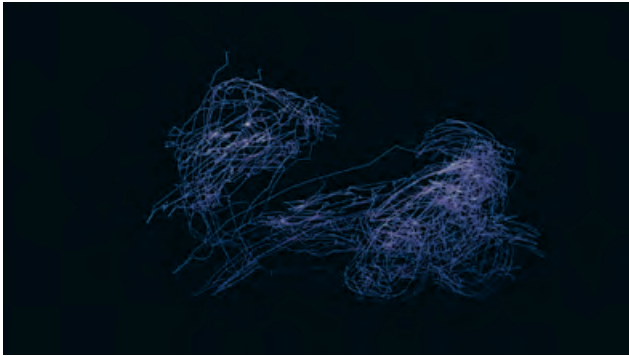
Lidia Klein

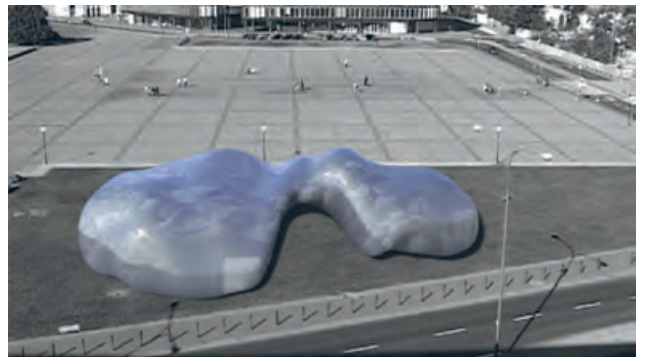
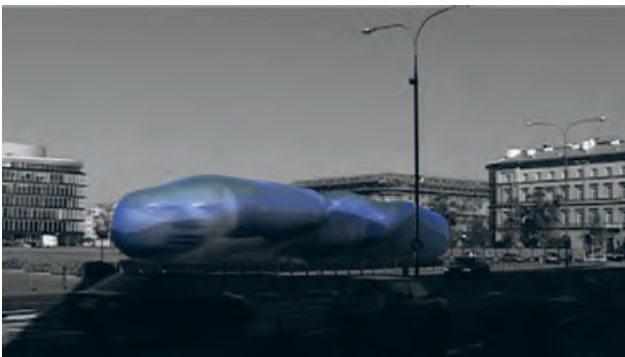
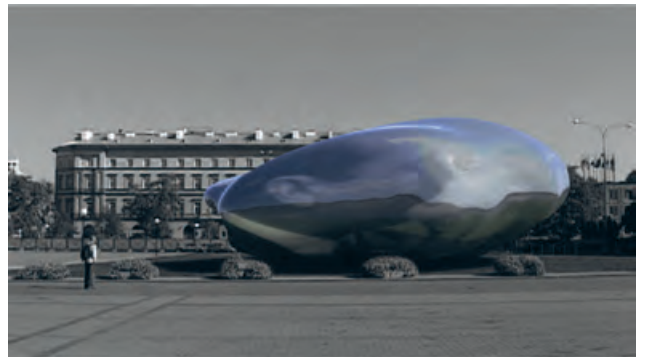
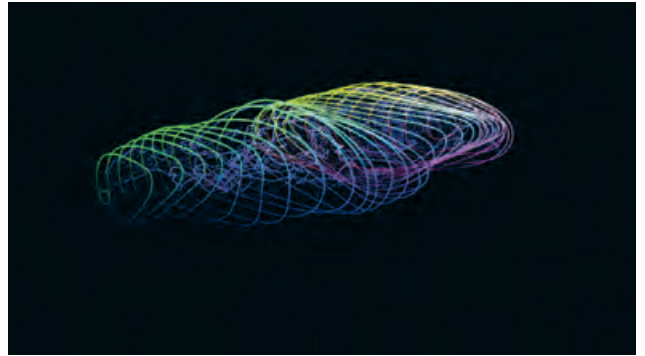
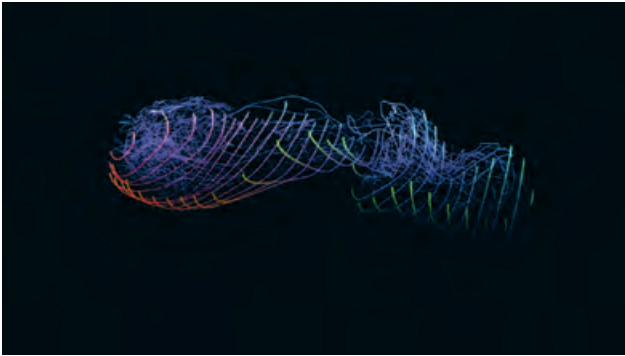












## Park Pojednania Narodów – Ogrody Europy w Oświęcimiu, 2005

projekt: Jarosław Kozakiewicz wraz z zespołem: Ewa Kosiacka,  
Karolina Tunajek, Piotr Twardo  
I nagroda w konkursie architektonicznym

W 2005 roku Fundacja Park Pojednania – Ogrody Europy w Oświęcimiu ogłosiła konkurs na projekt zagospodarowania terenu naprzeciwko Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau. Miałby on podkreślać pamięć o ofiarach obozu zagłady oraz stać się symbolem pojednania narodów uczestniczących w II wojnie światowej. Na prawym brzegu Soły, gdzie przewidziano lokalizację parku, znajduje się teren, skąd w okresie międzywojennym pozyskiwano żwir. Około dziesięć lat temu teren ten został wpisany do Programu Oświęcimskiego jako Park Pojednania Narodów. Uporządkowano go, posiano trawę; obok, na podmokłej łące w dolinie rzeki, wyrósł las łęgowy. W założeniach konkursu architektonicznego podkreślano, że na tym odcinku Soły odnaleźć można jeden z najlepiej zachowanych ekosystemów; występują tu rzadkie gatunki roślin i zwierząt. Zalecano więc „minimalizację inwestycji”. Podkreślano jednocześnie, że planowany park miałby przemawiać na kilka sposobów: poprzez „piękno przyrody”, „stworzenie atmosfery harmonii, odpoczynku, spokoju, potrzebnego wielu ludziom, zwłaszcza odwiedzającym dawny obóz, a dziś muzeum”; poprzez „symbolikę odnoszącą się do wartości ogólnoludzkich”.

Projekt Jarosława Kozakiewicza zdecydowanie odcina się od geometrii dawnego obozu. Inspiracją dla przestrzennej koncepcji parku był liść topoli (*Populus tremula*), jako drzewa symbolizującego wolność. Las łęgowy znajdujący się w pobliżu Muzeum Auschwitz-Birkenau, po drugiej stronie Soły, składa się głównie z topól. Projekt parku obejmuje cztery symboliczne miejsca: *Most duchów*, *Naziemny labirynt*, *Gaj* i *Studnię – źródło życia*.

Przeznaczony wyłącznie dla pieszych *Most duchów* stanowi przedłużenie ulicy Kamieniec przebiegającej obok Muzeum. Drewniany most nad Sołą łączy Muzeum z parkiem; jest drogą prowadzącą z miejsca upamiętniającego śmierć i męczeństwo więźniów obozu zagłady do przestrzeni refleksji i wytchnienia.

*Naziemny labirynt* usytuowany jest nad brzegiem Soły; to sieć drewnianych pomostów, naśladująca żytkowanie liścia topoli. W tej części parku spacerowicze będą poruszać się po pomostach, nie dotykając stopami ziemi, by nie zakłócać wzrostu zaplanowanej biocenozy. W interpretacji artysty jest to działanie wyrażające poszanowanie wszelkiego życia. W *Gaju* znajdującym się nieopodal zaprojektowano zbiornik wodny otoczony schodami-stopniami, ziemnymi nasypami. Wokół tafli wody odbijającej niebo powstanie więc rodzaj amfiteatru. Przy wejściu do *Gaju* zaplanowano budynek mieszczący recepcję, punkt informacyjny, kiosk, miejsce zabaw dla dzieci.

*Studnia – źródło życia* umieszczona została na niewielkim wzgórzu, naprzeciwko Muzeum Auschwitz-Birkenau. Ujęcie wody pitnej dla mieszkańców miasta otacza 29 szklanych tafli; jest to liczba państw biorących udział w II wojnie światowej. W opisie projektu tego miejsca na planie czterech okręgów Kozakiewicz odwołuje się również do symboliki liczby 4, do czterech rzek ziemskiego raju i do czterech rzek greckich piekieł. W uzasadnieniu sądu konkursowego czytamy:

Praca wyróżnia się trafnością wyboru czytelnej, a zarazem bogatej symboliki form architektonicznych, odwołujących się do uniwersalnych wartości. Dzięki oryginalności kształtu tych form uwydatniona została wyjątkowość miejsca. Zaletą pracy jest umiejętne posłużenie się wielką przestrzenią otwartą, która stanowi zasadniczy kontrast dla zamkniętej przestrzeni obozu, a także dla drobnoziarnistej struktury terenów nadbrzeżnych i kameralnych ogrodów (określanych jako „gaj”). Na uwagę zasługuje dbałość o równoczesne zaspokojenie potrzeb i zainteresowań odwiedzających Muzeum i mieszkańców Oświęcimia.

Gabriela Świtek

## Nations Reconciliation Park — Gardens of Europe, Oświęcim, 2005

project: Jarosław Kozakiewicz with team: Ewa Kosiacka,  
Karolina Tunajek, Piotr Twardo  
1st prize in architectural competition

In 2005, the Nations Reconciliation Park — Gardens of Europe Foundation in Oświęcim announced a competition for a development plan of the area facing the site of the Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. The idea was to commemorate the camp's victims and create a symbol of the reconciliation of the nations that fought in Second World War. The site on the right bank of the river Sola, where the park would be created, is a former gravel pit. About 10 years ago it was put on the Oświęcim Programme as the Nations Reconciliation Park. It was cleaned up, grass was sown; nearby, on a marshy meadow in the river valley, a marsh forest had grown up. The competition terms stressed that that particular stretch of the river Sola was a very well preserved natural ecosystem, home to rare plant and animal species. The recommendation was to 'minimise the project's ecological impact'. At the same time, it was stressed that the planned park should appeal to its audience in several ways: through the 'beauty of nature,' by 'creating an atmosphere of harmony, rest, peace, so much needed especially for people visiting the former death camp, today a museum', through the 'symbolism of universal values'. Jarosław Kozakiewicz's project disassociates itself strongly from the geometry of the former camp. Its spatial concept has been inspired by the leaf of the polar tree (populus tremula), a symbol of freedom. The marsh forest growing on the right bank of the Sola, opposite the site of the former Auschwitz-Birkenau camp, is predominantly a poplar forest. The park's design comprises four symbolic sites: the *Bridge of Ghosts*, the *Overground Labyrinth*, the *Grove*, and the *Well — Source of Life*.

The pedestrian-only *Bridge of Ghosts* is an extension of a Kamieniec street which runs alongside the camp site. The wooden bridge over the Sola connects the Museum with the park; it is a path leading from a place commemorating the death and martyrdom of the camp's prisoners to a space of reflection and rest.

The *Overground Labyrinth* is situated on the Sola bank; it is a system of wooden platforms whose arrangement follows the veining structure of a poplar leaf. In this park of the park, visitors will walk on the platforms, without touching the earth, to avoid interfering with the planned biocenosis's free development. In the artist's interpretation, this activity is to express respect for all life. In the *Grove*, situated nearby, a pond has been planned, surrounded by earth embankments forming stairs/steps. The whole will be a kind of amphitheatre. At the entrance to the *Grove* a building has been planned housing the reception, an information desk, a newspaper kiosk, a children's playground.

The *Well — Source of Life* has been located atop a small hill, opposite the Auschwitz-Birkenau Museum site. The well, which will serve as a potable water intake for the town's inhabitants, is surrounded by 29 glass plates; it is the number of countries that fought in Second World War. The well is to rest on a plan based on four circles, and in his description of the project, Kozakiewicz refers to the symbolism of the number 4, the four rivers of the earthly paradise and the four rivers of the Hades. The statement of grounds accompanying the jury verdict reads as follows:

The work stands out with its choice of a clear and, at the same time, rich symbolism of architectural forms that refer to universal values. The original shape of those forms emphasises the exceptional character of the place. Among the work's virtues is the skilful way in which it uses a great open space remaining in stark contrast to the enclosed space of the camp, as well as to the fine-grained riverside area and the cosy gardens (dubbed the 'grove'). Also noteworthy is the way the project simultaneously cares for satisfying the needs and interests of the Museum visitors and the local population.

Gabriela Świtek



1. Most dla pieszych (Most Duchów)
2. Sieć niskich pomostów (Nadziemny Labirynt)
3. Gaj
4. Studnia — Źródło Życia

1. Footbridge (Bridge of Ghosts)
2. Network of elevated walkways (Overground Labyrinth)
3. Grove
4. The Well — Spring of Life

#### Scenariusze korzystania z parku 1 : 5000

- zwiedzający muzeum
  - spacer w Gaju
  - przejście Nadziemnym Labiryntem
  - wejście na górę
  - wycieczka przez las łęgowy
- mieszkańcy
  - spacer do Amfiteatru w Gaju
  - wejście na wzgórze po wodę
  - wycieczka piesza/rowerowa po lesie
- wejście do Parku

#### Scenarios for using the park 1 : 5000

- museum visitors
  - walk around the Grove
  - walk through the Overground Labyrinth
  - walk up the hill
  - walk through a riparian forest
- residents
  - walk to the Amphitheatre in the Grove
  - walk up the hill for water
  - foot/bike trip around the forest
- entrance to the Park





## Most duchów, 2005

wizualizacja, film animowany, 2'26"

Ważnym elementem, wokół którego zbudowana została koncepcja Parku Pojednania Narodów, stała się rzeka Soła jako symbol granicy pomiędzy śmiercią i życiem, na wzór mitologicznych rzek Acheronu, Korykty i Styksu. Zarówno w sposób symboliczny, jak i dosłowny, rozdziela ona zło od dobra, ludobójstwo od człowieczeństwa, były obóz zagłady Auschwitz od Parku i miasta Oświęcim. Posłużyła jako naturalny element ukształtowania terenu, łączący teren obozu i Parku mostem dla pieszych.

Pokryta drewnem konstrukcja o długości około 200 metrów powstała z płaszczyzny szerokości 8 metrów skróconej o 180 stopni wokół własnej osi. Przejście pieszych z jednej strony rzeki na drugą jest możliwe dzięki korytarzowi znajdującemu się w dolnej partii konstrukcji. Korytarz ten jest odsłonięty na odcinku mostu od strony południowej, później znika, przeistaczając się w tunel, i ukazuje się ponownie oczom obserwatora, tym razem od strony północnej. Przechodnie znikający w czeluściach tunelu przypominają „dusze schodzące do piekieł”. Ich pojawienie się po drugiej stronie ma przywołać na myśl odrodzenie i powrót do życia. Niskie i wąskie przejście — oprócz względów wizualnych — jest też ważne ideowo. Taki przesmyk, korytarz między dwoma światami, stwarza lepszy nastrój do indywidualnego doświadczenia. Sama forma mostu została wywiedziona z geometrii wstęgi skręcającej się o 180 stopni w celu podkreślenia „odwrócenia” światów znajdujących się po obu stronach rzeki, ich wzajemnej przeciwstawności. Skręcenie wstęgi miało przywołać na myśl wstęgę Möbiusa, od dawna symbolizującą nieskończoność.

Obecnym w wielu kulturach obrzędem przejścia, umożliwiającym bezpieczne przekroczenie granicy między dwoma odmiennymi stanami, towarzyszyło często przekraczanie materialnych barier, takich jak bramy czy mosty. *Most duchów* wydaje się spełniać podobną funkcję — pozwala na bezpieczne przejście między teraźniejszością a historyczną traumą oraz między życiem i śmiercią. Droga przez most staje się tym samym metaforą przemiany.

Większość projektów Kozakiewicza, które powstały dla przestrzeni publicznej, dotyczyła miejsc w różny sposób zdegradowanych. Przypadek Parku Pojednania Narodów i Mostu Duchów jest w tym kontekście bardzo specyficzny, gdyż miejsce, dla którego powstał projekt, jest „zranione” działaniem niszczycielskiej historii. Paradoksalnie, prawy brzeg Soły nie jest Eliotowską „ziemią jałową” w dosłownym znaczeniu, gdyż istnieje tam bogaty i unikalny ekosystem. Problemem nie jest więc jedynie przywrócenie naturalnego świata, lecz zmierzenie się z „nadmiarem pamięci”, która powinna zostać zachowana. Chodzi więc o rewitalizację jako „uzdrowienie”, rehabilitację miejsca „potępionego”, sąsiadującego z pozostającym w cieniu historii miastem, które przecież zasługuje na oddech i zwrócenie się ku przyszłości. *Most duchów* nie ma być więc martwym pomnikiem — miejsce zostanie przywrócone współczesności przy jednoczesnym zachowaniu żywej pamięci o jego przeszłości.

## Bridge of Ghosts, 2005

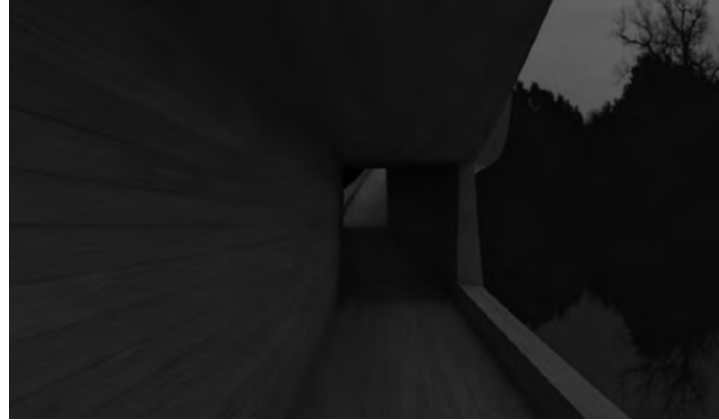
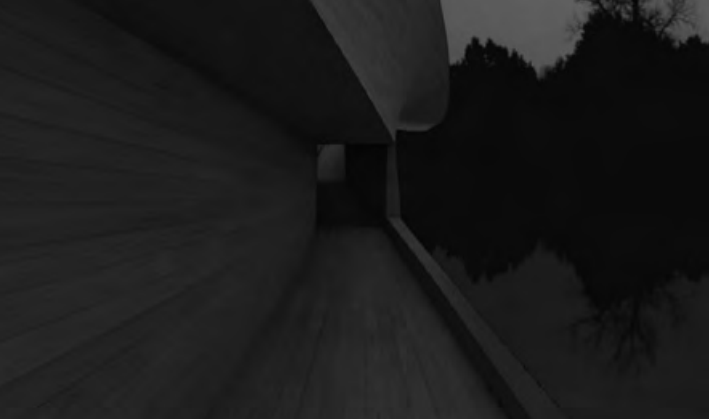
visualization, animated film, 2'26"

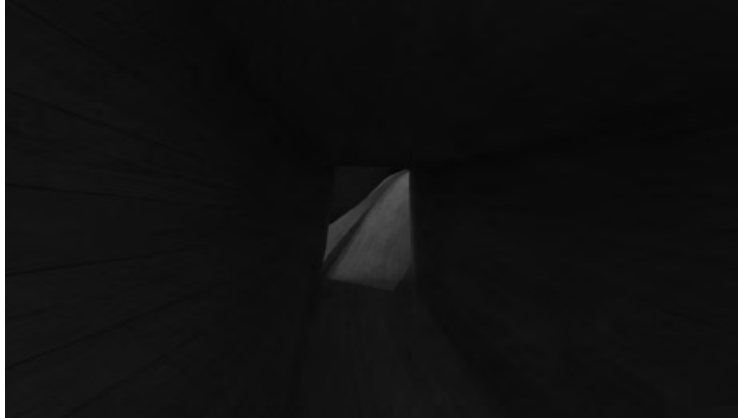
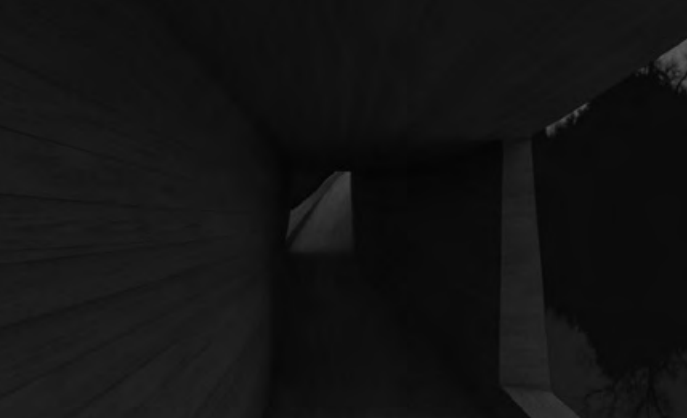
An important component of the Nations Reconciliation Park design was the river Soła, as a symbol of a boundary between life and death, like the mythological rivers Acheron, Koryktyos, and Styx. Both symbolically and literally, it separates evil from good, genocide from humanity, the former Auschwitz extermination camp from the Park and the town of Oświęcim. It served as a natural landscaping feature, connecting the camp site and the Park with a footbridge.

A wooden construction some 200 metres in length, the surface twists in the middle by 180 degrees around its own axis. Crossing the river is only possible by means of a corridor running below. Exposed from the southern side, the corridor then disappears, turning into a tunnel, to become visible again on the northern side. People disappearing in the tunnel bring to mind 'souls descending into Hades', and their reappearance on the other side is meant to symbolize a revival and return to life. Visual considerations apart, the low and narrow passage also matters for ideological reasons. An isthmus, corridor between two worlds, it creates a better setting for individual experience. The form of the bridge follows the geometry of a strip twisted 180 degrees to highlight the 'reversal' of the worlds on the two sides of the river, their oppositeness. The twist was an allusion to the Möbius strip, a long-time symbol of infinity.

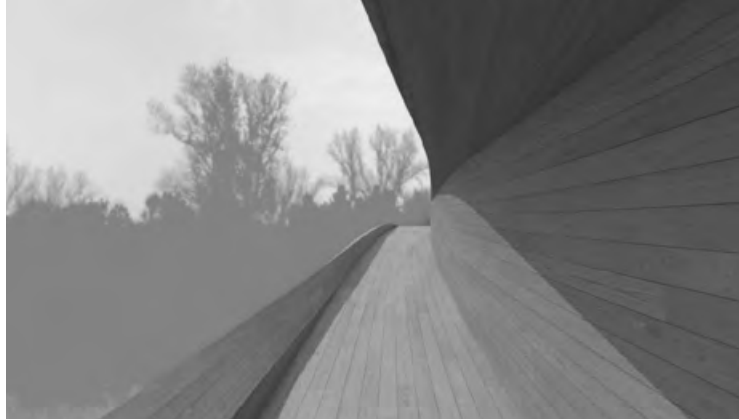
Present in many cultures, rites of passage making possible a safe crossing of the boundary between two different states were often accompanied by the crossing of physical barriers, such as gates or bridges. *Bridge of Ghosts* seems to perform a similar function, allowing for a safe passage between the present and historical trauma, and between life and death. Crossing the bridge becomes a metaphor of transformation.

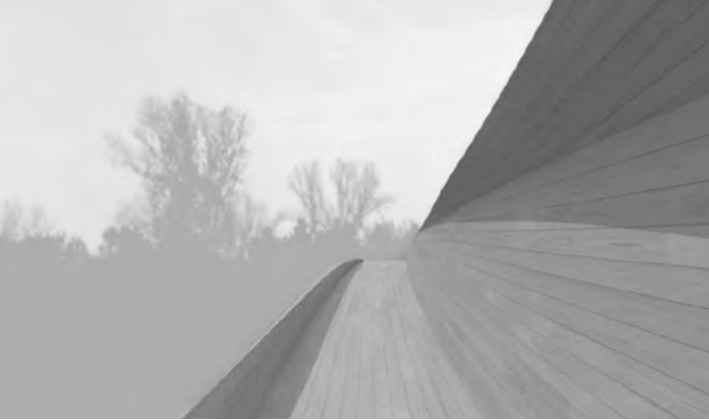
The majority of Kozakiewicz's public-art designs so far have dealt with places degraded in one way or another. The case of the Nations Reconciliation Park and the *Bridge of Ghosts* is very specific in this context, its site having been 'wounded' by the work of destructive history. Paradoxically, the right bank of the Soła is not Eliot's 'waste land' in the literal sense, for it supports a rich and diverse ecosystem. The problem is thus not only to restore the natural world, but to confront an 'excess of memory' that should be preserved. Revitalizing means 'healing' here: the rehabilitation of a 'condemned' place, neighbouring a town overshadowed by history yet deserving to get its breath and turn towards the future. *Bridge of Ghosts* isn't meant as a lifeless monument; the place will be returned to the present while preserving a living memory of its past.

















## Satoptikon, 2005

film animowany, DVD, 4'49"

*Satoptikon* to projekt więzienia przyszłości przeznaczonego dla orbity okołozemskiej, zaprezentowany na wystawie *Panoptikon. Architektura i teatr więzienia* w Zachęcie.

Jarosław Kozakiewicz:

W drugiej połowie XXI stulecia dokonał się olbrzymi skok w rozwoju genetyki, nanotechnologii i robotyki. Wreszcie można było zrealizować odwieczne marzenie ludzi o powrocie do raju. Udało się zlikwidować nędzę, wyleczyć wszystkie znane choroby i odmłodzić fizycznie ludzi, a dzięki technologii robotycznej zapewniono im nieśmiertelność. Wciąż istniał jednak nierozwiązany problem neoluddystów i innych odszczepieńców, którzy nie chcieli przystosować się do życia w nowym ziemskim raju. W celu humanitarnego rozwiązania tego problemu zaprojektowano *Satoptikon* — globalne więzienie, umieszczone na orbicie okołozemskiej.

Więzienie formą nawiązywało do projektu pierwszej ziemskiej kolonii, która miała powstać w kosmosie. Projekt ten, znany ówczesnie jako Stanford Torus, powstał w latach siedemdziesiątych XX wieku. Konstrukcja *Satoptikonu* stanowiła odniesienie do struktury nanorurki węglowej, materiału, który przez swoją niezwykłą wytrzymałość na rozrywanie i niespotykane własności elektryczne zrewolucjonizował elektronikę XXI wieku i stał się symbolem nowej ery.

Zamknięta rurka tworzy torus, a jej powierzchnię pokrywają sześcioboczne struktury, w których umieszczone zostały cele więzienne. Konstrukcja więzienia przypominająca sieć jest równocześnie inteligentnym robotem kierującym funkcjonowaniem zakładu — zależnie od potrzeb zwiększa bądź zmniejsza liczbę cel i długość samego torusa. Dzięki takiemu rozwiązaniu obsługa więzienia — sztucznego satelity Ziemi — nie wymaga fizycznej obecności personelu więziennego. Funkcje takie jak nadzorowanie więźniów, obsługiwanie bazy danych, opieka medyczna, zaopatrzenie, kontakty z rodziną, utylizacja odpadów oraz konserwacja techniczna są koordynowane z Ziemi.

Każda cela została wyposażona w dwa okna. Jedno umożliwia doświadczenie światła słonecznego, drugie odsłania widok odległej Ziemi. Każdy więzień ma możliwość obserwowania błękitnej planety przez kilka godzin na dobę. Zarówno widok Ziemi, jak i brak grawitacji miały się przyczyniać do odnowy moralnej więźniów. Technologia rozwijała się w dalszym ciągu, a zmiany spowodowane tym rozwojem zachodziły coraz szybciej. Zbudowano maszyny sprawniejsze i bardziej inteligentne od ludzi, które wyręczały ich we wszystkich dziedzinach życia, aż w końcu przejęły pełną kontrolę nad ich świadomością. Świat naturalny w pełni opanowały roboty, kierujące procesami replikacyjnymi i ewolucyjnymi na całej planecie. Wreszcie ostatnich reakcjonistów przystosowano do nowych warunków życia w ziemskim raju. Zapanował powszechny ład. Budowa więzienia stała się bezcelowa.

## Satopticon, 2005

animated film, DVD, 4'49"

*Satopticon* is the project of a circumterrestrial-orbit prison of the future; it was presented for the first time at the *Panopticon. The Architecture and Theatre of the Prison* exhibition at the Zachęta gallery.

Jarosław Kozakiewicz:

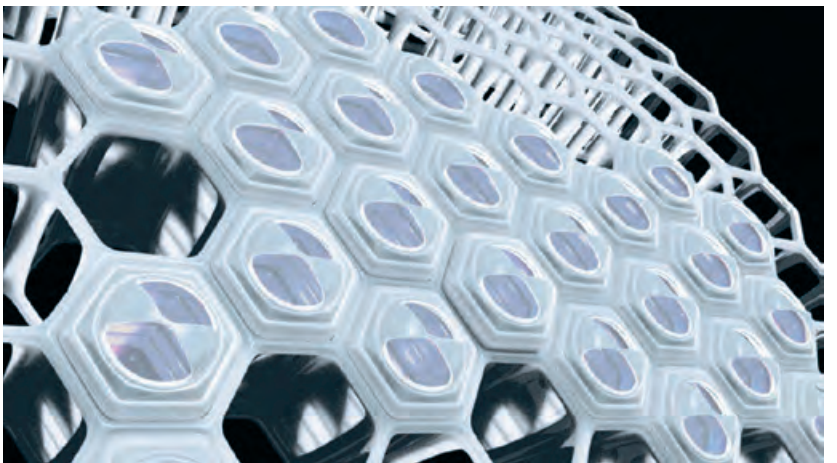
In the second half of the 21st century, a huge leap was made in genetics, nanotechnology and robotics. It finally became possible to fulfil man's dream of returning to paradise. Poverty was eliminated, all known diseases cured, people were physically rejuvenated, and robotic technology made them virtually immortal. But there still existed the problem of the neoluddites and other apostates refusing to adapt to living in the new earthly paradise. To address the problem in a humanitarian way, the *Satopticon* was designed — a global prison to be located on Earth's orbit.

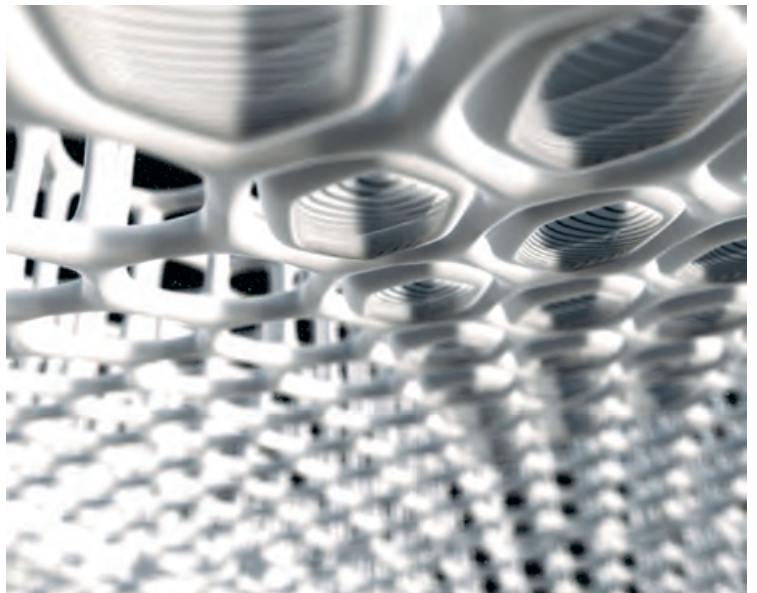
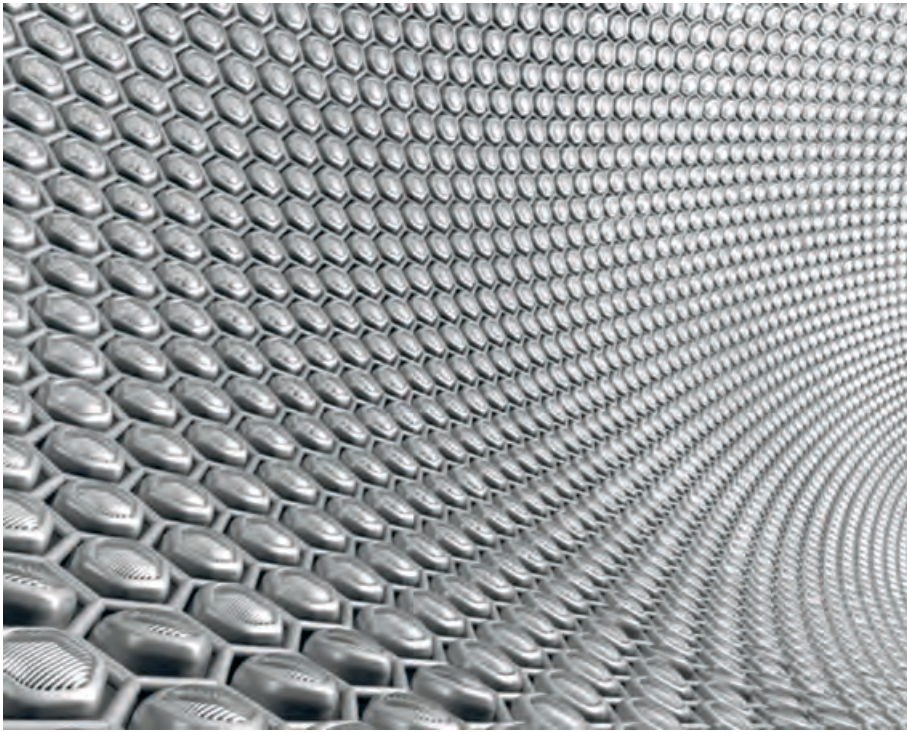
In its form, the prison alluded to the first human colony that had been supposed to be set up in space. The project, known as the Stanford Torus, dated back to the 1970s. The *Satopticon's* construction was a reference to the structure of the carbon nanopepe, a material that, thanks to its immense resistance to ripping and unusual electric properties, had revolutionized twenty-first-century electronics and become a symbol of the new era.

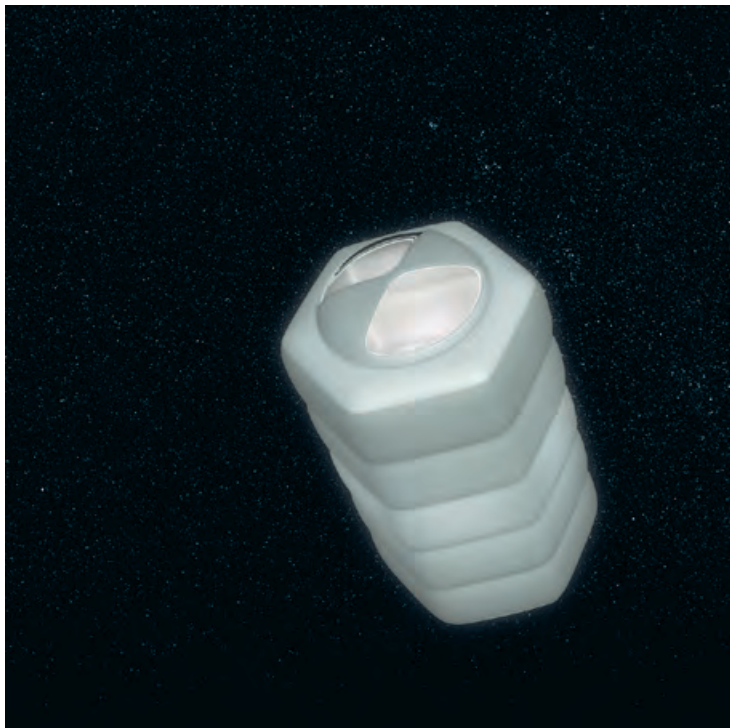
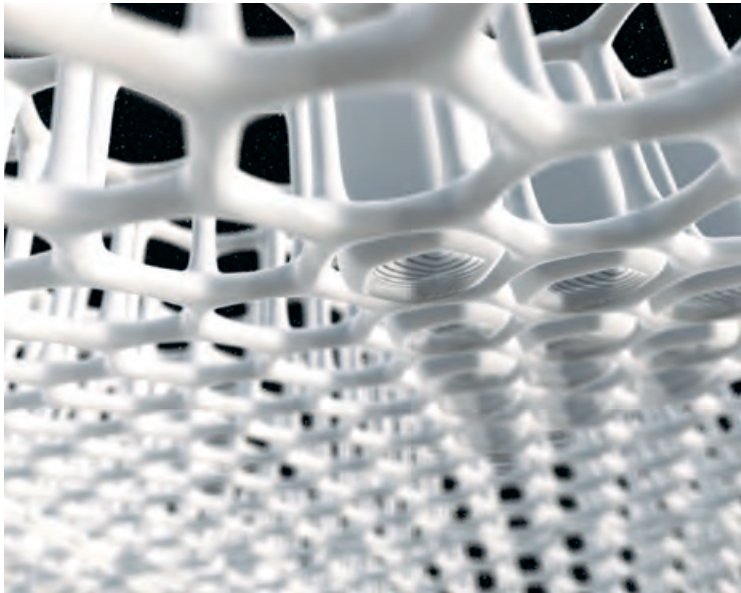
The closed pipe forms a torus, and its surface is covered by hexagonal structures in which the cells have been located. The construction, which resembles a net, is also an intelligent robot controlling the facility's operation — reducing or increasing the number of cells and the length of the torus itself, depending on the needs.

This means that the operation of the facility — Earth's artificial satellite — does not require the physical presence of human personnel. Functions such as inmate supervision, database operation, medical care, supplies, visits, waste utilization, and technical upkeep are coordinated from Earth.

Each cell has been equipped with two windows, one letting in sunlight, the other offering a view of the distant Earth. Each inmate is able to view the blue planet for several hours a day. The view of Earth and the lack of gravity would aid the inmates' moral renewal. Technology kept developing, and the changes brought about by that development were occurring ever more rapidly. Machines more intelligent and efficient than people had been built, and they relieved humans at their tasks in all areas of life, until they gained full control of their conscience. Robots took control of the natural world, including the replication and evolution processes across the planet. Eventually, the last reactionaries were adapted to the new living conditions in the earthly paradise. Universal order prevailed. There was no need for building the prison anymore.







## Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2007

we współpracy z zespołami ALA Architects i Grupa 5  
wizualizacje projektu

Stworzona dwa lata po projekcie *Geometria wnętrza*, w którym forma nowego budynku kina wyprowadzona została z mimowolnych ruchów ciała śpiącej kobiety, koncepcja gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie ujawnia zainteresowanie Kozakiewicza zarówno geometrycznym, jak i organicznym językiem współczesnego designu, a także zaangażowanie artysty w rozwój rodzinnego miasta — Warszawy. Jego propozycja dla stolicy bazuje na silnym kontraście pomiędzy płaską powierzchnią wykonanego z „inteligentnego” szkła ekranu a falującą parametryczną formą po przeciwnej stronie budynku.

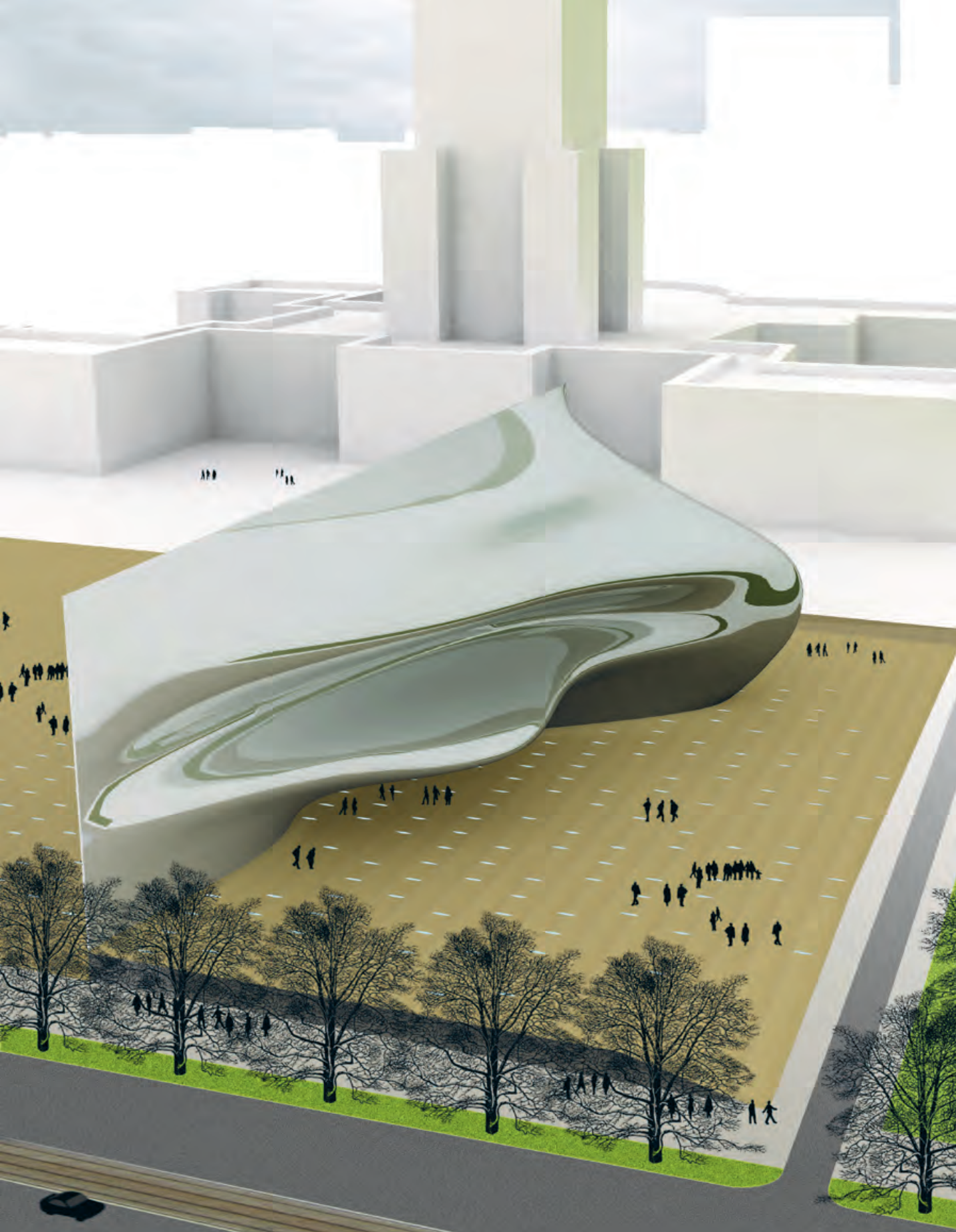
Projekt Kozakiewicza oferuje szereg rozwiązań podnoszących jakość przestrzeni publicznej w centrum miasta i neutralizujących architekturę odziedziczoną po czasach komunizmu. Przyszłe muzeum miało być zlokalizowane w sąsiedztwie Pałacu Kultury i Sztuki, wieżowca z epoki stalinowskiej, który nadal budzi kontrowersje, podobnie jak plac Defilad, miejsce reżyserowanych pochodów i równie pustych gestów poparcia dla komunistycznej władzy trwających aż do 1989. Monumentalna szklana ściana służąca jako ekran do projekcji multimedialnych miała — według nowego projektu Kozakiewicza — zwiększać komunikacyjną funkcję projektowanego muzeum, podczas gdy organiczna fasada w kształcie muszli po drugiej stronie budynku otwierała się na zielony park, przyjazną przestrzeń umożliwiającą różne formy aktywności publicznej.

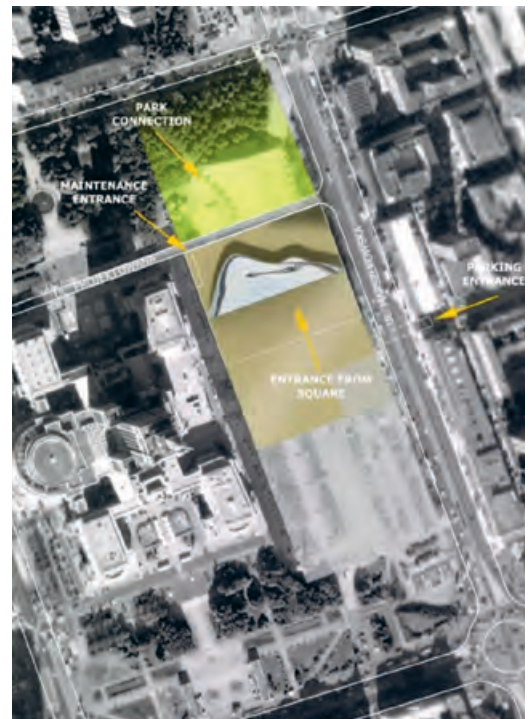
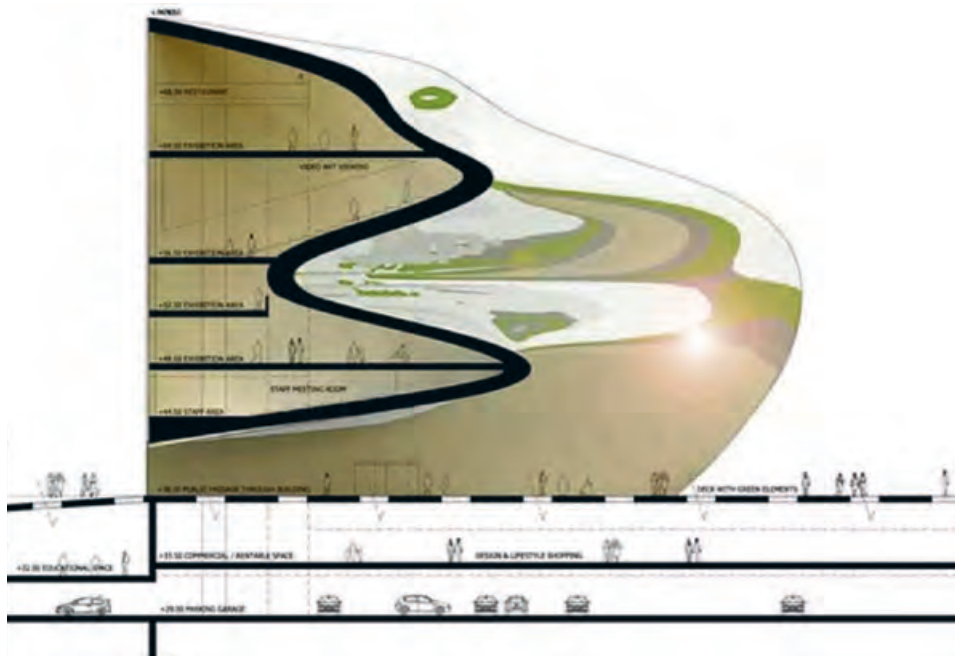
## Museum of Modern Art, Warsaw, 2007

in collaboration with ALA Architects and Grupa 5  
visualizations of the project

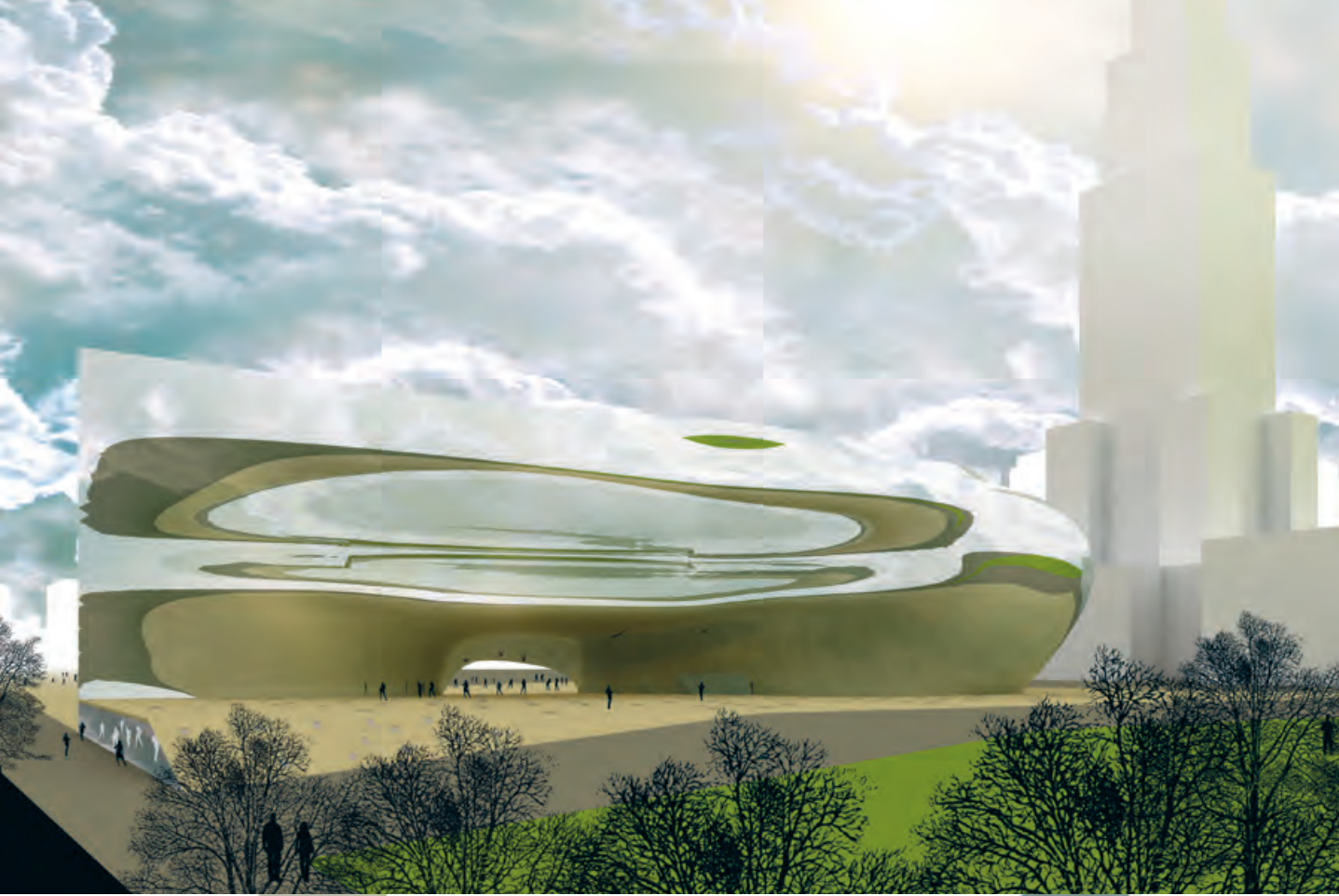
Conceived two years after his *Geometry of the Inside* project in which the form of a new cinema building was derived from the involuntary body movements of a sleeping woman over the course of a night, this scheme for a new Museum of Modern Art in Warsaw extends Kozakiewicz's interest in the relations of geometric and organic languages of design as well as his interest in his home city, Warsaw. His proposal for the capital draws a sharp distinction between the planar effects of a screen fashioned from 'intelligent' glass and the billowing parametric form of the structure behind.

Kozakiewicz's design proposes a number of contributions to the quality of public space in the centre of the city, as well as ways of dealing with the urban heritage of communist rule. The site is close to the Palace of Culture and Science, a Stalin-era skyscraper which remains a controversial structure, as well as Defilad Square, the setting for choreographed marches and other hollow gestures of loyalty to the communist authorities before 1989. The monumental glass wall that would serve as a screen for multimedia projections, would, in Kozakiewicz's new scheme, extend the communicative function of the proposed museum, while the organic façade cased in a smooth shell on the other side would overlook a green park, a welcome space for lively public gatherings.









## Puk-puk, 2007

instalacja site-specific

Jest to czasowa instalacja zaaranżowana w dziewiętnastowiecznej kamienicy przy ulicy Próżnej w Warszawie. W czasie II wojny światowej Próżna znalazła się w granicach getta dla ludności żydowskiej utworzonego przez niemieckich okupantów. W pierwszych latach XXI wieku część ulicy, która przetrwała prawie całą, została zaadaptowana w czasie wojny, miała zostać odrestaurowana. Setki drzwi pochodzących ze starych budynków przeznaczono wówczas do wyrzucenia. Kozakiewicz uratował kilkadziesiąt sztuk i zbudował z nich instalację site-specific. Odrapane i oznakowane drzwi wypełniające cały korytarz ustawione są tak gęsto, że nie można przez nie wyjść. To ślepy zaułek. Żółty kolor drzwi nawiązuje do narzuconego przez władze niemieckie obowiązku odpowiedniego oznaczania wszystkich domów i warsztatów należących do Żydów oraz noszenia przez mieszkańców getta naszywków w formie żółtej gwiazdy.

Dzisiaj drzwi, które przetrwały jako materialny obiekt, choć milczą, są świadkami tragicznych wydarzeń w getcie. O przetrwaniu rzeczy doczesnych pisała filozofka Hannah Arendt w swojej książce *Kondycja ludzka* (1958):

to właśnie owa trwałość nadaje rzeczom świata względną niezależność od ludzi, którzy je produkują i używają ich, nadaje im obiektywność, która pozwala im oprzeć się, „stać przeciw” i przetrwać, przynajmniej przez jakiś czas, nienasycone potrzeby i pragnienia ich żywych twórców i użytkowników. Z tego punktu widzenia rzeczy świata pełnią funkcję stabilizowania ludzkiego życia a ich obiektywność tkwi w tym, że [...] ludzie bez względu na swą wiecznie zmienną naturę mogą przywracać im tożsamość, czyli to, czym są, przez związek z tym samym krzesłem i tym samym stołem.

Jednak celem instalacji Kozakiewicza jest zwrócenie uwagi na zadziwiającą trwałość tych skądinąd nieznaczących przedmiotów i fakt, że społeczność, której one służyły, przestała istnieć. Nie pozostał prawie nikt, kto mógłby „odzyskać swą identyczność”.

## Puk-puk, 2007

site-specific installation

*Puk-puk* — or 'knock-knock' in English — was a temporary installation sited in a nineteenth century tenement building on Próżna Street in Warsaw. During the Second World War, this street had been incorporated into the Jewish ghetto established by the German occupiers. The terrace, which survived the almost complete destruction of the city during the war, was scheduled for improvement in the early years of the twenty-first century. Hundreds of doors from these buildings were to be thrown away. Kozakiewicz saved a few dozen, creating this installation on site. The shabby and marked doors fill a corridor, packed together tightly, denying any kind of egress. This is a dead end. Painted yellow, their colour relates to the requirement imposed by the German authorities that all homes and workplaces belonging to Jews in the city were to be marked with signs of their occupation, just as ghetto inhabitants were to wear yellow stars.

Today, the doors survive as material, if mute, witnesses to the tragic events that took place in the ghetto. Philosopher Hannah Arendt reflected on the survival of mundane things in her 1958 book, *The Human Condition*:

it is this durability which gives the things of the world their relative independence from men who produced and use them, their 'objectivity' which makes them withstand, 'stand against', and endure, at least for a time, the voracious needs and wants of their living makers and users. From this viewpoint, the things of the world have the function of stabilizing human life, and their objectivity lies in the fact that . . . men, their ever-changing nature notwithstanding, can retrieve their sameness, that is, their identity, by being related to the same chair and the same table.

This installation, however, draws its meaning from the endurance of these otherwise unremarkable objects and from the disappearance of the community which they once served. Almost no one remains to 'retrieve their sameness'.



## Natura (do) mieszkania, 2007

film animowany, DVD, 8'

Centrum Warszawy. Osiedle Za Żelazną Bramą. 19 szesnastokondygnacyjnych bloków wybudowanych dla 25 tysięcy mieszkańców stolicy. Od strony północnej osiedle zamyka ulica Chłodna oraz plac Mirowski, od strony wschodniej plac Grzybowski, od strony południowej ulice Twarda i Prosta, a od zachodu ulica Żelazna. Projekt zrealizowano w latach 1965–1972.

We wczesnych latach siedemdziesiątych osiedle Za Żelazną Bramą było uważane za symbol socjalistycznej prosperity i technologicznego postępu. Projekt świetnie wpisywał się w „gomułkowski” plan rozwoju socjalizmu. W dobie PRL-u „wielkomiejskość” osiedla Za Żelazną Bramą spotkała się z wysoką oceną polskich architektów. Projekt został nagrodzony za „jednorodne potraktowanie kompozycyjne całości terenu, monumentalną skalę właściwie dobraną do wielkomiejskiego charakteru dzielnicy” oraz „interesujące propozycje powiązania terenu z całością kompozycyjną Osi Saskiej”. Wnętrza budynków osiedla zostały zaprojektowane z myślą o funkcji społecznej. Na parterach znajdują się halle o dużej powierzchni, które miały służyć zgromadzeniom mieszkańców; na poszczególnych piętrach zostały zaprojektowane odpowiednio mniejsze przestrzenie przeznaczone na spotkania ludzi zamieszkujących daną kondygnację. Życie zweryfikowało ten zamysł — do żadnych zgromadzeń, poza oczekiwaniami na windę, nie dochodziło — niezagospodarowane przestrzenie hali i korytarzy budynków zostały zabudowane i włączone do sąsiadujących z nimi mieszkań jako dodatkowe pokoje.

Po zakończeniu ery PRL-u ocena osiedla zmieniła się diametralnie. Ganiiono chaotyczne rozmieszczenie bloków oraz radykalnie modernistyczny charakter projektu — niedostosowany do potrzeb mieszkańców. Ze szczególną krytyką spotkały się absurdalne rozwiązania wewnątrz budynku: małe powierzchnie mieszkań, kuchnie bez okien, długie ciemne drogi komunikacyjne oraz niski standard wykonania.

Architektura lat sześćdziesiątych nie wytrzymała próby czasu. Kojarzono ją przede wszystkim z apokaliptycznymi, bezdusznymi blokowiskami i zniechęconą przez społeczeństwo chorobotwórczą „wielką płytą”. Ciekawostką jest, że wbrew obiegowym opiniom osiedle Za Żelazną Bramą nie jest zbudowane z „wielkiej płyty”. Powstało ono w nowatorskiej jak na owe czasy — technologii budowlanej „Stolica” — monolitycznych betonów wylewanych. Nie zmieniło to faktu, że osiedle Za Żelazną Bramą umieszczone w samym sercu Warszawy stało się poważnym problemem urbanistycznym. Pomimo trwającej kilkadziesiąt lat debat społecznych z udziałem wybitnych specjalistów problem blokowiska w centrum miasta wydawał się nie do rozwiązania. Byłby zapewne szeroko dyskutowany do dzisiaj, gdyby nie gwałtowne efekty globalnego ocieplenia. Daleko idące zmiany temperatury i wilgotności powietrza spowodowały przemiany zachodzące w strukturze ścian budynków. Okazało się, że organizmy zamieszkujące od dziesiątków lat w mikroszczelinach ścian bloków poważnie przekształciły strukturę ścian, przystosowując ją w ten sposób do nowych warunków klimatycznych. *Cladosporium* i *Stachybotrys* lokalizują się najczęściej w materiałach z wysoką zawartością celulozy i o niskim poziomie azotu — może to być płyta pilśniowa albo ściany gipsowe, papier, płótno, drewno czy kurz. Optymalna temperatura dla rozwoju tych mikroorganizmów to 15–20°C.

Gatunki roślin spotykane dotychczas jedynie w parkach i ogrodach botanicznych znalazły w porach ścian budynku bardzo podatny grunt do wzrostu i rozwoju. Okazało się, że płaszczyzna przerośnięta płataniną organizmów jest świetnym izolatorem — pozwala na utrzymanie stałej temperatury w budynku. Zielone organizmy zużywają znaczne ilości dwutlenku węgla, wzbogacają powietrze w tlen, a także w przypadku niektórych gatunków uzupełniają dietę mieszkańców bloków.

Pustostany oczekujące na nowych lokatorów stają się w tym okresie wspólną przestrzenią mieszkańców budynków. Opuszczone mieszkania przekształcają się w niewielkie ogródki działkowe. Dzięki tej nieoczekiwanej transformacji osiedla, centrum miasta uzyskało ponad 14 hektarów powierzchni czynnej biologicznie pochłaniającej rocznie około 650 ton dwutlenku węgla.

## The Nature of/for Living, 2007

animated film, DVD, 8'

The centre of Warsaw. The Za Żelazną Bramą (Beyond the Iron Gate) settlement. Nineteen residential blocks, sixteen floors each, designed for a total of 25,000 inhabitants. The settlement's boundary on the north is Chłodna street and Plac Mirowski, on the east, Plac Grzybowski, on the south, Twarda and Prosta streets, and on the west, Żelazna street. The project was realized in 1965–1972.

In the early 1970s, the Za Żelazną Bramą settlement was a symbol of communist Poland's prosperity and its technological progress. The project fit perfectly with the era's official policies. In People's Poland, the 'metropolitan' character of the Za Żelazną Bramą settlement was praised highly by Polish architects. The project was awarded for its 'homogeneous compositional approach to the entire site and monumental scale properly matching the neighbourhood's metropolitan character', and for an 'interesting proposition of connecting the site with the compositional whole of the Saxon Axis'. The buildings' interiors were designed with the social function in mind. On the ground floor, there is a spacious lobby that was to host residents' meetings; similar though proportionately smaller spaces were designed for each floor. Reality, however verified theory: no meetings took place, except those in front of the elevator door and the empty spaces of the entry lobbies and corridors were quickly claimed by the residents and annexed into their apartments as extra living spaces.

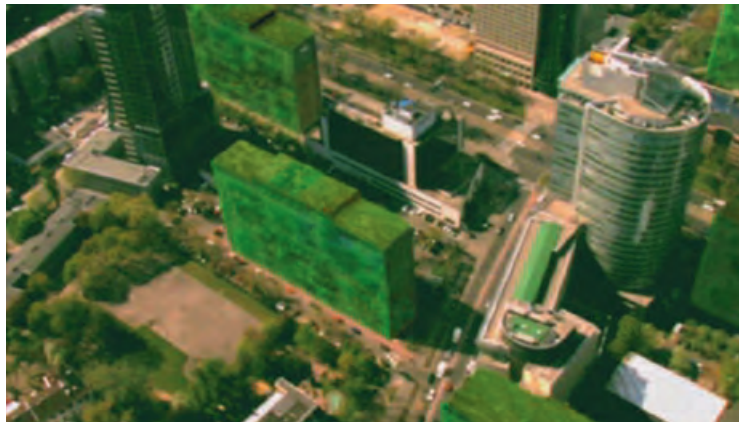
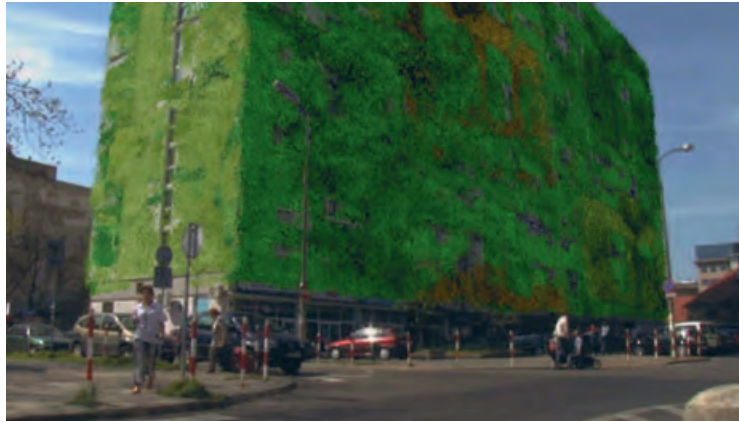
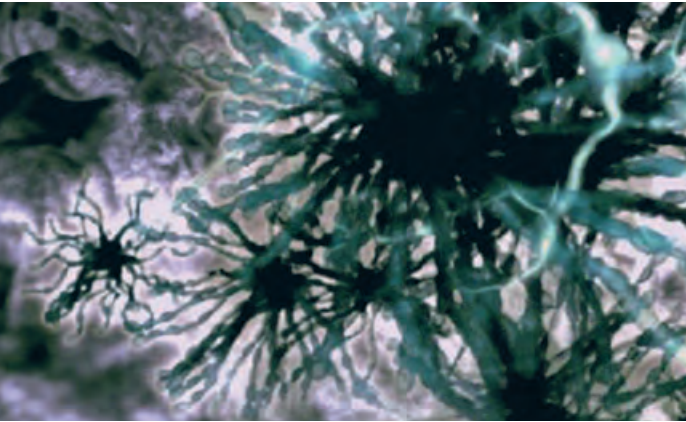
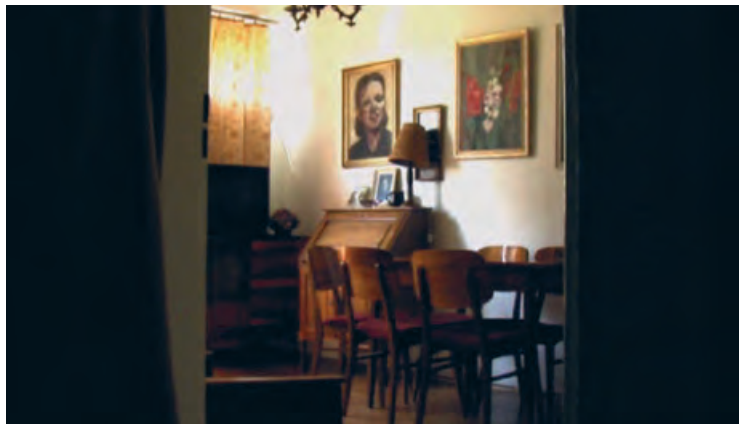


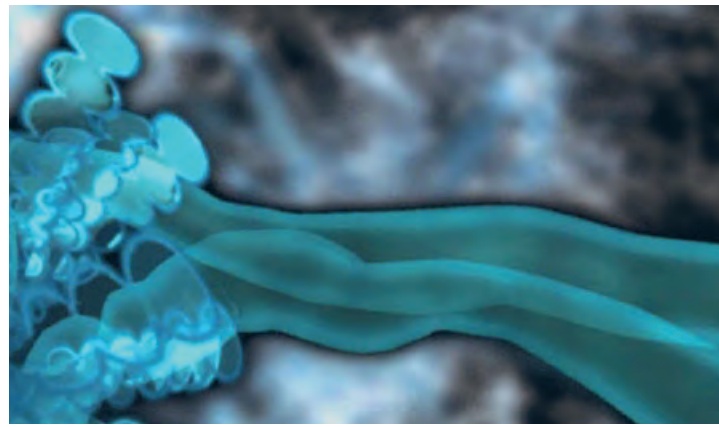
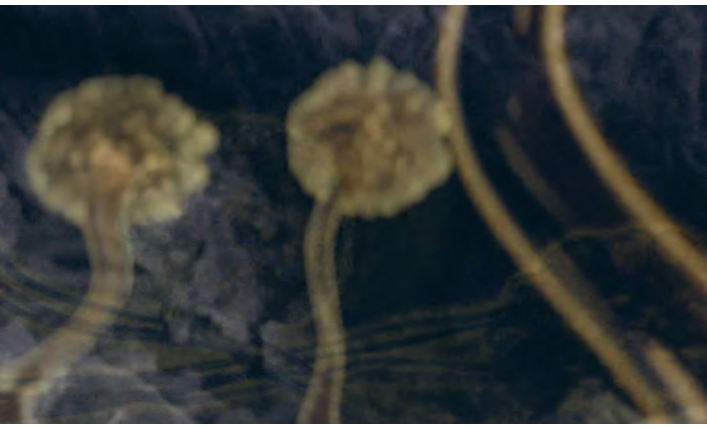
When the People's Poland era ended, the settlement's perception changed radically. Critics lamented the way the blocks were chaotically scattered across the site and the project's radically modernist character out of touch with human needs. The critics were particularly harsh on absurd interior-design solutions: tiny apartments, windowless kitchens, long, narrow and dark corridors, and poor quality standards.

The architecture of the 1960s failed the test of time. It is commonly associated with the apocalyptic, soulless, sprawling high-rise residential-block settlements, and the toxic, commonly hated, prefabricated-concrete technology. Interestingly, contrary to popular belief, the Za Żelazną Bramą settlement wasn't built in the prefab-concrete technology but rather in the, pioneering at the time, technology of monolithic poured concrete. This didn't change the fact that the sprawling settlement, situated in the very heart of Warsaw, with time became a serious urban-planning problem. Despite a long-going public debate that involved the best specialists in the field, the problem of a prefab-concrete high-rise block settlement in the very centre of the city seemed impossible to solve. It would probably still be discussed — were it not for the changes caused by the global warming. Major shifts in temperature and humidity levels had a powerful impact on the structure of the buildings walls. It turned out that the micro-organisms, for decades inhabiting the micro-cracks in the walls, had transformed their structure in order to adapt it to new climatic conditions. *Cladosporium* and *Stachybotrys* prefer materials with high cellulose content and low nitrogen content — hardboard, plaster walls, paper, cloth, wood, or dust. The optimal temperature for these micro-organisms to thrive is 15–20 Celsius degrees.

Plant species, encountered hitherto only in parks and botanical gardens, found a perfect soil in the pores in the buildings walls. Then it turned out that walls overgrown with vegetation provided a great insulation layer helping to maintain a stable temperature inside the building. Green organisms consume high amounts of carbon dioxide, produce oxygen, and, in some cases, supplement the residents diet.

Empty apartments awaiting new inhabitants become common property, turned into small vegetable gardens. Thanks to this unexpected transformation, the city centre has gained over 14 hectares of biologically active surface consuming some 650 tonnes of carbon dioxide annually.





## Kurtyna ziemna, 2007

Wiosną 2007 roku Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych zaproponowało Jarosławowi Kozakiewiczowi stworzenie projektu, który stałby się zarówno działaniem artystycznym w przestrzeni publicznej, ale również przestrzeń tę organizował, realizując postulat rewitalizacji przestrzeni miejskiej poprzez sztukę. W rezultacie powstał złożony projekt, który trudno zdefiniować w ramach konkretnego medium artystycznego — z pogranicza rzeźby i architektury, ale również architektury ogrodowej czy urbanistyki. Jako przestrzeń działań artystycznych Kozakiewicz wybrał mocno już zdegradowany i zapomniany przez mieszkańców park Izabeli i Jarogniewa Drwęskich, między ulicami Górna Wilda i Królowej Jadwigi. Ten fragment miasta zamyka obszar intensywnych działań urbanizacyjnych, które objęły plac Andersa oraz obszar w okolicach ulic Kościuszki i Półwiejskiej, wraz z parkiem im. Jana Henryka Dąbrowskiego. Sam park jednak nie ulegał od wielu już lat znaczącym zmianom i restrukturyzacji.

Projekt Kozakiewicza zakłada częściowe odseparowanie terenu parku od ruchliwej arterii przelotowej, poprzez „podwijającą” się ku górze formę rzeźbiarską. W ten sposób wzdłuż północnej strony 4,5-hektarowego parku powstanie rodzaj ażurowej kurtyny, pokrytej metalową okładziną od strony ulicy i porośniętej trawą od strony parku. Ponadto, projekt zakłada wybudowanie kaskady wodnej — rwącego strumienia — oraz schodów, spełniających jednocześnie rolę amfiteatralnie zaprojektowanych siedzisk. Ta stała instalacja wodna połączona ze schodami została zaprojektowana tak, by organicznie wyrastać z naturalnego ukształtowania terenu, dyskretnie wkomponowując się w istniejące zbocze. Zadaniem kompozycji architektoniczno-rzeźbiarskiej będzie nie tylko zachowanie istniejącej funkcji publicznego parku miejskiego, ale wzmocnienie tej funkcji, zwrócenie uwagi na walory miejsca. Zróżnicowana powierzchnia poszczególnych kamiennych elementów kaskady pozwoli na zróżnicowanie intensywności przepływu wody, tworząc ciekawe efekty akustyczne. Szum przepływającej wody osłabi w dużym stopniu nieprzyjemny hałas i zgiełk ulicy, jednocześnie wyznaczając ważny punkt orientacyjny w parku.

Koncepcja ideowa projektu odwołuje się do trójkątnej topografii parku. Trójkątne elementy organizują i spajają formalnie całość założenia, przez co propozycja Kozakiewicza zyskuje dodatkowe sensy i znaczenia. Istotną funkcją tego projektu jest programowanie i korygowanie pewnych aktywności mieszkańców. Starając się poszerzyć i zróżnicować użycie przestrzeni, „hipnotyzująca”, płynna forma pozwoli oderwać uwagę użytkowników parku od ruchliwej ulicy (od strony północnej), a harmonijna kompozycja całości założenia artystycznego wydłuży oś spacerową zatłoczonej ulicy Półwiejskiej.

Propozycja Jarosława Kozakiewicza już w fazie projektu wzbudziła ożywioną dyskusję, która zaowocowała licznymi artykułami w prasie, stając się ważnym elementem debaty publicznej na temat roli i znaczenia sztuki w przestrzeni publicznej.

## Wall Curtain, 2007

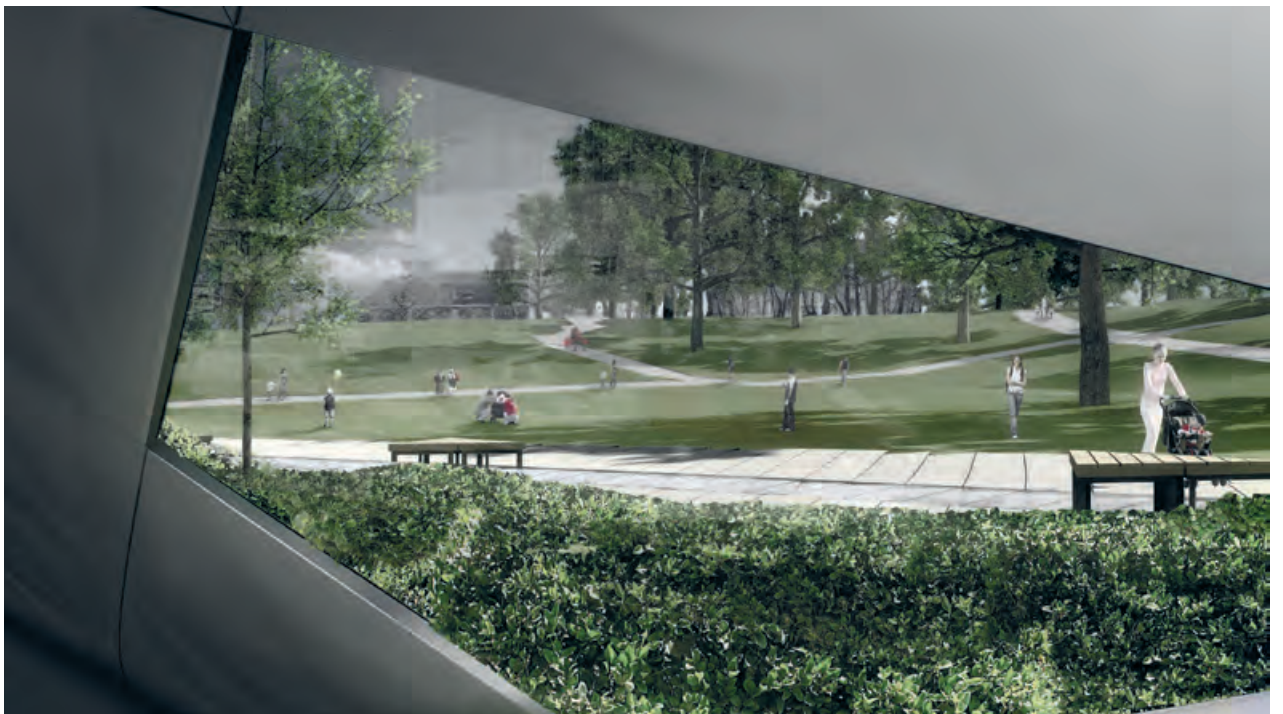
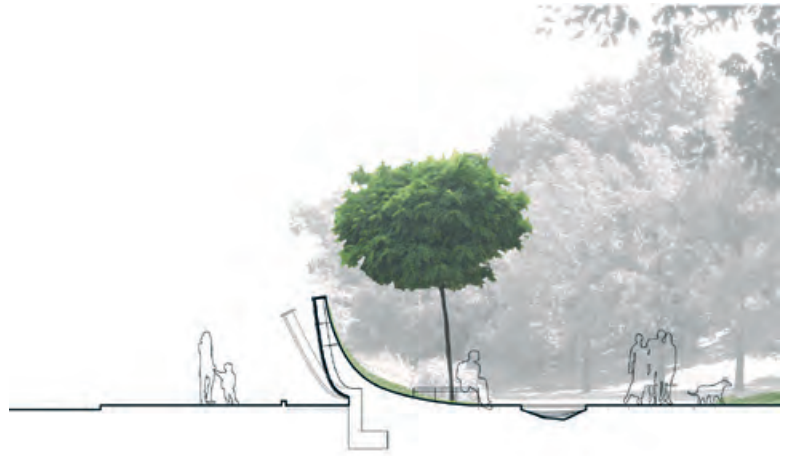
In early 2007, the Wielkopolskie Society for the Encouragement of the Fine Arts commissioned Jarosław Kozakiewicz to create a project that would organize, and thus revitalize, public space through art. The result is a complex project that can hardly be classified in terms of any specific medium, a project combining sculpture and architecture, but also landscaping and urban planning. The location chosen by Kozakiewicz is a heavily degraded and forgotten Izabeli and Jarogniewa Drwęskich Park between Górna Wilda and Królowej Jadwigi streets. This part of the city is surrounded by areas of intense development around Plac Andersa, Kościuszki and Półwiejska streets, including Jana Henryka Dąbrowskiego Park. The park itself, though, has not undergone any significant alterations or restructurings for years.

Kozakiewicz's project provides for partly separating the park area from the adjoining busy thoroughfare by means of a 'curling' sculptural form. Thus a kind of an openwork curtain would be created alongside the northern edge of the 4.5-hectare park, with a metal facing from the street side and a lawn from the park side. The project further provides for the creation of a water cascade — a rapid stream, and a flight of stairs that would also serve as amphitheatre-like seats. The permanent water installation, combined with the stairs, has been designed so as to grow organically out of the natural lay of the land, writing itself discreetly into the existing slope. The purpose of the architectural-sculptural composition will be not only to retain the existing function of a public urban park, but also to strengthen it by highlighting the site's unique characteristics. The cascade's various stone elements will cause water to flow with varying degrees of intensity, creating interesting sound effects. The swoosh of the water will almost completely drown out the unpleasant noise of the street while at the same time creating an important landmark in the space of the park.

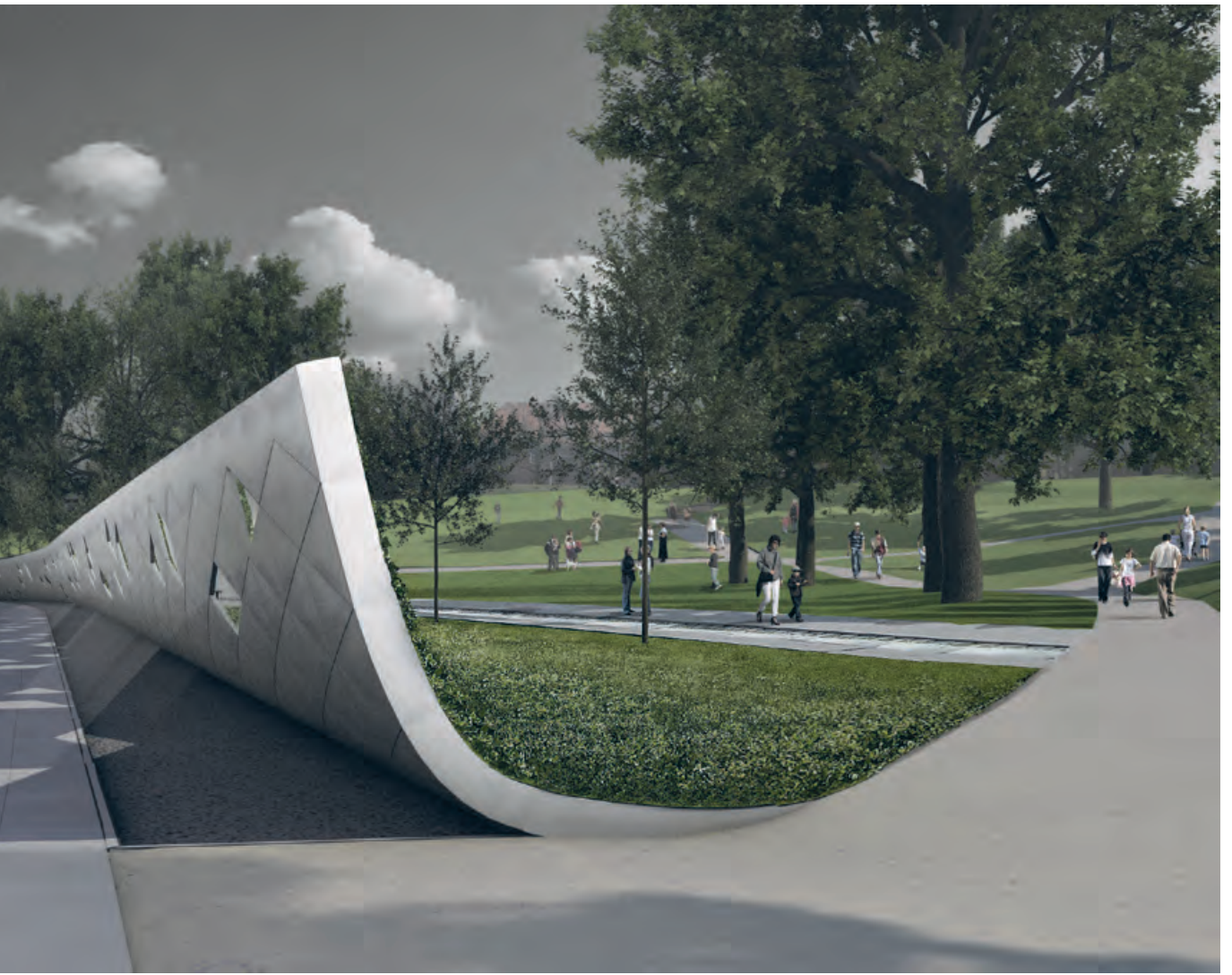
The project's design alludes to the park's triangular topography. Triangular elements organize and integrate the whole composition, investing Jarosław Kozakiewicz's proposition with additional meanings and subtexts. The project's important intended function is to program and correct certain activities on the part of its visitors. Designed to expand and diversify the use of the park space, the 'hypnotic', fluid form will divert the visitors' attention from the busy thoroughfare to the north, while the harmonious composition as a whole will create a strolling exit from the busy Półwiejska street.

Jarosław Kozakiewicz's proposition triggered off a lively debate even at design stage, resulting in numerous press reports and reviews and becoming an important element of a wider public debate about the role and significance of art in public space.









### Projekt rozbudowy Muzeum Narodowego w Poznaniu

Idea projektu oparta została na trzech zagadnieniach. Pierwsze dotyczy problematyki władzy i związanej z tym symboliki. Drugie, wynikające z niej, obejmuje problem łączenia i jednoczenia. Trzecie wreszcie skupia się na szeroko rozumianej opiece. Postrzegane razem określają, według artysty, fenomen samego wzgórza, jak i projektowanej dlań architektury.

Zagadnienie władzy, najbardziej oczywiste w historycznym kontekście miejsca, wiąże się z formą wieży, która w projekcie została wyznaczona za pomocą światła i powietrza. Powstał niejako negatyw historycznej formy. Wieża, choć nieodbudowana, jest w projekcie czytelna i wyznacza historyczny oraz ideowy charakter tego miejsca. Ważne było też ukazanie współczesnego charakteru władzy, „demokratyzacja” przestrzeni wieży. Założeniem było, że z rozległej platformy na najwyższej kondygnacji mogą korzystać wszyscy, rozkoszując się widokiem panoramy miasta.

Projekt odwołuje się również do idei scalania i jednoczenia: nawiązuje do historii, polityki Przemysła II, ale stara się też otworzyć mieszkańców na nowe możliwości doświadczania tego miejsca. Trzecie zagadnienie to kwestia opieki — zarówno nad miejscem, jaki i nad śladami przeszłości, w które wzgórze obfituje. Wszelkie „brutalne” zawłaszczenie tego miejsca byłoby niestosowne i oznaczałoby pewien rodzaj uzurpacji. Chodzi raczej o ujęcie wzgórza w taki sposób, by wydobyć istniejący tam potencjał i jego niezwykły charakter, tak, by bryła budynku nie zdominowała wzgórza i wskazywała raczej na miejsce, a nie na siebie samą. Nazwa projektu jest bardzo pojemna i odnosi się zarówno do zagadnień z obszaru współczesnej refleksji nad sztuką, jak i medycyny, tworząc metaforę otwartą na różnorodne odczytania i interpretacje.

Budynek posiada dwie kondygnacje przeznaczone na galerie oraz rozległy, dwukondygnacyjny taras. Ta ostatnia część budynku ma na tyle otwarte funkcje, że może spełniać rolę zarówno pomieszczeń galeryjnych, jak i miejsca rekreacyjnego. Poniżej tarasu zaprojektowana została przestrzeń do działań plenerowych, gdzie może funkcjonować plenerowa galeria rzeźby i letnia kawiarnia.

## Punctum, 2007

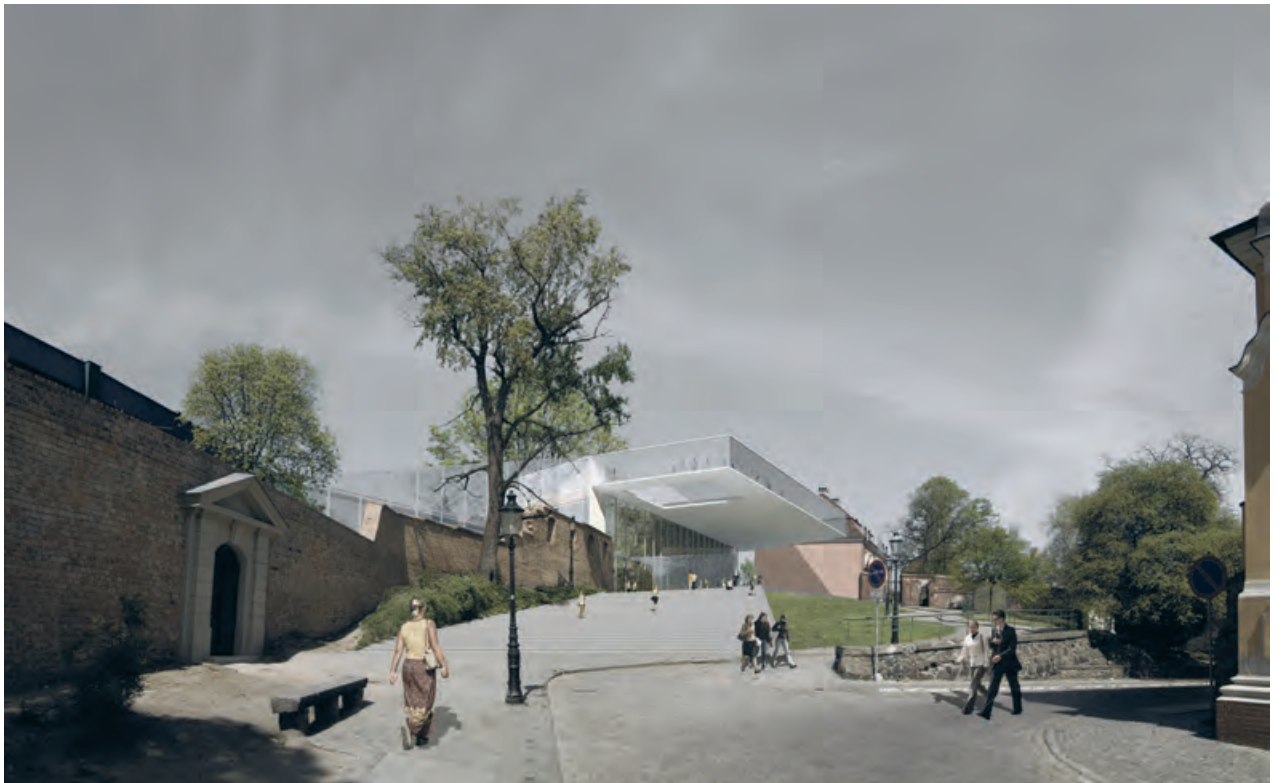
### Extension Design for the National Museum in Poznań

The project's conception is based on three underlying ideas concerning, respectively, power and its symbolism, connection and unification, and the broad notion of care. Perceived together, they define, according to the artist, the phenomenon of the hill itself and the architecture designed for it.

The issue of power, most evident in the historical context of the site, connects with the form of the tower, which in the design has been rendered through light and air. The result is a kind of negative of the historical form. Though unreconstructed, the tower is legible in the project, defining the site's historical and ideological character. Showing the contemporary character of power, the 'democratization' of the tower space, has been an equally important consideration. Hence the design provides for the large top-level platform to be open to the public, offering splendid views of the city.

The design refers also to the idea of integration and unification; it relates to history, the policies of Przemysł II, but also seeks to open new possibilities of experience for the visitor. The third issue the design relates to is the notion of care — of caring, both for the site and the traces of history the hill is replete with. Any 'brutal' appropriation of this place would be untoward, and would entail a kind of usurpation. The idea is to interpret the hill in such a way as to highlight its potential and unique character; the building, lest it dominate the hill, should point to the site rather than to itself. The project's title is broad-meaning, referring to art-critical issues as well as those of medicine, providing a capacious metaphor open to various interpretations.

The building has two floors of galleries and a large, two-level terrace. The latter's function is open: it may be used for exhibitions as well as for leisure. An open-air space below the terrace may serve as a sculpture gallery or a summer cafe.



rzeźby, modele, rysunki

Formy rzeźbiarskie i towarzyszące im rysunki składające się na cykl *Anatomia przestrzeni* stanowią kontynuację wcześniejszych studiów Kozakiewicza nad antropometrycznym potencjałem architektury. Podstawą dla dynamicznego wzorca proporcji zastosowanego w kompozycji tych protoarchitektonicznych struktur było rozmieszczenie narządów zmysłów w ludzkiej twarzy; stąd zawdzięczają one swoją formę ruchom głowy albo bliskim, czy nawet intymnym relacjom między dwojgiem ludzi. Szkieletowe konstrukcje, utworzone na bazie linii łączących otwory twarzy, przekształcają architekturę ciała w architekturę przestrzeni.

„Moduł” Kozakiewicza jest niezwykle uniwersalny, w osobliwy sposób łączy podobieństwa i różnice, co widać zwłaszcza, gdy prace eksponowane są obok siebie. Wydaje się, że stalowe obiekty kryją w sobie jakieś „rodzinne” podobieństwo; być może nawet powstały z tej samej organicznej materii, nie wiadomo jednak dokładnie, na czym ta więź polega.

Stalowe rzeźby opatrzone są wymiarami będącymi liczbami ujemnymi, można je więc interpretować również jako studium przestrzeni pozytywnej i negatywnej. Są otwarte na otoczenie, bowiem metalowe ścianki tworzą się tylko w miejscach, gdzie dwie fasety schodzą się ze sobą. O przestrzeni negatywnej znakomicie pisał brytyjski rzeźbiarz Henry Moore: „pozostawiasz pustą przestrzeń w miejscu ciała, nawet jeśli go tam nie ma, to można je sobie wyobrazić”. Otwory w swoich rzeźbach Moore tłumaczył jako puste miejsca wypełnione projekcją wyobraźni obserwatora. Projekcja ta jest bardziej efektywna, gdy oglądany obiekt jest mniejszy od patrzącego. Bardziej kameralne od wielu innych prac Kozakiewicza, jak choćby quasi-architektoniczny projekt *Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi – w hołdzie Gordonowi Matcie-Clarkowi* (2013) będący rzeźbą wypełniającą całe pomieszczenie, prace z cyklu *Anatomia przestrzeni* zachęcają widza, by zgłębiał je za pomocą wyobraźni.

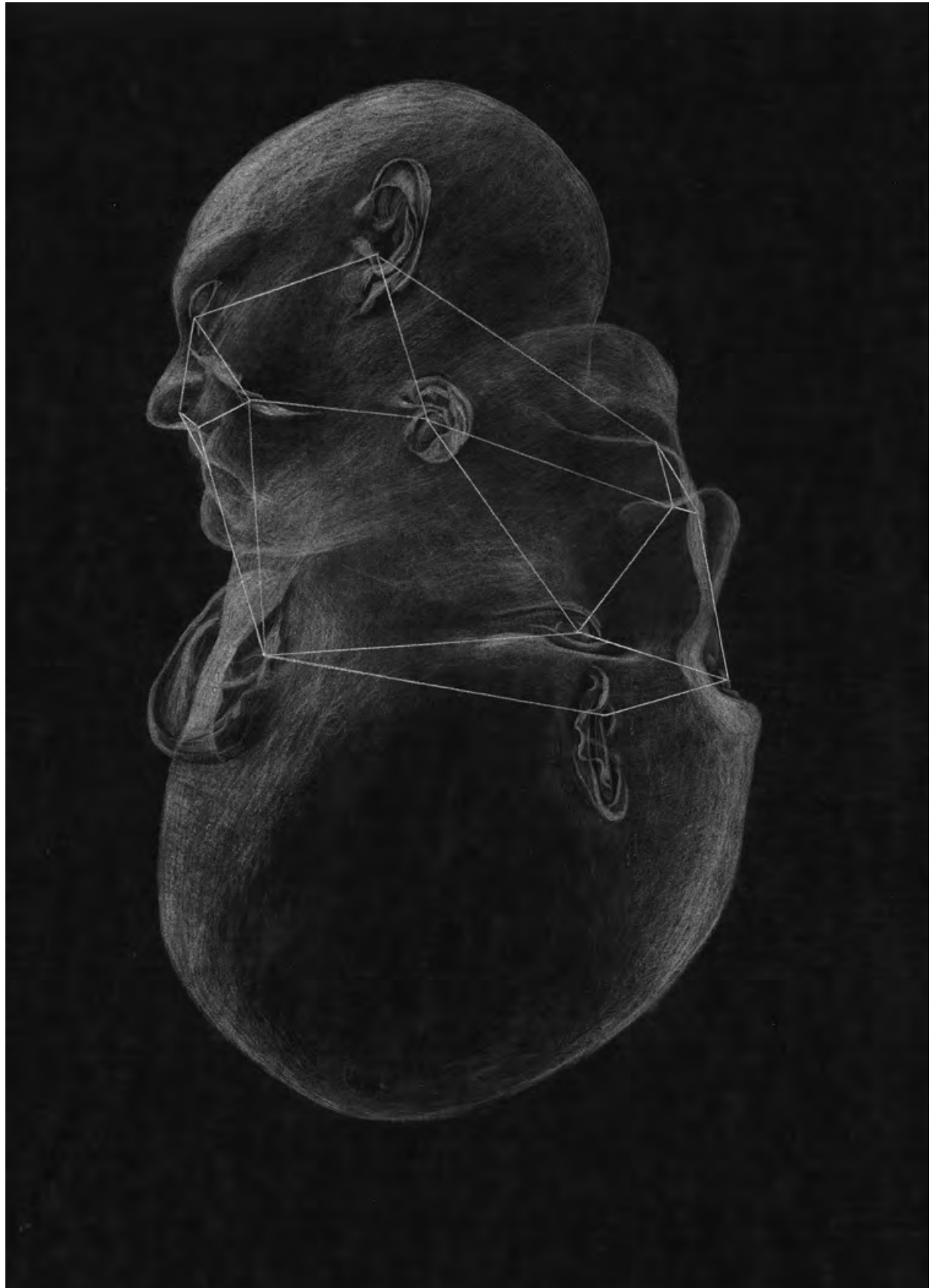
## Anatomy of Space, 2012–2017

sculptures, models, drawings

A body of sculptures and accompanying drawings, the *Anatomy of Space* series continues Kozakiewicz's deep exploration of the anthropometric potential of architecture. Taking the sensory organs of the human face as the basis of a dynamic proportional system for the composition of proto-architectural structures, these works owe their forms to the movement of a head in space or perhaps the close, even intimate, interactions of two people. Skeletal constructions formed from the lines connecting the apertures of the face, they transform the architecture of the body into an architecture of space.

Kozakiewicz's 'module' is unexpected versatile producing the uncanny effect of similarity and difference when one sees these works exhibited together. One senses that these steel objects share some kind of 'familial' resemblance and perhaps even their origins in organic matter but it is not evident how.

Carrying dimensions with negative numbers, these steel sculptures are also explorations of positive and negative space. Open to their surroundings, metal 'walls' form only at points of 'contact' where two faces conjoin. Famously, the British sculptor, Henry Moore, described negative space in these words: 'You leave space for the body, imagining the other part even though it isn't there.' Moore was explaining the voids which penetrated his figurative works as absences filled in by imaginative projection on the part of the viewer. This capacity for projection is enhanced when the structure is smaller than the person who looks upon it. Far smaller than many of Kozakiewicz quasi-architectural schemes like his *Anarchitekton, 29.7 square metres of floor – homage to Gordon Matta-Clark* (2013)— a sculpture the size of room — the works in the *Anatomy of Space* series invite the viewer to enter by means of the imagination.

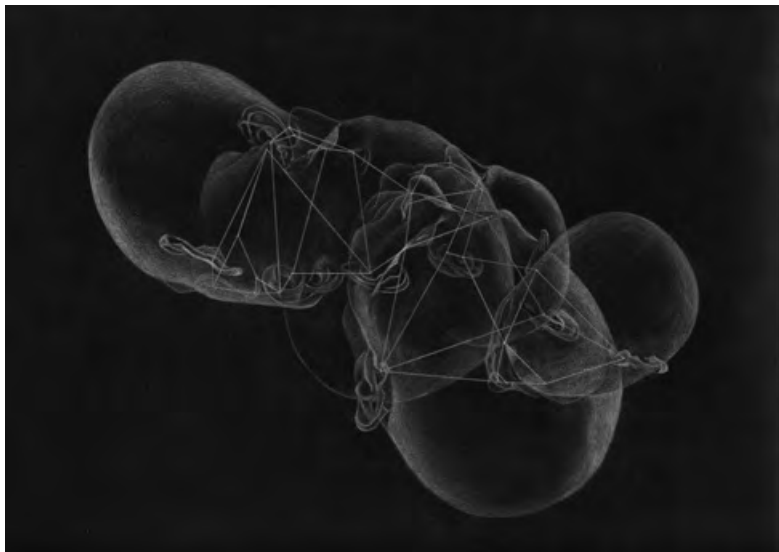




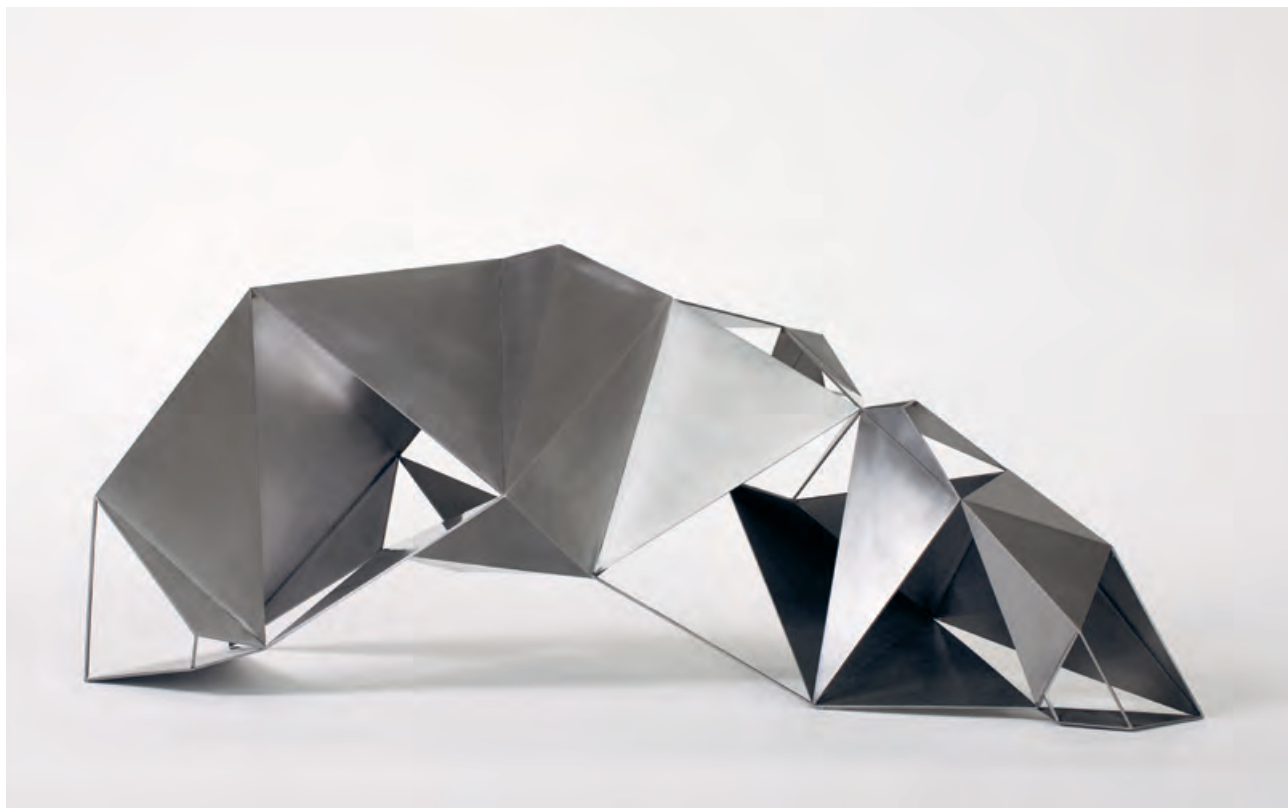
*Planetarium*, 2016, stal  
*Planetarium*, 2016, steel  
–26 x –55 x –38 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg



*Przedwczesne powitanie I*, 2015,  
rysunek koncepcyjny  
*Premature Welcome I*, 2015,  
preparatory drawing



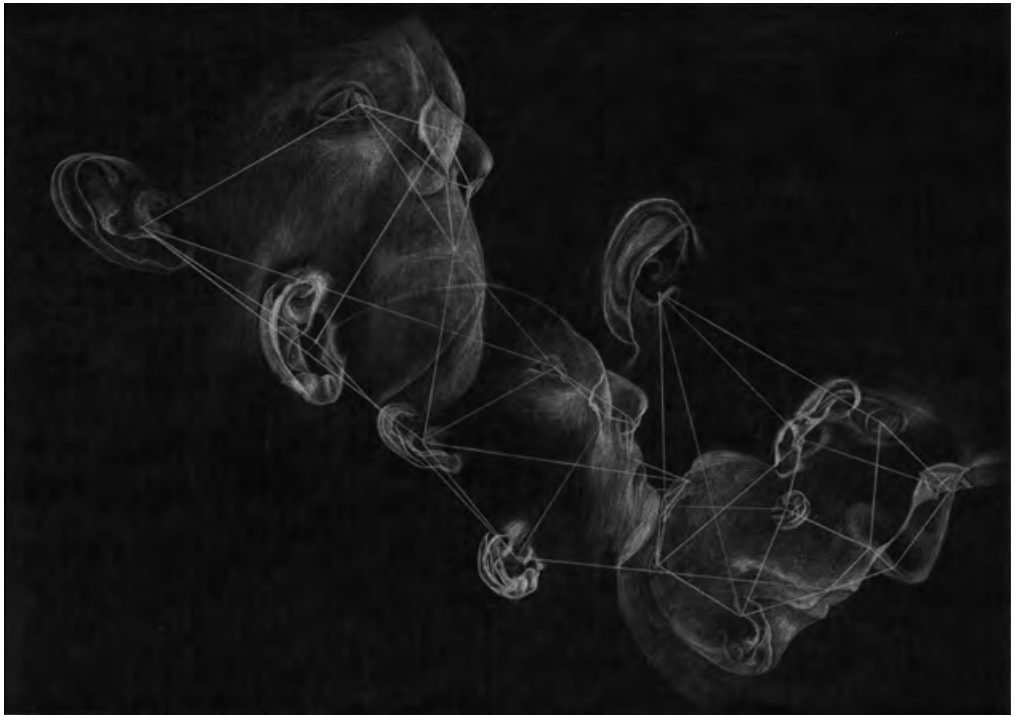
*Przedwczesne powitanie*, 2016, stal  
*Premature Welcome*, 2016, steel  
-27,5 x -73 x -35 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg

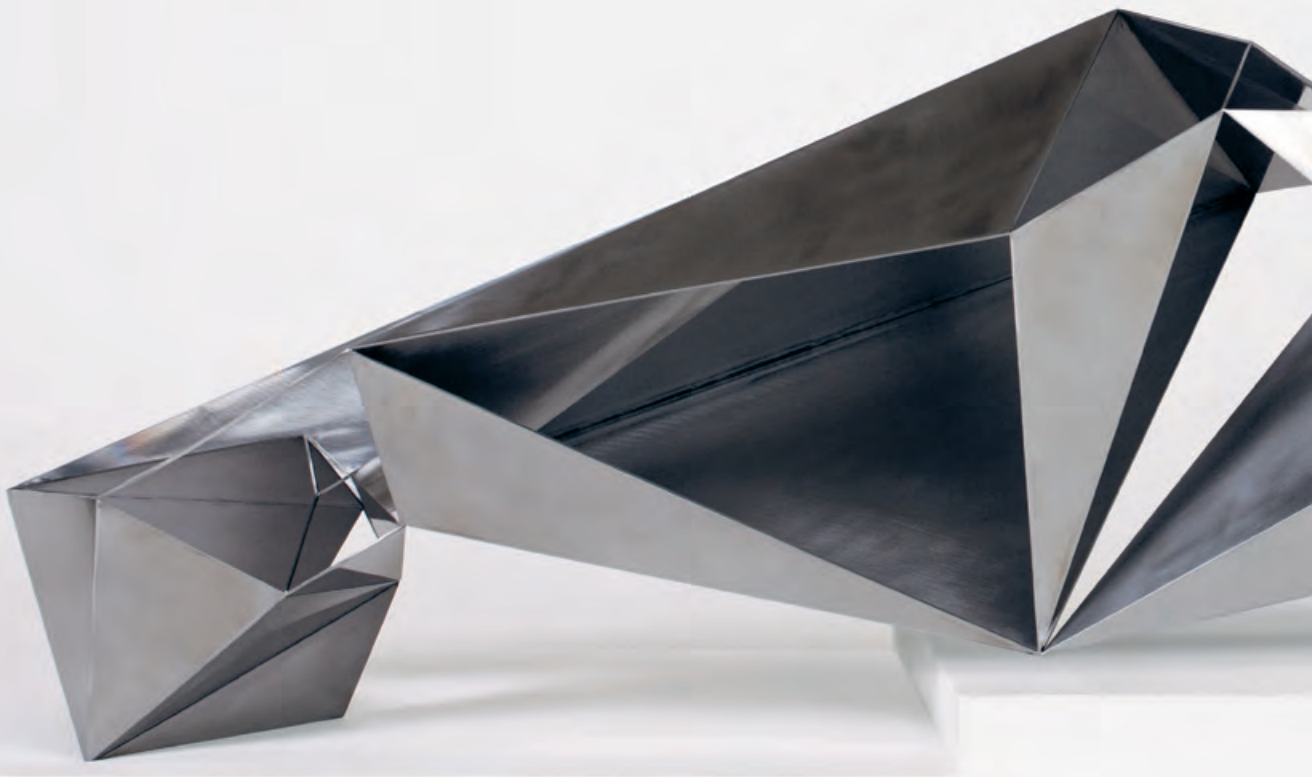


*Mały most*, 2015, stal  
*Small Bridge*, 2015, steel  
-15 x -52,5 x -18 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg

*Mały most*, 2015, rysunek koncepcyjny  
*Small Bridge*, 2015, preparatory drawing







*Zstępująca głowa*, 2016, stal  
*Descending Head*, 2016, steel  
-36 x -155 x -34 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg





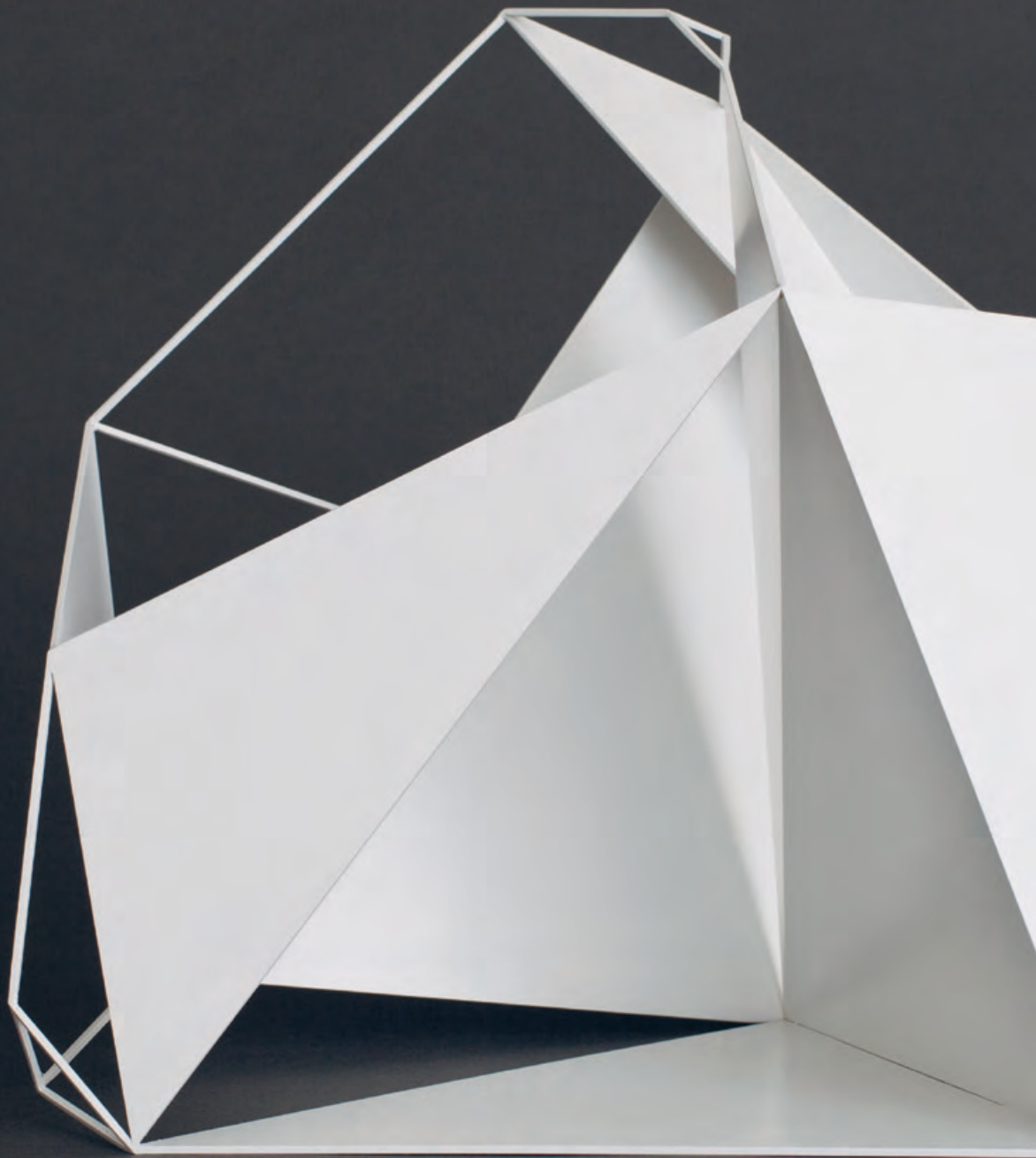
*Rozmowa*, 2016, stal, sklejka  
*Conversation*, 2016, steel, plywood  
-12 x -58 x -26 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg

*Przeniesienie*, 2016, stal  
*Transposition*, 2016, steel  
-19 x -74 x -37 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg





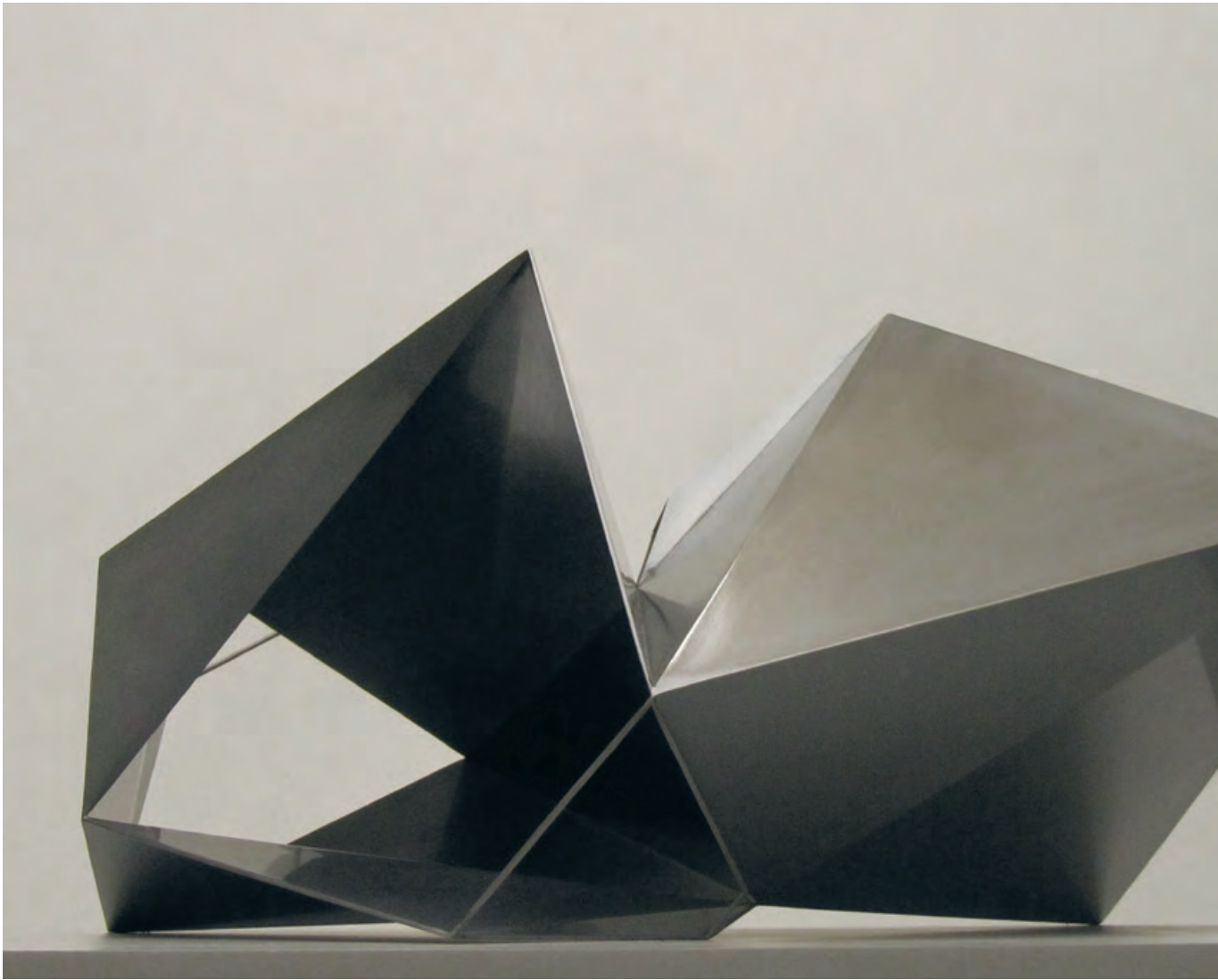
*W obrębie miejsc*, 2016, stal, sklejk  
*Within Places*, 2016, steel, plywood  
-30,5 x -40 x -25 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg



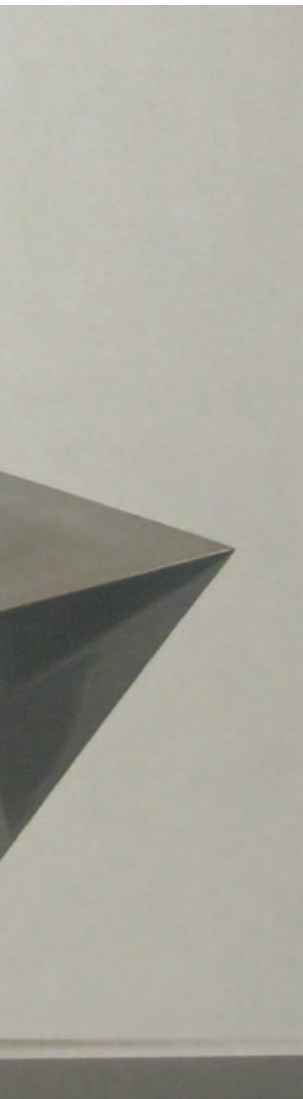


*Bielszy odcień wnętrza*, 2015, stal  
*A Whiter Shade of the Inside*, 2015,  
steel  
–30 x –36 x –28 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg





*Dryf*, 2016, stal  
*Drift*, 2016, steel  
-28 x -52 x -41 cm



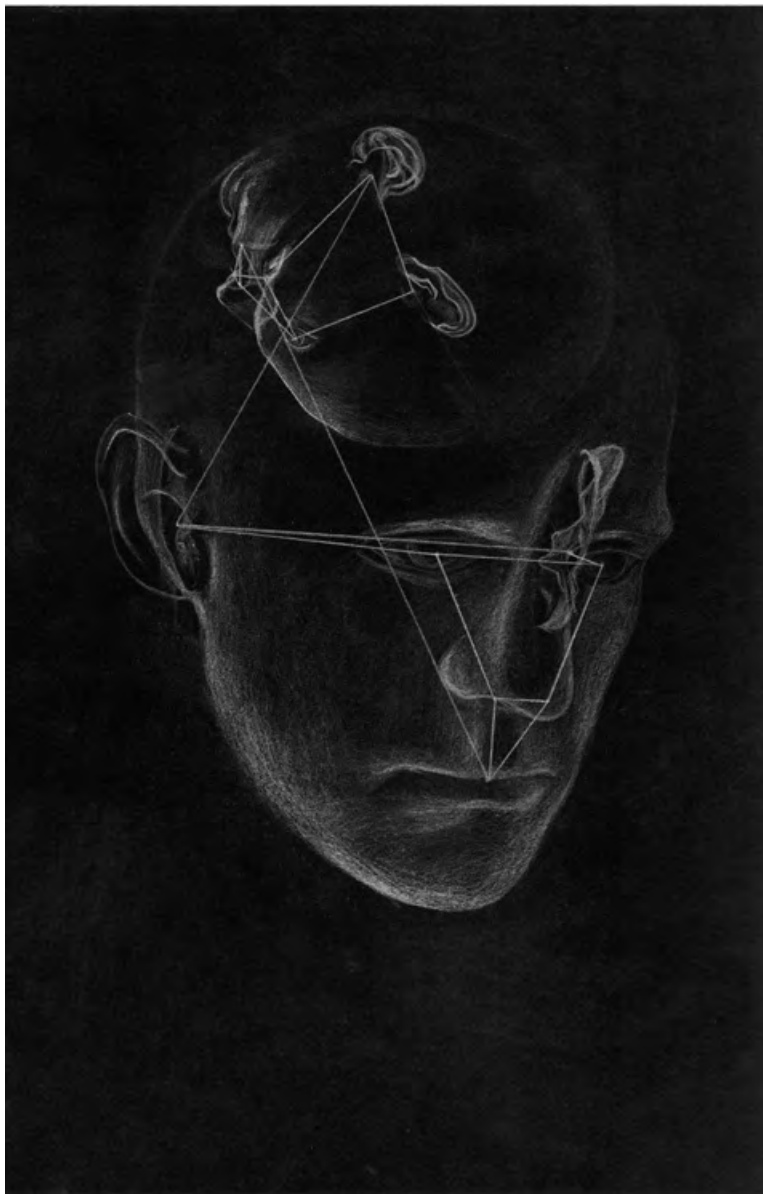
*Przedwczesne powitanie*, 2016, stal  
*Premature Welcome*, 2016, steel  
-27,5 x -73 x -35 cm

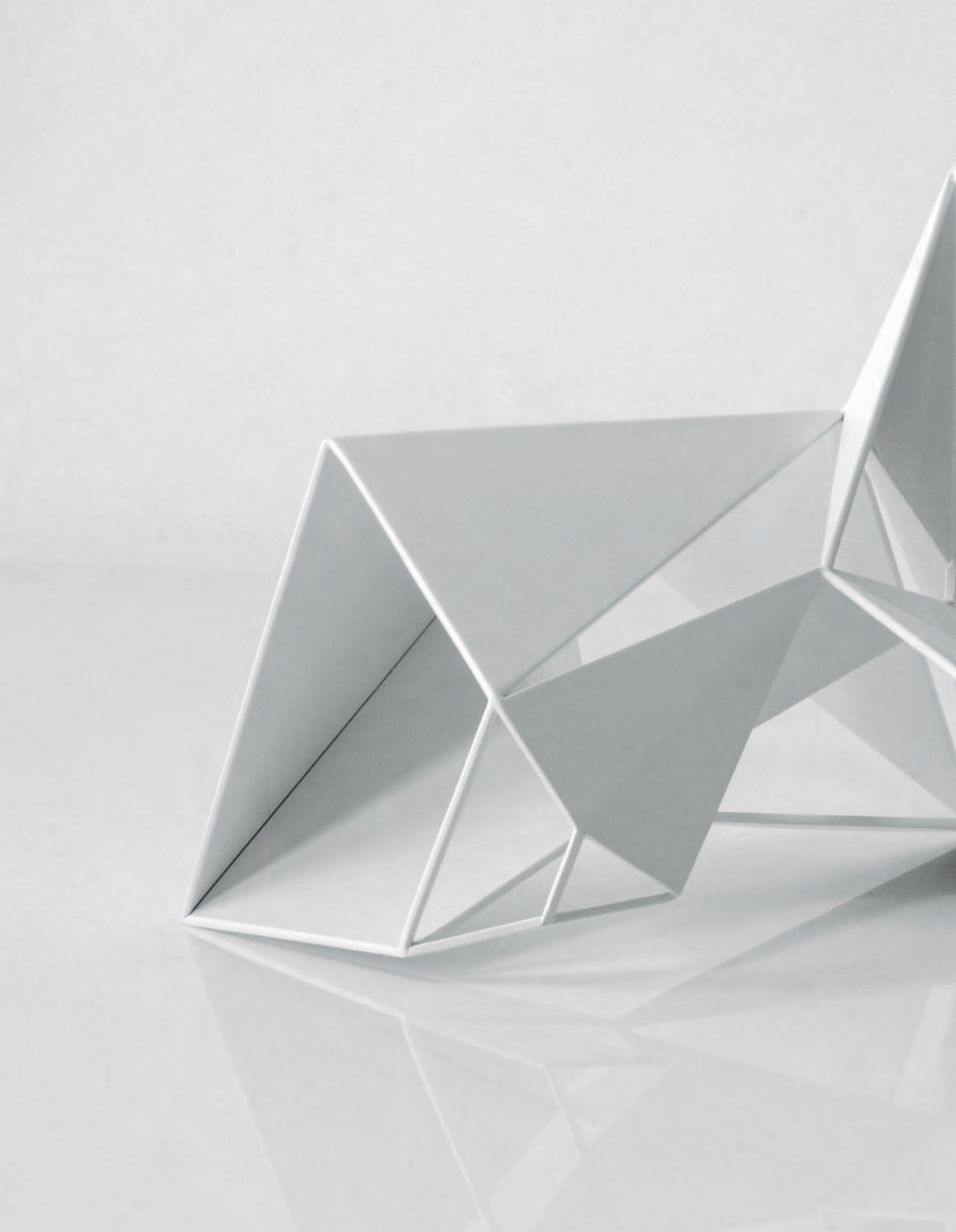




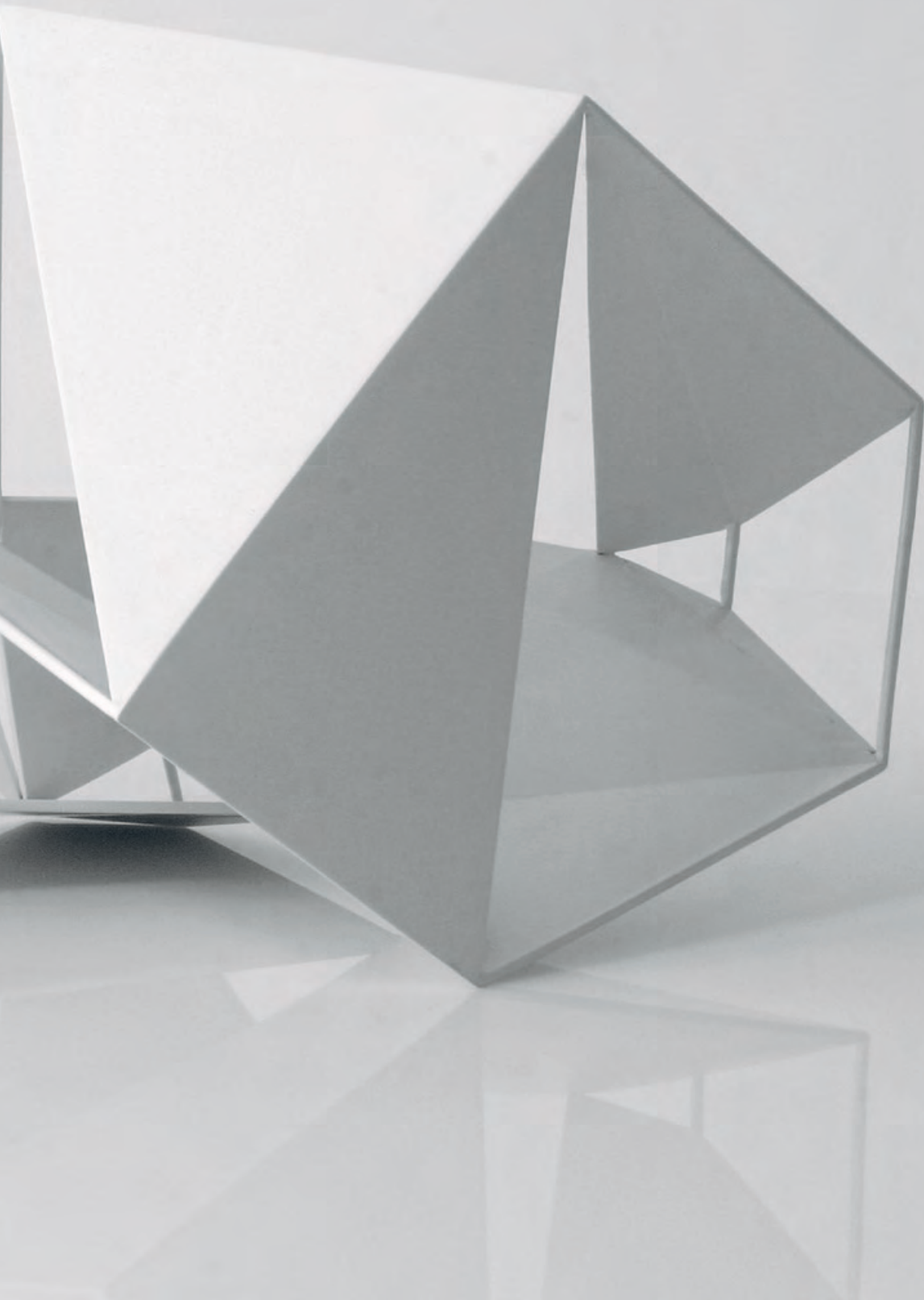
*Szczelina ciszy*, 2016, stal, sklejka  
*Crack of Silence*, 2016, steel, plywood  
-42 x -26,5 x -25 cm  
Fot. / Photo by Maciej Landsberg

*Fizjonomia przestrzeni VI*, 2016, rysunek koncepcyjny  
*Physiognomy of Space VI*, 2016, preparatory drawing





*Flirt*, 2015, stal  
*Flirt*, 2015, steel  
-16,5 x -34 x -17 cm



## Akwaporyna, 2015

rzeźba z fontanną w przestrzeni publicznej, wykonana z kompozytu węglowo-epoksydowego

W 2008 roku Jarosław Kozakiewicz przyjął zlecenie na wykonanie rzeźby w nowym Centrum Nauki Kopernik w Warszawie. Inspiracją dla artysty stały się akwaporyny, białka odpowiedzialne za transport i dystrybucję molekuł wody w ciele, występujące u kręgowców i bezkręgowców, w roślinach, a nawet w bakteriach. Ich rola dla życia jest kluczowa: dzięki nim nerki odzyskują wodę z pierwotnego moczu, a rośliny gromadzą wodę niezbędną w procesie fotosyntezy. Istnienie takich cząsteczek zakładał hipotetycznie niemiecki biolog Wilhelm F. P. Pfeffer już w połowie XIX wieku. Nie wiadomo było jednak, w jaki sposób odbywa się transport wody w ciele; dopiero odkrycie akwaporyn pod koniec XX wieku pozwoliło tę kwestię wyjaśnić.

Fontanna zaprojektowana przez Kozakiewicza dla centrum, którego misją jest promowanie i upowszechnianie nauki, nawiązuje formą zarówno do wyglądu, jak i funkcji akwaporyn. Wiązka skręconych mocno serpentyń wykonanych z kompozytu węglowo-epoksydowego wznosi się pionowo w górę. Serpentyń połączone są z trzema dyszami rozpryskującymi delikatny strumień wody. Czterometrowej wysokości fontanna to dzieło zaawansowanej techniki. Kozakiewicz opisuje ją następująco:

Pomiędzy wertykalnie ustawionymi helisami strzelają strumienie. Zamontowane w podstawie zawory umożliwiają precyzyjne regulowanie ilości tryskającej wody, a także wyłączenie jej z dokładnością do 0,1 sekundy. Czujnik prędkości wiatru odpowiada za wysokość, na jaką uniesie się strumień. W rezultacie co kilka sekund w powietrze wyrzucanych jest parę litrów wody z siłą 100 litrów na minutę. Woda, opadając, znika w zagłębieniu.

Rzeźba ta przypomina zarówno o ważnym odkryciu naukowym, jak i o tym, że dla życia zasadnicze znaczenie ma nie tylko sama woda, ale także jej obieg. Odkrycie kanałów w pustynnym krajobrazie Marsa uznano za dowód, że kiedyś płynęła tam woda. Gdyby miliardy lat temu powierzchnia Marsa była cyklicznie nawilżana, powstałoby środowisko dogodne dla życia mikrobów. W czasach postępującego pustynnienia i deforestacji obszaru Ziemi dzieło Kozakiewicza można odczytać również jako ostrzeżenie.

## Aquaporin, 2015

public sculpture made from carbon/epoxy composite with a water fountain

In 2008 Kozakiewicz was commissioned to produce a work of public art for the new Copernicus Science Centre in Warsaw. Kozakiewicz took as his theme the phenomena of aquaporins, proteins which transport and regulate the distribution of water molecules through the body and are found in vertebrates and non-vertebrates, in plants, and even in bacteria. Vital to life, they allow human kidneys to salvage water from urine, or for plants to gather the water required for photosynthesis. German biologist Wilhelm F. P. Pfeffer first hypothesized their existence in the mid nineteenth century. How water transport in the body functioned was not understood, however, until the discovery of aquaporins at the end of the twentieth century.

Kozakiewicz created a fountain for the centre dedicated to the advancement of public understanding of science, modeling its form on both the function and appearance of aquaporins. A cluster of twisted ribbon forms made of a carbon/epoxy composite stand upright. They are combined with three nozzles which spray a delicate stream of water. Four metres high, the involved precise engineering. Kozakiewicz describes it thus:

Streams are shot between the vertically aligned helices. The valves set in the base allow for the water spray to be very precisely regulated, and for it to be shut off to a precision of 0.1 second. A wind-speed monitor keeps track of the height of the stream. Consequently, a few litres of water are spewed up into the air every few seconds, at a force of 100 litres per minute. When it falls, the water disappears into a depression.

Kozakiewicz's sculpture points both to a remarkable scientific discovery but also to the centrality of not only water to life but also its movement. The discovery of geological channels in the dusty landscape of Mars has been taken as signs of the liquid water which once flowed there. If the surface of Mars was periodically wet billions of years ago, it could have been hospitable to microbial life. In the age of accelerating desertification and deforestation on Earth, Kozakiewicz's artwork might be read as a warning too.







**Bibliografia**  
**Bibliography**

## Katalogi Catalogues

- Status quo — prezentacja prac młodych artystów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.
- Status quo — przestrzenie sztuki młodych*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1996.
- Jarosław Kozakiewicz. *Zmysłowe/pozazmysłowe/rozumowe*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997.
- O granicach ciała*, Galeria i Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 1998.
- Więcej światła!*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1998.
- O granicach ciała — obiekty*, Galeria ON, Poznań 1998.
- Drzewo*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999.
- Pejzaże*, Galeria Arsenał, Białystok 1999.
- Flexible 3 — Close to the Body*, Landesmuseum, Linz 1999.
- Retracing the Future — Biennale Balticum*, Rauma Art Museum, Rauma 2000.
- Sybaris — Baltic Contemporary Art Biennial*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2001.
- Ab ovo*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2001.
- Co widzi trupa wyszklona żrenica*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2002.
- Władza ludu*, Galeria Arsenał, Białystok 2002.
- Dokumentation Internationaler Workshop 2003 Uhyst/Spree*, Internationales Kuratorium Landschaftskunst Lausitzer Seenland, Boxberg/O.L. 2003.
- Sztuka III RP. Re-prezentacja faktów artystycznych*, Triennale Młodych, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2003.
- Za czerwonym horyzontem. Aktualna sztuka z Polski i Rosji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004.
- Wieża miłości*, Galeria Pokaz, Warszawa 2004.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004.
- Konkurs na koncepcję Parku Pojednania Narodów — Ogrody Europy w Oświęcimiu* (katalog projektów), Fundacja Park Pojednania — Ogrody Europy w Oświęcimiu, Warszawa 2005.
- Panoptikon. Architektura i teatr więzienia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
- Projekt Mars* (materiały niepublikowane / unpublished materials), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
- Jarosław Kozakiewicz. *Transfer*, wystawa w Pawilonie Polonia, 10 Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
- Geometria wnętrza*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006.
- Was machen Sie dort am Schloss?*, „Jahrbuch 8”, Academie Schloss Solitude, Stuttgart 2006.
- Demos kratos — władza ludu*, red. Krzysztof Żwirblis, Stowarzyszenie Grupa Przedsięwzięć Teatralno-Medialnych, 2006.
- Jarosław Kozakiewicz. *Geometria wnętrza / Geometrie des Innern / Geometry of the Inside*, Galeria Arsenał, Białystok; Instytut Polski w Düsseldorfie, 2007.
- Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.
- Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce / Side by Side. Poland-Germany: 1000 Years in Art and History*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; Zamek Królewski w Warszawie; Dumont, Berlin 2011.
- The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art in Poland*, PRE-STEEL / Center for Fine Arts in Brussels, München 2011.
- Spaceship Earth*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki czasu, Toruń 2011.

## Książki, artykuły, teksty krytyczne, recenzje, inne Books, press articles, critical texts, reviews, others

- Jacek Werbanowski, *Młodzi...*, „Sztuka” 1985, nr 6, s. / p. 13.
- Anna Jamrozikowa, Roman Kubicki, *Pleroma — Art in Search of Fullness*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. / pp. 9-31.
- Zuzanna Matyjek, *Nie tylko architektoniczne*, „Gazeta Wyborcza”, 27.10.1998.
- Małgorzata Jabłońska, *Planety i człowiek*, „Głos Wybrzeża”, 26.11.1998.
- Aleksandra Ubertowska, *Człowiek kosmiczny*, „Gazeta Morska”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 27.11.1998.
- Stach Szablowski, *Jarosław Kozakiewicz — Więcej słońca w Bazylice*, „City Magazine”, listopad 1998.
- Stach Szablowski, *10 planet jednej Europy*, „Architektura”, grudzień 1998, s. / pp. 76-78.
- Iwona Ławecka-Marczewska, *Artyści świata*, „Dom & Wnętrze”, styczeń 1999, s. / pp. 91-92.
- Monika Kuc, *Magiczne drzewo kabalistów*, „Gazeta Wyborcza”, 29.07.1999.
- Ludmiła Grudniak, *Instalacja inspirowana symboliką kabały*, „Życie Warszawy”, 2.08.1999.
- Stach Szablowski, *Drzewo — instalacja*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999, <http://csw.art.pl/new/99/kozakiewicz.html>, dostęp 20.02.2017.
- Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2000, s. / pp. 114-120.
- Agnieszka Kowalska, *Na deskach galerii*, „Gazeta Wyborcza”, 9.12.2000.
- Monika Bakke, *Intimate Bodies of the Solar System*, „Analecta Husserliana” 2001, t. LXXIII, Kluwer Academic Publisher, s. / pp. 63-71.
- Marek Wasilewski, *Nie tylko wystawy*, „Exit” 2001, nr 1, s. / pp. 2394-2395.
- Bogdan Twardochleb, *Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej. Cywilizacja klientów*, „Kurier Szczeciński”, 16-18.11.2001.
- „Czas Kultury” 2003, nr 6 (117) [okładka / cover: Jarosław Kozakiewicz, *Stwarzacz chmur*].
- Beata Kamińska, *Rezonanse międzyludzkie*, „Życie Warszawy”, 23.01.2003.
- Stach Szablowski, *Wizjoner drapie chmury*, „Życie Warszawy”, marzec 2003, [http://www.zw.com.pl/apps/a/tekst.jsp?place=zw\\_full\\_article&news\\_id=35655&news\\_cat\\_id=1103](http://www.zw.com.pl/apps/a/tekst.jsp?place=zw_full_article&news_id=35655&news_cat_id=1103), dostęp 20.02.2017.
- Agnieszka Kowalska, *Zabytek w stali i szkło*, „Gazeta Wyborcza”, 17.06.2003.
- Aldona Rusinek, *Szansa dla Broku*, „Tygodnik Ostrołęcki”, 24.06.2003.
- Grzegorz Rzeczkowski, *Suma smutku*, „Gazeta Wyborcza”, 19/20.07.2003; 21.07.2003.

- Piotr Sarzyński, *Dmuchanie w banana*, „Polityka”, 2.08.2003, s. / pp. 54–55.
- Małgorzata Mycielska, *Nowoczesny zabytek*, „Architektura”, październik 2003.
- William Shakespeare, *Burza*, tłum. / trans. S. Barańczak, reż. / directed by K. Warlikowski, Teatr Rozmaitości, Warszawa [ilustracje / illustrations: Jarosław Kozakiewicz, *Rezonanse*], 2003.
- Anna Kadukowska, *Intymny układ z naturą*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, luty 2004, s. / p. 34.
- Krzysztof Kalitko, *Centrum Kultury Współczesnej w Broku*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, marzec 2004, s. / pp. 17–18.
- Wspólna rzecz*, not. SW, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 1.04.2004, s. / p. 6.
- Cuda otwory nasze*, not. SW, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 9.04.2004, s. / p. 2.
- Dariusz Pietrzak, *Pejzaże Jarosława Kozakiewicza*, „Życie”, 15.04.2004, s. / p. 14.
- „Lausitzer Seenland Ferienjournal” 2004, s. / p. 26.
- Obrazy i makiety*, not. ob, „Głos Wielkopolski”, 16.04.2004, s. / p. 3.
- Kozakiewicz *Landscapes*, „The Warsaw Voice”, 2.05.2004, s. / p. 60.
- Dorota Jarecka, *Życie ruiny we wnętrzu*, „Gazeta Wyborcza”, 23.06.2004.
- Krzysztof Baranowski, *Człowiek w pejzażu*, „Arteon”, lipiec 2004, s. / p. 36.
- Dorota Jarecka, *Ucho w ziemi — projekt Jarosława Kozakiewicza realizowany w Saksonii*, „Gazeta Wyborcza”, 16.03.2005.
- Dorota Jarecka, *Cela w kosmosie*, „Gazeta Wyborcza”, 27.06.2005.
- Agnieszka Janas, *Pałac Biskupów: Nowe wcielenie*, „Puls Biznesu”, 29.06.2004.
- Jost Schmidtchen, Wolfgang Nagorske, *Das “Ohr” lauscht jetzt in Boxberg*, „Sächsische Zeitung”, 17.09.2004.
- Krzysztof Kalitko, *Architektura między materialnością i wirtualnością*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. / pp. 87–88.
- Krzysztof Kalitko, *Architektura ciała. Prace Jarosława Kozakiewicza*, „Obieg”, luty 2005, s. / pp. 4–11.
- Paulina Celińska, *Projekt Mars*, Portal Architektury W-A.pl, 11.03.2005, [http://w-a.pl/2005/projekt\\_mars.htm](http://w-a.pl/2005/projekt_mars.htm), dostęp 20.02.2017.
- Ucho z Ziemi*, „Dziennik Polski”, 18.03.2005.
- Kosmiczne ucho*, not. KDJ, „Przekrój”, 23.03.2005, s. / p. 23.
- Grzegorz Borkowski, *Gigantyczne ucho Kozakiewicza*, „Obieg”, 23.03.2005, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/451>, dostęp 20.02.2017.
- Lidia Klein, *Art Centre Brok*, „A10 — New European Architecture”, marzec/kwiecień 2005, s. / p. 17.
- Grzegorz Piątek, *Tu Ziemia!*, „Fluid”, kwiecień 2005, s. / pp. 50–52.
- Kinga Antoniewicz, Tomasz Bagnowski, *Ucho długości 350 metrów*, „Nowy Dziennik” (Nowy Jork), kwiecień 2005.
- Monika Makowska, *Projekty na czas biedy*, „Rzeczpospolita”, 29.04.2005.
- Projekty z szuflady*, not. AKA, „Co Jest Grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” („Gazeta Stołeczna”), 29.04.2005–5.05.2005, s. / p. 28.
- Lidia Klein, *Bioarchitektura w Pałacu*, „Architektura i Biznes”, maj 2005, s. / p. 24.
- Roman Bromboszcz, „UN/REAL?” *O ujawnianiu różnic między realnym i wyobrażonym*, „Obieg”, 15.05.2005.
- „Fakt — Tygodnik Idei”, 15.06.2005 [ilustracje / illustrations, s. / pp. 1, 4, 13].
- Dorota Nowakowska, *Polski artysta z marsjańską wizją*, „Życie Warszawy”, 28.06.2005.
- Dorota Nowakowska, *Kosmiczne więzienie na galeryjnej orbicie*, „Życie Warszawy”, 30.06.2005.
- Hanna Wróblewska (not. AKA), *Więźniowie w kosmos*, „Gazeta Wyborcza”, 1.07.2005.
- Marcin Krasny, *Świetna wystawa o muzeach*, „Obieg”, 25.07.2005.
- Panoptikon. Architektura i teatr więzienia*, o.pl, 2005, <http://news.o.pl/2005/07/27/zacheta-panoptikon-architektura-i-teatr-wiezienia/>, dostęp 20.02.2017.
- Bogusław Deptuła, *Więzienne wizje*, „Tygodnik Powszechny”, 21.08.2005.
- Krzysztof Kalitko, *Rzeźbiąc architekturę ciała, w / in Rzeźba — architektura. Wzajemne relacje i strategię*. Materiały z seminarium naukowego, Orońsko, 14–15.10.2005, „Rocznik Rzeźba Polska” 2005, t. XI, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, s. / pp. 117–123.
- Stach Szabłowski, *Ucho ludzkie uchem Ziemi*, „Zwierciadło”, wrzesień 2005, s. / pp. 92–93.
- Aneta Szyłak, *Więzienia rzeczywistości i wyobraźni*, „Architektura”, listopad 2005, s. / p. 29.
- Piotr Sarzyński, *Nominacje Sztuki wizualne*, „Polityka”, 3.12.2005.
- Gabriela Świtek, *Ziemia jałowa i nadmiar pamięci. O dwóch projektach Jarosława Kozakiewicza*, „Orońsko Kwartalnik Rzeźby” 2006, nr 2, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, s. / pp. 26–31.
- Lea Mattarella, *Corpi e paesaggi di Kozakiewicz*, „La Stampa”, 16.02.2006.
- Anna Cymer, *Kozakiewicz wrażliwy reformator przestrzeni*, „Obieg” 2006, nr 2(74), s. / pp. 56–61.
- Krzysztof Kalitko, *O naturze stosowności. Architektura Jarosława Kozakiewicza*, „Orońsko Kwartalnik Rzeźby” 2006, nr 3/4, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, s. / pp. 8–13.
- Gabriela Świtek, *Project Mars: the Nature of Macroanthropos*, „The Journal of Architecture” 2006, nr 4(11).
- Dorota Nowakowska, *Zielona kładka wprost do Wenecji*, „Życie Warszawy”, 3.07.2006.
- Agnieszka Kowalska, *Dla zakorkowanej Warszawy*, „Gazeta Wyborcza” („Gazeta Stołeczna”), 4.07.2006.
- Piotr Sarzyński, *Wariacje na temat*, „Polityka”, 19.08.2006.
- Dorota Jarecka, *Rzeźba w powietrzu*, „Gazeta Wyborcza”, 29.09.2006.
- Gabriela Świtek, *Figury architektury*, w / in *Figura i figuracje*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, Warszawa 2006.
- Gabriela Świtek, *Transfer — projekt dla zatłoczonego miasta*, „Architektura-Murator”, wrzesień 2006, s. / pp. 47–51, 191.
- Anna Brzezińska, *Mosty nieporozumienia*, „Rzeczpospolita”, 6.09.2006.
- Monika Małkowska, *Architektura emocji*, „Rzeczpospolita”, 6.09.2006.
- Katarzyna Sołtan, *Rowerem nad Warszawą*, „Art & Business” 2006, nr 9, s. / pp. 64–66.
- Gabriela Świtek, *La Biennale di Venezia*, „Architektura-Murator”, wrzesień 2006, nr 144, s. / pp. 47–51.
- Stach Szabłowski, *Spacer po utopii*, „Newsweek”, 17.09.2006.
- Ryszard Jurkowski, *Pawilon polski czy warszawski*, „Architektura & Biznes”, grudzień 2006, s. / pp. 26–29.
- Gabriela Świtek, *Z ziemi polskiej do włoskiej*, „Architektura & Biznes”, grudzień 2006, s. / pp. 64–67.
- Stach Szabłowski, *Architektura to sztuka wizjonerów*, „Dziennik”, grudzień 2006.
- Roman Rutkowski, *Przestrzenne strategię*, „Architektura & Biznes”, grudzień 2006, s. / pp. 34–41.

- Małgorzata Tomczak, *Utopie, atopie i dystopie w architekturze*, „Architektura & Biznes”, grudzień 2006, s. / p. 72-77.
- Muzeum *pożądane*, not. DP, „Dziennik Łódzki”, 6.12.2006.
- Karol Sienkiewicz (aktualizacja Agnieszka Sural), *Jarosław Kozakiewicz*, culture.pl, 2006, 2014, <http://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-kozakiewicz>, dostęp 20.02.2017.
- Lidia Klein, *Między rzeźbą i architekturą. Projekty Jarosława Kozakiewicza z lat 1998–2006*, praca magisterska na kierunku Historia Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Warszawski, 2006.
- Going Aerial. Air, Art, Architecture*, red. Monika Bakke, Jan van Eyck Academie, Maastricht 2006, s. / pp. 89–91.
- Grażyna Banaszkiewicz, *Świat bez pomysłu*, „Gazeta Antykwaryczna”, grudzień 2006/styczeń 2007, s. / pp. 110–111.
- Matthias Winzen, *Bodycheck*, „Vernissage”, styczeń 2007.
- Stach Szablowski, *Dwuznaczna władza muzeum*, „Dziennik”, 5.01.2007.
- Pawilon polski — opinie*, „Architektura”, luty 2007, nr 149, s. / pp. 45–47.
- Dagmara Babińska, *Transfer pozytywnych jakości*, „Exit”, luty 2007, nr 70.
- Jarosław Kozakiewicz, „Ostogon Architecture Design”, luty 2007.
- Viktória Szépvölgyi, *Interview with Jarosław Kozakiewicz*, „Octogon. Architecture & Design”, luty 2007, s. / pp. 30–33.
- Ucho to Mars*, „Pięta Aleja”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 15.02.2007.
- Zsófia Frazon, *Jarosław Kozakiewicz: Szellemek hidja*, „Balkon”, marzec 2007, s. / pp. 36–38.
- Architektura i sztuka idą za rękę na spacer*, not. MP, „Życie Warszawy”, 10–11.03.2007.
- Karolina Wigura, *Nowa sztuka nie jest kiczem*, „Dziennik”, 14.03.2007.
- Dorota Nowakowska, *Architektura i sztuka idą za rękę na spacer*, „Życie Warszawy”, 10–11.03.2007.
- Iwona Torbicka, *Most i ziemna kurtyna*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 29.03.2007.
- Piotr Bernatowicz, *Jarosław Kozakiewicz — laureat Nagrody „ARTEonu” 2006*, „ARTEon”, kwiecień 2007.
- Ewa Obrębowska-Piasecka, *Sztuka w naszym mieście*, „Głos Wielkopolski”, 5.04.2007.
- Monika Małkowska, *Artysta zmienia polskie miasta*, „Rzeczpospolita”, 5.04.2007.
- Aleksandra Przybylska, Sylwia Wilczak, *Przemysł ze szkła i stali*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 23.05.2007.
- Ewa Obrębowska-Piasecka, *Zamek według Kozakiewicza*, „Głos Wielkopolski”, 23.05.2007.
- Sylwia Wilczak, *Miejsce otwarte dla ludzi*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 24.05.2007.
- Sylwia Wilczak, *Referendum z sprawie Zamku?*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 26–27.05.2007.
- Maciej Szymański, *Czy potrzebny nam Zamek?*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 29.05.2007.
- Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokiersów*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- Gorący spór o Zamek Przemysła*, not. SW, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 12.06.2007.
- Justyna Kowalska, *Nie jestem barbarzyńcą*, „voxdesign”, czerwiec 2007.
- Agnieszka Maria Wasieczko, *Jak ugryźć (skutecznie) Biennale Architektury w Wenecji*, „Obieg”, 24.06.2008.
- Jerzy Szerszunowicz, *Romans nauki i sztuki*, „Kurier Poranny”, 25.06.2007.
- Monika Żmijewska, *Science fiction w Arsenalu*, „Gazeta Wyborcza” (Białystok), 26.06.2007.
- Maciek Cnota, *Wizjonerów nie brakuje*, „Echo Miasta”, 23.07.2007.
- Dorota Jarecka, *Widok ze szklanej wieży*, „Gazeta Wyborcza”, 10.08.2007.
- Iwona Torbicka, *Most i ziemna kurtyna*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 29.03.2007.
- Iwona Torbicka, *Trwa zacięta walka o kurtynę Kozakiewicza*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 30.07.2008.
- Piotr Bernatowicz, *Architektura snów*, „ARTEon”, grudzień 2007, s. / pp. 20–25.
- Joanna Ruszczyk, *Gust Kozakiewicza*, „Newsweek”, 9.12.2007.
- Lidia Klein, *Projekty Jarosława Kozakiewicza*, „Sekcja — Magazyn Artystyczny”, 2007.
- Marta Leśniakowska, *Od architektury k postarchitekturze*, „Stuba”, czerwiec 2008, s. / pp. 70–72.
- Katarzyna Hołda, *Pomnik śp. pomnika. Na marginesie wystawy Gustawa Zemły w Lublinie*, „Obieg”, 7.08.2008.
- Krzysztof Kalitko, *„Żelazna kurtyna” dzieli*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 5.09.2008.
- Monika Małkowska, *Artysta wobec Auschwitz*, „Rzeczpospolita”, 20.10.2008.
- Joanna Ruszczyk, *Gust Kozakiewicza*, „Newsweek”, 16.12.2007, s. / pp. 114–115.
- Clare Dowdy, Bartosz Haduch, Michał Haduch, *Architecture Overview: Poland*, „Wallpaper”, wrzesień 2008.
- Cathryn Drake, *Architecture — Looking Back*, „Frieze”, styczeń–luty 2008, nr 112.
- Cathryn Drake, *Ear to the Ground*, „Metropolis”, luty 2008.
- Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea — utopia — reinterpretacja*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2009, s. / pp. 199–202.
- Monika Małkowska, *Zainteresować cały świat*, „Rzeczpospolita”, 27.03.2009.
- Ogród na wysypisku*, not. DAN, „Co Jest Grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” (Lublin), 5.06.2009.
- Krzysztof Kalitko, *Jarosław Kozakiewicz — Tardigrada botanica*, Galeria Biała, Lublin, 2009, <http://biala.art.pl/tardigrada-botanica/>, dostęp 13.03.2017.
- Sabina Czajkowska, *Wsi spokojna, wsi wesola...*, „ARTEon”, czerwiec 2009.
- Angela Maria Piga, *Inner Geometry of a Polish Arist*, „L’Uomo Vogue”, wrzesień 2009, nr 403, s. / p. 132.
- Małgorzata Potoczak-Pełczyńska, [wywiad z Jarosławem Kozakiewiczem], *Słownik sytuacji*, BWA, Jelenia Góra, 2009, s. / pp. 9, 18–25.
- Massimiliano Fuksas, *Ai confini dei sensi*, „L’Espresso”, 26.11.2009, s. / p. 129.
- Angela Maria Piga, *L’Orecchio venuto da Marte*, „Specchio+”, styczeń 2009.
- Krzysztof Kalitko, *Życie utajone*, w: / in *Iluminacje*, kat. wyst., Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2009.
- Gabriela Świtek, *Rewitalizacja przestrzeni*, „2+3D”, marzec 2010, nr 36, s. / pp. 46–53.

- Jarosław Kozakiewicz, „Czas Kultury” (Poznań), marzec 2010.
- Marek Wasilewski, *Przygody z architekturą*, „Czas Kultury”, marzec 2010, nr 156, s./ pp. 4–11, 48–57.
- Marta Bełza, *Będzie lepiej w BWA*, „Gazeta Wyborcza” (Olsztyn), 11.06.2010.
- Agnieszka Kowalska, *Kopernik ceni sztukę*, „Gazeta Wyborcza” („Gazeta Stołeczna”), 2.08.2010.
- Aleksandra Hudzik, *Rysunek w rozszerzonym polu*, „ArtBazaar Art Diary”, 2011.
- Dorota Karaś, *Historie w Łażni*, „Gazeta Wyborcza” (Trójmiasto), 28.01.2011.
- Andrzej Szczerski, *Potęga fantazji*, Znak, 7.05.2011, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6742011-andrzej-szczerskipotega-fantazji/>, dostęp 20.02.2017.
- Jarosław Kozakiewicz, *Most duchów*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011.
- Dorota Karaś, Przemysław Gulda, *Sztuka pod lupą*, „Gazeta Wyborcza” (Trójmiasto), 7.09.2012.
- Kozakiewicz i Wodiczko o prawach człowieka w Mechelen, culture.pl, 2012, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/kozakiewicz-i-wodiczko-o-prawach-czlowieka-w-mechelen>, dostęp 20.02.2017.
- Marzena Wilk, *Wykorzystać miejski potencjał*, „Głos Ziemi Oświęcimskiej”, październik 2012, s. / p. 1.
- Mariusz Knorowski, *Nowe dzieła w kolekcji*, „Orońsko Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 3/4, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.
- Iwona Sobczyk, *Artysty biorą się do architektury*, „Gazeta Wyborcza” (Katowice), 24.09.2013.
- Architektura w opozycji – wystawa w gliwickiej Czytelnicy Sztuki*, materiały własne Czytelnicy Sztuki, oprac. DW, 30.09.2013, culture.pl, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/architektura-w-opozycji-wystawa-w-gliwickiej-czytelni-sztuki>, dostęp 20.02.2017.
- Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą: Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Bożena Czubak, *Jarosław Kozakiewicz. „Anatomia przestrzeni”*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2014/2015, <https://www.pgs.pl/wpisy/jaroslaw-kozakiewicz-anatomia-przestrzeni>, dostęp 20.02.2017.
- Rzeźby Jarosława Kozakiewicza na wystawie w sopockiej PGS*, PAP, „Wyborcza.pl”, 18.12.2014.
- Przestrzeń według Kozakiewicza*, „Gazeta Wyborcza” (Trójmiasto), 19.12.2014.
- Małgorzata Muraszko, *Jarosław Kozakiewicz i jego przestrzeń*, „Co Jest Grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” (Trójmiasto), 16.01.2015.
- Marta Leśniakowska, *Jarosława Kozakiewicza przestrzenie nieoczywiste*, „Obieg”, 2.03.2015.
- Zbigniew Bartuś, *Niezwykły most łączy Auschwitz z Oświęcimiem*, „Dziennik Polski”, 7.05.2015.
- Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz. *Rozbrojenie kultury*, magazyn „Zachęta wrzesień, październik 2016”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.
- Bożena Czubak, *Miejsce, w którym warto się spotkać*, magazyn „Zachęta wrzesień, październik 2016”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

## Podziękowania Acknowledgements

**Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki  
oraz Jarosław Kozakiewicz i David Crowley dziękują  
osobom i instytucjom, które przyczyniły się do realizacji  
wystawy i książki. / Zachęta – National Gallery of Art,  
Jarosław Kozakiewicz and David Crowley would like to  
thank the following people for the support they have given  
to this book and exhibition:**

Marek Bartelik  
Patrycja Cembrzyńska  
Waldemar Jeszko  
Łukasz Kaczmarek  
Lidia Klein  
Adrian Kobyliński  
Grażyna Kot-Goljasz  
Andrzej Malejko  
Łukasz Michalczyk  
Jan Nowocin  
Joseph Rykwert  
Anna Stelmaszczyk  
Gabriela Świtek  
Paweł Twardo  
Piotr Twardo  
Piotr Zasówa

Centrum Pomocy Bliźniemu Monar Markot  
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku  
Fondation Le Corbusier  
Fundacja Profile  
LMBV  
Wydział Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie



Wystawa / Exhibition

**Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy**  
**Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head**

9.05–6.08.2017



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa  
zacheta.art.pl  
dyrektorka / director: Hanna Wróblewska

kurator / curator: David Crowley  
współpraca ze strony Zachęty / collaboration  
from the part of Zachęta: Katarzyna Kołodziej  
projekt ekspozycji / exhibition design: Jarosław Kozakiewicz  
realizacja / exhibition production: Marek Janczewski  
i zespół / and team  
program wydarzeń towarzyszących / educational programme:  
Karolina Iwańczyk

Książka towarzysząca wystawie / A book accompanying  
the exhibition

**Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie**  
**Jarosław Kozakiewicz. Subjective Microcosmologies**

koncepcja / conceived by David Crowley, Jarosław Kozakiewicz  
pod redakcją / edited by David Crowley  
koordynacja wydawnicza / editorial coordination:  
Dorota Karaszewska  
projekt / graphic design: Ryszard Bienert / 3-GROUP  
tłumaczenie z jęz. angielskiego / English-Polish translation:  
Izabela Suchan  
tłumaczenie na jęz. polski / Polish-English translation:  
Marcin Wawrzyńczak  
redakcja / editing: Jolanta Pieńkos  
korekta / proofreading: Małgorzata Jurkiewicz  
łamanie / layout execution: Krzysztof Łukawski, Maciej Sikorzak  
opracowanie zdjęć / images editing: MESA  
druk / printed by Argraf, Warszawa

Jeśli nie podano inaczej, reprodukcje prac dzięki uprzejmości  
artysty / If not otherwise noted, reproductions of works courtesy  
of the artist

wydawcy / publishers:  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki /  
Zachęta — National Gallery of Art



Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie /  
Academy of Fine Arts in Warsaw  
Krakowskie Przedmieście 5  
00-068 Warszawa  
asp.waw.pl

ISBN 978-83-64714-48-1  
ISBN 978-83-65455-41-3

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017  
Projekt graficzny oraz teksty dostępne na licencji  
Creative Commons-BY SA 3.0 Polska / Texts and graphic design  
are licensed under a Creative Commons-BY SA 3.0 license

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki dołożyła wszelkich starań  
w celu ustalenia pochodzenia publikowanych fotografii. W razie  
nieuwzględnienia jakichkolwiek autorskich praw majątkowych  
prosimy o kontakt: zacheta.art.pl / Zachęta — National Gallery  
of Art has done its utmost in order to identify the origins of the  
photographs. In case of lack of compliance with the copyright  
property rights to the published photographs, please contact:  
zacheta.art.pl

sponsor książki / sponsor of the book



patroni medialni / media patronage:



artinfo.pl







„Dzisiaj bardzo rzadko — o ile w ogóle — spotyka się artystów, którzy byliby tak bardzo zainteresowani mechaniką funkcjonowania ciała w jego otoczeniu jak Jarek Kozakiewicz” — pisze w eseju zamieszczonym w niniejszej książce historyk i krytyk architektury Joseph Rykwert. Prace rzeźbiarskie, quasi-architektoniczne formy i cykle rysunków Kozakiewicza stanowią kontynuację „wielowiekowych rozważań nad funkcjonowaniem ciała w otoczeniu przestrzennym, będąc niejako próbą wizualizacji tego funkcjonowania, a także zasad — może nawet reguł matematycznych rządzących owymi relacjami. Ponadto Kozakiewicz ma głęboką świadomość historycznego wymiaru tego tematu — choć czasem może wydawać się zniecierpliwiony ograniczeniami, jakie to ze sobą niesie”.

‘Few — if any — artists nowadays have concerned themselves so intimately with the mechanics of the body’s engagement in its environment, as has Jarek Kozakiewicz’ writes architectural historian and critic, Joseph Rykwert in his essay in this book. Kozakiewicz’s sculptural works, quasi-architectural forms and his drawing cycles are a ‘lifelong meditation on the body engaged in its environment but even considered as an image of it; and of the rules, even the mathematics of any such engagement. He is, moreover, well aware of the historical dimension of the theme — even though he may often be impatient with the limitations it imposes.’