

*MARCIN
ZAWICKI*

MEGAHIT

MARCIN ZAWICKI



PL Artysta wizualny działający przede wszystkim w obszarze malarstwa oraz form przestrzennych, autor monumentalnych realizacji rzeźbiarskich i scenografii. Twórczość Zawickiego osadzona w duchu realizmu odnosi się do problematyki malarskiej ontologii, bada relacje rzeczywistości do jej wizualnej reprezentacji. Kluczowa jest tu specyficzna dla autora metoda twórcza: jego prace malarskie powstają na podstawie budowanych przez niego niewielkich makiet – miniaturowych, trójwymiarowych światów, postmodernistycznych martwych natur czy antropomorficznych figur, które następnie przenosi na płótna, często wielkoformatowe. Poszukując współczesnych form malarskich wypowiedzi, operuje tradycyjnym warsztatem malarstwa olejnego, jednocześnie nie ukrywa osadzenia w tradycji sztuki dawnej. Treści prac Zawickiego odnoszą się jednak do spraw aktualnych, dotykając szeroko pojętej problematyki późnego kapitalizmu, wątków ekologii i schyłku antropocenu.

Urodzony w 1985 r. w Szczecinie. Dyplom na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku w 2010 r., tu obronił doktorat (2015) i uzyskał habilitację (2021), obecnie pracuje na stanowisku profesora uczelni. Laureat wielu konkursów, m.in. STRABAG Artaward (2021), Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego (2023), Nagrody Teatralnej Miasta Gdańska (2023), 8. Gdańskiego Biennale Sztuki (Nagroda Główna i Publiczności), Stypendysta Gdańskiego Stypendium Kulturalnego FUNDUSZ TWÓRCZY 2025. W 2025 roku otrzymał Honorową Odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej. Uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych i indywidualnych. Prace w licznych kolekcjach, m.in. Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej, STRABAG Kunstforum, Muzeum Narodowego w Gdańsku, MCSW Elektrownia, Galerii Bielskiej BWA, Ergo Hestia, Krupa Art Foundation i innych. Mieszka i pracuje w Gdańsku.

Visual artist primarily working in painting and spatial forms, author of monumental sculptures and stage designs. Zawicki's creative work, anchored in the spirit of realism, addresses the intricacies of painting ontology, exploring the interplay between reality and its visual manifestation. The key here is his distinctive artistic method: his paintings are based on small models he builds – miniature, three-dimensional worlds, postmodern still-lives or anthropomorphic figures, which he subsequently transfers to, often large scale, canvas. In pursuit of contemporary painterly expressions, he employs traditional oil painting, acknowledging his adherence to the classical art tradition. However, the content of his works draws inspiration from contemporary issues, encompassing subjects such as late capitalism, ecology, and the dawn of the Anthropocene.

Born in 1985 in Szczecin. Graduated from the Fine Arts Academy in Gdańsk in 2010, where he received his PhD (2015) and habilitated (2021), currently works as the lecturing professor of the Academy. Laureate of many competitions, among many others: STRABAG Artaward (2021), Kazimierz Ostrowski award (2023), Theater Award of Gdańsk (2023). Winner of Gdańsk Biennale of Art 2025, receiving both main and audience award. He is a grantee of many scholarships, a.o: Gdańsk Cultural Scholarship "Creative Fund" in 2025. In 2025 he received the "Decoration of Honor Meritorious for Polish Culture". He had many solo exhibitions, as well as participated in numerous group exhibitions. His works are in many collections, a.o: Collection of Contemporary Art, STRABAG Kunstforum, National Museum in Gdańsk, Masovian Center for Contemporary Art "Elektrownia", Bielska BWA Gallery, Ergo Hestia, Krupa Art Foundation and many others. He lives and works in Gdańsk.

MALARSTWO I OBIEKTY RZEŹBIARSKIE
MARCINA ZAWICKIEGO, PRZEDSTAWIONE NA
WYSTAWIE MEGAHIT, TWORZĄ ŚRODOWISKO
I UWODZICIELSKIE, I NIEPOKOJĄCE –

PL

wizualny ekosystem na pograniczu realności i symulacji. To projekt o skali widowiska, ale jednocześnie głęboko zakorzeniony w krytycznym namyśle nad kondycją współczesności: kryzysem ekologicznym, zmierzchem antropocenu i pytaniem o kształt rzeczywistości postludzkiej.

Zawicki tworzy swoje obrazy na podstawie makiet – biomorficznych, groteskowych modeli, w których łączy motywy organiczne, relikty popkultury i obiekty o niejasnym statusie ontologicznym. Na płótnie nie zobaczymy więc kopii rzeczywistości, lecz jej wariant alternatywny – malarską symulację świata po katastrofie. Ta metoda lokuje twórczość artysty blisko filozoficznych rozważań Jeana Baudrillarda, dla którego symulakrum nie odnosi się do żadnej pierwotnej realności, ale kreuje własny porządek.

MEGAHIT proponuje postapokaliptyczny pejzaż – pełen dziwacznych, balansujących między brzydotą a fascynującym pięknem organizmów zamieszkujących świat bez ludzi. To rzeczywistość zdominowana przez hybrydyczne stworzenia, obiekty pozbawione funkcji i fragmenty kultury masowej, które przetrwały jako odpady. Widz uczestniczy w balu na zgłiszczach własnej cywilizacji, a katastrofa staje się nie tyle końcem, ile początkiem innej, nieprzewidywalnej narracji.

Inspiracje filozofią Timothy’ego Mortona i jego idee „mrocznej ekologii” oraz „hiperobektów” lokują koncepcję wystawy w refleksji nad katastrofą rozciągniętą w czasie. Punktowy koniec świata, tytułowy MEGAHIT, jest jedynie domknięciem długotrwałego procesu rozpadu, podczas którego człowiek traci centralne miejsce, a jego kultura pozostaje obecna jedynie w formie reliktyw.

MEGAHIT nie ogranicza się do diagnozy ekologicznej. W pracach artysty pojawiają się tropy związane z „ezoteryzacją” świata – procesem, który od lat dziewięćdziesiątych XX wieku przybiera na sile, a po pandemii dodatkowo przyspieszył.

Narracje o alternatywnych liniach życia, mirror life czy reliktowych hominidach stają się narzędziami krytycznej analizy współczesnych mitów. Obrazy i obiekty Zawickiego są zarazem parodią i poważną propozycją: pokazują, jak kultura późnego kapitalizmu produkuje swoje własne bestia oraz jak można je artystycznie oswajać.

Autor włącza widza w ten proces poprzez wielopoziomowe doświadczenie: malarstwo olejne zakorzenione w tradycji dawnych mistrzów współistnieje tu z obiektami przestrzennymi oraz z warstwą rozszerzonej rzeczywistości (AR). W ten sposób nie tylko opowiada o sprawach radykalnie aktualnych, ale też uczy nowych sposobów uczestnictwa w kulturze – między krytyką a cyfrowym eksperymentem.

Prace Zawickiego odczytać można jako próbę mimetycznego osławania inności – czy to w postaci dziwacznych organizmów, czy fragmentów kultury, które przeobraziły się w autonomiczne byty. W tej perspektywie MEGAHIT nie jest wyłącznie dystopijną wizją, ale propozycją innego sposobu widzenia: uczenia się życia w świecie, w którym ludzki punkt odniesienia przestaje być miarą rzeczywistości.

MARCIN ZAWICKI’S MEGAHIT EXHIBITION
OPENS A SPACE WHERE PAINTINGS AND
OBJECTS CREATE A WORLD THAT IS BOTH
SEDUCTIVE AND EERIE –

a visual ecosystem suspended between reality and simulation. The project is spectacular in scale, yet deeply rooted in a critical diagnosis of contemporary conditions: the ecological crisis, the dawn of the Anthropocene, and the uncertain shape of the post-human world.

Working from maquettes, Zawicki’s paintings are based on biomorphic, grotesque models that criss-cross organic motifs, pop-culture relics, and objects of ambiguous ontological status. Consequently, the canvases do not depict a copy of reality but an alternative variation – a painterly simulation of a post-catastrophic world. This approach aligns his work with the philosophical concepts of Jean Baudrillard, in which the simulacrum does not refer to any primal reality but instead constructs its own.

MEGAHIT offers a post-apocalyptic landscape, populated by weird creatures that straddle the line between the ugliness and the mesmerising beauty, inhabiting the world without humans. This reality is dominated by hybrid beings, objects stripped of their functions, and fragments of mass culture that persist only as waste. The viewer attends a ball held on the ashes of our civilization, where the catastrophe serves not as the end but as the beginning of a different, unpredictable new narrative.

The exhibition, drawing on Timothy Morton’s philosophy of “dark ecology” and “hyper-objects,” can be deciphered as a reflection on a catastrophe unfolding across time. The point-like end of the world, represented by the MEGAHIT, is the final closing of this long decay, taking down humans from their central place and letting their culture continue merely as fragments and relics.

MEGAHIT is not limited to an ecological diagnosis. In the artist’s work, tropes related to the “esoterization” of the world appear – the process that has grown stronger since the 1990s and was only accelerated by

the pandemic. Narratives about alternative life forms, mirror worlds, or relic hominoids become tools for the critical analysis of contemporary mythologies. Zawicki’s paintings and objects are simultaneously a parody and a serious proposition: they show how the culture of late capitalism produces its own bestiaries while also demonstrating how these can be artistically domesticated.

The painter includes the viewer in this process through a multilayered experience: oil painting, rooted in the tradition of the old masters, coexists here with spatial objects and a layer of augmented reality (AR). In this way, he not only tells us about radically current issues but also teaches us new ways of participating in culture – between a critique and a digital experiment.

The works by Zawicki can be read as a form of mimetic domestication of otherness– whether as strange organisms or as fragments of culture that have transformed into autonomous beings. From this perspective, MEGAHIT is not just a dystopian vision but a proposition for a different way of seeing: learning to live in the world where the human point of view is no longer the measure of reality.

EN



NA POCZĄTKU BYŁ BIG BANG,
NA KOŃCU BĘDZIE MEGA HIT.

IN THE BEGINNING WAS THE BIG BANG;
AT THE END, IT WILL BE MEGA HIT.

PL Na początku było słowo, na końcu będzie internet. Na początku dinozaury posiadały ziemię, na końcu po ziemi przechadzać się będą Wielka Stopa, Czarny Mnich, Diabło, rycerz Jedi...

związanych ze sposobami przedstawiania tego, co ludzkie i pozaludzkie.

ŚWIAT PEŁEN RZECZY

Pierwszą cechą, która uderza we wczesnych obrazach Zawickiego, jest celowy nadmiar. Ścisk, ciasnota, przepełnienie.

Co decyduje o tym natłoku?

Jeden z obrazów w cyklu *Lunapark* (2008) przedstawia pamiątki do nabycia pluszaki, serduszka, kaczkę, żyrafki. Sprzedawca, zwracając się do ludzi, którzy spoglądają na towar, stoi z charakterystycznym, lekko usługującym zgarbieniem pleców i złożonymi rękoma.

Kto wieszczy taką apokalipsę, nie mówi o końcu świata. Mówi o naszej wyobraźni. Na razie całkiem wstępnie zapowiem, że tak właśnie postrzegam sztukę Marcina Zawickiego – jako poważną zabawę z naszymi wyobrażeniami na temat ludzkiego świata. W eseju opowiem o tym, co według artysty mieści się w naszej wyobraźni, a także o tym, jak rozumiem MEGA HIT w kontekście wcześniejszej twórczości autora. Unikać przy tym będę fachowej analizy malarstwa i odsyłać do koncepcji estetycznych. Swoją opowieść ograniczę do kilku wątków



Lunapark (2008)

EN In the beginning was the Word; at the end, it will be the Internet. In the beginning, dinosaurs inherited the Earth; at the end, the Earth will be strolled by Bigfoot, the Black Monk, Diabło, and a Jedi Knight.

The discrepancy between the multitude of toys and the emptiness of the situation creates the feeling of excess. A human has created these objects, collected and arranged them one by one, but the human is absent. The human-being cannot be inside of this overabundance, engage, belong.

Maybe because everything in this world is not only excessive but also artificial: playing has been transformed into toys, religion has turned into little Buddha figures, art has taken the form of plastic Marlin Monroe and nature has changed into the horses on the carousel. Nature, religion and art have been transformed into objects to be looked at, giving pleasure, being purchased. Assembly-line models have reached the amusement park. This is the artificial hell where feeling pleasure is a forced duty. That's why the people standing in front of the stall offering plush toys, don't seem like the participants of the amusement: their bodies are withdrawn, disengaged, like the bodies of those visiting a museum.

Here's a sad paradox: the painter has shown the people who have so thoroughly tamed everything which is interesting, different, and other, that nothing attracts them anymore. They can no longer participate in their lives, thus even this amusement they can only visit.

The one who foretells such an apocalypse doesn't speak about the end of the world, he speaks of our imagination. For now, I will preface by saying that this is exactly how I see Marcin Zawicki's art – as a serious play with our ideas of the human world. In the essay I will explore what, according to the artist, inhabits our imagination, and also, how I understand MEGA HIT, in the context of his earlier works. I will avoid technical analysis of painting and references to aesthetic conceptions. I will curb my tale to a couple of plots related to the ways of representing what is human and what's post-human.

WORLD FULL OF THINGS

The first striking feature of Zawicki's early paintings is their deliberate overabundance: crammed, tight, and overloaded.

What accounts for this overflow?

One of the paintings in the "Lunapark" series shows souvenirs for sale: plush toys, little hearts, ducks, baby giraffes. The seller, standing in a characteristic servile hunch and with folded arms, is turning to the people looking at his stuff. It was he who organised this hodgepodge of goods: yellow, pink, turquoise teddies, together. Cuddly toys, small, medium and large, according to their size.

WORLD OF OVERFULL THINGS

In subsequent series, Zawicki focused on how humans transform their bodies – especially how men do it. He depicted – slightly akin to Zbigniew Libera in "Urządzenia korekcyjne" (*Corrective Devices*, 1989) or similarly to Dorota Nieznalska in the memorable "Pasja" (*Passion*, 2001) – the stages of surgical corrections of body (*Before/After*, 2011) or the work of aestheticising the musculature (*Muscles are Very Important*, 2011; *Boys*, 2011).

In this way, nature proved artificial – created at every step, surgically corrected, painstakingly

Similarly in other paintings: horses on a carousel, plush toys crammed into a glass cube, carriages of toy trains. There are always too many objects in relation to the context: the carriages are empty, nobody rides the carousel, teddies are never fished for. This discrepancy between the intended play and the pattern of behaviour gives a chilling effect.

To on uporządkował cały ten towarowy pelmel: osob-
no miśki żółte, różowe, seledynowe. Przytulanki małe,
średnie, duże.

Podobnie na kolejnych obrazach: konie na karuzeli,
pluszaki do wyławiania ściśnięte w szklanym prosto-
padłościanie, wałoniki dziecięcej kolejki. Przedmiotów
zawsze jest za dużo w stosunku do kontekstu: wałoni-
ki są puste, na karuzeli nikt nie jedzie, pluszaków nikt
nie wyławia. Rozbieżność między zamierzoną zabawą
i schematem daje efekt mrozący. Rozbieżność mię-
dzy wielością zabawek a sytuacyjną pustką rodzi
efekt nadmiaru. Człowiek stworzył te przedmioty,
zgromadził je i obok siebie poukładał, ale sam jest
nieobecny. Nie potrafi być w środku tego nadmiaru,
zaangażować się, przynależeć.

Może dlatego, że wszystko w tym świecie jest nie
tylko nadmiarowe, ale i sztuczne: zabawa została
przekształcona w zabawki, religia zamieniła się w fi-
gurki buddy, sztuka przybrała postać plastikowej
Marylin Monroe, a natura – koni na karuzeli. Natura,
religia, sztuka zostały przekształcone w przedmioty
do oglądania, sprawiania przyjemności, kupowania.
Modele z taśm produkcyjnych zawędrowały do lu-
naparku. To sztuczne piekło, w którym odczuwanie
przyjemności jest przymusem. Dlatego ludzie zgro-
madzeni przed straganem z pluszakami nie sprawiają
wrażenia uczestników lunaparkowej rozrywki: ich
ciała są wycofane, osobne, niezaangażowane, jak
ciała widzów w muzeum.

Oto smutny paradoks: malarz pokazał ludzi, którzy tak
dalece oswolili wszystko, co ciekawe, inne, obce, że nic
już ich nie pociągą. Nie potrafią uczestniczyć we wła-
snym życiu, więc nawet zabawę mogą tylko zwiedzać.

ŚWIAT RZECZY PRZEPEŁNIONYCH

W następnych cyklach Zawicki koncentrował się na
ludzkim przerabianiu ciała – zwłaszcza w wydaniu
męskim. Ukazywał – trochę podobnie jak Zbigniew
Libera w *Urządzeniach korekcyjnych* (1989) czy
jak Dorota Nieznalska w pamiętnej *Pasji* (2001) –
etapy chirurgicznego udoskonalania ciała (*Before/*
after, 2011) albo pracę nad estetyzacją muskulatury
(*Muscles are very important*, 2011; *Boys*, 2011).

Dzięki temu natura okazywała się sztuczna – two-
rzona na każdym kroku, operacyjnie zmieniana, pra-
cowicie modelowana i zawsze poddawana kryte-
riom piękna. Były to ciała w rozmaitych sytuacjach

i kontekstach, różnie ubrane i upozowane, ale zawsze
oglądane z zewnątrz. Wydaje się, że stąd wziął się ra-
dykalny w twórczości Zawickiego pomysł, aby zajrzeć
do środka. Nakłuć skórę, zdjąć zewnętrzną warstwę,
rozchylić powłoki cielesne.

Koncept pojawił się w cyklu obrazów *The Fall*
(2013). I wówczas natura odsłoniła się jako to, co
mroczne. Określenie (luźno nawiązujące do refleksji
Timothy’ego Mortona) nie oznacza żadnej konkret-
nej właściwości. Ale zarazem przywołuje ich wiele.
„Mroczne” znaczy dziwne, niezrozumiałe, osobiwe.
Niedające się do końca poznać. Niepiękne.

„Mroczna natura” pojawia się u Zawickiego jako nowe
wcielenie nadmiaru. I przynosi piorunujący efekt.
Patrzymy i zachodzimy w głowę: co to jest? Co to
właściwie jest? Na samej górze obrazu znajdują
się jakieś stworzenia (żaba? smok? jaszczurka?)
z potężną dziurą w brzuchu. Obrzeża dziury są poro-
śnięte roślinami, więc brzuch nie został rozcięty. Ale
nie jest to też poród. Artysta nie przedstawił więc
gwałtu zadane go istocie żywej ani aktu naturalne-
go. A jednak patrzymy na mityczny początek, akt
stworzenia, wydarzenie na miarę narodzin świata.

Oto z brzucha wysypuje się bezładna reprezentacja
życia: rośliny, owoce, kwiaty, szkielety zwierząt, mi-
niaturowe jaszczury, słoń, morskie stworzenia. Jest
tak, jakby życie wysypało się z rogu obfitości. Nie ma
w tym porządku ani kompletu. Ani to arka Noego,
ani tablica Mendelejewa, czyli nie znajdziemy tu ani
przedstawicieli wszystkich królestw biologicznych, ani
spełnionej naukowej klasyfikacji. To raczej gest de-
miurga, akt bo ga rozbawionego własną mocą kreacyj-
ną. Demiurg ów zachowuje się jak bóg-dziecko, które
nie odróżnia odkrywania od tworzenia, poznawania
od powoływania do istnienia. Wymyśla więc naturę
z pamięci, z obserwacji i z wyobraźni: z rozciętego
zwierzęcia wydobywa dziecięcy kosmos, w którym
rośliny i warzywa spadają obok zwierząt i szkieletów.

I może na tym polegało właśnie zmienione podej-
ście Zawickiego do natury. Jeśli w *Lunaparku* wi-
dzieliśmy naturę przemieloną i zamienioną w towar
przez człowieka, a w *Muskułach* i *Chłopcach* naturę
modelowaną i dostrajaną do aktualnego kanonu
urody, to teraz widzimy naturę nieoswajalną i nieuży-
teczną. Zawicki, sprytnie i przebiegle, nie pokazuje,
że natura – w odróżnieniu od głupawych figurek
zwierzęcych w wesołym miasteczku – jest w istocie
piękna. Nie podsuwa nam też pod oczy obrazów

modelled, and always judged by the criteria of
beauty. These were bodies in all kinds of situations
and contexts, variously dressed and posed, but al-
ways seen from the outside. This seems to be the
origin of this radical idea in Zawicki’s work: to look
inside. To pierce the skin, remove the surface, and
part the bodily layers.

The concept emerged in the series of paintings:
“The Fall” (2013). And then nature was revealed as
something dark. This term “dark” (loosely referring
to Timothy Morton’s conceptions) doesn’t point to
any specific features. But at the same time, it recalls
a lot of them. “Dark” means weird, incomprehensible,
odd. Escaping thorough cognition. Not beautiful.

“Dark Nature” appears in Zawicki’s work as a new
embodiment of the excess. And it has a striking effect.
We look and wonder : what is this? What exactly is
this? At the top of the painting there is some kind of
creature (A frog? Dragon? Lizard?) with a huge hole
in the belly. The edges of the hole are overgrown
with plants, so the belly has not been cut. It isn’t
childbirth either. The artist doesn’t show a violent
act on a living creature, nor a natural one.



Obraz z cyklu / A painting from the series *The Fall* (2012)

And yet we are looking at the mythical beginning, an
act of creation, an event the size of the world’s birth.

Here, from the belly, a disorderly representation
of life spills out: plants, fruits, flowers, skeletons of
animals, miniature lizards, an elephant, sea creatures.
It’s as if life has spilled out of the cornucopia. There
is no order or pair. This is neither Noah’s Ark nor
Mendeleev’s table, so we will not find here either
the representatives of all the biological kingdoms,
or a complete scientific classification. This is rather
the gesture of a demiurge, an act of a god amused
with his power to create. The demiurge behaves
like a child-god, who cannot distinguish between
discovering and creating, getting to know from calling
to being. So he invents nature from memory, from
observation and imagination: from this dissected
animal a child’s cosmos emerges, where plants and
vegetables fall down next to animals and skeletons.

And perhaps this is what Zawicki’s changed attitude to
nature is all about. So if in “Lunapark” we saw nature
ground and turned into a commodity by humans and
in the “Muscles” and “Boys” we saw nature modelled
and tuned to the current canons of beauty, then we

zniszczeń dokonanych przez człowieka w środowisku naturalnym. Pokazuje naturę jako coś, co nie daje się poznać, przekształcić w towar i sprzedać. Jego natura mieści w sobie nieprzewidywalne wszystko.

W najprostszym sensie Zawicki ma rację. Czy na zdjęciu rentgenowskim własnego wnętrza nie znajdziemy gmatwaniny, która w ogóle nie odpowiada kształtowi naszego ciała? Jeszcze gorsza jest laparoscopia, pozwalająca obejrzeć na przykład jamę brzuszną od środka. Widzimy wtedy pofałdowane równiny, nagłe pagórki i nieoczekiwane zagłębienia, napierające na siebie tkanki, miękkie i długie rury, przewalające się kawałki mięsa i płyny. A mikroskopia? Wymaz z naszych komórek wzięty pod mikroskop powie nam, że pełno w nas drobnych żyłatek, minerałów i grzybów. Albo zmienne operowanie widzeniem bliskim i dalekim: porowata powierzchnia księżycy oglądana z odległości kilkuset kilometrów będzie podobna do mikroskopowego zdjęcia ludzkich organów wewnętrznych. Tym podobieństwem ludzkich i pozaludzkich organizmów Zawicki zaigrał w cyklu *Sporysz* (2014/2015), w którym tytułowy grzyb, powiększany wielokrotnie i przetwarzany w malarskich przedstawieniach, okazywał się podobny do ludzkiego mózgu, a jego wypustki przypominały

ludzkie ręce. Tak właśnie, jak sądzę, idea nadmiaru uległa w twórczości Zawickiego fundamentalnemu odwróceniu: w *Lunaparku* odnosiła się do natłoku zbyt wielu przedmiotów w zbyt ciasnej przestrzeni; w sztuce krytycznej – dotyczącej ciała, mięśni i chłopców – mówiła o sile kanonów piękna. W cyklu *The Fall* idea ta powróciła jako nadmiar mieszczący się wewnątrz każdego istnienia. I to zmieniło wszystko.

Wcześniejszy natłok był powodowany przez nadmiar rzeczy zgromadzonych wokół czegoś. Ten nowy wyłazi ze środka czegoś. Tamten był tworzony przez człowieka, ten drugi przynależy naturze. Jego odkrycie sprawia, że natura nie jest już naturalna. Cechuje ją natłok, a nie harmonia. Charakteryzuje ją także dziwność, a nie piękno.

Ale dlaczego, mógłby ktoś zapytać, dlaczego w tym natłoku znajdują się rzeczy/istoty tak od siebie oddalone? Z przepołowionego psa – spójrzmy na jeszcze jeden obraz z cyklu *The Fall* – wyzierają rośliny, rurki, piłka, głowy innych zwierząt...

To coś więcej niż stłoczenie – to współwystępowanie tak skrajnie różnorodnych elementów, że odległości



Obraz z cyklu / A painting from the series *The Fall* (2012)

now see nature untamed and unusable. Clever and sly, Zawicki doesn't show that nature – unlike these silly animal figurines at the amusement park – is actually beautiful. He doesn't place images of humanity's destruction of the environment before our eyes. Instead he shows nature as something that escapes being known, commodified and sold. His nature contains this unpredictable everything.

In a simple sense, Zawicki is right. Wouldn't an X-ray of one's internal anatomy show a jumble that doesn't quite match the body's external shape? Laparoscopy is even worse, revealing, let's say, the abdominal cavity from the inside. From there we can see wavy plains, sudden hills and unexpected hollows, layers of tissue against each other, soft and long tubes, rolling chunks of flesh and fluids. And microscopy? A smear of our cells seen under a microscope shows that we are teeming with tiny creatures, minerals and fungi. Or when operating between near and far vision: the porous surface of the Moon viewed from hundreds of miles will resemble a microscopic image of human internal organs.

This similarity between human and non-human organisms was played out in "Sporysz" (Ergot) series, where the titular fungi, magnified and transformed in painted representations, proved to resemble the human brain and its appendages looked like human hands. This is how the idea of overabundance was fundamentally reversed: in "Lunapark" it concerned the excess of too many objects in too tight a space, in critical art – referring to body, muscles and boys – it spoke of the power of canons of beauty. In "The Fall" this idea came back depicted as the excess inside of every being. And that changed everything.

Previous overcrowding was caused by the excess of things gathered around something. This new one comes out of something. The former was created by humans, the latter belongs to nature. Discovering it, means that nature is not natural any more. It features excess not harmony. It is characterised by weirdness, not beauty. But why, one might ask, why in this crowd, there are objects/beings so distant? From the dog cut open – let's look at one more painting from "The Fall" series – plants shoot forth, tubes, a ball, heads of other animals...

This is something more than just crowding – this is the coexistence of elements so extremely diverse that the distance between them cannot be bridged

otherwise than by accepting nature's inherent otherness. Is this what Zawicki means – showing nature as alien to humans? Yes and no.

WHAT CAN BE

Nature and humans are not completely alien to each other, because Zawicki never depicted the inside of a human as different from that of a dog. And yet the artist uses strangeness. He evokes the feeling of strangeness towards our ideas about nature – our ways of defining and representing it. The artist doesn't claim to have discovered the mystery of the structure of living creatures. Rather, in a grotesque mode – which doesn't exclude awe – he reveals the imaginations, for which the boundaries between human and non-human, organic and artificial, living and dead, are not obliging. That's why, from the strange "frog" or "dog" incoherent and incompatible sequences spill out. In other words, for Zawicki, each creature can contain the entire cosmos within itself.

Every being is made of the basic elements of the cosmos – this idea was postulated by the Greek philosopher Anaxagoras, who lived in the fifth century BC. Zawicki referenced this idea in a series of paintings entitled "Homoiomerie" (2015/16). In its basic meaning Anaxagoras conception means that the entire universe and every being in the universe consists of the same elementary particles, which the philosopher called "seeds". Thanks to them, the world is homogeneous and unchanging. But the world is also diverse. For example, a human is a human, and a dog is a dog, because they maintain the proportion of the seeds corresponding to each species. The species exists because something – for Anaxagoras, this was Reason – guides these seeds, giving purpose to their existence.

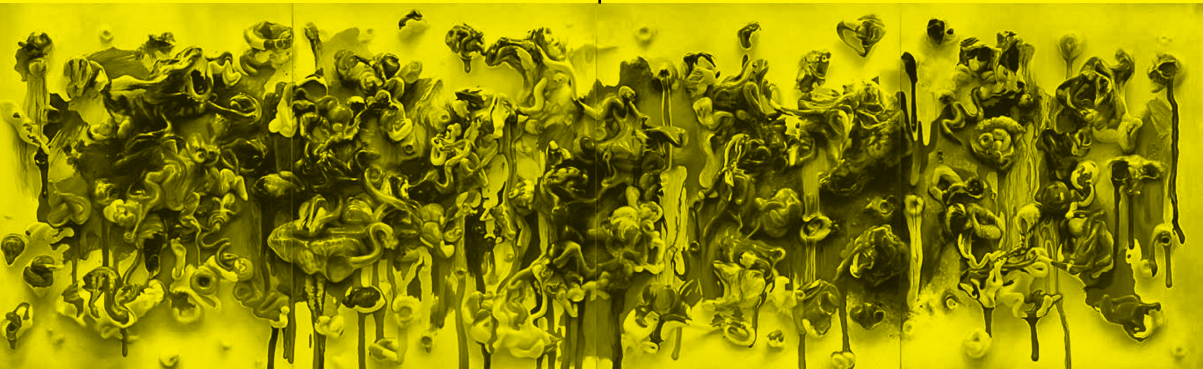
If this Greek philosopher had seen Zawicki's painting he would likely be terrified. And he certainly wouldn't want to support his creative work. But Zawicki never declared that he wanted to create a series illustrating Anaxagoras' ideas. Painting is not philosophy, but it is speaking which precedes philosophy. It is a pictorial writing depicting what can be expressed through images. Painting doesn't insist that its existence is meaningful, or its message is coherent. It practices philosophy on the border of what makes sense and what can be expressed. It presents reality not as it is, or should be, but as it can be.

między nimi nie da się pokonać inaczej niż zgodą na obcość natury. Czy o to właśnie chodzi Zawickiemu – o przedstawienie natury jako obcej człowiekowi? Nie i tak.

CO BYĆ MOŻE

Natura i człowiek nie są sobie obcy, ponieważ Zawicki nigdy nie przedstawił na obrazie wnętrza człowieka jako innego od wnętrza psa. Zarazem artysta operuje obcością. Wywołuje mianowicie efekt obcości wobec naszych wyobrażeń na temat natury – naszych sposobów jej definiowania i przedstawiania. Artysta nie przekonuje przy tym, że odkrył zagadkę struktury organizmów żywych. Raczej w trybie groteskowym – co nie wyklucza grozy – odśłania imaginację, dla której nie obowiązują granice między ludzkim i pozaludzkim, organicznym i sztucznym, żywym i martwym. Dlatego z dziwnej „żaby” albo z „psa” wysypują się sekwencje niespójnych i nieprzystających do siebie stworzeń. Inaczej mówiąc, u Zawickiego każda istota może mieścić w sobie cały kosmos.

Każda istota składa się z podstawowych elementów kosmosu – tę ideę po raz pierwszy sformułował grecki filozof Anaksagoras, żyjący w V wieku p.n.e. Zawicki nawiązał bezpośrednio do tej idei w serii obrazów zatytułowanych *Homoiomerie* (2015/2016). W podstawowym znaczeniu koncepcja Anaksagorasa oznaczała, że cały wszechświat i każda istota we wszechświecie są zbudowane z tych samych części elementarnych, które filozof nazwał „zarodkami”. Dzięki nim świat jest jednorodny i niezmienny. Ale świat jest też zróżnicowany. Przykładowo człowiek jest człowiekiem, a pies psem, ponieważ utrzymują się w nich proporcje zarodków właściwe dla każdego z gatunków. Gatunki istnieją, ponieważ coś – dla Anaksagorasa był to Rozum – kieruje zarodkami, nadając cel ich istnieniu.



Homoiomerie (2016)

Gdyby grecki filozof zobaczył obrazy Zawickiego, pewnie by się przeraził. A już na pewno nie zgodziłby się patronować tej twórczości. Ale Zawicki nigdzie nie deklarował, że stworzy serię obrazków ilustrujących idee Anaksagorasa. Malarstwo nie jest filozofią, lecz mówieniem, które filozofię poprzedza. To pismo obrazkowe o tym, co można wyrazić poprzez obrazy. Malarstwo nie upiera się przy sensowności istnienia ani przy spójności własnego przekazu. Uprawia filozofię na granicy sensu i wyrażalności. Przedstawia rzeczywistość nie taką, jaką ona jest ani taką, jaką być powinna, lecz taką, jaka być może.

Oto pismo obrazkowe Zawickiego – list poskładany z hieroglifów natury. Są tu pateczki łydąg, wysokie litery grzybów zakończone kapeluszami, naburmszone kamienie, lekko wygięte ślimaki, wykolcowane na wszystkie strony jeżowce, odnóża kałamarnic. Co mówi ten list? Że w kosmosie nie ma żadnego ładu, że podobieństwa między elementami nie rodzą znaczeń, że na podstawie kolejności nie można przewidzieć dalszego ciągu. Porządek rozumiany jako sensowne następstwo jest pozorem. Ponadto tylko nieliczne elementy sprawiają wrażenie samodzielných istot, natura jest więc tyleż bogata, co martwa. To jakby kolekcja sporządzona przez dziecko, które pozbierało z plaży do worka wszystko, co leżało na piasku, i zapragnęło nacieszyć tym oczy. I starannie rozłożyło wszystko na płótnie. A potem to wszystko zmieszało.

To ostatni obraz z cyklu. Stworzył go dziecięcy gest mieszania, mazania, bajtolenia – radosny i trochę kapryśny akt kończenia pracy-zabawy. Gestem tym Zawicki podkreśla pewną zmianę: w całej serii obrazów natura stawiała się coraz mniej wyrazista, tracąc stopniowo na figuralności. Robiła się lekko rozmazana. Na obrazach pojawiają się mazy, plamy, strużki.

This is Zawicki’s pictorial writing – a letter made of the hieroglyphs of nature. Here are the stems, tall letters of mushrooms topped with caps, sullen stones, slightly curved snails, sea urchins spiked in all directions, squid arms. What does this letter say? That there is no order in the cosmos, that the similarities between elements do not constitute meanings, that based on succession we can not predict the continuation of the sequence. Order when understood as meaningful, succession is an illusion. Moreover, only a few elements give the impression of independent beings, so nature is as rich as it is dead. It seems like a collection compiled by a child who picked up from the beach and put in a bag, everything that was in sand and was a feast to the eyes. And carefully spread it all out on canvas. And then mixed it all together.

This is the last painting in the series. It was created by some childish gesture of mixing, smearing, bumbling – a joyful and slightly capricious act finishing this work-and-play experience. With this gesture, Zawicki emphasises a certain change: throughout the entire series of paintings, nature becomes less and

less sharp, gradually losing its figurative character. It becomes slightly blurred. Paintings feature smears, stains, streaks. Some shapes resemble a liver or a heart. Contrary to his earlier perfectionism, serving the purpose of bringing out the individuality of every creature, now the artist introduces conglomerates – some colonies made of plants, mushrooms, shells, and snails tangled in strange arrangements, as if someone bundled them and blurred the boundaries between them. Their shapes are no longer so distinct. If previously any creature cut open by Zawicki proved to be stuffed with a collection of unpredictable beings, then in “Homoiomeria” at the end of the sequence of metamorphoses, there is exactly this, a mixture – a cosmic nebula from which something can emerge again. What is this going to be?

This question leads us to MEGA HIT.

COSMIC LUNAPARK

The world of Anaxagoras was unchanging because it was governed by Reason. Every creature was



Homoiomerie (2016)

Niektóre kształty przypominają wątrobę albo serce. W odróżnieniu od wcześniejszego perfekcjonizmu, służącego wydobyciu osobliwości poszczególnych istot, teraz artysta wprowadza do swoich obrazów konglomeraty – jakieś kolonie poskładane z roślin, grzybów, muszli i ślimaków splątanych w dziwnych układach, jakby ktoś powiązał je w pęczki i zataił między nimi granice. Ich kształty nie są już tak wyraziste. Jeśli wcześniej dowolna istota rozpołowiona przez Zawickiego okazywała się przepętniona zbiorem nieprzewidywalnych istot, to w *Homoimeriach* na końcu ciągu metamorfoz jest właśnie mieszanina – kosmiczna gąłtwa, z której na powrót coś może się wyłonić. Co to będzie?

Pytanie to kieruje nas do MEGAHITU.

KOSMICZNY LUNAPARK

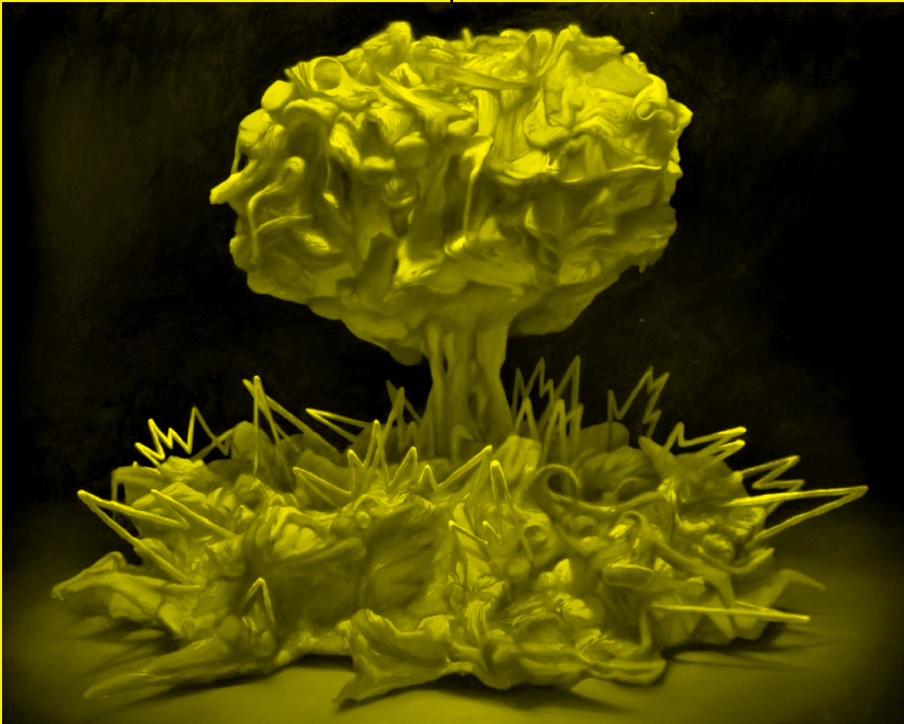
Świat Anaksagorasa pozostawał bez zmian, ponieważ rządził nim Rozum. Poszczególne istoty rodziły się i umierały, ale świat trwał jednorodny i niezmienny. Ludzie rodzili ludzi, z drzew powstawały drzewa, woda dawała życie wodzie. U Zawickiego żaba rodzi słońia, rybę i szkielet. Tym światem nie rządzi rozum, natura czy bóg. Nie ma tu żadnego porządku, który decydowałby o możliwości przewidzenia dalszego

ciągu. Dlatego koniec jest równie prawdopodobny jak trwanie, a katastrofa równie możliwa jak jej uniknięcie.

Skoro jednak tak toczy się światek, to znaczy, że nie ma on swojego naturalnego rytmu. W jego terażniejszości tkwi potencja końca i trwania, których artysta nie wplata w żadną spójną interpretację. Podsuwa nam symptomy, które sami możemy dowolnie rozwijać, dobierając do pojedynczego obrazu kombinację kilku innych.

Jeśli zaczniemy od „wybuchu”, możemy pociągnąć fabułę katastroficzną. Powinniśmy jednak zdać sobie sprawę, jak panicznie reagujemy dziś na świat. Wystarczy widok farby odłazającej ze ścian, opustoszały pejzaż postindustrialny i kilka poskręcanych rur, aby skojarzenia bieżyły ku narracjom postkatastroficznym. Nasza wyobraźnia przeskoczyła na przeciwległy krańiec wobec nowoczesnego optymizmu: w XIX wieku lasy przewracane ludzką ręką i dymy zasnuwające niebo były traktowane jako dowody stopniowego przewyżczania natury i przemysłowego podbijania świata. Dziś miejsce pychy zajęła panika i jej rodzeństwo – niepewność, lęk, obrzydzenie, trauma.

Na tych emocjach i odpowiadających im wyobrażeniach Zawicki dokonuje operacji upraszczającej:



Megahit (2025)

born and died, but the world was homogeneous and unchanging. People gave birth to people, from trees there were trees, water gave life to water. But for Zawicki a frog gives birth to an elephant, fish and a skeleton. This world is not governed by reason, nature or god. There is no order here, allowing us to predict the continuation. That’s why the end is as probable as continuation, a catastrophe as possible as avoiding it. So if this is how this little world is turning, it means that there is no natural rhythm. In its present there is as much potential for the end as there is for lasting, which the artist does not weave into any coherent interpretation. He suggests symptoms, which we can develop at will, attributing a painting with a combination of any other.

If we start with the “bang” then we can continue with the catastrophic plot. We should realise however, how panically we react to the world today. It is enough to see peeling paint, empty postindustrial landscape or some twisted pipes to jump into post-catastrophic narratives. Our imagination moved to the other side of our modern optimism: in the 19th century forests falling under human hand, and smoke covering the sky were treated as the proof of our gradual mastering of nature and the industrial conquest of the world. Today the pride has been replaced by panic and its siblings – doubt, anxiety, disgust, trauma.

On these emotions Zawicki performs a simplifying operation: he cuts imagination and pulls out its residents – products of culture making their way into our fantasies from postcards, comic strips, movies, novels. They are cobbled from our hopes and fears, likes and dislikes. They are mysterious, non-human, extraterrestrial. They don’t seem to be dangerous. They don’t want to buy us, colonise, devour. So, what are they doing on our planet?

They are watching us. This is the most disturbing feeling one can get during our everyday activity – that it is not only us looking at things, but also that the things are looking at us. But here, at the exhibition, it is even more interesting: we didn’t come to see, but we had been gathered to be watched. We are the exhibits in the “Humankind” exhibition, being viewed by non-human beings.

But because these creatures were invented by our imagination, we didn’t pass the boundaries of our planet Earth. We are still stuck in our heads, knowing however, that we are stuck there. For the time

being, thanks to Zawicki’s exhibition we realised that we came back to the amusement park. Though, the roles and positions have changed. Now we are the moving plush toys and those non-human creatures – like some clients or the ruling class – stand and look at us, parading among them. Their faces don’t show interest or amusement. Rather they express distance and a bit of weariness.

According to Zawicki, this is probably how our imagination works. Under the pressure of our current fears, the imagination breeds the creatures which could help us to see and understand our position. But because it was us who previously created those beings, our imagination cut open doesn’t give birth to anything other than what was already put there by our culture. We wanted to look at the stars, but we gaze in the mirror. We were so successful at populating the cosmos with various creatures, that we managed to turn it into an amusement park. In consequence, we cannot be surprised by this cosmos anymore. We have transformed the strange into weird, and the weird into domesticated.

Our problem today – this is how I dare to summarise both Zawicki’s entire oeuvre and the current exhibition – is not that nature, and our imagination have become alien to us. Quite the opposite: Zawicki’s paintings and installations show that we have tamed what was alien. We have forced the incomprehensible phenomena to take the form of Luke Skywalker or Lord Vader. The result proved to be profound: we are gradually losing the ability to see ourselves from the perspective of the otherness. Even the climate catastrophe has been consumed by panic. We can be afraid, but we can’t use our imagination to transgress our fears. If we want to change anything in our understanding, and inhabiting the world, we must dream bolder dreams and open to deeper fears. That’s why we need someone like the author of the “Megahit” – a serious mocker, a playful catastrophist, an artist-explorer, a child playing with cosmos. We need a creator able to mess with our heads and unveil the limits where our imagination got stuck.

nacina wyobraźnię i wyciąga ze środka jej rezydentów – twory popkultury, które trafiły do naszej imaginacji z pocztówek, komiksów, filmów, powieści. Posklejano je z nadziei i lęków, z polubień i obrzydzeń. Są tajemnicze, pozaludzkie, pozaziemskie. Nie wydają się przy tym groźne. Nie chcą nas kupić, skolonizować, pożreć. Co zatem robią na naszej planecie?

Patrzą na nas. To najbardziej niepokojące uczucie, jakiego można doznać podczas dowolnej czynności codziennej – że nie tylko my patrzymy na rzeczy, lecz że rzeczy patrzą również na nas. Tu zaś, na wystawie, sprawy mają się jeszcze ciekawiej: nie my przyszliśmy oglądać, lecz zostaliśmy zgromadzeni, aby nas oglądano. Jesteśmy eksponatami na wystawie *Ludzkość*, oglądany przez istoty pozaludzkie.

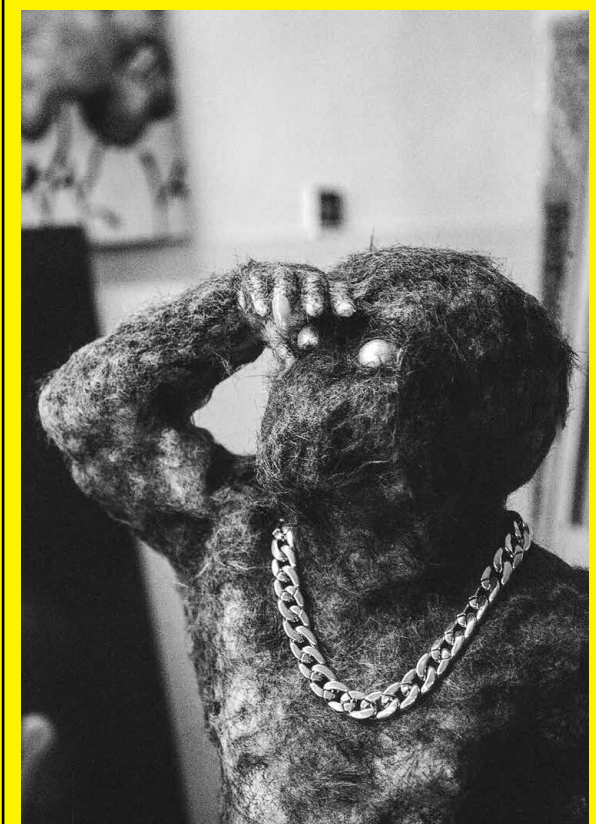
Ponieważ istoty te wynalazła nasza wyobraźnia, nie wykroczyliśmy poza granice planety Ziemia. W dalszym ciągu tkwimy w naszych głowach, choć pożytek z tego taki, że wiemy, iż w nich tkwimy. Na razie bowiem za sprawą wystawy Zawickiego uświadamiamy sobie, że wróciliśmy do lunaparku. Zmieniły się jednak role i miejsca. Teraz to my robimy za ruchome pluszowe zabawki, a rozmaite stwory pozaludzkie – niczym klienci albo inna klasa dominująca – stoją i patrzą, jak paradujemy wśród nich. Na twarzach tych stworów nie ma zaciekawienia ani rozbawienia. Widać na nich raczej dystans i pewną dozę znużenia.

Według Zawickiego tak chyba ma się sprawa z dzisiejszą wyobraźnią. Pod ciśnieniem aktualnych lęków rodzi ona stworzenia, które mają pomóc nam spojrzeć na nas samych i zrozumieć nasze położenie. Sami wcześniej te stwory powołaliśmy do istnienia, więc wyobraźnia rozcięta na pół nie rodzi niczego ponad to, co zostało w niej wcześniej przez kulturę umieszczone. Chcieliśmy spojrzeć w gwiazdy, gapiemy się w lustro. Tak skutecznie zaludniliśmy kosmos różnymi stworami, aż zamieniliśmy go w lunapark. W rezultacie nie umiemy się już temu kosmosowi dziwić. Dziwne zamieniliśmy w osobliwe, a osobliwe w oswojone.

Nasz dzisiejszy kłopot – tak poważałbym się podsumować całą twórczość i aktualną wystawę Zawickiego – polega więc nie na tym, że natura i nasza wyobraźnia stały się nam obce. Dokładnie przeciwnie: obrazy i instalacje Zawickiego pokazują, że oswoiliśmy to, co obce. Zmusiliśmy zjawiska niezrozumiałe, aby przybrały postać Luke’a Skywalker’a lub lorda Vadera. Skutek okazał się dojmujący: stopniowo tracimy

umiejętność oglądania siebie z perspektywy obcości. Nawet katastrofa klimatyczna została pożarta przez panikę. Potrafimy się bać, nie potrafimy wyobraźnią wykroczyć poza nasze lęki.

Jeśli chcemy cokolwiek w rozumieniu i zamieszkiwaniu świata zmienić, musimy śnić odważniejsze sny i stworzyć się na głębsze lęki. Dlatego właśnie potrzebny jest ktoś taki, jak autor MEGAHITU – poważny kpiarz, żartobliwy katastrofista, artysta badacz, dziecko bawiące się kosmosem. Twórca zdolny mieszać nam w głowach i odśaniać granice, na których utknęła nasza wyobraźnia.



JAKUB KNERA: *MEGAHIT – TROCHĘ JAK WIELKI WYBUCH, TROCHĘ JAK BLOCKBUSTER W POLSACIE NA PRZEŁOMIE WIEKÓW. SKĄD SIĘ WZIĄŁ?*

PL

MARCIN ZAWICKI: To gra słów. Chociaż MEGAHIT trudno przetłumaczyć dosłownie jako „wielkie uderzenie”, to po polsku da się tak to zinterpretować. To katastrofa, ale też spektakl medialny, a więc doświadczanie tej katastrofy przez media, ekrany. Bezpośrednio jest nawiązaniem do polsatowskiej serii MeGaHit, w ramach której pokazywane były najbardziej sztaprowe filmy, akcyjniaki. Łączę medialny spektakl z katastrofą, w której funkcjonujemy.

Patrzemy na degradację świata jak na rolki na Instagramie.

To patrzeć z oddalenia, stawianie siebie poza tym, z zewnątrz – nie na zasadzie uczestnictwa, tylko oglądania. Kiedy tak się czemuś przyglądasz, możesz nie mieć świadomości, że to, co widzisz – na przykład na ekranie – dzieje się naprawdę.

Czy w dzisiejszych czasach medialnego ataku zewsząd malarstwo ma jeszcze siłę?

Moim zdaniem ma coraz większą. Kończyłem studia w drugiej połowie pierwszej dekady XXI wieku, trudnym czasie dla malarstwa. Sztuka krytyczna była wtedy w Polsce na bardzo mocnej pozycji i funkcjonowała w głównym obiegu. Malarstwo kojarzono z kiczem, dekoracją, estetyką. A ten główny nurt sugerował, że to raczej nie jest właściwy kierunek. Trzeba było mocno tłumaczyć nie tylko sobie, po co się w ogóle maluje. Dlaczego, jeśli to jest realistyczny obraz, nie korzystam po prostu ze zdjęcia, tylko maluję „jakąś tam” rzeczywistość. Od tego czasu bardzo dużo się zmieniło, na co bez wątpienia wpłynął rynkowy sukces malarstwa – jest teraz bardzo popularne, stało się wiodącym medium w sztuce.

Trzeba też spojrzeć na sytuację pod kątem meta-języka – coraz bardziej zagłębialiśmy się w czasach postpisma, w obrazowej rzeczywistości. Nie chodzi o obrazy malarskie, tylko ekrany, telefony, smartfony: ogromny procent kontaktu ze światem to płaski obraz.

Badanie rzeczywistości w ten sposób ma duży sens; obraz jest ważniejszy, niż się wydawało. A teraz, gdy w powszechnym użyciu jest AI, uważam, że będziemy częściej powracać do malarstwa. Paradoksalnie malarstwo okazuje się mniej sztuczne niż to, co może być generowane i świetnie fałszuje rzeczywistość.

Twoje prace są – na pierwszy rzut oka – ładne, baśniowe. Ale też dziwne – postaci w bestiariusz mogą kojarzyć się z bohaterami Gwiezdných wojen albo Substancji. Nie przemycasz w obrazach łatwych tematów.

Jest w nich dużo związków z telewizją i filmem, jeśli chodzi o estetykę czy kadrowanie. To fascynacja kinem z dzieciństwa. W latach dziewięćdziesiątych amerykańskie superprodukcje, jak np. *Park Jurański*, wchodziły do Polski i robiły ogromne wrażenie. Wychowałem się na tym. Lubię estetykę sprzed epoki MEGAHIT, horrory z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych, efekty specjalne, które wtedy robiono manualnie. Z jednej strony są bardziej sztuczne niż dobre efekty komputerowe, a z drugiej – bardziej okropne i dosłowne. Mają specyficzne oddziaływanie, fabrykują rzeczywistość.

Jeśli chodzi o malarstwo – sama forma jest po to, żeby wciągnąć w grę odbiorcę, żeby tego obrazu nie minąć jako kolejnego przedstawienia tragedii, które jest dokumentem rzeczywistości. Chodzi o to, żeby się zatrzymać, dłużej zastanowić się, na czym polega ta opowieść. Sztuka, która nie przedstawia prawdy wprost, wymaga zaangażowania odbiorcy w odszyfrowywanie. Nie odczytasz jej od razu, pojawia się proces.

Sam akt tworzenia wychodzi mi bardzo naturalnie – mam swój język estetyczny, który jest dla mnie oczywisty. Siedzę w pracowni, lepię, buduję, maluję i wszystko układa mi się w głowie w sposób intuicyjny. Ale wiem, że dla odbiorców nie jest to takie klarowne.

JAKUB KNERA: *MEGAHIT – IT SOUNDS A BIT LIKE “BIG BANG”, A BIT LIKE A BLOCKBUSTER ON POLSAT TV, AT THE TURN OF THE CENTURY. WHERE DID THIS TITLE COME FROM?*

EN

MARCIN ZAWICKI: It’s a wordplay. It’s a catastrophe, but also it’s a media spectacle, so we experience the catastrophe through media and screens. The title references the MeGaHit series on Polsat TV, showing the most clichéd productions, action movies. I connect this media spectacle with the catastrophe in which we function now.

We watch the degradation of the world like we watch reels on Instagram

It is like looking from a distance, it’s putting oneself beyond, looking from outside. It’s not participating, but watching. When you watch something in this way, you may not be aware that what you see – on the screen for example – is really happening.

Does painting in our era, with this ubiquitous media attack, still have power?

In my opinion, it has even more power. I graduated in the second half of the 2000s, a difficult time for painting. At that time, critical art was very strong in Poland and existed within the mainstream. Painting was rather associated with kitsch, decoration, and aesthetics. And this mainstream suggested that painting wasn’t the right direction. You had to justify, not only to yourself, but why you were painting at all. Why, if this is a realistic painting, not simply use a photograph, but paint „some kind of” reality? A lot has changed since then, undoubtedly influenced by the commercial success of painting – it’s now very popular, it has become a leading medium in art. We also need to look at the situation from the perspective of metalanguage – we are going deeper and deeper into the age of post-writing, in a visual reality. It’s not only about paintings, but I mean screens, phones, smartphones: a huge part of our contact with the world is through these flat images. Examining reality in this way makes a lot of sense; images proved more important than it seemed. And now with widespread use of AI,

I believe that we will be returning to painting more often. Paradoxically, painting turns out to be less artificial than what can be generated and is great at falsifying reality.

Your works are – at first glance – beautiful, fairytale-like. But also weird – the characters in the bestiary might bring to mind characters from Star Wars or The Substance. You don’t smuggle easy subjects into your paintings.

There are a lot of connections with television and movies, in terms of aesthetics and framing. It’s a childhood fascination with cinema. In the 1990s, American blockbusters like *Jurassic Park* were released in Poland and made a huge impression. I grew up on that. I like the pre-CGI aesthetic, the horror movies of the ‘70s, ‘80s, and ‘90s, and the special effects that were done manually back then. On the one hand, they’re more artificial than good computer effects, and on the other, they’re more gruesome and literal. They have a specific impact, they fabricate reality.

When it comes to painting, the form itself is there to draw the viewer into the game, so that they don’t dismiss the painting as just another representation of a tragedy, a document of reality. The point is to make them stop and consider how this story works. Art that doesn’t show the truth directly, requires the viewer’s engagement in deciphering it. You won’t decipher it immediately; a process comes up.

The act of creation itself comes very naturally to me – I have my own aesthetic language, which is obvious to me. I sit in my studio, mold, build, paint, and everything unfolds intuitively in my head. But I know that for viewers, it’s not so clear. Only when I talk to people do I realize how many levels they have to discover: what they see, what it’s made of, how it all becomes one piece. And it’s precisely

Dopiero kiedy rozmawiam z ludźmi, uświadamiam sobie, jak wiele poziomów muszą odkrywać: co widzą, z czego to powstało, jak się to składa w całość. I właśnie ta wielowarstwowość jest w tym wszystkim najciekawsza. Opowieść nie jest podana wprost – rozwija się szkatułkowo, piętro po piętrze.

To też twój sposób budowania obrazów: rzeczywistość najpierw budujesz w formie makiety, a dopiero potem główne dzieło jest tym „płaskim” obrazem.

W liceum miałem zajawkę i na rzeźbę, i na malarstwo. Lubiłem dłubanie przy małych światach – coś jak modelarstwo, choć nigdy głęboko w to nie wszedłem. Decyzja o malarstwie wyszła trochę przypadkiem. A makiety wzięły się z problemów technicznych przy dyplomie. Malowałem obrazy oparte na klasycznych martwych naturach – holenderskich i innych klasykach historii sztuki. Ale chciałem przedstawić te motywy tak, jakby były plastikowymi pamiątkami ze sklepu muzealnego. Żeby oddać ten błyszczący, „lukrowany” połysk polerowanego plastiku, musiałem najpierw zbudować własne makiety; samo imitowanie na płótnie nie działało. Zaczynałem od bardzo prostych modeli z gliny, a dopiero później zrozumiałem, jak istotny jest ten proces.

Na poziomie idei to intrygujące: maluję realistycznie to, co mam przed oczami i czego mogę dotknąć, ale ta „realność” jest wykreowana. To od razu otwiera pytania o prawdę w mediach i w samym widzeniu. O to, na ile możemy ufać zmysłom, jaki mamy kontakt z rzeczywistością – co prowadzi do głębszych, bardziej filozoficznych rozważań.

Technicznie zaś materialność jest niezbędna. Jeśli obraz ma być wiarygodny, widz powinien mieć poczucie obcowania z czymś „prawdziwym”. Dlatego ja też muszę wcześniej obcować z materią: zbudować ją, dotknąć, oświetlić. Nie potrafię „oszukać” tego etapu i wymyślić wszystkiego.

Kiedy pojawił się moment, w którym zacząłeś prezentować na wystawach zarówno obrazy, jak i modele? Odsłaniasz kulisy?

Myślę, że właśnie o to chodzi – o pokazanie procesu i odsłonięcie kulis pracy. Nie traktuję modeli i obrazów jako zupełnie niezależnych dzieł. One są ze sobą nierozzerwalnie związane: makietą jest punktem wyjścia, obraz jej dalszym etapem, interpretacją.

Dlatego raczej nie zdecydowałbym się na wystawę samych obiektów. Ale pokazanie ich razem daje widzowi dodatkowy kontekst – jest kluczem do wejścia w świat mojej sztuki. Dzięki temu można lepiej zrozumieć, jak powstaje obraz, skąd się biorą jego elementy i jak zmieniają się w procesie twórczym. To rodzaj zaproszenia do głębszego wejścia w mój sposób myślenia o pracy.

W klasycznej martwej naturze zakres tego, co może się pojawić na obrazie, jest dość ograniczony, a na twoich może pojawić się wszystko, co sobie wymyślisz.

Ten proces działa na kilku poziomach. Na początku – tuż po dyplomie – komponowałem swoje światy głównie z fragmentów znalezionych lub kupionych zabawek. Tworzyłem z tego, co można by nazwać „cywilizacyjnym śmietniskiem”: kawałków plastiku, winylu, gumy. Z czasem, gdy moje pomysły stawały się bardziej konkretne, coraz więcej elementów zacząłem wykonywać samodzielnie. Dziś większość półproduktów do makiet to rzeczy ręcznie przeze mnie lepione, składane i fabrykowane.

Ma to też wymiar recyklingu – elementy z jednego projektu często przechodzą do kolejnego. Zbiór cały czas się rozrasta, bo pojawiają się w nim również zupełnie nowe rzeczy, które po prostu przyciągają moją uwagę. Ostatnio, na przykład, na jarmarku kupiłem zestaw starych sztucznych roślin akwariowych, plastikowych koralowców i innych dziwnych elementów, które natychmiast zaczęły mnie inspirować.

Mam więc naprawdę spory zasób tych przedmiotów, ale to nie jest nieskończony magazyn pełen rzeczy. Co jakiś czas robię porządki, selekcionuję elementy i reorganizuję cały zbiór. Wszystko jest w ciągłym ruchu – powstaje, przekształca się i znajduje nowe miejsce w kolejnych projektach.

W pracy *Arcadia* jest element, którego nie zauważyłem od razu – dławiący cały ten wykreowany sielski krajobraz ogień. Idylliczny, plastikowy świat nagle staje w płomieniach. To moment zgrzytu, „erroru”, który wytrąca widza z komfortu.

Staram się, żeby w moich pracach zawsze pojawiał się jakiś *twist* – subtelny, nienachalny. Ogień jest właśnie takim detalem, który burzy początkową sielankę. Łatwo jest zbudować opowieść szokującą

this multi-layeredness that’s most interesting in all of this. The story isn’t presented directly – it unfolds like nested narrative, level after level.

This is also your method of creating images: first you build reality as a maquette, and only afterwards comes your main oeuvre – the “flat” painting.

In high school, I was into both sculpture and painting. I enjoyed tinkering with small worlds – something like scale modeling, although I never really went deep into it. My decision to study painting was, in a way, accidental. The maquettes appeared later, because of some technical issues I encountered while working on my graduation thesis.

My paintings were based on classic still lifes – Dutch and other art-historical examples. But I wanted to present those motifs as if they were plastic souvenirs from a museum shop. To capture that shiny, “sweet” sheen of polished plastic, I had to build my own models – imitating it directly on canvas didn’t work.

I started with very simple clay models, and only later did I realize how important this process was. This practice is intriguing as an idea I paint realistically what I see before me, what I can touch – but its “reality” is constructed. It opens up a question about the truth of media and perception itself – how much we can trust our senses, and what kind of contact with reality we actually have. This leads to deeper, more philosophical questions.

Technically, this materiality is indispensable. For a painting to be credible, the viewer must feel that they are interacting with something real. That’s why I also need to be in contact with something material – to build it, touch it, direct light onto it. I can’t just “imitate” and invent everything.

When did you start presenting both paintings and models in exhibitions? Do you want to show the making of?

I think that’s exactly this – it’s about showing the process and this behind-the-scenes of my work. I don’t consider the models and the paintings as completely independent works. They are inseparably connected: a maquette is a starting point, a painting is the next step, interpretation. That’s why I wouldn’t exhibit just the objects. But showing them together

adds context for the viewer – it is the key to entering the world of my art. Thanks to this, the viewer can better understand how a painting is created, where the elements come from and how they change in the creative process. It is a kind of invitation to delve into my way of thinking about my creative work.

In a classic still life the range of what can happen in a painting is somehow limited, while in your paintings anything which comes to your mind can appear.

This process works on several levels. In the beginning – just after graduation- I used to compose my worlds mainly from fragments of found or bought toys. I created from what you may call “civilization dump”: pieces of plastic, vinyl, rubber. Over time, when my ideas became more specific, I started to make more and more elements myself. Today, most of the half-products for my maquettes are hand-made by me, molded, put together and fabricated. There is also the aspect of recycling- elements from one project often become part of another. The collection is continually growing, because new things are added, something which attracted my attention. Recently at a flea market I bought a set of old artificial plants for aquariums, plastic corals and other strange elements, which instantly inspired me. I have a really big collection of these objects, but it is not some never-ending storage full of things. From time to time I clean up, make a selection of elements and reorganize the collection. It is all in constant flux – it is being created, transformed, and used in following projects.

In your work *Arcadia*, there is an element I didn’t immediately notice – fire consuming this idyllic landscape. The idyllic, plastic world is suddenly on fire. It’s a moment of dissonance, a kind of “error” that throws the viewer out of their comfort.

I always try to include a twist in my works – something subtle and unobtrusive. The fire is exactly such a detail, one that destroys the initial idyll. It’s easy to build a narrative that is shocking and straightforward, but I’m more interested in creating tension gradually, in uncovering meanings layer by layer.

I remember what you said earlier about the critical art of the early 2000s – its role was, and still is, to “punch you in the face.”

i jednoznaczną, mnie interesuje stopniowanie napięcia, powolne odsłanianie sensów.

Przypomina mi się to, co mówiłeś wcześniej o sztuce krytycznej z początku lat dwutyśicznych. Jej rolą było – i jest – zadać dosłowny „cios w twarz”.

Sztuka krytyczna to sztuka dydaktyczna, która działa jak plakat: ma jasno sformułowany przekaz. Zawsze miałem wątpliwości wobec dydaktycznej funkcji sztuki. Oczywiście są ważne sprawy, o których warto mówić, ale czy artyści są odpowiednimi osobami, by to robić? To ogromna odpowiedzialność. Dlatego unikam opowieści wprost – wolę, żeby odbiorcy sami doszli do własnych wniosków.

W malarstwie zawsze istnieje wiele warstw znaczeń. Wierzę w intuicyjne, czasem podświadome działanie. Nieraz zdarzyło się, że ktoś odczytał w moich obrazach spójną opowieść, której zupełnie nie planowałem – a która rzeczywiście tam była. To często wynika z „ducha czasu”, z tego, co widzę i czytam. Pewne rzeczy dzieją się same, są wynikiem procesów kulturowych i społecznych, które przesiakają moje prace. Obraz może mieć wiele poziomów interpretacyjnych – od głębokich znaczeń po czysto estetyczne. Może się komuś po prostu spodobać kolor, światło i koniec – i to też jest w porządku.

MEGAHIT jest też komentarzem do współczesnej sztuki?

Uważam, że sztuka krytyczna była niezwykle ważnym i otwierającym ruchem, szczególnie w Polsce lat dziewięćdziesiątych. Do dziś są prace z tamtego okresu, które bardzo cenię. Ale problemem było to, że z czasem powstał pewien kanon – wrażenie, że „taką” sztukę „trzeba” robić, a inna jest nieadekwatna albo przestarzała.

A przecież pojawienie się nowego zjawiska nie oznacza, że stare trzeba wyrzucić do kosza. Doskonale widać to w muzyce – tam wszystko jest dużo bardziej płynne. Żaden gatunek nie znika całkowicie, nie staje się *passé* tylko dlatego, że pojawiło się coś nowego. Wręcz przeciwnie: często powraca, jest reinterpretowany, przeżywa drugą młodość. Myślę, że sztuki wizualne powinny działać podobnie – nie zamykać się na nowe, ale też nie odcinać od tradycji.

To się powoli zmienia. Kanon się rozluźnił, a malarstwo przeżywa prawdziwy rozkwit – jest go bardzo

dużo. Co ciekawe, zaczęły powstawać nawet swoiste „szkoły”, grupy artystów malujących w podobny sposób, co jeszcze niedawno właściwie się nie zdarzało. Moda, popularność i rynek sprawiły, że malarstwo jest dziś wszechobecne.

Wystawa jest mocno związana z tu i teraz. Ale nie tyle moralizuje, ile alarmuje.

Rzeczywiście, ta wystawa i to, czym zajmuję się w ostatnich latach, jest znacznie bardziej osadzone w bieżącej rzeczywistości niż wcześniejsze prace. Dotychczas interesowały mnie raczej ogólne relacje między sztuką a światem, teraz – coraz częściej – pojawia się wątek bardziej konkretny, krytyczny, odnoszący się do aktualnych problemów. W MEGAHICIE ten wymiar jest najbardziej rozwinęty, choć wciąż staram się unikać dydaktyzmu czy oskarżycielskiego tonu.

To „oswajanie katastrofy”. Chodzi o pokazanie, że nawet w postapokaliptycznym świecie życie się nie kończy – po prostu wygląda inaczej. Wciąż się toczy, czerpiąc z tego, co pozostało – ze „śmietnika” naszej cywilizacji, ale też z dorobku technologicznego i postępu. To nie tylko koniec, to także pewnego rodzaju nowy początek, w którym – paradoksalnie – dzieje się coś dobrego, coś, co można nazwać „balem na zgłiszczach”.

Jak rozumiesz proces „oswajania katastrofy”?

Mam świadomość, że świat zmierza w kierunku, który niekoniecznie mi się podoba. Ale jednocześnie nie wywołuje to we mnie paniki. Dlatego moja sztuka – tak jak wcześniej mówiłem – nie ma charakteru dydaktycznego. Bardziej traktuję ją jako rodzaj dialogu: pokazuję rzeczywistość taką, jaka jest, a nie jako coś „złego” czy „dobrego”.

Na jednym ze spotkań towarzyszących wystawie ktoś zapytał mnie, czy takie podejście nie zwalnia nas z odpowiedzialności. Skoro „i tak wszystko zmierza ku katastrofie”, to czy można np. bez wyrzutów sumienia wyrzucać plastikowe słomki do morza, bo i tak to niczego nie zmienia? Świadomość procesów, które się wokół nas dzieją, nie oznacza automatycznie przyzwolenia na złe działania czy rezygnacji z odpowiedzialności.

Trzeba też pamiętać, że nawet najbardziej dramatyczna katastrofa nie oznacza „końca świata”

Critical art is didactic art – something like a poster, with a clearly formulated message. I’ve always had doubts about the didactic function of art. Of course, there are important issues worth addressing, but are artists really the right people to do so? It’s a huge responsibility. That’s why I avoid direct narratives – I prefer when viewers arrive at their own conclusions.

Painting always offers multiple levels of meaning. I believe in intuitive, sometimes subconscious creation. It has often happened that someone has read a coherent story in my works that I never consciously intended – and yet it was there. It often comes from the *zeitgeist*, from what I see and read. Some things emerge spontaneously; they are the result of cultural and social processes absorbed into the work.

A painting can be read on many levels – from profound meanings to purely aesthetic ones. Someone may simply enjoy the colour and light, and that’s perfectly fine too.

Is MEGAHIT also a comment on contemporary art?

I believe that critical art was especially important and an opening movement, specifically in Poland of the 1990s. There are still some works from that period, which I highly appreciate. But the problem was that over time, a certain canon emerged – the impression that “such” art “must” be made, and any other is inadequate or outdated. Quite contrary, the emergence of some new phenomenon doesn’t mean that the old stuff must be thrown into the garbage. You can see it clearly in music– there everything is more fluid. Neither kind of music disappears completely, doesn’t become *passé* just because something new emerged. Quite opposite: it often comes back, is reinterpreted, or experiences a second youth. I think that visual art should work in quite the same way – not close to the new, but also not cut off from tradition.

This is slowly changing. The canon has relaxed, and painting is experiencing a real boom – there is a lot of it. Interestingly, new kinds of “schools” of painting emerge, groups of artists painting in similar ways, which was unheard of until recently.

Trends, popularity and the art market made painting present everywhere today.

The exhibition is strongly rooted in the here and now. Though it is not intending to moralize, rather signalling.

True, this exhibition and what I have been working on recently is far more grounded in the current reality than my earlier works. Until now I was rather more interested in the general relationship between the art and the world, now – more often – some specific, critical threads come up, referencing current issues. In MEGAHIT this dimension is the most developed, although I still try to avoid didacticism or accusatory tone.

This is “domesticating the catastrophe”. Its purpose is to show that even in the post apocalyptic world life still goes on – it just looks different. Life continues, drawing from what remains – taking from the “garbage heap” of our civilization, but also from technological achievements and progress. It is not just the end, but also some kind of new beginning, where – paradoxically – something good happens, something which can be called “a ball on the ashes”.

How do you understand the process of “domesticating catastrophe”?

I’m aware that the world is moving in a direction I don’t necessarily accept. But at the same time, that awareness doesn’t make me panic. That’s why my art – as I mentioned earlier – doesn’t have a didactic character. I treat it more as a diagnosis: I try to show reality as it is, not as something “good” or “bad.” During one of the meetings accompanying the exhibition, someone asked whether such an attitude doesn’t absolve us of responsibility. If “everything is heading toward catastrophe anyway,” does it mean we can, for example, throw plastic straws into the sea without remorse – because it changes nothing? Being aware of the processes unfolding around us doesn’t automatically mean agreeing to wrongdoing or giving up responsibility. It’s also worth remembering that even the worst catastrophe doesn’t literally mean “the end of the world.” It means catastrophe for us – for humans and our civilization – but not necessarily for the planet itself. The Earth will continue to exist; life, in some form, will go on. And even if it didn’t, we still don’t know whether, from an objective perspective, that would truly be “bad.” To me, domesticating catastrophe means accepting the scale of these phenomena and trying to understand our place within them – rather than passively accepting our fate.

w dosłownym sensie. Jest katastrofą dla nas – dla ludzi i dla naszej cywilizacji. Ale nie dla samej planety. Ziemia będzie istnieć dalej, życie – w jakiejś formie – będzie się toczyło. A nawet jeśli nie, to nie wiemy, czy z obiektywnego punktu widzenia byłoby to naprawdę „złe”. Oswajanie katastrofy polega raczej na akceptacji skali zjawisk i próbie zrozumienia naszego w nich miejsca niż na biernym pogodzeniu się z losem.

Patrząc na twoje prace – zarówno makie-ty, jak i obrazy – mam wrażenie, że natura, którą przedstawiasz, jest w stanie ciągłej degradacji.

Czasem wręcz nie potrafię powiedzieć, co jeszcze jest naturą, a co już nią nie jest. W makietach obok plastikowych roślin pojawiają się prawdziwe patyki, do których przyklejam sztuczne kwiaty. W świecie MEGAHitu te granice się zacierają – i to chyba oddaje stan, w którym faktycznie się znajdujemy. Tak naprawdę my również jesteśmy częścią natury.

Inspirujesz się „mroczną ekologią” Timothy’ego Mortona.

Ciekawe jest to, że wiele wątków, które Morton porusza, pojawiło się w moich pracach, jeszcze zanim przeczytałem jego książkę. A sięgnąłem po nią dopiero niedługo przed wystawą. Na przykład motyw uroborosa – węża zjadającego własny ogon – który u niego stanowi symbol przewodni, pojawia się też na moim obrazie. Podobnie jak idea „tańca radości” w obliczu katastrofy – zamiast pogrążania się w beznadziei. To stało się zresztą jednym z motywów przewodnich całej wystawy.

Myślę, że część tych tropów wynika po prostu z ducha czasu – one same się pojawiają, a potem okazuje się, że pokrywają się z myślą Mortona. Jednym z najważniejszych jego spostrzeżeń jest potrzeba patrzenia na rzeczywistość z ogromnego dystansu. Dopiero wtedy widać jej prawdziwe mechanizmy. Na przykład katastrofa klimatyczna, w której dziś żyjemy, nie zaczęła się dziesięć czy pięćdziesiąt lat temu – trwa od momentu, gdy człowiek zaczął uprawiać ziemię. Wtedy po raz pierwszy podzieli-liśmy świat na „nas” i „obcych”: uprawiane rośliny i chwasty, które należy usunąć. To był początek procesu prowadzącego do obecnej sytuacji – global-nego ocieplenia, degradacji środowiska i wszystkich związanych z tym zjawisk.

To właśnie ta szeroka perspektywa wydaje mi się dziś najciekawsza i najważniejsza w myśli Mortona. I choć nie analizuję jej wprost w swojej sztuce, jego duch – sposób patrzenia na świat i rozumienia relacji człowieka z naturą – przenika wiele moich prac.

Tradycyjne malarstwo i klasyczne podejście do formy jest dla ciebie wciąż ważne?

Cały czas bardzo je cenię. Uważam, że klasyczne malarstwo ma w sobie niezwykłą, trudną do nazwania siłę oddziaływania. Jeśli ktoś potrafi doskonale nama-lować, dajmy na to, zwykłe garnki, to z jakiegoś po-wodu taki obraz wciąż potrafi hipnotyzować. Można patrzeć i fascynować się czymś, co – obiektywnie rzecz biorąc – jest tylko zbiorem przedmiotów czy czyjś portretem, a mimo to ma to ogromną moc.

Szanuję tę tradycję i staram się z niej czerpać – z jej „aury”, z jej języka. Wierzę też, że sztuka nie zawsze musi polegać na nieustannym przekraczaniu granic czy poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Czasem równie wartościowe jest kontynuowanie pewnych linii i tradycji, rozwijanie ich i nadawanie im nowych sensów. Nie sądzę, żeby jedyną drogą było burzenie kanonów. Równie dobrze można opowiadać nowe historie, posługując się starymi narzędziami.

Looking at your works – the models as well as the paintings – I get the impression that the nature you show is in a state of perma-nent degradation.

Sometimes I can’t even tell what is nature and what isn’t anymore. In my maquettes, real twigs stand next to plastic plants, and I glue artificial flowers onto them. In the world of MEGAHit, these boundaries are blurred – and that, I think, reflects our actual condition more accurately. In fact, we ourselves are also part of nature.

You draw inspiration from “dark ecology” by Timothy Morton.

What’s interesting is that many motifs touched upon by Morton appeared in my works even before I read his book. And I picked it up shortly before the ex-hibition. For example the motif of ouroboros – the snake eating its tail – which is the key symbol for Morton, appears in my painting as well. Similarly the idea of the “dance of joy” in the face of catastrophe- instead of sinking into despair. Actually it became the leitmotif of the entire exhibition. I think that, at least some of the tropes result from the spirit of the time- they appear spontaneously, and later it turns out that they align with Morton’s thought. One of his most important insights is that we must look at reality from a great distance. Only then we can see reality’s true mechanisms. For example this climate catastrophe which we experience today, didn’t start ten or fifty years ago – it continues since humans started cultivating the land. It was then that we divided the world into “us” and “the others”: our plants and the weeds which must be removed. It was the beginning of the process leading to the current situation – global warming, degradation of the environment and all phenomena associated with this. It’s exactly this wide perspective that seems the most interesting today and the most important in Morton’s thought. And although I don’t analyse it directly in my art, its spirit- the way of looking at the world and understanding the relationship between humans and nature – permeates many of my works.

Is traditional painting and classical approach to form still important to you?

I still appreciate it a lot. I think that classical paint-ing has extraordinary, difficult to describe power of influence. If someone can perfectly paint, let’s say,

ordinary pots, then for some reason such painting can still hypnotise. You can look and be fascinated with something which – objectively speaking – is just a collection of objects or somebody’s portrait, but despite this, it has enormous power. I respect this tradition and try to draw from it – its “aura”, its lan-guage. I also believe that art doesn’t have to always be about pushing the boundaries or looking for new ways of expression. Sometimes it’s equally valuable to continue some lines and traditions, developing them and giving them new meanings. I don’t think that the only way is to destroy canons. It is also possible to tell new stories using old tools.

MARCIN ZAWICKI

MEGAHIT

20.09.2025-11.01.2026

KURATORKA / CURATOR
AGATA ABRAMOWICZ









MEGAHIT
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
160 × 200 cm
2025



ARCADIA
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
260 × 200 cm
2025





REVIVAL
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
80 × 65 cm
2025





SHINE
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
90 × 110 cm
2025





TRASH
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
115 × 90 cm
2024





KŁOBUK
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
70 × 50 cm
2023



NEBULA
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
70 × 55 cm
2025



THE GREAT WAVE
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
160 × 200 cm
2025



HEARTFLOWER

akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

50 × 50 cm

2025



MANDRAKE

akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

75 × 90 cm

2023



MĘDRZEC
figurka kolekcjonerska / collector's figurine
2025



MĘDRZEC
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
160 × 120 cm
2025







OUROBOROS
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
150 × 115 cm
2025





LAST CALL
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
130 × 100 cm
2025





RECITAL
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
130 × 100 cm
2024





PLEASURE
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
100 × 80 cm
2025





LET THE SUNSHINE IN
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
175 × 125 cm
2025



GREAT
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
180 × 130 cm
2025





COURTSHIP
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
80 × 60 cm
2025



FOUNTAIN
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
85 × 110 cm
2025



GENIUS RAVORUM

akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

65 × 60 cm

2025



SPIRYTUS TECHNORUM

akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

65 × 50 cm

2025



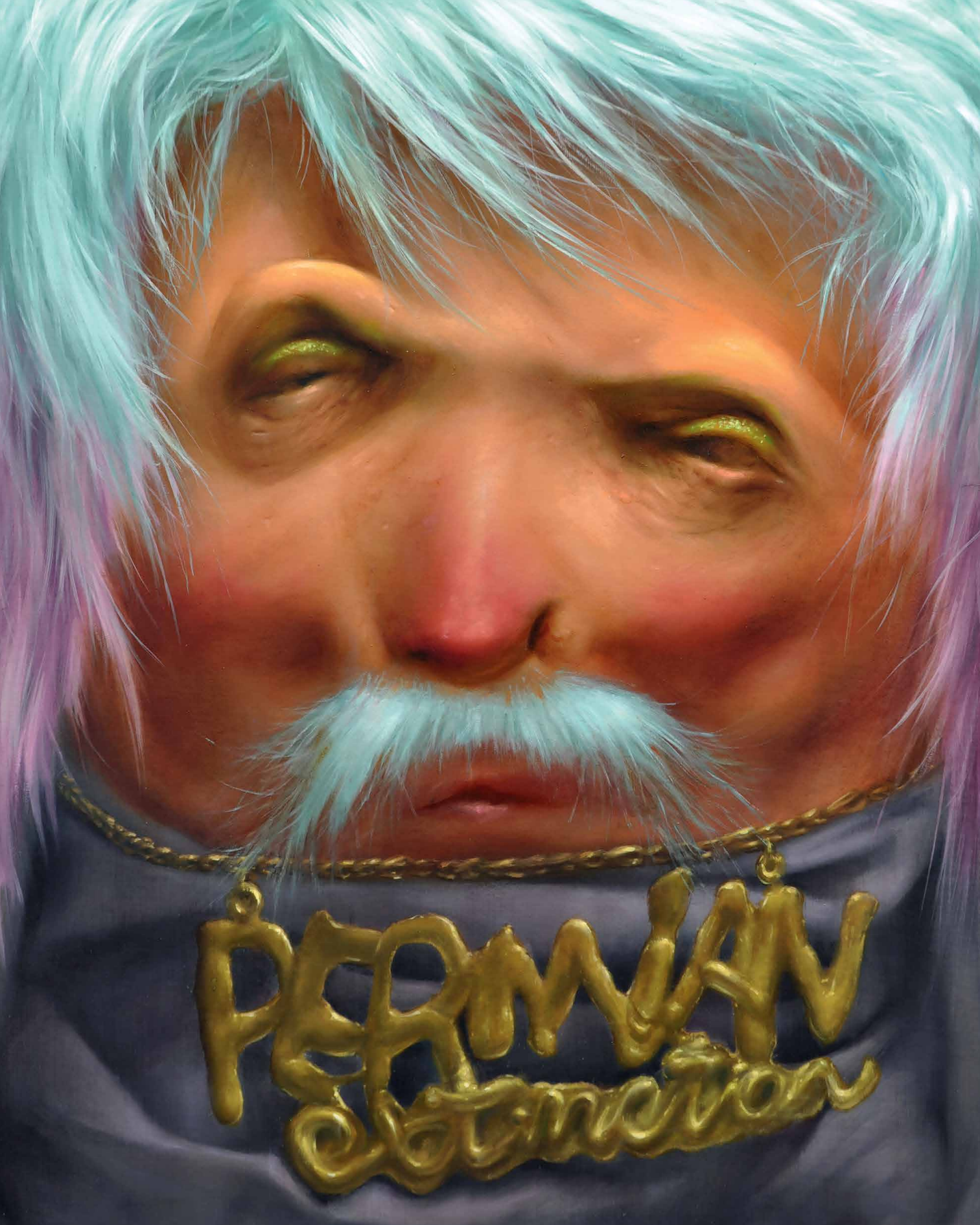
HARD TIMES

akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

60 x 50 cm

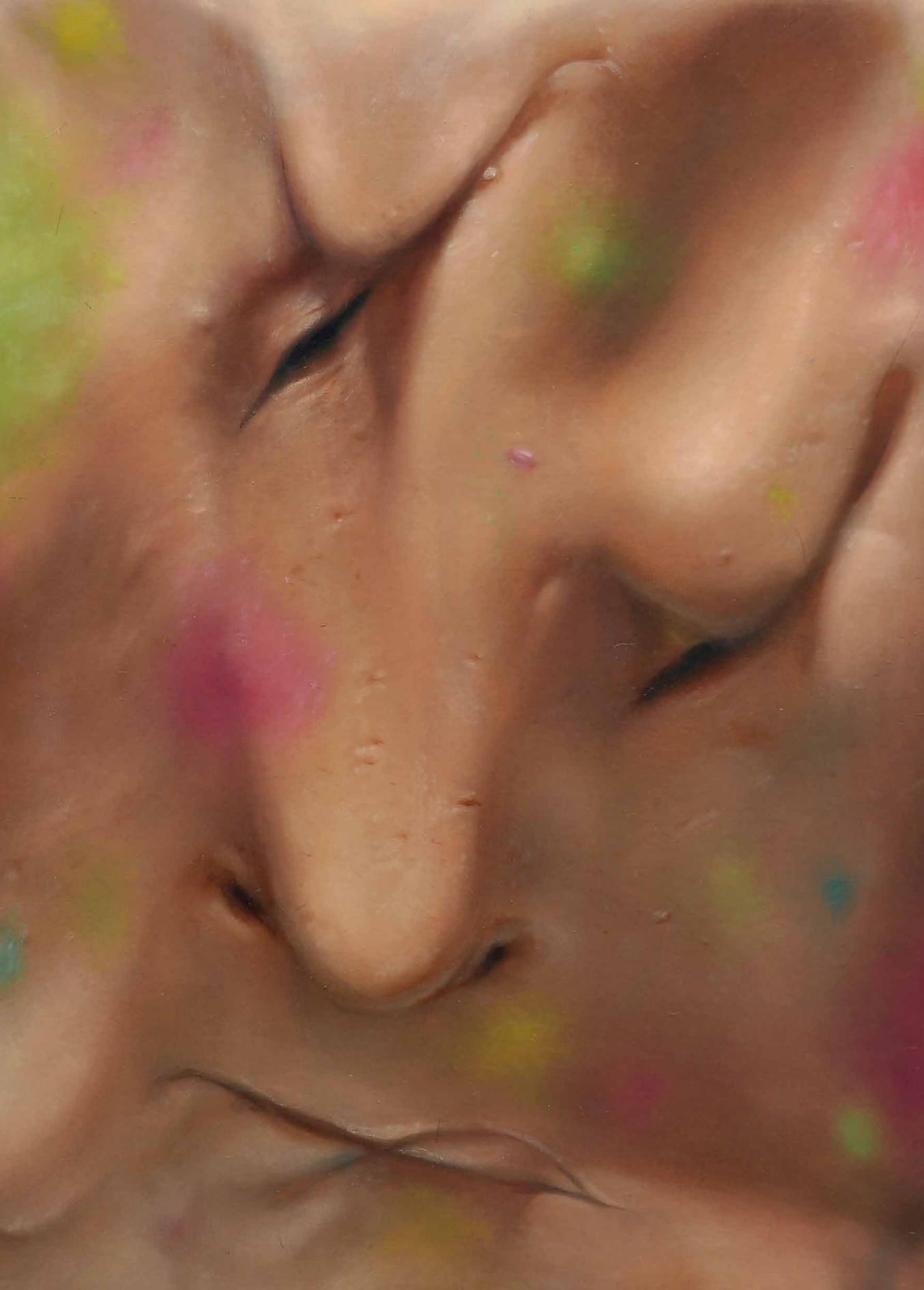
2024





PERMIAN EXTINCTION
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
110 × 80 cm
2025





MELT
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
70 × 50 cm
2024



SLAV
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
190 × 125 cm
2025



VETERAN
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas
80 × 60 cm
2025

FRESNO NIGHTCRAWLER

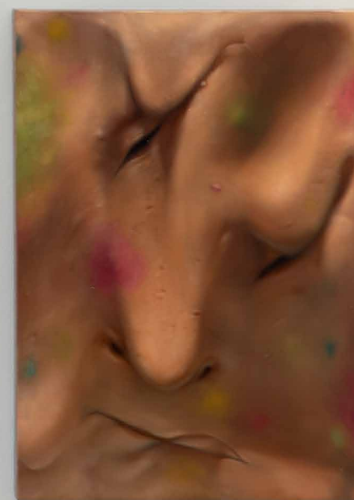
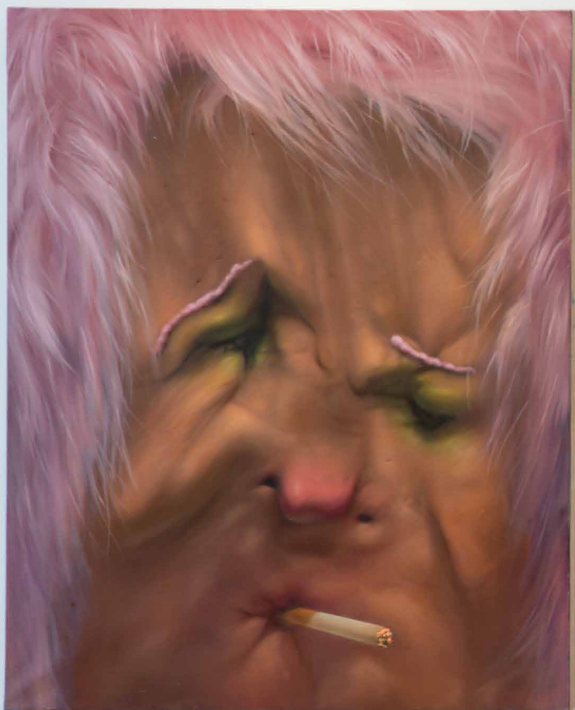
akryl i olej na płótnie / acrylic and oil on canvas

140 × 100 cm

2023









ARTIST'S NAME
LET THE ANIMALS IN
2014
Oil on canvas
100 x 150 cm



WYSTAWA / EXHIBITION

Marcin Zawicki
MEGAHIT

20.09.2025~11.01.2026
Galeria Przyptyw
Przyptyw Gallery

Kuratorka / Curator
Agata Abramowicz

KATALOG / CATALOGUE

Teksty / texts
Agata Abramowicz
Przemysław Czapliński
Jakub Knera
Marcin Zawicki

Tłumaczenie / Translation
Bartłomiej Łuniewicz

Redakcja i korekta / Editing and proofreading
Beata Duszyńska

Projekt Graficzny / Graphic design
Patryk Hardziej

Reprodukcje / Reproductions
Aleksandra Mac
Marcin Zawicki

Dokumentacja fotograficzna wystawy
/ Photographic documentation of the exhibition
Aleksandra Mac



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU