



**CÓŻ PO ARTYŚCIE W CZASIE MARNYM?
SZTUKA NIEZALEŻNA LAT 80.**

138/90

**MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
GALERIA ZACHĘTA**

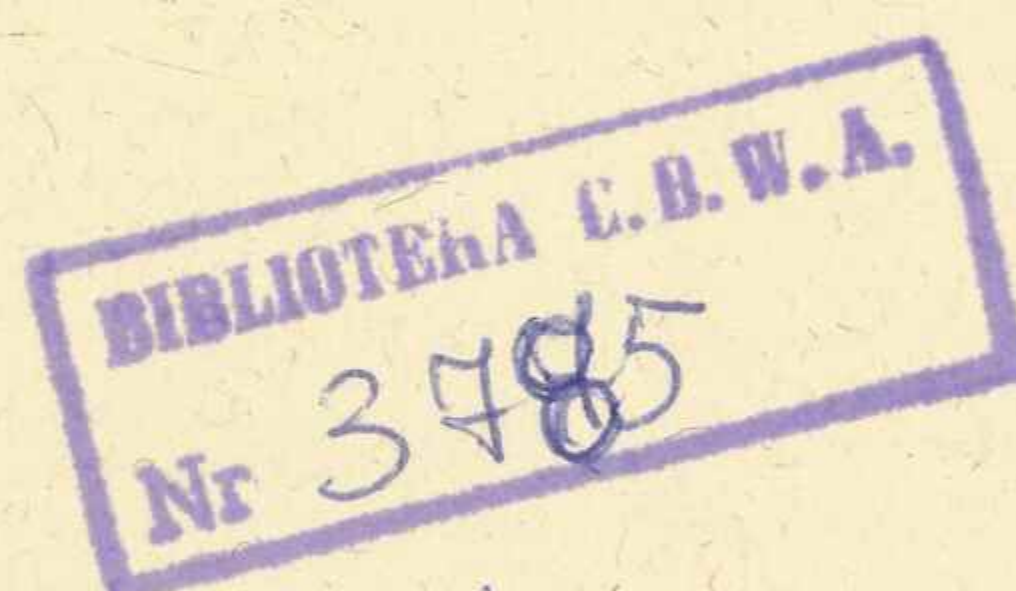
**CÓŻ PO ARTYŚCIE W CZASIE MARNYM?
SZTUKA NIEZALEŻNA LAT 80.**

**grudzień 1990 r. – styczeń 1991 r.
Warszawa, Galeria Zachęta, pl. Małachowskiego 3
styczeń – luty 1991 r.
Kraków, Muzeum Narodowe, al. 3 Maja 1**

Komisarz wystawy
TADEUSZ BORUTA
Opracowanie i redakcja katalogu
MAŁGORZATA KURASIAK
Projekt katalogu
KRZYSZTOF RACINOWSKI
Opracowanie graficzne katalogu oraz redakcja techniczna
WŁODZIMIERZ WŁODARCZYK
Projekt plakatu
KRZYSZTOF RACINOWSKI
Projekt ekspozycji
TADEUSZ BORUTA
Zdjęcia
Z. BAJEK, T. BORUTA, E. CIOŁEK, J. GŁADYKOWSKI,
Ł. KOROLKIEWICZ, S. KURULISZWILI,
J. KRZYSZKOWSKI, S. MARKOWSKI, J. SABARA,
M. SAPETTO, W. SZAMBORSKI, J. ZAWADZKI
Tłumaczenie tekstu
JOANNA HOLZMAN

Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1990

Na okładce i na plakacie:
Leszek Sobocki, Sztafaż I (z cyklu: graffiti polskie), 1986, olej płótno,
141x135



138/1990 xaw

..... naszym zadaniem jest wpoić
sobie tę ziemię tymczasową
i kruchą, tak głęboko,
w takim cierpieniu, z taką
namiętnością, żeby jej istota
zmartwychwstała w nas
„niewidzialna”...

R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*

... it is our goal to assimilate this
transient and frail earth so deeply, in
such agony and with so much pas-
sion as to make its essence rise from
the dead within us „invisible”...

R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*

Wydarzenia lat osiemdziesiątych spowodowały radykalne zmiany w kulturze polskiej, które szczególnie mocno uwidoczniły się w sztukach plastycznych.

Przez prawie półtora roku doświadczaliśmy szczególnej wolności, odkłamania, nadziei, zaczynaliśmy myśleć, że życie ma sens. W świadomości wielu twórców czas ten zaznaczył się tożsamością postawy etycznej z twórczością, czy wręcz nadrzędnością etyki nad estetyką.

Nic więc dziwnego, że po wprowadzeniu stanu wojennego i rozwiązaniu związków twórczych zdecydowana większość artystów wybrała ryzyko postawy bojkotu wobec polityki kulturalnej władz. W miejsce oficjalnej, sterowanej kultury powstała spontaniczna kultura niezależna. Można by sądzić, że z góry skazana ona była na negację i kontestację, a myślenie jej twórców pozostanie tylko myśleniem relatywnym. Istnieje zawsze niebezpieczeństwo, że wartość twórczości powstałej w takiej sytuacji będzie zdeterminowana poziomem aksjologicznym dyktowanym przez drugą stronę. Nie chciałbym się w tym miejscu zbytnio rozwodzić nad faktem politycznego zaangażowania artystów. Społeczna negacja komunistycznego reżimu była powszechna. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt iż lata osiemdziesiąte — w przeciwieństwie do sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — wcale nie były zdeterminowane przez sztukę interwencyjną. Artyści często i chętnie angażowali się w działalność drugiego obiegu, projektowali i wykonywali plakaty, znaczki, transparenty, ilustrowali książki lecz cały ten sztafaż polityczny rzadko był przenoszony w sferę twórczości, nazwijmy to, warsztatowej.

Ewolucja, jaką przeszła kultura polska w ciągu kilku ostatnich lat pozwala twierdzić, że artyści uniknęli niebezpieczeństwa kontestacji.

W okresie tym, pod patronatem kościoła, zostało zorganizowanych kilkadziesiąt dużych wystaw, w których brało udział kilkuset artystów. Krystalizację ich postaw twórczych prześledzić można odnotowując wystawy, na których eksponowali swoje prace: od prezentacji będących protestem (jak zorganizowana w rocznicę Sierpnia '80 „Plastycy — stoczniovcóm”, Gdańsk, Bazylika św. Mikołaja, 1984 r.; „Przeciw złu, przeciw przemocy — wystawa dedykowana pamięci ks. Jerzego Popiełuszki”, Mistrzejowice, kościół św. M.M. Kolbe), poprzez wystawy mające charakter stricte artystyczny (Biennale Malarstwa Młodych „Droga i prawda”, Wrocław, kościół św. Krzyża, 1985, 1987), do wystaw problemowych których treść związana jest z egzystencjalną filozoficzną refleksją chrześcijańską („Znak Krzyża”, Warszawa, kościół Miłosierdzia Bożego, 1983 r., „Niebo nowe, ziemia nowa?”, Warszawa, kościół Miłosierdzia Bożego, 1985 r., a także włączone w liturgię Wielkiego Tygodnia „Misterium Paschalne”, Kraków, krypta kościoła oo Pijarów, 1986 r.).

The 1980s events caused radical changes in Polish culture, especially evident in the fine arts.

For almost one and a half years, we experienced peculiar freedom, honesty and hope; we came to think that there was point in life. Many artists put ethical attitudes on a par with creative work or even perceived ethics as superior to aesthetics.

No wonder that after the declaration of martial law and the dissolution of artists' unions, a prevailing majority of artists took upon themselves the risk of boycotting the official cultural policy. Such was the spontaneous beginning of culture independent of state control. One might think that negation and contestation were the path on which it would naturally embark and that the work of artists would have to be considered in relative terms only. There is always the danger that the value of art created in such circumstances has to depend on the axiological level dictated by the opposite side.

I am not going to discuss the political engagement of artists at length. The defiance of the communist regime was widespread. Unlike the 1960s and 1970s, the art of the 1980s was not predominantly interventionist. Artists were willing to engage in the samizdat activity, designing and printing posters, badges and banners, and illustrating books, but the whole political staffage was rarely transferred into the area of pure art.

The evolution of Polish art over the last few years permits us to say that artists have evaded the danger of contestation. In the 1980s, the church sponsored several dozen large exhibitions of works by several hundred artists. The crystallisation of their creative attitudes was evident from the shows. Some were just protests (e.g. „Artists to the Shipyard Workers”, organised in St Nicholas's Basilica in Gdańsk on the fourth anniversary of the August 1980 events; „Against Evil, against Violence — an exhibition to the memory of Father Jerzy Popiełuszko”, St. M.M. Kolbe's Church, Mistrzejowice); others were purely artistic surveys (Biennale of Young Painting „The Road and the Truth”, Wrocław, St. Cross's Church, Wrocław, 1985, 1987); others still were exhibitions on a set subject and their content was linked with existential, philosophical Christian reflection („The Sign of the Cross”, Charity Church, Warsaw, 1983; „New Heaven, New Earth?”, Charity Church, Warsaw, 1985); some were incorporated into the liturgy of the Holy Week, („The Paschal Mystery”, crypt of the Piarist Church in Cracow, 1986).

It is difficult to say what accounted for the prominence of the ethical element in Polish art because of the intricate socio-historic settings. Let me attempt one of the many possible answers.

Artists, anxious to preserve a sense of dignity in the face of the widespread relativity of values (also in art), after they had

Co złożyło się na tak istotne w polskiej sztuce znamie etyczności? Trudno o jednoznaczna odpowiedź, gdyż istniejący stan jest wynikiem bardzo złożonego procesu historyczno-społecznego. W tym miejscu pokuszę się o przedstawienie jednej z wielu możliwych odpowiedzi.

Na powszechnie panujący relatywizm wartości (także w sztuce) twórca, mający doświadczenie przeświutu sensu (wizyty Papieża, okres Solidarności) musi radykalnie określić swoją postawę, jeśli chce zachować poczucie własnej godności. Twórczość, która jest pytaniem o własną godność nie rozdziela estetyki od etyki. Zwracając się ku Kościołowi, twórcy znaleźli się w stałej, uporządkowanej przestrzeni aksjologicznej. Nie przyszli tu sami, niosąc wspólne brzemie realności naszego „tu i teraz”. Przyszli po nadzieję i wiarę. Religia nie była wyłącznie źródłem inspiracji tematycznej. Wielu artystów zaczęło tworzyć niejako „od środka”. Jako ludzie wierzący. Ta opcja powodowała olbrzymie prze-wartościowanie. Dla mówiącego „od środka” religia nie jest tylko jednym z elementów dziedzictwa kulturowego. Wypełnia ona cały jego świat, widoczna jest we wszystkich przejawach życia. Sztuka przestaje być dla artysty swoistą religią, absolutem.

W jej imieniu nie można zawiesić etyki, znika awangardowa wiara w jej nieograniczony rozwój, czysta forma nie istnieje. Twórcy coraz częściej sięgają do znaków i symboli. Powstaje swoisty egzystencjalizm czy też symbolizm teistyczny, który wyraża się powrotem do pierwotnego, religijnego rozumienia symbolu, gdzie jakkolwiek przedmiot o tyle jest realny o ile jest symboliczny. Symbol ma charakter naturalny, jakby od początku był w wewnętrznej strukturze świata. Nie myśmy go stworzyli, my go tylko odkrywamy. Włącza nas w jakąś pełniejszą przestrzeń podmiotową jest wieloznaczny, wielopoziomowy, nie dający się nigdy zwerbalizować w całości. Objawiając się — powoduje ruch nie tyle naszego rozumu co intuicji, dzięki czemu pozwala na bezpośrednie, pozawerbalne ujęcie rzeczywistości. Rzeczywistość symbolu jest rzeczywistością w całej jej istocie. Symbol rodzi się w relacji podmiotowej konkretnego „ja” z konkretnym „Ty”, przywołuje doświadczenie spotkania. Artysta, tworząc, ma możliwość podniesienia dowolnego, najmniejszego fragmentu rzeczywistości do rangi ogólnego symbolu. Poprzez swoje obrazy uczy podmiotowo przeżywać świat, wnika w jego wewnętrzną strukturę.

Kultura współczesna, zatracając charakter kultury symbolicznej na rzecz konsumpcyjnej, spowodowała wyalienowanie się człowieka, którego relacje ze światem a także z drugim człowiekiem stają się tylko przedmiotowe. Nie ma w nich miejsca na jakiegokolwiek OBJAWIENIE, na jakiegokolwiek OBE-CNOŚĆ. Sztuka symboliczna jest w stanie stworzyć miejsce pod teofanię, wyzwolić w nas intuicję, która przybliży nam osobowego Boga.

Sztuki lat osiemdziesiątych nie można rozpatrywać w kategoriach kultury schyłku ery komunistycznej czy początku kultury postkomunistycznej. W najlepszych pracach stosunek do ustroju i jego przemian jest tylko typowym, zawsze obecnym w dziejach sztuki, odniesieniem do sceny historycznej. Wyzwaniem rzuconym artyście staje się człowiek w jego egzystencjalnym rozdarciu. Twórca jawi się nam w sytuacji biblijnego Hioba. Cały świat jest światem odmówionym, wszystko i wszyscy wokół, nawet najbliżsi, stają się obcy. Artysta czasu marnego, wbrew rozsądkowi świata, kierowany jakąś absurdalną wiarą, stara się ocalić coś, co jemu samemu umyka a co mimo swej ulotności go konstytu-uje — obraz własnego człowieczeństwa. Racją ucłowiecze-

seen a spark of hope during the Pope's visits to Poland and during the Solidarity period, felt they had radically to define their position. Art asking about the dignity of artists does not draw the line between aesthetics and ethics. By turning towards the church, they encountered something stable and based on axiological foundations. They were not alone; what cemented them was the burden of our „here and now” that they carried jointly. They were in need of hope and faith. Religion was not merely a source of thematic inspiration for them. Many artists were prompted to work creatively, so to say „from within”, as believers. This option resulted in considerable reevaluation. To one expressing oneself „from within”, religion is not just an element of cultural heritage. It fills one's entire world and is evident in all manifestations of life. An artist ceases to perceive art as a peculiar kind of religion, the absolute. Ethics cannot be proclaimed in the name of art; the avant-garde belief in its unlimited development disappears, and pure form does not exist. Artists reach out for symbols and signs more and more often. A peculiar brand of existentialism or theism emerges as a result, which is expressed through a return to the original religious understanding of the symbol. Objects are real inasmuch as they are symbolic. Symbols are natural, as if they were part of the inner structure of the world since the very beginning. We have not created them, we are merely discovering them. Their function links us up with a more complete objective space; they are ambiguous, multi-layered, they can never be fully verbalised. When they manifest themselves, they stimulate our intuition rather than reason and thus permit us to comprehend reality in a direct, non-verbal way. The reality of a symbol is reality in all its essence. A symbol is born in the subjective relation between the definite „I” and the definite „you”; and it evokes the experience of the encounter. The artist may raise an arbitrary detail of reality, however minute, to the rank of a symbol in his work. His paintings teach others to experience the world in a subjective way and penetrate its inner structure.

Contemporary culture, which has ceased to be symbolic and become consumption-oriented, is responsible for the alienation of man whose relations with the world and with another man have become subjective. There is no room for REVELATION or PRESENCE of whatever kind. Symbolic art is capable of preparing the ground for theophany, of prompting intuitions likely to bring us close to a personal God. The art of the 1980s cannot be considered in terms of the culture of the close of the communist era or the beginning of the post-communist era. In the best works, the artists' attitude towards the political system and political transformations is just a typical reference to the historic background, present throughout the history of art. Man in his existential perplexity acts as a challenge to the artist. The latter manifests himself to us as the biblical Job. The whole world is a denied one; all things and people round us, even those dearest to us, become alien. In wretched times, the artist seeks to preserve what evades him, which, though evasive, constitutes him, the image of his own humanity. He does so against the reason of the world, in which he is spurred on by some absurd belief. The reason for rendering man more human is his freedom. It is the necessary condition of a creative act. To be free means to feel at home, to be surrounded by „domesticated” reality. For an artist, his work is this kind of reality as well as the source of identity, his spiritual home, the erection of which is to some extent identical with a new beginning, a new life, a foundation of

nia człowieka jest jego wolność. To ona jest warunkiem koniecznym aktu tworzenia. Być wolnym — to znaczy być u siebie, zadowolonym, otoczonym „oswojoną” rzeczywistością. Domem dla twórcy jest dzieło sztuki. Ono nadaje mu tożsamość, jest jego siedzibą, której zbudowanie jest poniekąd równoznaczne z nowym początkiem, nowym życiem, fundamentami nowego, integralnego świata. Przestrzeń dzieła sztuki jest przestrzenią androgyniczną jedni, ale wszelka twórczość rodzi się z doznawania wewnętrznej sprzeczności. Perspektywa zadomowienia zawiera niebezpieczeństwo spokoju i pranieokreśloności. Twórca pragnie — z jednej strony — stworzyć dom, być u siebie i w sobie — z drugiej zaś — obezwładnia go lęk przed utratą tożsamości i samozatraceniem. Dlatego neguje swoje dzieło, opuszcza dom i podejmuje trud nowej budowy. Sprzymierzeńcem sztuki staje się szatan — wąż, który w Raju mówi Ewie, że gdy zje zakazany owoc „... otworzą się wam oczy i będziecie jak Bóg, znając dobro i zło”. Pokusa diabła nie jest wcale obietnicą jedni, pełni szczęścia czy nieśmiertelności, bowiem one były już udziałem pierwszych rodziców. Diabeł nie wabi owocami drzewa życia, jego pokusa obiecuje równość przed Bogiem — „... będziecie jak Bóg...”, a Bóg obok androgynicznej pełni jest przede wszystkim twórcą.

Artysta nade wszystko pragnie tworzyć. Jest w tym paradoks: buduje dom, w którym właśnie on nie może zamieszkać. Jest ciągle w drodze. Jest sobą nie będąc u siebie — jedynie spoczywa na progu. Jest pełen niepokoju i sprzeczności. Doświadczenie twórczości — to połączenie mistycznego Zapoznania się w spotkaniu z Niewypowiedzianym, dystansu do Niego przez pryzmat formy i warsztatu. Zatem twórczość rodzi się z doświadczenia egzystencjalnego rozdarcia, bycia „nie tu i nie teraz”, a jednocześnie z potrzeby pełni i wolności. A przecież być wolnym to być u siebie. Co prawda artysta nigdy nie jest wolny, gdyż perspektywa wolności jest dla niego równoznaczna z perspektywą zniszczenia. Pytając o wolność trzeba pytać o autentyczność istnienia, wtedy wolność jawi się jako wybór samego siebie rozumianego jako Byt siebie tworzący z całym egzystencjalnym uwikłaniem, z wszystkimi powinnościami etycznymi, artystycznymi czy społecznymi. Egzystencja autentyczna — egzystencja twórcza niesie potencjalne ryzyko zanegowania w każdej chwili siebie. Pytanie o autentyczność wymaga w pełni zaangażowanej, radykalnej wypowiedzi. Nic nie można uchronić, wszystko trzeba zaryzykować. Doświadczając marność egzystencji nie zakłamuje jej, nie tworzy iluzji sensów. Wypowiedzi twórców przepojone są prawdziwym cierpieniem. Marność przedstawiona jest jako marność.

Wypowiadając prawdę spaczoną egzystencji artysta, mocą autentyczności swojej postawy, otwiera drogę ku świętości, uświęcając poprzez swą twórczość „uświatowione istnienie”.

Sam fakt tworzenia — ryzykowanie formą — otwiera, wśród ciemności świata, drogę ku transcendencji.

„Spaczoność jako spaczoność prowadzi nas na trop niespaczzonego. Niespaczoność wołaniem przyzywa święte. Świętość wiąże to, co boskie. Boskość przybliża Boga. W tym, co rozpaczliwe, ci, którzy ryzykują bardziej, doświadczają bezosłonności. Przynoszą śmiertelnym w ciemności Nocy Świata trop zbiegłych bogów”. (M. Heidegger)

★ ★ ★

Wystawa „Cóż po artyście w czasie marnym?” oprócz pokusy zdokumentowania sztuki lat osiemdziesiątych, uka-

a new, complete world. A work of art cojures up a space of androgynous unity, but all creative activity is born of a sense of inner contradiction. The prospect of domestication implies the danger of appeasement and the original uncertainty. On the one hand, the artist is anxious to create a home and to make oneself at home, and to be at ease with himself; on the other, he is overcome with fear that he may lose identity or suffer self-annihilation. This is why he negates his work, leaves home and undertakes the effort of building it over and over again. Satan-serpent tells Eve in the Garden of Eden that once they have eaten the forbidden fruit, „their eyes will be opened and they will be like gods knowing both good and evil”, thus becoming an ally of art. The serpent's temptation is by no means a promise of unity, complete happiness or immortality because the first parents have already had them all. The Devil does not tempt with the fruit of the tree of life; he promises equality to God („You will be like gods...”) who, alongside his attribute of androgynous completeness, is primarily the Creator.

Creativeness is what the artist wants in the first place. There is a paradox in it: he of all people will not be able to live in the house he is building. He is continually on the move. He is himself without being at home. He is full of anxiety and contradictions. The experience of creation is a combination of the mystic meeting with and detachment from, the Inexpressible through form and workmanship.

Thus art is born from the existential experience of perplexity, from being „neither here nor now”, but also from the aspiration for completeness and freedom. After all, to be free is to be at home. Frankly speaking, the artist is never free because for him freedom is equivalent to destruction. Asking about freedom, one has to ask about the authenticity of existence. Thus viewed, freedom manifests itself as the choice of one's own self, understood as a self-creating Being with all his existential entanglements, and all the ethical, artistic and social obligations. Authentic existence, i.e. creative existence implies the risk of self-denial at any moment. Authenticity has to be discussed in fully engaged, radical terms. Nothing can be spared; everything has to be put at risk.

The artist does not gloss over the wretchedness of existence, does not create illusions. Artistic statements are permeated with genuine suffering. The image of wretchedness is wretchedness.

Expressing the truth of distorted reality, the artist paves the way for sanctity. His creative work sanctifies the „wordly existence”. The very fact of creation, of taking risks by means of form, paves the way for transcendence amidst the darkness of the world.

M. Heidegger says in *What's the Use of Poets?* that deformity as deformity sets us on the track of the undeformed. The undeformed summons the sacred. Sacredness cements the divine. Divinity brings us closer to God. Those who risk more are unshielded in the experience of the desperate. In the darkness of the Night of the World, they bring mortals hot on the trail of run-away gods.

★ ★ ★

The exhibition „What's the Use of Artists in Wretched Times?” asks about the phenomenon of the artistic process and the condition of artists in addition to attempting to document the art of the 1980s, to present motifs and iconographic trends characteristic of the period. My inten-

zania motywów i wątków ikonograficznych charakterystycznych dla tego czasu, stawia pytanie o fenomen procesu twórczego i kondycję artystów. Pragnę przedstawić tutaj ruch świadomości artystów i krytyków, będący efektem powstałego, w specyficznej sytuacji tamtych lat, dialogu. Niniejsza publikacja służy właśnie temu celowi, będąc katalogiem wystawy jest jednocześnie zbiorem tekstów znacznie rozszerzających problem. Zawiera, prócz słów wprowadzenia, obszernie eseje analizujące sztukę niezależną ostatniej dekady, zwrot w stronę nowych wartości i nową ikonografię. Zamieszczamy tu także fragmenty materiałów faktograficznych dotyczących czterech wystaw, których byłem autorem lub współautorem. Problemy przez nie poruszone stały się punktem wyjścia niniejszej prezentacji. Chcąc uchwycić „obraz duszy” i motywację tworzenia artystów w „czasie marnym”, zwróciłem się do kilku plastyków i krytyków z prośbą o krótkie teksty, które będąc introspekcyjnym spojrzeniem wstecz, ukazują naszą obecną kondycję.

Ostatnią część naszego wydawnictwa wypełniają materiały dotyczące już wyłącznie niniejszej wystawy: jej scenariusz, katalog, noty biograficzne autorów i wreszcie barwne i czarno-białe reprodukcje prac.

Wystawa, którą prezentujemy Państwu nie pretenduje do roli oddania sprawiedliwości wszystkim twórcom aktywnie uczestniczącym w ruchu kultury niezależnej. Ogrom tego zjawiska przerasta możliwości jednej prezentacji. Zdaję sobie sprawę z pominięcia niektórych istotnych osobowości artystycznych, środowisk i wreszcie całego nurtu sztuki niefiguratywnej. Ograniczenie to jest wynikiem przyjęcia nadrzędnej roli tezy wystawy: ukazania nowego symbolizmu egzystencjalnego. Powstała luka, przynajmniej częściowo, uzupełniają zamieszczone tu teksty.

Wierzę, że tak wystawa jak i towarzysząca jej publikacja w sposób radykalny postawią holderlinowskie pytanie — **cóż po artyście?**

Tadeusz Boruta

tion has been to present the mental movement of artists and critics, resulting from the dialogue in which they engaged in the peculiar situation of those years. This publication, acting both as a catalogue and a collection of texts elaborating on the issue, serves this purpose. Besides the introduction, it includes comprehensive essays analysing independent art created in the last decade, and its turn towards new values and new iconography. We also include excerpts from factographic materials about four exhibitions that I organised aided or unaided. The underlying problems became the starting point of this exhibition.

Trying to pinpoint the „image of the soul” and the artists’ creative, motivations in „wretched times”, I asked several critics and artists to write short essays on our current condition, based on an introspective look back.

The closing part of the publication brings materials on this exhibition: the script and catalogue, short biographies of the participating artists, and colour and black-and-white reproductions of their works.

The exhibition cannot do justice to all those engaged in the independent cultural movement. The phenomenon is too broad to be dealt with within the framework of a single exhibition. I am aware that important artistic personalities, communities and even the entire trend of non-figurative art have been left out of account. This results from our focus on the new existential symbolism. I hope that some of the accompanying texts fill up the gap to an extent.

I believe that the exhibition and the accompanying publication are a radical answer to Hölderlin’s question: **What’s the use of artists?**

Tadeusz Boruta

Andrzej Osęka

ARTYSTA WRACA DO DOMU

Rimbaud wołał, a powtarzali za nim surrealiści: „Zostawcie wszystko, wyjdźcie na drogi!”. Drogi zdawały się prowadzić wszędzie, otwierały się na cały świat. Na ich końcu miało być wyzwolenie, wieczna radość z potęgi niczym już nie krępowanej wyobraźni. Ta zaś służyć miała KREACJI nowych światów. W pewnym momencie, gdy się już nieco, w odniesieniu do sztuki, zużyło słowo „nowoczesna”, zaczęto wobec niej stosować inne: „kreatywna”, w odróżnieniu od gorszej, przestarzałej sztuki „odtwórczej”. Artysta pragnął być demiurkiem, stworzyć rzeczywistość z materii własnej myśli i odczuwania.

Kilka pokoleń dwudziestowiecznych malarzy, pisarzy manifestuje na różne sposoby bunt wobec czasu minionego: szuka od niego wyzwolenia, chce „wszystko zostawić”. Robili to impresjoniści, futurysty, nadrealiści, przedstawiciele pop-artu — a przecież w każdym z tych przypadków chodziło o wyzwolenie ku czemuś innemu. Impresjoniści pozbywali się ciemnych okularów akademickiej konwencji, by świeżym okiem zobaczyć światło i naturę, a więc coś, co istnieje. Futurysty i nadrealiści — wiązali nadzieje z tym, czego w przeszłości nie było, co się staje, co trzeba stworzyć — wysiłkiem jednostki lub zbiorowości.

Futurystom wyzwolenie z kajdan przeszłości wydawało się łatwe; trzeba się tylko było nauczyć pogardy dla starych miast i bibliotek, zdobyć na zachwyty dla takich rzeczy jak jeżdżące już po ulicach ryczące samochody. Surrealiści mieli natomiast poczucie, że uwolnienie wyobraźni to bardzo trudne zadanie, że świadomość człowieka, a więc i artyście, jest spętana; wyobrażenia żywych porusza się w koleinach wyżłobionych przez ludzi przeszłości. Najróżniejsze „techniki surrealistyczne” służyły właśnie temu odkrywaniu skojarzeń nieoczekiwanych, dotarciu do tego, co niedostępne rozumowi, myśli. Surrealiści głoszą chwałę obłędu, znieważają lekarzy-psychiatrów, którzy przeszkadzają umysłom swych pacjentów szyćbować po dalekich i nieznanach krajinach. Głoszą chwałę miłości — bo pozwala człowiekowi „wyjść poza siebie”.

Nie jest to oczywiście postawa w sztuce ostatnich stu lat jedyna. Niektórzy wielcy mistrzowie prozy, malarstwa, poezji byli jej wyraźnie przeciwni. Jak choćby Cézanne, gdy chciał „powtórzyć Poussin’a według natury” — a więc powiązać tradycję piktoralną z żywo zobaczonym światem. Jak choćby Proust, z jego uporczywym chwytniem chwil, zapachów, dźwięków — by ułożyć własną wersję rzeczywistego świata.

Jeśli jednak nie dominującą, to w każdym razie znaczącą i bardzo często spotykaną jest taka postawa artysty, która każe mu odwracać się od rzeczywistości doświadczanej (przez siebie samego lub przez zbiorowość, do której należy) i kierować uwagę a więc i swą sztukę ku rzeczywistości p r o j e k t o w a n e j. Chodzi o taką rzeczywistość, która nie przeszła próby życia, lecz znana jest jedynie na podstawie

założonych danych. To — na przykład — Nadchodząca Epoka. Albo: świat form nieprzedstawiających. Albo: Świat funkcjonalny. Tego rodzaju zespołów cech, określających materię kreowanego uniwersum można wymienić wiele: raz będą to cechy formalne, kiedy indziej — zaczerpnięte spośród terminów naukowych, technicznych, politycznych (jak: funkcjonalizm, geometria, biologia, kontestacja, cywilizacja etc., etc.). To rzeczywistość ułożona z ideogramów i nazw. Podobnie myślą ci, którzy angażują się w różne formy inżynierii społecznej, w tworzenie nowego ładu społecznego, arbitralne określenie kształtu ludzkości, wymyślanie lub — co gorsza — budowanie nowego ustroju, jakiego nie było, a w jakim z decyzji ideologów mają żyć przyszłe pokolenia.

Angażując się w nową formułę artystyczną, nową koncepcję uniwersum, artysta lub teoretyk sztuki zaczynają zwykle od aktu odrzucenia innej jakiejś formuły: zaczynają więc od niszczenia. Pojęciowego — ale jednak niszczenia. I znowu przychodzi na myśl likwidowanie klas, grup społecznych uznanych za zbędne i wsteczne. Tak się zaczynają rewolucje — od wskazania wroga, co prowadzi do napiętnowania, wzbudzenia nienawiści i wreszcie masakry. Ten model zachowania społecznego — irracjonalny i neurotyczny, gdy mu się przyjrzeć bliżej — jest typowy jeśli nie dla filozofii ostatnich dwóch stuleci (choćby wpływu Encyklopedystów, Hegla i Marksa nie można tu przecieź pominąć), to w każdym razie dla prądów umysłowych, rozpowszechnionych w kołach intelektualnych na wszystkich właściwie kontynentach. Rewolucja — miała tu nieodmiennie dobrą prasę. Błędy rewolucji, wyrażające się w milionach pomordowanych, intelektualistów Zachodu zbywali milczeniem jak tylko mogli najdłużej. W tej atmosferze duchowej zawsze łatwiej dopatrzeć się było cech heroiczych w burzycielu dotychczasowego porządku, niż w jego obrońcy. Słowo „rewolucjonista”, czegokolwiek by nie dotyczyło, brzmiało świetnie. „Kontrewolucjonista” — miało na sobie od razu piętno hańby.

Zawsze wysoką ocenę otrzymywał ten zespół cech, który czy to w procesach społecznych, czy artystycznych zwiastował zmianę. Patrzenie w przyszłość — znamionować miało człowieka współczesnego. Patrzenie w przeszłość dobre było dla archiwistów, konserwatorów. Ze słynnego potrójnego pytania, zawartego w tytule jednego z obrazów Gauguina: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?” — właściwie tylko trzecie pytanie wydawało się warte odpowiedzi. Stale wracała w kręgach artystycznych potrzeba, by się oderwać od wszystkiego, zacząć wszystko od nowa — jakby niczego nie było przedtem. Jakby nie było domu, miasta, w których wyrosliśmy, ulic i książek, do których przywykliśmy od dzieciństwa. Co pewien czas ktoś powtarzał hasło o „poziomie zerowym”, do którego trzeba powrócić, od którego trzeba zacząć. Tytuł słynnego eseju

Rolanda Barthesa „Le degré zéro de l'écriture” był zarazem postulatem.

A jednocześnie — wielkie wrażenie wywołały przecież dzieła wyraźnie oznaczone piętnem określonego czasu: można tu przypomnieć dwa przykłady: twórczość Edwarda Kienholza, który w assemblażach swoich używa głównie przedmiotów z epoki własnej młodości, z amerykańskich lat czterdziestych, inscenizuje osobliwe zmartwychwstanie ducha tamtych lat; przychodzi też na myśl „Umarła klasa” Tadeusza Kantora. W takich przypadkach niespodziewany powrót minionego czasu może jednak działać jak narkotyk: odurza, lecz mądrości nie uczy: wszystko pozostawia za mgłą, bezpowrotnie zagubione i poplątane.

Teoretycy i historycy współczesnej kultury przyznają chętnie, że fascynacja wszystkim co nowe już się skończyła, że gdzieś na przelomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych urwała się Tradycja Nowego, w której żyliśmy blisko wiek. Wspomnijmy tu rozprawę Harolda Rosenberga „Tradition of the New”. Od razu jednak znaleziono na tę nową sytuację słowo — wytrych: post-modernizm, znaleziono definicję, wyrażającą się głównie w innym zestawie cech formalnych, nie zaś w istotnej, gruntownej rewizji założeń.

W architekturze post-modernizm szybko stał się stylem; zasadniczą jego cechą jest zerwanie z funkcjonalizmem stylu poprzedniego, odrzucenie dotychczasowej logiki przestrzennej, odrzucenie dotychczasowych przyzwyczajęń w rozłożeniu akcentów, partii ciężkich i partii lekkich budowli. Powstaje architektura, w której dominują paradoksy: to co ciężkie dematerializuje się, ściany wiszą. Tam, gdzie dawniej były słupy — jest powietrze; gdzie dawniej sytuowano akcenty monumentalne budowli — widzimy partie ze szkła, przypominające fragmenty oranżerii, lżejsze właśnie od całej reszty. Jeśli istotnie duch czasu najpełniej przejawia się w architekturze — „Zeitgeist” schyłku dwudziestego stulecia wydaje się niepokojąco kapryśny, lekkomyślny (przy całym swym uroku).

Owszem, obserwujemy dziś nieznanne dawniej powroty do przeszłości, przybierają one jednak głównie formę neo-tradycjonalizmu, świata o którym wiemy przecież, że musi kryć tajemnice naszego własnego życia, lecz tajemnice te pozostają zamknięte, niedostępne. Wygląda na to, jakby na kulturze współczesnej ciążyło przekleństwo, jakby współ-nictwo intelektualistów i artystów w budowaniu Utopii Postępu, we współtworzeniu całej serii Przodujących Ustrojów miało się zemścić na nich w sposób szczególny. Można tu zacytować ostrzeżenie św. Barnaby: „Strzeż się Złego. Bo jak Złe przyjdzie — wyrzuci cię z twojego własnego życia”.

★ ★ ★

Jedną z najbardziej, moim zdaniem, przenikliwych uwag o sztuce współczesnej sformułował Camus; powiedział on, że w porównaniu z dziełami dawnych mistrzów obrazy współczesne są jak weksel na konto nigdy nie oglądanego zboża — w zestawieniu z rzeczywistym łanem pszenicy. Biorąc poprawkę na nieuchronne uproszczenie przyznać trzeba, że tak właśnie jest, że kwity i gadzety, komunikaty i hasła odgradzają nas dzisiaj od rzeczywistości pełnej, jaką można chłonąć wszystkimi zmysłami.

W odczycie „Artysta i jego epoka”, wygłoszonym z okazji przyznania mu nagrody Nobla (1957), Camus powiada: „Minął czas artystów nieodpowiedzialnych”. I — w tym samym tekście: „...umarła kłamliwa i konformistyczna Europa ...Dobrze jest dla nas, ludzi, że skończyła się długa mistyfikacja i że widzimy jasno, co nam zagraża. Dobrze jest

dla nas, artystów, że zostaliśmy wydarci ze snu i głuchoty i siłą postawieni w obliczu nędzy, więzień i krwi.” Artysta lat dwudziestych, trzydziestych musiałby, kontynuując tę myśl, wzywać do sztuki zaangażowanej. Jak Georg Grosz krzyknąłby swym współbraciom, że ich pióra i pędzle to nędzne słomki, że trzeba je przekuć w oręż. Ciekawe, że autor „Dżumy” wcale tego nie wymaga. Przeciwnie: występuje przeciw tym, co myślą o sztuce jako o orężu, o artystach jako o bojownikach. Oskarża ich, że zwątpili w coś bardzo istotnego: w niezbędność sztuki samej, a więc i w sens egzystencji artysty — jako artysty. Mówi: „Racine w 1957 roku tłumaczyłby się, że napisał „Berenikę” zamiast walczyć w obronie Edyktu Nantejskiego.”

W wystąpieniu tym są słowa, które potem powtarzano w całej Europie: „...w amfiteatrze cyrku można notować światowe rozmowy, podczas gdy lew rozszarpuje ofiarę. Trudno zarzucić cokolwiek tej sztuce, która w przeszłości zasnawa wielkich sukcesów. Chyba tylko to, że sprawy się nieco zmieniły, a w szczególności, że liczba galerników i męczenników imponująco wzrosła na powierzchni globu ziemskiego. Wobec takiej sumy nieszczęść sztuka, jeśli chce pozostać luksusem, musi się zgodzić także na to że jest kłamstwem.”

Camus nie formułuje w swym wyzwaniu żadnych zdecydowanych nakazów, posłuszeństwo wobec których miałyby z artysty uczynić człowieka swego czasu. Warto jednak zwrócić uwagę o jakiej sztuce mówi z niechęcią: o tej, którą nazywa kłamstwem — czyli niewrażliwej na — idąc za jego metaforą — los galernika. Z niechęcią mówi o sztuce sztucznej, tej, która skupia się na samej sobie, eksperymentach formalnych lub hipotezach polityków. Wskazuje na fałsz „realizmu socjalistycznego”, nie dlatego pewnie, że zdawał sobie wtedy już sprawę z ilości niedostrzeganych przez socrealizm galerników, lecz głównie ze względu na sprzeczność zawartą w doktrynie, która wymaga od artysty ukazywania r e a l n o ś c i p r z y s z ł e j, a więc tej, której nie ma, choć oczywiście ideologowie każą wierzyć, że będzie. Camus wyraźnie nie ufa ideologom, czyni ostre rozróżnienie między nimi — i artystami. „Prorok religijny czy polityczny może głosić sądy absolutne i, jak wiadomo, nie odmawia sobie tej przyjemności. Ale artysta nie może... Cel sztuki nie jest w ustanawianiu praw ani w rządzeniu, ale przede wszystkim w rozumieniu. Żadne dzieło genialne nie zostało nigdy zbudowane na nienawiści i pogardzie.”

Autor „Upadku” — raz jeszcze tak go określamy — zwraca się przeciw nienawiści i pogardzie żywionej przez ideologów a zarazem przeciw nienawiści i pogardzie przepelniającej twórców sztuki. Zauważmy, że nigdy pewnie sztuka nie była tak przesiąknięta ideologią jak w wieku dwudziestym. Sztuka dawna była w tym samym stopniu nasycona religią — jest to jednak zasadnicza różnica.

Ideologiczność sztuki dwudziestego wieku nie polegała jedynie na tym, że artyści chętnie oddawali się w służbę sił politycznych, że misję swoją często widzieli w „służeniu sprawie”. Kierunki artystyczne dwudziestego wieku ukształtowane były w większości na wzór takich właśnie sił: organizowały się by przeciwstawić się „status quo”, zmienić rzeczywistość, opanować opinię publiczną, zwyciężyć. Każdy nowy kierunek zaczynał od krzyku bicia! — nawet Bogu ducha winny impresjonizm. Być może zresztą Pissarro, autor delikatnych krajobrazów, dlatego krzyczał „Spalić Luwri!”, że był gorliwym socjalistą. W sprawie Dreyfusa opowiedział się dzięki temu po słusznej stronie, ale w sprawie Luwru raczej miał jednak antydreyfusista Cézanne.

Żadne stulecie nie naprodukowało nawet dziesiątej części manifestów artystycznych, jakie powstały w dwudziestym wieku. Pewnie, że pisali je nieraz drugorzędni przedstawiciele danego kierunku, nawet epigoni — jak Metzinger i Glazes, orzekający czym jest kubizm i czym ma być malarstwo, podczas, gdy Picasso, zapytany o te ich teorie, odrzekł tylko: „O niczym takim z panami nie rozmawiałem”. Ale zdarzyły się też rzeczy, jakie w innych czasach nie mogłyby się na pewno zdarzyć: manifesty wyprzedzały twórczość, zapowiadały ją, dekretowały.

Futuryzm był już sławny, kiedy nie było jeszcze dzieł futurystycznych, nie mówiąc o arcydziełach: jego przedstawiciele zdobyli rozgłos dzięki działalności - odczytom, skandalom. Do Rosji futuryzm został przywieziony przez Marinettiego — i nazajutrz było już pełno malarzy futurystów, poetów futurystów. Tylko dlatego, że dali się Marinettiemu przekonać, oczarować. Tak jakby podpisali deklarację i przyjęli bilet partyjny.

W dzienniku swoim futurysta Boccioni notuje rozterki, które go ogromnie trapią, a które są właściwie abberacyjne: oto jest już współautorem manifestu malarzy — futurystów a nie tylko nie ma stworzonych w nowym stylu obrazów, ale i nie wie właściwie jak powinny one wyglądać. Potem zresztą Boccioni znalazł formę, w rzeźbie zwłaszcza, która pokrywała się z wymyślonymi uprzednio zasadami, lecz — paradoksalnie — siłą jego dzieł jest to, co futuryzm najbardziej potępiał: osadzenie w tradycji, konkretnie — w tradycji rzeźby barokowej. Figury Boccioniego są bardzo bliskie rzeźbom Berniniego, zupełnie natomiast niepodobne do umiłowanych śrub, lokomotyw i samochodów.

Fenomen ten: ideologia wyprzedzająca realizację twórcze, występował potem w naszym stuleciu wielokrotnie. Wspomnijmy o trzech takich przypadkach: socrealizm, surrealizm i pop-art. W każdym przypadku wyglądało to inaczej. Z socrealizmem dobrze wiemy jak było, choć też przecież nie do końca. Owszem, wyszedł dekret i nieprzestrzeganie zawartych w nim wskazań było dla artystów groźne, toteż artyści się podporządkowywali. Iluż jednak podporządkowało się naprawdę dobrowolnie, wierząc w język ideogramów, nazw, hasła, odnajdując w sobie siłę twórcy nowej epoki, radość z bycia inżynierem dusz ludzkich, z uczestnictwa w „pierekowce” żywych ludzi na członków socjalistycznego kolektywu.

Oni też mieli wielkie kłopoty ze znalezieniem kształtu tego czegoś — zupełnie nowego — co pragnęli stworzyć, ale trwało to krótko: wskazano im wzór, cóż z tego, że stary: „pierzchnicy” w malarstwie, „Matka” Gorkiego w powieści.

Surrealiści z poezją nie mieli kłopotów, od razu (z grubszą, co prawda) wiedzieli na czym się oprzeć. Breton wskazywał, który z dawnych pisarzy w czym jest surrealistyczny. Jednak malarstwa surrealistycznego w początkowym okresie historii tego kierunku nie było. Członkowie grupy uważali, że surrealistyczny obraz, surrealistyczna rzeźba po prostu nie mogą istnieć, jako zbyt materialne, by wyrażać nieuchwytną poetykę podświadomości i marzenia.

Z upływem czasu urzeczeni ideami surrealizmu malarze, rzeźbiarze, fotograficy a także filmowcy poczęli odgadywać możliwości zrealizowania tych idei w materiale malarskim, rzeźbiarskim etc. Breton zaakceptował ich pomysły, wskazał precedensy w przeszłości, aż wreszcie napisał „Manifest malarstwa surrealistycznego”. Po czym przyjmował malarzy do grupy i wyrzucał, zależnie od tego czy ich sztuka i postępowanie zgadzało się z założeniami ideowymi kierun-

ku. (Te weryfikacje i wyrzucenia dotyczyły także poetów surrealistów.)

Pop-art istniał początkowo w Wielkiej Brytanii jako idea estetyczna. Eduardo Paolozzi, zapowiadając zwrot w sztuce używał jeszcze przyjętego później terminu „pop-art”, pokazywał jednak jak nowe malarstwo, nowa rzeźba mają wyglądać: wyświetlał przez epidiaskop zdjęcia maszyn, owoarów, reklam, kryształów itp. Wszystkiego — poza dziełami sztuki. Działo się to w sali towarzystwa naukowego, ideowych wskazówek miały bowiem przyszłej sztuce dostarczyć nauka i cywilizacja techniczna. Wrogiem — dla młodych przyjaciół Paolozziego, patrzących na brytyjskie muzea i galerie jak patrzą laskami i nie mający jeszcze niczego ludzkiego z nizin społecznych (Paolozzi — syn ubogich Włochów urodzony w Anglii) była oczywiście sztuka dotychczasowa, a jej ucieleśnieniem jak mi powiedział on sam — tradycja brytyjskiej akwareli: natura, delikatność, elegancja. Czesław Miłosz w wierszu „Do Tadeusza Różewicza, poeta” przeciwstawia poetę — jak ich nazywa „retorom”.

„On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytność morza
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny
Jest jego szept wspierający ludzi.

Tylko retorzy nie lubią poety
Siedząc na szklanych krzesłach rozwijają
Długie rulony, metry szlachetności...
Gniewni są. Wiedzą, że ich krzesła pękają
A w miejscu gdzie siedzieli nie wyrośnie
Ani źdźbło trawy. Krąg spalonej siarki,
Rudy, jałowy pył mrówka ominie.”

Nakarmieni ideologią, zarażeni retoryką właśnie byli również, aż nadto często artyści dwudziestego wieku. I oni też bywali gniewni aż do furii, nienawidzący tego co jest oraz tych, którzy są — w imię tego co będzie oraz dzieł, które będą. Potem te dzieła rzeczywiście były, stawały się kształtem, często mam jednak wrażenie, że po niektórych także „Nie wyrośnie ani źdźbło trawy” i zostanie po nich „krąg spalonej siarki”.

★ ★ ★

Pytanie: jaki mam być? jaką ma być moja sztuka? — stawał sobie artysta w ciągu ostatnich stu lat z częstotliwością nigdy dotąd nie spotykaną, zdumiewającą. Czynił tak chyba nie tylko dlatego, że musiał znaleźć jakoś swoje miejsce w nieustannie zmieniającej się, jak krajobraz za oknami pociągu, panoramie sztuki.

Konsekwencje tego stałego życia wśród wątpliwości, tego rozedrgania i niepokoju wydają się bardzo poważne. Artysta współczesny (w wystarczającej liczbie przypadków, by rzecz uogólnić) zachowuje się bowiem jak młodzieniec, który pragnie, ale nie ma doświadczeń, ma ambicje ale nie ma osiągnąć — i zamiast gromadzić doświadczenia, traci energię na wymyślanie sobie, na projektowanie swego wizerunku artysty, układanie swego przyszłego dzieła ze strzępków idei, sztucznych póz. Wynika z tego — można zaryzykować twierdzenie — wieczna niedojrzałość, jaką podsyte są liczne zjawiska w sztuce naszego czasu, zwłaszcza w plastyce, z jej wyjątkową zmiennością i płochością.

Patronem artystów zapytujących się: jaki mam być, aby szybko i mocno stać się w oczach innych — jest jednak — w moim odczuciu — poeta, Isidore Ducasse; jako dwudziestoparolatek wydał pod nazwiskiem „hrabia de Lautreamont” tom „Pieśni Maldorora” — rzecz skrajnie

pretensjonalną, sztucznie okrutną, manifestacyjnie amoralną, od której się wkrótce, wobec zbliżającej się śmierci, odzegał. Oświadczył, iż „Pieśniami” chciał jedynie wywrzeć dobre wrażenie, że wcale tak nie myślał, a teraz żałuje. Nie można lekceważyć tego jego oświadczenia, nawet jeśli założymy, że uczynił je bardzo bojąc się piekła. (Jak wiadomo surrealiści, wieczne dzieci, ogłosili go swoim prekursorem).

Łatwo się więc odnieść sceptycznie do wszelkich projektów i wezwań jaki p o w i n i e n b y ć artysta: przede wszystkim szczerzy (Delacroix słusznie napisał w dzienniku, że szczerzość nie jest kategorią artystyczną, nie można jej więc przy ocenie dzieła sztuki brać pod uwagę); że powinien być wrażliwy, jak księżniczka na grochu (porównanie Adama Zagajewskiego); że powinien być w tworzeniu fanatyczny (Ernest Sabato) inaczej nie stworzy nic wartościowego. Rad takich — a udzielali je artyście nie tylko ludzie postronni, lecz i on sam ich sobie udzielał, dałoby się wymienić wiele. Chociaż wzajemnie sprzeczne — brzmiały nieraz interesująco, a nawet są i takie, które, jak przypuszczam, przyniosłyby niejednemu artyście pożytek. Warto więc czasem o nich pomówić, nie całkiem bowiem zgadzam się z opinią, wyrażoną w wierszu Audena „Pseudopytania”:

*„...czy jakiś bogobojny sędzia
wpadłby na pomysł uściśnięcia dłoni
oszusta finansowego i antysemitę?
A jednak Ryszard Wagner tworzył arcydzieła.
Żadną siłą nie wciągną mnie w dysputę
na temat „Sztuka i społeczeństwo”, a krytyce
o chrześcijańskim czy marksistowskim credo
niech gęby trzymają na kłódkę...”*

Chrześcijańskie credo i marksistowskie credo to jednak nie to samo, jak wykazał czas. Jedno skompromitowało się już po stu latach, drugie zaś po blisko dwóch tysiącach lat wciąż wydaje się zawierać myśli prawdziwe w odniesieniu do spraw najważniejszych. Więcej — z upływem czasu credo chrześcijańskie zdolne jest emanować myśli nowe i aktualne. A przy tym jeśli w jakimś momencie historycznym krytycy oraz artyści (tych jest jednak zawsze więcej) zaczynają zwracać uwagę na chrześcijańskie credo, czego uprzednio nie czynili — jest to zjawisko interesujące nie tylko dla „retorów” z długimi rulonami szlachetności, lecz także dla historyków i w ogóle — ludzi.

★ ★ ★

Z buntu polskiego artysty przeciw statusowi „artysty państwowego” narodził się w latach osiemdziesiątych nurt w sztuce, zwany czasem „przykościelnym”, oceniany często krytycznie ze względu na okolicznościowo-patriotyczny charakter wielu swych manifestacji. Nie wdając się w polemikę z tymi ocenami — wypada zauważyć, że w nurcie tym pojawiło się coś więcej, niż tylko akompaniament do narodowej żaloby, którego było w polskiej sztuce ostatniej dekady dużo. Podjęto tu jednak również próbę dokonania przeobrażeń w samej sztuce, w stosunku artysty do świata i do sztuki. Chodziłoby między innymi o powrót do tradycji chrześcijańskiej, przy czym zbliżenie sztuki do Sacrum odbywało się tym razem w sposób najzupełniej inny, niż to czynili łowcy motywów Sacrum na użytek estetyki. Sformułowano — między innymi — hipotezy, dotyczące artysty w dzisiejszej Polsce. Pierwsza z nich miała postać wystawy, otwartej w roku 1985 w kościele pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie. Autorem jej był Marek Rostworowski, twórca pamiętnej ekspozycji „Polaków portret własny”.

Wystawę zatytułowaną „Niebo nowe i ziemia nowa?”, można było odczytywać jak esej o sztuce pisany dziełami samych artystów. Teza zasadnicza, sformułowana przez Marka Rostworowskiego w oparciu o cytaty z Norwida, brzmiała mniej więcej tak: sztuka odarta z pierwiastka religijnego „sama siebie zdradza i wielkość wraca jej dopiero, gdy na powrót pojawi się w niej Bóg. Skoro zaś wszystkie prace na tej wystawie były dziełami polskich artystów powstałymi (niemal bez wyjątku) w ostatnich latach, sędzić należy, że w sztuce naszej dokonuje się teraz oto przemiana: mija zapamiętanie w doczesność, a przynajmniej mija jako program dominujący; artysta coraz częściej myśli o wieczności oraz o chrześcijaństwie, tworzy — posługując się jego kryteriami.

W wierszu przez Marka Rostworowskiego cytowanym Norwid nie o sztuce jednak mówi, lecz o ludzkości, a więc o życiu:

*„...Ludzkość bez Boskości, sama siebie zdradza —
Aż dopiero gdy w eter odpłynie niebieski
Powraca jej majestat i szkarłat królewski...”*

Bo też i treścią wystawy w Parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie nie była właściwie sztuka, lecz — poprzez sztukę — rzeczywistość. Poza rzeźbami i obrazami pokazano tam fotografie. Nie „fotogramy”, przykłady sztuki artystów fotografików, lecz reporterskie relacje z wydarzeń społecznych (Sierpień’80, Pielgrzymka Jana Pawła II do Polski). Znalazła się też na wystawie kompozycja symboliczna — układ przedmiotów nie będących dziełami sztuki, który też sam dziełem sztuki nie był. We wstępie do katalogu autor wystawy tak pisał: „Na środku szerokiej nawy, na wielkim, białym prostokącie ułożony jest plac budowy, i czeka. W całkowitym porządku i czystości leżą materiały budowlane, techniczne i artystyczne, narzędzia, dłuta, farby, pędzle itp. w oczekiwaniu na... budowniczych Nowej Jeruzalem?”.

Zwróćmy uwagę na znak zapytania. Pojawia się on także w tytule samej wystawy: „Niebo nowe i ziemia nowa?”. Chodzi tu oczywiście o motyw z Apokalipsy: „I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeszła. ... widziałem święte miasto Jeruzalem nowe, zstępujące z nieba od Boga”.

Marek Rostworowski przywołał nie tę część Apokalipsy, gdzie odbywa się pustoszenie grzesznego świata, lecz tę, gdzie rodzi się świat nowy. Wystawa kończyła się zresztą cytatem z 23 psalmu; mowa tam o niebiańskich „zielonych pastwiskach” i „spokojnych wodach”. Była to więc wystawa w konkluzji swojej zdumiewająco optymistyczna, zawierająca bardzo optymistyczną hipotezę: są oto w sztuce pojmowanej jako znak czasu i w życiu samym, sygnały zasadniczej przemiany, odrodzenia się wartości chrześcijańskich. Wynikałoby z tego, że powstaje nowa sytuacja. Duchowa? Społeczna?

Nie była to bynajmniej wystawa prosta, zrozumiała od razu. Początkowo mogło się wydawać, że autor ekspozycji i komentarza mówi coś, co przed nim powiedział wielu: oto skończył się czas materializmu w sztuce, zaczął czas duchowości. Podobne konstatacje formułowali najrozmaitsi przedstawiciele różnych nurtów awangardy, jak choćby Kandinsky, nie mówiąc o licznych ostatnio profetach, którzy rozwodzą się nad znaczeniem magii, kabały, ezoteryzmu i widzą w tym odchodzenie od „profanum” a zbliżanie się do „sacrum”. Marek Rostworowski zorganizował tę wystawę w kościele — nie tylko dlatego, że był to w owym czasie

jedyny teren wolny od państwowej kontroli, lecz także dlatego, że kościół „reprezentuje wyższy adres”, nie jak muzeum — „miejsce naukowej sekularyzacji sztuki”. Była to świątynia chrześcijańska i droga, jaką tam nakreślono całym układem dzieł była wyraźnie chrześcijańska — choć nie prosta. Odbywał ją bowiem artysta, ten (według Jacka Sempolińskiego, którego Marek Rostworowski cytuje) „wiecznie nawracający się poganin”.

Autor wystawy podkreślał w komentarzu do niej, że artyści „bardziej bezinteresowni, mają bystrzejsze oko czy wrażliwszą skórę” widzą i czują „wcześniej i głębiej” niż ludzie „oddani wyłącznie praktyce”. Znaczy to, że widzą coś, co dzieje się w nich, lecz także poza nimi. Drogę — odbywają nie sami. Początkowo, w pierwszych sekwencjach wystawy dziełom towarzyszył anonimowy widz — przechodzień, powtarzająca się sylweta: fotografia naklejona na dyktę. Tak jakby w metamorfozie tutaj kreślonej współistniejący z artystą człowiek najpierw istniał osobno — nieokreślony, obcy. Potem, zanim jeszcze pojawią się fotografie robotników i pielgrzymów, tłumu, który nie jest już tłumem, bo stał się wspólnotą — sylweta ta znika. Dzieje się to z chwilą gdy zmienia się sztuka, gdy jest już ona chrześcijańska: w motywach ikonograficznych „Miłosierny Samarytanin”, „Vanitas”, „Pietà”, „Golgota”, a także w przenikającym ją ewangelicznym odczuwaniu cierpienia. Rostworowski nazwał tę sekwencję dzieł: „Na drodze Samarytanina”.

Był to niezwykle ważny, bo może kluczowy motyw tej wystawy-hipotezy. Bez niego sam motyw tytułowy byłby pusty, pewnie nawet nie chrześcijański. Pozostałoby z niego jedynie proroctwo: że oto dzieje się coś niezwykłego z ludźmi, pojawia się perspektywa nowej rzeczywistości nasyczonej symboliką religijną. Można by nawet tę symbolikę interpretować w kategoriach patriotyczno-politycznych antykomunizmu, tak jak mówił Gombrowicz: że niektórym Bóg służy za pistolet, z którego chcą zabić Marksa.

W eseju „Katastrofy w powietrzu” („Kultura Niezależna” nr 51) Josif Brodski polemizuje z rosyjskim millenaryzmem: „Na horyzoncie umysłowym każdego ruchu millenarystycznego zawsze znajduje się jakieś Nowe Jeruzalem... Idea Miasta Bożego będącego w zasięgu ręki jest wprost proporcjonalna do feworu religijnego... Wariacje tego tematu obejmują także wersję apokalipsy, idee zmiany całego porządku świata i mgliste ale tym bardziej pociągające pojęcie nowego czasu, w kategoriach zarówno chronologii, jak i jakości. (Naturalne wykroczenia popełnione w imię szybszego dotarcia do Nowego Jaruzalem usprawiedliwiają piękno celu).”

Otóż w tym przypadku piękno celu niczego nie usprawiedliwia, żadnych wykroczeń. Nie ma mowy o żadnym skracaniu sobie drogi do Nowego Jeruzalem, do niebiańskich „zielonych pastwisk”: droga jest tylko jedna, rygorystycznie określona przez Ewangelię. To nakaz nie tylko określonej „miłości bliźniego”, lecz miłosierdzia, czyli współodczuwania z cierpieniem innych ludzi, gotowości do samarytańskiej służby. Bez tego — „ferwor religijny” zmienia się w egoistyczną przyjemność, nie różni się w istocie od ezoterycznych uniesień, od ekstazy przeżywanej po zjedzeniu meksykańskiego grzyba. To prawda, że ruchy millenarystyczne miały w sobie zwykle coś z opętania, ale przechodziły wtedy do kategorii ludowej religijności — rozstając się z chrześcijaństwem.

Marek Rostworowski zwrócił uwagę na dzieła polskich artystów lat osiemdziesiątych powstałe pod bardzo silnym wrażeniem cierpienia i ukazujące to nie tylko motywem ikonograficznym, nie tylko tematem, lecz także napięciem malarskim. (Obrazy Waltosia, Sobolewskiego, Korolkiewicza, Grzywacza, Boruty). Nie były to oskarżycielskie plakaty

polityczne; sztukę całego tego nurtu można ganić za nadmierną łażowość, za niezbyt czasem wyszukaną symbolikę, jednak — nie za agresję. Choć i powstały tu właśnie dzieła pod względem ikonograficznym nowatorskie, jak „Płaszcz Miłosiernego Samarytanina” Jacka Waltosia, jak obrazy Łukasza Korolkiewicza, ujmujące motyw „vanitas” (kwiaty i znicze przy ogrodzeniu kościoła św. Stanisława Kostki), w taki sposób, że nad dosłownością symbolu przewagę bierze ton elegii.

Podobnego zjawiska w malarstwie dwudziestego wieku nie było — poza pojedynczymi artystami, jak Georges Rouault. Miserabilizm Neue Sachlichkeit także się nie da z tym porównać — właśnie przez beznadziejnie prozaiczne potraktowanie ludzkiej nędzy, odarcie jej z godności, duchowości, „wyższego adresu”. Czymś innym był też heroiczno-oskarżycielski wątek w malarstwie ubiegłych stuleci („Rozstrzelanie powstańców” Goyi, „Masakra na Chios” Delacroix, „Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana” Maneta), więcej w nim było bowiem zawsze heroizacji ofiary niż — właśnie — miłosierdzia.

Jacek Woźniakowski w książce „Czy kultura jest do zbawienia koniecznie potrzebna?” przywołuje egzegezę tekstów z Pisma Świętego, dotyczących problemu ofiary i miłosierdzia, jaką dał René Girard w „Les choses cachées depuis la fondation monde”. Atakuje on ofiarności i „doloryzm”, wynikające z wadliwej, jego zdaniem, lektury Pisma. Wskazuje, że „poświęcanie się”, także i skierowane wyraźnie przeciw samemu sobie, wcale nie jest wyłącznie chrześcijańskie. W Ewangelii św. Mateusza są słowa, które można znaleźć też w księgach Ozeasza i Samuela: „Miłosierdzia chcę, nie ofiary” (Mt.9, 13, Oz. 6, 6, Sam. 15, 22). Chrystus nie po to umarł na krzyżu, by złożyć siebie Bogu w ofierze, lecz po to, by nie było ofiar, z miłości dla cierpiących — przypomina Girard.

Przytoczony wywód Brodskiego odnosi się w sposób oczywisty do myślenia rewolucyjnego. To rewolucja, dążąca do nowego świata sprawiedliwości społecznej, każe przyspieszać kroku nie zważając, czy się kogoś przy tym potraci. To rewolucja „wymaga ofiar”, natomiast absolutnie nie wymaga miłosierdzia, a nawet czyni zeń przestępstwo. Lenin, gdy się oburzano przy nim na okrucieństwa rewolucji, wypowiedział te słynne słowa o jankach, bez rozbicia których nie można zrobić omlotu.

Długo przyzwyczajano nas, że miłosierdzie łączy się z ryzykiem, i to nie tylko, gdy Samarytanin zainteresuje się kimś pobitym przez przedstawicieli władzy, lecz także gdy wykonuje swą służbę bez państwowego zezwolenia, zwłaszcza z pobudek religijnych. Dlatego niedozwolone było nie tylko miłosierdzie uprawiane przez KOR, lecz także służba siostr zakonnych w szpitalach; zostały stamtąd wygnane. Wśród przepisów stanu wojennego są i takie, które zakazywały w praktyce niesienia pomocy potrzebującym (zbiórek pieniędzy itp.).

Lekcje te spowodowały utrwalenie się pewnych wątków w tym, co nazywano ethosem „Solidarności”, postaw, które miały swój wymiar polityczny, społeczny, lecz także religijny i moralny. Postawy te i wątki (przy pewnych powierzchownych podobieństwach) stały w jaskrawej sprzeczności z ethosem rewolucjonisty, który ukształtował etykę znacznej części tej może najbardziej rzucającej się w oczy części ugrupowań awangardowych dwudziestego wieku.

Zmiany w sztuce — mam na myśli nie te, o których wyżej była mowa — zmiany w sferze haseł, w wyborze rodzaju eksperymentu, w młodzieńczych postanowieniach: takim będą! — otóż zmiany takie dokonują się bardzo powoli. Znak

zapytania przy tytule wystawy Marka Rostworowskiego świadczył, że formułuje on tylko przypuszczenie, dostrzega zjawisko, kierunek, w jakim idą artyści, przynajmniej niektórzy z nich. Zjawisko to dostrzegli także inni badacze sztuki a zarazem badacze stanu świadomości. Pojawiły się w Polsce w latach osiemdziesiątych inne wystawy-hipotezy. Wymienić tu trzeba przede wszystkim ekspozycje przygotowane przez Janusza Boguckiego we współpracy z Niną Smolarz: „Znak krzyża”, „Apokalipsa — światło w ciemności”, „Labirynt”.

Wszystkie one odbyły się w kościołach, wszystkie pokazywały dzieła współczesnych artystów polskich, podejmujących wątki chrześcijańskie, miały one poza tym jedną cechę wspólną: w sposób bardzo swobodny, niczego artystom nie narzucając, a więc szanując ich wolność — włączały w pewną całość, skupiały wokół pewnej idei. Nie wokół hasła, pod etykietą, jak „sztuka zaangażowana” lub nawet „sztuka chrześcijańska”, lecz idei, mającej tradycje w kulturze, w świadomości, a zarazem dającej się ująć w kształt.

Ostatnia z tych wystaw otwarta była w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie. Tworzyła swego rodzaju przestrzeń filozoficzną — przestrzeń życia. Główną częścią tej przestrzeni był labirynt, symbol złożoności życia; na jego ścianach umieszczono sekwencje fotografii dawnych i nowych: życie rodzinne, wojna, rewolucja, zbrodnia, ceremonia, sławni mężowie etc., etc. Artyści, zaproszeni do wzięcia udziału, wkraczali w jakieś miejsce tej przestrzeni z własnymi dziełami. Były to często kompozycje przeciwstawne, nawiązywały do różnych stron życia: nocy lub dnia, do niszczącej pychy Wieży Babel i do światłości wiary. Przestrzeń — zespalala ich, nie zacierając różnorodności. Do artysty i jego dzieła podchodzi się tutaj z propozycją skrajnie odmienną niż te, jakie ujęte były w tytułach słynnych międzynarodowych wystaw sztuki: „Konfrontacje”, „Documenta” etc. Tam — punktem odniesienia był aktualny stan sztuki a sposobem uczestnictwa — współzawodniczenie w wyścigu. Czasem jest to również, zwłaszcza w przypadku imprez, które gromadzą młodych artystów, zabawa, gdzie — jak to nazywał Ortega y Gasset — skaczą młode koźleta. Hasłem bywa jednak najczęściej „playpower” — słowo wynalezione przez brytyjskich przedstawicieli „kultury alternatywnej”.

Co nie znaczy, że zaskakująco nowy ton, jakim się mówi o artyście i w jakim artysta zwraca się do ludzi, ton pozbawiony wszelkiej agresji, po franciszkańsku łagodny, pojawić się może tylko w Polsce — kraju o szczególnych doświadczeniach. Jacek Woźniakowski zwraca uwagę, że podczas gdy dawniej motyw „nienawiści do sytego burżuja” (ileż milionów wymordowano potem w imię tej nienawiści!) można było znaleźć nawet u artystów katolickich, że Claudel wygłosił w „Atlasowym trzewiczku” apologię konkwesty — dzisiaj niektórzy pisarze głoszą program delikatności uczuć. Bohater powieści Kurta Vonneguta „God Bless You, Mr Rosewater”, a jednocześnie „porte parole” autora, tak przemawia do nowonarodzonych bliźniąt: „Znam tylko jedną jedyną zasadę, babies: niech to wszyscy diabli, macie być dobrzy. You've got to be kind”. To samo powtarza komuś innemu: „Bądź wielkoduszny. Bądź dobry. Be kind. Możesz śmiało zapomnieć o nauce i sztuce. Nigdy nikomu nie pomogły. Bądź szczerym, czujnym przyjacielem biednych.”

W latach dwudziestych surrealiści, zgodnie jeśli nawet nie z duchem epoki, to ze świadomością elit rewolucyjnych, sławili jako „czyn surrealistyczny” to znaczy właściwie pojęte dzieło sztuki — strzelanie na oślep w tłum. Teraz jeden z najwybitniejszych pisarzy w Stanach a może i na świecie dezawuuje swoją sztukę i naukę (łagodnie, choć w moim przekonaniu i tak niesłusznie) z pozycji przeciwstawnych:

dobroci dla ludzi, dla biednych zwłaszcza. Innymi słowy — chodzi o miłosierdzie. Warto podkreślić, że literatura Vonneguta na pewno nie ma nic wspólnego z cikliwością, że tutaj się nie prawi moralów bez pokrycia w doświadczeniu, w wiedzy o życiu. Można przypuszczać, że nagromadzone od lat dwudziestych doświadczenia, na które składa się i to, że lewicowi wychowankowie Sorbony mogli sobie porządzić w Kambodży sprawiają, że audytorium takich jak Breton zmniejsza się, zaś takich jak Vonnegut rośnie, a artyści w radzeniu ludzkości stają się jeśli nie bardziej szlachetni to w każdym razie ostrożniejsi i w ogóle prosi.

★ ★ ★

Klimat wystawy, która odbyła się w krużgankach klasztoru oo Dominikanów kilka lat temu i która nosiła tytuł „Wszystkie nasze dzienne sprawy”, był podobny jak w innych wystawach całego ruchu. Ta miała jednak przesłanie zawarte w tytule — zasługujące chyba na szczególną uwagę. Słowa starej pieśni religijnej są tu jednocześnie i modlitwą, a więc wołaniem do Boga — i zwracają uwagę na rytm dnia, misterium dnia.

Dawna sztuka, oparta na przejmującym poczuciu jedności świata: pór dnia, roku, stadiów ludzkiego życia. Artysta bardzo często podejmował te motywy — w malarstwie, muzyce, poezji.

Działo się tak głównie dlatego, że człowiek, z różnych przyczyn, cywilizacyjne i religijne w to włączając, świadom był zawsze momentu, w jakim się znajduje, świadom czasu i powinności, także gdy ich nie wypełniał. Przeżywał świat jako duchową i materialną zarazem rzeczywistość. Uczestnictwo w procesie życia było mu dane nie jako abstrakcja, lecz jako część wielkiej boskiej i ludzkiej spełniającej się wciąż wokół tajemnicy.

Później, jak go się czasem nazywa: zegar biologiczny regulował się lub nawet popsuł. Miało to wpływ na system nerwowy ludzi, ale też i na sztukę, która oddaliła się od natury, a zarazem straciła poczucie jej integralności. Znaczy to również, że utracił je artysta.

Autorem wystawy w krużgankach dominikańskich był Tadeusz Boruta, krakowski malarz młodego pokolenia. Pod programem wystawy podpisało się również kilkunastu jego kolegów. Znaczyłyby to, że artysta zaczyna na powrót myśleć o „wszystkich naszych dziennych sprawach” — łącząc przestrzeń, czas, dzień, kosmos, poranek, wiosnę, zimą, starość, wieczór, śmierć. Wydaje się, że jest w tym uporczywa, dramatyczna próba takiego dotknięcia świata, które nie zmieniałoby go — jak chleb się zmieniał w złoto królowi Midasowi - w specymen artystycznej produkcji, lecz pozostawiało żywym.

Myśl o tym, by przestać widzieć świat we fragmentach, rozebrany na „stożki, walce i kule” i złożony w coś, co przypomina mechanizm — ta myśl pojawia się coraz częściej w języku krytyki artystycznej, w poezji.

Pięćdziesiąt lat temu w manifestach artystów i w ogóle w pismach o sztuce można było znaleźć przede wszystkim odwołania do tego, co zmienne, ruchliwe, migotliwe, lekkie, techniczne, niebezpieczne. Dzisiaj — także i do tego, co kojarzy się z ziemią, jest nieruchome, trwałe, daje oparcie i poczucie bezpieczeństwa. Stąd bierze się między innymi ogromna światowa popularność malarstwa Anzelm Kiefera i jego ogromnych ciężkich obrazów, które stają się chwilami tożsame z ziemią, poznaną śladami, umęczoną.

Wciąż można oczywiście ujrzyć również przykłady na wieczną lekkomyślność dwudziestowiecznych artystów, jak trochę chuligańska w swej poetyce Neue Wilde, przynajmniej jednak jest już dziś dla ich rozbrzykania jakaś alternatywa.

„Kultura Niezależna”
grudzień 1989

Aleksander Wojciechowski

PLASTYKA PO 1981 ROKU

Dzieje sztuki polskiej XX wieku nie znają podobnej sytuacji, w jakiej znajduje się plastyka lat 80-tych. Wynikało to z równoczesnego nałożenia się na siebie kilku zjawisk natury artystycznej, światopoglądowej i politycznej.

Nastąpiło daleko idące pogłębienie świadomości społecznej ogółu Polaków. Doszło — z różnych powodów — do wyraźnego zahamowania powszechnego w naszym stuleciu na Zachodzie i częściowo w Polsce, procesu desakralizacji kultury. Kościół, prócz zasadniczych dla siebie funkcji religijnych, stał się w naszym kraju — bardziej niż kiedykolwiek — wyrazicielem treści patriotycznych. Wraz ze zmierzchem awangardy — u nas i na Zachodzie — pojawiły się w plastyce polskiej tendencje historiozoficzne i mistyczne. Powstało zjawisko nowego symbolizmu, wynikającego ze społecznej potrzeby przekazywania powszechnie zrozumiałych znaków i gestów, z którymi mógł identyfikować się każdy, bez względu na stopień wtajemniczenia w kanony sztuki. Nie był to nowy rodzaj propagandy, gdyż ta zawsze — niezależnie od szerokości geograficznej — tworzyła świat fikcji, operujący atropami rzeczywistości.

Wydaje mi się, że tylko w tak szerokim kontekście należy analizować zjawisko zwane „kulturą niezależną”, a w jego ramach problematykę niezależnej plastyki. (...)

O „sacrum” i „profanum” napisano tomy. Dlatego wszystko, co miałbym do powiedzenia w kilku zdaniach, byłoby żenującym uproszczeniem. Z tych powodów, rezygnując z konieczności z jakże istotnych rozważań teoretycznych pragnę na chwilę zatrzymać się przy bardziej praktycznym zagadnieniu: plastyka najnowsza — Kościół.

Słabość wszelkich poczynań ateistycznych dążących do laicyzacji, do sekularyzacji polskiej kultury polega m.in. na tym, iż nie udało się wprowadzić podziału między kulturą narodową a religią. W mickiewiczowskich „Dziadach” myśl religijna zespolona została tworzywem poetyckim i ideologią patriotyczną. U Wyspiańskiego wyobrażenia bóstwa rozszerza pojęcie patriotycznego mitu. Przykłady takie możnaby mnożyć, od Słowackiego po Miłosza. (...)

Jeśli przyjąć — za Czapskim — szerokie rozumienie „sacrum” jako postawy pełnej wewnętrznych rozterek, pokory i wątpliwości wówczas owa „sphaera infinita” ogarnąć może twórczość tak różnych artystów kilku pokoleń jak Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego, Jacka Sempolińskiego i Janusza Eysymonta, Stanisława Rodzińskiego i Jerzego Tchorzewskiego, Jacka Waltośa i Leszka Sobockiego, Jerzego Kaliny i Włodzimierza Borowskiego, Ryszarda Stryckiego i Ryszarda Wojciechowskiego, z młodszych Anny Mizerackiej, Mariana Kępińskiego, Tadeusza Boruty, Mai Kwiatowskiej, Marka Stępnia, Macieja Buszewicza i wielu innych. (...)

Po roku 1981 tak masowe przyjscie artystów ze swą twórczością do Kościoła było wynikiem ich wewnętrznej potrzeby. Było także koniecznością chwili, ale również próbą

szukania oparcia w instytucji, która w zakresie sztuki posiadała niemal dwutysięczne doświadczenia, a jednocześnie była gwarantem czystości postaw moralnych. Działy tu więc względy i ideowe i utylitarne.

Obecność artystów w Kościele — nie analizując ich stosunku do kwestii wiary, co jest już osobistą sprawą i nie może podlegać publicznej ocenie — widzę w dwóch płaszczyznach. Pierwsza to spontaniczne wystawy indywidualne i zbiorowe, będące potrzebą zmanifestowania postaw religijnych i patriotycznych. Czasem były to głosy protestu („Plastyka — stoczniovcem”, Wystawa w rocznicę Sierpnia '80, bazylika św. Mikołaja w Gdańsku, 1984 r.; „Rocznice”, Wystawa plakatów Solidarności, kościół oo Dominikanów w Poznaniu, 1985 r.), czasem nosiły charakter dokumentacyjno-publicystyczny („Poznański czerwiec”, Wystawa archiwalnych fotografii, Poznań, kościół oo Dominikanów, 1984 r.); niekiedy były przypomnieniem wydarzeń historycznych („Pamięć”, Wystawa dedykowana Powstaniu Warszawskiemu, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa 1984 r.), lub też zawierały treści społeczne (wystawa fotografii Erazma Ciołka „Narkomani”, Duszpasterstwo Środowisk Twórczych, Warszawa, 1984 r.). Niektóre ekspozycje w swym założeniu wyłącznie sakralne, zawierały również treści patriotyczne, jak np. wystawa projektów na plakaty Maryjne, pokazana w Warszawie w Kościele Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w 1982 roku.

Obie strony — artyści i Kościół — nie były przygotowane na ten mariaż. Początkowo powstawało wiele nieporozumień i zgrzytów. Mimo trudności pokłosem tego „pospolitego ruszenia” było corocznie kilkadziesiąt wystaw: wybitnych, średnich i słabych. Kościół w swej mądrości przyjął postawę przycięcia owieczek nawet wówczas, gdy można było się obawiać, iż z czasem jakimś jagnięciu wyrosną wilcze zęby (np. uczestnictwo Dudy-Gracza w plenerze jasnogórskim, 1983).

Druga forma udziału sztuki w miejscach kultu oraz niektórych muzeach i galeriach diecezjalnych — to wystawy problemowe. Rozpoczęła je ekspozycja „Znak Krzyża”, zorganizowana według projektu Janusza Boguckiego w Warszawie w kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej. Nastąpiło tu zespolenie filozoficznej refleksji chrześcijańskiej z osiągnięciami współczesnej plastyki. Dążono do uzyskania harmonii między architekturą wnetrz sakralnych i obecnością w nich dzieł sztuki. Obrazy, rzeźby i kompozycje przestrzenne nie były tam intruzami. Pokazane w niezwykłych dla siebie warunkach promieniowały nowymi wartościami formalnymi i treściowymi. (...)

Przyzwyczajeni jesteśmy oceniać sztukę w skali „mikro”. To dziedzictwo dziewiętnastowiecznego wystawiennictwa i kolekcjonarstwa. Oglądamy rzeźbę po rzeźbie, obraz po obrazie, wędrując wzdłuż ścian jakiegoś muzeum czy galerii. W wypadku większości omawianych tu wystaw zmuszeni

zostaliśmy do ogarniania całości. To już przestały być tradycyjne pokazy dzieł sztuki, lecz zbiorowe deklaracje artystyczne i ideowe. Były to współczesne kantaty i oratoria napisane na wiele głosów. (...)

Wraz z przełomem lat osiemdziesiątych pojawiła się w plastyce nowa ikonografia, lub też — jeśli kto woli — dawna ikonografia martyrologiczno-historyczna używana w nowym znaczeniu. Wraz z nią przechodzimy do jakże istotnego dziś problemu, który zawrzeć można w trzech słowach: symbol, znak i gest. (...)

Symbole, znaki i gesty stały się po 1981 roku powszechnie zrozumiałym językiem porozumienia — zaś w sytuacjach konfliktowych między społeczeństwem a władzą i ludźmi ją popierającymi — językiem społecznego rozbitcia.

Władza posługiwała się często symboliką patriotyczną obok własnej symboliki marksistowskiego internacjonalizmu. Zastrzyżło się to w stanie wojennym. W kostiumach żołnierza, przeciwieństwo w Polsce zawsze gwaranta niepodległości, występowali prezenterzy telewizyjni. Stąd pojawiła się w 1982 roku w plastyce cała seria „telewizorów” malowanych przez różnych artystów, demaskujących tę przebieżkę. Najciekawsze z nich, to prace Mizerackiej („Petardy”, 1982). (...)

W czasach „Solidarności” powstało wiele projektów na plakaty o tematyce rejtanowskiej. Była to potrzeba chwili. Do tej problematyki nawiązał Maciej Bieniasz w jednym ze swych rysunków, pokazanym w Poznaniu w 1985 roku. Obok gestu Rejtana odżył matejkowski gest Piotra Skargi, będący aluzją do duszpasterskiej działalności księdza Jerzego.

A wreszcie gest ludzi, tworzących krzyże z kwiatów. Zostały one utrwalone w dziełach Marka Sapetto, Wiesława Szamborskiego, Jana Dobkowskiego i wielu innych, Krzyż ów jest, jak go określili rzeźbiarz Jan S. Wojciechowski, najbardziej egalitarnym pomnikiem. Malują go artyści, ale gest kładzenia kwiatów wykonują zwykli, prości ludzie z wewnętrznej potrzeby zmanifestowania swych uczuć. Zlikwidowany przy św. Annie w Warszawie odżył na stopniach katedry w Katowicach.

Gest nadziei — najbardziej lapidarny i wymowny ze wszystkich znaków będących w powszechnym obiegu, jest wprawdzie symbolem używanym od dawna, lecz w Polsce stał się po 1981 roku wyrazem nowych treści. Temat ten, w różnych wariantach podejmowali: Tomasz Sikorski, Anna Mizeracka, Ryszard Woźniak, Jerzy Bereś, Krzysztof Bednarski, Jan Bokiewicz i dziesiątki innych twórców. Stał się on także trwałym elementem wielu bożonarodzeniowych żłobków oraz grobów wielkanocnych. Jego najbardziej monumentalna forma, to flaga narodowa rozdarta w kształcie litery „V”, zdobiąca fronton kościoła św. Stanisława Kostki w czasie pogrzebu księdza Jerzego — dzieło Jerzego Kaliny.

Mamy tu do czynienia z typowym dla naszego czasu „uniwersum symbolicznym”, które nazwać można także „polityką symboli”. (...)

Lista najczęściej używanych wątków ikonograficznych jest obszerna. Wymienię tylko przykładowo kilka z nich: motyw chleba (Marian Kępiński — „Sacrum”), liternictwo wzięte z napisu „Solidarność” (Maria Anto — „Modlitwa polska”), świece (Łukasz Korolkiewicz — „Ściana bezsilności” czy też świece w kompozycjach Jerzego Kaliny), pnie brzoźowe (symbol podwójny i Katynia, i męczeństwa księdza Jerzego), mapy Polski w grobach wielkanocnych otoczone drutem lub zakratowane, postacie skrępowane sznurami (Andrzej Możejko — „Spętanie”, Jan Jaromir Aleksyński „Ręce — więzy”), orły w koronach, cele więzienne i wiele innych elementów martyrologicznych. Zdawać by się mogło, iż historia przycięła nas swym ciężarem. Ta z okresu rozbiorów i ta współczesna. Dlatego tyle było w sztuce akcesoriów dziewiętnastowiecznych, wpisanych w najnowsze dzieje polskiej irredenty. Dlatego nie dziwi dziś także nawiązanie do historiozoficznego symbolizmu Młodej Polski, do dzieł Wyspiańskiego czy Malczewskiego. Zagadnienie to ilustrować mogą m.in. obrazy Leszka Sobockiego: „Powroty”, „Nokturn polski”, czy „Duszno mi”.

Wyliczone tu pokrótce zjawiska należą już do przeszłości. Wydaje mi się, iż ich powstanie było historyczną koniecznością. Rodziły się spontanicznie. Dziś możemy je akceptować lub też wyrażać zastrzeżenia dotyczące zarówno formy artystycznej jak i sposobu interpretacji naszych najnowszych dzieł.

Po prostu w pracach tych złamane zostały (co często szokuje) obowiązujące do końca lat 70. reguły gry. (...)

Najmłodszy szukał po 1981 roku miejsca dla siebie w warunkach stanu wojennego i trudnych latach następnych. Artyści średniego pokolenia, jak Jacek Sienicki, Jacek Sempoliński, Jan Jaromir Aleksyński, Stanisław Rodziński, Janusz Eysymont, Jan Dziędziora, Konrad Jarodzki, Jerzy Tchórzewski stawiali w tym okresie nadal na wartości malarskie, by poprzez nie wyrazić treści humanistyczne. Już sama ich obecność na niezależnych wystawach była dla młodych drogowskazem i przestroga przed zbytnią egzaltacją. Istotną rolę obok sukcesów artystycznych, odgrywała ich postawa moralna. (...)

Kultura niezależna ma to do siebie, iż z góry, niejako na kredyt, zyskuje naszą sympatię. Należy jednak pamiętać, iż mimo powszechnej aprobaty i przychylności dla postaw moralnych, chodzi tu przede wszystkim o kulturę. Nobilitując ją przymiotnik nie powinien wpływać na zawężenie krytycznych ocen. (...)

*fragmenty z katalogu wystawy
„Świadectwo wspólnoty”
Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa, 1986*

W STRONĘ OSOBY

TREŚCI PODMIOTOWE WE WSPÓŁCZESNYCH FIGURACJACH KRAKOWSKICH

Wystawa malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby
Kraków, krużganki klasztoru oo Dominikanów
luty—marzec 1985

komisarz wystawy: LESZEK DANILCZYK
współpraca: TADEUSZ BORUTA

artyści biorący udział w wystawie: ELŻBIETA AREND-SOBOCKA, GRZEGORZ BEDNARSKI, TADEUSZ BORUTA, ZBYLUT GRZYWAŃCZ, ADAM HOFFMANN, ANDRZEJ KAPUSTA, JAROSŁAW KAWIORSKI, WIESŁAW OBRZYDOWSKI, IWONA ORNATOWSKA-SEMKOWICZ, STANISŁAW RODZIŃSKI, LESZEK SOBOCKI, JACEK WALTOŚ, JACEK WALUSIAK

bibliografia: Jan Bolesta, Refleksje przy okazji wystawy krakowskiej figuracji, Wybór, nr 4, 25.03.1985
Krystyna Gawlik, W stronę osoby, Tak i Nie, nr 16, 1985

Agnieszka Wójcik, W stronę osoby, Kultura Niezależna, nr 9, maj 1985, s. 58—61

Tadeusz Szyma, Od człowieka do człowieka, Tygodnik Powszechny, nr 11, 1985 (tekst z ingerencjami cenzury)

„(...) Eksponowane prace, choć często odnoszące się do archetypów i ikonografii chrześcijańskiej, nie są dziełami religijnymi. Głównym ich tematem jest człowiek. Nie jest to jednak homocentryzm renesansowy opiewający potęgę i piękno natury ludzkiej, jej olbrzymie możliwości. Człowiek ukazany przez krakowskich twórców jawi się w swej kruchości i małości, naznaczony śladami przemijania, cierpienia, nadziei i zwątpień. Głównym brzemieniem, z którym się zmagają jest on sam — jako Indywiduum, jako Osoba. To brzemień stanowi o jego wartości, ale jednocześnie budzić może obawy, że w prezentowanych pracach warstwa obrazowania przesłania warstwę wyrazu, że obrazy opowiadają zamiast wyrażać. Tutaj zasada się podjęte przez artystów ryzyko. Mówiąc o kondycji człowieka i jego uwikłaniach, nie uciekając od realności sceny i czasu, w którym przyszło nam żyć, ryzykują, że ich wypowiedź będzie opowiadaniem lub alegorią. Mówią ze „śmiertelną” powagą zamiast chować się za wielce znaczącą „maską” groteski i aluzji. Myślę, że większość twórców unika błędów przegadania, może dzięki wspomnianym już, częstym odniesieniom do symboliki i ikonografii chrześcijańskiej, może dzięki zdecydowaniu i konsekwencji w swoich postawach. (...)”

Jan Bolesta
fragment artykułu, „Wybór” nr 4, 1985

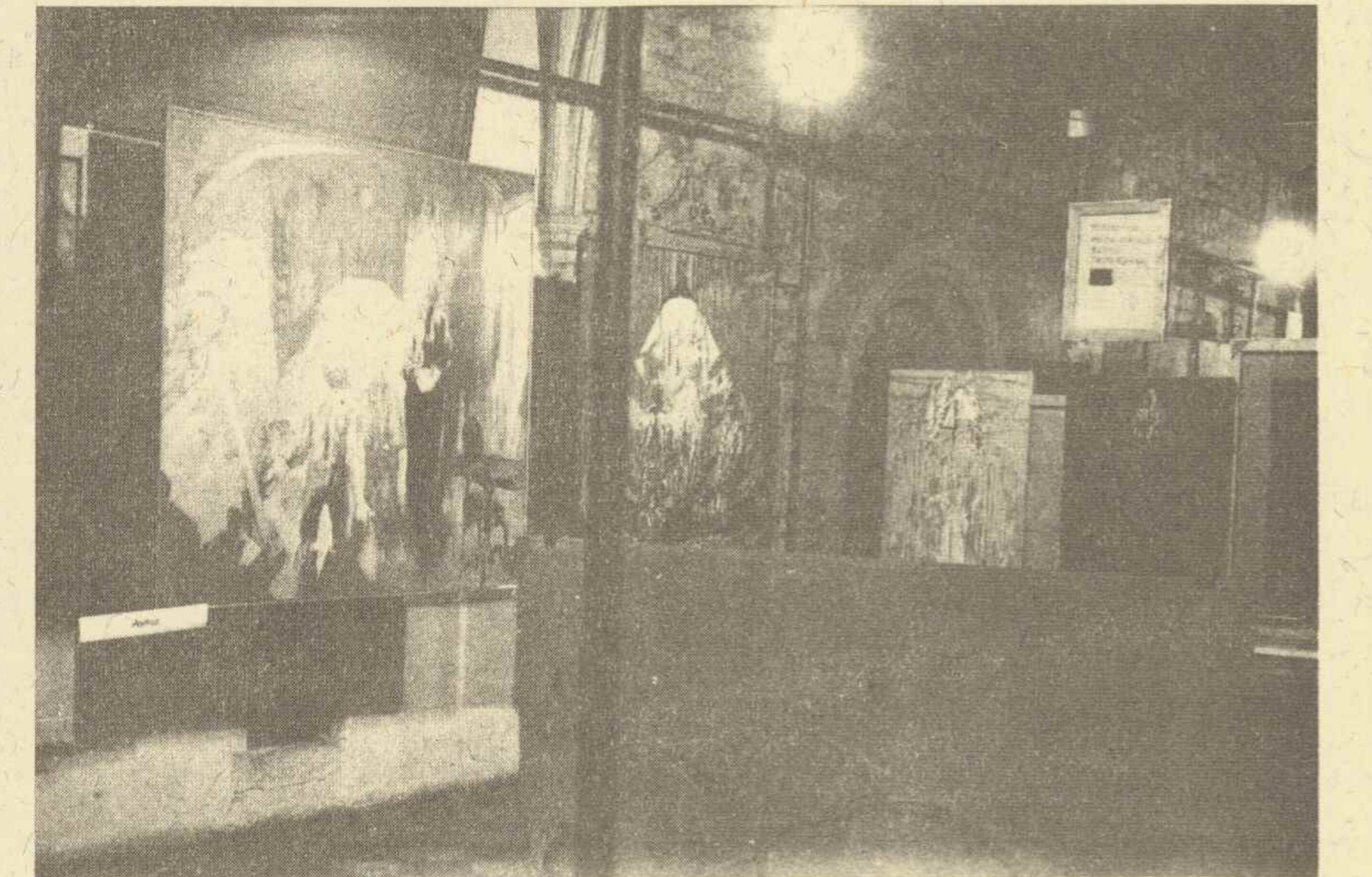
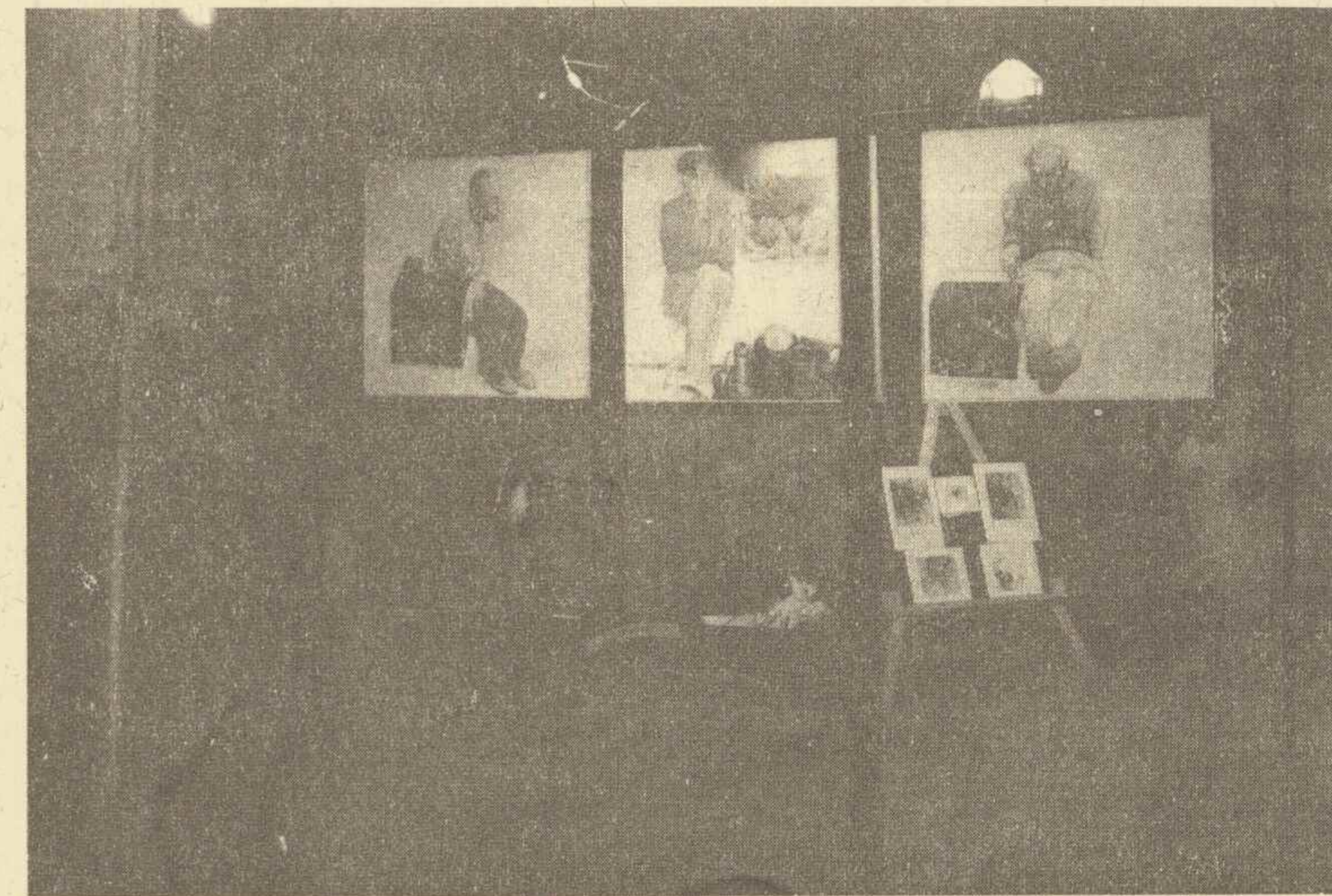
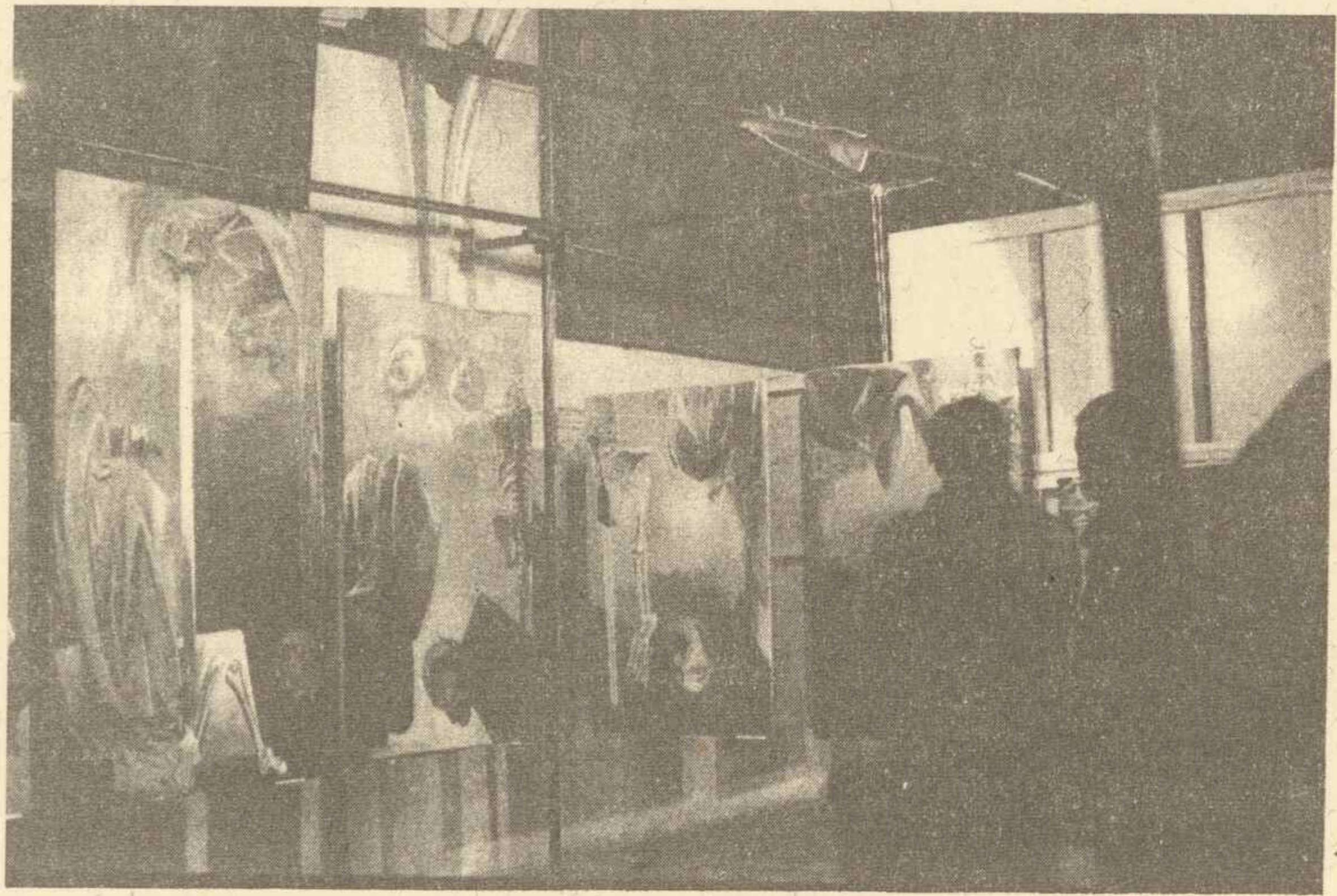
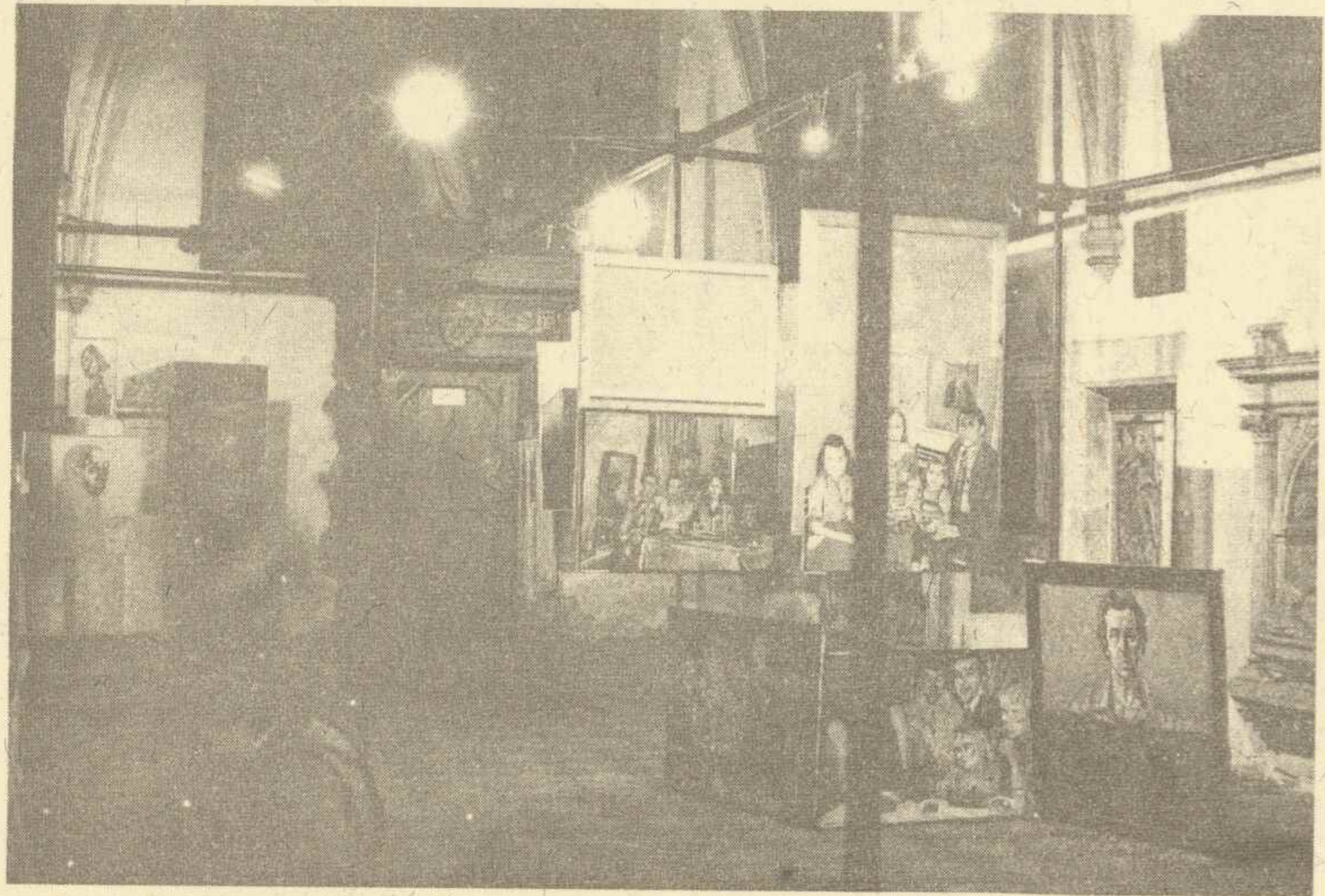
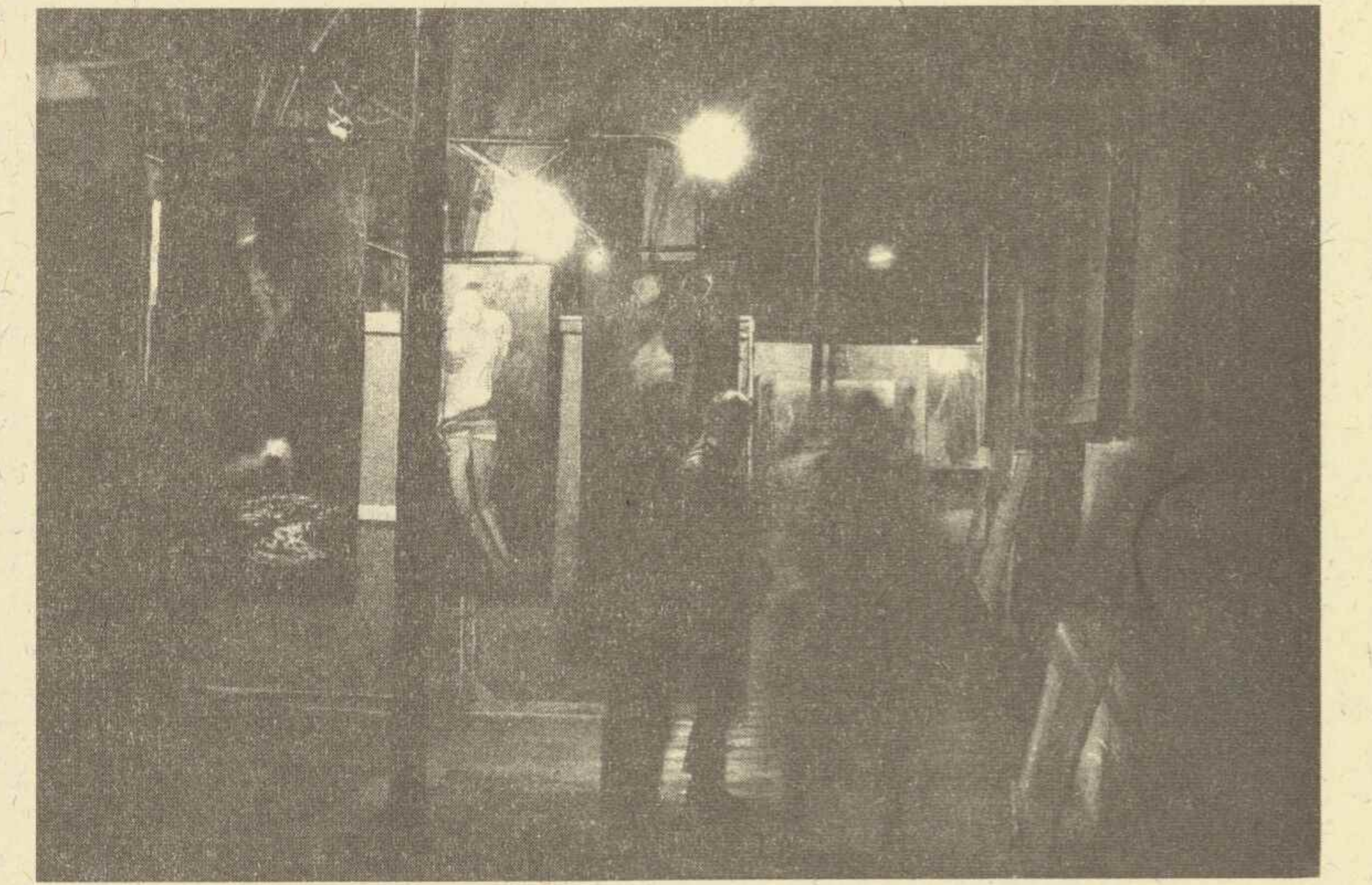
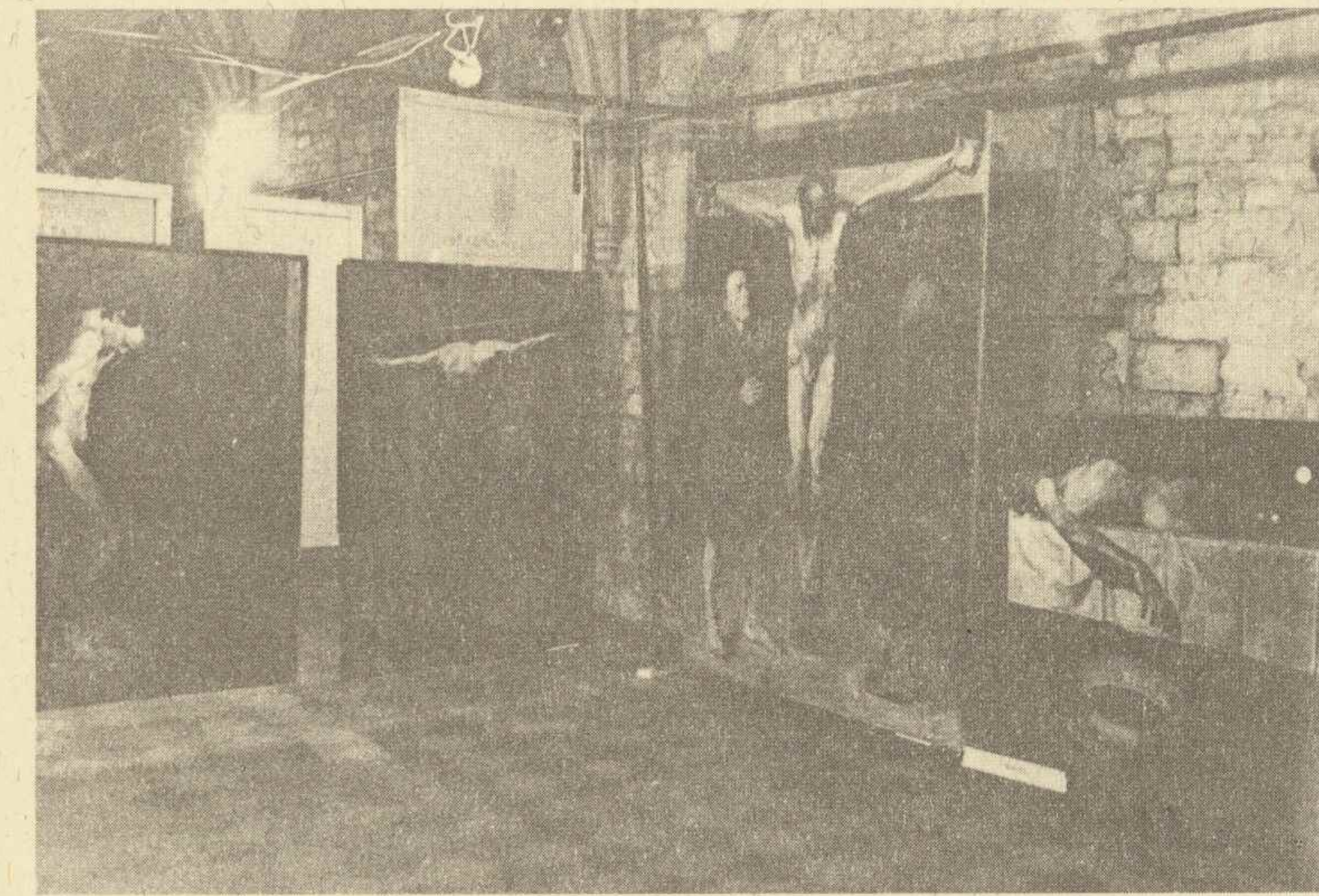
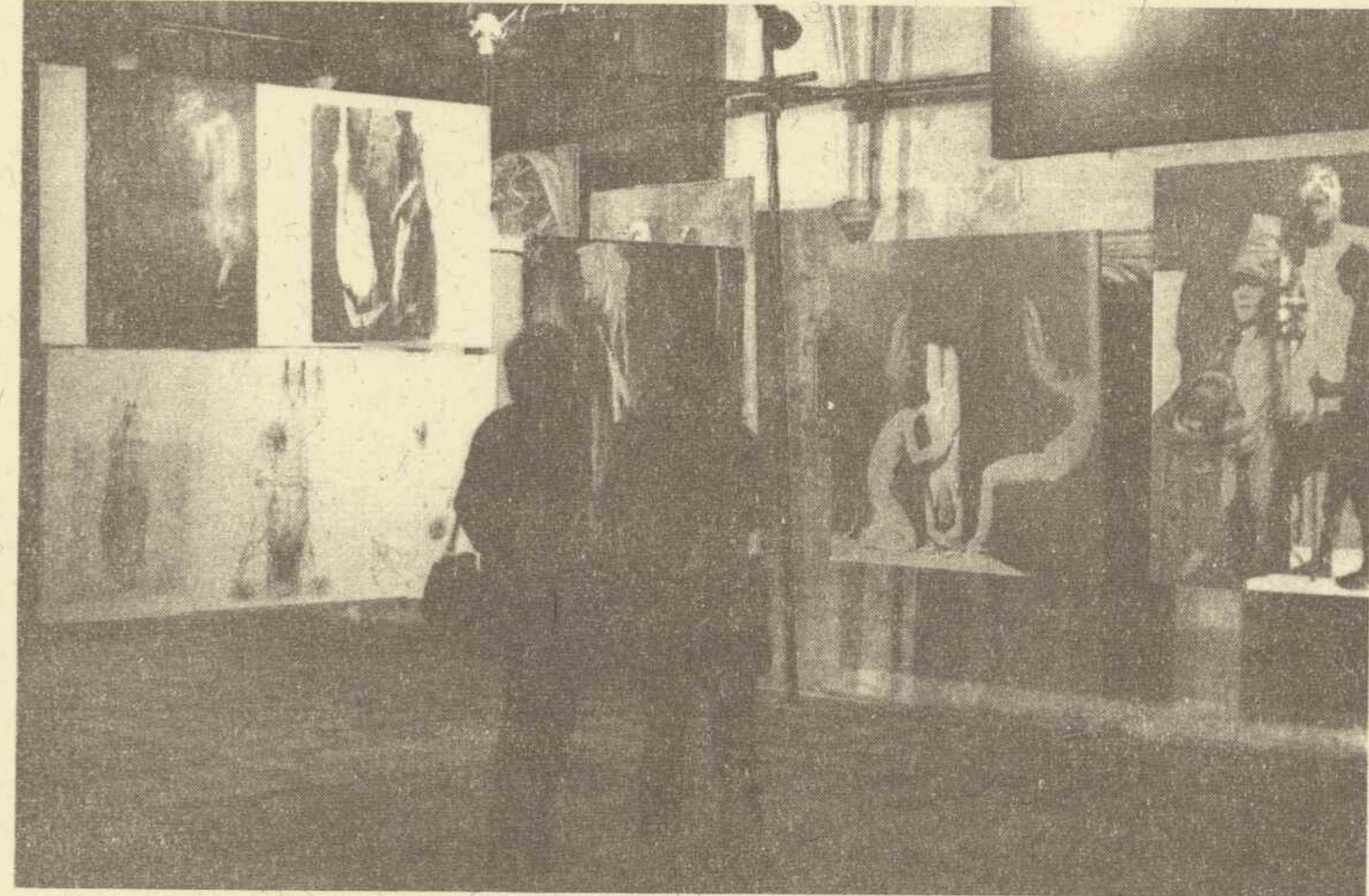
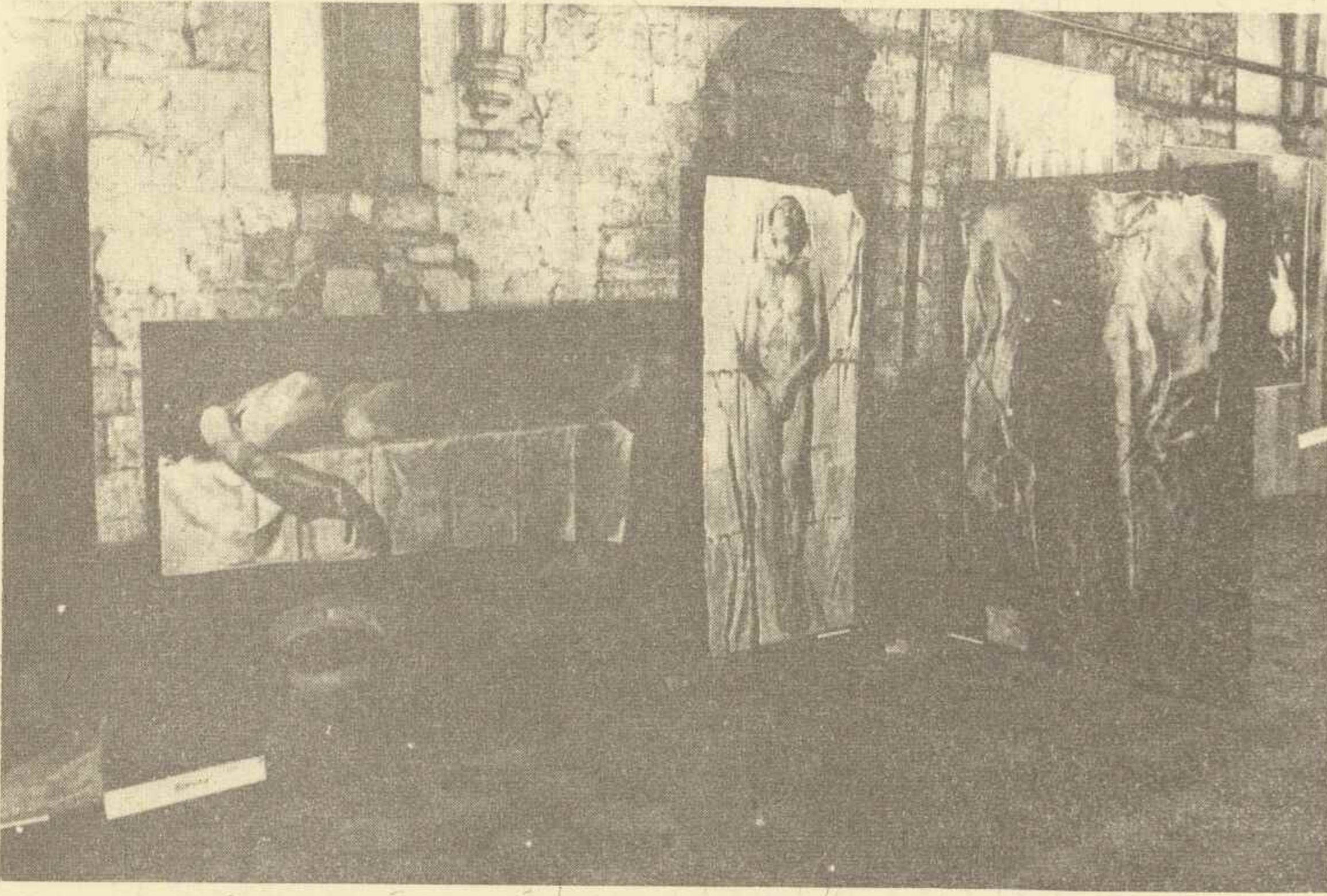
ze wstępu do katalogu:

„Należy uprzedzić, że zawarta w tytule wystawy formuła została zinterpretowana dość szeroko. Rozumiana ściśle, obejmowałaby jedynie takie wypowiedzi artystyczne, które realizując się poprzez wizerunki konkretnego człowieka, w jego podmiotowości zakotwiczą całość wyrażanych treści. W przypadku posługiwania się środkami plastycznymi nie jest to sprawa prosta, o czym świadczy fakt, że konsekwentne skupienie się na treściach osobowych jest w dziełach sztuki rzadsze niż można by o tym wnioskować na podstawie samej tylko ilości przedstawień figuralnych i raczej nieczęsto napotykamy na obraz, w którym stopień

intensywności napięć wynikający z relacji podmiotowych jest tak duży, że przenika bez reszty cały wyraz dzieła, tak jak to ma miejsce np. w „Groszu czynszowym” Tycjana w Galerii Drezdeńskiej. Naturze sztuk operujących w trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie odpowiada bardziej — taki był przeważający pogląd — zainteresowanie (a czasem, jak u Michała Anioła, głęboko uzasadnione metafizycznie zafascynowanie) fizyczną formą postaci ludzkiej, jej cielesnym pięknem lub ekspresją. Wedle klasycznej formuły Lessinga, właściwym przedmiotem malarstwa, tzn. sztuki posługującej się synchronicznym współistnieniem znaków (w przeciwieństwie do operującej ich następstwem literatury) są ciała wraz z ich widzialnymi cechami, czyli przestrzennemu układowi znaków może odpowiadać jedynie przestrzenny układ desygnatów. O ile w tak sformułowanej koncepcji semantyki obrazu (zawiera się ona implicite w wielu późniejszych teoriach traktujących malarstwo jako sztukę autonomiczną) jest jeszcze miejsce dla akcji pokazanej poprzez wybrane momenty charakterystyczne, to nie ma go dla treści podmiotowej rozumianej ściśle, ponieważ związana jest ona nierozłącznie z wymiarem czasu. Zarysuje się tu głęboka opozycja dotycząca samego sposobu istnienia dzieła sztuki jako znaku. To, czy odnosi się on do bytu w sobie, czy dla siebie — do przedmiotu czy do osoby — odczuwamy jako zasadniczą różnicę jakościową. (...)

W sztuce dwudziestowiecznej relacja treści i formy pojawiła się również na innej płaszczyźnie. Nowe, wypracowane przez kubizm i pochodzące od niego kierunki, przestrzenie malarskie, stworzyły ogromne możliwości transformacji postaci ludzkiej — w tym również i jej „odpodmiotowania”. Z drugiej strony, obok obiektywnie konstruowanych przestrzeni kubistów, Mondriana, czy konstruktywistów sztuka nowoczesna stworzyła przestrzenie subiektywne, zrelatywizowane podmiotowo, zdolne do przekazywania treści egzystencjalnych bez pośrednictwa postaci ludzkiej. Można więc powiedzieć, że w wieku dwudziestym, w większym niż to bywało dawniej stopniu, wyraz treści osobowych uniezależnił się od przedstawień figuralnych, a także, że wykorzystywanie tej możliwości należy do cech charakterystycznych sztuki współczesnej. Nurt figuracji podmiotowej kieruje się wobec tego raczej pod prąd aktualnych tendencji, niż z ich prądem, nie można jednak wykluczyć, że sytuacja ta ulegnie zmianie jeszcze przed końcem bieżącego stulecia. (...)”

Leszek Danilczyk



MISTERIUM MĘKI, ŚMIERCI I ZMARTWYCHWSTANIA PANA NASZEGO JEZUSA CHRYSZTUSA

Wystawa zorganizowana przez Muzeum Archidiecezji Warszawskiej oraz Parafię pod wezwaniem Świętej Trójcy
Kraków, Krypta Kościoła oo Pijarów
27 marca—10 kwietnia 1986
Warszawa, Kościół Świętej Trójcy
15—25 kwietnia 1987

komisarz wystawy (scenariusz i ekspozycja): TADEUSZ BORUTA
współpraca: PIOTR MUCHARSKI

artyści biorący udział w wystawie: ZBIGNIEW BAJEK, GRZEGORZ BEDNARSKI, MACIEJ BIENIASZ, TADEUSZ BORUTA, PRZEMYSŁAW BRYKALSKI, KRYSZYNA BRZECHWA, KAZIMIERZ CIEŚLIK, JANUSZ EYSYMONT, ZBYLUT GRZYWACZ, RYSZARD GRZYB, ANDRZEJ KAPUSTA, MARIAN KĘPIŃSKI, PAWEŁ KOWALEWSKI, ALEKSANDER MARKOWSKI, ALDONA MICKIEWICZ, LESZEK MISIAK, EUGENIUSZ MUCHA, ROMAN NOWOTARSKI, WIESŁAW OBRZYDOWSKI, WŁODZIMIERZ PAWLAK, TERESA PAĞOWSKA, SŁAWOMIR RATAJSKI, STANISŁAW RODZIŃSKI, TERESA RUDOWICZ, MAREK SAPETTO, JACEK SEMPOLIŃSKI, JACEK SIENICKI, STANISŁAW SOBOLEWSKI, TERESA STANKIEWICZ, WIESŁAW SZAMBORSKI, JACEK WALTOŚ, TERESA ZABRZEKA *dodatkowo, w pokazie w Krakowie*: ADAM BRINCKEN, EWA KIERSKA-HOFFMANOWA, BARBARA SKĄPSKA, JERZY SKĄPSKI, LESZEK SOBOCKI.

bibliografia: Katarzyna Czarniecka, Inaczej, Kontakt, nr 9(53), 1986
Marek Rostworowski, Misterium, Tygodnik Powszechny, wrzesień 1986

ze wstępu do katalogu:

„(...) Zestawiając Misterium Paschalne z prac współczesnych malarzy towarzyszy nam wiara, że sztuka tu prezentowana może sprowokować w nas namysł nad stanem naszej świadomości religijnej.

Szansą i siłą obrazu jest to, że każdy fragment naszej rzeczywistości podnosi do poziomu ogólnego symbolu. Pozwala tym samym uchwycić pewne napięcia i zagrożenia, których językiem dyskursywnym nie da się wyrazić; scalić przynajmniej na moment naszą jaźń, otworzyć przed nią całą przestrzeń aksjologiczną. Sztuka wyrażając świat i człowieka w stanie jego marności i kryzysu, przez sam fakt obrazowania, ukazuje go, paradoksalnie, jako znaczący.

Komponując nasze Misterium Paschalne chcieliśmy przybliżyć tajemnicę Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa rozumianą jako fakt uobecniający się *t e r a z*, we współczesnym czasie i przestrzeni. Całe Misterium budowane jest na zasadzie paraboli pomiędzy drogą Męki Jezusa, a naszą ludzką pielgrzymką z ziemi niewoli do ziemi obecanej — Królestwa Bożego. Ukazując ludzki dramat Syna Człowieczego, przez tę parabolę chcemy ujawnić sens indywidualnego cierpienia.

Misterium rozpoczyna przestrzeń: „De profundis”. Umieszczone tu prace wyrażają wołanie z czeluści, w których pograżony jest człowiek. Jest to przestrzeń wyczekiwania na przyście Mesjasza. Przechodzimy z niej do prac, które mówią o nas i przestrzeni naszej egzystencji: pejzaże miejskie, kolejki, portrety rodzinne, sale szpitalne, wnętrza naszych domów. Jest to współczesne Jeruzalem, które „krzy-

żuje proroków i kamieniuje tych, którzy do niego posłani”. Jego obraz towarzyszyć nam będzie aż do Golgoty. Ale ta ponura przestrzeń co jakiś czas nabiera innego wymiaru, stając się ewangeliczną opowieścią. I tak, zgodnie z kolejnością wydarzeń mamy następujące po sobie stacje: Wieczernik, Ciemnicę, Ogrójec, Sąd, Drogę Krzyżową.

Droga Krzyżowa prowadzi nas na Golgotę, którą otaczają prace wyrażające czas chaosu i panowanie szatana pokonanego na Drzewie Krzyża. Golgota ma kształt rusztowania budowlanego. Podkreśla to fakt, że stała się ona fundamentem pod budowę Nowego Jeruzalem. Zwielokrotniając Ukrzyżowanie chcieliśmy dać wyraz ciągłemu, wciąż ponawianemu, odkupywaniu przez Chrystusa na Krzyżu naszych win. Golgotę zamyka symboliczna „Pęknięta zasłona przybytku”. Jest ona jakby granicą wyrażania. Za nią mamy już tylko symboliczny grób Syna Człowieczego.

W Wielką Niedzielę, po rezurekcji, u wejścia Grobu pojawi się Całun — jako materialny dowód Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa. Otaczać go będzie Ikonostas ukazujący świat w zintegrowanej, eschatologicznej wizji, w wymiarze Królestwa Bożego.

Prace powierzone nam przez artystów, wierne swej wewnętrznej prawdzie, pełne w swym artystycznym wymiarze, zostały oddane na służbę odbywającego się tu Misterium. Dzięki temu przydany im został nowy, wzbogacający je sens, nowe znaczenie. Niech będą głosem, który przeciw zgłębieniu i chaosowi wyraża nasze istnienie w drodze między otchłanią a Nowym Jeruzalem.”

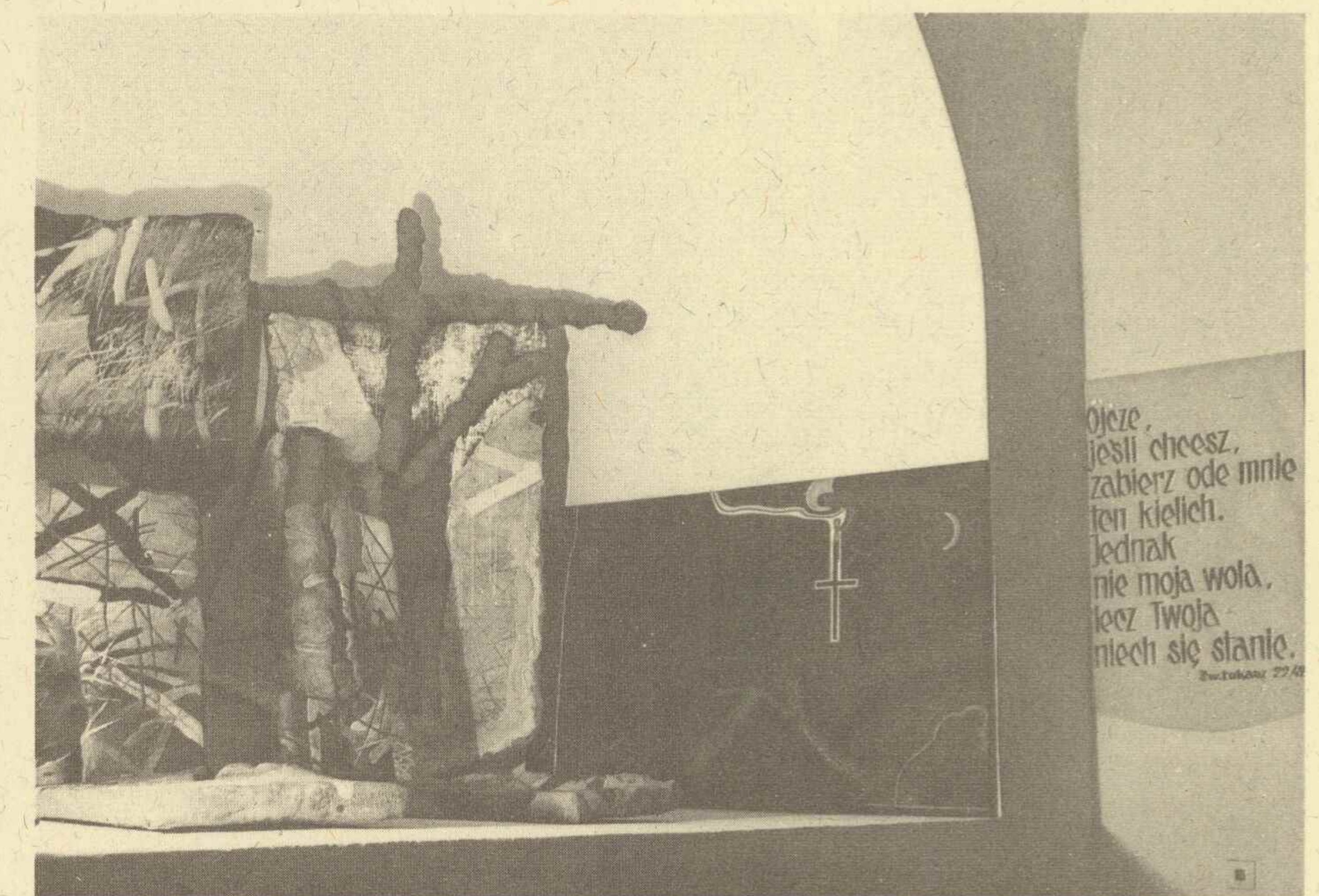
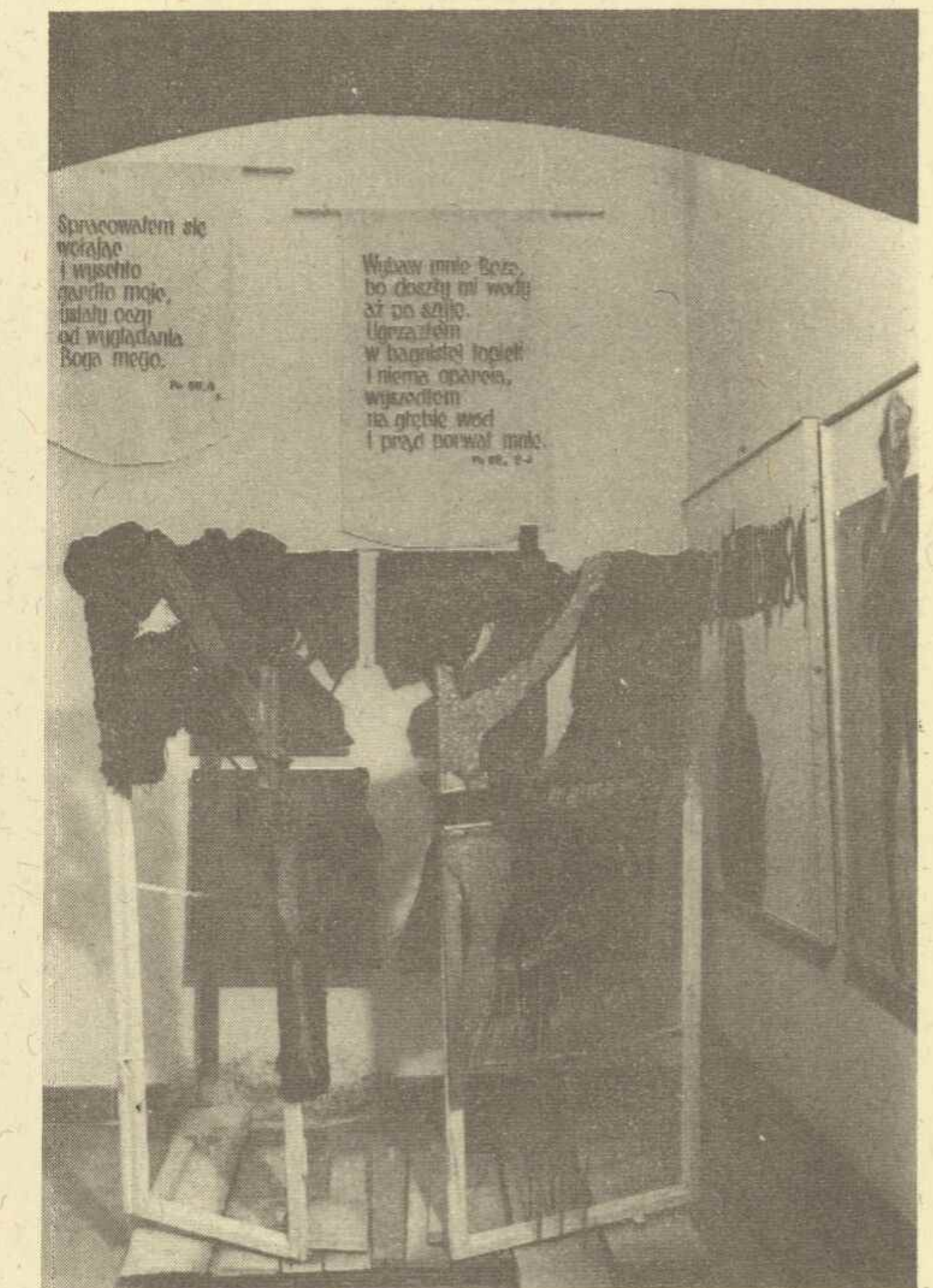
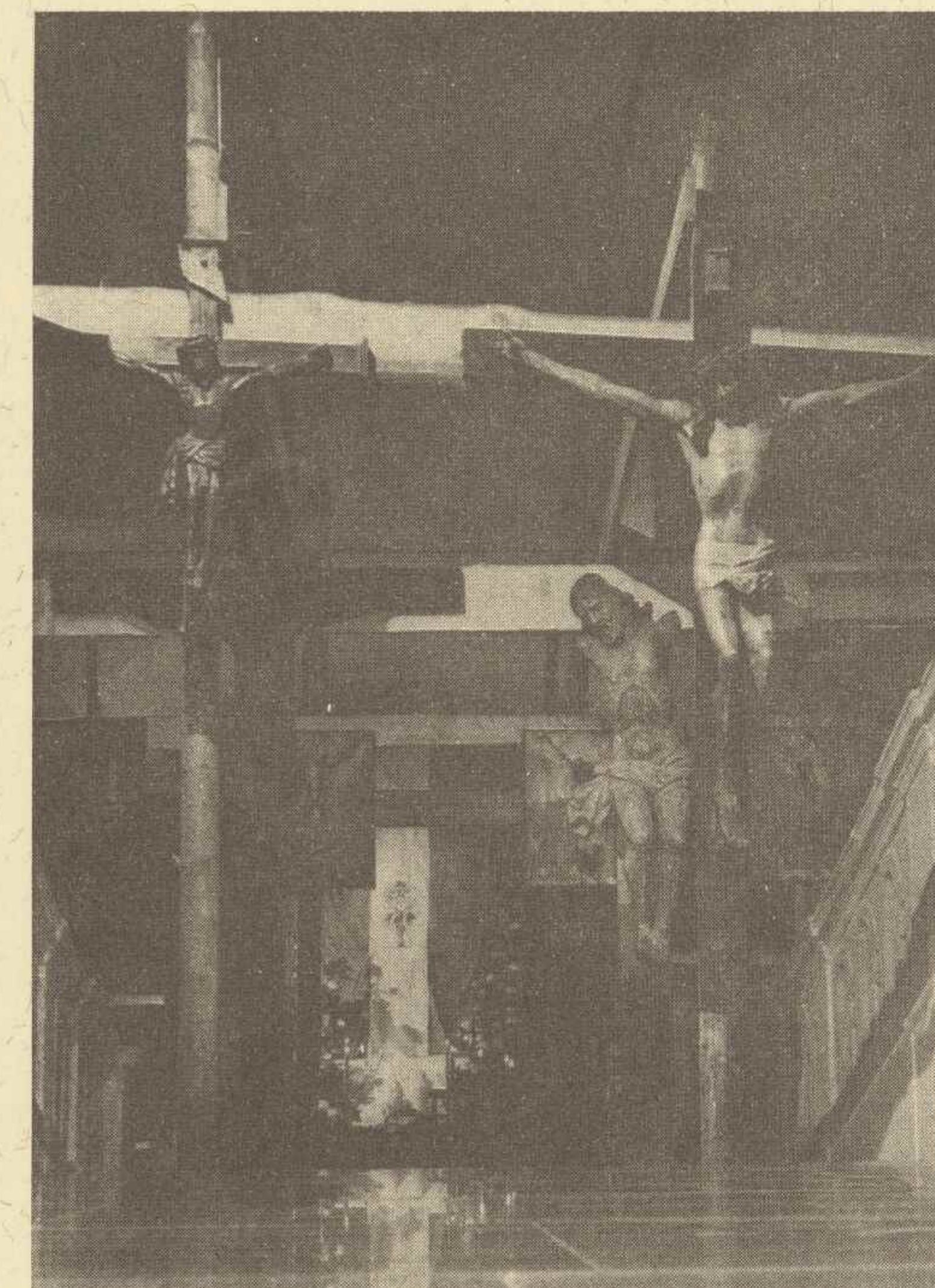
Tadeusz Boruta

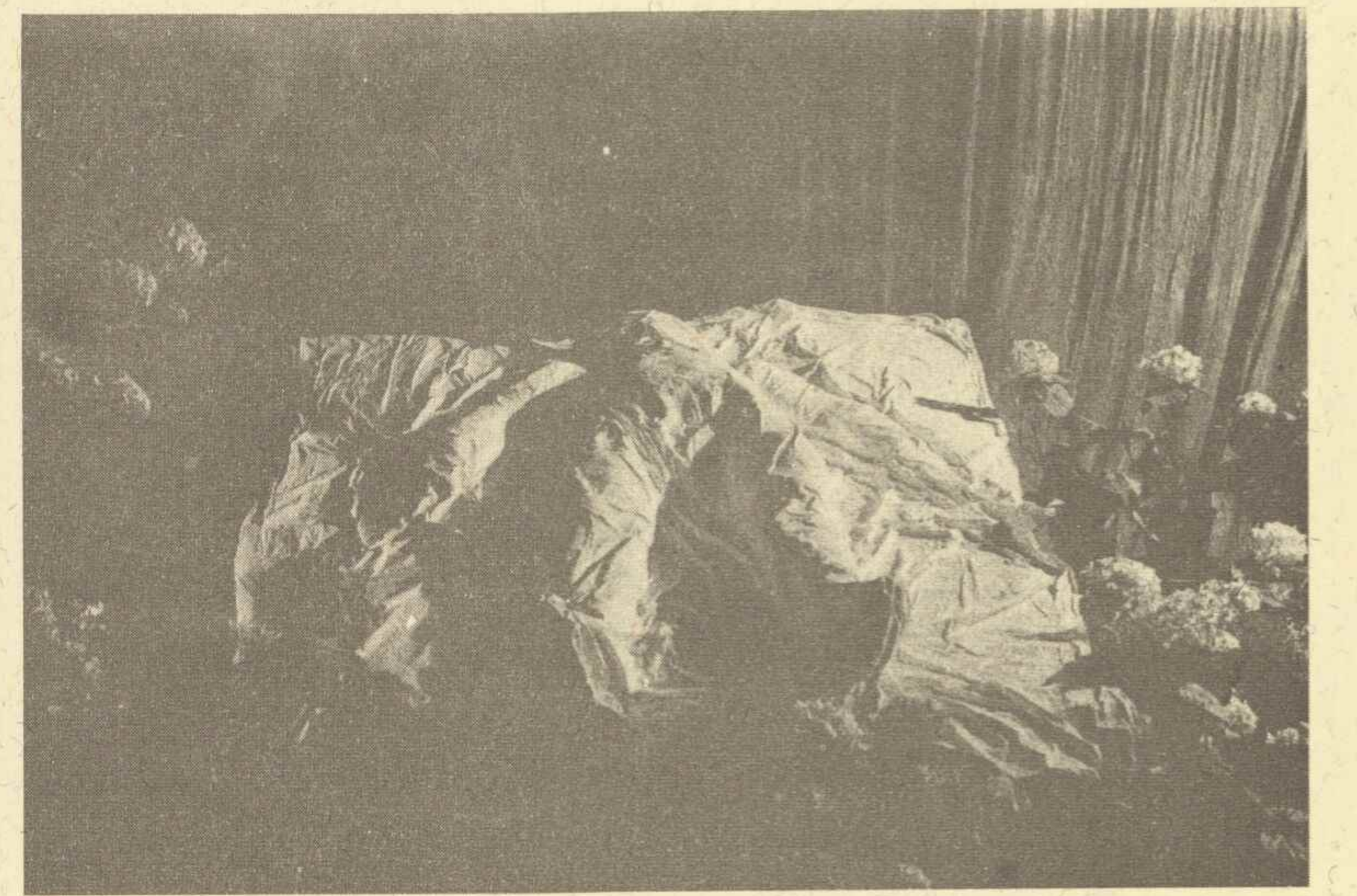
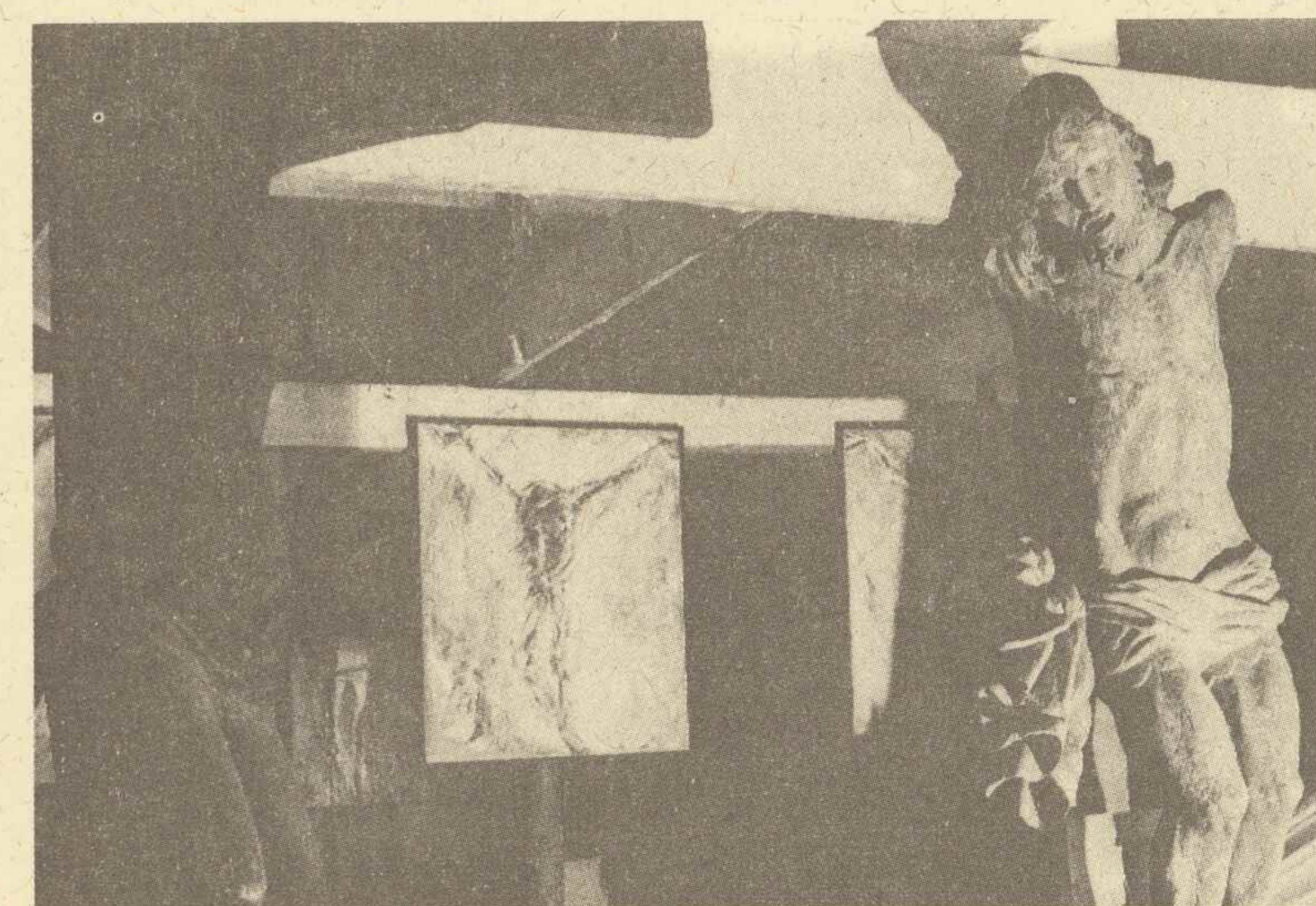
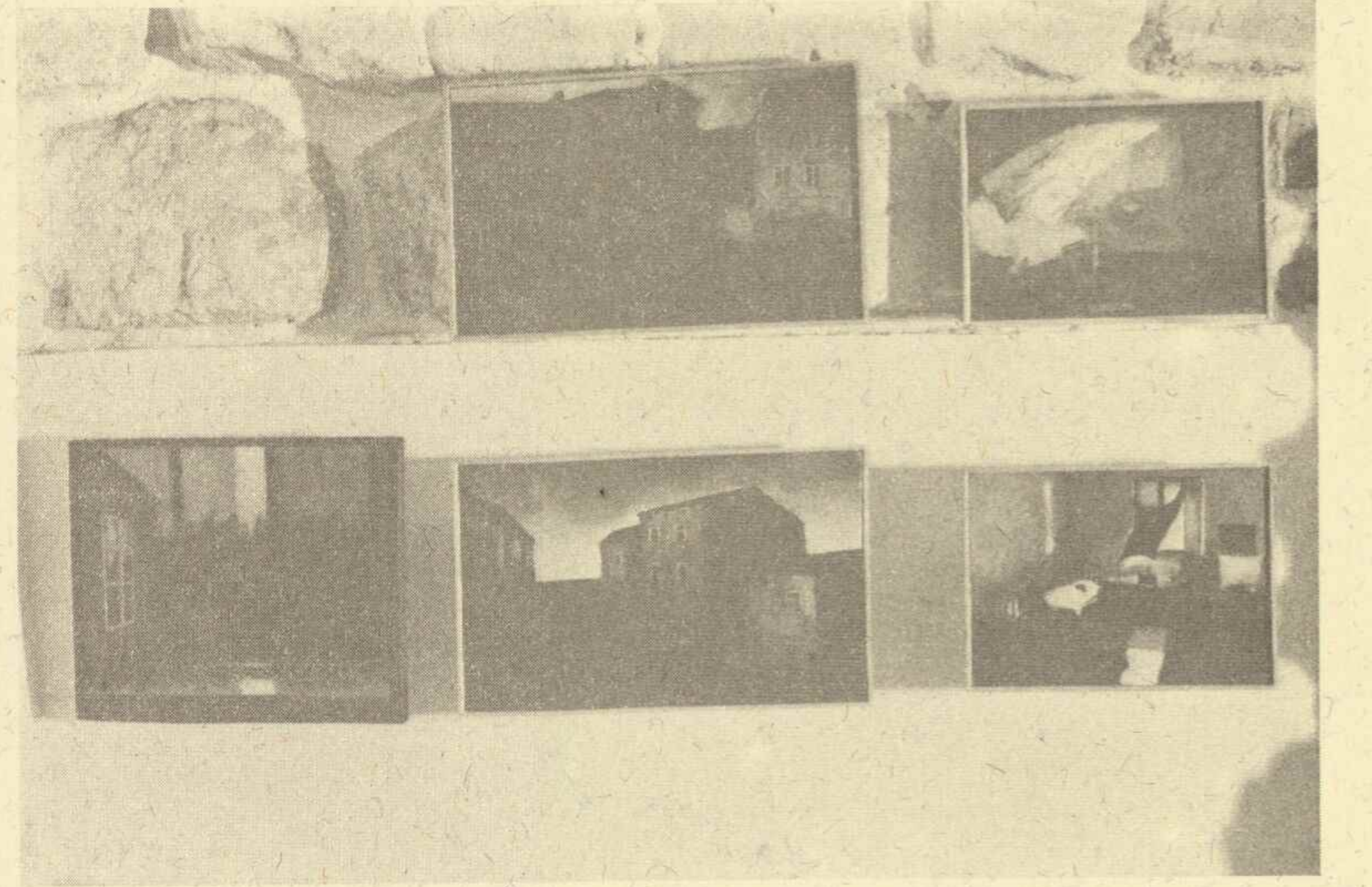
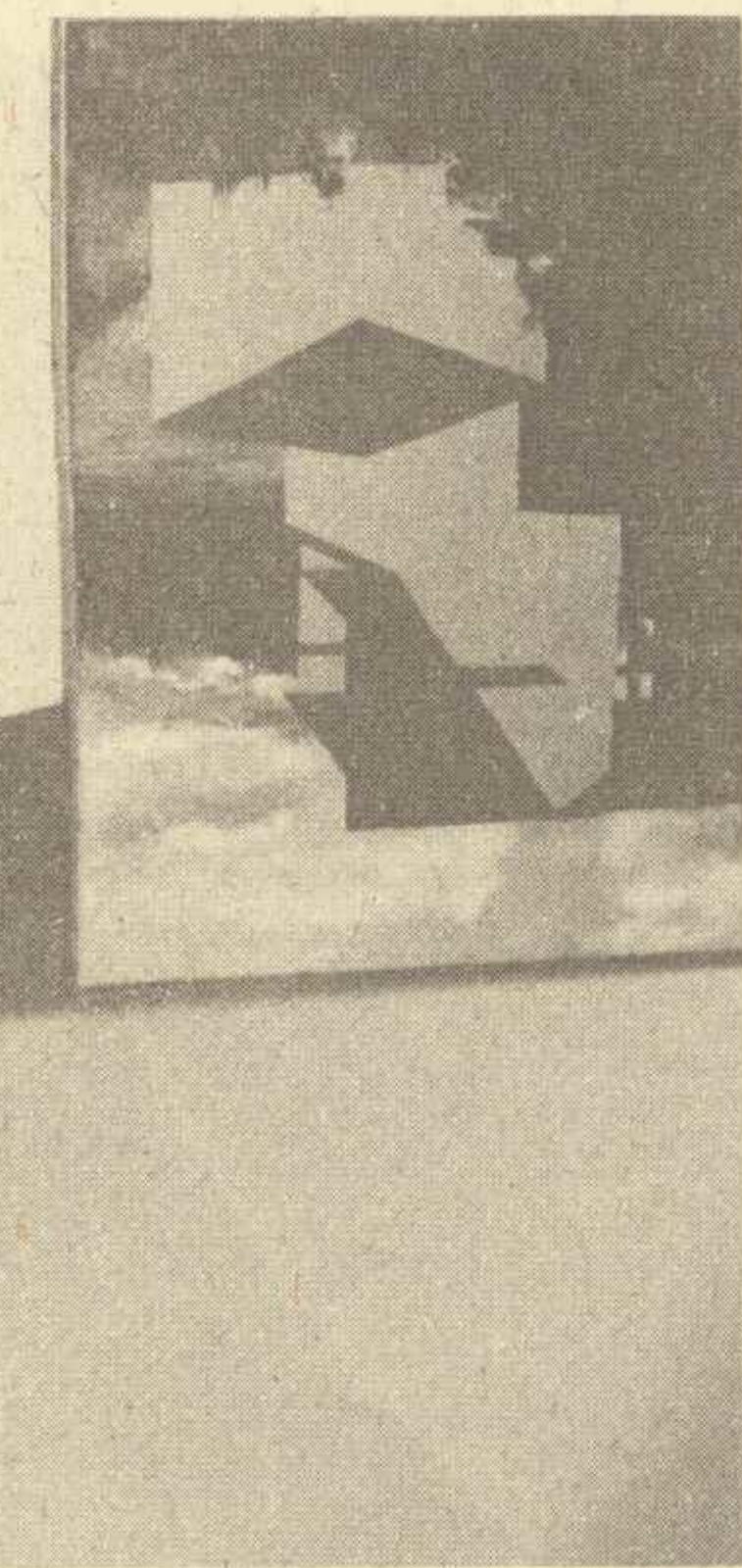
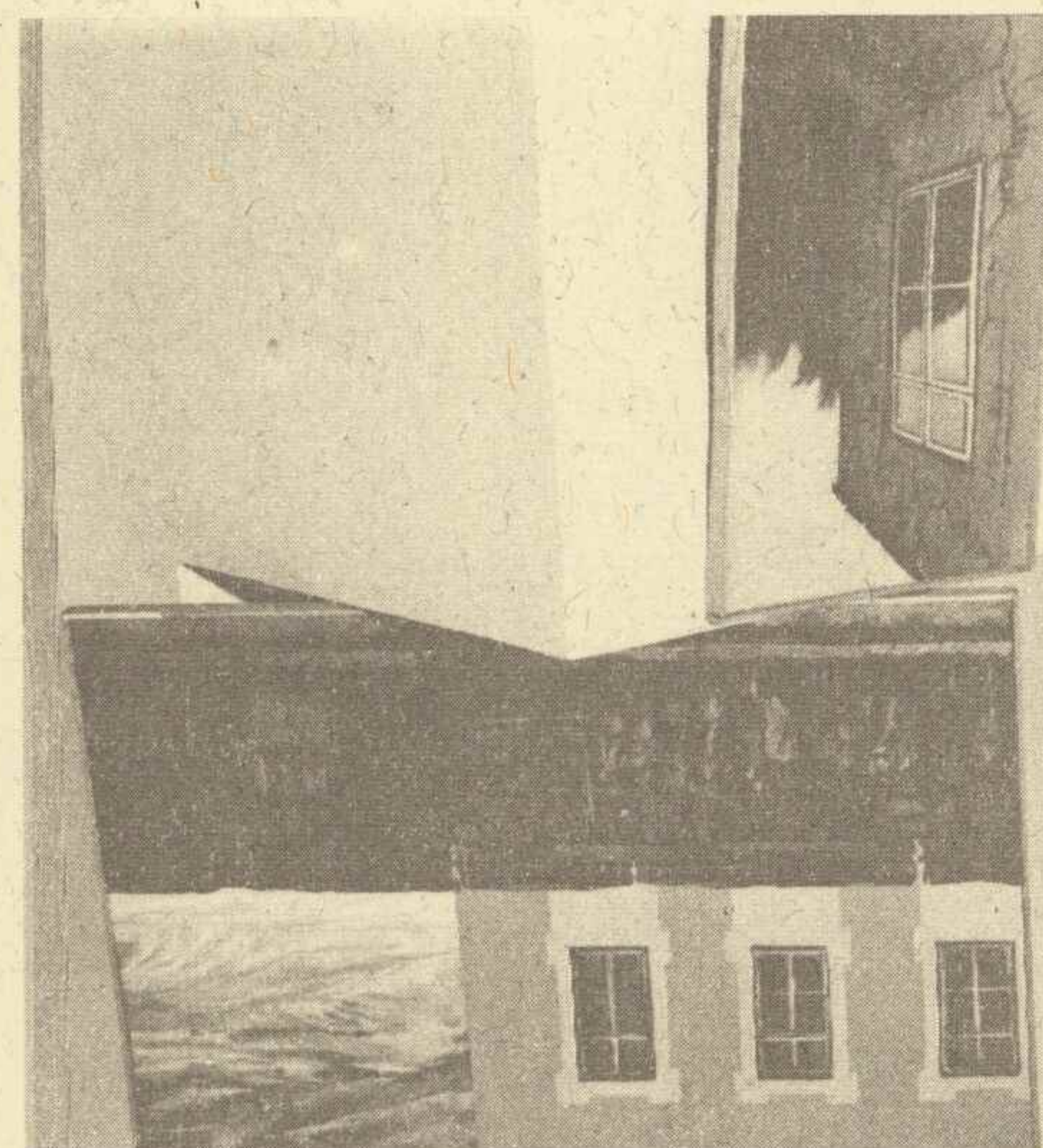
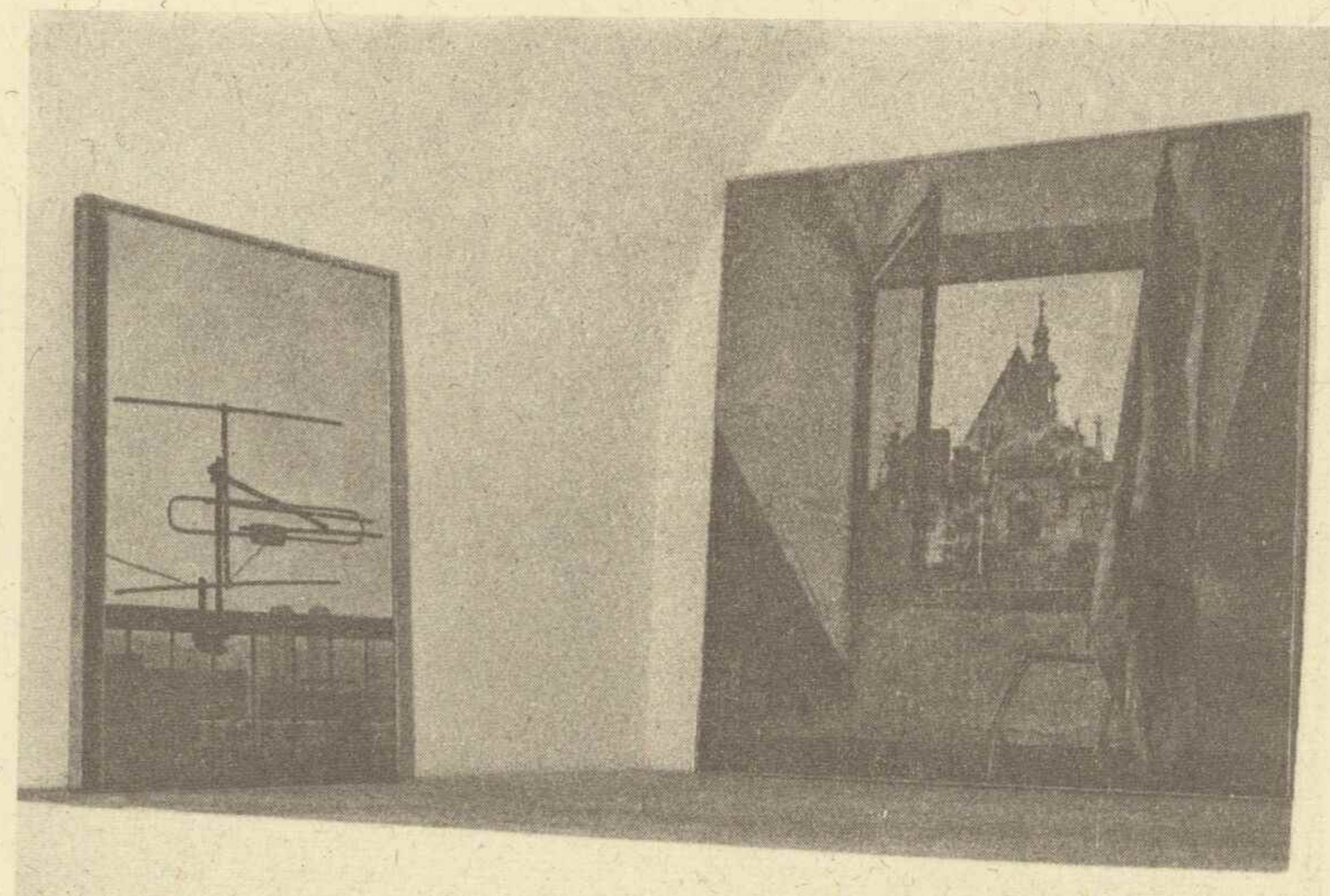
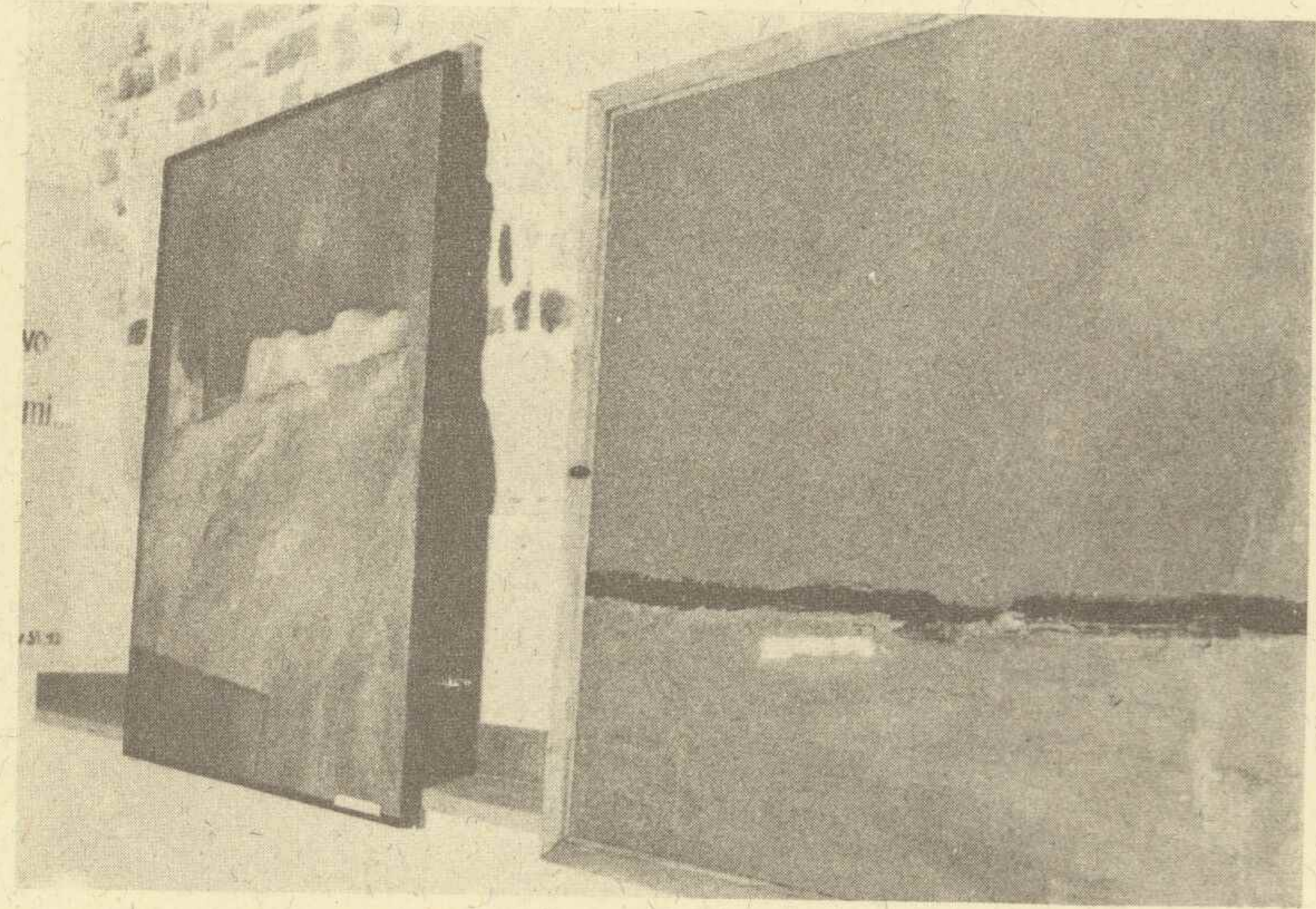
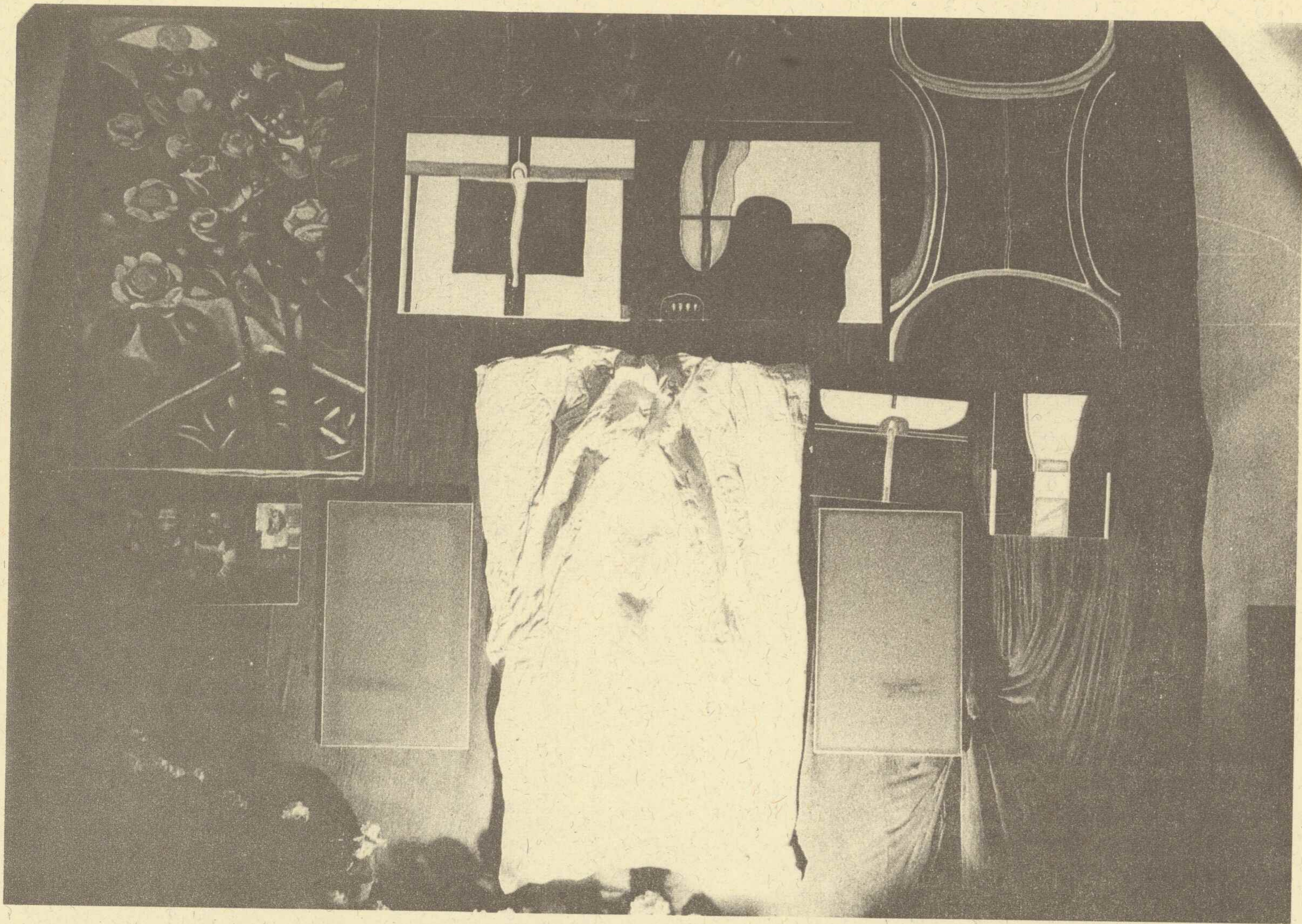
„(...) Obrazy poszerzają i współczesniają horyzont myślenia o męce i zmartwychwstaniu i poprzez ten udział one same także bywają kreowane. Taki jest los „Pejzaży cmentarnych” Brinckena — jego gry z pustką i zniszczeniem, która, jak mi się zdaje, nigdzie nie zaistniała w sposób tak przekonujący jak tutaj, nie mówiąc już o prostej ewokacji ogrodu oliwnego i zapowiedzi wielkopiątkowych Ukrzyżowań; dotyczy to także jałowych, pustych pejzaży włoskich Rodzińskiego, które tu stały się miejscami przekleństwa i sądu; dotyczy samotnych domów z których uszło życie, a tutaj powiedziano o tym ostatnie słowo: opuścił je Bóg; dotyczy niemal wszystkich obrazów. One zostały przeniesione na takie piętro, na jakim nie znalazłyby się same przez się — weszły w *sacrum*; ale nie automatycznie — miały do tego predyspozycję.

Czy można to osiągnąć po prostu przy pomocy ikonografii

lub eksperesyjnych chwytów? W moim przekonaniu nie, i tutaj tkwi istota problemu sztuki zwanej sakralną. Nie zabiegi ikonograficzno-stylistyczne, ale wyłącznie artystyczne oczyszczenie głębokiej treści sakralizuje dzieła także wtedy, gdy ich ikonografia nie jest religijna. Stąd tyle nieporozumień z wystawami „sztuki sakralnej”, która czasem nie jest w ogóle sztuką, nie mówiąc już o jej sakralności. Tu jednak nie mamy do czynienia z wystawą artystyczną, ale z misterium religijnym i nie sztuka, ale *sacrum* przemawiające słowami pięknie dobranych cytatów z Ewangelii, psalmów Izajasza. Zrobili to jednak artyści a nie ludzie, którzy chcą tylko wywiesić swoje wyroby na widok publiczny”.

Marek Rostworowski
fragment artykułu „Misterium”
„Tygodnik Powszechny”, wrzesień 1986





WSZYSTKIE NASZE DZIENNE SPRAWY

Wystawa malarstwa i rzeźby
Kraków, Krużganki Kościoła oo Dominikanów
15 listopada—13 grudnia 1987

komisarz wystawy: TADEUSZ BORUTA

artyści biorący udział w wystawie: ZBIGNIEW BAJEK, GRZEGORZ BEDNARSKI, JERZY BEREŚ, TADEUSZ BORUTA, ADAM BRINCKEN, JAROSŁAW KAWIORSKI, ALDONA MICKIEWICZ, EUGENIUSZ MUCHA, WIESŁAW OBRZYDOWSKI, STANISŁAW RODZIŃSKI, ZBIGNIEW SAŁAJ, JACEK SEMPOLIŃSKI, LESZEK SOBOCKI, STANISŁAW SOBOLEWSKI, JACEK WALTOŚ

bibliografia: Andrzej Osęka, *Dzienne sprawy*, Kultura Niezależna, nr 36, 1987
nie sygn., *Wydarzenia. Genius loci...*, Szkice, nr 7, 1988 sygn: Redakcja, *Dyskusja o sztuce młodych*, Szkice, nr 7, 1988

ze wstępu do katalogu:

„WSZYSTKIE NASZE DZIENNE SPRAWY”... to pierwsze słowa starej pieśni, która od wieków śpiewana jest w Polsce na zakończenie dnia. Jest ona swoistą modlitwą, w której wszystkie nasze troski i cierpienia, trud dnia codziennego, nasze pytania, wątpliwości i uwikłania składamy w ręce litościwego Boga. (...)

Oddając Państwu tę wystawę chciałbym by dała ona wyraz doświadczeniom, które w ciągu kilku ostatnich lat stały się naszym udziałem w tym a nie innym kraju (w którym przyszło nam żyć); w tym a nie innym czasie. Doświadczeniom zarówno egzystencjalnym, religijnym jak i artystycznym. Tworząc wystawę, wybierając obrazy i rzeźby moich przyjaciół, kierowałem się intencją ukazania stanu naszej świadomości religijnej, prawdy o naszej sytuacji egzystencjalnej i wreszcie stanu naszej świadomości artystycznej. (...)

Oglądając wystawę łatwo zauważyć, że na ogólny relatywizm wartości i sądów (w tym także w sztuce) większość z nas odpowiada bezpośrednio ekspresji lub pewnym typem realizmu. Nie ma tu zarówno awangardowej wiary w postęp w sztuce jak i stylizacji, czy „lukrowanej” sztuki kościelnej. Główny wysiłek skupiony jest na próbie symbolizacji naszej rzeczywistości, często poprzez nawiązanie do ikonografii chrześcijańskiej.

Od strony artystycznej chciałbym, aby ta wystawa ujawniła istotną różnicę pomiędzy symbolizmem, a różnymi odmianami nadrealizmu. Często łączy się te dwa zjawiska, zwracając uwagę, że zarówno jeden jak i drugi posługują się podobnymi elementami formalnymi. Jest jednak istotna różnica — nadrealizm nie apeluje do żadnych (poza estetycznymi) wartości, o żadną wartość mu nie chodzi. Tymczasem symbolizm jest nabywany na wartościach, symbol — otwiera nam cały horyzont aksjologiczny. (...)

Jeśli sięgniemy pamięcią wstecz, zauważyć możemy jak zmienia się wymiar kultury dnia codziennego. Religijność naszą zamykamy w progach kościołów. Codziennosc zostaje pozbawiona form, które świadczyłyby, że całość naszego życia; także w swojej prozaiczności, ułomności i grzechu — jest w relacji religijnej. Już nikt prawie nie zaczyna dnia pieśnią „Kiedy ranne wstają zorze...”, a kończy pieśnią wieczorną „Wszystkie nasze dzienne sprawy...”. Nie czyni się znaku krzyża rozpoczynając nowy bochen chleba, rzadko słychać pozdrowienie „Szczęść Boże”. Nasza kultura wyzbywa się wymiaru obrzędowości.

Uprzymnienie tego wymiaru jest jednym z celów tej wystawy.”

Tadeusz Boruta

„(...) Narzekamy — z wielką, moim zdaniem, przesadą — na jednoznaczność sztuki niezależnej, na zbyt wyraźne rozłożenie cnót i przywar, zbyt wyraźne oddzielenie winy i niewinności. I oto otrzymaliśmy wystawę niezwykle wieloznaczną, w sposób imponujący wielowymiarową.

Przede wszystkim, jest to (będę o niej pisał w czasie teraźniejszym) wystawa prac kilkunastu artystów spośród tych, którzy przedmiotem swojej sztuki czynią dziś sprawy ludzkiej egzystencji. W kilku przypadkach dzieła zostały rozrzucone po całej ekspozycji, częściej jednak zgrupowane razem, tak iż tworzą małe pokazy indywidualne. Tworzą je — w ramach pewnej całości o nadrzędnym rytmie. Rytm ów, w warstwie najprostszej, wyznaczany jest upływem dnia, jako że chodzi tu o „dzienne sprawy”. Dzień jawi się jednak tutaj także jako metafora, brzask kojarzy się z narodzinami, zmierzch — ze śmiercią. Skojarzenia te uprawomocnione są starą tradycją, wedle której godzinom dnia, porom roku przypisywano pewne fazy życia ludzkiego, czy — nazywając to inaczej — klimaty egzystencjalne.

Otwiera wystawę cykl obrazów Rodzińskiego opartych na motywie brzasku: ciemne, dramatyczne pustkowia rozświetlone przez budzący się dzień. Dalej — kompozycja rzeźbiarska Beresia (jedno z niewielu dzieł o implikacjach politycznych) zatytułowana „Ołtarz ludowy” mówi językiem prostych znaków wyrzeźbionych z drewna o „Solidarności”: jest tu i kotwica, i wielkie „S” pokryte zabawnie białymi kokardami — symbolem wesela. Polityki nie ma w dominikańskich krużgankach prawie wcale, jako że nie ma tu sztuki o charakterze publicystycznym. Także cierpienie, którego obraz napotykamy nieustannie, to nie cierpienie z zewnątrz zadane, lecz takie, które człowiek współtworzy, również i w tej sprawie nie będąc przedmiotem w ręku historii, lecz podmiotem, twórcą własnego życia i losu. Klimaty cierpienia, smutku, zagrożenia powracają tu w postaci rozmaitej: raz będzie to motyw „Miserere”, dramatycznej modlitwy, kiedy indziej pejzaż lub wnętrze. (...)

Oto na przykład „Wnętrze” Sałaja: puste pokoje, nagie ściany, klatki schodowe z bloków mieszkalnych — przejmujący a przy tym dyskretny obraz szarości, nieoznaczoności naszego otoczenia. Oto obrazy Aldony Mickiewicz, martwe natury, gdzie przedmiot nabiera znaczenia wyraźnie symbolicznego, czasem w sposób bardziej dosłowny i tradycyjny, jako wino lub podzielony chleb, kiedy indziej, gdy jest to naga, niechlujnie zamontowana umywalka lub rozdarta kołdra („Wybebeszona”) mowa przedmiotów, choć bardzo wyrazista, nie daje się przełożyć na słowo, anegdotę. (...) Mniej przekonująca wydała mi się kompozycja prze-

strzenna Adama Brinckena „Skupienie II” koncentryczne kręgi ekspresyjnych form — zbyt chyba mgliście i abstrakcyjnie nawiązujących do „sacrum”: jest tu i aluzja do prehistorycznych dolmenów, i parokrotnie powtórzony motyw krzyża.

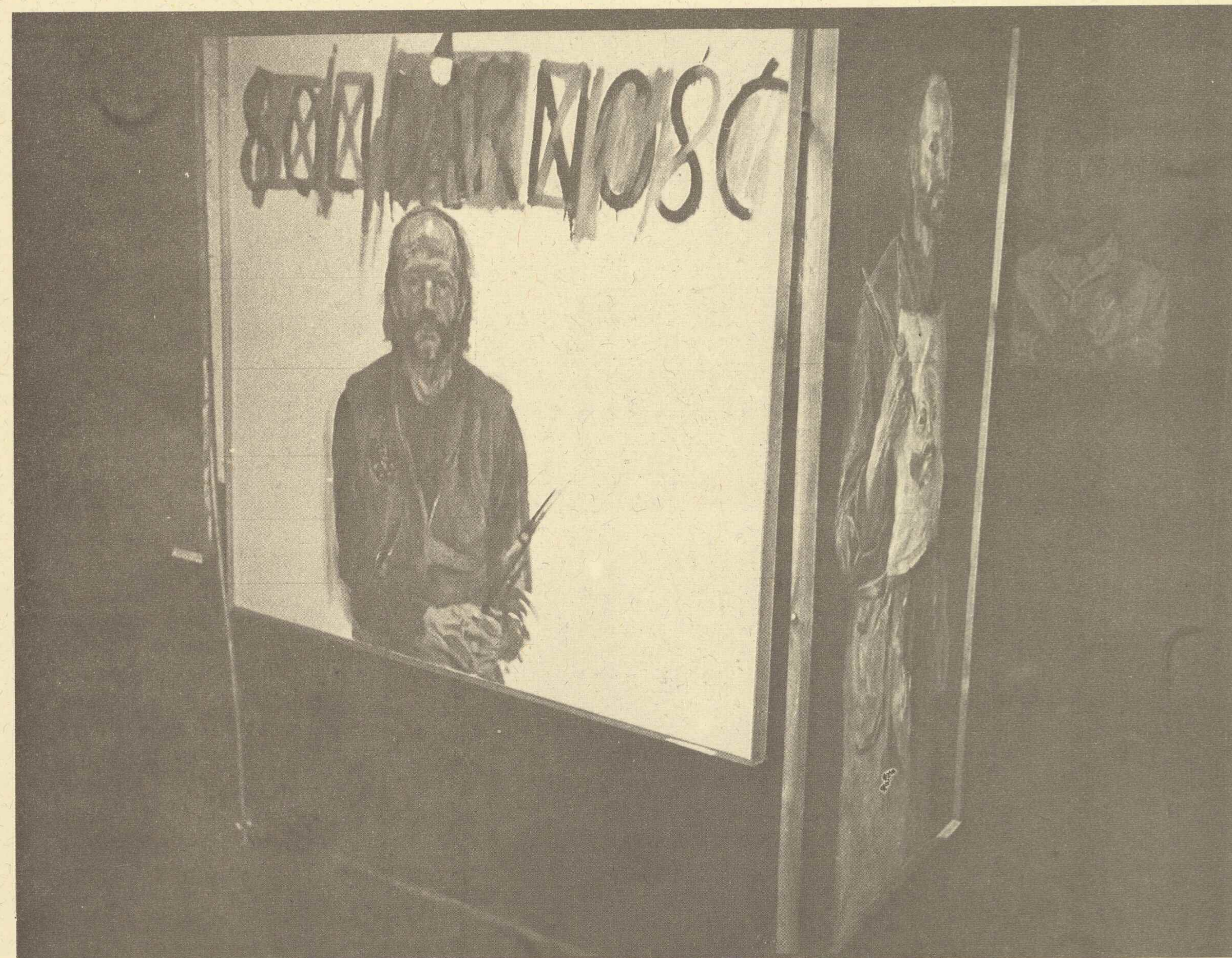
Idąc dalej krużgankami trafimy na sekwencję, którą możnaby nazwać „powikłania ludzkiego losu”. Są tu obrazy Jacka Waltosia („Pietà w trójnasób”, „Pomiędzy nami kres”, „Samuel i głos”), mówiące — jak zwykle u tego autora o pamięci i zapominaniu, o tym, jak ludzie się łączą i jak rozstają. Są tu znowu obrazy Tadeusza Boruty (bardzo poruszający pejzaż ze śladem upadku człowieka), dzieła Badnarskiego, Muchy, Sobockiego, Obrzydowskiego. W każdym z tych przypadków mamy przed sobą wyrazisty, odrębny świat przeżyć, wyobrażeń, konwencji, artystycznej gry, prowadzonej czasem z dużym poczuciem humoru („Graffiti” Sobockiego) może jednak przychodzić na myśl pytanie: czy odrębność tych światów nie rozbija jedności wystawy, nie każe zapomnieć o jej przesłaniu? (...)

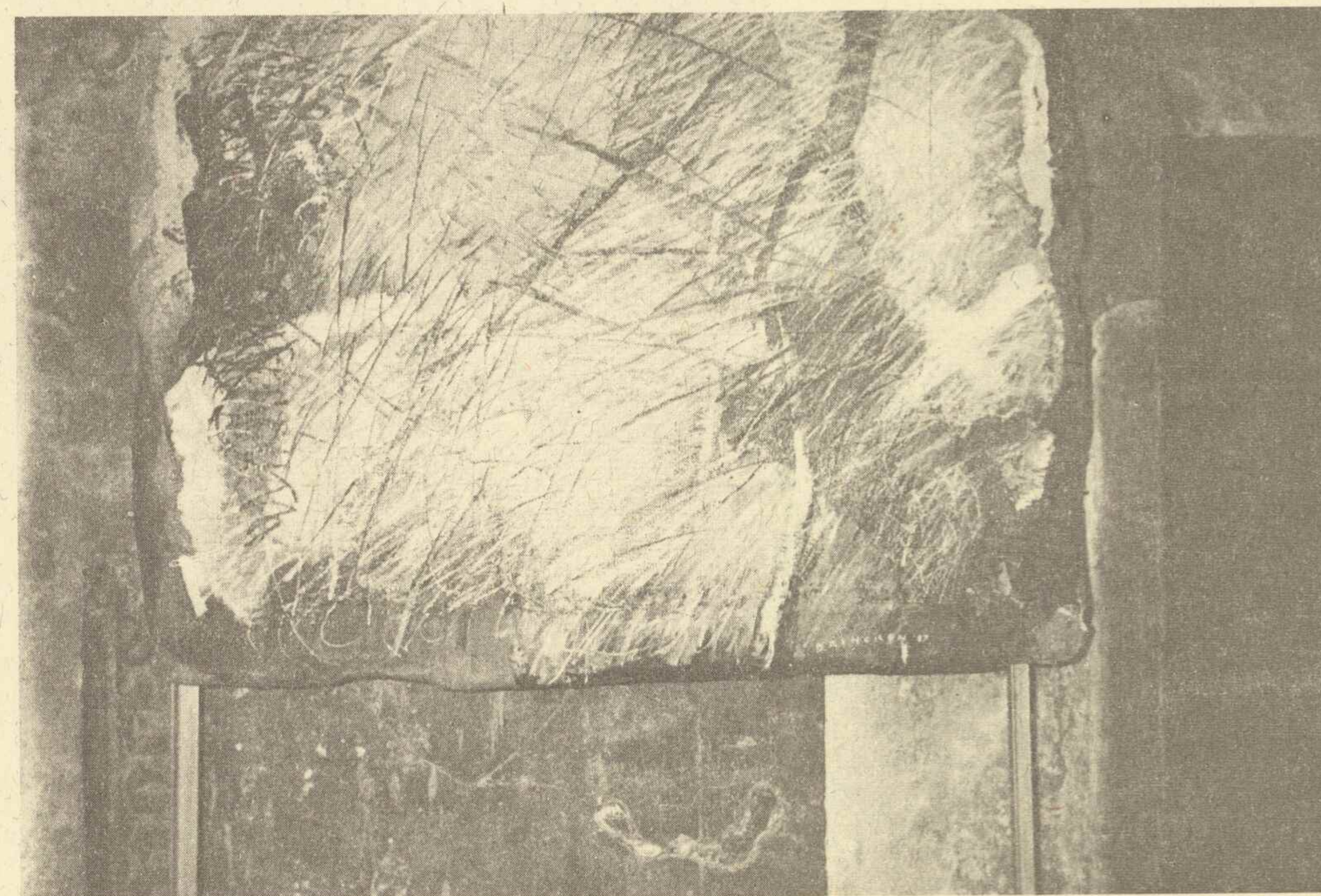
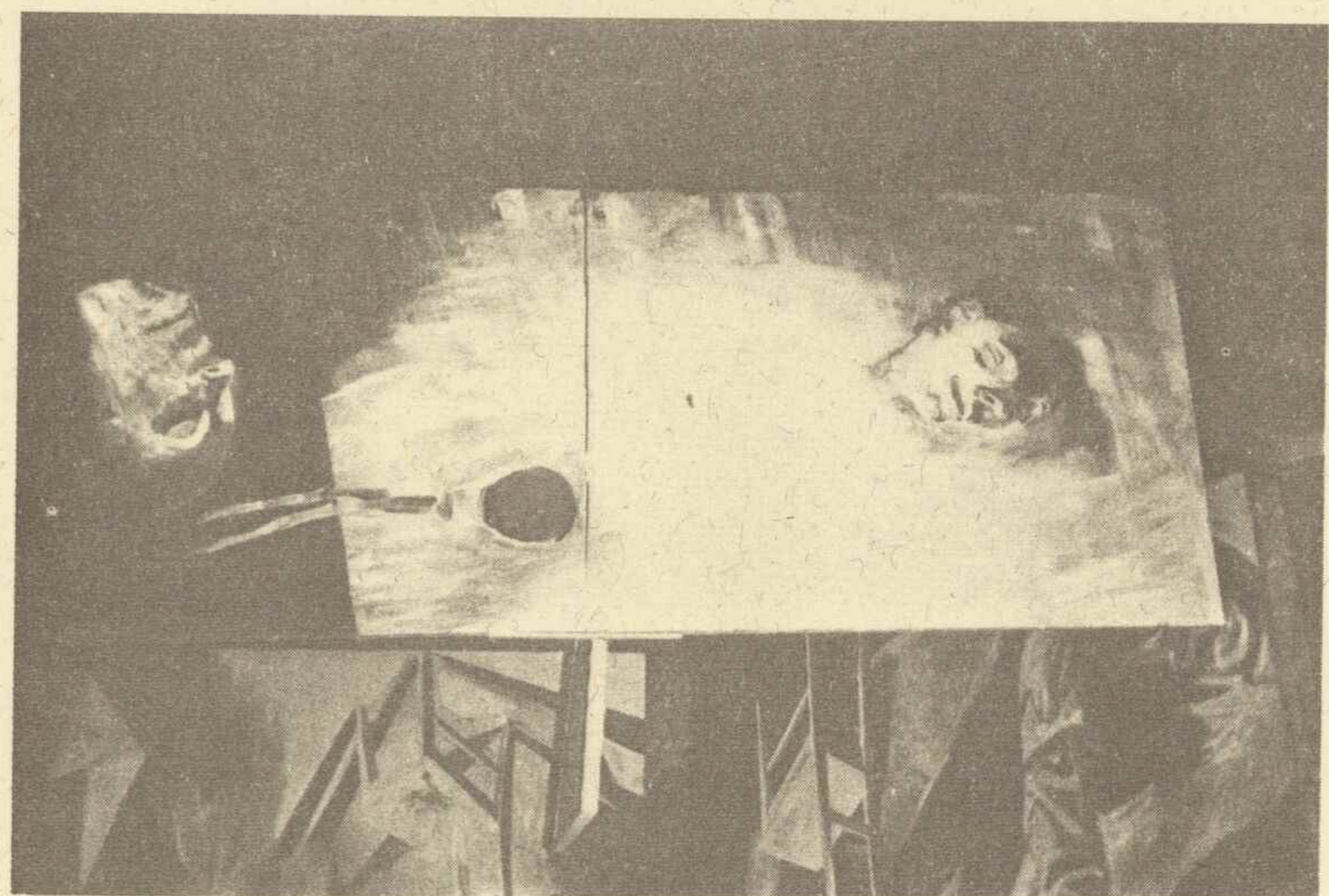
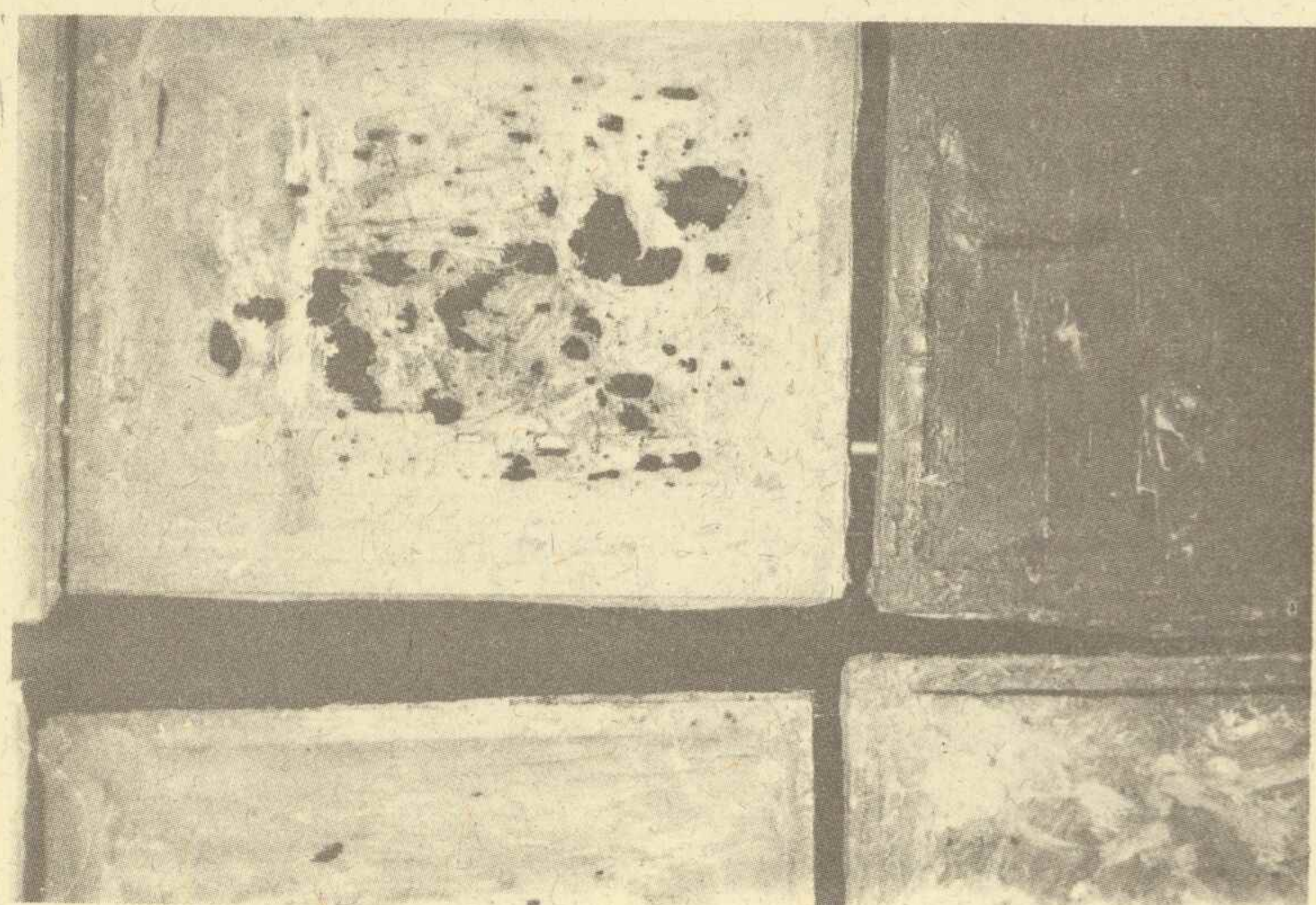
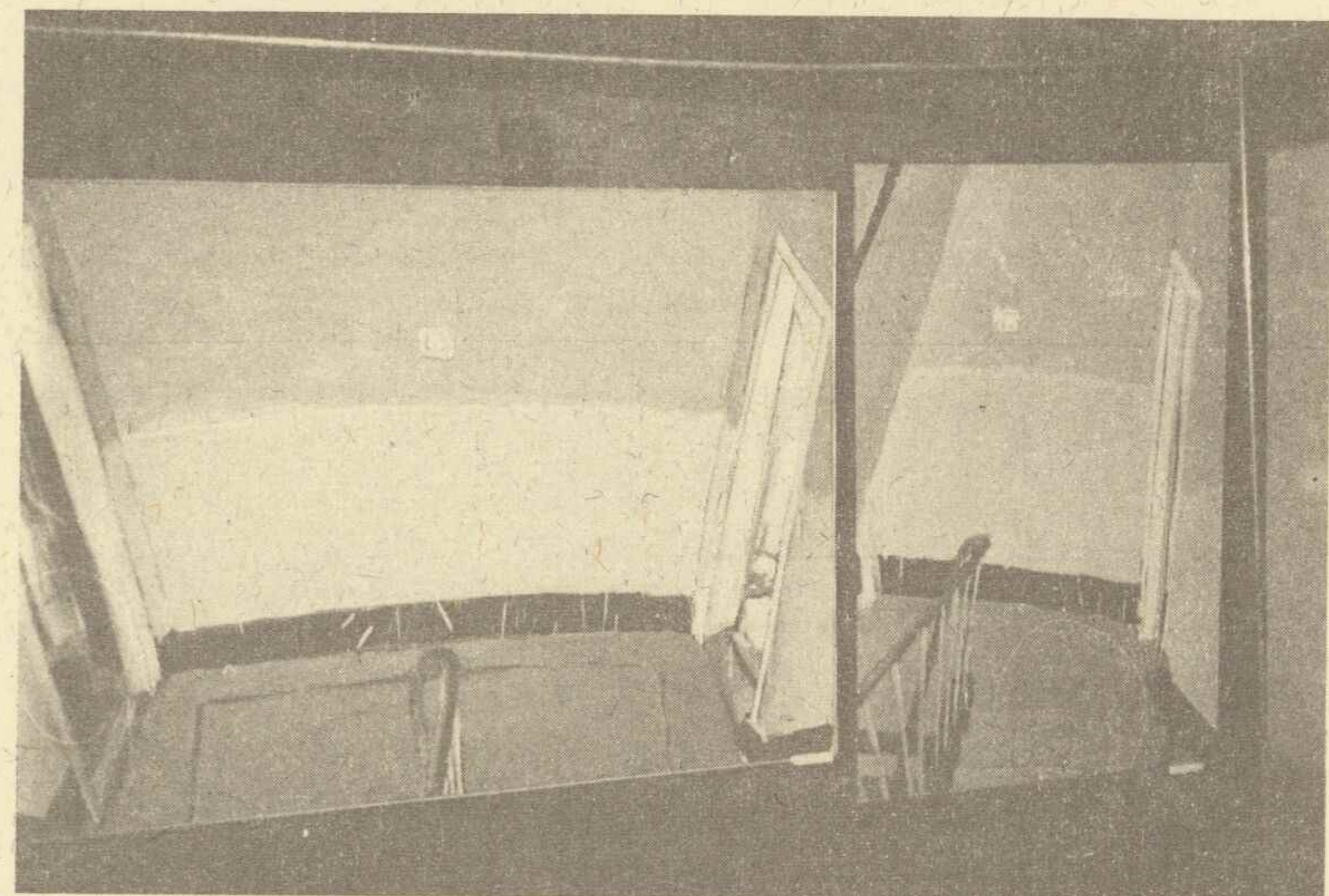
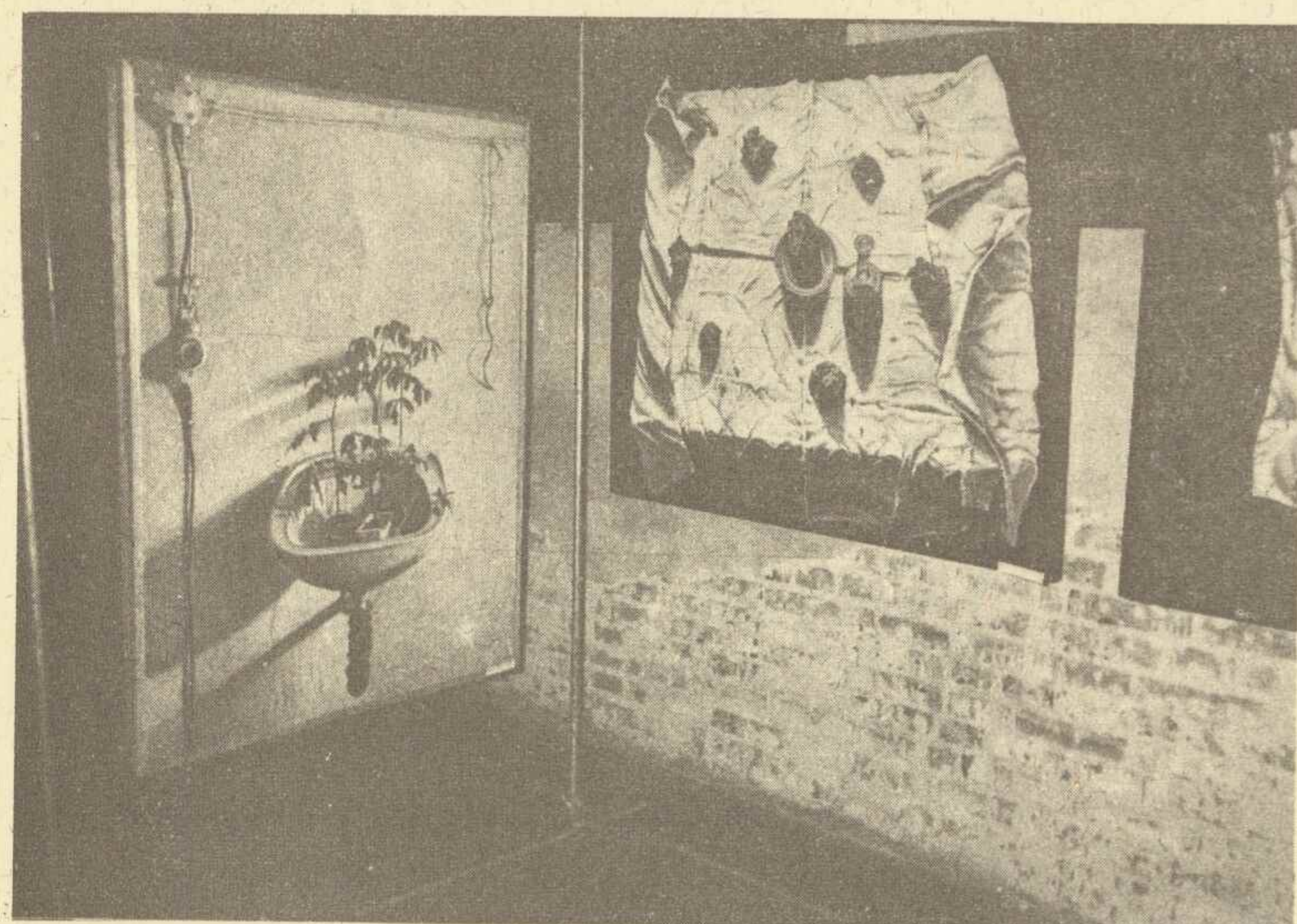
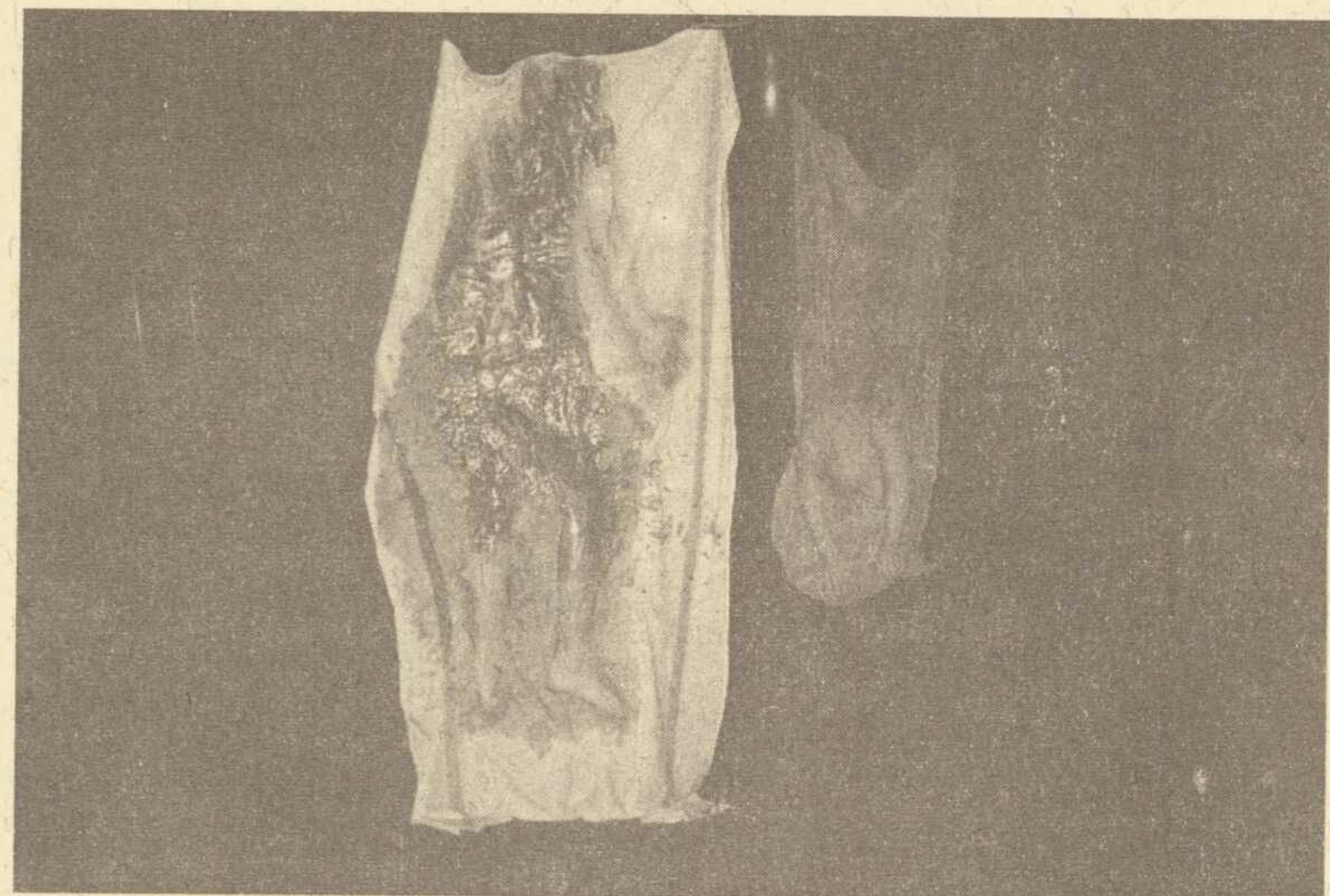
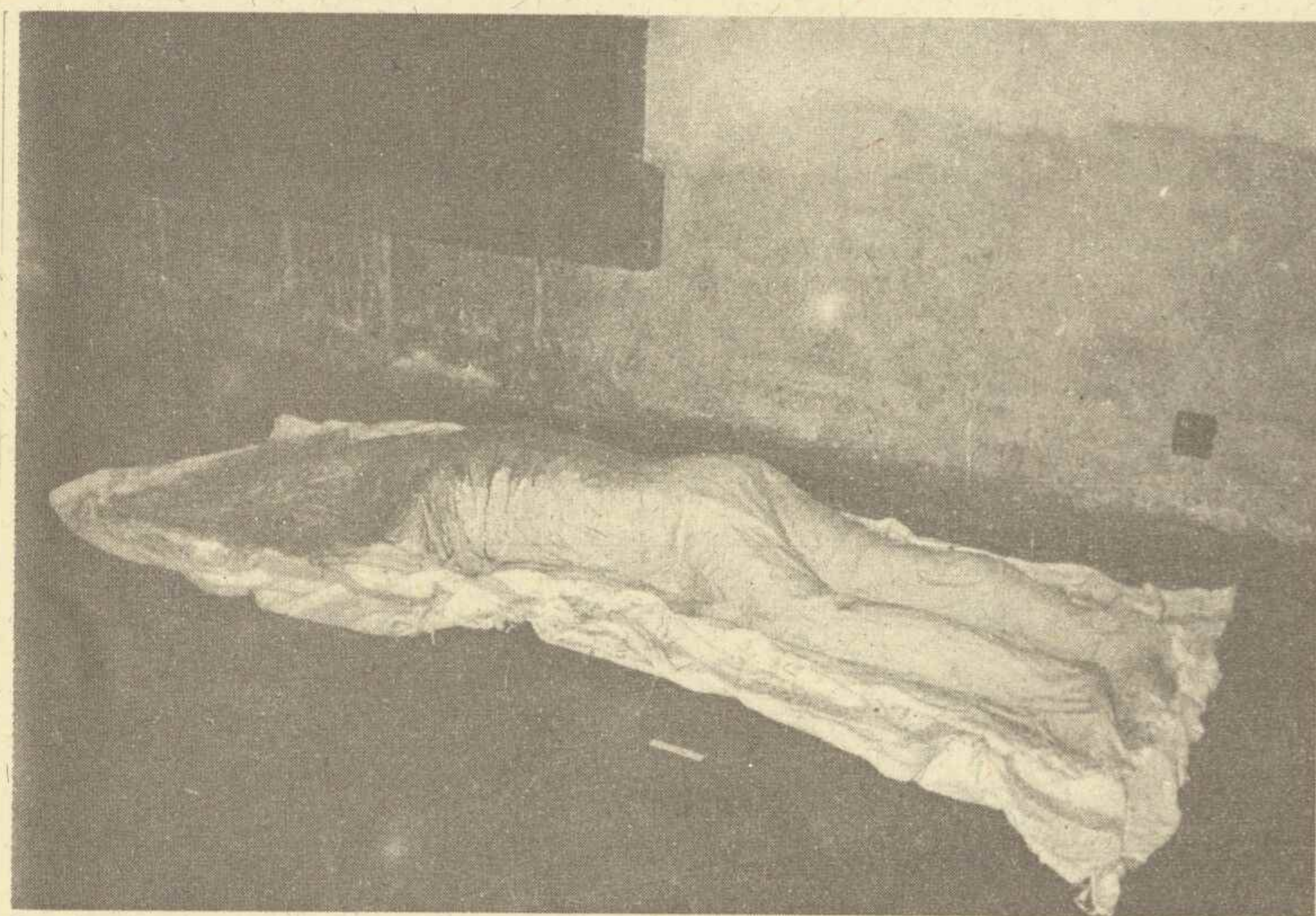
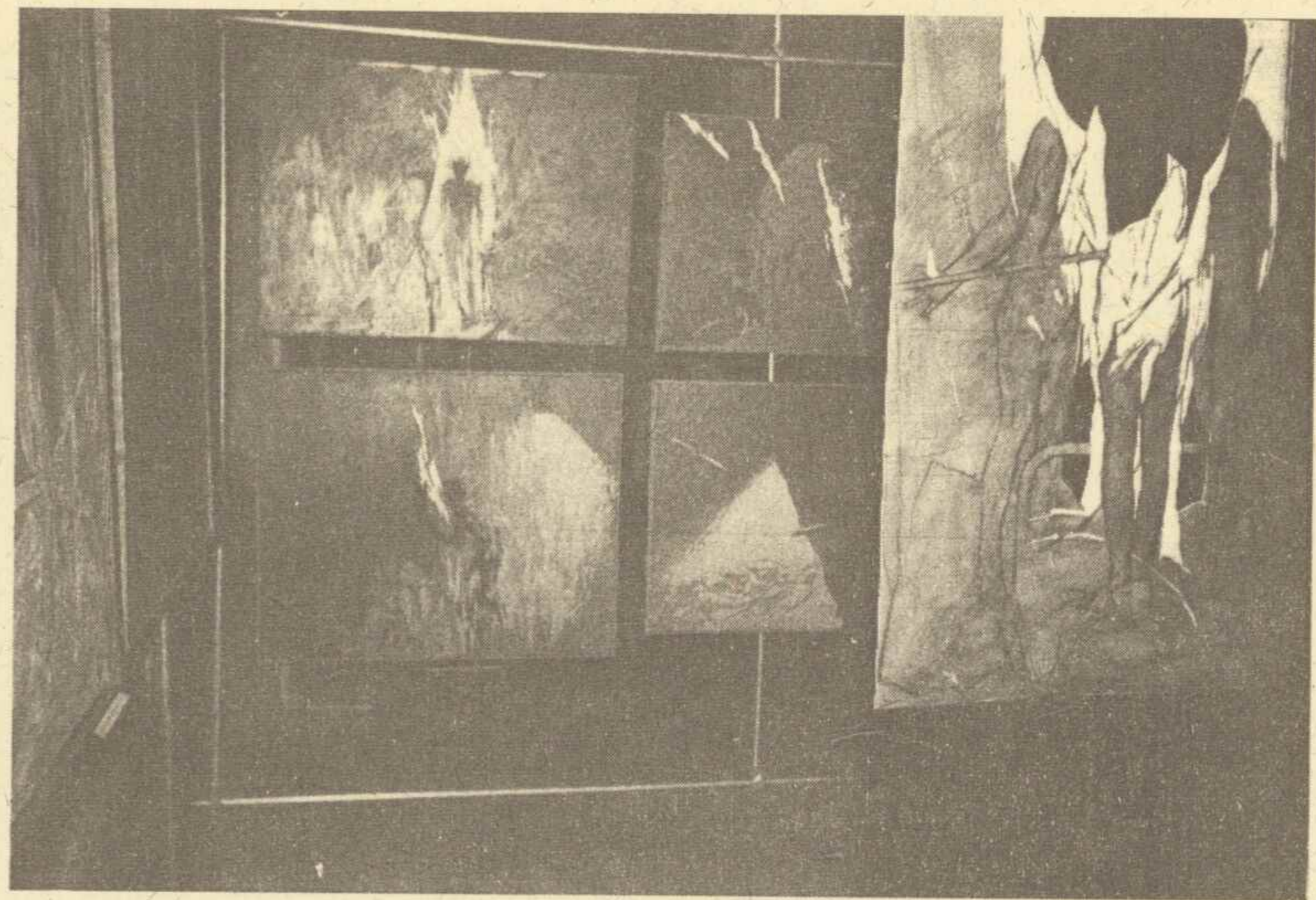
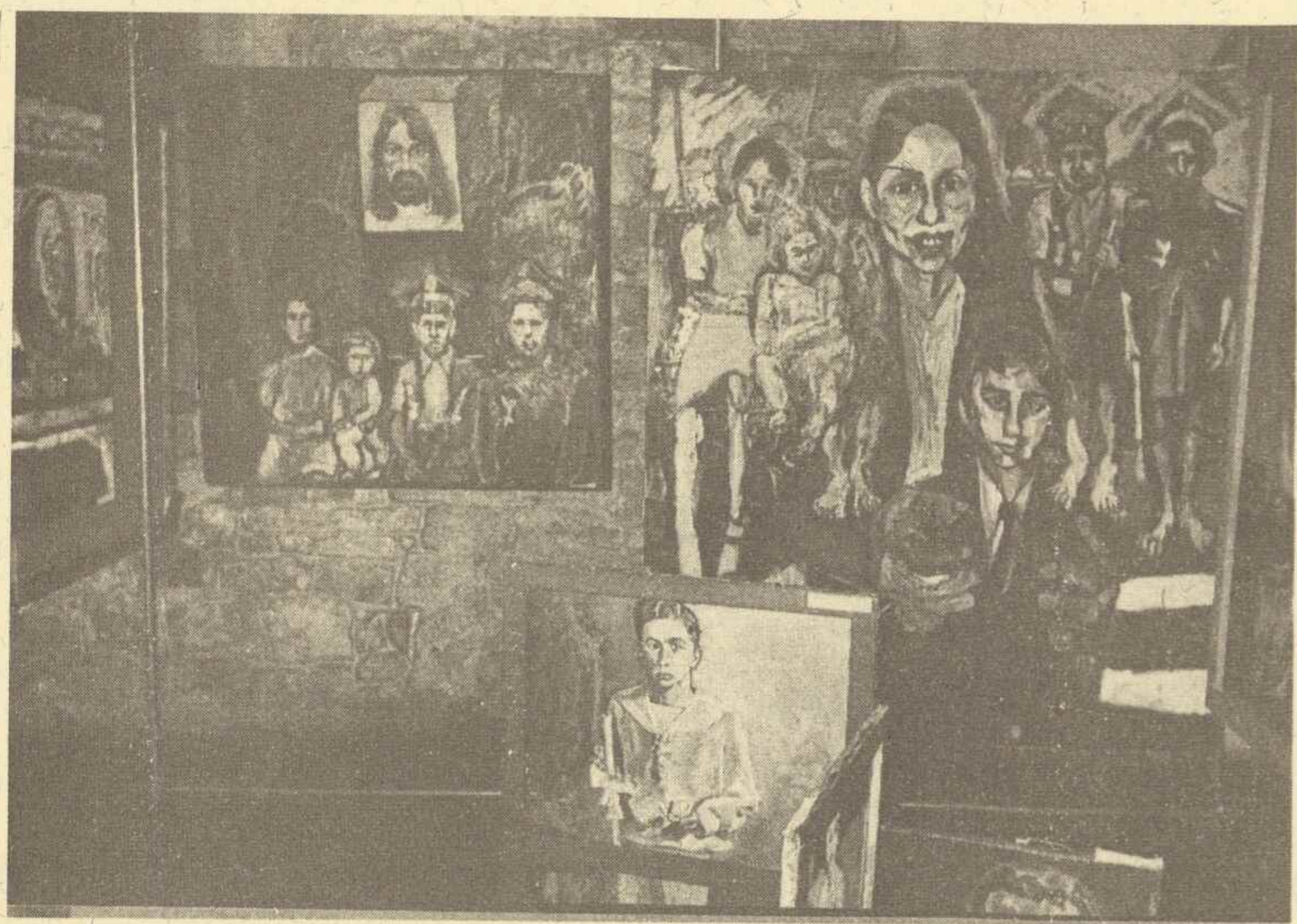
Myślę, że jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie nie ma, od razu jednak powiem, że mimo wszystko wystawa ma w moim przekonaniu sens bardzo głęboki.

Jednorodna z pewnością nie jest. Nie zawsze poszczególne części pasują do całości i nie da się tego usprawiedliwić tłumacząc, że „wszystkie nasze dzienne sprawy” obejmują wszystko, także grzech, frywolność, pychę. Byłoby to sprzeczne z literą i duchem pieśni, która stała się mottem całego wydarzenia.

Sądzę, że wystawa ta ma wielki sens, lecz jednak jako zapowiedź, nie zaś dokonanie. Jako obrany kierunek myślenia — w zestawieniu z kierunkiem rozwoju sztuki współczesnej, plastyki zwłaszcza, rewelacyjny.”

Andrzej Osęka
fragment artykułu „Dzienne sprawy”
„Kultura Niezależna”, nr 36, 1987





Stan wojenny odczułem jak trzęsienie ziemi. Nagle warstwy ziemi leżące dotychczas zgodnie jedna na drugiej, wedle starszeństwa, stanęły dęba, runęły i zmieniły kolejność: stare znalazły się nad młodymi. Moje licealne lata, czas kiedy interesowałem się geologią — wylazły na wierzch. W 1982 — zacząłem się na nowo uczyć stratygrafii — od kambru do czwartorzędu, zacząłem gromadzić skamieniałości i minerały. I robię to po dziś dzień, ku rozpacz przyjaciół, co mają mi za złe tracenie czasu. Maluję mało. I maluję inaczej niż poprzednio. Pytanie tylko, czy to stan wojenny — te 10 lat draństwa — czy moje prywatne starzenie się jest tego przyczyną? Jedno chyba i drugie.

Sens malowania, sens bycia malarzem przestał być dla mnie tak oczywisty jak przedtem. Jeszcze na początku, w latach 1982 i 1983 usiłowałem jakoś tam się sprzeciwić, klócić obrazami; potem powolutku zaczęło do mnie docierać, że nie ma z kim. Przecież to, co się działo było dla wszystkich normalnych, uczciwych ludzi oczywiste. I malowanie, które kiedyś traktowałem jako sposób uczestniczenia, zabierania głosu w sprawach publicznych zaczęło stawać się powoli moją prywatną sprawą. Pomyślałem, że malując całe prawie życie to, co musiałem, do czego zmuszało mnie moje poczucie obowiązku i odpowiedzialności — mogę teraz zacząć malować to, co chcę, co mi się chce.

Nie, żebym przestał troszczyć się o sprawy publiczne; przestałem jednak wierzyć, że mój prywatny głos może cokolwiek zmienić w świecie rządzonym przez ludzi w wojskowych i milicyjnych mundurach, w świecie opanowanym przez mentalność zupaka, komunisty, ubeka. Pomyślałem, że tytu jest jeszcze ślepych na świecie, na naszym tutejszym świecie, że rolę malarza najważniejszą jest być może jedynie otwieranie ludziom oczu, uczenie widzenia. Uściśliłem swoje widzenie, starałem się je urzeczowić, wyostrzyć. To moje odnowione — jak odnawiają się urazy z dzieciństwa — pasje geologiczne były mi w tym pomocne. Ścisłość widzenia, rzeczowość odwzorowania, stały się dla mnie oczywistym nakazem. Przestała mnie zajmować metafora i aluzja, bliska mi się stała iluzja i dosłowność. Potopowi kłamstw i sloganów chciałem przeciwstawić moje własne wysepki oczywistości i prostoty. Obrazy, które malowałem przyszpilały mnie do codzienności, zadomowiały mnie w niej. Po takim trzęsieniu ziemi jakie przeszliśmy stawał się ważny własny, stabilny kawałek ziemi — z jej minerałami i skamieniałościami, z jej naturą i kulturą. Odbudowywanie, scalanie spękanej ziemi — takie mi się myśli plątały po głowie po namalowaniu kiczowatego, ostatniego z metaforycznych obrazów — Ikara strąconego z wyżyn na spękaną ziemię. Zacząłem malować rzeczy, nie idee. I tak już zostało. Maluję domy i ludzi. Akty domów i fasady ludzi. Akty kobiet i kamienic. I jak to zwykle bywa, kiedy się ktoś malowaniem w ciszy i skupieniu zajmie, zaczynają się przyplątywać myśli o malowaniu światła opływającego rzeczy i o przestrzeni, która je łączy. Próbuję, bez przekonania pełnego i bez większych szans stać się artystą — kimś, kto bezinteresownie patrzy na świat i próbuje go opowiedzieć na swój sposób. Malowanie stało się dla mnie może i prostsze — ale brakuję mi poczucia, którym kiedyś swoje malowanie żywiłem — że jest komuś potrzebne, że się z czymś wadzi, czemuś służy. Dlatego maluję mniej niż kiedyś.

Kraków, czerwiec 1990

Dziwna szansa naszego domu

Wydarzenia 1980 roku to wielki wybuch duchowej energii zbiorowości, którego istotą nie była destrukcja, czy nienawiść, lecz przeciwnie: działanie zwrócone ku drugiemu człowiekowi, wyzwalanie sił łączących, otwierających ku sobie jednostki i środowiska, które żyły dotychczas obok siebie we wzajemnej obojętności.

I nie był to przypadek, ani gra taktyczna, że ten ruch robotniczy, a później ogólnospołeczny prowadzony był pod znakiem Krzyża. Tak jak nie jest również przypadkiem to, że ruch kultury lat osiemdziesiątych toczy się u nas przede wszystkim w DOMU i w KOŚCIELE.

Przypomnijmy tę różnorodność spontanicznych form obecności i wypowiedzi, w których tak często wątki folkloru i kultury popularnej przenikają się z właściwymi sztuce współczesnej elementami symbolicznych działań, asambłaży i sytuacji przestrzennych. To przenikanie się wyobrażeń wywodzących się z różnych stref i pięter kultury wystąpiło najsilniej w krzyżach z kwiatów i ze świateł układanych na placach i ulicach naszych miast, w dekoracjach i działaniach towarzyszących wędrownym pielgrzymkowym, a także w wielu profesjonalnych i nieprofesjonalnych realizacjach Grobu Pańskiego i Szopki Betlejemskiej. Wymienić dalej trzeba różne rodzaje wystaw i pokazów w kościołach i salach przykościelnych: od tych które przypominają tradycyjne „salony” znane z lokali świeckich, przez rozmaite ekspozycje manifestacyjno-tematyczne, do pokazów problemowych i aranżacji przestrzennych, które nie udając tradycyjnego „wystroju” kościelnego — wrastają jednak w modlitewny i liturgiczny porządek życia świątyni. Równocześnie obserwujemy wielki wyrój pokazów pracownianych, wystaw domowych, przenośnych wystaw „walizkowych”, a także imprezy wędrowne dziejące się w kolejno odwiedzanych mieszkaniach na podobieństwo dawnych kuligów czy też chodzenia z kołędą.

Temu żywiołowemu ruchowi, w którym mieszają się ze sobą zjawiska o różnym rodowodzie socjalno-kulturowym i o bardzo nierównej wartości — towarzyszy obfitość starego i nowego kiczu dewocyjno-patriotycznego. Takie kłębowisko nieskładnych elementów wydać się może nie do zniesienia osobom ceniącym nade wszystko czystość dyscyplin twórczych, przestrzeganie ustalonych w ich obrębie rygorów formy i zgodnego z nimi wysokiego poziomu wykonania. Ale ten sam widok okaże się zapewne pasjonujący dla ludzi wpatrzonych w dramatyczną naturalność procesów, w których rozkruszają się tradycyjne odrębności, a splot uwolnionych energii wyprowadza z zamętu nowe struktury życia.

Właściwe omawianemu ruchowi zdarzeń przemieszczenie gatunków i wartości — wynika w znacznym stopniu stąd, że cały ten ruch dzieje się równocześnie pod wpływem sił zewnętrznych, przemijających i tych, które działają w głębiej warstwie dziejów. Te pierwsze budzą intensywność przeżyć zwłaszcza emocjonalnych — mają zasięg lokalny i sezonowy. Oddziaływanie zaś drugich — sięga daleko poza nasz czas bieżący i poza nasz obszar ojczysty.

DZIWNĄ SZANSĄ NASZEGO DOMU kryje się w możliwości sprzężenia ze sobą tych dwóch nurtów resakralizacji kultury: powierzchniowo-uczuciowego o zabarwieniu narodowym — z tym, który płynie w głębi i ma sens uniwersalny.

Być może po raz pierwszy od wielu pokoleń czujących swe zapóźnienie wobec rozwoju Europy — znaleźliśmy się w sytuacji, w której nasze sprawy rozwiązywane we własnym domu — okażą się sprawami o podstawowym znaczeniu dla dalszych losów kultury powszechnej. Czas pokaże czy jest to szansa rzeczywista, czy zostanie dostrzeżona i przeżyta jako nasza powinność i przeznaczenie.

POST SCRIPTUM

„Chrześcijaństwo w Polsce są jak korzenie wielkiego drzewa — ukryte. Można by powiedzieć, że ich nie ma i niczemu nie służą. My zaś żyjący w innych krajach wiemy, że są to korzenie Kościoła. Polska może wyprowadzić całą rodzinę ludzką na drogę pojednania, a chrześcijan na naszej ziemi — ku wiośnie Kościoła. To jest dzisiejsze powołanie Polaków”. (Brat Roger z Teize w: „Ufność i pojednanie” — rozmowa z Tadeuszem Pulcynem, Przegląd Katolicki nr 37 z 15 IX 1985).

Fragment tekstu „Powrót do domu”, 1985

MACIEJ BIENIASZ

Cóż po artyście w czasie marnym?

Gdyby w miejsce znaku zapytania postawić melancholijny wielokropek nikt chyba nie próbowałby oponować przeciw takiemu retorycznemu westchnieniu. Nie ma sensu dyskutować z westchnieniami.

Gdyby pozostać jedynie na pierwszej części zdania nie trudno byłoby dostrzec, że powracamy do jednej ze starych kontrowersji naszego śródziemnomorskiego świata; na pytanie „coż po artyście...” negatywnie odpowiedział już Platon.

Pozostaje oczywiście jeszcze margines sztuki komercyjnej, działalność „artystów dworskich”. W „czasie marnym” może przejściowo zabraknąć środków na upiększanie życia, pan artysta nie zagra więc mecenasowi (po mniej wystawnej niż dotąd kolacji) walca „Nad pięknym modrym Dunajem”, rzesze plastyków nie ozdobią Centralnych Dożynek kunsztownymi konstrukcjami przestrzennymi czy labiryntem malowanych plansz, wycieczka z prowincji nie zaśnie po całodziennych trudach w teatrze dramatycznym. Nie te co prawda troski składają nas dzisiaj do powtarzania holderlinowego pytania — obawiam się jednak, że tak rozumie rację naszego istnienia przeważająca część społeczeństwa od zwyczajnych konsumentów aż po animatorów najwyższych szczebli.

Cóż po artyście w czasie marnym? Jedyna wiarygodna odpowiedź, jakiej się spodziewam, to odpowiedź subiektywna, osobista! Cóż po artyście w czasie marnym? Gdy odsunę pokusę łatwego ferowania wyroków i określenia świata w uproszczonych, czarno-białych barwach, okazać się może, iż rzekomy „czas marny” to mój własny bogaty czas, jedyny jaki istnieje. Szczególne ramy zewnętrznych uwarunkowań lat osiemdziesiątych stworzyły możliwość wyjątkową: wręcz rekolekcyjny klimat refleksji, decyzji, działań. Tak rozumiane tytułowe pytanie dopełnić należałoby następnymi: jaki jest więc rezultat tych przemyśleń, jak zaowocowały w mojej (naszej) pracy? Czy nie zasłużyłem czasem na inną wersję pytania: coż po artyście marnym? Nie mam zaufania do deklaracji słownych; niech raczej odpowiedzą pokazywane prace, znów prezentowane wystawy. Także ta obecna.

Stanisław Brzozowski radził kiedyś, by dla wzajemnej weryfikacji zderzać wielką filozofię i rozsądek codzienności. Ta, wydawałoby się tak prosta i trudna do zakwestionowania rada, w dobie omamów totalitarnych, które nawiedziły ludzkość w XX wieku, poniosła całkowite fiasko. Myślę, że stało się to na skutek eliminacji ponadczasowej, krytycznej refleksji, dzięki której, zarówno działalność duchowa jak i bycie codzienne człowieka może dopiero weryfikować się jako coś wartościowego. W tzw. świecie zachodnim omamy totalitarne nie zaistniały jako realność i można sądzić, że to właśnie rozsądek codzienności uchronił Zachód od zapaści. Jednak taki awans tego rozsądeczku doprowadził do znacznej redukcji rangi życia duchowego. Tam natomiast, gdzie totalitaryzm stawał się realny, sytuacja była odwrotna: brak czujności wobec rozsądeczku codzienności prowadził do zniewolenia umysłu. Jedynym ratunkiem przed zniewoleniem było kontynuowanie życia duchowego bez jakiegokolwiek możliwości weryfikacji w otaczającym życiu. Podporą mogła być świadomość, że ci co ginęli i ci, co nadal ponoszą ofiary w obronie wolności i godności mają swoje racje, wbrew szantażowi propagandy totalitarnej, która głosiła, że liczą się tylko obecni. To tu właśnie, nieprzerwana nić niezależnego życia duchowego zepchniętego do podziemia, nabrała wielkiej rangi, jako jedyna obrona człowieczeństwa. Dramat polega na tym, że nie było i ciągle nie ma płaszczyzny ponadczasowej, krytycznej refleksji na której duchowość ta mogłaby się skonfrontować ze zdrowym rozsądeczkiem Zachodu.

Kiedy w Polsce, dzięki Solidarności ostatecznie zostały zdemaskowane omamy totalitaryzmu, nastąpił nieomal wybuch duchowości, pozbawionej jednak możliwości sprawdzenia się. W odwecie przerażony reżim wprowadził stan wojenny. Sfera rozsądeczku codzienności, przedtem jedynie manipulowana, została poprzez sterroryzowanie społeczeństwa, już bez żadnego kamuflażu i z całą brutalnością — aresztowania, internowanie, bicie a nawet zabijanie — zawłaszczona przez władców przemocy.

Do strefy duchowej reżim nie miał już jednak dostępu. To dramatyczne rozdarcie między egzystencją fizyczną i duchową było szczególną cechą stanu wojny władzy z narodem. Dziedzina, która znalazła się niemal w całkowitej opozycji wobec tego rozdarcia, okazała się sztuka. Zabrakło po prostu dla niej miejsca. Wystawianie w oficjalnych salonach, zawłaszczonych przez władców przemocy prowadziło nie tylko do zeszmacenia się autorów w opinii publicznej: dzieła tam pokazywane demaskowały się jako bezduszny estetyzm. A już skandalem była redukcja całej tradycji awangardy konstruktywistycznej do języka geometrii. Wystawianie w kościołach i innych miejscach społecznego oporu czyniło autorów bohaterami solidarności z narodem, nie mniej dzieła tam wystawiane świeciły blaskiem manifestacji patriotycznych czy religijnych, a nie zawartością duchową prac. Dotyczy to również organizowanych wystaw „walizkowych”, prywatnych i innych.

Przeniesienie naturalnego uniesienia moralnego, towarzyszącego manifestacjom społeczeństwa, na teren sztuki wytworzyło pole uproszczonej duchowości. Przykładem może być powstała wtedy koncepcja nowej duchowości czy katolicki realizm, który różnił się tylko tematem od socrealizmu. Dla uzyskania efektu wystarczyło przecięcie dwóch linii, czy też ułożenie obrazów w kształcie krzyża. Zdarzyło się też, że artysta wystawił sutannę zamordowanego księdza Popie-

cego. Czym były podziemia Pijarów w Krakowie i mały wrocławski kościółek św. Marcina, gdzie w dole sztukę przyjmował Jerzy Ryba. Mieliśmy swoje centra, właściwie w każdym mieście, mieliśmy i gazety: „Szkice” i „Kulturę Niezależną”. Byliśmy zabezpieczeni w słowo i w obraz. Ruch wokół miejsc wolnego funkcjonowania tychże narastał.

MUZEUM. W końcu 1983 roku znalazłam się w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, w miejscu gdzie już działała buntownicza scenka teatralna, prowadzona przez Hankę Skarżankę. Przy życzliwości księdza Przekazińskiego udało mi się w krótkim czasie zorganizować tam programowy ciąg wystaw sztuki nowej. Nie wiedząc jak głęboko sięgnie zamrożenie życia politycznego i jak długo potrwa represjonowanie niezależności, szukaliśmy bezpiecznych zbiorników wolnej sztuki. Muzeum okazało się takim terenem. Tam — wobec powodzenia pierwszych wystaw i serdecznego responsu środowiska — powzięliśmy ideę założenia Społecznej Galerii Sztuki. Z darów i depozytów autorskich tworzyć by się miała, z czasem wzmacniania również zakupami, kolekcja malarstwa i sztuk towarzyszących, która obrazowałaby nowe zjawiska sztuki polskiej lat osiemdziesiątych., jej istotność, jej treści i artykulację, jej czerpanie z życia, ale i przekraczanie go ku transcendencji. Stąd właśnie wzięła się cykliczna wystawa „Świadectwo wspólnoty”. Inną, z celem pobudzenia kościelnego kolekcjonarstwa, była „Tkanina wobec sacrum”. Nie da się pokrótce podsumować wszystkich spotkań, wszystkich inicjatyw urodzonych i wypracowanych w Muzeum, wszystkich myśli przyświecających tworzeniu w czasie ciemnym na ścieżce starożytnego z tradycji mecenatu. Utworzony został wówczas system dorocznych nagród artystycznych, trafiały się i wsparcia finansowe. Żyliśmy razem z twórcami, sale i kuchnia na równi wspierały wszystkich. To tutaj przypomniana została sztuka grupy „Wprost”, malarstwo Rodzińskiego, Sienickiego, Sempolińskiego, Dziędziory, Eysymonta, Gierowskiego, Nowosielskiego. Tu przyjechał Piotr Skrzynecki z Piwnicą i cała grafika Wrocławia. W Muzeum gościliśmy dzieła Lebensteina i Czapskiego, naszych honorowych adherentów. Do Muzeum pieczołowicie selekcjonowałam młodych. Jednym z najpierwszych, zauważonych zaraz po dyplomie był Tadeusz Boruta. Pomiędzy zupą, złotami artystów, poezją i muzyką na Solcu, wykuiwało się złoto najcenniejszej sztuki dzisiejszej.

CO POZYSKALIŚMY? Mimo wszystko, z naszego punktu widzenia był to czas zysków. Na przekór okolicznościom sprzyjał koncentracji, kształtowaniu, odsiewaniu. Czyścił wewnątrz. Klarowały się więc postawy, widać było poty myślenia i wyborów. Sztuka jakby odsłoniła swoje korzenie. Powrócono tu treściom i ich ostoi — człowiekowi. W próbie przedarcia się przez koślawość świata, strzelił w górę spirytualizm sztuki. Raptem zrobiło się więcej czasu dla siebie, przyjaciół i własnego warsztatu artystycznego. Ustał bieg na Zachód, osłabły gonitwy mód.

To się nazywa w biologii niszą.

Ale przede wszystkim zysku było tyle, że zrobiliśmy się naraz zaradni, praktyczni i przygotowani na przyszłość, jaka by ona nie była.

JACEK SEMPOLIŃSKI

Żyjemy w czasie zupełnie innym niż ten, którego obrazem w sztuce jest obecna wystawa. W czasie tak dalece nie sprzyjającym twórczości i kulturze, że trudno sobie uprzyto-

mnić, jak silne motywy powodowały artystami w latach 1980-1989. Wtedy, na przekór rzeczywistości politycznej, imperatyw twórczy był tak silny, że wielu spośród nas (właściwie ogromna większość) przeżywało wielkie wzmożenie entuzjazmu do pracy. Umacniały się przekonania, krystalizowały wizje, rosło przeświadczenie o wadze i randze sztuki w naszym życiu i w życiu społeczeństwa. Obroty historii i obroty dziejów sztuki były tak równoległe, że trudno dziś przesądzić, czy powszechny zwrot ku uduchowieniu był skutkiem wstrząsów politycznych, czy wynikał z przesileń samej sztuki. Błogosławiony czas harmonii i konsolidacji wszystkich motywów działania artystycznego, odrzucenia tego, co zbędne, pogłębienia tego, co istotne. Przeżywalismy czas wzmożonego poczucia siły kultury. Napięcie, jakie uwidaczniały ważne ówczesne wystawy „przykościelne” i inne, organizowane w „drugim obiegu” pozwalało mniemać, że gnębiące nas zawsze zapożyczenia ze sztuki Zachodu są nieważne, że zdominowane są całkowicie przez nasze własne głębokie treści. Wróżyło to nową erę naszej sztuki, możliwość przewalczenia tego, co w niej małe i miałkie. Dla wielu (piszący te słowa jest wśród nich) fakt zobaczenia swego obrazu na murze nawy kościelnej był wstrząsem. Ujawniła się wtedy rzecz szczególna: to wszystko, co było w akcie twórczym dążeniem do duchowości i co w dotychczasowej praktyce wystawowej — „Zachęta”, BWA, galerie komercyjne itd. — bywało przeważnie „ścięte”, cała ta treść, która jakby ulatniała się, degenerowała, pozostawiając na widoku najwyższej stronie „plastyczną” utworów — to teraz, w złych warunkach piwnic i korytarzy kościelnych nabierała specjalnego znaczenia. Po prostu wszystko, co głębokie, stawało się widoczne, „produkty” zamieniały się w dzieła sztuki. Było wielką satysfakcją dla malarza gdy ujrzał, że nawet niekorzystnie eksponowany jego obraz „sprawdza się”, że wytrzymuje złe warunki, że sponiewierana czasem „jakość plastyczna”, kolor, światło, kompensowane są widocznym utajonym życiem obrazu. Sceptycy mówili z przekąsem o „nawróceniach” artystów, jako o czymś koniunkturalnym, ale mówili przeważnie nieprawdę. Wielu spośród nas w ogóle nie zmieniło przecież ani filozofii swej sztuki, ani jej poetyki, co najwyższej ją wzmogło, a nowy duch czasów, nowe sposoby przekazywania i gromadzenia dzieł ujawniły to, co było już przedtem. dało to nowy stan duchowy: eksponowanie zamienione zostało na uczestniczenie, przemienione w gotowość całopalenia. Cóż z tego, że źle „wyglądam” na wystawie, zwyciężać ma coś ważniejszego niż wygląd — sama istota. A i tak wyglądam lepiej niż w „Zachęcie”. Powie ktoś - i słusznie — że sama istota sztuki jest zawsze jednakowa, bo prawda jest zawsze jednakowa i rzeczywistość jest jedna. To jedyne, co można powiedzieć o sztuce. Ale istnieją też niuanse i dodatkowe wyjaśnienia, granica między rzeczywistością a tajemnicą jest jedna, ale też jest „przesuwalna”. Otóż artysta, przeżywający szczególne napięcie wewnętrzne — własne czy ogólnoludzkie — w nagłym olśnieniu dostrzega tę różnicę wyraźniej i, dostrzegłszy, podejmie decyzje najważniejsze dla swej twórczości. To, co odkładał niejako na później, staje się koniecznością dnia. Koniecznością też staje się odrzucenie tego wszystkiego, co było w jego malarstwie „dodatkiem”, asekuracją, kompromisem z zasadami przyjętymi. Koniecznością staje się pójscie za najgłębszym przeświadczeniem, nawet kosztem niezrozumiałości (chwilowej), nawet kosztem utraty równowagi. Decyzje takie to rzecz ważna — bywają prawdziwym wehikułem wizji: oczywiście może to być wizja szaleńcza, ale nawet jeśli taką będzie, postawi mnie

przed pytaniem — w którym zawarta jest też odpowiedź — po co maluję? Po co poświęcam temu życie? Naturalnie najlepiej malować bez myśli, poddać się w sposób czysty imperatywowi — ale to jest dane nielicznym. „Ukąszenie” myślą jest przekleństwem człowieka — trzeba więc je zgłębiać. A i tak zostanie bardzo dużo dla działania Miłości Bożej. Prawdziwy „czas marny” przeżywamy teraz, w wolnej Rzeczypospolitej. Czy w tym marnym dla sztuki czasie potrafimy przekonać innych i samych siebie o tym, że jest ona cenniejsza niż złoto?

WOJCIECH SKRODZKI

19 XII 1981 — Mój szok był podwójny, spotęgowany do granic trudno wyobrażalnych... To było coś więcej, niż szok, ... życie w szoku, jak żyć, co robić?

Niezależnie od tego sądzę jednak, iż pewien rodzaj danego mi doświadczenia był czymś wspólnym, jednoznacznym z innymi.

Wiosna '82 i później — przez kilka lat doznawałem uczucia jakiejś wewnętrznej, subiektywnej utraty zawodu, pewnych sprawności. Gdy próbowałem coś napisać, z niezrozumiałym, niepojętym wprost trudem wmuszałem w pisany tekst parę zdań — takich najprostszych, sztywnych i odrętwiałych zdań, takie kalekie słowa chorych lat...

Wszystko odrętwiało, skamieniało, dominowało dziwne doświadczenie przerażającej pustki wewnętrznej i pustki świata na zewnątrz.

Czy w stanie szoku można działać?

Ideą wystawy jest ukazanie najciekawszych dokonań plastycznych ostatniej dekady funkcjonujących w ramach tzw. ruchu kultury niezależnej.

Zdaje sobie sprawę, że nierealnym jest zaprezentowanie wszystkich dokonań tego ruchu. Nie sposób też odtworzyć specyficzną atmosferę tamtych manifestacji. Jednocześnie uważam, że istnieje jeszcze, może ostatnia, szansa zebrania wielu dzieł, które tworzyły tamte wystawy; uchwycenia najważniejszych, pojawiających się wówczas motywów ikonograficznych; pokazania prac, najciekawszych moim zdaniem, twórców tego szczególnego czasu.

Ważnym zadaniem, które stawiam przed sobą przygotowując tę prezentację, jest ukazanie przemian świadomości twórczej, dokonujących się w nas samych pod wpływem rozmaitych uwarunkowań.

Zmieniona sytuacja funkcjonowania kultury, sytuacja polityczna i społeczna w latach osiemdziesiątych, wejście sztuki w przestrzeń kościoła, kontakt z nowym typem odbiorcy — wszystkie te elementy odcisnęły się znaczącym piętnem na twórczości, prowokowały zmiany w naszej świadomości, wewnętrzne przewartościowania, dialog i konflikty.

Przygotowując niniejszą wystawę zamierzam skupić się niemal wyłącznie na ruchu przy kościele i jego specyfice. To tutaj miały miejsce największe manifestacje sztuki niezależnej, a aksjologiczne uporządkowania, hieratyczna struktura kościoła były istotnym wyzwaniem dla naszej twórczości. Interesuje mnie więc obszar sztuki zmierzającej w kierunku wartości religijnych, humanistycznych i społecznych. Pragnę także zaznaczyć, że nie jest to wystawa sztuki kultowej. Mówiąc o wartościach religijnych mam na myśli cały obszar twórczości, w której artyści stawiali podstawowe pytania o ludzką kondycję; próbowali podźwignąć doświadczenie „tu i teraz” lat osiemdziesiątych poprzez sięganie do myśli chrześcijańskiej czy filozoficznej. Mimo, że pragnęłbym przywołać dzieła, a nieraz całe fragmenty tamtych przykościelnych wystaw, powstanie autonomiczna, nowa prezentacja. Będąc swoistym podsumowaniem, będzie jednocześnie — mam taką nadzieję — wyzwaniem wobec nowej sytuacji społecznej.

Wystawa jest próbą uchwycenia ruchu świadomości twórców w zmienionej sytuacji funkcjonowania kultury w latach osiemdziesiątych. Wszystkie prezentowane tu prace powstały po 13 grudnia 1981 roku. Ekspozycja oparta jest na pomyśle drogi poprzez przestrzenie znaczące, wyrażające nasz stosunek do otaczającego świata, a przede wszystkim do tego co działo się w nas. Cezura stanu wojennego wyznacza moment krytyczny — wstrząs, który zburzył nasz świat, zniszczył wiarę w ewolucyjność zmian politycznych, a czasem nawet wiarę w sens sztuki i tworzenia. Na to rozbitcie społeczne i wewnętrzne odpowiadaliśmy — że nie poddamy się, że „wiosna nasza”. W manifestach, znakach, gestach odreagowywaliśmy to, że zostaliśmy poniżeni, zgwałceni, że to w co wierzyliśmy zostało nam odebrane. Tę sytuację obrazuje początek wystawy — przestrzeń nazwana **TRANS**. Wszystkie nazwy przestrzeni zostały zapożyczone od tytułów dzieł tam prezentowanych. Ekspozowane w pierwszej przestrzeni prace, to w dużej części sztuka interwencyjna. Być może przeważa krzyk, gest, znak, ironia, ale znaleźć tu można dzieła, które wybijają rytm, absurdalny taniec — trans.

Kolejne sale, nazwane: **GÓRA ZŁEGO SAMOPOCZUCIA, WESOŁE MIASTECZKO, OCHŁAP NA KARTKI** gromadzą pejzaże, martwe natury, obrazy przedstawiające fragmenty wnętrza, pracownie.

The goal of this exhibition is to show the most interesting artistic achievements of the independent cultural movement of the last decade.

I realize that it would be impossible to give a complete image. Neither would it be possible to reconstruct the peculiar atmosphere of those artistic manifestations. I see this survey as a chance, perhaps the last chance, to gather many works presented in that period, to bring out the recurring iconographic motifs, and to show works by artists whom I find the most interesting in that period.

I have set myself the task of tracing the changes in artistic consciousness prompted by various factors. In the 1980s, culture functioned in altered conditions, in a different socio-political situation, which, combined with art's affiliation with the church and the emergence of new-type audiences, had a marked influence on our output and stimulated changes in our thinking, resulting in reevaluation, dialogue and conflicts.

This exhibition focuses almost entirely on the artistic movement linked with the Church. Here the largest-scale manifestations of independent art sprang up whereas the axiological foundations and the hieratic structure of the church acted as an important challenge to artists. Thus I am interested in art aspiring for religious, humanistic and social values. But it is not an exhibition of cult art. When I say „religious values”, I mean art asking basic questions about the human condition, and seeking to come to terms with the experience of the „here and now” in the 1980s by recourse to the Christian or philosophical thought. Though the exhibits here are works and at times details of those church exhibitions, ours is an autonomous and basically new presentation. A peculiar summary, it will also act (so I hope) as a challenge to the newly emerged social situation.

The exhibition is an attempt at recording the movement of artistic consciousness in the altered conditions in which culture operated in the 1980s. All the works on display were created after 13 December 1981. The exhibition is designed as a progress through meaningful spaces conveying our attitude towards the world around us, but primarily to what happens within us. Martial law was a critical moment, a shock that shook our world, shattered our trust in the possible evolutionary political changes, and at times even our belief in the point of art and creation. We summarised this social and mental disintegration with the slogan „the spring will be ours”. In our manifestoes, signs and gestures, we gave vent to our humiliation, to our trust in what we had lost. This is reflected in the opening section of the show, titled **TRANCE**. (All the titles come from works put on show in the given section.) The first part may be summarised as interventionist art. Cries, gestures, signs and irony prevail, but there are also works beating the rhythm of an absurd dance of **TRANCE**.

The successive rooms called **A HEAP OF BAD MOOD; FUNFAIR; and RATIONED OFFAL** bring landscapes, still-lives, and scenes in interiors and artists' studios.

The disintegration was followed by an attempt at integrating our consciousness. We tried to make ourselves at home in the land that had been denied us. The art of that period illustrates such an attempt. An artist, like a child, learns to name the world round him anew. By painting, he domesticates the landscape, city sections simples objects. Motifs present for centuries in the history of art acquired a remarkable psychological weight in that period. They are not just an excuse. Belief in beauty and „pure art” are almost absent.

Po rozbitciu — następuje próba scalenia naszej świadomości. Próbujemy się zdomowić na ziemi odmówionej. Sztuka tego czasu jest właśnie taką próbą. Artysta, podobnie jak małe dziecko, uczy się na nowo nazywać otaczający świat. Poprzez malowanie oswaja pejzaż, fragmenty miasta, najprostsze przedmioty. Tematy — od wieków obecne w dziejach sztuki, nabierają w tym czasie wyjątkowego ciężaru psychicznego. Nie są wyłącznie pretekstem. Wiara w piękno i „sztukę czystą” jest tu niemal nieobecna. Następuje pewna fetyszacja fragmentów rzeczywistości. Intensywność widzenia i malowania każe przypuszczać, że w procesie tym zaangażowany jest twórca całym sobą, ze wszystkimi żywymi uwikłaniami. W realizacjach najwybitniejszych — stworzone dzieło nabiera rangi ocalenia.

Kolejne dwie sale noszą nazwy: **SIEDEM CHWIL Z ŻYCIA... POMIĘDZY NAMI KRES**. W pracach tu prezentowanych pojawia się nowy motyw — człowiek. Człowiek traktowany podmiotowo — jako indywiduum. Nie są to ideogramy figury ludzkiej, ale konkretne, uwikłane w życiowe funkcje osoby. Autoportret i akt — mimo widocznego weryzmu traktowane są nie jak studium, lecz postać symboliczna — sterana życiem, bezwstydnie obnażona a jednocześnie heroiczna w swym bycie. Prace znajdujące się w przestrzeni zatytułowanej „Pomiędzy nami kres” poruszają problem dialogu, a właściwie jego braku, problem spotkania. O ile słusznym wydaje się twierdzenie, że samoświadomość jest osiągalna tylko w dialogu z drugim człowiekiem, to jednocześnie ujawnia on całą wzajemną obcość, mijanie się, pewną ekstatyczność naszego bytu. Rzadko przestrzeń dialogu staje się podmiotową przestrzenią spotkania.

Prace ekspozowane w następnych salach mają wyraźne, bezpośrednie odniesienia religijne. Ujmując całą złożoność kondycji ludzkiej twórca musi odnieść się do jakiejś struktury porządkującej. W ostatnich latach dla bardzo wielu artystów polskich tym odniesieniem było chrześcijaństwo. Dramat dnia codziennego i bezsens naszego bytowania traktowany był przez twórców na zasadzie paraboli i podobieństwa pomiędzy życiem i losem człowieka a osobą Chrystusa. Życie jawi się wtedy jako misterium przejścia z ziemi odmówionej do ziemi obiecanej — Nowego Jeruzalem.

Przestrzeń **MODLITWA** także podejmuje motyw dialogu, ale jest to rozmowa z Bogiem. Pojawiają się tutaj elementy „Via Crucis”, która prowadzi nas do „Golgoty”. Po drodze mijamy dwie przestrzenie, będące miejscami upadków: **KWIATOWY KRZYŻ** — spontaniczne znaczenie miejsca niewinnej śmierci. Zabicie ks. J. Popiełuszki było może największym szokiem lat ostatnich. Wielu twórców odczuło potrzebę wypowiedzi. Przestrzeń ta gromadzi kilkanaście prac bezpośrednio odnoszących się do tragedii, dających wyraz społecznym odczuciom, ale przede wszystkim będących próbą okiełznania emocji, nienawiści, lęku. Przestrzeń „Kwiatowy krzyż” łączy się z **GOLGOTĄ** pomyślaną jako rusztowanie budowlane z zawieszonymi wizerunkami Ukrzyżowanego. Teologicznie — moment śmierci krzyżowej Jezusa jest momentem Odkupienia, historyczna Golgota — budową Nowego Jeruzalem.

W dalszej kolejności pojawiają się obrazy, które przywołują tradycję Drogi Krzyżowej. Są to transpozycje motywów: zdjęcie z krzyża, oplakiwanie (pieta), leżące zwłoki. Pietą jest tutaj traktowana nie tylko jak obraz oplakiwania, ale — zgodnie ze źródłosłowem — jak symbol szczególnego rodzaju łączności zgodnej z powinnością miłości. Przestrzeń tę kończy przedstawienie całunu. To motyw często występują-

We may see traits of fetishisation in the rendering of some details of reality. The intensity of vision and painting suggests that the participating artists were engaged in the ongoing process with their all selves, against all their entanglements. The foremost works have salvationist traits. The next two rooms are called **SEVEN MOMENTS IN THE LIFE OF...** and **THE UNPASSABLE LINE BETWEEN US**. Man treated subjectively, as an individual, is the new motif. We have no ideograms of human figures but definite people entangled in their life functions. Despite their evident verism, the self-portraits and nudes on display, are not studies but symbolic images of harassed people shameless in their nudity and heroic in their existence. Works in the latter space touch upon the problem of dialogue (strictly speaking an absence of it) and encounter. Though self-awareness is perhaps justifiably seen as the fruit of man's dialogue with another man, it is another man who makes us aware that we are strangers to each other, that we miss each other, and that there is something ecstatic in our existence. The space of dialogue becomes the subjective space of our encounters. The exhibits in the next rooms have evident, direct religious references. In their attempt to embrace the entire complexity of the human condition, artists must fall back on an order-imposing structure. In recent years, Christianity has acted as this kind of reference for many Polish artists who saw the drama of day-to-day life and the pointlessness of existence as a parable, and sought affinities between the life and fate of man and the life and fate of Christ. Thus viewed, life becomes a passage from the denied land to the promised land, the New Jerusalem.

The motif of dialogue, this time with God, is the subject of the next section called **PRAYER**. Here, the motif of **Via Crucis** that leads to the **Golgotha**, crops up. Then we pass two areas symbolising the fall. One of them is called **FLOWER CROSS**, a spontaneously marked out spot of innocent death. The killing of Father Jerzy Popiełuszko was perhaps the greatest shock of recent years that prompted many artists to expression. In this section, we have several dozen works directly linked with the tragedy, giving vent to the public feeling but primarily seeking to curb emotions, hatred and fear. The **FLOWER CROSS** section links up with the **GOLGOTHA** designed as a scaffolding on which the images of the Crucified have been placed. Theologically, the moment of Jesus's death by crucifixion is that of the Redemption, the historic **Golgotha**, the erection of the New Jerusalem. Further, we have paintings harking back to the tradition of the Way of the Cross, transpositions of the Deposition, mourning (Pietà), the stretched body. The Pietá is not just a symbol of mourning but, as suggested by the etymology, that of peculiar communion in accordance with the duty of love. This section ends with a representation of the shroud, a recurrent motif in the art of the 1980s but, like other borrowings from Christian iconography, it is not the historic Turin Shroud but rather a symbol defying the opposition of life and death. It is the evidence of tragedy as well as resurrection.

The whole ends with a set of Jacek Sempoliński's painting of „the veil of the temple rent in twain”. The New Testament description of the moment of Jesus's death reads: „The veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom.” For the Jews, tragedy could be expressed up to that moment. The rent revealed the Holy of Holies in the Jerusalem Temple and Jesus presented himself as a deity.

The „veil rent in twain” placed in this particular place was to

cy w twórczości powstałej w latach osiemdziesiątych, ale, podobnie jak w przypadku innych zapożyczeń z ikonografii chrześcijańskiej tak i tu nie jest to historyczny Całun Turyński, a raczej symbol negujący przeciwieństwo życia i śmierci. Jest to dowód tragedii ale jednocześnie świadectwo zmartwychwstania.

Całość kończy zestaw obrazów Jacka Sempolińskiego, które stanowiły „pękniętą zaslonę przybytku”. W ewangelicznym opisie momentu śmierci Chrystusa napotykamy na słowa „... i pękła zasłona przybytku”. Dla Żydów była to granica wyrażania tragedii. Pękająca zasłona odsłoniła miejsce święte w świątyni Jerozolimskiej — ukazało się Bóstwo Jezusa. Poprzez umieszczenie w tym właśnie miejscu owej „pękniętej zasłony” chciałbym ukazać granicę obrazowania, symbolizowania, granicę twórczego wyrażania. Dramatyczne balansowanie pomiędzy potwierdzeniem a zanegowaniem obrazu jako takiego. I chociaż, jak wyżej wspomniałem, obrazy te zamykają wystawę, to pozwoliłem sobie na aneks. Pragnąc uchwycić ruch świadomości twórców w latach osiemdziesiątych, uległem pokusie nie zatrzymywania go na jakiejś dacie, zwłaszcza, że zdaniem wielu czas marny wciąż trwa. Być może jest on warunkiem koniecznym tworzenia? Jeśli bowiem sztuka jest próbą oswojenia rzeczywistości naszego „tu i teraz” to musi u podstaw tworzenia istnieć jakaś obcość świata, a także obcość naszego „ja” dla nas samych.

Obrazy umieszczone w aneksie zostały niemal mokre „wy-rwane” z pracowni artystów. Ukazują stan sztuki „na dzisiaj”. Żeby je zobaczyć trzeba wejść na konstrukcję „Golgoty”. Dopiero z tej perspektywy, którą ona nam daje, możemy zobaczyć dzisiejszą kondycję twórców.

Tadeusz Boruta

show the limit of representation, symbolisation and creative expression and the dramatic balance between the reassurance and negation of an image as such. Though I have just called it a closing section, there is also an annexe. Anxious to pipot the changing artistic consciousness of the 1980s, I decided, however, not to break it at a set date, especially as many people think that wretched times have not ended. Perhaps it is the necessary condition of creation. If art is an attempt at taming the reality of our „here and now”, a sense of alienation from the world and of our own selves from ourselves must lie at the foundation of creative work. The paint of the pictures displayed in the annexe is still wet. They show the condition of art today. In order to see them, one has to climb the scaffolding of the „Golgotha”. Only from this perspective can the condition of artists today be seen.

Tadeusz Boruta

TRANS

ZBIGNIEW BAJEK

1. Mandyliony, 1984—1986, 10 fotogramów na płótnie, 80x60

GRZEGORZ BEDNARSKI

2. Pawana na belkę i gwoździe, 1989, olej płótno, 600x800
wł. Teatru STU, Kraków

JERZY BERES

3. **Trans, 1983, drewno akryl sznur, 300x250x150**
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice

JERZY KALINA

4. Aranżacja przed budynkiem „Zachęty”

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

5. 13 grudnia — rano, 1982, olej płótno, 136x190

EUGENIUSZ MUCHA

6. Sytuacja, 1982, olej deska, 58x190
7. Odnaczony, 1982—1986, olej płótno, 130x109
8. Siewca, 1986, olej płotno, 115x100

WIESŁAW OBRZYDOWSKI

9. Najlepsi w sejmie, 1983, olej płotno, 60x80
10. Sierpień'84, olej płótno, 110x110
11. Solidarność zwycięży, 1984, olej płótno, 60x79
12. Całun krakowski, 1985, olej płótno, 110x110
13. E la vita continua, 1985, olej pilśni, 150x80
14. Wesele 68, 1985, olej pilśni, 62x80
15. Komunia (sylweta), 1985, olej płótno, 100x65
16. Biesiada, 1985, olej płótno, 60x99
17. Czerwona komunja, 1986, olej płótno, 78x56
18. Komunia (Włodek), 1986, olej płótno, 90x65

19. Odpustowe wojsko, 1986, olej płótno, 62x80
20. Niedziela na Krzemionkach — czerwiec 1939, 1987, olej pilśni, 100x121
21. Dzieci, 1987, olej płotno, 164x164
22. Fotografia ślubna, 1988, olej pilśni, 100x79

JAN RYLKE

23. Muzy pod Ministerstwem, 1982, akryl płótno, 38x55
24. DTV-DDT, 1982, akryl płótno, 38x55
wł. Aleksandra Wojciechowskiego, Warszawa
25. Wielka Czwórka, 1985, akryl płótno, 116x130
wł. Joanny Krzymuskiej, Warszawa

MAREK SAPETTO

26. Egzorcyzmy, 1983, akryl płotno, 120x100
27. Palce, 1983, akryl płótno, 120x100

ROMAN SKOWRON

28. Ten dzień, 1981, olej płótno, 46x55

LESZEK SOBOCKI

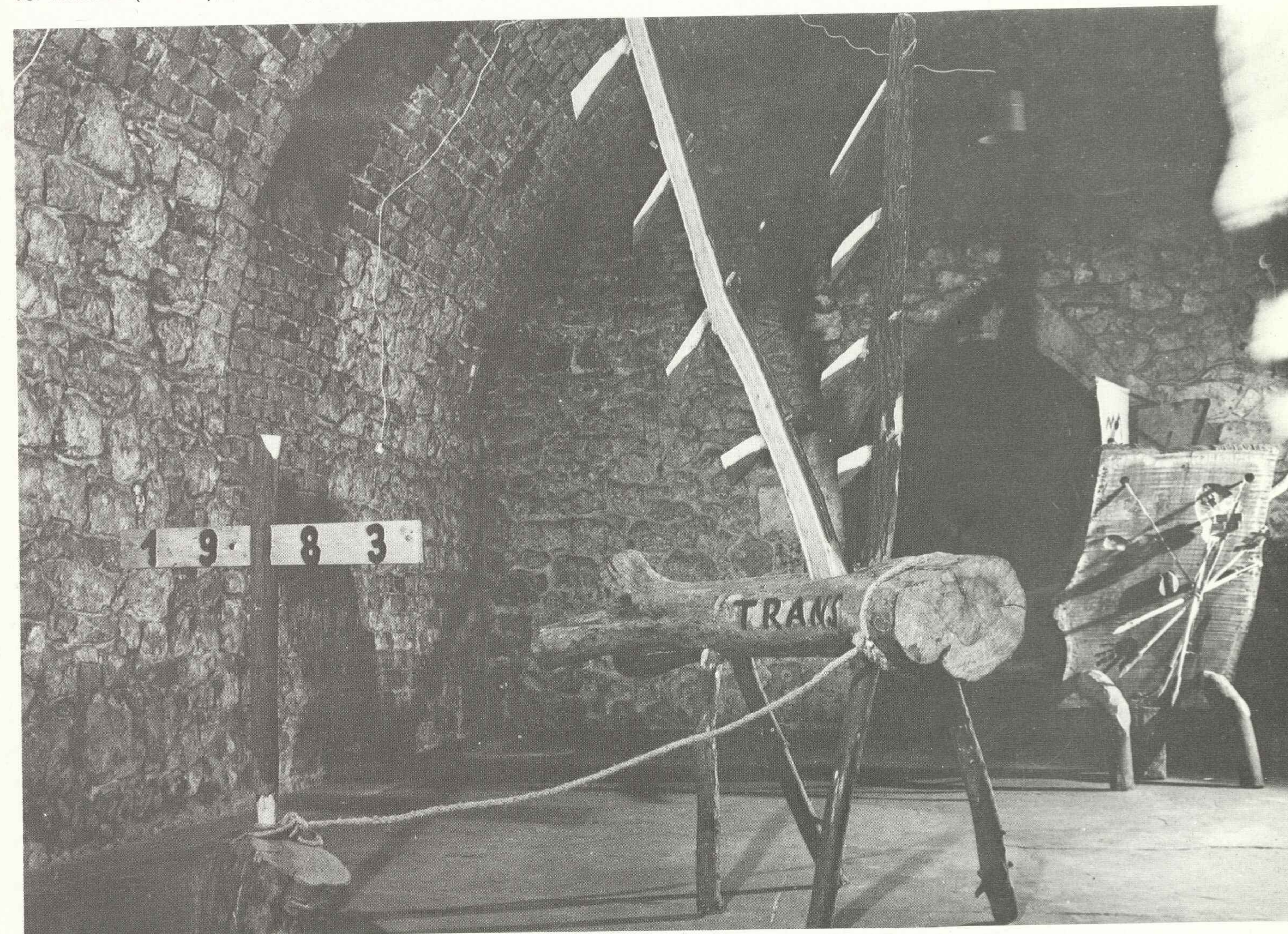
29. Nokturn polski, 1983, olej płótno, 116x160
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice
30. Duszno, 1984, olej płotno 160x160
31. Sztafaż I (z cyklu: Grafitti polskie), 1986, olej płótno, 141x135
32. Wyzwanie III, 1988, dykta olej, 120x93
33. Wyzwanie IV, 1988, dykta olej, 120x93

RYSZARD WOŹNIAK

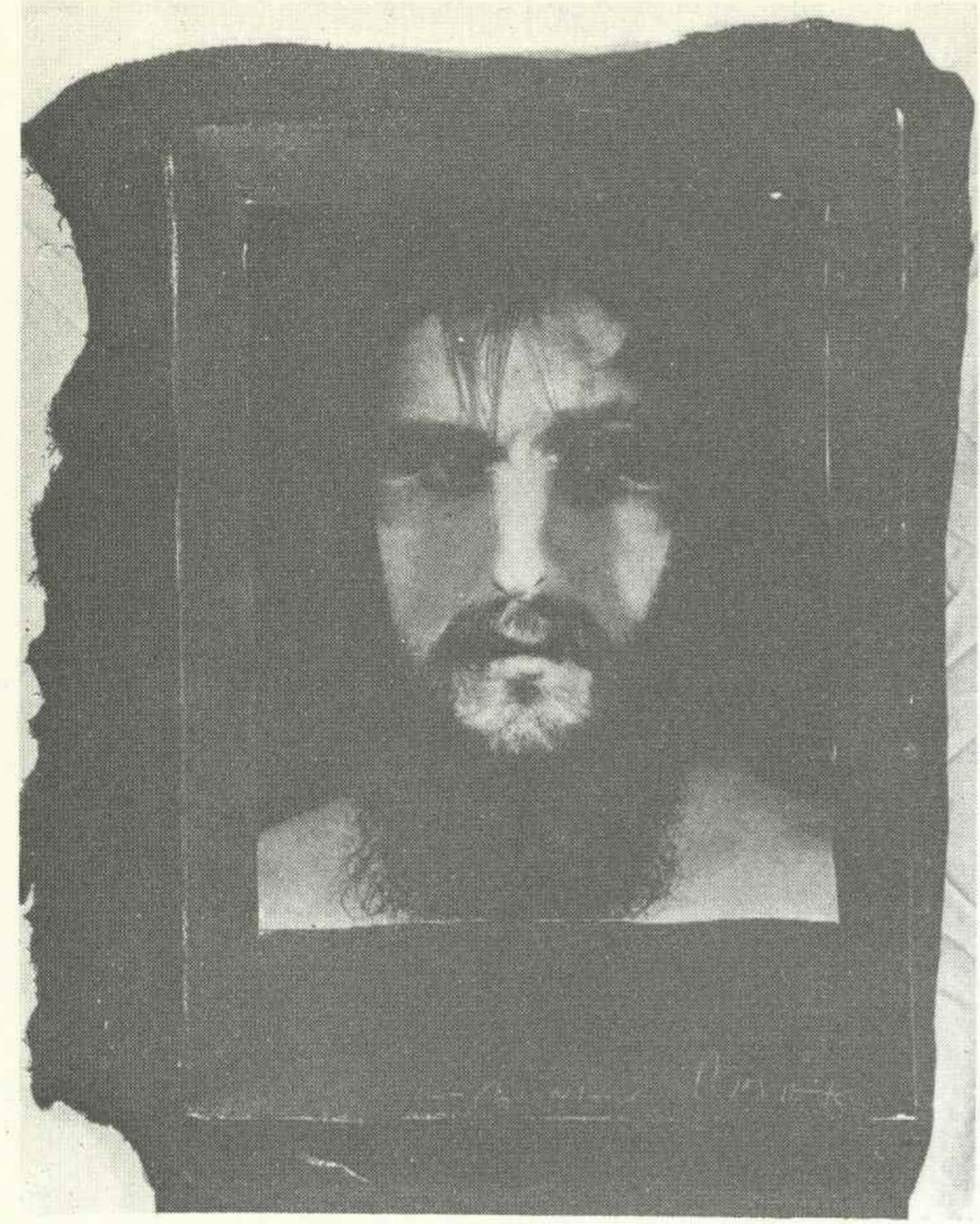
34. Zabieg, 1982, olej płótno, 180x256

RYSZARD WOŹNIAK I RYSZARD GRZYB

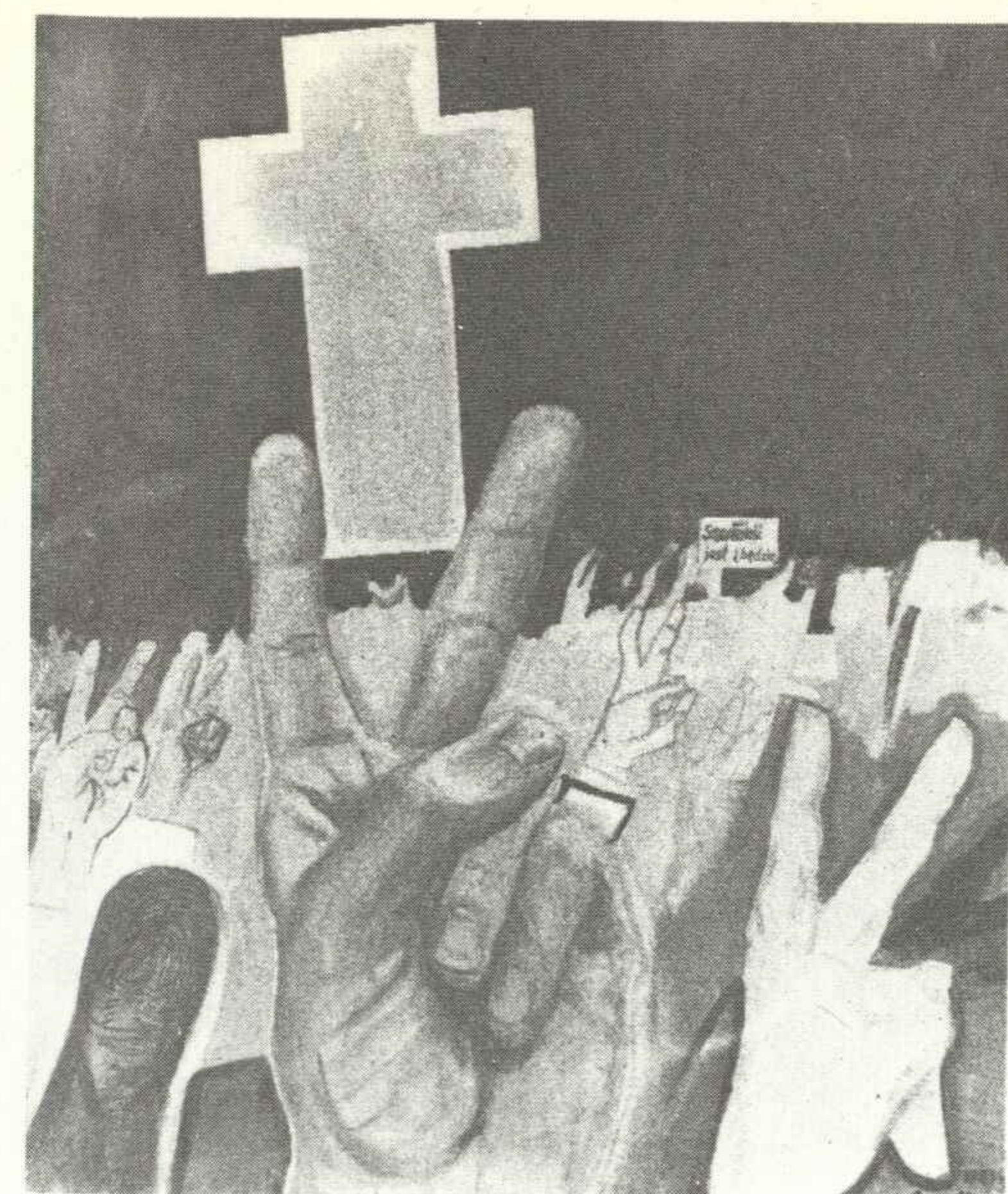
35. Złożenie do snu, 1985, akryl płótno, 110x130



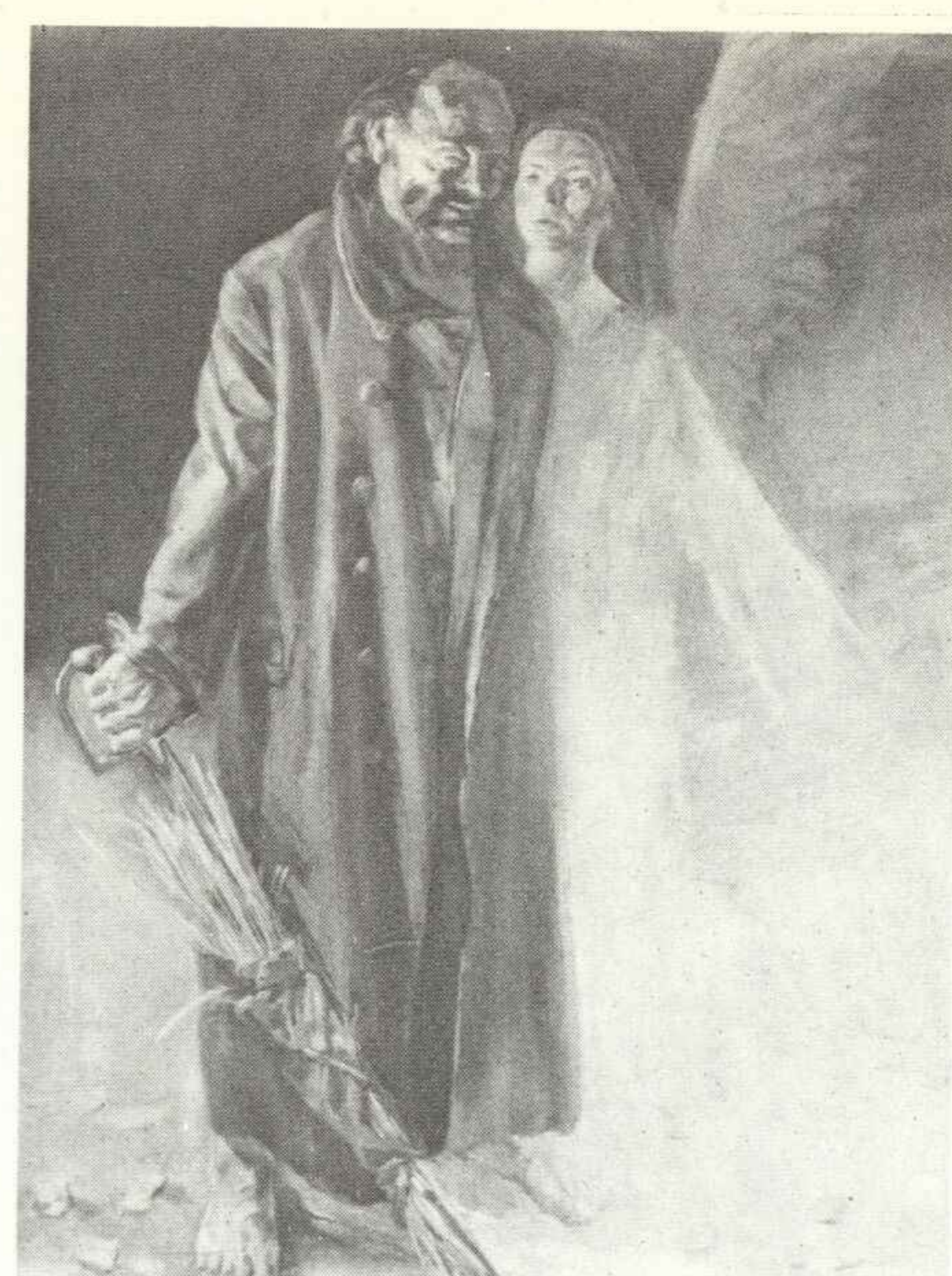
Jerzy Beres, Trans, 1983, drewno, akryl, sznur, 300x250x150
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice



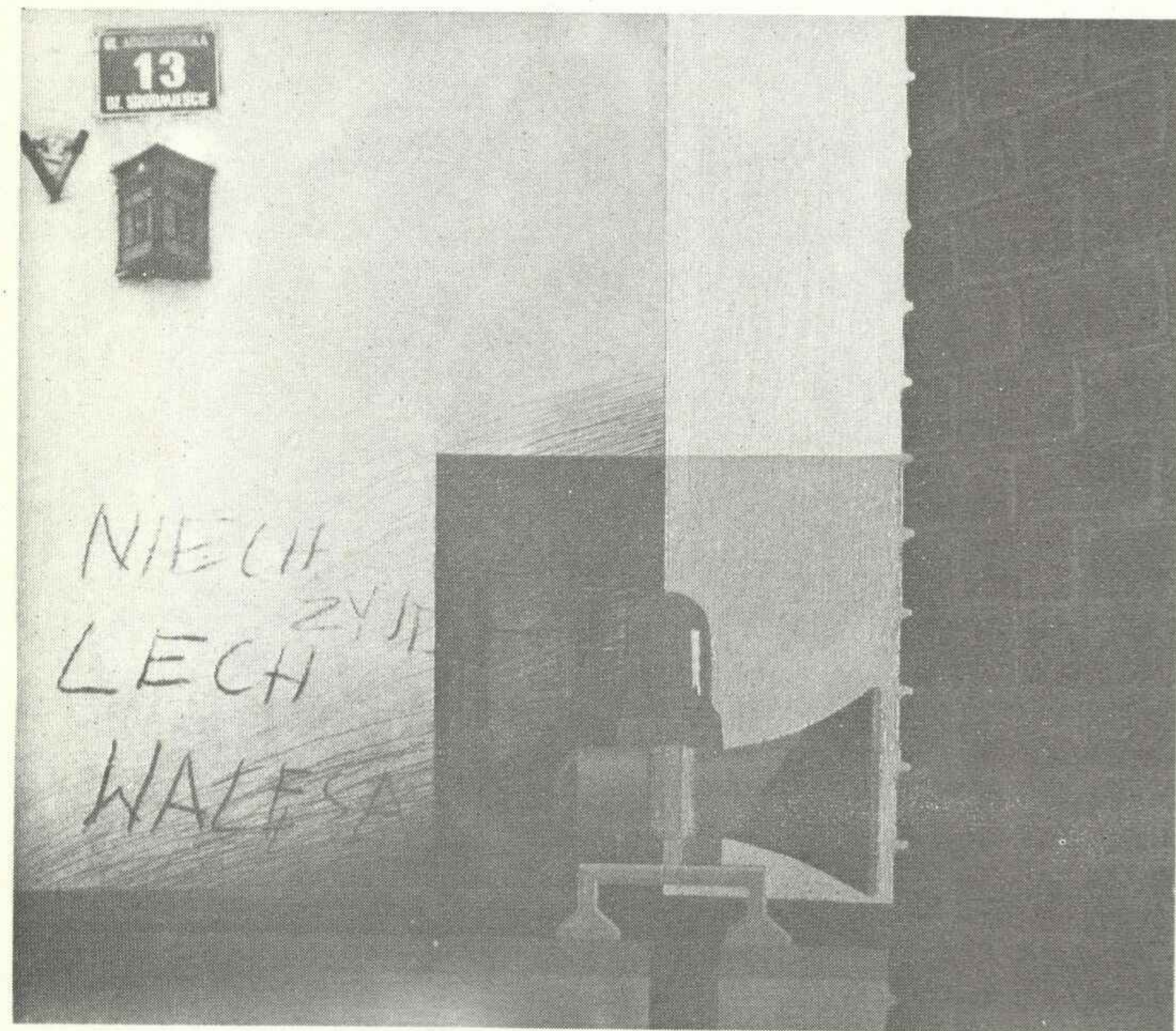
Zbigniew Bajek, Mandyliony, 1984-1986, fotografy na płótnie, 80x60



Marek Sapetto, Palce, 1983, akryl płótno, 120x100



Leszek Sobocki, Nokturn polski, 1983, olej płótno, 116x160 wł. Muzeum Śląskiego, Katowice



Roman Skowron, Ten dzień, 1981, olej płótno, 46x55



Wiesław Obrzydowski, Niedziela na Krzemionkach — czerwiec 1939, 1987, olej płótno, 100x121



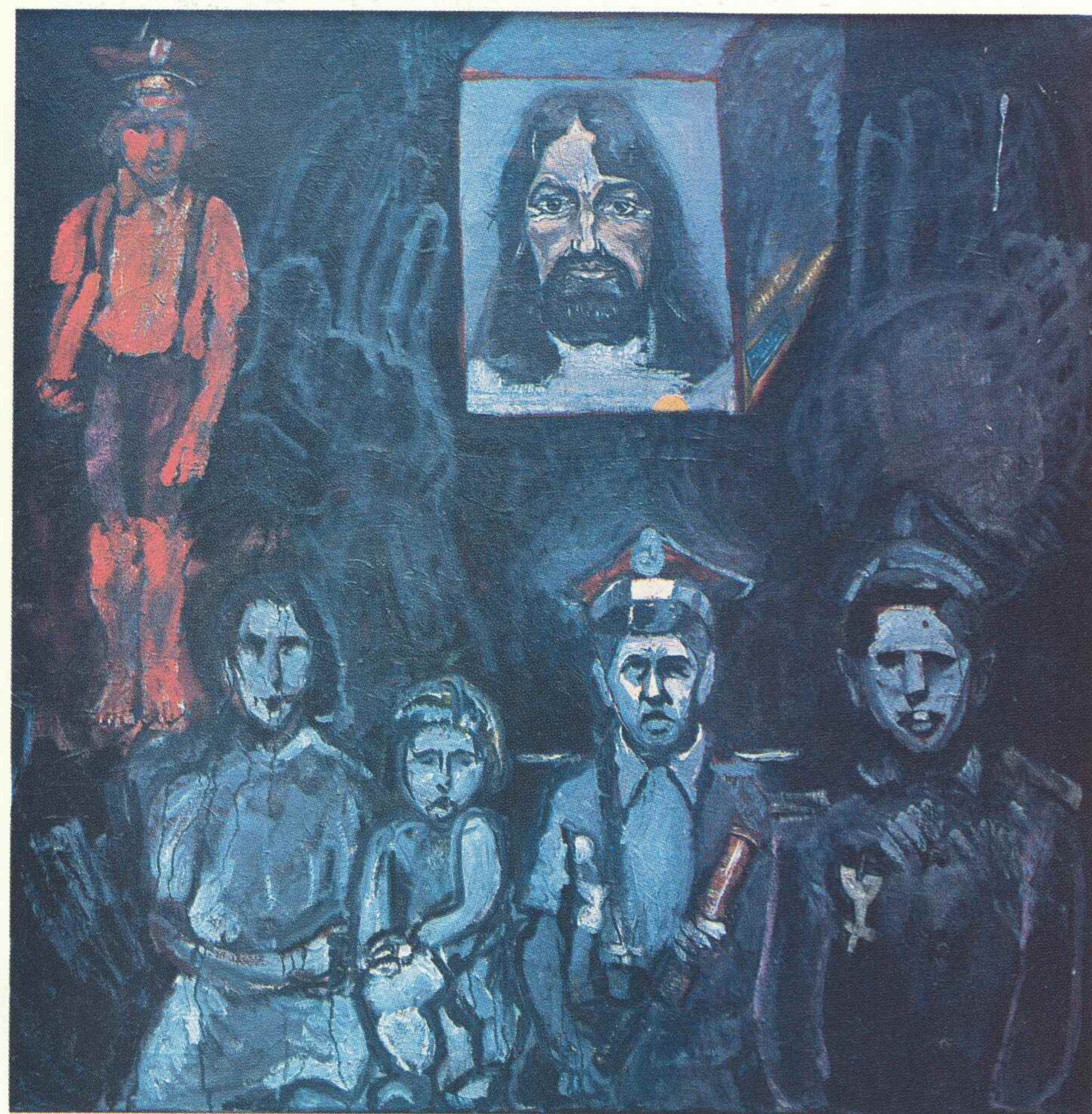
Jan Rylke, Wilki idą, 1985, akryl płótno, 90x116



Leszek Sobocki, Duszo, 1984, olej, płótno, 160x116



Eugeniusz Mucha, Odnaczony, 1982-1986, olej, płótno, 130x109



Wiesław Obrzydowski, Całun krakowski, 1985, olej, płótno, 110x110

GÓRA ZŁEGO SAMOPOCZUCIA

MARIA ANTO

1. Drzewo Al Mamuna, (dyptyk), 1982, olej płótno, 90x70; 90x70
2. Anioł Polny, 1983, olej płótno, 74x92

MARIA PINIŃSKA-BERES

3. Pomazany niebem, 1984, rzeźba — dykta, 180x180x180

ALEKSANDER MARKOWSKI

4. Uśmiech, 1984, olej płótno, 75x105
5. Pejzaż z błękitem, 1989, olej płótno, 110x160
6. Bez tytułu, 1989, olej płótno, 73x92

SŁAWOMIR RATAJSKI

7. Kartoflisko — moja góra, 1988, olej płótno, 180x240

8. Drzewo czerwone, 1988, olej płótno, 220x100
9. Drzewo czarne, 1988, olej płótno, 220x100
10. Moja Arka, 1988, olej płótno, 200x300

STANISŁAW RODZIŃSKI

11. Skąd światło, 1982, olej płótno, 120x100
12. Pejzaż, olej płótno

JACEK ZIEMIŃSKI

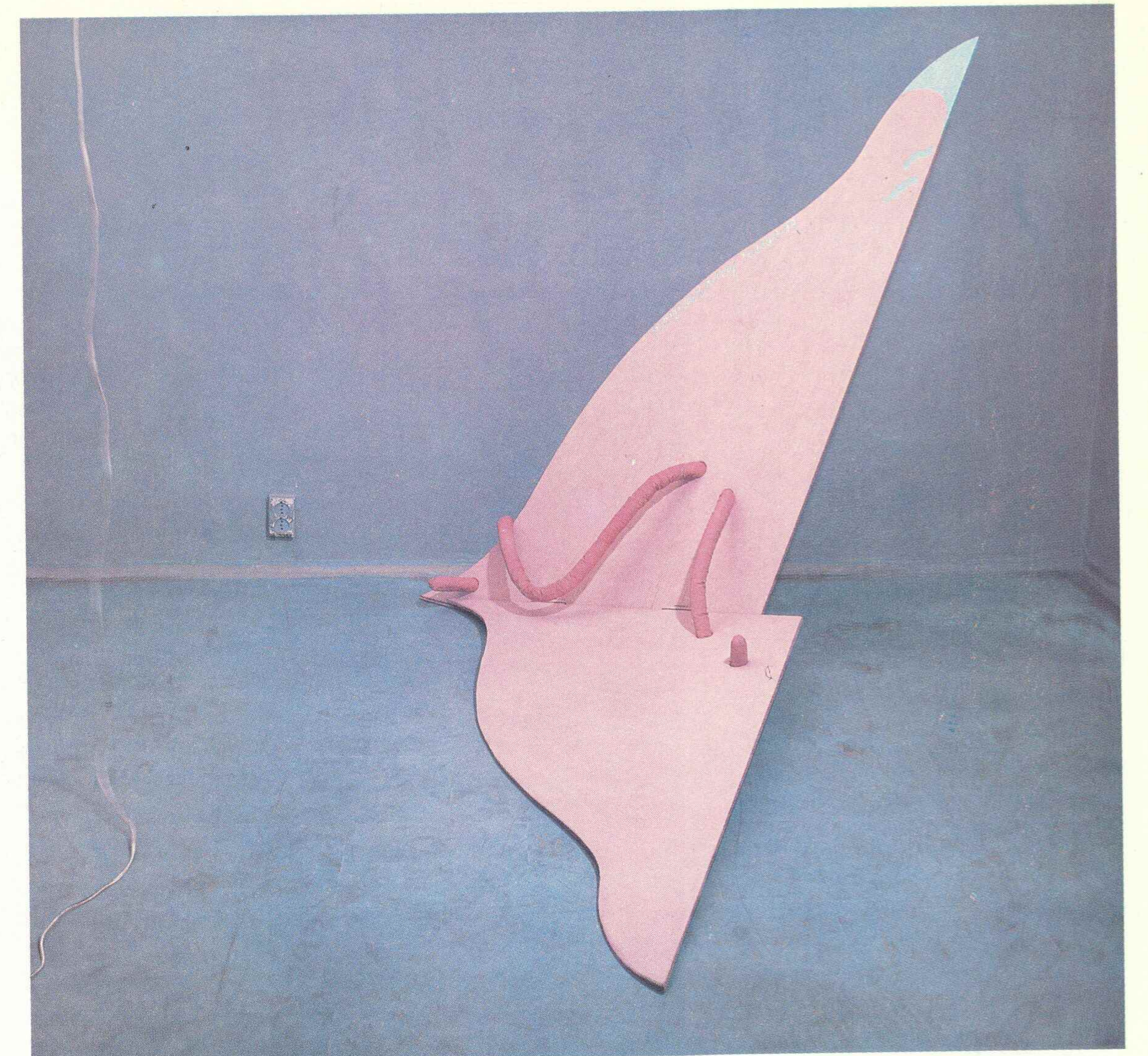
13. Pejzaż, 1986, olej płótno, 140x200
14. Pejzaż, 1986, olej płótno, 140x200
15. Pejzaż, 1987, olej płótno, 130x330
16. Niebo, 1987, olej płótno, 135x203
17. Góra złego samopoczucia, 1988, olej płótno, 200x280
18. Góra, 1990, olej płótno, 200x390



Jacek Ziemiński, Góra złego samopoczucia, 1988, olej płótno, 200x280



Aleksander Markowski, Uśmiech, 1984, olej płótno, 75x105



Maria Pinińska-Bereś, Pomazany niebem, 1984, rzeźba-dykta, 180x180x180



Maria Anto, Drzewo Al Mamuna, dyptyk, 1982, olej, płótno, 90x70; 90x70



Sławomir Ratajski, Kartoflisko — moja góra, 1988, olej, płótno, 180x240

WESOŁE MIASTECZKO

MARIA ANTO

1. Dom urzędowy, 1984, olej płótno, 70x100

MACIEJ BIENIASZ

2. Dachy, 1988, olej płótno, 90x65

ANDRZEJ KAPUSTA

3. Z pamięci, 1982, olej płótno, 80x110

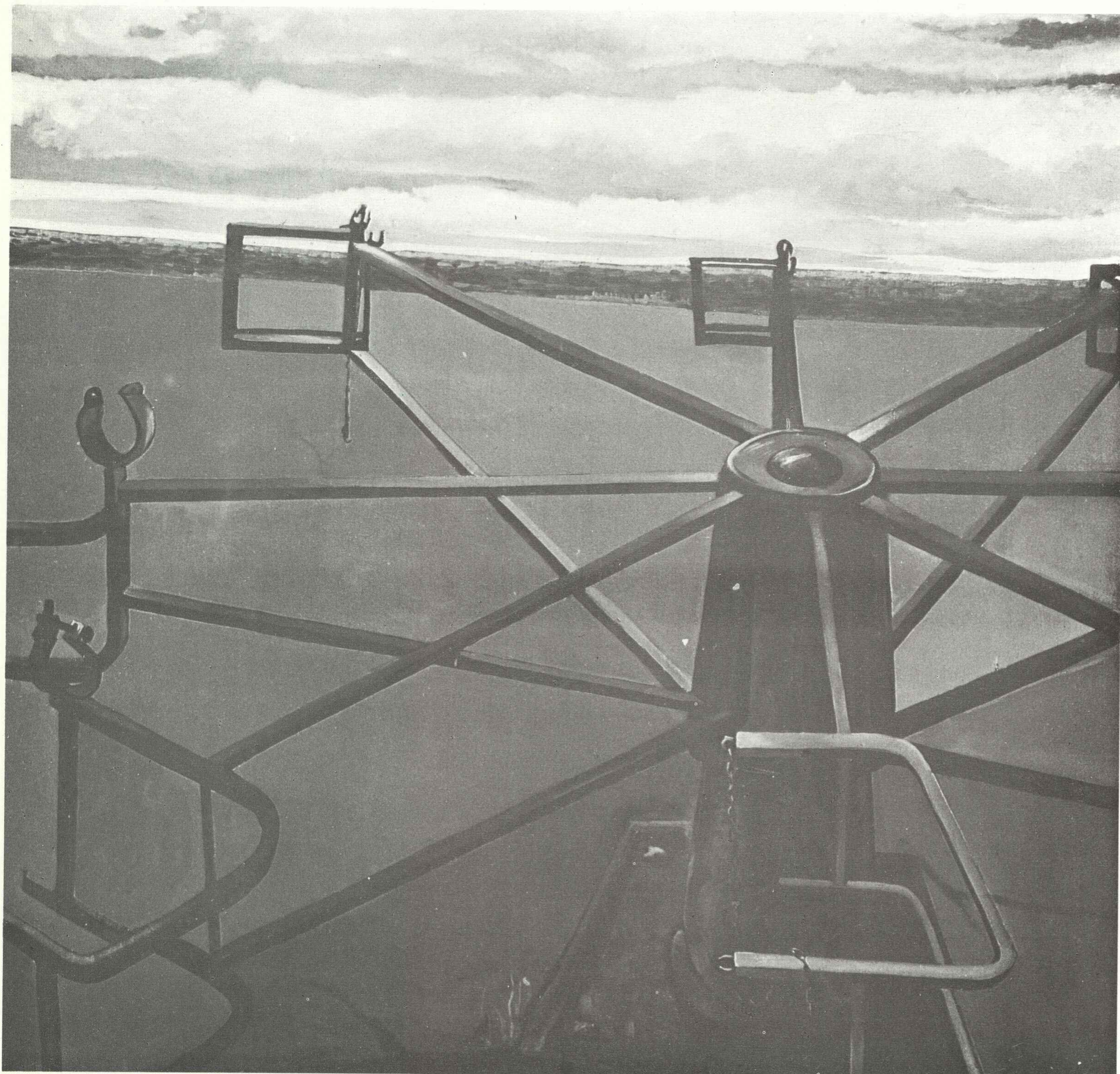
ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

4. Ściana, 1983, olej płótno, 136x190
5. Europa środka, 1985, olej płótno, 136x190
6. Komitet Centralny w czasie burzy, 1985, olej płótno, 120x170
7. Wolność, 1986, olej płótno, 136x180
8. Szelest, 1987, olej płótno, 170x272

JAN RYLKE

9. Pożar na Ursynowie, 1984, olej płótno, 81x100
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice

Stanisław Sobolewski, Kierat (z cyklu: Wesole miasteczko), 1986, olej płótno, 130x130



BARBARA SKĄPSKA

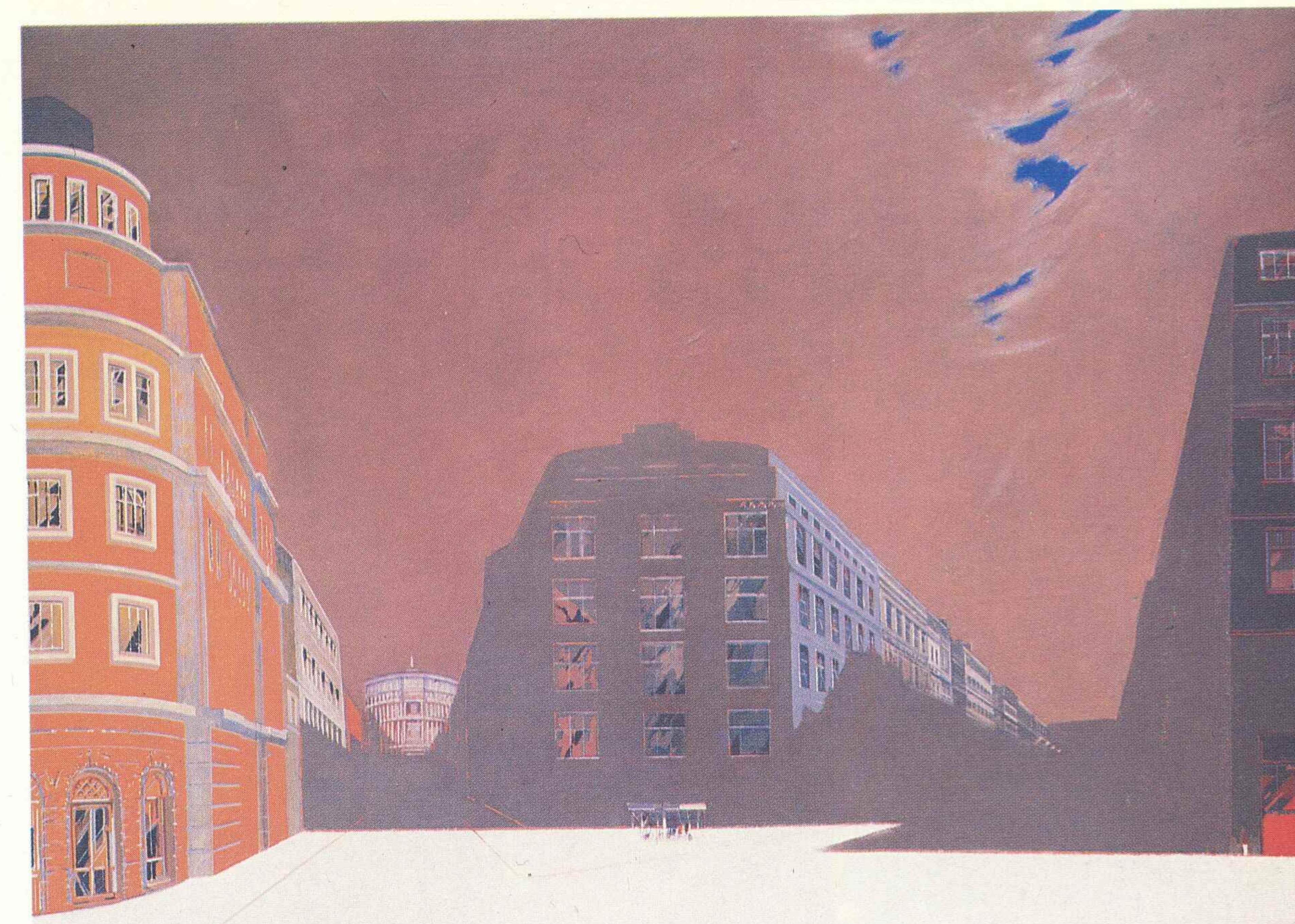
10. Przejście podziemne, 1983, olej płótno, 40x60

STANISŁAW SOBOLEWSKI

11. Kierat (z cyklu: Wesole miasteczko), 1986, olej płótno, 130x130
12. Karuzela I (z cyklu: Wesole miasteczko), 1986, olej płótno, 130x97
13. Strzelnica (z cyklu: Wesole miasteczko), 1986, olej płótno, 130x97
14. Odwilż (z cyklu: Wesole miasteczko), 1987, olej płótno, 130x97
15. Ja, Charon... (z cyklu: Wesole miasteczko), 1987, olej płótno, 130x97
16. Przedwiośnie, 1989, olej płótno, 130x130

WIESŁAW SZAMBORSKI

17. Epizod z 31.08.1982, 1985, olej płótno akryl, 65x81
18. Chmury nad Gdańskiem, 1984, akryl olej płótno, 100x120
19. Sobota sierpniowa'88, 1989, akryl olej płótno, 136x136



Andrzej Kapusta, Z pamięci, 1982, olej płótno, 80x110



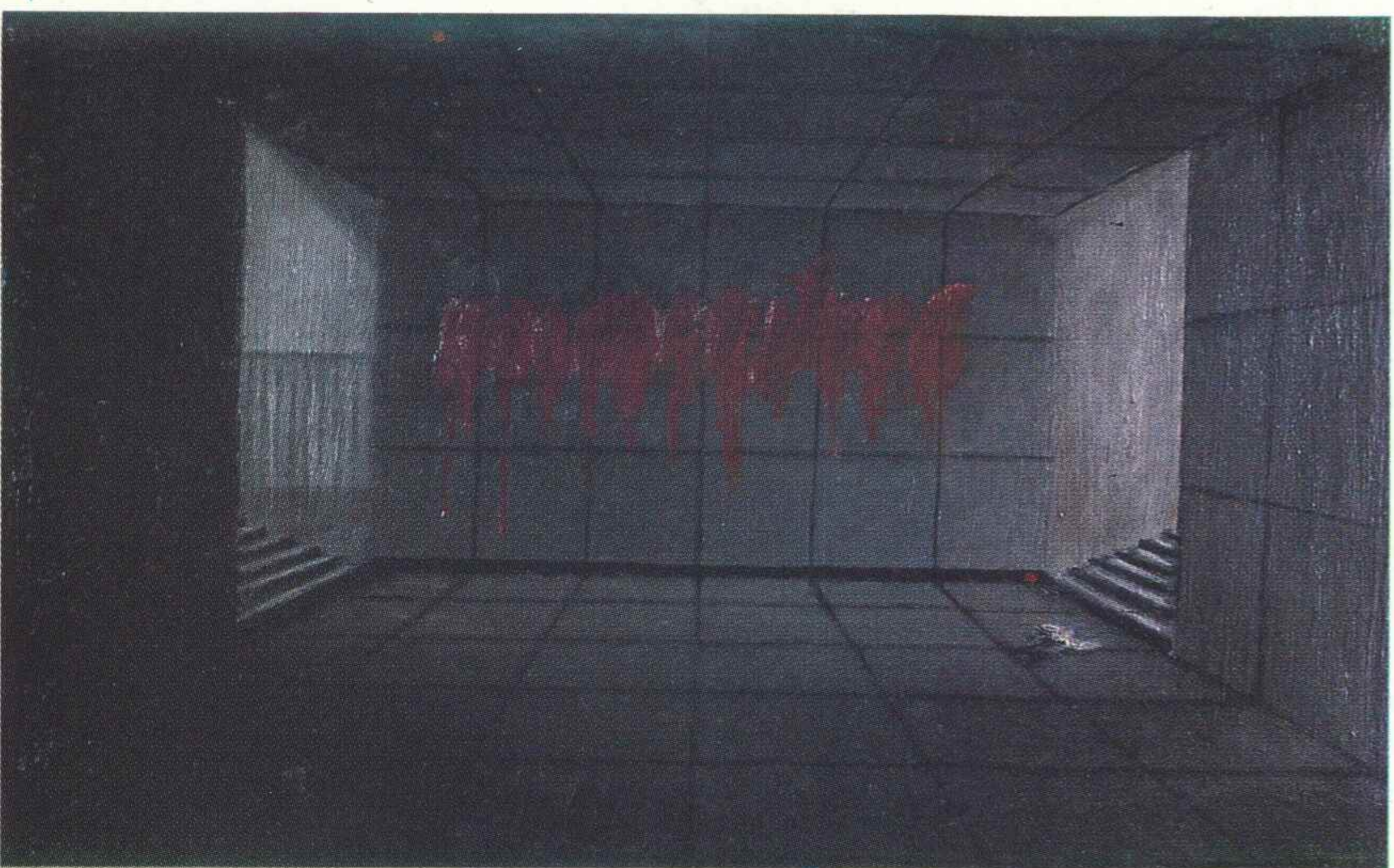
Wiesław Szamborski, Epizod z 31 08 1982, 1985, olej płótno akryl, 65x81



Stanisław Sobolewski, Przedwiośnie (z cyklu: Wesole miasteczko), 1989, olej płótno, 130x130



Łukasz Korolkiewicz, Europa środkowa, 1985, olej płótno, 136x190



Barbara Skąpska, Przejście podziemne, 1983, olej płótno, 40x60

OCHŁAP NA KARTKI

GRZEGORZ BEDNARSKI

1. Chleb I, 1987, olej płótno, 70x90
2. Chleb II, 1987, olej płótno, 70x90
wł. ks. Adama Olszewskiego, Kraków

MACIEJ BIENIASZ

3. Gołąb, 1981, olej płótno, 50x36

RYSZARD GRZYB

4. Chleb, masło, mleko i marmelada to molekuly naszego człowieczeństwa, 1989, olej płótno, 100x130

ZBYLUT GRZYWACZ

5. 16 i 17 XII (z cyklu: Rekolekcje wiślickie), 1981—1982, olej płótno, 30x40
wł. A.J. Rumianów, Kraków
6. Ogniuwa (Etap czwarty, z cyklu: Rekolekcje wiślickie), 1982, olej płótno, 80x100
7. Chlebak (z cyklu: Rekolekcje wiślickie), 1982, olej płótno, 70x55
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
8. Przybita, 1982—1983, olej pilśni, 25x35
wł. Z. Kosowskiego, Kraków
9. Pomoc II, 1984, olej płótno, 60x80
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice

JANUSZ KACZMARSKI

10. Wnętrze z dzbanem, 1982, olej płótno, 50x50
11. Wnętrze z kanapą, 1982, olej płótno, 50x50
12. Czaszka, 1982—1983, olej pilśni, 27x26
13. Czaszka, 1982—1983, olej pilśni, 27x26
14. Czaszka, 1982—1983, olej pilśni, 27x26

MARIAN KĘPIŃSKI

15. Sacrum, 1984, olej płótno, 46x74
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
16. Codzienność, 1985, olej płótno, 40x50
17. Chleb II, 1987, olej płótno, 40x50

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

18. Resztki, 1985, olej płótno, 120x180

JANUSZ MARCINIAK

19. Chleb, wino i puste miejsce, 1990, akryl płótno, 30x60

ALDONA MICKIEWICZ

20. Wieczernik, 1986, olej płótno, 100x120
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
21. Umywarka, 1986, olej płótno, 130x100
22. Donkey' meal, 1989, olej płótno, 75x110
23. Otchłań, 1990, olej płótno, 120x145
24. Arka, 1990, olej płótno, 110x135
25. Obnażona, 1990, olej płótno, 120x145

EUGENIUSZ MUCHA

26. Ostatnia Wieczerza — bierzcie i jedzcie, 1986, olej drewno, 80x66x100

JACEK SIENICKI

27. Ochłap, 1982, olej płótno, 65x40
- 28. Ochłap na kartki, 1983, olej płótno, 34x41**
29. Ochłap, 1983, olej płótno, 30x40
30. Ochłap, 1984, olej płótno, 54x40
31. Wnętrze, 1986, olej płótno, 146x98
32. Ochłap, 1987, olej płótno, 65x75
33. Wnętrze, 1987, olej płótno, 146x98
34. Okno, 1989, olej płótno, 144x100

BARBARA SKĄPSKA

35. Okno podwójne, 1982, olej płótno, 73x92
36. Cela, 1982, olej płótno, 33x24

ROMAN SKOWRON

37. Małe zło, 1982, olej płótno, 60x70
38. 13 XII, 1982, olej płótno, 73x60
39. Rozterka, 1983, olej płótno, 60x70

STANISŁAW SOBOLEWSKI

40. Blisko nieba (z cyklu: Pejzaże szpitalne), 1982, olej płótno, 100x128
41. Podmuchy wiosny (z cyklu: Pejzaże szpitalne), 1982, olej płótno, 130x97
42. Sen, 1988—1989, olej płótno, 130x97

WIESŁAW SZAMBORSKI

43. O ptakach i klatkach, 1985, akryl olej płótno, 145x125



Jacek Sienicki, Ochłap na kartki, 1983, olej płótno, 34x41



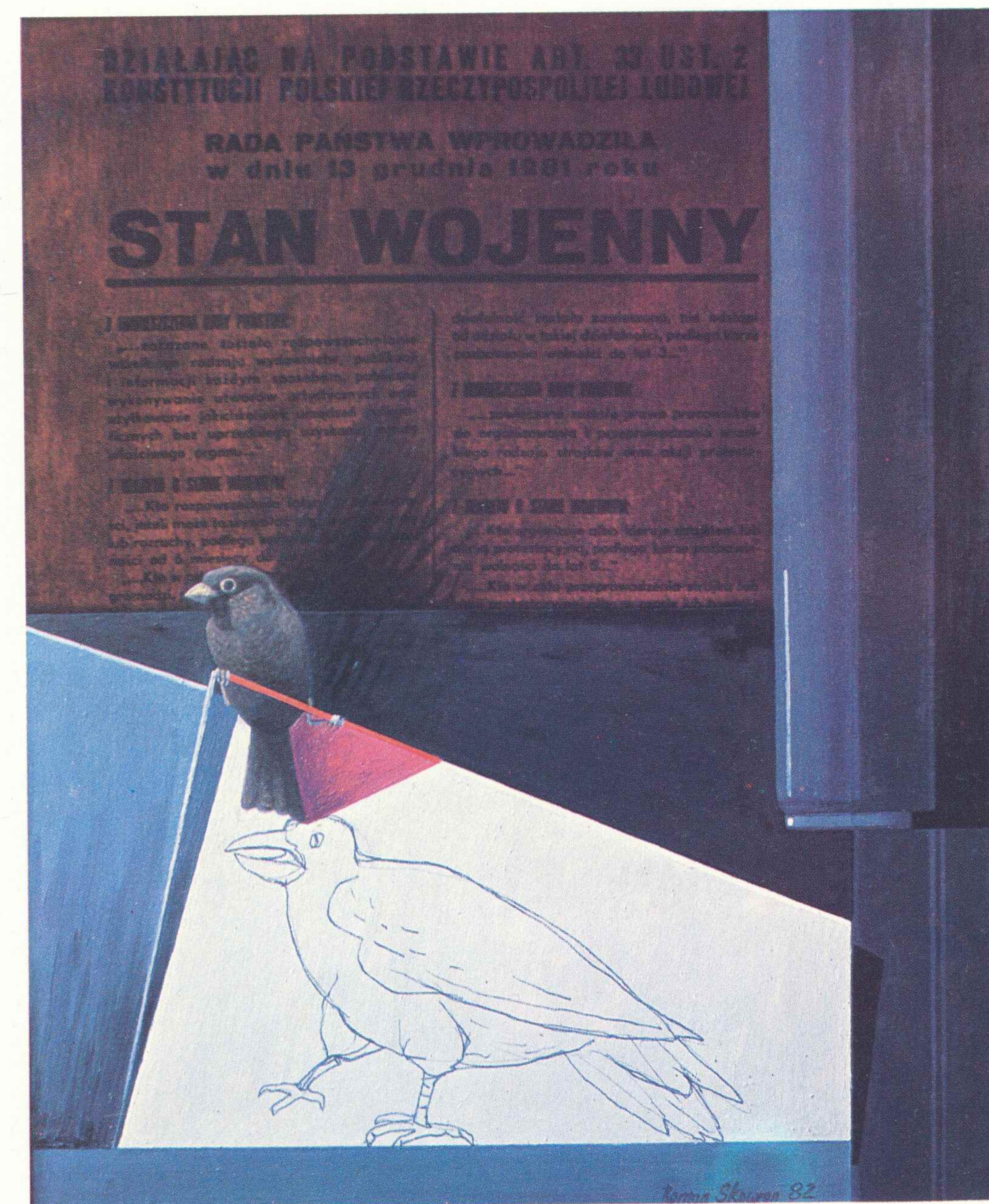
Aldona Mickiewicz, Wieczernik, 1986, olej płótno, 100x120
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa



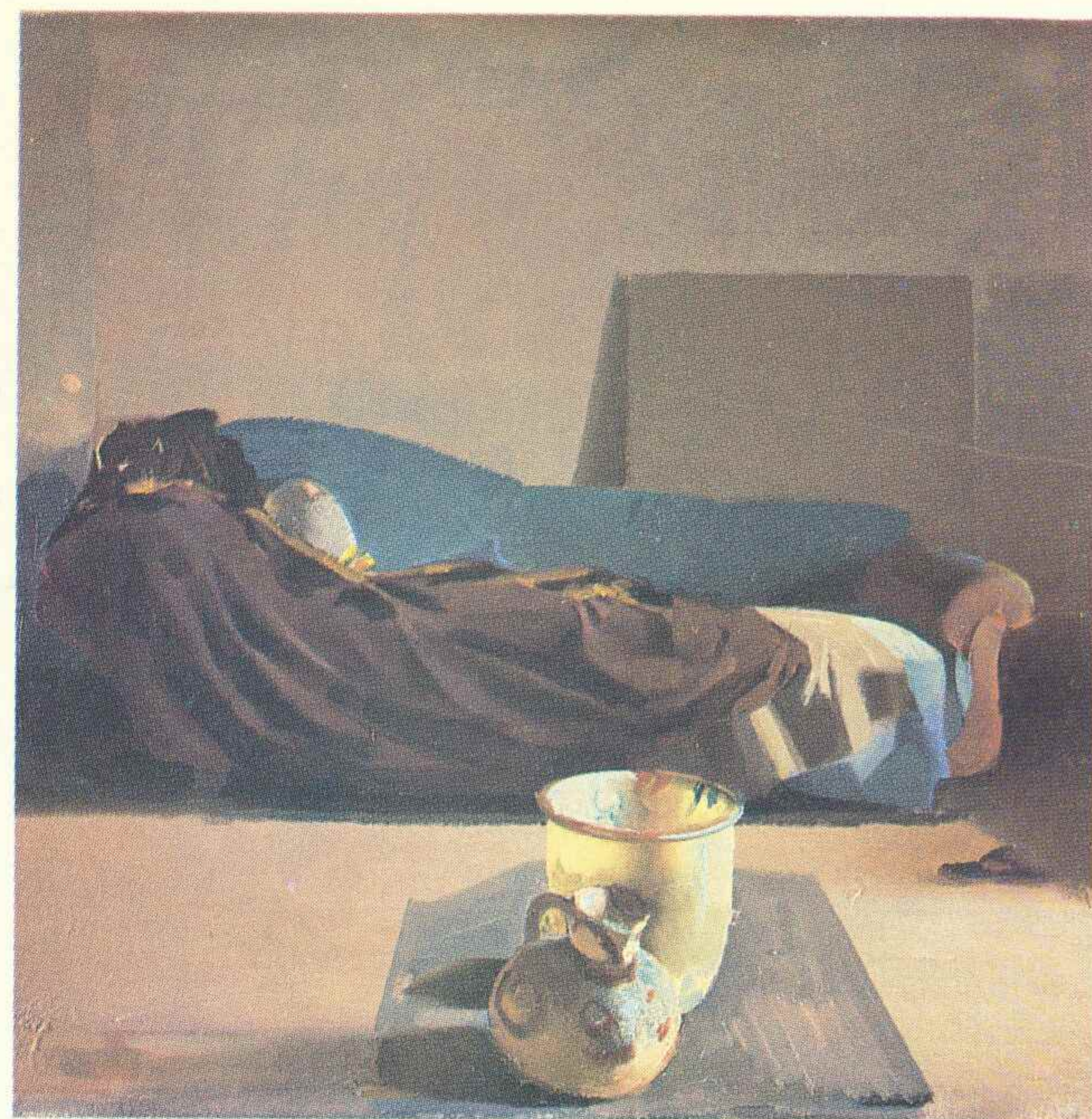
Maciej Bieniasz, Gołąb, 1981, olej płótno, 50x36



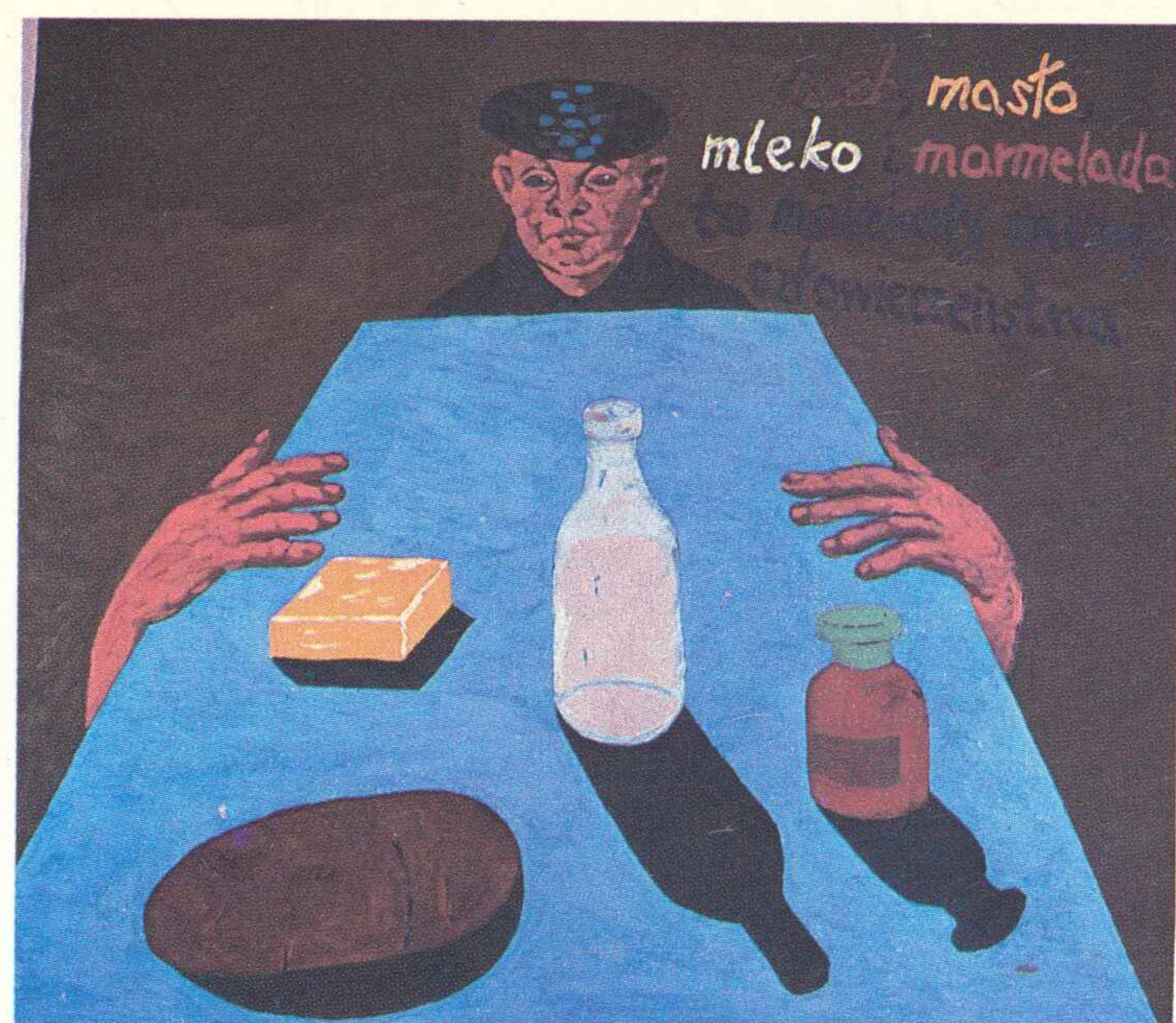
Janusz Marciniak, Chleb, wino i puste miejsce, 1990, akryl płótno, 30x60



Roman Skowron, 13 XII, 1982, olej płótno, 73x60



Janusz Kaczmarski, Wnętrze z dzbanem, 1982, olej płótno, 50x50



Ryszard Grzyb, Chleb, masło, mleko i marmelada to molekuly naszego człowieczeństwa, 1989, olej płótno, 110x130



Aldona Mickiewicz, Otchlań, 1990, olej płótno, 110x135

SIEDEM ETAPÓW Z ŻYCIA...

MACIEJ BIENIASZ

1. Autoportret, 1982, olej płótno, 117x98

TADEUSZ BORUTA

2. Ecce Homo, 1986, olej płótno, 190x140
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
3. Wygnanie (z cyklu: Eden), 1986, olej płótno, 190x140
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław

ANTONI FAŁAT

4. Wy życie godnie a my wygodnie, 1982, akryl płótno, 100x120
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
5. Pojednanie, 1983, akryl płótno, 146x114
6. Polska faraonów, 1985, akryl płótno, 120x100
7. Ucieczka z Egiptu, 1985, akryl płótno, 120x100
8. Tajniak czy rewolucjonista, 1985, akryl płótno, 110x125
9. Dorobek, 1986, akryl płótno, 100x120
10. Poland, 1988, akryl płótno, 120x100

ZBYLUT GRZYWACZ

11. Autoportret, 1982, olej płótno, 70x55
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
12. Pod ścianą (z cyklu: Wiosna 82), 1983, olej płótno, 140x70
wł. M. Żarnowskiego, Kraków
13. Strip-teas, 1984, olej płótno, 120x80
wł. Tadeusza Nyczka, Kraków
14. Siedem etapów z życia kobiety, 1985, olej płótno 190x240
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław

ANDRZEJ KAPUSTA

15. Astma — czyli uczulenia na psa, 1987, olej płótno, 150x200
16. Burza, 1987—1989, olej płótno, 150x200

JAROSŁAW KAWIORSKI

17. Postaci, 1985—1989, olej płótno, 100x80
18. Postaci, 1985—1989, olej płótno, 100x80
19. Postaci, 1985—1989, olej płótno, 100x80
20. Postaci, 1985—1989, olej płótno, 100x80
21. Postaci, 1985—1989, olej płótno, 100x80
22. Balkon 7, 1986, olej płótno, 140x140
23. Balkon 9, 1986, olej płótno, 140x140
24. Balkon 10, olej płótno, 140x140

JAROSŁAW MODZELEWSKI

25. 1953—parami, 1985, olej płótno, 115x180
wł. Muzeum Narodowego, Łódź
26. 1953 — pociąg, 1985, olej płótno, 115x180
27. Komunia, 1986, olej płótno, 180x136
28. Za stołem człowiek, 1986, olej płótno, 80x100

JACEK SIENICKI

29. Postać, 1987, olej płótno, 160x120
wł. Galerii Studio, Warszawa
30. Człowiek, 1989, olej płótno, 144x100
31. Człowiek, 1990, olej płótno, 144x110

LESZEK SOBOCKI

32. Żalobnica, 1982, olej płótno
33. Sztafaż nocny (z cyklu: Graffiti polskie), 1985—1986, olej płótno 190x120
34. Błędny obywatel (z cyklu: Graffiti polskie), 1986, olej płótno, 190x120

MAREK SOBCZYK I RYSZARD WOŹNIAK

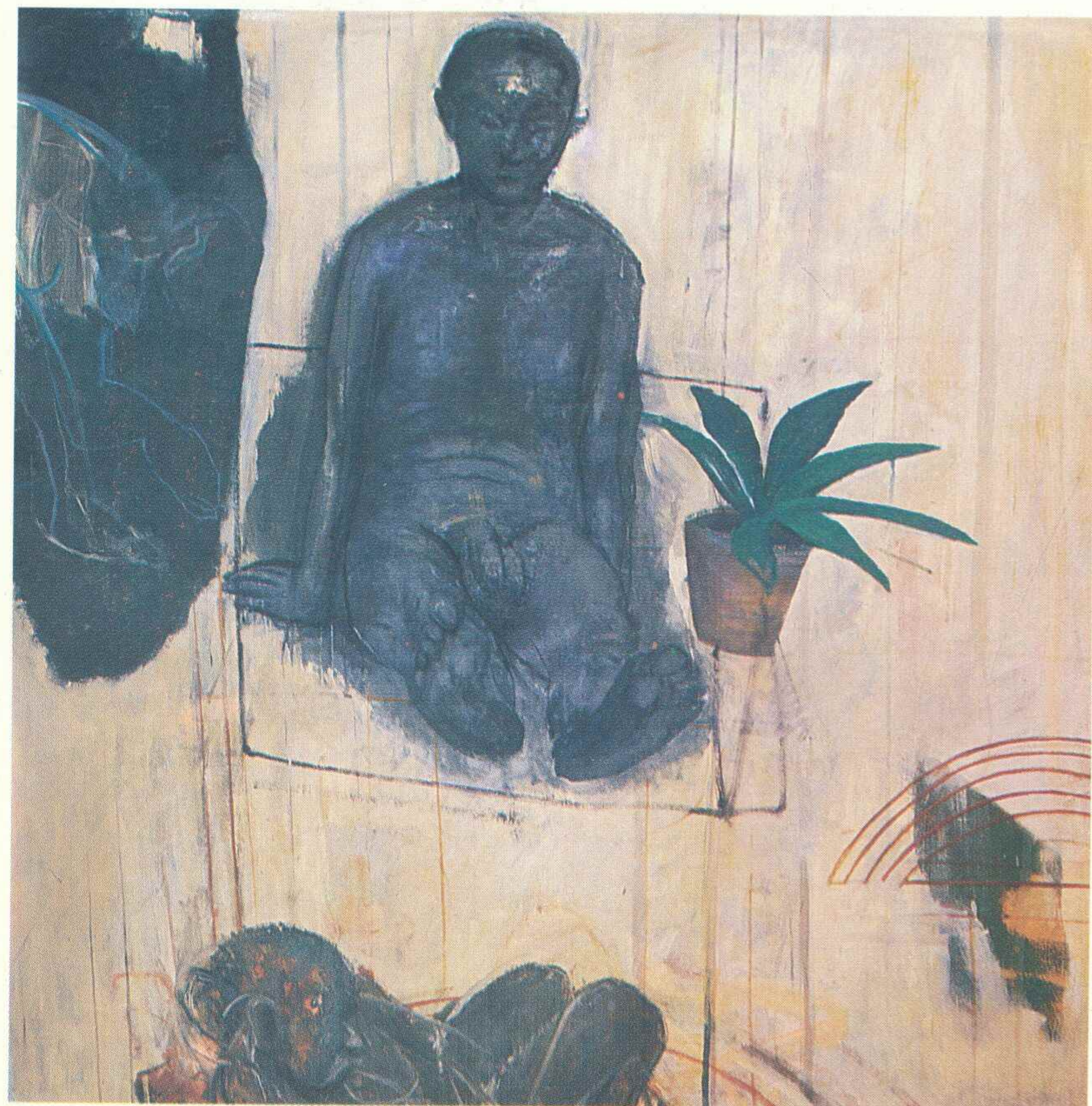
35. A jednak, 1984, papier akryl tempera, 350x450



Zbylut Grzywacz, Siedem etapów z życia kobiety, 1985, olej płótno, 190x240 wł. Muzeum Narodowego, Wrocław



Leszek Sobocki, Żalobnica, 1982, olej płótno



Jarosław Kawiorski, Balkon 9, 1986, olej płótno, 140x140

POMIĘDZY NAMI KRES

GRZEGORZ BEDNARSKI

1. Ni mas ni menos I, 1984, olej płótno, 190x120
wł. Ireneusza Zwolińskiego, Kraków
2. Ni mas ni menos V, 1984, olej płótno, 150x120
wł. Ireneusza Zwolińskiego, Kraków
3. Czarna seria I (z cyklu: Ni mas ni menos), 1986, olej płótno, 185x125
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
4. Czarna seria II (z cyklu: Ni mas ni menos), 1986, olej płótno, 185x125
wł. Andrzeja Bonarskiego, Warszawa
5. Czarna seria III (z cyklu: Ni mas ni menos), 1986, olej płótno, 150x100
6. Poruszenie z postacią ekstatyczną I, 1987, olej płótno, 190x320
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
7. Poruszenie z postacią ekstatyczną II, 1987, olej płótno, 190x320
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
8. Poruszenie z postacią ekstatyczną III, 1987, olej płótno, 190x300

ANTONI FAŁAT

9. Na wschód od Edenu, 1985, akryl płótno, 120x100

SŁAWOMIR RATAJSKI

10. Rozpad, 1987, olej płótno, 200x300
11. Spotkanie, 1987, olej płótno
wł. Galerii Studio, Warszawa

JACEK WALTOŚ

12. Nocna wizyta — wchłonięcie, pojmanie, 1981—1982, olej płótno, 100x80
13. Pomiędzy nami — kres (Szpitalniczki), 1982, olej płótno, 100x82
14. Pomiędzy nami — kres (Maderowe rozdarcie), 1983, olej płótno 73x60

RYSZARD WOŹNIAK I MAREK SOBCZYK

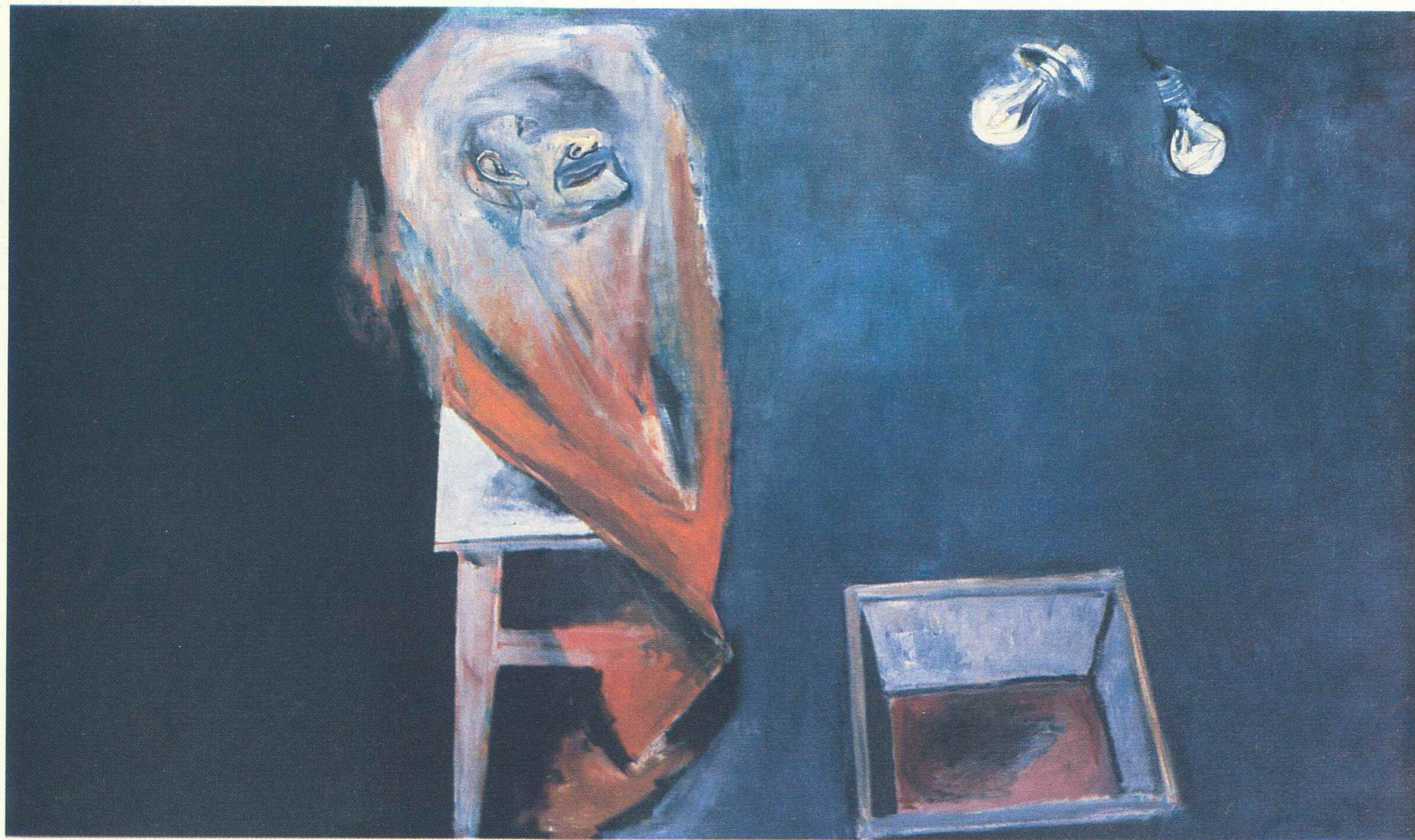
15. Co się dzieje między tymi ludźmi, papier akryl tempera, 600x300



Antoni Fałat, Na wschód od Edenu, 1985, akryl płótno, 120x100



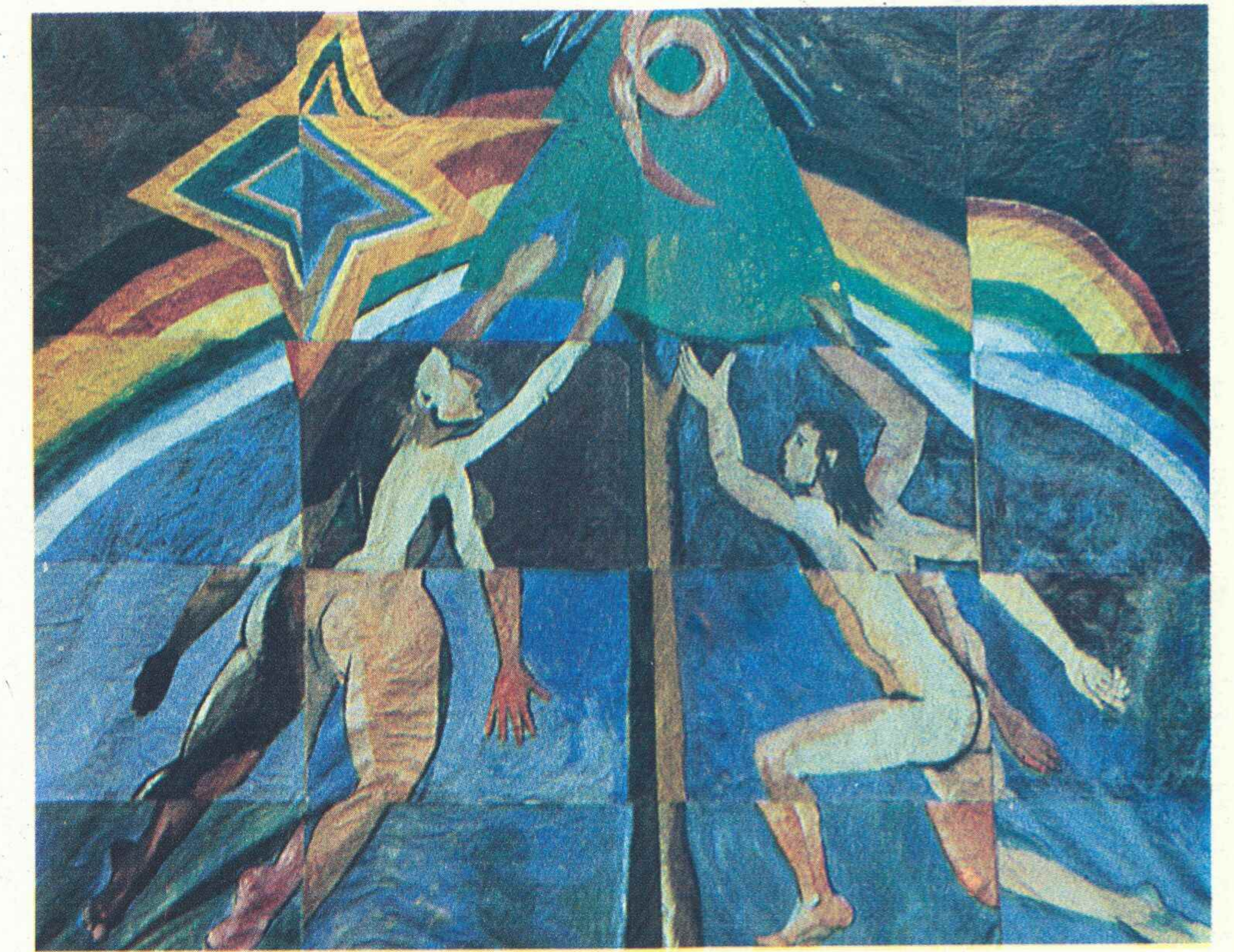
Grzegorz Bednarski, Poruszenie z postacią ekstatyczną II, 1987, olej płótno, 190x320



Grzegorz Bednarski, Poruszenie z postacią ekstatyczną III, 1987, olej płótno, 190x300



Jacek Waltoś, Nocna wizyta — wchłonięcie, pojmanie, 1981-1982, olej płótno, 100x80



Ryszard Woźniak i Marek Sobczyk, Co się dzieje między tymi ludźmi, papier akryl tempera, 600x300

MODLITWA

MARIA ANTO

1. Modlitwa, 1984, olej płótno, 120x80

JERZY BERES

2. Ołtarz niepodległości, 1982—1983, rzeźba w drewnie — płótno, akryl, 300x300x150
3. Ołtarz ludowy, 1984, rzeźba w drewnie, 200x150x250
4. **Modlitwa, 1986, rzeźba w drewnie, 350x350x250 wł. Muzeum Śląskiego, Katowice**
5. Ołtarz polityczny, 1987, rzeźba w drewnie, 300x250x150 wł. Muzeum Narodowego, Warszawa

TADEUSZ BORUTA

6. Miserere, 1986, olej płótno, 190x240 wł. Jerzego Skolimowskiego, Warszawa
7. Z szat obnażony, 1988, olej płótno, 185x200
8. Niosący (z cyklu: Droga), 1987, olej płótno, 210x290 wł. Jerzego Skolimowskiego, Warszawa

ADAM BRINCKEN

9. Miejsce (fragment environment „Stan skupienia”), 1983, 4 elementy o wymiarze ok. 135x160x100, drewno, płótno, olej i inne

JAN DZIĘDZIORA

10. Zbity
11. Zbity

PAWEŁ KOWALEWSKI

12. Zaufaj Panu i czyn dobrze, mieszkaj w kraju i bądź wierny, 1984, akryl gwasz pastel papier, 300x300

13. Bo wielu jest powołanych a mało wybranych, 1984, akryl gwasz pastel papier, 240x200
14. Knuje nieprawy sprawiedliwemu i ostrzy na niego zęby, 1984, akryl gwasz pastel papier, 240x200

JAROSŁAW MODZELEWSKI I MAREK SOBCZYK

15. Das Gebet des Deutsches Pfahrer oder Bleistiftprobe, 1984, akryl papier, 300x300

STANISŁAW RODZIŃSKI

16. Eksodus, 1982, olej płótno, 100x125 wł. Muzeum Narodowego, Kraków

LESZEK SOBOCKI

17. Powrót, 1983, olej płótno, 160x116 wł. Muzeum Śląskiego, Katowice

JACEK WALTOŚ

18. Pieta w trójnasób — sierpniowa niedziela'80, 1981—1983, olej płótno, 100x83 wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
19. Wielka Sobota II, 1982—1983, olej płótno, 100x82 wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
20. Pieta w trójnasób — Wielka Sobota'82, 1983, olej płótno, 140x140 wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
21. Pieta w trójnasób — współczulość, 1984, olej płótno, 140x140 wł. Muzeum Narodowego, Wrocław

RYSZARD WOŹNIAK

22. Pzemiana, 1987, olej płótno, 180x270



Jerzy Beres, Modlitwa,
Rzeźba w drewnie, 350x350x250



Leszek Sobocki, Powrót, 1983, olej płótno, 160x116
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice



Jacek Waltoś, Pieta w trójnasób — Wielka Sobota '82, 1981-1983, olej
plótno, 100x82
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław



Adam Brincken, Miejsce (fragment environment „Stan skupienia”),
1983, drewno, plótno, olej i inne



Tadeusz Boruta, Z szat obnażony, 1988, olej plótno, 185x200



Ryszard Woźniak, Przemiana, 1987, olej plótno, 180x270

KWIATOWY KRZYŻ

MARIA ANTO

1. Modlitwa polska, dyptyk, 1985—1986, olej płótno, 100x135, 90x130

JERZY BEREŚ

2. Droga, 1984, rzeźba w drewnie — płótno akryl, 250x250x150

JAN DOBKOWSKI

3. Złe przecucie (z cyklu: Tren), 1984, olej akryl płótno, 147x197
4. Czuwanie IV, 1984, olej płótno akryl, 147x187
5. Golgota, 1984, olej płótno akryl, 197x147
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

6. Krzyż w ziemi, 1983, olej płótno, 136x190
wł. Muzeum Narodowego, Kraków
7. Trotuar, 1983, olej płótno, 136x190
8. Martwa natura, 1984, olej płótno, 136x190
9. Szósta nad ranem, 1985, olej płótno, 120x170
10. Ściana bezsilności, 1986, olej płótno, 136x180
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
11. Kamienie, 1986, olej płótno, 136x170

ALEKSANDER MARKOWSKI

12. Różaniec księdza, 1987, olej płótno, 70x70

STANISŁAW RODZIŃSKI

13. Matka — pamięci ks. J. Popiełuszki, 1985, olej płótno, 100x80

MAREK SAPETTO

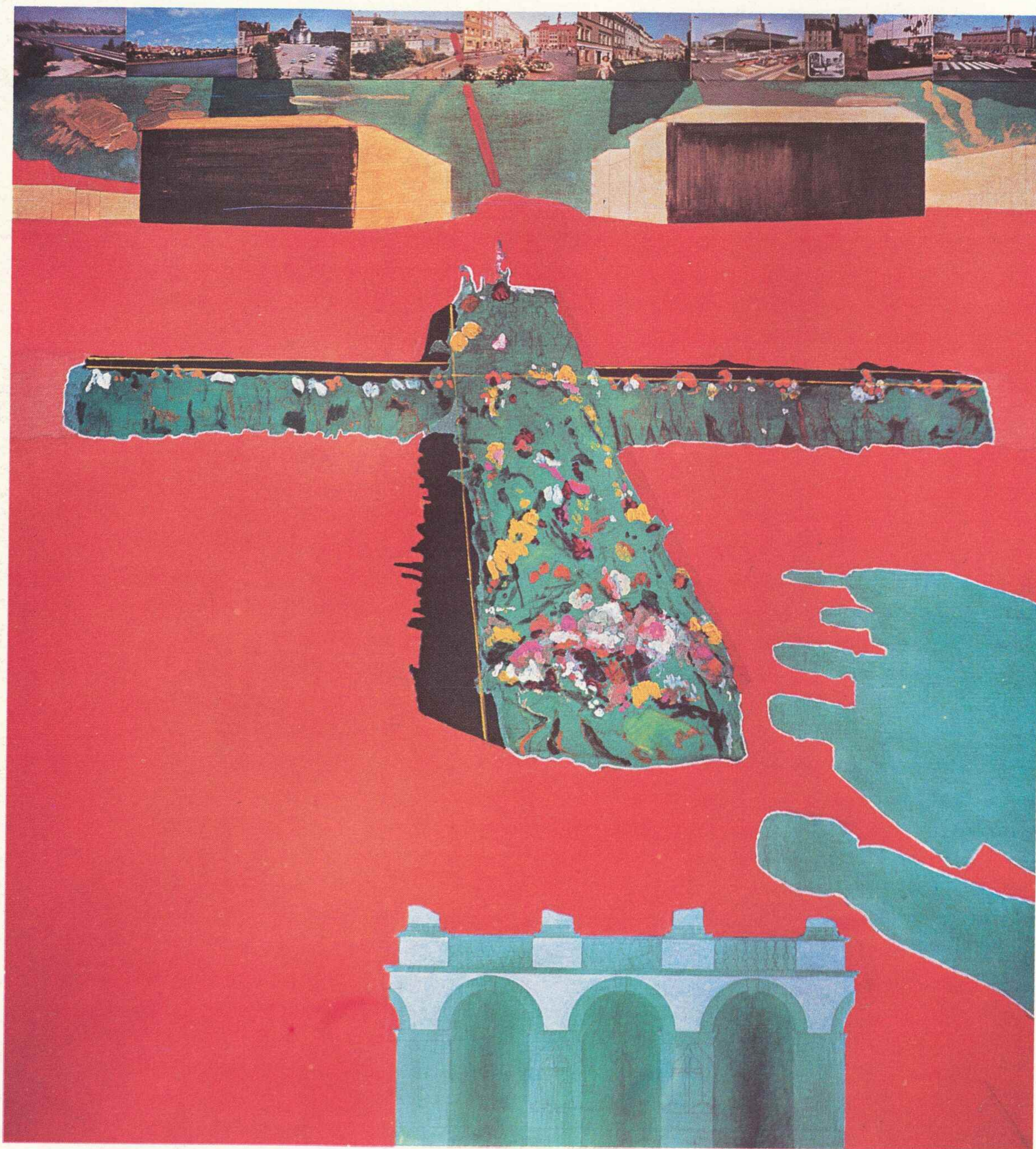
14. Krzyż, akryl płótno, 120x110
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa

TERESA STANKIEWICZ

15. Pamięci ks. Jerzego Popiełuszki, 1985, olej płótno, 160x100

WIEŚLAW SZAMBORSKI

16. 3.5, 31.8, 10.11, 1982, akryl olej płótno, 145x95
17. Kwiatowy krzyż, 1983, akryl olej płótno, 150x135
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
18. Krzyż, 1985, akryl olej płótno, 145x95
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa



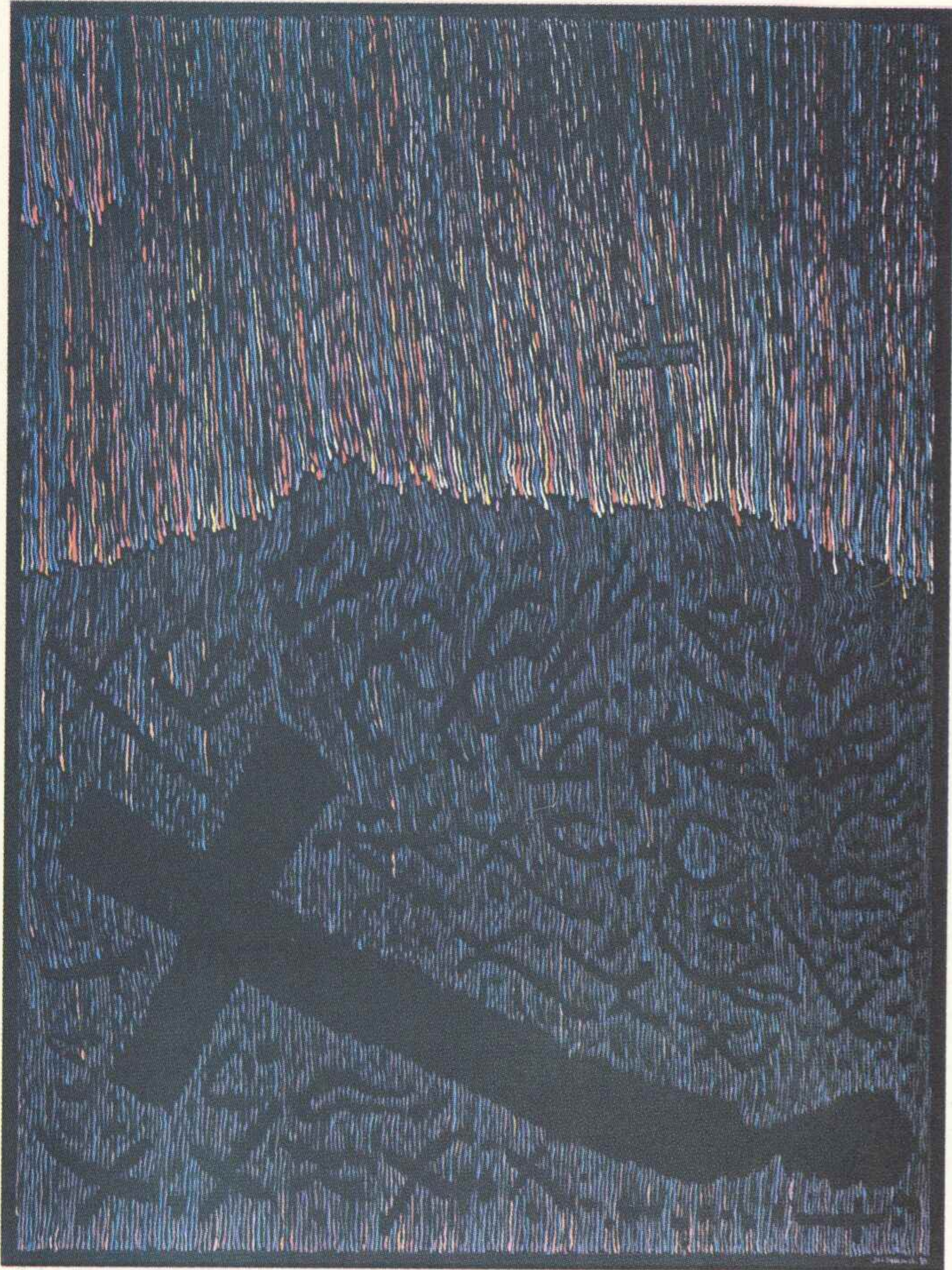
Wiesław Szamborski, Kwiatowy krzyż, 1983, akryl olej płótno, 150x135
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław



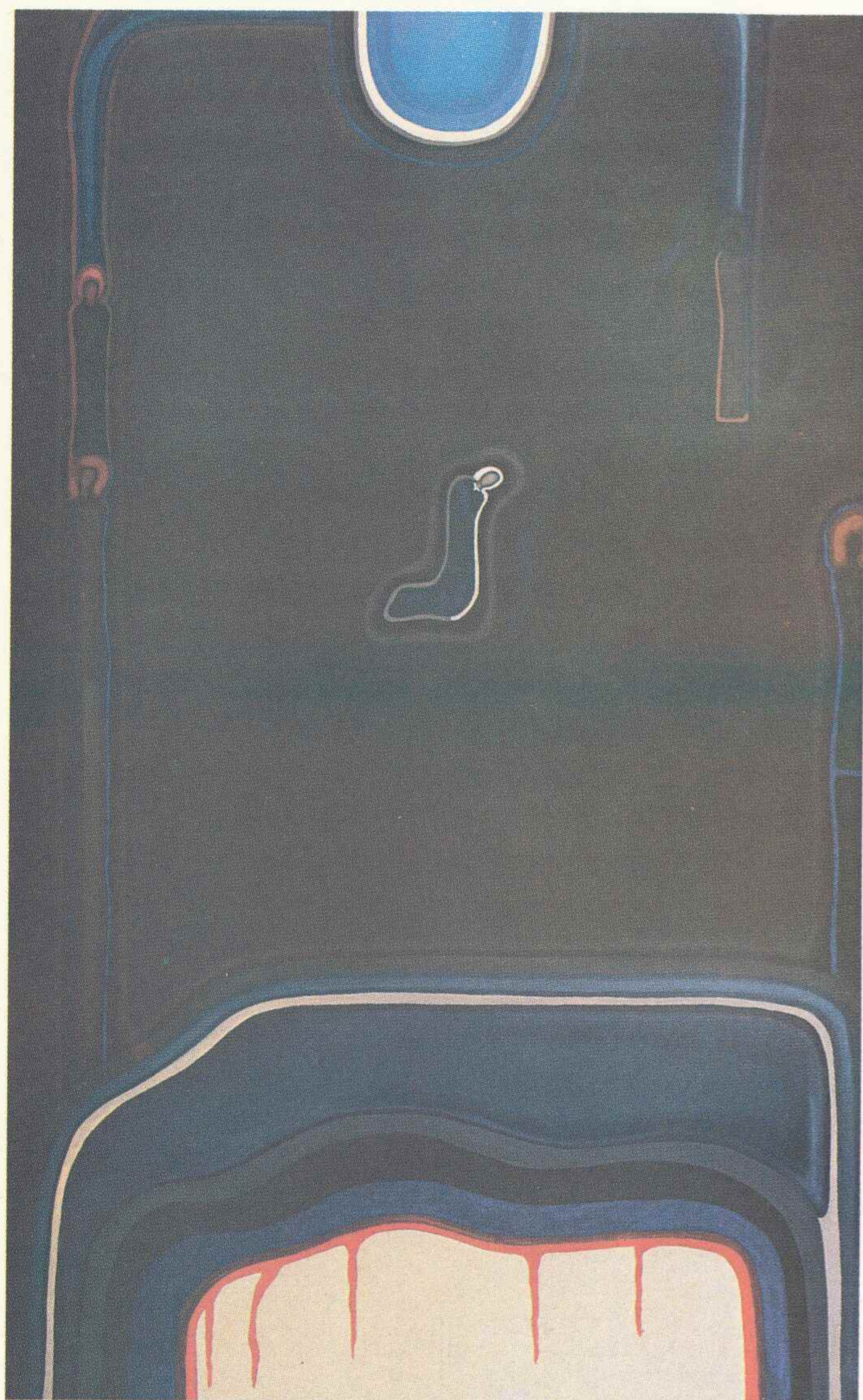
Łukasz Korolkiewicz, Trotuar, 1983, olej płótno, 136x190



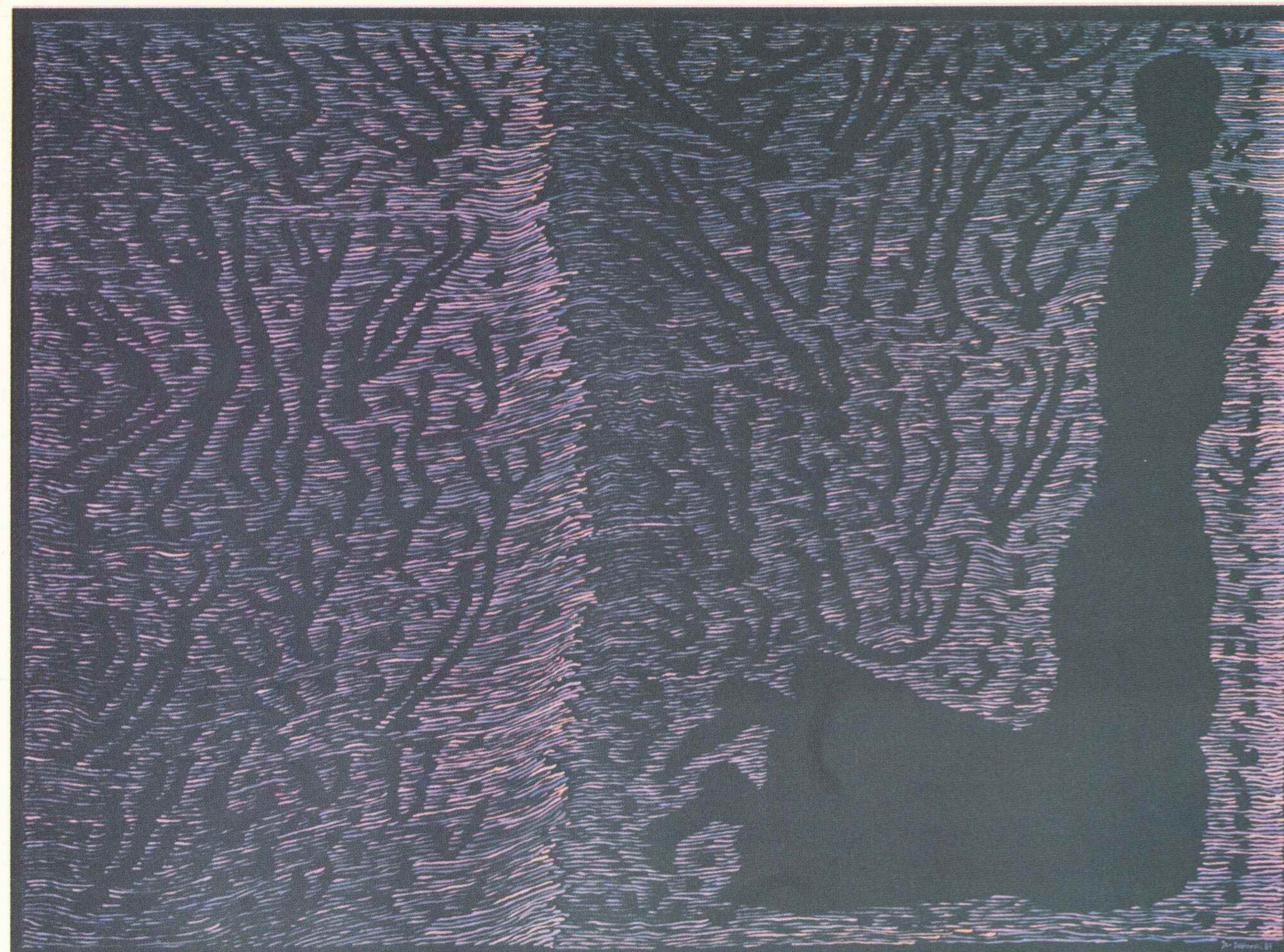
Łukasz Korolkiewicz, Martwa natura, 1984, olej płótno, 136x190



Jan Dobkowski, Golgota, 1984, olej płótno akryl, 197x147
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa



Teresa Stankiewicz, Pamięci ks. Jerzego Popiełuszki, 1985, olej,
płótno, 160x100



Jan Dobkowski, Czuwanie IV, 1984, olej płótno akryl, 147x187



Stanisław Rodziński, Matka — pamięci ks. J. Popiełuszki, 1985, akryl,
płótno, 160x100

GOLGOTA

ZBIGNIEW BAJEK

1. Golgota, (dyptyk), 1989, olej płótno, 230x120, 230x120

TADEUSZ BORUTA

2. Wstawiennictwo, 1985—1986, olej płótno, 240x190
wł. Muzeum Narodowego, Kraków

JAN DOBKOWSKI

3. W mroku, 1984, olej płótno, 197x147
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
4. Oświetlony, 1985, olej płótno, 187x147

JANUSZ MARCINIAK

5. Chrystus, 1990, rzeźby: masa papierowa akryl, 170x60x60

EUGENIUSZ MUCHA

6. Przekreślenie czerwieni, 1982, olej płótno, 130x109
7. Predyspozycje dzieci, 1983, olej płótno, 200x130
8. Ukrzyżowanie, 1983—1986, olej płótno, 270x130

STANISŁAW RODZIŃSKI

9. Odkupienie, 1982, olej płótno, 125x100
10. Odkupienie, 1982, olej płótno, 125x100

JAN RYLKE

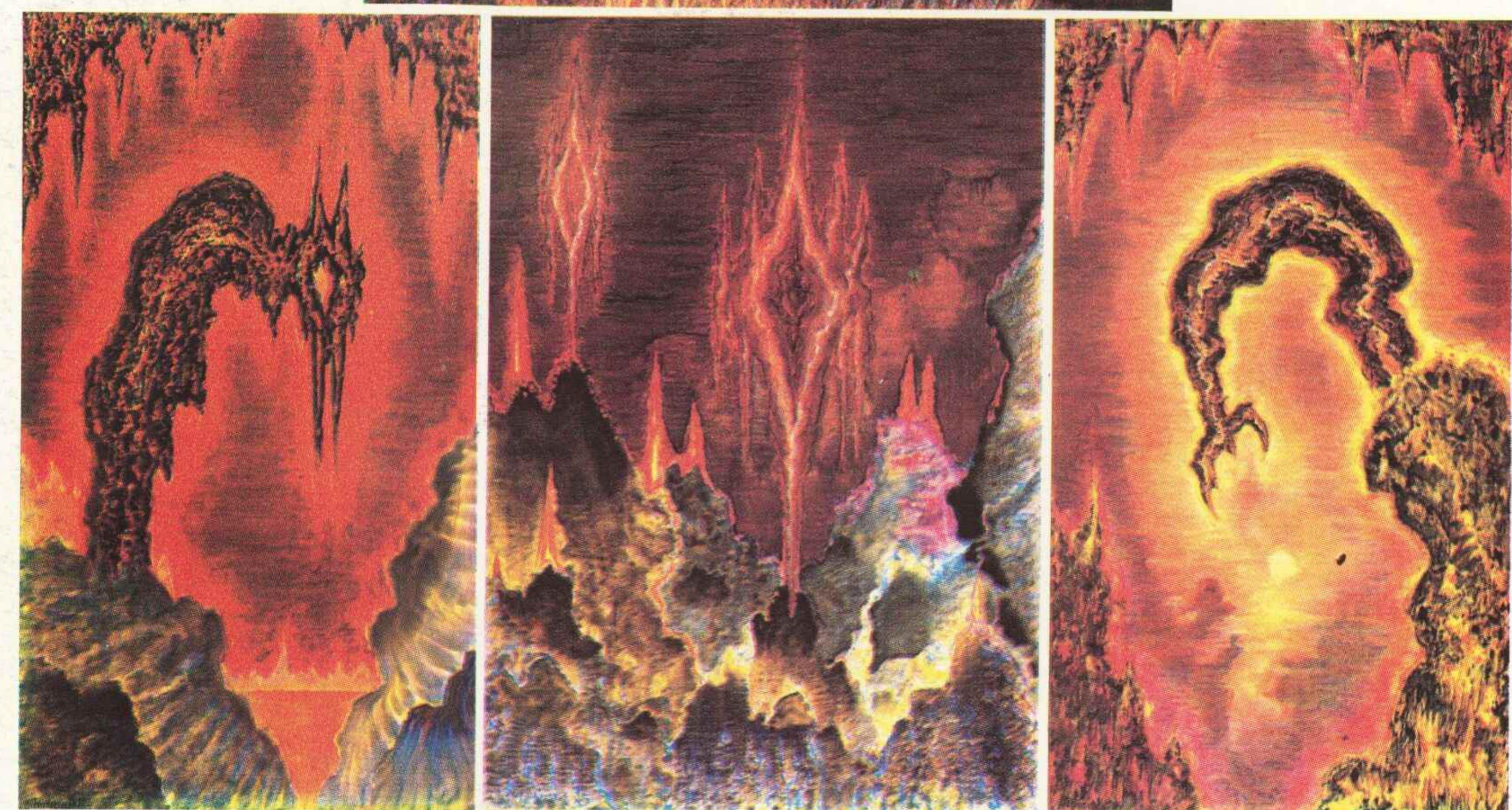
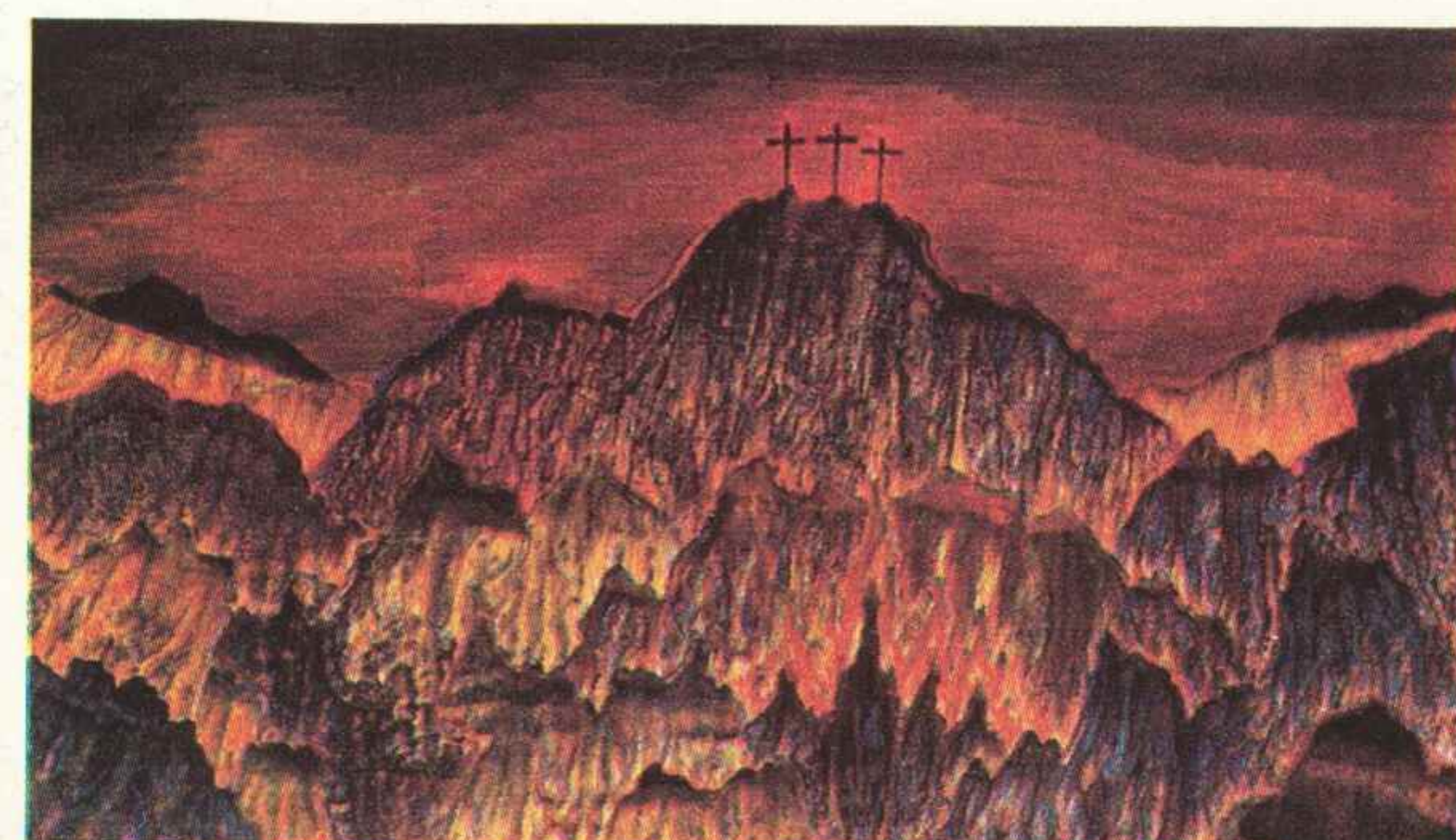
11. Golgota, 1986, olej płótno, 70x100

TERESA STANKIEWICZ

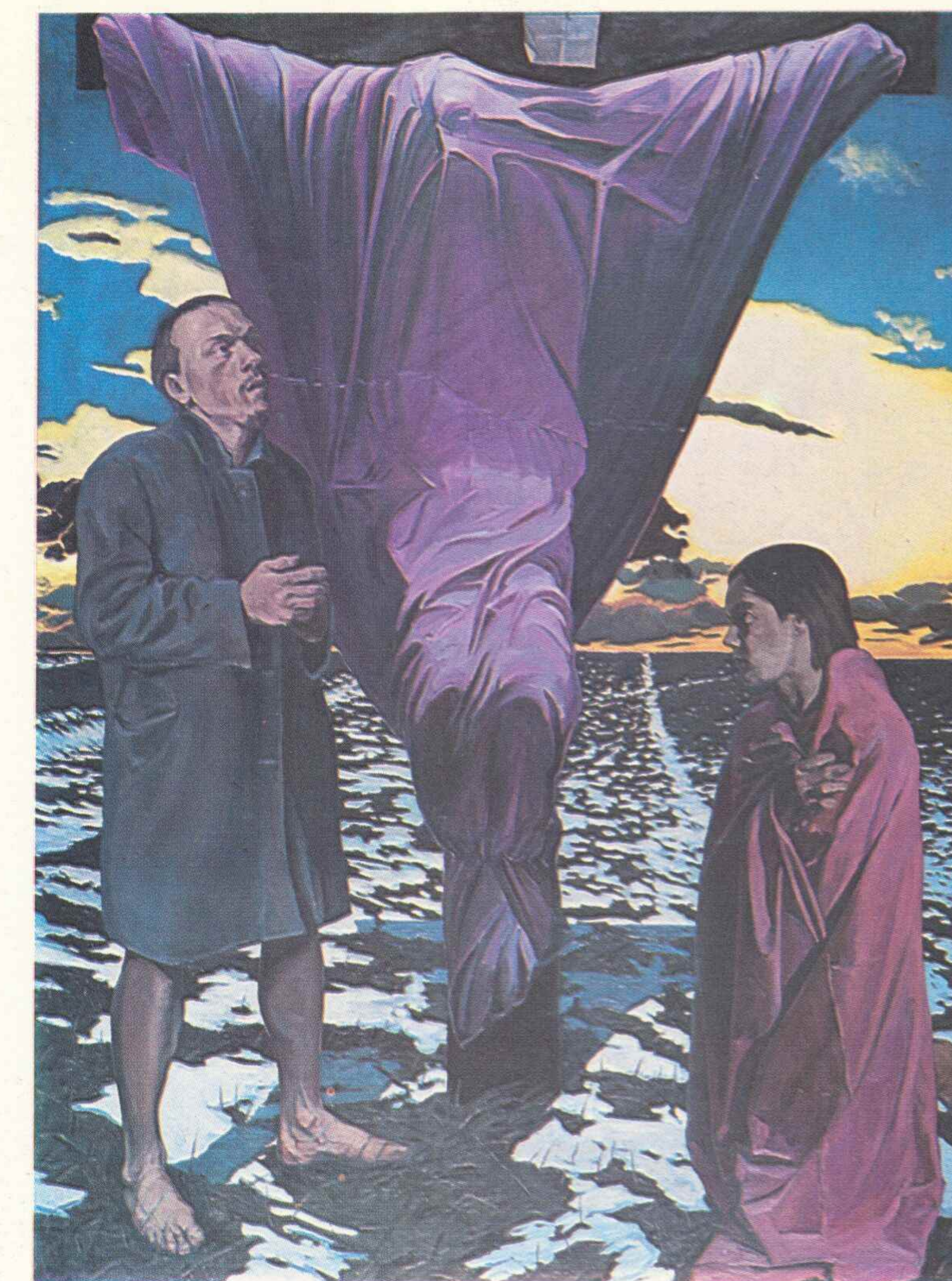
12. Ukrzyżowanie, 1990, akryl płótno, 35x25
13. Ukrzyżowanie, 1990, akryl płótno, 35x25
14. Ukrzyżowanie, 1990, akryl płótno, 35x25

JERZY TCHÓRZEWSKI

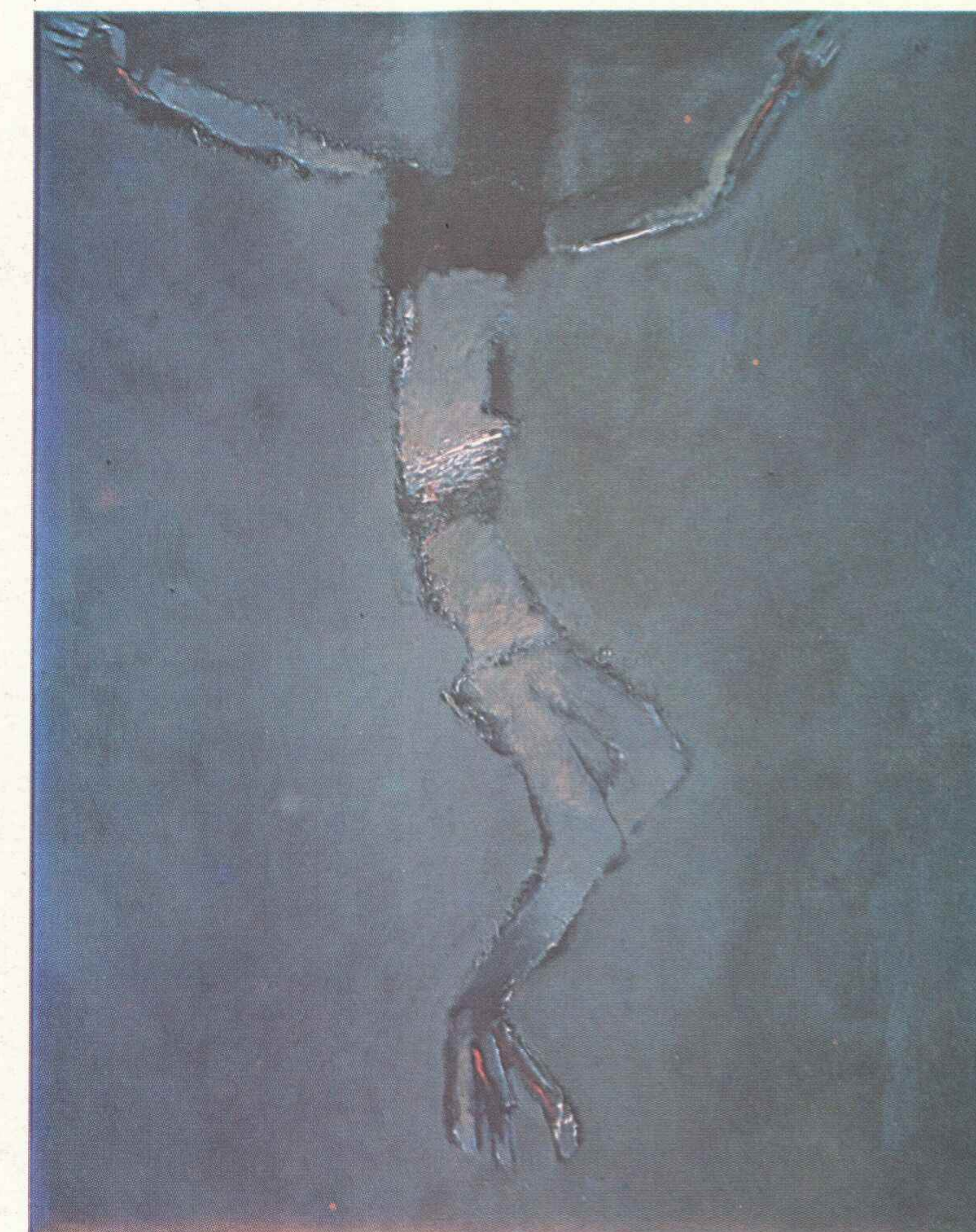
15. Golgota, 1984, olej płótno, 115x195
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
16. Golgota, 1984, olej płótno, 165x97
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
17. Golgota, 1984, olej płótno, 165x115
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
18. Golgota, 1984, olej płótno, 165x97
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław
19. Golgota, 1984, olej płótno, 115x195
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław



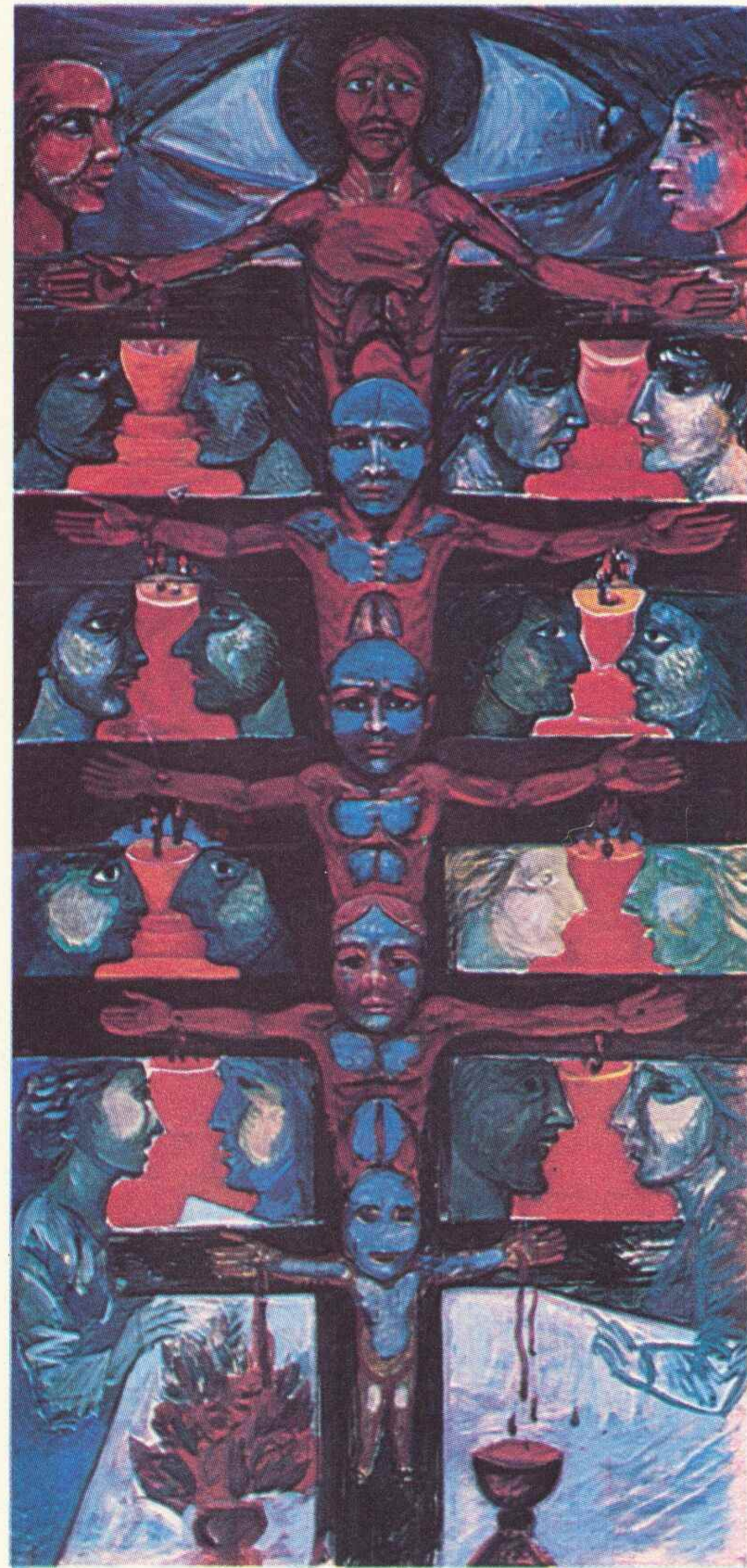
Jerzy Tchorzewski, Golgota, olej płótno, 115x195 (każda z 5 części)
wł. Muzeum Narodowego, Wrocław



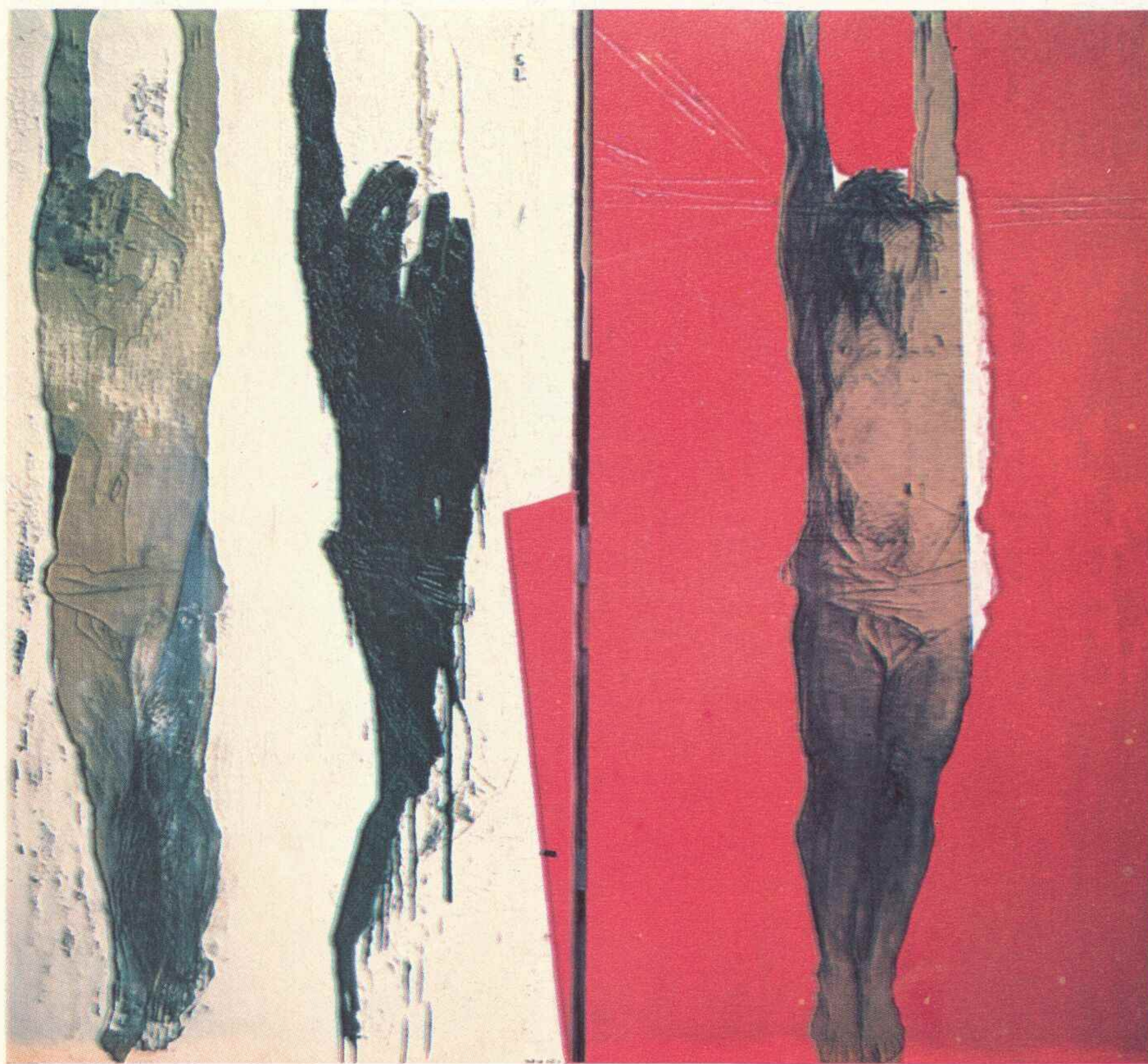
Tadeusz Boruta, Wstawiennictwo, 1985-1986, olej płótno, 240x190
wł. Muzeum Narodowego, Kraków



Stanisław Rodziński, Odkupienie, 1982, olej płótno, 125x100



Eugeniusz Mucha, Ukrzyżowanie, 1983-1986, olej płótno, 270x130



Zbigniew Bajek, Golgota (dyptyk), 1989, olej płótno, 230x120; 230x120

PIETA

ZBIGNIEW BAJEK

1. Obnażanie, 1983, olej płótno, 300x150
wł. Muzeum Narodowego, Kraków

MACIEJ BIENIASZ

2. Całun nr 16670, 1986, olej płótno, 92x72

TADEUSZ BORUTA

3. Całun (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1984, olej płótno, 185x135
wł. Muzeum Archidiecezjalnego, Warszawa
4. Płaszcznica (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1984, olej płótno, 185x100
5. Leżący (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1984, olej płótno, 135x185
6. Złożenie do grobu (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1985—1989, olej płótno, 185x135
7. Całun II (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1986, olej płótno, 185x100
wł. Muzeum Śląskiego, Katowice

ZBYLUT GRZYWACZ

8. Leżąca (z cyklu: Wiosna '82), 1982—1983, olej płótno, 100x200

MARIAN KĘPIŃSKI

9. Całun I, 1986, olej płótno, 82x65
wł. Biura Wystaw Artystycznych, Łódź
10. Całun II, 1987, olej płótno, 82x65

ANDRZEJ MOŻEJKO

11. Pieta, 1986, olej płótno, 90x80
12. Pieta, 1986, olej płótno, 90x80

STANISŁAW RODZIŃSKI

13. Pieta, 1982, olej płótno, 125x100

JACEK SEMPOLIŃSKI

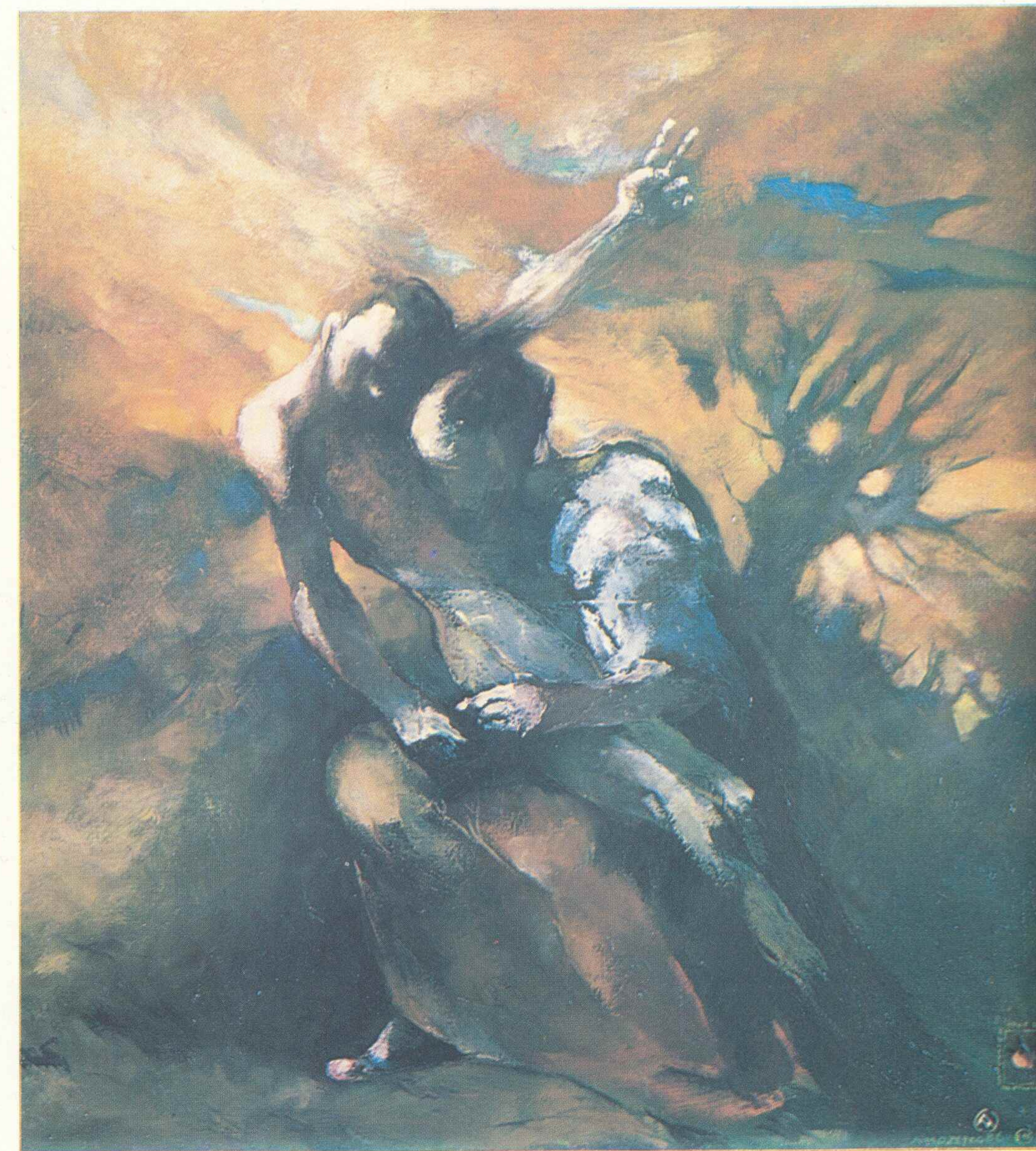
14. Czaszka, 1983—1987, olej płótno, 15 obrazów, każdy: 110x90

LESZEK SOBOCKI

15. Sztafaż II (z cyklu: Graffiti polskie), 1986, olej płótno, 141x135

JACEK WALTOŚ

16. Płaszcz Miłosiernego Samarytanina, 1982, olej płótno, 200x100
17. Płaszcz Miłosiernego Samarytanina I, 1982—1983, olej płótno, 100x180
18. Płaszcz Miłosiernego Samarytanina V, 1984, olej płótno, 100x200
19. Płaszcz Miłosiernego Samarytanina, 1982, rzeźba — beton, 80x200x100



Andrzej Możejko, Pieta, 1986, olej płótno, 90x80



Jacek Waltoś, Plaszcz Miłosiernego Samarytanina, 1984, olej płótno, 100x200



Zbysław Grzywacz, Leżąca (z cyklu Wiosna'82), 1982-1983, olej płótno, 100x200



Jacek Sempoliński, Czaszka, 1983-1987, olej płótno, 110x90



Tadeusz Boruta, Złożenie do grobu (z cyklu: Eli, Eli lama sabachtani), 1985-1989, olej płótno, 185x135



MARIA ANTO

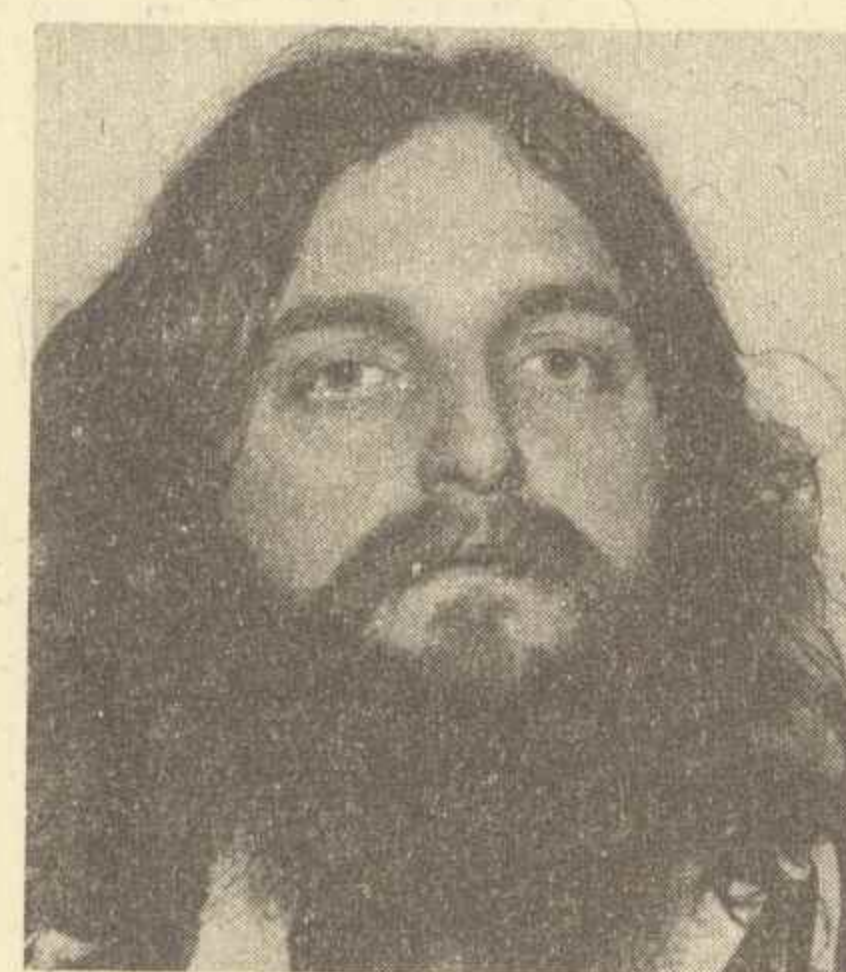
Ur. w Warszawie.

Studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Stanisława Płuzańskiego i Michała Byliny. Laureatka nagród Ministra Kultury i Sztuki w 1964 i 1971 r.

Prace swoje prezentowała na przeszło 50 wystawach i pokazach indywidualnych w kraju i za granicą m.in. w Łodzi, Warszawie, Caracas, Sztokholmie, Sundsvall, Gdańsku, Mediolanie, Weronie, Trieście, Parmie, Brukseli, Düsseldorfie, Rzymie, Krakowie, Wiedniu, Monachium, Londynie i Los Angeles.

Ponadto brała udział w ponad 200 wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich oraz prezentacjach sztuki polskiej za granicą, m.in. Biennale Sztuki w Sao Paulo, 1963 r.

Prace artystki znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Sztokholmie, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Muzeum Diecezjalnego w Płocku.



ZBIGNIEW BAJEK

Ur. w 1958 r.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom z wyróżnieniem, 1984 r.

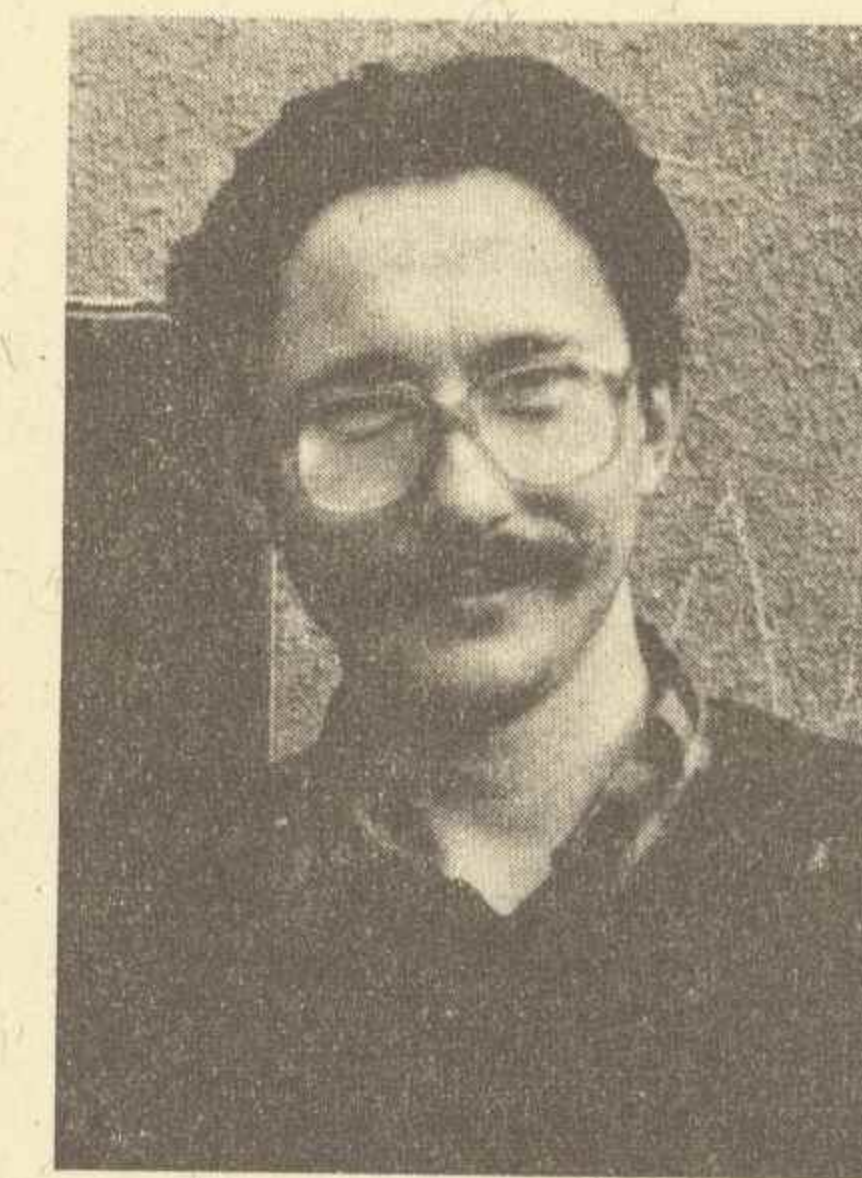
Od 1983 r. jest asystentem na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, fotografią, grafiką, działaniami o charakterze przestrzenno-parateatralnymi, sobą.

Autor scenografii do spektaklu Calderona „Magia grzechu” — premiera: styczeń 1989 w teatrze Drugie Studio Wrocławskie. Autor szeregu zrealizowanych projektów plakatów do spektakli wystawianych przez Drugie Studio Wrocławskie.

Dwukrotnie stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Brał udział w ok. 50 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, ponadto prezentował swoje prace na 15 wystawach indywidualnych. W marcu 1989 r. przygotował wraz z Adamem Brinckenem w krypcie kościoła oo Pijarów w Krakowie „Misterium Paschalne”.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach

Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Martyrologii w Oświęcimiu, Muzeum Martyrologii na Majdanku, Muzeum Okręgowego w Jarnobrzegu, w zbiorach Biur Wystaw Artystycznych w Sandomierzu, Nowym Sączu, Rzeszowie, Przemyślu oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Grzegorz BEDNARSKI

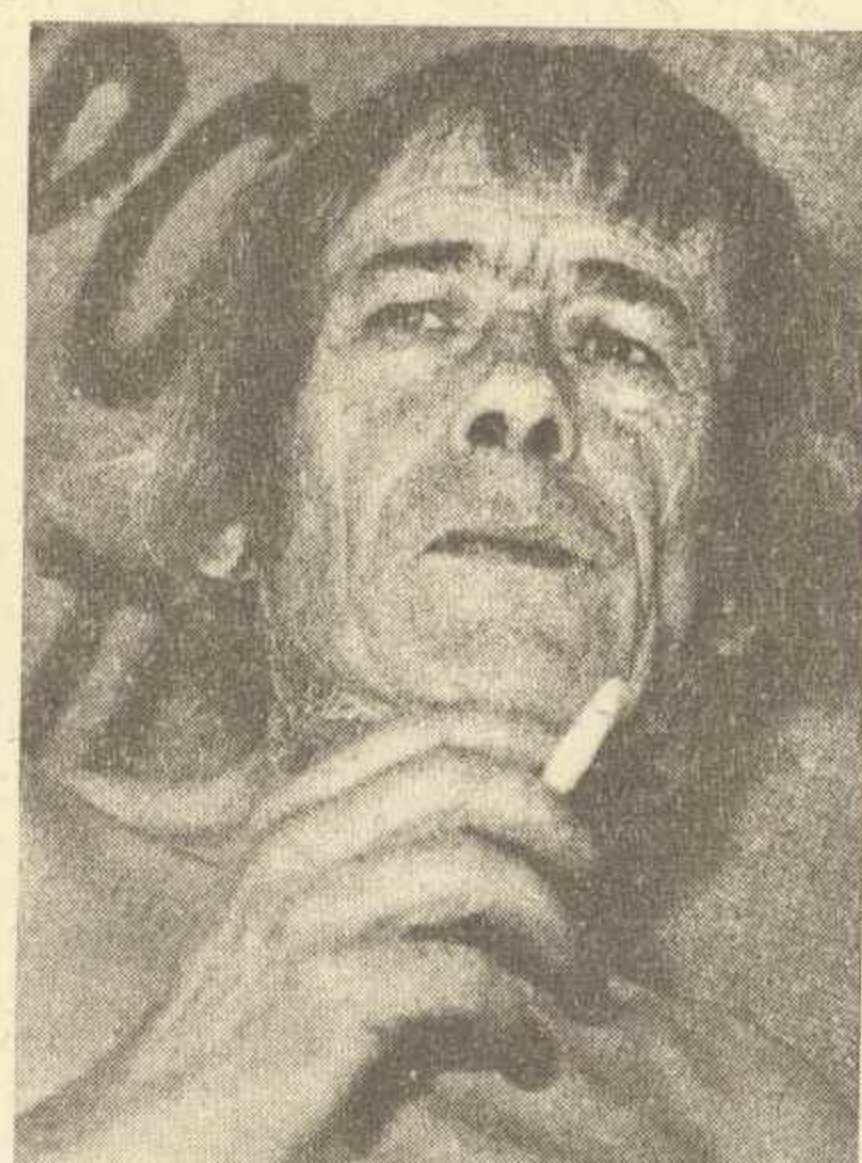
Ur. w 1954 r. w Bydgoszczy.

Studiował w latach 1975-1980 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w pracowni prof. Jana Szancenbacha, 1980 r.

Od 1 grudnia 1980 r. pracuje na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. Laureat II nagrody na Biennale Młodych w kościele św. Krzyża we Wrocławiu, 1987 r. oraz Artystycznej Nagrody Młodych za rok 1987, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa.

Prace swoje prezentował na ok. 20 wystawach i pokazach indywidualnych oraz licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Prace artysty znajdują się m. in. w zbiorach muzeów w Bytomiu, Katowicach, Radomiu, Krakowie, Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, Biblioteki Narodowej w Warszawie.



Jerzy BERES

Ur. w 1930 r. w Nowym Sączu.

W latach 1950-1955 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. X. Dunikowskiego, dyplom 1956. Od 1966 r. jest członkiem Grupy Krakowskiej.

Prace swoje prezentował na licznych wystawach indywidualnych oraz akcjach — wydarzeniach a także wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. na Biennale Sztuki w Sao Paulo, 1967; Expressive, Wiedeń — Waszyngton; Art at the Age w Oxfordzie; EDGE - Światowy festiwal sztuki eksperymentalnej w Londynie.

Jest laureatem I nagród na wystawach cyklicznych „Rzeźba roku”, Kraków 1962, 1963, 1964, 1966; Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida, 1973; nagrody „Złote Dłuto”, 1974 oraz Nagrody „Solidarności”, 1987.

Prace artysty znajdują się w zbiorach Stedelijck

Museum w Amsterdamie, Muzeum Sztuki w Łodzi, „Louisiana” w Danii, Lembuck Museum w Duisburgu, Bochum Museum, Hirshorn Museum w Waszyngtonie, Modern Art Museum w Oxfordzie, Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie.



Maria PINIŃSKA-BERES

Ur. w 1931 r. w Poznaniu.

Studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni prof. X. Dunikowskiego, dyplom 1956.

Od 1979 r. jest członkiem Grupy Krakowskiej. W 1955 r., jeszcze jako studentka, uczestniczyła w Wystawie młodej plastyki „Arsenal” w Warszawie, następnie prezentowała swe prace na wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, wystawach i pokazach indywidualnych.

Jest laureatką m.in. III nagrody w Międzynarodowym konkursie na rzeźbę, Warszawa 1955; Nagrody Sekcji Krytyki Plastycznej, Kraków 1974; nagród na wystawach „Rzeźba roku”, Kraków 1976, 1979, 1980 (Grand Prix), 1981. Wykonała szereg performances i instalacji jak np. w Warcinie i Świeszczyńce koło Miastka.

Prace artystki znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu, Muzeum Okręgowego w Chełmie i Radomiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Schwartz Gallery w Mediolanie.



Maciej BIENIASZ

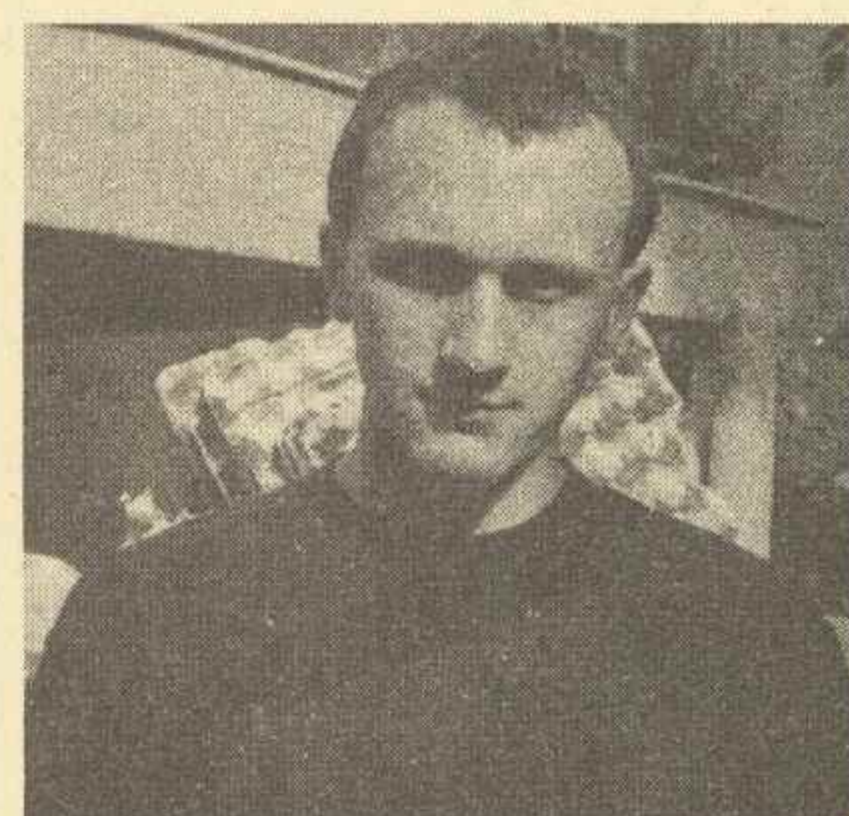
Ur. 1938 r.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom 1963. W latach 1974-1976 był stypendystą Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej.

Współzałożyciel Grupy WPROST.

Prace swoje prezentował na wielu wystawach i pokazach indywidualnych. Brał udział w wystawach i pokazach zbiorowych w kraju i za granicą.

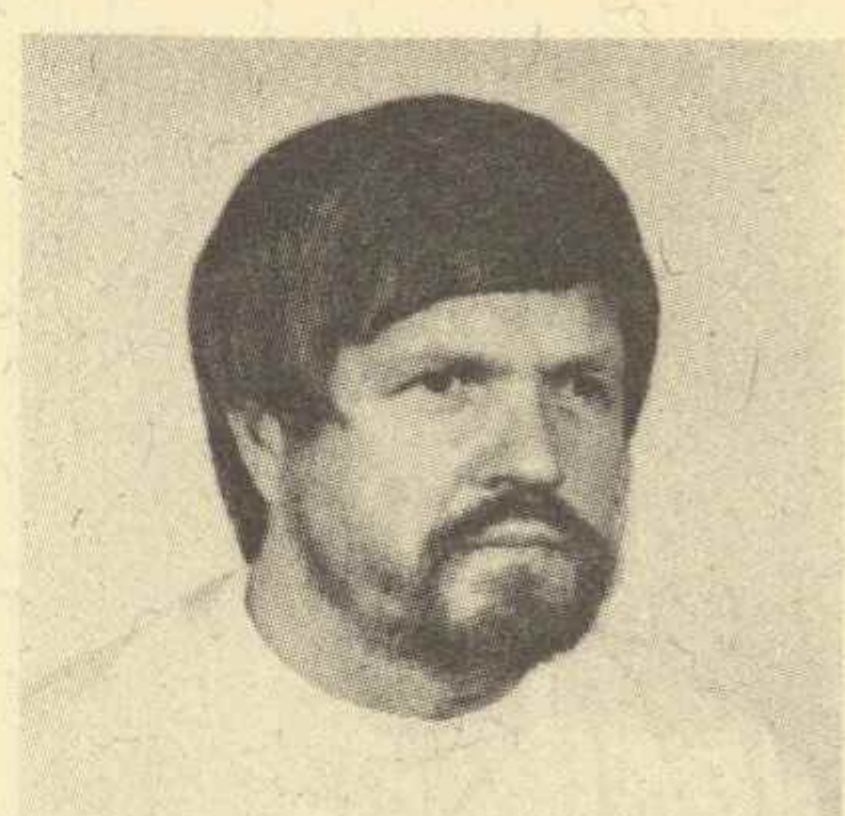
Prace artysty znajdują się m.in. w muzeach narodowych w Szczecinie i Poznaniu, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy oraz w zbiorach i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Tadeusz BORUTA
Ur. w 1957 r. w Krakowie.
Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach prof. prof. Stanisława Rodzińskiego i Zbyluta Grzywacza. Dyplom z wyróżnieniem w 1983 r. W latach 1977-1979 studiował technologię maszyn na Politechnice Krakowskiej, a w latach 1980-1984 filozofię w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie.
Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i rzeźbą. Jest autorem kilku niezależnych wystaw problemowych.
W 1986 r. otrzymał stypendium pobytowe w Rzymie, Centro Icontri e Studi Europei.
Prace swoje prezentował na ok. 15 wystawach i pokazach indywidualnych a także ok. 50 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.
Jest laureatem Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej na wystawie „Wokół grafiki”, Kraków — Mistrzejowice, 1984; I nagrody na Krajowej wystawie malarstwa młodych „Droga i prawda”, Wrocław 1985; wyróżnienia na wystawie „Przegląd malarstwa młodych”, Kraków 1987; Artystycznej Nagrody Młodych 1987 r., Warszawa, Muzeum Archidiecezjalne, wyróżnienia „Polcul Foundation”, 1990.
Prace artysty znajdują się w zbiorach muzeów w Bytomiu, Katowicach, Krakowie i Wrocławiu a także Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.



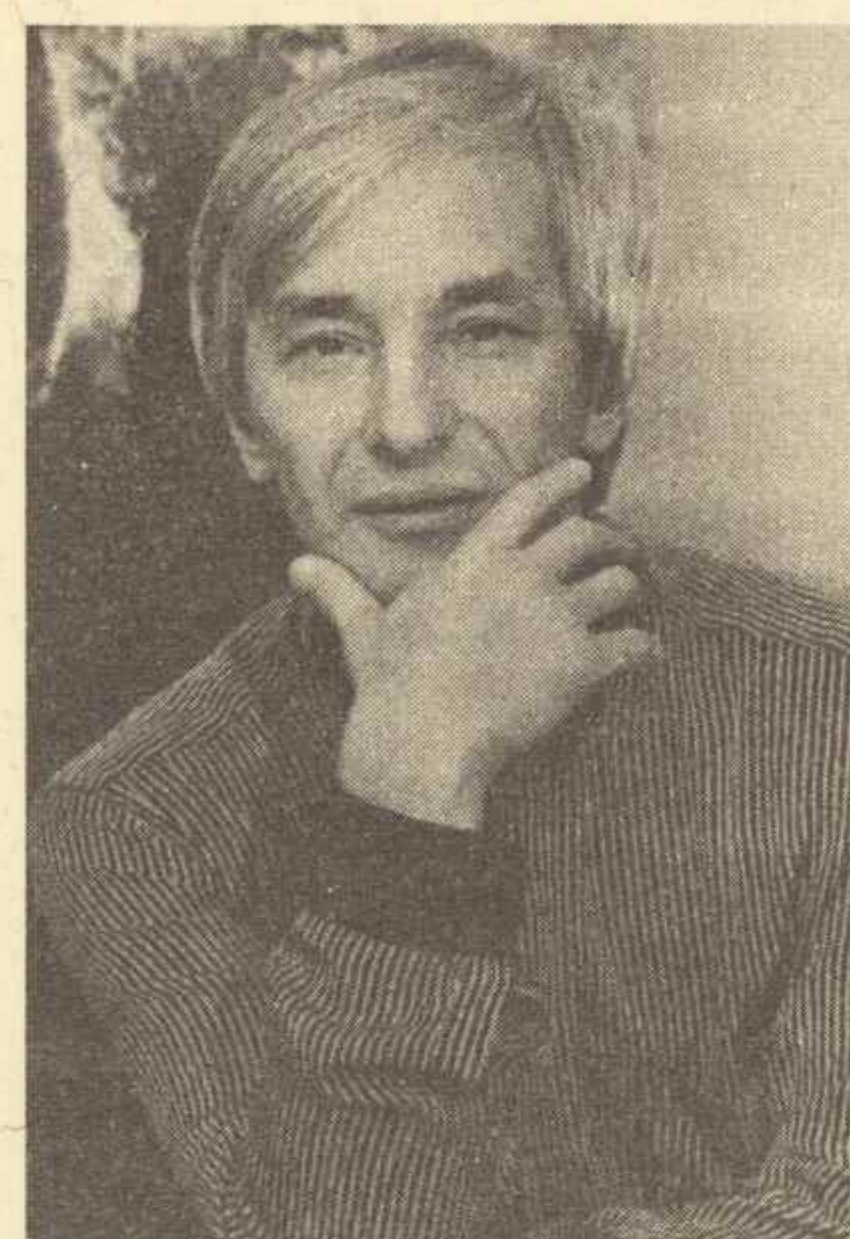
Adam BRINCKEN
Ur. w 1951 r.
Jest absolwentem Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1970-1975. Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Marczyńskiego w 1975 r.
Obecnie pracuje na stanowisku docenta na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni.
W latach 1978-1984 zajmował się scenografią do sztuk Strindberga, Calderona, Witkacego, Gombrowicza, Iredyńskiego.
Prace swoje prezentował na 10 wystawach indywidualnych.
Ponadto brał udział w ok. 30 wystawach zbiorowych i ok. 20 prezentacjach religijno-problemowych.
Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Okręgowego w Tarnowie, SIAC w Rzymie.



Jan DOBKOWSKI
Ur. w 1942 r. w Łomży.
Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni prof. Jana Cybisa, 1968 r.
Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, jest autorem akcji i aranżacji we wnętrzu i w pejzażu.
Laureat nagrodz Ministra Kultury i Sztuki, 1970 oraz Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida, 1979 r.
Laureat nagrody miesięcznika artystycznego „Nowy Wyraz” w dziedzinie plastyki, 1976.
Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, 1972 r. oraz Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, 1976-1978 r.
Prace swoje prezentował na przeszło 60 wystawach indywidualnych.
Brał udział w przeszło 200 wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich i sztuki polskiej za granicą.
Prace artysty znajdują się m.in. w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeów Okręgowych w Bydgoszczy, Lublinie, Chełmie Lubelskim. Olsztynie, Kaliszu, Łomży, Kielcach, Koszalinie, Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Ziemi Mazowieckiej w Płocku, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Centrum Sztuki Studio w Warszawie, Muzeum im. Guggenheima w Nowym Jorku, Muzeum w Santa Barbara (USA), Love Arts Museum w Miami, Rose Museum of Art — Waltham Mass w Nowym Jorku, Center of Modern Art w Oklahomie, Me Graw-hill Collection w Nowym Jorku, Muzeum Miejskim w Gandawie oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Jan DZIĘDZIORA
Ur. w 1926 r. w Krakowie, zm. w 1987 r. w Warszawie.
W latach 1945-1946 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Zygmunta Radnickiego, a następnie, w latach 1946-1951 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Aleksandra Rafałowskiego. Od 1953 r. brał udział w wystawach zbiorowych. Był jednym ze współorganizatorów i uczestnikiem wystawy młodej plastyki „Arsenal”, Warszawa 1955.

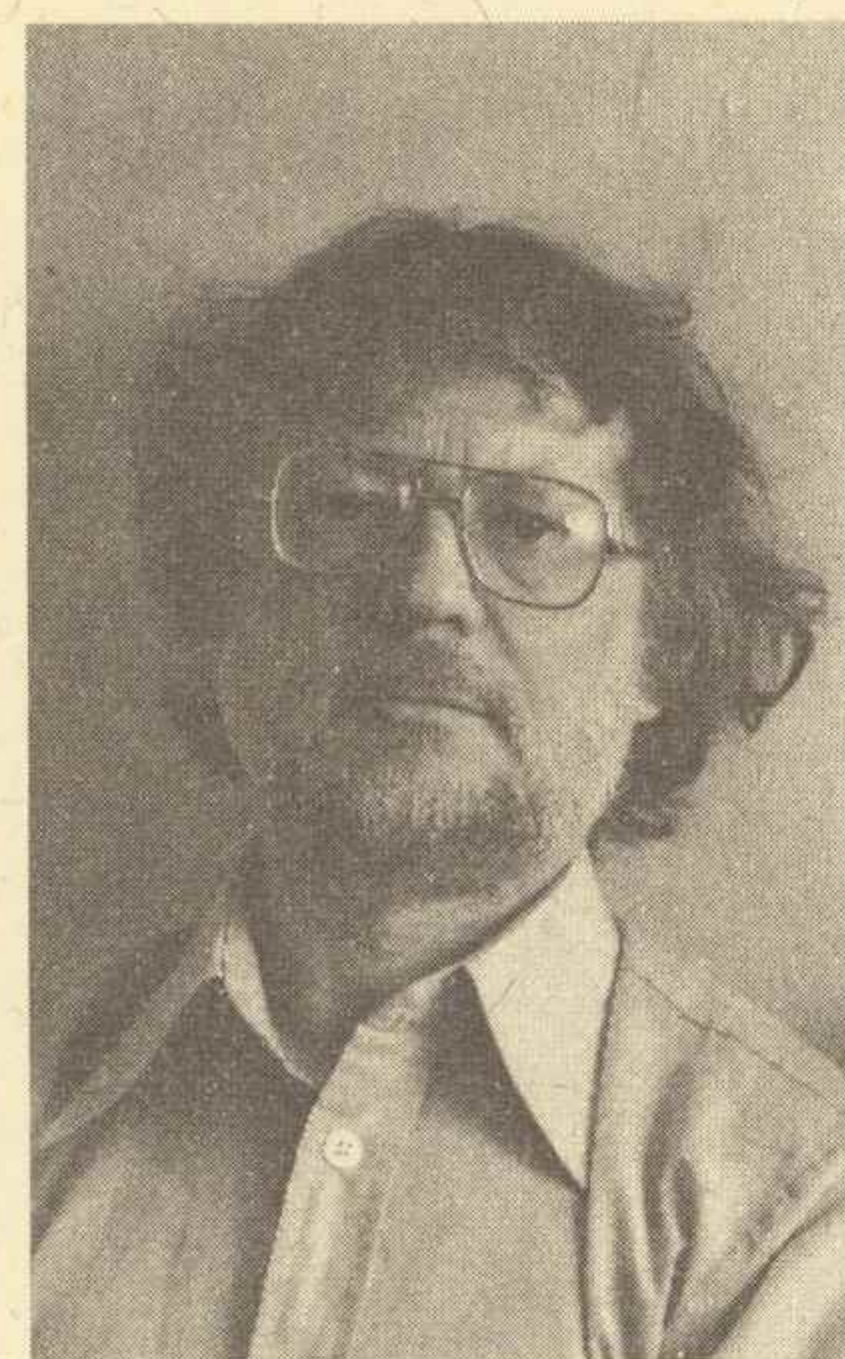
Od 1966 r. organizował indywidualne pokazy swoich prac.
Jest laureatem nagrody im. Jana Cybisa w 1975 r.
Obrazy i rysunki artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum w Płocku a także w zbiorach Ministerstwa Kultury i Sztuki.



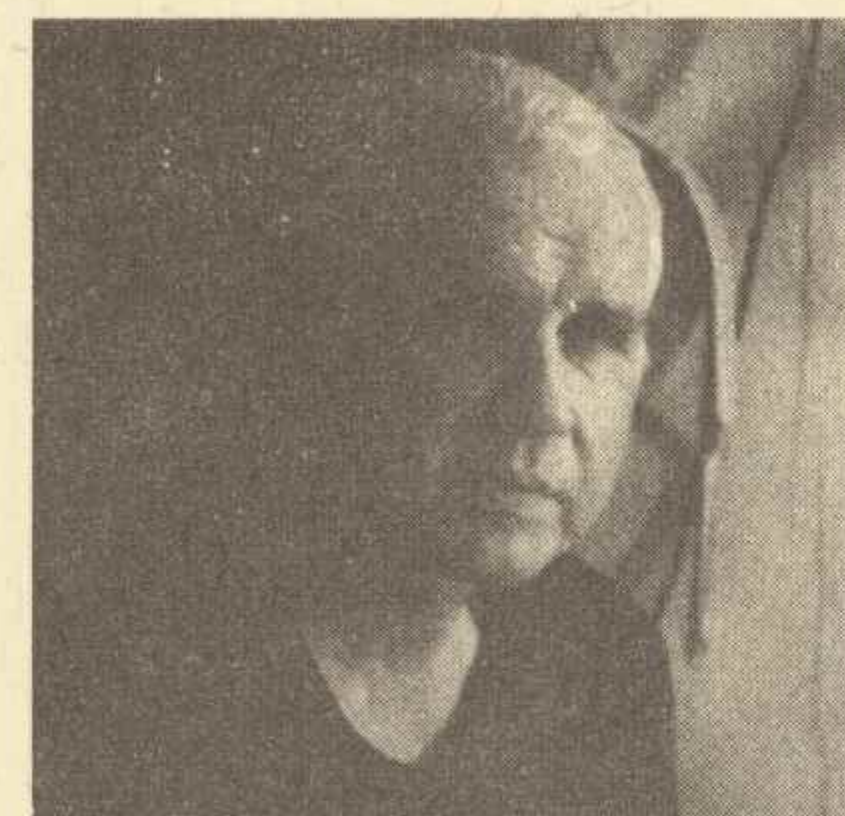
Antoni FAŁAT
Ur. w 1942 r. w Warszawie.
Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja, 1969 r.
Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, tkaniną artystyczną.
W latach 1974-1976 i 1986-1987 był stypendystą Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej MKiS.
Prace swoje prezentował na ok. 40 wystawach indywidualnych oraz wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.
Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, Kielcach, Przemyślu, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeów Okręgowych w Tarnowie, Radomiu, Chełmie, Zielonej Górze i Słupsku, Galerii Teatru „Studio” w Warszawie, Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, zbiorach Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie, Muzeum im. A. Puszkina w Moskwie, Muzeum Sztuk Pięknych w Gandawie oraz w zbiorach Urzędu m.st. Warszawy.



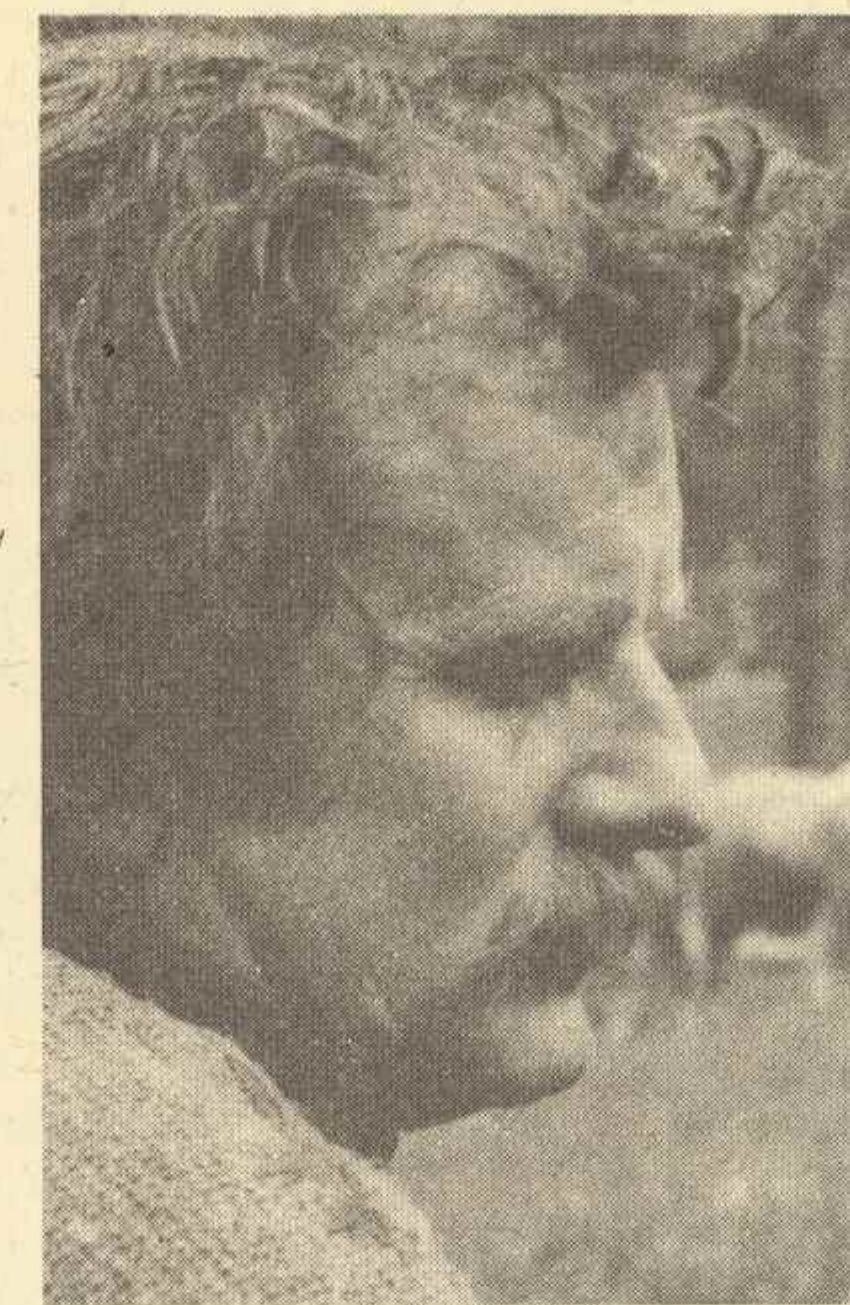
Ryszard GRZYB
Ur. w 1956 r. w Sosnowcu.
W latach 1976-1979 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, a w latach 1979-1981 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni malarstwa Rajmunda Ziemskiego.
Od 1982 roku członek „Gruppy”, współwydawca pisma „Oj dobrze już”. Prace swoje prezentował na ok. 30 wystawach indywidualnych, przeszło 100 wystawach zbiorowych oraz wystawach „Gruppy” w kraju i za granicą.



Zbylut GRZYWACZ
Ur. w 1939 r. w Krakowie.
Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom 1963 r.
Profesor w macierzystej uczelni.
Członek grupy WPROST, w latach 1966-1986 brał udział w 18 wystawach prac członków tej grupy.
Laureat Nagród Krytyki Artystycznej w 1967 i 1986 r.
Prace swoje prezentował na ponad 20 wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. W 1973 roku otrzymał nagrodę za najlepszą wystawę indywidualną w Galerii Arkady w Krakowie, a w 1983 r. Nagrodę Kultury Niezależnej „Solidarności”.
Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie a także w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Janusz KACZMARSKI
Ur. w 1931 r. w Warszawie.
W latach 1949-1950 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a w latach 1950-1956 w Instytutach Plastycznych w Leningradzie i Kijowie, dyplom 1956 r.
Prace swoje prezentował na przeszło 20 wystawach indywidualnych oraz ponad 200 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.
Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Wrocławiu, Szczecinie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Galerii „70” w Chełmie, Galerii Narodowej w Sofii, Muzeum w Damaszku, Muzeum im. Salvadore Allende w Hawanie, Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie.



Jerzy KALINA
Ur. w 1944 r. w Warszawie.
Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom 1971 r. W 1988 r. otrzymał nagrodę artystyczną za całokształt twórczości plastycznej, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa.
Prace swoje prezentował na wielu wystawach indywidualnych oraz prezentacjach zbiorowych w kraju i za granicą.



Andrzej KAPUSTA
Ur. w 1956 r.
Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. Jana Szancenbacha, 1981 r.
Obecnie jest starszym asystentem na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie.
Prace swoje prezentował na ok. 10 wystawach indywidualnych. Brał udział w ok. 40 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.
Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Wydziału Kultury Urzędu m. Krakowa, Fundacji France Liberté w Paryżu.



Jarosław KAWIORSKI
Ur. w 1955 r. w Nowym Sączu.
Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii

Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Jana Szancenbacha, dyplom 1980 r.
Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i grafiką warsztatową.
Prace swoje prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą.
Jest laureatem m.in. nagrody Fundacji „Polska Sztuka Współczesna” na II Biennale młodych „Droga i prawda”, Wrocław 1987; Nagrody Rektora ASP w Krakowie, 1987; nagrody fundowanej na IV Międzynarodowym triennale rysunku, Norymberga, 1988.
Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Teatru Starego w Krakowie.

Marian KĘPIŃSKI
Ur. w 1942 r.
Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, dyplom w pracowni prof. Mariana Jaeschke.
Zajmuje się malarstwem i rysunkiem.
Prace swoje prezentował na ok. 20 wystawach indywidualnych. Brał udział w ponad 200 wystawach ogólnopolskich, okręgowych oraz sztuki polskiej za granicą.
Prace artysty znajdują się w zbiorach państwowych oraz kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Łukasz KOROLKIEWICZ
Ur. w 1948 r. w Warszawie.
W latach 1965-1971 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, 1971 r. Od 1980 r. jest pracownikiem dydaktycznym ASP w Warszawie. Obecnie jako adiunkt prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego.
W 1983 r. otrzymał nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności”.
Od września 1987 roku do marca 1988 r. przebywał na stypendium USIA i pracował w kolonii artystycznej Sweet Briar — Virginia Center for the Creative Arts w USA.
Prace swoje prezentował na ok. 20 wystawach indywidualnych i wielu wystawach zbiorowych.
Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu, Krakowie i Kielcach, Muzeów okręgowych w Radomiu i Bydgoszczy, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Centrum Sztuki Studio oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Paweł KOWALEWSKI
Ur. w 1958 r. w Warszawie.
W latach 1979-1983 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni malarstwa prof. Stefana Gierowskiego.
Od 1982 r. członek „Gruppy” współwydawca pisma „Oj dobrze już”. Brał udział w wystawach „Gruppy”, ponad 80 wystawach zbiorowych, prezentował swe prace na ok. 30 wystawach indywidualnych.



Janusz MARCINIAK

Ur. w 1954 r. w Poznaniu.

Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, dyplom w pracowni malarstwa prof. Jacka Waltosia i w pracowni rysunku prof. Józefa Fliegera, 1982 r.

Obecnie pracuje w poznańskiej PWSSP.

Prace swoje prezentował na ok. 10 wystawach indywidualnych i 25 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Aleksander MARKOWSKI

Ur. w 1942 r. w Częstochowie.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Emila Krchy, dyplom w pracowni scenografii prof. Andrzeja Stopki, 1969 r.

W latach 1970-1977 zrealizował ponad 30 scenografii teatralnych. Prace swoje prezentował na ok. 15 wystawach indywidualnych: brał udział w ponad 50 wystawach zbiorowych.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Okręgowego w Częstochowie, w klasztorze na Jasnej Górze, w kościele św. Idziego we Wrocławiu, kościele św. Wojciecha w Częstochowie oraz w zbiorach prywatnych.



Aldona MICKIEWICZ

Ur. w 1959 r. w Oświęcimiu.

Jest absolwentką Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie. W latach 1979-1984 studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1980-1981 w pracowni prof. Tadeusza Brzozowskiego, 1981-1984 w pracowni prof. prof. Stanisława Rodzińskiego i Zbyluta Grzywacza, dyplom z wyróżnieniem, 1984 r.

Prezentowała swoje prace na wystawach indywidualnych w Warszawie, Krakowie, Norymberdze i Gdańsku oraz na ok. 20 prezentacjach i wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Jarosław MODZELEWSKI

Ur. w 1955 r. w Warszawie.

W latach 1975-1980 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni malarstwa prof. Stefana Gierowskiego. Od 1982 r. członek „Gruppy”, współwydawca pisma „Oj dobrze już”. Brał udział w prezentacjach „Gruppy” w kraju i za granicą, ekspozował swoje prace na wystawach indywidualnych oraz przeszło 50 wystawach zbiorowych.



Andrzej MOZEJKO

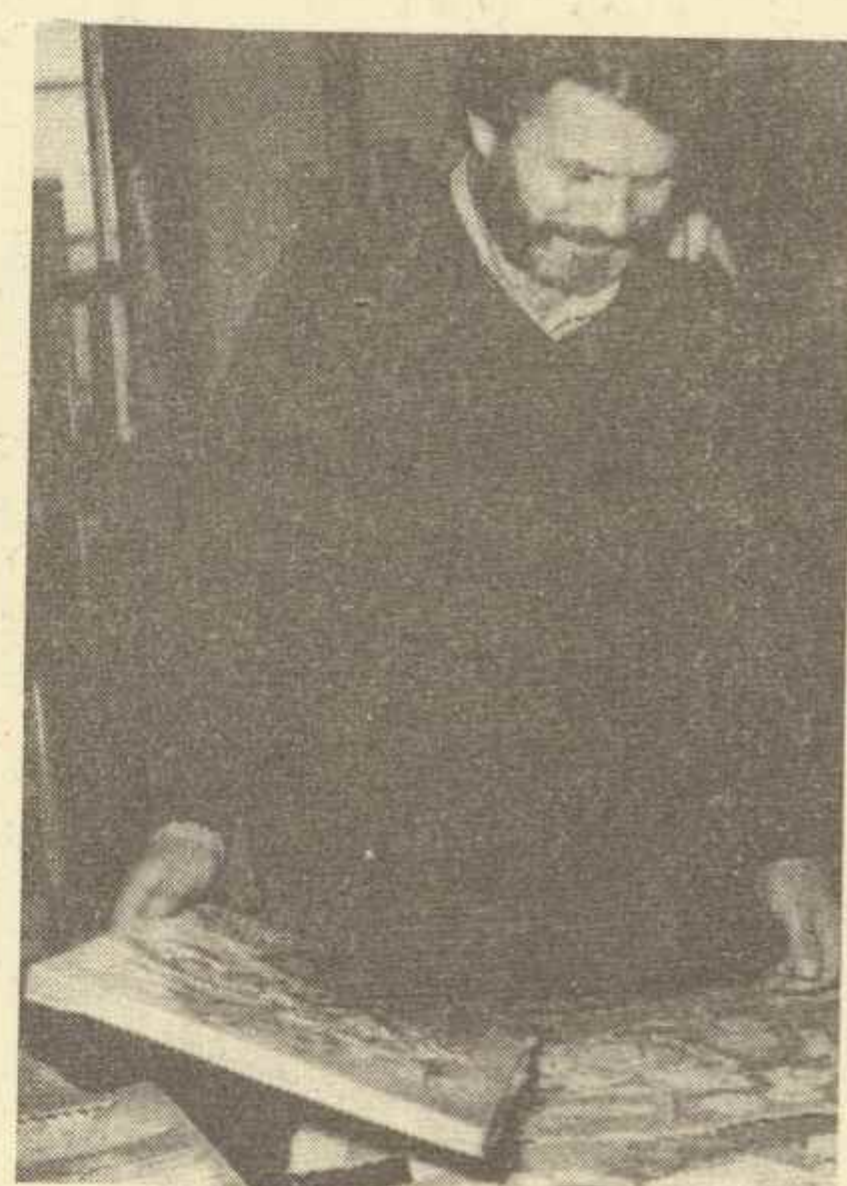
Ur. w 1932 r.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni prof. S. Samborskiego, 1958 r.

Do roku 1981 prezentował swoje prace na 4 wystawach indywidualnych, brał udział w 10 wystawach malarstwa polskiego za granicą i 30 wystawach zbiorowych w kraju.

Od 1982 r. brał udział w 21 (w tym 5 indywidualnych) pokazach we wnętrzach kościelnych, przykościelnych i prywatnych.

Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Muzeum w Sanoku, Muzeum w Olsztynie oraz Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie.



Eugeniusz MUCHA

Ur. w 1927 r. w Niewodnej.

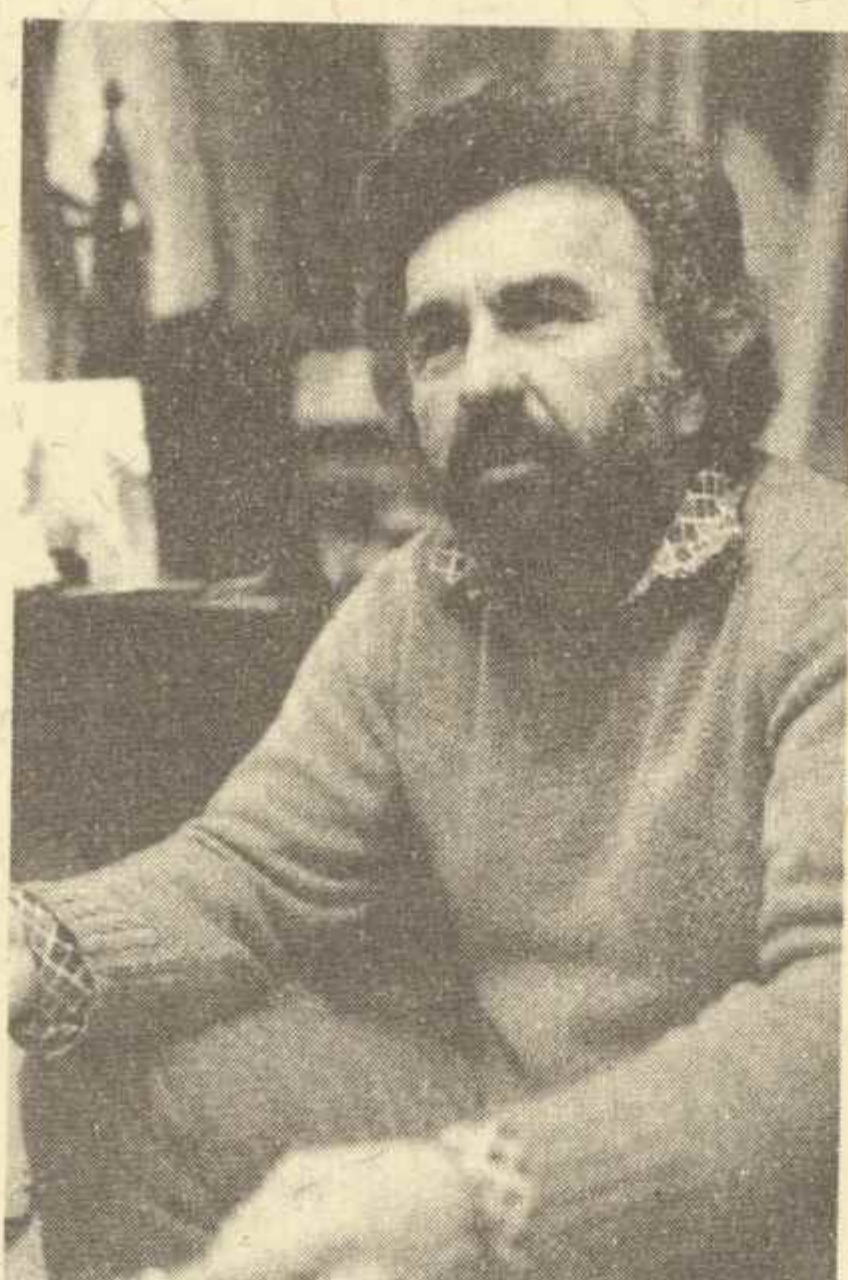
Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowniach prof. prof. W. Taranczewskiego, W. Weissa, A. Marczyńskiego, T. Łakomskiego. Zajmuje się malarstwem sztalugowym i ściennym.

Zrealizował polichromie w kościołach w Rzeszowie, Lublinie, Łętowni, Lutczy, Lublińcu Starym, Niewodnej, Niechobrze, Oleszycach i Potoku Jaworskim.

Prace swoje prezentował na wystawach indywidualnych w Rzeszowie, Lublinie, Opolu, Nowej Hucie, Krakowie, Zakopanem, Jokohamie, Sopotcie, Seinajoki (Japonia), Darmstadt, Düsseldorfie, Bonn.

Ponadto brał udział w ok. 50 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Prace artysty znajdują się w zbiorach muzealnych w Bydgoszczy, Toruniu, Szczecinie, Opolu, Lublinie, Tarnowie, Rzeszowie, Radomiu i Krakowie.



Wiesław OBRZYDOWSKI

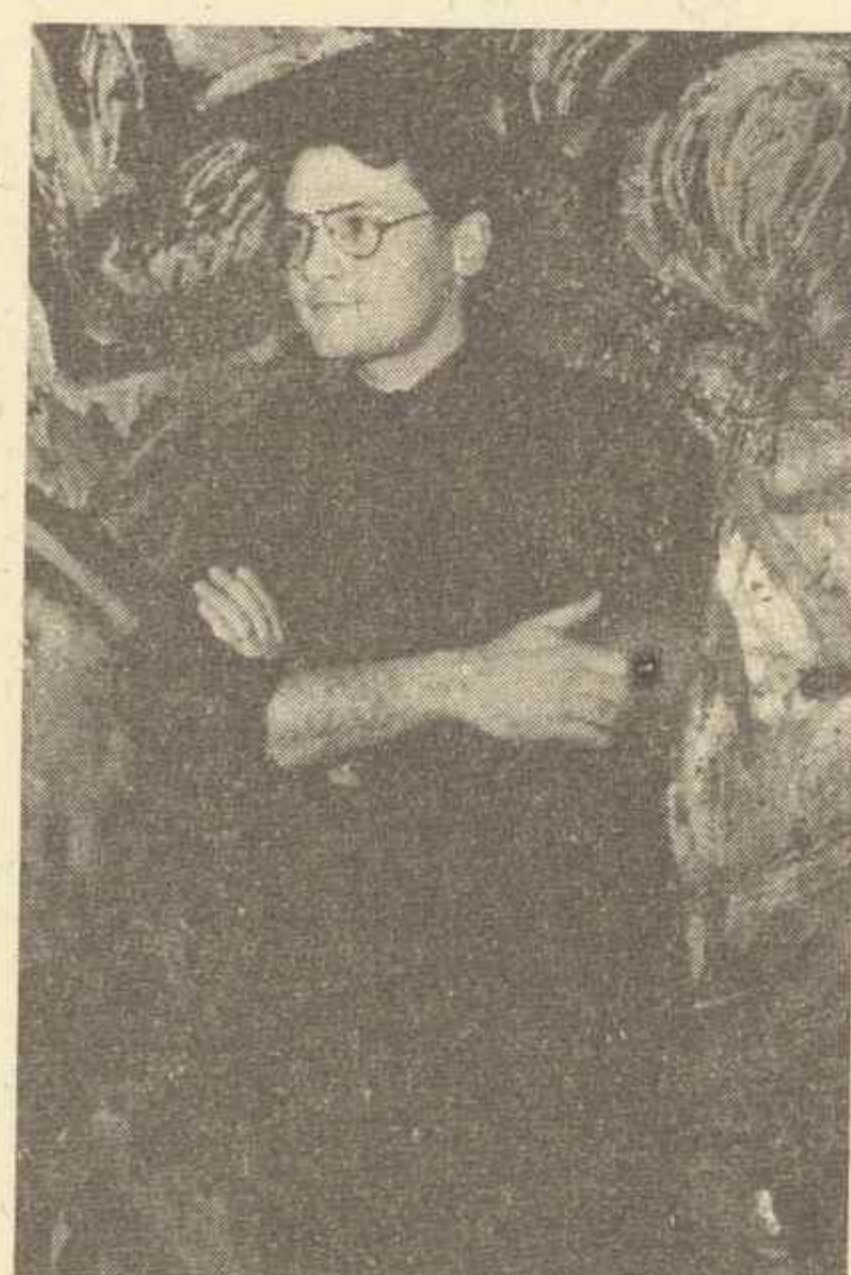
Ur. w 1938 w Krakowie.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. H. Rudzkiej-Cybisowej, 1968 r.

Prace swoje prezentował na ok. 20 wystawach indywidualnych i wielu wystawach i prezentacjach zbiorowych.

Jest laureatem I nagrody za całokształt twórczości artystycznej, „Plastyka” 1987.

Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w zbiorach muzeów w Tarnowie, Rawiczu i Przeworsku a także w kolekcjach prywatnych w RFN i USA.



Sławomir RATAJSKI

Ur. w 1956 r. w Warszawie.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. prof. Haliny Chrostowskiej i Jerzego Tchórzewskiego, 1979 r.

Obecnie pracuje jako asystent w pracowni prof. Jerzego Tchórzewskiego w ASP w Warszawie. W 1988 r. otrzymał wyróżnienie Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia twórcze.

Zajmuje się malarstwem i rysunkiem.

Prace swoje prezentował na 10 wystawach indywidualnych i ok. 25 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Obrazy artysty znajdują się m.in. w zbiorach Centrum Sztuki Studio w Warszawie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum im. L. Wydzółkowskiego w Bydgoszczy, Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych oraz w zbiorach i kolekcjach prywatnych.



Stanisław RODZIŃSKI

Ur. w 1940 r. w Krakowie.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. Emila Krchy, 1963 r.

Obecnie jest profesorem w macierzystej uczelni. W latach 1964-1983 pracował społecznie w Związku Polskich Artystów Plastyków; od 1968 r. współpracuje z Tygodnikiem Powszechnym. W roku 1976 był sygnatariuszem deklaracji Towarzystwa Kursów Naukowych. Jest członkiem Komitetu Kultury Niezależnej.

Laureat Nagrody Miasta Krakowa, 1981 r., Nagrody Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 1985 r., Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego, Nowy Jork 1988 r.

W 1985 r. otrzymał stypendium Instytutu Polskiej Kultury Chrześcijańskiej im. Jana Pawła II w Rzymie.

Prace swoje prezentował na ok. 20 wystawach indywidualnych. Brał udział w wystawach zbiorowych i prezentacjach sztuki polskiej w kraju i za granicą.



Jan RYLKE

Ur. w 1944 r. w Józefowie k. Otwocka.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u prof. prof. Jana Wodyńskiego, Aleksandra Rafałowskiego, Stefana Millera i Stefana Gierowskiego, w którego pracowni uzyskał dyplom w 1968 r.

Habilitował się z ochrony zabytków sztuki ogrodowej.

Zajmuje się grafiką, malarstwem, płaskorzeźbą polichromowaną i rysunkiem a także akcjami i działaniami plastycznymi, głównie plenerowymi.

W latach 80. wystawiał prace na pokazach prywatnych Hugona Bukowskiego i na wystawach zbiorowych organizowanych we własnej pracowni. Brał udział w wystawach organizowanych przy kościołach w Białymstoku,

Nowej Hucie, Poznaniu, Przemyślu, Rzeszowie oraz w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie i na Ursynowie.

Współpracował z galeriami: Galeria Kalipsa Waldemara Petryka, „Inny Świat” (Kraków), Galeria Działal (Warszawa), kawiarnia „Metro” i Galeria „U” (Warszawa, Ursynów), Galeria Teatru Powszechnego w Warszawie.

W 1988 r. był stypendystą Stowarzyszenia Wspierania Intelktualistów Europejskich.

Prace z lat 80. znajdują się głównie w zbiorach Teresy i Zdzisława Knobłów oraz Muzeum Śląskiego w Katowicach.



Marek SAPETTO

Ur. w 1939 r. w Końskich.

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w 1966 r. Zajmuje się malarstwem i grafiką.

Obecnie pracuje jako docent macierzystej uczelni, kierując od 1 stycznia 1985 r. Katedrą Rysunku. Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych a także pokazach pracownianych. Brał udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, był współorganizatorem i uczestnikiem galerii „walizkowej”.

Jest laureatem nagrody honorowej „Solidarność” za twórczość malarską w 1983 r. przyznaną przez Komisję Kultury Niezależnej w 1984 r.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeach Narodowych w Szczecinie i Wrocławiu, muzeach w Gdańsku, Poznaniu, Białymstoku, Słupsku, Chełmie, Katowicach, Muzeum Literatury w Warszawie, Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Wojska Polskiego, Galerii „Studio”, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Urzędu m.st. Warszawy oraz za granicą we Francji, Belgii, Szwecji, Austrii, RFN i Australii.



Barbara SKĄPSKA

Ukończyła Studium Grafiki przy Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1963 r.

Jest laureatką Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida, 1967 r.; nagrody przyznawanej za najlepszą wystawę roku, Kraków 1973; nagrody „Solidarność” za twórczość malarską i graficzną, 1983; nagrody zbiorowej Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie za wystawę WPROST, 1984.

Prezentowała swoje prace na wystawach indywidualnych i zbiorowych, na których uzyskała szereg nagród i wyróżnień.

Prace artystki znajdują się w zbiorach państwowych i prywatnych w kraju i za granicą.



Jacek SEMPOLIŃSKI

Ur. w 1927 r. w Warszawie.

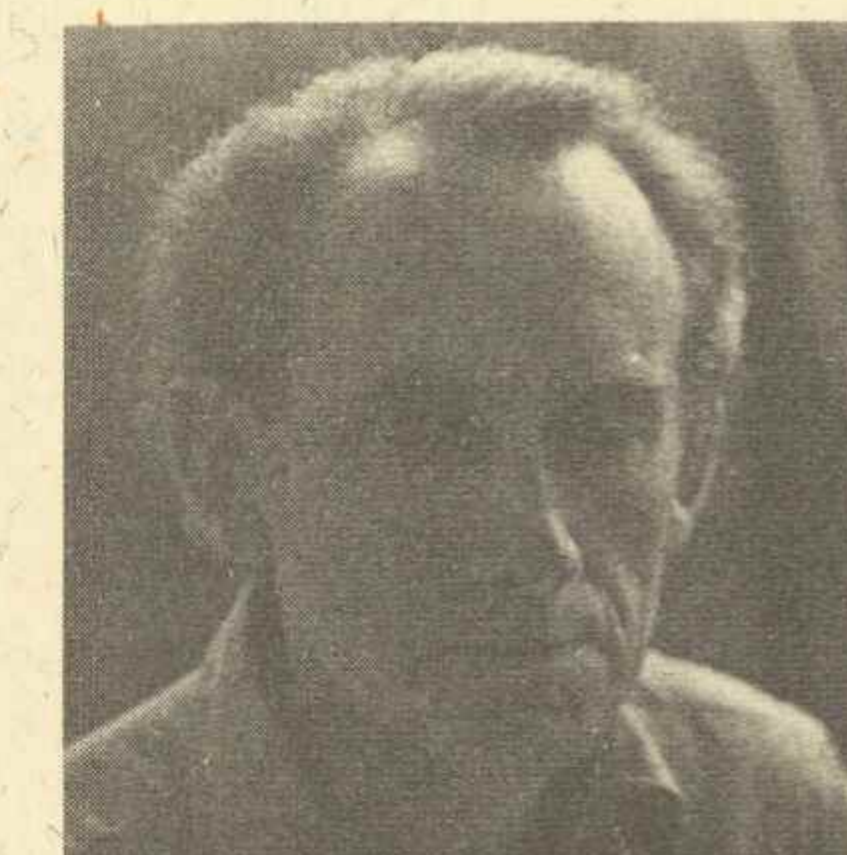
Studiował w latach 1946-1951 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach prof. prof. J. Sokolowskiego, E. Eibischa, W. Daszewskiego.

W 1953 r. został uhonorowany Nagrodą Państwową II stopnia (w zespole) za twórczy wkład w realizację polichromii Rynku Starego Miasta w Warszawie.

Laureat Nagrody im. J. Cybisa w 1977 r. a także Nagrody Artystycznej Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie za twórczość plastyczną, 1987 r.

W 1988 r. otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego.

Prezentował swoje prace na ok. 15 wystawach indywidualnych a także licznych pokazach i prezentacjach zbiorowych w kraju i za granicą.



Jacek SIENNICKI

Ur. w 1928 r. w Warszawie.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Stefana Samborskiego, dyplom 1954 r.

Od 1955 r. pracuje na tejże uczelni, obecnie jest profesorem.

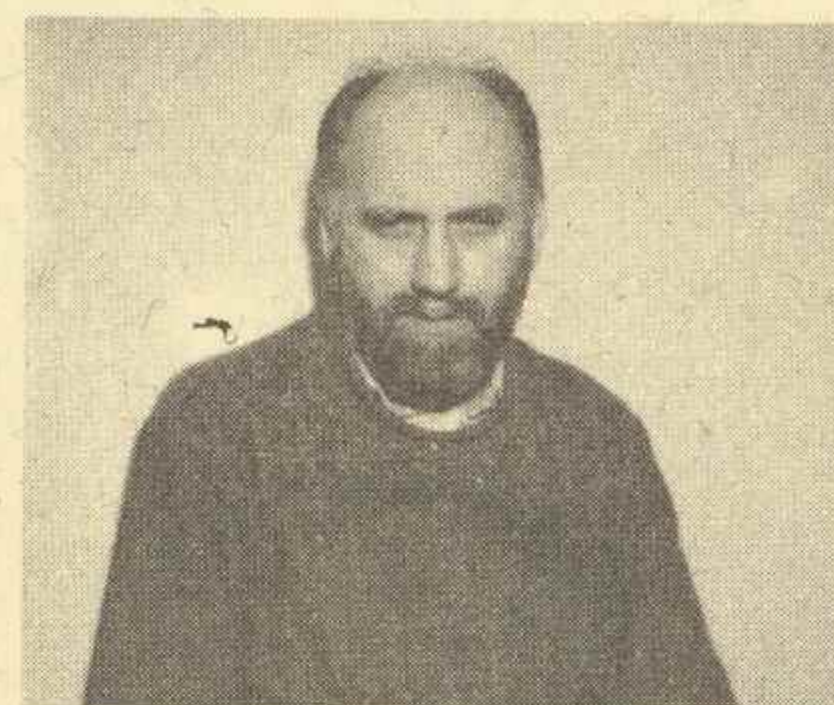
W 1961 r. otrzymał stypendium Rządu Francuskiego.

Jest laureatem Nagrody im. Jana Cybisa, 1984 r., oraz Nagrody Prezydenta m.st. Warszawy w dziedzinie plastyki, 1988 r.

Prezentował swoje prace na wystawach i pokazach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. W 1969 r. otrzymał nagrodę za najlepszą wystawę indywidualną roku.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum

Historycznego m.st. Warszawy, Muzeum w Olsztynie oraz w kolekcjach i zbiorach prywatnych.

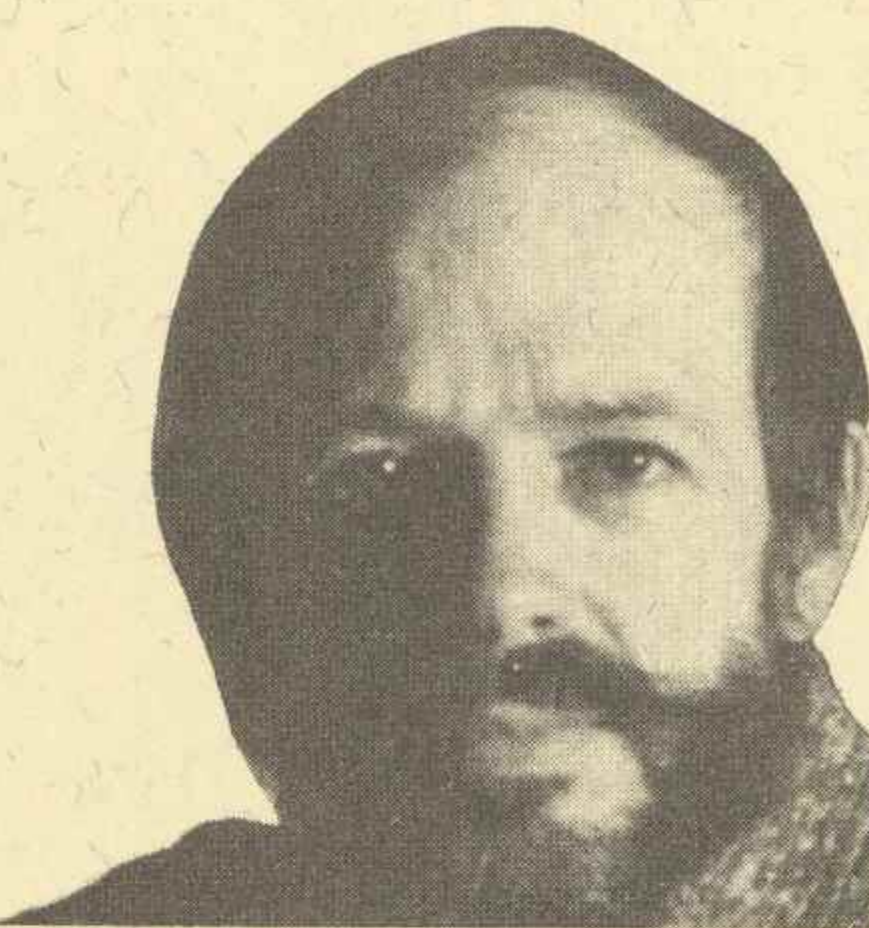


Roman SKOWRON

Ur. w 1937 r. w Środzie Poznańskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1960 r. na Studium Grafiki przy Wydziale Malarstwa w pracowni grafiki prof. K. Szrednickiego i pracowni plakatu prof. M. Makarewicza. Prace swoje prezentował na ok. 15 wystawach indywidualnych m.in. w Krakowie, Wiedniu, Toruniu, Montrealu, Nowej Hucie, Olsztynie. Brał udział w ok. 70 wystawach zbiorowych. Prace artysty znajdują się m.in. w Muzeach Narodowych w Krakowie, Warszawie i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Bydgoszczy, Częstochowie, Zielonej Górze, Płocku i Lublinie, w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Muzeum w Grenoble (Francja), Muzeum w Skopje oraz Muzeum Poczty w Paryżu.

Marek SOBCZYK

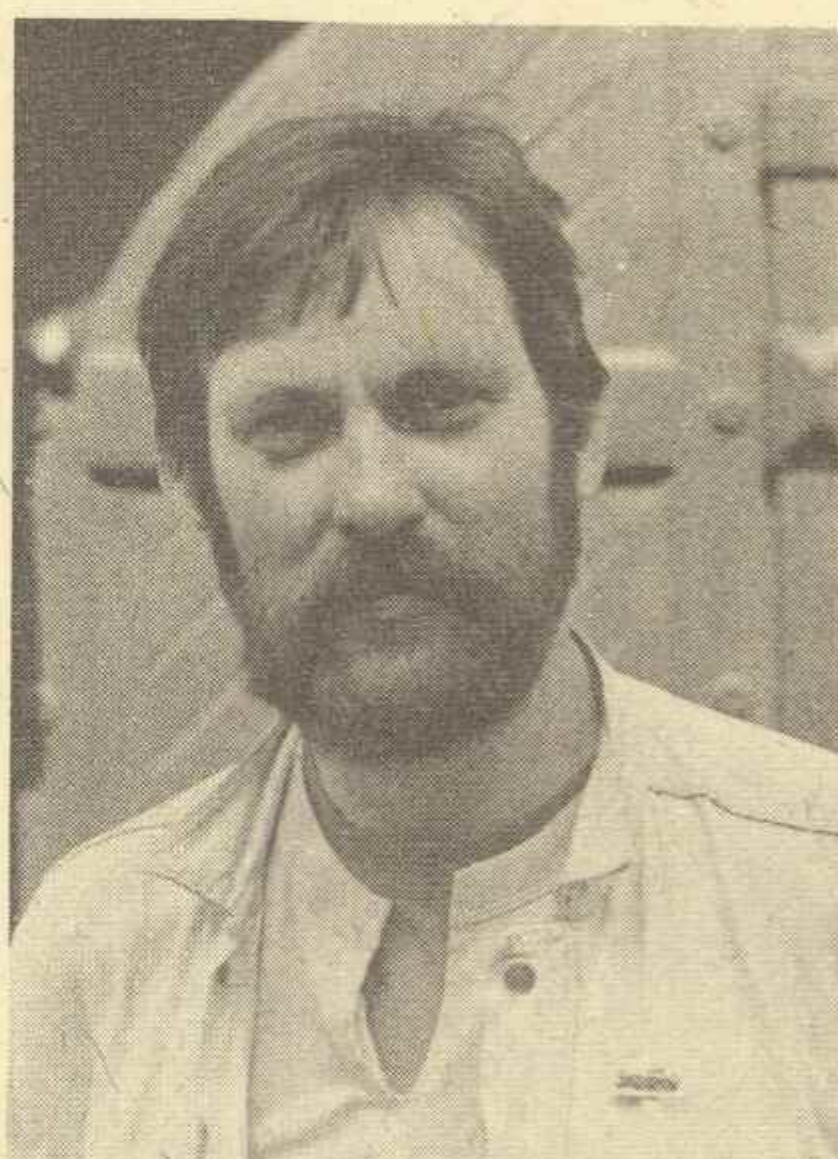
Ur. w 1955 r. w Warszawie. Studiował w latach 1975-1980 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni malarstwa prof. Stefana Gierowskiego. Od 1982 r. jest członkiem „Gruppy”, współwydawca pisma „Oj dobrze już”. Prace swoje prezentował na wystawach indywidualnych oraz ok. 50 wystawach zbiorowych a także prezentacjach „Gruppy” w kraju i za granicą.



Leszek SOBOCKI

Ur. w 1934 r. w Częstochowie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: w latach 1953-1956 na Wydziale Grafiki w Katowicach, w latach 1956-1959 na Wydziale Malarstwa, a następnie w latach 1959-1960 w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Współzałożyciel i członek grupy WPROST. Laureat wielu nagród i wyróżnień, m.in. Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida za wystawę WPROST, Warszawa 1967, nagrody za najlepszą wystawę roku, Kraków 1973, Nagrody „Solidarności” za twórczość malarską i graficzną 1983, nagrody zbiorowej przyznanej przez Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie za wystawę WPROST 1984 r. Prezentował swoje prace na ponad 20 wystawach indywidualnych i ok. 200 wystawach zbiorowych. Prace artysty znajdują się w zbiorach Modern Kunst Museet w Sztokholmie, Kupferstich-Ka-

binett w Dreźnie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Skopje, Muzeów Narodowych w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeów Okręgowych w Bydgoszczy, Tarnowie, Radomiu, Toruniu, Galerii Teatru „Studio”, Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Autonomicznego w Międzyrzeczu, Kurii Metropolitarnej w Krakowie oraz w zbiorach Klasztoru oo Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie.



Stanisław SOBOLEWSKI

Ur. w 1952 r. w Krakowie. Studiował w latach 1971-1976 na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, a w latach 1974-1979 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowski. Obecnie jest adiunktem w Samodzielnym Zakładzie Wychowania Plastycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. Prezentował swoje prace na 6 wystawach indywidualnych w Krakowie, Warszawie, Podkowie Leśnej i Zakopanem a także na ok. 40 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Urzędu Miasta Krakowa.



Teresa STANKIEWICZ

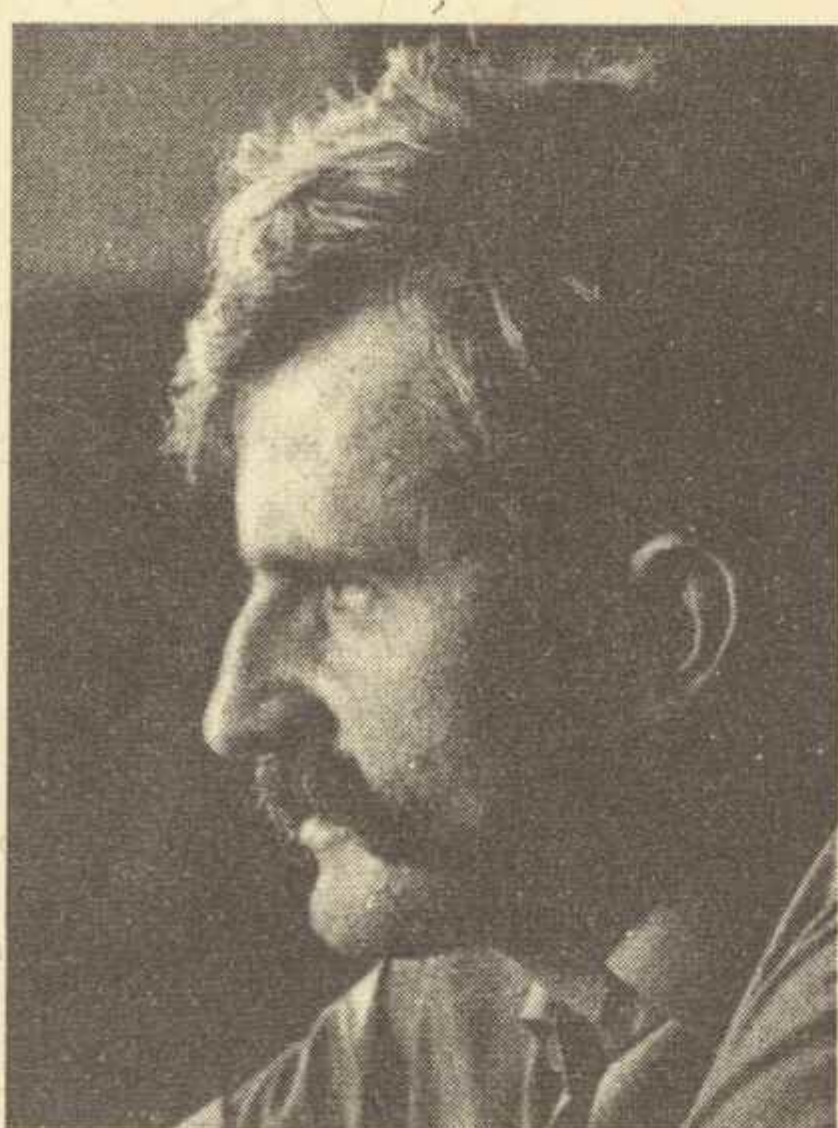
Studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom 1954 r. Zajmuje się malarstwem sztalugowym i ściennym, witrażem, tkaniną i grafiką wydawniczą. Współpracowała m.in. z wydawnictwami: PAX, „Znak”, Literackim, Artystyczno-Graficznym, Muzycznym, „Styria” (w Graz, Austria), „Calvarianum” a także „Tygodnikiem Powszechnym” i miesięcznikiem „Aura”. Zaprojektowała i wykonała m.in. mozaiki dla kościoła św. Antoniego w Sowcach i budynku mieszkalnego w Wiedniu; obrazy dla kościołów w Jurkowie k. Limanowej, Krotoszynie, Scharthen w Austrii a także cykl 16 obrazów do budynku Centrum Diecezji Linz w Linzu; tkaniny dla katedry w Tarnowie; polichromie dla

kościola w Cholewianej Górze, Maczkach, Wojniczu, Loeben-Lerchenfeld, Pasching i Greisinghof w Austrii; witraże dla kościoła Franciszkanów w Krakowie, do kaplicy w Greisinghof i Hochstrass.

Prace swoje prezentowała na ok. 20 wystawach indywidualnych i ok. 150 wystawach i pokazach zbiorowych.

W 1970 r. otrzymała nagrodę za najlepszą wystawę indywidualną. Jest laureatką Nagrody im. Brata Alberta za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki sakralnej w 1981 r.

Prace artystki znajdują się m.in. w zbiorach Albertina w Wiedniu, pałacu „Wiener Secession” w Wiedniu, fundacji Michaela Karolyi w Vence (Francja), Domu Pielgrzyma Jana Pawła II w Rzymie oraz w kolekcjach i zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.



Wiesław SZAMBORSKI

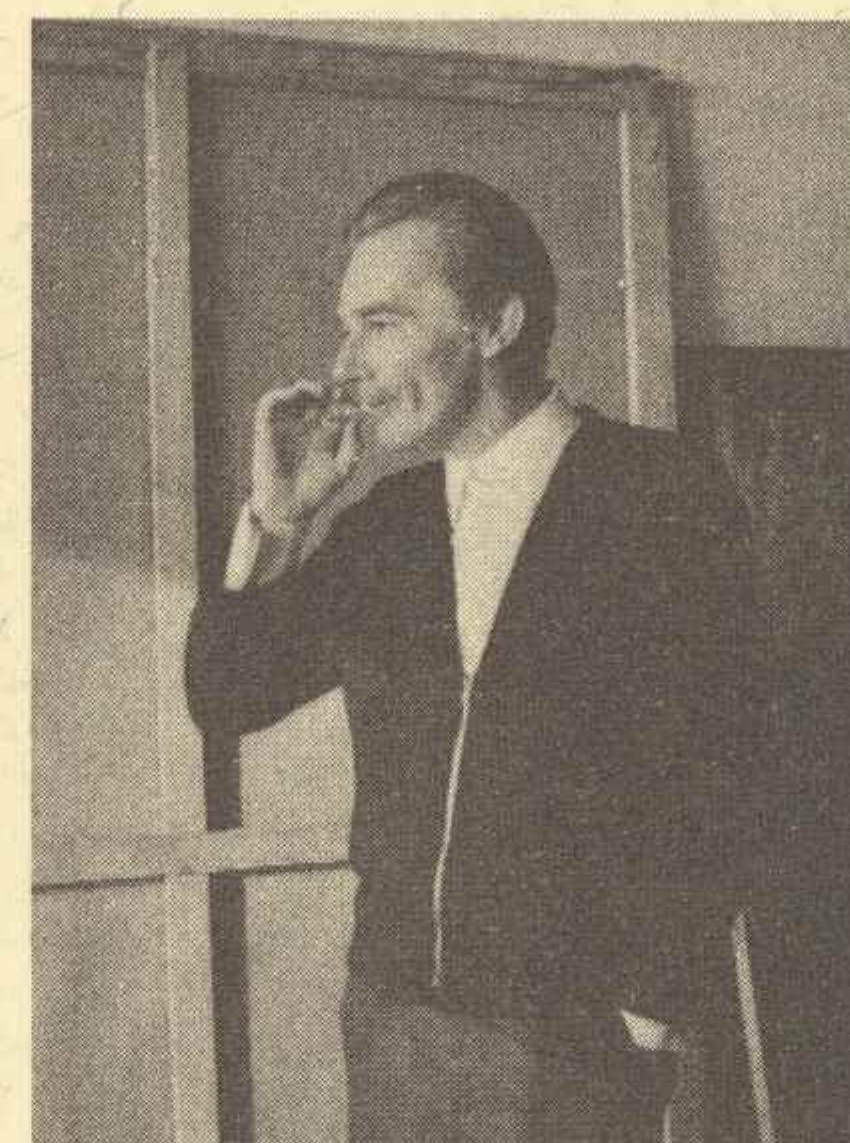
Ur. w 1941 r. w Skarżysku Kamiennym. Studiował na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Michała Byliny. W 1966 r. otrzymał dyplom oraz doroczną nagrodę plastyczną dla dyplomantów im. F. Bartosza i Z. Bobowskiego. Od 1967 r. pracuje jako pedagog w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, jest docentem na tejże uczelni, prowadzi pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa.

W 1978 r. jako stypendysta Rządu Włoskiego przebywał w Rzymie, Florencji, Wenecji i Mediolanie, w 1988 r. otrzymał stypendium DAAD Atelier Haus Worpawede.

Zajmuje się malarstwem, jedynie w początkowym okresie twórczości uprawiał również grafikę użytkową.

Prezentował swoje prace na ok. 30 wystawach indywidualnych, brał udział w przeszło 200 wystawach zbiorowych.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie. Galerii Zachęta w Warszawie, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Galerii Teatru Studio w Warszawie, Galerii Teatru Nowego w Poznaniu, zbiorach klasztoru oo Paulinów na Jasnej Górze oraz w kolekcjach prywatnych.



Jerzy TCHÓRZEWSKI

Ur. w 1928 r. w Siedlcach.

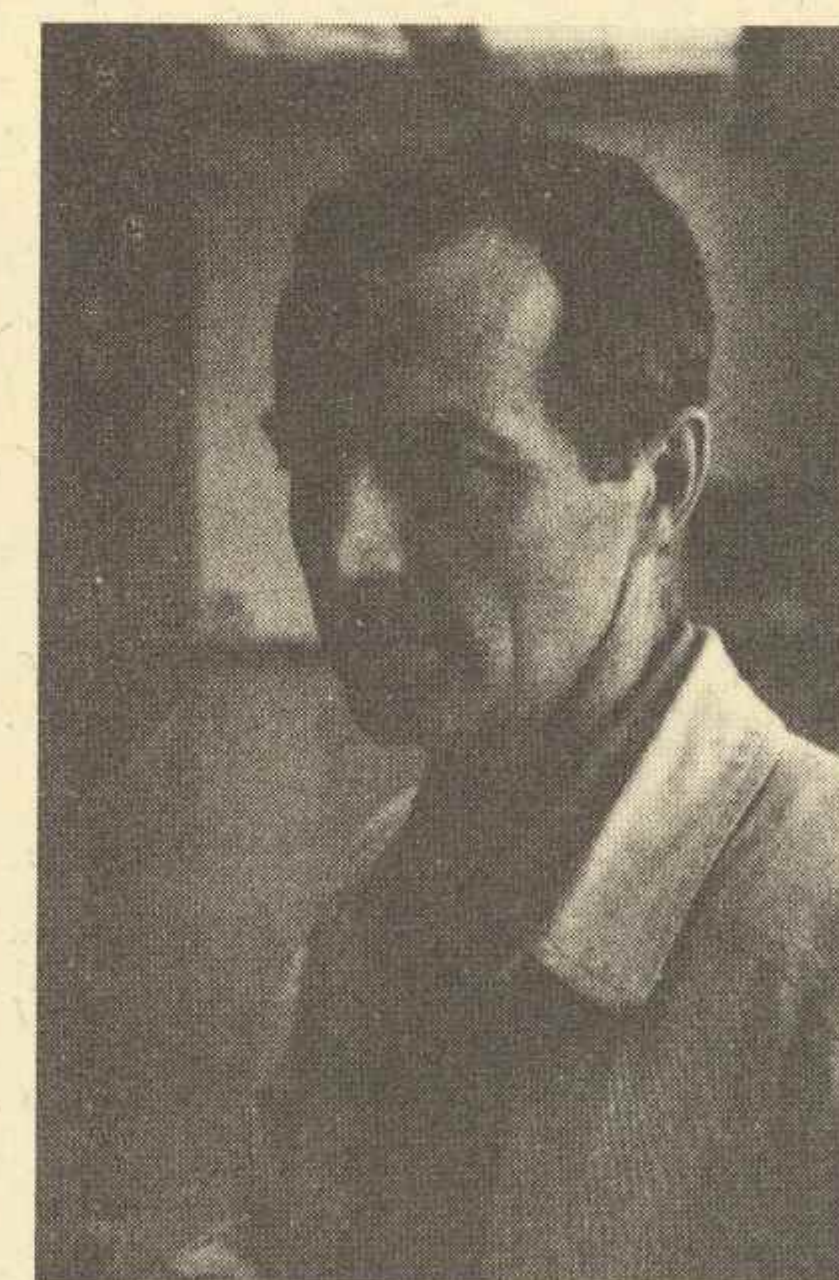
W latach 1946-1951 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. Zbigniewa Pronaszki.

Należy do Grupy Krakowskiej i międzynarodowej grupy Phases.

Jest laureatem Nagrody II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia malarskie, 1967 r.; Nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości, 1981 r.; Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida, 1981 r.; Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności”, 1985; Nagrody im. Jana Cybisa, 1986 r., Nagrody Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 1986 r. Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. W 1964 r. wraz z całą sekcją polską został nagrodzony Grand Prix International d'Art Contemporain de la Principauté de Monaco.

Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Museum Folwang w Essen,

Museo Nacional de Salvadore Allende w Hawanie, Musée de Beaux Arts w Liège, Musée Contonal des Beaux Arts w Lozannie, Muzeum w Skopje, Narodni Galerie w Pradze, Fundacji Guibenkiana w Lizbonie, Rochester Museum, Muzeum Polskim w Chicago oraz w kolekcjach prywatnych.



Jacek WALTOŚ

Ur. w 1938 r.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Zajmuje się malarstwem, rzeźbą i grafiką. Jest członkiem grupy WPROST, brał udział w 14 wystawach tej grupy organizowanych od 1966 r.

Prace swoje prezentował na wystawach indywidualnych, m.in. w Zakopanem, Warszawie, Krakowie, Toruniu, Sztokholmie, Radomiu i Wrocławiu.

Brał udział w wielu zbiorowych wystawach i prezentacjach sztuki.



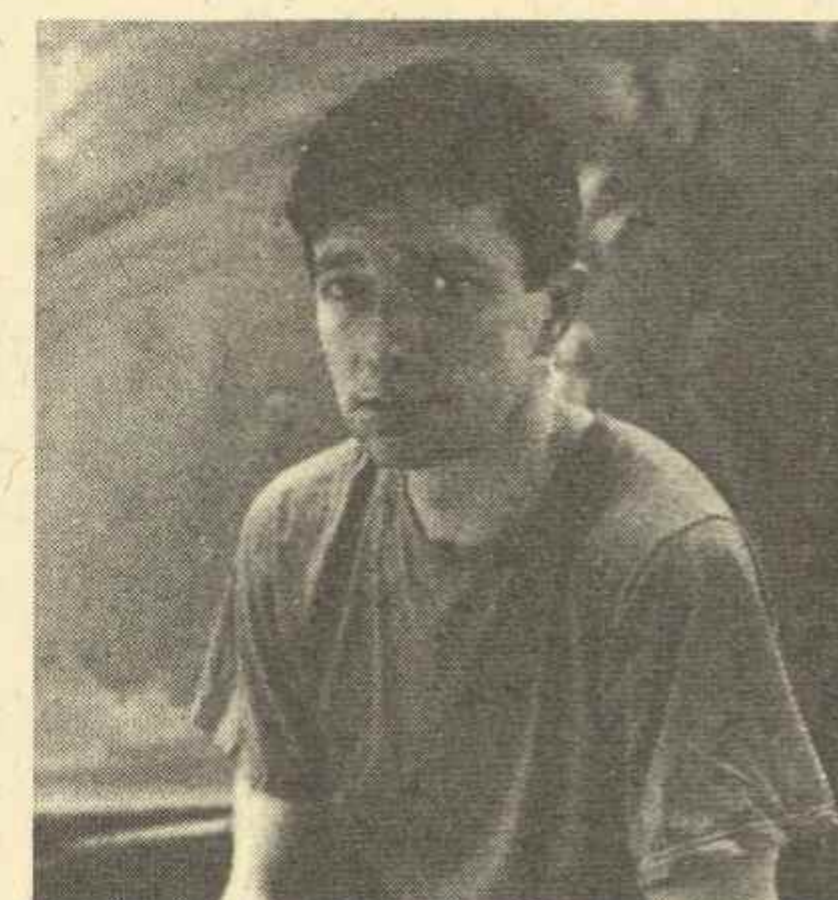
Ryszard WOŹNIAK

Ur. w 1956 r. w Białymstoku.

W latach 1976-1981 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Członek „Gruppy”, od 1982 r. bierze udział w jej wystawach.

Prace swoje prezentował na 7 wystawach indywidualnych m.in. w Warszawie, Lublinie, Berlinie Zachodnim.

Ponadto brał udział w ok. 30 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.



Jacek ZIEMIŃSKI

Ur. w 1953 r. w Warszawie.

W latach 1974-1979 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Jacka Sienickiego. W latach 1982-1987 był asystentem na macierzystej uczelni.

Prace swoje prezentował na wystawach indywidualnych m.in. w Warszawie, Lublinie i Wrocławiu.

Brał udział w ok. 30 wystawach i prezentacjach zbiorowych w kraju i za granicą.

