

Tadeusz Boruta

PATOS

Dokumentacja własnej aktywności
twórczej i wystawienniczej w ramach
ruchu kultury niezależnej lat 80.

recenzenci:

prof. Grzegorz Bednarski, ASP w Krakowie

prof. Kazimierz Roček, UMK w Toruniu

projekt graficzny, skład i przygotowanie do druku

Tadeusz Boruta

Materiał dokumentacyjny i fotograficzny pochodzi z archiwum Tadeusza Boruty.

Zdjęcia, które nie są autorstwa Tadeusza Boruty są podpisane.

Ich autorom serdecznie dziękuję za zezwolenie na ich wykorzystanie.

wydawca

Instytut Sztuk Pięknych KNH UR
35-315 Rzeszów, Al. Mjr. W. Kopisto 2a
tel. +48 17 872 12 76
e-mail: isp.ch@ur.edu.pl

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
Ul. Prof. S. Pigoń 6, 35-310 Rzeszów
tel. +48 17 872 13 69, tel./fax +48 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl



© Copyright by Tadeusz Boruta

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-8277-212-8

druk i oprawa
Drukarnia im. Adama Półtawskiego
wydanie pierwsze

2025

Malarstwo Boruty, paradoksalnie, jest patetyczne i antypatetyczne zarazem. Na pierwszy rzut oka odpycha swoją brutalnością i drastycznością, ale okazuje się że jest to tylko wizerunek codziennej rzeczywistości, której trudno spojrzeć prosto w twarz.¹

Któż siebie nie kocha? Któż nie umieszcza siebie lub swoich znaków, gdzie tylko można. Malczewski portretował siebie jako cierpiącego rycerza, Rembrandt malował setki swoich portretów. Oprócz siebie malowali jednak również coś innego. Niepokoi stan psychiczny malarza, który maluje tylko siebie, przeważnie w gestach cierpiętniczo-teatralnych. Podejrzewa się tu jakąś dewiację psychiczną, jakiś narcyzm chorobliwy, pełen satysfakcji ekshibicjonizm. Deklamować patetycznie na scenie, i to w dodatku z obnażonymi genitaliami, oto prawdziwa rozkosz.²

OD AUTORA

Niniejsza publikacja powstała w związku z moim jubileuszem 40-lecia pracy twórczej (tj. od ukończenia Akademii Sztuk Pięknych w 1983 r.). Zamiast próby dokumentowania czterdziestu lat aktywności artystycznej, uznałem, że lepiej jest szerzej opracować jeden okres i to ten najwcześniejszy, tj. od wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku do roku 1989, kiedy to dokonała się transformacja ustrojowa. Był to dla mnie czas niezwykle ważny, gdyż on ukształtował mnie całościowo.

Dodatkowym impulsem dla powstania tej publikacji jest fakt, że w ostatnich latach parę instytucji wystawienniczych zwróciło się do mnie bym podjął się zrobienia wystaw poświęconych zjawisku sztuki niezależnej lat 80., a to wymusiło na mnie intensywną pracę w archiwaliach tamtego czasu. Niestety, poza zrealizowanymi wystawami ten wysiłek nie zaowocował publikacjami/katalogami, które byłyby próbą ogarnięcia tego istotnego dla obrazu współczesnej sztuki polskiej zjawiska. W efekcie pewnego przemęczenia oglądaniem się wstecz, uznałem, że najwyższy czas zamknąć tamten rozdział, w pewnym stopniu podsumować, a przynajmniej udokumentować go, tak by inni mieli na czym oprzeć się w swych badaniach. Dlatego też publikacja ta przyjęła formę zbioru materiałów archiwalnych, które dotyczą mojej aktywności w latach 80. zarówno jako artysty, jak i kuratora wystaw.

Część pierwszą tego katalogu stanowi kalendarium mojej aktywności artystycznej wzbogacone o archiwalne zdjęcia z wystaw oraz dokumentacja z nimi związana. Kolejny rozdział to katalog wybranych reprodukcji moich obrazów, rysunków i rzeźb, które powstały w latach 80.. Uzupełnieniem publikacji jest aneks prezentujący wystawy zbiorowe polskiej sztuki niezależnej lat 80., które zrealizowałem po 1990 roku.

*

Tłumacząc się z przyjętego tytułu tej publikacji muszę wyznać, że w latach 80. wzbierałbym się przed nazwaniem mojej twórczości patetyczną, choć wielokrotnie taki jej osąd słyszałem, na co wskazują przytoczone jako motto cytaty. Dzisiaj, z perspektywy czasu, sam tą etykietkę sobie przypinam, gdyż zarówno jako twórca jak i konsument kultury cenię sobie „szczyptę” patosu w sztuce. Tak zostałem uformowany, że lubię w dziełach powagę wypowiedzi, próby wyrażania rzeczy istotnych, a niekiedy nawet spraw ostatecznych, które dotyczą mnie w mojej egzystencji. O ile forma jest w stanie udźwignąć i komunikować innym sensy esencjalne to patos jest ważnym komponentem dzieła, a jeśli nie, to narażamy się na śmieszność. Świadom tego zagrożenia, wierzę, że warto próbować wyrażać to, co dla nas jest istotne. Powiem więcej, tylko to nadaje sens twórczości.

¹ Tadeusz Nyczek, *Raj utracony*, tekst do wystawy Bednarski /Boruta w Galerii Inny Świat, 1985 r.

² Janusz Eysmont, *Dziennik malarza II 1984-1990*, Warszawa 2019, s. 246



• W trakcie Zjazdu Delegatów Komitetów Założycielskich Niezależnego Zrzeszenia Studentów Szkół Artystycznych. 26 X 1980 r. w Krakowie

*

Moje zaangażowanie w działalność opozycyjną sięga jeszcze czasów studenckich. Już w 1977 roku, jako „świeżo upieczony” student, związałem się z „Beczka”, dominikańskim duszpasterstwem akademickim prowadzonym w latach 70. i 80. przez wybitne osobowości: o. Joachima Badeniego, o. Tomasza Pawłowskiego czy o. Jana Andrzeja Kłoczowskiego. Odbywające się tu spotkania i wyniki z nich inicjatywy obejmowały szerokie spektrum form oraz działań zarówno o charakterze religijnym, kulturowym, jak i społeczno-politycznym. Można tu było uczestniczyć w codziennej liturgii (tzw. siódemki), modlitwach, wykładach, dyskusjach, działalności charytatywnej. To była prawdziwa szkoła wolności, samodzielności, niezależnego myślenia. Środowisko „Beczki” formowało zarówno religijnie jak i społecznie. Tu zbliżyłem się do środowiska Ruchu Młodej Polski. Międzyuczelniany charakter dominikańskiego duszpasterstwa ułatwiał nawiązywanie kontaktów, co sprzyjało szybkiej reakcji środowiska akademickiego Krakowa na wydarzenia polityczne sierpnia 1980 roku.

W reakcji na powstanie NSZZ Solidarność, studenci w całej Polsce zaczęli tworzyć niezależną organizację studencką, której tymczasowa nazwa, Niezależne Zrzeszenie Studentów (NZS), stała się z czasem oficjalną nazwą tej organizacji. 22 września 1980 roku studenci UJ zorganizowali spotkanie inicjatorów tworzących NZS na uczelniach Krakowa. Uczestniczyłem w nim, gdyż należałem do Komitetu założycielskiego NZS na krakowskiej



• Spotkanie ze Zbyletem Grzywaczem w trakcie strajku studenckiego. Grudzień 1981 r. pracownia w krakowskiej ASP

Akademii Sztuk Pięknych. Dwa dni później, 24 września, wraz z innymi członkami naszego komitetu, udałem się do ówczesnego Rektora ASP, prof. Mariana Koniecznego, by oznajmić mu, że na Akademii powstał NZS ASP i oczekujemy zapewnienia warunków do działania. NZS był studenckim odpowiednikiem NSZZ „Solidarność”. Mając podobne cele społeczno-polityczne, dążyliśmy do przemian demokratycznych w kraju. Bardzo szybko

staliśmy się na ASP organizacją masową, zrzeszającą ponad 60% studentów. Angażowałem się wówczas w tworzenie zrębów niezależnego ruchu studenckiego i akademickiej samorządności. W tych studenckich latach, pełniąc różne funkcje, zasiadając w Senacie krakowskiej ASP i komisji programowej, inicjowałem wiele działań reformujących system kształcenia w kierunku większej otwartości uczelni, swobody kształtowania i indywidualizacji programu studiów. Uczestniczyłem też w działaniach międzyuczelnianych (w szczególności szkół artystycznych) koordynując inicjatywy polityczno-artystyczne niezależnego środowiska studentów. W efekcie współpracy z samorządami studenckimi i NZS-ami z innych uczelni artystycznych, doszło do rozmów z MON i udało nam się zablokować pobór absolwentów uczelni artystycznych do zasadniczej służby wojskowej (wcześniej obowiązkowej).

Jak na młodych, zbuntowanych ludzi, to wyjątkowo serio i odpowiedzialnie traktowaliśmy dobro uczelni i społeczności akademickiej. Działaliśmy w ramach obowiązującego prawa, które jednak staraliśmy się zmieniać. Twardo domagaliśmy się respektowania praw obywatelskich, wolności zgromadzeń, zniesienia cenzury, swobody wypowiedzi twórczej. Z racji tego, że byliśmy studentami uczelni artystycznej w znacznym

stopniu „obsługiwaliśmy plastycznie” zarówno Solidarność jak i inne uczelnie. Projektowaliśmy i wykonywaliśmy plakaty, afisze, transparenty oraz inne elementy wymagające kompetencji grafika czy malarza.

*

Po wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. włączyłem się w działalność opozycyjną. W latach 1982-84 wspólnie z ówczesnym studentem psychologii UJ Andrzejem Margasińskim oraz z Sylwestrem Szeferem, studentem Akademii Rolni-



czej w Krakowie, założyliśmy, a następnie współredagowaliśmy drugoobiegowe pismo społeczno-polityczne pt. „Odmowa”. Na łamach tego periodyku propagowaliśmy ideę walki *non violence* – dążenia do uzyskania celów polityczno-społecznych bez stosowania przemocy poprzez obywatelskie nieposłuszeństwo wobec komunistycznego reżimu. Ukazało się pięć numerów drukowanych na powielaczu. Dla zmylenia służb bezpieczeństwa, podawaliśmy Warszawę, jako miejsce ukazywania się pisma. Druk odbywał się w pracowni Łukasza Skąpskiego na osiedlu Widok, a następnie w domku Krystyny Czerni i Romana Graczyka na ul. Krzywda. Po wpadce drukarni zaprzestaliśmy wydawania pisma „Odmowa”.

Współpracowałem także z drugoobiegowymi pismami poświęconym kulturze niezależnej, redagując krótkie informacje o prezentacjach sztuki w kościołach, a także recenzje z wystaw niezależnych w „podziemnym”, warszawskim piśmie „Wybór” (gdzie publikowałem pod pseudonimem Jan Bolesta) oraz w krakowskim piśmie „Tumult”. Zajmowałem się kolportażem „bibuły”, pomagałem niezależnym drukarniom w zdobywaniu papieru, sprzętu i materiałów drukarskich. Wraz z Pawłem Witkowskim (współzałożycielem wydawnictwa Biblioteka Wolnej Myśli) brałem udział w spektakularnej akcji wywiezienia offsetu z Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie przez jakiś czas działała niezależna drukarnia zagrożona „wpadką”.

Z dokumentów uzyskanych w IPN (sygn.. IPN Kr 0101/356) dowiedziałam się, że w latach 1982-87 byłem rozpracowywany przez służby WUSW w Krakowie (SOR „Peleton”) w sprawie działalności poligraficznej RKW Okręg Południe, która w 1982 roku, w większości, była oparta o środki i bazę poligraficzną NZS.

Mieszkając w Nowej Hucie współpracowałem z Konfraterniami Robotniczej Solidarności organizowanymi przez ks. Kazimierz Jancarza przy parafii pw. Św. Maksymiliana M. Kolbego w Krakowie-Mistrzejowicach. Tu też pomagałem Bogusławowi Klichowi w organizacji oprawy plastycznej Międzynarodowej Konferencji Praw Człowieka (1988).

Obok własnej twórczości malarskiej, moją główną aktywnością w latach 80. było tworzenie niezależnego ruchu wystawienniczego w ramach ruchu kultury niezależnej. W 1984 roku założyłem i prowadziłem galerię SRN (Sztuka Religia Nauka) przy Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W latach 1983-89 byłem autorem kilkunastu zbiorowych wystaw problemowych, z których najgłośniejsze to: „W stronę osoby” (1985), „Wszystkie nasze dzienne sprawy” (1987) obie w krużgankach oo. dominikanów w Krakowie, „Misterium paschalne” (1986) w krypcie oo. pijarów w Krakowie, „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa” przy kościele Św. Trójcy w Warszawie. Koordynowałem też na terenie Krakowa różne działania drugiego obiegu kultury, wspierając organizacyjnie inne inicjatywy wystawiennicze.

*

Szerzej o mojej działalności artystycznej i animatora niezależnego ruchu wystawienniczego w latach 80. można dowiedzieć się z lektury tej publikacji. Są tu przytoczone biograficzne fakty i archiwalne dokumenty. Nie ma natomiast żadnej próby podsumowania tego okresu mojej aktywności. Chcąc zachować charakter publikacji, jako zbioru archiwalnych materiałów źródłowych, nie przytaczam tu także opinii i recenzji na ten temat, które powstały po 1990 roku.

- Pismo niezależne „Odmowa” wydawane w latach 1982-84.
- Na stronie sąsiedniej: Komitet strajkowy ASP w Krakowie w trakcie zebrania na strajku w grudniu 1981 r.





Kalendarium

działalności artystycznej i wystawienniczej
Tadeusza Boruty w latach 80.¹

1982 r.

— W styczniu 1982 r. przy Regionalnej Komisji Wykonawczej NSZZ „Solidarność” Region Mazowsze (RKW Mazowsze) powołany został KOMITET KULTURY NIEZALEŻNEJ (KKN), który wspierał niezależną twórczość kulturalną i naukową. Powołanie KKN było także reakcją środowiska twórców na zawieszenie przez władze, Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) oraz Związku Artystów Scen Polskich (ZASP). KKN wspierał niezależne inicjatywy kulturalne oraz powstawanie podobnych struktur w innych regionach. Ponadto wspomagał wydawnictwa drugiego obiegu, fundował stypendia, inspirował i dotował wystawy, sympozja, galerie przykościelne oraz inne formy niezależnej aktywności kulturalnej. Działalność finansowano m.in.: z utworzonego w Paryżu, z inicjatywy Jerzego Giedroycia oraz Czesława Miłosza (prezes), Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej. Przewodniczącym KKN został Janusz Ścisłalski, a sekretarzem Teresa Bogucka. Komitet podzielony był na sekcje tematyczne, za które odpowiedzialni byli aktywni w „drugim obiegu” twórcy: literatura (Andrzej Kijowski, Kazimierz Orłowski), teatr (Marta Fik, Kazimierz Kaczor, Andrzej Szczepkowski), muzyka (Tadeusz Kaczyński, Krzysztof Knittel), sztuki plastyczne (Aleksander Wojciechowski, Andrzej Osęka).

Z inicjatywy Aleksandra Wojciechowskiego regularnie (raz w miesiącu), niemal przez cały okres działalności KKN, odbywały się zebrania sekcji sztuk plastycznych, mające na celu: koordynację inicjatyw wystawienniczych w Polsce, animowanie nowych wydarzeń w ramach ruchu kultury niezależnej, wymianę informacji oraz dystrybucję wydawnictw towarzyszących niezależnym wydarzeniom artystycznym. Na te tajne spotkania przyjeżdżali przedstawiciele z dawnych okręgów ZPAP oraz krytycy aktywni w drugim obiegu. W latach 1983–89 Tadeusz Boruta, jako reprezentant Krakowa, aktywnie uczestniczył w tych spotkaniach i pracach KKN.

1983 r.

—wrzesień 1983 r. - Kraków: Pałac Sztuki, „Wystawa prac dyplomowych Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”. Tadeusz Boruta zaprezentował 6 monumentalnych obrazów olejnych na płótnach oraz 6 rysunków ołówkiem na kartonie z cyklu „Eli, Eli lema sabachthani?” oraz rzeźbę ze zbrojonego betonu pt. „Wygnanie z Raju”. Promotorem dyplomu z malarstwa był prof. Stanisław Rodziński; aneksu z rysunku, prof. Zbysław Grzywacz (asystentem w tych pracowniach był Grzegorz Bednarski); a aneksu z rzeźby prof. Antoni Hajdecki. Recenzentem był prof. Jerzy Nowosielski.

• Strona tytułowa katalogu wystawy najlepszych prac dyplomowych wyższych uczelni plastycznych w roku akademickim 1982/83, „Dyplom 83”, BWA Kraków, 1983.

• Poniżej: katalog wystawy „Grafika, malarstwo, rzeźba” w Galerii „Kamieniołom” przy kościele pw. św. Józefa.

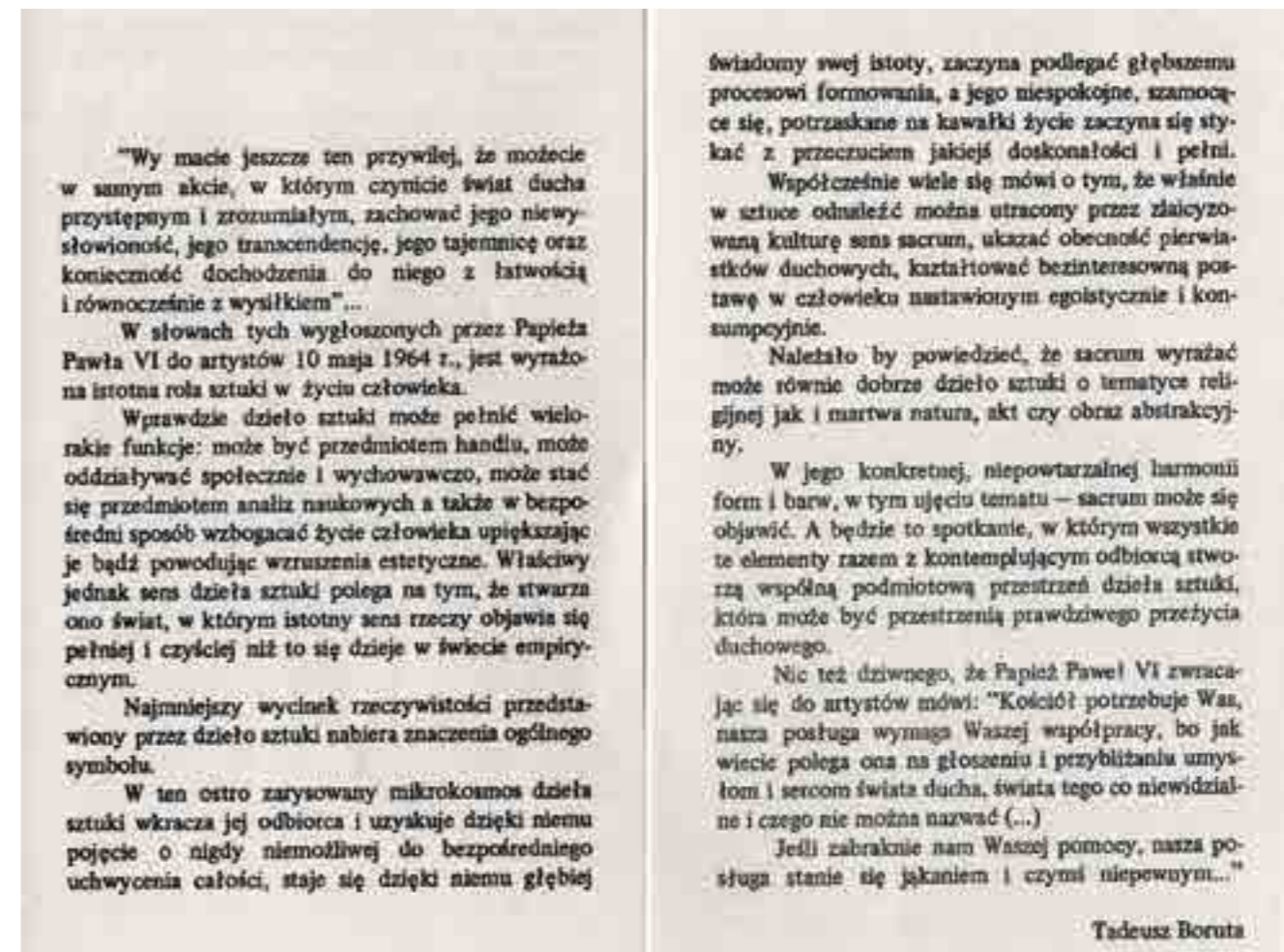
— 22 listopada - 06 grudnia - Kraków: w ramach IV Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Krakowie, w Galerii „Kamieniołom” przy kościele pw. św. Józefa, zorganizowana została wystawa pt. „Grafika, malarstwo, rzeźba”. Prezentowali na niej swoje prace: Jan Bajgrowicz, Marzena Balewska, Grzegorz Bednarski, Zbigniew Bielawka, Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Andrzej Bujnowski, Małgorzata Bundzewicz, Bożena Burzym-Chawińska, Jan Chrzęszcz, Małgorzata Czernek, Piotr Chwastarz, Danuta Dąbrowska, Anna Głowacka, Magdalena Hoffman, Jarosław Kawiorski, Andrzej Makowski, Dorota Martini, Lucja Mróz, Romuald Oramus, Iwona Ornatowska, Krzysztof Piotrowski, Barbara Skąpska, Łukasz Skąpski, Stanisław Sobolewski, Witold Siemaszkiewicz, Stanisław Stasiulewicz, Małgorzata Wolak, Lech Wolski. Wystawa zorganizowana została z inicjatywy: Magdaleny Hniedziewicz i Macieja Gutowskiego.

Tadeusz Boruta napisał tekst wprowadzający, który został wydrukowany w katalogu towarzyszącym wystawie.

— grudzień 1983 r. - Kraków: Biuro Wystaw Artystycznych „Bunkier sztuki”, „Dyplom 83. Wystawa najlepszych prac dyplomowych wyższych uczelni plastycznych”. Tadeusz Boruta zaprezentował na niej 6 obrazów olejnych z cyklu „Eli, Eli lema sabachthani?”



- Wystawa najlepszych prac dyplomowych wyższych uczelni plastycznych w roku akademickim 1982/83, „Dyplom 83”, BWA Kraków, 1983. Obrazy T. Boruty.
- Poniżej: Tadeusz Boruta tekst wprowadzający z katalogu wystawy „Grafika, malarstwo, rzeźba” w Galerii „Kamieniołom” przy kościele pw. św. Józefa.



1984 r.

— 14-15 stycznia 1984 r. - Kraków: grupa warszawskich krytyków, zaangażowanych w ruch kultury niezależnej, przeprowadziła szereg wyjazdów do większych ośrodków artystycznych w Polsce, by odbyć kwerendę po pracowniach artystów i zorientować się, co aktualnie oni tworzą, a także rozpoznać młode środowisko twórców, które debiutowało w latach 80. Akcja ta była nazwana „rekoniesansem” lub „pielgrzymką” i w ramach niej, w roku 1984, odwiedzone pracownie plastyków w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Wrocławiu, Poznaniu. W krakowskiej „pielgrzymce”, która miała miejsce 14-15 stycznia, uczestniczyli: Jerzy Brukwicki, Maciej Gutowski, Magdalena Hniedziewicz, Kinga Kawalerowicz, Barbara Majewska, Anda Rottenberg, Wojciech Skrodzki, Joanna Sosnowska, Paweł Sosnowski, Wiesława Wierzchowska, Barbara Wojciechowska, Aleksander Wojciechowski, Danuta Wróblewska, Elżbieta Zawistowska. Krytykom towarzyszył fotograf Erazm Ciołek dokumentujący zobaczone prace. W Krakowie krytycy odwiedzili pracownie: Grzegorza Bednarskiego, Macieja Bernharda, Zbigniewa Bielawki, Tadeusza Boruty, Adama Brinckena, Zbysłuta Grzywacza, Zbigniewa Kamińskiego, Agaty Konior, Wojciecha Krzywobłędzkiego, Andrzeja Łukaszewskiego, Aldony Mickiewicz, Romualda Oramusa, Iwony Ornatowskiej, Stanisława Rodzińskiego, Piotra Schneidera, Romana Skowrona, Leszka Sobockiego, Stanisława Sobolewskiego, Feliksa Szyszko, Artura Tajbera, Jacka Waltosia i Zbigniewa Żupnika.

— 1984 r. - Kraków: w sali wykładowej Papieskiej Akademii Teologicznej znajdującej się w zabudowaniach dawnego klasztoru augustianów na ul. Augustiańskiej 7, powstała Galeria SRN („Sztuka-Religia-Nauka”), prowadzona przez Tadeusza Borutę, w której indywidualne wystawy mieli: Krzysztof Piotrowski (otwarta 13 kwietnia 1984 r.), Teresa Stankiewicz (otwarta 13 maja 1984 r.), Grzegorz Bednarski (tekst do katalogu napisał

Tadeusz Boruta), Jerzy Beres. Każdej wystawie towarzyszył katalog. Po wystawie fotografii z happeningu „Ognisko miłości” Jerzego Beresia, Galeria SRN została zamknięta, gdyż w ocenie rodziców i księży, zdjęcia, ukazujące nagiego artystę podczas happeningu, gorszyły dzieci przychodzące tu na lekcje religii. Galeria SRN powstała przy prowadzonych tu, comiesięcznym, interdyscyplinarnym Konwersatorium „Sztuka-Religia-Nauka”, które gromadziło środowisko inteligencji i artystów Krakowa. Konwersatorium powstało z inicjatywy ks. Józefa Tischnera, ówczesnego dziekana Wydziału Filozoficznego Papieskiej Akademii Teologicznej, a prowadzone było przez Mariana Warzechę malarza i działacza sekcji sztuki KIK. Inauguracja pierwszego roku konwersatorium miała miejsce 14 października 1983 r., wykładem ks. doc. Józefa Życińskiego pt. „Sztuka i transcendencja w ujęciu Tomasza Mertona”. W kolejnych miesiącach mieli wykłady m.in. profesorowie: Krzysztof Maurin, Jerzy Nowosielski, ks. Józef Tischner, ks. Michał Heller, Zygmunt Chyliński, o. Jan Andrzej Kłoczowski, o. Marek Piętkowski, Jacek Woźniakowski.

• Okładki katalogów wystaw w Galerii SRN w zabudowaniach klasztoru augustianów w Krakowie 1984, oraz tekst T. Boruty do wystawy pasteli Bednarskiego.



„... ujrzałem Pana (Jehowę) siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a trus Jego szaty wypełniał Świątynię, szafiry stały przed Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł, dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał.”
Przytoczony wyżej fragment księgi Izajasa jest jednym z głównych źródeł inspiracji prac Grzegorza Bednarskiego. Spotkanie z prezentowanymi pastelami pozwala nam sądzić, że nie jest to tylko zamoczenie barwnością opisu powołania proroka, ale wejście głębiej w pytania dotyczące podstaw każdego wyboru powołania, każdego głoszenia-wypowiedzenia. Dany artyście ogłód chwasty Pana, piękna świetlistą harmonii odkrywa mu jednocześnie jego sytuację egzystencjalną.
„Bada mi, jestem zgubiony. Wszak jestem młodem o nieczystych wargach, mieszkam wśród ludu o nieczystych wargach, a oczy moje oglądały Króla-Jehowę zastępów.”
Artysta mówi: „oto ja, pośród mnie”. Rzekł Pan: „idź i mów do tego ludu: słuchajcie pilnie lecz bez zrozumienia, patrzcie uważnie lecz bez rozumienia.”
Cykl pasteli Grzegorza Bednarskiego nawiązuje do starożytnego ikonograficznego tematu Fons Vitae. Krew wypływająca z rąk Chrystusa na trossie jest źródłem nowego życia. Napotykamy tu na paradoksalną prawdę przekazu śmierci Jezusa, że tylko przez cierpienie i śmierć jesteśmy w stanie osiągnąć nowe życie. Paradoks ów zapotykamy również w stosowanej przez Grzegorza Bednarskiego symbolicznej barwy szat, których czernizna symbolizuje zarówno męczeństwo i krew jak i życie, zamkniętość, miłość. Te monumentalne draperie-szaty są jedynymi w pełni materialnymi przedmiotami, jedyną dorywalną rzeczywistością. Felnią one rolę pośrednika pomiędzy Bogiem a człowiekiem. Niematerialne jakby postaci ludzi czy aniołów przedstawiane są drgającą, szachającą się kreską, przebiegającą od słoty ciemności w stronę światła rozbijającego ich formę. Niekiedy przyjmują barwy szat, którym są oddzielone. Ich rzeczywistość jest rzeczywistością rytma wnoszonych w błagalnym lub adorującym geście rąk. Ich prawda jest prawdą błagalną i wielbiącą, ludzkiego wotania wobec wszechogarniającej światłości, której świetlana materia rozbiła a jednocześnie konstytuuje ich strukturę. Są to problemy otwierające aktywność twórczą Grzegorza oraz porównujące Jona i sam wojdę w niezwykle bogaty świat malarskiej materii, plany świetlane, linii ich wnikliwych napięć i dysonansów.
W tym właśnie świecie dokonuje się istota malarskiego myślenia Grzegorza Bednarskiego.

cytaty podjęte za: Biblia, Tysiącletnia księga Izajasa 6,1-6,3



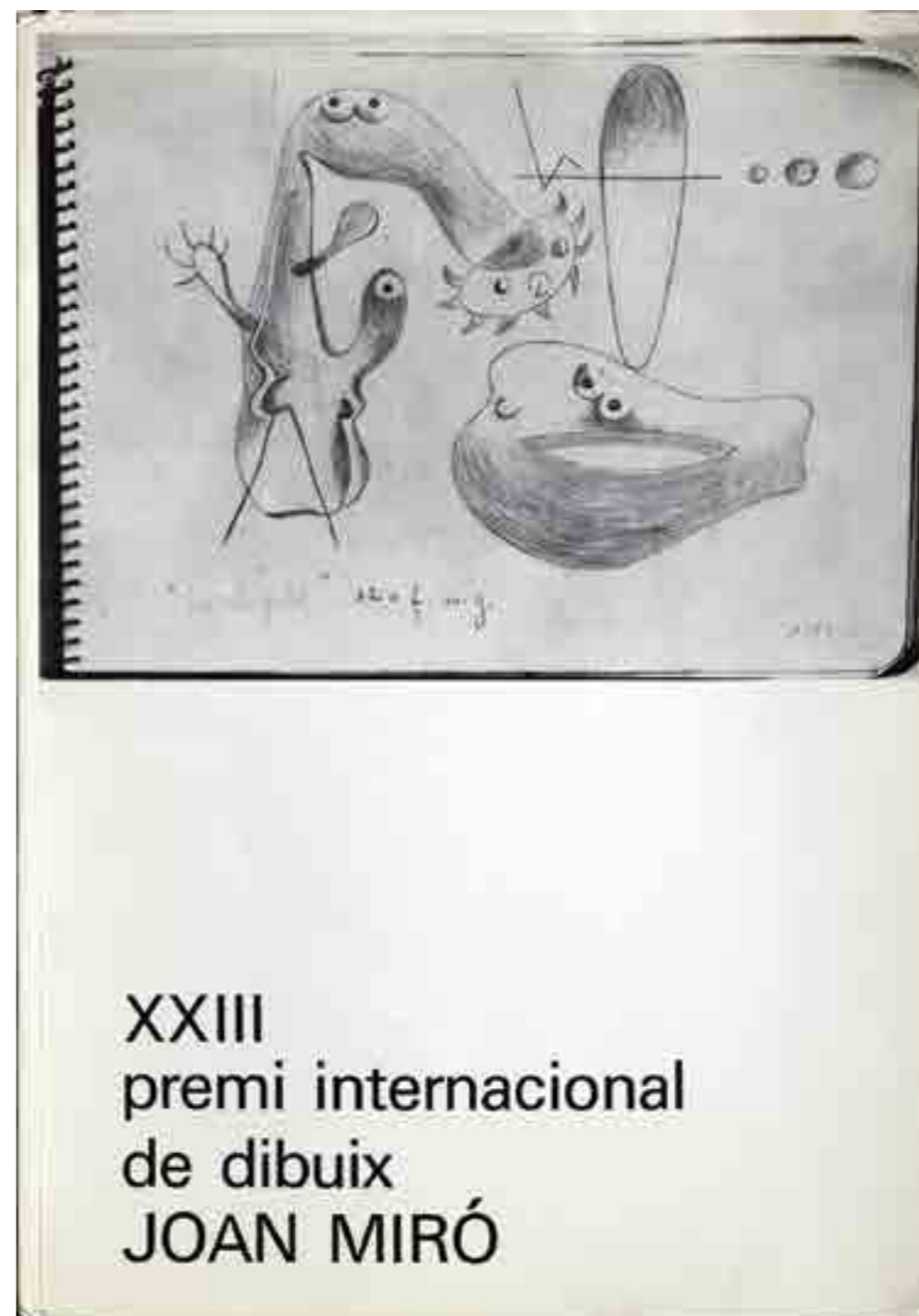
- Zaproszenie na wystawę „Tadeusz Boruta obrazy i rysunki z cyklu Eden” w Galerii „Farbiarnia”, Kraków 1984.

— 18 maja 1984 r. - Kraków: prywatna galeria sztuki współczesnej „Farbiarnia” prezentuje wystawę rysunków i obrazów z cyklu „Eden” Tadeusza Boruty. Kuratorem wystawy była właścicielka galerii Jaga Szymanowska.

— 20 czerwca 1984 r. - Kraków: w kościele Św. Krzyża miał miejsce ślub Aldony Mickiewicz z Tadeuszem Borutą. Zamiast wesela odbył się wernisaż młodej pary. Wystawa twórczości Aldony Mickiewicz Tadeusza Boruty zorganizowana w sali przy kościele.

— 24 lipca - 16 września 1984 r. Barcelona (Hiszpania): Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Arte Contemporani. Wystawa pokonkursowa „XXIII Premi Internacional de Dibuix Joan Miró”. Rysunek Tadeusza Boruty został zakwalifikowany do tego międzynarodowego konkursu i był prezentowany wystawie głównej.

- Zdjęcie z wesela/wernisażu Aldony Mickiewicz i Tadeusza Boruty w przykościelnej sali kościoła Św. Krzyża, Kraków 1984. Na zdjęciu od lewej: P. Mucharski, A. Mickiewicz, T. Boruta. K. Czerni.



- Okładka katalogu wystawy „XXIII premi internacional de dibuix Joan Miró”, Barcelona 1984.

— wrzesień - październik 1984 r. - Kraków-Mistrzejowice: w kościele pw. Św. Maksymiliana Marii Kolbego, warszawscy krytycy, Magdalena Hniedziewicz i Maciej Gutowski, zorganizowali w dolnym kościele wystawę „Wokół grafiki”. Prezentacji towarzyszył katalog z tekstem Macieja Gutowskiego. Na jego okładce wykorzystano grafikę Leszka Sobockiego. Wystawa miała istotne znaczenie, gdyż w tym nowohuckim kościele, ks. Kazimierz Jancarz prowadził wśród robotników pracę duszpasterską i regularnie odprawiał „Msze św. za Ojczyznę”, które gromadziły tłumy wiernych i opozycję. Wystawa „Wokół grafiki” była nazywana „antybiennalem”, gdyż zorganizowana została w czasie, gdy w Krakowie trwało oficjalne Międzynarodowe Biennale Grafiki, którego organizacja i udział w nim, w tamtym okresie, był traktowany przez niezależnych twórców, jako legitymizacja



polityki kulturalnej komunistycznego reżimu. Masowy udział w wystawie „Wokół grafiki” środowiska niezależnych artystów był wyrazem bojkotu oficjalnych instytucji kultury i manifestacją niezależności; opowiedzeniem się za fundamentalnymi wartościami, z których najważniejsza była wolność i solidarność ze społeczeństwem. W wystawie wzięło udział kilkudziesięciu artystów z całej Polski i kilku twórców z zagranicy: Jagoda Adamus, Urszula Bąk, Maria Bąk-Ziółkowska, Grzegorz Bednarski, Zbigniew Biel, Andrzej Bielawski, Grzegorz Bienias, Teodor Bok, Jan Bokiewicz, Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Zofia Broniek, Teresa Bryning - Adamiecka, Maciej Buszewicz, Leon Canger, Tomasz Ciecierski, Wanda Czełkowska, Ewa Czober, Grażyna Dłużniewska, Jan Dobkowski, Agnieszka Dutka, Henryk Fajhauer, Jacek Fedorowicz, Jacek Frączak, Marek Gajewski, Ryszard Gieryszewski, Jan Góra, Krystyna Górka - Bogusławska, Jerzy Grzegorski, Jadwiga Halicka, Janusz Halicki, Aleksandra Jachtoma, Wojciech Jakubowski, Roman Kalarus, Andrzej Kapusta, Janusz Karbowniczek, Hanna Karczewska, Agnieszka Kowalska, Andrzej Kowalski, Wojciech Krzywobłocki, Jan Kukuła, Andrzej Łukaszewski, Monika Małkowska, Magdalena Marcinkowska, Jan Michalski, Lesław Miśkiewicz, Anna Mizeracka, Wojciech Müller, Jerzy Nowak, Andrzej Oczkoś, Romuald Oramus, Iwona Ornatowska, Janusz

WOKÓŁ GRAFIKI MISTRZEJOWICE IX-X '84

- Folder wystawy „Wokół grafiki”. Kościół pw. Św. Maksymiliana Marii Kolbe w Mistrzejowicach, Kraków 1984.

Osicki, Mirosław Owczarek, Mariusz Pałka, Józef Panfil, Leonard Pędziałek, Joanna Piech - Kalarus, Józef Piwkowski, Kristen Ribu, Anna Roszkowska, Teresa Rudowicz, Wojciech Sadley, Ewa Siderowicz, Barbara Skąpska, Roman Skowron, Marian Słowicki, Leszek Sobocki, Teresa Starzec, Rafał Strent, Feliks Szyszko, Joanna Świerczyńska, Jacek Walusiak, Jacek Wolny, Krystyna Wróblewska, Janusz Wysocki, Jacek Krzysztof Zieliński, Andrzej Żarnowiecki. Przyznana w trakcie wystawy Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” otrzymali: Tadeusz Boruta oraz Jacek Krzysztof Zieliński, natomiast Leszek Sobocki otrzymał Nagrodę Hutników.



- Pismo „Szkice” 1(2)85 wydawane przez niezależną Oficynę Sztuk Pięknych w Warszawie.

- Poniżej oraz na następnej stronie fragmenty tekstu: K. Rytarski (Magdalena Hniedzewicz) „Niezależne wystawy zbiorowe”, który ukazał się w tym numerze „Szkiców” poświęcony wystawie „Wokół grafiki” w Kościele pw. Św. Maksymiliana Marii Kolbe Kraków-Mistrzejowice 1984:

ce. Sztuka współczesna stawia na ścieżce nowej bezsensu, pomiędzy obiektywnymi danymi. Obraz powstała dziś, choć bardzo różnie od swego historycznego. Stoczenia włączyły się w nie harmonijnie przypominając nam prawdę, o której w latach panowania awangardy słownie wspomiano - że sztuka jest jedna i choć zmieniając się jej esencjonalna forma, to co najistotniejsze pozostało tożsacze.

Trzecią wystawą minionej okolicy o ogólnokrajowym charakterze była wrocławskie wystawa „Wokół grafiki” w Mistrzejowicach. Zmalały się na niej grafiki i rysunki blisko stu artystów z całej Ojczyzny. Artystów o znanych nazwiskach i słodkich, dopiero rozpoczynających drogę twórczą i rozpoczynających ją właśnie w ramach niezależnych. Trudno - by tu mówić - o takiej nawet jednolitości tematycznej jak w wystawie gdańskiej - był to bowiem w naszym założeniu szeroko zakrojony przegląd aktualnej twórczości graficznej i rysunkowej. Ale może właśnie dlatego, że nie opatrzone na żadnym temacie, żadnym nastawieniu miernym, jowickim wystawie pokazała w sposób wiarygodny najogólniejszy kierunek w jakim zmienia twórczość plastyczna w Polsce w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

Trudno byłoby przeprowadzić szczegółowe umówienie tak obfitego materiału, w tym celu natomiast trzeba o przyznanych na tej wystawie nagrodach. Nagrody Kultury Niezależnej otrzymali: Tadeusz Boruta i Jacek Krzysztof Zieliński. Boruta pokazał w Mistrzejowicach trzy rysunki o dramatycznym wydźwięku. Jego postać zmarłego widzieliśmy w ostrym, dynamicznym skrócie, znakomicie narysowana /zadanie ostatnio na się okazać oglądając tak sprawnie rysowane akty/ zaostrzona została w atrybuty określających czas i miejsce - nastąpiła w postaci T palce, metalowy naserek przypominający do widocznych jedynie stóp zmarłego pozwala ją widzieć obok siebie do zmazywaną nas wszystkich doświadczeń lat ostatnich, a jednocześnie nieco przesłania tyłem tragiczne co zaprawione trudnym optymizmem.

Grafiki Zielińskiego, dojrzałego artysty w wirtuozeracki nieomal sposób operującego trudnym warsztatem graficznych technik metalowych rozprysną się, w warstwie znaczeniowej, na ciekawej granicy między sztuką, metaforą, przypowieścią, groteską, ironią, tragizmem. Autor chętnie posługuje się symbolami kulturowymi utraconymi w naszej świadomości nadszają im jednak różne znaczenia i smaczając widząc do smaczu własnych, niekiedy skrajnie różniących się między sobą interpretacji.

Trzecim laureatem wystawy, a jest to nagroda szeregowa chyba ważna i wola sercu jest Leszek Sobocki, który otrzymał Nagrodę Hutników za duży cykl kilkunastu grafik. Ich tematyka: wizyta P. pieta, Solidarność - wydarzenia lat ostatnich pokazane w lapidarnym, formie sprawniejszej do smaku, symbolicznie bogactwo naszych przeszłości, refleksji i smocji. Grafiki te robią niekiedy wrażenie wręcz plakatu, ależki - tak bardzo są syntetyczne, posławione szeregów i tego co jednostkowe i malowane na rzecz wydobywania elementów najbardziej charakterystycznych i określających.

Wyraźnie by się tu chciało jeszcze kilkunastu przynajmniej innych autorów - dynamicznie przetworzone zdjęcie z ułomnej manifestacji Wojciecha Krzywobłockiego, maleńkie, operujące syntetycznym skrótem grafiki Zofii Broniek, ostalająca się bogactwem epitytami a jednocześnie zjawiskowo nieomal delikatnej formy rysunki akwarelą Jana Dobkowskiego, prace Leonarda Pędziałka, Jęka Wolnego, Henryka Fajlhauera, piękna i dramatyczna drzeworyt Krystyny Wróblewskiej, grafiki Anny Mizerackiej, Barbary Skąpskiej, skrajnie i groteskowe prace Romualda Oramusa i wiele, wiele innych.

Ważną rolę w sztuce od takiego wymiaru zdaje się wy-
 punktowanie na jej polu rysunku. W tym czasie
 rysujących. W opisywaniu do lat poprzednich widoczny jest zde-
 nydowany odwrót od awangardy a jej artystów, problematyka
 badania sztuki, jej granic, jej możliwości, jej warunków
 i ograniczeń. Od sztuki artyści wrócili się ku rzeczywisto-
 stości - marwano o jej możliwości, która ich na oddzielnie
 odzierała jak i dalszej, historycznej - widzianej jednak z naszą
 obecną perspektywą. Zwrócili się ku odwiecznym problemom
 cierpienia i ofiary, ku symbolicznym religijnej i pytań o egzy-
 stencjalnym. Wzrost nawet ponurym oczekiwaniem tematyka bezpo-
 średnio odwołująca do wydarzeń lat ostatnich nie zdominowa-
 ła wystawy. Nawet było jednoznacznie czytelnym symboli,
 prostych w swej wymowie i bezpośrednio docierających do wi-
 dzącego. Ale problematyka, którą dziś żyje wśród nas odwołuje
 się w twórczości artystów - było, że jest ona przeciwstawną,
 widoczną o refleksyjną, uogólnioną. Nie tak prosta i jedno-
 znaczna w odbiorze tym właśnie może przetrwać do czasu, że
 prowokuje do zastanowienia się, do własnej interpretacji i
 znajduje wobec poruszonych spraw własnego stanowiska.

Choć na wystawie niewiele było dzieł o tematyce doświ-
 enia sakralnej symboliki religijnej zamieszkała w niej wiele dzieł
 aca. Dominował znak krzyża - symbol religijny, ale też jakieg
 często pojawiają się w naszym życiu, zwłaszcza w latach ostat-
 ních, symbol cierpienia ludzi i cierpienia narodu. Wszak cierpie-
 nie ale i znak nadziei - krzyż stał się w sztuce lat ostat-
 ních w Polsce znakiem nieomal kinowym. Najbardziej w symboli-
 mi patriotycznymi, obywatelskimi współczesnymi atrybutami jest
 krzyż przedkrzyżem i ostatecznie dla wszystkich znakami nasze-
 go czasu, naszych udręczeń i naszej wiary.

Zmianą jest także różnica w podejściu do warstwy,
 różnica rzucająca się w oczy tym właśnie, który oglądali
 odbywające się w tym samym czasie w Krakowie Międzynarodowe
 Biennale Grafiki. O ile tam dominowała wirtuozeria techniki-
 na, sprawność warstwy będzie niekiedy puszystym polem pow-
 sionym głębszych treści i w rozmiarach często nasyconych, o tyle
 w Międzynarodowej sprawie warstwy zdawały się nie stać w
 centrum uwagi artystów. Celem o wiele ważniejszym było prze-
 kazanie myśli, emocji, podniesienie się w widzący doś-
 wiadomości i przeżywania. Patrząc na mistrzejowskie wystaw-
 y odbuśla się wrażenie, że tu twórcy mówią do ludzi. I nie
 mówią o sobie, o tym jakim to są wspaniałymi artystami, ale
 o tym czym tyją naprawdę oni, jak i ludzie którzy przysili
 ich prace obejrzeć. Między artystą a widzem nawiązuje się
 dialog. I dialog ten zostaje przez drugą stronę podjęty.
 Mówią to na podstawie obserwacji publiczności w Międzynarodowi-
 czech, mówią na podstawie wspomnień i wzmianek o Międzi-
 pamiatkowej i Gdańsku. Mówią o całej odpowiedzialności i oświ-
 adomością wagi tego stwierdzenia - oto nawiązany zryw został
 dialog między artystą a widzem. Jedną z najważniejszych
 spraw całej dwudziestowiecznej sztuki - wojenna izolacja,
 rozmielenie się, niemożność dotarcia do tzw. "mas" została
 przelamana.

A widowie tych wystaw to bynajmniej nie tylko i nawet
 nie przede wszystkim przedstawiła "środowiska", nie silta
 intelektualna. To zwykli ludzie, którzy przyobudz do koła-
 ciela i spotykają się w nim ze sztuką, to pielgrzymujący
 do Gdańska i do mistrzejowskiego ołtarza Solidarności, iu-
 dzie dostawnie z całej Polski. To robotnicy uczestniczący w
 nawiązaniu do Ojczyzny, to wycieczki z prowincji, to młodzież.
 I właśnie w nich, natykając się niespodziewanie na wy-
 stawę niestety nie mają jej obywatela, nie przebioga nie-
 utraconym społeczeństwem, lecz starannie i z naszytan ogląda.
 Zatrzymuje się, wraca, rozmawia, wypowiada swoje uwagi.

Jest to doświadczenie wielkie, myśle, że sami sobie
 nie udajemy jednak do końca sprawy z jego wagą. Znamy,
 która tu nastąpiła jest bowiem nie tylko przelazaniem ipe-
 su w jaki wiodzila sztuka. Jest nie tylko jednorazowe do-
 świadczeniem warunkowanym naszą polską, specyficzną sytuacją
 i naszymi specyficznymi doświadczeniami. Współbrzmia ona z
 tendencjami, jakie od lat już kilku obserwować można na ca-
 łym świecie - salamańia się filozofii jako głoszą awangar-
 de, poszukiwania nie tyle nowych sfer działania co powro-
 tu do starych, najbardziej nasadionych obumarów, na których
 sztuka się rozwijała i na których możliwy jest kontakt
 z drugim człowiekiem.

— wrzesień - październik 1984 r.

Kraków: w prywatnej galerii sztuki
 współczesnej „Farbiarnia”, miała
 miejsce wystawa rysunków: Grzegorza
 Bednarskiego, Tadeusza Boruty, Bożeny
 Burzym-Chawińskiej, Andrzeja Kapusty
 i Jarosława Kawiorskiego. Kuratorem
 wystawy była właścicielka galerii Jaga
 Szymanowska.

— 1-25 października 1984 r.

Sztokholm, Malmö (Szwecja): w Polska
 Institutet została zorganizowana
 przez DESA Kraków wystawa „Polish
 Contemporary Painting”. Kuratorem
 była Maria Potocka, która była też
 autorką tekstu w katalogu. W Komitecie
 organizacyjnym był jeszcze: Konstanty
 Węgrzyn i Janusz Jarecki. Na wystawie
 swoje obrazy prezentowali: Tadeusz
 Brzozowski, Tadeusz Boruta, Jerzy
 Duda-Gracz, Juliusz Joniak, Janina
 Kraupe-Świdorska, Krzysztof Kiwerski,
 Andrzej Kapusta, Wiesław Król, Wanda
 Macedońska-Zalewska, Adam Marczyński,
 Jerzy Nowosielski, Czesław Pius Ciapało,
 Czesław Rzepiński, Henryk Stażewski,
 Jonasz Stern, Jan Szancenbach, Władysław
 Szyszko, Jan Tarasin, Ryszard Winiarski,
 Adam Wsiołkowski. Wystawa ta, w różnej
 konfiguracji uczestniczących artystów,
 była pokazywana w kilku innych miejscach
 w Szwecji.

— 17 listopada 1984 r. - Sztokholm,

(Szwecja): W galerii Mon Chéri miała
 miejsce wystawa „Polish Contemporary

Painting”. Wzięli w niej udział: Maria Boczewska, Tadeusz
 Brzozowski, Tadeusz Boruta, Jerzy Duda-Gracz, Andrzej Dyakowski,
 Małgorzata Fonfria-Pereda, Leopold Falkowski, Juliusz Joniak,
 Janina Kraupe-Świdorska, Krzysztof Kiwerski, Andrzej Kapusta,
 Wiesław Król, Wanda Macedońska-Zalewska, Adam Marczyński,
 Jerzy Nowosielski, Czesław Pius Ciapało, Czesław Rzepiński,
 Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Jan Szancenbach, Władysław
 Szyszko, Jan Tarasin, Ryszard Winiarski, Adam Wsiołkowski,
 Stanisław Zoladz.

jaga szymanowska	wystawa rysunku
FARBIARNIA	Grzegorz Bednarski Tadeusz Boruta Bożena Burzym-Chawińska Paweł Chawiński Andrzej Kapusta Jarosław Kawiorski
galeria sztuki współczesnej	wrzesień - październik 1984 r.
sklep ze sztuką stosowaną	
31-006 kraków ul. grodzka 2, oficyna	

- Ulotka z wystawy rysunków w galerii „Farbiarnia”, Kraków 1984.
- Ponizej: folder z wystawy „Polish Contemporary Painting” w galerii „Mon Chéri”, Sztokholm

VÄLKOMNA till INVIGNINGEN av vårt nya café-galleri

lördagen den 17 november 1984
kl 12-17

Maria Boczewska
Tadeusz Brzozowski
Tadeusz Boruta
Jerzy Duda Gracz
Andrzej Dyakowski
Małgorzata Fonfria-Pereda
Leopold Falkowski
Juliusz Joniak
Janina Kraupe-Świdorska
Krzysztof Kiwerski
Andrzej Kapusta
Wiesław Król
Wanda Macedońska-Zalewska
Adam Marczyński
Jerzy Nowosielski
Czesław Pius Ciapało
Czesław Rzepiński
Henryk Stażewski
Jonasz Stern
Jan Szancenbach
Władysław Szyszko
Jan Tarasin
Ryszard Winiarski
Adam Wsiołkowski
Stanisław Zoladz

MON CHÉRI

Kungsgatan 24 - 111 35 Stockholm
Tel 08-20 30 32
Öppet Tisdag-Söndag 12-17

1985 r.

—12 stycznia - 2 lutego 1985 r. - Göteborg, (Szwecja): w Forum Börsen miała miejsce wystawa „Polish Contemporary Painting”. Wzięli w niej udział: Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Boruta, Jerzy Duda-Gracz, Juliusz Joniak, Janina Kraupe-Świdorska, Krzysztof Kiwerski, Andrzej Kapusta, Wiesław Król, Wanda Macedońska-Zalewska, Adam Marczyński, Jerzy Nowosielski, Czesław Pius Ciapało, Czesław Rzepiński, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Jan Szancenbach, Feliks Szyszko, Władysław Szyszko, Jan Tarasin, Ryszard Winiarski, Adam Wsiołkowski. Przedmiotowa prezentacja była następnie pokazana w Vänersbergs Bibliotek w dniach 9 lutego - 28 lutego 1985 r.

—luty - marzec 1985 r. - Kraków: W krużgankach klasztoru oo. dominikanów prezentowana była wystawa malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby, pt. „W stronę osoby. Treści podmiotowe we współczesnych figuracjach krakowskich”, zorganizowana przez Leszka Danilczyka i Tadeusza Borutę. Udział wzięli: Elżbieta Arend-Sobecka, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Zbysław Grzywacz, Adam Hoffmann, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiorski, Wiesław Obrzydowski, Iwona Ornatowska, Stanisław Rodziński, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś i Jacek Walusiak. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog (druk powielaczowy) z tekstem komisarza Leszka Danilczyka. Katalog zaprojektował Andrzej Oczoś. Na okładce została wykorzystana reprodukcja obrazu Jacka Waltośa z cyklu „Pieta w trójnasób”.

- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy S. Rodzińskiego.

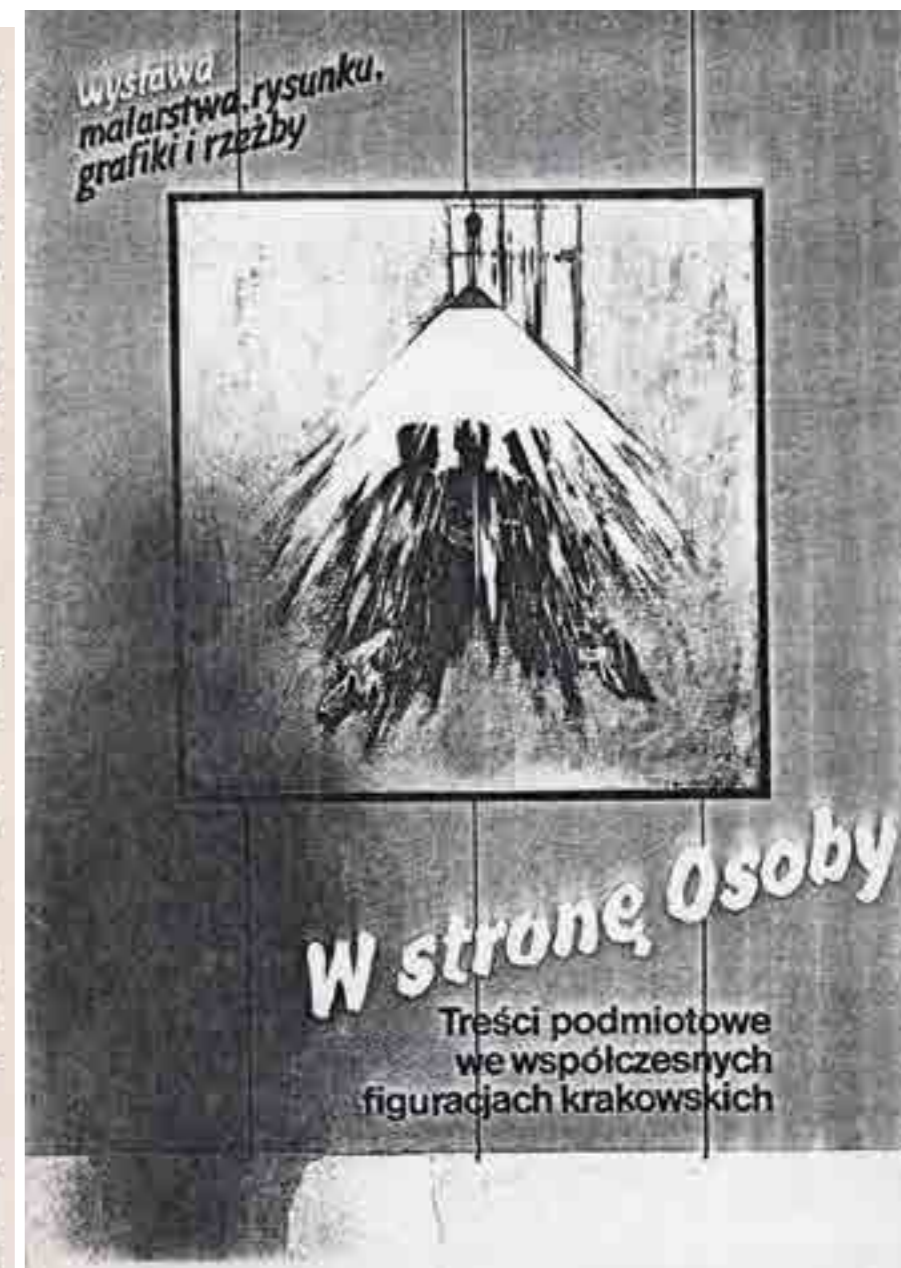


Należy uprzedzić, że zawarta w tytule wystawy formuła została sinterpretowana dość szeroko. Rozumiana ściśle, obejmowałaby jedynie takie wypowiedzi artystyczne, które realizując się poprzez wizerunki konkretnego człowieka, w jego podmiotowości znakotwórczą całość wyrażonych treści. W wypadku postępowania nieśrodkami plastycznymi nie jest to sprawa prosta, o czym świadczy fakt, że konsekwentne skupienie na treściach osobowych jest w dziełach sztuki rzadsze niż można by o tym wnioskować na podstawie samej tylko ilości przedstawieli figuralnych, i raczej nie- często napotyka się na obraz, w którym stopień intensywności napięć wynikających z relacji podmiotowych jest tak duży, że przeciętna bez restrykcji wyraża dzieła, tak jak ma to miejsce np. w „Groszu Capucynów” Tycjana w Galerii Dresdeńskiej. Natomiast sztuk operujących w trójwymiarowej przestrzeni i na dwuwymiarowej płaszczyźnie odpowiada bardziej - taki był przeświadczenia pogląd - zainteresowanie /a czasem, jak u Michała Anioła, głęboko uszczelnione metafizycznie refleksjonowanie/ fizyczną formą postaci ludzkiej, jej ciałem jako płaszczyzną lub ekspresją. Wedle klasyfikacji formuły Lessinga, właściwym przedmiotem malarstwa, tzn. sztuki postępującej się synchronizującym współzależnym znaków /w przeciwieństwie do operującej ich następstwem literatury/, są ciała wraz z ich widzialnymi cechami, czyli przestrzennemu układowi znaków może odpowiadać jedynie przestrzenny układ dźwięków. O ile w tak sformułowanej koncepcji semantyki obrazu /zwłaszcza się ona implikuje 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. Zarzucając się tu głęboka opozycja dotycząca samego sposobu istnienia dzieła sztuki jako znaku. To, czy odnosi się on do bytu w czasie, czy dla siebie - do przedmiotu, czy do osoby, odczuwany jako zasadniczą różnicę jakościową. Przechodząc osobę, znak malarstwa wprowadza do obrazu swój własny porządek, który, uczestnicząc w porządku kompozycyjnym powierzchni malarstwa, zarazem przekracza go, ponieważ był dla siebie nigdy nie daje się bez reszty zrehabilitować do czysto przestrzennej konfiguracji form. To przekroczenie następuje właśnie poprzez wymiar czasu, a może tu nie o równoległą do płaszczyzny obrazu /i zamykającą się w niej/, wynikającą z jej rytmicznego czasu suszytym /takim, o jakim mówi Klee/, lecz o prostopadłym do niej czasie egzystencji, który odrzucając z nieostrożnością repertuaru możliwości wszystko z wyjątkiem realnych faktów, jest dziedziną na wskroś etyczną. W ten sposób określony zostaje podstępny plan, na którym nawiązuje się relacja formy i treści w dziele sztuki. Iloczasem gdy sztuki piękne, z natury przestrzenne, skłaniają się raczej ku estetycznej ułudzie wolnej gry możliwości, obecność treści podmiotowej oznacza wprowadzenie do ich świata pierwian- tka etycznego.

W sztuce dwuwymiarowej relacja treści i formy pojawiła się również na innej płaszczyźnie. Różne, wypracowane przez kubi- nizm i postmodernizm czynniki, przestrzenie malarstwa, stworzyły ogromne możliwości transformacji postaci ludzkiej - w tym również i jej „odpodmiotowienia”. Z drugiej strony, obok obiektywne konstruowanych przestrzeni kubistów, Mondriana, czy konstruktivistów, sztuka nowoczesna stworzyła przestrzenie subiektywne, relatywizowane podmiotowo, zdolne do przekazywania treści egzystencjonalnych bez pośrednictwa postaci ludzkiej. Można więc powiedzieć, że wieki dwudziesty, w większym niż to by- wało daniemu stopniu, wyraża treści osobowe niezależnie się od przedstawieli figuralnych, a także, że wykorzystywanie tej możliwości należy do cech charakterystycznych sztuki współczesnej. Surt figuracji podmiotowej kierują się wobec tego raczej pod prąd aktualnych tendencji, niż z ich prądem, nie można jednak wykluczyć, że sytuacja ta uległa zmianie jeszcze przed końcem bieżącego stulecia, skoro, jak to określił Jacek Władysławski, sztuka nowoczesna weszła obecnie w fazę przetwarzania swych dotychczasowych osiągnięć, co może zwiastować rychły przełom, a w podmiotowym nurcie figuracji tkwią, jak się wydaje, istotne możliwości, odpowiadające w dodatku istotnym trendom kulturowym naszej doby. Odnosząc się do sfery treści, formuła wystawy porusza na za- prezentowanie prac wykonanych w różnych technikach i posługują- cych się różnymi językami plastycznymi. Nadto pojemność formuły zwiększona jest wspomnianą na wstępie rozszerzoną wykładnią, w myśl której należą do tematu ekspozycji także przedstawienia figuralne, w których obecność treści podmiotowych wpływa znaczą- co na organizację ich planu semantycznego. W ten sposób otrzy- mamy rodzaj przeglądu współczesnych figuracji krakowskich. Jest on z konieczności niepełny, pozostaje jednak - mamy nadzieję - na sorientowanie się w charakterystycznych tendencjach tego nurtu, może również w kierunkach, w jakich zamierza. Wobec silnego zakre- szenia wątkowości prezentowanych prac w tradycji - zarówno w sferze formy, jak w ikonografii - specjalnym walorem ekspozy- cji jest ich konfrontacja ze światną przestrzenią udośćpialo- nych zwłaszcza przez OO. Dominikanów gotyckich krużganków, a tak- że ze znajdującymi się w nich dziełami rzeźby oraz malarstwa renesansu i baroku.

Leszek Danilczyk

- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Katalog z tekstem wprowadzającym Leszka Danilczyka.
- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy L. Sobockiego.





- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy T. Boruty,
- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy G. Bednarskiego.



- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Powyżej obrazy T. Boruty, a poniżej J. Kawiorskiego





STANISŁAW RODZIŃSKI — MATKA (PAMIĘCI KS. JERZEGO POPIELUSZKI) FOT. ST. MICHTA

OD CZŁOWIEKA DO CZŁOWIEKA

TADEUSZ SZYMA

Otwarta jeszcze w lutym a dostępną przez cały marzec w krużgankach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie wystawę „W stronę osoby” uznać trzeba za jedno z najważniejszych wydarzeń plastycznych ostatniej doby mierzonej miarą nie jednego przecież sezonu. Zresztą nie tylko plastycznych, bo personalistyczna forma ekspozycji skłania do widzenia malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby w szerokim kontekście humanistycznym, poprzez pryzmat kluczowego problemu współczesnej kultury jakim jest obrona zagrożonej podmiotowości człowieka. I to przede wszystkim decyduje o szczególnej randze wystawy. Znaczenie bardziej niż same nagrodzenie sporej ilości dzieł znakomitych po prostu albo przynajmniej interesujących. Zostały one dobrane i zestawione tak, by wydatnie narasłający od lat w krakowskim środowisku nurt „figuracji podmiotowej”. Brzmie to trochę jak abstrakcyjne w przeciwieństwie do tego, co w potocznym rozumieniu zwykło się kojarzyć z tzw. abstrakcją w sztuce. Oznacza zwrot do ludzkiego konkretno-ciałowego w widzialnej rzeczywistości. Wszelako w taki sposób, który pozwala dostrzec w sylwetkach i zwirowach coś więcej niż określony kształt, zwrócić uwagę na postać, jej formę i umożliwić odwołanie do duchowego wnętrza osoby. Co skłania artystę do traktowania obrazu w kategoriach nie tylko estetycznych, jako pojmowanie człowieka również jako powołanie, akt solidarności z drugim człowiekiem, zaś moralny aspekt twórczości doceniać nie mniej niż zagadnienia warsztatowe — powołanie kompozycyjne nad kłopotliwym.

Nowsze zwiastuje dno „sztuk pięknych” to historia stopniowej ich emancypacji. Od historii. Literatury. Psychologii. Od religii. Od wszystkiego, co przesłaniało ich walory czysto plastyczne: linię, kontur, przestrzeń czy bryłę, kolor i światło, proporcje i rytmy. Emancypacji uzasadnionej i twórczej, znaczącej odwołaniem do wyobraźni artystycznej, lecz już od dość dawna sięgającej kresu i zagrożonej prawną jawnością po wyczerpaniu wszelkich, jak można by powiedzieć, możliwości rozwojowych w tym zakresie. Oczywiście malarstwa i treści anegdotycznych czy rytmicznych z przedmiotów figuralnych nie musi bynajmniej samo przez się

prowadzić do dehumanizacji sztuki. Bywało wszak wręcz przeciwnie, a wyraziście i sugestywnie napiętnowane przez osobowość twórcy także tzw. kompozycji abstrakcyjnych pozwala mówić o nasyconym treściami podmiotowymi nawet wysocę purystycznym ujęć wywołujących na pozór jak ćwiczenia z geometrii czy optyki. Co więcej, doświadczenia te poszerzyły i wzbogaciły znacznie możliwości wyrazu — na dwumiarowej płaszczyźnie albo w trójwymiarowej przestrzeni — wielu spraw ludzkich. Umożliwiły przedstawianie ich również niejako poza talowizjami, mówienie językiem czystej plastyki o istotnych kwestiach egzystencjalnych, filozoficznych, metafizycznych. Tym niemniej tendencja ta, zwłaszcza w zwielokrotnionych, amasowanych realizacjach wtórnych spowodowała też pewien jakby uboczny efekt dehumanizacyjny. Czy dlatego, że zbiegała się z innymi zgoła, choć poniekąd analogicznymi procesami zachodzącymi już nie w świecie sztuki lecz w sferze idei, a przede wszystkim w samym życiu?

Odwiercająca różnorodność także destruktywna tendencja epoki sztuki nigdy nie była czynnikiem, nie należała do symptomów zagrożenia. Mogąc w swej zgenerowanej postaci stać się nawet ich apologetą, może też stać się istotnym czynnikiem opozycyjnym, nie po prostu, być świadectwem i znakiem sprzeciwu. Najbliższe bodaj pojmowanie roli sztuki zmierza do odobcowywania czy podbudowywania za jej pośrednictwem wartości osobowych. Powrót do figuracji — i to raczej wbrew dominującym do dziś tendencjom artystycznym w sztuce — staje się w takiej sytuacji odruchem naturalnym. [— 3 —] [Ustawa z dn. 31 VII 81 r., O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt. 1 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983, Dz. U. nr 44, poz. 204)].

U źródeł obecnej wystawy w dominikańskich krużgankach legły uderzające choć nieco rozproszone fakty artystyczne, które organizatorom ekspozycji — z kręgu młodych krakowskich historyków sztuki — pozwoliły stworzyć spójną całość o zdecydowanej wymowie i czystym przesłaniu ideowym. Faszyną formułą określającą zasadę wspólnej prezentacji trzynastu aż in-

dywidualności twórczych: „trzech podmiotowo we współczesnych figuracjach krakowskich”, traktuje oddaje literacki tytuł wystawy: „W stronę osoby”. Można go na recenzentki użytek sparafrazować jeszcze konkretniej: od człowieka do człowieka. Od artysty ku temu, na którego on patrzy i którego maluje, rysuje lub rzeźbi. I jeszcze ku wszystkim, ku każdemu z osobna spośród tych, którzy zechcą na to popatrzeć i dotrzeć. Wobec każdego możliwie sięganie w głąb, penetrowanie duchowego wnętrza, drążenie tajemnicy człowieka i zarazem odkrywanie samego siebie. Ukierunkowanie na osobę, uświadomienie na jej nieredukowalną wartość nie samą twórcy ani odbiorcy w kręgu spraw wyjątkowo ludzkich. Wprost przeciwnie — otwiera, choćby pośrednio, perspektywę metafizyczną, a nawet może odnieść wymiar sakralny czy religijny. Niezrzeczkowo więc na tej drodze wyjątkowo, jeśli chodzi o ogólny charakter, wystawie tyle sygnałów kierujących widza nie tylko od człowieka do człowieka, ale i dalej — w stronę osobowo pojmowanego Boga. Jest to widoczne zwłaszcza w będącym całym ujęciem wyjątkowym całej ekspozycji wspaniałym zestawie posylnych w świat ludzkiego leśu przenikniętym przez malarza par excellence religijnego jakim jest Stanisław Rodziński. Ale i u innych nie brak różnorodnych odniesień religijnych lub parareligijnych. Nie zawieszają one tak oczywiste jak na wstrząsających płótnach Tadeusza Boruty, który obrazując bardzo po ludzku tragizm Chrystusowego wolań: „Boże, Boże czemuś mnie opuścił?”, wyraża na twórcę niepośledniego formatu. I nie zawsze tak wysublimowane jak w wieloznacznym metafizyce Jacka Wallosia, który swój zagadkowy „Płaszcz miłosiernego Samarytanina” okrywający pełną grozy pustkę — ślad po umęczonym człowieku i po gestie dobroci wobec niego (a może tylko nasze wyrzuty sumienia?) — modeluje na przemian w materii malarzkiej i rzeźbiarskiej.

Dominikańska wystawa grupuje prace kilkunastu twórców: Elżbiety Arend-Sobockiej, Grzegorza Bednarskiego, Tadeusza Boruty, Zbysłwa Grzywacza, A-

dana Hosianna, Andrzej Kapuści, Jarosława Kawiorskiego, Wiesława Orzydowskiego, Iwony Ornatowskiej-Semkiewicz, Stanisława Rodzińskiego, Leszka Sobockiego, Jacka Wallosia i Jacka Walustaka. Nie wszyscy mają w niej równy udział. Zwłaszcza jednak, jeśli tu dobrą sprawę každy ma tu właśnie swoją mini-wystawę, którą można (a czasem wręcz należałoby) potraktować również odrębnie, jest oczywiście, że wycepujące omówienie całości wykracza dalece poza ramy takiej jak ta recenzja. Tym bardziej, że mamy do czynienia z różnorodnością twórczą i różnorodnością technik, wielością konwencji i stylów, bogactwem indywidualności. Coż więc pozostaje? Odnotować, co pozostało najtrwalej w ogólnym, subiektywnym niewątpliwie wrazeniu piszącego te słowa.

A więc przede wszystkim dramatyzm różnorodności, lecz zawsze głęboko prawdziwego widzenia spraw ludzkich. Stomwany melancholijny nieco refleksyjny i stylizacja w autoportretowych figuracjach Sobockiego, którego symbolizm nieodparcie nawiązuje skojarzenia z malarstwem Jacka Malczewskiego. Wyodrębniony — w świetnych kolorystycznie, pełnych czerwieni i zieloni konfiguracjach ciał i opuszczanych przez ciele przedmiotach, jak w „Strzelniach” i „Odejściach”, jak w przejmującej „Śmierci emeryta” Elżbiety Arend-Sobockiej. Dramatyzm barokowego jakby ekspozowania ciałek i nagich kości w dających cyklizmy ujęciach Grzegorza Bednarskiego, który jednak tym razem zdaje się bardziej przekonujący w niewielkich pastelach. Dosadny przez nieskapanie gockich życiowych realiów dramatyzm zgrabnej codzienności Zbysłwa Grzywacza, którego „Opuszczenia” — topornie brzydka i sponiewierana ulicznica pod niebezpiecznym szeptem swego podziemia — zdaje się niemo wzywać jakiegoś miłosierdnego odruchu „przechodzących obok”, zmieszanych swoimi sprawami, jak na sąsiednim obrazie pod takim właśnie tytułem Samarytańskiego gestu, którego ślad czy może raczej brak spełnia do moralnej wyobraźni widza przed dziełami Jacka Wallosia, wyznaczkowymi kolorystycznie i kompozycyjnie, rozdrganymi w świetlistych refleksach, unaoczniającymi takie doświadczenia wspólnoty („Pieta w trójnagłach”) a nawet spełnianie się społecznym-narodowym nadziei („Po obu stronach bramy — sierpniowa niedziela ’80”). W ogóle trzeba podkreślić, że zdecydowanie piękno całej wystawy nadaje Grupa WPROST występująca tu w składzie bez katowiczania Macieja Bieniasza. W centrum zaś ekspozycji, do którego zmiarać można różnymi drogami, nie przeoczywszy zwłaszcza atłaszełnych w swej surowej prostocie blansz Iwony Ornatowskiej-Semkiewicz (robionych głównie technika akwaforu i akwaforty) — dominują jak już wspomniano, najczystsze bodaj w wyrazie, doskonale malarzko i najbliższe w dramatycznym dążeniu do duchowego podwyższenia człowieka pasyżne wizje Rodzińskiego. Jest to ideowy i artystyczny zwrotek wystawy, do którego — bez względu na wielkość — trzeba to jednak czynić idąc trudną, zwielokrotnioną drogą poszukiwań artystycznych i myślowych wszystkich uczestników wystawy. Wtedy dopiero niewątpliwie wręcz w swej posornej prostocie świadectwo mocnej wiary w Boga i w człowieka widoczne w monumentalnym prawie „Odkupienia” czy w poświęconych pamięci księdza Popiełuszki obrazach omiennienia w malarzycznym bólu — nad rozmytą w mgłę wodę, pod krzyżem rozświetlonym białym trójkątem wieśniaczej chusty — wtedy dopiero świadectwo to, zyska żywość i artystyczny sprawdzian w konfrontacji z innym widzeniem ludzkiego i nieludzkiego świata, z innym doświadczeniem, nie mówiąc przecież zdołnym do wytrwałego, ażnego mimo wszystko poświadczania [— 5 —] [Ustawa z dn. 31 VII 81 r., O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt. 1 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983, Dz. U. nr 44, poz. 204)] nadziei.

TADEUSZ SZYMA



- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Na obu zdjęciach obrazy Z. Grzywacza.
- Na stronie obok: Tadeusz Szyma „Od człowieka do człowieka”, Tygodnik Powszechny nr 11, 1985, recenzja z wystawy „W stronę osoby”.

W powyższym tekście, przez cenzurę zostały wycięte następujące fragmenty:

1. Z procesami, które z dwudziestego wieku uczyniły czas największego z dotychczasowych zagrożenia osoby ludzkiej jej suwerenności, godności i przyrodzonych praw. I nie tylko zagrożenia bo często - rzeczywistej degradacji milionów. Na ogromnych połaciach globu, w długich bardzo okresach czasu i na rozmaite bardzo sposoby. A zarazem w sposób tak totalny, że postępujące odczłowieczenie jednostki - redukcjonowanie jej do egzemplarza biologicznego gatunku, wymiennego elementu homogenicznej masy, bezwzględnie przedmiotu manipulacji politycznej, zwłaszcza w systemach totalitarnych, sprowadzanie jej do roli „kółka i śrubki” w maszynierii produkcyjnej albo na odmianę chłodnego obiektu konsumpcyjnej nawały stało się realnym zagrożeniem społeczeństw i narodów, by nie powiedzieć ludzkości.
2. (jak to ma miejsce w fabrykowanej na użytek propagandy radosnej twórczości pupilów totalitaryzmu)
3. Nie pozabawionym oczywiście pewnego ryzyka, jeśli zauważyć na przykład praktykę socrealizmu, gdzie obowiązujące przedstawienia figuralne nie tylko fałszowały rzeczywistość, ale i nie miały nic wspólnego z unaocznieniem podmiotowości człowieka ilustrując jedynie proste frazes pseudohumanistycznej retoryki.
4. wkląć się z paradoksu plastyki, jakim jest konieczność przezwyciężenia uprzedmiotowienia poprzez uprzedmiotowienie właśnie na płaszczyźnie obrazu czy w rzeźbiarskiej przestrzeni.
5. tak dramatycznie zagrożonej w czasach nadziei





- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Rzeźby J. Waltosia.
- Poniżej: Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy W. Obrzydowskiego.

• Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy J. Waltosia.

• Poniżej: Fragment recenzji wystawy „W stronę osoby” Agnieszki Wójcik (Elżbieta Morawiec), Kultura Niezależna nr 9/1985



dość tworzywa. Ale świat "prawdziwy" został jak stworzony: rządzą nim śmierć, rozstanie, stróżka. Nad malarstwem Sobockiej, gdzie skatylizowana barwa salwa, zniknięta, nie porwała się narodzić konturów kształtów, zarysów twarzy /"Odejście I", "Śmierć euryta", "Odejście II", "Strzelnica"/ zdaje się unosić w zniekształconej nieco formie pytanie Miłosza: "Czy warta jest sztuka, która nie osala człowieka przed śmiercią? Nie dziwne, że tak maksymalistyczne pytanie od kilku lat decyduje o milczeniu artystki.

U Adama Hoffmana, seniorka tej wystawy - wielki sarkazm. Na rysunkach Hoffmana huso zaplenu poraduje w całej aspotocie swej biologii: obwiała stare ciało zasłynie w hieratycznej pozie pana i władcy stworzenia /"Ciało"/, "zwierzęciokupioły" /"ry i koty"/. I tylko hieratyczność gestu, pojawiający się nagle /"Ostatni wlot"/ jako scenaria śmierci ludzkiego zwierzęcia - znak krzyża, namalowana, rzecz by można donadność kreski są świadectwem wewnętrznego dramatu tej sztuki.

Ironia, ten bunt w postaci elegancji, pościągłowej, rzadzi światem Leszka Sobockiego. Ironia i przy całym egocentryzmie tej sztuki /zarówno w malarstwie, jak i w cyklu linorytów "Biografia" - Sobocki zapisuje "wyłącznie siebie"/ - akrozość. Nie przemawiając "w imieniu", nie głosząc "prawd dla wszystkich" - zdaje się mówić ta sztuka. Jedyna prawda, na jakiej człowiek może się oprzeć, to prawda o nim samym w konfrontacji ze światem.

I Sobocki konfrontuje: tenat z Malozewskiego i sytuacja własna /"Nokturn polski"/. Za człowiekiem w wojskowym płaszczu skrzydlaty Antioł, ale w ręce tego rycerza szablą zawinięta w chochoła. Wskazuje własny portret w fasadzie blokowiska, "rewolucyjnie" uporowany jak Dzierżyński i Leninowie socjalistycznych blokowisk, maluje "Tatuś II" - ta sama naga półsylvetka na szarej fasadzie i jasnym dworkim-inkrustacją wewnętrzną wpisana w pierś.

Dla każdego z trzech obecnych na wystawie "wprost" mówienie "wprost" kryje odmienną motywację. Jeśli u Sobockiego jest to ostentacyjna, ironiczna, teatralna wręcz podmiotowość, u Zbysława Grzywacza na pierwszym planie sytuuje się zapis kondycji człowieka polskiego "tu i teraz". Pejsaj zniżczających, szarych ulic, tłum jednakowych szarych postaci przechodzący obojętnie obok nagiętego ludzkiego ciała na bruku /"Opuszczone VI"/, współczesna Magdalena, kłęb tanecznie ubranego ludzkiego mięsa wznowił dzień ku czemuś, co jest spływającym spod podłogi szarym strumieniem farby - niedokończonym zarysem krzyża /"Opuszczone" "Tęcza"/.

U Jacka Waltośa "wprost" znaczą najgłębiej egzystencjalnie. I jeśli Sobocki czyni z ironii ostatni bastion obrony "ja", ironia Waltośa jest destrukcją formy. Może najlepiej ilustruje to rzeźba "Sztosła - Ściana". Planacyczna ściana rozdziela dwie postaci klęczące po jednej stronie od samotnej sylwetki po drugiej, dotykającej bezradny rękami wklęsłej, podwójnej niszy - zasłony negatywny tywał obecności z tamtej strony. "Współczułość" to nie tylko tytuł obrazu obejmującego ostrym światłem trzy ciemne sylwetki w tle, odcinając je od widza w intymności oddalenia - ale i pojęcie określające istotę twórczości Waltośa. Współczułość przy równoczesnym doświadczeniu kasieniącej obcości, formalizowania się drugiej istoty w naszym spojrzeniu, tragiczna świadomość zasłony oddzielającej stany "ja" od niej samej, nieuchwytność istoty ludzkiej.

Niepodobna gnówć, pokrótce nawet, wszystkich twórców tej wystawy. Ale, że czas na podsumowanie - przyjrzyjmy się jeszcze dwu artystom dwu różnych generacji: Stanisławowi Rodzińskiemu i Tadeuszowi Borucie. Szarobłękitne obrazy Rodzińskiego od wielu lat mają tę tonację ziemsko-niebieską, tonację całunową, pod którym rysują się ledwo kontury ciała ukrzyżowanego. Tylko na obrzeżach obwiedzione smugą światła, przebijającego jakby z innego porządku. Na wystawie krakowskiej ten inny porządek świeci białą chusteczką "Matki" pochylonej nad kształtem smórdowanego syna.. Tonacja, kolorystyka, wyraz sztuki Rodzińskiego jest tonacją "opłakiwania". Ona także pojawia się w twórczości najmłodszego uczestnika wystawy, Tadeusza Boruty /cykl "Eli, Eli lama sabachtan"/. Boruta łączy w sobie elementy różnych postaw: jest tu i skromność poznawcza Sobockiego, mówienie od siebie i tylko do siebie /na wszystkich obrazach pojawia się autoportret malarza/ i namalowane świadectwo prawdziwego człowieka, którą w ostatnim obrazie cyklu zastępuje znięty, tani papierowy całun, worek po emencie, kawał makalatury? Współczesna pamięć polska zna i takie całuny... zna i takie "szublaty"...

Ale sens tej wystawy nie sprowadza się do opłakiwania straconej sakralności człowieka. Jej sens - to afirmacja wielości perspektyw i spojrzeń, afirmacja różnorodności osób, zwrócenie jednostce odebranego jej naturalnego bogactwa.

Plastyka

REFLEKSJE PRZY OKAZJI WYSTAWY
KRAKOWSKIEJ FIGURACJI

Na czynnej przez miesiąc /od 24 lutego do 24 marca br/ w krużgankach Krakowskiego klasztoru OO. Dominikanów wystawie "W stronę Osoby" /Tredzi podmiotowe we współczesnych figuracjach krakowskich/ prezentowali około 150 prac z zakresu malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby. Elżbieta Arend-Sobocka, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Zbysław Cząpka, Adam Hoffman, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiński, Wiesław Obrzydowski, Iwona Ornatowska-Senkowicz, Stanisław Rodziński, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś oraz Jacek Malusiak.

Wystawa jest szczególna nie tylko ze względu na miejsce i rodzaj ekspozycji. Wnętrze krużganków ze znajdującymi się w nich rzeźbami w sferze dziełami współczesnych twórców nie utraciło nic ze swego surowego piękna. Prezentowane prace prowadzą swoisty dialog z barokowymi obrazami i starymi epitafiami. Dialog ten prowadzony jest zarówno w warstwie formalno-estetycznej, jak i w warstwie tematyko-obrazowej. Znaczenie i siła wystawy ujawniły się w ostro saryzowanych problemach i pytańiach jakie postawili nam twórcy. Spróbujmy nakreślić horyzont przynajmniej niektórych z nich.

Ekspozowane prace, choć często odnoszące się do archetypów i ikonografii chrześcijańskiej, nie są dziełami religijnymi. Głównym ich tematem jest człowiek. Nie jest to jednak homocentryzm renesansu opiewający potęgę i piękno natury ludzkiej, jej olbrzymie możliwości. Człowiek ukazany przez krakowskich twórców jawi się w swojej kruchości i małości, naznaczony śladami przemijania, cierpienia, nadziei i wątpliwości. Głównym brzemieniem, z którym się zmagając jest on sam - jako Indywidualizm, 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 zasadza 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 że "śmiertelna" powaga zamiast chować się za "wielką 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. Sądzę również, że istotną rolę odgrywa tu fakt, iż wszyscy oni z dużym szacunkiem i pieczołowitością odnoszą się do problemów warsztatu. Ceniąc pewną surowość nie stawiają sobie programowego antyestetyzmu, nie twierdzą też, że ich wypowiedzi są prowokacją "w tonie sztuki" choć bywają o taką prowokację posądzeni. Chcąc swoją postawę dać wyraz problemom człowieka żyjącego w tym czasie, w tym kraju. Dlatego też na serwowany owszęd relatywnie wartości i zakłamanie odpowiadają dziełami, w których uwidacznia się duże skupienie i praca nad każdą warstwą artystycznej wypowiedzi bez uciekania się do łatwych, estetyzujących efektów mogących swą "ładnością" tę wypowiedź przesłonić. "Prowokacyjność" ich prac - jeśli już o niej mówić - polega na tym, że mimo całego szacunku dla problemów artystycznych nie pozwalają by stanowiły one same w sobie cel i sens. By człowiek był tylko pretekstem dla sztuki. By wartości estetyczne odrowały nad wartością prawdy. Dlatego obrazy oglądane na tej wystawie nie są łatwe w odbiorze dla ludzi przywykłych do różnych dewiacji sztuki współczesnej. Twórcy prezentowanych prac mimo istotnych różnic formalnych, a także znacznych różnic pokoleniowych, z dużym wysiłkiem i wagą "przekopują się" przez wszystkie warstwy artystycznego rzemiosła i języka by wyrazić człowieka w całej złożoności podmiotowych treści.

Jan Bolesta

Wystawa "W stronę Osoby"
Klasztor OO. Dominikanów
luty-marzec 1985

Kronika

W drugiej połowie marca, z prywatną wizytą w Polsce przebywali dwaj wybitni pisarze amerykańscy - William Styron /"Pogrążyć się w mroku", "Na pastwę płomieni", "Długi marz", "Sophia's Choice" / i Kurt Vonnegut jr /"Kocia kołyska", "Rzeźnia nr 5", "Śniadanie mistrzów" i "Matka noc" - wydana w roku 1984 przez "NOWA". Przedmiotem szczególnego zainteresowania gości była sprawa zawieszonych PEN-Clubu. Ponadto odbyli rozmowy w środowisku literackim i wśród wydawców. Żona Williama Styrona, działaczka Amnesty International zapoznała się z sytuacją więźniów sumienia w Polsce.

40-lecie obchodził krakowski "Tygodnik Powszechny". W związku z jubileuszem 25 marca przedstawiciele redakcji zostali przyjęci na audiencji przez papieża Jana Pawła II, który na łamach tygodnika debiutował.

Pismo o sprawach kultury.
Redaguje zespół.

Numer zamknięto 25.03.1985
Cena 30 zł.
Druk Niezależna Oficyna
Wydawnicza "NOWA"

WYBÓR



- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy S. Rodzińskiego.
- Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy L. Sobockiego.



- Jan Bolesta (Tadeusz Boruta) „Refleksje przy okazji wystawy krakowskiej figuracji” - recenzja wystawy „W stronę osoby”, „Wybór” nr 4. 1985



• Wystawa „W stronę osoby” w krużgankach klasztoru oo. dominikanów. Kraków 1985. Obrazy E. Arend-Sobockiej.

J.B.

DWIE KRAKOWSKIE WYSTAWY

W Krakowie w styczniu 85 otwarte zostały dwie ważne wystawy. Pierwsza z nich to wystawa w kościele w Mistrzejowicach pt. „Przeciw złu, przeciw przemocy” - poświęcona pamięci księdza Jerzego Popiełuszki. Prace kilkunastu artystów z Warszawy i innych miast umieszczone zostały w woli krakowskich władz kościelnych w przedsionku i bocznym korytarzu kościoła. Zie oświetlenie utrudniało oglądanie obrazów i deformowało kolory. W roku ginęły nielubne kompozycje Dobkowskiego, Korolkiewicza, z trudem obajżwoż można było dopytać Lidii Serafin. Jedyne prace na papierze - duża kompozycja Modzelewskiego i Sobczyka, rysunek Brzozowskiego oraz grafiki - były dobrze widoczne. Pod drugą ścianą korytarza odgrodziły się stacje polskiej drogi krzyżowej Haliny. Ponadto prac był nierówny. Temat podjęty przez artystów w najlepszym zamiarze okazał się być często nie do udźwignięcia. Ale czymś innym jest bezsilność wobec ogromu sprawy, której tylnik odobniek można zawrzeć w obrazie, czyn

innym ale malarstwo „na temat”: prymitywizujący symbolizm Kosiński, „surrealizm” Morycińskiego.

Wystawa w krużgankach dominikańskich skupiała prace 13-ku krakowskich malarzy, seryjnie nazywane były „W stronę osoby”. Autorem wystawy był historyk sztuki Leszek Danilczyk. W procesnym wnętrzu krużganków, z którego wychodziły się w tle kształty barokowych nagrobków i podświetlonych obrazów ustawiono kompozycje z metalowych rzeźbami tworząc wyodrębnioną przestrzeń dla każdego artysty. Obrazy wydobywały z mroku światło reflektorów. Wystawa nie miała charakteru religijnego, jej tytuł „W stronę osoby” nakazywał im główny motyw więźności kompozycji - człowieka. Nominację wystawy wybrał obrany w także rysunki i grafiki artystów z różnych pokoleń: Hoffmanna, Bednarskiego, Waltośa, Doruty, Rodzińskiego, Greywacza, Sobockiego, Urbyszewskiego, Arend-Sobockiej, Ornatowickiej, Kawioraki, Kapusty i Malusieja. Wrażliwość uwagi prace młodych artystów - Bednarskiego i Doruty, a także okapresyjny realizm Urbyszewskiego i Kapusty.

70

Kalina, Hanna Karczewska, Marian Kępiński, Łukasz Korolkiewicz, Paweł Kowalewski, Bogdan Kraśniewski, Maja Kwiatkowska, Natalia LL (Lach-Lachowicz), Anna Mizeracka, Jarosław Modzelewski, Grzegorz Moryciński, Andrzej Możejko, Janusz Osiecki, Janusz Petrykowski, Jerzy Puciata, Małgorzata Puciata, Antoni Rodowicz, Teresa Rodowicz, Jan Rylke, Marek Sapetto, Lidia Serafin, Jacek Sienicki, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Eugeniusz Get Stankiewicz, Jerzy Tchórzewski, Marian Warzecha, Mira Żelechower-Aleksium.

• J.B. „Dwie krakowskie wystawy”, Pismo „Szkice” 1(2), Warszawa 1985

— maj 1985 r. - Podkowa Leśna: przeniesiona z Mistrzejowic wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy”, w zmienionej aranżacji, została pokazana w galerii przy kościele pw. Św. Krzysztofa, gdzie dzięki miejscowemu proboszczowi, ks. Leonowi Kantorskiemu, gromadziło się środowisko działaczy opozycyjnych i twórców niezależnej kultury.

• Wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy” w kościele pw. Św. Maksymiliana M. Kolbe, Kraków-Mistrzejowice 1985. Plakat wystawy autorstwa Jana Bokiewicza

— 21 luty - 24 marzec 1985 r. - Kraków-Mistrzejowice: w kościele pw. Św. Maksymiliana M. Kolbego odbyła się ogólnokrajowa wystawa dedykowana pamięci księdza Jerzego Popiełuszki - „Przeciw złu, przeciw przemocy”, zorganizowana przez Jerzego Brukwickiego, Aleksandra Wojciechowskiego i Elżbietę Zawistowską, we współpracy z Jerzym Kaliną, który był autorem ekspozycji. Katalog i plakat zaprojektował Jan Bokiewicz. Umieszczono w nim fragmenty homilii ks. J. Popiełuszki oraz teksty Aleksandra Wojciechowskiego i ks. Teofila Boguckiego (proboszcza mistrzejowickiej parafii). Otwarcie wystawy poprzedzone było mszą św., w której homilię wygłosił o. Jan Andrzej Kłoczowski. Zaprezentowano na niej prace plastyczne, będące reakcją artystów na bestialski mord komunistycznych służb bezpieczeństwa na ks. Jerzym Popiełuszko. W wystawie uczestniczyli: Maria Anto, Grzegorz Bednarski, Jerzy Bereś, Bogdan Bogusławski, Jan Bokiewicz, Tadeusz Boruta, Tadeusz Brzozowski, Jan Dobkowski, Janusz Eysymont, Jan Góra, Jerzy

• Wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy” w kościele pw. Św. Maksymiliana M. Kolbe, Kraków-Mistrzejowice 1985. Obraz T. Boruty



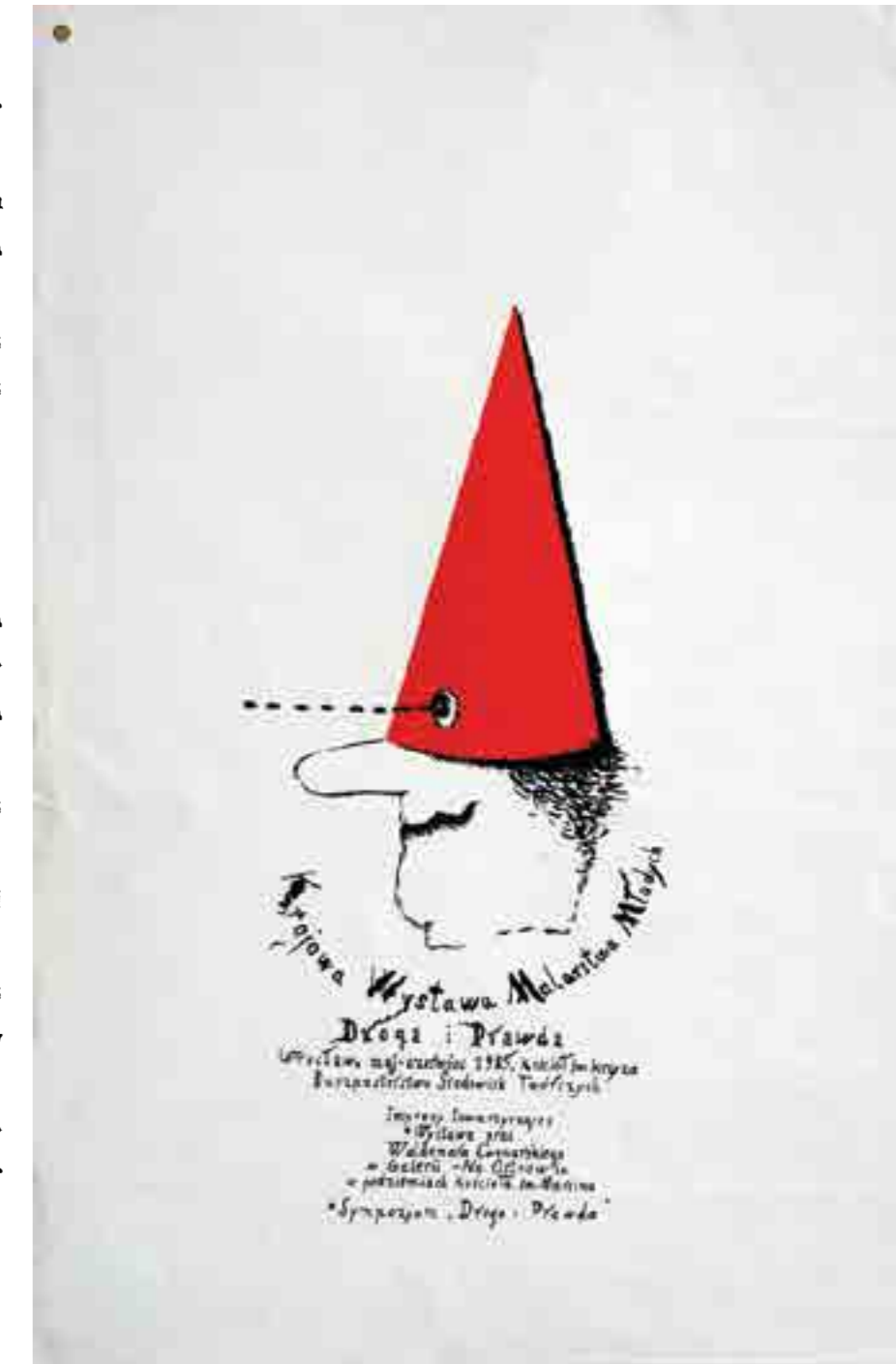
— 18 maja 1985 r. - Wrocław: w kościele pw. Św. Krzyża odbyła się I Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda” pod protektoratem JE ks. kardynała Henryka Gulbinowicza. Została ona zorganizowana przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych Wrocławia, które prowadził ks. Mirosław Drzewiecki. Komisarzem wystawy był Konrad Jarodzki. Współpracowali z nim: Mira Żelechower-Aleksium, Jerzy Ryba oraz inni artyści z Wrocławia. Wydany został katalog z tekstem wprowadzającym Aleksandra Wojciechowskiego. Plakat zaprojektował Eugeniusz Get-Stankiewicz.

Jury w składzie: Aleksander Wojciechowski (przewodniczący), Jan Jaromir Aleksium, Janusz Bogucki, Tadeusz Brzozowski, ks. Tadeusz Budziński, Józef Hałas, Konrad Jarodzki, Janusz Kaczmarek, Zbigniew Karpiński, Konrad Kucza-Kuczyński, ks. Andrzej Przekaziński, Wojciech Skrodzki, Wiesława Wierzchowska, Danuta Wróblewska, przyznało szereg nagród: I nagroda - Tadeusz Boruta; II nagroda - Eugeniusz Minciel, Andrzej Umiastowski; III nagroda - Jerzy Medyński, Jarosław Modzelewski; wyróżnienie - Zbigniew Mill, Romuald Oramus i Jacek Rykała. Tadeusz Boruta dostał również nagrodę-zakup (obrazu „Całun”) do Muzeum Archidiecezji Warszawskiej oraz nagrodę - stypendium pobytowe w Centre Incontri e Studi Europei w Rzymie.

• I Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda”, Kościół pw. Św. Krzyża we Wrocławiu, 1985. Wręczenie Tadeuszowi Borucie I nagrody przez JE ks. kardynała Henryka Gulbinowicza i komisarza wystawy Konrada Jarodzkiego.



Na wystawie prace zaprezentowali: Zbigniew Bajek, Marzena Balewska, Grzegorz Bednarski, Piotr Błażejewski, Mariusz Boguszewski, Tadeusz Boruta, Ireneusz Botor, Adam Brincken, Kuba J. Bryzgalski, Ewa Ciepielewska, Kazimierz Cieślik, Józef Czerniawski, Włodzimierz Czyż, Zbigniew Dowgiałło, Grzegorz Dutkiewicz, Stanisław Filipczuk, Roman Gajewski, Maria Gdowik, Andrzej Głuszek, Jerzy Głuszek, Paweł Grabarczyk, Grażyna Graszka, Alicja Grecka-Borzestowska, Borzena Grzyb, Piotr Gusta, Ewa Hlibowicka-Wolska, Małgorzata Iwanowska, Anna K. Jarnuszkiewicz, Andrzej Jarodzki, Janusz Jerzy Jaroszewski, Janusz Karbowniczek, Hanna Karczewska, Józef P. Karczewski, Mikołaj Kasprzyk, Jarosław Kawiorski, Władysław Kaźmierczak, Włodzimierz Kierzek, Krzysztof Klępka, Stanisław Koba, Agata Konior, Jerzy Kosałka, Zbigniew Kotowski, Anna Kowalska-Szewczyk, Ewa Krupińska, Krzysztof Łada, Iga Łotocka, Ryszard Ługowski, Marek Łukasik, Katarzyna Markiewicz, Dorota Martini, Jerzy Medyński, Artur Miciuła, Aldona Mickiewicz, Mariusz Mikołajek, Zbigniew Mill, Eugeniusz Minciel, Lesław Miśkiewicz, Piotr Młodożeniec, Jarosław Modzelewski, Jacek Mydlarski, Agnieszka Niziurska-Sobczyk, Jacek Nowotarski, Romuald Oramus, Stanisław Pisarek, Maria Polakowska-Prokopiak, Kazimierz Rochecki, Jacek Rykała, Maciej Sałański, Jadwiga Sawicka, Maria Sękowska, Andrzej Sikora, Łukasz Skąpski, Anna Skibska, Eugeniusz Skorwider, Mikołaj K. Smoczyński, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Grzegorz Sumisławski, Waldemar Stach, Krzysztof Stachurski, Marian Stępek, Ryszard Świerad, Stanisław M. Tabisz, Jan Trojan, Andrzej Umiastowski, Ksawery Wolski, Jarosław Wójcik, Piotr Wójtowicz, Jacek Ziemiński, Andrzej Zwierzchowski, Jerzy Żmigrodzki.



• I Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda”, Kościół pw. Św. Krzyża 1985. Plakat wystawy autorstwa Eugeniusza Get-Stankiewicza.

KONFRONTACJA POKOLENIOWA

o sztuce młodej sztuki we Wrocławiu

KATARZYNA CZARNECKA

Wśród wielu wystaw organizowanych ostatnio przez środowisko plastyczne związane z Kościołem, wystaw – co to skrystalizować – nie zawsze na najwyższym poziomie, jedna miała znaczenie kapitalne i charakter, w pewnym sensie, przełomowy. Chodzi o tzw. Krajową Wystawę Malarstwa Młodych pod hasłem „Droga i Prawda”, otwartą od 17 maja do połowy czerwca w kościele Św. Krzyża w Wrocławiu.

Gdy 5 lat temu organizowano w tym mieście Biennale Młodych im. Waldemara Cwenańskiego, nikt nie przypuszczał, że będzie to pierwsze i ostatnie ostatnie biennale. Po stanie wojennym, wraz z rozwiązaniem ZPAP, środowisko artystyczne Wrocławia uległo rozbieleniu – już niedługo jednak spora część artystów odmówiła się w Duszpasterstwie Środowisk Twórczych, prowadzonym z dużym wyczuciem i energią przez ks. Mieczysława Dęzewickiego. Powrócił do tradycji ogólnopolskiego biennale był przedsięwzięciem śmiałym, jeśli nawet nie katolickim, nie więc dziwnym, że działania organizacyjne rozpoczęto bez dnia na rok przed planowaną datą wystawy. Patronat nad Biennale objął osobliwie życzliwy Henryk Gulbinowicz, a skład specjalnie powołanego Komitetu Honorowego (z takimi osobistościami jak Jerzy Turowicz, Stanisław Stomma czy Jacek Woźniakowski) sam w sobie świadczył dostatecznie o randze i znaczeniu imprezy.

Do udziału w Biennale zaproszono stu kilkudziesięciu artystów, górna granica wieku (przekroczona w kilku przypadkach) wynosiła 30 lat, maksymalna ilość przysyłanych prac – 5. W rezultacie otrzymano olbrzymi, bardzo zróżnicowany zbiór kilkuset obrazów, tworzący całość i zaskakującą pod kilkoma względami wystawę.

Po pierwsze – w porównaniu z wcześniejszymi, programowo tematycznymi wystawami kościelnymi – wrocławskie Biennale miało charakter przeglądowy, a więc nie rzeczy obiektywnej i różnorodnej; uniknięto tak łatwego w innych przypadkach „manipulowania” działami sztuki i nastawieniami odbiorców. Po drugie – jak na wystawę zorganizowaną bezpośrednio we wnętrzu kościelnym – ekspozycja obrazów była znakomita, w czym zasługa komisarza wystawy, prof. Konrada Jerońskiego, który w pełni umiał wykorzystać piękne wnętrza gotyckiego kościoła, rozwieszając obrazy na odpowiednio rozstawionych płaszczyznach i sztalach, a także bezpośrednio na ceglanych warkach ścian nawy głównej i transeptu. Jeśli dodać do tego świetną dekorację kościoła związaną z uroczystościami i Komunii Św., a więc: białe obrusy, bukiety kwiatów i specjalną dekorację ołtarza – całość dawała oryginalny efekt nietykalnej, zadziwiającej aranżacji.

Pierwszym wrażeniem jakie narodziło się przy oglądaniu wrocławskiego Biennale była prawie całkowita apolityczność prezentowanej sztuki. Wcześniej, często okolicznościowe wystawy, w których brał udział również uznani artyści starszego pokolenia, pełne były krzykających zaangażowanych obrazów, bezpośrednio protestujących przeciw otaczającej rzeczywistości. Czy ta fala swoistego „realizmu antysocjalistycznego” już przeminięła – nie wiadomo; pewne jest jednak, że najmłodsza generacja malarzy dużo większą wagę przykłada do problemów czysto artystycznych. Zwolennicy sztuki publicystycznej zarzucają jej wrogom płytki estetyzm i piękno duchowość. Ta groźba jakby się w pewnym sensie we Wrocławiu spełniła – wśród ekspozowanych obrazów sporo było wielkich, rozmytych abstrakcji, choć Bolesław nie geometrycznych, obrazów o nierzadko, obrazach nierzadko, przypadkowych, koło których przechodzi się obojętnie, które nie są ważne, a już na pewno nie są dojrzałe.

W drugiej połowie lat 50-tych, po przesileniu socrealistycznym, artyści stanęli wobec całkowitej wolności ekspresji, z którą nie zawsze wiedzieli co zrobić. Nagle odkryli niezależność odnależenia, brzośność żywej tradycji malarstwa współczesnego, i chociaż technika dekoracyjna szybko zmieniła się w powolną i stonowaną zachodnią „action painting” – dla określenia istniejącej sytuacji krytyka stworzyła termin: *plakat miękki*, pusty obraz, który trzeba było wypełnić. Kto wie czy proces swoistej ucieczki od rzeczywistości nie powtarza się i teraz, czy młoda sztuka polska nie znajduje się w analogicznej sytuacji przesilenia i pewnej bezradności.



Tadeusz Boruta „CALUNI II” 1984, olej

Gwoli sprawiedliwości trzeba jednak przyznać, że wrocławskie Biennale zaprezentowało także malarzy ciekawych i przekonujących, których obrazy można by roboczo zaszczylić do dwóch, przeciwstawnych sobie konwencji: stylizacyjnych: realizmu i skrajnej ekspresji.

Przywykło się uważać, że młoda sztuka to malarstwo buntu, że przywilejem młodości jest protest: przeciwko akademii i jej profesorom, przeciwko konwencji, tradycjom i przeciw traktowaniu sztuki jako rzemiosła, wyuczonego warsztatu i konwencji. Z takich właśnie pobudek wyrosła sztuka „Nure Wilde” – Nowi Dni, którzy od końca lat 70-tych kontynuują triumfalny marsz przez Europę. Od paru lat Polska też ma już swoich „Nure Wilde”, którzy oparli swoje uczucie – warszawską Akademię i wrocławską Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. We Wrocławiu „dzicy” wystąpili tłumnie, prezentując olbrzymie, jasne i wesołe płachty malowane z rozmachem, bez troski i odważa. W Polsce obowiązuje opinia – bo jakżeby inaczej – że polscy „dzicy” są dużo ciekawsi od tych „zagranicznych”. I jest w tym może nawet szczytła prawdy: dowcipne, ironiczne tytuły, „krzyżosy” charakter obrazów malowanych plakatową na papierze, swobodne „przekorne” zaangażowanie, stylizowane, często komiczne obliczenia – to wszystko sprawia, że polskich „dzików” można nawet polubić, pytanie tylko, czy taka ekspresja wystarcza na dłuższą, inna sprawa, że na Biennale wrocławskim „dzicy” wystąpili w wersji nieco utemperowanej, prezentując czyste, graniczący momentami z abstrakcją, ekspresjonizmem, którego najciekawszym przykładem były wymalowane kolorystycznie obrazy Zbigniewa Dowgiałły (Warszawa – wyróżnienie).

Na drugim artystycznym biegunie wystawy znalazło się malarstwo figuratywne, często wręcz realistyczne, a w każdym razie wychodzące od zdecydowanego minimalistycznego. Malarstwo na pewno bardziej komunikatywne, według staliowych – malowane językiem i konserwatywne, według innych – dojrzałe warsztatowo i świadomie nawiązujące do tradycji. Słotki, wydłużone podwórka pełne tajemniczych drzwi, obien i bezpośrednio przybitych do płótna drzewienek – na niewielkich, kolorowych obrazach Jacka Rykaly (Sopot – wyróżnienie); gabinet figur woskowych w rodzinnych, sztywno ułożonych portretach Romualda Oramusa (Kraków – wyróżnienie), a także jedne z najciekawszych obrazów Biennale – niestety nie zauważone i nie nagrodzone martwe natury Aldony Mickiewicz (Kraków), wstrząsające swoją powściągliwością



Tadeusz Boruta „CALUNI I” 1984, olej

przy równoczesnej precyzji i intensywności malowania; obrazy, w których natęczenie materii malarskiej ujęte do przedstawiania kilku prostych przedmiotów na polak-dowanym obrusie, mówilo więcej o naszej rzeczywistości niż wiele bardzo rozbudowanych narszycjalnie o-brazów.

- Katarzyna Czarniecka (Krystyna Czerni), „Konfrontacja pokoleniowa - o stanie młodej sztuki we Wrocławiu”, „Kontakt” nr 9, Paryż (Francja) 1985. Recenzja z wystawy „Droga i Prawda”.

- Na stronie obok: Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda”, Kościół pw. Św. Krzyża we Wrocławiu 1985. Na zdjęciu T. Boruta i A. Mickiewicz



Do „realistycznej” stylizacji zaliczyć można było także obrazy laureata II nagrody Biennale – Andrzeja Umiaszowskiego z Sopotu, którego świat szarych, wymiętych człowieczków z czerwonymi kwiatkami sprawiał wrażenie bardzo przyciemnione i monotonna, prowokującą się rzeczy pytanie o wartość i skuteczność tego typu konwencji.

Nie sposób oczywiście pominąć w tej relacji laureata I nagrody Biennale – Tadeusza Borutę (Kraków), malarza coraz bardziej popularnego i coraz częściej nagranego (w 6 numerze „Kontakt” reprodukowano 3 jego rysunki nagrodzone na wystawie „Wokół grafiki” w Mistrzejowicach). Zdecydowany, wyzywający, akademizm Boruty malującego samotnie, prawie zawsze nagie postacie w neutralnej, anonimowej przestrzeni, jest także swego rodzaju buntem. Buntem przeciwko postawie „artystowskiej”, przeciwko dalekiej miedzie na lekowanie akademii, odrzucenie tradycji i negowanie wartości warsztatu. W tym sensie jest to malarstwo na pewno dojrzałe, świadome i bardzo „serio”. Tematyka religijna, czy raczej pewne sytuacje ikonograficzne związane z tradycją chrześcijańską, służą tu za punkt wyjścia do aktualnie i wciąż na nowo przedziwnych problemów opuszczenia, cierpienia i śmierci człowieka.

Tadeusz Boruta – z charakterystyczną niecierpliwością młodego artysty – maluje bardzo dużo i wystawia często, jakby chciał bardzo zachwycić, jak najszybciej wykrzycze świadectwo czasu, w którym żyje. Może dlatego wśród jego obrazów tak wiele jest malowanych popieprzenie i niedbałe, pełnych nie tyle celowych deformacji, co przypadkowych, wyraźnie niezamierzonych błędów. Noblesse oblige – tego typu konwencja malarstwa wymaga ścisłej konsekwencji, poprawności anatomicznej i precyzji warsztatowej. Tak jak w przypadku każdej sztuki określonej i zdecydowanej, mają obrazy Boruty swoich zagorzałych zwolenników i zaciekłych wrogów. Ci ostatni zarzucają malarzowi demagogię, antymalarskość formy tak bardzo w gruncie rzeczy „realistycznej”, a także – egocentryzm, bowiem wśród malowanych przez artystę twarzy najczęściej pojawia się jego własna. Jedno jest pewne – jest to na pewno malarstwo ważne, momentami przysługujące lub prowokujące, malarstwo, które którego nie można przejść obojętnie. Dlatego dalsza ewolucja i dokonywanie artysty będzie być na pewno zainteresowaniem, a także nadzieją.

Między tymi dwoma biegunami wystawy: „dziki” i realistyczny, mieściła się cała pozostała twórczość: malarstwo kompromisów, rozmaitych styliza-

cji i estetyzacji. Było tam, jak już wiadomo, mnóstwo obrazów ładnych i niajkich; w tej właśnie grupie znalazło się jednak także kilku świetnych, wyraźnie się wyróżniających. Myślę tu o dwóch wrocławianinach – Eugeniuszu Mincielu i Jerzym Mikołajku, o Stanisławie Filipczuku z Jeleniej Góry oraz o Jerzym Medyńskim z Sopotu.

Eugeniusz Minciel (laureat II nagrody ex aequo z A. Umiaszowskim), kończący w tym roku studia we wrocławskiej WSSP, wydał mi się najciekawszą postacią Biennale. Związany z grupą wrocławskich „dzików” zachował jednak niezwykłą oryginalność, uprawiając malarstwo bardzo osobiste i bardzo – chciałoby się powiedzieć – jak na „dzikiemu” cywilizowane. Tajemniczy, na polu fantastycznego świata jego obrazów przypomina rysowane popieprzenie, wyrwane z notatnika kartki. Chaotyczne plany, precyzyjna kreska, rysowane fragmenty architektury, tuczkie jakichś budynków, zamazane napisy. Wylaniające się z mrocznego tła zagadkowe korytarze, prowadzące donikąd drzwi, obok anatomicznych rysunków – przeświotne, hybrydyczne stworzenia namalowane. Czernie, biele, szarości – gmatwanina kreski, plam i linii, wręczająca często z abstrakcją, a równocześnie budząca grozę podobną władzy jakie stwarza grafika Piranesiego. Obrazy Minciela są przykładem na to jak bardzo cenna może być twórczość konfrontująca historię z nowoczesnością, „przepuszczająca” jakby tradycję i dziedzictwo plastyczne przez filtr współczesnej estetyki; są też najlepszym dowodem na to, że sama ekspresja nie wystarczy, że programowe odrzucenie tradycji (jak to ma miejsce w przypadku „klasycznych” dzików) przedz czy później staje się płytkie i jałowe.

Inny przedstawiciel Wrocławia – Jerzy Mikołajek, bohater słynnego „kościelnego” dyplomu, który tyle kłopotów przysporzył promotorom i zazwyczajnie uczelni – jest jednym z ciekawszych przedstawicieli wciąż żywej tradycji kolorystycznej. We Wrocławiu pokazał kilka jednolitych, zbliżonych gamą barwną płócien z dyskretną aluzją do tematu „Ukrytowania”. Były to jedne z nielicznych (obok prac Boruty) obrazów nawiązujących wprost do ikonografii chrześcijańskiej, nie mających jednak bezpośrednio charakteru sztuki sakralnej, czy wręcz – malarstwa o przeznaczeniu liturgicznym.

Jedyną i – jak się zdziło – bardzo ciekawą propozycją sztuki ściśle religijnej były trzy niesz-

wielkie (i również nie zauważone przez jurorów) obrazy Stanisława Filipczuka z Jeleniej Góry. Malowane bardzo gęsto, w ciepłych kolorach brązu, ciemnej czerwieni i czerni – zdradzały wyraźne inspirowanie malarstwem Leoniego obrazami Rouaulta. Tworze zaznaczone tylko sylwetowo, dyskretnie obramione i niezwykle bogata faktura; obrazy bardzo piękne, będące poważnym dowodem wciąż nie wykorzystanych możliwości jakie stoją przed współczesną sztuką religijną w Polsce.

Spośród innych uczestników wrocławskiego Biennale można by jeszcze wymienić Jerzego Medyńskiego (Sopot – III nagroda) i jego minimalistowe, wlepiane do klamek „dziki” zasnęła; Hannę Karczewską (Sopot) i jej zompone, odbite w szybach autoportrety, a także jeszcze kilku innych, rokujących nadzieje na przyszłość artystów. Można by także dyskutować nad słusznością niektórych decyzji jury, które rozłożyło przyznane przez siebie nagrody, niepokojąco równomiernie, tak pod względem topograficznym jak i stylizacyjnym, jakby nie chcąc uznać żadnego środowiska ani żadnego kierunku. Jak jednak pocieszyć zebranych jeden z prelegentów sympozjum towarzyszącego Biennale – medale bardzo często mają się z arcydziełami, z czego nikt ze stu kilkudziesięciu uczestników wystawy nie powinien się czuć definitywnie odrzucony i niezauważony.

Należy jeszcze dodać, że – pod względem organizacyjnym – wystawa i jej otwarcie były przygotowane niezwykle sprawnie (łącznie z niedogodnymi wszystkich uczestników Biennale w domach organizatorów, bowiem uprzedzone przez odpowiednie czynniki hoteli wrocławskie stanowczo odmówiły rezerwacji). O potrzebie tego typu wystawy przeglądowej i jej oddźwięku społecznym dobitnie świadczył fakt, że cenzura uporczywie zdejmowała z prasy katolickiej wszystkie niemal informacje o wrocławskiej imprezie (m.in. w „Tygodniku Powszechnym” zdjęto reportaż autorstwa Ewy Szumarskiej, a jedyny krótki artykuł zamieścił warszawski „Przebieg Katolicki”).

Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda” – była w zamysle organizatorów pierwszym z mających się odbywać regularnie Biennale Sztuki we Wrocławiu. Pozostaje tylko życzyć organizatorom wytrwania, mniejszych kłopotów „obiektywnych” i większego, bardziej pełnego uczestnictwa młodych artystów, dla których tego typu impreza może stać się jedyną możliwością konfrontacji pokoleniowej.

ŚWIADOMOŚĆ TRADYCJI

WYSTAWA MALARSTWA I RYSUNKU GRZEGORZA BEDNARSKIEGO I TADEUSZA BORUTY

4-29 CZERWCA 1985
WARSZAWA
SOLEC
61

— 4-29 VI 1985 r. - Warszawa: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, prowadzone przez ks. Andrzeja Przekazińskiego, zaprezentowało wystawę malarstwa, rysunku i rzeźby Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty pt. „Świadomość tradycji”. Wystawie towarzyszył katalog (zaprojektowany przez Huberta Hilschera) z tekstami Marii Rzepińskiej, Jacka Buszyńskiego (Jacek Waltoś) i Leszka Danilczyka. Autorem ekspozycji był Jan Kosiński. Na wystawie Tadeusz Boruta zaprezentował 11 obrazów i 6 rysunków z cyklu „Eli, Eli lema sabachthani?” z lat 1983-85, 2 obrazy i 5 rysunków z cyklu „Eden” z 1983-84 r., obrazy „Vanitas I”, „Vanitas II” z 1984 r. oraz „Autoportret” z 1983 r.

- Katalog wystawy „Świadomość tradycji - wystawa malarstwa i rysunku Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1985. Poniżej teksty z katalogu: Jacek Buszyński (Jacek Waltoś) „Świadomość tradycji”; Maria Rzepińska „Godność ciała”.
- Na stronie obok: „Świadomość tradycji - wystawa malarstwa i rysunku Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1985 - fragment ekspozycji.



ŚWIADOMOŚĆ TRADYCJI

Była walka o kolor, była walka o formę, o treść, o brak treści. Była walka o czystą sztukę i trwała walka ze sztuką. Kwestionuje się prawie wszystko z wyjątkiem może autora. Został autor bez sztuki, bez idei i materii, bez formy i koloru. Bez poczucia sensu.

I jakby w żarliwym poszukiwaniu sensu dzisiaj - a u nas zwłaszcza - zaczyna być przywracana sztuce właściwa jej konsekwencja, właściwa każdej dziedzinie, a więc malarstwu także. Zaczynają się z powrotem pojawiać dzieła budowane w sposób złożony, uwarstwione i apelujące do przeżyć nie zaszyfrowanych. Wydaje się, że można mówić o walce nowej: jest to walka o sens, a tym sensym o substancjalność sztuki.

Dwaj młodzi malarze z Krakowa, tak różni między sobą, dla widza traktowani przez nich tak poważnie, a bez wyszukanych zabiegów, wydać się mogą reprezentantami jakiegoś określonego nurtu. Jednego więcej wśród innych. A jednak różnice świadczą bardziej o wspólności marzenia o malarstwie pełnym - bez względu na koncepcję przestrzeni malarskiej czy rolę tematu - niż o pokoleńowej estetyce. Ten nawrót do substancjalności malarstwa nie ma też cech doktryny. Jest jednak w malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty świadomość tradycji, czasem narbytu historyzującej, ale koniecznej jako problem tożsamości zagubionej lub wypieranej ostatnimi czasy.

Te tradycje u obu artystów są różne. Ale jest ich tyle samo co świeżości, prostolinijności "serio", które w malarstwie młodych ostatnie nie często się zdarza. I ta żarliwa powaga jest pierwszą z cnót we wszystkich zamiarach obu autorów. A nie jest zapewne przypadkiem też to, że "serio" ich malowania, przywracanie malarstwu jego konsekwencji i sensu, w jakimś głębokim i koniecznym sposobie uwarunkowane jest, nieodwołalnie chociaż bez deklamacji, odniesieniem do wymiarów eschatologicznych.

Grzegorz Bednarski w sobie właściwym "żwirote malowania" powierzchnię obrazu zamienia w poszarpaną strukturę

Fragmentów rzeczywistości konkretnej, unurzanej w warstwach raz błotnistej, raz fosforysującej magmy. Z płynnej nie - określoności jawi się postacie - znaki: kościotrup jest laboratoryjnym preparatem, głowy to zarazem barużyteczne grymsy, przepyszne fałdy draperii pozorują tektonikę i konstrukcje przestrzeni. Wszystko jest pełne malarstwa, ale wszystko jest na granicy nazwania, na granicy odniesienia - jest tylko tyle: "Nie miej, nie więcej", czyli "Ni mas ni menos" wyprowadzone z Valdesa de Leal. I zadajemy sobie pytanie czy poddani jesteśmy huśtawce szarpanych nastrojów i bodźców raz konkretnych, a raz enigma - tycznych, czy może autorowi udaje się jednak nas zagarnąć w przestrzenie obrazów i poprowadzić na kres iatnienia?

Tadeusz Boruta dla tego wymiaru granicznego znajduje wykładnię na posór spokojniejszą - jakby przypomnienie Courbetowskiej "realnej alegorii". Z rzetelnością prawie akademickiego rysownika, w światłocieniu które nie zna jarzeniówki lub kineoskopu, w murze swoistej odwieczności postaci człowieka, w oczywistości wyglądu najprostszych przedmiotów określa wymiary ludzkiego życia: wszystko jest ciągłym wołaniem: "Eli, Eli lema sabachthani?". A czy wszystkiego wystarcza, żeby głos był słyszany? Ta prostota rysunku, monumentalna i ceremonialna postać człowieka, surowa, bez myślowych wabiów, rzeczywistość ludzkiego bytowania pozbawiona jest i błędną, i grzechu. Czy taka solennność, taka czystość obrazu świata może prowadzić nas na granicę życia i śmierci?

Pytania takie są tyle warte ile w malarstwie obu artystów jest twórczego napięcia i pracy. Nie byłoby pytań, gdyby nie było wiarygodności malowania. Na drodze, którą się postępuje, narzuconą nam przez wyobraźnię autorów, od pewnego jej miejsca można mieć wątpliwości. Ale największą radość w tej niepewności postępowania w stronę Sensu Istnienia, jest nieukrywana pełnia środków i żarliwości z jaką budują malarski świat obaj, oddani swym przekonaniom, młodzi malarze. Pełnia o cechach wielko-duśności: oto wszystko na co nas stać, ale jedynie zbliżony się ku Tajemnicy. Malarstwo nie może przekroczyć granic rzeczywistości.

Jacek Buszyński

GODNOŚĆ CIAŁA

Tadeusz Boruta jest malarzem bardzo młodym. Zaledwie dwa lata temu ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie i na wystawie dyplomowej w Pałacu Sztuki znalazło się wtedy sześć jego wyróżnionych prac. Zwróciły one od razu uwagę tym, że malowane były niejako "pod prąd", że w swoim zamysle i w swojej morfologii stanowiły pewnego rodzaju wyzwanie wobec tendencji malarskich neoswawgardy. W pracach tych nie było eksperymentowania formą czy przestrzenią, żadnej chęci epatowania oryginalnością, artystycznym solipsyzmem. Obrazy pokazane wówczas przez Borutę to duże płótna w ciemnej tonacji, przedstawiające wąskie akty, o solidnej konstrukcji anatomicznej, ostentacyjnie unikające deformacji i uproszczeń. Były to jedyne tego rodzaju obrazy na wymienionej wystawie. Wielka to odwaga ze strony młodego artysty sięgnąć do problematyki tak tradycyjnej. Akt męski, rysowany według rzeźby, czy z żywego modelu, stanowił problem umiejętności we wszystkich Akademiach Sztuki od czasu ich powstania, ale od czasów impresjonizmu zaczął schodzić do roli wyłącznie pedagogicznej, do koniecznego etapu dydaktyki, o którym malarze starali się jak najszybciej zapomnieć, wypchnąć go ze swej świadomości i pamięci, jako przebrzmiały relikw "akademizmu". W sztuce XX wieku postać ludzka jeśli się zjawia to zdeformowana, rozbita, rozkawałkowana, zmiażdżona eksplozją lub zredukowana do ledwo czytelnego znaku. Sztuka dzisiejsza odebrała ciału ludzkiemu jego godność, jego integralność, przekreślając możliwość, że ciało jest siedzibą duszy.

Tymczasem Boruta manifestacyjnie nawiązał w swych pracach właśnie do akademickiego aktu, jako do punktu wyjścia w nowy XX-wieczny humanizm, przywracający godność ciału. Świadomie i z rozmysłem reaktywuje homo - centryczną koncepcję malarstwa, zwracając się do treści głęboko ludzkich a zarazem treści duchowych, egzystencjalnych, których nie da się wyrazić inaczej jak poprzez ciało. Wczesne prace młodego artysty, niezupełnie jeszcze scalone pod względem kolorystycznym emanują już aurą

wzniosłego, tragicznego napięcia. W późniejszych obrazach znalazło ono swój wyraz pełniejszy, bardziej celny, silniej przemawiający wyklarowanymi walorami plastycznymi. Te walory nie są jednak nigdy dla Boruty celem samym w sobie; jest on skupiony przede wszystkim na treści przekazu, na treści przesłania duchowego.

Wyniesienie postaci ludzkiej do naczelnej roli w sztuce nastąpiło w renesansie klasycznym. Jego mistrzowie stawiali sobie za zadanie wyrażenie poprzez ciało i twarz całej skali "porużeń duchowych": radości i smutku, gniewu i rozpacz. Łączyło się to z pewną fatalnością pięknego gestu, z wyszukaniem zaaranżowaniem układu, z dążeniem do idealnego, posagowego piękna. Ale te cechy eliminuje Boruta ze swego malarstwa. Tradycja do jakiej obecnie sięga jest innej proveniencji. Surowy realizm rysunku, operowanie małą ilością figur, wąska, ascetyczna gama barw - wszystko to przywodzi raczej na myśl hiszpańską sztukę religijną. To właśnie malarstwo hiszpańskie XVII wieku stało się dla nas archetypicznym wzorem żarliwej, bezkompromisowej religijności, w której to, co cielesne i to, co duchowe stopiło się w jedność. Taki paralelizm psychofizyczny przenika malarstwo Boruty i stanowi ośnowę jego obrazów. Poprzez wi - dzialne i konkretne pragnie on wyrazić to co niwidzialne i niewymiernie, a co rozgrywa się zawsze w wysokiej temperaturze uczuciowej. Sztuka ta wyrasta z absolutnej czystości intencji, z młodzieńczej, żarliwej powagi, jakby przedwcześnie dojrzałej w burznych naszych czasach i stawiającej sobie jakąś misję, która jest czymś więcej niż osobistą artystyczną wypowiedź. Ikonografia obrazów Boruty wkracza w obszar sacrum i to sacrum wyraźnie chrześcijańskie. Wymiar egzystencjalny tego malarstwa jest przede wszystkim cierpienie. Jest ono częścią ludzkiej kondycji, nieodłączną częścią ludzkiego bytowania, ale przenosi nas również w wymiar transcendentny. Dlatego cierpienie to, mimo swego weryzmu, nie ma w sobie nic odrzucającego czy poniżającego, a ciało leżące na marach zdaje się nieść w sobie obietnicę ciała zbawionego i uwielbionego. Nawet gdy kształt ludzki jest tylko zaznaczony poprzez okrywający go śmiertelny całun, prze - czuwamy w nim obietnicę Zmartwychwstania.

Maria Rzepińska

obraz człowieka

oferty nasilonego, zuniwersalizowanego komunikatu artystycznego. Po zjawiskach sztuki nowoczesnej, które wysokim lukiem przecięły niebo XX wieku, aby się wyczerpać, pozostał w nas wszystkich głód warsztatu i głód powagi, a nade wszystko głód treści esencjonalnych. Wobec tej nowej sytuacji próbują się określić obydwa młodzi mówiący o współczesności nie wprost — jak ich starsi, duchowi poprzednicy — ale za pomocą motywów wybranych z ikonografii chrześcijańskiej, motywów najsympliczniejszych. Tadeusz Boruta przyjmuje za temat skrajności, Eden i Pasję, eksponując w tym „kadrze” rzecz zapomnianą od czasów akademizmu — realistyczny akt, który jest wszakże w jego ujęciu ekstraktem wyprapowanej z czasu i zwróconej ku sobie, świadomej przeznaczeń osoby ludzkiej. Grzegorz Bednarski zmierza w pobliże tego samego przekazu, tj. człowieka jako kruchej naczynia duszy, używając wszakże zwięzłego i nieopisowego rekwizytorium z kręgu Vanitas. Obydwa

typy obrazowania mówią o śmierci cielesności i triumfie duszy, o wyzwoleniu przez stałą tego losu świadomość. Przeważnie różnie są natomiast u obydwa artystów materię czysto malarską, i tu spełnia się inna przyjemność obcowania z tą sztuką. Obrazy Boruty są dokładne w rejestrowaniu przedmiotowym, chłodne i intelektualizowane, gdy tymczasem Bednarski za pomocą szerokich uderzeń pędzla daje wizję, których namiętny ton bliższy jest przekreślonej fizyce ciała niż cielesne akty jego kolegi, tak dokładnie odwrócone ku rzeczom ostatecznym. Dokonującemu się dzisiaj odwrótwi od progresywnizmu w sztuce towarzyszy u młodych twórców najczęściej skłonność do dzikości, nadekspresja i wywieszanie języka w stosunku do wszystkiego. Na tym tle obaj zaprezentowani w Warszawie malarze starają się znaleźć równowagę w pogłębionej duchowości człowieka i w roztrząsaniu duchowego dziedzictwa, we wspólnocie.

Danuta Wróblewska

WYBÓR

6 stron

Poznański Czerwiec

29 lat minęło od poznańskiego "czarnego czwartku" 28 czerwca 1956 roku. W historii miasta, w historii Polski zapisał się on jako dzień zbrojowego uniesienia, dzień upamięnienia się o chleb i wolność. Był to czas gniewu i przeżenienia, bohaterstwa i okrucieństwa, nadziei i smutku. Przed czterema laty, w hołdzie poległym i z nadzieją na lepsze jutro, wzniesiono pomnik ku czci tych którzy tamtego dnia przypomniaли władzy o poszanowaniu praw człowieka.

K tym roku, rocznicowym Mesom św. /28-go w kościele Najświętszego Jzwiciela i u OO. Dominikanów oraz 29-go w kościele Matki Boskiej Bolesnej/ towarzyszyły koncerty, spotkania, wystawy. U Dominikanów otwarto wystawę plakatów; w "Galerii u Borych" /kloster OO. Kapucynów/ obrazy, rysunki, grafiki pokazywało troje, młodych artystów poznańskich - Hanka Głowacka, Andrzej Piątek, Bogdan Wegner; w parafii Cegielszczyków - Kościele Matki Boskiej Bolesnej, o roli i znaczeniu pomnika Poznańskiego Czerwca mówił prof. Janusz Ziółkowski, wystawa "Czas smutku, czas nadziei", premierowy spektakl "Teatr Osmego Dnia" - "Mata Apokalipsa" w Tadeusza Kotwiczkiego /inscenizacja i reżyseria Lech Raczak, wystąpili Ewa Nójciak, Marcin Kęstyczny, Roman Radomski/.

Czas smutku, czas nadziei

Poznański Czerwiec był żywiołowym buntem przeciw zniewoleniu i pogardzie, był zrywem nadziei i rozpaczą. Porzucił po sobie nie tylko żalobę i smutek, ale i ukryte żądzi następnych robotniczych protestów. Nadzieja, brutalnie tłumiona nie ginie bowiem, lecz głęboko zapada w serce by powrócić z jeszcze większą siłą. O takim smutku i o takiej nadziei mówiła wystawa "Czas smutku, czas nadziei" otwarta w Poznaniu podczas obchodów rocznicy Czerwca 1956. O dwu czasach przeblatających się przez blisko dwieście lat naszej historii, gdy upadki kolejnych powstań i narodowych zrywów rodziły żalobę a jednocześnie myśl o nowym zrywie, o nowej próbie wywalczenia wolności, gdy zniewolenie i represja podsycały pragnienie życia wolnego i godnego. Treści te, tworzące koncepcję poznańskiej wystawy nie były łatwe do wyrażenia plastycznego. Aby stały się czytelne konieczne było dokonanie wyboru bardzo starannie przewyżnianego i konsekwentnie przeprowadzonego. Autor wystawy, Jerzy Brukwicki, wybór takiemu dokonał, w hali przy kościele Matki Boskiej

Bolesnej znalazły się dzieła orzeczawiające do widza tym silniej, że nie tylko zawartymi w nich treściami, ale i wysokim poziomem artystycznym. Wystawę otwierał obraz Jana Rylke - na ukwieconej łące cztery postacie - Jan Paweł II wskazujący drogę gestem wyciągniętej ręki, a za nim Józef Piłsudski, Kardynał Stefan Wyszyński i Lech Wałęsa. Czterech Polaków, którzy stali się dla swych rodaków symbolami wiary i nadziei. I jeszcze drugi sugestywny w swej symbolice obraz tego samego autora "Spowiedź". Za konfesjonalem kapłan a po drugiej stronie pejzaż z pochylonymi nad wodą wierzhanami, symbol i archetyp polskości. Tadeusz Brzozowski, którego prace nie widywało się w ostatnich latach pokazał bodaj czy nie najpiękniejszy na wystawie obraz - krzyż ułożony z czarnych, obłych form kojarzących się z grudami ziemi? węglą?, obraz o pięknej, bogatej materii malarskiej, poważny i skupiony, należący do najlepszych prac tego wybitnego artysty.



Symboliczną wysowę miały niewielkie, precyzyjnie malowane obrazy Mariana Kępińskiego - ofiarne stoły, czerwone labirynty, pejzaż oddzielony kratą, która rozrywa papierowy ptaszek... "Zdjęcie z krzyża" - dramatyczny obraz Tadeusza Boruty - nagie ciało zmarłego, z głową ukrytą w cieniu - może to Chrystus, a może umęczony, zwyczajny człowiek. Obok tego ogromnego płótna, cztery niewielkie kompozycje Aldony Mickiewicz - spokojne, dyskretno martwe natury mówiące w przejmujący sposób o cierpieniu, umiaraniu, samotności. Jak znakomite, przy całej dyskrecji i skromności jest to malarskie świadectwo między innymi fakt, że niewielki jest obrazów, które wytrzymałyby taką różnicę i skalę, i dynamicznie napinały o wszystkich ekspozycyjnych pracach. Każda była znacząca, nawiązywała do przemyśleń i refleksji. Wystawa zbudowała ży-

we, autentyczne zainteresowanie. Świadczyta o niebywałych wartościach artystycznych i intelektualnych polskiej sztuki, powstającej w tak trudnym, skomplikowanym czasie. Na zakończenie jeszcze jedna obserwacja. Przez blisko czterdzieści lat trąbiono w kółko "o sojuszu światła pracy z kulturą i sztuką". Rezultaty tego były mniej niż smukome. Przy przygotowywaniu tej ekspozycji pracowali robotnicy od Cegielskiego i z innych zakładów. Nikt ich do tego nie zmuszał?, nie namawiał - po prostu odczuwali potrzebę uczestniczenia w tym co prawdziwe, szczerze.

kr

"Czas smutku, czas nadziei" - wystawa w rocznicę Poznańskiego Czerwca 1956, kaplica Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu. Uczestniczyli - Urszula Bąk, Andrzej Bielawski, Jan Bokiewicz, Tadeusz Boruta, Zofia Broniek, Tadeusz Brzozowski, Janusz Eysymont, Wiesław Gołuch, Hanna Karczewska, Marian Kępiński, Paweł Kowalewski, Bogdan Kraśniewski, Jerzy Medyński, Aldona Mickiewicz, Hanna Mizeracka, Andrzej Możejko, Wojciech Müller, Andrzej Oczkoś, Romuald Oramus, Janusz Petrykowski, Jerzy Piotrowicz, Stanisław Pisarek, Krystiana Robb-Narbutt, Antoni Redowicz, Jan Rylke, Marek Sapetto, Elżbieta Sikorska, Leszek Sobocki, Ryszard Szymański, Jacek Waltoś, Jacek Wolny, Jacek K. Zieliński. Autor wystawy - Jerzy Brukwicki. Projekt plakatu - Jan Bokiewicz. Komisarz wystawy - Juliusz Kowalski. Czerwiec - lipiec 1985.

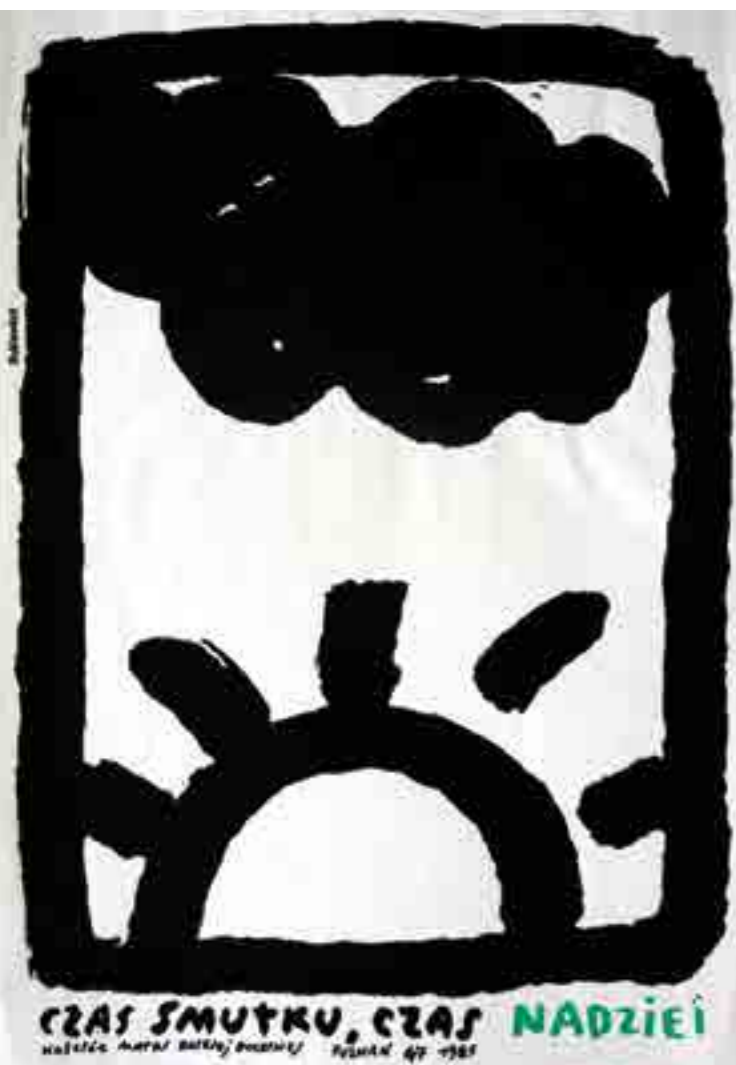
Rocznice

Niezwykła, wzruszająca wystawa - pokaz plakatów rocznicowych wydanych w latach 1980-81 przez Solidarność. Jest ich niewiele. Niektóre z nich nie zapisały się w pamięci przechodniów. Nie było ich na słupach ogłoszeniowych, płótnach, na przystankach tramwajowych i autobusowych, nie wisiały w halach fabrycznych czy biurowych. Wydrukowane na rocznicę Grudnia 1970 opuszczyły drukarnie 11,12 grudnia 1981 roku. Nie zdążyło ich rozpłakować. Dziś przypominają, razem z wcześniejszymi wydanymi, o datach trudnych, tragicznych ale i o dniach nadziei, radości. Są to daty, które nie wymażą komentarze 1956, 1960, 1970, 1976, 1980, 1981. Stały się one najprostszym "zakodowaniem" naszej historii. Nawet nieistniejące mają też swoją symbolikę na wyrostki czerwiec, październik, marzec, sierpień, grudzień. Wymowa dat, w połączeniu ze znakami graficznymi pełniącymi rolę hasła symbolu, aleoriał obraz treściami zwartymi w samym literaturze -

Magdalena Hniedziewicz

- Danuta Wróblewska, „Obraz człowieka”, recenzja z wystawy „Świadomość tradycji” w „Przegląd katolicki” nr 25/53, Warszawa 1985.
- Poniżej: Jan Bokiewicz plakat wystawy „Czas smutku, czas nadziei”, Poznań 1985.
- Na stronie obok: k.r. (Magdalena Hniedziewicz) „Czas smutku, czas nadziei” - recenzja ogólnokrajowej wystawy malarstwa i rysunku w 29 rocznicę Poznańskiego Czerwca 1956 roku. „Wybór” nr 10 Warszawa 1985

— 28 czerwca- lipiec 1985 r. - Poznań: w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej, w 29. rocznicę Poznańskiego Czerwca 1956 roku, odbyła się ogólnokrajowa wystawa malarstwa i grafiki pt. „Czas smutku, czas nadziei”. Jej autorem był Jerzy Brukwicki, a komisarzem Juliusz Kowalski. Magdalena Hniedziewicz napisała tekst do katalogu. Plakat i katalog wystawy zaprojektował Jan Bokiewicz. W wystawie udział wzięli: Jan J. Aleksy, Urszula Bąk, Andrzej Bielawski, Jan Bokiewicz, Tadeusz Boruta, Zofia Broniek, Tadeusz Brzozowski, Janusz Eysymont, Wiesław Gołuch, Hanna Karczewska, Marian Kępiński, Paweł Kowalewski, Bogdan Kraśniewski, Jerzy Medyński, Aldona Mickiewicz, Anna Mizeracka, Andrzej Możejko, Wojciech Müller, Andrzej Oczkoś, Romuald Oramus, Janusz Petrykowski, Jerzy Piotrowicz, Stanisław Pisarek, Krystiana Robb-Narbutt, Antoni Redowicz, Jan Rylke, Marek Sapetto, Elżbieta Sikorska, Leszek Sobocki, Ryszard Szymański, Jacek Waltoś, Jacek Wolny, Jacek K. Zieliński.





Jak co roku, przyjechali z całej Polski do Gdańska artyści, aby twórczością, pamięcią i uczestnictwem zaświadczyć swój udział w budowaniu nowej rzeczywistości, którą miały przekształcić sierpniowe umowy społeczne. Zaświadczyć swój udział w budowaniu nowego świata, w który już nie będą wpisać: przemoc i zakłamanie. Ideale polskiego Sierpnia, przy których, jak to pokazały rocznicowe obchody nadal trwamy. To trwanie przybrało, w bazylice św. Mikołaja, postać rocznicowego urządzenia wnętrza kościoła za pomocą elementów światła, przesłoni, symboli i tekstów pomysłu prof. Janusza Boguckiego, Niny Smolarz i Michała Boguckiego z Warszawy. U wejścia do świątyni głównej kościoła została umieszczona kamienna płyta z napisem: Jakub Apostoł z listu do wiernych w rozproszeniu: „Tak jak ciało bez ducha jest martwe tak też marcia jest ulara bez uczynków”. Płata rocznica Sierpnia. Czy pamiętasz? Czy pamiętasz, że solidarność żyje, gdy szanujemy i kochasz innych, niesiesz pomoc drugiemu człowiekowi.

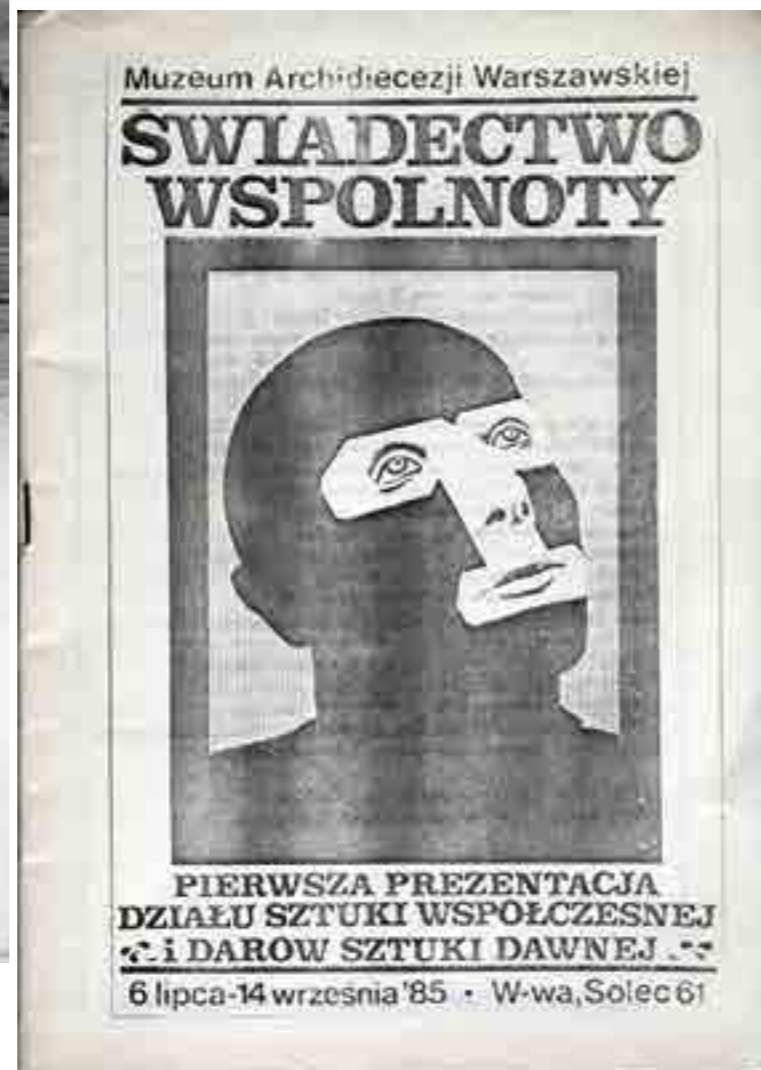
Na tej płycie w tegoroczne dni sierpniowe kładziono bukiety kwiatów i od niej, przez symboliczną otwartą bramę stożkową, zmierzano drogą światła, utworzoną z płonących świec, do tonącego w biel kwiatów wyłoczonego barokiem ołtarza. Witraże przy ołtarzu wyciemniono czarnymi zasłonami. Świece płonęły na kamiennych stopniach coraz wyżej, wyżej, aż do ołtarza. Świec przybywało z dnia na dzień. Przynosił je wierni i zapalali. Codziennie. Zajaśniały, w niezliczonej liczbie, nadzieje — 31 sierpnia podczas uroczystej Mszy świętej za Ojczyznę. Całe procesje modlących się kroczyły do ołtarza, aby na drodze światła ustawić swoje świece, wzmacnić nadzieję. W tym dniu honorową wartę przed bramą — symbolem, pełnili stożkowcy. [—] art. 2 p. 6 Ustawy z 31 VII 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm. Dz. U. z 1983 r. nr 44, poz. 204). W stalach po obu stronach ołtarza umieszczono, oparte w ramy, psalmy w tłumaczeniu Czesława Miłozza. Modlono się ich słowami w czasie sierpniowych nabożeństw: „Jeszcze mała chwała, a nie będzie niepratego. Spójrzysz na miejsce, gdzie był, a jego nie będzie”.

Na ten czas kaplica św. Jacka zamieniła się w „kaplicę przebaczenia”. U jej wejścia zawieszony w formie tryptyku trzy obrazy Tadeusza Boruty z Krakowa. Za jeden z nich: „Culun” artysta otrzymał pierwszą nagrodę

na Krajowej Wystawie Malarstwa Młodych „Droga i prawda” we Wrocławiu. Kardynał Henryk Gulbinowicz przy wręczaniu tej nagrody 19 maja br. w kościele św. Krzyża na Ostrowiu Tumskim powiedział: „Nie zabraknie w kościele chleba dla artystów”. Tak się złożyło, że 31 sierpnia duszpasterz środowisk twórczych Wrocławia ks. Mirosław Drzewiecki wygłosił homilię w czasie rocznicowej uroczystości w bazylice. Na stopniach prowadzących do „kaplicy przebaczenia” wypisano słowa: „Jeśli przyniesiesz dar swój przed ołtarz i tam wspomnisz, że brat ma coś przeciw tobie, zostaw dar przed ołtarzem i idź pojednać się z bratem swoim” (Mat. 5, 23). „Pamię, ile razy mam przebaczyć, czy aż siedem razy? Jezus odrzekł: Nie mówię, że aż siedem razy, lecz aż siedemdziesiąt siedem razy” (Mat. 18, 21). W kaplicy każdy mógł się zmagać ze swoim przebaczeniem w modlitwie: „J odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom”. W mroku na kłęczniku powtarzać za Zbigniewem Herbertem:

Moja bezbronna ojczyzna
przyjmie ciebie najładnie
i da ci sąsiedzi
pod wierzbą — i spokój
by ci, co po nas przyjdą
uczył się z moim
najtrafniejszego kunsztu
— odpuszczania win.

Na sklepieniu kaplicy — dokument bramy Stoczni Gdańskiej — slajd fotograficzny. W bocznej lewej nawie kościoła umieszczono krzyż Jerzego Puciły. Ten sam, który i ubiegłego roku świadczył w tym kościele o pamięci artystów. Krzyż składający się z 21 części, z tyłu ile było postulatów. A przy krzyżu orzeł i zawieszona na ścianie w formie wot zapisane w różnych ramiach „myśli, które postawiają ci przetrwać”. Te wota, zawieszane nadal, zawierają różne treści: „Zie ci tutaj. Ale to wszystko jest twoje” lub: „Bo właśnie tylko nieśmiertelność ducha, upina sztyg wolnych do łańcucha” (Adam Mickiewicz).



— 6 lipca - 14 września

1985 r. - Warszawa: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pokazało wystawę pt. „Świadectwo wspólnoty”, która była pierwszą prezentacją kolekcji sztuki współczesnej i sztuki dawnej, składającej się w całości z darów. Wystawione zostały również prace Tadeusza Boruty. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog.

— 31 sierpień - wrzesień

1985 r. - Gdańsk: w Bazylice Św. Mikołaja, obrazy Tadeusza Boruty brały udział w artystycznej aranżacji Janusza Boguckiego i Niny Smolarz, zatytułowanej „Kaplica odpuszczenia win” upamiętniającej 5 rocznicę Sierpnia '80.

— październik 1985 r., Warszawa: w kościele pw. Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej zaprezentowana została wystawa „Niebo nowe i ziemia nowa?” wg scenariusza i w aranżacji Marka Rostworowskiego. Jan Bokiewicz zaprojektował plakat i katalog wystawy, w którym wydrukowany został tekst Marka Rostworowskiego. Udział w niej wzięli: Jan J. Aleksion, Elżbieta Arend-Sobocka, Grzegorz Bednarski, Jerzy Bereś, Tadeusz Boruta, Adam Bujak, Ewa Ciepielewska, Waldemar Cwernarski, Jan Dobkowski, Stefan Gierowski, Zbysław Grzywacz, Jerzy Kalina, Tadeusz Kantor, Łukasz Korolkiewicz, Zbysław Maciejewski, Aleksander Markowski, Stanisław Markowski, Jarosław Modzelewski, Jerzy Panek, Stanisław Rodziński, Marek Sapetto, Jacek Sempoliński, Bożena Sienicka, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Jan Świtka, Wiesław Szamborski, Alina Szapocznikow, Anna Szpakowska-Kujawska, Jerzy Tchórzewski, L. Wachowiak, Jacek Waltoś, Ryszard Winiarski, Mira Żelechower-Aleksion.

- Poniżej: katalog wystawy „Niebo nowe i ziemia nowa?” według projektu Jana Bokiewicza. Warszawa 1985.
- Na stronie obok: zdjęcie aranżacji „Kaplicy odpuszczenia win” z obrazami T. Boruty w Bazylice św. Mikołaja w Gdańsku 1985 oraz fragment recenzji E. M. Makowicz „Zapis naszego czasu” w „Gwiazda morza” nr 20/1985, a także katalog wystawy „Świadectwo wspólnoty” w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej 1985





• Powyżej: Plakat „Krajowej Wystawy Sztuki inspirowanej duchem chrześcijaństwa”, Koszalin 1985.

• Poniżej: Okładka katalogu wystawy „Polnische Kunst der Gegenwart” 1985.

— listopad 1985 r. - Koszalin, „Krajowa Wystawa Sztuki inspirowanej duchem chrześcijaństwa”, w której m.in. pokazane były prace Tadeusza Boruty, została zorganizowana w podziemiach klasztoru oo. franciszkanów w ramach III Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej.

— 1985 r. - (Francja), na wystawie „Vers la vérité” prezentowany był rysunek Tadeusza Boruty.

— 1985-1988 r. - Niemcy: W ośmiu miastach Niemiec Zachodnich zostaje zaprezentowana wystawa Niezależnej Sztuki Polskiej pt. „Polnische Kunst der Gegenwart”, w której m.in. pokazywana była praca Tadeusza Boruty. Cykl wystaw zorganizowany został przez Krystynę Graef, która organizując pomoc medyczną do Polski, w pustych transportach powrotnych, przewoziła prace artystów polskich do Niemiec, by tam pokazywać je na wystawach. Założona przez nią Syrena e.V. Verein zur Förderung der deutsch-polnischen Beziehungen c/o Krystyna Graef, wspierała finansowo Komitet Kultury Niezależnej.



1986 r.

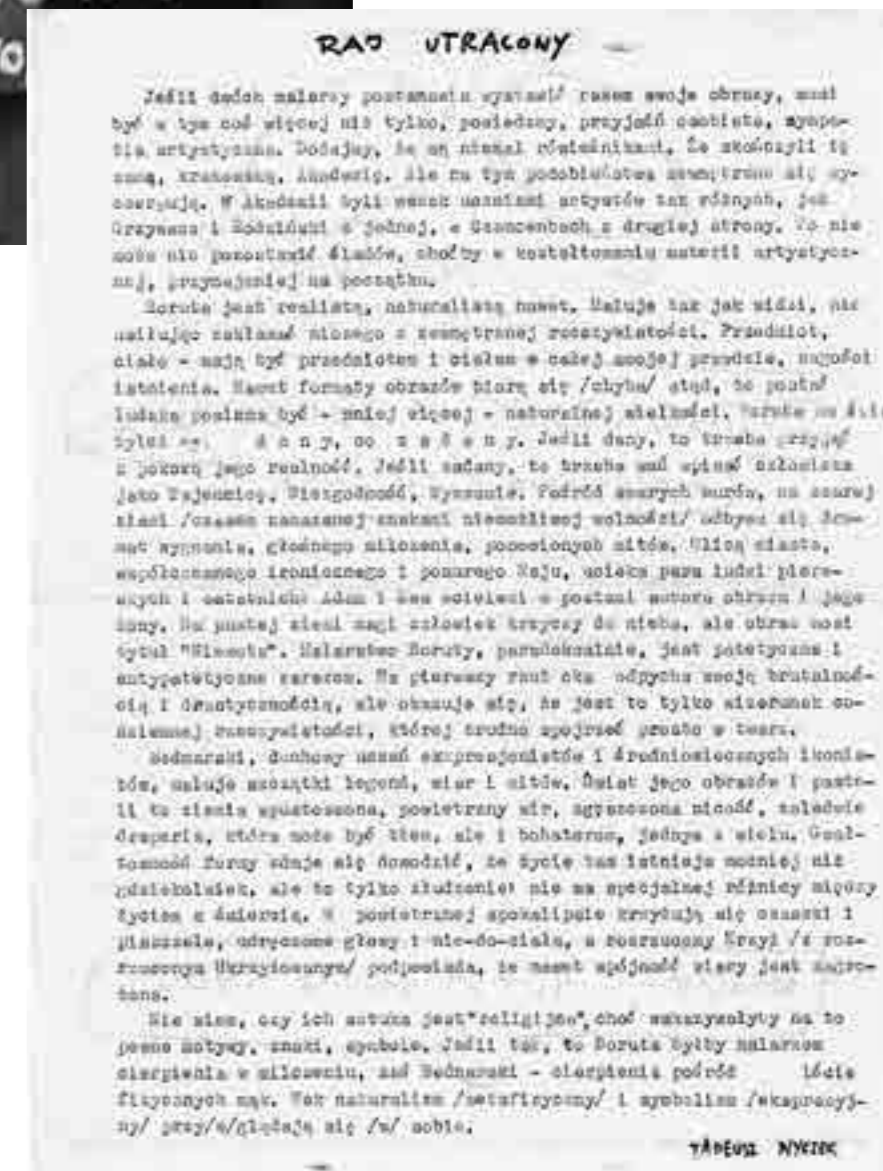
— 15-31 marca 1986 r. - Kraków: w prywatnej galerii sztuki współczesnej „Inny świat” zaprezentowana została wystawa malarstwa i rysunku Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty pt. „Raj utracony”. Wystawie towarzyszył druk z powielacz z tekstami właścicieli galerii: Tadeusza Nyczka pt. „Raj utracony” oraz Macieja Szybista pt. „Ciało i dusza”.



• Tadeusz Boruta przed wejściem do galerii „Inny świat”, Kraków 1986.

• Ulotka z wystawy „Raj utracony” w galerii „Inny świat”, Kraków 1986, z tekstem Tadeusza Nyczka.

— 18 marca 1986 r. - Warszawa: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zaprezentowało wystawę pt. „Motyw pasyjny w sztuce młodych”. Swoje prace zaprezentowali: Tadeusz Boruta, Maksymilian Mirosław Biskupski, Maciej Buszewicz, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Andrzej Góra, Piotr Józefowicz, Władysław Klamerus, Paweł Kowalewski, Marek Stępień i Bohdan Urbanowicz. Prezentacja ta towarzyszyła wystawie prac Lucasa Cranacha oraz pasyjnej grafiki niemieckiej z XVI w. Wydrukowano ilustrowany katalog.



—27 marca - 10 kwietnia 1986 r. - Kraków: W krypcie kościoła oo. pijarów odbywa się wystawa/Grób Pański „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, według scenariusza Tadeusza Boruty i przy współpracy Piotra Mucharskiego. W „Misterium” prezentowane są także prace: Grzegorza Bednarskiego, Macieja Bieniasza, Tadeusza Boruty, Adama Brinckena, Zbysłuta Grzywacza, Ewy Kierskiej-Hoffmannowej, Aldony Mickiewicz, Leszka Misiaka, Eugeniusza Muchy, Stanisława Rodzińskiego, Leszka Sobockiego, Stanisława Sobolewskiego, Barbary Skąpskiej, Jerzego Skąpskiego, Teresy Stankiewicz, Jacka Waltosa i Teresy Zabrzekskiej.



„W CHRYSZCIE WSZYSCIE BĘDĄ OBYWIEŚCI”
/1 Kqr 15,22/
MISTERIUM MĘKI, ŚMIERCI I ZMARTWYCHWSTANIA JEZUSA CHRYSZCIE
JEZUSA CHRYSZCIE
Krypta Kościoła OO. Pijarów w Krakowie, 27.III.-10.IV.86

Wprowadzenie

Ma wielu z Państwa, którzy nawiedziliście Grób Pański będzie zastanowieniem spotkanie tutaj wielu prac, obrazów nie będących wprost religijnymi. Chcielibyśmy zatem odpowiedzieć na pytanie: Czyż uprawniony jest ich udział w Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania?

Obecność w dekoracji Grobu Pańskiego znaków naszego codziennego bólu i cierpienia jest uświęconą tradycją. Znaczący jest w Pański Grób jako świadectwo wierności, również wierności chrześcijańskiej, emocje Madzkiej. Zarazem uświadomienie w rozpaczy, pokonywanie odrady naszego siebie, odrady bliźniego i wspólnoty znaczący ten nasz winy, czasem ogromne, nabrzmiałe oddziaływanie wspomnienia, by społeczeństwo wysłuchało. Czas i historia nadszły tym znakom kształt i ciężar konkretny. Autorzy wystawy chcieli być tej tradycji wierni. Chcieli też być pamiętając, że brzemień naszego bólu i cierpienia przynależą do tego samego Krzyża, który stał się DREWEM ŻYCIA, nie zapomnieli o winach nas - mieszkańców współczesnej Jerozolimy, którym, jak tańca, „krzyżuje proroków i kamieniu tryb, którzy do niej posłani”.

Prace powierzone nam przez artystów, oddane są paratem na służbę odrywającego się tu Misterium. Stając się czymś więcej, bo malowane były jako uświęcone, własne wewnętrznej prawdzie świata, stały się czymś więcej, bo przydany im został poprzez to współczesności ten sens, nowe znaczenie, które będą głosem, który przede wszystkim i chaosowi wyraz nasz istnienie w drodze między otobraniami i Nowym Jerozolimą.

Tadeusz Boruta
Piotr Mucharski

Stopnie Misterium

I. DE PROFUNDIS

„WYTAW MNIE BOZE, DO MI DOBRY WYTAW JĘ DO SENJE.
UMIARZENIE W BARNISTEJ DOTYLI I NIE MA OPARCIA.
WYKREDEK NA WŁASNEJ NÓD I PRĄD PORWAŁ MNIE.
STRACONAŁEM SIĘ WOLAJĄC I WYSZYŁO GARZŁO MOJE,
WZTAŁY OGNY OD WYŁIŁANIE NOGA MOJA”.

/Ps 65,2-4/

Autorzy prac: Adam Brincken, Leszek Sobocki

II. WIECZERNIE

„CHLEBEM, KTÓRY JA DAŁĘ JEST MOJE CIAŁO ZA ŻYCIE ŚWIATA”
/1 J 6,51/

Autorzy: Ewa Kierska-Hoffmannowa, Aldona Mickiewicz, Maciej Bieniasz, Zbysłut Grzywacz, Jacek Waltos

III. OGRÓJEC

„OJCZE, JEŚLI CHCESZ, ZASIEK ODE MNIE TYM KIELICH.
JEDNAK NIE MOJA WOLA, LECZ TWOJA NIECH SIĘ STANIE”.

/Lk 22,42/

„POK WYCHŁE MIEDZY NAMI JAK MŁODZIEŻ I JAKI KO-
RNEREK I WYCHŁIŁE. ZIEMI... WEGARDUJONY I ODPĘCHNI-
TY PRZEZ LUDZI, MAŁ BOLEŚCI, OSWOJONY I CIĘPIENIE,
JAK KTOŚ PRZED KIM SIĘ TWARZE SAKRYWA, WEGARDUJONY TAM,
IŚ WIELISZY OD ZA NIE”.

/Is 53,2-3/

Autorzy: Teresa Stankiewicz, Stanisław Rodziński, Adam Brincken, Eugeniusz Mucha

IV. JERUZALEM

„JERUZALEM! JERUZALEM! TY SABIJADE PROROKOW I FANTY-
WUJESZ TYCH, KTÓRY DO CIENIE POSŁANI! ...OTO WASS
DOM DOSTANIE WAN POSY”.

/Ms 23,37-39/

Autorzy: Barbara Skąpska, Teresa Zabrzek, Maciej Bieniasz, Zbysłut Grzywacz

V. CIEMNOŚĆ - ŚWIATŁO

„JEŚLI KTO IŻEJ ZA MNĄ NIEKIM MIAŁ ŚWIATŁO ŻYCIA”.

/1 J 8,12/

„MI WSEJSCY WILISZY KHALANI, A WSEJSCYJE NASZE
DOBRN OZYNY BYLY JAK SIEWANTONA SOKATA.
MY WSEJSCY OPADLIŚMY, WIERDLY JAK LIKOTE, I WASSU
WINY PONIOSLY NAS JAK WIDHER”.

/Is 64,5/

Autorzy: Stanisław Sobolewski

VI. WIELIENIE

Autorzy: Eugeniusz Mucha

VII. DRÓGA KRZYŻOWA

Autorzy: Teresa Rudowicz, Zbysłut Grzywacz, Stanisław Rodziński

VIII. SOŁGOTA /CHAOS, UFWYKŁOWANIE, KIRTA/

Autorzy: Teresa Rudowicz, Tadeusz Boruta, Grzegorz Bednarski, Eugeniusz Mucha, Stanisław Rodziński, Leszek Sobocki, Leszek Misiak

IX. UNOSZENIE I ZMARTWYCHWSTANIE

Autorzy Misterium: Tadeusz Boruta - scenariusz
Piotr Mucharski - współpraca

- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. Ulotka wystawy
- Strona obok, powyżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. Obrazy (od lewej): G. Mucha, J. Skąpski, S. Rodziński, T. Rudowicz.
- Strona obok, na zdjęciu poniżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. Obrazy (od lewej): E. Muchy, T. Stankiewicz, L. Misiaka oraz insalacja T. Boruty.



Nad wejściem do krypty krakowskiego kościoła Pijarów, znanego z tradycji urządzania efektownych grobów Chrystusa, stoi popiersie księdza Stanisława Konarskiego („sapere aude”), a pod nim wisi tablica z drugim tytułem zaczynającym się od słowa „Misterium”. Wiedza i tajemnica oczywiście nie wykluczają się nawzajem, tyle że wiedza ma mniejszy zasięg, a z obu stron istnieją tendencje do myślenia i przekraczania granic. Dlatego w naszej epoce umasowionego szednictwa osiemnastowiecznego racjonalizmu, dziedzictwa, które przybiera postać totalnej wiary w naukę lub nawet tylko w technikę, publiczne wyznawanie wiary w Boga i przyjęcie tajemnicy jeszcze do niedawna wymagało od inteligenta, artysty odwagi nie mniejszej niż ta, której w osiemnastowiecznej Sarmacji wymagało od księdza nieuprzedzone myślenie. Tym razem grób Chrystusa w kościele Pijarów urządzili krakowscy artyści, według pomysłu Tadeusza Boruty.

„Misterium męki, śmierci i zmartwychwstania Pana naszego Jezusa Chrystusa” — odkupienie ludzkości przez śmierć Boga-Człowieka — tego nikt nie jest w stanie pojąć ani wyrazić przez słowo czy obraz. Relacje Ewangelistów opisują to tylko, co działo się w sposób zewnętrzny, zaś oparte na tych relacjach przedstawienia zwane misteriami, obrazy i oratoria miały dopomagać wyobraźni — przybliżyć wydarzenie ludziom z innych epok i środowisk, no i usposobić ich do rozmyślenia i modlitwy. Dopomagać wyobraźni, to znaczy prowadzić ją począwszy od tego, co nam bliskie; od wizji naszej rzeczywistości aż do ekstremalnej sytuacji męki i śmierci zarazem brutalnej, dobrowolnej, koniecznej i zbawiennej. Czy można zrozumieć tok wydarzeń, który rozpoczyna się od ustanowienia ziemskiej wspólnoty pomiędzy Bogiem a człowiekiem przez sakrament, a kończy na zmartwychwstaniu? Ale może powołaniem artysty jest właśnie styk z tajemnicą; nie przekroczenie jej zasłony, ale dotknięcie. Oknem, przez które możemy patrzeć, musi być jednak sytuacja własna, i tak jest od początku w misterium Boruty (dzieła Adama Brinckena i Leszka Sobockiego).

Rozwija się ono w kolejnych wnękach krypty poprzez wielki czwarteł, piątek i sobotę. Wielkoczwartkowy „bodegón” — zbiór martwych natur symbolizujących Ostatnią Wieczerzę — jest także stwierdzeniem, że w każdym pokarmie może być obecny Bóg. Tego się nie da powiedzieć jednym obrazem, trzeba wielości i różnorodności. Pokarmy i napoje oczekują w różnej postaci — chleb, owoce, wino, jajo zanurzone w

stoju, leki (obrazy Ewy Kierskiej-Hofmanowej, Macieja Bieniasza, Zbysłta Grzywacza, Aldony Mickiewicz). Ich naturalność a jednocześnie zakłócenie w obrazy, poza granicę rzeczywistości, ale wokół rzeczywistego chleba na rzeczywistym stole, to właśnie nazywam dotknięciem tajemnicy. Nie jest dla mnie całkiem jasny pomysł umieszczenia tam dwu pięknych wersji „Płaszczka miłosiernego Samarytanina” Jacka Waltosa. Po czwartku następuje piątek rozciągnięty na kilka etapów, bowiem piątek to już nie tylko pozachyłkowe tchnienie, ale dramat opisany w Ewangelii i zapowiedziany przez starotestamentowych proroków. Sam Chrystus „od pojmania nie miał odpocznienia aż do skonań”, a ileż dramatycznych sytuacji przeżył inni, aż do złożenia do grobu — a potem! Czy to się da pokazać w obrazach? — malowano i maluje się „drogi krzyzo-

Teresy Zabrzeskiej, Macieja Bieniasza, Zbysłta Grzywacza). Do jednego z domów, na pół rozprutej, jest jakby w myśli przybudowana nadzieja — geometryczna makieta przyszłego domu. Następne pomieszczenie zostało oddane jednemu artyście — Stanisławowi Sobolewskiemu — który maluje niby tylko puste łóżko szpitalne. Pomiędzy nimi stoi na lichtarzu zapalona świeca. W sposób nie materialny obecny jest tu człowiek, który odszedł „in manus tuas”. Raz tylko przez uchylone drzwi szpitala, w słonecznym ogrodzie pojawia się dziecko. Ciemnica z otwartym tabernaculum i oknem więziennym pełnym głów ludzkich przekreślonych krata, ten konwencjonalny element wielkoczwartkowej liturgii, nadała obrazowi Muchy znaczenie, jakiego nie uzyskałby gdzie indziej. Następujące potem Ukrzyżowanie jest szeroko rozbudowaną sceno-

A sam grób — zastępuje go leżące płótno ukształtowane plastycznie tak, jakby leżało na ciele zmarłego. W czasie rezekcji zostało ono podniesione pionowo i odwrócone swoim pustym wnętrzem do modlących się, jako symbol zmartwychwstania. Wokół ułożono „ikonostas” strzeżący całą poprzednio przeżyta rzeczywistość już w idealnym wymiarze nowej Jeruzalem. Moim zdaniem ten ikonostas się nie udał, i jedynie osłabił efekt całości. Czy dlatego, że nieszczęśliwy był sam pomysł przekroczenia wrót tajemnicy, czy że obrazy zawiodły — może obie te sprawy. Wolałbym widzieć sam całun. Jednakże całe przedsięwzięcie jest bardzo znaczącym faktem religijno-artystycznym. Chyba jedynym mi znanym, gdzie obraz autentycznie zaistniał w liturgii, a jednocześnie jako obraz. Bo to sprzężenie musi być zwrotne. Chodzi o coś więcej, niż sama obecność i więcej niż włączenie w ramy. Obrazy poszerzają i uwspółcześniają horyzont myślenia o mecie 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 jakowych, 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 znalazłby się same przez się — weszły w sacrum; ale nie automatycznie — miały do tego predyspozycję.

Czy można to osiągnąć po prostu przy pomocy ikonografii lub ekspresyjnych 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 jest na pierwszym miejscu — sacrum przemawiające słowami pięknie dobranych cytatów z Ewangelii, psalmów i Izajasza. Zrobili to jednak artyści, a nie ludzie, którzy chcą tylko wywiesić swoje wyroby na widok publiczny.

MAREK ROSTWOROWSKI

Misterium

we”, odgrywało się i odgrywa misteria pasyjne, ale sztukę naszego czasu cechuje nie barwna epigota, ale wysiłek obnażenia faktu. I takie obnażenie nastąpiło w pijarskim ogroju, zbudowanym ze skleconych polamańców i pustek Brinckena, wśród których nastąpił ten niepojęty wyrok — odrzucenie przez Boga Ojca prośby Boga Syna, i nastąpiło niebawem brutalne i niekczemne pojmanie, poza prawem, człowieka, który nie zamierzał tego uniknąć, zasygnalizowane tutaj obrazem Eugeniusza Muchy. Świadcami są dalekie, puste pejzaże Stanisława Rodzińskiego. Obraz Teresy Stankiewicz ma ewokować modlitwę w Ogroju.

To, co dzieje się potem aż do „ciemnicy”, powinno by właściwie nastąpić dopiero po Ukrzyżowaniu, ale układ przestrzeni na to nie pozwolił. Chodzi o odejście życia — wyjęcie jego treści. „Wasz dom zostanie wam pusty”, to zapowiedź tego, co nastąpi po dramacie — obumarcia życia w jego gnieździe. Różne obumarłe domy w różnych miejscowościach Polski składają się na „dom pusty” — Jeruzalem, która „zabija proroków”. Pusty dom jest sam przez się tajemniczy, ale trzeba umieć to pokazać (obrazy Barbary Skąpskiej,

grafii. Na rusztowaniu, pod którym trzeba przejść, rozwieszono są stare, ciemne krucyfiksy drewniane, a głębiej, w ich le liczne obrazy kontrastujące z rzeźbami swoją jasną, drgającą cierpieniem tkanek (Teresa Rudowicz); jeszcze głębiej mającą jak gdyby wypalone, stężale zwołki zmarłego Chrystusa na obrazach Rodzińskiego, a po bokach fantastyczne kompozycje Muchy i wdychania de profundis Grzegorza Bednarskiego. Jest jakiś uderzający i wymowny kontrast w tym zestawieniu krucyfiksów, [— — —] (Ustawa z dn. 31 VII 1981, o kontroli publikacji i widowisk, art. 2 pkt. 6 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983 Dz. U. nr 44, poz. 204)) z Ukrzyżowaniami rodzającymi się w wyobraźni dzisiejszych artystów, żarliwej ale osobistej, nie liczącej się z publicznym odbiorem. To rusztowanie z krzyżów i właśnie tylko z krzyżów, jest jakby zapowiedzią wielkiej budowy — budowy nowej Jeruzalem. Kończy to wszystko złożenie do grobu Boruty, który potrafił połączyć intymność z uderzeniem w ton tradycyjnej ikonografii publicznego obrzędu. Naprzeciw wiszą zaledwie czelkoksztaltne Piety Leszka Misiaka.



• Marek Rostworowski „Misterium”, „Tygodnik Powszechny” nr 10, Kraków 1986.

• Strona obok, powyżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. Aranżacja „Golgoty”.

• Na zdjęciu poniżej: „Grób Pański” rzeźba/installacja T. Boruty.



• „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. aranżacja Wieczernika, obrazy M. Bieniasza, Z. Grzywacza, A. Mickiewicz. Zdjęcie dolne: aranżacja Ogrojca. Obiekty A. Brinckena oraz obraz T. Stankiewicz.



• „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. obrazy Z. Grzywacza.
 • „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów, Kraków 1986. obrazy S. Rodzińskiego i L. Misiaka.



DOŁSKA PIETA

KRAJOWA WYSTAWA
DEDYKOWANA
POZNAŃSKIEMU
CZERWCOWI
1956



— kwiecień 1986 r. - Gorzów Wielkopolski, w BWA odbyło się II Biennale Sztuki Sakralnej, na którym prezentowane były obrazy Tadeusza Boruty.

— 28 czerwca 1986 r. - Poznań: Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej gościł krajową wystawę „Polska Pietà”. Zrealizowana została według scenariusza Jerzego Brukwickiego we współpracy organizacyjnej z Juliuszem Kowalskim. Wystawa była dedykowana pamięci ofiar i uczestnikom „Poznańskiego Czerwca 1956” w 30. rocznicę tych wydarzeń. Projekt plakatu i katalogu wykonał Wojciech Müller, który (z Andrzejem Piątkiem) był również autorem form plastycznych w świątyni oraz na zewnątrz. Autorem tekstu w katalogu był Wojciech Skrodzki. Prezentowane były prace: Doroty Adamiec, Marii Anto, Macieja Bieniasza, Tadeusza Boruty, Adama Brinckena, Zofii Broniek, Ewy Ciepielewskiej, Kazimierza Cieślaka, Tadeusza Dudzińskiego, Haliny Eysymont, Jacka Frączaka, Krystyny Golus-Możejko, Wiesława Gołucha, Anny

Gosiewskiej, Krystyny Górskiej, Andrzeja Góry, Zbyluta Grzywacza, Moniki Handke, Andrzeja Karpińskiego, Mariana Kępińskiego, Zbigniewa Kosmali, Romana Kowalika, Bogdana Kraśniewskiego, Jana Kukuły, Piotra Kurki, Mai Kwiatkowskiej, Jerzego Medyńskiego, Leszka Misiaka, Anny Mizerackiej, Grzegorza Morycińskiego, Andrzeja Możejki, Wojciecha Müllera, Andrzeja Oczkosia, Janusza Osickiego, Mariusza Pałki, Henriego Poulaina, Sławomira Ratajskiego, Antoniego Rodowicza, Stanisława Rodzińskiego, Antoniego Rząsy, Marka Sapetto, Tomasza Sikorskiego, Jerzego Skąpskiego, Ireny Snarskiej, Stanisława Sobolewskiego, Ryszarda Styjeckiego, Wiesława Szamborskiego, Adeli Szwai, Ryszarda Świerada, Jerzego Tchórzewskiego, Andrzeja Umiastowskiego, Bohdana Urbanowicza, Jacka Waltosia, Bogdana Wegnera, Andrzeja Wojciechowskiego, Ryszarda Wojciechowskiego, Jacka Wolnego, Marzanny Wróblewskiej, Teresy Zabrzskiej, Jacka K. Zielińskiego, Miry Żelechower-Aleksium.

Wystawa była pokazywana jeszcze w: Krakowie, Wrocławiu, Katowicach, Gdańsku i Warszawie. W każdym z tych miast wystawa rozrastała się o prace artystów miejscowych. Projektowane i drukowane były też nowe plakaty.¹

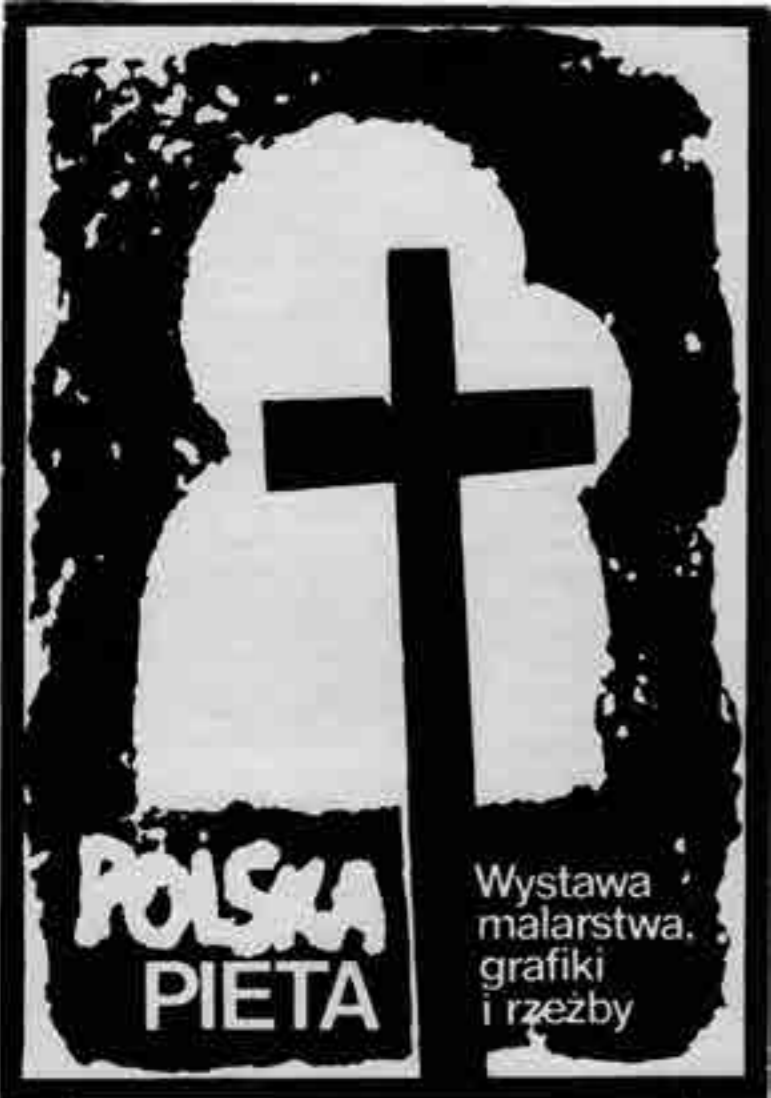
¹ Po zakończeniu poznańskich uroczystości miał miejsce incydent. Otwarcie wystawy miało miejsce późno w nocy, gdyż wcześniej była Msza Św. oraz występ Teatru Ósmego Dnia. Zebranych na wernisazu poinformowano, że wokół kościoła jest pełno milicji i tajniaków, którzy mogą wyłapywać uczestników. Niemal wszyscy artyści zostali na noc w przykościelnej salce. Jednak ja wraz z żoną Aldoną Mickiewicz oraz Piotrem Mucharskim, postanowiliśmy zaryzykować i udać się na zapewniony nocleg w jednej z pracowni poznańskiego artysty. Ledwie przeszliśmy na ul. Głogowską, podjechały dwa fiaty 125, z których wyskoczyło ośmiu esbeków w cywilnych ubraniach i przy pomocy krótkich pałek zaganiali nas do bramy przejazdowej jakiejś kamienicy. Kilka razy zebrał najwyższy z nas - Piotr Mucharski. Sytuacja wyglądała groźnie, gdyż nasz bierny opór, by nie dać się wypchać z głównej ulicy, był beznadziejny. Nagle pojawił się niespodziewany ratunek: grupa staruszek ze szczekającymi pieskami zaczęła krzyczeć: bandyci, gestapo! Na ten zgiełk zaczęli gromadzić się ludzie, a tajniacy błyskawicznie wskoczyli do samochodów i odjechali, zostawiając nas oszołomionych, ale wolnych.



- Aranżacja wystroju kościoła pw. Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu na uroczystości 30 rocznicy „Poznańskiego Czerwca”, Poznań 1986.
- Strona wcześniejsza, górne zdjęcie: Plakat wystawy „Polska Pietà” autorstwa Wojciecha Müllera.
- Zdjęcie dolne: Wystawa „Polska Pietà”, kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1986. widok na ekspozycję



PIETA POLSKA



—wrzesień 1986 r. - Wrocław: w kościele pw. Św. Krzyża została zaprezentowana (przeniesiona z Poznania) wystawa „Pieta Polska” (zrealizowana wg scenariusza Jerzego Brukwickiego).

—październik 1986 r. - Kraków: W krypcie kościoła oo. pijarów zaprezentowana została, przeniesiona z Poznania, wystawa „Pieta Polska”, według scenariusza Jerzego Brukwickiego, zrealizowana we współpracy organizacyjnej z Piotrem Mucharskim. Plakat zaprojektował Andrzej Oczkoś.

—22 listopada - 19 grudnia 1986 r. - Katowice: w Muzeum Diecezjalnym została zaprezentowana, przeniesiona z Poznania, wystawa „Pieta Polska”, zrealizowana według scenariusza Jerzego Brukwickiego. Plakat do katowickiej wystawy wykonał Roman Kalarus.

—grudzień 1986 r. - Warszawa: w kościele pw. Najświętszej Marii Panny została otwarta, przeniesiona z Poznania, wystawa „Polska Pieta”, zrealizowana według scenariusza Jerzego Brukwickiego.

—15 sierpnia - 7 września 1986 r. - Przemysł: w podziemiach kościoła oo. franciszkanów zaprezentowana została indywidualna wystawa obrazów Tadeusza Boruty. Jej organizatorami byli Magdalena Hniedziewicz i Marek Kuchciński. Stanisław Rodziński napisał tekst, który ukazał się w towarzyszącym wystawie katalogu (druk na powielaczu). Ekspozycja ta inicjowała w Przemysłu niezależną działalność wystawienniczą, którą animował tu Marek Kuchciński. Zaprezentowane

- Plakat wystawy „Pieta Polska” autorstwa Romana Kalarusa. Wystawa miała miejsce w Muzeum Diecezjalnym w Katowicach, 1986.
- Plakat wystawy „Polska Pieta” autorstwa Andrzeja Oczkośa. Wystawa miała miejsce w krypcie kościoła oo. pijarów. Kraków 1986.

TADEUSZ BORUTA malarstwo



15 sierpnia - 7 września 1986 r.
Przemysł.
Franciszkanie

zostały następujące prace: z cyklu Eli, Eli lema sabachthani: Ukrzyżowany, olej na płótnie, 1983; Upadek, olej 1983; Niesienie Krzyża, olej na płótnie, 1983; Złożenie do grobu, olej na płótnie, 1983; W ciemnicy, olej na płótnie, 1983; Całun, olej na płótnie, 1985; Pieta, olej na płótnie, 1985; Miserere, olej na płótnie, 1985 oraz prace: Pamięci Księdza Jerzego, olej na płótnie, 1984; Niemota, olej na płótnie, 1986; Veraikon, olej na płótnie, 1986; Mąż Bolesci, olej na płótnie, 1986; Bez tytułu, olej na płótnie, 1986.

- Katalog wystawy malarstwa Tadeusza Boruty z tekstem Stanisława Rodzińskiego. Podziemia kościoła oo. franciszkanów w Przemysłu 1986.

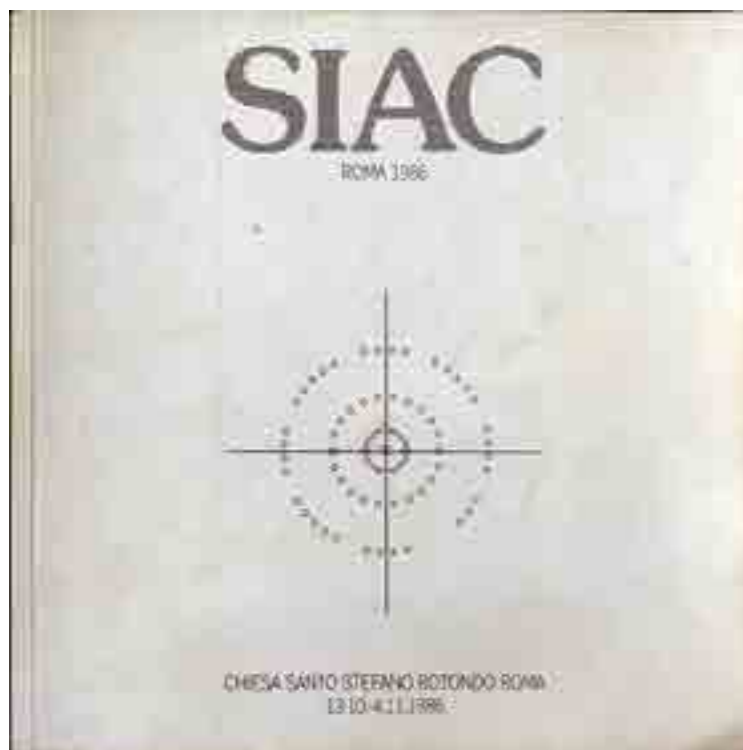
Tadeusz Boruta szybko po ukończeniu studiów stał się malarzem znanym. Jak zwykle w takich przypadkach oglądający jego prace podzielili się na entuzjastów i niechętnych, a może tylko z rezerwą patrzących na duże płótna młodego krakowskiego malarza. Gdybyśmy zapytali entuzjastów o przyczynę ich stosunku do malarstwa Boruty, a potem o przyczynę niechęci zapytali sceptyków - usłyszelibyśmy, jak sądzę, podobne odpowiedzi. To, co jednych u Boruty zachwyca - innych razi. Spróbujmy przeanalizować obraz i postawę malarza, zastanówmy się nad owocami i sceptycyzmem w odniesieniu do tego, co robi.

Boruta jest malarzem realistą. Można by nawet powiedzieć, że stoi o krok od naturalizmu, od którego dzieli go jednak niezmiernie jego wewnętrznej postawy wobec malowania i tego, co maluje. Otóż ta postawa polega na tym, że wynikiem nie zdecydowanego wyboru wartości istotnych w życiu i sztuce. Ale innych niepokoi może pewność, z jaką młody malarz obiera tak zdeterminowaną drogę, zamiast z przysłowiowym młodzieńczym zapętem szukać środków tak przecież różnorodnych w sztuce współczesnej, gdzie, że Tadeusz Boruta zdaje sobie sprawę z walorów i niebezpieczeństwa konwencji, jaką świadomie i uczciwie wybrał. Wiadomo o tym, że równie, że na czas. Wie, że wychodząc na poszukiwanie a w o g w sztuce robi lepiej, używając słów zwycięzcy, języka zrozumiałego, czytelnego. Po co tracić czas na efektowne zabawy (może nawet interesujące)? Czy nie lepiej tego pozostać nawarstwianiem doświadczeń i narastanie, intensyfikację wrażeń racjonalności?

Boruta podjął w swej sztuce tematykę religijną. Ten rodzaj decyzji podoba się szczególnie dzisiaj, gdy poszukujemy takiej formy współczesnego malarstwa, która wyraziłaby dramat naszych dni, naszej wiary, wyraziłaby konsekwencję pójścia za Chrystusem w życiu i sztuce. Boruta mówi o tym z ostentacją, przedstawia siebie i swych najbliższych w religijnych scenach, głośno wyrażając się z tym, co dzieje się na jego obrazach. To także może być niepokój. Przyszyci się i przyzwyczajono nas, aby o „pewnych sprawach” nie mówił zbyt głośno, by uniknąć ostentacji. Jesteśmy w takich wypadkach skłonni przysnąć raczej tym, którzy wbrew oczywistemu sensowi Ewangelii okleli się z wiary, z wyznania czynić sprawę prywatną. Tak więc rozumiemy, o co malarzowi chodzi, ale mamy dość cichą pretensję o formę jego wypowiedzi. Niechby mówił spokojniej, ciszzej. Niechby nie krzychał do nas o sprawach, o których przecież i tak wiemy.

W wypadku Tadeusza Boruty zbyt gorączkuje się entuzjastów i sceptyków. Patrząc na jego obrazy, jak na coś anormalnego. Dla jednych niezwykle jest czystość postawy malarza i klasyczna wprost forma realizacji malarstwa, dla innych to samo jest przedwczesne i nawet niekorzystne. A czas płynie i Boruta starzeje się jako młody i dojrzewa jako malarz. Mimo, że jest jeszcze młody, bardzo młody. Właśnie ten naturalny proces jest sztuką artysty. Każdy dzień pogłębia jego doświadczenia i jego przemyślenia. I tak jak inny jest Ukrzyżowany malowany przez Gruenewalda, inny zrealizowany przez Wita Stwosza, a jeszcze inny namalowany przez Rembrandta - tak inne będą obrazy Boruty za kilka lat. Choć to samo może będzie ich treścią. Już dzisiaj przecież „Niesienie Krzyża” namalowane przed czterema laty wydaje się studyjnym ćwiczeniem wobec przeciętn z roku 1984 czy 1985. Tadeusz Boruta wchodzi na bardzo trudną drogę w bardzo trudnym czasie, choć nie ma tu, któryś twierdzi, że w bardzo dobrym czasie ułatwił sobie życie. Na tej trudnej drodze szuka się z problemami wartości i idei. Raz osiąga rezultaty świetne, raz gorące. Jak wtedy, kto maluje obrazy.

Obrazy Boruty zestawione obok siebie w dużej sali to kolejna konfrontacja dla artysty. Na pewno też - przeżycie dla odbiorcy. Patrząc na dorobek, który jest przecież początkiem drogi malarza, starajmy się z z o s u m i e d u zrozumieć trud współczesnego artysty podejmującego problem sztuki religijnej. Zrozumieć wyzwanie artysty, który stara się poprzez widzialne - dotknąć niewidzialnego. Zrozumieć wreszcie wagę decyzji artysty, który swa pracą naryzykował niezwykle pośrednictwo między naszym wstrząśnięciem, odczuwaniem, naszą wrażliwością i niekorzystnym w Fanem Bogiem.



— 13 października - 4 listopada 1986 r.
 - Włochy, Rzym: w Chiesa Santo Stefano Rotondo, została zorganizowana międzynarodowa wystawa pt. „Opere degli Artisti Cristiani”, towarzysząca kongresowi SIAC ,86 (Societa Internazionale degli Artisti Cristiani). Swoje dzieła zaprezentowali artyści z: Austrii, Belgii, Francji, Hiszpanii, Holandii, Korei Południowej, Niemiec (RFN), Polski, Wielkiej Brytanii, Włoch, Szwajcarii. Polska sztuka niezależna prezentowana była na wystawie dzięki staraniom Jacka Woźniakowskiego, redaktora naczelnego wydawnictwa ZNAK. Organizatorem i kuratorem polskiej części ekspozycji był Tadeusz Boruta,

który także był autorem tekstu umieszczonego w ilustrowanym katalogu towarzyszącym wystawie. Obok jego prac prezentowane były m.in. dzieła: Macieja Bieniasz, Adama Brinckena, Aldony Mickiewicz, Stanisława Rodzińskiego, Teresy Stankiewicz, Jacka Waltosia i Macieja Zychowicza.

- Katalog wystawy „Opere degli Artisti Cristiani” z tekstem Tadeusza Boruty, Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rzym 1986.



- Fragment wystawy „Opere degli Artisti Cristiani” z pracami T. Stankiewicz i T. Boruty. Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rzym 1986. (Fot. T. Boruta)
- Kongres SIAC ,86 w Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rzym 1986. Na zdjęciu m.in.: A. Brincken, M. Rostworowski, J. Woźniakowski, T. Boruta.

Tadeusz Boruta

L'engagement d'artistes chrétiens en Pologne

Les événements sociaux du début des années 80 ont offert à la Pologne une possibilité de champ d'action courte mais intensive pour l'art, la politique, l'Eglise et un développement général social. Pour la première fois depuis quarante ans, une culture libre, indépendante du pouvoir public et orientée purement vers l'identité spontanée et l'éthique de l'artiste a pu se développer.

Mais avec la date du 13 décembre 1981, il a été mis une fin brutale à toute l'expérience culturelle et sociale. Cependant, sous la protection de l'Eglise, un certain nombre d'artistes célèbres et aussi de moins connus ont pu continuer à se présenter.

Il faut citer avant tout l'exposition de l'anniversaire de la grande grève d'août 1980 «Artistes pour les travailleurs de chantier naval» (Basilique St. Nicolas à Gdansk/Danzig 1984), l'exposition en mémoire de P. Jerzy Popieluszko contre le pouvoir abusif et la violence (Eglise Maximilian Kolbe, Mistrzejowice, 1984) et l'exposition «Chemin et Vérité», (Eglise de la Ste. Croix à Wrocław/Breslau, 1985). «Chemins de Croix», 1985, et «Le nouveau ciel, la nouvelle terre», 1985, (Eglise de la Miséricorde de Dieu à Varsovie) furent consacrées à des problèmes existentiels et chrétiens-philosophes.

Mais les rapports politiques et sociaux modifiés ont également contraint les artistes à une nouvelle orientation en ce qui concerne leur personnalité, l'esthétique et l'éthique de leur création artistique. L'expérience de «l'ici et du maintenant» a ainsi mené à une nouvelle approche du renouvellement de l'espérance et de la foi.

The commitment of Christian artists in Poland

The social events at the dawn of the 80's bestowed Poland with a brief but intensive openness for the arts, politics, the church and social development in general. For the first time in forty years, a culture independent of government and purely oriented towards the spontaneous identity and ethics of the artist, was allowed to develop.

But at the event of December 13th 1981, the entire artistic and social experiment was drastically halted.

Under the protection of the church, though, a number of known and lesser known artists could still present themselves.

The exhibition which took place on the anniversary of the massive strike in August of 1980 should be made particular mention of. Furthermore the "ARTISTS FOR DOCK WORKERS" (Basilika St. Nicolas in Gdansk/Danzig, 1984), the exhibition in remembrance of Jerzy Popieluszko against the misuse of power and violence (Maximilian Kolbe Church, Mistrzejowice, 1984) the exhibition "PATH AND TRUTH" (Holy-Cross Church in Wrocław, Breslau, 1985), "SIGNS OF THE CROSS" 1985, and "A NEW HEAVEN, A NEW EARTH", 1985 (God of Mercy Church in Warszawa/Warsaw), were all devoted to existential and Christian-philosophical problems.

The changed political and social situation also forced the artist to look for new orientation in regards to his personality and the aesthetics and ethics of his artistic works. As such, the experience with the "here and now" brought with itself a new approach in reviving hope and faith.



Artysta potrzebuje Kościoła", „Kościół potrzebuje artysty” — to dwa hasła kongresu S.I.A.C. (Międzynarodowe Stowarzyszenie Artystów Chrześcijańskich), który odbył się w Rzymie, w kościele San Stefano Rotondo między 13 a 18 października. Drugie z tych hasła jest cytatem słów Jana Pawła II wypowiedzianych w Monachium 19 listopada 1980.

Kongresowi towarzyszyła wystawa. W kolumnowym obejściu okrągłego kościoła z końca V wieku znalazło się 280 dzieł współczesnych malarzy, grafików, rzeźbiarzy i architektów (planasze fotograficzne) z czterech krajów: Afryka Południowa, Anglia, Argentyna, Austria, Belgia, Francja, Hiszpania, Holandia, Korea Południowa, RFN, Polska, Szwajcaria, Włochy. Polskę reprezentowali prawie wyłącznie krakowianie: Maciej Bieniasz, Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Marek Dormus, Zbigniew Frąckiewicz, Aldona Mickiewicz, Marzena Popławska, Stanisław Rodziński, Teresa Stankiewicz, Jacek Waltoń, Maciej Zychowicz. Organizatorem części polskiej był Tadeusz Boruta.

Każdemu kto zna ten przepiękny kościół musi nasunąć się pytanie, jak wyglądała w nim dzisiejsza sztuka sakralna — jak sama wystawa? Niektóre dzieła mogłyby wyglądać wspólnie pomiędzy jakimś kolumnami, na nie szesnastowiecznych trójkątach Pomerania wyobrażających męczennictwa, ale ogromna większość, a tym samym cała wystawa, wyglądała tandemnie. Natomiast kongres był bardzo interesujący, bo diagnostyczny. Musiało zostać postawione zasadnicze pytanie: dlaczego w sztuce naszego czasu tak mało jest autentycznej inspiracji religijnej?

Po pięknie wystylizowanej introdukcji kardynała Paula Pouparda, przewodniczącego Egzekutywy Papieskiej Rady Kultury i Sekretaristu dla Niewierzających, który powoławszy się na słowa Chrystusa wypowiedziane do Marty, podkreślił wyższość kontemplacji nad tyciem praktycznym, głos zabrali artyści i animatorzy sztuki religijnej. Już w pierwszym przemówieniu dra Friedhelma Hofmanna, duszpasterza twórców w Kolonii, współczesna kryzysowa sytuacja została wielostronnie nasświetlona, a najbardziej wyraz znalazła w dwu referatach: Michaela van der Plas, pisarza z Amsterdamu: „Kościół i literatura — wzajemne powiązania”, a zwłaszcza Hansa Reinharda Müllera, dyrektora Teatru Kammerspiele w Monachium: „Czy teatr jest miejscem dla chrześcijanina?” Müller mówił o problemie przedstawiania sta, tak bardzo aktualnym, o ucieczce chrześcijan „do getta” przed sekularyzowanym światem, o współczesnym krytycyzmie w stosunku do religii, będącym troską Jana Pawła II, o tym, że współczesny teatr jest stekspirowskim zwierciadłem czasu pełnego wstrząsów i niepokoju. Twierdząc, że „prawda jest konkretna” Jan Paweł II zacytował przecież Bertolda Brechta; mówił też o tym, że „zło jest rzeczywiste”. W toku swojej obrony współczesnego teatru wystąpił Müller przeciwko destrukcji i destrukcji — przytoczył zdanie kardynała Newmana, że „czasem obrzydzenie może być początkiem nawrócenia”. Na zakończenie przypomniał wyznanie Aleksandra Hercena wypisane nad wejściem do moskiewskiego teatru „Taganka” — „Nie jesteśmy lekarzami, jesteśmy bólem”.

Wiele interesujących uwag padło podczas konferencji „okrągłego stołu” prowadzonej przez prof. Jacka Woźniakowskiego, polskiego współorganizatora kongresu. Jeżeli się nie myli, architekt Ferdinand Pfamatter, Szwajcar, grzmiał, że dzisiaj Rzym jest tylko administracyjnym, a nie duchowym centrum Kościoła, i że kongres powinien odbywać się w Limie, co jednak nie znalazło aprobaty ze względu na koszty przejazdu. Rzeźbiarz Nicolo Sebastio opowiadał, jak jeżdżąc z wystawą współczesnej sztuki sakralnej dyskutował z oglądającymi ją ludźmi. Zagadnął go ktoś, kto odwiedził, że jest komunista, i że jego zdaniem religia katolicka nie jest dzisiaj wiarygodna, bo nie ma wielkiej sztuki sakralnej. Wtedy Sebastio nie znalazł odpowiedzi, ale znalazł ją w kościele San Stefano: autentyczna sztuka religijna, jego zdaniem, pojawia się tam, gdzie wiara jest żywa. Wymienił jedynie Koreę Północną i Polskę. Uogólnienia tego typu są zawodne — nie możemy powiedzieć, gdzie wiara jest żywa, a gdzie nie. Z pewnością na swój sposób żywa

więc nie definitywnie. Jerzy Nowosielski, który jest prawosławnym i często maluje freski i ikony w kościołach, zaryzykował tezę, że może dziś potrzebny jest nowy okres ikonoklazmu — porzucenia konwencjonalnej (ikonografii religijnej) — ażeby się przekonać, że sama sztuka z natury swojej jest sakralna, i że należy zwrócić ją na nowo ku Bogu. Tadeusz Kantor malarz i twórca teatru, umysł niezależny, przyglądając się w zwierciadłach minionego życia losowi człowieka, sięga po powracający motyw ekstazy religijnej i po misterny krzyż; Krzysztof Penderecki nawet po formie liturgicznej. Jerzy Beres krąży wokół ołtarza. U artystów młodego pokolenia, jak wymienieni już Aldona Mickiewicz, Tadeusz Boruta i Adam Brincken, adres religijny jest całkiem bezpośredni. Rzecz by jednak można, że wielu artystów — zwłaszcza ci starsi — ma swego własnego Boga. A więc jest wielu Bogów? — tak jak jest tyle teologii i ludzi myślących o Bogu?

Kościół niejednokrotnie bronił się przeciwko pogaństwu — w cudzysło-

KONGRES S.I.A.C.

DIAGNOZA WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI RELIGIJNEJ

MAREK ROSTWOROWSKI

bywa we wszystkich krajach. Trzeba jednak stwierdzić, że udział Polaków w wystawie S.I.A.C. głębia treści i siłą wyrazu na pewno się wyróżniał, podobnie jak całkiem innej orientowanych plastycznie Koreańczyków uprawiających sakralną abstrakcję. Tak się zdarzyło, że oni właśnie zaprzyjaźnili się szczególnie z naszymi artystami. W dziełach Polaków przeważało sięganie do rzeczywistości. Szczególne zainteresowanie członków kongresu wzbudził malarze Aldona Mickiewicz, Tadeusz Boruta i Adam Brincken oraz architekt Marzena Popławska.

A czy wystawa i kongresowe debaty potwierdziły dwie podstawowe tezy: Artysta potrzebuje Kościoła — Kościół potrzebuje artysty? Bo jeżeli tak, to trzeba by stwierdzić, że istnieje całkowita zgodność i harmonia. Czy jednak istnieje? — Pierwsza teza wydaje się odpowiadać stanowi ducha wielu artystów, chrześcijan i niechrześcijan, ale chodzi im o Kościół w znaczeniu duchowym — o Boga, który pochłania do siebie dusze. Artysty są istotami bardzo wrażliwymi na różne atrakcje, a zarazem bardzo odpornymi wobec wszystkiego, co ich nie poełaga. A czy Kościół instytucjonalny poełaga ich? — Myślę, że nieraz będzie sprzeciw.

Jacek Sempoliński, malarz, który wyznaje religię katolicką, powiedział kiedyś, że artysta jest poganinem — naturalnie poganin — ustawać się nawracającym; wciąż na nowo, a

wie lub bez — artystów: pierwsi chrześcijanie, św. Augustyn, obrazoburcy, cystersi w średniowieczu. Pogaństwo renesansu zostało częściowo zaakceptowane przez Kościół, ale protestanci znowu zakwestionowali obraz. Oświecenie sekularyzowało piękno szukając ideału na drodze sublimacji poznawalnego świata, którą zapoczątkował Renesans. Po mistycyzmie i demonizmie romantyków i neoromantyków, suwerenne wyrażanie siebie zastąpiło służbę ideałom, a także Kościółowi i innym incencjasom. Artysta powiedział „non serviam”, powtarzając, chyba nieświadomie, słowa przypisanego archaniołowi Luciferowi; tworząc dzieła bez adresu, żeby wypowiedzieć siebie, swoją prawdę, swoje marzenia, cierpienia, radości, tęsknoty... I tu powstaje pytanie: czy nie można marzyć w milczeniu? — Okazuje się, że nie — że potrzebne jest słowo — eksterioryzacja — ażeby nie przemiąć ustawicznie tracąc własną formę, jak chmury; żeby powiedzieć: jestem, tworzę, i... koniec końców: jakie są Boga czy Demony mojej wyobraźni. Ale czy Boga osobiste mogą do końca zadawać umysł, który rozszerza się w miarę dojrzewania, czy, gdy uświadomimy sobie, że nasze pragnienia i myśli wciąż przekraczają każdy możliwy horyzont, to osobiste Boga mogą dotrzeć kroku? — Wtedy przychodził chyba z pomocą Bóg Bogów, który ogarnia wszystko, nie człowiek-Bóg, ale Bóg-Człowiek, Bóg wszystkich ludzi, który chociaż jest

wszędzie, chodzi krok w krok za człowiekiem; któremu można ofiarować swoje dzieła, także jeżeli nie mówią o Nim bezpośrednio — i tym bardziej. Każdy idół jest może tylko jedną z twarzy lub jednym z cudów niepojętego Boga lub mierzącego się z nim Demona. Może właśnie na zrozumieniu tego polega ustawiczne nawracanie się, o którym mówi Sempoliński. Ale artysta nie ugnie się przed nikim, nie zrezygnuje z siebie, i musi go nie nawrócić. On może tylko nawracać się sam — pod ręką boską.

A sytuacja „artysty chrześcijańskiego”? — Sam termin od czasów nowożytnych wydaje się nieaktualny. Bo ktoś to jest, poza artystami zakonnikami jak Fra Angelico, Fra Filippo Lippi czy Zurbaran. Są wielkie osobowości religijne jak Michał Anioł, Rembrandt czy Rouault, i są artyści świeccy związani z Kościołem, w wieku XIX i XX coraz mniej liczni i coraz mniej znaczący. Dzisiejsza architektura kościelna — przestrzeń dla nowych wspólnot chrześcijańskich — często obywatelska bez obrazów. To jest zmienne. Potrzeba gromadzenia się wokół ołtarza — jego tajemnicy — jest czytelnika i zaspokajania przez architektów. Ale obraz wprowadzany do tej przestrzeni musi albo być bardzo znaczący, albo lepszy z niego zrezygnować, nie mówiąc już o tym, że tak często bywa kiepski.

Malarze i rzeźbiarze sięgają po dawną ikonografię, dawne style, które modernizują, dawne znaki, którym starają się nadać nową formę, albo sakralizują piękno sztuki abstrakcyjnej i zdobną kościoły, albo wyrażają własne odczucia, osobiste inspiracje religijne, autentyczne, ale często tak bardzo osobiste i wyrażone językiem tak hermetycznym, że inni nie są w stanie ich podzielić. Są wręcz artyści, którzy na nowo, w sobie samych przeżywają Biblię, zwłaszcza Ewangelię, własne nawrócenia, i mówią o tych sprawach znajdując nowy język, poważny i komunikatywny.

A dlaczego Kościół potrzebuje artystów? — z pewnością, aby upiększył świątynie. Ale istnieje też inny, szerszy horyzont, który otwiera słowa Jana Pawła II wypowiedziane w Wiedniu 13 września 1983: „Kościół potrzebuje sztuki, nie tyle po to, ażeby zlecać jej zadania i w ten sposób zapewnić sobie jej służbę, ale przede wszystkim po to, aby osiągnąć głębsze poznanie *conditio humana*, wspólności i nędzy człowieka. Kościół potrzebuje sztuki, aby lepiej wiedzieć, co kryje się w człowieku; tym człowieku, któremu ma głosić Ewangelię”. Bo artyści są najlepszymi świadkami kondycji ludzkiej i Kościół potrzebuje tego świadectwa. Czy wystarszając po nie sięga?

Wiele z tego, co można powiedzieć o sztuce sakralnej Europy zachodniej odnosi się też do Polski, ale sytuacja jest inna. Także inna niż w Korei Północnej, z jej dwumilionową, stale rosnącą społecznością chrześcijańską złożoną z głęboko przekonanych przodków. W Polsce, kraju tradycyjnie katolickim, zaistniał jednak nowy nurt. Od kilku lat urządza się wystawy sztuki w kościołach i to przy udziału najbardziej wybitnych twórców. W niektórych temat religijny prawie się nie pojawia, ale intencja artystów i organizatorów jest adresowanie dzieł sztuki do Boga — jako świadectwo i wyznania wiary — lub jej potrzeby.

MAREK ROSTWOROWSKI

—1986 r. - Warszawa, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, miała miejsce wystawa „Świadectwo wspólnoty”, na której zostały m.in. pokazane obrazy i rysunki Tadeusza Boruty.

- Marek Rostworowski, „Diagnoza współczesnej sztuki religijnej”, Tygodnik Powszechny nr 50, Kraków 1986.
- Kongres SIAC '86 w Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rzym 1986.



MUZEUM DIECEZJALNE
 GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
 "FRA ANGELICO"
 KATOWICE UL. WITA STWOSZA 16
 GALERIA GŁÓWNA / WYKREŚL GWARDIA 14.00-18.00



kwiecień '87

WSPÓŁCZESNI ARTYSCI
 DROGA KRZYŻOWA
 grafika - rysunek

WSPÓŁCZESNI ARTYSCI
 DROGA KRZYŻOWA
 grafika - rysunek

WERNISAZ
 28 III '87 16⁰⁰

EUGENIUSZ BEDNAREK	ZBYLUT GRZYWACZ
GRZEGORZ BIALIK	JANUSZ KARBOWNICZEK
MACIEJ BIENIASZ	BOGDAN KRASNIEWSKI
TADEUSZ BIERNOT	BOGDAN KRÓL
TADEUSZ BORUTA	JERZY NOWOSIELSKI
IRENEUSZ BOTOR	ELŻBIETA SKRZYPIEC
TADEUSZ BRZOZOWSKI	EMILIA POSYŁEK
MIROSLAW CISLAK	STANISLAW RODZIŃSKI
KAZIMIERZ CIEŚLIK	EWA SATALECKA
PIOTR CZADANKIEWICZ	TADEUSZ SIARA
EWA CZOBER	EWA SIDOROWICZ
TADEUSZ CZOBER	WALDEMAR STACH
ROMUALD DZIUROSZ	TOMASZ STRUK

1987 r.

— 3 marzec 1987 r. - Warszawa: Na Solcu w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej została zaprezentowana zbiorowa wystawa pt. „Modlitwa w sztuce dawnej i współczesnej” według scenariusza ks. Andrzeja Przekazińskiego i Danuty Wróblewskiej. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog z tekstami; Macieja Gutowskiego, Wojciecha Skrodzkiego, Jerzego Tchórzewskiego i Jacka Sempolińskiego. Prace na wystawie pokazali: Maria Anto, Krystyna Bieniek, Henryk Błachnio, Tadeusz Boruta, Przemysław Brykalski, Janusz Eysymont, Barbara Jonscher, Monika Małkowska, Krystiana Robb-Narbutt, Jacek Sempoliński, Marek Stępień, Jerzy Tchórzewski, Ewa Trafna, Henryk Waniek.

— kwiecień 1987 r. - Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej „Fra Angelico” zaprezentowała wystawę malarstwa i rysunków pt. „Droga Krzyżowa”, na której prace prezentowali: Eugeniusz Bednarek, Grzegorz Bialik, Maciej Bieniasz, Tadeusz Biernot, Tadeusz Boruta, Ireneusz Botor, Tadeusz Brzozowski, Mirosław Cieślak, Piotr Czadankiewicz, Ewa Czober, Tadeusz Czober, Romuald Dziurosz, Zbylut Grzywacz, Janusz Karbowniczek, Bogdan Kraśniewski, Bogdan Król, Jerzy Nowosielski, Emilia Posyłek, Stanisław Rodziński, Ewa Satalecka, Tadeusz Siara, Ewa Sidorowicz, Elżbieta Skrzypiec, Waldemar Stach, Tomasz Struk. Wystawie towarzyszył katalog autorstwa Romana Kalarusa, który po rozłożeniu pełnił rolę plakatu.

— 15 kwietnia 1987 r. - Warszawa: w budynku parafialnym przy kościele pw. Świętej Trójcy, na Solcu, przy współpracy Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, została zrealizowana wystawa pt. „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” według scenariusza Tadeusza Boruty, który był jednocześnie kuratorem projektu i autorem aranżacji. Zostało ono zrealizowane we współpracy z Piotrem Mucharskim, odpowiedzialnym także za wybór tekstów do katalogu. Plakat i układ graficzny katalogu zaprojektował Hubert Hilscher. „Za pomocą obrazów artystów współczesnych, malowanych niezależnie od tego przedsięwzięcia i w różnych okresach, zostało tu stworzone,

- Katalog/afisz wystawy „Droga Krzyżowa” autorstwa Romana Kalarusa, Katowice 1987
- Katalog „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, Warszawa 1987.



- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji „Golgota”. Obrazy: E. Muchy, S. Rodzińskiego, J. Sempolińskiego, T. Rudowicz
- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji „Sąd, przesłuchanie”. Obrazy: G. Bednarskiego



WOBEC MISTERIUM PASCHALNEGO

Może niektórzy z wiernych namierzający w czasie tegorocznego Wielkiego Tygodnia wspaniałą kościół św. Trójcy z zaszczeraniem przynają zastąpienie tradycyjnego Grobu Pańskiego wystawą rzeźb i obrazów, niekiedy nie mających religijnego charakteru. Wpływowi może obudzić także włączenie tej wystawy w Liturgię Wielkiego Tygodnia jak i jej nazwa „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”.

Pragniemy zatem wyrazić zamysł towarzyszący nam przy tworzeniu tej wystawy, stawiającą włączenie do ekspozycji zorganizowanej w świętej przestrzeni kościoła również i dzieł plastycznych nie mających kultowego charakteru.

Obecnie w dekoracji Grobu Pańskiego znów naszego codziennego bólu i cierpienia jest uwięziona tradycja. Co roku przynosimy do Grobu Pańskiego nasze „tu i teraz” – polityczne, społeczne, prywatne. Wierzymy, że dzięki temu naszym codziennym lękom i troskom, naszym cierpieniu, pracy, całemu życiu wreszcie, zostaje nadany istotny sens. Światło płynące z przeżywania Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa z Nazaretu ocala bowiem te wszystkie wartości, które często zdają się być zapomniane.

Misterium Paschalne – tajemnica przeżycia (gr. pascha – przejście), w którym uczestniczymy co roku w okresie Świąt Wielkanocnych nie jest bowiem tylko pamiętką faktu historycznego odnoszącego się do Dnoby Chrystusa, ale realną rzeczywistością dla wszystkich członków Jego Ciała Mistycznego – Kościoła. Rzeczywistością dla każdego z nas.

Ten fundamentalny dla naszej świadomości religijnej fakt bywa tak często zapominany. Szczególnie u nas, w Polsce, gdzie szczytę się wypełnionym ludźmi kościołami, zamawiamy jednocześnie, że codzienność wiążąc z nami jest daleka od wzorów życia chrześcijańskiego. Branimy się udając, że wiążąc ludzi wiary w tzw. wierę tradycyjną, że nie można od każdego człowieka wymagać pogłębionej refleksji nad jego własnym życiem.

Als jakże różni się ta współczesna „tradycyjna wiara” od wiary naszych ojców i dziadków. Może jeszcze pamiętamy z dzieciństwa brzmienie tamtych codziennych, ważnych podtrwań: „Sociele Boże”, „Niedzię pochwalił Jezu Chrystus”, „Zostań i Bogom”, „Jhoże prowadź”. Rolnik dzieli swoją pracę rozpoczynając ją „Kiedy minie wstają zorze” a kończył go pieśnią „Wszystkie nasze dnieme spiewy”. Dniemy i wstawały pracy były święte, na ich ścianach wpały kryty. Przed dziełsem bochus obłeta kreśliło się na nim znak krzyża.

Mozna by omówić te przykady. Cały świat, każda chwila – światem na czyś rodzinnym – była znaczącą „tradycyjną wiarą”. W kulturze dla



TADEUSZ BORUTA, „WIOSNA” z cyklu „DROGA”, (Preston), 1997, olej na płótnie

codziennego ujawniała się religijność – może nie do końca uświadomiana – świadcząca o sakralności całej przestrzeni ludzkiej egzystencji, w której każda rzecz rozumiana była jako dar, a drugi był bliźnim, w którym podtrawiano Jezusa Chrystusa. Sądzę, że mocą tamtej „tradycyjnej religijności” było poczucie godności płynące z faktu bycia chrześcijaninem.

Tobiaszność dzisiejszego chrześcijanina jest najożyciej rozdarta pomiędzy byciem osobą świecką, a byciem osobą religijną. Kultura współczesna wytworzyła mitologię w nas samych i w świecie, w którym żyjemy. Sprawy religijne zamknięto w ścianach kościoła i oddzielono od reszty życia. Doświadczając otaczający nas świat, coraz trudniej jest uźm się przebić przez jego przedmiotową wartość. Pejzaż, przedmioty, światło tracą swoje symboliczne znaczenie. Religijność dzisiejszego człowieka grozi infantylizmem lub zakłamaniem.

Egzystując doświadczamy własnej niewystarczalności i niepełności. Nasz byt jawi się nam jako kruchość i wewnątrznie rozdarty. Wszystkim naszym przeżyciom towarzyszy doświadczenie lęku i trwogi. Szczególnie mocno doświadczamy tej egzystencjalnej niewystarczalności w sytuacjach granicznych. Ciepły nam nasze własne „Ja”. Powołaliśmy zjawiskiem stała się utracić osoby w ogólności, chęć pozbycia się świadomości własnego „Ja” na rzecz świadomości zbiorowej. Ta utracić i towarzyszącej jej potrzeba transcendencji przejawia się w obserwowanym renesansie buddyzmu, sekt parareligijnych, w szerokim rozwoju „kontrkultury”...

Zostawiając Misterium Paschalne z prac współczesnych malarzy towarzyszy nam wiara, że sztuka tu prezentowana może spowodować w nas nianysł nad starem naszej świadomości religijnej.

Szając siłą obrazu jest to, że każdy fragment naszej rzeczywistości podnośi do poziomu ogólnego symbolu. Pozwala tym samym uolwycić pewne napięcia i zagrożenia, których językiem dyskursywnym nie da się wyrazić; zalcie 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 uboecniający się 1 8 1 2 2, we współczesnym czasie i przestrzeni. Całe Misterium budowane jest na zasadzie parabol pomiędzy drogą Męki Jezusa, a naszą ludzką pielgrzymką z ziemi niewoli do ziemi obiecanej – Królestwa Bódego. Ukazując ludzki dramat Syna Człowieczego przez tę parabolę chcemy ujawnić sens indywidualnego cierpienia.

Misterium rozpoczyna przestrzeń: „De profundis”. Umieszczone tu prace wyrażają wołanie z czełności, w których pogrzebowy jest człowiek. Jest to przestrzeń wyczekiwania na przyjście Mesjasa.

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 „krzyżuje proroków i kanienuje tych, którzy do niego posłani”. Jego obraz towarzyszyć nam będzie aż do Golgoty. Ale ta pomna przestrzeń, co jakiś czas nabiera innego wymiaru, stając się ewangeliczną opowieścią. I tak, zgodnie z kolejnością wydarzeń mamy następujące po sobie stacje: Wierczenik, Ciemność, Ogrójce, Sąd, Drogę Krzyżową.

Droga Krzyżowa prowadzi nas na Golgotę, którą otaczają prace wyrażające czas chaosu i panowania szatana pokonanego na Drzewie Krzyża. Golgota ma kształt rusztowania hudoowlanego. Podkreśla to fakt, że stała się ona fundamentem pod-budowę Nowego Jeruzalem. Zwiększając Ukryzłowanie chcieliśmy dać wyraz ciągłemu, wciąż ponawianemu, odkupwaniu przez Chrystusa na Krzyżu naszych win.

Golgotę zamyka symboliczna „Pęknięta zastłona przybytku”. Jest ona jakby granicę wyrażania. Za nią mamy już tylko symboliczny grób Syna Człowieczego.

W Wielką Niedzielę, po rezurekcyi, u wejściu Grobu pojawi się Calon – jako materialny dowód Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa. Otaczać go będzie ikona ukazująca świat w zintegrowanej, eschatologicznej wizji, w wymiarze Królestwa Bódego.

Prace powierzone nam przez artystów, wierno 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 przecis gnętkowi i chaosowi wyraża nasze litanie w drodze między otchłanią a Nowym Jeruzalem.

Tadeusz Boruta

MILÓSC BOGA A NIESZCZĘŚCIE

(...) Dlatego właśnie, że jedynie Chrystus zdolny jest do współczucia, podczas swego pobytu na ziemi nie otrzymał go wcale. Będąc tu w ciele, nie zamieszkiwał w duszy nikogo z tych, którzy Go otaczali; a skoro tak, wliki nie mógł mieć nad nim litości. Ból zmnił Go do trwałanta współczucia, a najbliżsi Jego przyjaciele odmócili Jego podobie. Dopi mu cierpieć samotnie. Nawet Jan spłł. Piotr zdolny był chodzić po wodzie, lecz nie był zdolny do litości nad swoim Mistrzem, który popadł w nieszczęście. Schronił się w sen, żeby już na niego nie patrzeć. Gdy samos Miłosierdzie staje się nieszczęściem, gdzie by mogło znaleźć pomoc? Trzeba by drugie-



- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Obrazy: M. Bieniasza, J Siennickiego
- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Obrazy: R. Nowotarskiego, M. Bieniasza,
- Na poprzedniej stronie: Katalog „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, Warszawa 1987. Tekst Tadeusza Boruty „Wobec Misterium Paschalnego” wprowadzający do wystawy

a raczej „odegrane” przez Borutę, pełne wymowy Misterium Paschalne. Trzymając się ściśle liturgii podzielił Boruta wnętrze kościelne na samodzielne przestrzenie, nadając każdej z nich odrębne treści i dramaturgię.”²

W Misterium wykorzystane zostały obrazy: Zbigniewa Bajka, Grzegorza Bednarskiego, Macieja Bieniasza, Tadeusza Boruty, Przemysława Brykalskiego, Krystyny Brzechwy, Kazimierza Cieślaka, Janusza Eysmonta, Ryszarda Grzyba, Zbyluta Grzywacza, Andrzeja Kapusty, Mariana Kępińskiego, Pawła Kowalewskiego, Andrzeja Kowalskiego, Aleksandra Markowskiego, Aldony Mickiewicz, Leszka Misiaka, Eugeniusza Muchy, Romana Nowotarskiego, Wiesława Obrzydowskiego, Włodzimierza

² Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992, s.175-176





- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Prace Z Bajka, a poniżej fragment ekspozycji z obrazami: W. Szamborskiego, Z. Grzywacza, A. Kapusty i innych.



- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Obrazy: W. Obrzydowskiego, S. Sobolewskiego
- Poniżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Obrazy: J. Waltosia, W. Szamborskiego



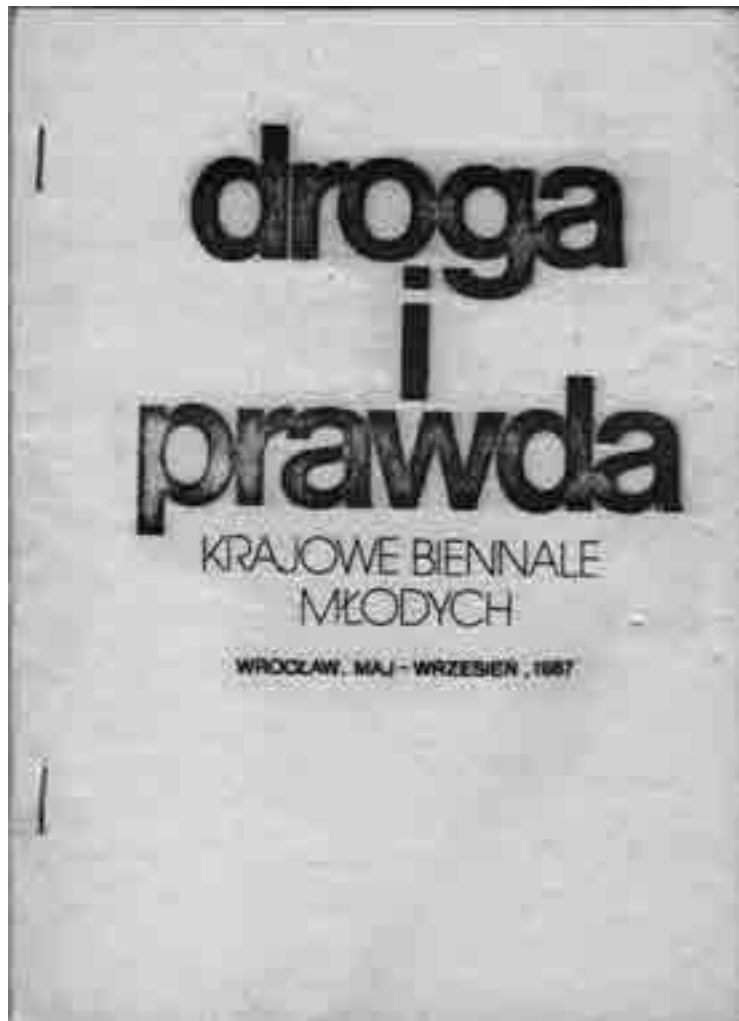


- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji „Wieczernik” z obrazami Z. Grzywacza, M. Kępińskiego, A. Mickiewicza
- Poniżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji z obrazami: J. Eysymonta, T. Stankiewicza oraz instalacją T. Boruty



- „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji „Ciemnica” z obrazami K. Cieślaka
- Poniżej: „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”, kościół Św. Trójcy, Warszawa 1987. Fragment ekspozycji z obrazami: E. Muchy i T. Boruty





• Katalog II Krajowego Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987.

Pawlaka, Teresy Pągowskiej, Sławomira Ratajskiego, Stanisława Rodzińskiego, Teresy Rudowicz, Marka Sapetto, Jacka Sempolińskiego, Jacka Sienickiego, Stanisława Sobolewskiego, Teresy Stankiewicz, Wiesława Szamborskiego oraz Jacka Waltosia.

— 23 maja - 30 września 1987 r. - Wrocław: w kościołach pw. Św. Krzyża i Św. Marcina odbyło się II Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”. Była to największa prezentacja młodej sztuki niezależnej, połączona z dwudniowym sympozjum teoretycznym. Zespołowi organizacyjnemu przewodniczył ks. Mirosław Drzewiecki (duszpasterz twórców), komisarzem wystawy był - Konrad Jarodzki, a komisarzem sympozjum - Mira Żelechower-Aleksiu. W katalogu teksty ks. Mirosława Drzewieckiego i Konrada Jarodzkiego.

W Biennale uczestniczyło ponad 100 artystów. Jury w składzie: Aleksander Wojciechowski (przewodniczący), Jan Jaromir Aleksiu, Romuald Bukowski, Stefan Gierowski, Maciej Gutowski, Konrad Jarodzki, Jerzy Kalina, Zbigniew Makarewicz, Tadeusz Nyczek, Zbigniew Karpiński, Andrzej Osęka, Stanisław Rodziński, Andrzej Wajda przyznało następujące nagrody: I nagroda - Ryszard Woźniak; II nagroda - Grzegorz Bednarski; III nagroda - Stanisław Sobolewski, Małgorzata Ciernioch, Paweł Frąckiewicz, Paweł Jarodzki. Wyróżnienia otrzymali: Paweł Kowalewski, Łukasz Kujawski, Irena Maria Palka, Łukasz Skąpski, Ireneusz Walczak. Nagrodę młodych (której jury składało się z laureatów I i II Biennale) otrzymał Wojciech Urlich, nagrodę publiczności - Wojciech Olech, nagrodę zakup od Muzeum Archidiecezji Warszawskiej - Grzegorz Bednarski, nagrodę Fundacji Sztuki Nowoczesnej - Jerzy Pawłowicz i Jarosław Kawiorski. W ramach wystawy, laureaci

• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, obrazy A. Mickiewicz



• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, obrazy T. Boruty





• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, obrazy J. Modzelewskiego

• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, fragment ekspozycji



poprzedniego Biennale Młodych, w tym Tadeusz Boruta, prezentowali swoje nowe obrazy w prezbiterium kościoła Św. Krzyża.

Na wystawie prace zaprezentowali: Janusz Akerman, Wojciech Akuszewski, Ewa Bajek, Zbigniew Bajek, Marzena Balewska, Bożena Bar, Marcelina Baron, Ewa Barska, Grzegorz Bednarski, Beata Bober, Paweł Bołtryk, Ireneusz Botor, Andrzej Budek, Zygmunt Chmielewski, Mirosław Chudy, Małgorzata Cierniech, Ewa Ciepielewska, Piotr Ciesielski, Zbigniew Czywil, Artur Dąbrowski, Zbigniew Dudek, Agnieszka Dudka,

Małgorzata Dyrda-Kujawska, Jan P. Ferenc, Paweł Frąckiewicz, Leszek Frydryszak, Tadeusz Gałda, Andrzej Głuszek, Jerzy Głuszek, Zbigniew Gorlak, Anna Gosiewska, Waldemar Graczyk, Jan Gryka, Jerzy Grzegorski, Bożena Grzyb-Jarodzka, Piotr Gusta, Monika Hanndke, Franek Le Henaff, Małgorzata Hoffman, Zbigniew Hołba, Anna K. Jarnuszkiewicz, Andrzej Jarodzki, Paweł Jarodzki, Michał Jędrzyczak, Wiktor J. Jędrzejczak, Jacenty Jończyk, Eugeniusz Józefowski, Krystyna Juszcak, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiorski, Janusz Klekot, Stanisław Koba, Mirosław Kociński, Andrzej Kogut, Wojciech Kołyszko, Agata Konior, Jerzy Kosałka, Paweł Kowalewski, Agnieszka Kowalska, Ewa Kozyra-Pawlak, Bogusław Król, Ewa Krupińska, Łukasz Kujawski, Jacek Kujda, Donata Lesińska-Miśkiewicz, Jerzy Lis, Lucyna Lubelska, Wojciech Lupa, Alina Madej-Miłoszawska, Christos

Mandziós, Marek Marchwicki, Adam Marciniak, Waldemar Marszałek, Dorota Martini, Henryk Matlingiewicz, Danuta Mączak, Jan Michalski, Renata Micherda, Aldona Mickiewicz, Łukasz Mozowski, Zdzisław Nitka, Agnieszka Niziurska-Sobczyk, Dariusz Nowak, Andrzej Nowicki, Łukasz Ogorzelec, Wojciech Olech, Ryszard Pajączek, Irena M. Palka, Anna Palczyńska, Kazimierz Pawlak, Paweł



Pawlak, Jerzy Pawłowicz, Jarosław Pergeł, Anna Płotnicka, Hanna Prusak-Solway, Małgorzata Puciata, Grzegorz Ratajczak, Sławomir Ratajski, Antoni Rodowicz, Wiesław Sanokowski, Stanisław Sasak, Jadwiga Sawicka, Tomasz Setowski, Grzegorz Sitek, Romana Siwiec-Wiater, Krzysztof Skarbek, Łukasz Skąpski, Anna Skibska, Piotr Smolnicki, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Jakub Standa, Stanisław Stasiulewicz, Marek Stępień, Bogusław Story, Mirosław Strukowski, Tadeusz Świniarski, Marek Szala, Grażyna

• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, obraz K. Skarbka

• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987, obrazy G. Bednarskiego



Wroclaw Journal

Gothic Church Is Hung With Shocking Paintings

By JOHN TAGLIABUE*

Special to The New York Times

WROCLAW, Poland — The setting was one of Wroclaw's largest Gothic churches. The artists were outsiders to Poland's officially sanctioned artistic community. The works were displays of anger, fear, violence, but also fervid devotion.

Along the sanctuary next to the carved wooden altar, four immense canvases by Tadeusz Boruta, a Cracow painter, displayed a naked male figure in pitiful isolation on barren snow-driven fields. Farther on was a panel of paintings the size of postage stamps, tiny vignettes, fables and comic strip sequences.

Some of the art was religious. A large canvas diptych displayed Christ and the disciples on the Mount of Olives, but the larger-than-life figures were frontal nude representations, betraying a kind of mortal vulnerability.

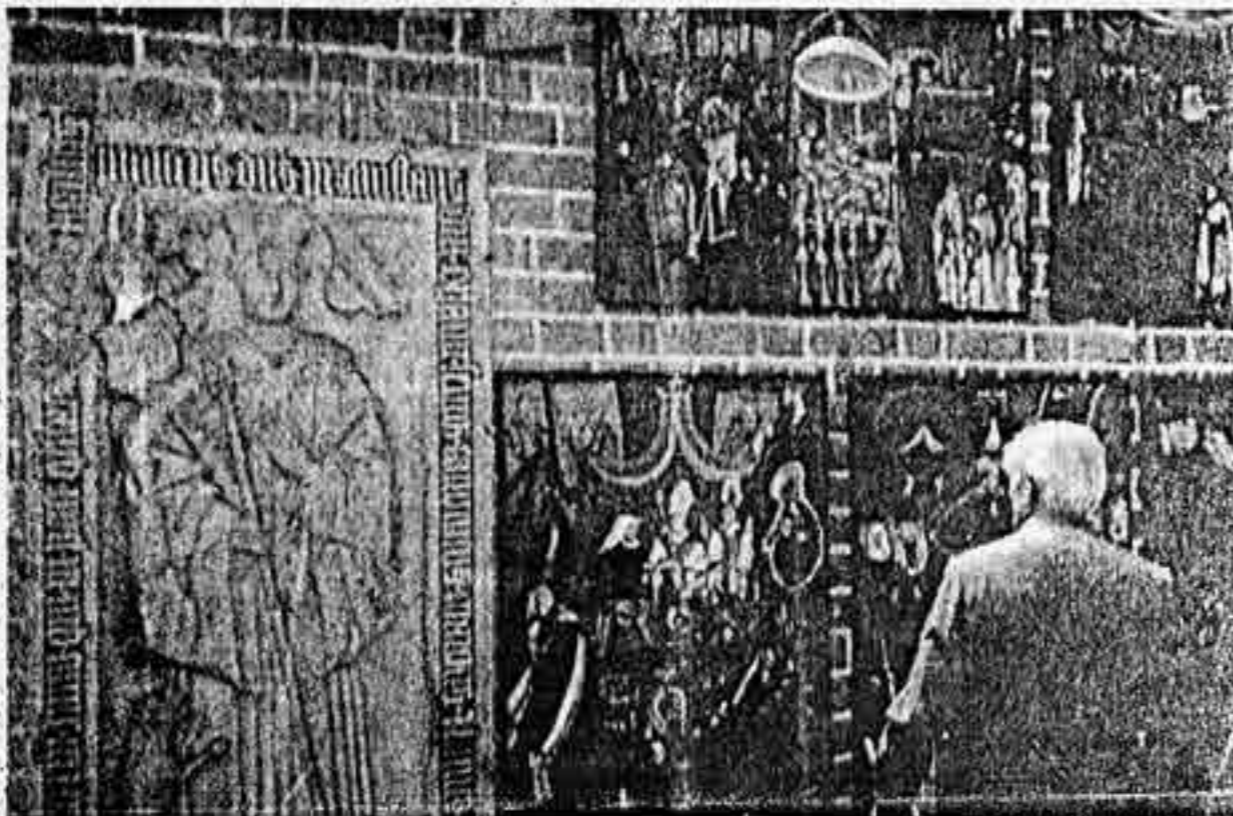
The works filling the towering brick Church of the Holy Cross are part of a show called the National Biennial of Young Artists, which runs to the end of September.

In post-martial law Wroclaw, as in most of Poland, the church has emerged as a refuge of dissident artists. The result, at least here, is the startling presence of very secular art in religious surroundings, earning praise from some, words like blasphemy from others, and antagonism from Communist authorities.

'Experiment Has Succeeded'

"This is an experiment — that within the walls of a church art should appear, and art that is not strictly addressed to the needs of the church," said Konrad Jarodzki, who teaches art at the Wroclaw Polytechnic School and helped organize the exhibit. "The very place and patronage reflects a certain artistic direction, and we were afraid that this direction or restraint would be too binding. But in practice the experiment has succeeded."

Eccentricity never finds much of



Visitor to the Church of the Holy Cross in Wroclaw, Poland, viewing paintings in young artists' exhibition.

an audience under military rulers, and the result in Wroclaw under martial law was that the official artists union shrank from 900 members to 100. State-sponsored studios were closed to all who refused to conform. Advancements at the arts schools were refused, travel was restricted and materials made unavailable.

This year, 151 artists from all over Poland were chosen to show 423 works of art, including paintings, drawings and sculpture. There were theater productions, and a two-day symposium pointedly titled, "Approaches to understanding cultural variety and artistic freedom."

There has been incomprehension and criticism. "This is all wonderful, but a bit difficult to understand," a shaky, perhaps elderly, hand wrote in a book open for visitors' comments. "Perhaps we must travel more to understand such works."

Others argued that the exercise enabled the church to practice its own subtle censorship, or to nudge artists toward timeworn themes, like Poland's martyrdom, or religious traditions. The local church and its leader, Henryk Cardinal Gulbinowicz, takes the charge seriously, and the selection largely refutes it.

Some Critical Voices

"The church must not limit artistic effort in any way," said Adam Dyczkowski, the Auxiliary Bishop of Wroclaw and a close colleague of the Car-

dinal. "We have displayed nudes, not in erotic representations, but when the intrinsic subject matter demanded it. Sometimes there are critical voices — older people will ask how we can put things like this in a church. We explain that we want people to have a place to exhibit their art."

The authorities sought to suppress the show, appealing to a law that prohibits works of a nonreligious character in church buildings.

"We told them this was unjust, because Polish artists in the great majority are believers and they must be allowed to display what is of interest to other believers," the bishop said.

A 'Healthy' Competitiveness

The Government responded by organizing a similar exhibit in Sopot in the north. But the organizers here were not dismayed. "A state of healthy competitiveness has emerged," Mr. Jarodzki said.

It is perhaps no surprise that Wroclaw, an impulsive and irrepressible city in Poland's southwest corner, should hatch such artistic experimentation. Some of the fiercest resistance to martial law came here, with bitter street fighting between Solidarity supporters and riot policemen.

Some attribute all of this to the peculiar history of the place, which was resettled after World War II by Poles from the country's former eastern territories when the German

population of what used to be called Breslau was expelled.

"There is a kind of desperate search for roots here, and Solidarity somehow brought a situation that helped us create our own historic tradition," a local intellectual close to Solidarity said. "It was something authentically ours."

More so than elsewhere, too, Wroclaw yields subtle blends of art and politics. In recent months a curious group has emerged, outside church sponsorship, calling itself the Orange Alternative, inspired by Poland's rich Surrealist tradition to anchor political comment in an esthetic theory of happenings that become, the organizers say, a kind of art form.

In July, 14 members of the group, in their teens and early 20's, were detained by the police when they paraded during a heat wave through the streets in T-shirts painted with letters that spelled in Polish, "Away With the Heat Wave." One of their number, by using bags of groceries to cover his letter, intermittently altered the spelling to read, "Away With Police Riot Sticks."

Some of the actions take on a private character apparent only to friends and close acquaintances. Thus, one of the group's collaborators adorns his living room the year round with a fully decorated Christmas tree. "In Poland," he explained to a recent visitor puzzled by the tree, "it's Christmas all year round."



Szymała-Wołyńska, Ryszard Świerad, Stanisław M. Tabisz, Krzysztof Trusz, Halina Tymusz, Wojciech Ulrich, Krystyna Urbanowicz, Ireneusz Walczak, Witold Warzywoda, Sławomir Witkowski, Olga Wolniak, Ryszard Woźniak, Grażyna Zajęc-Sowa, Władysław Zaporowski, Ryszard Zdunek, Elżbieta Zuzelska.

Wystawie towarzyszyło sympozjum pt. „Rozmaite rozumienie niezależności kultury i wolności twórcy”, w którym wykłady ogłosili: ks. Józef Tischner, Andrzej Falkiewicz, Wiesław Juszcak, Marcin Król, Andrzej Osęka.

— 1987 r. - Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax wydał książkę Krzysztofa Narutowicza „Pejzaż z krzyżem” z rysunkami Tadeusza Boruty.

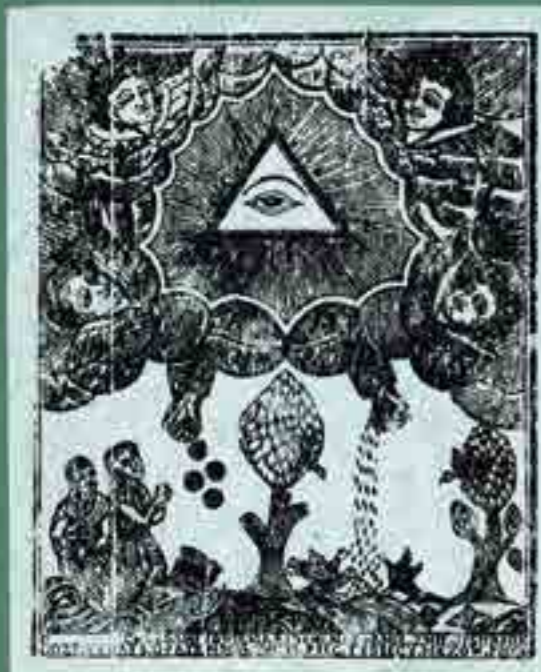
— 1987 r. - Warszawa, w Parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej, zorganizowana została coroczna, ogólnopolska wystawa krajowa „Obecność”, na której zostały także pokazane obrazy Tadeusza Boruty.

— listopad 1987 r. - Kraków, w Galerii Plastyka miał miejsce „Przegląd malarstwa młodych '87”, na którym jury w składzie: Antoni Szostka, Eugeniusz Mucha, Jerzy Jędrzyak, Jerzy Parketny, przyznało Tadeuszowi Borucie wyróżnienie honorowe.



• Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wroclaw 1987, fragment ekspozycji
 • Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”, kościół Św. Krzyża, Wroclaw 1987, logo wystawy

* John Tagliabue, „Gothic Church Is Hung With Shocking Paintings”, The New York Times, Thursday, September 24, 1987.



WSZYSTKIE NASZE DZIENNE SPRAWY

Wystawa malarstwa i rzeźb
krużganki OO. Dominikanów
Kraków ul. Stolarska 12
87.XI.15 — 87.XII.13

"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.

Jest to niezwykle proste wyznanie wiary człowieka świadomego własnej małości; ułomności.... "Gdzie niedołążność człowieka Twojego ratunku czeka ...".

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

- 2 -

naszej świadomości artystycznej.

Nie będę w tym wprowadzeniu dłużej zatrzymywał się nad doświadczeniami egzystencjalnymi. Są one nam wszystkim bardzo dobrze znane, mamy je na co dzień zarówno w sferze polityczno-społecznej jak i trudności bytowych. Chcę jednak w tym miejscu zaznaczyć, że wystawa nie rości sobie pretensji /co mógłby sugerować pochopnie odczytany jej tytuł/ do ilustrowania naszej codzienności.

Tych kilka prac, które za takie mogłyby być wzięte, znalazło się tutaj po to, by powstałe w trakcie oglądania wystawy - refleksje ogólniejsze, wynikały z konkretnego umiejscowienia w naszym tu i teraz.

Istotniejsze jest - jak sądzę - zstrzymanie się dłużej przy stanie świadomości religijnej, która ma podstawowe znaczenie dla zrozumienia wystawy. Szczególnie ważna dla naszego doświadczenia jest refleksja nad wołaniem Jezusa Chrystusa na krzyżu "Eli, Eli lema sabachtani ?" /"Boże mój, Boże czemuś mnie opuścił?"/. Zauważmy - Chrystus,

- 3 -

który jest jednocześnie człowiekiem i Bogiem, w tym krzyku całkiem po ludzku wątpli w możliwość boskiej interwencji i pomocy. Nie jest to negowanie istnienia Boga, lecz doświadczenie Boga, który stworzył świat i człowieka, a potem odszedł i zostawił nas samym sobie. Bóg odszedł, świat toczy się własnym rytmem, odszedł i nie ma znikąd ratunku, znikąd pomocy. Myślę, że jest to podstawowe doświadczenie przytłaczające nam całą złożoność dramatu człowieka w jego wymiarach horyzontalnym i wertykalnym. W sytuacji ekstremalnej człowiek wołaniem przyzywa Boga, oczekuje pomocy.

Tymczasem doświadcza Jego odwrócenia się i odejścia. Pozostaje po Nim pogłębiająca się pustka, która domaga się wypełnienia, ale tylko On może ją wypełnić. W tym momencie ujawnia się prawdziwa głębia egzystencjalnego rozdarcia człowieka, która może wyrazić się tylko pytaniem ". CZEMUŚ mnie opuścił ?". Myślę, że niewiele moglibyśmy powiedzieć o człowieku, gdyby nie to doświadczenie Boga, który wątpli. Chyba niewiele też moglibyśmy powiedzieć o naszej wierze i nadziei, gdyby nie ujawniająca się

- 4 -

tu pełnia człowieczeństwa Jezusa, który został ukrzyżowany odkupując nasze winy. Wiara nie jest efektem apriorycznego założenia, a tym bardziej wynikiem analizy logicznej. Wiara i nadzieja wyrastają z pełni doświadczenia egzystencjalnego, są efektem wyboru w sytuacji ekstremalnej, kiedy doświadczamy zwątpienia i dana nam jest pokusa zdrady.

W tym akcie woli i powierzenia człowiek zaczyna podlegać głębszemu procesowi formowania. Całe jego egzystencjalne uwikłanie rozdarciem wprawdzie nie znika, ale zostaje ukierunkowane, otwiera się na pływający z Ewangelii sens. "Wszystkie nasze codzienne sprawy przyjmij litośnie Boże prawy..."

Przejdźmy do 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 symboli-

- 5 -

zacji 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 speluje do żadnych /poza estetycznych/ wartości, o żadną wartość mu nie chodzi. Tymczasem symbolizm jest nawiązany do wartości, symbol - otwiera nam cały horyzont aksjologiczny.

Symbol daje do myślenia. Rzeczywistość jego jest realnością w pełni tego słowa obecną.

Symbolizując, sztuka ujmuje rzeczywistość jako rzeczywistość znaczącą. Przestrzeń, pejzaż, dom, otaczające nas przedmioty, a także czas ujęte w dziele sztuki mają szansę odsłonić nam swój głębszy sens. Odsyłają poza siebie. Gdzie lub do kogo? Nie chcę tego przesądzać, gdyż odbiorca,

• Katalog wystawy „Wszystkie nasze codzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987 oraz tekst Tadeusza Boruty wprowadzający w wystawę.

— 15 listopada - 13 grudnia 1987 r. - Kraków: w krużgankach klasztoru oo. dominikanów można było oglądać wystawę zbiorową pt. „Wszystkie nasze codzienne sprawy” zorganizowaną według scenariusza Tadeusza Boruty oraz w jego aranżacji; był on także autorem tekstu w katalogu. Katalog zaprojektowali: Tadeusz Boruta i Andrzej Oczoł, który wydrukował go na sicie. W wystawie zaprezentowali swoje obrazy, fotografie i rzeźby, następujący artyści: Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Jerzy Beres. Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Jarosław Kawiorski, Aldona Mickiewicz, Eugeniusz Mucha, Wiesław Obrzydowski, Stanisław Rodziński, Zbigniew Sałaj, Jacek Sempoliński, Leszek Sobocki, Stanisław Sobolewski, Jacek Waltoś. Ekspozycji towarzyszyło dwudniowe Kolekwium Nicejskie zorganizowane z okazji 1200 rocznicy Soboru Nicejskiego II, w którym uczestniczyli m.in.: Maria Poprzęcka, Teresa Witkowska-Żychiewicz, Dobrosław Bagiński, Tadeusz Boruta, o. Jan Andrzej Kłoczowski, ks. Marek Starowiejski, Karol Tarnowski.³

3 Fragmenty dyskusji „Kolekwium Nicejskiego”, Kraków 14-15 listopada 1987 r., zostało opracowane przez Krystynę Czerni i opublikowanych w miesięczniku „W drodze” nr 3 (187) rok 1989, s. 63-71

każdy z osobna kontemplując przedmiot sztuki, przynosi tu całą swoją osobowość i doświadczenie.

Może w trakcie recepcji obrazu lub rzeźby - wytworzyć się przestrzeń dialogu, który choć cichy, bez słów, jest w stanie wyrazić to, co językiem dyskursywnym nie da się wypowiedzieć.

Sztuka, podnosząc do wymiaru symbolu otaczającą nas rzeczywistość, pozwala nam spojrzeć na ziemię, dom, przedmioty nie tylko przez pryzmat ich materialnej czy konsumpcyjnej wartości.

Na zakończenie pragnę podzielić się z Państwem jeszcze jedną refleksją. 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, ułożoności i grzechu - jest w relacji religijnej. Już prawie nikt 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.

Uprzytomnienie tego wymiaru jest jednym z celów tej wystawy.

Tadeusz Boruta

- Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy”, krużganki klasztoru oo. dominikanów, Kraków 1987. T. Boruta w otoczeniu obrazów S. Sobolewskiego i prac A. Brinckena.
- Na następnej stronie: wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy”, krużganki klasztoru oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy T. Boruty, i rzeźba J. Beresia.





- Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy T. Boruty i rzeźba J. Beresia.
- Na stronie sąsiedniej: wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy T. Boruty.



• Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Zdjęcia górne i dolne pokazują obrazy G. Bednarskiego.



• Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy J. Waltosia i S. Sobolewskiego.
• Poniżej: Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy J. Waltosia.





- Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy L. Sobockiego, W. Obrzydowskiego
- Poniżej: Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy E. Muchy
- Na następnej stronie: Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy Z. Sałaja i A. Mickiewicz.





- Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Obrazy W. Obrzydowskiego i obiekty A. Brinckena.
- Poniżej: Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. Rzeźba Z. Bajka.

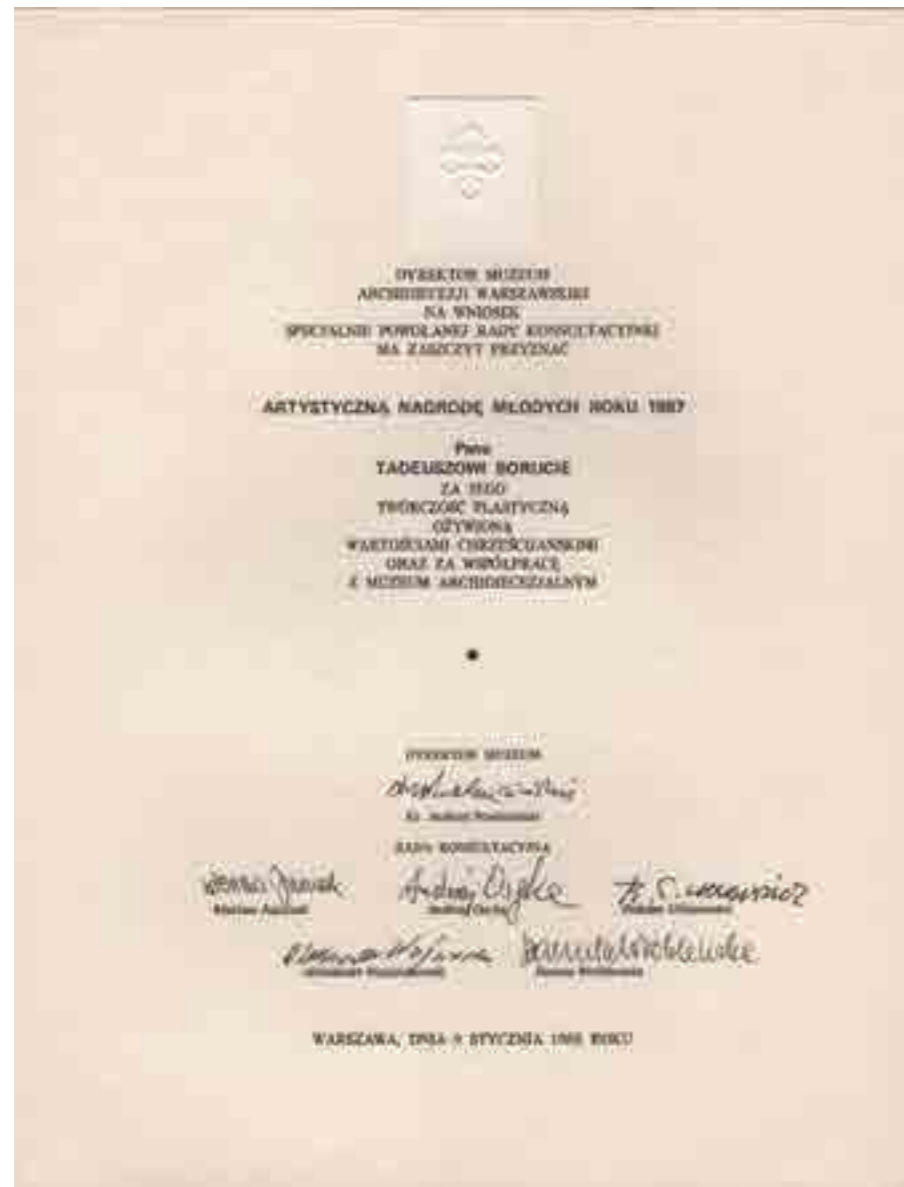
- Wystawa „Wszystkie nasze dzienne sprawy” w klasztorze oo. dominikanów, Kraków 1987. U góry rzeźby Z. Bajka oraz obrazy J. Sempolińskiego, poniżej rzeźba Z. Bajka.



1988 r.

—24 stycznia 1988 r. - Warszawa: w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej została wręczona Tadeuszowi Borucie: Artystyczna Nagroda Młodych Roku 1987 „za jego twórczość plastyczną ożywioną wartościami chrześcijańskimi oraz za współpracę z Muzeum Archidiecezjalnym”. Drugim laureatem tej nagrody był Grzegorz Bednarski. Na uroczystej gali, zostały wręczone również inne nagrody: Nagrodę Muzeum Archidiecezji Warszawskiej dostali także Jerzy Kalina i Jacek Sempoliński. Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” dostali: Jerzy Bereś, Maciej Bieniasz, Waldemar Fydrych „Major” oraz Jacek Krzysztof Zieliński. Natomiast Nagrodę im. Jana Cybisa otrzymał Jan Lebenstein.

- Dyplom dla Tadeusza Boruty, laureata Artystycznej Nagrody Młodych Roku 1987. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Warszawa 1988.
- Aleksander Wojciechowski, „Nagrody Muzeum”, Przegląd Katolicki Warszawa 1988.

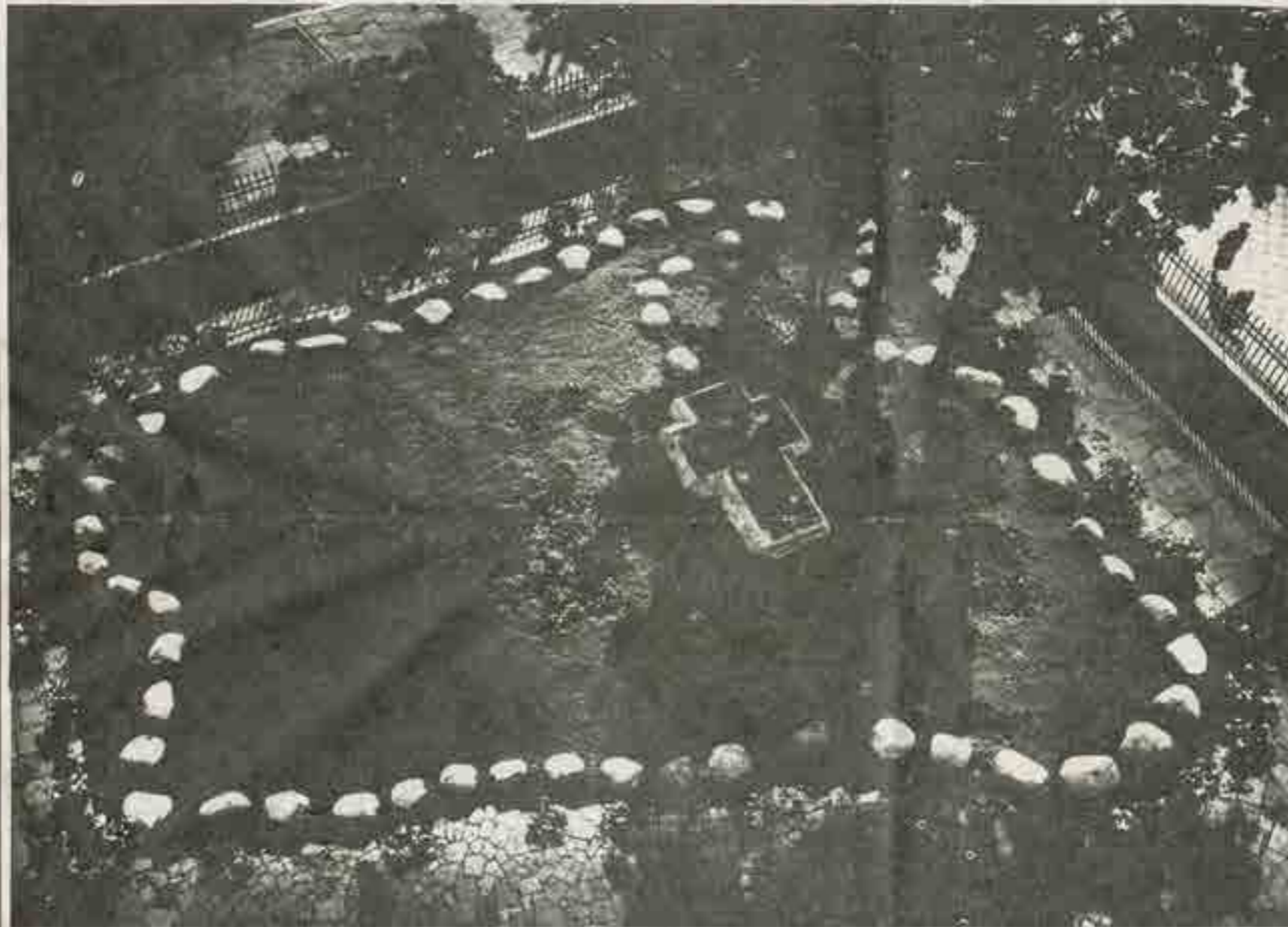


Muzeum Archidiecezji Warszawskiej przyznało — po raz czwarty — doroczną nagrodę artystyczną za twórczość plastyczną. Tegorocznymi laureatami zostali ex aequo: Jerzy Kalina i Jacek Sempoliński. Po raz drugi przyznana została doroczna nagroda artystyczna młodych. Otrzymał ją również ex aequo: Grzegorz Bednarski i Tadeusz Boruta.

Czterech artystów, cztery odmienne osobowości, cztery różne formy realizacji dzieł sztuki. Łączą ich wspólne nadrzędne wartości: refleksyjny stosunek do świata oraz poczucie odpowiedzialności za głoszone przekonania artystyczne i etyczne. Tak w skrócie można przedstawić laureatów Nagrody Muzeum Archidiecezji Warszawskiej za rok 1987. I jeszcze jedna uwaga „topograficzna”: dwóch pochodzi z Krakowa, dwóch z Warszawy. Określa to pozalokalny zasięg tych wyróżnień. Drzewo z koroną liści. Wysoko na pniu umieszcza Jerzy Kalina poprzeczną kłodę. Powstaje znak krzyża jako symbol cierpienia, a nad nim rozpostarte zielone gałęzie — symbol życia. Jakże prosty zabieg. Wystarczy tylko kawałek drewna, by zwykłą roślinę przemienić w kompozycję metaforyczną. By dokonać rzeczywistej animacji przedmiotu. Mistrzejowice w 1985 roku. W kościele wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy”. Jerzy Kalina rozwiesza (chyba porzucone na strychu w jakiejś plebanii) zniszczone figury Chrystusa, skręcone drutem, by nie rozciąły się do końca. Dwaj mali chłopcy kłęczą pod nimi mod-

ląc się zarliwie. Oni pierwsi zrozumieli sens tej najprostszej metafory, która w zawodowym żargonie krytyka sztuki zwiastuje „arte povera”. Grób księdza Jerzego Popiełuszki. Płasko położony blok granitu. A więc nie wertykalny pomnik wznoszący się okazywał ku górze, lecz skromna forma horyzontalna, skłaniająca pielgrzyma do pochylenia głowy. Wokół grobu toczona polna kamienie, powiązane łańcuchami. Powstaje wikki różaniec. Ale i kamienie posiadają w tym miejscu dodatkową wymowę związaną z męczenną śmiercią księdza Jerzego. Kościół Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie. Wielkanoc 1987. Grób Chrystusa. Z mrocznej głębi szybko wynurza się podświetlony zarys postaci

Zbawiciela. Miejsce to stanowiło niegdyś wejście do kanału, którym przedostawali się w czasie Powstania żołnierze AK. Podwójny symbol: religijny i patriotyczny. Większość dzieł Jerzego Kaliny istnieje tylko w fotografiach. Przecież — z wyjątkiem grobu księdza Jerzego — były to kompozycje okolicznościowe, wykonane z nietrwałych materiałów. Zresztą, jak przechować blask żywego ognia, którym tak często posługiwał się artysta? Ale ta właśnie bezinteresowność, rezygnacja z miejsca w muzeum, ułotność dzieła pozwalają mu na pełne wykorzystanie i wnętrza sakralnego, i nastroju chwili. Doceniał to odbiorcy, rozumując, iż tworzy on wyłącznie dla nich, tylko dla ich kościoła, dla usświetlenia grobu wielkanocnego w ich parafii. Dłatego setki, a niekiedy i



Grób s.p. księdza Jerzego Popiełuszki, według projektu Jerzego Kaliny — złyty wyróżnionego nagrodę Muzeum Archidiecezji Warszawskiej za rok 1987.

Aleksander Wojciechowski

nagrody Muzeum

tysiące widzów akceptowało zawsze dzieła Jerzego Kaliny. Posiada on bowiem rzadki dar sugestywnego przemawiania do tak szerokich kręgów. Jacek Sempoliński pisał w 1986 roku: „Twórczość jest być może beznadziejną, ale nie do wyminięcia koniecznością gożenia światła rzeczy i światła idei. Absolut jest stale tuż obok, pod ręką. Ale jak go „obłaskawić” bez pytań transcendentnych?”. Owo „obłaskawianie absolutu” nie powoduje u Sempolińskiego odejścia od spraw czysto malarskich. Nie dopuszcza do tego, by w świecie idei przefigural się sam obraz — ostateczny efekt pracy twórczej. Niewielu mamy dziś w Polsce artystów, którzy z takim uporem bronią racji bytu obrazu, pamiętając o słowach Jana Cybisa: „Obraz powstaje przede wszystkim z farby”. Nie bez powodu Sempoliński został laureatem także nagrody jego imienia. W ostatnim okresie prace Sempolińskiego stają się bardziej dramatyczne. Rezygnuje w nich częściowo z dotychczasowej intymności. Płótna rozrywa w sposób dosłowny. Ten rodzaj „destrukcji” obrazu posiada jednak głębsze znaczenie. Kiedy w kościele Ojców Dominikanów w Krakowie w 1987 roku (na wystawie zatytułowanej „Wszystkie nasze dzienne sprawy”) widziałem jego wielki ikonostas złożony z dziewięciu pociętych płócien — przyszyły mi na myśl słowa: „A zasłona świętym rozdarła się przez kłodek” (Łk 19,30a). Obok artystów dojrzałych, o poważnym już dorobku, nagrody otrzymali dwaj malarze najmłodszego pokolenia. I w ich

wypadku, podobnie jak w wyróżnieniach Kaliny i Sempolińskiego, mamy do czynienia z twórczością o diametralnie odmiennym wyrazie. Listę dostojnych antenatów malarstwa Georgesa Rouaulta — jak twierdzi jego biograf — tworzą między innymi: Grünewald, Rembrandt, Goya, Redon, Moreau, zaś do kręgu współczesnych malarzy należą Gromaire i Soutine. Wydaje mi się, że jest to także daleki rodowód sztuki Grzegorza Bednarskiego. Nie chodzi tu oczywiście o jakiegokolwiek związku bezpośredniego, lecz o nieco zbliżoną postawę, polegającą z jednej strony na ekspresyjnej wymowie przedmiotu konkretnego, z drugiej zaś na „iluminacji” — jak określają to francuscy historycy sztuki — a więc prawdziwie poznawalnej nie przez umysł, lecz przez „odweczenie”, będąca darem istoty wyższej. W wystawie „Misterium miłości, śmierci i zmartwychwstania” prace Bednarskiego stanowiły wprowadzenie do części zatytułowanej „Sąd, przesłuchanie, ece Homo”. Ale owe „przesłuchania” Bednarskiego, należące do cyklu „Czarna seria” (1986) posiadały podwójne dno. Pierwszą warstwę odnieść można do części zarytutowanej przed Piłatem. Druga to współczesne śledztwo. Stąd w niektórych dołach postaci atakowane są ze wszystkich stron ostrym blaskiem zarówek. Właśnie to zimne światło powoduje skrytość w konwulsyjnym układzie ciała oraz bolesny grymas twarzy. W tym wypadku narzucające się w sposób oczywisty słowo „ekspresja” odnosi się nie tylko do samej formy konstruowania obrazu, lecz także do jego dramatycznych treści. Do kategorii niemal filozoficznych rozwiązań nad nieuchronnością losu człowieka należą płótna Tadeusza Boruty. W cyklu „Eli. Eli, lema sabachthani” (1984—1985) pokazuje artysta korowód nagiach postaci. Jedną z nich niesie na rozłożonych ramionach drewnianą kłodę, tworzącą wraz z ciałem znak krzyża czy ukrzyżowanego. W swym pochodzie zatrzymane zostaje przez kurtynę czerwieni. Inna, również obarczona tym samym ciężarem, zmierza w bok kreśląc dal nieodgadnionego przeznaczenia. A wszędzie ten sam mężczyzna, już martwy, leżący na rozpostartym płótnie („Calvaria”). W sumie — używając słów artysty — tworzy on „misterium budowane na zasadzie parabol między drogą Męki Jezusa a naszą ludzką pielgrzymką z ziemi niewol do Ziemi Obiecanej — Królestwa Bożego”. Boruta dba o staranny modelunek postaci i przedmiotów, posługuje się formą monumentalną, wzorowaną na klasycznym kanonie mistrzów renesansu. Jednocześnie różni się od nich zasadniczo, odrzucając zmysłowość sztuki odrodzenia oraz bezpośredni związek między rzeczywistością a jej malarskim przekazem. Pozostaje w świecie symboli, różniąc się w swych płótnach skomplikowane problemy metafizyczne. We włoszech „pittura metafisica”, zrodzone w klimacie koszmaru i wojny świątowej, kreowała postacie-manekiny, obdarzone magicznym bytem „uomo senza volto”. Była więc wyrazem metafizycznej trwogi. Metafizyczne malarstwo Boruty wyzbyte jest pesymizmem oraz nadrealistycznej magii. Jest ono metafizyką nadziei i wiary. Ale i ono nie jest całkiem wolne od niepokoju. Piszę o tym malarzu w 1987 roku: „Egzystując doświadczamy własnej niewystarczalności i niepełności. Nasz byt jawi się nam jako kruchy i wewnątrznie rozdarty. Wszystkim naszym towarzyszy doświadczenie lęku i trwogi. Szczególnie mocno doświadczamy tej egzystencjalnej niewystarczalności w sytuacjach granicznych. Ciąży nam nasze „Ja”. Powszechnym zjawiskiem stała się niecierpka osoby w ogólności, chęć pozbycia się świadomości własnego „Ja” na rzecz świadomości zbiorowej”.

— 23 stycznia - 19 lutego 1988 r. - Gdańsk: w Galerii Św. Jacka mieszczącej się w bazylice p.w. Św. Mikołaja oo. dominikanów, była prezentowana wystawa prac Aldony Mickiewicz oraz Tadeusza Boruty. Komisarzem wystawy był prowadzący galerię Jan Góra. Tekst do katalogu, zatytułowany „Czy trzeba malować?“, napisał Wojciech Skrodzki. Wystawa miała burzliwy przebieg, gdyż, przypuszczalnie służby bezpieczeństwa, zniszczyły obraz Tadeusza Boruty „Mąż Bolesci“, wycinając i kradnąc centralny fragment obrazu. Obraz ten, w odbiorze zwiedzających i funkcjonariuszy SB, upamiętniał zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki. W trakcie trwania wystawy była także wielokrotnie niszczona tablica z informacją o wystawie, stojąca przy wejściu do kościoła.



CZY TRZEBA MALOWAĆ ?

Czy trzeba malować? Czy warto malować? I dlaczego? Jakis racje stają się źródłem isparatywno czynienia - z głębokim przekonaniem i poczuciem ważnych racji - tego, co bywa z reguły czynnością aczystą, rutynową, nie prowokującą pytań o jej uzasadnienia? Takich pytań nie stawia się dzisiaj w środowisku artystycznym. Czynność malowania dokonuje się bezrefleksyjnie, i w dużej skali. Spory, jeśli wybucha, to raczej z racji wątpliwości, czy lepiej jest malować "na drziko", czy może innym sposobem. Najbardziej chyba lubiany jest dzisiaj zamieszany gest i rozłożyste alamy. Tadeusz Boruta i Aldona Mickiewicz tym między innymi wyróżniają się na tle pokoleniowym, że od zarania ich twórczości pytania te miały dla nich znaczenie pierwszoplanowe; wynika to zresztą z naszego charakteru ich twórczości, a nie z werbalnych deklaracji. To prawda, że nie są w tym całkowicie wyizolowani, i że można by o nich wymieniać pare jeszcze ówczesne, jakkolwiek zarówno charakter ich twórczości, jak i siła stosowania ówch pytań, nie są tak silnie wyartykułowane, jak np. właśnie u Tadeusza Boruty.

Do problem sensu podejmowania wysiłku tworzenia malarstwa (czytając malarstwa), wygląda dziś już inaczej, niż choćby przed paroma dziesięcioleściami lat, gdy satysfakcja czysto estetyczna nie tylko wystarczała jako - raczej ostateczna i niekwestionowana, lecz sama lokowała się w sobie sama szczytowa hierarchia wartości. Dziś dobre - w tym właśnie sensie - malarstwo odwołuje się, w tym także w sensie ilościowym, można już po prostu robić, produkować niemal seryjnie, i to w wielkich ilościach, z dużym sukcesem finansowym i życiowym. Ale skąd właśnie pojawia się owo pytanie "dlaczego?"

Bo czyż sama, rozpozcona, monotonizacja mechanizm malarstwa lub raczej produkcja malarstwa poprzez sam fakt owego istnienia i funkcjonowania może stanowić rację dostateczną, uzasadniającą jej własne istnienie?

Wśród ludzi sztuki można wyróżnić tych, dla których pytanie o racje sztuki jest pytaniem bezsensownym i nieuprawnionym, oraz tych, dla których staje się ono pytaniem podstawowym. Nie zamierzam negować racji twórczości spontanicznej i bezrefleksyjnej, ale realizującej jakiegoś czasokwos przeżycie piękna. Sens doznaje wcale prawdziwej radości w kontaktach z tego rodzaju twórczością. Pozostaje jednak problem potrzeb duchowych innej kategorii, choć w - pewnie integralny sposób związanych ze sztuką, z obrazowaniem - do której - dla których język obrazu stanowi jedyną możliwą formę wyrażenia i tu wyrazem punktu najbardziej neorealizacyjnego - w sobie (subiektywnym oczywiście) ale najbardziej głęboko przekonania duchowej rozważalności (niestety, w odniesieniu do pewnej części, wznoszącej się części ludzkości) widać w ostatnich czasach gwałtowne przyspieszenie, pod wieloma względami znacznie przewyższające przyspieszenie do niedawna mistrz "postępu geometrycznego". I w tym kontekście właśnie w sposób wyraziasty staje problem między dwóch postawów istnienia sztuki - spontanicznego i estetycznego - oraz uwikłanego w pytania i problemy innego rzędu, nie budycy przy tym pytań natury strukturalnej. Jest to w najbardziej uogólnionym sensie pytanie o obraz świata, a raczej o odkrywanie samego obrazu świata przez artystę, przy założeniu, że z miejsca odwrócenia zostaje rozumienie tego na poziomie zewnętrznej obrazu świata.

Nie chciałbym wskazać prezentowanych tu artystów, ani też siebie samego, a przywołany w ten sposób na nowo spór, co jest naprawdę sztuką, to spór, który o tych dwóch poziomach jej realizowania się jest to bowiem spór nierozstrzygalny, w każdym razie dla tych, którzy nie potrafią dojrzeć ich wzajemnego współzależności i komplementarności, ale też i faktu przekraczania przez drugi z owych poziomów tego, co można nazwać "kondycją estetyczną".

U obojga prezentowanych artystów ten przekraczanie dokonuje się na płaszczyźnie świadomości egzystencjalnej kondycji człowieka, spełniającej się w konkretnym miejscu i czasie. U Tadeusza Boruty ukierunkowane jest ono w stronę doświadczenia transcendentnego - Boga; u Aldony Mickiewicz - w stronę jak gdyby optyki własnej złości, tyle, że innego lub tego samego, tyle, że patrzącego "z boku" i "z odzysku" na swe własne istnienie. W obu przypadkach istnieje więc proces metafizyczny transcendentny - żyty, a tym, że inne na poziomie tych bytów, ku którym ów proces jest ukierunkowany.

Konsekwencją tego jest uświadomienie malarstwa obojga artystów problematyka czasu. U Tadeusza Boruty - mimo wyraźnych i narzucających się pozorów wprowadzenia obrazu - w sytuacji do polskiego aktualizacji, do osadzenia w niej w konkretnych realiach Polski stanu wojennego - jest to w gruncie rzeczy czas egzystencjalny; prowadzący ku Odkupieniu. U Aldony Mickiewicz zaś jest to czas doświadczany jako czas egzystencjalny - zijaący lub zatrzymany, nie zawsze modulujący kondycję człowieka. Ku czemu? Autorka miała sugerowania odpowiedzi, które u Tadeusza Boruty zdają się być wyraźnie ukazywane.

W podjęciu do problemu twórczości oboje malarze są sobie bliscy, im bardziej jednak każde z nich wstępuje ku własnym konkluzjom i rozwiązaniom, tym bardziej ich drogi się rozchodzą.

WOJCIECH SKRODZKI



• Tadeusz Boruta i Aldona Mickiewicz na wystawie swojej twórczości w Galerii Św. Jacka w bazylice p.w. Św. Mikołaja oo. dominikanów, Gdańsk 1988.

• Katalog wystawy Aldony Mickiewicz i Tadeusza Boruty, Galeria Św. Jacka w bazylice p.w. Św. Mikołaja oo. dominikanów, Gdańsk 1988. z tekstem W. Skrodzkiego

— luty - marzec 1988 r. - Łódź: w założonej przez o. Stefana Miecznikowskiego, Galerii „Nawa Św. Krzysztofa” przy kościele oo. Jezuitów, a prowadzonej przez Macieja Maciejewskiego, miała miejsce indywidualna wystawa malarstwa Tadeusza Boruty. Tekst do ilustrowanego katalogu napisał Wojciech Skrodzki.

Wojciech Skrodzki

Czy trzeba malować? Czy warto malować? I dlaczego? Jakie racje stają się źródłem imperatywu czynienia - w głębinach przekonań i poszukiwań ważnych racji - tego, co bywa z reguły czynnością oczywistą, rutynową, nie prowokującą pytań o jej uzasadnienia? Takich pytań nie stawia się dzisiaj w środowisku artystycznym. Czynność malowania dokonuje się bezrefleksyjnie i w dużej skali. Spory, jeżeli wybuchają, to raczej z racji wątpliwości. Jay lepiej jest malować "na dziko", czy może innym sposobem. Najbardziej chyba lubiany jest dzisiaj samodzielną gest i rozłożyste plamy.

Tadeusz Boruta należy do tych artystów młodej generacji, dla których od zarania twórczości pytania te miały znaczenie pierwszoplanowe, wynika to zresztą z samego charakteru jego malarstwa, a nie z werbalnych deklaracji. To prawda, że nie jest on w tym odskoczniwie odosobniony i że można by obok niego wymieniać parę jeszcze nazwisk, jakkolwiek zarówno charakter ich twórczości, jak i sposób stawiania owych pytań nie są tak silne i wyraźnie wyartykułowane. Jego malarstwo stanowi tu dominację.

Problem sensu podejmowania wysiłku tworzenia malarstwa / czystego malarstwa / wygląda dziś już inaczej, niż choćby przed paroma dziesiętkami lat, gdy satysfakcja czysto estetyczna nie tylko wystarczała jako racja ostateczna i niekwestionowalna, lecz sama lokowała siebie na samym szczycie hierarchii wartości. Dział dobre - w tym właśnie sensie - malarstwo odawało się, w tym także w sensie ilościowym. Można je po prostu robić, produkować niemal seryjnie i to w wielkich ilościach, z dużym sukcesem finansowym i słynowym. Ale stąd właśnie pojawia się owe pytanie "dlaczego"? Bo czyż sama rozpędzona, monstrualna machina malarstwa lub raczej produkcja malarstwa nie

w odniesieniu do pewnej, jedynie, ograniczonej części ludzkości/ulega w ostatnich czasach gwałtownemu przyspieszeniu, pod wieloma względami znacznie przewyższającemu przysłowiową do niedawna miarę "postępu geometrycznego". I w tym kontekście właśnie w sposób wyrazisty staje problem owych dwóch poziomów istnienia sztuki - spontanicznego i estetycznego, oraz uwikłanego w pytania i problemy innego rzędu, nie będącymi przy tym pytaniami natury strukturalnej. Jest to w najbardziej generalnym sensie pytanie o obraz świata, a raczej o odczytywanie owego obrazu świata przez artystę, przy założeniu, że z miejsca odrzucona zostaje rozumienie tego na poziomie odniesienia do zewnętrznych obrazów świata.

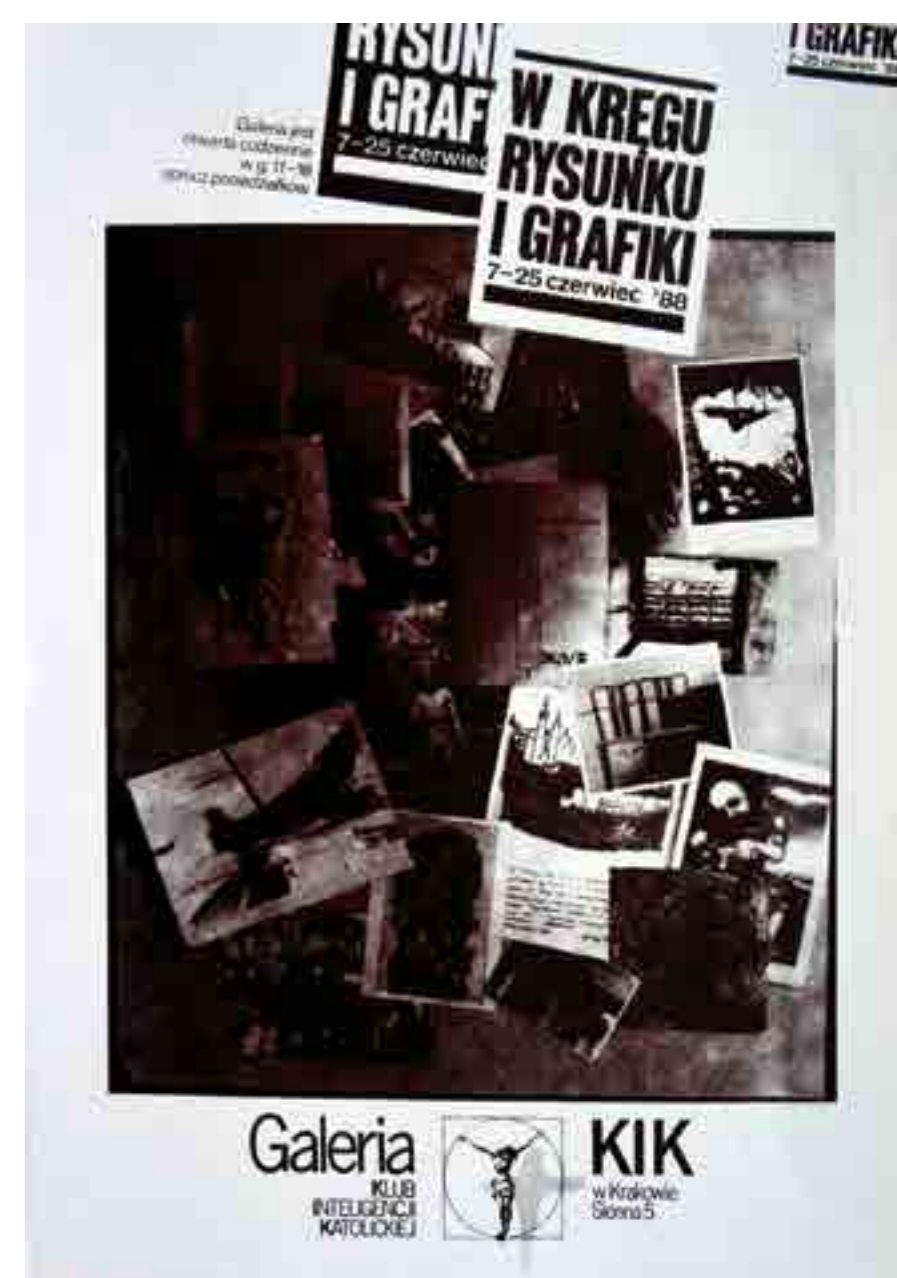
Nie chciałbym wikłać prezentowanego artysty, ani też siebie samego, w przywoływany w ten sposób na nowo spór, co jest naprawdę sztuką, ten, który z tych dwóch poziomów jej realizowania się. Jest to bowiem spór nierozstrzygalny, w każdym razie dla tych, którzy nie potrafią dojrzeć ich wzajemnego współbrzmienia i komplementarności, ale też i faktu przekraczania przez drugi z owych poziomów czegoś, co można by nazwać "kondycją estetyczną".

W twórczości artystów podejmujących działania na drugim z tych poziomów owe przekraczanie dokonuje się na płaszczyźnie doświadczenia egzystencjalnej kondycji człowieka, spełnia się w konkretnym miejscu i czasie. U Tadeusza Boruty skierowane jest ono w stronę odniesienia transcendentnego - Boga, staje się religijne, głęboko religijne w tym najściślejszym i podstawowym sensie znaczenia religii jako realnej i dynamicznej relacji człowieka do rzeczywistości transcendentnej, do osobowego Boga. Istnieje więc tutaj proces metafizycznej transcendencji bytu, z tym, że u Tadeusza Boruty kierunek i sens owego procesu

— 7-25 czerwca 1988 r. - Kraków: Galeria KIK (Klubu Inteligencji Katolickiej) zaprezentowała wystawę prac artystów krakowskich „W kręgu rysunku i grafiki”. Komisarzem wystawy był Jerzy Woźniowski, a swoje prace pokazali: Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Dorota Brincken, Adam Brincken, Tadeusz Jackowski, Andrzej Kapusta, Andrzej Łukaszewski, Aldona Mickiewicz, Leszek Misiak, Eugeniusz Mucha, Romuald Oramus, Jerzy Panek, Teresa Rudowicz, Jerzy Skąpski, Roman Skowron, Leszek Sobocki, Stanisław Sobolewski, Stefan Speill, Janusz Tarabuła, Witold Urbanowicz, Jacek Waltoś, Marian Warzecha, Jerzy Woźniowski, Janusz Wysocki. Wystawie towarzyszył plakat, będący jednocześnie katalogiem, który zaprojektował i wydrukował na siebie Andrzej Oczkoś.

— 1988 r. - Warszawa, Parafia Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej była zorganizowana cykliczna wystawa sztuki pt. „Obecność”, na której prezentowane były prace Tadeusza Boruty.

— czerwiec 1988 r. - Kraków, Galeria Plastyka, grafika Tadeusza Boruty z cyklu „Eden” (wykonana w technice szablonu) zaprezentowana była na „Przeglądzie grafiki młodych”



- Plakat wystawy „W kręgu rysunku i grafiki”, Galeria KIK, Kraków 1988.
- Poniżej: plakat wystawy „3 przegląd grafiki młodych”, Galeria Plastyka, Kraków 1988.
- Na poprzedniej stronie: katalog wystawy indywidualnej malarstwa Tadeusza Boruty w Galerii „Nawa Św. Krzysztofa” przy kościele oo. Jezuitów w Łodzi z tekstem W. Skrodzkiego

— Czerwiec - lipiec 1988 r. - Kraków: w Galerii KIK (Klub Inteligencji Katolickiej), prowadzący galerię Jerzy Woźniowski zaprezentował indywidualną wystawę malarstwa i rysunków Tadeusza Boruty. Wystawie towarzyszył, wydrukowany na sicie, ilustrowany katalog z tekstami krytycznymi: Marii Rzepińskiej, Piotra Mucharskiego, Jacka Ślusarczyka, Aleksandra Wojciechowskiego.

Najpierw-Człowiek, oddany swoim eschatologicznym przeznaczeniom, potykający się o akcydensy historii i osadzony miarą duchowego wyzwania, któremu nie potrafi sprostać. Adam - wygnaniec lub Ten Cierpliw, pogrążony w "Imitatione Christi". Wierzy w powtarzanie ewangelicznych gestów Pana. Ufny, że tylko one ocalają od demonów podejrzeń i redukcji, które rozpętał jego czas.

Po wtóre - Artysta. Ten, który na dach wyraz egzystencjalnej pełni rozpiętej między rozpaczą i nadzieją Krzyża. Powołany do czytania znaków opuszczenia /Eli, Eli lama sabathani.../ i znaków obecności /w nabrzmiałym od sensu pejzażu/. Nieg jednak - służa?

Tak wyobrażał sobie rolę, które mają do zagranić wg Tadeusza Boruty te dwie postacie na scenie świata. Postacie rozdzielone tutaj na mocy tradycji mającej już dobrą setkę lat. Ntedy to sztuka wyruszyła na podbój swojego, zupełnie osobnego Absolutu. Co było dalej? Cóż, dusze wciąż pozostawały puste, a życie bywało bardziej krwawe i nieuchwalne niż kiedykolwiek /nie dlatego, że przebrała się miara zła, lecz z braku duchowej przeciwności/. Artysta zaś zakładał wtedy błędną czapkę lub czerwoną chustę, owe znaki współodczuwania i tak "pokostawał przy życiu".

Wróćmy jednak do Tadeusza Boruty - malarza. Wierzy on: - że logos jest pomocą, nie zawadą aktu twórczego
- że naturalny dialog z tradycją wzbogaca
- że twórcza wyobraźnia może być misyjna, póki świat traktuje się jako stworzenie, gdzie zdrowe oko odkrywa niekonczące się ogniska znaczeń.

Zapewne są to ograniczenia artystycznego ego, lecz uwalniają one od wszelkiego automatyzmu; są równo szkielet spontaniczności, jak i doradczą ideologię, stawiają twórcę w obliczu pierwotnego duchowego wymiaru, w nim odnajdują miarę i hierarchię...

Tu rozlegają się brawa krytyków nawróconych na nową, w gruncie rzeczy, estetyczną wiarę, tych którzy swe wywody kończą - "deus ex machina" - najlepiej cytatem z Pawła Florenskiego. Tadeusz Boruta jest oczywiście witanym mieszkańcem ich nowej utopii jako ten, który syć głodnych symbolicznej treści.

Tu rozlegają się gwizdy niestrudzonych awangardzistów, dla których nie ma w tym malarstwie "biglu", a na dodatek przypomina im ono nie tak znów odległe czasy sztuki nierolnej.

W odgłosach tych pobrzmiewają przesady naszego eonu. Czy sztuka Tadeusza Boruty może być znakiem /jego/ przesilenia? Nie wiem...

Pytam tylko, czy artysta, który w Tadeuszu nieczeka, będzie służył swego większego brata, wystawiając na próbę swoją pokorę i jego duchową dojrzałość.

Przyszaniliśmy na tę wystawę, aby się o tym przekonać...

PIOTR MUCHARSKI

Metafizycznym horrorem nazwał Leszek Koliakowski historię prób odpowiedzi na najbardziej podstawowe z pytań: dlaczego jest raczej coś niż nic skoro nic - dodajmy za Leibnizem - jest protestem? Obojętne pytanie to posiadając osobliwą moc stawiania wszystkiego pod znakiem zapytania, straszny i śmioty, choć na swój sposób przynależny ono do dziedziny pytań bezużytecznych, uytworzone jest bowiem tam, gdzie króluje szczegół. Tym samym, czym w dziedzinie filozofii pierwszej jest pytanie o rację Bytu, jest na polu estetyki - jak mniemam - pytanie o sens sztuki. Dlaczego sztuka, dlaczego muzyka, malarstwo, co sprawia, że rzecz jest warta formy, że unosi i ręka artysty skóra są do tworzenia?

Być może najbardziej przekonującą odpowiedź na pytanie o rację sztuki znalazł Emmanuel Levinas twierdząc, że jest w nas nieredukowalne do głodu i pragnienia pożądanie nieskończonego i tęsknota Doskonałego. Jakkolwiek by nie było, to przecież mapa ludów wciąż nie narysowana i rzeczą nie tylko artysty jest odnaleźć swój ład, ziemi do zamieszkania godną.

Są natury, dla których zdaje się być rzeczą jałową rozstrzygnięcie arche, stawianie pytania "dlaczego?", rzeczą naprawdę istotną jest dlań swo "jak?", które sprawia, że indywidualność oddiska swe piętno w sztuce, staje się osobą lub raczej osobistością. W takich to rzeczach to nam, odbiorcom sztuki, konsumentom widowiaka, przydana została siła szukania uzasadnień, poszukiwania przyczyny pierwszej.

Bywa i tak, gdy kto wydanym został na próbę wiecznych pytań, iż miłość naiwności, często grzesznej - dodajmy - bezpowrotnie odeszła.

Tadeusz Boruta jest artystą wierzącym w Boga, w skutek tak swanego wrzucenia w egzystencję przysię mu urodzić się i żyć w miłości, w którym jedynie oszustwu wierny zawdzięczany chwilowe wspomnienie o śmierci starych murów i obsesyjnej pustocie nowych osiedli.

Nadto kilkuletnie studia filozoficzne nauczyły Go trudnej sztuki wątplenia.

Te trzy wymiary zdają się być stale obecne w Jego twórczości wyznaczając przestrzeń Jego malarstwa.

W toczonej przez artystę rozmowie z tradycją ikonografii chrześcijańskiej. O wymiar wątplenia, swobodnego niedopowiedzenia jest stale obecny. Wątplenie, które swą manifestację znajduje w traktowaniu ludzkiego ciała, anihilowanego przez pustą, nieludzką przestrzeń. Przynajmniej właśnie dlatego nie lubię niektórych płócien Tadeusza, zwłaszcza tych miejskich z cyklu "Eden". Nie dlatego, że są mało jest w nich odniesienia do Bytowania Absolutu Boga - by posłużyć się tautologią pewnego krytyka - lecz że są dużo w nich malarzkiego powołania. Jakby tenet brudnolejski zstał paraliżował rękę, osłabił wrażliwość oka.

Od jakiegoś też czasu artysta dla przeciwności stworzył swoją uwagę na pejzaż sytuując w nim swoje postaci. Pejzaż to szczególnie. Bryła, biotniata ziemia, udręczona porą wiosną, deszczem, ziemia ludzi z niej wykorzenionych, odsłonięta w swym chaotycznym jestestwie, w zwinionym braku gospodarskiej ręki, która poddałaby ją sobie. Treść na tych płótnach i rysunkach wogółem. Jest w tym krajobrazie ręka wrażliwa i wysmakowana, jakby długo stuziona przez artystę namietność dla włożenia kolorów, dla gry koloru i światła, analiza sobie ujęcie. Pewność ręki, lekkość znajdują swój szczególny wyraz w rysunkach, świadcząca tych z początku tego roku, w cyklu czterech rysunków pejzaży "Pory dnia". Nie będę ukrywał, że jest coś dla mnie bardzo krępującego w tym ruchu artysty ku większej ekspresji, w dbałości o szczegóły właśnie. Być może tam właśnie kryje się poszukiwany przez wielu transcendentny, który becała sztukę.

JACEK ŚLUSARZYK

W sztuce XX wieku postać ludzka jeśli się zjawia to zdeformowana, rozbita, rozkawałkowana, zmiażdżona eksplozją lub zredukowana do ledwo czytelnego znaku. Sztuka dzisiejsza odebrała ciału ludzkiemu jego godność, jego integralność, przekreślając możliwość, że ciało jest siedzibą duszy.

Tymczasem Boruta manifestacyjnie nawiązał w swych pracach właśnie do akademickiego aktu jako do punktu wyjścia w nowy XX-wieczny humanizm, przywracający godność ciału. Świadomie i z rozmysłem reaktuje przeciwko homocentrycznej koncepcji malarstwa, zwracając się do treści głęboko ludzkich, a zarazem treści duchowych, egzystencjalnych, których nie da się wyrazić inaczej, jak poprzez ciało. Własne prace młodego artysty, niepełnie jeszcze scalone pod względem kolorystycznym emanują już sura wzniosłego, tragicznego napięcia. W późniejszych obrazach znalazło ono swój wyraz pełniej, jęz, bardziej celny, silniej przemawiający wyklarowanymi walorami plastycznymi. Te walory nie są jednak nigdy dla Boruty celem samym w sobie; jest on ekwipuny przede wszystkim na treści przekazu, na treści przesłania duchowego.

Wyniesienie postaci ludzkiej do nadrzędnej roli w sztuce nastąpiło w renesansie klasycyzmu. Jego mistrzowie stawiali sobie za zadanie wyrażenie poprzez ciała i twarze całej skali "poruszeń duchowych": radości i smutku, gniewu i rozpacz, łącząc to z pewną teatralnością pięknego gestu, z wyszukany szarankowaniem układu, z dążeniem do idealnego, pogodowego piękna. Ale te cechy eliminuje Boruta ze swego malarstwa. Tradycja, do jakiej obecnie sięga, jest innej proveniencji. Surowy realizm rysunku, operowanie masą iolacją figur, wąska, ascetyczna gama barw - wszystko to przywodzi raczej na myśl hiszpańską sztukę religijną. To właśnie malarstwo hiszpańskie XVII wieku stało się dla nas archetypicznym wzorem śarliwej, bezkompromisowej religijności, w której to, co cielesne i to, co duchowe stopiło się w jedność. Taki paralelizm psychofizyczny przenika malarstwo Boruty i stanowi oświe jego obrazów. Po przez widzialne i konkretne pragnie on wyrazić to, co niewidzialne i niewymierne, a co rozgrywa się zawsze w wysokiej temperaturze uczuciowej. Sztuka ta wyrasta z absolutnej czystości intencji, z młodzieńczej, śarliwej powagi, jakby przedwcześnie dojrzałej w burzach naszego czasu i stawiającej sobie jakąś misję, która jest czymś więcej niż osobista artystyczna wypowiedź. Ikonografia obrazów Boruty wkracza w obszar sacrum i to sacrum wyraźnie chrześcijańskie. Wymiar egzystencjalny tego malarstwa jest przede wszystkim cierpienie. Jest ono częścią ludzkiej kondycji, nieodłączną częścią ludzkiego bytowania, ale przenosi nas również w wymiar transcendenty. Dlatego cierpienie to, mimo swego weryzmu, nie ma w sobie nic odrażliwiającego czy poniżającego, a ciało leżące na marach zdaje się nieść w sobie obietnicę ciała stawionego i wielbionego. Nawet gdy kształt ludzki jest tylko zaznaczony poprzez okrywający go śmiertelny całun, przeczuwany w nim obietnicę Zmartwychwstania.

MARIA RZEPIŃSKA

Do kategorii niemal filozoficznych rozważań nad nieuchronnością losu eschologicznego należą płótna Tadeusza Boruty. W cyklu "Eli, Eli, lama sabathani" (1984-1985) pokazuje artysta korowód nagich postaci. Jedną z nich niesie na rozłożonych ramionach drewniana kłoda, tworzącą wraz z ciałem znak krzyża czy ukrzyżowanego. W swym podobieństwie zatrzymana zostaje przez kurzynę osierowieni. Inna, również obciążona tym samym ciężarem, zmierzsa w bezkresną dal nieodgadzonego przeznaczenia. A wreszcie ten sam mężczyzna, już martwy, leżący na rozpostartym płótnie /"Calan"/. W sumie - używając słów artysty - tworzy on "misterium budowane na zasadzie parabeli między drogą Męki Jezusa a naszą ludzką pielgrzymką z ziemi niewoli do Ziemi Obiecanej - Królestwa Bożego". Boruta daa o staranny modelunek postaci i przedmiotów, posługując się formą monumentalną, wzorowaną na klasycznym kanonie mistrzów renesansu. Jednocześnie różni się od nich zasadniczo, odrzucając zmysłowość sztuki odrodzenia oraz bezpośredni związek między rzeczywistością a jej malarzskim przekazem. Pozostaje w świecie symbolu, rozstrząsając w swych płótnach skomplikowane problemy metafizyczne.

We Włoszech "pittura metafisica", zrodzona w klimacie Koczmaru i wojny światowej, kreowała postaci-marekiny, obdarzone nagłymi bytem "uomo senza volto". Była więc wyrazem metafizycznej trwogi.

Metafizyczne malarstwo Boruty wyzbyte jest pesymizmem oraz nadrealistycznym magii. Jest ono metafizyką nadziei i wiary. Ale i ono nie jest całkiem wolne od niepokoju. Pisał o tym malarz w 1987 roku: "Egzytując doświadczamy własnej niewystarczalności i niepełności. Nasz byt jawi się nam jako kruchy i wewnętrznie rozdarty. Wszystkim naszym przeżyciom towarzyszy doświadczenie lęku i trwogi. Szczególnie mocno doświadczamy tej egzystencjalnej niewystarczalności w sytuacjach granicznych. Ciąży nam naase "Ja". Powszechnym światkiem stała się ucieczka osoby w ogólność, obęd poczucia się świadomości własnego "Ja" na rzecz świadomości zbiorowej".

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

MALARSTWO RYSUNEK TADEUSZ BORUTA

PAINTING AND DRAWING

CZERWIEC · LIPIEC
1988
JUNE · JULY

- Katalog wystawy „Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek” w Galerii KIK, Kraków 1988 z tekstami: Marii Rzepińskiej, Piotra Mucharskiego, Jacka Ślusarczyka, Aleksandra Wojciechowskiego.



- Wystawa „Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek” w Galerii KIK , Kraków 1988. Zdjęcie z wernisażu. (Fot. A. Rzepecki)
- Poniżej: Wystawa „Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek” w Galerii KIK , Kraków 1988. Zdjęcie z wernisażu. (Fot. A. Rzepecki)

- Wystawa „Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek” w Galerii KIK , Kraków 1988. Zdjęcie z wernisażu. (Fot. A. Rzepecki)
- Poniżej: Wystawa „Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek” w Galerii KIK , Kraków 1988. Zdjęcie z wernisażu. (Fot. A. Rzepecki)





Wojciech Wejper Marcin Czapla

One is never more struck by a sense of place than when viewing this group of drawings and paintings from contemporary Poland. But it is not as much the physical place as the spiritual place, which affects Polish contemporary visual expression so deeply. To imagine oneself in this place is to feel and understand both the wonders of man and nature, and the endurance of humankind caught up in a reality that causes suffering and pain, longing and melancholia, nightmare and dream, love and desire. Religious symbols and the human figure have been two of the Polish artists' most powerful means, not only of expressing personal feelings, but also of expressing the destiny of the Polish people. They are two of the most enduring features of Polish art. Other recurring themes are seen in landscape and still-life which reveal a sense of expectation and rejuvenation, if not salvation, for the Polish artist. Finally, abstract art which connects Polish art to the mainstream of contemporary western art tradition, despite economic and political difficulties and the imposition of the socialist realist style of the post-war years, continues to survive and provide fertile ground for the avant garde.

Works from the series *Eil, Eil, Lama Sabachtani* contain some of the most graphic descriptions of this sense of place. A single male figure, arms outstretched and tied to a wooden beam, is set in a barren room, enveloped by a strange and incongruous light, which clearly recalls a thematic relationship with Christ's journey to Calvary. Against the geometry of the empty space, however, the figure is disassociated from a specific biblical scene, and instead suggests a reading contemporaneous with the present. The loneliness of suffering endured in solitude, and the strength to endure both, are revealed in this powerful mixed media composition by Tadeusz Boruta, which recalls figures by Masaccio. Cries of anguish in Masaccio's work are silenced here. It is as if even the freedom to cry out in despair has been removed from the realm of possibility. The room becomes a cell or prison, as the thwarted journey is encapsulated in a timeless stasis of luminous light. Boruta's use of Polish symbolist style reflects an amalgamation of European

modernism and a continuing Polish tradition of illustrating present history.

There is sexual ambivalence here, revealed in the *Untitled* hermaphroditic male figures of Jacek Sienicki, the bizarre and surreal interlocking of male and female bodies in the *Untitled* work of Franciszek Starowieyski, and the comingled male and female figures in the linear work, *Be Together*, by Jan Dobkowski. Works by Jacek Sienicki and Franciszek Starowieyski reflect foreboding and dislocation. The isolated and singular hermaphroditic nude by Sienicki reveals the loneliness of modern man separated from others by an oppressive empty space. This figure and this lonely space recall similar qualities in the work of the Swiss sculptor, Alberto Giacometti. Sienicki's mysterious and symbolic expression has evolved from one of two important stylistic trends in Polish art, reemerging since the war years after 1945, called *peinture-peinture*. This tradition was born in the 1920's and was strongly influenced by the French art of Paul Cezanne and Pierre Bonnard.

Powerful female bodies in the drawings of Starowieyski reflect male physical force and muscular structures. In one *UNTITLED* work, Starowieyski makes the physical attributes of generation of both sexes even more explicit. Here, features of both are joined in a strange and surreal figure that has a bird's head and a truncated male arm that resembles a club. The club appears to prevent the union of the two. As symbol these works reflect the conflicted feelings that a sense of dislocation produces. As symbols of Poland they reveal the painful role that the state plays in impeding the fuller flowering and growth of the Polish people. Starowieyski's work appears to follow the French tradition of *le surrealism revolutionnaire*, adopted first by a number of Polish artists born after the First World War.

CONTEMPORARY POLISH MASTER WORKS



Tadeusz Boruta Untitled from the series Eil, Eil, Lama Sabachtani 1988

EDITH BARRETT ART GALLERY
UTICA COLLEGE OF SYRACUSE UNIVERSITY
SEPTEMBER 30 - NOVEMBER 3, 1988

— 30 września - 3 listopada 1988 r. - Utica (USA): w Edith Barret Art Gallery, Utica College of Syracuse University, miała miejsce wystawa sztuki polskiej, zatytułowana: „Contemporary Polish Master Works”. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog, w którym tekst wprowadzający napisał: Joan Fiori Blanchfield, kurator wystawy, a zarazem dyrektor galerii. Zaprezentowane zostały prace 9 artystów: Kiejstut Bereźnicki, Tadeusz Boruta, Maciej Cichocki, Tomasz Ciecierski, Marian Czapla, Henryk Musiałowicz, Jerzy Stajuda, Franciszek Starowiejski, Jacek Waltoś.

• Angela Renfrow „Polish Contemporary art tells homeland saga” recenzja z wystawy w Edith Barret Art Gallery, Utica College of Syracuse University, Utica 1988.

Friday, September 30, 1988

Polish contemporary art tells homeland saga

by Angela Renfrow
Campus Life Editor

If "a picture is worth a thousand words," then a painting is worth ten thousand. Such is the case with the Polish Contemporary Works exhibit on display in the Edith Barrett Art Gallery until Nov. 3.

The paintings of several Polish artists tell a story about their homeland and ancestry.

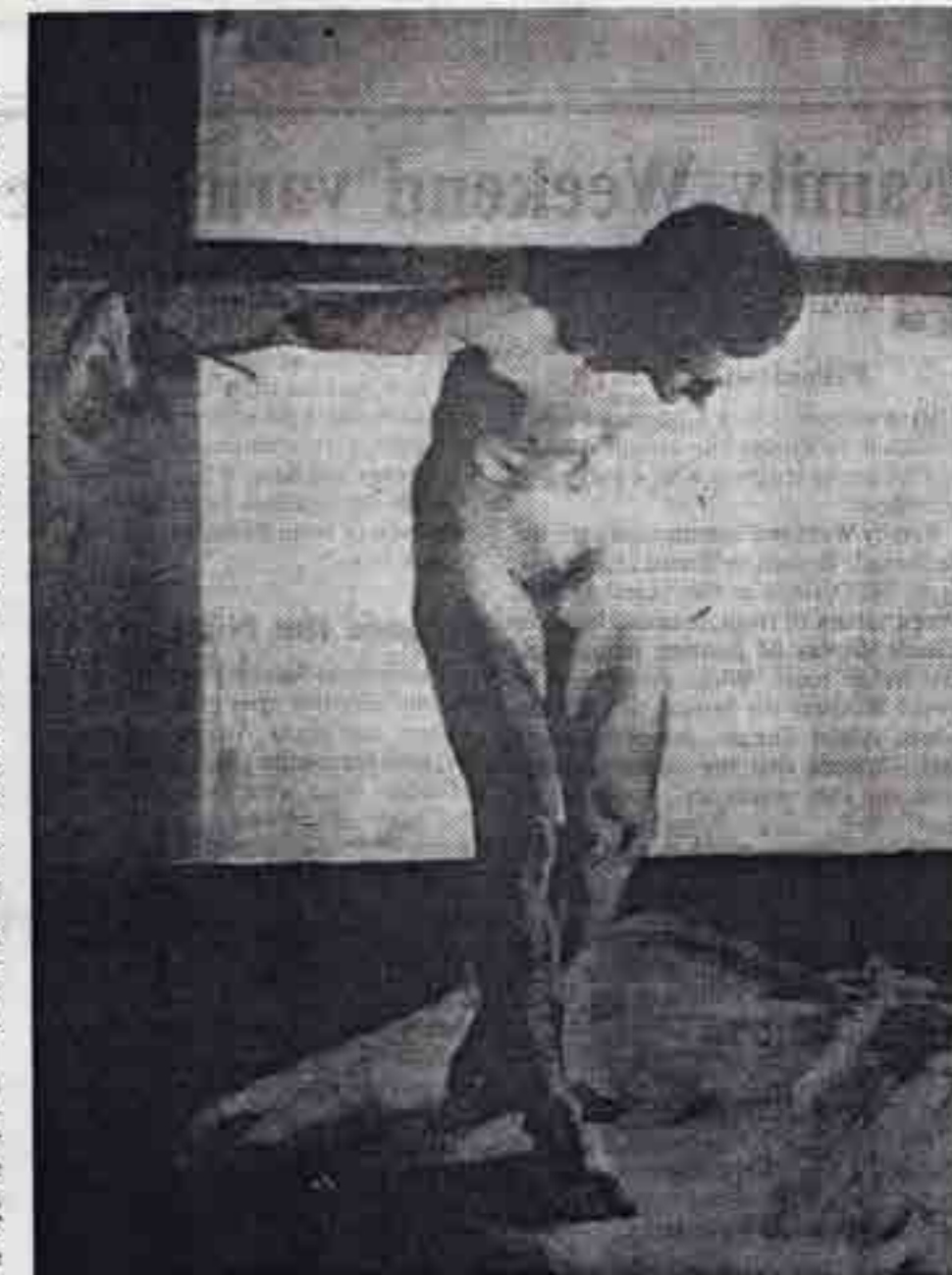
Many of the paintings show nudity, bold works of hermaphroditic males and muscular females.

According to Joan Blanchfield, director of the art gallery, "Religious symbols and the human figure have been two of the Polish artist's most powerful means, not only of expressing personal feelings, but also of expressing the destiny of the Polish people. They are two of the most enduring features of Polish art."

In Jan Dobkowski's "Be Together," there is a mixture of male and female body parts in the linear art. "Dobkowski's work recalls the symbolic eroticism of the life giving male and female pairs in Indian drawings," Blanchfield said. Blanchfield says that the satire and exuberance in her work gives a positive interpretation.

An untitled painting by Tadeusz Boruta of a nude man tied to wooden bar reminds one of the Crucifix, again showing the powerful imprint of religious symbolism in Polish art.

These paintings have two things in common, nudity and religion. They suggest vulnerability and pain. "It is clear from these works how individual courage and energy must be brought to bear in order to survive the awesome power of the oppressive regime that makes the Polish experience so difficult for so many," Blanchfield said.



Untitled by Tadeusz Boruta

• Katalog wystawy: „Contemporary Polish Master Works” w Edith Barret Art Gallery, Utica College of Syracuse University, Utica 1988.



TADEUSZ BORUTA malarstwo i rysunek

—25 lutego 1989 r. - Gdańsk: Galeria Św. Jacka, mieszcząca się w bazylice p.w. Św. Mikołaja oo. Dominikanów, zaprezentowała wystawę prac graficznych Krystyny Kasprzyk-Boruty. Kuratorem wystawy i autorem tekstu wprowadzającego był Tadeusz Boruta.

—3-30 marca 1989 r. - Puławy: Galeria Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”, będąca oddziałem lubelskiego BWA, zaprezentowana została indywidualna wystawa „Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek”. W towarzyszący wystawie katalogu tekst wstępny napisał, prowadzący galerię Wojciech Kuba.

- Katalog wystawy „Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek” w Galerii Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”. Puławy 1989
- Poniżej: wystawa „Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek” w Galerii Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”. Puławy 1989



- Wystawa „Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek” w Galerii Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”. Puławy 1989
- Poniżej: wystawa „Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek” w Galerii Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”. Puławy 1989





— 21 marca - 4 kwietnia, 1989 r. - Kraków: Galeria „Inny Świat” miała miejsce wystawa pt. „Via Crucis”, która prezentowała 14 rysunków artystów krakowskich wykonanych na zamówienie „Tygodnika Powszechnego”. W okresie Wielkiego Postu prace te były publikowane w kolejnych numerach Tygodnika Powszechnego. Kuratorem całego projektu był Tadeusz Boruta. Plakat zaprojektował i wydrukował na sicie Andrzej Oczkoś. W projekcie wzięli udział następujący artyści: Stanisław Sobolewski - Stacja I, Stefan Speill - Stacja II, Leszek Sobocki - Stacja III, Stanisław Rodziński - Stacja IV, Grzegorz Bednarski - Stacja V, Irena Popiołek - Stacja VI, Zbigniew Bajek - Stacja VII, Aldona Mickiewicz - Stacja VIII, Teresa Stankiewicz - Stacja IX, Tadeusz Boruta - Stacja X, Andrzej Kapusta - Stacja XI, Andrzej Oczkoś - Stacja XII, Jacek Waltoś - Stacja XIII, Adam Brincken - Stacja XIV; Zbylut Grzywacz - Zmartwychwstanie.

— 21 marca - 20 maja 1989 r. - Warszawa, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zaprezentowana została wystawa „Świadeństwo wspólnoty”. Była to trzecia prezentacja darów i depozytów sztuki dawnej i sztuki współczesnej (wśród nich pokazany był rysunek Tadeusza Boruty „Zmierzch” z 1988 r. i grafika wykonana techniką szablonu „Z cyklu Eden” z 1988 r. Komisarzami wystawy byli ks. Andrzej Przekaziński (dyrektor muzeum) i Danuta Wróblewska (kustosz Działu Sztuki Współczesnej). Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog.

— 1 kwietnia 1989 r. - Warszawa uczestniczyłem w Niezależnym Forum Kultury

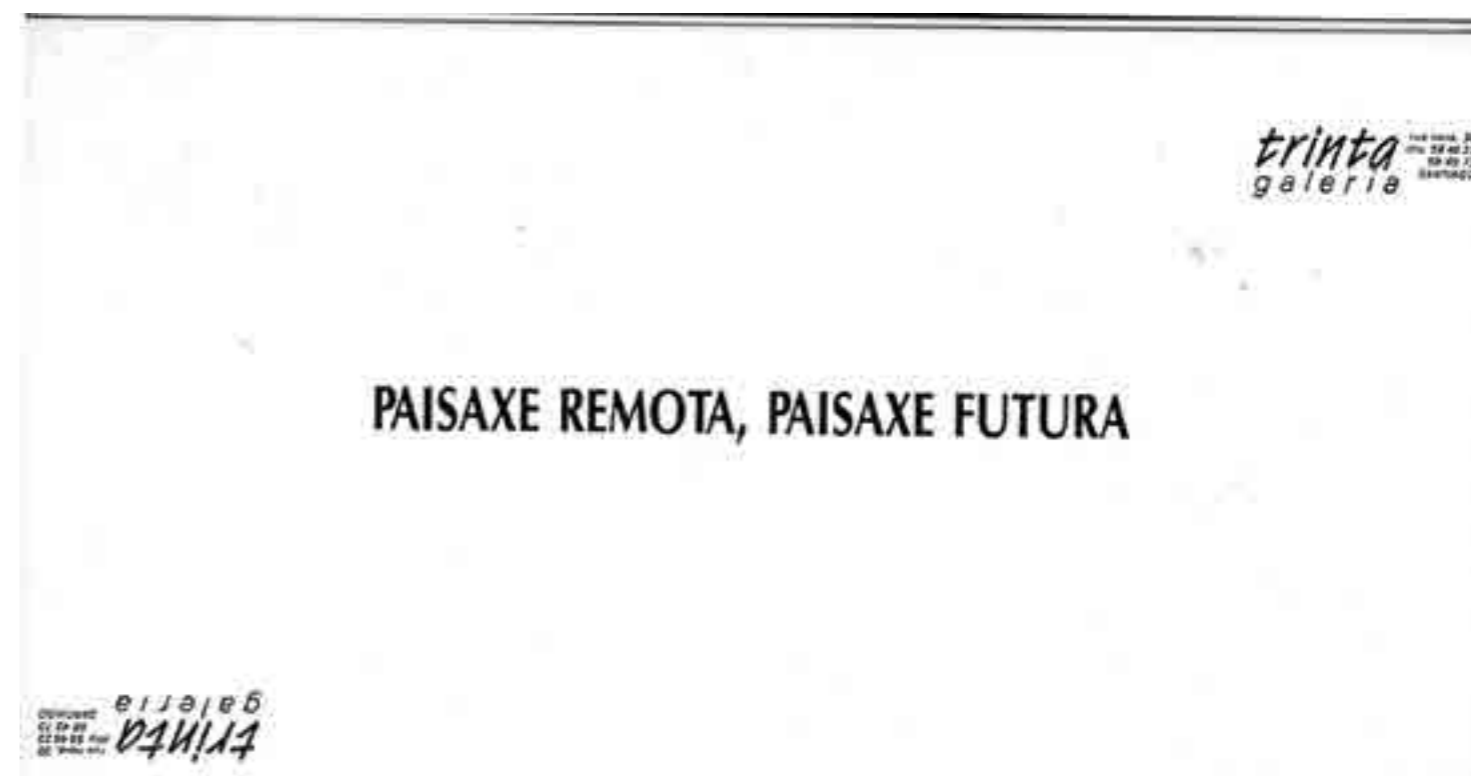
— 3-31 maja 1989 r. - Warszawa: Andrzej Bonarski we współpracy z Grzegorzem Chełmeckim zorganizowali wystawę zbiorową „Na obraz i

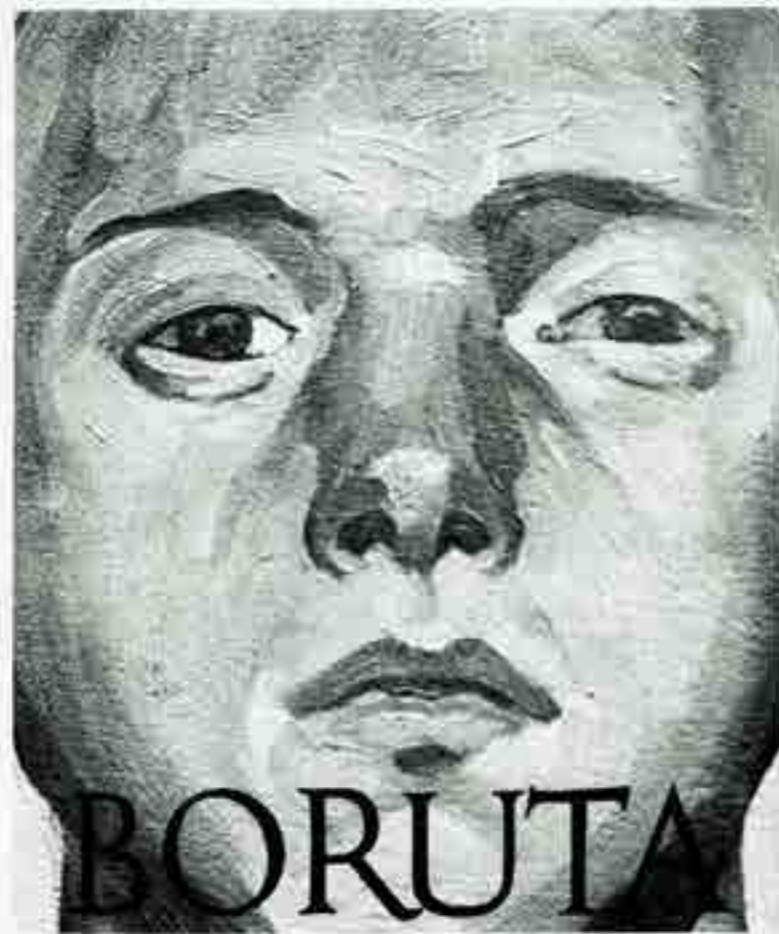
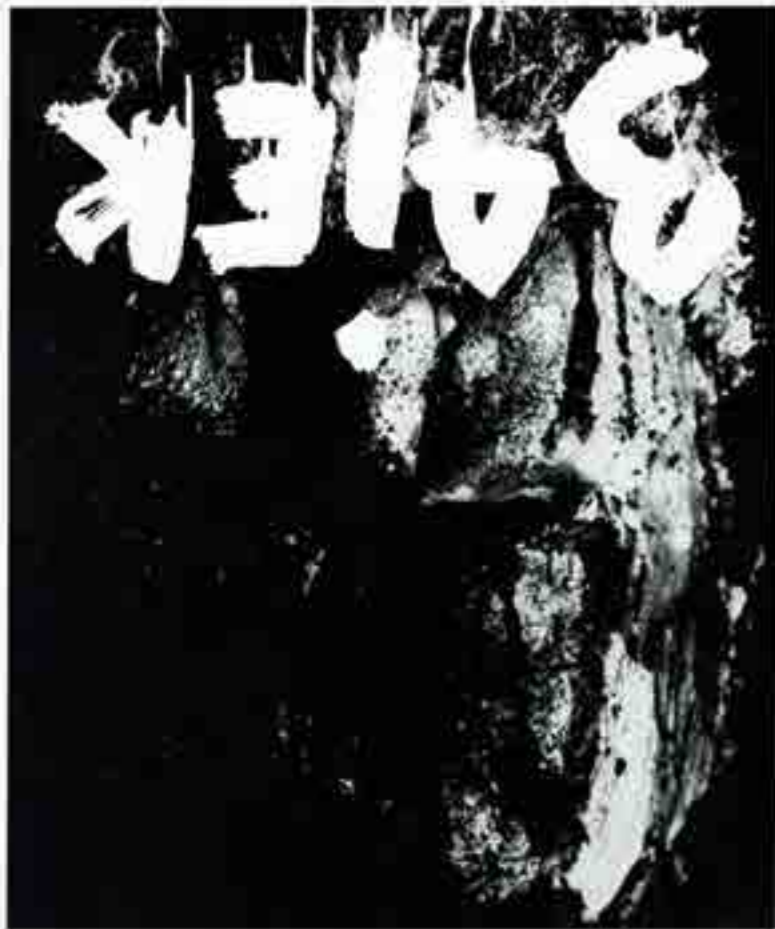
podobieństwo. Nowa ekspresja religijna” w dawnych Zakładach Norblina, Oddział Muzeum Techniki. Wystawie towarzyszył katalog pod redakcją Maryli Sitkowskiej z tekstami: Andrzeja Bonarskiego, ks. Janusza Pasierba i Maryli Sitkowskiej. Wydrukowane zostały także fragmenty tekstów z Miesięcznika „Znak” 1984 nr 4 (Jana Józefa Lipskiego, Wojciecha Skrodzkiego, Stanisława Rodzińskiego). Autorem plakatu był Piotr Młodożeniec. Na wystawie swoje prace zaprezentowali: Mirosław Bałka, Grzegorz Bednarski, Jerzy Bereś, Tadeusz Boruta, Przemysław Brykański, Jerzy Caryk, Zbigniew M. Dowgiałło, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Jerzy Kalina, Grzegorz Kłaman, Łukasz Korolkiewicz, Paweł Kowalewski, Grzegorz Kowalski, Piotr Młodożeniec, Jarosław Modzelewski, Eugeniusz Mucha, Agnieszka Niziurska-Sobczyk, Wiesław Obrzydowski, Włodzimierz Pawlak, Aleksander Roszkowski, Jacek Sempoliński, Krzysztof Skarbek, Marek Sobczyk, Jacek Staniszewski, Jerzy Tchórzewski, Małgorzata Turewicz, Waldemar Umiastowski, Szymon W. Urbański, Wiesław Waszkiewicz, Roman Woźniak, Ryszard Woźniak.

— 15 czerwca - 15 lipca 1989 r. - Santiago de Compostela (Hiszpania): w Galleria Trinta prezentowana była międzynarodowa wystawa sztuki pt. „Paisaxe remota, paisaxe futura”. Organizatorem ze strony polskiej był Robert Wolak, który na wystawie pokazał prace 4 polskich artystów: Tadeusza Boruty, Jarosława Kawierskiego, Stanisława Tabisza, Piotra Wójtowicza.



- Plakat wystawy „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki. Warszawa 1989
- Poniżej: Folder wystawy „Paisaxe remota, paisaxe futura” w Galleria Trinta. Santiago de Compostela 1989
- Na stronie poprzedniej: Andrzej Oczkoś plakat wystawy „Via Crucis”, Galeria „Inny Świat”, Kraków 1989
- Katalog wystawy „Świadeństwo wspólnoty”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Warszawa 1989





Tworzenie artystyczne (podobnie jak wszelka ludzka aktywność) jest dla mnie próbą zadowolenia się, czyli budowaniem wokół siebie obszaru pierwotnej swojskości. Człowiek chce być u siebie i w sobie. Jest to obszar, który nadaje nam istotny sens. Ale żeby dom był wytrzymały i dawał odpowiednie schronienie, musi być zbudowany na mocnym podłożu lub posiadać głębokie fundamenty. Wymaga to postawienia radykalnych pytań, które sięgają korzeni naszej egzystencji. Stawiając takie pytania ryzykujemy, że odpowiedź będzie wymagała radykalnej zmiany naszego życia. Inaczej doświadczając będziemy nieautentyczności i samozakłamania.

Egzystując doświadczamy wewnętrznego rozdarcia i alienacji. Nie ma nic stałego. Nie uobecnia się nic, co nie dałoby się zastąpić. Żadna wartość nie jest w stanie porazić nas głębszym sensem. Naszą rzeczywistość wyraża słowo kryzys. Człowiek nie znajdując stałych wartości, uciekając od radykalnie postawionych pytań poprzestaje na notowaniu zmiennych zjawisk. Zmiana, wielość, nowość, to co zaskakuje, szokuje, kumulowanie wrażeń staje się jedyną wartością.

Przelotność zjawisk w sztuce naszego stulecia jest szczególnie symptomatyczna dla ogólnej sytuacji współczesnego człowieka. Myślę, że tak częste zagubienie odbiorców i trudność wydawania sądów wynika z tego, że spotykana sztuka tak mało dotyka nas w sposób istotny i rzadko stawia radykalnie egzystencjonalne pytania. Sądzę, że w naszej kulturze jednym z takich fundamentalnych pytań — platformą, z której powinna wyrosnąć autentyczna sztuka — jest wołanie Chrystusa na krzyżu „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”.

Nie chodzi mi tu o sztukę religijną, chociaż także i ona nie uwzględniając tego istotnego doświadczenia — wołania Boga-Człowieka staje się albo pustą stylizacją, albo wyrazem infantylnej religijności.

W tym krzyku krzyżuje się w sposób istotny wymiar werykalny i horyzontalny naszego człowieczeństwa. W tym najbardziej ludzkim momencie Chrystus uświadamia nam płaszczyznę naszego doświadczenia. W najbardziej krytycznych chwilach człowiek odczuwa jakby odwrócenie się Boga. Nie śmierć lecz Jego odejście, pozostawienie nas losowi.

W naszej kulturze nie doświadczamy obecności sacrum, nic nie jest w stanie porazić nas blaskiem olśniewającego sensu. Prawdziwa sztuka wyrasta z doświadczenia marności egzystencji nie zakłamuje jej, nie tworzy iluzji sensów. Dzieła jej twórców nie są świecidełkami ludzającymi swoim blaskiem. Wypowiadając prawdę spaczoną rzeczywistością, mocą autentyczności swojej postawy zaryzykowanej radykalnie postawionym pytaniem, artysta otwiera drogę ku doświadczeniu sacrum. Gdyż wypowiadając rozpacz jako rozpacz, marność jako marność — przez fakt wypowiedzienia — odwraca ją w nadzieję. Otwiera na Transcendencję.

Nie chcę w tym tekście twierdzić, że moja twórczość uobecnia w pełni poruszane tu problemy. Jest to jednak obszar stale obecny w moim myśleniu o sztuce. Jawi mi się on jako konieczność, którą trafnie ujmuje Rilke mówiąc, że zdaniem artysty „... jest wpoić sobie tę ziemię, tymczasową i kruchą, tak głęboko, w takim cierpieniu, z taką namiętnością, żeby jej istota znartwychwstała w nas niewidzialna”.

KRAKÓW 1984 TADEUSZ BORUTA

—czerwiec, 1989 r. - Kraków: w Pałacu pod Baranami miała miejsce wystawa „Bajek - Boruta”, która prezentowała twórczość Tadeusza Boruty i Zbigniewa Bajka. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog z tekstem krytycznym Tadeusza Nyczka oraz tekstami Zbigniewa Bajka i Tadeusza Boruty.

—wrzesień - 1989 r. - Kraków, Seminarium ks. Misjonarzy, wystawa obrazów inspirowanych ikonografią chrześcijańską Tadeusza Boruty i Eugeniusza Muchy.

- Na stronie poprzedniej: Katalog wystawy „Bajek - Boruta”, Pałac pod Baranami, Kraków 1989
- Tadeusz Boruta - tekst z 1984 roku publikowany w katalogu wystawy „Bajek - Boruta”, Kraków 1989
- Poniżej: Tadeusz Nyczek - tekst z katalogu wprowadzający do wystawy „Bajek - Boruta”, Kraków 1989

Mozna wierzyć w sztukę: Tadeusz Boruta. Można nie dowierzać sztuce: Zbigniew Bajka. Można jednak — w obu przypadkach — nie wyjść poza sztukę.

Boruta maluje zazwyczaj wielkie obrazy, na których wszystko jest dramatem. Nie tylko człowiek, to byłoby zbyt proste. Dramatem jest też natura. Puste, zimowe pola, bruzdy, prześwity gołej ziemi. Wysokie niebo, też puste, czasem zasnuwane chmurami, ciężkie. Niekiedy na tej pustej ziemi pojawiają się kształty cywilizacji, jakieś rusztowania, samotne, wbite w grunt. Całkiem, wydawałoby się, po nic. Płótna te są gęsto malowane, zupełnie tradycyjnie, nawet akademicko. W formie i treści — realistyczne. Wszak przywykliśmy do tego, że nawet sceny zgoła symboliczne, te z mitologii biblijnej, ze Starego i Nowego Testamentu, to też na swój sposób realizm. Chodzi oczywiście o sposób przedstawiania. Każdy z obrazów Boruty może istnieć sam dla siebie, choć w większym zestawie jawniej, jaśniej objawiają się intencje artysty. Dopelniają się i uzupełniają wizje cierpienia, jakim zdaje się być przesiąknięty ten świat, pełen mistycznej Wielkiej Winy mającej wieczne źródło w grzechu pierworodnym. Owo zaś cierpienie, jak już powiedzieliśmy, nie musi się wyrażać dosłownymi znakami — konkretnym dramatem konkretnych postaci. Spokój panujący na płótnach pozbawionych ludzi jest wszakże złudny, pusta przestrzeń potrafi mówić niemniej wyraziście.

Zbigniew Bajka przenosi dramatyzm na same granice sztuki, tam, gdzie pojawiają się pytania o wartość, istotność gestu artystycznego. A może dokładniej: o stosowność konwencji, ich wydolność wobec świata. Konwencją najprostszą jest oczywiście akademizm. Bajka, wychowanek Akademii, teraz jej pracownik, wie, co zawdzięcza tradycyjnej edukacji, czego ślady widać na płótnach, rysunkach, rzeźbiarskich formach. Jest to po prostu umiejętność operowania tradycyjnymi narzędziami i formami sztuki. Ale rzeczywistość, zdaje się mówić artysta, dalece przerasta szanse tkwiące w takich tylko możliwościach wypowiedzi. Współczesny artysta nie tylko dlatego, że istnieje cała obrazoburcza historia kultury XX wieku, powinien wnikliwiej niż kiedykolwiek badać granice wydolności języka sztuki, bo może nie da się już nim powiedzieć wszystkiego. Dramat istnieje przecież najpierw w człowieku, potem dopiero w formach, kompozycjach, barwach i fakturach. Ile z tego dramatu da się zawrzeć w sztuce? I jak? Bajka odciska siebie samego na obrazach, fotografiach, sygnuje nazwiskiem całe płaszczyzny płócien, daje swą twarz wiszącemu na krzyżu. Niektóre obrazy odziera — całkiem dosłownie — ze skóry konwencji i tradycji, związa fragmenty płócien, by odkrywać „pod nimi” drugie i trzecie warstwy. Obraz pod obrazem to zresztą nie tylko symbol nietrwałości czy niewystarczalności konwencji. Także symbol niepokoju, czy aby jakiekolwiek konwencje uniosą cokolwiek z prawdziwego wizerunku rzeczywistości.

Obie postawy artystyczne pozornie dalekie. Zresztą... nie tylko pozornie. Dalekie są naprawdę, ale tylko pod pewnymi względami, skądinąd oczywistymi. Jest jednak wiele punktów zbieżnych, idei jakby się przecinających. Podjęcie tematu cierpienia (motywy Chrystusowe choćby) jako jednego z najważniejszych. W ogóle sięganie po wielkie miły ludzkości, motywy ikonograficzne utrwalone w historii chrześcijaństwa (niebo-ziemia, krzyż, śmierć-zmartwychwstanie, modlitwa). Ale jest też coś diametralnie innego: poszukiwanie najwykleszej zwykłości. Ślady codziennego istnienia — fragmenty pokoju, w którym się mieszka (Boruta), poplamione prześcieradła szpitalne jako znaki bólu (Bajka).

Są także oni, sami artyści. Ich twarze, ciała utrwalone w tej sztuce jako świadectwa udziału. Trzeba podkreślić ten udział, bo zdaje się być jeszcze jedną, osobną wartością sztuki, postawy w sztuce, obu autorów. Wzięcie na siebie odpowiedzialności. Próba sił ze światem w imieniu całkiem własnym, do końca. Czasem aż bluźniercza, zwłaszcza jeśli obdarza się Ukrzyżowanego swoim ciałem. Czasem pokorna, gdy dramat człowieka okazuje się tylko fragmentem daleko większej całości.

Tadeusz Nyczek

—13-21 października 1989 r. - Darmstadt (Niemcy): wystawa „Gegenwertige Polnische Kunst” miała miejsce, w Justus-Liebig-Haus. Komisarzem był Leszek Dutka. Swoje prace prezentowali: Tadeusz Boruta, Leszek Dutka, Walenty Gabrysiak, Wacław Gawlik, Ewa Gologórska-Kucia, Krzysztof Jeżowski, Andrzej Kapusta, Janusz Karbowniczek, Sławomir Karpowicz, Jarosław Kawiorski, Włodzimierz Kunz, Eugeniusz Mucha, Zbigniew Nowak, Wiesław Obrzydowski, Piotr Olszewski, Romuald Oramus, Jerzy Parketny, Irena Popiołek, Allan Rzepka, Jacek Sroka, Włodek Syguła, Janusz Świerad, Stanisław Tabisz, Adam Wsiołkowski, Józef L. Ząbkowski, Krzysztof Okoń.

—październik 1989 r. - Kolonia (Niemcy). Wraz kilkoma artystami zaangażowanymi w ruch kultury niezależnej (m.in. Adamem Brinckenem, Grzegorzem Klamaniem, Aldoną Mickiewicz, Jackiem Waltosem) uczestniczyłem w konferencji Polen Heute, prezentując na niej polską sztukę niezależną lat 80. Wracając z tej konferencji samochodem do Polski 10 listopada, miałem możliwość zobaczyć niekończący się sznur przeładowanych Trabantów i Wartburgów, zmierzający do „wolnego świata”, Wówczas to komunistyczne władze NRD otworzyły granicę dla swych obywateli - upadł mur berliński.

1 W pracy nad Kalendarium, oprócz materiałów archiwalnych z lat 80., skorzystano z:

- Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992
- *Pokolenie 80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-1989*, red. T. Boruta, Kraków 2010
- *Pokolenie 80. Polityczny protest? Artystyczna kontestacja?*, red. T. Boruta, Rzeszów 2012
- Edward E. Nowak, *Kronika kultury niezależnej Małopolski w latach 80-tych XX wieku*, Kraków 2016
- Bogusław Tracz, Robert Ciupa, *Kultura niezależna w kościele*, Katowice 2011
- Adam Ruciński, *Działalność Komitetu Kultury Niezależnej w latach 1982-1989*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/10291>
- Jan Olaszek, *Kultura, która nie kłamie. Szkic o Komitecie Kultury Niezależnej*, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7700-3256>
- Jacky Challot, *Fundusz Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej - reakcja polskiej emigracji na stan wojenny*, za ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7379-2614>
- *Plastyka niezależna 1976-1989 Kultura w okowach realnego socjalizm*, <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/sztuki-plastyczn/8573,Sztuki-plastyczne.html>

Tadeusz BORUTA
Leszek DUTKA
Walenty GABRYSIAK
Wacław GAWLIK
Ewa GOLOGÓRSKA — KUCIA
Krzysztof JEZOWSKI
Andrzej KAPUSTA
Janusz KARBOWNICZEK
Sławomir KARPOWICZ
Jarosław KAWIORSKI
Włodzimierz KUNZ
Eugeniusz MUCHA
Zbigniew NOWAK
Wiesław OBRZYDOWSKI
Piotr OLSZEWSKI
Romuald ORAMUS
Jerzy PARKETNY
Irena POPIOLEK
Allan RZEPKA
Jacek SROKA
Włodek SYGUŁA
Janusz ŚWIERAD
Stanisław TABISZ
Adam WSIÓLKOWSKI
Józef Lucjan ZĄBKOWSKI
Krzysztof OKOŃ



- Katalog wystawy „Gegenwertige Polnische Kunst”, Justus-Liebig-Haus, Darmstadt 1989



- Zaproszenie na Niezależne Forum Kultury



TADEUSZ BORUTA:

OBRAZY, RYSUNKI I RZEŻBY Z LAT 1981-1989



• 16.12.1981 • 1981 r., akryl na płótnie, 70,5 x 100 cm, wł. prywatna

Na stronie obok:

• Zdjęcie artysty w trakcie pracy nad obrazem 1984 r.



• *Pogrzeb* • 1982 r., monotypia, farba olejna, 140x110 cm, zbiory Śląskiego Centrum Wolności i Solidarności w Katowicach

• *Złożenie do grobu* • 1982 r., monotypia, farba olejna, 140x110 cm zbiory Śląskiego Centrum Wolności i Solidarności w Katowicach



• *Pogrzeb* • 1982 r., farba olejna, pasta gładząca na płótnie, 140x110 cm, zbiory Śląskiego Centrum Wolności i Solidarności w Katowicach



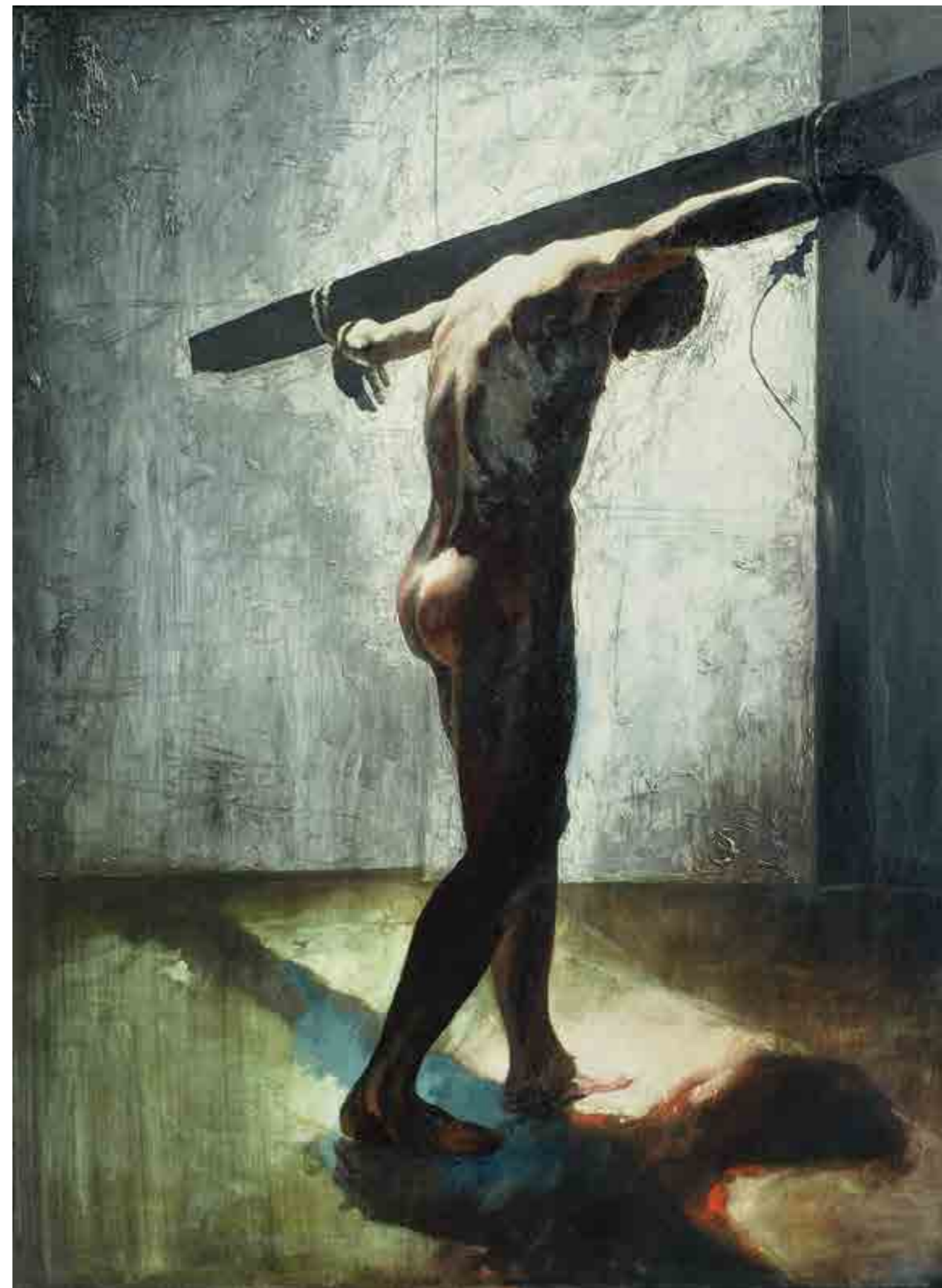
• *Upadek* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-1983 r., olej na płótnie, 180x90 cm, wł. artysty



• *Leżący* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1983 r., olej na płótnie, 185x100 cm, wł. artysty



• *W ciemnicy* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1983-84 r., olej na płótnie, 185x135 cm, wł. artysty



• *Niesienie krzyża* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1983 r., olej na płótnie, 185x135 cm, wł. Piotra Nowickiego



• *Niesienie krzyża* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982 r., olej na płótnie, 165x135 cm, wł. prywatna



• *Niosący krzyż* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1984 r. olej na płótnie, 185x135 cm, wł. prywatna



• Ukrzyżowany z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1983 r., olej na płótnie, 182x132 cm, kolekcja Anny i Roberta Wolaków



• Zdjęcie z krzyża z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1983 r., olej na płótnie, 165x135 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Via Crucis* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1982-83 r.
rysynek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna





• *Calun* z cyklu *Eli, Eli lema sabachthani?* • 1986 r., olej na płótnie, 185x101 cm, zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

134



• *Plaszczanica* z cyklu *Eli, Eli lema sabachthani?* • 1984 r., olej na płótnie, 185x101 cm, zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

135



• *Pamięci księdza Jerzego* • 1984 r., olej na płótnie, 110x115 cm, zbiory Śląskiego Centrum Wolności i Solidarności w Katowicach



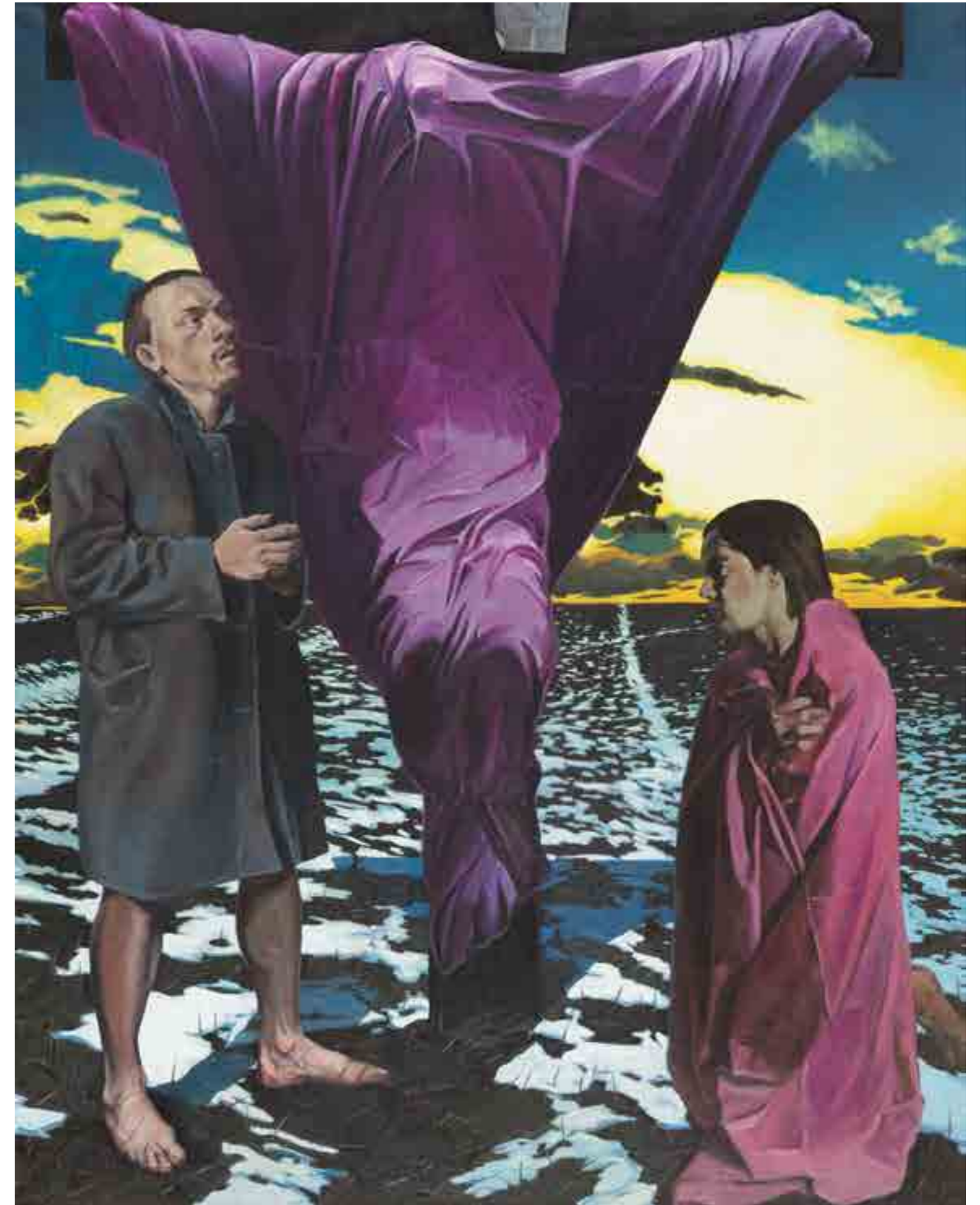
• *Calun z cyklu Eli, Eli lema sabachthani?* • 1984 r., olej na płótnie, 182x133 cm, zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej



• *Zwłoki* z cyklu *Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1985 r. olej na płótnie, 130x182 cm, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu



• *Miserere - Wstawiennictwo z tryptyku: Niemota* • olej na płótnie, 240x190 cm, (stan drugi po przemalowaniu w maju 1985 r.)



• *Miserere - Wstawiennictwo z tryptyku: Niemota* • 1985-87 r., olej na płótnie, 240x190 cm, (stan ostateczny), zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie



• *Pieta z cyklu Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1985 r.,
olej na płótnie, 190x240 cm, (obraz zamalowany)



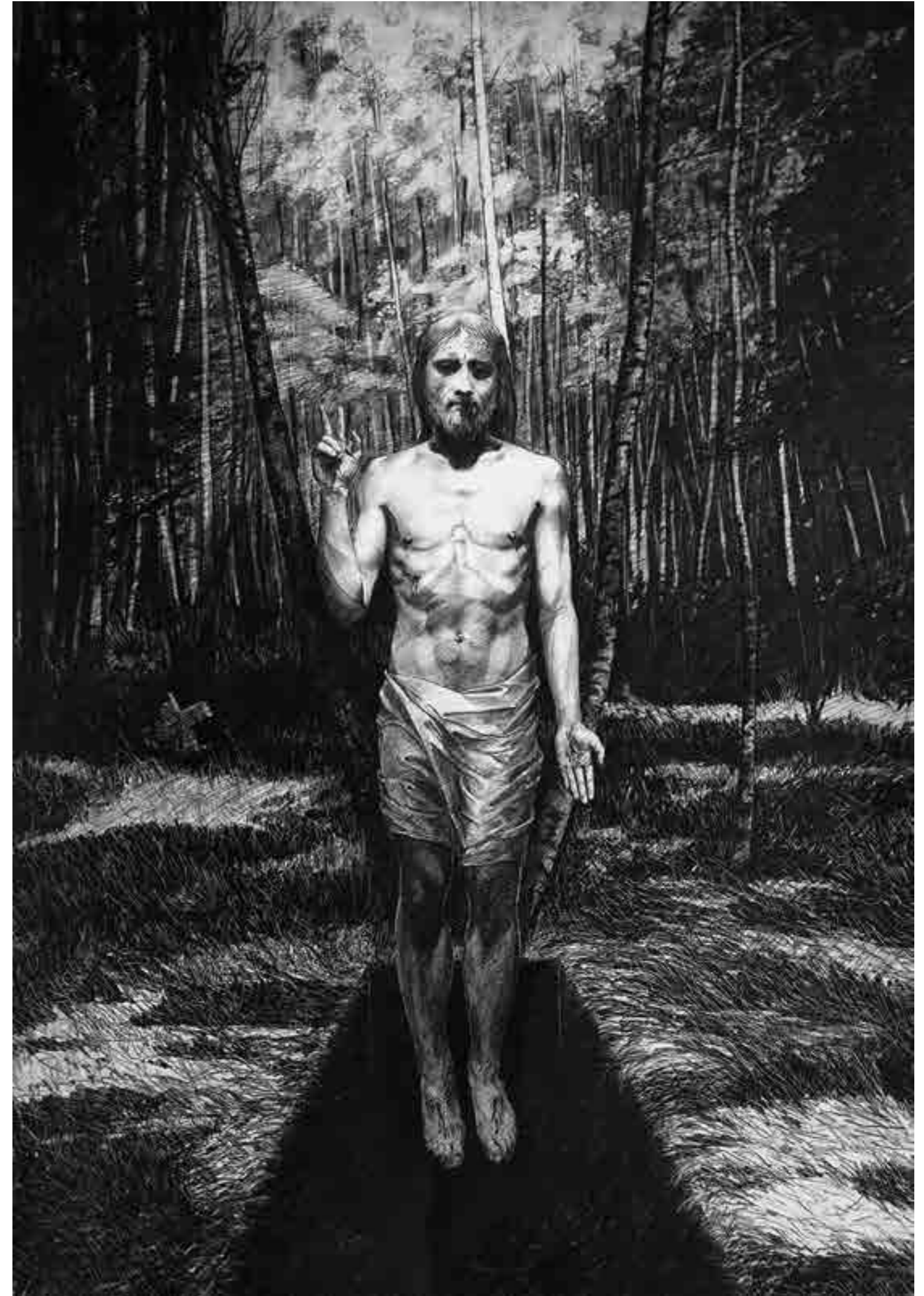
• *Złożenie do grobu z cyklu Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1985 r.,
olej na płótnie, 185x135 cm, (stan przed przemalowaniem).



• *Złożenie do grobu z cyklu Eli, Eli, lema sabachthani?* • 1985-89 r., olej na płótnie, 185x135 cm, (stan ostateczny) wł. prywatna



• *Mąż Boleści* • 1986 r., olej na płótnie, 85x50 cm (obraz zniszczony).
W trakcie wystawy w Galerii św. Jacka mieszczącej się w bazylice p.w. św. Mikołaja oo. dominikanów w Gdańsku służby bezpieczeństwa, zniszczyły obraz, wycinając i kradnąc centralny fragment obrazu. Zostało tylko krosno z fragmentem malowidła (zdjęcie poniżej).
Obraz ten, w odbiorze zwiedzających i funkcjonariuszy SB, przypominał zabitego ks. Jerzego Popiełuszkę.



• *Resurrexit sicut dixit* • 1988 r. rysunek ołówkiem na kartonie, 96x67 cm, kolekcja Anny i Roberta Wolaków



• *Niemota* • 1985 r., olej na płótnie, 190x240 cm, wł. prywatna



• *Misere II* • 1986 r., olej na płótnie, 190x240 cm, wł. Jerzego Skolimowskiego



• *Autoportret* • 1983 r. olej na płótnie, 47x35 cm,
kolekcja Krzysztofa Musiała (fot. Adam Gut)



• *Autoportret* • 1982 r. rysunek węgłem na papierze,
100x63 cm, wł. prywatna



• *Adam z cyklu Eden* • 1984 r., olej na płótnie, 80x65 cm, zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej



• *Vanitas* • 1983 r. olej na płótnie, 50x100 cm, wł. prywatna

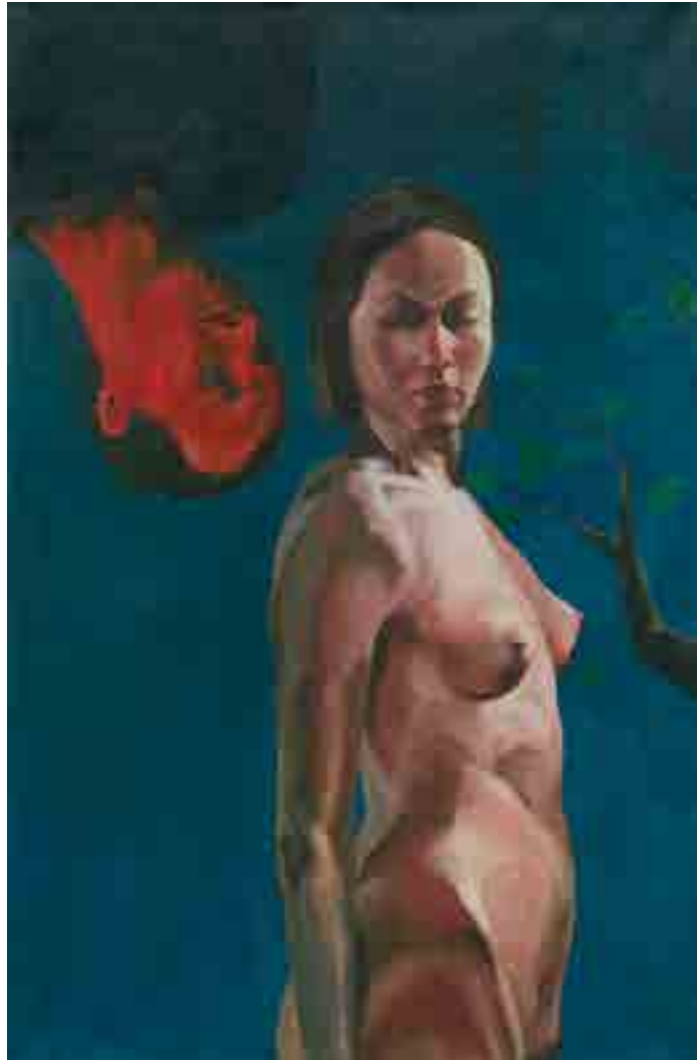


• *Vanitas* • 1983 r. olej na płótnie, 50x100 cm, wł. prywatna



• *Wygnanie* z cyklu *Eden* • 1982-83 r., żelbeton, 200x95x55 cm, rzeźba stała w parku przy Pałacu Wodzickich w Igołomi; z czasem uległa zniszczeniu





• *Kuszenie z cyklu Eden (Ewa - część dyptyku)* • 1983 r., olej na płótnie, 102x65 cm, wł. prywatna

• *Kuszenie z cyklu Eden (Adam - część dyptyku)* • 1983 r., olej na płótnie, 102x65 cm, wł. prywatna



• *Św. Sebastian* • 1984 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• *Adam z cyklu Eden* • 1984 r., rysunek ołówkiem na papierze, 50x35 cm, wł. prywatna

• *Z cyklu Eden* • 1984 r., rysunek ołówkiem na papierze, 50x70 cm, wł. prywatna





• Z cyklu *Eden* • 1984 r., rysunek ołówkiem na papierze, 70x50 cm, wł. prywatna



• Z cyklu *Eden* • 1984 r., olej na płótnie, 120x100 cm, wł. artysty



• Z cyklu *Eden* • 1984 r., rysunek ołówkiem na papierze, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Wygnanie* z cyklu *Eden* • 1983 r., olej na płótnie, 120x100 cm, wł. artysty



• *Ecce Homo* • 1986 r., olej na płótnie, 135x185 cm, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

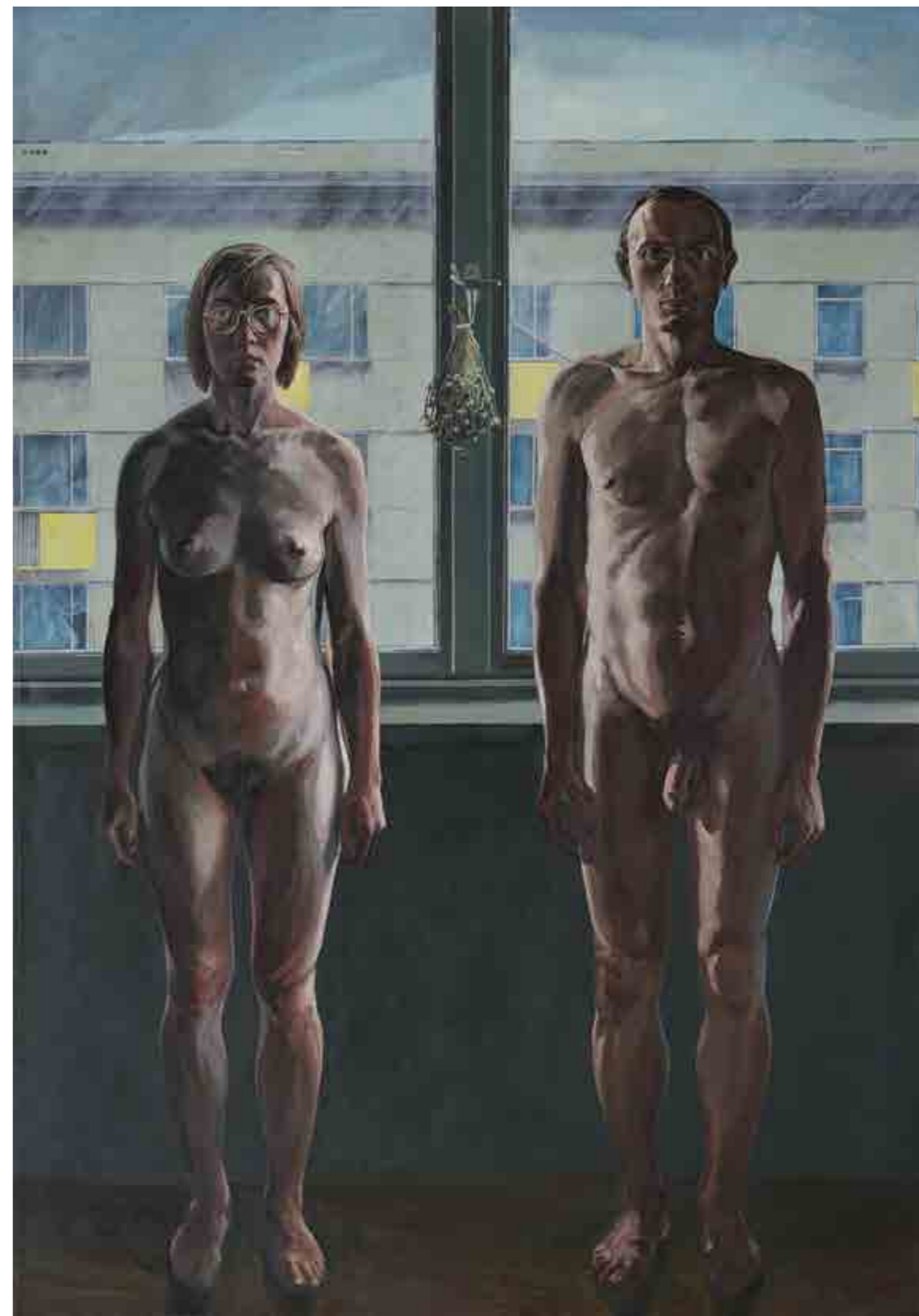


• *Ecce Homo* • 1986 r., olej na płótnie, 100x132 cm, zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach



• *Wygnanie* z cyklu *Eden* • 1986 r. olej na płótnie, 135x185 cm, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

156



157 • *Małżeństwo* - (wg. portretu małżonków *Arnolfinich Jana van Eycka*) • 1985 r. olej na płótnie, 210x145 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie



• *Autoportret z podniesioną ręką* • 1986-89 r., olej na płótnie, 135x110 cm, wł. artysty

• *Bez tytułu* • 1985 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 50x70 cm, wł. prywatna



• *Bez tytułu* • 1986 r. olej na płótnie, 60x50 cm, wł. prywatna



• *Veraikon* • 1986 r. olej na płótnie, 80x50 cm, wł. prywatna

• *Rozmowa z Goethem* • 1986 r., rysunek węglem i kredą, 70 x 100 cm, zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej





• *W drodze* • 1986 r., pastel na papierze, 50x70 cm, wł. prywatna

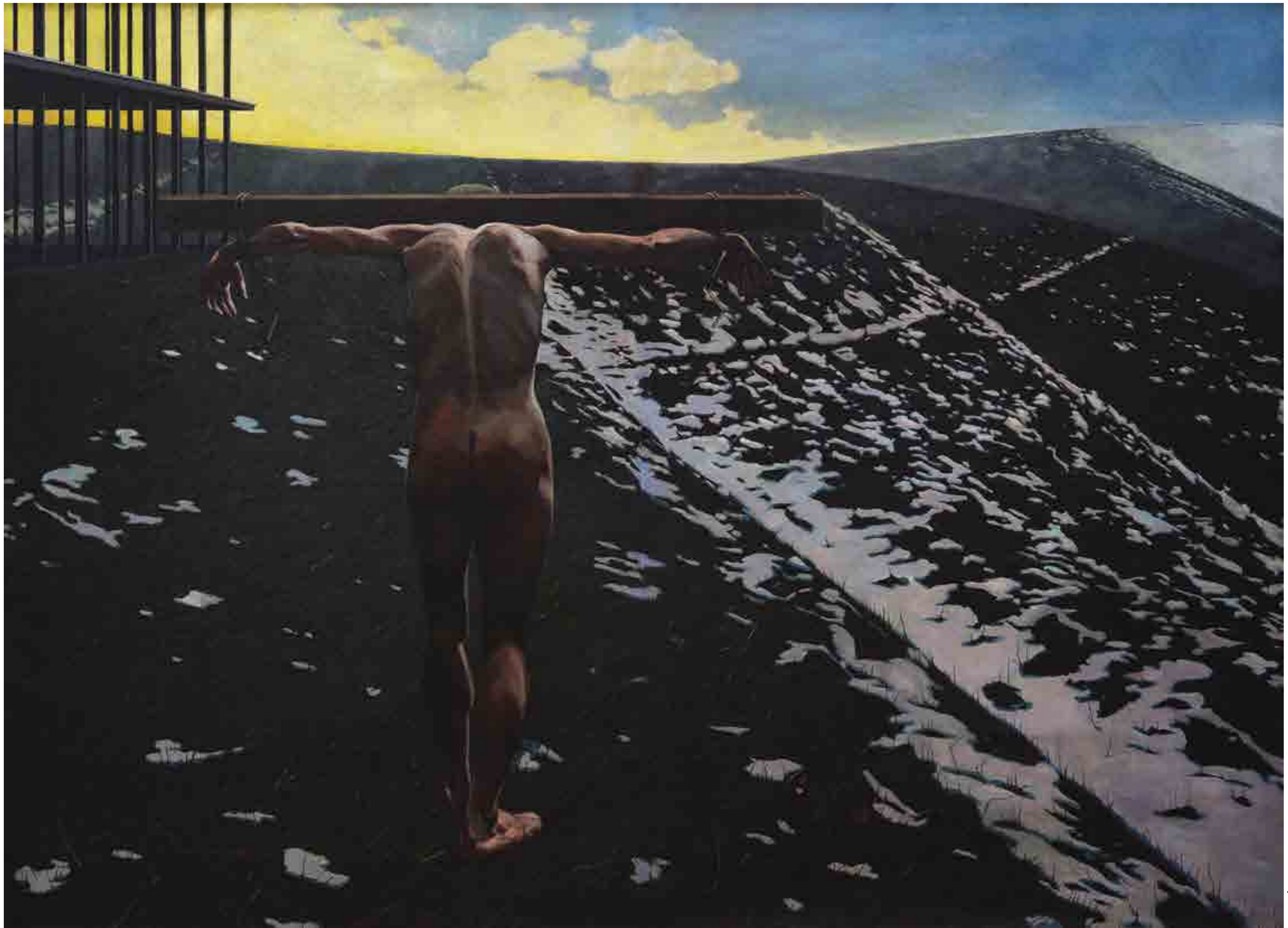
• *Via Crucis* • 1986 r., pastel na papierze, 50x70 cm, wł. prywatna



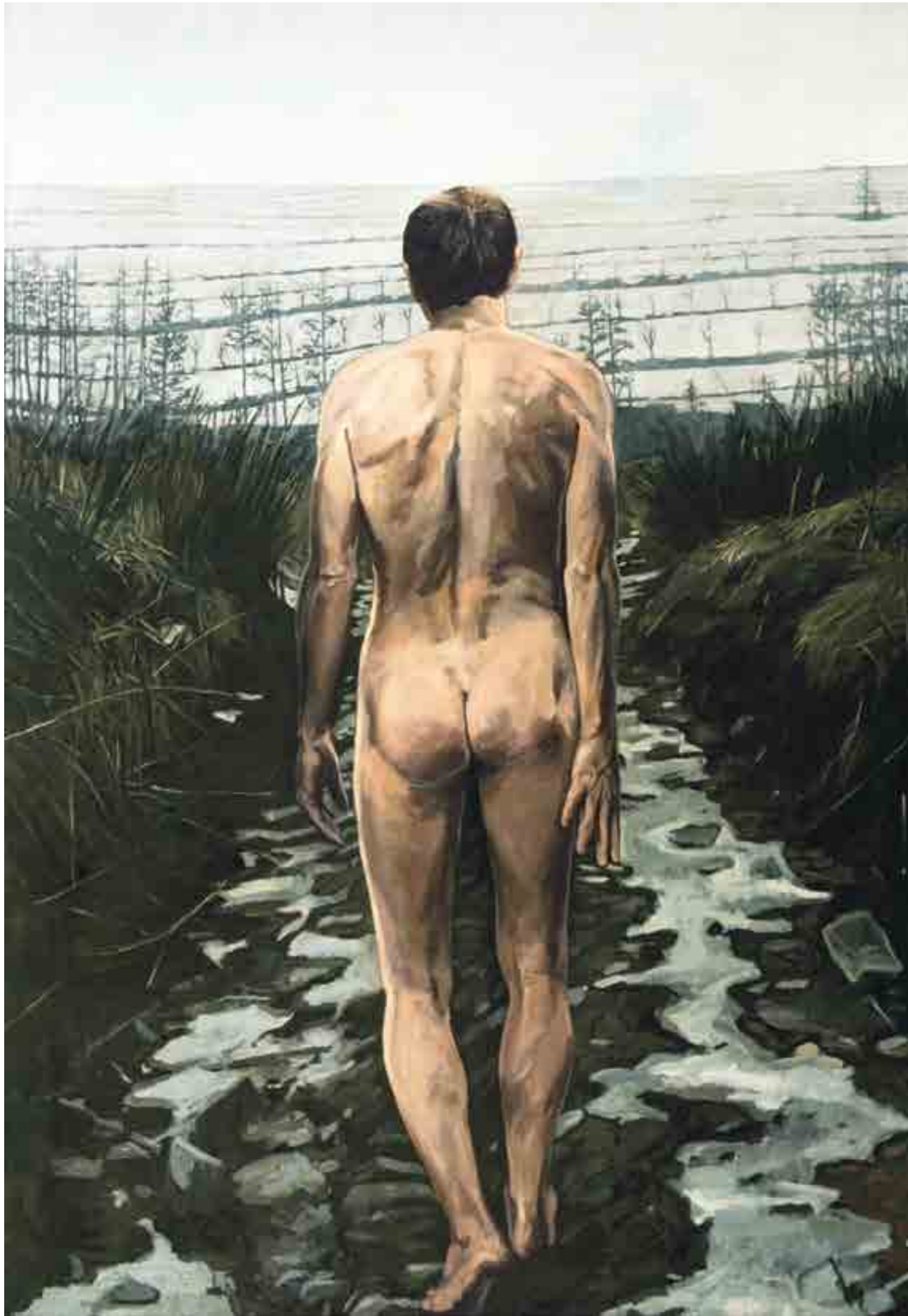
• *Via Crucis* • 1985 r., pastel na papierze, 50x70 cm, wł. Anny i Roberta Wolaków

• *Via Crucis* • 1985 r., węgiel, kredka, ołówek na papierze, 50x70 cm, wł. Wandy Gawrońskiej





• *Niosący* z cyklu *Via Crucis* •
1986 r., olej na płótnie, 210x290
wł. Jerzego Skolimowskiego



• *W drodze* z cyklu *Via Crucis* •, 1987 r., olej na płótnie, 210x145 cm, wł. artysty



• *Ślad* z cyklu *Via Crucis* •, 1987 r., olej na płótnie, 210x145 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie



• *Leży Dzieciatko, jako jagniątko, a gdzie, a gdzie* • 1987 r.,
rysunek ołówkiem na kartonie, 30x40 cm, wł. prywatna.



• Tryptyk *Horyzont* •, 1987 r., olej na płótnie, 110x65, 110x150, 110x65 cm, kolekcja Anny i Roberta Wolaków

• *Bez tytułu* • 1987 r., olej na płótnie, 102x121 cm, zbiory Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.



• *Pejzaż* • 1985 r., rysunek węglem i kredką
na papierze, 50x70 cm, wł. prywatna.



• *Pejzaż* • 1985 r., rysunek węglem i kredką
na papierze, 50x70 cm, wł. prywatna.

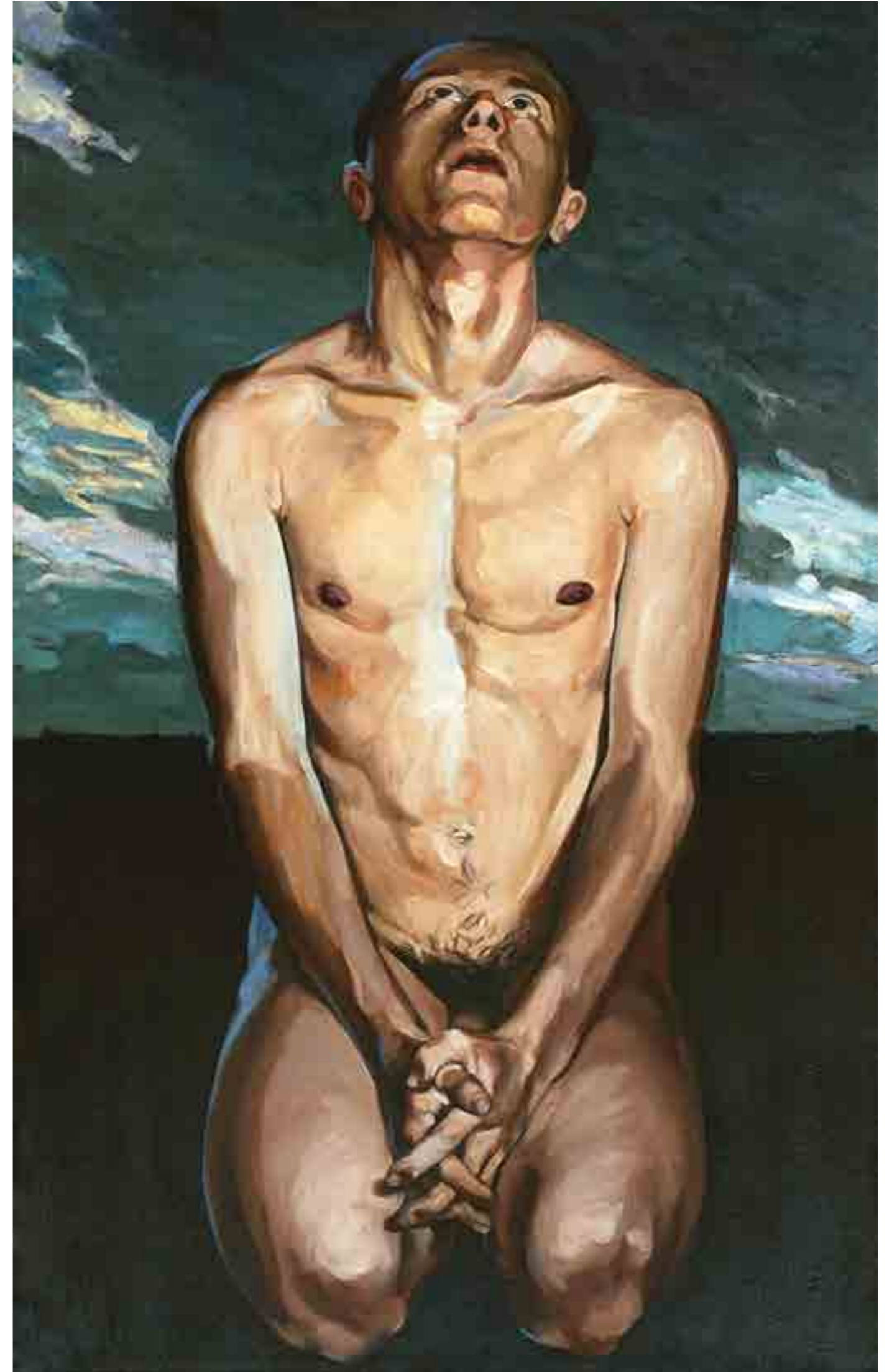




• *Miserere* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• *Miserere* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• *Miserere* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• *Brzask* • 1988 r., rysunek ołówkiem na kartonie 70x100 cm, wł. Franziska i Norbert Endres

• *Zmierzch* • 1988 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 68,5 x 98 cm, zbiory Muzeum Archidiecezji Warszawskiej



• *Strumień* • 1988 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x100 cm, wł. prywatna

• *Chmura* • 1987 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x100 cm, wł. prywatna





• *W drodze* • 1987 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna.



• *Miserere* • 1987 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x100 cm, wł. prywatna



• *Rozdroże* • 1987 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x100 cm, wł. prywatna

• *Narcyz* • 1989 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x100 cm, wł. prywatna





• *Konstrukt* • 1987 r., olej na płótnie, 180x200 cm, wł. prywatna



• *Brzask* • 1987- 89 r., olej na płótnie, 193x193 cm, wł. prywatna. (Obraz kilkakrotnie przemalowywany. W 1989 domalowana została czarna draperia)



• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. artysty

• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna



• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna





• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. prywatna

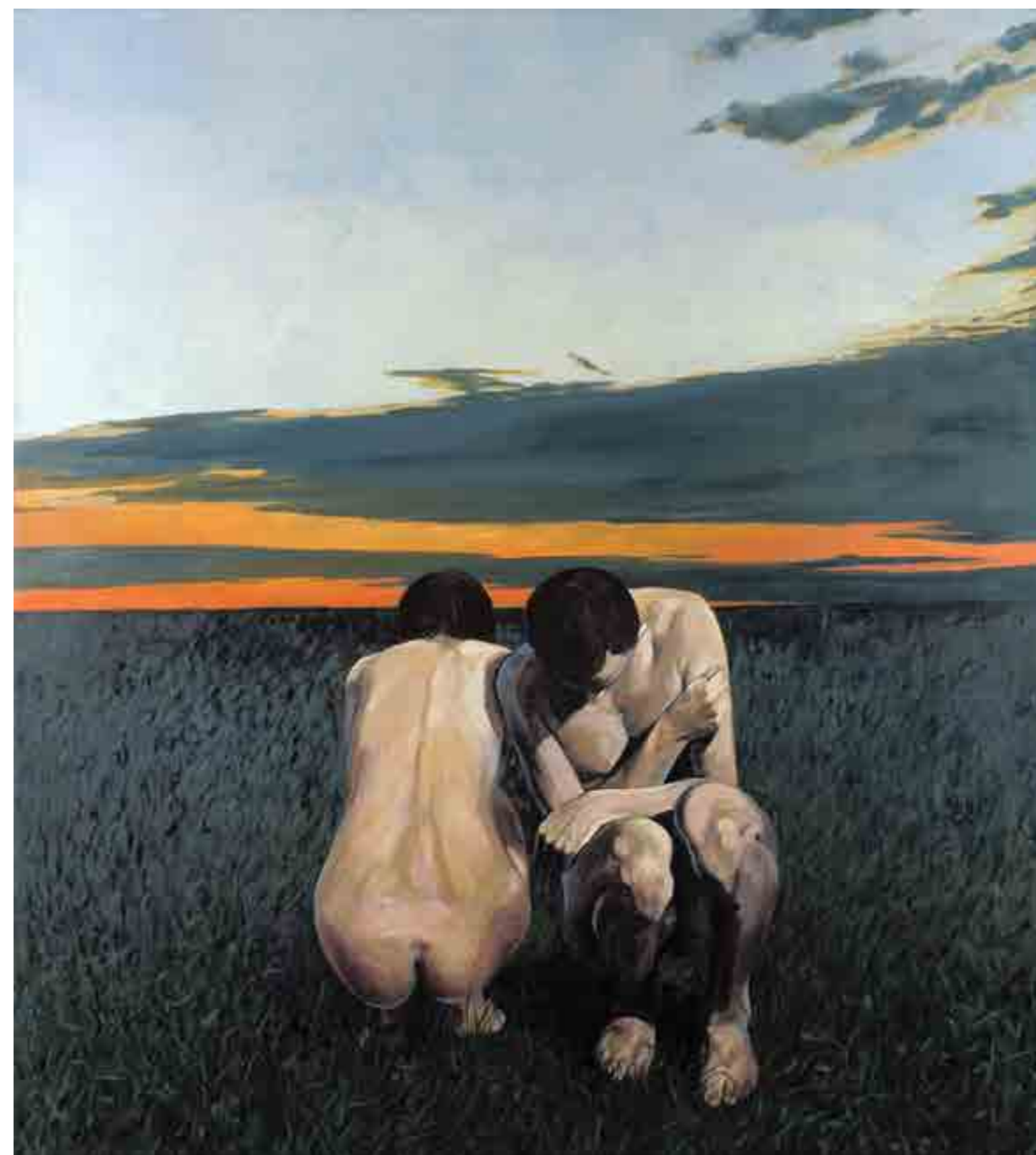
• Z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 100x65 cm, wł. Franziska i Norbert Endres



• Z cyklu *Eden* • 1988 r., odbitka z szablonu na papierze, 88x139 cm, zbiory Muzeum Archidiecezji w Warszawie



• *Brzask* z cyklu *Eden* • 1988-89 r., olej na płótnie, 200x180 cm, wł. artysty. (w 1990 roku na obrazie domalowane zostało drzewo)



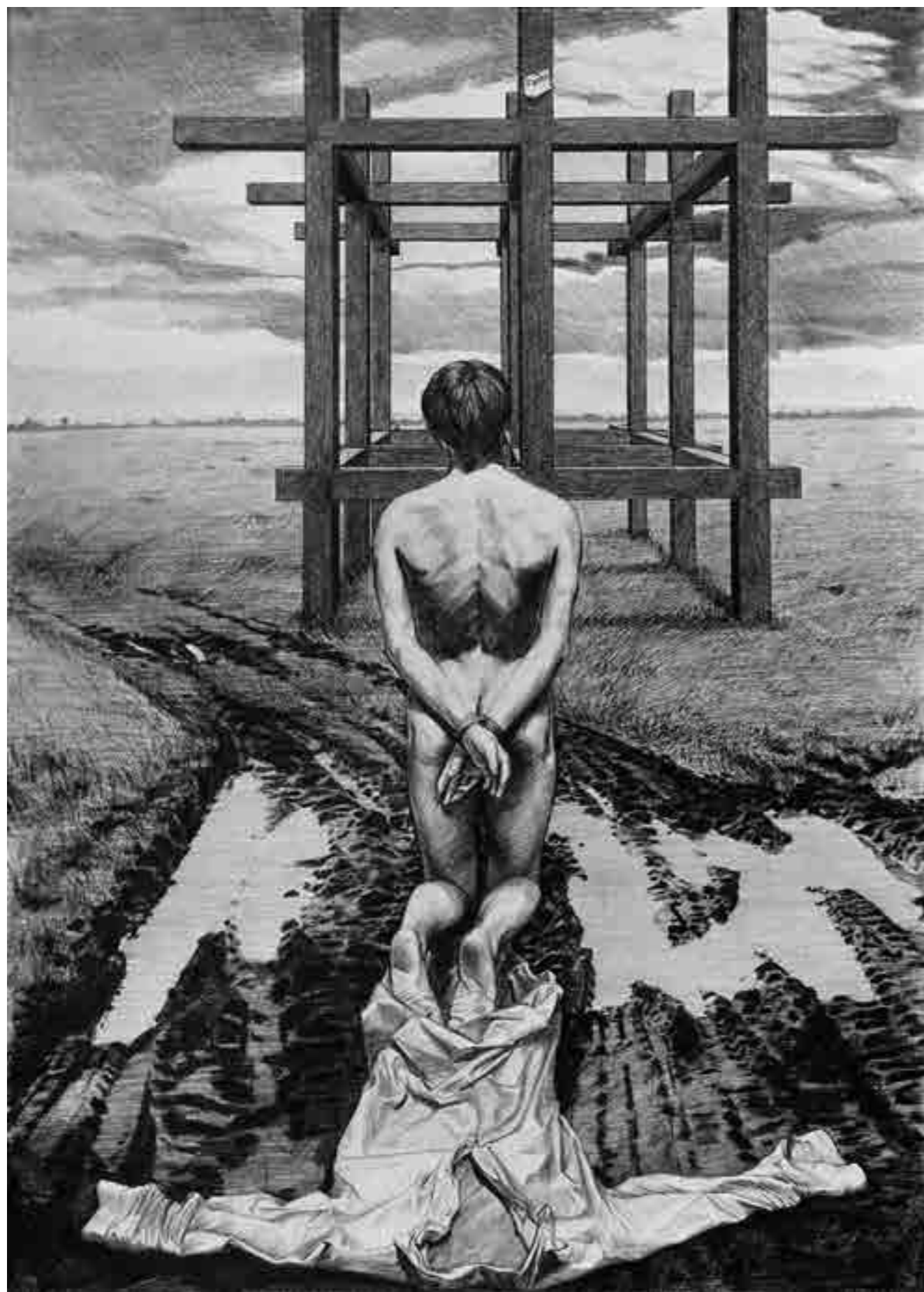
• *Zmierzch* z cyklu *Eden* • 1988 r., olej na płótnie, 200x180 cm, wł. Jerzego Skolimowskiego



• *Sen Jakuba* • 1988 r., olej na płótnie, 180x200 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie



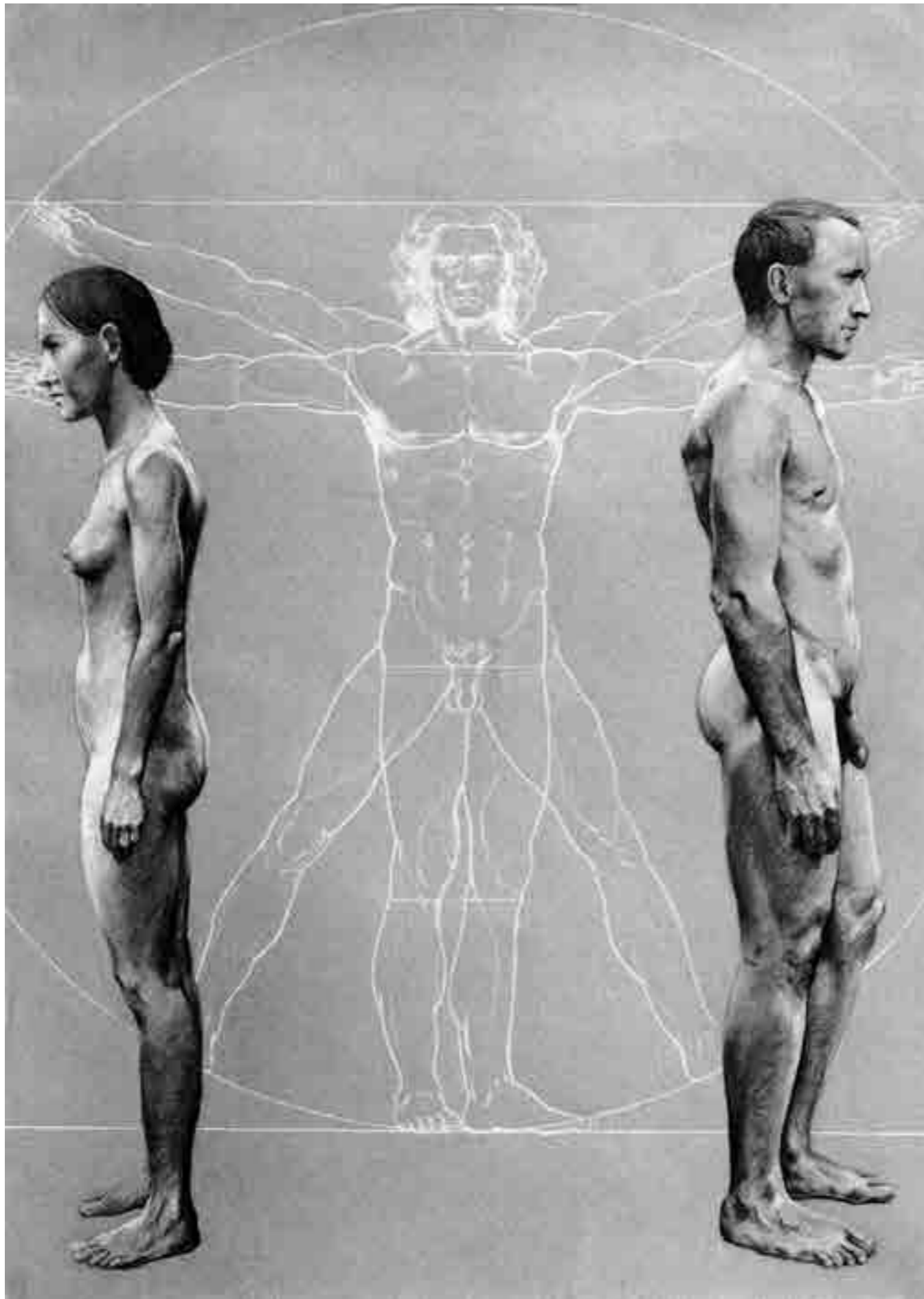
• *Zastona* • 1989 r., olej na płótnie, 200x185 cm, zbiory Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek”



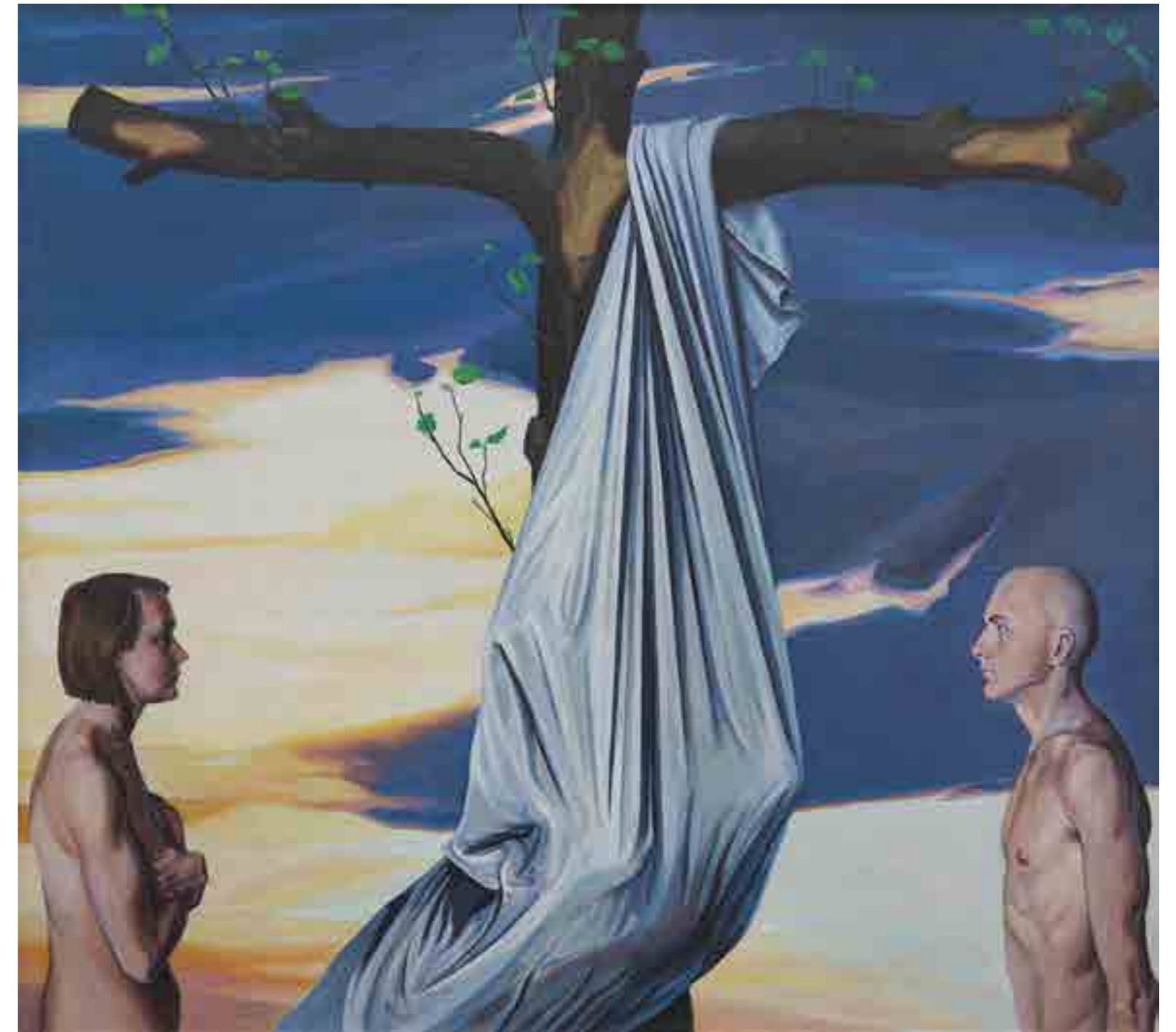
• *Z szat obnażony* • 1988 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 70x50 cm, wł. prywatna



• *Z szat obnażony* • 1988-89r., olej na płótnie, 200x180 cm, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu



• *Eden* • (część środkowa z tryptyku), 1989 r., rysunek kredką na papierze, 100x70 cm, własność prywatna



• *Arbor Vitae* • 1989 r., olej na płótnie, 180x200 cm, własność artysty



• *Adoracja Baranka* • 1989 r., olej na płótnie, 180x200 cm, wł. Angeli i Roberta Redmerów

Na stronie obok:

• *Adoracja (Biała)* • 1989 r., olej na płótnie, 120x145 cm, wł. prywatna

• *Adoracja (Czarna)* • 1989 r., olej na płótnie, 110x135 cm, kolekcja Anny i Roberta Wolaków



• *Dzień Sądu* • 1989 r., rysunek ołówkiem na kartonie, 170x120 cm, wł. prywatna

Wystawy polskiej sztuki niezależnej z lat 80.
autorstwa Tadeusza Boruty zrealizowane po 1990 r.



• Wystawa *Oazy wolności*, Ruiny Teatru Victoria w Gliwicach, 2020 r. Obrazy M. Anto, M. Sapetto, W. Szamborskiego, T. Boruty, J. Kaczmarek i Ł. Korolkowicz; rzeźby J. Kaliny i J. Beresia

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

Galeria Zachęta, Warszawa (grudzień 1990 r. - styczeń 1991 r.)
Muzeum Narodowe w Krakowie (styczeń - luty 1991 r.)

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy obrazów i rzeźb prezentowanych na wystawie: Maria Anto, Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Maciej Bieniasz, Tadeusz Boruta, Adam Brincken, Jan Dobkowski, Jan Dziędziora, Antoni Fałat, Ryszard Grzyb, Zbylut Grzywacz, Janusz Kaczmarski, Jan Kalina, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiorski, Marian Kępiński, Łukasz Korolkiewicz, Paweł Kowalewski, Janusz Marciniak, Andrzej Markowski, Aldona Mickiewicz, Jarosław Modzelewski, Eugeniusz Mucha, Wiesław Obrzydowski, Sławomir Ratajski, Stanisław Rodziński, Jan Rylke, Marek Sapetto, Barbara Skąpska, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Roman Skowron, Marek Sobczyk, Leszek Sobocki, Stanisław Sobolewski, Teresa Stankiewicz, Wiesław Szamborski, Jerzy Tchórzewski, Jacek Waltoś, Ryszard Woźniak, Jacek Ziemiński.

... 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*

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, zaczęliśmy myśleć, że życie ma sens. W świadomości wielu twórców czas ten zaznaczył się tożsamością postawy etycznej z twórczością, czy wręcz nadrzędnością styki 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 „Plastyki – stoczniovcóm”, Gdańsk, Bazylika Św. Mikołaja, 1984 r.; „Przeciw złu, przeciw przemocy – wystawa dedykowana pamięci ks. Jerzego Popiełuszki”, Mistrzejowice, kościół Św. Maksymiliana M. Kolbe), poprzez wystawy mający 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.)

Co złożyło się na tak istotne w polskiej sztuce znamię etyczności? Trudno o jednoznaczną 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 przeswitu 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 brzemień rzeczywistości 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. Taka opcja powodowała olbrzymie przewartościowanie. 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 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, niedający się nigdy zwerbalizować w całość. 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.

• Ekspozycja w Zachęcie, obrazy M. Sobczyka, E. Muchy

Na stronie obok:

- Katalog wystawy wg. projektu K. Racinińskiego. Wykorzystany został obraz L. Sobockiego *Sztafaż I* z cyklu *Graffiti polskie*, 1986
- Ekspozycja w Zachęcie, obrazy W. Szamborskiego, Z. Grzywacza, W. Obrzydowskiego.



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 OBECNOŚĆ. 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 konstytuuje – obraz własnego człowieczeństwa. Racją uczłowieczenia 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 no-

wego, integralnego świata. Przestrzeń dzieła sztuki jest przestrzenią androgynicznej jedni, ale wszelka twórczość rodzi się z doznawania wewnętrznej sprzeczności. Perspektywa zadowolonego 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...”, 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 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 marności egzystencji nie zakłamuje jej, nie tworzy iluzji sensów. Wypowiedzi twórców przepojone są prawdziwym cierpieniem. Marność przedstawiona jest jako marność.

Wypowiadając prawdę spaczony 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 niespaczonego. Niespaczone wołaniem przyzywa święte. Świętość wiąże to, co boskie. Boskość przybliży Boga. W tym, co rozpaczliwe, ci którzy ryzykują bardziej, doświadczają bezosłonowości. Przynoszą śmiertelnym w ciemności Nocy Świata trop zbiegłych bogów”. (M. Heidegger)

*

Wystawa „Cóż po artyście w czasie marnym?” oprócz pokusy z dokumentowania sztuki lat osiemdziesiątych, ukazania motywów i wątków ikonograficznych charakterystycznych dla tego czasu, stawia pytania o fenomen procesu twórczego i kondycję artystów. Pragnę przedstawić tutaj ruch świadomości artystów i kry-

- Ekspozycja w Zachęcie, obrazy J. Kawiorskiego, Z. Grzywacza
- Ekspozycja w MN w Krakowie, obrazy J. Tchórzewskiego

Na stronie obok:

- Ekspozycja w Zachęcie, obrazy S. Ratajskiego.
- Ekspozycja w Zachęcie, obrazy: T. Boruty, G. Bednarskiego, R. Woźniaka i M. Sobczyka oraz J. Modzelwskiego

tyków, 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, oprócz słów wprowadzenia, obszernie eseje analizujące sztukę niezależną ostatniej dekady, zwrot w stronę wartości i nową ikonografię.





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 pytanie o kondycję ludzką; próbowali podźwignąć doświadczenie „tu i teraz” lat osiemdziesiątych poprzez sięgnięcie do myśli chrześcijańskiej czy filozoficznej. Mimo, że pragnąłbym przywołać dzieła, a nieraz całe fragmenty tamtych przykościelnych wystaw, powstanie autonomiczna, nowa prezentacja. Będąca swoistym podsumowaniem, będzie jednocześnie – mam nadzieję – wyzwaniem wobec nowej sytuacji społecznej.

Wystawa jest próbą uchwycenia ruchu świadomości twórców w zmiennej sytuacji funkcjonowania kultury w latach osiemdziesiątych. Wszystkie prezentowane tu prace powstały po 13 grudnia 1981 roku. Ekspozycja oparta jest na pomysłach 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 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, WE-

SCENARIUSZ WYSTAWY

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

Zdaję 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.



SOLE MIASTECZKO, OCHŁAP NA KARTKI gromadzą pejzaże, martwe natury, obrazy przedstawiające fragmenty wnętrza, pracownie.

Po rozbitciu – następuje próba scalenia naszej świadomości. Próbuje się zadomowić 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 fetyszyzacja fragmentów rzeczywistości. Intensywność widzenia i malowania każe przypuszczać, że w procesie tym twórca zaangażowany jest całym sobą, ze wszystkimi życiowymi 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 pojawiają się nowy motyw – człowiek. Człowiek traktowany podmiotowo – jako indywidualność. 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 postacią symboliczną – 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

• Ekspozycja w MN w Krakowie, obrazy i rzeźba J. Waltosia.

Na stronie obok:

• Ekspozycja w MN w Krakowie, rzeźba J. Beresia, obrazy Ł. Korolkiewicz i Jana Ryłke.

• Ekspozycja w MN w Krakowie, rzeźba M. Pinińskiej-Bereś, obrazy J. Ziemińskiego i A. Zwierzchowskiego.

przezeń dialogu staje się podmiotową przestrzenią spotkania.

Prace ekspozowane w następnych salach mają wyraźne, bezpośrednie odniesienie 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 od ziemi odmówionej do ziemi obiecanej – Nowego Jeruzalem.

Przezeń 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: KWIAŁOWY KRZYŻ – spontaniczne znaczenie miejsc niewinnej śmierci. Zabicie ks. J. Popiełuszki było może największym szokiem lat ostatnich. Wielu twórców odczuło potrzebę wypowiedzi. Przezeń ta gromadzi kilkanaście prac bezpośrednio odnoszących się do tragedii, dających wyraz społecznym odczuciom, ale przede wszystkim będących próbą okiełzania emocji, nienawiści, lęku. Przezeń „Kwiatowy krzyż” łączy się z GOLGOTĄ pomyslaną 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. Przezeń tę kończy przedstawienie całunu. To motyw często występujący 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 zasłonę 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” chciałem 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 obecność naszego „ja” dla nas samych.

Obrazy umieszczone w aneksie zostały niemal mokre „wyrwane” 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.

*



- Ekspozycja w MN w Krakowie, rzeźba J. Beresia, obrazy T. Boruty i J. Waltosia
- Ekspozycja w MN w Krakowie, obrazy J. Sempolińskiego, Z. Bajka, E. Muchy i T. Boruty

- Ekspozycja w Zachęcie w Warszawie, obrazy J. Kawiorskiego
- Ekspozycja w MN w Krakowie, obrazy T. Boruty



POKOLENIE '80

NEZALEŻNA TWÓRCZOŚĆ MŁODYCH W LATACH 1980-89

Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 2010 – styczeń 2011

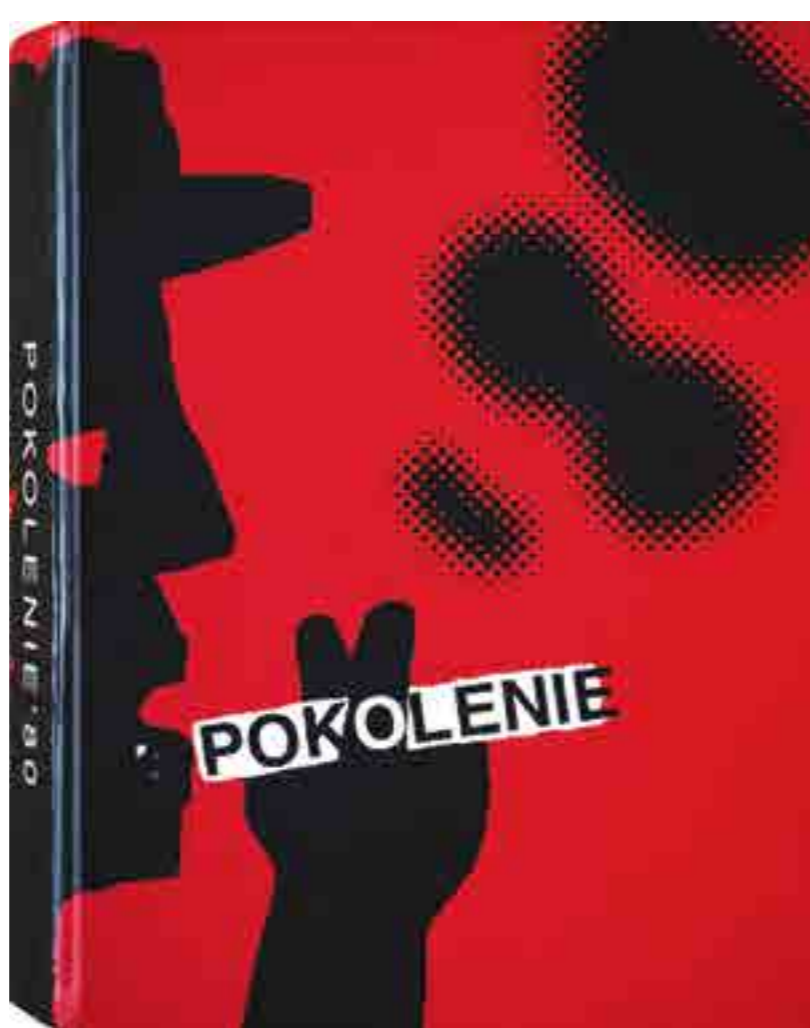
Organizatorzy: Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej w Krakowie, Stowarzyszenie NZS'80, Narodowe Centrum Kultury

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy prac prezentowanych na wystawie: Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Zbigniew M. Dowgiałło, Monika Handke, Grzegorz Kłaman, Piotr Młodożeniec, Aldona Mickiewicz, Eugeniusz Minciel, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiorski, Stanisław Koba, Łukasz Skąpski, Eugeniusz Skorwider, Stanisław Sobolewski, Mikołaj Smoczyński, Jacek Sroka, Andrzej Zwierzchowski, Jacek Ziemiński, a także artystów związanych z grupami artystycznymi: Gruppa (Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), Luxus (Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki), NAO Sternenhoch (Barbara Konopka, Anna Mirosava Nowak, Zbigniew Libera, Jacek Rydecki, Jerzy Truszkowski), Koło Klipsa (Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Piotr Kurka), Neue Bieremienost (Mirosław Bałka, Marek Kijewski) czy Pomarańczowa Alternatywa, której happeningi uliczne pokazane zostały poprzez fotografie agencji „Dementi”. Na wystawie są również zdjęcia reporterskie – młodych wtedy – fotografów, ukazujące tragizm i patos ówczesnego czasu: Macieja Goliszewskiego, Bogusława Dąbrowy-Kostki, Tomasza Padzika, Andrzeja Stawiarskiego.

Pokolenie '80 – samodefiniująca się niezależność

W 2010 r. mija 30 lat od powstania NSZZ „Solidarność” i Niezależnego Zrzeszenia Studentów (NZS). Wydarzenia te zmieniły historię Polski i niewątpliwie były emulgatorem przemian we współczesnym świecie. „Przeorały” świadomość społeczną tak głęboko, że nawet wprowadzenie w grudniu 1981 r. stanu wojennego nie powstrzymało dążeń wolnościowych, które szczególnie mocno manifestowały się w kulturze.



Sytuacja w polskiej kulturze lat 80. była wyjątkowa. Przede wszystkim niezależny ruch artystów miał charakter masowy. Twórcy bojkotowali instytucje państwowe, oficjalne media i całą politykę kulturalną komunistycznych władz. Jednocześnie współdziałali i współdialogowali ze społeczeństwem zorganizowanym w niezależnych strukturach związku zawodowego „Solidarność”, konfraterniach robotniczych czy w duszpasterstwach. Ruch ten, bez względu na konfesję artystów, szybko znalazł swe miejsce i oparcie w Kościele, który rozpostarł nad nim coś w rodzaju ochronnego parasola. To zbliżenie niewątpliwie odcisnęło piętno zarówno na twórczości poszczególnych artystów, jak i charakterze całego ruchu kultury niezależnej; zaowocowało olbrzymią liczbą niezależnych wystaw, w których

uczestniczyło blisko 2 tys. twórców, powstaniem kilkudziesięciu galerii przykościelnych, drukowaniem różnorakich, towarzyszących wydarzeniom artystycznym, publikacji (katalogów i pism krytycznych), organizowaniem licznych sesji naukowych.

Samorganizujący się niezależny obieg kultury

Pierwsze wystawy plastyczne miały charakter protestu wobec komunistycznej rzeczywistości. Wymienię tu zorganizowaną w rocznicę Sierpnia '80 wystawę „Plastycy – stoczniovcem”, w Gdańsku (1984 r.), w bazylice pw. św. Mikołaja, czy będącą spontaniczną reakcją na zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki ekspozycję z 1984 r.; „Przeciw złu, przeciw przemocy” w kościele pw. św. Maksymiliana M. Kolbego (Kraków-Mistrzejowice), a także upamiętniające narodowe rocznice ekspozycje: „Czas smutku, czas nadziei” (1985 r.) i „Polska Pieta” (1986 r.), obie w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu.

Spora liczba wystaw miała charakter *stricte* artystyczny, dającą możliwość zorientowania się, co aktualnie jest tworzone, jakie formy ekspresji są dominujące. Takie prezentacje, jak: „Wokół grafiki” w kościele pw. św. Maksymiliana Marii Kolbego (Kraków-Mistrzejowice, 1984 r.), Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda” w kościele pw. św. Krzyża (Wrocław, 1985, 1987 r.) czy cykliczne, zbiorowe pokazy pt. „Obecność” w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Warszawie przy ul. Żytniej pozwalały zmanifestować masowe poparcie różnych środowisk dla kultury niezależnej i postawy bojkotu wobec władz. Dawały też poczucie wspólnoty artystów i udręczonego narodu.

Najgłośniejsze jednak były wystawy problemowe, których scenariusz wynikał z myślenia o kulturze w powiązaniu z egzystencjalną, filozoficzną i teologiczną refleksją chrześcijańską: „Znak krzyża” w kościele pw. Miłosierdzia Bożego (Warszawa, 1983 r.), „Apokalipsa, światło w ciemności”, w kościele pw. św. Krzyża (Warszawa, 1984 r.), „Niebo nowe, ziemia nowa?” w kościele pw. Miłosierdzia Bożego (Warszawa, 1985 r.), „W stronę Osoby” (1985 r.) i „Wszystkie nasze dzienne sprawy” (1987 r.) w klasztorze oo. dominikanów w Krakowie, a także włączone w liturgię Wielkiego Tygodnia „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” w krypcie kościoła oo. pijarów (Kraków, 1986 r.). Przy czym te najgłośniejsze ekspozycje cechowała niezwykle otwarta formuła zarówno w sensie artystycznym, jak i ideowym: ekumeniczny charakter wystaw Janusza Boguckiego i Marka Rostworowskiego czy antropologiczny Tadeusza Boruty.

Tworząc i wystawiając w ramach ruchu kultury niezależnej, artysta po raz pierwszy wziął swoją karierę we własne ręce. Nie oglądał się na instytucje, związki twórcze, prasę, media, politykę kulturalną władz, stypendia, plenery czy zakupy. A pokus było wiele. Władza miała atrakcyjne propozycje. Deklarując się po stronie komunistycznego reżimu, można było z łatwością zrobić wystawę w renomowanym miejscu, wystąpić w telewizji czy wydać książkę w znanym wydawnictwie. Na pokusy wystawieni byli zwłaszcza młodzi artyści, którzy jeszcze nie zaistnieli publicznie. Podjęta przez nich, po wprowadzeniu stanu wojennego, decyzja solidarnościowego bojkotu oficjalnych instytucji kultury skazywała ich na perspektywę zupełnego nieistnienia w przestrzeni publicznej, ryzyko braku środków do życia i kąta do pracy. Ale właśnie w tym pokoleniu – paradoksalnie – wybór był oczywisty i naturalny. To młodzi pierwsi organizowali niezależne miejsca wystawiennicze – galerie w mieszkaniach, pracowniach, przy kościołach – wydawali podziemną literaturę i liczne periodyki.

Stan wojenny zastał młodych twórców w okresie formowania się ich osobowości. O ile można mówić, że w wyniku wydarzeń politycz-

nych, świadomość religijna czy polityczno-społeczna tego pokolenia była już jakoś ukształtowana, to artystycznie raczkowali, i na początek lat 80. przypada okres ich przyspieszonego dojrzewania, szukania własnej drogi twórczej.

Przemiany świadomości

W tej części tekstu mój wywód przybierze charakter osobistego wyznania i tym samym obarczony będzie skazą subiektywizmu. Trudno byłoby mi pisać inaczej, gdyż w latach 80. byłem aktywnym twórcą i jednym z animatorów wielu wydarzeń w ruchu kultury niezależnej. Organizując wystawy przykościelne, konferencje czy angażując się w ruch wydawniczy, miałem głębokie poczucie pokoleniowego współmyślenia, którego fundamentem był, mimo ewidentnych różnic w postawie artystycznej, wspólny obszar doświadczeń, inspiracji i potrzeb. Ubogość duchowa kultury PRL-u, limitowanie niezależnej twórczości i myślenia sprawiały, że każdy młody człowiek pragnący więcej sięgał po te same książki, czytał „Tygodnik Powszechny” i „Znak”, słuchał tych samych płyt, oglądał te same spektakle i filmy. Nic więc dziwnego, że bez względu na zindywidualizowaną formę artystycznej ekspresji, np. w plastyce, obserwujemy wspólny dla tego pokolenia masowy powrót do malarstwa figuratywnego, stosowanie narracji egzystencjalno-społecznej, ujętej w symboliczno-znakowe formy i swobodne sięganie po ikonografię chrześcijańską.

Dla mojego pokolenia cała dekada lat 80. to okres intensywnego przeformulowywania własnej tożsamości w tempie znacznie przekraczającym naturalny proces dojrzewania. Wychowani w okresie gierkowskiego realnego socjalizmu doświadczyliśmy przemiany świadomości wraz z wyborem Karola Wojtyły na papieża. Jego wizyty i nauka otworzyły nas na doświadczenie wspólnoty Kościoła, jakiego nie znaleźliśmy z salek katechetycznych. Wypełniły się duszpasterstwa



- Rzeźba G. Klamana i obraz Z. M. Dowgiałły
- Na stronie obok:
- Katalog wystawy wg. projektu P. Młodożeńca
- Obrazy G. Bednarskiego i A. Kapusty



akademickie, gdzie przy okazji można się było zetknąć z powstającą wówczas opozycją. „Karnawał Solidarności” dał poczucie siły i nadzieję na głębsze przemiany społeczno-polityczne. Poczuliśmy smak wolności, którego nie zabiły w nas represje stanu wojennego.

Po 13 grudnia 1981 r. zmienił się jednak charakter wspólnoty, która stała się wspólnotą w bólu. Odmowa współdziałania z władzą i manifestowanie niezależności, zwłaszcza w kulturze, były głównymi wyznacznikami naszej nowej tożsamości. W połowie lat 80. władza pozwoliła na coraz swobodniejsze wyjazdy na Zachód. Prostując plecy po zbieraniu truskawek, można było doświadczyć zupełnie innego poziomu cywilizacji i zobaczyć sztukę europejską znaną dotychczas – co najwyżej – z kiepskich reprodukcji. Był to niewątpliwie mocny impuls kulturowy otwierający perspektywę nowej rzeczywistości, która w pełni stała się naszym udziałem po transformacji ustrojowej. W 1986 r. wstrząsem dla naszej, jakoś zamkniętej świadomości, była prezentacja w TVP głośnego filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna, a następnie publikacja znakomitego artykułu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* („Tygodnik Powszechny” nr 2/1987). Problemu wielowiekowych relacji polsko-żydowskich i Holocaustu nie można było już zbyć fascynacją kulturą żydowską, lecz należało o wiele głębiej „przemeblować” tożsamość.

W okresie kształtowania się osobowości młodego człowieka najmocniej oddziałuje bezpośredni kontakt z kimś, kogo możemy nazwać mistrzem. Nie brakowało ich chyba w żadnym środowisku, gdyż wielu w tym trudnym czasie wykazało się wspaniałą postawą i odwagą niezależnego myślenia. W Krakowie wśród starszych artystów taki autorytet mieli członkowie grupy Wprost i Stanisław Rodziński – mój profesor. Mocny, kształtujący wpływ na moje pokolenie miał duszpasterz akademicki o. Jan Andrzej Kłoczowski, ale chyba najgłębiej oddziaływał na mnie ks. prof. Józef Tischner, którego miałem szczęście być studentem. Pamiętam moich zawiedzionych rówieśników jego wznowionymi po wprowadzeniu stanu wojennego wykładami wokół filozofii Hegla. Oczekiwali od swego mistrza refleksji wprost dotyczącej sytuacji społeczno-politycznej, dającej wyraz emocjom, które w nas wrzały. Tischner tymczasem w usystematyzowany sposób ukazywał przemianę niewolnika w perspektywie rozumienia wolności. Uczył, jak uchronić się przed doświadczeniem radykalnej negatywności. Bo siłą wolności jest możliwość znegowania wszystkiego, każdej prawdy, każdej wartości. „Zaczyna dokonywać się coś takiego, co można nazwać duchowym zabijaniem siebie. Świat, który stał się bez wartości, odsłonił mi, że na tym świecie ja także nie mam żadnej wartości. I wtedy zaczyna się ta świadomość nieszczęśliwa. (...) Bo czymże jest ta świadomość nieszczęśliwa? Jest to świadomość, która ze swojego nieszczęścia

czierpie racje swego istnienia, która widzi, że racją jej istnienia jest doświadczone nieszczęście, jest zanikanie. Ona potrzebuje zanikać, bo musi krzyczeć, że zanika, ale nie może zaniknąć zupełnie, bo gdyby zaniknęła zupełnie, to ona by wtedy nie mogła krzyczeć. Jest to coś niezwykłego, jest tutaj obraz człowieka przywiązanego do swojego bólu, który z tego bólu czyni sobie rację swojego istnienia”¹.

W mrokach stanu wojennego ks. prof. Tischner uczył nas myślenia według wartości. Jak w „czasie marnym” uchronić się od radykalnej rozpacz i negacji i przejść na poziom rozumności? Bo tak manifestująca się wolność jest siłą, która odmienia nas i naszą rzeczywistość. Bowiem „rzeczywistość nie jest niczym innym jak zwierciadłem mojego rozumu”².

Paradoksalnie, okres stanu wojennego sprzyjał myśleniu w kategoriach wartości osoby ludzkiej. Na kryzys człowieka i relacji społecznych, na doświadczenie życia w rzeczywistości odmówionej, na poczyniony na narodzie i jego kulturze gwałt przez komunistyczne struktury totalitarnego państwa, można było zareagować całkowitą apatią, kapitulacją, konformizmem, ucieczką w tzw. małą stabilizację albo przewartościowaniem. Większość artystów wybrała jednak drogę poszukiwania głębszych, fundamentalnych sensów ludzkiej egzystencji, dokopywania się źródeł naszej godności, tworzenia alternatywnych wobec instytucji państwa więzi grupowych, w tym także niezależnego ruchu kultury. „Charakterystycznym znakiem czasu stał się masowy powrót na łono Kościoła (i częste nawrócenia na katolicyzm). Chodziło nie tylko o mecenat czy możliwość urządzenia wystawy w «autonomicznej» przestrzeni kościoła, choć miało to oczywiście swoje znaczenie. W tych trudnych czasach chrześcijańskie prawdy uniwersalne stały się – przy załamaniu ideologii świeckiej – czynnikami silnej więzi nieformalnej”³.

Dla wielu z nas, z pokolenia '80, Kościół był jednak miejscem jak najbardziej naturalnym. Wywodziliśmy się z kręgu duszpasterstwa akademickiego, tam kształtowała się, od końca lat 70., nasza świadomość religijna i polityczna. Po Sierpniu '80 zakładaliśmy NZS i tworzyliśmy samorządy studenckie. Robienie wystaw przy kościołach nie było wyrazem chwilowej koniunktury, reakcją na lęk czy poszukiwaniem schronienia. Dla wielu była to od dawna naturalna przestrzeń samorealizacji. Ja już w 1980 r. podpisałem umowę z ówczesnym przeorem krakowskiego klasztoru oo. dominikanów na udostępnienie jednego z klasztornych pomieszczeń na galerię studentów ASP. Ten

- Obrazy A. Zwierzchowskiego i J. Zielińskiego
- Na stronie obok:
- Obraz J. Truszkowskiego i wspólne prace Z. Libery, A. M. Nowak, J. Rydeckiego, J. Truszkowskiego i B. Konopki

okres uczył nas – wówczas młodych – działania pozainstytucjonalnego, samodzielnego i brania za nie indywidualnej odpowiedzialności.

Wybór nie był dla nas trudny, gdyż mieliśmy szczęście uniknięcia tzw. normalnego artystycznego życia. Mając dwadzieścia parę lat, paradoksalnie łatwo rezygnować z potencjalnej kariery. Nie ryzykuje się utraty pozycji, mieszkania, pracowni, gdyż ich się nie posiada. Twierdzę, że moje pokolenie jest pierwszym pokoleniem postkomunistycznym między innymi dlatego, że nigdy nie widzieliśmy siebie w trybach instytucji i narzędzi propagandy oficjalnej władzy. W naszej ówczesnej świadomości olbrzymie możliwości komunistycznych mediów (telewizja, prasa, oficjalne galerie) były tylko narzędziem propagandy, a nie źródłem kreacji prawdziwych wartości kulturowo-artystycznych.

Wprawdzie większość organizowanych w ruchu niezależnym wystaw nie miała charakteru pokoleniowego, gdyż bojkot komunistycznego reżymu manifestował się w postawach twórców różnych generacji, to jednak było kilka ekspozycji ukazujących twórczość artystów debiutujących w okresie stanu wojennego. W dużym stopniu do tej młodej grupy adresowane były, prowadzone na przełomie lat 1983/1984, rekonasanse znanych krytyków po pracowniach, zwane „pielgrzymkami”, mające na celu rozpoznanie nigdzie wówczas niepokazywanej sztuki. To w trakcie tych wędrowek ukazała się tryskająca siłą i rozmachem ekspresyjna twórczość młodego pokolenia. Ukazała się nowa, związana z chrześcijaństwem, ikonografia pokazana poprzez nowe formy wyrazu. Nastąpiło wiele przewartościowań w obrazie sztuki polskiej i zaczęła kielkować idea pokazania tej nowej sztuki szerszej publiczności.

Możliwości większych prezentacji dawał Kościół, który już wcześniej udostępnił swoje obiekty na niezależne wystawy, spektakle i koncerty towarzyszące pielgrzymce papieża Jana Pawła II w czerwcu 1983 r. Jednak w tym festiwalu sztuki, pod nazwą „Znak krzyża” przy ul. Żytniej w Warszawie, nie uczestniczyli młodzi artyści. Może nie byli wówczas jeszcze rozpoznani? Ale już pod koniec roku znaleźli miejsce w propozycjach Duszpasterstwa Środowisk Twórczych w Warszawie, prowadzonego przez ks. Wiesława Niewęgłowskiego. Tu też w kościele pw. Nawiedzenia NMP, w ramach Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej, zaprezentowana została wysta-

wa autorstwa Joanny i Pawła Sosnowskich pt. „Chaos, człowiek, absolut”, w której uczestniczyli tylko młodzi malarze. Z artystów dziś znanych, w tej pierwszej pokoleniowej, przykościelnej prezentacji wzięli udział członkowie warszawskiej Grupy, Stanisław Sobolewski, Jacek Sroka, Leon Tarasewicz, Jacek Ziemiński i Andrzej Zwierzchowski (wymieniam tych, którzy prezentowani są na wystawie „Pokolenie '80”). Charakter ich sztuki znakomicie oddaje tekst organizatorów, którzy pisali: „...Młode malarstwo, wyrosłe jakby wbrew wszelkim przeszkodom, zaprzecza swoim istnieniem teorii o kryzysie w kulturze. Patrząc nań, łatwo można zrozumieć, iż dla sztuki ważniejszy był rok 1980 z całym swoim optymizmem, wolnością i ostrością widzenia, niż katastrofa 1981 roku. Nie tylko nie zdołała ona tego wszystkiego pogrzebać, ale wyraźnie pokazała, czym jest chaos, dramat, fałsz, jakie jest miejsce człowieka i gdzie szukać tego, co nieograniczone, niezmiennie, prawdziwe”⁴.

Prezentowani na tej wystawie artyści z mego pokolenia, określane przez krytykę jako „dzicy”, wzięli szeroki malarski rozmach; zasympali wystawy pracami pełnymi politycznych znaków, gestów i aluzji. Robili to najczęściej z właściwym sobie, szczególnym poczuciem humoru. Ich obrazy z tego czasu można w pełni nazwać sztuką interwencyjną. Forma prac była szorstka, jakby niechlujna, skupiona tylko na polityczno-społecznym grepsie.

Jeszcze szerszą prezentacją pokolenia '80 były dwie odsłony Krajowego Biennale Młodych „Droga i prawda” we wrocławskim kościele pw. Św. Krzyża, w 1985 i następnie w 1987 r. Mimo że odbyły się w tzw. drugim obiegu, to były największymi od 1945 r. manifestacjami malarstwa młodych twórców w Polsce. Zgromadziły kilkadziesiąt prac plastycznych malarzy, grafików i rzeźbiarzy z całego kraju, którzy nie przekroczyli 35. roku życia. Dawały pełny obraz twórczości artystów debiutujących po 1980 r. Prezentowały wszystkie nurty artystyczne, dając wiele odpowiedzi na temat kondycji duchowej tego pokolenia. Od tego czasu rozpoznana twórczość młodych stała się dominującym komponentem panoramy niezależnej sztuki polskiej.

Nic zatem dziwnego, że wrocławska wystawa „Droga i prawda” stanie się niejako osnową dalszych moich rozważań nad fenomenem sztuki niezależnej. Bez przesady można stwierdzić, że owa pokoleniowa prezentacja sprzed ćwierć wieku jak w soczewce kumuluje wszystkie



istotne cechy niezależnego ruchu wystawienniczego. Ujawnia uwarunkowania polityczno-społeczne, w jakich działali twórcy, odsłania podstawowe cechy i wartości sztuki polskiej pierwszej połowy lat 80., funkcjonującej poza ingerencją komunistycznych władz. Dokładne przyjrzenie się prezentowanym tam dziełom pozwala zburzyć często powtarzany stereotyp, jakoby twórczość ta była bogoojczyźniana, pełna politycznych treści, symboli i dewocyjnej ikonografii.

Artyści w Kościele

Wystawa „Droga i prawda” zorganizowana została w olbrzymim gotyckim kościele przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych (DTS) i aktywnych w nim byłych działaczy rozwiązanego przez władze Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). To bardzo typowy schemat działania twórców przy Kościele. Działające prawie w każdej diecezji DŚT istniały oficjalnie, co pozwalało na organizowanie na poły legalnych spotkań, wystaw, koncertów, spektakli, sesji itp. Świątynie były przestrzeniami publicznymi, praktycznie otwartymi przez większość dnia dla każdego, a wydarzenia artystyczne, które odbywały się w ich wnętrzach, nie miały charakteru konspiracyjnego. Każdy mógł przyjść z ulicy, obejrzeć ekspozycję plastyczną czy uczestniczyć w spektaklu, wieczorze poetyckim lub wykładzie. O na poły konspiracyjnym charakterze możemy mówić w przypadku licznych w owym czasie wystaw w prywatnych mieszkaniach i pracowniach, gdyż liczba widzów była limitowana znajomością z organizatorem i informacją, ale takiego charakteru nie miały wydarzenia kulturalne organizowane przy kościołach. Ta specyfika wnętrza kościelnego – otwarte dla wszystkich, niezależnej od komunistycznej władzy przestrzeni publicznej – w dużym stopniu stanowiła o atrakcyjności tego miejsca. Sprzyjała masowej recepcji odbywających się tam wydarzeń artystycznych, jednocześnie budząc niepokój aparatu partyjnego i służb bezpieczeństwa. Na imprezy kulturalne organizowane w świątyniach przychodziły tłumy. Nic więc dziwnego, że władza wszelkimi sposobami starała się uzyskać

przyzwolenie ordynariuszy diecezji na oficjalną kontrolę cenzorską.

Przy okazji wystawy „Droga i prawda” Okręgowy Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk we Wrocławiu, powołując się na przepisy prawa, domagał się od wrocławskiej kurii zgłoszenia do nich tej imprezy, a tym samym poddania się cenzurze. W odpowiedzi ks. Mirosław Drzewiecki, duszpasterz środowisk twórczych, znakomicie i kategorycznie bronił autonomii Kościoła: „Wystawa «Droga i prawda» nie podlega wstępnemu ocenzurowaniu na mocy ustawy o kontroli publikacji i widowisk z dnia 31.07.1981 r. wraz ze zmianami z 1983 r. Art. 4, ust. 1, pkt 10 wyraźnie wyłącza tę wystawę od obowiązku kontroli wstępnej: «Nie podlegają kontroli wstępnej (...) zaaprobowane przez Kościół Katolicki (...) pisma, obrazy, i nagrania o charakterze przekazu wiary (...), zawiadomienia i informatory, imprezy kulturalno-religijne organizowane na terenie kościelnym» (...). Wystawa «Droga i Prawda», której hasło jest na wskroś ewangeliczne, wyjęte ze słów, jakie powiedział Jezus Chrystus (por. J 14,6) – jest z całą pewnością wielkim wydarzeniem tak kulturalnym, jak i religijnym, organizowanym na terenie kościelnym, bo przecież we wnętrzu świątyni pw. Św. Krzyża. Przytoczone przez Pana cytaty z ustawy o kontroli publikacji i widowisk nie mają zastosowania w odniesieniu do tej wystawy. (...) Pragnę także poinformować Pana, że Ksiądz Kardynał Henryk Gulbinowicz – w świetle obowiązującego prawa w Polsce – nie wyraża zgody na przeprowadzenie kontroli wstępnej wystawy w kościele Św. Krzyża ani żadnego innego wydarzenia kulturalno-religijnego organizowanego w którymkolwiek kościele na terenie Archidiecezji Wrocławskiej”⁵.

Ten list, jak i zachowane notatki służbowe funkcjonariuszy z rozmów z kardynałem znakomicie ukazują, jak solidny był tzw. parasol Kościoła, rozpostarty nad kulturą niezależną. Rozmowy kurii z władzami odbywały się na bazie istniejącego prawa, którego znajomość i logiczna interpretacja skutecznie blokowały zapędy służb bezpie-



czeństwa. Oba stronom zależało na zachowaniu pozorów legalności swoich działań i zacieraniu wrażenia, jakoby istniał jakiś konflikt, który mógłby wzburzyć tłumy wiernych. Nikt nie chciał prowokować społeczeństwa i wyprowadzać ludzi na ulice. Jednocześnie decydenci partyjni starali się uzyskać jak największą kontrolę nad Kościołem, stopniowo marginalizując jego rolę w społeczeństwie. Ponieważ działania te nie przynosiły rezultatu, władze nierzadko posuwały się do zastraszania kleru, a kilka razy nawet do zabójstw najbardziej niewygodnych księży, do czego dochodziło także u schyłku lat 80. Kościół tymczasem, zgodnie ze swoją misją, starał się zachować gwarantowaną przez prawo autonomię, poszerzając przy tym swe oddziaływanie na różne środowiska. Nie można przy tym zapominać, że przed wojną, a także w pierwszych dekadach istnienia PRL-u elity intelektualne i artystyczne, w zdecydowanej większości, szerokim łukiem omijały „kruchtę”, a księża z prymasem Stefanem Wyszyńskim na czele w stosunku do inteligencji wyrażali nieufność. Widoczny przełom w złych stosunkach nastąpił po wyborze kardynała Karola Wojtyły na papieża. Nowa jakość posługi Ojca Świętego i dialogowanie z innymi, także z niewierzącymi, doprowadziły do tego, że po wprowadzeniu stanu wojennego artyści i elity intelektualne masowo wypełnili katolickie świątynie.

Związek twórców kultury niezależnej lat 80. z Kościołem polegał nie tylko na wykorzystaniu tej instytucji, posiadającej olbrzymią niezależność od państwa, bazę materialną i potencjał poparcia społecznego, lecz na dialogu mocno formującym twórczość artystyczną i osobowość. Zarówno w całokształcie niezależnego życia artystycznego, jak i w konkretnych dziełach sztuki widać było mocny wpływ religii katolickiej, myśli teologicznej, a zwłaszcza personalizmu chrześcijańskiego. Wystarczy przywołać tytuły najgłośniejszych wystaw organizowanych przy kościołach czy tematykę powstałych wówczas dzieł, by zauważyć ewolucję postaw, wynikłą z tworzenia w dialogu z Kościołem. Wystawy te ukazywały ścieżki myśli, którymi podążali artyści tego czasu i świadczyły o tym, że ówczesna

sztuka niezależna była nurtem autentycznie zwróconym w stronę osobowego rozumienia człowieka i podejmującym próbę znalezienia w sztukach plastycznych formy wyrażającej jego niezbywalną wartość. Oczywiście, w kontekście przytoczonego listu ks. Mirosława Drzewieckiego ktoś mógłby zarzucić, że powszechne używanie ewangelicznych cytatów w nazwach niezależnych imprez przykościelnych było tylko zasłoną dymną i usprawiedliwieniem wobec władz obecności dzieł, które z religią nie mają nic wspólnego. Nic bardziej mylnego. Mimo że różnie potoczyły się dalsze drogi twórców aktywnych w drugim obiegu, nierzadko coraz dalej odchodzących od Kościoła, to w owym czasie chrześcijaństwo stanowiło dla większości, także dla artystów niewierzących, istotną inspirację.

Przykładem niech będzie krakowska wystawa „W stronę osoby – treści podmiotowe we współczesnych figuracjach krakowskich”. Już sam tytuł ekspozycji lokował prezentowaną twórczość w nurcie chrześcijańskiej myśli personalistycznej. W omówieniu wystawy, które poczyniłem pod pseudonimem Jan Bolesta, pisałem: „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 renesansu opiewający potęgę i piękno natury ludzkiej, jej olbrzymie możliwości. Człowiek ukazany przez krakowskich twórców jawi się w swojej 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 rzeczywistości 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. (...) Twórcy prezentowanych prac mimo istotnych różnic formalnych, a także znacznych różnic pokoleniowych, z dużym wysiłkiem i uwagą «przekopują się» przez wszystkie warstwy artystycznego rzemiosła i języka, by wyrazić człowieka w całej złożoności podmiotowych treści”⁶.

- Obrazy P. Kowalewskiego
- Na stronie obok:
- Obrazy W. Pawlaka



Represje

Zachowane dokumenty WUSW dotyczące wrocławskiej wystawy „Droga i prawda” ukazują także, jakiej inwigilacji i represjom poddawane było środowisko plastyków. Komisarzem tej wystawy był artysta Konrad Jarodzki, który w lutym 1985 r., decyzją Ministra Kultury i Sztuki, został zwolniony z funkcji prodziekana Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby wrocławskiej PWSSP, po – jak to określił funkcjonariusz SB – „tendencji politycznej wystawie dyplomowej jego studenta”. Fakt ten ukazuje, jakiego typu represjom podlegali twórcy zaangażowani w ruch kultury niezależnej. Mało znany przypadków internowania, okresowych zatrzymań czy pobic artystów. Zazwyczaj powodem takich radykalnych działań aparatu bezpieczeństwa wobec tych osób była ich działalność opozycyjna, a w niewielkim stopniu artystyczna. W tym względzie znacznie bardziej na aresztowania byli ludzie związani z drukiem i kolportażem wydawnictw w drugim obiegu niż organizatorzy wystaw. Służba Bezpieczeństwa inwigilowała niezależny ruch wystawienniczy przede wszystkim ze względu na jego związki z Kościołem, a co się z tym wiąże, możliwości oddziaływania na przychodzące do świątyni tłumy wiernych. Dla komunistów twórczość artystyczna była bowiem istotnym narzędziem ideologizacji, wpływania na masy, inżynierią dusz. W środowisku artystów władza działała raczej subtelnie. Starła się delikatnie perswadować przy jednoczesnym deprecjonowaniu osiągnięć „kościelnej kruchty”. Oferowano przy tym „marchewkę”: przerywając bojkot, można było liczyć na zakup prac, ministerialne stypendia, pracownię, atrakcyjny plener lub wystawę. Nierzadko jednak zdarzały się próby zastraszania i restrykcji, takie jak: informowanie artysty o znajdowaniu się na tak zwanej czarnej liście twórców, których prac muzea nie mogą kupować, odmawianie przydziału pracowni, zabieranie stypendiów, wstrzymywanie przewodów naukowych na uczelniach czy jak to miało miejsce w przypadku Konrada Jarodzkiego – pozbawienie pełnionej funkcji.

Przy wystawie „Droga i prawda” komunistyczne władze także zaangażowały duże siły, by nie dopuścić do imprezy lub przynajmniej

ją zmarginalizować. Zachowana obfita dokumentacja podjętych działań organów państwa pozwala prześledzić zasięg i charakter operacji, a jednocześnie ukazuje ich bezsilność wobec tego zjawiska. Przy tej operacji współpracowały ze sobą Wydziały III i IV Służby Bezpieczeństwa, Okręgowy Urząd Kontroli Publikacji i Wydawnictw, Wydział ds. Wyznań i Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego we Wrocławiu. Po zdobyciu listy osób zgłoszonych na wystawę rozesłano do regionalnych naczelników Wydziału III WUSW w całej Polsce informacje o tym, którzy artyści z danego terenu mają zamiar uczestniczyć w tej imprezie, i dyspozycje, jakie działania należy podjąć. W rozsyłanym szyfrogramie wyczytać możemy: „...że w w/w wystawie wezmą udział, przede wszystkim, młodzi plastycy mający powiązania z klerem i korzystający z kościelnego mecenatu. Niektórzy z nich mogą mieć także powiązania z działalnością opozycyjną. (...) W związku z powyższym uprzejmie proszę o dokonanie operacyjnego rozpoznania w/w oraz podjęcie takich działań, które spowodują rezygnację z uczestniczenia w wystawie. Jednocześnie proszę o poinformowanie nas o osobach, które zdecydowane będą uczestniczyć w tej wystawie oraz o ewentualnym usytuowaniu wśród nich źródeł osobowych”⁷.

Poza paroma przypadkami wynik tych działań był niewielki. Na kilkudziesięciu uczestników wystawy tylko paru uległo presji i zrezygnowało z udziału. Co ciekawe, z dokumentów wynika, że w większości przypadków funkcjonariusze SB nie mogli skutecznie wypełnić poleceń, gdyż jak czytamy w ich relacjach „...nie posiadamy do nich [uczestników wystawy – T.B.] operacyjnego dotarcia, wśród wymienionych przez was osób nie ma osobowych źródeł informacji”⁸. Te esbeckie trudności z wnikiem w środowisko plastyków znakomicie świadczą o postawie młodych artystów.

Jeszcze większą bezsilnością wykazały się służby bezpieczeństwa przy próbie zatrzymania Jacka Fedorowicza, chcąc nie dopuścić do jego wykładu przy okazji wystawy „Droga i prawda”. Mimo monitorowania od dłuższego czasu jego przyjazdu do Wrocławia i zaangażowaniu w akcję wielu funkcjonariuszy, operacja zakończyła się porażką. Z odręcznie pisanej notatki służbowej z dnia 19 maja 1985 r.



możemy wyczytać: „godz. 13.15 figurant przyszedł do kościoła, lecz nie został w porę rozpoznany przez pracowników wydz. III oraz przez nas. Nie wychodził z kościoła aż do zakończenia swojego wystąpienia. Następnie o godz. 18.40 wyszedł rozmawiać z Karolem Modzelewskim i w towarzystwie trzech kobiet udał się w stronę ul. Wieczorka, idąc z prawej strony Katedry. W pewnym momencie oddał swoje rzeczy jednej z kobiet i wbiegł do Szpitala Szkół Wyższych. Po penetracji terenu szpitala okazało się, że go tam nie ma”⁹. Z innego szyfrogramu WUSW dowiadujemy się, że „Jacek Fedorowicz obawiając się zatrzymania używał charakterystyki (okulary, zarost, odzież wierzchnia). Na czas wygłaszania prelekcji wrócił do swojego znanego wyglądu”¹⁰.

Polityczność sztuki niezależnej i jej poziom

Artyści często i chętnie angażowali się w działalność drugiego obiegu, projektowali znaczki, plakaty, transparenty, ilustrowali niezależne wydawnictwa, lecz ten sztafaż rzadko był przenoszony w sferę twórczości. Powyższe „usługi”, a także udział w manifestacjach, pozwalały wielu z nas rozładowywać stresy i zaspokajać potrzebę walki z komuną. Sfera wolności była natomiast wypowiedzią zbyt osobistą, niemal świętą, by ją traktować jako oręż. Jeśli od kilku lat malowało się plakaty i transparenty polityczne, nie miało się ochoty powtarzać tych samych gestów na obrazie. Polityczne zaangażowanie większości z nas jako artystów dałoby się opisać jednym słowem – odmowa.

Malowaliśmy obrazy nie po to, żeby nimi walczyć, lecz dla nich samych. Sztuka z jej odwiecznymi problemami relacji form, koloru, materii, kompozycji dawała dystans wobec „ulicy” i pozwalała na zupełnie inną autorefleksję. Najistotniejsze wystawy w ruchu niezależnym nie miały charakteru politycznego (poza samym faktem powstawania ich poza polityką kulturalną władz), ich przekaz akcentował treści egzystencjalne, antropologiczne, teologiczne i artystyczne. Prace o charakterze interwencyjnym stanowiły margines.

Niemniej jednak już w latach 80. niechętna niezależnemu ruchowi wystawienniczemu krytyka nadała sztuce tego czasu „gębę” sztuki martyrologiczno-politycznej czy dewocyjno-narodowej. Czyli artystycznie słabej. Wydając takie deprecjonujące sądy, nie należy za-

• Obrazy A. Mickiewicz i Z. Sałaja

Na stronie obok:

• Prace Grupy Luxus (E. Ciepielewska, B. Grzyb-Jarodzka, P. Jarodzki)

pominać, że w przykościelnych wystawach uczestniczyło ze swymi pracami około 1700 artystów. Tak masowy charakter niezależnego ruchu wystawienniczego nie pozwalał przy każdej prezentacji utrzymywać wysokiego poziomu. Poza kilkudziesięcioma wystawami problemowymi, w których kurator wybierał konkretne prace, większość ekspozycji miała charakter otwarty, co niewątpliwie obniżało ich poziom, bowiem nigdy w żadnym kraju w tak krótkim okresie nie tworzą tysiące geniuszy. O wielkości sztuki danego czasu świadczą twórczości kilku, co najwyżej kilkunastu osób. Problem jakości artystycznej był od początku stawiany w ruchu kultury niezależnej jako najistotniejszy. Inicjowano wokół tego tematu poważne dyskusje, że wspomnę tylko głośną debatę na łamach „Znaku” w 1986 r., wywołaną artykułem Krystyny Czerni *Kryzys sztuki zaangażowanej*. A ileż w tym czasie odbyło się niezależnych sympozjów i spotkań! Bynajmniej nie zastanawiano się podczas nich, „jak obrazem przywalić komunie”, lecz sprzeczano się o sztukę, jej istotę i rolę nie tyle w społeczeństwie, ile w indywidualnym życiu. Wspólną cechą tych spotkań było wychodzenie z artystycznego getta. Pamiętam, licznie odwiedzane, interdyscyplinarne konwersatoria w krakowskiej Papieskiej Akademii Teologicznej, organizowane w latach 1983-1984 przez malarza Mariana Warzechę, podczas których toczono niekończące się spory filozoficzno-artystyczne.

Niewątpliwie, mając masowego odbiorcę, a na wystawy przykościelne przychodziły wówczas tłumy, łatwo było popaść w rodzaj uzależnienia od oczekiwania uciemnionego społeczeństwa. Tworzyć sztukę polityczno-społeczną, przyoblekającą w formę plastyczną doświadczenie oporu wobec komunistycznego reżimu. Mimo że wielu artystów tej pokusie uległo, to jednak byliśmy świadomi niebezpieczeństwa płynącego z poczucia posiadania szerokiego rezonansu, jaki dawało komentowanie politycznej rzeczywistości. Przytoczę tu wypowiedź jednego z głównych inicjatorów ruchu plastyki niezależnej, prof. Aleksandra Wojciechowskiego: „Kultura niezależna ma to do siebie, iż z góry, niejako na kredyt zyskuje naszą sympatię. Należy jednak pamiętać, iż mimo aprobaty i przychylności dla postaw moralnych, chodzi tu przede wszystkim o kulturę. Nobilitując ją przymiotnik nie powinien wpływać na zawężenie krytycznych ocen”¹¹.

Trudno mi jednak zgodzić się z innym, niemniej zasłużonym dla kultury niezależnej, krytykiem Andrzejem Osęką, gdy w tekście *Obietnica lat 80.* pisze, że wybór niezależności „nie oznaczał, rzecz jasna, że się odtąd będzie tworzyło arcydzieła, ale też nie o to chodziło”¹². Dla wielu z nas właśnie chęć stworzenia arcydzieła była





rzządzający je funkcjonariusze WUSW byli ekspertami w wylapywaniu wszystkich politycznych akcentów. Z dokładnie opisującego całą wrocławską imprezę szyfrogramu z 18 maja 1985 r., sporządzonego przez funkcjonariusza SB, możemy wyczytać: „Z przeprowadzonej lustracji wystawy wynika, że niekorzystną wymową polityczną i symboliką zwracają na siebie dwa obrazy:

- Eugeniusza Minciela z Wrocławia pt. „Mord”, przedstawiający worek, z którego wylania się bezkształtna twarz omotana pętami układającym się w litery MO;
- Alicji Greckiej-Bożestowej z Grudziądza pt. „Tryptyk”, przedstawiający pusty plac więzienny oraz sędziego siedzącego nad aktami, na których widnieją cytaty kazań ks. J. Popiełuszki¹⁴.

Ciekawa jest też notatka służbowa esbeka z dnia 1987.05.23 opisująca kolejne II Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda”: „Ekspozowane prace plastyczne nie zawierały w mojej ocenie ostrych, tendencyjnych politycznych akcentów. Było sporo prac o wymowie aluzyjnej politycznie, ale artystyczne metody deformacji tematu powodowały, że ich wymowa była dużo łagodniejsza niż prace prezentowane na podobnej wystawie w maju 1985 roku¹⁵. Opierając się na tych raportach, możemy stwierdzić, że na pierwszej wystawie „Droga i prawda” były dwie prace o ostrej wymowie politycznej, a na drugiej – kontekst społeczno-polityczny obecny w pewnej liczbie dzieł został przez twórców tak artystycznie przetworzony, że mocno złagodzona została jego dosadność i czytelność. Te przytoczone powyżej uwagi cenzorskie potwierdzają tezę, że sztuka komentująca wprost rzeczywistość PRL-u stanowiła margines, a motorem kształtu ówczesnej twórczości młodych była przede wszystkim artystyczna ekspresja – dopracowywanie jakości i indywidualności formy plastycznej.

Fenomen polskiej sztuki niezależnej lat 80. był niewątpliwie doświadczeniem bezprecedensowym w dziejach kultury, także w jej związku z Kościołem i personalizmem chrześcijańskim. Czy jednak rysujący się wówczas sens twórczości artystycznej jest w stanie także dzisiaj, w sytuacji radykalnie innej, przyświecać nowym pokoleniom artystów? Może tylko tragizm czasu odsłania w sztuce potencjał, który na co dzień pozostaje ukryty i przesłonięty formami sprawiającymi przede wszystkim przyjemność, będącymi zmysłową i znaczeniową grą, zabawą? Pochylając się w swej twórczości nad człowiekiem, artyści lat 80. najmniej zainteresowani byli okazjonalnym reagowaniem na ówczesną sytuację polityczno-społeczną, choć często ich prace nabierały aktualnego wydźwięku. Wierzyli natomiast, że stawiając w centrum osobę ludzką, dotykają odwiecznego sensu sztuki. Na pewno też ich celem nie było wpisanie się w jakiś konkretny nurt artystyczny, teologiczny czy filozoficzny. Pragnęli w swej twórczości jedynie rozpoznać rzeczywistość, w której przyszło im żyć, poznać samego siebie i bliźniego.

Pokolenie '80 – założenia ideowe projektu

Patrząc z perspektywy czasu na rzeczywistość kultury niezależnej lat 1980-1989, należy podkreślić, że była ona zjawiskiem różnorakim i wielowątkowym, niemającym na tak szeroką skalę precedensu w historii zarówno u nas, jak i w innych krajach. W ramach tego alternatywnego wobec komunistycznych władz ruchu kultury powstawały niezliczone dzieła plastyczne, literackie, teatralne, muzyczne i inne fakty artystyczne, których twórcy manifestacyjnie odcieśli się w owych latach od oficjalnej polityki kulturalnej państwa i instytucji ją realizujących.

Celem projektu „Pokolenie '80” jest ukazanie twórczości artystów rozpoczynających swą samodzielną, artystyczną drogę w latach 1980-1989 w ramach ruchu kultury niezależnej. Chcemy zaprezentować szerokiej publiczności prace plastyczne, utwory literackie i muzyczne powstałe w owym szczególnym czasie i zastanowić się nad specyfiką

artystycznej formy, języka i poruszanej tematyki w dziełach młodego wówczas pokolenia.

Mimo że okres lat 80. był artystycznie niezwykle płodny, a wielu debiutujących wtedy twórców stanowi dzisiaj o sile i jakości polskiej kultury, to dotąd nie został on należycie rozpoznany. Dotychczasowa perspektywa badań tego zjawiska była ograniczona do wąskiego spojrzenia, sprowadzonego do jednej dziedziny sztuki lub jakiejś grupy artystycznej. Projekt „Pokolenie '80” ma za zadanie rozszerzyć tę perspektywę i zarysować wielowątkową i wielobarwną panoramę całego ruchu kultury niezależnej. Jednocześnie pokoleniowy charakter prezentacji pozwala syntetycznie, jak w soczewce, ująć problemy artystyczno-egzystencjalne, z którymi zmagali się funkcjonujący w drugim obiegu twórcy.

Pokolenie '80 – próba definicji

Przygotowując projekt pod nazwą „Pokolenie '80”, chciałem opracować i zaprezentować twórczość artystów, którzy debiutowali w szeroko rozumianym ruchu kultury niezależnej w okresie od sierpniowych strajków w 1980 r. do zaprzysiężenia rządu Tadeusza Mazowieckiego w 1989 r. Z pozoru zadanie to wydawało się proste. Od tamtych czasów nie minęło więcej niż 30 lat. Zachowała się olbrzymia liczba oryginalnych dzieł, dokumentów, zdjęć, nagrań, a przede wszystkim żyje i tworzy większość twórców aktywnych w drugim obiegu. Już na starcie natrafiłem jednak na fundamentalne pytania, na które odpowiadając, zakreślałem różną perspektywę badawczą. Należało przyjąć kryteria pozwalające możliwie jednoznacznie określić, których twórców można zaliczyć do pokolenia '80, a także - co jest aktywnością niezależną? Próby odpowiedzi szybko uświadomiły mi, że niemożliwe jest przyjęcie jednakowych kryteriów, które pasowałyby do poszczególnych dziedzin sztuki, jak i różnych okresów czasowych tej burzliwej dekady.

W projekcie „Pokolenie '80” chciałem uchwycić pewien wspólny dla młodych twórców etos, ale uważne zapoznanie się z twórczością całej dekady szybko zweryfikowało to zamierzenie. Mimo że okres ten obejmuje zaledwie dziesięciolecie, to okazał się niejednorodny. Inaczej manifestowali swoją obecność w kulturze młodzi twórcy debiutujący przed stanem wojennym, a inaczej, gdy radykalnie zmieniła się sytuacja po 13 grudnia 1981 r. czy u schyłku lat 80., kiedy do głosu doszli artyści, którzy doświadczenie „Solidarności” przeżyli, będąc jeszcze przed maturą.

Z racji własnej biografii miałem olbrzymią pokusę sprowadzenia po-

kolonia '80 do pokolenia NZS-u, zwłaszcza dlatego, że idea tej wystawy powstała w gronie byłych działaczy Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Pierwotnie miała to być stosunkowo niewielka ekspozycja zorganizowana dla uczczenia 30-lecia naszego Stowarzyszenia. Rozmachu tej inicjatywie nadało entuzjastyczne poparcie (połączone z gwarancjami finansowania) prezesa IPN Janusza Kurtyki, który potem pilotował projekt, dosłownie do ostatniego dnia przed swą tragiczną śmiercią. Prezes Kurtyka chciał tą wystawą zamknąć ogłoszony przez IPN projekt pod nazwą „Rok Kultury Niezależnej”.

Wielu twórców z pokolenia '80 należało w trakcie studiów do NZS-u oraz uczestniczyło w studenckich strajkach. Pamiętam, że tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego na krakowskiej ASP blisko 80 proc. studentów było członkami NZS. Masowy charakter Zrzeszenia dawał nam poczucie siły wspólnoty i pozwalał na stawianie komunistycznemu państwu żądań, np. reformy kształcenia czy otwarcia się na kulturę emigracyjną. Była to znakomita szkoła niezależności, samoorganizacji i odpowiedzialności. Trudno też przecenić kulturotwórczą rolę NZS-u. Wymienię tu choćby zakładanie na niemal każdej uczelni nieoficjalnej biblioteki literatury drugoobiegowej, połączonej z siecią dystrybucji. Nakręcało to podziemne inicjatywy wydawnicze. Ileż w owym czasie powstało pism studenckich, galerii, imprez teatralnych czy muzycznych! Niewątpliwie twórcy, którzy w trakcie studiów współtworzyli uczelnianą samorządność i już po wprowadzeniu stanu wojennego zadebiutowali w drugim obiegu, niosą w sobie pewien wspólny rys – etos będący podstawą do snucia analogii i badań. Chociaż w projekcie „Rok Kultury Niezależnej” artyści pokolenia NZS-u dominują, uważam, że dla pełnego obrazu zjawiska konieczne było przyjęcie szerszej formuły. Zawężenie niesłoby bowiem zbyt wiele uproszczeń i zubożyłoby rzeczywistość kultury niezależnej.

Chcąc więc zakreślić granice pokolenia dla całej dekady lat 80., z pozoru najłatwiej byłoby zapoznać się z biografiami najbardziej znanych w owym czasie twórców i wyselekcjonować tych, którzy urodzili się np. pomiędzy 1955 a 1964 r., a do tego debiutowali w latach 80., w ruchu kultury niezależnej. W rzeczywistości przyjęcie takiego, stosunkowo prostego, „sita” pozostawiało poza pokoleniem '80 wielu istotnych dla kultury niezależnej twórców, nie wszyscy bowiem jednakowo dojrzejeli do samodzielnych, debiutanckich występów. Na przykład u Jacka Kaczmarskiego, niewątpliwego barda tego pokolenia, mamy wczesny debiut. Kaczmarski urodził się w 1957 r. i ukończył studia w 1980 r., ale już cztery lata wcześniej, mając zaledwie 18 lat, zadebiutował publicznie, niemal od razu stając się ikoną polskiego *protest songu*.

jedynym powodem malowania. Podczas manifestacji czy w trakcie mszy za ojczyznę można było sycić się poczuciem więzi, solidarności, wspólnoty, ale w pracowni artysta stawał samotny z poczuciem niespełnienia i nienasycenia.

Tworzyliśmy, próbując sprostać wielkości czasu w całej swej ułomności i w lęku, w wierności przemianom, które się w nas dokonywały. Gdy podejmuje się ryzyko przemiany wewnętrznej, wtedy język, w którym ona się wyraża, wyostreza się, nie znosi kompromisów, ale też często graniczy z bełkotem. Ryzyko jest radykalne i prawie zawsze prowadzi do porażki.

Pisał Jacek Sempoliński: „Koniecznością (...) staje się odrzucenie tego wszystkiego, co było (...) «dodatkiem», asekuracją, kompromisem z zasadami przyjętymi. Koniecznością staje się pójście 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 odpowiedź – po co maluję? Po co poświęcam temu życie?”¹³.

Proporcje sztuki politycznie zaangażowanej, wprost komentującej rzeczywistość PRL-u, najlepiej ilustrują esbeckie dokumenty z „operacyjnego zabezpieczenia” wystawy „Droga i prawda” – wszak spo-

- Prace Z. Bajka
- Na stronie obok:
- Obrazy J. Modzelewskiego





Częściej mamy jednak do czynienia ze „spóźnionym” debiutem. Składa się na to wiele indywidualnych przyczyn: wieloletnie i różnorakie studiowanie, tzw. ładowanie akumulatorów, dłuższe dojrzenie do wydania samodzielnego, oryginalnego głosu. Wiele takich przypadków mamy wśród pisarzy, reżyserów, kompozytorów.

Badając środowisko głośnego z końcem lat 80. pisma „brulion” powstałego w 1986 r., szybko zorientowałem się, że najbardziej znani z jego kręgu twórcy debiutowali po 1989 r.: Marcin Baran (ur. 1963 – debiut 1990), Manuela Gretkowska (ur. 1964 – debiut 1991), Krzysztof Koehler (ur. 1963 – debiut 1990), Cezary Michalski (ur. 1963 – debiut 1993), Marcin Świetlicki (ur. 1961 – debiut 1992). Podobnie niezwiązany z „brulionem” Andrzej Stasiuk (ur. 1960 – debiut 1992). Analogiczna sytuacja jest w grupie poetów i pisarzy starszych o dekadę, którzy zważywszy na wcześniejszą datę urodzenia, nie powinni już być zaliczani do pokolenia ’80, ale właściwy ich debiut przypadł właśnie na lata 80. To Bronisław Maj (ur. 1953 – debiut 1980), Jan Polkowski (ur. 1953 – debiut 1980), Jerzy Pilch (ur. 1952 – debiut 1988), Bronisław Wildstein (ur. 1952 – debiut 1989).

Paradoksalnie, w kraju szczycącym się świetnymi poetami i pisarzami, trudno znaleźć twórców pokolenia ’80, którzy w każdym wymiarze spełniali kryteria debiutu w owych latach. Z wybitnych pisarzy może to być jedynie Paweł Huelle: urodzony w 1957 r. debiutował w 1987 r. głośną powieścią *Weiser Dawidek*, w trakcie studiów był też jednym z założycieli NZS-u w Gdańsku, a w latach 80. zaangażował się w konspiracyjną prasę. Czyżby pokolenie ’80 nie wypowiadało się poprzez poezję czy prozę lub nie miało odwagi zaprezentować własnych utworów? Wówczas przecież w dużym stopniu właśnie literatura stanowiła o sile i atrakcyjności kultury niezależnej. Czyżby geniusz Herberta i Miłosza, a także poetów średniego pokolenia onieśmiał i paraliżował młodzież, która ich poezją się karmiła? Tysiące tytułów książek i czasopism wydanych w drugim obiegu świadczą o olbrzymim głoście nieocenzurowanego słowa pisanego. Ten głąd przejawiali najczęściej ludzie młodzi i do nich właściwie adresowane były owe książki i pisma. Oni też często byli wydawcami, redaktorami i kolporterami podziemnych publikacji. Wszyscy wymienieni pisarze i poeci – zarówno ci młodszy, jak i starsi – byli aktywni w ruchu kultury niezależnej, redagując pisma w drugim obiegu, animując imprezy artystyczne, a niektórzy z nich wprost angażowali się w działalność opozycyjną. Kryterium debiutu różnie jednak ich lokuje, debiutem bowiem nie jest napisany do szuflady utwór czy namalowany obraz, którego nikt nie widział. Nie jest nim artykuł, szkic, obronienie dyplomu czy studencka etiuda filmowa. Debiut artystyczny to pierwsze wystąpienie z dziełem

w przestrzeni publicznej, zmanifestowanie swej indywidualności, powiedzenie na zewnątrz: jestem gotowy, dojrzały, to mój styl, moja forma wyrazu, ten utwór mnie określa. Jest tu jeszcze jedna istotna implikacja. Zaistniał w szerszej lub węższej przestrzeni międzyludzkiej, dzieło oddziałuje na innych, wchodzi z nimi w dialog, stając się tworem kultury. Podejmując projekt „Pokolenie ’80”, starałem się wyodrębnić tych młodych wówczas twórców, którzy swymi dziełami tworzyli w latach 80. kulturę niezależną.

O wiele prostsze okazało się przymierzenie kryterium debiutu w latach 80. do malarzy, rzeźbiarzy czy grafików. W tym czasie młodzi artyści, urodzeni pomiędzy 1955 a 1964 r., tłumnie startowali w samodzielne życie artystyczne w drugim obiegu, sami inicjując wiele wydarzeń. Stworzyli prace plastyczne, które zindywidualizowaną formą i tematyką w wyrazisty sposób odcinały się od ekspresji artystów z pokolenia wcześniejszego. Syndrom późnego debiutu jest problemem tylko w paru przypadkach i dotyczy raczej środowisk kontrkulturowych (to np. Mariusz Kruk, Waldemar „Major” Fydrych czy artyści z grupy Łódź Kaliska). Rysuje się tutaj ciekawe rozwarstwienie, gdyż zdecydowana większość artystów urodzonych pomiędzy 1955 a 1964 r. realizowała się w malarstwie, zazwyczaj figuratywnym, narracyjnym, często wielkoformatowym, a tymczasem nieco starsi preferowali działania alternatywne, kontrkulturowe, kontestujące.

Dokonując charakterystyki i z konieczności uogólniając, muszę zastrzec, że fenomenem twórców pokolenia ’80 jest różnorodność działań. „Uprawiali każdy gatunek aktywności twórczej: robili akcje i uliczne happeningi, malowali, rzeźbili, kręcili filmy, pisali manifesty, wiersze, eseje o sztuce i nie tylko. Wystawiali sztuki, drukowali ulotki, szablony, plakaty, wydawali własne pisma artystyczne i informacyjne, organizowali festiwale i plenery, ale także wiece i manifestacje. Otwierali i prowadzili galerie i pracownie, słowem: żyli pełnią życia, jakby na przekór mrocznej, a niekiedy i groźnej rzeczywistości stanu wojennego, a potem dekadentckiej beznadziei końcowej fazy komunizmu”¹⁶.

W pracy nad projektem „Pokolenie ’80” sporą trudność sprawiło precyzyjne określenie kryterium: jakie cechy powinno spełniać dane zjawisko artystyczne, by móc je zaliczyć do kultury niezależnej? Najprościej byłoby zastosować definicję Andrzeja Osęki, wygłoszoną na I Krajowym Biennale Młodych „Droga i prawda” we Wrocławiu w 1985 r.: „Sztuka niezależna: twórczość poza zasięgiem decyzji władz i cenzury”¹⁷. Tak też rozumieliśmy w owym czasie kulturę niezależną. Nie określała ona treści dzieł, lecz ich obieg. Do tegoż drugiego obiegu władza nie miała dostępu, chyba że wkroczyła siłą

i gwałtem. Nie chcieliśmy, wzorem poprzednich lat funkcjonowania PRL-u, grać z cenzurą, mówić dwuznacznym kodem, robić oka do społeczeństwa. Bojkotując politykę kulturalną komunistycznych władz, zupełnie ją zignorowaliśmy. Stworzyliśmy mniej lub bardziej spektakularne przestrzenie wolności, które w pierwszych latach po wprowadzeniu stanu wojennego znalazły swe miejsce w prywatnych pracowniach i mieszkaniach, a następnie w świątyniach i pomieszczeniach przykościelnych.

Już w drugiej połowie lat 80. coraz częściej jednak dało się słyszeć głosy dobiegające szczególnie ze środowisk kontrkulturowych i neoawangardowych, że „czerwoną” cenzurą zamieniliśmy na „czarną”. W środowisku twórców zarysowała się linia podziału, która, mając u podstaw tło ideologiczno-artystyczne, trwa do dzisiaj. Obserwujemy próby zawłaszczenia pojęcia „sztuka niezależna”, gdzie nobilitujący przymiotnik jest wyznacznikiem autentyczności postawy kontestującej wszystko i wszystkich. Niezależność implikuje pojęcie wolności. Należy zastanowić się, czy pojęcie wolności jest ku czemuś czy od czegoś, czy jest wyborem, czy ucieczką? Czy w horyzoncie naszych działań rysuje się jakaś wartość, czy też jest to radykalna negacja?

W projekcie „Pokolenie ’80” próbuję pogodzić te – z czasem antagonizujące się względem siebie – nurty. Pamiętając, że pojęcie kultury implikuje jakąś rzeczywistość społeczną, sięgam do doświadczeń, kiedy to publicznie manifestował się pewien rodzaj wspólnotowej więzi artystów i uciemięzonego społeczeństwa. Są to lata 1980-1987, od sierpniowych strajków do II Biennale Młodych „Droga i prawda”. W niezależnych imprezach kulturalnych organizowanych w tym czasie (po 13 grudnia 1981 r.) przy kościołach wystawiali obok siebie twórcy o bardzo różnych postawach artystycznych i światopoglądowych. Każdy z uczestników owego pierwszego, heroicznego okresu nie miał wątpliwości, że uczestniczy w ruchu niezależnym i nie odmawiał drugiemu miejsca w tej przestrzeni wolności. Świadomość przynależności do wspólnoty połączonej doświadczeniem odmowy współdziałania z władzą jednoznacznie określała, kim są „oni”. „Kraj, a więc i środowisko artystyczne, przecięła ostra linia podziału, która – niewidoczna, ale odczuwalna na każdym kroku – była w stanie wojennym linią frontu walki o utrzymanie wartości uzyskanych po Sierpniu ’80, a z biegiem czasu stała się okopem wojny pozycyjnej o zasady. Ta powszechna schizofrenia objęła także sfery życia artystycznego: z jednej strony znalazła się sztuka oficjalna, w pełni legalna i popierana za pośrednictwem wszystkich środków upowszechniania objętych państwowym monopolem, z drugiej – sztuka nieoficjalna, funkcjonująca na pograniczu życia publicznego: w kościołach, miejscach prywatnych oraz nielicznych galeriach, które nie poddały się naciskom politycznym i ocalały swą reputacją”¹⁸.

Dlatego też w projekcie „Pokolenie ’80” sięgnąłem po twórców, którzy debiutowali w tym pierwszym okresie, kiedy mocne było poczucie wspólnoty, doświadczenie bycia po jednej stronie ze społeczeństwem. Po 1987 r. sytuacja zmieniała się stopniowo, zaznaczała się inna, bardziej otwarta polityka władz, która, będąc izolowana, chcąc wyjść z impasu, szukała formy porozumienia się z opozycją. Zmieniło się też wystawiennicze otoczenie artystów. Już w 1986 r. pojawiły się nowe, niezależne od państwa i Kościoła, prywatne inicjatywy kulturotwórcze, takie jak: Fundacja Egit prowadzona przez Andę Rottenberg czy działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego, które dołączyły do sporej już wówczas liczby prywatnych galerii. Zdecydowana większość ich propozycji kierowana była do młodych twórców, oferując przy tym profesjonalną obsługę i niezamykającą się w polskich realiach perspektywę rozwoju. Komunistyczne władze także włączyły się do walki o młodych artystów, i to z pomysłem, dając „zielone światło” i duże pieniądze na wystawy prezentujące pełną ekspresji sztukę młodego pokolenia. Kulminacją działań aparatu partyjnego, mających na celu rozbięcie niezależnego ruchu

- Rzeźby M. Bałki i M. Kijewskiego oraz obraz S. Koby. Na stronie obok:
- Prace Ł. Skąpskiego

wystawienniczego, była nagłośniona w mediach olbrzymia wystawa młodej plastyki pt. „Arsenal” w warszawskiej Hali Gwardii. Tylko kilkunastu artystów, i to tych najbardziej znanych, zbojkotowało tę imprezę; większość środowiska była już bowiem zmęczona wystawianiem w drugim obiegu i chciała normalności życia kulturalnego.

Przymierzając kryterium niezależności, nie można uciec od pytania, kto finansuje konkretne imprezy kulturalne i miejsca ich realizacji? Najbardziej radykalni opozycjoniści uważali, że korzystając z pieniędzy państwa, stajemy się automatycznie elementem polityki kulturalnej władz i jako ją legitymizujemy. Na przeciwnym biegunie byli ci, którzy twierdzili, że komuniści tylko dystrybuują pieniądze publiczne i należy z tych środków korzystać. Dla nich gwarantem niezależności miejsca stał się znany ze swojej prawej postawy krytyk prowadzący daną instytucję publiczną. Po zniesieniu stanu wojennego generalnie nie bojkotowało się galerii uczelnianych, a także kilku galerii BWA ze względu na ich kierowników.

Osobnego wyjaśnienia wymaga sprawa finansowania przez Kościół imprez ruchu kultury niezależnej. Niewątpliwie dostawaliśmy nieodpłatnie pomieszczenia na wystawy, spektakle czy koncerty. Muzea diecezjalne miały niekiedy bardzo bogaty program imprez niezależnych. Bez wątplenia był to duży wkład finansowy Kościoła, dający możliwość działania. Jednak w większości koszty gotówkowe wystaw przykościelnych były pokrywane z dobrowolnych ofiar przychodzących widzów (taca) lub z funduszy podziemnej „Solidarności” i opozycji. Organizując kilkanaście wystaw niezależnych, ani razu nie dostałem pieniędzy od Kościoła na ich realizację, a w kilku przypadkach z zebranych do tacy ofiar opłacone było nawet ogrzewanie czy światło. Sami organizowaliśmy transport, oświetlenie, druk powielaczowego katalogu, montaż wystawy itp. Należy także zwrócić uwagę, że do kultury niezależnej ani wówczas, ani też teraz nie zaliczono dzieł powstałych do celów kultu: obrazów czy rzeźb ołtarzowych, polichromii, utworów muzycznych tworzonych na zlecenie Kościoła.

O ile środowisko plastyków mogło sobie pozwolić na postawę rady-



kałą: niekorzystania ze środków państwowych, o tyle w niektórych dziedzinach kultury trudno było tworzyć bez wsparcia instytucjonalnego. Przymierzając się do prezentacji w projekcie „Pokolenie '80” prac niezależnych młodych reżyserów, zdawałem sobie sprawę, że w tamtym ustroju, poza ośrodkami państwowymi, nikt nie dałby dwudziestoparolatce profesjonalnej kamery, pieniędzy i ludzi, by nakręcił autorski film. A i tutaj debiuty nie są wczesne. Szukając niezależnych filmów, co najwyżej mogłem liczyć na to, że wśród studenckich etiud z „łódzkiej filmówki” można znaleźć ślady manifestowania niezależności. Wprawdzie ich zasięg był niewielki, ale autorzy przemycali wiele polityczno-społecznych treści. Tak np. Bogusław Dąbrowa-Kostka w nagrodzonym w 1986 r. na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych w Poczdamie filmie *Wigilia* w symbolicznej formie przemycił opowieść o Sybiraku, a także wystukane alfabetem Morse’a słowo: „solidarność”.

Jeszcze większy problem z zaliczeniem do kultury niezależnej miałem z muzyką rockową. Słynny Festiwal w Jarocinie, dla wielu oaza wolności, był niewątpliwie wliczonym w politykę władz i przez nią finansowanym „wentylem bezpieczeństwa”, stworzonym w celu rozładowania emocji młodego pokolenia. Organizowany przez komunistyczne ZSMP, młodzieżową przybudówkę PZPR, i władze lokalne, był promowany przez telewizyjne Studio 2, dawał jednak możliwość wykrzyżenia treści (także politycznych) młodym kontestującym wszystko i wszystkich.

Jak widać z powyższych rozważań, trudno jest jednoznacznie określić podstawowe kryteria określające ramy projektu „Pokolenie '80 – niezależna twórczość młodych w latach 1980-1989”. Pojęcia: „pokolenie” i „niezależność” w różnych okresach tego czasu różnie manifestowały się w poszczególnych dyscyplinach sztuki. Dzielać się swymi wątpliwościami, ale nie chcąc autorytarnie rozstrzygać poszczególnych racji, zdałem się na ekspertów specjalizujących się w wyodrębnionych dziedzinach twórczości, którzy w trakcie swoich badań mogli uwzględnić uwarunkowania stojące za wyborem przez artystę określonej postawy. Ich teksty umieszczone w niniejszej publikacji są wielogłosem pozwalającym nakreślić ramy późniejszych badań nad kulturą tego czasu. Pewnym sukcesem tych badań jest powstanie obszernego kalendarium wydarzeń (obejmującego około 2 tys. imprez), które zespół naukowców kwalifikował, jako niezależne zjawiska artystyczne. Nie mam bowiem żadnych wątpliwości co do tego, że warto z uwagą pochylić się nad kulturą niezależną lat 80. Trudności zakreślenia granic zjawiska, jak i podstawowych kryteriów nie przekreślają faktu jego istnienia, a także odmienności postaw młodych twórców w owym czasie, w stosunku do dekad poprzednich. W różnych okresach lat 80. każdym nowo powstałym dziełem, wyborem miejsca manifestacji, postawą społeczną artyści sami zakreślali granice niezależności. Twórczość pokolenia '80 to samodefiniująca się niezależność, a powstałe wówczas kryteria wolności artystycznej znacznie przekraczają zarówno ramy neoawangardowej kontestacji, jak i politycznego oporu. Efektem tej autonomicznej postawy jest pozostała po tym okresie olbrzymia liczba dzieł sztuki i materiałów faktograficznych, które dokumentują kulturę okresu największych przemian polityczno-społecznych w dziejach Polski i całej Europy.

*



- Obrazy Z. M. Dowgiałły i L. Tarasewicza
- Wieczór poetycki „brulionowców” na wystawie, w tle obrazy R. Woźniaka
- Na stronie obok:
- Obrazy A. Kapusty

Przypisy:

- 1 Józef Tischner, *Etyka a historia (Wykład VI z 1982 r.)*, Instytut myśli Józefa Tischnera, Kraków 2008, (s. 66-67)
- 2 Józef Tischner, *Etyka a historia (Wykład VI z 1982 r.)*, Instytut myśli Józefa Tischnera, Kraków 2008 (s. 128)
- 3 Anda Rottenberg, *Pokolenie '80*, (1988) ze zbioru *Przeciąg* (s. 57)
- 4 Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992 (s. 146)
- 5 IPN WR 054/528 282/610 (s. 145)
- 6 Jan Bolesta (Tadeusz Boruta), *Refleksje przy okazji wystawy krakowskiej figuracji, „Wybór” nr 4* (1985)
- 7 IPN WR 054/528 282/610 (s. 103)
- 8 IPN WR 054/528 282/610 (s. 164)
- 9 IPN WR 054/528 282/610 (s. 151)
- 10 IPN WR 054/528 282/610 (s. 172)
- 11 Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992
- 12 Andrzej Oseka, *Obietnica lat 80*, „Tygodnik Powszechny” nr 43/95
- 13 Jacek Sempoliński, tekst z katalogu wystawy *Cóż po artyście w czasie marnym?*, (s. 30-31)
- 14 IPN WR 054/528 282/610 (s. 159)
- 15 IPN WR 054/528 282/610 (s. 188)
- 16 Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce polskiej lat 80-tych*, z katalogu wystawy „Republika Bananowa – ekspresja lat 80.”, 2008 (s. 3)
- 17 IPN WR 054/528 282/610 (s. 186)
- 18 Anda Rottenberg, *Pokolenie '80*, (1988) ze zbioru *Przeciąg* (s. 54)



POKOLENIE '80

POLITYCZNY PROTEST? ARTYSTYCZNA KONTESTACJA?

Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, maj – sierpień 2011

Organizatorzy: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie, Stowarzyszenie NZS'80

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy prac prezentowanych na wystawie: Zbigniew Bajek, Mirosław Bałka, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Ewa Ciepielewska, Bogusław Dąbrowa-Kostka, Zbigniew M. Dowgiałło, Wiesław Grzegorzczak, J. Maciej Goliszewski, Bożena Grzyb-Jarodzka, Monika Handke, Paweł Jarodzki, Andrzej Kapusta, Jarosław Kawiorski, Grzegorz Klaman, Leszek Knaflewski, Stanisław Koba, Paweł Kowalewski, Piotr Młodożeniec, Aldona Mickiewicz, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Kazimierz Rochecki, Zbigniew Sałaj, Jadwiga Sawicka, Łukasz Skąpski, Eugeniusz Skorwider, Mikołaj Smoczyński, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Jacek Sroka, Andrzej Stawiarski, Stanisław Tabisz, Jerzy Truszkowski, Ryszard Woźniak, Piotr Wójtowicz, Jacek Ziemiński, Andrzej Zwierzchowski.

Sztuka niezależna lat 80. jako źródło tożsamości

Przedślowie

W grudniu 2010 i styczniu 2011 roku w salach krakowskiego Muzeum Narodowego została zaprezentowana wystawa „Pokolenie '80” eksponująca dzieła sztuki tworzone przez twórców Kultury Niezależnej, których debiut przypadł na lata 1980-89. Prezentacja spotkała się z olbrzymim zainteresowaniem publiczności (ok. 5 tys. widzów) i mediów (na jej temat ukazało się blisko 70 informacji i recenzji).

Obecna ekspozycja w rzeszowskim Muzeum Okręgowym jest kolejną odsłoną tego projektu. Wprawdzie niemożność wypożyczenia wszystkich obiektów pokazywanych w Krakowie i specyfika zabytkowych, popijarskich wnętrz rzeszowskiego Muzeum uniemożliwiły przeniesienie wystawy w całości, ale został tu zachowany główny korpus dzieł i manifestujących się w nim artystycznych postaw charakterystycznych dla niezależnej sztuki lat 1980-89. Ponieważ współorganizatorzy rzeszowskiej odsłony projektu „Pokolenie '80””: Dyrektor Oddziału Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie Ewa Leniart i Dyrektor Muzeum Okręgowego w Rzeszowie Bogdan Kaczmar zasugerowali rozszerzenie prezentacji o dokonania podkarpackich twórców aktywnych w drugim obiegu, został skonstruowany nowy scenariusz. Stało się to z pożytkiem dla przekazu tego wydarzenia. Poklasktorne wnętrza Muzeum, w których pokazywane są eksponaty przypominają atmosferę wystaw niezależnych organizowanych w dużym stopniu w kościołach i wnętrzach przykościelnych. Rozszerzenie prezentacji o kilku twórców związanych z Podkarpaciem miejscem urodzenia i zamieszkania znacznie wzbogaca naszą wiedzę o formach ekspresji artystycznej powstałych w latach 80. poza cenzurą. Artyści tacy jak: Jadwiga Sawicka, Zbigniew Bajek, Wiesław Grzegorzczak, Stanisław Koba, Kazimierz Rochecki, Stanisław Tabisz, Stanisław Wójtowicz znani są dobrze w Polsce, lecz niewiele osób zdaje sobie sprawę, że ich korzenie są na Podkarpaciu. Tu dorastali, w tutejszych liceach plastycznych pobierali początkową edukację artystyczną i wszyscy debiutowali w drugim obiegu. Poza W. Grzegorzczakiem, każdy z nich uczestniczył w pierwszym lub drugim Krajowym Biennale Malarstwa Młodych „Droga i prawda” w kościele p.w. Św. Krzyża (Wrocław, 1985, 1987 r.), które było największą pokoleniową manifestacją twórczości młodych zorganizowaną w ramach ruchu kultury niezależnej. Udział w tej ważnej przed laty prezentacji był, obok wartości ar-



tystycznej dzieł, jednym z kryteriów doboru twórców do wystawy „Pokolenie '80”.

Założenia ideowe projektu „Pokolenie '80

Ponieważ w projekcie „Pokolenie '80” eksponowanym w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie poczynionych zostało szereg zmian i rozszerzeń w stosunku do krakowskiego, to możemy mówić o nowym jego wymiarze. Podobnie jak w Krakowie tematem jest tu prezentacja polskiej sztuki niezależnej tworzonej przez artystów debiutujących w latach 1980-89. Jednak w obecnej odsłonie dodaliśmy istotny podtytuł: „Polityczny protest? Artystyczna kontestacja?”. Są to pytania, wokół których ciągle toczy się spór o ocenę postaw twórców w owym czasie. Swymi korzeniami sięga on połowy lat 80., kiedy to organizowanych było najwięcej imprez o polityczno-społecznym wymiarze organizowanych w ramach ruchu kultury niezależnej. Te pytania i wypowiedzane sądy często były formułowane przez ludzi mocno zaangażowanych w owe wydarzenia. Ich krytycyzm stawał się czymś w rodzaju busoli, której wskazania nie pozwalały na samozadowolenie z manifestowania opozycyjnej postawy, ale wyznaczały kryteria jakości artystycznych działań. „Słuszna sprawa” nie usprawiedliwiała twórczości „niskich lotów”. Dzisiaj skrajne sądy, a takie najczęściej spotykamy, są nierzadko wyrazem interesu niektórych środowisk w polaryzowaniu sceny artystycznej, zawłaszczenia pojęcia niezależności, pozycjonowania się, deprecjacji niektórych zjawisk wynikłej często z przesłanek ideologicznych. Projekt „Pokolenie '80” nie odpowiada wprost na zadane pytania, lecz poprzez przypomnienie i unaocznienie najważniejszych wówczas faktów i postaw artystycznych, pokazanie różnorodnej ekspresji

- Plakat wystawy wg. projektu P. Młodożeńca
- Na stronie obok:
- Obrazy W. Pawlaka, J. Modzelewskiego, Z. M. Dowgiałły

twórczej uzmysławia bogactwo dokonań, ich barwność i różnorodność a także siłę i skalę zjawiska kultury niezależnej. Uważny widz w konfrontacji z dziełami sam wyrobi sobie zdanie na temat: czy był to tylko polityczny protest, czy artystyczna kontestacja? Można tylko dodać informację, że w pierwszym, heroicznym okresie bojkotu komunistycznych władz (do roku 1987) wszyscy ci artyści spotkali się na drugoobiegowych imprezach organizowanych w kościele, gdzie nikt wówczas nie pytał o konfesję, nie narzucał artystycznych wzorców ani tematów.

Na wystawie „Pokolenie '80” w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie pokazanych zostało ponad 160 prac plastycznych (obrazy, rzeźby, plakaty, fotografie) kilkudziesięciu twórców, reprezentatywnych dla różnych nurtów artystycznych. Wszyscy oni rozpoczęli swoją karierę artystyczną w drugim obiegu a z perspektywy czasu można powiedzieć, że nadal kształtują obraz polskiej sztuki. Dzieła prezentowane na rzeszowskiej wystawie zostały wypożyczone z kilkudziesięciu muzeów narodowych, okręgowych, kolekcji prywatnych i bezpośrednio od autorów.

Obok podstawowego, pokoleniowego kryterium doboru artystów na wystawę – debiutowania swą twórczością w Ruchu Kultury Niezależnej – kierowałem się także faktem uczestniczenia ich w I lub II Krajowym Biennale Malarstwa Młodych „Droga i prawda” (Wrocław, kościół św. Krzyża, 1985, 1987). Były to największe pokoleniowe manifestacje niezależnej sztuki w latach 80.. Innym, uzupełniającym kryterium doboru uczestników było zaliczenie, przez animatora tego ruchu prof. Aleksandra Wojciechowskiego w książce „Czas smutku, czas nadziei” (WAiF, Warszawa 1992), niektórych zjawisk artystycznych do działań niezależnego ruchu wystawienniczego. Tak więc na wystawie można zobaczyć działania znanych grup artystycznych i kontrkulturowych: LuXuS, Gruppa, Koło Klipsa, Neue Bieremiennost. Obszernie prezentowane są tu także dzieła z kręgu figuracji krakowskiej, która twórczością Grzegorza Bednarskiego, Tadeusza Boruty, Aldony Mickiewicz, Stanisława Sobolewskiego, czy Zbigniewa Bajka tworzy zjawisko symbolizmu egzystencjalnego. Ważnym uzupełnieniem ekspozycji są ekspresyj-

ne prace: Jacka Sroki, Andrzeja Zwierzchowskiego, Jacka Ziemińskiego, plakaty Piotra Młodożeńca, rzeźby Mirosława Bałki, czy Grzegorza Klamana a także reporterskie zdjęcia młodych wówczas fotografów ukazujące tragizm i patos ówczesnego czasu.

Wspólną cechą tej twórczości jest manifestowanie niezależności poprzez różnorakie formy artystycznej ekspresji, gdyż tylko niezależna kultura jest w stanie wyrazić doświadczenie pragnienia wolności. Sztuka prezentowana na wystawie „Pokolenie '80” ukazuje proces dojrzewania do wolności, który to w pierwszym momencie był najczęściej buntem, odmową, wykrzyknięciem „nie!” rzeczywistości stanu wojennego, by stopniowo, szczególnie w pokoleniu młodych, kształtować postawę niezależności, także artystycznej.

*

Obok prac plastycznych na wystawie „Pokolenie '80” będzie można zapoznać się z powstałymi w owym szczególnym czasie: utworami literackimi, twórczością muzyczną, działaniami teatralnymi i alternatywnymi. Są one tak dobrane by ukazać specyfikę i różnorodność artystycznej formy, języka i poruszanej tematyki w dziełach młodego wówczas pokolenia.

Interdyscyplinarny charakter projektu „Pokolenie '80” widoczny jest szczególnie w towarzyszącym wystawie obszernym katalog ukazującym dokonania artystyczne twórców Ruchu Kultury Niezależnej. Jest on także naukowym opracowaniem tego zjawiska. Ta rzeszowska publikacja jest uzupełnieniem i rozszerzeniem katalogu krakowskiego. Nowe teksty dotyczą problematyki regionalnej i zjawisk jednostkowych. W stosunku do tomu pierwszego, który był próbą całościowego spojrzenia na zjawisko kultury niezależnej, katalog obecny jest badawczym spojrzeniem, lub relacją z perspektywy jednostkowych doświadczeń funkcjonowania drugiego obiegu. Są tu zamieszczone m.in. opracowania dotyczące: Ruchu Kultury Niezależnej w Przemyslu i okolicy, aktywności twórców niezależnych związanych z Podkarpaciem, tutejszego rocka, miejscowych inicjatyw wydawniczych, działalności prywatnej galerii „Zderzak”



i mecenatu artystycznego krakowskiego klasztoru oo. dominikanów. Takie wycinkowe spojrzenia pozwalają lepiej zrozumieć fenomen drugiego obiegu stworzonego w cieniu stanu wojennego, który swoim oddolnym, spontanicznym, kulturotwórczym działaniem obejmował zarówno wielkie ośrodki miejskie jak i prowincję. Spektrum podjętych w projekcie „Pokolenie ‘80’” zagadnień, obejmujących różne obszary aktywności twórczej, pomaga postawić szereg pytań: jakie środki wyrazu były wspólne dla różnych dyscyplin sztuk a jakie zaznaczały się różnice? Czy cezura pokoleniowa wyznaczała także różnice tematyczne i formalne w stosunku do artystów starszych, którzy także uczestniczyli w Ruchu Kultury Niezależnej? Na ile samodzielną drogą twórczą podążali młodzi i czy istniały jakieś specyficzne cechy ówczesnej sztuki polskiej w stosunku do sztuki innych krajów?

Zarówno publikacja jak i wystawa prezentują bogactwo i różnorodność postaw artystycznych manifestujących się w latach 80. w Ruchu Kultury Niezależnej, które mocno odcisnęły swój ślad na rzeczywistości tamtego czasu. Mamy nadzieję, że realizując projekt „Pokolenie ‘80’” ukażemy szeroką panoramę młodej, niezależnej twórczości lat 80., która dzisiaj, z perspektywy paru dziesięcioleci, stanowi jeden z fundamentów oryginalności współczesnej kultury polskiej.

*

Projekt „Pokolenie ‘80’” powstał w środowisku byłych działaczy Niezależnego Zrzeszenia Studentów (Stowarzyszenie NZS 1980). Moją propozycję podjął ówczesny prezes Instytutu Pamięci Narodowej Janusz Kurtyka, który włączył go w realizowany przez IPN Rok Kultury Niezależnej zapewniając środki finansowe, jak i pomoc dużej grupy merytorycznie przygotowanych osób. Mimo jego tragicznej śmierci w katastrofie smoleńskiej projekt został z sukcesem zrealizowany w krakowskim Muzeum Narodowym.

Obecna, druga odsłona projektu „Pokolenie ‘80’” została zrealizowa-

na w odpowiedzi na zaproszenie Dyrektora Muzeum Okręgowego w Rzeszowie Bogdana Kaczmarza, który cały ciężar zorganizowania wystawy wziął na kierowaną przez siebie instytucję. Pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować zarówno Panu Dyrektorowi jak i pracownikom Muzeum Pani Dorocie Ruckiej-Marmaj i Panu Michałowi Rutowi za zaproszenie i sprawne zrealizowanie wystawy. To właśnie Pani Dorota Rucka-Marmaj będąc w Krakowie, zachwyciła się wystawą „Pokolenie ‘80’” i uznała, że trzeba ją koniecznie ściągnąć do Rzeszowa. Osobne podziękowanie składam Pani Dyrektor Ewie Leniart, która zaangażowała w realizację projektu „Pokolenie ‘80’” kierowany przez siebie Oddział Instytutu Pamięci Narodowej w Rzeszowie i Panu Jakubowi Izdebskiemu koordynującemu ten projekt ze strony IPN-u. To oni zasugerowali rozszerzenie programu o „aneks podkarpacki” i dzięki nim, przy wydatnej pomocy Stowarzyszenia NZS 1980, został wydany obszerny katalog.

Szczególnie pragnę podziękować Panu Adamowi Kalicie (Stowarzyszenie NZS 1980), który zarówno przy pierwszej, krakowskiej realizacji projektu, jak i przy rzeszowskiej odsłonie był prawdziwą siłą sprawczą. Bez jego zaangażowania trudno byłoby zrealizować projekt „Pokolenie ‘80’” w tej skali a zwłaszcza wydać tak efektowny katalog.

*

Mimo, że okres lat 80. był artystycznie niezwykle płodny, a wielu debiutujących wtedy twórców stanowi dzisiaj o sile i jakości polskiej kultury, to dotąd nie został on należycie rozpoznany. Dotychczasowa perspektywa badań tego zjawiska była ograniczona do wąskiego spojrzenia, sprowadzonego do jednej dziedziny sztuki lub jakiejś grupy artystycznej. Projekt „Pokolenie ‘80’” miał za zadanie rozszerzyć tę perspektywę i zarysować wielowątkową i wielobarwną panoramę całego ruchu kultury niezależnej. Jednocześnie pokoleniowy charakter prezentacji pozwala syntetycznie, jak w soczewce, ująć problemy artystyczno-egzystencjalne, z którymi zmagali się funkcjonujący w drugim obiegu twórcy.



Formujący charakter lat 80.

Zdaję sobie sprawę, że moja wypowiedź o Ruchu Kultury Niezależnej obarczona będzie skazą subiektywizmu a niekiedy będzie miała charakter osobistego wyznania. Trudno byłoby mi mówić inaczej skoro byłem jednym z twórców tego zjawiska, zarówno, jako malarz, jak i autor wielu zbiorowych wystaw organizowanych „pod parasolem” Kościoła w ramach bojkotu polityki kulturalnej PRL-u. Problematyka sztuki niezależnej lat 80. dotyka samego jądra mojej twórczości, przekonań, imperatywów, poczynionych wyborów. Już u początków swojej aktywności artystycznej, u progu lat osiemdziesiątych, manifestowałem potrzebę wyrażania w dziełach prawdy o człowieku, jego duchowej kondycji, uwikłaniu w scenę naszego „tu i teraz”, ukazywaniu konstytutywnych relacji osobowych z innymi ludźmi, a także z Bogiem. Tym deklaracjom pozostałem wierny do dzisiaj. Co więcej, nie czułem się osamotniony w tych artystycznych priorytetach. Mój artystyczny debiut, jak i całego mego pokolenia, przypadł na czas stanu wojennego, a edukacja na okres zwany „karnawałem solidarności”. To doświadczenie „czasu marnego” w kontekście wcześniejszego, chwilowego zachłystnięcia się wolnością, miało niewątpliwie mocny wpływ na nasze postawy.

W tak trudnych czasach ważne są konkretne relacje międzyludzkie, które umacniają i kształtują. Szczególnie możliwość spotkania na swojej drodze osób potrafiących swoim autorytetem i postawą formować osobowość młodego człowieka. W moim prywatnym życiu bardzo ważne było uczestnictwo w Duszpasterstwie Akademickim „Beczka” przy klasztorze oo. dominikanów w Krakowie i patronat nad nim takich postaci, jak o. Jan Andrzej Kłoczowski, o. Tomasz Pawłowski, o. Joachim Badeni. Istotny był także kontakt ze związanymi z antykomunistyczną opozycją artystami Stanisławem Rodzińskim i Zbylutem Grzywaczem, u których pobierałem naukę w krakowskiej ASP a także spotkanie i przyjaźń z ks. Józefem Tischnerem. Swoją refleksją intelektualną i humorem pozwalał on nam uzyskać dystans wobec mrocznej rzeczywistości, by móc w niej swobodnie myśleć i tworzyć.

- Obrazy T. Boruty, G. Bednatskiego, S. Koby; rzeźby G. Klamana i M. Bałki
Na stronie obok:
- Obrazy S. Sobolewskiego, A. Mickiewicz, J. Kawiorskiego; rzeźba M. Bałki

W każdym większym środowisku znajdowały się podobnie mocno formujące moje pokolenie osoby, a był to czas, w którym potrzebowaliśmy autorytetów by odnaleźć się w otaczającej nas rzeczywistości. Patrząc jednak ogólnie na przemiany świadomości w Polsce należy mocno zaznaczyć, że dokonywały się one w kontekście pontyfikatu papieża Jana Pawła II. Trudno przecenić jego rolę w formowaniu osobowości wielu niezależnych twórców i oddziaływanie na kształt współczesnej kultury.

Jego słowa wypowiedziane w Wiedniu, 13 września 1983 r.: „... Kościół potrzebuje sztuki, nie tyle po to, ażeby zlecać jej zadania i w ten sposób zapewnić sobie jej służbę, ale przede wszystkim po to, aby osiągnąć głębsze poznanie *conditio humana*, wspaniałość i nędzę człowieka. Kościół potrzebuje sztuki, aby lepiej wiedzieć, co kryje się w człowieku: tym człowieku, któremu ma głosić Ewangelię” stały się niemal mottem dla artystów, którzy w czasie stanu wojennego znaleźli miejsce dla swej aktywności twórczej „pod parasolem” Kościoła”. Dotykają one istoty relacji między twórcami i Kościołem a zarazem wyznaczają obu stronom zadania.

Homocentryzm kultury niezależnej

W sytuacji dramatu stanu wojennego pochylenie się nad człowiekiem i jego relacjami, ustawienie go w centrum zarówno intelektualnej refleksji, jak i twórczości artystycznej – nie dziwi. Wszak gwałt dokonany na społeczeństwie przez komunistyczne władze był nie tylko realnym zabraniam nam swobód i praw, ale także odmówieniem każdemu z nas ludzkiej godności, był formą poniżenia.

Wyzwaniem tego marnego czasu rzuconym twórcy staje się człowiek w jego egzystencjalnym rozdarcu i uwikłaniu. Artysta, często wbrew rozsądkowi świata, kierowany jakąś absurdalną wiarą, stara się ocalić coś, co jemu samemu często umyka, a co mimo swej ulotności go konstytuuje – obraz własnego człowieczeństwa. Jak przypominał w swych wykładach ks. prof. Józef Tischner: racją ucłowieczenia człowieka jest jego wolność. To ona jest warunkiem koniecznym aktu tworzenia. Być wolnym – to znaczy być u siebie, zadowolonym, otoczonym „oswojoną” rzeczywistością.

Tym samym twórczość stawiała się formą oswojenia rzeczywistości i zadowolenia się w niej. Artyści starali się wydobywać i ukazy-





wać to, co najbardziej ludzkie. Obrazować nasze wewnętrzne uwikłania i lęki, naszą alienację i pytania o sens egzystencji, realność relacji zewnętrznych i wewnętrznych napięć. Wierzyliśmy przy tym, że właśnie taka powinna być sztuka bez względu na czas, w którym powstaje.

Zwrot ku wartościom

Kultura niezależna w czasach trudnych podsycała tęsknotę uciemiężonego społeczeństwa do wolności. Bardzo szybko komunistyczne władze uświadomiły sobie, że walka z kulturą niezależną jest walką o rząd dusz, zwłaszcza młodego pokolenia i że walkę tę przegrywają z Kościołem, który w owym czasie szeroko otworzył się na twórców.

Przewartościowania i próby oceny sztuki niezależnej

Rzadko spotykamy się dzisiaj z rzeczową analizą zjawiska sztuki lat osiemdziesiątych. W większości są to jedynie emocjonalne manifestacje postaw, równie gorące jak w minionej dekadzie. Paradoks polega na tym, że wiele osób dewaluje wartości, poszczególne dzieła, czy nawet własną aktywność tamtego czasu. W dobrym tonie jest wyrazić swój dystans do „kombatanctwa”, dając jednocześnie niedwuznacznie do zrozumienia, że samemu „nie ćwokiem było się, lecz opornikiem”. Tymczasem dla pokolenia, które w latach osiemdziesiątych rozpoczęło swoją samodzielną twórczość – a więc i dla mnie – był to po prostu czas, który nas stworzył.

Nie chciałbym więc spierać się o ocenę tego zjawiska. Pragnę jedynie zastanowić się nad przyczyną tej nagłej wolty w postawach i ocenach sztuki tego okresu. Chcę postawić tezę o niedojrzałości wielu z nas. Reagujemy *ad hoc*, emocjonalnie. Przyjmujemy pozę, nie postawę. Być może nigdy w nas nic się nie istoczyło. Nie doświadczamy wartości, jeno fetyszujemy pewne słowa – klucze i z ich pozycji oceniamy.

Wystawy, które udało się nam zorganizować, były konstruowane wokół jakiejś refleksji filozoficznej i religijnej. Kładliśmy duży nacisk na jakość artystyczną, siłę wyrazu wypowiedzi, oraz na wartości, które przez tę sztukę chcieliśmy przekazać. Dlatego polemizując – i wówczas, i teraz – ze stereotypem traktowania kultury niezależnej przy Kościele wyłącznie, jako swego rodzaju folkloru tamtego

czasu, sztuki na klęczkach, martyrologiczno-bogoojczyźnianej.

Oczywiście, trudno od takiego obrazu uciec, skoro w tych wystawach uczestniczyło ok. 1,7 tys. twórców, było kilkaset miejsc wystawienniczych i tysiące wydarzeń artystycznych. W takiej liczbie faktów musiały pojawić się przedsięwzięcia także o niskiej jakości artystycznej. Trudno spodziewać się, by w tak krótkim czasie, w jednym kraju, powstawały same arcydzieła i by twórcami byli sami geniusze. A jednak mimo masowego charakteru Ruchu Kultury Niezależnej w jej kręgu powstało wówczas wiele wybitnych dzieł, które – przez formę artystyczną – zawierały o wiele głębszą refleksję nad człowiekiem, niżby wynikało to z doraźnej reakcji na politykę władz.

Na tę niezależność składała się nie tylko martyrologia, sztandary, palce układane w „V”, pęknięte kajdany itp. To była twórczość egzystencjalna, dotyczyła głównie człowieka. Sztafaż, czas i otoczenie były tylko sceną, na której przyszło nam żyć.

Wszystkie inicjatywy, które powstawały i tworzyły się przy Kościele – Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, wystawy, spektakle, koncerty – miały przede wszystkim (takie jest moje przekonanie) za cel formowanie człowieka, zarówno robotnika, jak i intelektualisty; plastyka, muzyka, czy aktora. To było samokształcenie się, formowanie się wobec wartości, które Kościół nam proponował i w obrębie, których dojrzewaliśmy.

W krytyce niezależnej sztuki lat 80. symptomatyczne jest nadużywanie pojęcia – sztuka martyrologiczna. W tym kontekście etykieta ta ma u nas wydźwięk pejoratywny. Wydaje się, że zbyt łatwo równa się w Polsce pojęcie martyrologii z mesjanizmem narodowym, którego zazwyczaj wstydzimy się, jako zjawiska przynależnego naszej zaściankowej kulturze czasu niewoli. Nigdzie na świecie takie równanie nie zachodzi. Przecież cała niemal sztuka chrześcijańska, czy wręcz cały obszar kultury chrześcijańskiej jest martyrologiczny.

Pojęcie martyrologia znaczy męczeństwo, cierpienie. U podstaw chrześcijaństwa wpisane jest cierpienie i męczeństwo Jezusa Chrystusa. Jego ofiara jest fundamentem pod „nowe niebo, ziemię nową”. Nie ma tu miejsca na pesymizm, ani też na pusty optymizm, jest za to cała gama ludzkich uczuć, miłości, wątpienia, lęku i nadziei. Tylko w kulturze chrześcijańskiej mogła powstać sztuka egzystencjal-

na. Negując wartość i obecność martyrologii w sztuce, skreślamy praktycznie całą sztukę chrześcijańską.

Komunizm walczył z refleksją egzystencjalną. Artysta socrealistyczny nie miał żadnych wątpliwości. Tworzył wizję idealnego komunistycznego społeczeństwa. Awangardowy artysta też nie wątpił, jasno widział obszar prawdziwej, absolutnej sztuki.

W latach osiemdziesiątych natomiast wielu twórców zaczęło nagle okazywać swoje lęki, wątpliwości. Zaczęli oni modlić się, usiłowali mówić o człowieku i o Bogu, zauważyli stan duchowej zapaści, spustoszenia, jakie wyrządziła kultura dwudziestego wieku. Trwało to jednak krótko. „Upili się młodym winem”. Dynamika karier artystycznych młodych, brak tzw. normalności białych ścian, katalogów, recenzji, zamienił tę zbożną wspólnotę w „polskie piekielko”. Zaczęły się mnożyć wzajemne inwektywy, mijanie się, wytykanie tych, którzy są artystami „z kruchty”.

Wkraczając – zgodnie z duchem nowych czasów – do Europy przybraliśmy pozy światowców. Zawczasu dewaluujemy wartości, w które uprzednio wierzyliśmy lękając się, że ktoś mógłby nas przyłapać w intymnej sytuacji manifestowania uczuć, modlenia się na klęczkach. Taka obnażająca twórczość nie przystoi wszak Europejczykowi.

Może warto byśmy w tym ciągłym nadążaniu za przodującymi zatrzymali się. Bez „luzu”, zgiełku, gry, pozy, przyglądneli się sobie we własnym lustrze, własnymi oczami, i stworzyli własne kryteria osądu zjawisk kultury powstałych z doświadczenia wartości, które tu żyjących ciągle dotyczą i tworzą. Gdy bez uprzedzeń spojrzymy na dokonania artystów aktywnych w Ruchu Kultury Niezależnej zobaczymy, że wiele tu głębokiego namysłu nad człowiekiem. Obok patosu znajdziemy tu sporo luzu, ironii i dystansu. Nawet jeśli kontekst dzieł powstałych trzydzieści lat temu wyda się historyczny, to jednak są one świadectwem okresu najważniejszego dla naszej współczesnej tożsamości.

*

- Obrazy P. Młodożeńca; rzeźba P. Kurki
- Obrazy S. Koby i P. Wójtowicza; rzeźba M. Bałki

Na stronie obok:

- Prace Z. Bajka



Oazy wolności.

Niezależny ruch wystawienniczy w latach 80.

Ruiny Teatru Victoria w Gliwicach, 23 czerwiec – 4 październik 2020

Organizator: Muzeum w Gliwicach

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy prac prezentowanych na wystawie: Maria Anto, Grzegorz Bednarski, Jerzy Bereś, Maciej Bieniasz, Jan Bokiewicz, Tadeusz Boruta, Ewa Ciepeliowska, Kazimierz Cieślik, Jan Dobkowski, Halina Eysymont, Zbylut Grzywacz, Janusz Kaczmarek, Roman Kalarus, Jarosław Kawiorski, Marian Kępiński, Łukasz Korolkiewicz, Paweł Kowalewski, Bogdan Kraśniewski, Piotr Młodożeniec, Aldona Mickiewicz, Jarosław Modzelewski, Eugeniusz Mucha, Jerzy Puciata, Stanisław Rodziński, Jacek Rykała, Marek Sapetto, Jacek Sienicki, Eugeniusz Skorwider, Leszek Sobocki, Marek Sobczyk, Stanisław Sobolewski, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Wiesław Szamborski, Ireneusz Walczak, Jacek Waltoś, Ryszard Woźniak, Jerzy Tchórzewski.

Celem wystawy „Oazy wolności. Niezależny ruch wystawienniczy w latach 80.” jest ukazanie zjawiska polityczno-artystycznego, jakim był niezależny ruch wystawienniczy, tworzony w latach 80. w ramach inicjatyw Komitetu Kultury Niezależnej. W murach gliwickiego Teatru Victoria prezentujemy twórczość artystów, którzy w owym okresie, protestując przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego, bojkotowali politykę kulturalną komunistycznej władzy PRL-u. Pretekstem do pokazania tej wystawy jest przypadająca w tym roku czterdziesta rocznica powstania NSZZ „Solidarność” oraz trwające od 2018 roku obchody stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości. W kontekście tych jubileuszy, ekspozycja „Oazy wolności” prezentuje 100 dzieł 40 artystów, którzy w latach 80. w swoich dziełach wyrażali ducha wolności.

Zjawisko ruchu społecznego, jakim była „Solidarność”, zmieniło historię Polski stając się także emulgatorem przemian we współczesnym świecie. W krótkim czasie „przeorało” ono świadomość społeczną tak głęboko, że nawet wprowadzenie 13 grudnia 1981 r.



- Folder wystawy projektu T. Boruty
- Obrazy L. Sobockiego, G. Bednarskiego

Na stronie obok:

- Obrazy R. Woźniaka, I. Walczaka; rzeźba J. Beresia
- Obrazy T. Boruty, M. Kępińskiego, H. Eysymont, L. Korolkiewicza



stanu wojennego nie powstrzymało dążeń wolnościowych, które równie mocno manifestowały się w kulturze. Patrząc z perspektywy czasu na rzeczywistość kultury niezależnej lat 80. należy podkreślić, że była ona zjawiskiem różnorodnym i wielowątkowym, niemającym precedensu w historii na tak szeroką skalę. Poza cenzurą powstawały niezliczone dzieła plastyczne, literackie, teatralne, muzyczne, których twórcy manifestowali swoją niezależność, ze świadomością, że tylko niezależna kultura jest w stanie wyrazić doświadczenie pragnienia wolności.

Bojkotując państwowe instytucje kultury plastycy szukali alternatywnych miejsc wystawienniczych, w których można było manifestować niezależną postawę polityczną i artystyczną. Takimi „oazami wolności” były prywatne pracownie, mieszkania, a przede wszystkim kościoły. Szczególnie otwarcie się w latach 80. Kościoła na twórców; rozpięcie nad kulturą niezależną, czegoś w rodzaju „ochronnego parasola” sprawiło, że wydarzenia artystyczne tworzone w murach świątyń mogły być realizowane na dużą skalę, przy masowej obecności publiczności. Stanowiły one realną konkurencję

dla oficjalnych instytucji wystawienniczych. Zjawisko niezależnego ruchu wystawienniczego miało charakter masowy i wielopokoleniowy. Uczestniczyli w nim zarówno luminarze polskiej kultury, jak i młodzi artyści, którzy w latach 80. kończyli studia. Wchodząc w dialog ze społeczeństwem w mrocznym okresie schyłku komunizmu, twórcy często szukali formy artystycznej potrafiącej wyrazić doświadczenia zbiorowe jak i indywidualne tamtego czasu. Stworzyli oni niespotykane gdzie indziej, masowe i długotrwałe, zjawisko artystyczno-kulturowo-polityczne, które łączyło w jedno, polityczny protest, religijno-społeczne odniesienie z twórczym poszukiwaniem formy plastycznej.

Według organizatorów projektu „Oazy wolności”, wypalone wewnątrz gliwickiego Teatru Victoria, w którym ma być ekspozycja, znakomicie koresponduje z atmosferą niezależnych wystaw organizowanych w latach 80., w szczególności z prezentacjami w ruinach warszawskiego kościoła przy ul. Żytniej. Tu w 1983 roku miały miejsce interdyscyplinarne spotkania artystyczne „Znak krzyża”, w ramach których odbyły się spektakle teatralne, koncerty, projekcje filmowe,





dyskusje teoretyczne oraz monumentalna wystawa pod tym samym tytułem. Ten sam temat podejmowała pierwsza na Śląsku, duża, niezależna wystawa w kościele Podwyższenia Krzyża oo. Kapucynów w Bytomiu pt. „Czas krzyża” w 1985 r. Do owych prezentacji nawiązuje konstrukcja z rusztowań budowlanych w kształcie krzyża, stanowiąca centrum aranżacji gliwickiej wystawy „Oazy wolności”. Pozostałe części ekspozycji swymi nazwami również nawiązują do najważniejszych manifestacji niezależnej sztuki polskiej lat 80. Dzieła grupowane w przestrzeniach „Pieta polska” oraz „Przeciw złu, przeciw przemocy” nawiązują do ikonografii martyrologicznej, a przede wszystkim obrazują reakcję artystów na zabójstwa ks. Jerzego Popiełuszki i Grzegorza Przemyka. Prace pokazane w częściach zatytułowanych „Wszystkie nasze codzienne sprawy” oraz „Niebo nowe, ziemia nowa?” ukazują ten obszar niezależnej sztuki polskiej, która wyrażała egzystencjalny i psychologiczny wymiar ludzkiego losu, indywidualne i zbiorowe przeżywanie konkretnego „tu i teraz”, a także nadzieję na przemianę, która przyjmowała niekiedy formę pytania o perspektywę eschatologiczną. Gliwicką wystawę zamyka przestrzeń nazwana „Droga i prawda”, która nawiązuje do największych niezależnych manifestacji młodej sztuki polskiej, które dwukrotnie, w latach 1985 i 1987, były organizowane w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu, jako Krajowe Biennale Młodych pt. „Droga i Prawda”. Prace tu prezentowane ukazują nowe pokolenie malarzy, wówczas debiutujące, które najczęściej posługiwało się formą dosadną, ekspresyjną, „dziką”. Prace na gliwicką wystawę „Oazy wolności. Niezależny ruch wystawienniczy w latach 80.” są tak dobrane by ukazać specyfikę tworzącej się wówczas nowej ikonografii unaoczniającej się poprzez różnorodność artystycznej formy, języka i poruszanej tematyki.

- Rzeźba J. Kaliny; obrazy Ł. Korolkiewicza
- Obrazy S. Rodzińskiego, M. Sobczyka, J. Modzelewskiego, T. Boruty

Na stronie obok:

- Obrazy J. Waltosia, J. Siennickiego
- Obrazy J. Rykały



KWIATOWY KRZYŻ

Galeria Kordegarda, Warszawa, 9.12.2021-6.01.2022

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy obrazów i zdjęć prezentowanych na wystawie: Piotr Augustynek, Erazm Ciolek, Jan Dobkowski, Janusz Fila, Wojciech Kryński, Jacek Marczewski, Stanisław Markowski, Chris Niedenthal, Marek Sapetto, Andrzej Stawiarski, Wiesław Szamborski, Włodzimierz Wasyluk.

*Ale takie kwiaty, jakie kwitną tu,
Na warszawskim placu
– to prawdziwy cud,
Szpicle i armaty stoją przeciw nim,
Palki, automaty, tresowane psy.*

*Nielegalne kwiaty, zakazany krzyż,
co dnia rozkwitają z betonowych płyt.
Ludzie je składają,
wierni sercom swym,
co w nadziei trwają
przeciw mocom złym. (...)*

Jan Pietrzak, *Nielegalne kwiaty*

Wspominając 40 rocznicę wprowadzenia stanu wojennego warto przypomnieć jedną z najbardziej specyficznych, symbolicznych i oddolnych form oporu społecznego wobec bezprawia dokonanego 13 grudnia 1981 r., poprzez który komunistyczny reżim dążył do stłumienia wolnościowych dążeń w kraju. Obok wychodzenia na ulice na rozpędzane przez ZOMO manifestacje, duża część ludzi podejmowała się układania na placach miast i przy kościołach, kilkumetrowych krzyży z kwiatów, jedliny, zniczy, które następnie, najczęściej pod osłoną nocy, były usuwane przez służby bezpieczeństwa. Walkę tą znakomicie wyraził Jan Pietrzak w pieśni „Nielegalne kwiaty”. Była to wyjątkowa forma protestu; masowa, jawna, cicha i modlitewna, pozwalająca wyrazić uczucia i emocje będące udziałem niemal każdego, kto miał rozbudzone nadzieje wolnościowe po „karnawale Solidarności”, brutalnie stłumione przez komunistyczną władzę.



Na wystawie w Kordegardzie prezentujemy ten, trochę zapomniany, a jakże ważny dla kultury niezależnej, motyw ikonograficzny, który powstał w reakcji malarzy na ten specyficzny protest społeczny. W zaprezentowanych kilku pracach, jak w pigułce, ukazana została twórczość niezależna, reagująca na sytuację społeczno-polityczną i dająca w formie plastycznej wraz doświadczeniu egzystencjalnego ówczesnego czasu. Obrazy kilku artystów warszawskich, zainspirowanych spontanicznie układanymi krzyżami z kwiatów, ukazane są w kontekście zdjęć wybitnych fotografików, którzy ryzykując, podejmowali trud dokumentowania tej formy społecznego oporu.

Niełatwo jest określić datę powstania pierwszego kwiatowego krzyża, gdyż brakuje wyczerpujących badań. Jedni wskazują na podnóże klasztoru jasnogórskiego, gdzie krzyż z kwiatów został ułożony w trzy miesiące po wprowadzeniu stanu wojennego, inni badacze uważają, że pierwszym był krzyż na placu Zwycięstwa (dzisiejszy plac marszałka Józefa Piłsudskiego) ułożony tu 15 kwietnia 1982r. Robiąc kwerendę po agencjach fotograficznych i archiwach natrafiliśmy na zdjęcia znacznie wcześniejsze, w tym Chrisa Niedenthala, który jak nikt inny dokumentował dzieje kwiatowego krzyża z placu Zwycięstwa. Najstarsza fotografia krzyża kwiatowego jego autorstwa zrobiona została w Święto Niepodległości, 11 listopada 1981 roku, co pozwala przypuszczać, że przed wprowadzeniem stanu wojennego było ich więcej, gdyż tradycja zdobienia w Polsce grobów i miejsc męczeństwa, kwiatami, jedliną, zniczami, proporcami, jest bardzo stara. Krzyż z placu Zwycięstwa był pierwotnie nazywany krzyżem Wyszyńskiego, gdyż układany był zawsze w miejscu, gdzie 31 maja 1981 roku wystawiona została trumna Prymasa Tysiąclecia i skąd rozpoczęły się jego uroczystości pogrzebowe. Niemal przez cały okres PRL-u kardynał Stefan Wyszyński był przez wierzących uważany za Interrexę, duchowego przywódcę narodu. Nic więc dziwnego, że w centrum krzyży kwiatowych układanych na placu Zwycięstwa był umieszczony portret Prymasa.

By zrozumieć głębie przekazu krzyża w tym miejscu należy przypomnieć, że tu 2 czerwca 1979 roku stał papieski ołtarz z pielgrzymki w 1979 r., z którego Jan Paweł II dokonał w swojej homilii, tak zwanego, „bierzmowania dziejów Polski”. To stąd popłynęło słynne jego wołanie „Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi!” – mające według wielu moc sprawczą. Będące początkiem stopniowej destrukcji systemu komunistycznego.

Niezwykle istotne dla wystawy jest inne zdjęcie Chrisa Niedenthala, które powstało dwa dni po wprowadzeniu stanu wojennego, w dniu 16 grudnia 1981 roku. Przedstawia ono kwiatowy krzyż ułożony

na skutym mrozem placu Zwycięstwa. Są na nim przechodnie, parę modlących się osób oraz interweniujący milicjanci. Był to dzień szczególnie. W wielu miastach odbywały się manifestacje w rocznicę wypadków na wybrzeżu w 1970 roku, a wówczas milicja ostro interweniowała. To także dzień krwawej pacyfikacji w kopalni Wujek. Zdjęcie to dokumentuje zapewne pierwszy kwiatowy krzyż ułożony spontanicznie przez społeczeństwo po wprowadzeniu stanu wojennego i świadczy, że ta forma protestu była stosowana od samego początku tego mrocznego czasu, bo już w grudniu 1981 roku.

Krzyż z placu Zwycięstwa był inspiracją dla Wiesława Szamborskiego, który w 1983 roku namalował parę obrazów na ten temat: „Na Placu Zwycięstwa w Warszawie. II” i „Kwiatowy krzyż”, a także Jan Dobkowski, który namalował w 1982 roku „Krzyż na placu Zwycięstwa”.

Z początku komunistyczne władze nie bardzo wiedziały jak zachować się wobec tego zjawiska tworzonego zazwyczaj przez kobiety, często w podeszłym wieku oraz przez dzieci, którzy pojedynczo donosili kolejne wiązanki kwiatów, gałązki iglaków i znicze, tworząc coraz bardziej rozbudowany kształt krzyża.

Szczególnie Warszawa była polem „bitwy na kwiaty”. Milicja pod osłoną nocy likwidowała krzyże, które w kolejnych dniach tworzone były na nowo. By pozbyć się problemu komunistyczne władze ogrodziły plac Zwycięstwa pod pretekstem remontu. Trwał on bardzo długo, ale to nie pomogło, gdyż Warszawiacy zaczęli układać kwiatowe krzyże w innych częściach miasta. Pojawiły się one na placu Zamkowym pod kolumną Zygmunta III Wazy, przy kościołach Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście, Św. Krzyża na Krakowskim Przedmieściu, ss. Wizytek (w miejscu, gdzie stoi obecnie pomnik kardynała Stefana Wyszyńskiego, oraz obok kościoła Św. Anny, który to miał najbardziej polityczny charakter. Ten ostatni krzyż był inspiracją dla obrazu Łukasza Korolkiewicza pt. „Krzyż w ziemi” z 1983 r.

Z warszawskich krzyży kwiatowych należy jeszcze wspomnieć ten, który został ułożony 3 listopada 1984 r., w dniu pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki, na placu przed kościołem św. Stanisława Kostki. Zabójstwo przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa ks. Jerzego,

• Obrazy W. Szamborskiego, J. Dobkowskiego, M. Sapetty; fotografie C. Niedenthala

Na stronie obok:

- Folder wystawy projektu I. Jurczyk
- Fotografie C. Niedenthala; obraz W. Szamborskiego

kapelana „Solidarności”, uczyniło go męczennikiem, co skutkowało dynamicznie rozwijającym się kultem, czego wyrazem było m.in. układanie w całej Polsce kwiatowych krzyży jemu dedykowanych oraz umieszczaniem w nich jego wizerunku i cytatów z jego kazań.

Największe krzyże z kwiatów układano w Częstochowie, które niekiedy ciągnęły się na długości ok. 400 metrów, od Alei Najświętszej Marii Panny po mury jasnogórskiego klasztoru. W innych miastach sytuowano je w pobliżu najważniejszych kościołów i na głównych placach; w Katowicach na schodach tutejszej katedry, podobnie przy katedrze w Kielcach. W Krakowie był krzyż na Rynku przed kościołem Mariackim, u stóp Wawelu, przy kościółku św. Idziego oraz przed kościołem oo. Jezuitów. Ten ostatni został sportretowany w obrazie Łukasza Korolkiewicza „Trotuar”. Na krakowskim rynku miał miejsce jeszcze jeden akord walki na kwiaty, który sięga 21 marca 1980 r. Wówczas to Walenty Badylak dokonał aktu samospalenia w proteście przeciwko przemilczaniu prawdy o zbrodni katyńskiej. Miejsce to krakowianie upamiętniali poprzez układanie kwiatów w kształcie litery „V”.

Nie sposób wymienić wszystkie kwiatowe krzyże, gdyż powstawały one w latach 80. w wielu miastach. Należy jednak wspomnieć o tragicznych wypadkach w Lubinie, które miały miejsce w rocznicę porozumień sierpniowych, 31 sierpnia 1982 r. Na Dolnym Śląsku w wielu miastach miały wówczas miejsce manifestacje. Organizatorzy ich obawiając się prowokacji w rozklejanych i kolportowanych ulotkach pisali: „Nie dajmy się sprowokować, złożymy z kwiatów krzyż, odśpiewajmy hymn i rotę [...] po czym rozejdźmy się w spokoju do domu.”¹ W Lubinie kwiatowy krzyż ułożono na Rynku, wokół niego zebrało się ok. 2000 manifestantów. W celu rozpędzenia zgromadzenia władze użyły ostrej amunicji zabijając 3 osoby, a 18 raniąc. W miejscach, gdzie kule dosięgły manifestantów mieszkańcy układali kolejne krzyże z kwiatów, tworząc symboliczne mogiły.

Bardzo często krzyże kwiatowe upamiętniały ofiary komunistycznego reżimu. Do tego faktu nawiązują obrazy prezentowane na wystawie: Marka Sapetty, „Krzyż kwiatowy” z 1983 r., na którym zabity męczennik leży na zielonym krzyżu z kwiatów oraz obraz Andrzeja Bielawskiego pt. „Cień” z 1984 r.; wyraz męczeństwa ukazany jest poprzez cień krzyża na zmróznym bruku i ślady zakrzepłej krwi.

*

Przypisy:

1 Jerzy Kordas, *Wydarzenia 31 sierpnia 1982 r. na Dolnym Śląsku*. s. 99



Nie ocenowano.

Polska sztuka niezależna lat 80.

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 08/04/2022 – 18/08/2022

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Autorzy prac prezentowanych na wystawie: Maria Anto, Marcin Apel, Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Krzysztof Bednarski, Maciej Bieniasz, Tadeusz Boruta, Tadeusz Brzozowski, Mark Carrot (Zbigniew M. Markiewicz), Ewa Ciepielewska, Erazm Ciołek, Mirosław Dembiński, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Jan Dziędziora, Halina Eysymont, Janusz Eysymont, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Zbysław Grzywacz, Barbara Jonscher, Janusz Kaczmarski, Jerzy Kalina, Marian Kępiński, Marek Kijewski, Grzegorz Kłaman, Leszek Knaflewski, Paweł Kowalewski, Bogdan Kraśniewski, Grzegorz Królikiewicz, Maja Kwiatowska, Jerzy Medyński, Aldona Mickiewicz, Piotr Młodożeniec, Jarosław Modzelewski, Antoni Możejko, Eugeniusz Mucha, Olaf Olszewski, Grzegorz Pabel, Włodzimierz Pawlak, Janusz Petrykowski, Jerzy Piotrowicz, Jerzy Puciata, Józef Robakowski, Stanisław Rodziński, Teresa Rudowicz, Jan Rylke, Teresa Stankiewicz, Marek Sapetto, Jacek Sempoliński, Bożena Sienicka, Jacek Sienicki, Stanisław Sobolewski, Leszek Sobocki, Jacek Sroka, Wiesław Szamborski, Tomasz Tatarczyk, Jerzy Tchórzewski, Krzysztof Tchórzewski, Marian Terlecki, Andrzej Wajda, Ireneusz Walczak, Jacek Waltoś, Ryszard Woźniak, Andrzej Zwierchowski, Agencja „Dementi” dokumentacja happeningów Pomarańczowej Alternatywy.

*

Wystawa *Nie ocenowano. Polska sztuka niezależna lat 80.* ukazuje szeroką panoramę zjawisk artystycznych, w których twórcy w różnorodnych formach manifestowali swoją niezależność wobec komunistycznej władzy PRL, próbującej przy użyciu aparatu represji, milicji i wojska zabić wolnościowe aspiracje społeczeństwa.

Sytuacja w polskiej kulturze lat osiemdziesiątych była wyjątkowa. Wielu artystów bardzo szybko zareagowało na wprowadzenie stanu wojennego przez komunistyczny reżim. Twórcy bojkotowali politykę kulturalną władz, nie występując, nie publikując i nie prezentując swoich prac w państwowych instytucjach i mediach. Jednocześnie współdziałali i współdialogowali ze społeczeństwem, zorganizowanymi w niezależnych strukturach związku zawodowego Solidarność, robotniczych konfraterniach, podejmując się działań stricte konspiracyjnych: projektowania plakatów, ulotek, znaczków i drukowania ich. Nie mniej istotnym było szukanie niezależnych od polityki

komunistycznych władz i od stosowanej przez nią cenzury form dzielenia się ze społeczeństwem swoją twórczością, wyrażając ten specyficzny czas oraz doświadczenia i emocje, które stały się udziałem tak ogółu, jak i jednostek.

Pierwsze próby upublicznienia powstałych dzieł artystycznych miały charakter kameralny. Odbywały się w mieszkaniach, na strychach lub bezpośrednio w pracowniach twórców. Na owe niezależne wystawy przybywali tylko nieliczni – „wtajemniczeni”. Jedną z pierwszych form tworzenia niezależnego obiegu kultury były „wystawy walizkowe”, nazwane tak, gdyż zgodnie z intencją pomysłodawcy, malarza Marka Sapetty, zaproszeni artyści wykonywali małe obrazy lub zminiaturyzowane repliki dużych prac, które w walizce przenoszone były z mieszkania do mieszkania, gdzie odbywały się prezentacje sztuki niepodlegające wszechobecnej cenzurze. Część artystów, broniąc swej artystycznej niezależności, przez całe lata 80. pozostawała przy efemerycznych formach działania i prezentacji. Jednak większość twórców, mając poczucie solidarności ze społeczeństwem, szukała miejsc wystawienniczych otwartych dla każdego. Niezależny ruch wystawienniczy szybko znalazł takie miejsce w Kościele, który otworzył się na twórców, nie pytając ich o konfesję i formę prezen-

- Plakat wystawy projektu Cezarego Krysztopy
- Instalacja J. Kaliny; obrazy T. Boruty, S. Sobolewskiego; rzeźba J. Waltosia

Na stronie obok:

- Rzeźba K. Bednarskiego
- Obrazy J. Waltosia, M. Bierniasza, L. Sobockiego



towanych dzieł. Kościół rozpostarł nad działaniami uczestniczących w bojkocie artystów coś w rodzaju ochronnego parasola. Wydarzenia artystyczne w murach świątyń mogły być realizowane na dużą skalę, przy masowej obecności publiczności. Stanowiły one realną konkurencję dla oficjalnych instytucji wystawienniczych. Zbliżenie artystów z Kościołem niewątpliwie odcisnęło piętno zarówno na twórczości poszczególnych osób, jak i na charakterze całego ruchu kultury niezależnej; zaowocowało olbrzymią liczbą niezależnych wystaw, w których uczestniczyło ok. 1700 twórców, powstaniem kilkudziesięciu galerii przykościelnych, drukowaniem plakatów i towarzyszących wydarzeniom artystycznym publikacji (katalogów i pism krytycznych), organizowaniem licznych sesji naukowych. Niezależny ruch wystawienniczy miał charakter masowy i wielopokoleniowy. Był zjawiskiem artystyczno-kulturowo-politycznym, które łączyło w jedno polityczny protest i religijno-społeczne odniesienie z twórczym poszukiwaniem formy plastycznej. Patrząc z perspektywy minionego czasu na rzeczywistość kultury niezależnej lat 80., należy podkreślić, że była ona zjawiskiem różnorodnym i wielogatkowym, obejmującym wszystkie dziedziny sztuki, a w tej skali niemającym precedensu w historii. Poza cenzurą powstawały niezliczone dzieła plastyczne, literackie, teatralne, muzyczne, których twórcy manifestowali swoją niezależność ze świadomością, że tylko niezależna kultura jest w stanie wyrazić fundamentalne doświadczenie człowieka, jakim jest pragnienie wolności.

Wystawa *Nie ocenowano* jest próbą ukazania zjawiska ruchu kultury niezależnej lat 80. w kontekście twórczego dialogu artystów ze społeczeństwem po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce 13 grudnia 1981 roku. Wspólnotowy wymiar sztuki lat 80. podkreśla cała ekspozycja, która została zbudowana wokół głównych zjawisk artystycznych manifestujących się w owym czasie w przestrzeni publicznej, poza kontrolą wszechobecną wówczas państwowej cenzury. Ukazując niezależną twórczość zaangażowaną społecznie i politycznie, wystawa stawia pytania, w jakiej duchowej kondycji byliśmy w tamtym okresie i jakimi wyszliśmy z tego historycznego doświadczenia.

Taką symboliczną klamrą spinającą kulturowy wymiar doświadczeń społeczno-politycznych lat 80. stanowią na ekspozycji dwa dzieła: wystawę otwiera praca Krzysztofa Bednarskiego *La rivoluzione siamo Noi* z 1986 (ironicznie wyrażająca ideologiczną nadbudowę systemu komunistycznego), a zamyka praca Włodzimierza Pawlaka *Polacy formują flagę narodową*, którą artysta namalował w 1989 r.

Przechodząc przez kolejne sale ekspozycji widz jest prowadzony dziełami współtworzącymi przestrzenie tematyczne, których nazwy zostały od tytułów ważniejszych wystaw niezależnych lat 80. lub istotnych dla tamtego czasu prac artystycznych. Każda z tych



przestrzeni prezentuje obrazy, rzeźby, instalacje powstałe pomiędzy wprowadzeniem stanu wojennego a powołaniem pierwszego niekomunistycznego rządu. Mimo że na wystawach niezależnych lat 80. były prezentowane także prace powstałe przed 13 grudnia 1980 roku, a po 1989 roku artyści również tworzyli dzieła odnoszące się do doświadczeń owego okresu, to jednak na ekspozycji ich nie zobaczymy, gdyż naszą intencją było pokazanie twórczości wyrażającej ów specyficzny czas społecznego oporu; powstałych bezpośrednio w tamtych latach. Chcieliśmy uchwycić fenomen tamtej sztuki, ukazać ikonografię, treści i tematykę powstałych wówczas dzieł, oraz różnorodność form artystycznej ekspresji i manifestujących się postaw.

Wszystkie nasze dzienne sprawy

Pierwsze trzy przestrzenie ekspozycji opatrzone zostały powyższym tytułem, wziętym z religijnej pieśni, autorstwa Franciszka Karpińskiego, a śpiewanej w dawnych czasach na zakończenie dnia. Tak nazwana była niezależna wystawa zorganizowana w roku 1987 w kręganekach oo. Dominikanów w Krakowie. Prezentowane były tu dzieła o charakterze egzystencjalnym, ukazujące ówczesne „tu i teraz”, wyrażające kondycję fizyczną i duchową człowieka. Dosadny realizm większości prac obrazował scenię dnia codziennego w PRL-u lat 80., a zarazem stawiał pytanie o wartości, które pozwalają zachować nasze człowieczeństwo. Takie prace z tamtego czasu pokazane zostały trzech przestrzeniach Zamku Ujazdowskiego. Wchodzimy do długiego kuluaru, gdzie na „przywitanie” mamy instalację *Dzień*



dobry z 1989 roku, autorstwa Jerzego Kaliny, będącą ironicznym komentarzem do prozy życia w PRL-u. Są tu też prace krakowskiej grupy Wprost, której członkowie już od lat 60. tworzyli sztukę zaangażowaną polityczno-społecznie. Dosadny, a przy tym metaforyczno-ironiczny obraz ówczesnej, codziennej rzeczywistości znajdziemy też w pracach Stanisława Sobolewskiego, Jana Rylkego, Jacka Sroki czy Józefa Robakowskiego.

Z kuluaru przechodzimy do przestrzeni, w której dominują ekspresyjne prace malarskie, wyrażające różne stany emocjonalne obrazowane poprzez figurę ukazywaną w procesie przeobrażania się (obrazy Ireneusza Walczaka i Grzegorza Bednarskiego), sięgające po motyw czaszki (Jacek Sempoliński, Jacek Siennicki, Grzegorz Bednarski), obrazy z widoczną gęstą malaturą i swobodnym, niekiedy drapieżnym, malarskim duktem pędzla. W centrum tej przestrzeni jest w monumentalnej skali wydruk zdjęcia z tytułowej wystawy *Wszystkie nasze codzienne sprawy* (z 1987 roku), ukazujący aranżację złożoną z obrazów Jacka Sempolińskiego nazwaną wówczas *Rozdarta zasłona przybytku*.

W kolejnej przestrzeni są również prace wyrażające przeżywanie codziennej rzeczywistości i stany psychiczne wynikłe z jej doświadczania (obrazy Tadeusza Brzozowskiego, Aldony Mickiewicz, Andrzeja Zwierzchowskiego), dla zobrazowania których artyści sięgali niekiedy do opowieści wziętych z Biblii lub mitologii. Są tu też pokazane charakterystyczne dla tamtego czasu plakaty Piotra Młodożeńca, które w lapidarnej formie trafnie wyrażają stosunek społeczeństwa do komunistycznego reżimu. Główną ścianę w tej sali zajmuje wydruk zdjęcia Erazma Ciołka ukazującego prezentację tzw. „wystawy walizkowej” na murach Cytadeli Warszawskiej. Na nim eksponowanych jest 15 obrazów, które uczestniczyły w tej oryginalnej formie upubliczniania sztuki niezależnej. Jest to próba rekonstrukcji tej wystawy.

Przechodząc do baszty, można zobaczyć w niej zdjęcia z happenin-gów Pomarańczowej Alternatywy – artystyczno-ludycznej formy manifestacji ulicznych inicjowanych w wielu miastach Polski przez Waldemara Majora Fydrycha. O tym zjawisku opowiada też film Mirosława Dembińskiego *Pomarańczowa alternatywa* z 1988 roku.

Znak krzyża

Wracając do Sali Zygmuntowskiej, wejdziemy w przestrzeń zatytułowaną *Znak krzyża*. Jest to bezpośrednio nawiązanie do dwutygodnio-

wych „Spotkań ze sztuką”, które pod nazwą *Znak krzyża* (Warszawa, czerwiec 1983 r.) zrealizowane zostały w ruinach, zniszczonego w trakcie powstania warszawskiego, kościoła Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej 1. Spotkania *Znak krzyża* zorganizował Janusz Bogucki wraz z Niną Solarz. Towarzyszyły one drugiej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski. Były one jedną z najważniejszych manifestacji sztuki niezależnej, gdyż wytyczały płaszczyznę dialogu Kościoła i „świata sztuki”, która realizowała się w wystawach problemowych konstruowanych wokół problematyki egzystencjalno-społecznej w kontekście chrześcijańskiej refleksji filozoficzno-teologicznej. Ten intelektualny, formujący wymiar wystaw przykościelnych implikował, że w realizowanych projektach, obok wystaw, były jeszcze spotkania dyskusyjno-teoretyczne, niezależne spektakle teatralne, koncerty. Chcąc na wystawie przybliżyć atmosferę z Żytniej, zrobiliśmy aneks z dokumentalnym nagraniem spektaklu *Wzlot* poznańskiego Teatru Ósmego Dnia, a całą przestrzeń zwieńczyliśmy monumentalnym wydrukiem dokumentalnego zdjęcia ukazującego obrośnięty rzeżuchą, zielony krzyż autorstwa Teresy Murak, który artystka zrealizowała w absydzie ruin kościoła na Żytniej na wystawie *Znak krzyża*. Stanowił on znak nadziei, symbol nowego życia. Zresztą, sam kościół Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej jest swoistym symbolem nadziei, gdyż będąc w ruinie stopniowo był odbudowywany – będąc jeszcze placem budowy gromadził wspólnotę artystów, którzy regularnie tworzyli tu różnorakie wydarzenia artystyczne. Obok Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na Solcu, było to najistotniejsze miejsce w stolicy, w którym manifestowała się niezależna kultura.

Na Żytniej było zorganizowanych wiele wystaw, tematykę nadziei w „czasach marnych” podjęła głośna wystawa Marka Rostworowskiego *Niebo nowe, ziemia nowa?* zrealizowana tu w 1985 r. Była ona jedną wielką aranżacją artystyczną, w której zaprezentowano prace 34 artystów. Autor prowadził widza labiryntem różnych przestrzeni znaczonej dziełami współczesnych twórców; od świata umarłych (krypty) do będącego w trakcie odbudowy kościoła. Na końcu drogi były dwie instalacje artystyczne: Jerzego Beresia – palące się ogniska (Nadziei, Godności, Miłości, Prawdy i Wolności) oraz Jerzego Kaliny,

- Obrazy J. Tchórzewskiego, S. Rodzińskiego, T. Boruty; rzeźba G. Klamana

Na stronie obok:

- Obrazy T. Brzozowskiego i A. Mickiewicz
- Obrazy J. Modzelewskiego, W. Pawlaka i T. Tarczyka



zawieszona wysoko zielona łąka. Mając przesłanie apokaliptyczno-eschatologiczne wystawa stawiała pytanie o fundamentalne wartości i o naszą nadzieję. W absydzie ruin kościoła był wówczas umieszczony monumentalny poliptyk Jerzego Tchórzewskiego zatytułowany *Golgota*, którego zdjęcie dominuje w tej części naszej wystawy.

W przestrzeni *Znak krzyża* jest pokazanych wiele dzieł, które prezentowane były w ruinach kościoła na ulicy Żytniej, ale są tu także prace z innych wystaw przykościelnych jak choćby, z ekspozycji *Pieta polska* (1985 r.) zorganizowanej w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu z okazji 30-tej rocznicy Poznańskiego Czerwca '56, autorstwa Jerzego Brukwickiego, a także z wystawy tegoż kuratora *Czas krzyża* (1985 r.) mającej miejsce w kościele Podwyższenia Krzyża oo. Kapucynów w Bytomiu.

Obrazy w całości tej przestrzeni są inspirowane ikonografią chrześcijańską, która w twórczości lat 80. była używana dla wyrażania treści egzystencjalnych i metafizycznych. Często miała ona odniesienia społeczne jak w prezentowanych na wystawie obrazach Marii Anto, Marka Sapetto czy Wiesława Szamborskiego, które obrazowały kwiatowe krzyże układane na placach wielu miast Polski, a bę-

dące swoistą, oddolną formą społecznego protestu przeciw represjom komunistycznej władzy.

Przeciw złu, przeciw przemocy

Za ścianą z *Golgota* Jerzego Tchórzewskiego wchodzimy do sali, w której zostało umieszczonych kilka obrazów (Mariana Kępińskiego, Jana Dobkowskiego, Haliny Eysymont, Janusza Kaczmarek) bezpośrednio odnoszących się do męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki. Taką pracą jest instalacja Jerzego Kaliny *Pojazd Betlejemski*, która w formie fotografii jest tu uobecniona. Tytułem *Przeciw złu, przeciw przemocy* została nazwana wystawa zorganizowana w cztery miesiące po zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki w kościele Św. Maksymiliana M. Kolbego w krakowskich Mistrzejowicach (luty 1985 r.). Jak pisał w katalogu jej kurator Aleksander Wojciechowski: „Wystawa jest symbolicznym bukietem różnorodnych kwiatów, złożonych przez artystów na jego grobie”. Blisko czterdziestu artystów z całego kraju zaprezentowało na niej swoje prace, które były spontaniczną reakcją na zbrodnię służb bezpieczeństwa na kapelanie Solidarności, a zarazem stanowiły protest wobec morderstw politycznych i stosowanej przemocy.





Czerwony pies na zielonym tle

Przechodząc do dwóch pomalowanych na zielono sal, zobaczymy prace artystów debiutujących po wprowadzeniu stanu wojennego, którzy wybrali formę agresywnej ekspresji. Ta część ekspozycji została nazwana od tytułu, ważnego dla tej formacji artystycznej, obrazu Pawła Kowalewskiego, członka Grupy – warszawskich artystów, których prace tu dominują. Ale są tu także pokazane monumentalne obrazy Macieja Dowgiałły i Tomasza Tatarczyka. Niemal wszyscy ci artyści uczestniczyli w Krajowym Biennale Młodych *Droga i Prawda* zorganizowanym przez ks. Mirosława Drzewieckiego i Konrada Jarodzkiego w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu. Odbyło się ono dwukrotnie w roku 1985 i 1987. Były to największe manifestacje niezależnej sztuki tworzonej przez artystów, których debiut przypadł na lata 80. Mimo działań służb bezpieczeństwa PRL-u mających na celu niedopuszczenie do wystaw, uczestniczyło w każdej z nich ok. 100 artystów prezentujących ponad 300 prac. Wystawa ukazywała różnorodność postaw artystycznych, ale dominującą była forma tzw. „dzikiej ekspresji”, charakteryzującej się rozmachem, swobodą gestu, prześmiewczą narracją, grą i zabawą, kpina.

Wieczernik

Wchodząc w kończący wystawę kuluar, zobaczyć możemy zwisające od sufitu pięciometrowe płótno z nadrukowanym zdjęciem instalacji Jerzego Kaliny *Ostatnia Wieczera* zrealizowanej w 1983 r. na wystawie *Znak krzyża*. Jest tam przysypany gruzem stół i krzesła, symbolizujące zagrożoną niebytem wspólnotę, z nich wyrasta potężna, poszarpana białoczerwona flaga rozdarta w górze w kształcie „V”, znaku zwycięstwa. O wspólnotcie i jej zagrożeniu mówią także obecne tu obrazy Aldony Mickiewicz, Macieja Bieniasza, Mariana Kępińskiego i Andrzeja Zwierzchowskiego. Wszystkie one nawiązują do wieczernika i posługują się i symboliką chleba.

W dalszej części kuluaru prezentowane są trzy realizacje teatralne dramatu *Wieczernik* autorstwa Ernesta Bryla. Każda z nich została zrealizowana w innym czasie. Pierwszy spektakl, wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę, miał swoją premierę w 1985 roku w ruinach kościoła Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej, a następnie był pokazywany m.in. w kościele Św. Maksymiliana M. Kolbego w krakowskich Mistrzejowicach. Jest on powszechnie uważany za



najważniejszą manifestacją teatru niezależnego w latach 80. W kilkanaście lat później, już po transformacji ustrojowej, w 2001 roku, *Wieczernik* Ernesta Bryla zrealizował w teatrze telewizji Grzegorz Królikiewicz. Natomiast trzecia odsłona tego dramatu miała miejsce parę lat temu, tj. w 2017 roku, w Teatrze Oratorium przy bazylice na Kawęczyńskiej, a jego reżyserem był Krzysztof Tchórzewski. Każdy z tych spektakli jest dziełem wybitnym, a pytania w nim stawiane zdają się być ciągle aktualne. Diagnozują one stan wspólnoty w różnych okresach najnowszej historii. Jest to jedyny akcent na wystawie wykraczający poza lata 1981–89. Umieszczenie ich na historycznej wystawie sztuki niezależnej ma na celu wskazanie, że dzieła z tamtego czasu mogą także dzisiaj stawiać pytania aktualne

- Rzeźba M. Kijewskiego; obrazy E. Ciepiewskiej i M. Z. Dowgiałły
- Obrazy: W. Szamborskiego i R. Woźniaka

Na stronie obok:

- Obrazy: B. Kraśniewskiego i A. Zwierzchowskiego
- Prace Z. Bajka; obraz W. Pawlaka; spektakl pt. *Wieczernik* E. Bryla

dla jednostek jak i społeczeństwa: jacy jesteśmy i jakimi kierujemy się wartościami?

Naprzeciwko projekcji spektakli *Wieczernika*, na białoczerwonej ścianie, zostały umieszczone fotogramy Zbigniewa Bajka *Sceny z drogi...*, które uświadamiają odbiorcy, że budowanie tożsamości indywidualnej i wspólnotowej jest drogą – nieraz bardzo trudnym, złożonym procesem rozciągniętym w czasie. Jednak prowadzi ona do jakiegoś kształtu wspólnoty, którą na ekspozycji, symbolicznie wyraża, zamykający wystawę obraz Włodzimierza Pawlaka *Polacy formują flagę narodową*.



Necenzurováno

Polské nezávislé umění 80. let

Galerie Středočeského kraje (GASK), Kutná Hora,
25/05/2023 – 17/09/2023

Autor scenariusza, aranżacji wystawy i tekstu: Tadeusz Boruta

Kurator z GASK: Richard Drury

Kurator z CSW Zamek Ujazdowski: Daniel Echaust

Autorzy prac prezentowanych na wystawie:

Na wystawie w GASK pokazanych zostało 130 prac artystycznych (obrazy, rzeźby, instalacje, plakaty, fotografie, filmy) 61 twórców.

Lista twórców prezentujących prace na wystawie w GASK: Maria Anto, Piotr Augustynek, Zbigniew Bajek, Grzegorz Bednarski, Krzysztof Bednarski, Maciej Bieniasz, Tadeusz Boruta, Tadeusz Brzozowski, Mark Carrot (Zbigniew M. Markiewicz), Ewa Ciepiewska, Erazm Ciołek, Mirosław Dembiński, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Janusz Eysymont, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Zbylut Grzywacz, Barbara Jonscher, Janusz Kaczmarski, Jerzy Kalina, Marian Kępiński, Marek Kijewski, Grzegorz Klaman, Jerzy Kośnik, Paweł Kowalewski, Jacek Kucharczyk, Maciej Macierzyński, Jacek Marczewski, Stanisław Markowski, Aldona Mickiewicz, Piotr Młodożeniec, Jarosław Modzelewski, Antoni Możejko, Eugeniusz Mucha, Teresa Murak, Chris Niedenthal, Grzegorz Pabel, Włodzimierz Pawlak, Jerzy Piotrowicz, Stanisław Rodziński, Jan Rylke, Teresa Stankiewicz, Marek Sapetto, Jacek Sempoliński, Bożena Sienicka, Jacek Sienicki, Stanisław Sobolewski, Leszek Sobocki, Jacek Sroka, Wiesław Szamborski, Tomasz Tatarczyk, Jerzy Tchórzewski, Marian Terlecki, Andrzej Wajda, Ireneusz Walczak, Jacek Waltoś, Włodzimierz Wasyluk, Ryszard Woźniak, Krzysztof Wójcik, Andrzej Zwierzchowski.

*

Wystawa *Nie ocenowano. Polska sztuka niezależna lat 80.* była zrealizowana w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w dniach 08.04-18.08.2022 r. i spotkała się dużym zainteresowaniem publiczności i mediów. Następnie, w dniach 28.05-17.09.2023 r. została ona zaprezentowana w Galerie Středočeského kraje (GASK) w Kutnej Horze (Czechy). Ta nowa odsłona została zrealizowana we współpracy GASK w Kutná Hora, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie oraz Instytutu Polskiego w Pradze. Ogólna koncepcja wystawy pozostała niezmienną, jednak z racji niedostępności niektórych obiektów i mniejszej powierzchni sal ekspozycyjnych dokonane zostały pewne zmiany w doborze eksponatów i zaprojektowana została nowa aranżacja całości. Z racji pokazu polskiej sztuki za granicą, w Kutnej Horze, pewne wątki funkcjonowania kultury niezależnej zostały rozbudowane, gdyż uznaliśmy, że będą one korespondować z doświadczeniami czeskimi z czasów komunizmu, a inne, które mogłyby być niezrozumiałe, są prezentowane poprzez mniejszą liczbę dzieł niż to miało miejsce w CSW.

SCENARIUSZ

Duszno

Wystawę otwiera instalacja rzeźbiarska Krzysztofa Bednarskiego pt. *La rivoluzione siamo Noi* z 1986, która wyraża ideologiczną, marksistowską nadbudowę systemu komunistycznego. Po drugiej stronie zaprezentowana została instalacja pt. *Dzień dobry*, autorstwa Jerzego Kaliny, będąca ironicznym komentarzem do prozy życia w komunistycznym, zniewolonym kraju. Artysta w prostych środkami tworzy kontrast pomiędzy ideą opiekuńczego państwa, które symbolizowane jest butelkami mleka dostarczonymi do mieszkań każdego poranka, a strukturą ciągu jednakowych, stalowych drzwi cel więziennych. Naprzeciwko zostały umieszczone fotogramy Zbigniewa Bajka pt. *Sceny z drogi...*, które uświadamiają odbiorcy, że



• Katalog wystawy projektu P. Młodożeńca

Na stronie obok:

- Plakaty P. Młodożeńca i obrazy L. Sobockiego
- Rekonstrukcja wystawy walizkowej, obraz J. Rylkego

budowanie tożsamości indywidualnej i wspólnotowej jest drogą – nieraz bardzo trudnym, złożonym procesem rozciągniętym w czasie. Autor zestawia własne, oficjalne zdjęcie z dowodu tożsamości (umieszczone na czerwonym tle) z umieszczonym nad nim, fotograficznym autoportretem będącym manifestacją kreacji artystycznej. Oficjalna tożsamość przeciwstawiona została autokreacji wolnego twórcy. Tą przestrzeń wystawy kończy obraz Leszka Sobockiego pt. *Duszno*, na którym autor ukazuje siebie próbującego wyzwolić się z duszącego stroju błazna i z wszechobecnej czerwieni (symbolizującej komunizm) zabarwiającej całą rzeczywistość.

Pomarańczowa Alternatywa

Przechodząc dalej, można zobaczyć zdjęcia z anarchistycznych, antykomunistycznych happeningów Pomarańczowej Alternatywy – formacji młodzieżowej tworzącej artystyczno-ludyczne formy pacyfistycznych manifestacji ulicznych, inicjowanych w latach 80. przez Waldemara Majora Fydrycha, który określił idee ruchu w *Manifestacie Surrealizmu Socjalistycznego*. O tym zjawisku opowiada prezentowany na wystawie dokument Mirosława Dembińskiego pt. *Pomarańczowa alternatywa* (z 1988 roku) - film kręcony ukrytą kamerą z narażeniem ekipy na milicyjne represje. Szczególnym znakiem rozpoznawczym wielu manifestacji Pomarańczowej Alternatywy były malowane na murach krasnale, umieszczane zazwyczaj na zamalowywanych przez służby bezpieczeństwa politycznych hasłach niepodległościowych. Pomarańczowe czapki krasnali ubierali także uczestnicy manifestacji-happeningów ulicznych. Są też prace krakowskiej grupy Wprost (Bieniasz, Grzywacz, Sobocki, Waltoś), której członkowie już w latach 60. tworzyli sztukę zaangażowaną polityczno-społecznie. Na obrazach Jacka Waltosia mamy ukazany moment aresztowania *Nocna wizyta* i symboliczne ukazanie destrukcyjnego wpływu ideologii *Złe światło*. Do graf-



fiti Pomarańczowej Alternatywy nawiązują dwa obrazy Leszka Sobockiego, w których autor przedstawiony jest na tle zamalowanego hasła solidarność z domalowanym krasnalem. Estetykę ulicznych napisów i graffiti w swoich politycznych plakatach wykorzystuje Piotr Młodożeniec, który w lapidarnej, znakowej formie trafnie wyraża stosunek społeczeństwa do komunistycznego reżimu.

Wystawa walizkowa

Główną ścianę w tej przestrzeni zajmuje wydruk zdjęcia Erazma Ciołka (fotografa związanego z ruchem kultury niezależnej) ukazujący prezentację tzw. „wystawy walizkowej” na murach Cytadeli

Warszawskiej. Ta wystawa małoformatowych obrazów autorstwa wybitnych malarzy warszawskich, była od 1982 roku przenoszona w walizce i prezentowana w prywatnych mieszkaniach, strychach, pracowniach i innych nietypowych miejscach. Na zdjęciu eksponowanych jest 15 obrazów, powieszonych dokładnie w miejscu, w którym wisiały na sfotografowanej wystawie. Jest to próba rekonstrukcji tego wydarzenia. Obok są pokazane obrazy Jana Rylkego, który ironicznie komentuje uwarunkowania polityczne podziału świata na strefy wpływu mocarstw (*Priwjet z Jalty*) oraz symbolicznie, stan zniewolenia kultury (*Mouseion polski*). Naprzeciw jest zestaw prac Stanisława Sobolewskiego, który poprzez umiejętne kadrowanie





rzeczywistości stwarza napięcia kompozycyjne wyrażające tragizm ludzkiego życia (*Thanatos*, cykl *Pejzaże szpitalne*) lub niszcząca wolność tryby systemu totalitarnego (*Wesołe miasteczko*).

Wieczernik

Do kolejnej przestrzeni przechodzimy poprzez „martwe natury” Zbyluta Grzywacza, który po wprowadzeniu stanu wojennego był internowany przez służby bezpieczeństwa w więzieniu w Wiślicy. Po wypuszczeniu na wolność, artysta namalował cykl obrazów pod tytułem *Rekolekcje wiślickie*, wyrażające dramat uwięzienia, a zarazem doświadczenie wartości wspólnoty współtowarzyszy niedoli. Obraz *Ogniwa*, na którym kromki chleba leżące na więziennym stole powiązane są łańcuchem, jest jednym z najbardziej znanych dzieł obrazujących doświadczenie wspólnoty. Do symboliki chle-

- Obrazy A. Mickiewicz i J. Modzelewskiego
- Obrazy T. Boruty i J. Siennickiego

Na stronie obok:

- Obrazy J. Rylkego i S. Sobolewskiego
- Obrazy G. Bednarskiego

ba w wymiarze liturgicznym nawiązują obrazy Macieja Bieniasza, Mariana Kepińskiego oraz Aldony Mickiewicz. Ta ostatnia autorka potrafi poprzez malowanie przedmiotów obrazować stany psychiczne, emocje przeżywania samotności jak i wspólnoty. O zagrożeniu poczucia wspólnotowości mówi obraz *Wieczernik*, na którym ukazany jest stół z połamanym chlebem (symbolizujący wspólnotowe dzielenie się pokarmem), a zawinięte poacie obrusu wyrażają zagrożenie unicestwienia wspólnoty.

Przestrzeń tą wieńczy filmowe nagranie teatralnego dramatu pt. *Wieczernik*, autorstwa Ernesta Bryła, który swoją premierę miał w ruinach kościoła Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie w 1985 roku, a następnie był prezentowany w kilku niezależnych miejscach. Spektakl został wyreżyserowany przez najsłynniejszego polskiego reżysera Andrzeja Wajdę, miał swoją premierę a następnie był pokazywany m.in. w kościele św. Maksymiliana a zagrała w nim czołówka aktorów, którzy bojkotowali politykę komunistycznych władz. Jest on powszechnie uważany za najważniejszą manifestację teatru niezależnego w latach 80.



Mozól

Nazwa tej sali została zapożyczona od prezentowanego tu obrazu *Mozól* Tadeusza Brzozowskiego, nestora awangardowej formacji Grupa Krakowska. Są tu zgromadzone prace figuratywne, podejmujące wątki introspekcyjno-egzystencjalne, których twórcy próbują znaleźć formę plastyczną dla wyrażenia kondycji fizycznej i duchowej człowieka żyjącego w realiach stanu wojennego, przy jednoczesnej próbie uniwersalizacji doświadczenia życia w „czasie marnym”, w każdym „tu i teraz”. Dominują ekspresyjne prace malarskie, z widoczną gęstą malaturą i swobodnym, niekiedy drapieżnym, malarskim duktem pędzla. Wyrażają one różne stany emocjonalne obrazowane poprzez figurę ukazywaną w procesie przeobrażania się, ograniczenia, rozpadu (obrazy Ireneusza Walczaka i Grzegorza Bednarskiego), sięgające po motyw czaszki (obrazy Jaceka Siennickiego, Grzegorza Bednarskiego). W cyklu obrazów *Zrost*, Ireneusz Walczak, wciska figurę ludzką w sześcian, który postać ogranicza, kawałkuje, deformuje. Autor stawia tu pytania o naszą osobniczą tożsamość, jak i o relacje indywidualium z determinującym nas miejscem bytowania. Ekstremalne obrazy Grzegorza Bednarskiego wyrażają stan permanentnego zagrożenia, które w pracy *Z cieniem – NI MAS NI MENOS XIX*, przywołu-

ją doświadczenia osaczenia czy policyjnego przesłuchania. Są tu też obrazy, których twórcy, obrazując tragizm doświadczenia egzystencjalnego sięgają po ikonografię pasyjną (Tadeusz Boruta, Jerzy Piotrowicz). Namalowana draperia okrywająca ludzkie ciało w obrazie *Calun* wyraża dramat śmierci, a jednocześnie jej przewyciężenie.

Krzyż kwietny

Obok organizowania strajków i manifestacji, rozpędzanych przez oddziały milicji były też inne formy protestu społecznego. Taką specyficzną formą oporu było spontaniczne układanie na placach miast kilkumetrowych krzyży z kwiatów, jedliny, zniczy, które następnie, najczęściej pod osłoną nocy, były usuwane przez służby bezpieczeństwa. Mimo represji, pierwsze „Kwiatowe krzyże” powstał niemal od razu po wprowadzeniu stanu wojennego. Ta „bitwa na kwiaty” z władzą była najczęściej dziełem kobiet, często w podeszłym wieku oraz dzieci. Pojedynczo lub w grupkach przynosiły one wiązanki kwiatów, gałązki iglaków, wstążki, proporce i znicze, tworząc coraz bardziej rozbudowany kształt krzyża, przyjmujący formę symbolicznych mogił i upamiętnień ofiar reżimu. Były też sytuacje gdy władze ostro reagowały na tę pokojową formę manifestacji. Tak było 31 sierpnia 1982 r. w Lubinie, gdzie od kul komunistycznej milicji zgi-





nęły 3 osoby, a kilkanaście zostało rannych. Niekiedy „walka kwiatami” przyjmowała formę układania litery „V”. Tak było na Rynku w Krakowie, gdzie Krakowianie układali „V” w miejscu, w którym 21 marca 1980 r. piekarz Walenty Badylak dokonał aktu samospalenia w proteście przeciwko przemilczaniu prawdy o zbrodni katyńskiej dokonanej na oficerach polskich przez sowietów.

Na wystawie prezentujemy obrazy paru warszawskich artystów (Marka Sapetto, Wiesława Szamborskiego) zainspirowanych spontanicznie układanymi krzyżami z kwiatów. Prace te ukazane są w kontekście zdjęć wybitnych fotografików, którzy ryzykując, podejmowali trud dokumentowania tej formy społecznego oporu. W sali tej są również pokazane obrazy Jerzego Tchórzewskiego i Stanisława Rodzińskiego, które poprzez nawiązanie do ikonografii pasyjnej wyrażają tragizm tamtych dni wypełniony dramatem społecznymi jak i indywidualnymi.

- Obrazy W. Szamborskiego, M. Sapetto i J. Tchórzewskiego
- Instalacja J. Kaliny, plakat P. Młodożeńca, obrazy J. Kaczmarskiego, S. Gierowskiego i M. Anto

Na stronie obok:

- Obrazy S. Rodzińskiego
- Fot. E. Ciołka z instalacją T. Murak na wystawie „Znak krzyża” i obrazem S. Gierowskiego

Przeciw złu, przeciw przemocy

Kolejna sala rozwija wątek martyrologiczny, charakterystyczny dla dużej części niezależnej sztuki polskiej lat 80. Prace tu zgromadzone nawiązują do reakcji artystów na bestialskie zabicie przez służby bezpieczeństwa ks. Jerzego Popiełuszki, kapelana Solidarności. Dominują tu dwie instalacje Jerzego Kaliny (*Pojazd Betlejemski* oraz *Zmartwychwstanie*), które w tamtym czasie były zmontowane w warszawskich kościołach i gromadziły tłumy warszawiaków wstrząśniętych tragedią.

Na pozostałych ścianach wiszą obrazy i grafiki (Marii Anto, Janusza Kaczmarskiego, Mariana Kępińskiego, Piotra Młodożeńca) bezpośrednio odnoszące się do męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki. Były one prezentowane na wystawie zatytułowanej „Przeciw złu, przeciw przemocy”, która została zorganizowana w lutym 1985 roku, w cztery miesiące po zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki w kościele. Na wystawie tej blisko czterdziestu artystów z całego kraju zaprezentowało swoje prace, które były spontaniczną reakcją na zbrodnię służb bezpieczeństwa na kapelanie Solidarności, a zarazem stanowiły protest wobec morderstw politycznych i stosowanej przemocy. Jak pisał w katalogu jej kurator Aleksander Wojciechowski: „Wystawa jest symbolicznym bukietem różnorodnych kwiatów, złożonych przez artystów na jego grobie”.



Znak krzyża

Przechodząc dalej, wejdziemy w przestrzeń zatytułowaną *Znak krzyża*. Jest to bezpośrednie nawiązanie do dwutygodniowych „Spotkań ze sztuką”, które pod nazwą *Znak krzyża* (Warszawa, czerwiec 1983 r.) zrealizowane zostały w ruinach, zniszczonego w 1944 roku, traktwie Powstania Warszawskiego, kościoła Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej 1. Spotkania te zorganizował Janusz Bogucki wraz z Niną Solarz, którzy zaprosili na nie głównie klasyków polskiej awangardy. Była to jedna z najważniejszych manifestacji sztuki niezależnej, gdyż prezentowała wysoki poziom artystyczny i wytyczała płaszczyznę dialogu Kościoła i „świata sztuki”, która realizowała się w wystawach problemowych konstruowanych wokół problematyki egzystencjalno-społecznej w kontekście chrześcijańskiej refleksji filozoficzno-teologicznej. Ten intelektualny, formujący wymiar wystaw przykościelnych skutkowało dyskusyjno-teoretycznym charakterem spotkań, które towarzyszyły prezentacjom sztuki niezależnej oraz obecnością w realizowanych projektach, także spektakli teatralnych, koncertów, wieczorów poetyckich. Chcąc na wystawie przybliżyć atmosferę z ruin na ulicy Żytniej, obok kilku obrazów, prezentujemy dokumentalne nagranie spektaklu awangardowego Teatru Ósmego Dnia, zatytułowanego *Wzlot* (opartego na poezji Osipa Mandelsztama), który został zrealizowany w tamtym miejscu. Całą przestrzeń sali zwieńczyliśmy monumentalnym wydrukiem

dokumentalnego zdjęcia ukazującego obrośnięty rzeżuchą, zielony krzyż autorstwa Teresy Murak, który artystka zrealizowała w absydzie ruin kościoła na Żytniej na wystawie *Znak krzyża*. Stanowił on znak nadziei, symbol nowego życia. Zresztą, sam kościół Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej jest swoistym symbolem nadziei, gdyż będąc w ruinie stopniowo był odbudowywany – będąc jeszcze placem budowy gromadził wspólnotę artystów, którzy regularnie tworzyli tu różnorakie wydarzenia artystyczne. Było to najważniejsze miejsce w stolicy, gdzie manifestowała się niezależna kultura.

Obrazek więzienny

Dwie ostatnie sale, których ściany pomalowane są na zielono prezentują sztukę artystów wówczas młodych, debiutujących po wprowadzeniu stanu wojennego, którzy wybrali formę agresywnej ekspresji, wpisującej się w ogólnoswiatowe zjawisko artystyczne lat 80. nazywane Neue Wilde. Polscy Nowi Dzicy byli wyluzowani, prowokacyjni, drwiący i szydzący, czasami agresywni lub dowcipni. Byli mocno zaangażowani w niezależny ruch wystawienniczy choć często uwierali ich martyrologiczno-patriotyczny gorset dominujący w sztuce walczącej z komuną, czemu zresztą dawali wyraz w swoich kpiarskich pracach. Szukali miejsc wystawienniczych alternatywnych zarówno wobec Kościoła jak i instytucji państwowych. Taki kpiarski charakter ma rzeźba Marka Kijewskiego *Rozmyślenia kró-*





la Zygmunta III na temat kobiety upadłej na duchu, w której autor zestawiał dwa symbole Warszawy w prowokacyjną narrację. Na kolejnych ścianach możemy zobaczyć dwa niechlujnie malowane, ekspresyjne obrazy Zbigniewa Dowgiałły epatujące cielesnością i seksem, a także tytułowy, monumentalny obraz Jacka Sroki pt. *Obrazek więzienny*, który ukazuje opozycjonistę w pilnowanej przez milicjanta klatce, osadzonej w sielskim pejzażu, ze spoglądającymi z góry aniołkami niczym w ludowym, świętym obrazku. Obok wisi inny obraz tegoż autora symbolicznie ukazujący więzienie w Pińczowie, w którym, po wprowadzeniu stanu wojennego, duża liczba opozycjonistów była internowana. W sali tej możemy zobaczyć obraz Ewy Ciepielewskiej *Brigade Rosse*, w którym autorka przypomina „Iwie oblicze” anarchistycznej, skrajnie lewicowej włoskiej organizacji terrorystycznej Czerwone Brygady.

Wściekły pies na zielonym tle

Wystawę kończy sala z obrazami najbardziej znanej warszawskiej grupy artystycznej o nazwie Gruppa. Mimo, że wszyscy ci artyści są przypisywani przez krytyków do międzynarodowego zjawiska Neue Wilde, to każdy z nich starał się w swej twórczości wykształcić

- Obrazy J. Sroki i E. Ciepielewskiej
- Obrazy R. Grzyba i P. Kowalewskiego oraz rzeźba G. Klamana

pewien obszar autonomii artystycznej, którą tylko niekiedy zawieszali, gdy podejmowali się wspólnego malowania, jak to ma miejsce w obrazie *Złożenie do snu*. W sali tej możemy zobaczyć obraz Pawła Kowalewskiego *Wściekły pies na zielonym tle*, będący swoistym manifestem artystycznym Grupy. Ma on charakterystyczna dla tej formacji surową, agresywną, ekspresyjną formę, prowokacyjny tytuł i polityczny kontekst. Antyestetyczną, krzykliwą formę połączoną z niechlujnym, acz dosadnym obrazowaniem i tytułem, zakorzenionych w kulturowych odniesieniach, mają prace Ryszarda Grzyba: *Być albo nie być?* i *Herod, Dziewczyna i Jan*. Do biblijnej symboliki i religijnej tematyki sięga często w swojej twórczości Ryszard Woźniak prowadząc ich własną, nieortodoksyjną, malarską egzegezę (*Kuszenie Jezusa, Przemiana*). Do poetyckiej pieśni *Obława*, Jacka Kaczmarskiego (barda Solidarności) nawiązuje praca *Wilki* Włodzimierza Pawłaka, a estetyką i ilustracjami z sowieckich czytanek i książek dla dzieci szkolnych do nauki języka rosyjskiego, inspirowane Jarosław Modzelewski w obrazie *Siewca i żniwiarz*.

Oprócz obrazów artystów z warszawskiej Grupy w sali tej jest jeszcze umieszczona ekspresyjna rzeźba Grzegorza Klamana zatytułowana *Kłęczący w czerwonym płaszczu*, która symbolicznie ukazuje paradoks ówczesnego polskiego komunisty, który mimo, że jest członkiem komunistycznej partii (czerwony płaszcz), jest jednocześnie religijny (na co wskazuje jego kłęczenie).



BIBLIOGRAFIA Z LAT 80. (wybór)

1. Katalog wystawy najlepszych prac dyplomowych wyższych uczelni plastycznych w roku akademickim 1982/83, *Dyplom 83*. BWA Kraków, 1983
2. Katalog wystawy *Grafika, malarstwo, rzeźba* z tekstem wprowadzającym Tadeusza Boruty. Galeria „Kamieniołom” przy kościele pw. św. Józefa, Kraków 1983
3. Katalog wystawy pasteli Grzegorza Bednarskiego z tekstem Tadeusza Boruty. Galeria SRN w zabudowaniach klasztoru augustianów, Kraków 1984
4. Zaproszenie na wystawę *Eden* Tadeusza Boruty w Galerii „Farbiarnia”, Kraków 1984
5. Katalogu wystawy *XXIII premi internacional de dibuix Joan Miró*, Barcelona 1984
6. Folder wystawy *Wokół grafiki* z tekstem Macieja Gutowskiego, kościół pw. Św. Maksymiliana Marii Kolbe w Mistrzejowicach, Kraków 1984
7. K. Rytarski (Magdalena Hniedziewicz), *Niezależne wystawy zbiorowe*, 7. Pismo „Szkice” 1(2)85 wydawane przez niezależną Oficynę Sztuk Pięknych w Warszawie
8. Ulotka z wystawy rysunków w galerii „Farbiarnia”, Kraków 1984
9. K. Rytarski (Magdalena Hniedziewicz), *Pielgrzymka po pracowniach*. „Kultura Niezależna” nr 1
10. Folder wystawy *Polish Contemporary Painting* z tekstem Marii Potockiej, Galeria „Mon Chéri”, Sztokholm 1984
11. Katalog wystawy *W stronę osoby* z tekstem wprowadzającym Leszka Danilczyka. Krużganki klasztoru oo. Dominikanów, Kraków 1985
12. Tadeusz Szyma, *Od człowieka do człowieka*, Tygodnik Powszechny nr 11, 1985
13. Agnieszka Wójcik (Elżbieta Morawiec), *W stronę osoby*, Kultura Niezależna nr 9/1985
14. Jan Bolesta (Tadeusz Boruta), *Refleksje przy okazji wystawy krakowskiej figuracji*, „Wybór” nr 4, 1985
15. Krystyna Czerni *Kryzys sztuki zaangażowanej*, Miesięcznik „Znak” nr 375-376, Kraków 1986
16. J.B. *Dwie krakowskie wystawy*, Pismo „Szkice” 1(2), Warszawa 1985
17. Katalog wystawy *Przeciw złu, przeciw przemocy* z fragmentami homilii ks. J. Popieluszki oraz tekstami Aleksandra Wojciechowskiego i ks. Teofila Boguckiego, kościół pw. św. Maksymiliana M. Kolbe, Kraków-Mistrzejowice 1985
18. Plakat wystawy *Przeciw złu, przeciw przemocy* autorstwa Jana Bokiewicza, kościół pw. św. Maksymiliana M. Kolbe, Kraków-Mistrzejowice 1985
19. Katalog wystawy *Czas krzyża* w kościele pw. Podwyższenia Krzyża, Bytom 1985
20. Plakat wystawy *Czas krzyża* autorstwa Jana Bokiewicza, kościół pw. Podwyższenia Krzyża, Bytom 1985
21. K. Rytarski (M. Hniedziewicz), *Czas Krzyża*, „Wybór” nr 5, 1985
22. Katalog wystawy: *I Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda”* z tekstem wprowadzającym Aleksandra Wojciechowskiego, Kościół pw. Św. Krzyża, 1985
23. Plakat wystawy *I Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych „Droga i Prawda”* autorstwa Eugeniusza Geta-Stankiewicza, Kościół pw. Św. Krzyża 1985
24. Wojciech Skrodzki, *Droga i Prawda*, „Wybór” nr 8, 1985
25. Danuta Wróblewska i Wiesława Wierchowska, *Droga i Prawda*, „Przegląd katolicki” nr 23/51, Warszawa 1985
26. Katarzyna Czarniecka (Krystyna Czerni), *Konfrontacja pokoleniowa - o stanie młodej sztuki we Wrocławiu*, „Kontakt” nr 9, Paryż 1985
27. Katalog wystawy *Świadomość tradycji - wystawa malarstwa i rysunku Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty*, z tekstami Marii Rzepińskiej, Jacka Buszyńskiego (Jacek Waltoś) i Leszka Danilczyka, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1985
28. Danuta Wróblewska, *Obraz człowieka*, „Przegląd katolicki” nr 25/53, Warszawa 1985

29. Plakat wystawy *Czas smutku, czas nadziei* autorstwa Jana Bokiewicza. Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1985
30. Katalog wystawy *Czas smutku, czas nadziei* z tekstem Magdaleny Hniedziewicz. Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1985
31. k.r. (Magdalena Hniedziewicz), *Czas smutku, czas nadziei*, „Wybór” nr 10 Warszawa 1985
32. E. M. Makowicz, *Zapis naszego czasu*, „Gwiazda morza” nr 20/1985
33. Katalog wystawy *Niebo nowe i ziemia nowa?* z tekstem Marka Rostworowskiego. Kościół pw. Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1985
34. Plakat wystawy *Niebo nowe i ziemia nowa?* autorstwa Jana Bokiewicza. Kościół pw. Miłosierdzia Bożego, Warszawa 1985
35. Paweł Sochacki (Andrzej Osęka), *Niebo i ziemia*, „Kultura niezależna” nr 14, Warszawa 1985
36. Andrzej Osęka, *Vanitas, Caritas, Apokalypsis*, recenzja wystawy „Niebo nowe i ziemia nowa? w formie druku z powielacza. 1985
37. Katalog wystawy *Świadectwo wspólnoty* w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej 1985
38. Folder wystawy *Krajowa Wystawa Sztuki inspirowanej duchem chrześcijaństwa*, Koszalin 1985.
39. Katalog wystawy *Polnische Kunst der Gegenwart* 1985
40. Ulotka z wystawy *Raj utracony* w galerii „Inny świat”, Kraków 1985, z tekstem Tadeusza Nyczka.
41. Maciej Szybist, *Ciało i dusza*, tekst drukowany na powielaczu, towarzyszący wystawie „Raj utracony” w galerii „Inny świat”, Kraków 1985
42. Ulotka wystawy *Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa*. Krypta kościoła oo. pijarów, Kraków 1986
43. Marek Rostworowski *Misterium*, „Tygodnik Powszechny” nr 10, Kraków 1986.
44. Katarzyna Czarniecka (Krystyna Czerni), *Inaczej*, „Kontakt” nr 53 Paryż 1986, ISSN 0756-3086
45. Katalog wystawy *Polska Pietà* z tekstem Wojciecha Skrodzkiego, Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1986
46. Plakat wystawy *Polska Pietà* autorstwa Wojciecha Müllera. Wystawa miała miejsce w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej, Poznań 1986
47. Plakat wystawy *Polska Pietà* autorstwa Romana Kalarusa. Wystawa miała miejsce w Muzeum Diecezjalnym w Katowicach, 1986.
48. Plakat wystawy *Polska Pietà* autorstwa Andrzeja Oczkosia. Wystawa miała miejsce w krypcie kościoła oo. pijarów. Kraków 1986.
49. Katalog wystawy malarstwa Tadeusza Boruty w podziemiach kościoła oo. franciszkanów w Przemysłu 1986 z tekstem Stanisława Rodzińskiego
50. Katalog wystawy *Opere degli Artisti Cristiani* z tekstem Tadeusza Boruty. Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rzym 1986
51. Marek Rostworowski, *Diagnoza współczesnej sztuki religijnej*, Tygodnik Powszechny nr 50, Kraków 1986
52. Katalog/afisz wystawy *Droga Krzyżowa* w Muzeum Diecezjalnym w Katowicach, autorstwa Romana Kalarusa, Katowice 1987
53. Tadeusz Boruta, *Wobec Misterium Paschalnego*. Katalog wystawy *Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa*, Parafia Świętej Trójcy, na Solcu. Warszawa 1987
54. Katalog wystawy *II Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda* z tekstami ks. Mirosława Drzewieckiego i Konrada Jarodzkiego. Kościół Św. Krzyża, Wrocław 1987
55. John Tagliabue, *Gothic Church Is Hung With Shocking Paintings*, The New York Times, Thursday, September 24, 1987
56. Katalog wystawy *Wszystkie nasze dni sprawy*. Klasztor oo. dominikanów, z tekstem Tadeusza Boruty wprowadzającym w wystawę, Kraków 1987
57. Andrzej Osęka, *Dzienne sprawy*, „Kultura Niezależna” nr 36, Warszawa 1987
58. Janusz Bogucki, Ernest Bryll, Marek Rostworowski, Andrzej Wajda, Mariusz Wierczkowski, *Niebo nowe ziemia nowa*, Oficyna Wydawnicza MEDIUM, Warszawa 1987
59. *Genius loci ...*, „Szkice” nr 7, Warszawa 1988

60. Aleksander Wojciechowski, *Nagrody Muzeum*, „Przegląd Katolicki”, Warszawa 1988
61. Katalog wystawy Aldony Mickiewicz i Tadeusza Boruty z tekstem Wojciecha Skrodzkiego, Galeria św. Jacka w bazylice p.w. św. Mikołaja oo. dominikanów, Gdańsk 1988
62. Plakat wystawy *W kręgu rysunku i grafiki* autorstwa Andrzeja Oczkosia. Galeria KIK, Kraków 1988
63. Plakat wystawy *3 przegląd grafiki młodych*, Galeria Plastyka, Kraków 1988
64. Katalog wystawy malarstwa Tadeusza Boruty z tekstem Wojciecha Skrodzkiego, Galeria „Nawa Św. Krzysztofa” przy kościele oo. Jezuitów, Łódź 1988
65. Katalog wystawy *Tadeusz Boruta - malarstwo i rysunek* z tekstami: Marii Rzepińskiej, Piotra Mucharskiego, Jacka Ślusarczyka, Aleksandra Wojciechowskiego. Galeria KIK, Kraków 1988.
66. Katalog wystawy: *Contemporary Polish Master Works* w Edith Barret Art Gallery, Utica College of Syracuse University, Utica 1988
67. Angela Renfrow, *Polish Contemporary art tells homeland saga* recenzja z wystawy w Edith Barret Art Gallery, Utica College of Syracuse University, Utica 1988
68. Informator o wystawie: *Masters of Contemporary Polish Art* w Museum of Art, Munson-Williams-Proctor Institute, Utica 1988
69. Teksty z sesji *Szukajcie Mego oblicza*, Poznań 21-22 października 1988 r., zostały opublikowane w miesięczniku „W drodze” nr 3 (187) rok 1989, s. 47-84
70. Plakat wystawy *Szukajcie mego oblicza*, Galeria Św. Jacka, oo. dominikanów. Poznań 1988.
71. Ulotka wystawy Tadeusza Boruty *Eli, Eli, Lamma Sabachtani* z tekstem Aleksandra Wojciechowskiego. Galeria „Kruchta w Bazylice”. Bydgoszcz 1988
72. Dorota Jarecka, *Boruta czy Młodożeniec*, Pismo „Szkice” nr 9, Warszawa 1989
73. Barbara Majewska, ulotka wprowadzająca do wystawy Tadeusza Boruty *Eden* w galerii SHS, Warszawa 1989
74. Maria Wisnowska (Barbara Majewska) *Widziane, zapamiętane...*, Pismo „Szkice” nr 9, Warszawa 1989
75. Joanna Kilian *Tadeusz Boruta i jego „Eden”*. Pismo „Szkice” nr 9, Warszawa 1989
76. Jan Stanisław Wojciechowski, *Bez miłości*, Przegląd Powszechny nr 5/813. Warszawa 1989.
77. Teksty/wypowiedzi Marii Osterwy-Czekaj, Marii Anny Potockiej, Bogdana Klicha Tadeusza Boruty na temat *Sztuka lat 80 – kryzys czy nowe zjawiska?*. Niezależne pismo „Tumult” nr 3, Kraków 1989
78. Katalog wystawy *Tadeusz Boruta, malarstwo i rysunek* w Galerii Pułaskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”, Puławy 1989
79. Wiesława Wierzchowska *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Łódź 1989
80. Katalog wystawy *Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna* z tekstami Andrzeja Bonarskiego, ks. Janusza Pasierba i Maryli Sitkowskiej. Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki. Warszawa 1989
81. Folder wystawy *Paisaxe remota, paisaxe futura* w Galleria Trinta. Santiago de Compostela 1989
82. Plakat/folder wystawy *Via Crucis* autorstwa Andrzeja Oczkosia, Galeria „Inny Świat”, Kraków 1989
83. Katalog Wystawy *Świadectwo wspólnoty*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Warszawa 1989
84. Katalog wystawy *Bajek - Boruta* z tekstem Tadeusza Nyczka, Pałac pod Baranami, Kraków 1989
85. Tadeusz Boruta - tekst z 1984 roku publikowany w katalogu wystawy *Bajek - Boruta*, Kraków 1989
86. Katalog wystawy *Gegenwartige Polnische Kunst*, Justus-Liebig-Haus, Darmstadt 1989
87. Andrzej Osęka. *Artysta wraca do domu*. „Kultura Niezależna”, grudzień 1989