

„Mit bardziej współczesny”

O dyskursie wokół polskiego malarstwa przedstawieniowego lat dziewięćdziesiątych

Lata dziewięćdziesiąte, naznaczone w polskiej sztuce obecnością nowych, krytycznych strategii artystycznych, często postrzegane są jako nowe otwarcie i radykalna zmiana artystycznego paradygmatu¹. Tymczasem przegląd najważniejszych w tej dekadzie wystaw polskiego malarstwa figuratywnego² pokazuje, że w tym obszarze trudno mówić o przełomie. Jak postaram się dowieść, lata dziewięćdziesiąte w tej dziedzinie były raczej

-
- 1 Obraz sztuki lat dziewięćdziesiątych, w którym „media adekwatne do otaczającej rzeczywistości”, jak instalacje, sztuka wideo, performance czy fotografia „wypierają z prestiżowych sal wystawowych i kart niektórych czasopism starsze generacje, kultywujące bardziej tradycyjne formy sztuki”, pojawia się między innymi w tekście Anety Szyłak; eadem, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1997, nr 3, s. 1532–1534. Krytycznie wobec sprowadzania obrazu lat dziewięćdziesiątych wyłącznie do hasła sztuki krytycznej odnosi się z kolei Dorota Jarecka, analizując wystawę *Na wolności/w końcu. Sztuka polska po 1989 roku*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2000; Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001, Polenmuseum Rapperswil, 2001, kur. Dirk Teuber, Dorota Monkiewicz; eadem, *Recepta na schemat*, „Gazeta Wyborcza”, 20.03.2001, s. 14.
 - 2 Np. *Rozpoznanie. Obrazy z lat dziewięćdziesiątych*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 1996, kur. Leszek Danilczyk, Bożena Gajewska, Jerzy Hanusek, Stanisław Koba; *Granice obrazu. Malarstwo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1997, kur. Marek Goździewski; *Kolekcja 3*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1997, kur. Piotr Rypson i Wojciech Krukowski; *Fragment Kolekcji 3*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 1998, kur. Anda Rottenberg; *Najgroźniejsze pędzle. Obrazy na koniec wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Królikarni, 1999, kur. Agnieszka Rayzacher i Katarzyna Świeżak; *Scena 2000. Ogólnopolska Wystawa Sztuki*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000–2001, kur. Ewa Gorządek i Stach Szabłowski.

przedłużeniem poprzedniej dekady, a zmiany nie zachodziły w sferze doboru tematów i treści, które zasadniczo pozostawały zbliżone, lecz polegały jedynie na przesunięciu pewnych akcentów semantycznych. Obecne w dyskursie artystycznym lat dziewięćdziesiątych sprzeczności między koncepcją sztuki mitologizującą wspólnotowe przeżycia minionej dekady (o czym będzie mowa dalej) a pluralizacją podmiotu, wspieraną przez kształtujące się liberalne instytucje i wolny rynek, nie wniosły do polskiej figuracji nowych jakości, umacniając jedynie tendencję, która w narracji dotyczącej polskiej wspólnoty oraz jej historii i tradycji potrafiła uniknąć dosłowności i patosu.

Taki stan rzeczy wyłania się między innymi z polemiki na łamach miesięcznika „Znak” z 1998 roku, w której podjęto próbę krytycznego podsumowania sztuki lat dziewięćdziesiątych³. W dyskusji zwracano m.in. uwagę na fakt, że na wystawach malarstwa, jak i w ocenach krytyki artystycznej po 1989 roku dominowała potrzeba zajęcia stanowiska wobec osiągnięć poprzedniej dekady i że poza nielicznymi wyjątkami w malarstwie lat dziewięćdziesiątych nie pojawiły się nowe propozycje⁴. Wobec takiej diagnozy lata dziewięćdziesiąte w dziedzinie figuracji prezentują się jako okres przejściowy. O tym problemie pisał w ramach debaty „Znaku” m.in. Łukasz Gorczyca, zwracając uwagę, że jego wybory interesujących zjawisk malarstwa tej dekady dokonywane były „w zastępstwie», z braku propozycji »pokoleniowych« i »integralnie współczesnych«, a wobec takich uwarunkowań wyróżniające się malarstwo było jednocześnie „nieco przebrzmiałe”⁵.

Niezależnie od faktu, że zmiany w figuracji lat dziewięćdziesiątych nie miały charakteru przełomowego, posiadały swoją dynamikę i rozmaite konsekwencje. Doprowadziły między innymi do marginalizacji jednej z głównych formacji artystycznych lat osiemdziesiątych, związanej z tak zwanym ruchem kultury niezależnej, akcentując jednocześnie w dyskursie artystycznym oczekiwanie aktualności idiomu malarskiego i dystansu do tematyki związanej z lokalną tradycją i historią. Zmiany te wiązały się również z reinterpretacją twórczości Andrzeja Wróblewskiego, która stała się w latach dziewięćdziesiątych istotnym punktem odniesienia dla

3 W polemice zainicjowanej tekstem Jana Michalskiego *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym* („Znak” 1998, nr 12) wzięli udział: Mieczysław Porębski, Małgorzata Kitowska-Lysiak, Barbara Majewska, Łukasz Gorczyca, Janusz Marciniak, Piotr Piotrowski (w wywiadzie udzielonym Maciejowi Mazurkowi) i Piotr Kosiewski.

4 Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 12, s. 42.

5 Ibidem, s. 51.

polskiej figuracji i uznana została za wzorzec w poszukiwaniu współczesnego, aktualnego idiomu artystycznego. Podjęta niżej próba zreferowania powyższych problemów została przeprowadzona na tle tych zjawisk w malarstwie figuratywnym, które były w latach dziewięćdziesiątych obecne w narracji o sztuce polskiej. Trzeba poczynić przy tym istotne zastrzeżenie, że obecność jest tu rozumiana w sposób instytucjonalny – jako udział w wystawach organizowanych przez wiodące publiczne galerie sztuki, ale także jako przedmiot zainteresowania krytyki artystycznej.

Między postem a karnawałem

Istotnym elementem przemian w polskim malarstwie po 1989 roku była marginalizacja jednego z nurtów figuracji, odwołującego się do obecnej w polskiej tradycji artystycznej narracji historycznej i łączącego kwestie indywidualnej lub narodowej tożsamości z kultem religijnym. Tendencje te znalazły swój szczególny wyraz w tzw. figuracji krakowskiej, z takimi przedstawicielami jak współtworzący w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Grupę Wprost Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś i Maciej Bieniasz, a także Stanisław Rodziński, Aldona Mickiewicz, Grzegorz Bednarski czy wreszcie najbardziej aktywny animator ruchu kultury niezależnej, Tadeusz Boruta. Mimo wcześniejszych osiągnięć artystów starszego pokolenia, zaliczających się do figuracji krakowskiej, jak Stanisław Rodziński czy członkowie Grupy Wprost, jej twórczość wiązała się przede wszystkim z klimatem oporu i patriotyczno-religijnej retoryki lat osiemdziesiątych⁶. Religijne odniesienia stawiała też malarstwo nurtu krakowskiego

6 Artyści figuracji krakowskiej uczestniczyli w kościelnych wystawach sztuki lat osiemdziesiątych, wśród których należy m.in. wymienić *W stronę osoby* autorstwa Leszka Danilczyka i Tadeusza Boruty, w kruzgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie w 1985 roku, zrealizowaną w tym samym roku *Obecność w kościele* pw. Miłosierdzia Bożego na ulicy Żytniej w Warszawie, rok później wystawę *Polska pieta* w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu, wystawę Janusza Boguckiego i Niny Smolarz *Epitafium i siedem przestrzeni*, zrealizowaną w warszawskiej Zachęcie w 1991 roku, czy ekspozycję według pomysłu Tadeusza Boruty *Cóż po artyście w czasie marnym* z 1991 roku (Zachęta i Muzeum Narodowe w Krakowie). Warto dodać, że większość artystów tego nurtu (wszyscy członkowie Grupy Wprost) byli laureatami dorocznych nagród przyznawanych za osiągnięcia artystyczne przez Komitet Kultury Niezależnej, działający w ramach związku zawodowego „Solidarność”. Nagrody otrzymali: za lata 1981–1982 – Zbylut Grzywacz, za rok 1983 – Leszek Sobocki, za rok 1985 – Jacek Waltoś, za rok 1987 – Maciej Bieniasz. Zob. *Plastyka niezależna 1976–1989*, red. K. Brzechczyn, Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej, Poznań 2010, s. 22–23.

na zupełnie odrębnej pozycji wobec innych tendencji malarstwa w okresie schyłkowego socjalizmu, reprezentowanych na przykład przez tzw. nową ekspresję, która mimo chwilowych związków z mecenatem kościelnym⁷ kontestowała nie tylko oficjalną rzeczywistość PRL, ale także narodowo-kościelną retorykę. Do tej tendencji, wpisującej się w nurt malarskiego neoekspresjonizmu, należy zaliczyć przede wszystkim warszawską Grupę.

Podział, który rysuje się między tymi zjawiskami, bywa często opisywany za pomocą zestawienia pojęć postu i karnawału⁸, co metaforycznie określa sposób wyrażania oporu wobec oficjalnej rzeczywistości PRL. Jeśli więc ową „postną” postawę reprezentowałyby w malarstwie ekspresjonistyczna i dramatyczna twórczość artystów krakowskich, za odpowiednik karnawału należałoby uznać ironię i dadaistyczną poetykę Grupy. Rozróżnienie to jest jednak dużym uproszczeniem; wymyka mu się choćby współpracujący w latach osiemdziesiątych zarówno z ruchem kultury niezależnej, jak i z oficjalnymi instytucjami kultury PRL Edward Dwurnik⁹ czy – począwszy od debiutu w 1984 roku – eksplorujący kwestie metamalarskie Leon Tarasiewicz, ale także część zjawisk wywodzących się z samej figuracji krakowskiej.

-
- 7 Jolanta Ciesielska we wstępie do katalogu wystawy *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, zorganizowanej przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu i wrocławską Galerię Sztuki BWA Zamek Książ, prezentowanej także w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu i w CSW Łaźnia w Gdańsku podaje przykłady wystaw przykościelnych, w których brali również przedstawiciele nowej ekspresji, m.in. *Obecność w kościele na Żytniej w Warszawie* czy *Polska pieta w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu* w roku 1985. Zob. J. Ciesielska, *Transgresje w sztuce polskiej lat 80-tych*, w: *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. eadem, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2009, s. 3.
- 8 Zob. np. B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2005, lub J. Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, „Znak” 1998, nr 12, s. 9.
- 9 W 1983 roku Edward Dwurnik był laureatem nagrody przyznanej przez Komitet Kultury Niezależnej działający przy NSZZ „Solidarność” za cykl obrazów *Warszawa*, powstałych krótko przed stanem wojennym, przedstawiających proroczą wizję czołgów na ulicy zaśnieżonej stolicy. W tym samym roku brał też udział w zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki Prezentacji Sztuki Krajów Socjalistycznych w Szczecinie, którą znaczna część środowiska artystycznego zbojkotowała. Był też członkiem założycielem Związku Polskich Malarzy i Grafików (ZPAMiG) powołanego przez władze PRL w 1984 roku, w miejsce rozwiązanego kilka miesięcy wcześniej za zaangażowanie w działalność opozycyjną Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Zob. A. Osęka, *Wielkoduszny Dwurnik*, „Gazeta Wyborcza”, 27.08.1994, s. 9.

Zmiany wynikające z transformacji wiązane są zazwyczaj z cezurą roku 1989, choć na ogół dokonywały się w szerokim kontekście przemian społecznych i kulturowych, a ich symptomy dają się zauważyć wcześniej¹⁰. Tak też było z kryzysem zaangażowanej figuracji, o którym pisano już w połowie lat osiemdziesiątych. Pokazuje to między innymi polemika na łamach „Znaku” z 1986 roku, którą rozpoczynał artykuł Krystyny Czerni *Kryzys sztuki zaangażowanej. Notatki na marginesie kilku wystaw*. Autorka, doceniając wartościowe zjawiska należące do nurtu sztuki przykościelnej, jak na przykład „normalna, artystyczna” wystawa *W stronę osoby* autorstwa Leszka Danilczyka i Tadeusza Boruty, która odbyła się w kruzgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie w 1985 roku, wskazywała równocześnie na potrzebę rozróżnienia w obrębie wystaw kościelnych, piętnując charakteryzujące się natrętną symboliką, „kompleksem Matejki” i publicystycznym językiem dzieła o niskim poziomie artystycznym oraz prezentujące je wystawy – „kąciki narodowo-religijnych pamiątek”¹¹. I choć w debacie pojawiały się postulaty, aby zjawiska sztuki zaangażowanej i posługującej się religijno-patriotyczną retoryką oceniać z dystansu, uwzględniając m.in. dość szczególny kontekst czasu (obejmującego okres stanu wojennego i lat bezpośrednio po jego zakończeniu), a także miejsca (świątynia), widoczna jest zgoda pomiędzy poszczególnymi autorami co do faktu, że publicystyczny charakter tego rodzaju sztuki często wiązał się z jej niskimi wartościami artystycznymi¹². Negatywny stosunek części krytyki artystycznej do sztuki z kręgu przykościelnego nie oznaczał jednak odrzucenia nawiązań do polskiej religijności i tradycji w malarstwie. Oczekiwano raczej „nieortodoksyjnego podejścia do ikonografii chrześcijańskiej”, „lakoniczności metafory”

10 Zob. np. J. Kofman, W. Roszkowski, *Transformacja i postkomunizm*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1999, lub B. W. Mach, *Transformacja ustrojowa a mentalne dziedzictwo socjalizmu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1998.

11 K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak” 1986, nr 2/3, s. 4–13. Tekst nosi datę rok wcześniejszą – 31 marca 1985 roku. W dyskusji wokół eseju Krystyny Czerni wzięli udział także Jacek Woźniakowski, Mieczysław Porębski, Andrzej Osęka, Janusz Bogucki, Andrzej Kostołowski, Jacek Waltoś, Stanisław Rodziński, Anda Rottenberg, Elżbieta Wolicka i Nawojka Cieslińska.

12 Zob. J. Woźniakowski, *Konteksty*; A. Osęka, *Trochę cierpliwości*; J. Bogucki, *Dystans*, J. Waltoś, *Rodzaj dystansu*; A. Rottenberg, *O stereotypach i wzlotach* – wszystkie artykuły „Znak” 1986, nr 2/3.

oraz „kontrastu pomiędzy uświęconą symboliką i celową trywialnością formy”¹³. Kilka lat po odnotowaniu kryzysu sztuki zaangażowanej Krystyna Czerni poszukiwała w operującej religijnymi odniesieniami współczesnej sztuce polskiej niejednoznaczności, dzięki której odniesienia te „mogą stać się także tylko hasłem wywoławczym, pozbawionym natrętnej, publicystycznej retoryki, pretekstem prowadzącym do bardzo nieraz odległych skojarzeń”¹⁴. Krytyczka pisała także, że istotą podejmowania tradycji religijnej w sztuce jest umiejętność przekraczania i podważenia „prostodusznej, często automatycznej religijności”, dzięki czemu kwestie narodowe i lokalne mogą zyskać wymiar uniwersalny¹⁵.

Powrót do normalności

Jedną z kluczowych kwestii towarzyszących przewartościowaniom w sztuce lat dziewięćdziesiątych była potrzeba „powrotu do normalności”, co należy uznać za postulat typowy dla okresu przemian ustrojowych. W postulat ten wpisywała się potrzeba dążenia do standardów europejskich, która wyznaczając horyzont działań w wielu dziedzinach życia społecznego¹⁶, domagała się również spełnienia w polu sztuki¹⁷. Z jednej

-
- 13 K. Czerni, *Wątki chrześcijańskie w polskiej sztuce współczesnej*, „Znak” 1991, nr 8, s. 93.
- 14 Ibidem, s. 93.
- 15 Ibidem, s. 96.
- 16 Zob. J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Znak, Kraków 1994, s. 180.
- 17 Postulaty „europeizacji”, o których pisał między innymi Łukasz Gorczyca (*Gra o sztukę*, op. cit., s. 42) oznaczały uniwersalizm treści i współczesną formę, lecz wywoływały także – bez względu na orientację światopoglądową – obawę przed „pretensjonalną perswazją” na rzecz „tendencji światowych” czy „makdonaldyzacją”. Zob. J. Zychowicz, *Lewica, kultura, sztuka*, „Sztuka” 1998, nr 1/6, s. 45; J. Marciniak, *Lata 90. Czas hipokryzji czy czas szczerości?*, „Znak” 1998, nr 12, s. 56; M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliliśmy się na wolność (i co dalej?)*, „Znak” 1998, nr 12, s. 32–33. Kwestie imitacyjnego charakteru polskiej transformacji w szerokim kontekście społeczno-politycznym poruszono także w wielu publikacjach z zakresu socjologii i politologii; o logice zastępowania wschodniego państwowego socjalizmu nowoczesnym zachodnim kapitalizmem pisał m.in. Edmund Wnuk-Lipiński; zob. idem, *Rozpad połowiczny. Szkice z socjologii transformacji ustrojowej*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1991; naśladowczy charakter demokracji Europy Środkowo-Wschodniej krytycznie oceniali też tacy autorzy, jak Zdzisław Krasnodębski czy Jakub Majmurek; zob. Z. Krasnodębski, *Demokracja peryferii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003; J. Majmurek, *Ideologie polskiej transformacji*, w: *Stracone szanse? Bilans transformacji 1989–2009*, red. idem, P. Szumlewicz, Difin, Warszawa 2009.

strony było to szansą na wycucie problemów czasu poza typowymi polskimi odniesieniami (co jeszcze w latach osiemdziesiątych stawiały sobie za cel na przykład wystawy Ryszarda Ziarkiewicza, jak *Realizm radykalny – abstrakcja konkretna* zrealizowana wspólnie z Januszem Zagrodzkim na przełomie 1987 i 1988 roku)¹⁸, z drugiej zaś wiązało się z ryzykiem wyzbycia się przynajmniej części odrębności i tożsamości rodzimej sztuki. Jakkolwiek podnoszono liczne obawy przed, często zresztą mitologizowaną, utratą polskiej tożsamości w sztuce¹⁹, wydaje się, że nie dotyczyły one realnych problemów figuracji tego okresu. Figurację lat dziewięćdziesiątych zdominowało bowiem malarstwo, które w poprzedniej dekadzie funkcjonowało niezależnie od głównego podziału na sztukę zaangażowaną i oficjalną, lecz jednocześnie (co sygnalizowałem wcześniej) w zasobie wątków tematycznych przechowywało także odniesienia historyczne, w tym związane z polskim charakterem kultu religijnego.

Przegląd ważnych wystaw sztuki lat dziewięćdziesiątych wykazuje znaczącą obecność malarstwa wywodzącego się z tzw. nowej ekspresji poprzedniej dekady, a w szczególności malarzy Grupy (zwłaszcza Ryszarda Woźniaka i Marka Sobczyka), przede wszystkim jednak Jarosława Modzelewskiego, który odnotował w tym okresie spore sukcesy artystyczne, a także obecnego na polskiej scenie od lat siedemdziesiątych Edwarda Dwurnika. Oczywiście obraz ten nie jest pełny i należałoby go uzupełnić choćby o nazwiska takich artystów, jak Jerzy Nowosielski, Wiesław Obrzydowski czy Jan Tarasin²⁰, oraz malarzy młodszej generacji – debiutujących na początku lat dziewięćdziesiątych Roberta Maciejuka i Dominika Lejmana, czy wreszcie tych, których debiuty przypadły na koniec dekady, jak artyści Grupy Ładnie i Zbigniew Rogalski. Do tego obrazu należałoby dodać również ponowne odkrycie twórczości Andrzeja Wróblewskiego oraz związane z nim dyskusje

18 *Realizm radykalny – abstrakcja konkretna*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1987–1988, kur. Janusz Zagrodzki i Ryszard Ziarkiewicz.

19 Magdalena Ujma ubolewała w 1995 roku, że „dziś artyści nie dyskutują już, jak wyraża się nasza tożsamość w sztuce, nie debatuje się, jaka jest sztuka polska”; eadem, „Szkola polska” w *sztuce XX wieku*, „Znak” 1995, nr 9, s. 131. Janusz Marciniak pisał z kolei, że w latach osiemdziesiątych „po raz ostatni dowiedzieliśmy się, co to takiego sztuka polska.”; idem, op. cit. s. 55.

20 Zob. np. wystawy: *Rozpoznanie, obrazy z lat dziewięćdziesiątych*, Bunkier Sztuki, Kraków, 1996, i *Granice obrazu. Malarstwo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1997.

i polemiki²¹. Jeśli jednak posługiwać się instytucjonalną kategorią obecności, jaką jest częstotliwość występowania na istotnych dla danego okresu i głośnych przeglądach sztuki, to właśnie Modzelewski i Dwurnik należeli do zdecydowanej czołówki figuracji²². Ich pozycję w latach dziewięćdziesiątych potwierdzają także opinie i publikowane w tym czasie teksty krytyczne, m.in. Doroty Jareckiej w „Gazecie Wyborczej”, krytyków działającego pod koniec dekadę pisma „Raster” – Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczyca, a także w magazynach „Art & Business” i „Sztuka”²³.

W tej perspektywie przewartościowanie lat dziewięćdziesiątych nie nosiło znamion „zmiany warty”, lecz pewnego przegrupowania, którego stawką było pogodzenie wartości metafizycznych i narodowych z uniwersalnymi, ale także wyjście z kręgu narodowej megalomanii²⁴. Zarówno Modzelewski, jak i Dwurnik, podobnie jak przedstawiciele figuracji krakowskiej, pozostawali głęboko osadzeni w lokalności, a tematem ich obrazów ciągle był człowiek „uhistoryczniony, uspołeczniony i upolityczniony”²⁵.

-
- 21 Zob. Andrzej Wróblewski *nieznany*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993 (z tekstami Jana Michalskiego, Jarostawa Modzelewskiego, Marka Sobczyka i Marty Tarabuły), a także: A. Osęka, *Wróblewski odwracany*, „Gazeta Wyborcza”, 16.03.1996; idem, *Granice socrealizmu*, „Gazeta Wyborcza”, 23.08.1997, 30.08.1997, 6.09.1997; D. Jarecka, *Powrót Wróblewskiego*, „Gazeta Wyborcza” 30.10.1995; A. Skoczylas, *Ziemia rozstrzelanych*, „Sztuka” 1997, nr 1/6.
- 22 Wśród wystaw, na których prezentowano twórczość obu malarzy należy wymienić: *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1990, kur. Ryszard Ziarkiewicz; *Andrzej Wajda: To lubię*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Sztuki, Krakowie, 1996, autor: Andrzej Wajda, kur. Zofia Gołubiew; *Kolekcja 3* (zob. przyp. 2); *Granice obrazu. Malarstwo w Polsce lat dziewięćdziesiątych* (zob. przyp. 2), *Fragment Kolekcji 3* (zob. przyp. 2), *Polonia-Polonia*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 2000, kur. Anda Rottenberg.
- 23 Zob. np. D. Jarecka, *Kolekcja 3*, „Gazeta Wyborcza”, dod. „Kultura”, 22.09.1998, s. 18; M. Kamiński, Ł. Gorczyca, *Nowe prace oraz Włodek, nie odchódź*, w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, 40 000 Malarzy, Warszawa 2009, s. 254–256, 209–212; A. Matynia, *Warszawa Canaletta i Dwurnika*, „Art & Business” 1996, nr 12, s. 73; B. Deptuła, *Specyfika polska*, „Art & Business” 1997, nr 7/8, s. 58–59; M. Tarabuła, *Gaszenie paschału*, „Gazeta Wyborcza”, dod. „Wysokie Obcasy”, 17.11.2001, s. 39; A. Skoczylas, *Tym razem nie strzelano w Zachęcie*, „Sztuka” 2000, nr 24, s. 2–5.
- 24 Pisała o tym Bożena Czubak, powołując się na sformułowane jeszcze w latach osiemdziesiątych uwagi Bronisława Baczki; zob. Bożena Czubak, *Wobec rzeczywistości*, w: *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*, red. eadem, kat. wyst., CSW Łaźnia, Gdańsk 1999, s. 9–10.
- 25 Ibidem, s. 9.

Zasadnicza różnica polegała jednak na stosunku do podejmowanych tematów, oscylującym między zaangażowaniem a ironią, unikającym patosu egzystencjalnych tematów bądź poddającym je swoistej grze i semantycznej obróbce. Tę różnicę widać było na przykład na zorganizowanej na samym początku dekady wystawie *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989* Ryszarda Ziarkiewicza, jednego z niewielu zbiorowych pokazów w latach dziewięćdziesiątych, na których wśród rozmaitych tendencji malarstwa, w tym Dwurnika i Modzelewskiego, prezentowano również twórczość przedstawicieli figuracji krakowskiej (w tym wypadku Tadeusza Boruty i Aldony Mickiewicz)²⁶. Z jednej strony dawała się więc zauważyć „dwuznaczność namalowanych scen i dwuznaczność identyfikacji dalece wykraczających poza wymiar ewangelicznych wzorców”²⁷ bądź „rozmiękczone, ucywilizowana groza, przypominająca tylko w zarysach Wielkie Felery XX wieku”²⁸, z drugiej zaś sztuka, której „sentymentalne ciepło” i „krzepiąca siła” wywodziły się deklarowanej potrzeby poszukiwania jednej prawdy i pielęgnowania wspólnotowych wartości z uroczystą powagą. Wydaje się, że zarówno twórczość Modzelewskiego i artystów z kręgu Gruppy, jak i Edwarda Dwurnika uosabiała to, czego w dekadzie lat dziewięćdziesiątych większość krytyków oczekiwała od figuracji. Odwołując się do przykładów malarstwa o pokrewnej tematyce, można powiedzieć, że oczekiwania te spełniały *Zamaszyste zmartwychwstanie* Jarosława Modzelewskiego, *Kuszenie Jezusa* Ryszarda Woźniaka czy *Chrystus w całunie* Edwarda Dwurnika, a nie *Ukrzyżowania* Stanisława Rodzińskiego czy *Piety* Tadeusza Boruty i Jacka Waltosia.

Wśród cech określających charakter malarstwa Jarosława Modzelewskiego z lat dziewięćdziesiątych wyróżnia się barwność i eksponowanie wartości dekoracyjnych obrazu, rezerwa lub nawet nieufność wobec figuracji jako nośnika określonych treści oraz chęć unikania publicystyki albo rodzaj jej ironicznego przedrzeźniania. Twórczość Edwarda Dwurnika z kolei, grającego rolę „plebejskiego Matejki, portrecisty Polaków”²⁹,

26 Także wystawy Andrzej Wajda. *To lubię i Polonia-Polonia* (zob. przyp. 22).

27 B. Czubak, op. cit. s. 14–15.

28 Ten cytat zaczerpnięto ze wstępu do katalogu poprzedniej wystawy Ryszarda Ziarkiewicza; idem, *Samoność sztuki*, w: *Realizm radykalny – abstrakcja konkretna*, red. M. Sitkowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 8.

29 M. Staszyc, *Sporty egzystencjalne*, „Obieg”, 22.02.2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%C4%85%C5%BCKi/24087> (dostęp 20.07.2017).



Jarosław Modzelewski, *Ktoś uwikłany w nierozwiązywalny problem żyje i pracuje*, 1994, olej, płótno, 170 × 230 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Zderzak w Krakowie



Jarosław Modzelewski, *Caritas, Dziewczynki*, 1998, tempera żółtkowa, płótno,
140 × 200 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Zderzak w Krakowie

programowo groteskowa i często skłaniająca się ku karykaturze, uwodzi szczerym stosunkiem do przedstawionego świata, wraz z jego „głupotą, koślawością i bezsenssem”³⁰. W obu wypadkach kluczową właściwością jest unikanie jednoznacznego zaangażowania i dystans wobec tematu. Dorota Jarecka pisała o twórczości Dwurnika, że „przestał przystosowywać się do wymogów moralnych, które od początku lat osiemdziesiątych stawiano sztuce”, a przykład przewrotnego doboru prac na wystawę *Sąd Ostateczny* w Galerii Studio w Warszawie w 1999 roku pokazał, że artysta nie jest powołany „ani do sądenia, ani do zbawiania świata”³¹. Z kolei w tekście poświęconym retrospektywnej wystawie Modzelewskiego, która odbyła się w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2000 roku, krytyczka pisała, że jego malarstwo stanowiło kontrpropozycję dla złej tradycji realistycznej figuracji, posiadającej skłonności dydaktyczne i umoralniające³². Tak właśnie w latach dziewięćdziesiątych często oceniane było malarstwo figuracji krakowskiej; w krytycznych recenzjach akcentowano przede wszystkim dosłowność, patos, dydaktyzm oraz skłonność do metafory i alegorii³³. Recenzję wspólnej, retrospektywnej wystawy Tadeusza Boruty i Grzegorza Bednarskiego pod nazwą *Figuracje*, która odbyła się w krakowskim Pałacu Sztuki w 1997 roku, Katarzyna Bik zatytułowała *Malarstwo dzieci smutku*³⁴. Dorota Jarecka z kolei, recenzując wystawę Grzegorza Bednarskiego w warszawskiej Kordegardzie, która odbyła się w 1995 roku, pisała o „niepokojącej skazie” będącej „pozostałością po dawnych tematach i poprzedniej

-
- 30 M. Gorchyca, M. Kamiński, *Kto ci rękę rozmacha? Edward Dwurnik i polskie sporty ekstremalne*, w: *Dwurnik – malarstwo. Próba retrospektywy*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001, s. 13.
- 31 D. Jarecka, *Doraźny i zabawny*, „Gazeta Wyborcza”, 15.12.1999 – Edward Dwurnik, Izabela Gustowska, Gabriela Morawetz, *Sąd Ostateczny*, Galeria Studio, Warszawa, 1999, kur. Elżbieta Dzikowska i Wiesława Wierzchowska.
- 32 Eadem, *Malarz szarej strefy*, „Gazeta Wyborcza”, 15.05.2000 – Jarosław Modzelewski, *Przegląd z malarstwa*, kur. Marta Tarabula, Bunkier Sztuki, Kraków, 2000.
- 33 Wątki te pojawiły się między innymi w recenzjach wystaw Tadeusza Boruty; zob. E. Klekot, *Patos nadprzyrodzonego realizmu*, „Art & Business” 1996, nr 7/8, s. 86; D. Jarecka, *Upadek anioła*, „Gazeta Wyborcza”, 23.05.1996 – Tadeusz Boruta, *Malarstwo*, Galeria Studio, Warszawa, 1996; D. Jarecka, *Polonia zmęczona*, „Gazeta Wyborcza” 24.05.2000 – *Polonia–Polonia* (zob. przyp. 22).
- 34 K. Bik, *Malarstwo dzieci smutku*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 22.04.1997.

stylistyce”³⁵. Tę skazę dostrzegano także w stosunku do formy malowanych postaci: posągowych, manierycznych „malowanych patetycznie i gwałtownie” (szczególnie u Boruty) lub robiących wrażenie zastygłych w ekspresyjnej pozie przedmiotów (w odniesieniu do Bednarskiego)³⁶. Podobne zarzuty odnaleźć można w wybranych publikacjach Piotra Piotrowskiego z lat dziewięćdziesiątych, stanowiących istotny wkład w myśl krytyczną tamtego okresu. Piotrowski, „walczący z konserwatyzmem, reakcją, formalizmem i estetyzmem”³⁷, krytycznie oceniał ogół zjawisk związanych z figuracją krakowską. W książce *Dekada*, poświęconej sztuce lat siedemdziesiątych i w niewielkim stopniu osiemdziesiątych, będącej przedmiotem wielu polemik i dyskusji³⁸, w odniesieniu do twórczości Zbyluta Grzywacza oczekiwał „więcej wyrafinowania, mniej jednoznaczności”, obrazom Leszka Sobockiego zarzucał braki warsztatowe, a Tadeusza Borutę nazwał malarzem „gorzej niż średnim”³⁹.

„Język, którym dziś się rozmawia”

Jak już wspomniałem, wspólnym doświadczeniem malarzy obecnych na polskiej scenie artystycznej lat osiemdziesiątych była polityczna i społeczna atmosfera schyłkowego PRL, wyrażająca się uczestnictwem w określonej zbiorowości, dzieląca „kolektywistyczny punkt wyjścia” i reprezentująca właściwy czasom „Solidarności”, krytyczny wobec państwa podmiot zbiorowy⁴⁰. Zdaniem Doroty Jareckiej atmosfera ta zachęcała artystów do tworzenia „sztuki walczącej i religijnej” z „czytelnym podtekstem politycznym”, jednocześnie jednak „zaszczepiła ich na stałe przed wzniosłością, jednoznacznością, przed podporządkowaniem

-
- 35 D. Jarecka, *Ideowa ostrożność*, „Gazeta Wyborcza”, 7.09.1993 – *Artyści z Krakowa*, Galeria Zachęta, Warszawa, 1993, komisarz: J. Motyka; D. Jarecka, *Ciała i martwe natury*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 19.09.1995 – *Nostalgia i ekspresja. Malarstwo Grzegorza Bednarskiego*, Galeria Kordegarda, Warszawa, 1995; E. Klekot, *Patos nadprzyrodzonego realizmu*, „Art & Business” 1996, nr 7/8, s. 86 – *Tadeusz Boruta. Malarstwo*, Galeria Studio (zob. przyp. 33); K. Bik, *Malarstwo dzieci smutku*, op. cit. – *Figuracje – malarstwo Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty*, Pałac Sztuki, Kraków, 1997, kur. Z. Turlej.
- 36 D. Jarecka, *Ciała i martwe natury*, op. cit.
- 37 Eadem, *Precz z formalizmem*, „Gazeta Wyborcza”, 7.06.1999.
- 38 Zob. A. Osęka, *Obietnica lat 80.*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 43.
- 39 P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań 1991, s. 60–65, 76–77.
- 40 J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Znak, Kraków 1994, s. 142.

malarstwa jakiejś jednej idei”⁴¹. Wypowiedź krytyczki dobrze pokazuje, który malarski idiom postrzegany był na początku lat dziewięćdziesiątych jako aktualny, a który jako anachroniczny. Jarecka pisała o Jarosławie Modzelewskim, że używany przez niego język jest oszczędny i ironiczny; „taki, którym się dzisiaj rozmawia”⁴². Rysują się tu znów oczekiwania krytyki lat dziewięćdziesiątych wobec malarstwa przedstawieniowego, w warstwie znaczeniowej domagające się zaledwie powściągliwości i dystansu w odniesieniu do poruszanych tematów. Wobec poszczególnych, najbardziej popularnych malarzy tego okresu wyraził je w 1998 roku Łukasz Gorczyca, w lakoniczny sposób uzasadniając swój prywatny ranking malarzy lat dziewięćdziesiątych. Jarosława Modzelewskiego docenił za „malowanie ludzi”, Marka Sobczyka za „świadomość konwencji i jej możliwości”, Pawła Susida „za doprowadzenie malarstwa polskiego w rejony, o których inni boją się nawet wspominać”, Leona Tarasewicza za „czystą sztukę”, a Edwarda Dwurnika za „matejkowanie”⁴³.

Tymczasem u artystów współtworzących nurt figuracji zaangażowanej koniec wspólnoty lat osiemdziesiątych często powodował tęsknotę za minionym czasem, a w interpretacjach aktualnej rzeczywistości potrzebę zachowania normatywnego punktu odniesienia, przestrzegania określonych hierarchii artystycznych pozwalających także, co istotne, formułować oskarżenia wobec współczesnego świata. W 2001 roku Zbylut Grzywacz twierdził, że „nie ma [już] ideałów z czasów zniewolenia, roku 1981 czy 1989”⁴⁴. W latach dziewięćdziesiątych Stanisław Rodziński wspominał z kolei, że „klimat oporu stworzył nadzieję, że tak już pozostanie i tak jest najlepiej”, tymczasem „kiedy wybuchła wolność, wszystko zaczęło się rozłazić”⁴⁵. W innym miejscu, odnosząc się do kondycji polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych, malarz wyrażał obawy, że „tym, co naprawdę niepokoi, jest kłamstwo, pozory efektywności, uznana za naturalną zmiana maski, udawanie, efekt i pomysł jako remedium na brak istotnej treści, dla której warto wypracować

41 D. Jarecka, *Sukcesy manipulacji*, „Gazeta Wyborcza”, 13.08.1991; eadem, *Sztuczna rybka*, „Gazeta Wyborcza”, 30.04.1992.

42 Ibidem.

43 Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, op. cit., s. 51.

44 B. Małkowska-Święs, *Strasznie chce mi się żyć*, rozmowa ze Zbylutem Grzywaczem, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 26.01.2001.

45 Cyf. za: M. Kitowska-Łysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 163.

wartościową i wielką formę”⁴⁶. Tadeusz Boruta natomiast, komentując zainteresowanie, jakim cieszyła się sztuka nowej ekspresji na początku lat dziewięćdziesiątych, narzekał na brak kryteriów, które pozwalałyby waloryzować artystyczne hierarchie, a młode malarstwo lat osiemdziesiątych określał jako „programowy nihilizm, anarchię i sprowadzanie wszystkiego do absurdu”⁴⁷. Podobne opinie o różnych przejawach polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych wyrażało także wielu historyków i krytyków sztuki, m.in. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Krystyna Czerni czy Andrzej Osęka⁴⁸.

Deklarowane przez środowisko figuracji krakowskiej przywiązanie do tradycyjnych kanonów estetycznych w sztuce było przedmiotem ironicznych komentarzy przedstawicieli młodego pokolenia krytyków, jak Michał Kaczyński i Łukasz Gorczyca, którzy na łamach magazynu „Machina” oraz własnego pisma „Raster” pisali m.in. o „czarnej, krakowskiej chorobie, zwanej także egzystencjalizmem”. Diagnozując „religijno-narodowy wirus, fachowo zwany etosem”⁴⁹, krytycy „Rastra” piętnowali egzystencjalny ekspresjonizm twórców figuracji krakowskiej (na przykład przyznanie dorocznej nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za rok 1999 Stanisławowi Rodzińskiemu, „od dawna poważnie zarażonemu krakowską czarną chorobą i wirusem etosu religijno-narodowego”, uznali za „żenadę roku”⁵⁰). Ekspresjonistyczny idiom uważali z kolei za wrośniętą w tradycję polskich konserwatywnych akademii, jałową formułę „wywalania bebeczków” i wspólnego przeżywania „heroicznych zmagania z obrazem”⁵¹. Wydaje się jednak, że – jak zauważył Paweł Leszkowicz – spór, w który wszedł „Raster”, był raczej sporem pokoleniowym niż artystycznym. Dosadność języka⁵² używanego przez Gorczycę i Kaczyńskiego nie wskazuje na chęć polemizowania z określonymi formułami artystycznymi reprezentowanymi przez figurację krakowską, lecz przekreśla to zjawisko w całości – jako dzieło „generacji

46 S. Rodziński, *Sztuka na co dzień i od święta*, Biblos, Tarnów 1999, s. 45.

47 T. Boruta, *Pod dyktando*, „Art & Business” 1993, nr 3/4, s. 65–67.

48 Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliśmy się na wolność...*, op. cit.; K. Czerni, *Czy polska kultura skazana jest na schizofrenię?*, „Znak” 1995, nr 9; A. Osęka, *Nudne i śmieszne*, w: idem, *Jawa czy sen. Felietony z lat 1989–1995*, W.A.B., Warszawa 1995, s. 196–198.

49 M. Kamiński, Ł. Gorczyca, *Słowniczek artystyczny „Rastra”*, w: *Raster...*, op. cit., s. 30.

50 Eidem, *Glut w błoto. Skandaliczne nagrody Ministra Kultury*, ibidem, s. 135.

51 Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, op. cit., s. 46.

52 O zmianie języka krytycznego uosabianej przez autorów „Rastra” pisała też Anna Markowska; eadem, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 303–319.

kształtowanej przez socjalizm, tej, która wiąże się z jego obalaniem i katolicyzmem”. Krytycy „Rastra” należą zaś do tej generacji, która – jak pisał Leszkowicz – „weszła w kulturę w nowym, postkomunistycznym, kapitalistycznym i prozachodnim społeczeństwie”, a oba pokolenia różnią się prócz doświadczeń historycznych także modelem edukacji czy sposobem, w jakim definiują sferę publiczną⁵³. Generacyjny charakter tego sporu potwierdzała też, choć z zupełnie innej pozycji, Małgorzata Kitowska-Łysiak, która pisała, że „boksowanie przeciwnika” stosowane przez Gorczycę i Kaczyńskiego miało charakter „antykoturnowy, często udający młodzieżowy slang, pełny ironii i środowiskowych, *fajnościowych grepsów*”⁵⁴. Warto jednak podkreślić, że w tę pokoleniową konstelację zupełnie nie wpisywał się należący mniej więcej do generacji Wprostowców Edward Dwurnik, z którego twórczością krytycy „Rastra” sympatyzowali. Paradoksalnie, jak zauważył Marek Staszyc, to jego właśnie, jako „artystę radykalnego, protoplastę realizmu autentycznego i wiarygodnego”, wybrali na swojego sprzymierzeńca i autorytet w „polemicznej swadzie, z jaką atakowali rozmaite schorzenia polskiej kultury”⁵⁵.

Wróblewski uniwersalny

Wśród istotnych wątków związanych ze zmianami w obszarze malarstwa figuratywnego w latach dziewięćdziesiątych należy wymienić także kwestie reinterpretacji powojennego malarstwa polskiego, znaczenia sztuki z kręgu Arsenau i jej wpływu na późniejsze pokolenia artystów. Kluczową postacią jest tu Andrzej Wróblewski, którego twórczość odkryta wówczas ponownie, prezentowana między innymi w kontekście współczesnego malarstwa, wzbudzała sporo zainteresowania i kontrowersji⁵⁶. Wobec

53 P. Leszkowicz, *Szczęśliwy powrót polskiego modernizmu?!*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_26/archiwum_nr26_tekst_7.htm (dostęp 20.07.2017).

54 M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliliśmy się na wolność...*, op. cit., s. 32.

55 M. Staszyc, op. cit.

56 W latach dziewięćdziesiątych twórczość Andrzeja Wróblewskiego prezentowano między innymi na wystawie *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa*, która odbyła się w warszawskiej Zachęcie w 1995 roku i rok później w Muzeum Narodowym w Krakowie, kur. Hanna Wróblewska i Zofia Gołubiew; wystawie *Rysa w przestrzeni. Sztuka po 1945 roku w Czechach, Niemczech, Polsce i Słowacji*, pokazanej m.in. w Zachęcie w 1995 roku, kur. Anda Rottenberg, i kilku wystawach w krakowskiej galerii Zderzak, m.in. *Andrzej Wróblewski – malarstwo* w 1994 roku i *Andrzej Wróblewski – Jarosław Młodziejewski* w 1996 roku. Kontrowersje dotyczyły m.in. kwestii zakupienia przez Muzeum Narodowe w Krakowie obrazu *Rozstrzelanie II* w 1994 roku. Powstałe w latach dziewięćdziesiątych publikacje na temat artysty zob. przyp. 21.

przewartościowań w figuracji lat dziewięćdziesiątych istotne okazuje się zatem także zagadnienie dziedzictwa Wróblewskiego, dotyczące nie tylko kwestii artystycznych, ale także problemu podejmowanych wyborów życiowych i postaw społecznych. Andrzej Osęka, komentując w 1996 roku szerokie zainteresowanie postacią i twórczością Wróblewskiego, podsumował to zjawisko w interesujący, choć dość radykalny sposób, zauważając, że dokonał się wówczas „zamach na wizerunek artysty ukształtowany przez poprzednie pokolenia” i że został on „odebrany” generacji „Arsenału”, ale także Grupie Wprost. Według Osęki twórczość Wróblewskiego za sprawą galerii Zderzak związane z malarstwem Grupy (zwłaszcza Jarosława Modzelewskiego), eksponując istniejące związki i zależności. Spowodowało to jednak, jak zauważył krytyk, pominięcie Wprostowców, którzy jako jedyni „w sposób programowy odwoływali się do buntowniczych, oskarżycielskich wątków” w jego sztuce⁵⁷. Niezależnie od faktycznych przyczyn tej sytuacji, należy przyznać, że w wielu dyskusjach i publikacjach dotyczących recepcji Wróblewskiego stopniowo utrwał się obraz, w którym twórczość artystów Grupy Wprost była wymieniana niezwykle rzadko, natomiast wśród spadkobierców legendarnego malarza wskazywano przede wszystkim Jarosława Modzelewskiego, Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka⁵⁸. Nieobecność Wprostowców w kształtującej się w latach dziewięćdziesiątych narracji o twórczości Wróblewskiego może oznaczać przewartościowanie w mitologiach, jakie narosły wokół tego artysty, ale co ważniejsze, może także potwierdzić zarysowane wcześniej oczekiwania wobec figuracji tego okresu. Jan Michalski, domagając się w 1995 roku porzucenia mitu Wróblewskiego jako artysty uosabiającego „romantyczny etos kłęski i wynoszącego ideę krytycznej obserwacji rzeczywistości i własnej kultury”, proponował nową interpretację, odpowiadającą potrzebie weryfikacji wartości i rozumienia kulturowych korzeni. Był to „mit przyziemny”,

57 A. Osęka, *Wróblewski odwracany*, op. cit.

58 Oprócz publikacji galerii Zderzak zob. też np. *Nigdy nie będzie takiego malarza*. Pełny zapis rozmowy z Jarosławem Modzelewskim przeprowadzonej na wystawie Wróblewskiego przez Słacha Szablowskiego, „Obieg” 2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1435> (dostęp 20.07.2017); K. Kolenda, *Wróblewski mniej znany*, „Obieg” 2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/15678> (dostęp 20.07.2017); P. Bazylko, K. Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, 40 000 Malarzy, Warszawa 2011; P. Słodkowski, *Andrzej Wróblewski, Recto/Verso 1948–1949, 1956–1957* (recenzja wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2015 roku), „Szum” 2015, nr 8, s. 54–59.

lecz „bardziej współczesny, bardziej pragmatyczny, mniej romantyczny, a więc bardziej rozumiały”⁵⁹. W interpretacji tej kwestie zaangażowania schodzą na dalszy plan, najistotniejsze stają się zaś uniwersalne problemy artystyczne. W takiej perspektywie dosadna krytyka rzeczywistości lat siedemdziesiątych z obrazów Macieja Bieniasza czy Zbyluta Grzywacza ustępuje przedróżniającym socrealizm „malowanym orzeczeniom” Jarosława Modzelewskiego. Obrazy Modzelewskiego lakonicznie, ale jednocześnie trafnie scharakteryzowało uzasadnienie przyznania mu Paszportu „Polityki” w 1998 roku: „Za malarstwo uniwersalne, atrakcyjne formalnie, a jednocześnie rozumiało dla szerokiej publiczności”⁶⁰.

„Z czerni w stronę światła”

Poruszone dotąd wątki i zagadnienia wskazują, że przemiany malarstwa przedstawieniowego w latach dziewięćdziesiątych nie były wynikiem politycznej cezury 1989 roku, lecz przebiegały w szerszej perspektywie, rozpoczynając się już w połowie lat osiemdziesiątych. Potwierdzają to także przykłady artystów mniej obecnych w głównym dyskursie artystycznym lat dziewięćdziesiątych, jak Krzysztof Skarbek czy Zdzisław Nitka lub obecnych częściej na wystawach zagranicznych, jak Jacek Sroka. Artyści ci wypracowali swój ekspresjonistyczny, operujący groteską bądź flirtujący z kiczem (jak w przypadku Skarbka) styl na początku lat osiemdziesiątych. Kontynuując tę konwencję w następnych dekadach, nierzadko odnosili się do polskiej tradycji, religijności i rzeczywistości społecznej. Szczególnie interesującym w tym gronie artystą jest Jacek Sroka, który w swoim niezwykle różnorodnym malarstwie zawarł imponujący katalog polskich traum i sentymentów.

Figurację niemal całego okresu lat dziewięćdziesiątych zdominowało zatem malarstwo, którego wątki tematyczne ukształtował burzliwy charakter poprzedniej dekady, wraz z wyzwolonymi wówczas lękami i nadziejami. Rzeczywista zmiana warty nastąpiła pod koniec dziesięciolecia, gdy debiutowali malarze figuratywni nowego pokolenia, którzy wkrótce mieli osiągnąć spore sukcesy, jak Dominik Lejman, Magdalena Moskwa, Paulina Ołowska, Grzegorz Sztwiertnia, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal czy Marcin Maciejowski.

59 J. Michalski, *Obietnica...*, op. cit., s. 125.

60 Cyt. za: M. Piórek, *Paszporty „Polityki” mają w rękę*, „Gazeta Wyborcza” (Bydgoszcz), 15.02.2003.

W tym miejscu warto dodać kilka uwag potwierdzających rysującą się wcześniej konstatację, że kwestie artystycznych przewartościowań lat dziewięćdziesiątych są zjawiskiem pełnym niuansów i żywym, wymykającym się możliwości jednoznacznego porządkowania. Mowa tu zarówno o problemach artystycznego języka i zaangażowania społecznego, stosunku do przeszłości i artystycznego *mainstreamu*. Świadczą o tym powstające w latach dziewięćdziesiątych, przeczące standardowym podziałom, „patetyczne obrazy z historii martyrologii narodu polskiego” Edwarda Dwurnika, jak cykle *Droga na Wschód* (1989–1990) lub *Od grudnia do czerwca* (1990–1994), prezentujące dobre uczynki sióstr i księży prace z cyklu *Caritas* Jarosława Modzelewskiego (1998), krytycznie oceniające stanowisko Kościoła w sprawach społecznych obrazy Zbyluta Grzywacza z cyklu *Przyjdź precz* (1998), surrealistyczne i groteskowe interpretacje motywów biblijnych z cyklu *Personifikacje* Grzegorza Bednarskiego (1992–2002), czy wreszcie powstające już w po roku 2000, oszczędne w formie, neutralizujące powagę prac z poprzednich lat portrety z serii *Udręka* Leszka Sobockiego. W ten katalog nieoczywistości wpisują się też słowa wypowiedziane kilka lat temu przez Jarosława Modzelewskiego: „Tak, jestem konserwatywny. Uważam, że zarówno w sztuce, jak i w życiu istnieją i muszą istnieć wartości stałe, niezmiennie i niezależne od czasów. To pryncypia i nie można od nich odejść. Powinnością artysty jest pilnowanie tych wartości naturalnych, wrodzonych”⁶¹.

Niezależnie od powyższych nieoczywistości warto – tytułem podsumowania – wskazać właściwe dekadzie lat dziewięćdziesiątych okoliczności, w których dokonywały się przewartościowania będące tematem niniejszego tekstu. Jak już zauważyłem, w obrębie malarstwa figuratywnego polegały one nie tyle na odkrywaniu nowych zjawisk, ile na rewaloryzacji nurtów istniejących w poprzedniej dekadzie. Należy jednak podkreślić, że poza szczególnie radykalnymi głosami przeciwko artystom o „katolicko-prawicowej orientacji” oraz postulatami budowania „nowego Oświecenia” i demontażu „kontrreformacyjnego skansenu” (czego domagano się na przykład na łamach „Sztuki”⁶²) krytyka dotyczyła

61 M. Pawlak, R. Mazurek, *Rozmowa Mazurka z Jarosławem Modzelewskim*, „Rzeczpospolita”, 3.12.2011, <http://www.rp.pl/artukul/763631-Rozmowa-Mazurka-z-Jaroslawem-Modzelewskim.html> (dostęp 20.07.2017).

62 Zob. np. teksty Jacka Zychowicza, Mariusza Chwedczuka i Andrzeja Skoczylasa pod zbiorczym tytułem *Lewica, kultura, sztuka*, „Sztuka” 1998, nr 1/6.

nie tyle obecności tematów związanych z polską tradycją i lokalnością (bo te były nieodłącznymi elementami figuracji lat dziewięćdziesiątych), ile obecnych w niej stylistyki i retoryki. Żle oceniano więc raczej „optykę metafizyczną”, posługującą się normatywnym punktem odniesienia i poszukującą jednego, „prawdziwego” obrazu rzeczywistości społecznej i natury człowieka⁶³. Anna Markowska (wprawdzie już po latach), odnosząc się do stworzonego przez Tadeusza Borutę określenia „figur racje” (będącego tytułem wspólnej z Grzegorzem Bednarskim wystawy artysty w krakowskim Pałacu Sztuki w 1997 roku – zob. przyp. 33), podkreślała wydobycie z pojęcia figuratywności elementu „racji”: stabilnej i umocowanej w autorytecie, choć nie instytucji, jak pisała autorka, lecz raczej samego artysty⁶⁴. W recenzji retrospektywy Jarosława Modzelewskiego w krakowskim Bunkrze Sztuki, która odbyła się w 2000 roku, Dorota Jarecka pisała, że „malarz pozostaje w pogranicznej, szarej sferze” i że jest „kimś, kto wychyla się z czerni w stronę światła, ale nie jest ani po jednej, ani po drugiej stronie”⁶⁵. Spór, który toczył się o kształt malarstwa przedstawniowego w latach dziewięćdziesiątych, był zatem w dużej mierze sporem semantycznym pomiędzy „późną kulturą szlachecką” z jej wiarą i nadzieją a „subtelnie ironiczną i zimną kulturą mieszczańską”⁶⁶. Chodziło o to, aby polskiej lokalności nadać rys mniej anachroniczny, a bardziej współczesny, zachowujący dystans wobec wszelkich racji i artystycznego autorytetu oraz wolny od „postkomunistycznej traumy”. Zarówno w samym sporze, jak i w konieczności ocalenia owej polskiej lokalności (w jakiejś mierze taktycznej, choćby w obronie przed – jak to określali krytycy „Rastra” – „arte-polo”, jak nazywano między innymi twórczość Jerzego Dudy-Gracza⁶⁷), widoczne było charakterystyczne dla lat dziewięćdziesiątych ścieranie się przeciwstawnych, „karnawałowo-postnych tendencji”,

63 A. M. Kaniowski, *Ponowoczesność w dyskusjach etyczno-politycznych. Nieporozumienia i osobliwe powinowactwa myślenia ponowoczesnego z myśleniem przednowoczesnym*, w: *Transformacja, ponowoczesność wokół nas i w nas*, red. A. Paluch, Katedra Etnologii, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1999, s. 48–54.

64 A. Markowska, op. cit., s. 400.

65 D. Jarecka, *Malarz szarej strefy*, op. cit.

66 J. Kurowicki, *Europa i Polska: kłopoty z integracją kulturową*, w: *Transformacja i wartości. Aksjologiczne aspekty transformacji ustrojowej w Polsce*, red. W. Kaczocho, S. Popławski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1997, s. 126.

67 M. Kamiński, Ł. Gorczyca, *Słownikzek artystyczny „Rastra”*, op. cit. s. 22–25.

gdzie laicyzacji społeczeństwa oraz liberalizacji postaw i poglądów towarzyszyło jednocześnie przywiązanie do tematów związanych z tradycją polskiej kultury i konserwatywną obyczajowością⁶⁸. Te skomplikowane relacje oznaczały w krytyce figuracji potrzebę zachowania równowagi pomiędzy transcendencją i realizmem a swobodą ekspresji i dystansem⁶⁹. Ów swoisty konsensus możliwy był wszakże pod jednym warunkiem – w ramach liberalnej zasady tzw. wolności negatywnej, broniącej pluralizmu artystycznej podmiotowości i sceptycznej wobec wspólnotowego ustalania norm i zasad postępowania, pozbawionej „obsesji, lęków, nerwic i sił irracjonalnych”⁷⁰. Dla artystów wolność negatywna oznaczała zwolnienie z obowiązku manifestowania przynależności, wyzwolenie się ze wspólnotowych racji pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, z jednoczesnym zachowaniem w zapleczu tematycznym tradycyjnej symboliki i kulturowych odniesień. Dla krytyki – przynajmniej w sferze deklaracji – oznaczała ona przywiązanie do czysto artystycznych wartości malarstwa, choć – jak wskazałem – nie uchroniła jej także przed generalizacjami i schematami.

68 B. Łaciak, op. cit., s. 355–361.

69 Por. J. Szacki, op. cit., s. 247.

70 Z. Maciejewski, *O wartościach w liberalizmie*, w: *Transformacja i wartości...*, op. cit., s. 67; zob. także J. Szacki, op. cit., s. 241.

Filip Pręgowski

**'A myth more modern': On the
discourse around Polish figurative
painting of the 1990s**

The article focuses on the main issues of the discourse on Polish figurative painting of the 1990s. The question is if there were any fundamental changes in the content and form of figurative painting in the times of political and social transformation in Poland. How did the art criticism of the 1990s evaluate figurative painting: its subjects and ways of depicting them? How the previous decade influenced these perspectives?

Filip Pręgowski – teoretyk sztuki i malarz. Studia magisterskie i doktorat w dziedzinie nauk o sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Autor publikacji z zakresu teorii i historii sztuki współczesnej, m.in. książki *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu* (2011). Członek Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.