

"PROJEKTI"
190/1990 R.

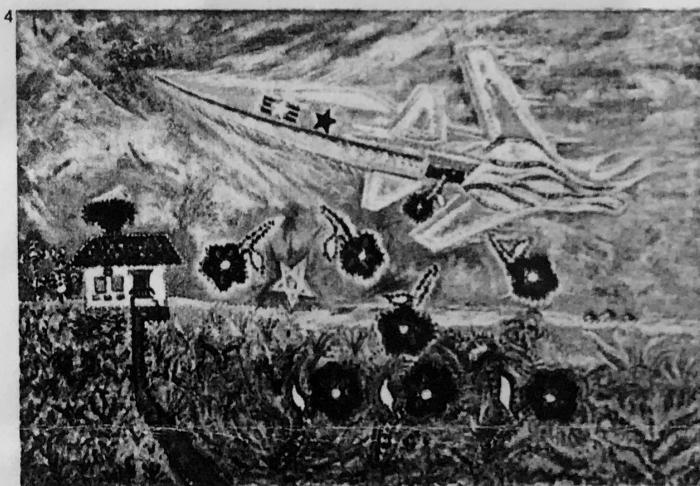
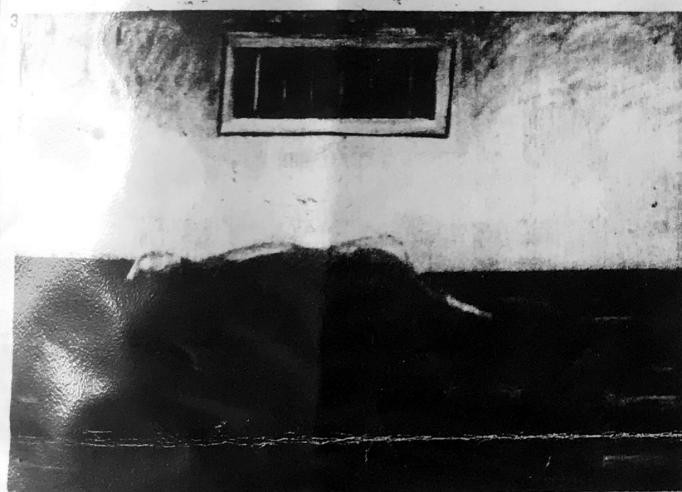
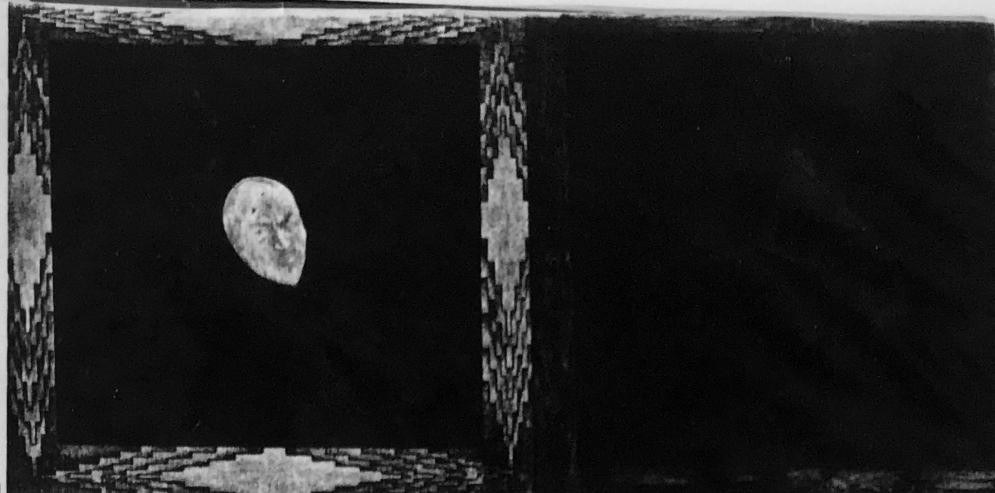
Postawy i poglądy

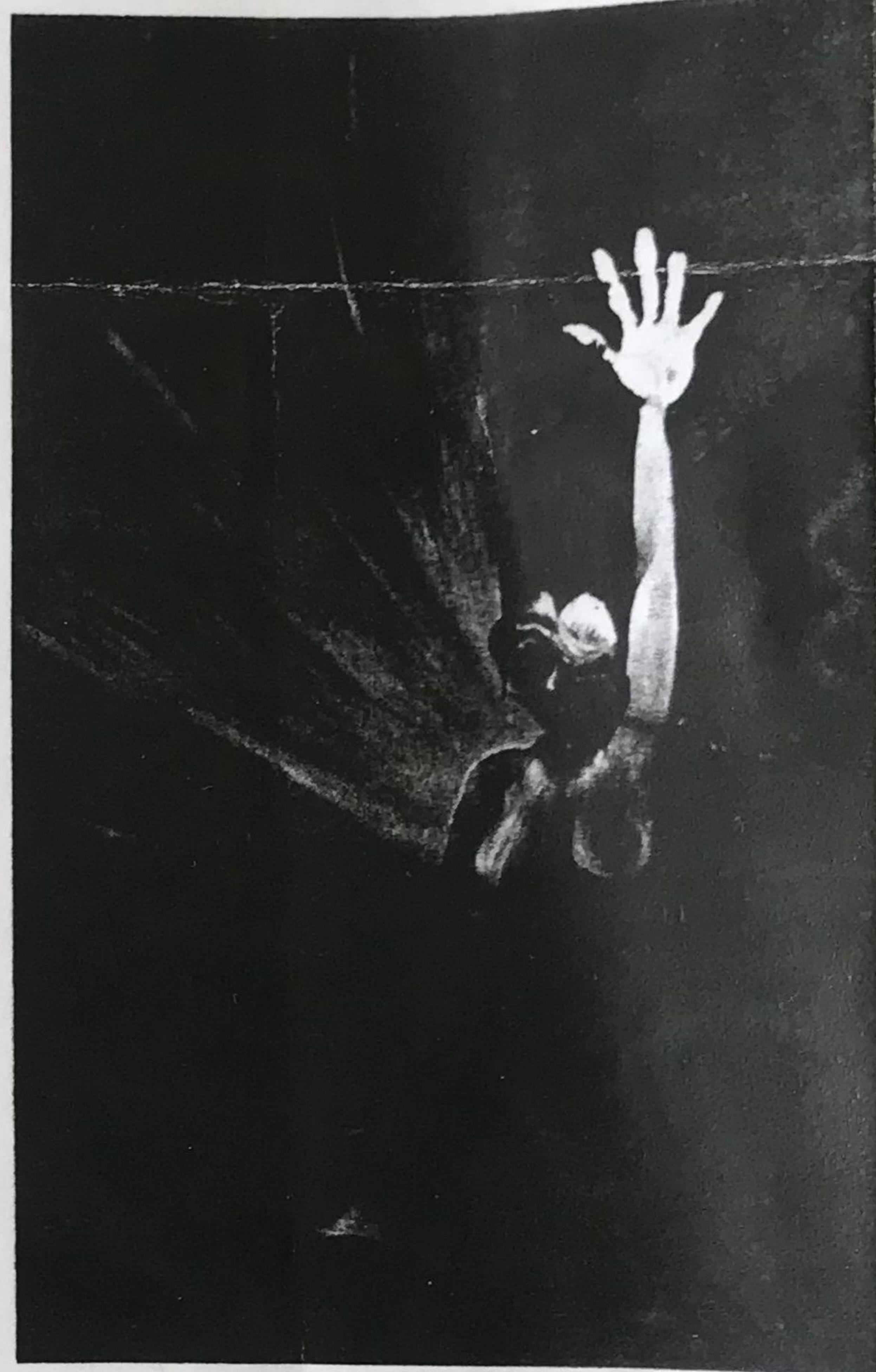
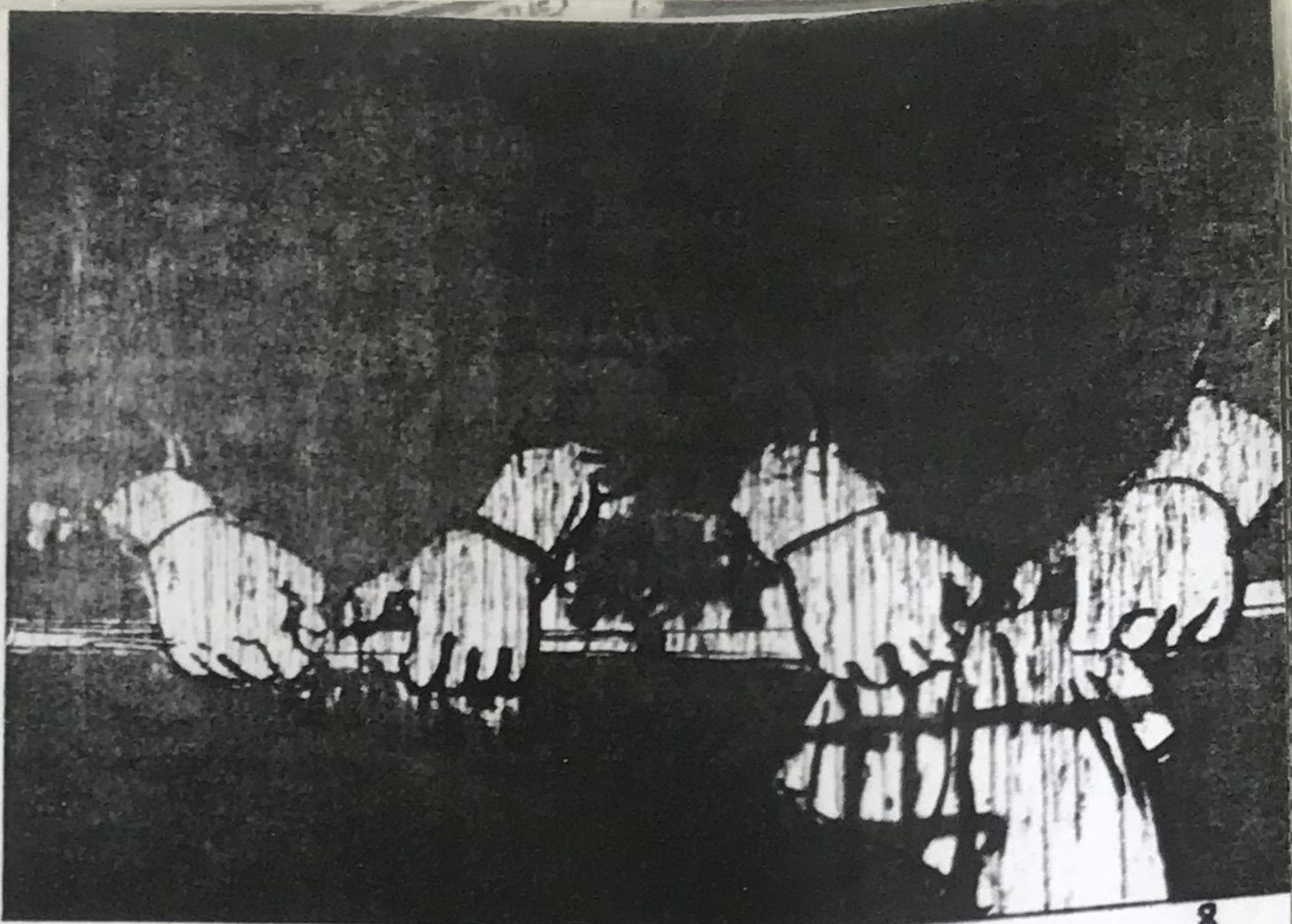
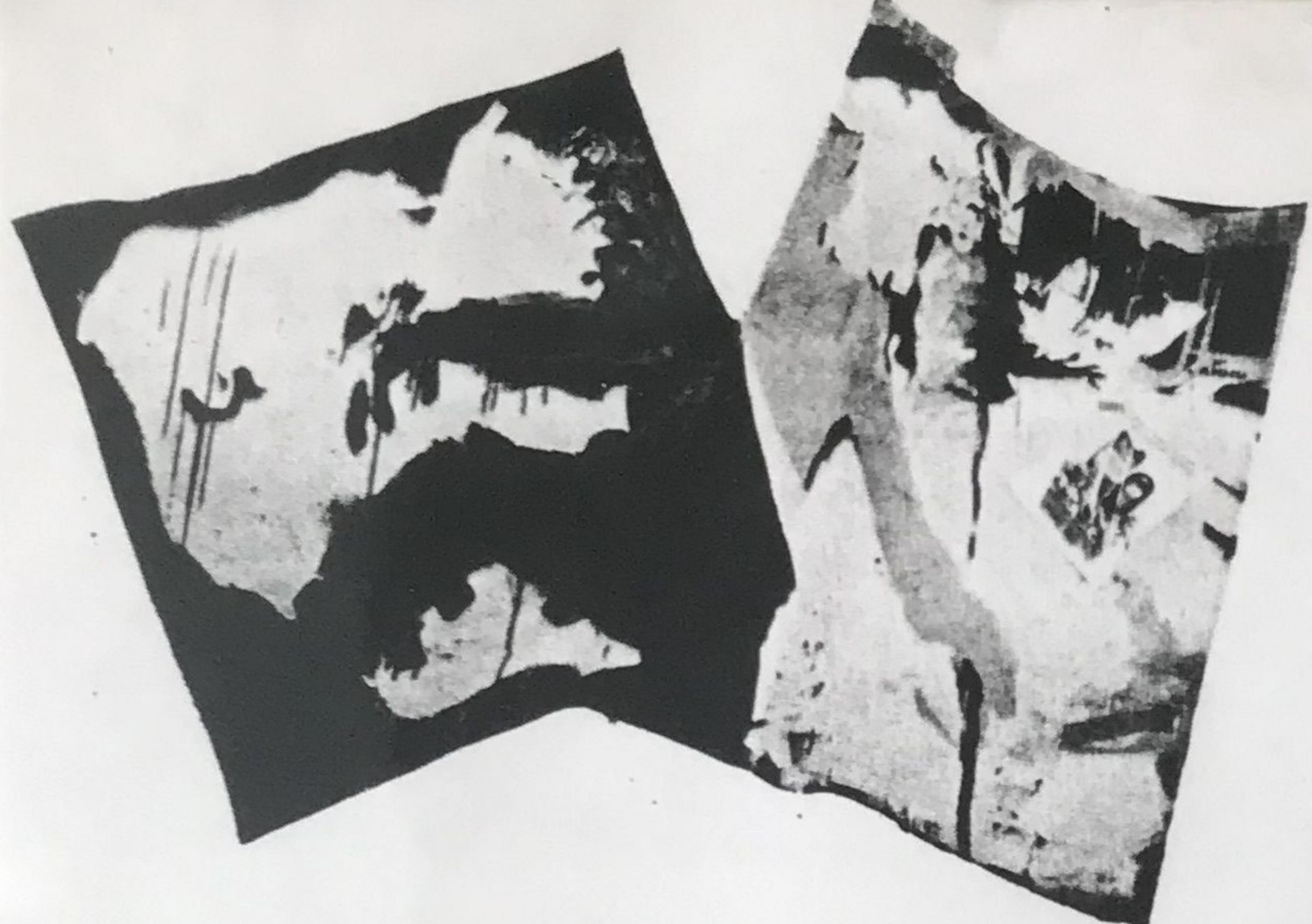
ATTITUDES AND VIEWS

MARYLA SITKOWSKA

Fot.: JERZY SABARA, TADEUSZ ROLKE, TOMASZ SIKORSKI, TOMASZ PADZIK, JACEK MÄLICKI, GRZEGORZ KUMOROWICZ, PIOTR MÄDRACH, WŁODZIMIERZ KOWALIŃSKI

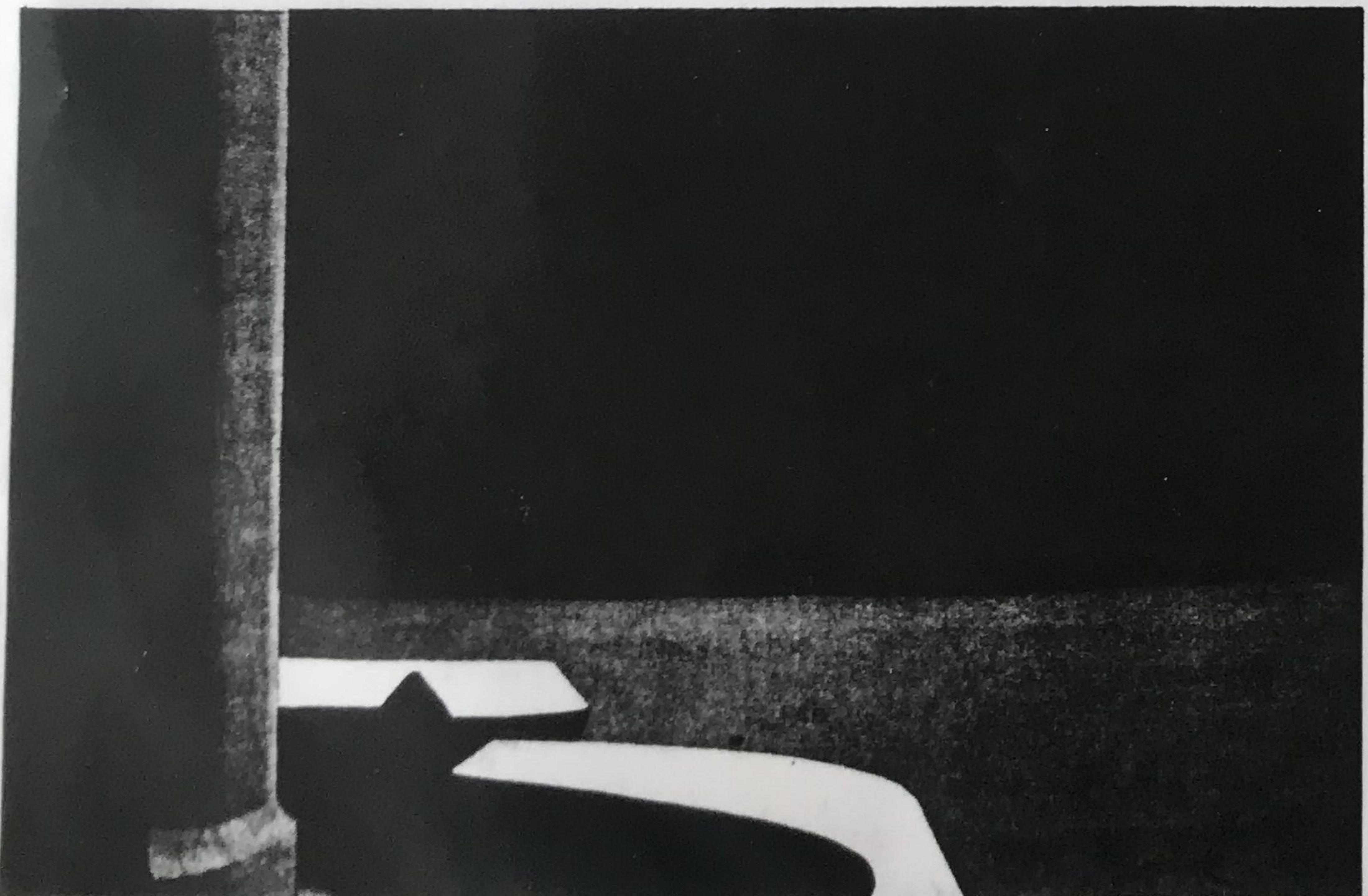
1. RYSZARD WOÑIAK. Powtórzcie odpocząć (dyptyk), 1989
2. JERZY CARYK. Rzeka Moskwa, 1986
3. PAWEŁ KOWALEWSKI. Noc wigilijna 1946 roku w Moskwie (Gen. „Niedźwiadkowi” Okulickiego, ostatniemu dowódcy AK) 1987
4. KRZYSZTOF SKARBEK. Słoneczny myśliwiec, 1987
5. LEON TARASEWICZ.
6. MAREK SOBCZYK. Ostatnia wieczerza, 1989
7. ANDRZEJ JARODZKI. Jaltańskie konsekwencje, 1989
8. WŁODZIMIERZ PAWLAK. Lamanie szklanych rurek, 1987
9. RYSZARD GRZYB. Gauguin na Tahiti, 1987
10. SZYMON URBANSKI. Hej!, 1989
11. JAROSŁAW MODZELEWSKI. Murek, 1988
12. SZYMON URBANSKI. Hurral!, 1989





1. RYSZARD WOŹNIAK. Let me rest (diptych), 1989
2. JERZY CARYK. The River Moscow, 1986
3. PAWEŁ KOWALEWSKI. Christmas Eve in Moscow in 1946 (To the General "Niedźwiadek" Okulicki, the last military commander of the Home Army), 1987
4. KRZYSZTOF SKARBĘK. Solar Fighter Plane, 1987
5. LEON TARASEWICZ. 190 x 260
6. MAREK SOBCZYK. The Last Supper, 1989

7. Andrzej JARODZKI. The outcome of Yalta, 1989
8. WŁODZIMIERZ PAWLAK. Breaking glass pipes, 1987
9. RYSZARD GRZYB. Gauguin in Tahiti, 1987
10. SZYMON URBANSKI. Hey!, 1989
11. JAROSŁAW MODZELEWSKI. Low wall, 1988
12. SZYMON URBANSKI. Hurrah!, 1989

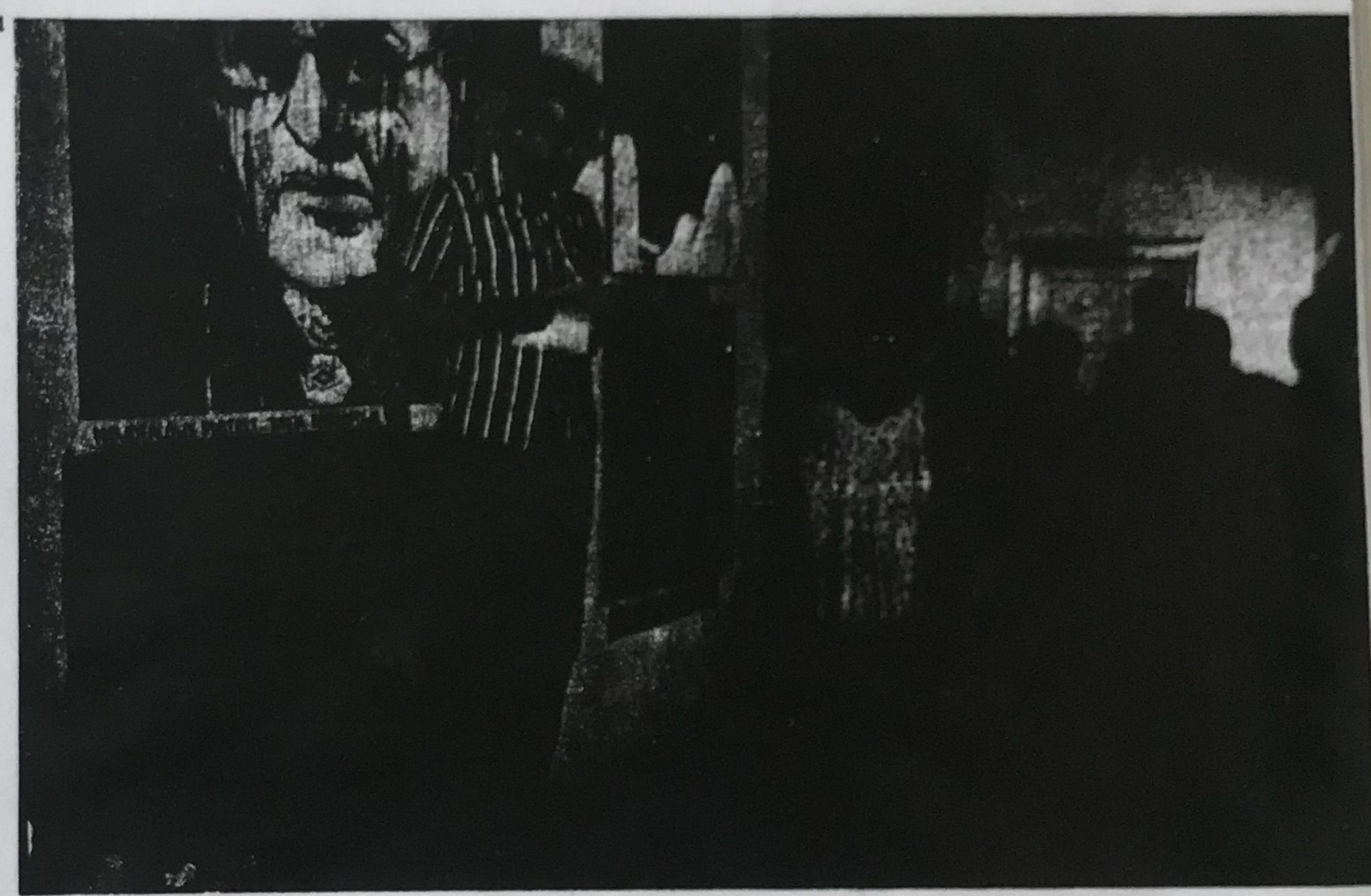


13. Pierwsza wystawa „Gruppy” – „Las, góra a nad góra chmura”. Pracownia Dziekanka, Warszawa 1983
14. Ryszard Woźniak wygłasza odczyt na otwarciu wystawy „Gruppy” – „Kobieta ucieka z masłem”. Pracownia Dziekanka, 21.05.1984
15. GRZEGORZ KLAMAN. Goliat (I wojna światowa), 1987, ekspozycja na wystawie „Co słychać”
16. Otwarcie wystawy „Co słychać”. Dawne Zakłady Norblina, Warszawa 14.XI.1987
17. Wystawa „Ekspresja lat 80-tych”, Sopot, BWA, 1986

13. The first show of the "Gruppa": "A forest, a mountain, and a cloud above the mountain". Dziekanka Workshop, Warsaw 1983
14. Ryszard Woźniak giving a talk at the opening of the "Gruppa" exhibition: "A woman runs away with butter". Dziekanka Workshop, 21 May, 1984
15. GRZEGORZ KLAMAN. Goliath (World War I), 1987, display at the "What's going on" exhibition
16. Opening of the exhibition "What's going on". Former Norblin Factory, Warsaw, 14 November, 1987
17. Exhibition "Expression of the 1980s". Sopot, BWA Gallery, 1986



14



Malarstwo polskie lat osiemdziesiątych jest głosem pokolenia. Nie ma nestorów ni patronów. Dwurnik, w opinii młodych, jest im sztucznie narzucony w tej roli przez krytykę. Akceptują natomiast Jurry'ego Zielińskiego, zapomnianego kontestatora ery „drugiej Polski”. Gwałtownie też protestują przeciw kwalifikowaniu ich jako polskiej mutacji zachodnich „dzikich”. To pierwszy rys znamienny dla opisywanej dekady: liczy się postawa, nie forma. Dla krytyki, przeważającej jej części, nadal jest odwrotnie. Stąd nieporozumienia.

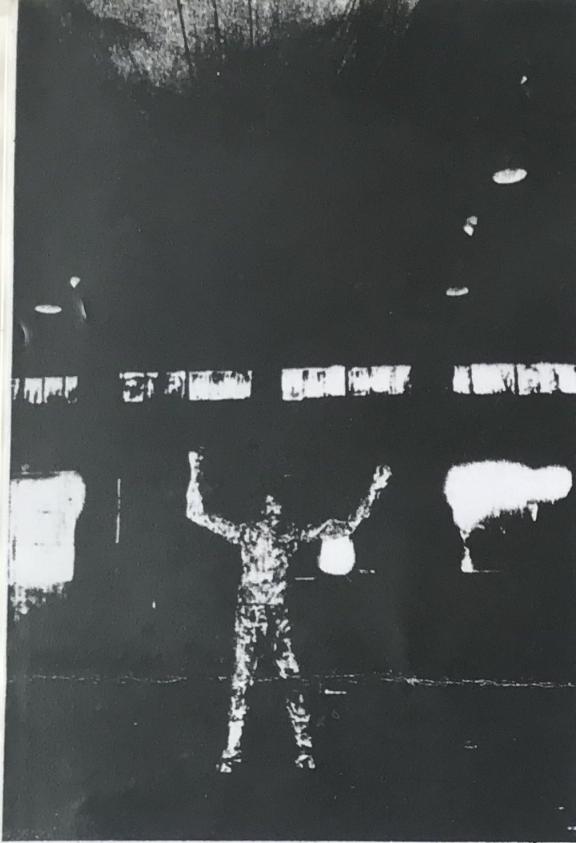
Nieporozumienia wynikają też z tego, że postawa młodych, to co się liczy, przejawia się w dziełach tradycyjnych warsztatowo. Pamiętamy – westchnienie ulgi po konceptualistycznych teoriach, dokumentacjach i rejestrach. Wesoły rożgardią złumnych wernisaży. Obowiązkowy śmiech, zwłaszcza gdy pod obrazem odczyt czy działanie – to przecież musi być parodia! Taka była aura wczesnych, pół-tajnych, pół-prywatnych wernisaży Gruppy. Koła Klipsa, Neue Bieriemienost: Luxus sam, niejako programowo, podbiął bębenka tym nastrojom. A w okół obrazu i rzeźby, na które – też tradycyjnie – nikt podczas wernisażu nie patrzy. Tak przeminął okres katakumbowy sztuki najnowszej. Mają i nie mają racji krytycy, którzy biadają nad „straconą szansą” zaistnienia młodych Polaków na fali euroamerykańskiej mody na ekspresję w poczatkach dekady. Istotnie, nie zaistniali oni tak, jak ich równieśnicy w krajach wolnego rynku. Rzecznik dyskusji jednak, czy tamte sukcesy, mierzone kategoriami handlu i mody, utrwały pozycję zachodnich „nowodzikich” w historii sztuki ich krajów tak, jak w naszej zapisyły się owe wernisaże – uśmiech stanu wojennego.

Nie przypadkiem mowa tu o wernisażach, nie obrazach, o pokoleniu, nie artystach. Okres katakumbowy różni od fazy obecnej to, że daje się charakteryzować terminami socjologicznymi raczej, niż z repertuaru krytyki i historii sztuki. Oto one: grupa, wspólnota, bojkot. Umownym poczatkem naraz dekady i nowej tendencji w sztuce był Sierpień '80. Jednak dopiero w 1982–1983 roku, niezależnie w różnych miejscowościach Polski, zaczęły zawiązywać się i po raz pierwszy publicznie ujawniać ugrupowania młodych artystów. Najwcześniej, bo 2 maja 1982 roku zainaugurowała swą działalność grupa skupiona wokół przy-

watnej pracowni-galerii Strych w Łodzi (Marek Janiak, Jacek Józwiak, Jacek Krzyszkowski, Andrzej Kwierniewski, Maria Zofia Łuczko, Adam Rzepecki, Tomasz Snopkiewicz, Andrzej „Makary” Wielogórski i inni). Grupa ta, okresowo zwana się Kulturą Zrzuty, warta jest tu wspomnienia jako modelowy przykład charakterystycznej dla tego czasu postawy; wypada jednak spod dalszych rozważań ze względu na to, że jej działalność programowo ograniczała się do amorficznej kontestacji sztuki. Chronologicznie drugim spośród ugrupowań była warszawska Grupa (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), debiutująca 14 stycznia 1983 roku w Pracowni Dziekanka. W maju tego roku po raz pierwszy zaprezentowała się (w hallu Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie) duet Z. Maciej Dowgiałło – Wojciech Tracewski. W listopadzie 1983 zawiązała się poznańska grupa Koło Klipsa (Leszek Knaflowski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski), której pierwsza wystawa odbyła się w dniach 10–17 stycznia 1984 roku w Galerii Wielka 19, w Poznaniu. 13 lutego 1984 roku w ASP w Warszawie miał miejsce pierwszy wspólny pokaz Mirosława Bałki i Mirosława Filonka, którzy dopiero na przełomie 1985/1986 roku stwarzyszą się wraz z Markiem Kijewskim w grupę Neue Bieriemienost, lecz ich współpraca liczyć już wtedy będzie bliasko dwa lata. Również w poczatku 1984 roku zaznacza swoją obecność nie nazwana grupa skupiona wokół pracowni Ryszarda Winiarskiego w ASP w Warszawie (Janusz Błachowicz, Anna Ciba, Rafał Kostrzewa, Monika Kulicka,

Dariusz Lipski, Sławomir Marzec, Joanna Pomialska, Andrzej Rosolek, z wcześniejszej wspomnianych członków innych grup: Dowgiałło, Pawlak, Tracewski). Część z wymienionych zorganizowała w dniach 28–30 kwietnia 1984 roku wystawę Chicken Power w Pracowni Dziekanka w Warszawie; po raz pierwszy pod firmą Pracownia Winiarskiego wystąpili w BWA w Zielonej Górze w listopadzie tego roku. Ugrupowanie to działało w zbliżonym składzie do końca 1986 r. Publiczna, akcyjno-wystawowa działalność zawiązanej jeszcze w 1980 roku Wrocławskiej grupy Luxus (Ewa Ciepielewska, Marek Czechowski, Artur Gołacki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Piotr Kłosowicz, Jerzy Kosalka i inni) datuje się od czwartej edycji magazynu Luxus i równoczesnej wystawy w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, w czerwcu 1984 roku. Najpóźniejsze i najmniej z wymienionych sformalizowane, stąd trudno uchwytne w czasie, ugrupowanie z Wybrzeża (Grzegorz Klaman, Kazimierz Kowalczyk, Jacek Staniszewski, Eugeniusz Szczudło i inni) zawiązało się w ciągu 1985 roku.

Związany z tą ostatnią grupą, po trosze jej patronującą, Ryszard Ziarkiewicz urządził w lecie 1986 roku w sopockim BWA wystawę Ekspresja lat 80-tych. To zbiorowe wystąpienie rozrzuconych dotąd i nie kontaktujących się ugrupowań artystycznych zamknęło okres katakumbowy dominującej tendencji sztuki lat osiemdziesiątych, trafnie diagnozując ją nazwą i doborem uczestników. „W stylu” tego okresu trzymał się także spontaniczny i daleki od instytucjonalnej rutyny tryb organizowania pokazu, którego kontrkultury nalot trafnie wyczuła krytyka. Model ten

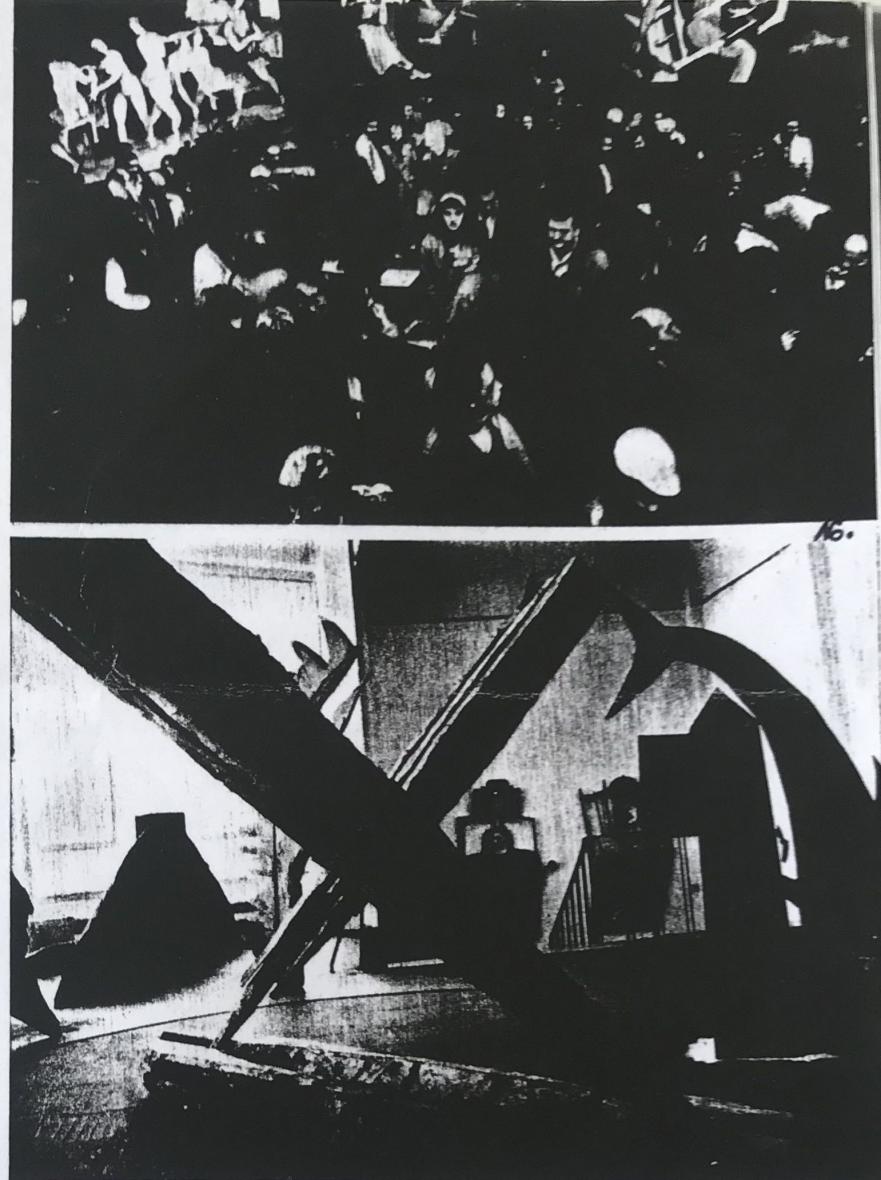


15

został powtórzony w zbliżonej skali w listopadzie 1987 roku w Warszawie – mowa o wystawie *Co słyszać* zorganizowanej przez prywatnego sponsora Andrzeja Bonarskiego, przy nie mniejszym niż w przypadku *Ekspresji* osobistym zaangażowaniu uczestniczących artystów.

Naturalnemu w końcu i nie nowemu zjawisku zbierania się młodych w grupy towarzyszyły w omawianym okresie lat 1982–1986 dwa inne czynniki, kształtujące sytuację „przeżycia pokoleniowego”: poczucie wspólnoty wobec zagrożeń zewnętrznych i bojkot. Oba, dodajmy, ściśle powiązane w niepowtarzalny syndrom *rezerwatu polskiej sztuki współczesnej* według określenia Włodzimierza Pawlaka. Definiuje on problem wprost: *pokazywać swoje wytwory w norach i jaskiniach, czy też nie pokazywać ich nigdzie*. Bojkot oficjalnego życia artystycznego, podjęty spontanicznie przez większość środowiska, był wyrazem niezgody na wprowadzenie stanu wojennego; w 1983 roku postawa ta utwardziła się wskutek rozwiązania przez władze Związku Polskich Artystów Plastyków. Młodzi, dla których uczestnictwo w bojkocie było praktycznie odsunięciem na bliżej nieokreślony czas możliwości zawodowego zaistnienia, mimo to zgłosili do niego akces; postawa obywatelska przewałała nad względami profesjonalnymi.

Bojkotując system oficjalny, w innym obiegu dopracowali się młodzi sutyń not biograficznych, niebagatelnych doświadczeń i, co najważniejsze, więzi ideowych przekraczających poza granice generacyjne. Mowa o małych galeriach przetrwałego z lat siedemdziesiątych „offu”. I nie tylko galeriach; kto wie, czy nie ważniejszą rolę odegrały osobowości roztaczające swego rodzaju ochronny, wspólnotowy parasol nad debiutantami – Józefa Robakowskiego w Łodzi, wspomnianego Ryszarda Winiarskiego, Andrzeja Mroczka w Lublinie, Tomasza Sikorskiego w Warszawie (nie przypadkiem prowadzone przez dwu ostatnich galerie: lubelskie BWA i Pracownia Dziekanka stały się najwyższymi ośrodkami nowej tendencji w Polsce). Model działania, o którym była mowa przy okazji wystaw *Ekspresja lat 80-tych* i *Co słyszać* – pełnego zaangażowania, pełnej samoobsługi i wreszcie bezinteresowności – był w tym obiegu praktykowany od lat siedemdziesiątych, należał wręcz do etosu niezależnego „marginusu” artystycznego.



16.

Wzór ten okazał się bezcenny w sytuacji lat osiemdziesiątych. W efekcie wieloletniego przebywania w orbicie wpływów „offu”, mającego w Polsce silne tradycje kontrkulturowe, mogło dojść do zademonstrowania przez młodych własnego, świadomego gestu rezygnacji. Stało się tak w odniesieniu do wystawy *Arsenał 88*, kreowanej przez organizatorów na wydarzenie, od którego znacznie się odliczać czas nowej epoki we współczesnej polskiej plastyczce (według jednego z hasł programowych), a zbojkotowanej przez elitę młodej sztuki ze względów tyleż obywatelskich, co profesjonalnych.

Od czerwca 1986 roku, symbolicznie związanego z wystawą *Ekspresja lat 80-tych*, obserwować można w sztuce młodych przesunięcie akcentów, które zostało określone w tytule jako ewolucja od „postaw” do „poglądów”. Naturalnie jest to zabieg umowny. Oba czynniki w sposób oczywisty odgrywały i odgrywają swoją rolę zarówno w społecznym „image'u” młodego pokolenia, jak i w jego twórczości artystycznej. Chodzi jedynie o wskazanie problemowej dominanty wczesnej i obecnej fazy nowej ekspresji w Polsce. I tak miejsce spontanicznych, odruchowych i emocjonalnych reakcji na wydarzenia czy dojmujące bolączki, reakcji wyrażanych tyleż na płaszczyznach malowideł, co w niej ważnych w okresie katakumbowym typach zachowania, zajęły wypowiedzi których żadna już miara nie da się określić jako „krzyk” czy „gryp”. Miejsce drwin, a czasem niewyszukanego żartu obliczonego na najprostsze skojarzenie na osi „my-oni”, zajęła ironia. W tym też tonie, niesprzecznym z postawą kontestacji, podejmowa-

ne są w malarstwie lat osiemdziesiątych problemy, co do których zasadne staje się stosowanie nienowego, acz od dawna nie używanego klucza badawczego. W miejsce pytania o formę, nowatorstwo, rozwiązywanie problemów plastycznych i warsztatowych, słowem pytania „jak”, wypada postawić pytanie „o czym” malują, rzeźbią, a również piszą, śpiewają, odgrywają swoje przemówce i serio performances. Inaczej – jest to pytanie o ikonografię i znaczenia. I w efekcie oznacza to wymóg interpretacji dzieł. Gdyby przyłożyć do zasobu prac plastycznych, jaki przyniosła kończąca się dekada postulowanego klucz interpretacji ich treści, okazałoby się, że ciążą one ku trzem centralnym tematom, które hasłowo streszczyć można słowami *Bóg-Honor-Ojczyzna*. Patosu tej generalizacji niech ujmie fakt, że sami artyści w szczegółowych rozwiązaniach nie szczędzą tym wywoławczym hasłom znaków zapytania i nawiasów ironii. Nieoczywiste bywają też odniesienia, a nawet sam dobór motywów symboli, jakimi wyróżnione są treści transcendentne, polityczno-historyczne czy egzystencjalne. Hasła „Bóg” i „Ojczyzna” nie wymagają szerszych objaśnień; ich związek z nurtami nowej sztuki jest czytelny. Jeśli „Honor” został tu użyty jako hasło obrazów egzystencji, to stąd, że mają one wyraźną intencję „godnościową” – ukazania i nazwania tego co czyni naszą egzystencję taką a nie inną i teraz. Stąd często ich wymowa jest ambiwalentno-egzystencjalno-polityczna. Co więcej, niewielu jest twórców poświęcających się wybranemu z tej triady, jednemu problemowi. Do takich z pewnością należy Leon Tarasewicz w swym nieledwie pogąbskim ubóstwie

- 18 „Pokoik” grupy „Luxus” na wystawie „Co słyszać”
- 19 Okładka pisma „Oj dobrze już” nr 1. 1984
- 20 JAROSŁAW MODZELEWSKI, MAREK SOBCZYK. Das gebet des deutsches Phaver oder Bleistiftprobe. 1984
- 21 Wystawa „Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna”. Instalacja Jacka Staniszewskiego. Muzeum Narodowe, Warszawa, grudzień 1987 – styczeń 1988
- 22 Okładka pisma „Luxus nr 6, czerwiec 1986
- 23 WŁODZIMIERZ PAWLAK. Rozmowa o Syberii z Okiem Misiora. 1984
- 24 RYSZARD GRZYB. Niedziela Palmowa. 1984

- 18 „Cubicle” of the „Luxus” group at the exhibition „What's going on”
- 19 Cover of the journal „Oj dobrze już” (Alright), No 1. 1984
- 20 JAROSŁAW MODZELEWSKI, MAREK SOBCZYK. Das gebet des deutsches Phaver oder Bleistiftprobe. 1984
- 21 Exhibition „Radical realism. Concrete abstraction”. Jacek Staniszewski's installation, National Museum, Warsaw, December, 1987 – January, 1988
- 22 Cover of the „Luxus” journal, No 6. June, 1985
- 23 WŁODZIMIERZ PAWLAK. Talking about Siberia to Olek Mistura. 1984
- 24 RYSZARD GRZYB. Palm Sunday. 1984



18

19



20.

środku najgwaltowniejszego ruchu jest największy bezruch).

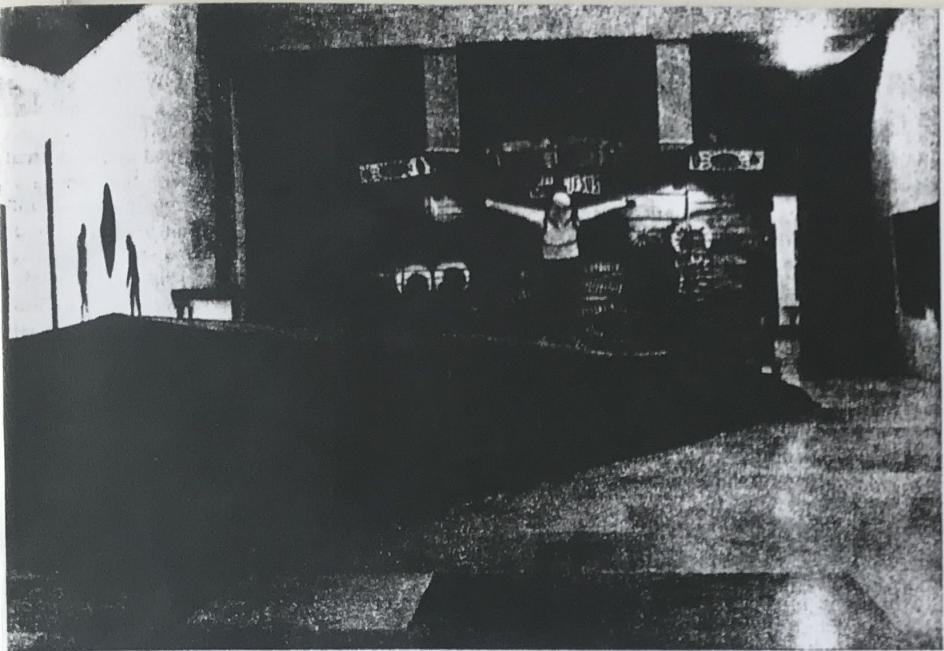
Tematyczna i dyskursywna sztuka lat osiemdziesiątych wyraża emocje, przemyślenia i dylematy artystów- obywateli, wspólne więc, a zatem komunikatywne dla tych, którzy nie będąc artystami nie dysponują tak specjalnym językiem dla wyrażenia swoego zdania w tych samych kwestiach. Lub też – dysponują językiem innym (choćby to był „język” ulicznych demonstracji czy napisów na murach).

Tak czy inaczej, sztuka najnowsza odnalazła bezpośrednio zda się utraconą płaszczyznę współbrzmienia z życiem. I nie tylko. Jest to również płaszczyzna spotkania z własną tradycją – tą odległą, romantyczną i młodopolską i tą bezpośrednio poprzedszącą.

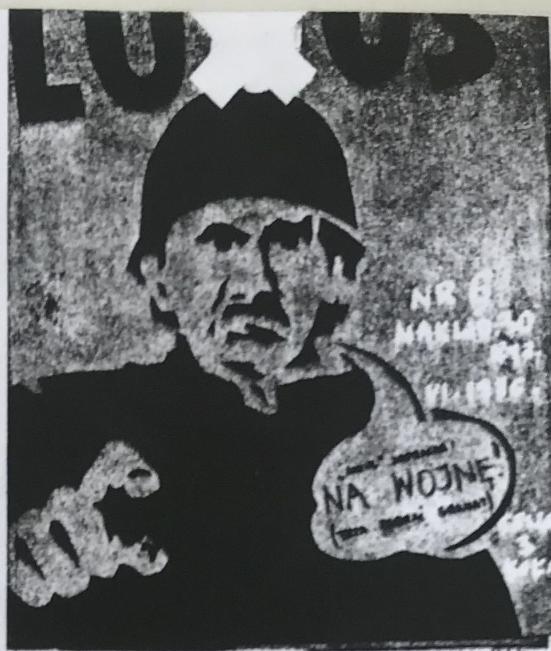
Znakiem, że takie postawienie problemu – ikonograficzno-treściowe w miejsce formalnego i łączenie na tej kanwie dorobku artystów różnych pokoleń – jest możliwe, a nawet, ze względu na „ducha czasu” wskazane, jest seria wystaw tematycznych organizowanych w 1989 roku w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie. Pierwsza. Na obraz i podobieństwo autorstwa Andrzeja Bonarskiego, gromadziła prace nurtu religijno-sakralnego trzech pokoleń: Arsenalu 55, neoawangardy lat siedemdziesiątych i artystów najmłodszych. Druga, poświęcona problematyce historyczno-politycznej (*Polak Niemiec Rosjanin Maryli Sitkowskiej*) konfrontowała dokonania artystów dwu ostatnich dekad. Trzecia – Polski szyk – podejmie problematykę egzystencjalną w sztuce tychże formacji pokoleniowo-artystycznych. Intencja tych wystaw jest poszu-

kiwanie odpowiedzi na pytanie podobne do tego, jakie w latach siedemdziesiątych zadawali sobie konceptualisci: Czy jeszcze istnieje sztuka? Obecnie brzmi ono: Czy jeszcze istnieje sztuka polska?

The Polish painting of the 1980s is the voice of a generation. There are neither seniors nor patrons. The young think that the critics have artificially raised Dwurnik to the rank of the latter. On the other hand, they have accepted Jurry Zieliński, the forgotten competitor, of the "second Poland" era. They are violently against classifying them as the Polish mutation of the Western *Neue Wilde*. This is the first characteristic of the decade. What counts is one's attitude, not form. The critics in their majority believe that the reverse is true. Hence misunderstanding. Another reason is that the attitude of the young manifests itself through traditional workmanship. We remember the sigh of relief after the conceptualist theories, documentation and registration. The jolly crowd of the private views. The compulsory laughter, especially as a lecture or an action was organized just under a painting: it was bound to be a parody! That was the atmosphere of the early, semi-secret semi-Private Views of the Gruppa, Kolo Klipsa, *Neue Bieriemienost*; *Luxus* deliberately made the moods even more intense. All around, there were pictures and sculptures at which – likewise



21.



22.



23.



24.

traditionally – no one of the visitors to a private view looks. That was the catacomb stage of the new art.

Critics lamenting over the "lost chance" of the young Poles' promotion at the high tide of Euro-American fashion for expression at the beginning of the decade are and are not right. Indeed, unlike their co-equals in the free market countries, they did not find themselves in the limelight. Yet it is subject to question whether success, measured in terms of commerce and fashion, really established the position of the Western *Neue Wilde* painters in the history of their countries' art the way that our private views, the smile of the days of martial law, secured themselves a place in ours.

It is no accident that the word „private views" is used rather than "paintings", "generations" or "artists". The catacomb period differs from the current stage in that it may be characterized in sociological terms rather than the repertoire of art critique and history. Terms that come in handy are: a group, a community, boycott. The new decade and the new tendency in art started practically in August '80. Yet it was only in 1982-3 that groups of young artists were established independently in various places in Poland and began to come into view. The earliest to inaugurate their activity (on May 2, 1982), was a group of artists associated with a private studio-cum-gallery in Łódź, called "Strych" (Attic), including Marek Janiak, Jacek Jęziak, Jacek Kryszkowski, Andrzej Kwieciński, Maria Zofia Luczko, Adam Rzepecki, Tomasz Snopkiewicz, Andrzej „Makary" Wielogórski, and others. For some

time they called themselves *Kultura Zrzuty* (*Drop Culture*) and are worthy of note as a model example of an attitude characteristic of that time, yet they do not fit in with our further argument because their programme did not go beyond an amorphous contestation of art. Chronologically, the second of the groups was the Warsaw "Gruppa" (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, and Ryszard Woźniak) who first exhibited their works together at the Dziekanka studio in Warsaw on 14 January, 1983. In May of that year Z. Maciej Dowgiallo and Wojciech Tracewski together showed their works in the lobby of the Department of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw. In November 1983, the group *Koło Klipsaw* was established in Poznań. It included Leszek Knaflowski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski and Krzysztof Markowski whose first exhibition was held on 10-17 January, 1984 at the Galeria Wielka 19 in Poznań. On 13 February, 1984, Mirosław Bałka and Mirosław Filonik first exhibited their works jointly at the Academy of Fine Arts in Warsaw. At the turn of 1985, after they had collaborated for nearly two years, Marek Kijewski joined them in the group called *Neue Bieriemienost*. Another group to distinguish itself early in 1984 included Ryszard Winiarski's students at the Academy of Fine Arts in Warsaw (Janusz Błachowicz, Anna Ciba, Rafał Kostrzewa, Monika Kulicka, Dariusz Lipski, Sławomir Marzec, Joanna Pomialska, Andrzej Rosołek, and members of other groups mentioned before: Dowgiallo, Pawlak and Tracewski). On 28-30

April, 1984, some of them organized the exhibition "Chicken Power" at the Dziekanka Workshop in Warsaw. They first came out jointly as "Winiarski's Class" at the Bureau for Art Exhibitions in Zielona Góra in November of that year. They worked together in more or less the same composition till the end of 1986. The Wrocław Luxus group (Ewa Ciepielewska, Marek Czechowski, Artur Golacki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Piotr Kłosowicz, Jerzy Kosałka and others) first made their public appearance; continued in the form of actions and exhibitions, in June 1984, when the fourth issue of the Luxus magazine appeared and their exhibition at the Współczesny Theatre in Wrocław was held. The latest and the least formal of the groups, and hence the most difficult to pinpoint in time is the group of artists active on the Baltic coast (Grzegorz Klaman, Kazimierz Kowalczyk, Jacek Staniszewski, Eugeniusz Szczędu and others) who made their joint appearance in 1985.

Ryszard Ziarkiewicz, connected with the last-named group, partly as its sponsor, organized the exhibition *Expression of the 1980s* at the Bureau for Art Exhibitions in Sopot in the summer of 1986. This group show of art groups that had previously had no contact closed the catacomb period of the prevailing trend of the 1980s, diagnosing it aptly with its name and the choice of participants. The spontaneous and non-routine organization of the show was in keeping with the style of the period, and critics were right to observe the counter-culture flavour. The model was repeated on a similar

an event since which the count down will begin in contemporary Polish art (thus one of the programme slogans), which was boycotted by the élite of the young Polish art for both civic and professional reasons.

The year 1986 marks a watershed symbolically linked with the exhibition Expression of the 1980s since which a shift of stress from "attitudes" to "views", pointed out in the title of this article may be observed. Naturally, this is just a convention. Both factors played and still do a role both in the public image of the younger generation and its artistic work. The point is to indicate a problem dominating the early and the current stage of the new expression in Poland. Thus, instead of spontaneous and emotional reactions to events and sore points, expressed both on the surface of the canvases and types of behaviour, just as important in the catacomb period, we have expressions which can no longer be described as an "outcry" or a "trick". Instead of mockery, and at times crude jokes aimed at the simplest associations on the line "we-they", we have irony. This is the tone, not incompatible with contestation attitudes, in which painters tackle their problems in the 1980s. It requires a research key that is not new but has not been used for a long time. Rather than asking about form, innovativeness, solutions to artistic and technical problems, in brief, about "how" the given thing has been made, we should ask "what about" do they paint, sculpt, also write, sing, enact their facetious and serious performances. In other words, it is a question about iconography and meaning. In effect, this calls for the interpretation of works.

If we applied this interpretative key to the set of works produced over the ending decade, it would turn out that the three central subjects might be summarized as *God-Honour-Homeland*. The fact that in their peculiar solutions, artists do not spare these concepts question marks and parentheses of irony, does not make the generalization less serious. References, and even the selection of motifs-symbols through which the transcendental, political and historical or existential messages are expressed are not evident either. "God" and "Homeland" require no explanation; their link with the trends of the new art is obvious. If the word "Honour" has been used with regard to images of existence, it is because they have a clear intended "dignity" — they aim at revealing and naming what makes our existence here and now as it is. Hence their expression is often ambivalent: existential and political. Moreover, there are few artists devoting themselves indivisibly to one problem selected from the triad. One of them is certainly Leon Tarasewicz in his almost heathen worship of nature, giving its evasive phenomena permanent traits. At the other extreme, there is Szymon Urbański who focuses almost indivisibly on ridding the biological existence of individuals and groups, presented in all its hideousness, of all its guises and masks. Yet they are exceptions to the rule. Most painters pick up all the singled out motifs on a par, at times combining them and mixing in such a way as to prevent reasonable generalizations and straightforward characterizations without detailed analyses. This applies first and foremost to the *Grupa* painters, members of the most important group of young artists.

Sobczyk, Modzelewski and Woźniak are interested in religious motifs, or more broadly, those linked with the sacred. Sobczyk starts from the classical procedures of religious art to carry on a discourse with the updated letter of the Scriptures in which he is at times facetious, at other times nearly blasphemous (*The Flagellation, The Last Supper*) and with the dogmas of faith (*Nativity I*). In their symbolic compositions, both Modzelewski and Woźniak add a sacred trait to issues with quite obvious geopolitical references (*Low Wall* and *The Bridge* by Mod-

zelewski) or existential issues (Woźniak's series of *Fallen Angels*). In both cases, also the Polish context comes into play. In his diptych *Let me rest*, Woźniak combines political and historical motifs with existential references and form harking back to the Old Russian icon. Compared with this complexity, Paweł Kowalewski and Włodzimierz Pawlak seem almost monothematic. Kowalewski is still faithful to patriotic subjects continued for years now (recently, the Lithuanian Series and scenes from the Soviet Polish history). Pawlak penetrates existential problems. There is a logical semantic line linking up (though not visually) his series of *Painted up Pictures, The Breaking of Glass Pipes* and the most recent *Didactic Tables*, powerfully evoking the incessant impulses to which contemporary people are exposed. The fact that the visual link is not obvious confirms the thesis that content dominates form in the painting of the late 1980s. The output of the poet-painter Ryszard Grzyb remains without tangible or important links with the thematic triad though it certainly exemplifies the thesis itself. Treated comprehensively, it is an incessant dialogue of poetic images that cannot be forced into visual form, and painterly phrases that cannot be verbalized. (*In the very centre of the most violent movement, there is the most absolute standstill.*)

So the thematic and discursive art of the 1980s conveys emotions, meditations and dilemmas of artists-citizens shared by (and therefore possible to communicate to) those who lack such a specific language for expressing their views on the same subjects because they are not artists. Or they have a different language (e.g. the "language" of street demonstrations or graffiti.) Whatever the case, the art of the present has found a link with life that seemed irrevocably lost. Moreover, this plane of communication is that on which the native tradition meets, the distant one, wrought during Romanticism and the Young Poland, and the more recent one. That this way of presenting the problem, i.e. from an iconographic and semantic rather than formal point of view (leading to considering jointly the output of artists of various generations) is possible and even advisable because of the "spirit of the age", is the series of thematic exhibitions organized in 1989 in the former Norblin factory in Warsaw. The first, *In the Image and Likeness*, prepared by Andrzej Bonarski, showed words representing the religious trend by artists of three generations, the Arsenal 55, the neo-avant-garde of the 1970s and the youngest artists. The other, devoted to historical and political subjects, *A Pole, a German, a Russian*, prepared by Maryla Sitkowska, presented the output of artists for the last two decades. The third, *Polish Array*, will focus on existential problems, as tackled in the art of these generations. The intent of the exhibitions is to seek an answer to the question similar to that asked by the conceptualists in the 1970s: Does art still exist? Now the question reads: Does Polish art still exist?

- V
- 25. PAWEŁ KOWALEWSKI. Ja zastrzelony przez Indian, 1982
 - 26. 27. JAROSŁAW MODZELEWSKI. Głowa Hölderlina I-II, 1985
 - 28. RYSZARD WOŹNIAK. Naród patagoński przed główną trybuną, 1983
 - 25. PAWEŁ KOWALEWSKI. Me shot by Indians, 1982
 - 26. 27. JAROSŁAW MODZELEWSKI. Hölderlin's Head I II, 1985
 - 28. RYSZARD WOŹNIAK. The Patagonian people in front of the main tribune, 1983



JA, ZASTRZELONY PRZEZ INDIAN

