

Plastyka niezależna 1976–1989

Scenariusz, kwerenda archiwalna, biblioteczna i fotograficzna

Krzysztof Brzechczyn (Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Poznaniu)

Konsultacje

Ireneusz Adamski, Jerzy Brukwicki, Krzysztof Cieśliński, Erazm Ciolek,
Joanna Janiak, Jaromir Jedliński, Piotr Juszkiewicz, Piotr Kowalski,
Maria Kozielska, Piotr Piotrowski, Maryla Sitkowska

Projekt graficzny i przygotowanie do druku

Teodor Jeske-Choiński

Materiały archiwalne

Zdjęcia i dokumenty pochodzą ze zbiorów następujących instytucji i osób prywatnych: Galeria Plakatu S.C. Krzysztof Dydo, Ewa Pabis w Krakowie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Ośrodek Karta, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Danuta i Jerzy Brukwiccy, Krzysztof Brzechczyn, Erazm Ciolek, Jan Kołodziejewski, Michał Kowalski, Piotr Kowalski, Ryszard Stryjecki

Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Poznaniu, Poznań 2009

Wybrana bibliografia

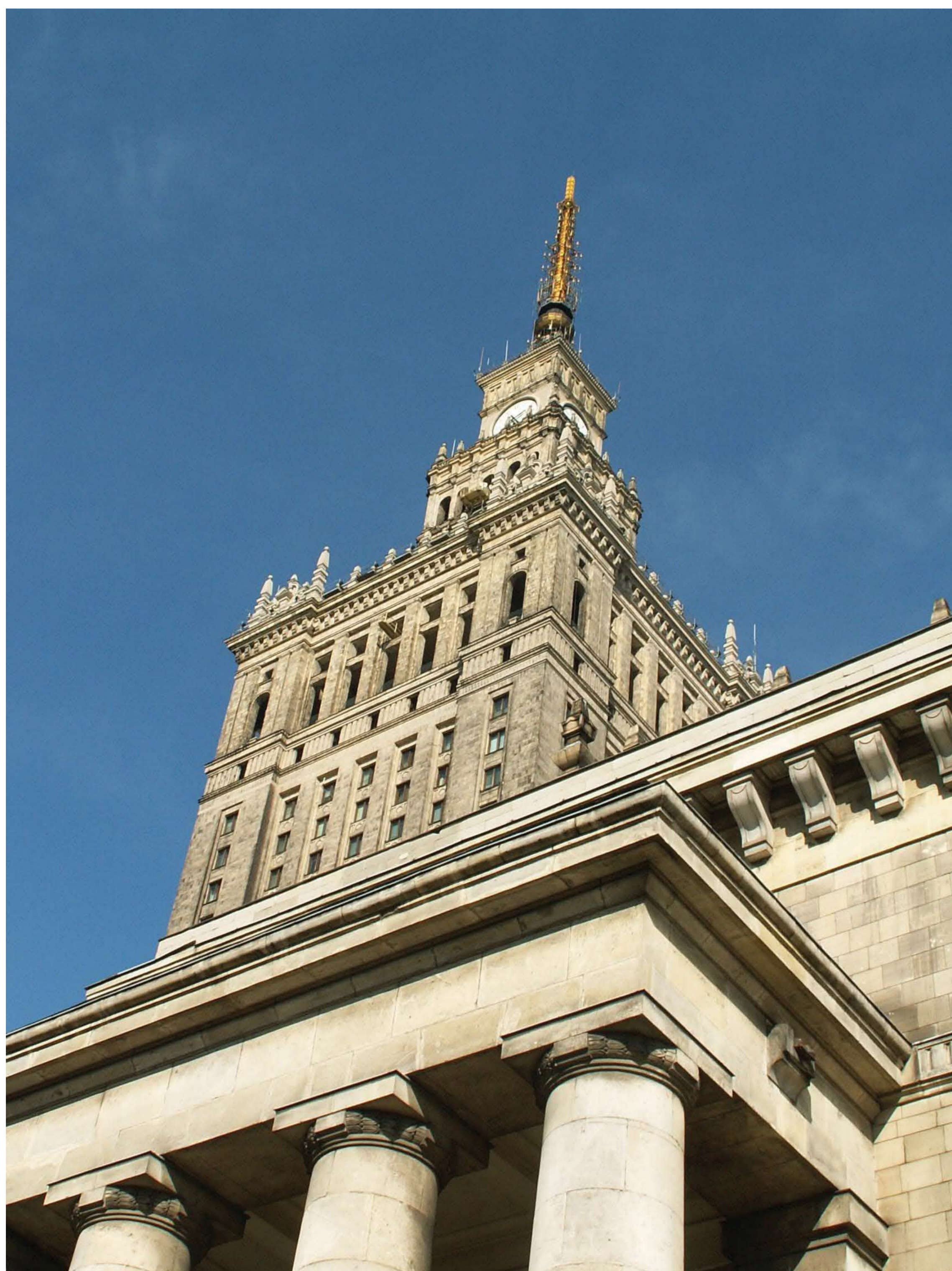
- Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- Jerzy Brukwicki, *Grafika „Solidarności”: 1980–1989, w: Pamięć i uczestnictwo. Katalog wystawy*. Gdańsk, Muzeum Narodowe, 2005.
- Jerzy Brukwicki, *Neuer Himmel, neue Erde. Die Symbolik der Solidarnost, w: Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa. Die 60er bis 80er Jahre*. Bremen, Editio Temmen, 2000.
- Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Sztuka lat osiemdziesiątych, tendencje i spuścizna*. „Pokaz. Pismo krytyki artystycznej”, nr 28, 2000.
- Eugenia R. Dabertowa, Agnieszka Łuczak (red.), *Walka o pamięć Czerwca '56*. Poznań 2001.
- Sylvia Giżka, *Polska szkoła plakatu* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es, 3 IX 2009].
- Marian Golka, *Socjologia kultury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.
- Mariusz Hermansdorfer, *Sztuka stanu wojennego*. Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2006.
- Magdalena Hniedziewicz, *Dawno temu*. „Pokaz. Pismo krytyki artystycznej”, nr 28, 2000.
- Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań, Wyd. Naukowe UAM, 2005.
- Andrzej Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*. Warszawa, Wyd. Trio, 2004.
- Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Alfons Mazurkiewicz* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os, 3 IX 2009].
- Maria Matuszkiewicz, *Andrzej Matuszewski* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os, 3 IX 2009].
- Nasz znak, „Tygodnik Solidarność”, nr 1, 1981, s. 4.
- Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków. Warszawa, Oficyna Sztuk Pięknych, 1983.
- Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*. Warszawa 2004.
- Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań, Rebis, 2005.
- Piotr Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es, 3 IX 2009].
- Krzysztof Racinowski, *Grafika wyborcza 1989*. „Szkice”, 1989, nr 10, s. 1–4.
- Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa, Stentor, 2007.
- Władysław Serwatowski, *Oblicza „Solidarności”. Solid Art* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly, 3 IX 2009].
- Wojciech Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933–Moskwa 1958* [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es, 3 IX 2009].
- Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.



INSTYTUT
PAMIĘCI
NARODOWEJ



Kultura w okowach realnego socjalizmu



Symbolem ideologicznego panowania komunistycznej władzy był Pałac Kultury i Nauki, który zmienił krajobraz architektoniczny Warszawy. Pomysłodawcą wzniesienia gmachu „jako daru narodu radzieckiego dla narodu polskiego” był Józef Stalin. Budowa Pałacu została rozpoczęta 2 maja 1952, a ukończona — 22 lipca 1955. Dwa dni po śmierci Stalina, jeszcze przed zakończeniem prac budowlanych, 7 marca 1953 wspólną uchwałą Rady Państwa i Rady Ministrów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej gmach otrzymał nazwę: Pałac Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina. Jest to do tej pory najwyższy budynek w Polsce; jego wysokość wynosi 230,68 m.



Cechą charakterystyczną w historii sztuki — przynajmniej w kontekście europejskim — było stopniowe wyzwalamie się jej spod wpływu dwóch potężnych mecenatów: Kościoła i dworu. Powstać w ten sposób miała sztuka wolna od wszelkiego pozaartystycznego przesłania. Obrazowało to hasło autorstwa Wiktora Cousina (1818): „L'art pour l'art” (w przekładzie na język polski: sztuka dla sztuki lub sztuka jest celem sama w sobie). Formuła ta oznaczała ideę „sztuki czystej”, spełniającej tylko funkcje estetyczne i według takich kryteriów ocenianej, pozbawionej funkcji pozaartystycznych: społecznych, religijnych, politycznych i wychowawczych. Pojmowanie sztuki — wedle której artysta winien być wolny i niezależny od społecznych uwarunkowań — rozwijane przez filozofów, pisarzy i teoretyków sztuki rozpowszechniło się w dobie modernizmu w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku.

Jednakże rzeczywistość społeczna XX-wiecznych systemów totalitarnych podważyła modernistyczną koncepcję sztuki i wynikającą stąd społeczną rolę artysty. W krajach totalitarnych cała kultura, w tym i sztuki plastyczne, została pozbawiona autonomii i wprzęgnięta do umacniania legitymizacji politycznej systemów faszystowskich i komunistycznych. Zwycięstwo Związku Sowieckiego odniesione nad Niemcami w II wojnie światowej doprowadziło do wprowadzenia totalitarnego komunizmu na terenie Europy Środkowo-Wschodniej. W Polsce, pod koniec lat 40. i na początku lat 50., władza komunistyczna narzucała wzorce uprawiania twórczości we wszystkich dziedzinach kultury. W sferze sztuk plastycznych władze polityczne zapowiedziały wprowadzenie realizmu socjalistycznego podczas konferencji plastyków i architektów w Nieborowie, która odbyła się w dniach 12–13 lutego 1949 roku; brał w niej udział minister Włodzimierz Sokorski. Postulat „sztuki związanej z partią i jej walką, przenikniętej jej ideologią” sformułowano ostatecznie podczas IV Zjazdu Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków, który odbył się w Katowicach w dniach od 27 do 29 czerwca 1949.

Stosowane w tytule niniejszej wystawy pojęcie „plastyki niezależnej” jako części „kultury niezależnej” ma zatem wyraźnie zrelatywizowany charakter. Oznacza bowiem niezależność artystów wobec kanonów uprawiania sztuki, prezentowanych w niej treści i państwowej organizacji życia artystycznego. W warunkach realnego socjalizmu artysta plastyk przestał uprawiać wolny zawód, stając się pracownikiem jednej z wielu państwowych instytucji życia artystycznego, musiał być zrzeszony w odpowiednim stowarzyszeniu twórczym kontrolowanym przez władze administracyjne, partyjne i policyjne oraz wystawiać swoje prace w państwowych galeriach i na wystawach; również kontakty zagraniczne artystów były reglamentowane przez władze. Spod tak nałożonego gorsetu ograniczeń sztuki plastyczne w Polsce wyzwalały się stopniowo, już od końca stalinizmu. Wystawa przedstawia kulminację tego procesu przypadającą, w sferze sztuk wizualnych, na lata 1980–1989, kiedy ukształtował się niezależny od władzy obieg artystyczny, a artyści podejmowali w swojej twórczości treści dotychczas zakazane przez cenzurę.

Plakaty socrealistyczne ze zbiorów Muzeum Zamoykich w Kozłowie



Odwilż

Po śmierci Stalina stopniowo rozluźniano rygory polityki kulturalnej. Jednym z przejawów tego procesu była zorganizowana latem 1955 roku podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów wystawa twórczości młodych artystów pod propagandowym hasłem „Przeciw wojnie — przeciw faszyzmowi” potocznie zwana Arsenalem — od miejsca ekspozycji prac. Zawartość wystawianych dzieł była daleka od socrealistycznego optymizmu. Dominowały w niej bowiem rozmaite odmiany egzystencjalizmu, a prace przedstawiały przykłady ubóstwa i brzydoty, wyrażając uczucia smutku i braku nadziei.

Zmiany w sztuce poprzedziły zmiany społeczne. Na przełomie 1955 i 1956 zaczęły odradzać się kierunki w malarstwie dotąd zakazane (koloryzm, abstrakcjonizm, surrealizm, ekspresjonizm, prymitywizm) oraz powstawały grupy artystyczne, których wspólną cechą było zerwanie z kanonami socrealizmu.

W Warszawie powstała Grupa 55 (Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski), której program artystyczny zasadzał się na świadomym przekraczaniu granic dzieła artystycznego i stosowaniu metafory plastycznej jako podstawowej formy przekazu. Członkowie grupy, działający później przy Klubie Krzywego Koła, uprawiali malarstwo, fotografię artystyczną i rzeźbę.

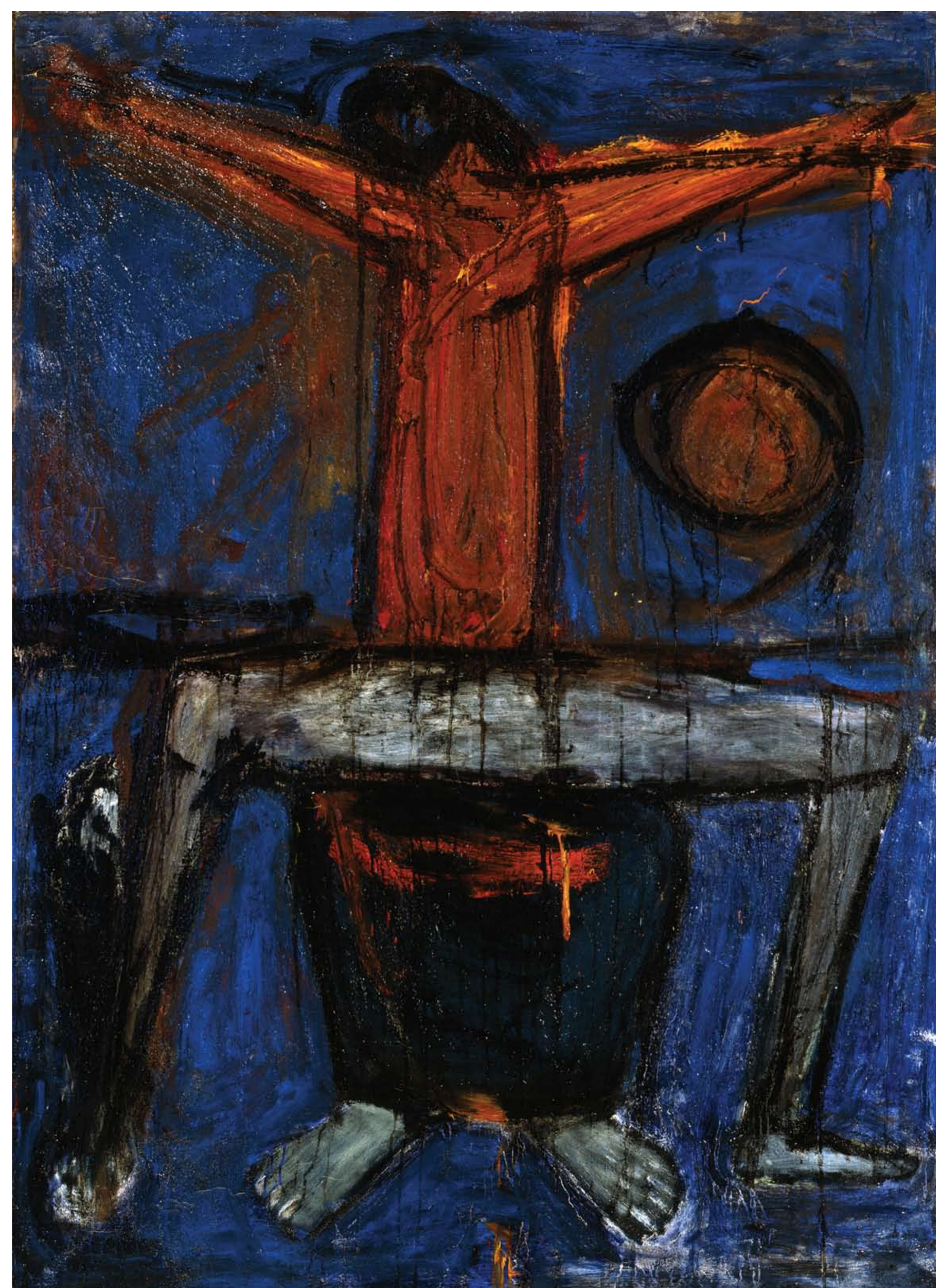
W Lublinie pod koniec 1955 roku wśród studentów historii sztuki KUL zawiązała się grupa Zamek działająca na początku jako Koło Młodych Plastyków przy lubelskim ZPAP. Jej członkowie: Włodzimierz Borowski, Tytus Dzieduszycki, Jerzy Ludwiński, Marek Piasecki, Jan Ziemiński nawiązywali do rozmaitych zachodnich nurtów sztuki współczesnej: malarstwa materii, surrealizmu, informelu, kubizmu, nadrealizmu, abstrakcjonizmu.

W Poznaniu działała Grupa R-55 (Rajmund Dybczyński, Józef Kaliszan, Bartłomiej Kurka, Andrzej Matuszewski, Irena Psarska, Józef Stasiński, Waław Twarowski). Litera „R” w nazwie grupy oznaczać miała realizm jako podstawę poszukiwań twórczych, zaś liczba „55” — datę powstania grupy. Członkowie poznańskiego ugrupowania artystycznego sprzeciwiali się malarstwu postimpresjonistycznemu, a w obrazach założyciela grupy Andrzeja Matuszewskiego z tego okresu przejawiała się estetyka surrealizmu.

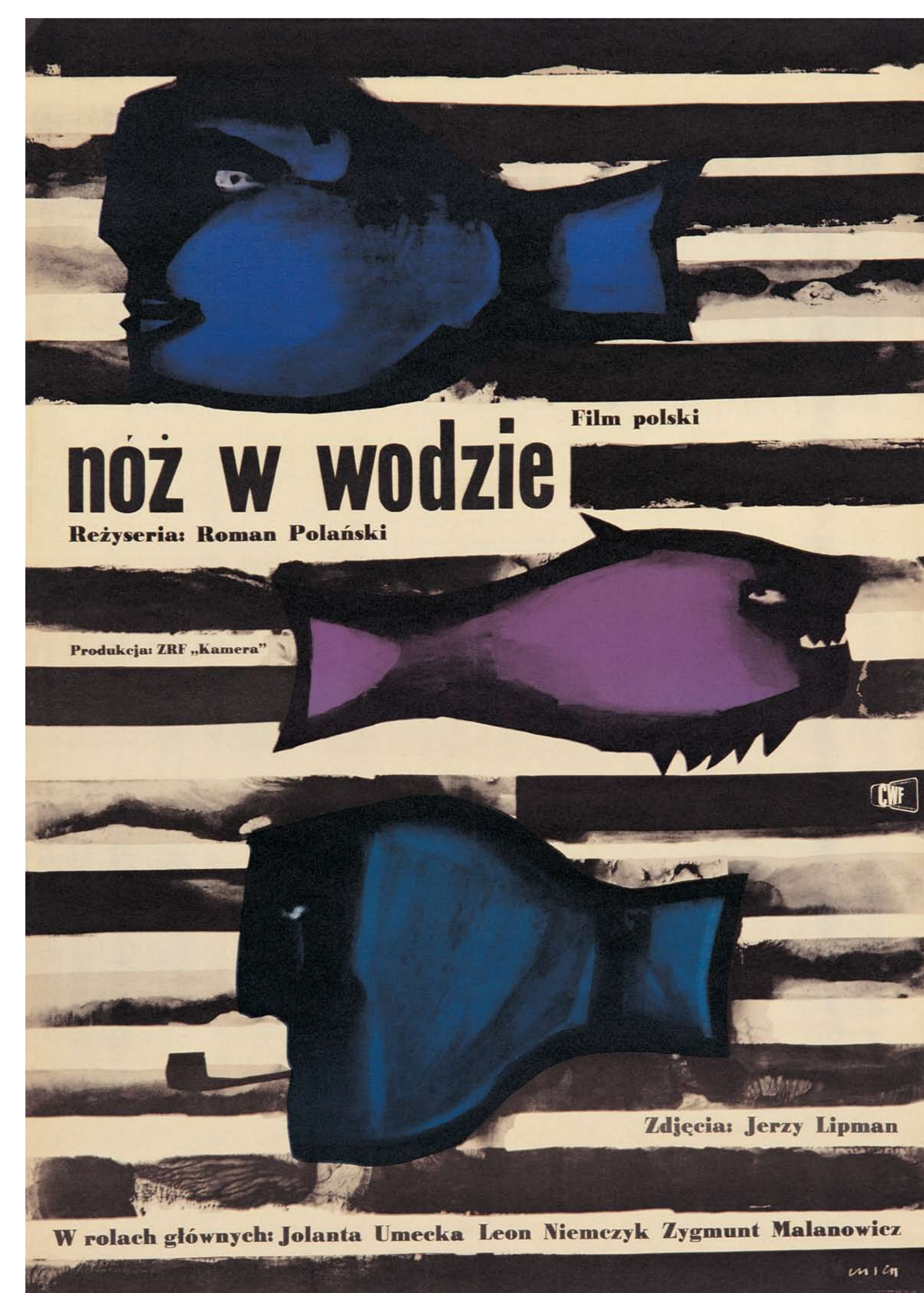
We Wrocławiu powstała Grupa X (Józef Hałas, Małgorzata Grabowska, Krzesława Maliszewska, Alfons Mazurkiewicz), której członkowie inspirowani byli malarstwem surrealistycznym Paula Klee.

W 1957 roku w Krakowie powstała druga Grupa Krakowska (między innymi: Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Jonasz Stern, Marian Warzecha). Twórczość członków grupy obejmowała prace należące do różnych gatunków sztuki wizualnej: malarstwa, grafiki, rysunku, rzeźby, sztuki obiektu, instalacji i performance oraz nawiązujące do różnych stylów w sztuce: kubizmu, ekspresjonizmu, informelu, minimal artu, abstrakcjonizmu i malarstwa materii.

Ważnym zjawiskiem kulturalnym było powstanie w drugiej połowie lat 50. polskiej szkoły plakatu zrywającej z socrealistycznymi kanonami artystycznymi. Za najważniejszych twórców szkoły uważa się Romana Cieśliewicza, Jana Lenicę, Eryka Lipińskiego, Jana Młodożeńca, Józefa Mroszczaka, Franciszka Starowieyskiego, Henryka Tomaszewskiego Macieja Urbańca, Stanisława i Wojciecha Zameczników. Cechami wyróżniającymi polską szkołę plakatu była lapidarność, oszczędność stylu, aluzyjność oraz metaforyczność.



Waldemar Owenarski, Pieta (1951)



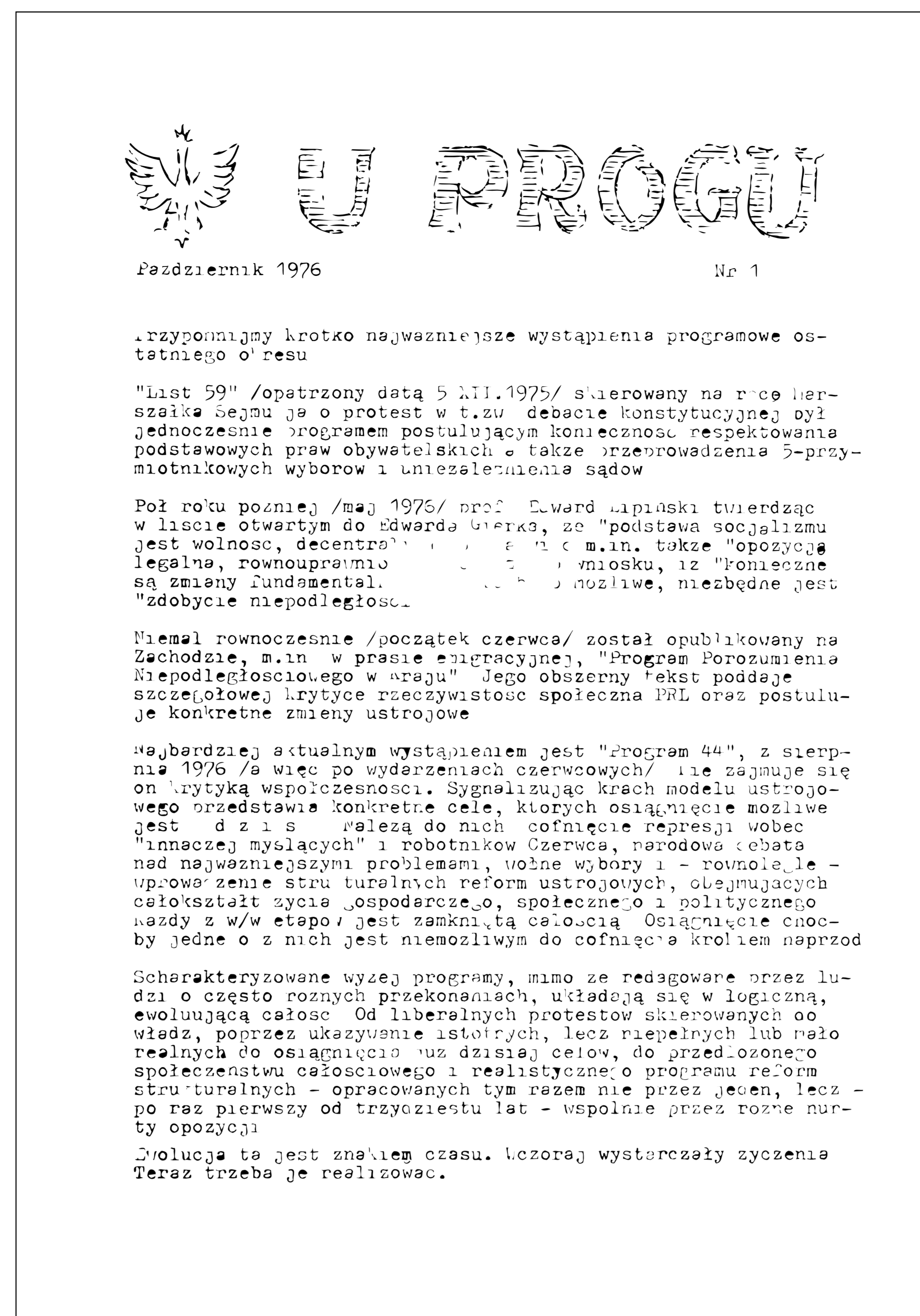
Po prawej: dzieła trzech reprezentantów polskiej szkoły plakatu: Eryk Lipiński, *Niedzielnny poranek* (1955); Wojciech Zamecznik, *Lotna* (1959); Jan Lenica, *Nóż w wodzie* (1962)

Plastyka w drugim obiegu

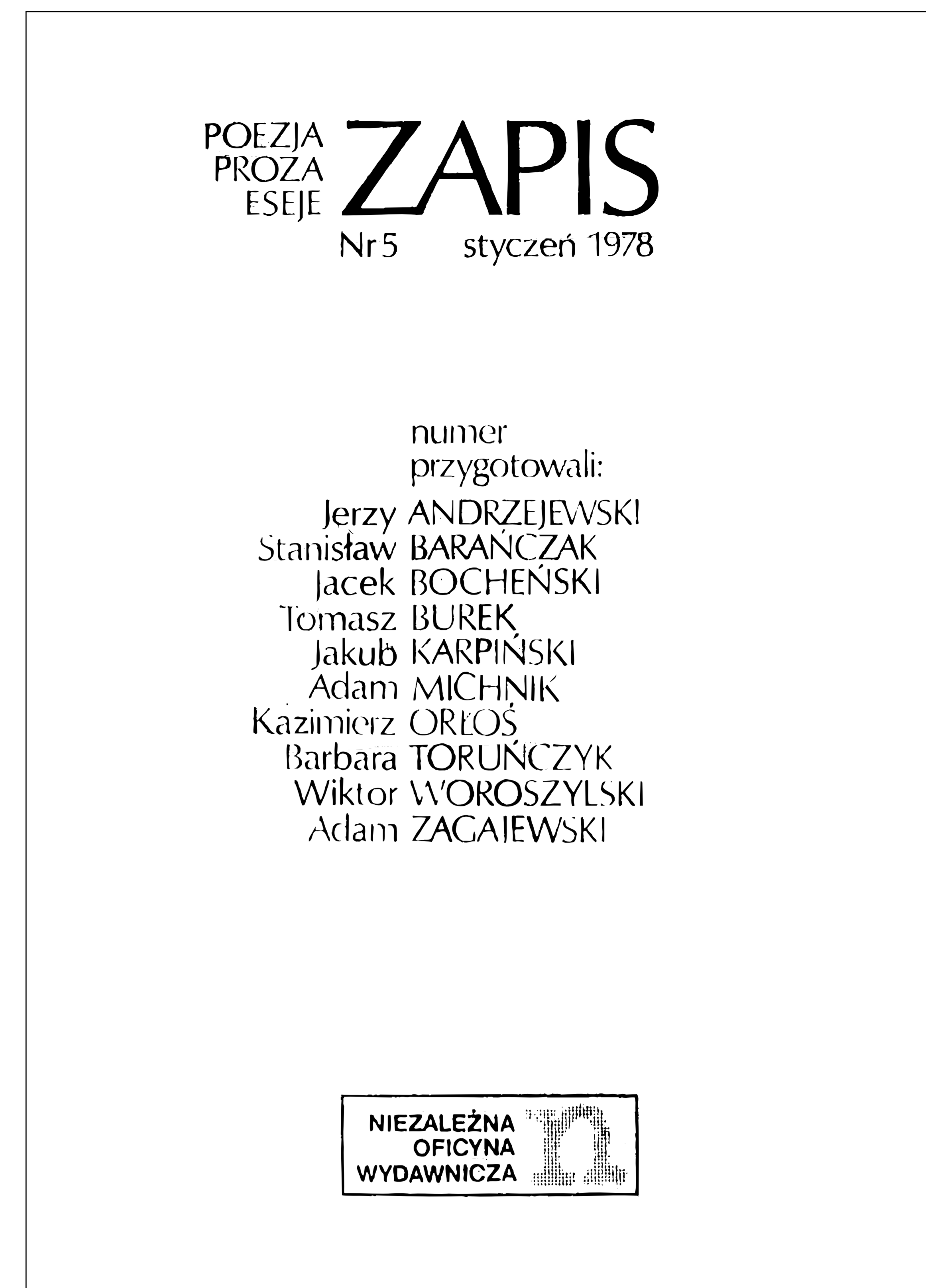
Po 1956 roku władze polityczne w zasadzie przestały ingerować w sposób tworzenia, pozostawiając artystom spory — w porównaniu z innymi krajami komunistycznymi — margines swobody. Odnowiony, po październikowej odwilży, modernizm w Polsce był zerwaniem z realizmem socjalistycznym w sferze kultury. Jednakże w warunkach polskich modernistyczne pojmowanie sztuki było często w życiu polityczno-społecznym usprawiedliwieniem społecznego oportunistyzmu i konformizmu. Głoszona bowiem przez modernizm apolityczność sztuki oznaczała zarówno brak jawnego zaangażowania twórców po stronie władzy, jak i brak wszelkiej krytyki wobec narzuconego systemu politycznego. Ulatwiło to asymilację modernizmu przez władzę — w zamian za przyznaną autonomię twórczą zdecydowana większość artystów rezygnowała z wszelkiego pozaartystycznego (czytaj opozycyjnego) zaangażowania społecznego. Obrazuje to sytuacja Związku Polskich Artystów Plastyków. Na początku lat 70. było to największe stowarzyszenie twórcze mające 8 tysięcy członków (pod koniec dekady — 9,5 tysiąca). Pomimo swojej liczebności — w porównaniu na przykład ze Związkiem Literatów Polskich — Związek Polskich Artystów Plastyków nie stanowił poza nielicznymi wyjątkami forum krytyki polityki kulturalnej władzy i demonstrowania opozycyjności wobec systemu. Poniżej średniej kształtowało się również upartyjnienie ZPAP — do PZPR należało 800 plastyków, co stanowiło 8% jego członków.

Ten stan rzeczy zaczął ulegać zmianie po strajkach w czerwcu 1976 roku w Radomiu, Płocku i Ursusie, kiedy powstała zorganizowana opozycja: Komitet Obrony Robotników, Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela, Konfederacja Polski Niepodległej, Ruch Młodej Polski, Studenckie Komitety Solidarności.

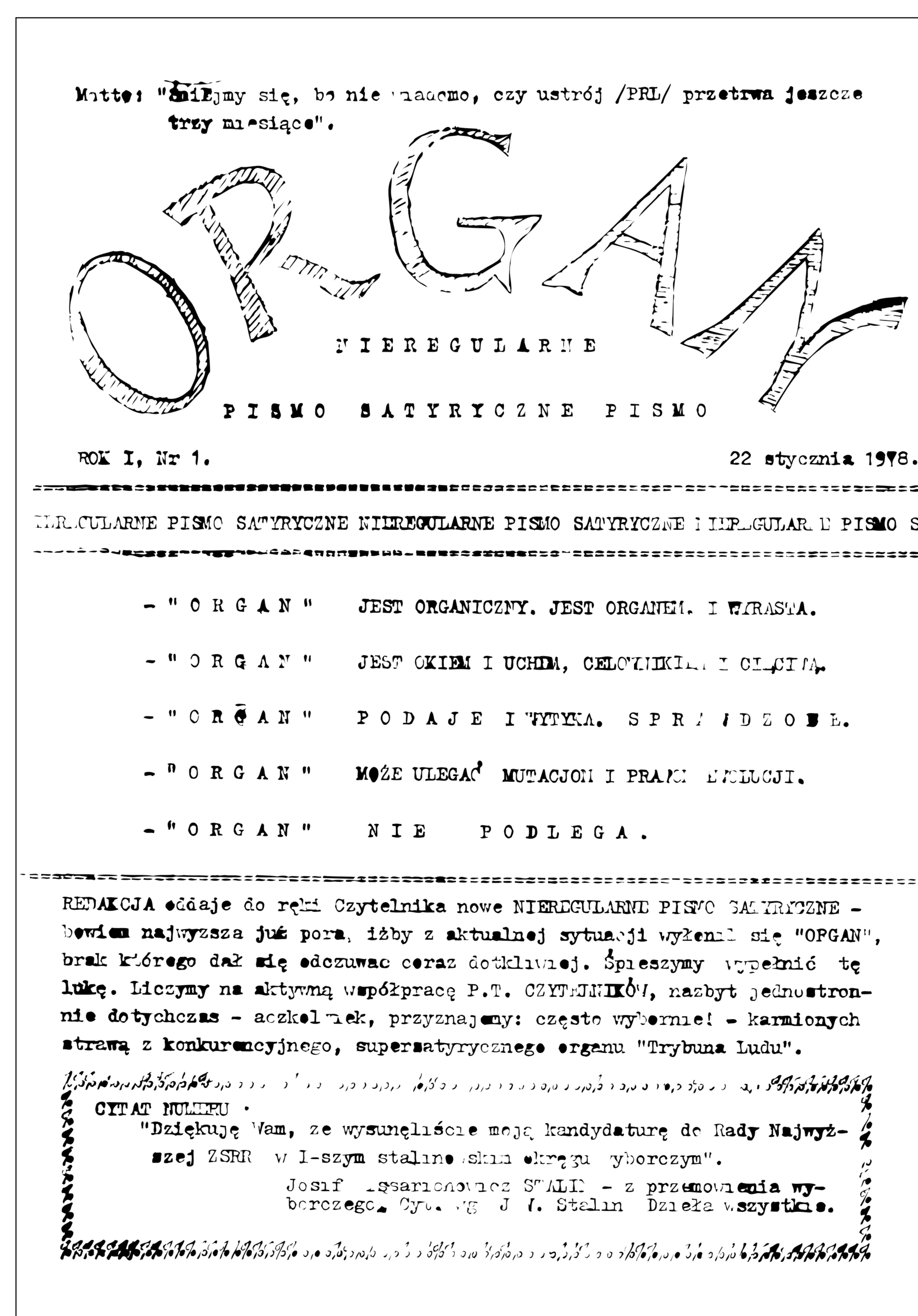
Drugim — obok społeczno-politycznego — nurtem działań opozycyjnych była aktywność samokształceniowa i twórcza dokonująca się poza zasięgiem państwowej cenzury, w której brali udział ludzie kultury i nauki. Taką formą działalności było Towarzystwo Kursów Naukowych, w którym uczestniczyli również krytycy sztuki. Podstawowym elementem działań opozycyjnych były publikacje książek i czasopism. Projektowanie szaty graficznej publikacji drugiego obiegu — winięt, periodyków oraz okładek książek — stanowiło naturalne pole aktywności profesjonalnych plastyków. Pierwotnie wygląd graficzny wydawnictw niezależnych charakteryzował się zgrzebnością i prostotą dostosowaną do warunków technicznych, w jakich były wydawane. Z czasem jednak strona graficzna uległa poprawie zarówno pod względem jakościowym, jak i koncepcyjnym.



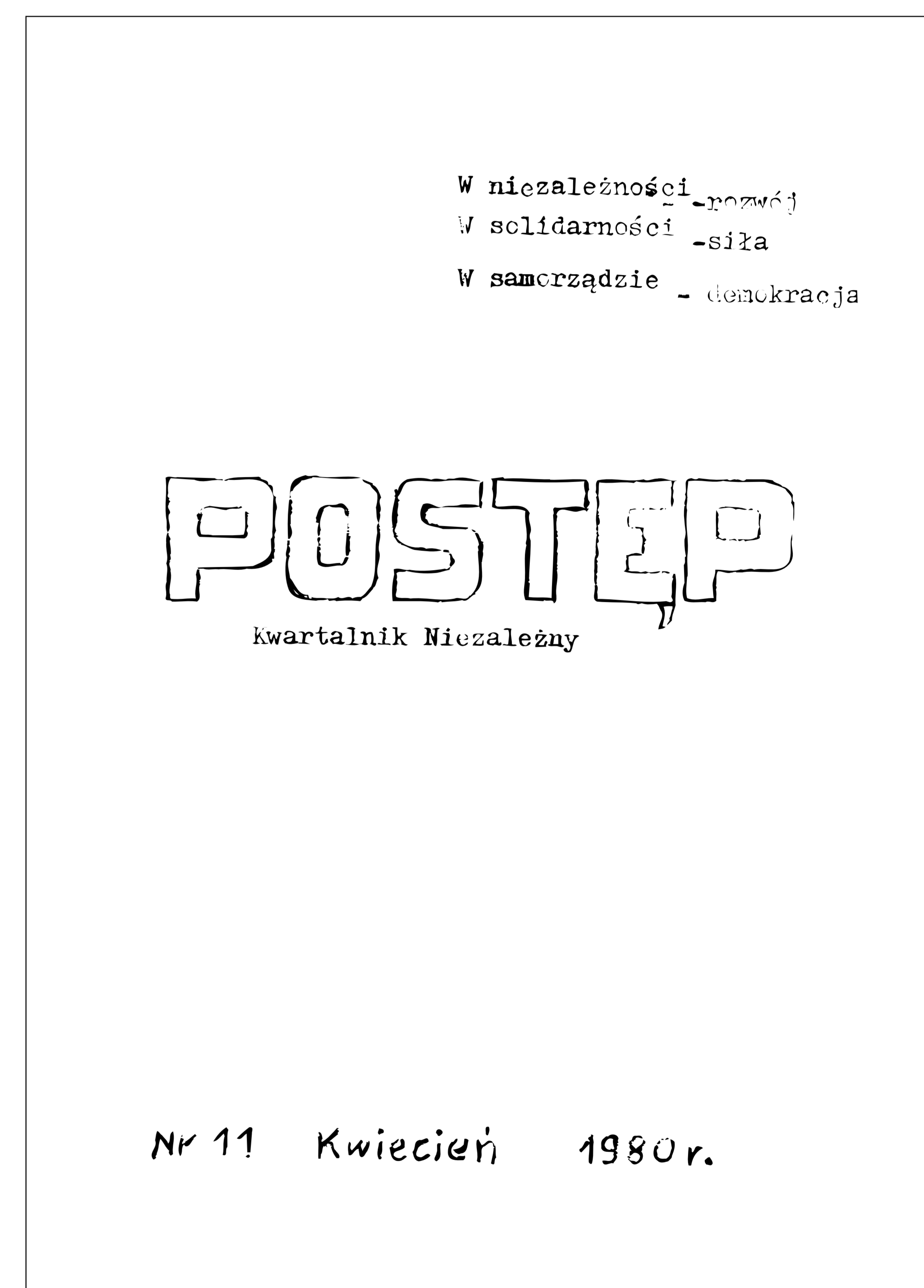
Pierwsze pismo powielaczowe „U Progu” wydawane od października 1976 r. przez ROPCIO



Pismo literackie „Zapis” wydawane przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA od stycznia 1977 r.



„Organ”, pismo satyryczne wydawane w Warszawie w 1978 r.



Kwartalnik poświęcony sprawom wsi „Postęp”

Artyści w strajku

W sierpniu 1980 roku robotnicy, którzy przejęli władzę w swoich zakładach pracy tworzą zakładowe i ponadzakładowe komitety strajkowe. Rodząca się odpowiedzialność za miejsce pracy ukształtowała swoistą estetykę strajkową. Charakterystyczną cechą sierpniowych strajków były ukwiecone i udekorowane bramy strajkujących zakładów.

Atmosfera strajku inspirowała również profesjonalnych artystów. Do strajku przyłączyło się gdańskie Biuro Wystaw Artystycznych. W stołówce Stoczni została zorganizowana wystawa fotogramów i 33 plakatów Teatru Narodowego. Poddający się atmosferze wydarzeń 29-letni wówczas grafik i ilustrator Jerzy Janiszewski stworzył napis „Solidarność”. Autor w następujący sposób wspominał moment narodzin koncepcji: „Nie pamiętam dokładnie, kiedy przyszedł mi do głowy pomysł graficznej formy napisu. Którejś nocy między drugą a trzecią turą rozmów. Koncepcja wychodziła od takiego podobieństwa: jak ludzie w zwartym tłumie solidarnie wspierają się jeden o drugiego — to było charakterystyczne dla tłumu przed bramą, stojący nie cisnęli się, nie odpychali, ale wspierali — tak litery tego słowa powinny się też wspierać o siebie, nie być oddzielone ani też na siebie napadać. Zacząłem się śpieszyć (...). Wreszcie pożeniłem te litery. Dodałem jeszcze flagę, bo miałem świadomość, że sprawa nie jest już tylko środowiskowa, lecz powszechna, że jest to pospolite ruszenie (...). Litery mają wyraźnie »niechlujny wygląd«, ale to jest ich strajkowy atrybut”. Znak graficzny „Solidarność” stał się podstawą solidarycy — charakterystycznego kroju pisma, który znajdował szerokie zastosowanie w środowiskach opozycyjnych lat 80., będąc rozpoznawalnym elementem inicjatyw podejmowanych przez członków i sympatyków NSZZ „Solidarność”.



Jacek Waltoś, Po obu stronach bramy — sierpniowa niedziela, 1981–1983

SZTUKA 1/81



FOT. TOMASZ SIKORA

Wydawany przez środowisko Związku Polskich Artystów Plastyków dwumiesięcznik „Sztuka” ze stycznia 1981 r. poświęcony był rzeźbie pomnikowej, a w szczególności Pomnikowi Poległych Stoczniowców 1970 w Gdańsku



Sierpień 1980. Lech Wałęsa na bramie nr 2 strajkującej Stoczni Gdańskiej informuje mieszkańców miasta o stanie rozmów z rządem (fot. Erazm Ciolek)



Rzeźba wykonana przez pracownika Stoczni Gdańskiej, ustawiona na stole prezydenalnym w sali BHP podczas strajku w sierpniu 1980 r. (fot. Erazm Ciolek)



Logo Solidarności autorstwa Jerzego Janiszewskiego



INSTYTUT
PAMIĘCI
NARODOWEJ



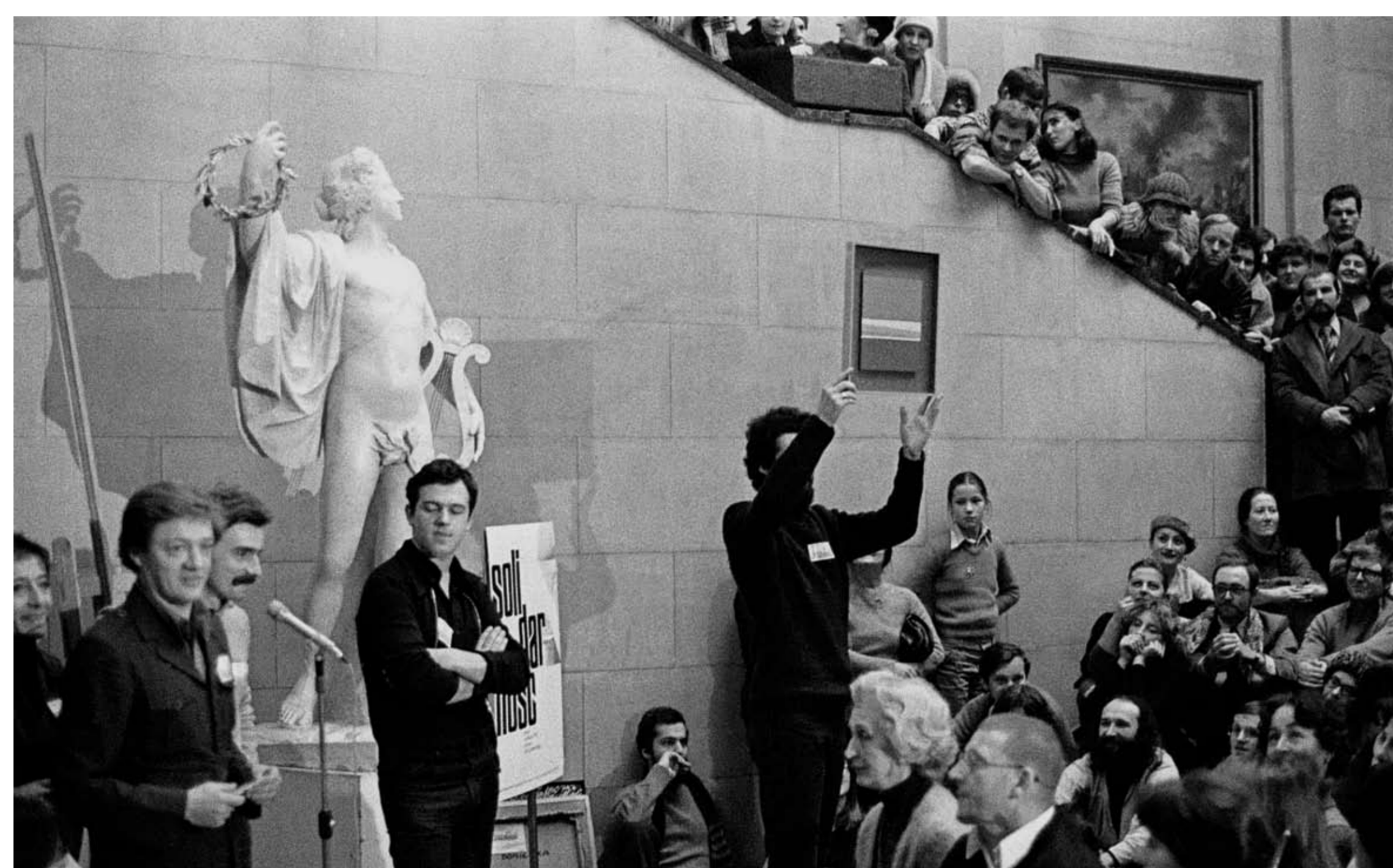
Artyści z Solidarnością

Numer 6

ukaze się w listopadzie 81



Pismo Wielkopolskiej „Solidarność” z wdzięcznością informowało o aukcji dzieł sztuki w Poznaniu, która odbyła się 14 grudnia 1980 r.



Aukcja dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność” przeprowadzona w Muzeum Narodowym w Warszawie w listopadzie 1980 r. (fot. Erazm Ciolek)

Winieta czasopisma „Numer” wydawanego przez KZ NSZZ „Solidarność” ASP w Warszawie



Inauguracja roku akademickiego 1981/82 na ASP w Warszawie (fot. Zygmunt Rytka)



W rezultacie strajków w lipcu i sierpniu 1980 powstał Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność”, do którego wkrótce zapisało się 9,5 mln osób. Komisje zakładowe NSZZ „Solidarność” powstawały również w państwowych instytucjach życia kulturalnego (galerie, muzea, domy kultury itp.). W ten sposób Związek stał się organizacją ogólnonarodową, do której należały nie tylko osoby ze środowisk robotniczych, ale i inteligentnych (w tym artystycznych). Komisje zakładowe Związku zawiązywały się również na uczelniach plastycznych. Jedną z aktywniejszych komisji zakładowych działała na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie wydawano własne pismo „Numer”.

Strajki robotnicze, a później powstanie Solidarności uaktywniły dotąd uśpione związki i stowarzyszenia twórcze. Jeszcze przed podpisaniem Porozumień Gdańskich Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków na posiedzeniu plenarnym w dniu 29 sierpnia 1980 roku podjął uchwałę popierającą strajkujących robotników:

„Związek Polskich Artystów Plastyków jest głęboko poruszony kryzysem, jaki dotknął nasz naród i kraj. Solidaryzujemy się z robotnikami i intelektualistami polskimi walczącymi z determinacją o prawo rzeczywistego współdecydowania o losach kraju. O prawa człowieka określone w postanowieniu ONZ oraz Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy Europejskiej w Helsinkach. Popieramy apel intelektualistów polskich z dnia 20 sierpnia 1980 r. Również i w naszym przekonaniu kryzys, który ogarnął kraj ma charakter globalny — polityczny, społeczny, gospodarczy i kulturowy.

Związek Polskich Artystów Plastyków — samorządne stowarzyszenie twórcze i zawodowe (...) w pełni rozumie postulaty wysuwane przez klasę robotniczą. Również i my wskazywaliśmy na postępujący kryzys kultury polskiej i degradację środowiska człowieka. Również i nasz głos został zignorowany. (...) Z całą mocą przyłączamy się do postulatów utworzenia niezależnych związków zawodowych. Domagamy się także stworzenia skutecznych gwarancji swobodnej i publicznej informacji i wyrażania poglądów oraz równego dostępu do środków masowego przekazu. Zasady demokracji należą do wielowiekowej tradycji Rzeczypospolitej Polskiej. Wyrażamy przekonanie, że historyczne chwile, które obecnie przeżywamy będą tej tradycji kontynuacją”.

Związek Polskich Artystów Plastyków stał się zbiorowym sygnatariuszem powstałego 16 września 1980 roku Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych. W dniu 24 października 1980 roku Zarząd Główny ZPAP na posiedzeniu w Gdańsku gościł zaproszonych przedstawicieli NSZZ „S”. Byli to Lech Bądkowski, Jerzy Kmiecik, Zbigniew Lis, Jacek Merkel, Jerzy Milewski i Andrzej Gardzilewicz. Zarząd Główny w specjalnej uchwale zadeklarował „pomoc w dziedzinie informacji i propagandy wizualnej” i „pomoc materialną poprzez organizowanie w Okręgach aukcji dzieł sztuki, z których dochód przeznaczony będzie dla NSZZ Solidarność, dla Związku, który wciąż jeszcze nie może uregulować swego statusu prawnego i składek członkowskich”. Ponadto zapowiadano długofalową współpracę w zakresie humanizacji miejsc pracy, wzornictwa przemysłowego, nowych form popularyzacji sztuk plastycznych w zakładach pracy i najogólniej pojętego kształtowania środowiska człowieka. 5 października 1981 roku zostało podpisane porozumienie o współpracy pomiędzy NSZZ „Solidarność” a Związkiem Polskich Artystów Plastyków. Obie strony postanowiły współdziałać w „ochronie swobodnego rozwoju twórczości (...), opiece nad spuścizną kulturalną narodu, utworzeniu Funduszu Kultury Narodowej i roztoczeniu opieki nad twórczością samorodną”.

Na apel Zarządu Głównego ZPAP środowisko artystyczne organizowało aukcje dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność”. Jedną z większych takich imprez została przeprowadzona w listopadzie 1980 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Aukcje organizowano też w innych miastach Polski: Poznaniu, Krakowie, Łodzi i Wrocławiu.

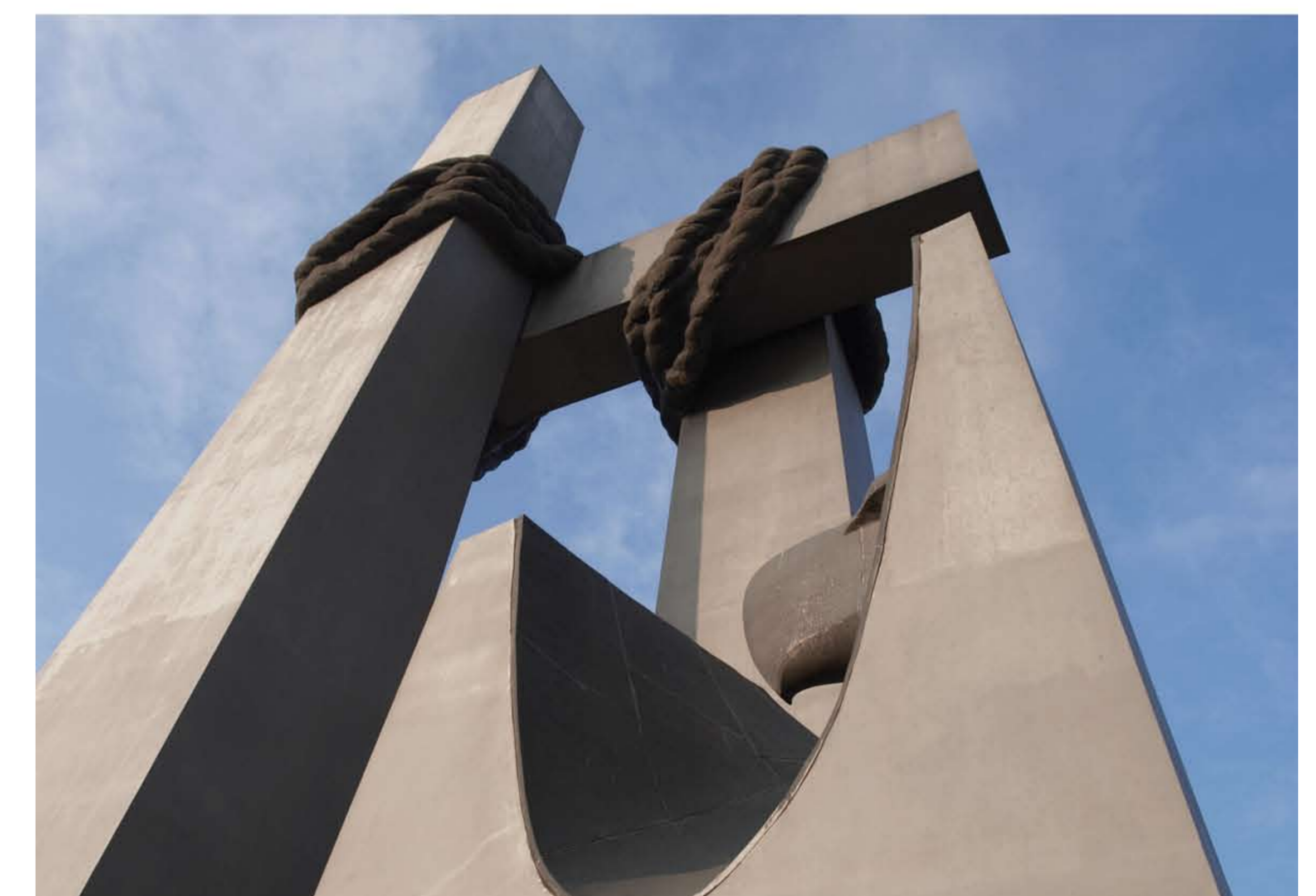
Pomniki Solidarności

Krótki, 16-miesięczny okres wolności trwający do grudnia 1981 wykorzystano na budowę i odsłanianie tablic pamiątkowych oraz pomników upamiętniających protesty społeczne skierowane przeciwko komunistycznej władzy: Czerwca 1956 w Poznaniu, Marca 1968 w Warszawie, Grudnia 1970 w Gdańsku, Gdyni i Szczecinie i Czerwca 1976 w Radomiu i Ursusie. Jednym z postulatów strajkujących robotników Stoczni Gdańskiej im. W. Lenina w sierpniu 1980 roku było postawienie pomnika upamiętniającego wydarzenia Grudnia 1970 roku w Gdańsku. Dyrekcja Stoczni wyraziła zgodę na budowę w pierwszym dniu strajku. Wtedy też pracownik Biura Projektowo-Konstrukcyjnego inżynier Bogdan Pietruszka naszkicował pierwszy projekt pomnika, a kilka dni później Wiesław Szydłak, pracownik Wydziału Architektury Okrętów Stoczni Gdańskiej, wykonał jego makietę. W 4 numerze Strajkowego Biuletynu Informacyjnego „Solidarność” zamieszczono rysunek pomnika i objaśnienie jego symboliki: „Pomnik stanowi monument wysokości 30 metrów, złożony z czterech krzyży, łączących się ramionami i kotwicami we wspólnym kręgu. Liczba 4 symbolizuje pierwszych poległych stoczniowców w grudniu 1970 roku przed drugą bramą Stoczni Gdańskiej. W polskiej symbolice narodowej od tysiąca lat krzyż stanowił zawsze symbol wiary i martyrologii, kotwica zaś nadziei. W grudniu 1970 roku ukrzyżowano te nadzieje. Płonący pod krzyżami znicze to życie”.

Po zakończeniu strajku powstał Społeczny Komitet Budowy Pomnika Poległych Stoczniowców. Pod wpływem spotkań SKBPPS z wojewódzkim konserwatorem zabytków i Radą Artystyczną złożoną z członków ZPAP i SARP zdecydowano się pracować nad pierwotną wersją projektu. Zadanie to powierzono wyłonionemu na drodze konkursu zespołowi w składzie: Bogdan Pietruszka, Robert Pelpliński, Elżbieta Szczodrowska-Pelplińska i Wiesław Szydłak. W trakcie prac nad projektem zmniejszono liczbę krzyży do trzech. Każdy krzyż z kotwicą waży około 42 ton i mierzy 42 metry. O liczbie krzyży zdecydowały względy historyczne — pod bramą Stoczni poległo trzech stoczniowców, i estetyczne — trójkąt jest ciekawszą bryłą niż czworobok. W dolnej części pomnika umieszczono płaskorzeźbę z życia stoczniowców autorstwa Roberta Pelplińskiego i Elżbiety Szczodrowskiej-Pelplińskiej. Pomnik Poległych Stoczniowców został odsłonięty 16 grudnia 1980 roku.



Pomnik Poległych Stoczniowców 1970 odsłonięty 16 grudnia 1980 r. w Gdańsku

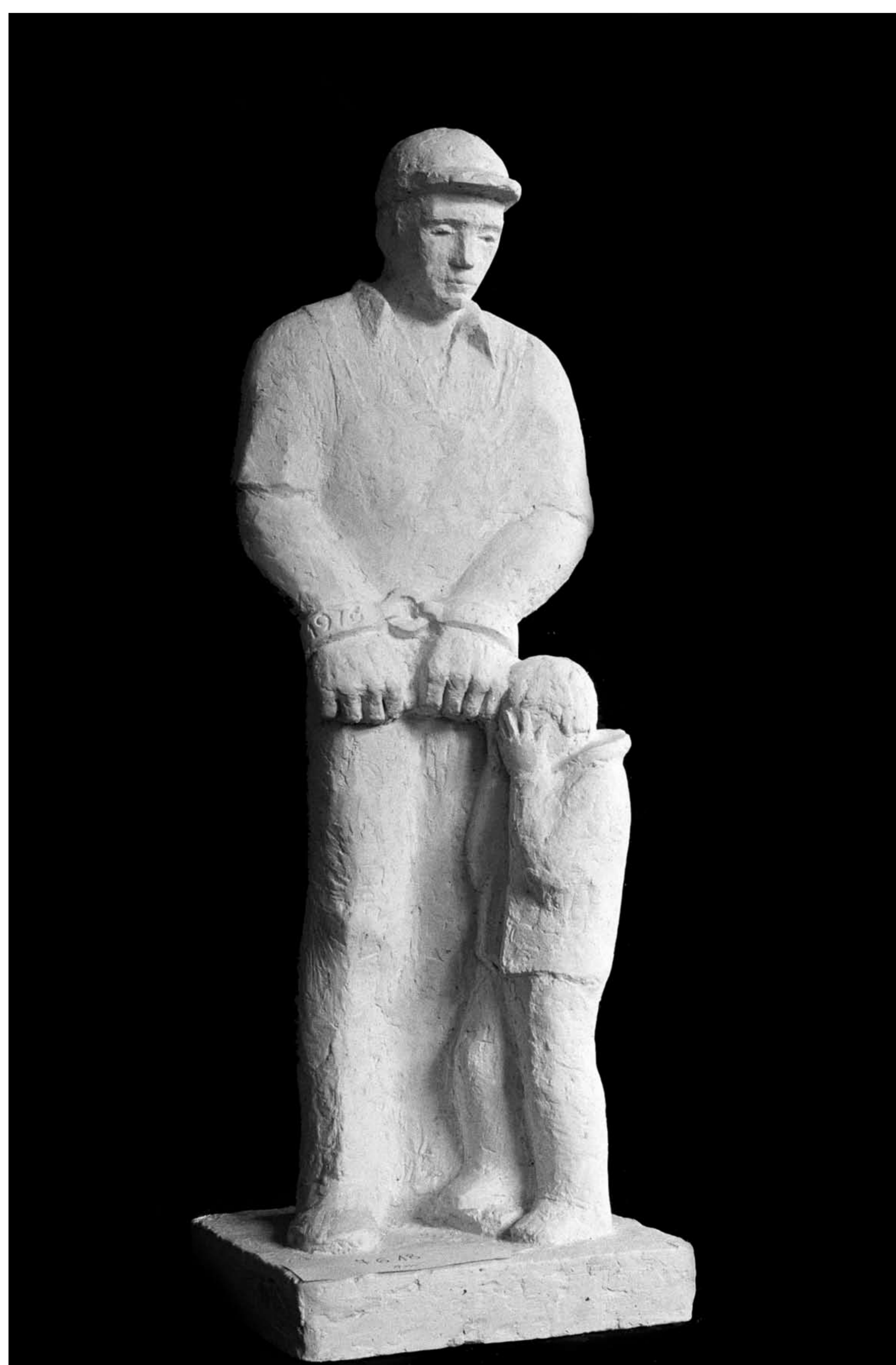
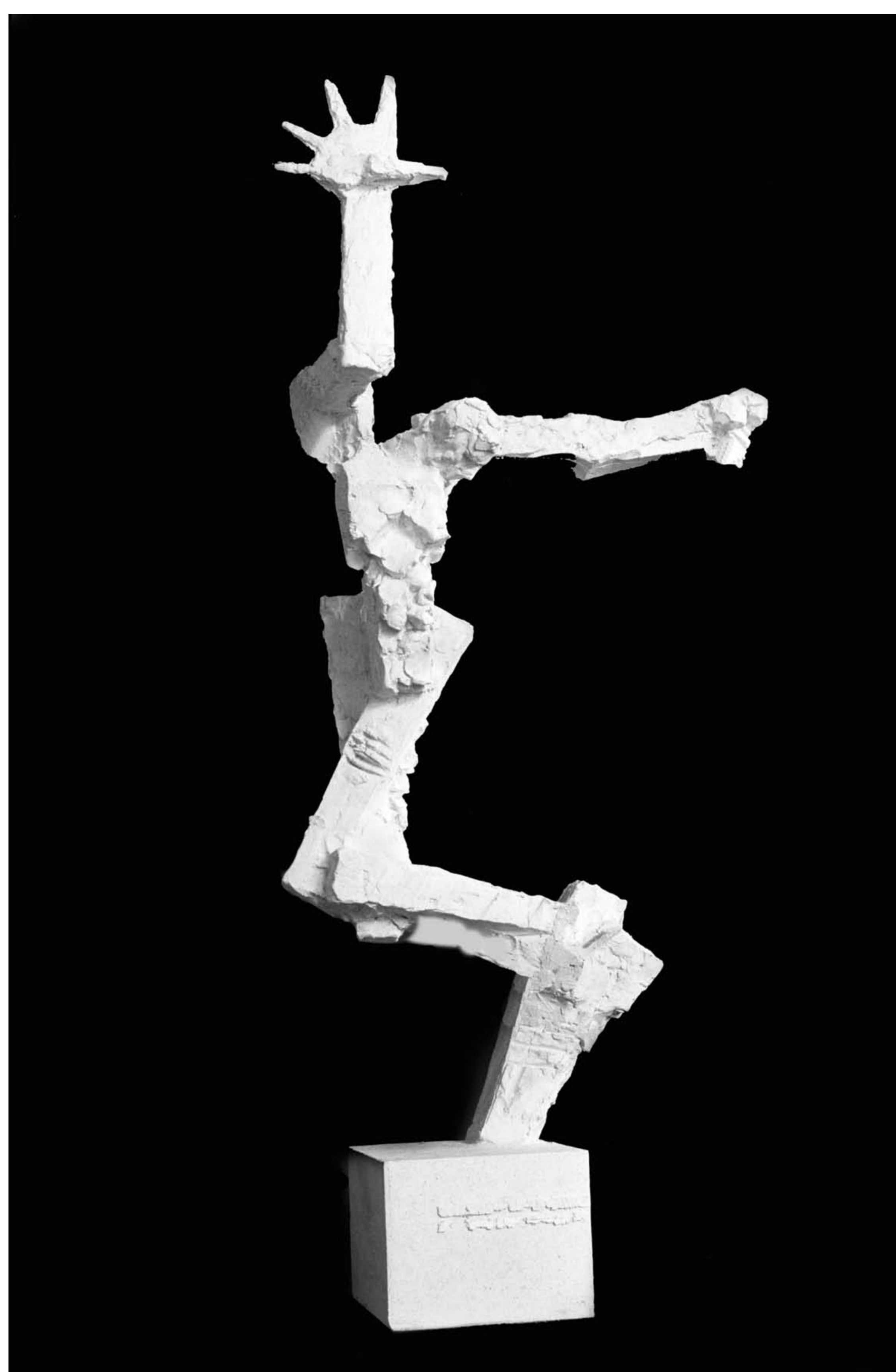


Pomnik Ofiar Czerwca 1956 w Poznaniu odsłonięty 28 czerwca 1981 r.



Montaż Pomnika Ofiar Czerwca 1956 na pl. Mickiewicza w Poznaniu w 1981 r. (fot. Jan Kołodziejcki)

Pomniki Solidarności



W okresie PRL traumatycznym wydarzeniem określającym miejsce Poznania w historii Polski i świadomością historyczną poznaniaków był wolnościowy zryw 28 czerwca 1956 roku. Po tym jak Gomułka w 1957 „spuścił żalobną kurtynę milczenia”, wszelkie wzmianki o Poznańskim Czerwcu były cenzurowane, a uczestnicy wydarzeń — represjonowani. Dopiero w okresie Solidarności można było ujawnić prawdę o „wypadkach poznańskich”. Wkrótce po powstaniu Solidarności w Wielkopolsce 10 października 1980 roku na zebraniu przedstawicieli Międzyzakładowego Komitetu Założycielskiego NSZZ „Solidarność” w Poznaniu dr Roman Schefke z Akademii Rolniczej wysunął propozycję budowy pomnika upamiętniającego wydarzenie Poznańskiego Czerwca 1956. Delegaci powierzyli dr. A. Ziembkowskiemu utworzenie Komitetu Budowy Pomnika Poznańskiego Czerwca 1956, który zawiązał się 6 listopada 1980. Jego przewodniczącym został Roman Brandstaetter. Rozpisano ogólnopolski konkurs na projekt monumentu. Spośród nadesłanych prac jury wybrało projekt w formie stylizowanej płyty nagrobnej. Jednakże pod naciskiem opinii publicznej do realizacji wybrano pracę zatytułowaną „Jedność” autorstwa Adama Graczyka i Włodzimierza Wojciechowskiego. Według autorów idea pomnika to: „dwa kroczące krzyże spięte jednym ramieniem, więzy na nim, a u boku krzyży strzegący ich orzeł [...], który ani nie rośnie, ani w krzyż się nie przemienia”.

Nie we wszystkich miastach — z powodu krótkich 16 miesięcy Solidarności — zdołano wybudować pomniki upamiętniające protesty społeczne przeciw komunistycznej władzy. W 1981 Zarząd Regionu NSZZ Solidarność „Ziemia Radomska” postawił, jak głosi tablica, „Kamień węgielny pod pomnik ludzi skrzywdzonych w związku z robotniczym protestem 25 czerwca 1976”. Ogłoszono jednocześnie konkurs na projekt pomnika Czerwca '76. Konkurs wprawdzie rozstrzygnięto, ale do budowy pomnika z powodu wprowadzenia stanu wojennego nie doszło.

Projekty pomnika Czerwca '76 upamiętniające robotniczy protest w Radomiu (fot. Erazm Ciolek)



Plakat Solidarności

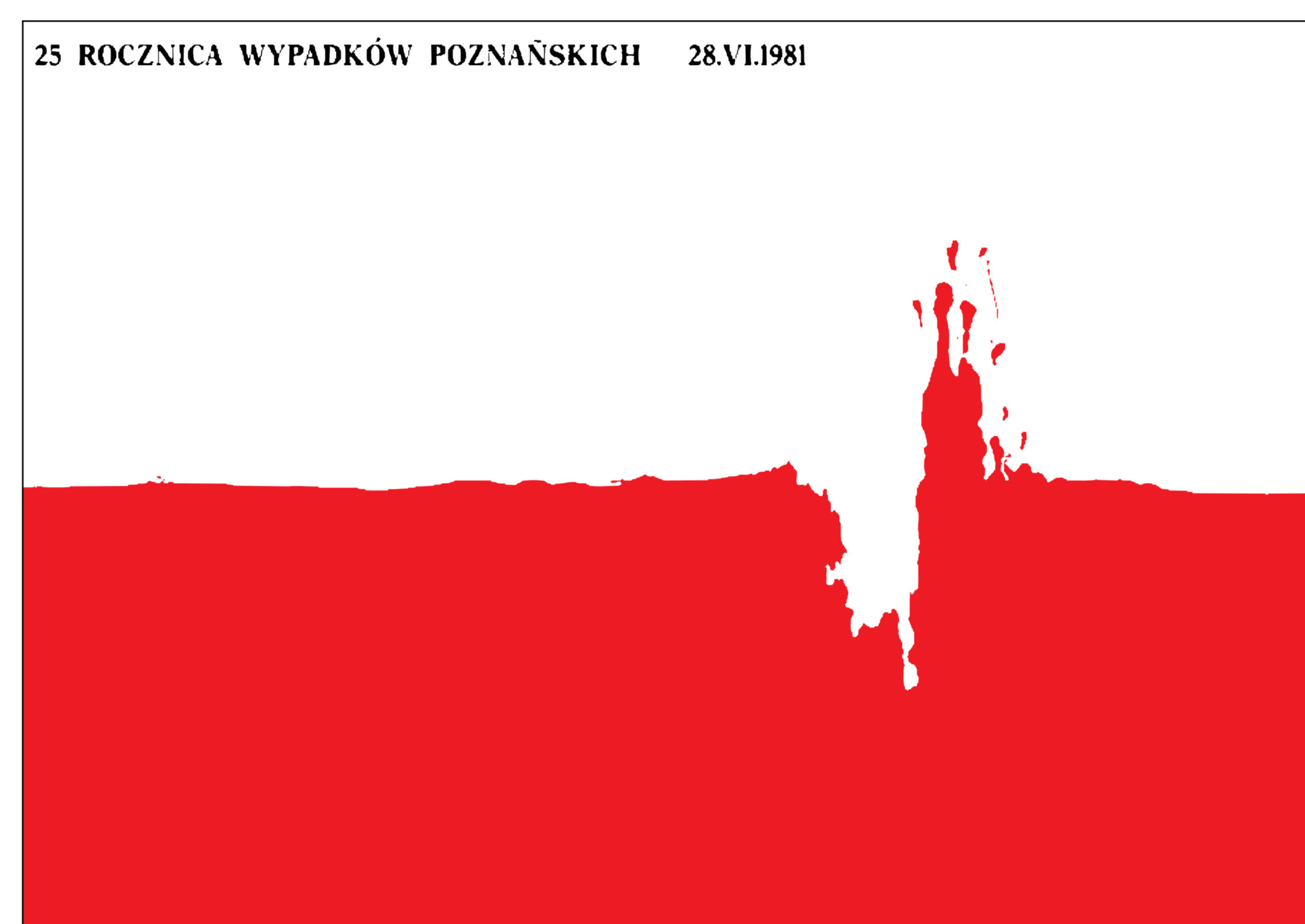
Zachodzące po Sierpniu 1980 przemiany społeczne w Polsce i związane z tym oczekiwania i nadzieje znalazły swój wyraz w sztukach plastycznych, w tym chyba najbardziej w sztuce plakatu. W historii plakatów Solidarności wyróżnić można trzy okresy: od września 1980 do 13 grudnia 1981, od 13 grudnia 1981 do wiosny 1989, od wiosny do czerwca 1989.

W pierwszym okresie plakat najbardziej skutecznie upowszechniał ideały, wartości i cele Solidarności. Mówił o godności, demokracji, wolności, prawdzie i sprawiedliwości. Wyrażał sprzeciw wobec represji i przemocy. Przypominał o narodowej przeszłości i faktach historycznych ukrywanych przez komunistyczną władzę. W tym okresie różne struktury i agendy Związku wydały ponad sto plakatów. Plakat Solidarności spełniał również funkcję informacyjną — towarzyszył Związkowi w walce o legalizację, dokumentował jego działalność, mówił o istotnych wydarzeniach społecznych i kulturalnych. Ikonografia większości plakatów wykorzystywała istniejące w świadomości społeczeństwa znaki i symbole tkwiące w tradycji narodowej i chrześcijańskiej. Częstym motywem solidarnościowego plakatu był powrót do prawdziwych znaczeń słów zakłamanych przez komunistyczną propagandę.

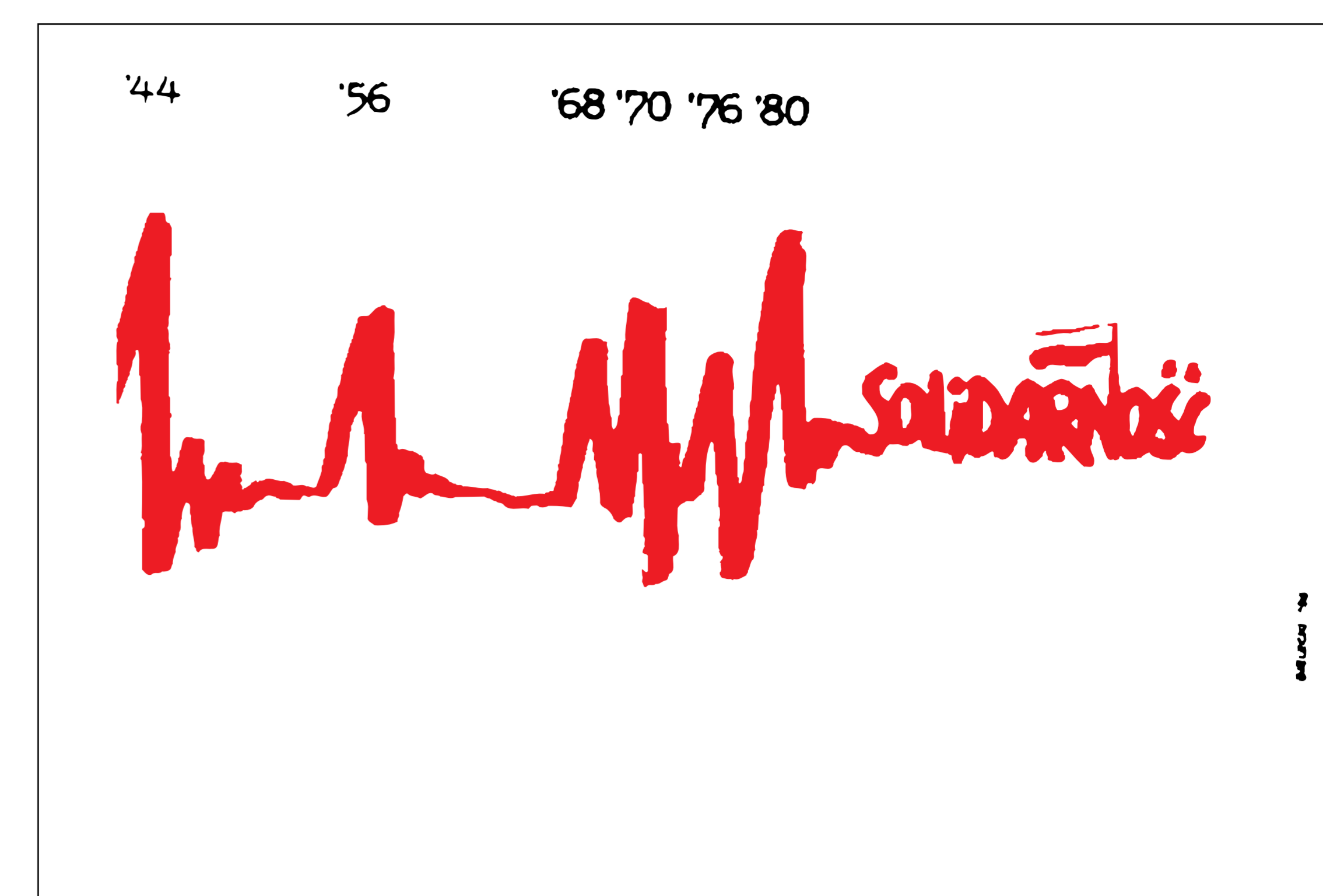
Plakaty Solidarności z kolekcji Danuty i Jerzego Brukwickich



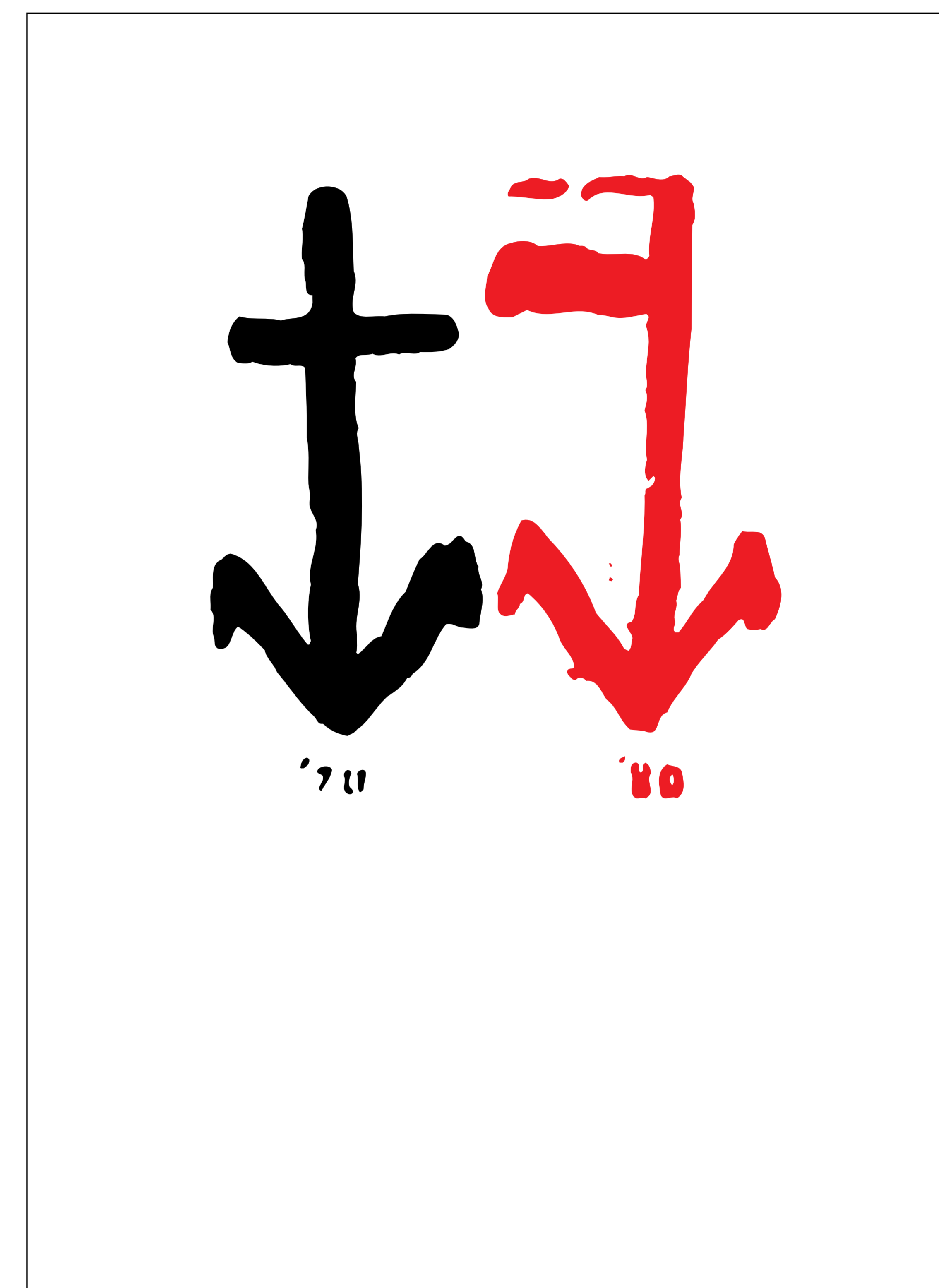
Monika Handke



Krzysztof Baran



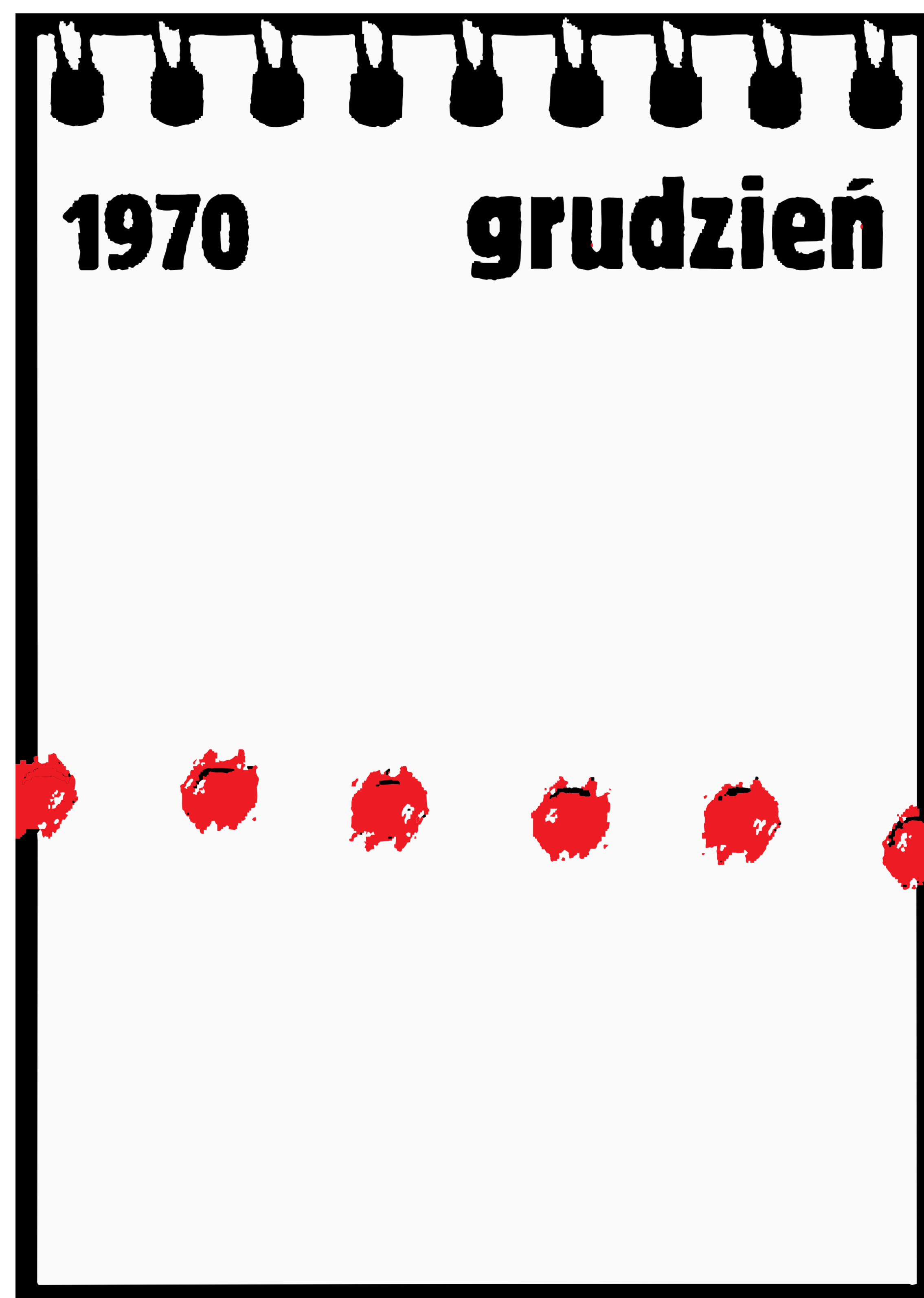
Czesław Bielecki



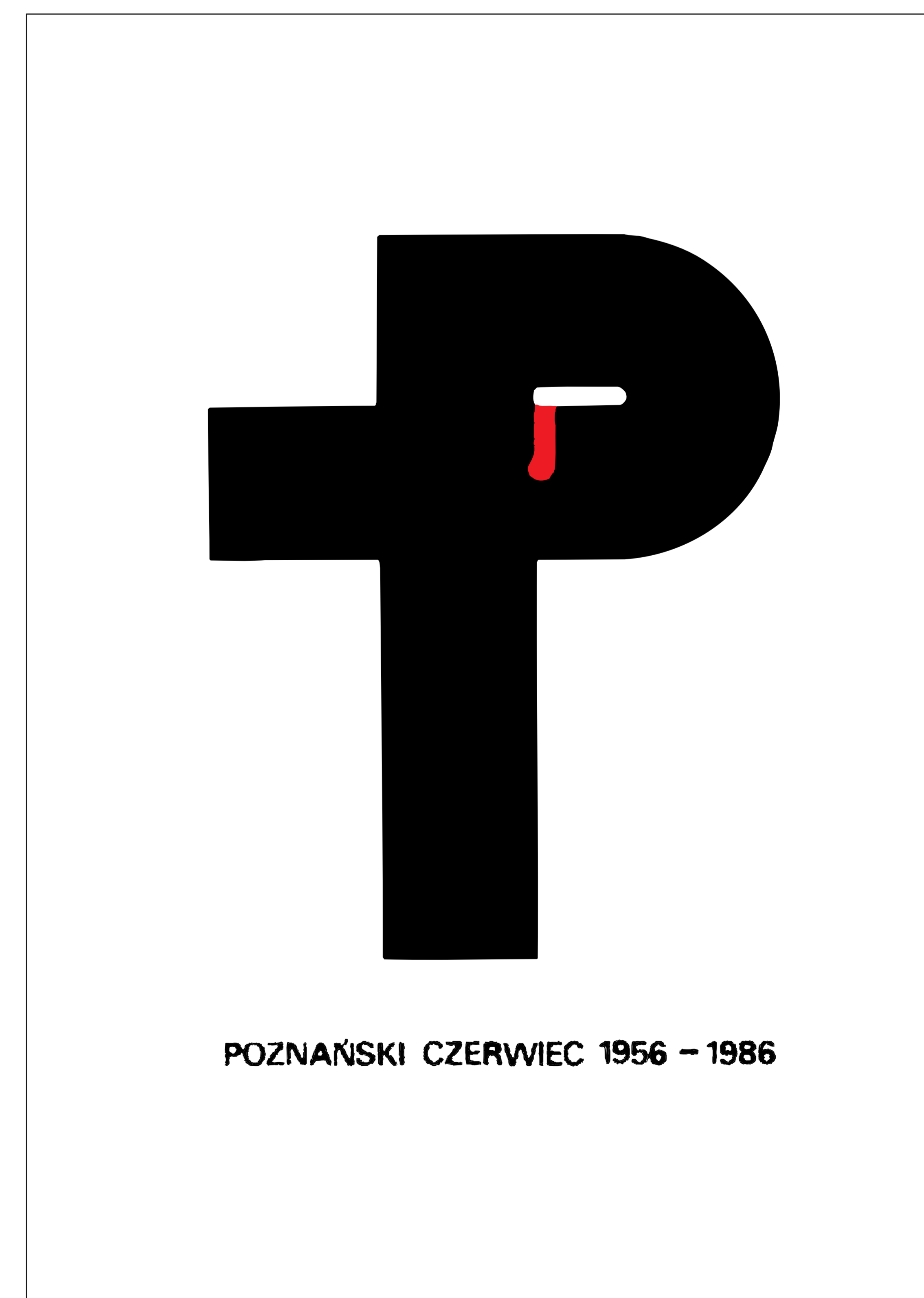
Piotr Młodożeniec



Krystyna Janiszewska



Michał Jędrzszak

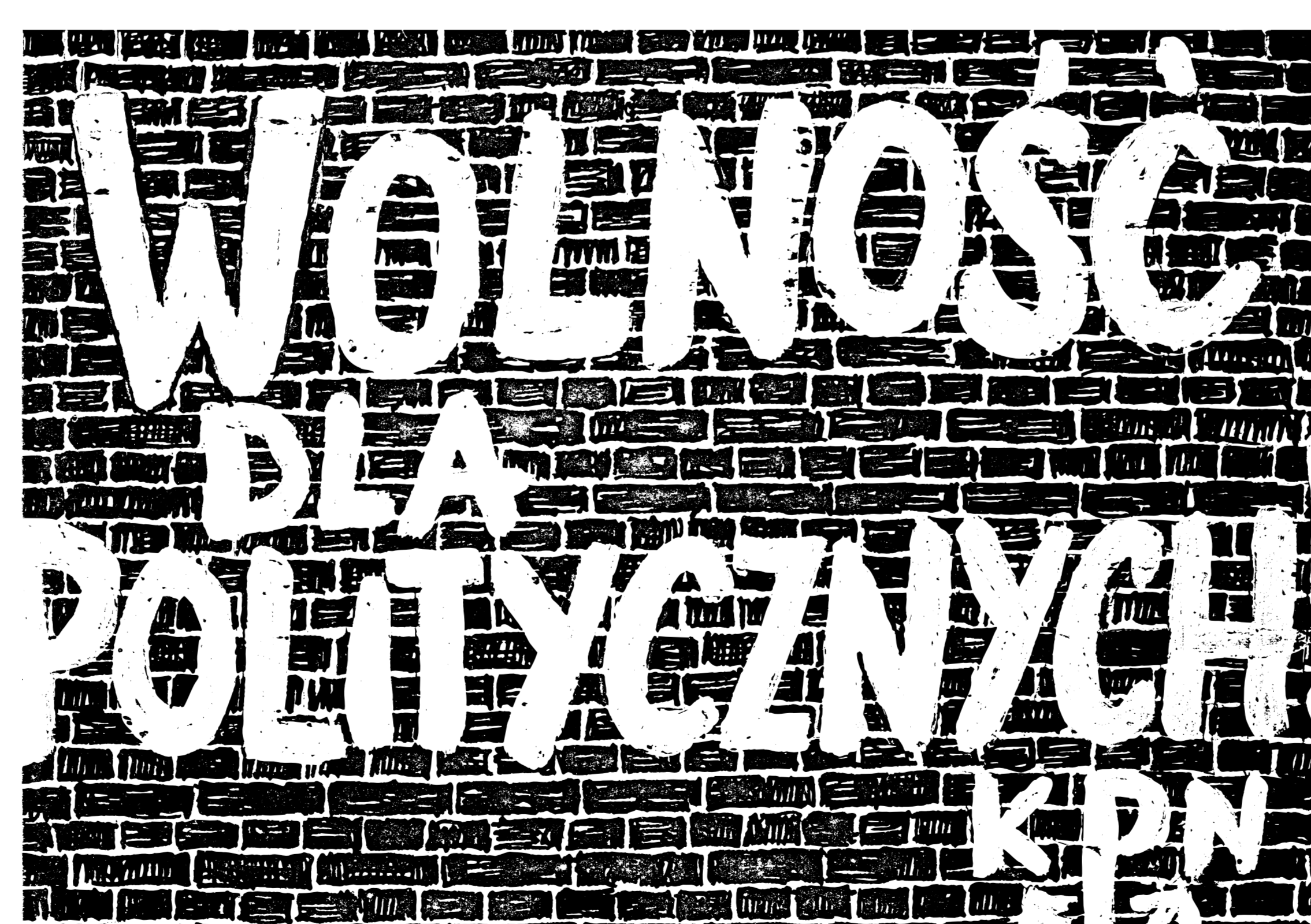
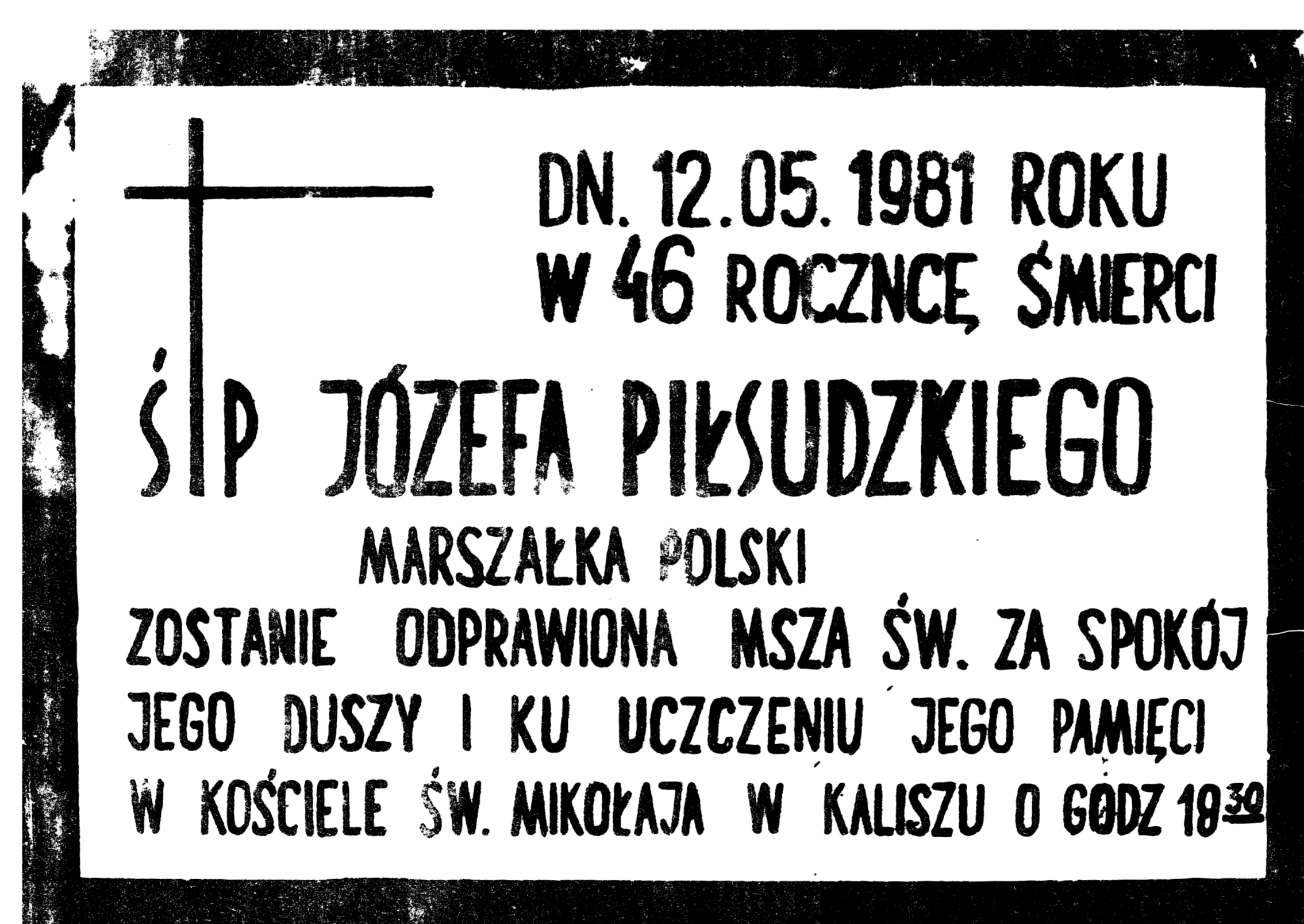
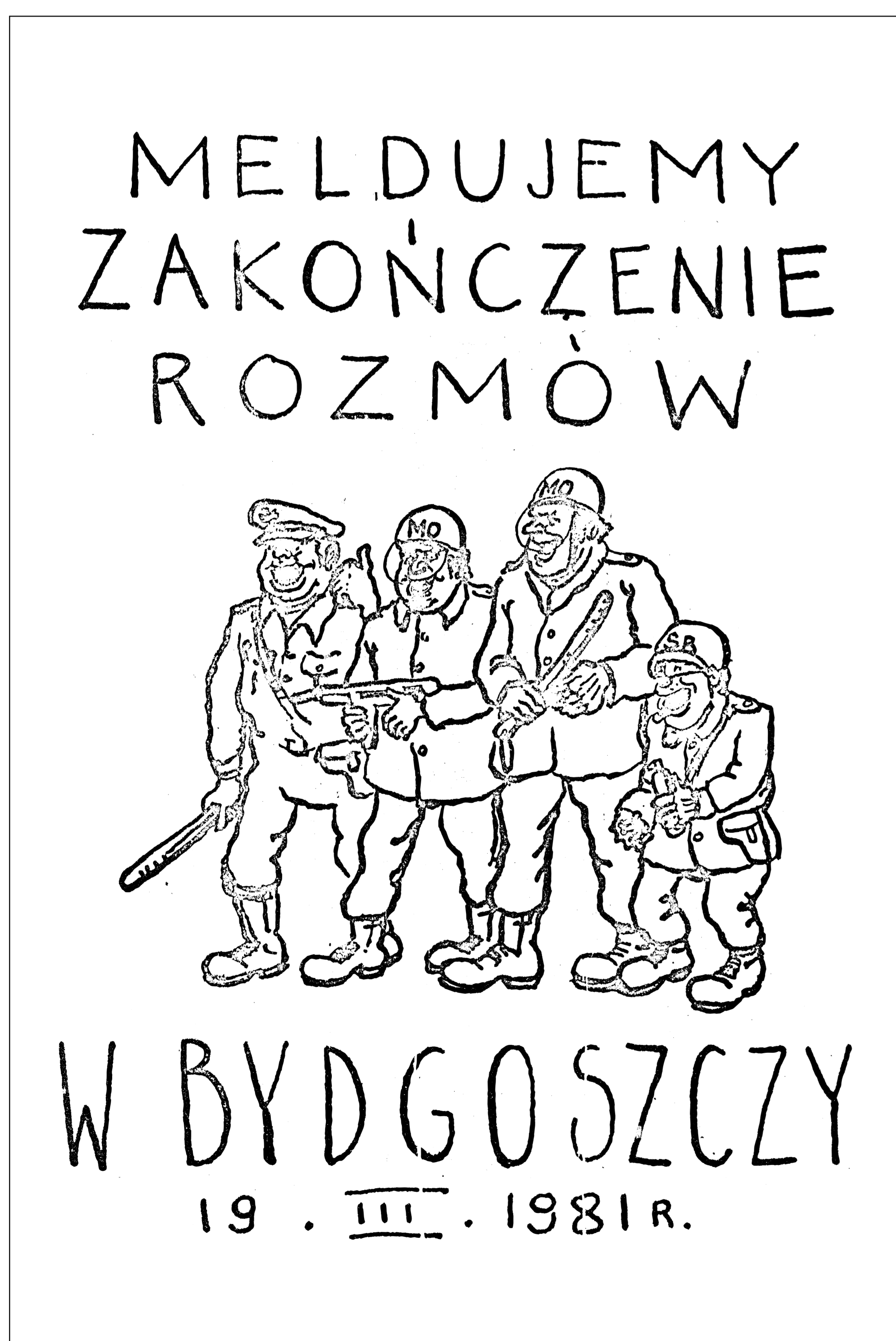


Jacek Ówika

Plakat Solidarności

Powstanie Solidarności sprzyjało narodzinom różnych niezależnych inicjatyw artystycznych. Jedną z nich było rozpisanie ogólnopolskiego konkursu na plakat NSZZ „Solidarność”. Rozstrzygnięcie nastąpiło w listopadzie 1981 roku. I nagrodę otrzymał Jan Bokiewicz z Warszawy, II nagrodę — Małgorzata Śliwińska z Warszawy i Iwona Górską z Katowic, III nagrodę — Krzysztof Łada z Warszawy i Wojciech Kwaśniewski z Krakowa; wyróżnieni zostali: Stanisław Porada (Warszawa), Mariusz Biegaj (Kraków), Wiesław Wałkuski (Warszawa), Michał Piekarski i Jacek Giluń (Warszawa), Marek Wajda (Warszawa).

Plakaty Solidarności z kolekcji Krzysztofa Brzechczyzna



Sztuka w stanie wojennym



Jan Rykko, *Muzy pod Ministerstwem Kultury i Sztuki* (fot. Erazm Ciolek)



Edward Dwurnik, *Trzecia zmiana* (1984)

Solidarność była wyłomem w totalitarnym systemie komunistycznym. Władze od początku istnienia niezależnego Związku przygotowywały się do jego zdławienia, co nastąpiło poprzez wprowadzenie stanu wojennego w nocy z 12 na 13 grudnia 1981. Towarzyszyła temu akcja internowań członków i sympatyków Związku, w tym 22 artystów. Władze przerwały obradujący w Warszawie Kongres Kultury Polskiej, a także zawiesiły działalność oficjalnych związków twórczych (w tym Związku Polskich Artystów Plastyków, który został rozwiązany w czerwcu 1983), instytucji (galerie i wystawy) oraz czasopism kulturalnych. Zawieszono wydawanie pism poświęconych sztuce plastycznej, takich jak: „Sztuka”, „Projekt” i „Biuletyn ZPAP”.

Spontaniczną reakcją środowisk twórczych był bojkot oficjalnych imprez kulturalnych. W kwietniu 1982 roku artyści plastycy w Warszawie opublikowali odezwę „Głos, który jest milczeniem”, w której nawoływali do bojkotu oficjalnych wystaw i imprez artystycznych. W odezwie stwierdzano, że „uważa się za nieetyczny udział w oficjalnych wystawach organizowanych przez instytucje państwowe zarówno w kraju, jak i za granicą, indywidualnych i zbiorowych, np. reprezentowanie polskiej kultury za granicą w wystawach urządzanych przez MKiS, MSZ, MON itp., lub udział w Biennale Weneckim i Biennale Paryskim, a w kraju w Biennale Plakatu, czy Biennale Grafiki. Za sprzeczne z etyką uznalibyśmy również udział w plenerach organizowanych przez instytucje państwowe, występy w środkach masowego przekazu i udostępnianie im do rozpowszechniania swych prac”. Według autorów Odezwę warunkiem zaprzestania bojkotu było odwołanie stanu wojennego, zwolnienie aresztowanych i internowanych, przywrócenie działalności wszystkich zawieszonych organizacji z NSZZ „Solidarność” na czele.

W końcowej części dokument zachęcał do „tworzenia nieoficjalnego obiegu sztuki, przez wernisaże i wystawy w prywatnych mieszkaniach, tworzenie grup dyskusyjnych i sympozjów poświęconych kulturze i sztuce. Jest to tym ważniejsze, iż — jak głoszone — pismom i wydawnictwom narzucono żelazny kaganiec cenzury, a wiele naszych potencjalnych sprzymierzeńców, członków rozpedzonego przez władze Kongresu Kultury Polskiej, milczy tak samo jak my, lub przebywa w więzieniach czy obozach internowanych”. Odezwę podpisała „Solidarność Warszawskich Plastyków”.

W ten sposób stan wojenny paradoksalnie przyczynił się do rozwoju kultury niezależnej, wywierając wpływ na ówczesną twórczość plastyczną. Bojkot instytucji państwowych spowodował powstanie alternatywnego systemu artystycznego.

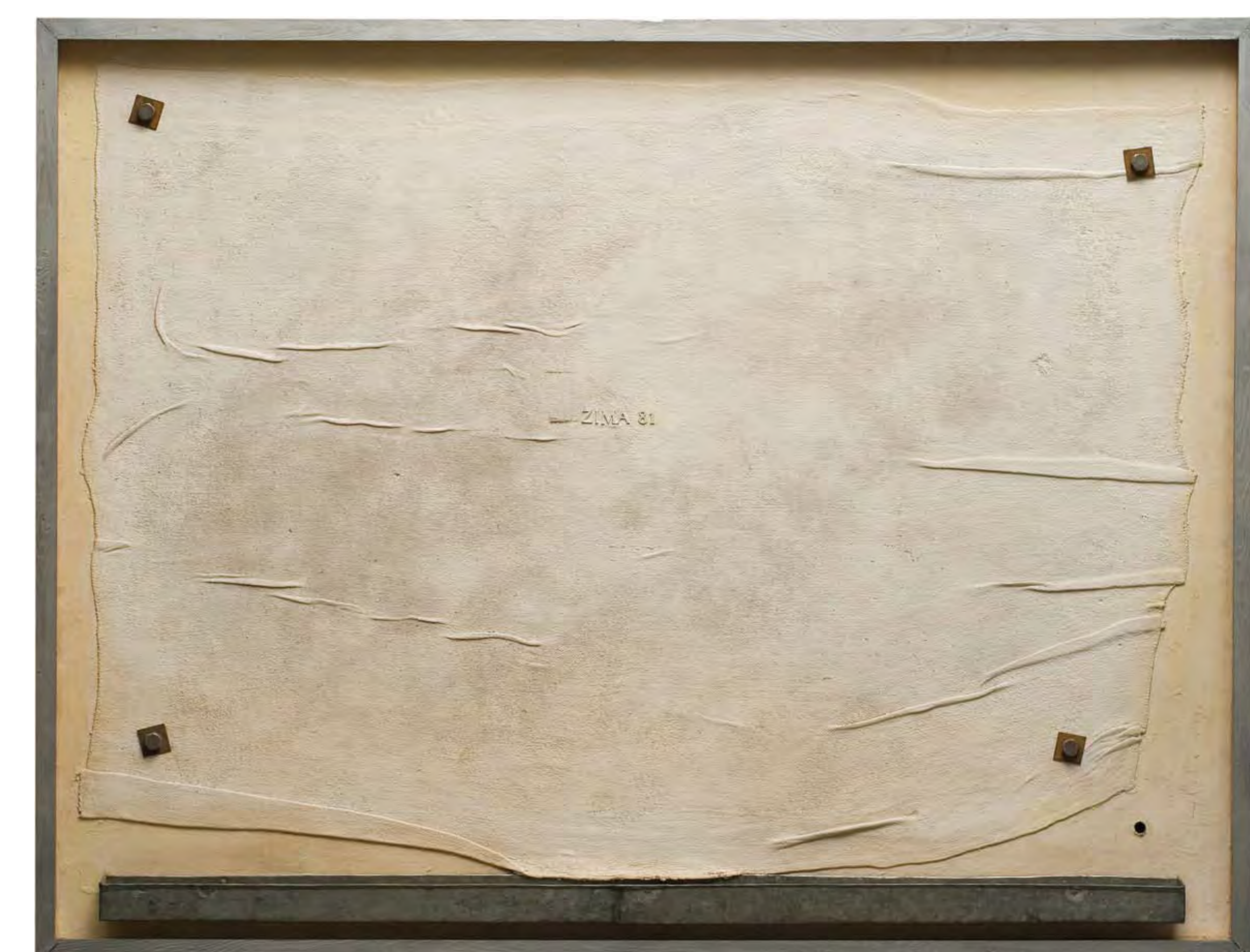
Przyjmuje się, że kompletny system artystyczny składa się z dzieł sztuki oraz instytucji wspierających i popularyzujących twórczość. Instytucje życia artystycznego można podzielić na:

- instytucje wspierające twórczość artystyczną — będą to np. pracownie twórców, szkoły artystyczne, związki twórcze, uczelnie artystyczne itp.;
- instytucje udostępniania i gromadzenia dzieł sztuki — galerie, wystawy, muzea, kolekcje prywatne, wydawnictwa i pisma artystyczne upowszechniające prace twórcze;
- instytucje ułatwiające interpretację i zrozumienie przestania zawartego w dziełach sztuki — audytoria, stowarzyszenia miłośników, krytyków i historyków sztuki, czasopisma podejmujące problematykę krytyczno-artystyczną.

W plastyce niezależnej lat 80. wytworzyły się wszystkie te trzy typy instytucji. Oblicza się, że w ruchu plastyki niezależnej uczestniczyło około 1700 artystów i krytyków sztuki (na 12 tys. członków ZPAP), którzy działali indywidualnie lub powoływali nieformalne grupy artystyczne. Najważniejszą podziemną instytucją wspierającą twórczość artystyczną był Komitet Kultury Niezależnej. Dzieła sztuki udostępnianie były w mieszkaniach prywatnych i pracowniach twórców oraz w budynkach należących do Kościoła katolickiego: muzeach diecezjalnych, nawach kościelnych i salkach katechetycznych. Pod koniec lat 80. sztuka niezależna prezentowana była też w niektórych klubach osiedlowych. Wychodzące w podziemi pisma o tematyce społeczno-kulturalnej ułatwiały społeczny odbiór sztuk wizualnych, były ważnym forum wymiany myśli i opinii dla artystów, krytyków i zwykłych miłośników sztuki.



Leszek Sobocki, *Drzwi polskie II* (1982)



Jerzy Kalina, *Zima 81* (1981)

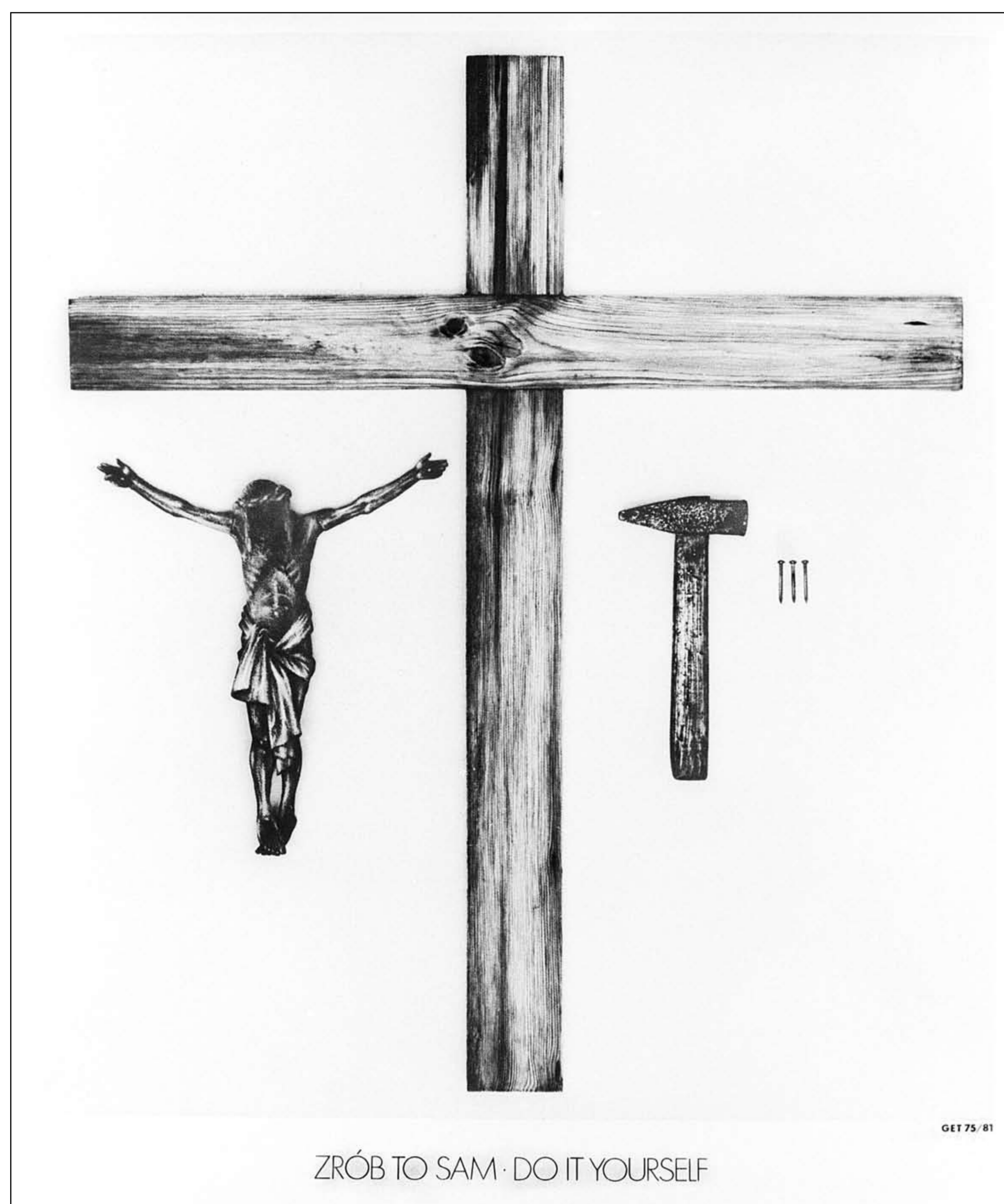


Krzysztof M. Bednarski, *Thanatos Polski* (1984)

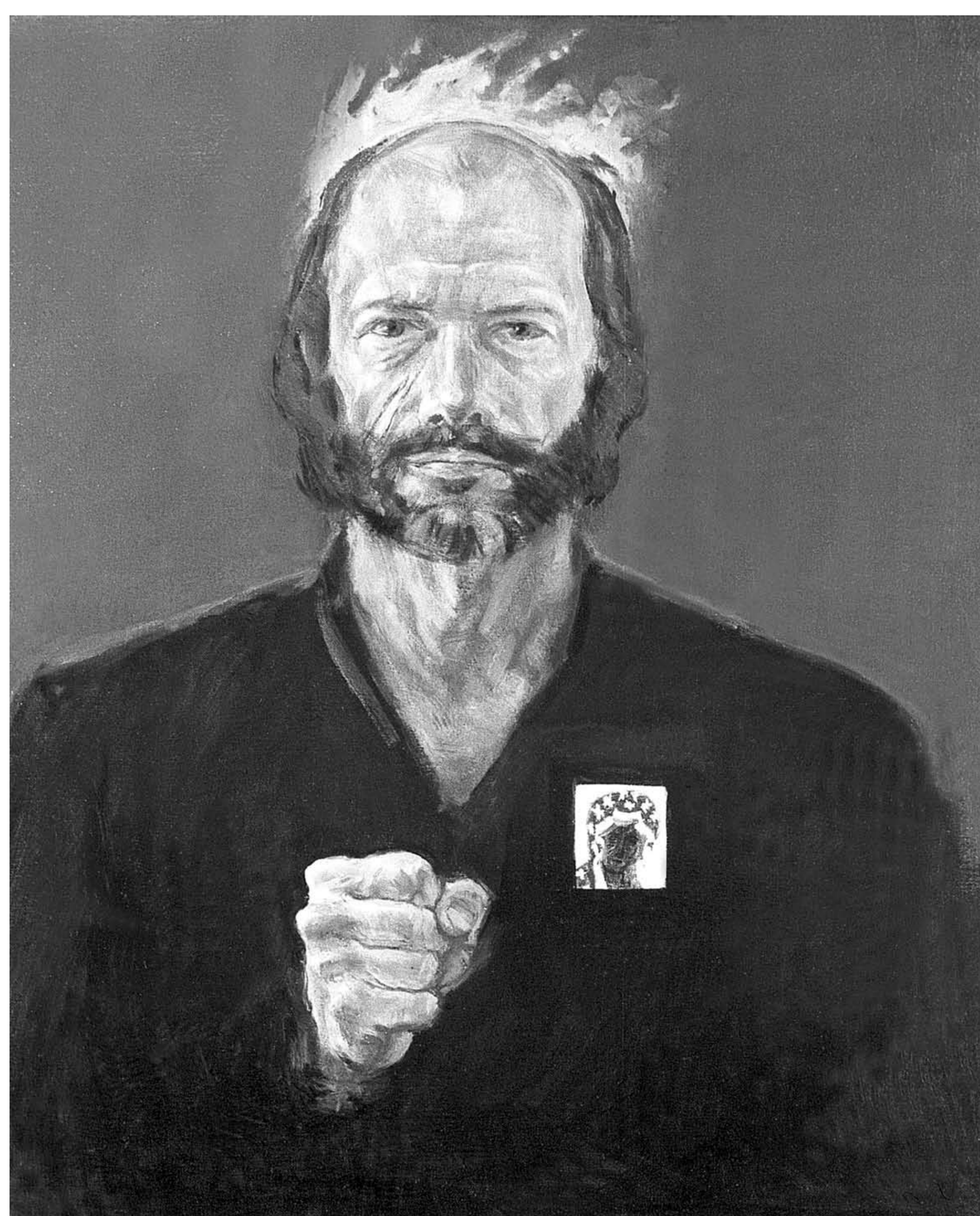


Anna Mizeracka, *Petardy*

Komitet Kultury Niezależnej



Eugeniusz Get-Stankiewicz, *Zrób to sam* (1981) (fot. Erazm Ciolek)



Leszek Sobocki, *Autoportret* (1982) (fot. Erazm Ciolek)

W latach 80. ważną instytucją promującą i wspierającą niezależną działalność twórczą był Komitet Kultury Niezależnej. KKN powstał na początku 1983 w wyniku przekształcenia założonego w październiku 1982 roku Zespołu ds. Kultury działającego przy RKW NSZZ „Solidarność” Regionu Mazowsze. W prace Komitetu angażowały się osoby reprezentujące główne dziedziny działalności kulturalnej: literatury — Kazimierz Orłoś, muzyki — Tadeusz Kaczyński i Krzysztof Knittel, teatru — Marta Fik, Kazimierz Kaczor i Andrzej Szczepkowski, zaś plastyki — Aleksander Wojciechowski i Andrzej Osęka.

Komitet Kultury Niezależnej pomagał wydawnictwom drugiego obiegu, przyznawał nagrody i stypendia, wspierał przedstawienia teatru domowego, wystawy plastyczne, galerie przykościelne, koncerty muzyczne oraz przedsięwzięcia artystyczne organizowane w ramach Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej. Działał na terenie całego kraju.

W porozumieniu z Tymczasową Komisją Koordynacyjną NSZZ „Solidarność” Komitet przyznawał doroczne Nagrody Kulturalne „Solidarności”. W zakresie sztuk plastycznych nagrodzeni zostali:

za lata 1981–1982

Edward Dwurnik (Warszawa) za twórczość malarską;

Eugeniusz Get–Stankiewicz (Wrocław) za twórczość graficzną, a zwłaszcza za pracę *Zrób to sam*;

Zbylut Grzywacz (Kraków) za twórczość malarską tematycznie związaną z życiem w warunkach stanu wojennego.

za rok 1983

Janusz Bogucki (Warszawa) za przygotowanie wystawy i sympozjum *Znak Krzyża* w kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie;

Łukasz Korolkiewicz (Warszawa) za twórczość malarską;

Marek Sapetto (Warszawa) za twórczość malarską;

Leszek Sobocki (Kraków) za twórczość graficzną.

za rok 1984

Erazm Ciolek (Warszawa) za reportaże fotograficzne o tematyce społecznej;

Jerzy Kalina (Warszawa) za oprawę plastyczną uroczystości pogrzebowych ks. Jerzego Popiełuszki;

„Zespół 4R” — Jacek Fedorowicz (Warszawa) i współpracownicy za historię obrazkową „Solidarności”.

za rok 1985

Jan Bokiewicz (Warszawa) za plakaty wystaw niezależnych;

Marek Rostworowski (Kraków) za wystawę *Niebo nowe i ziemia nowa?*;

Jerzy Tchórzewski (Warszawa) za cykl obrazów *Golgota*;

Tomasz Tomaszewski (Warszawa) za wystawę fotograficzną *Ostatni*;

Jacek Waltoś (Kraków) za cykl obrazów *Plaszcz miłosiernego samarytanina*.

za rok 1986

Janusz Eysymont (Warszawa) za twórczość malarską;

Anna Mizeracka (Warszawa) za rysunki i twórczość graficzną.

za rok 1987

Jerzy Beres (Kraków) za twórczość rzeźbiarską;

Maciej Bieniasz (Katowice) za twórczość malarską i rysunkową;

Waldemar Frydrych — „Major” (Wrocław) za aranżacje happeningów Pomarańczowej Alternatywy;

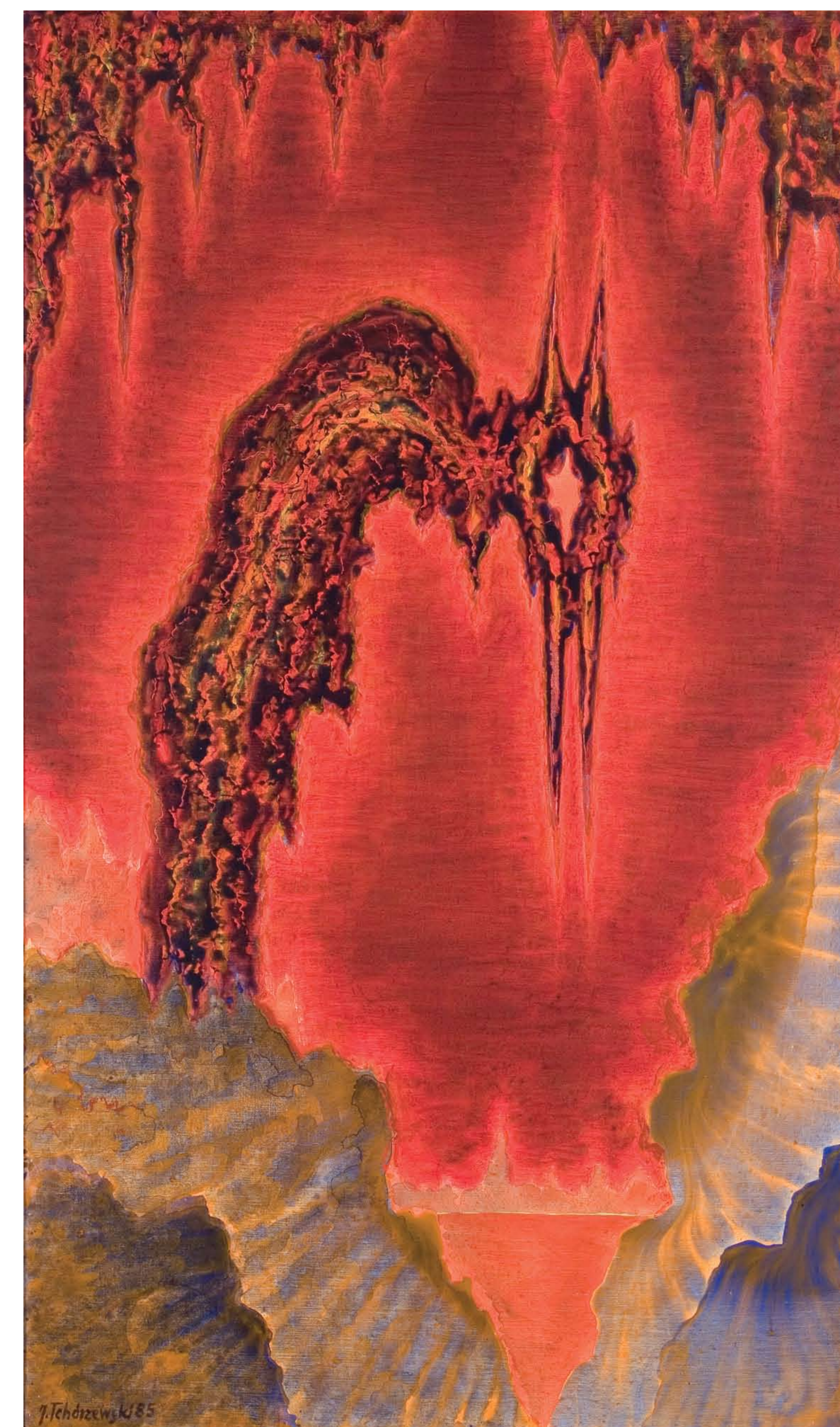
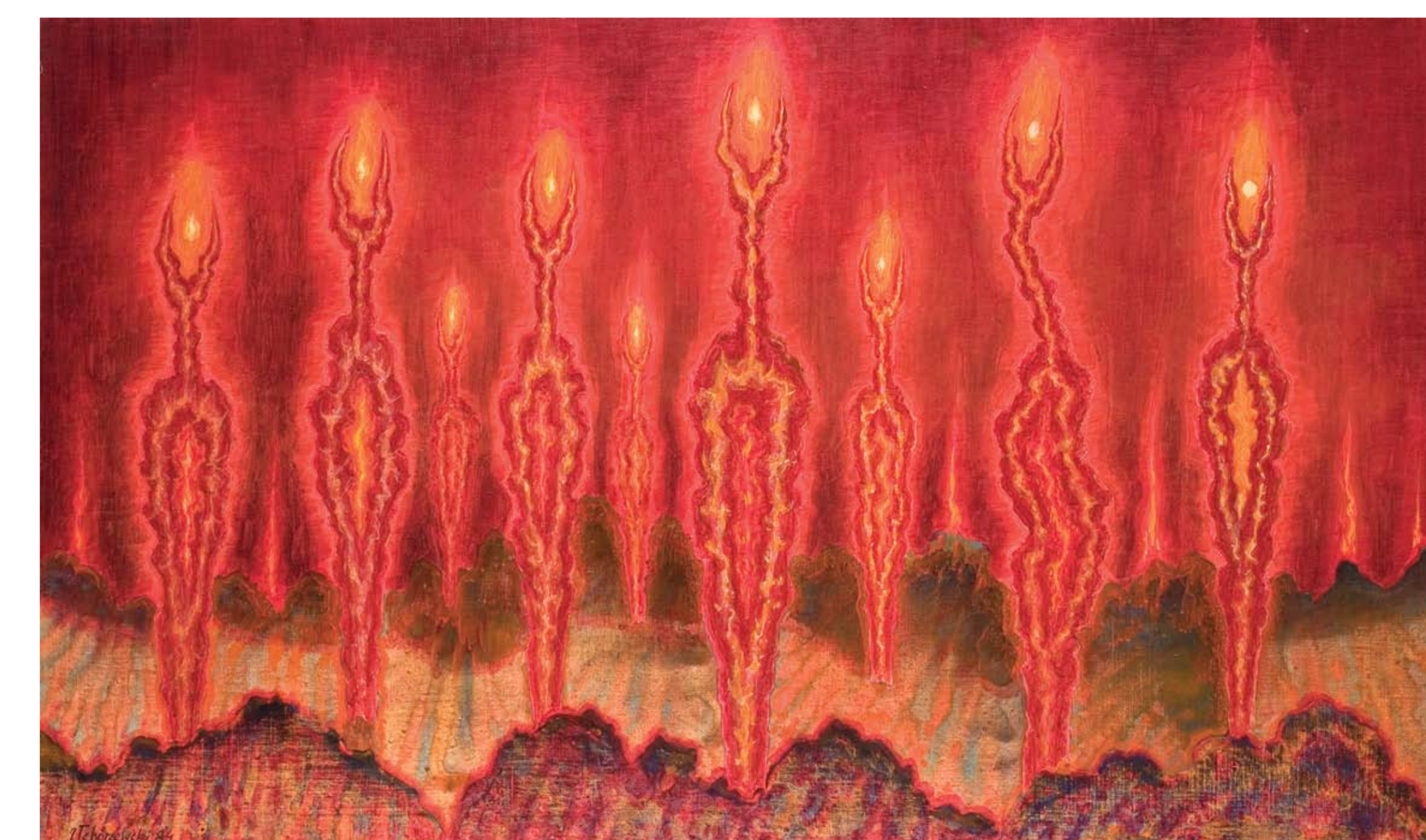
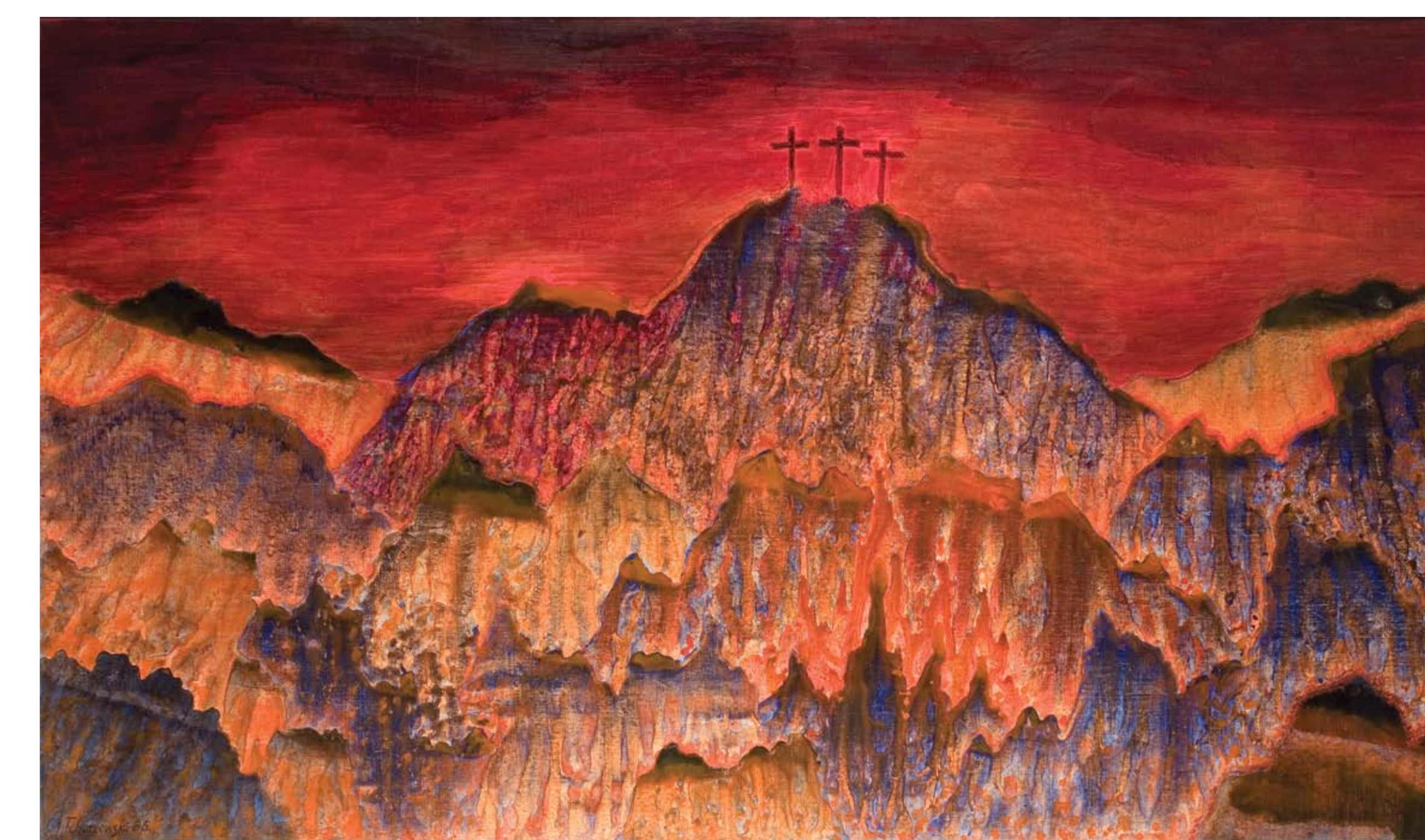
Jacek Krzysztof Zieliński (Warszawa) za twórczość graficzną.

za rok 1988

Grzegorz Moryciński (Warszawa) za wystawę w warszawskim Teatrze Powszechnym;

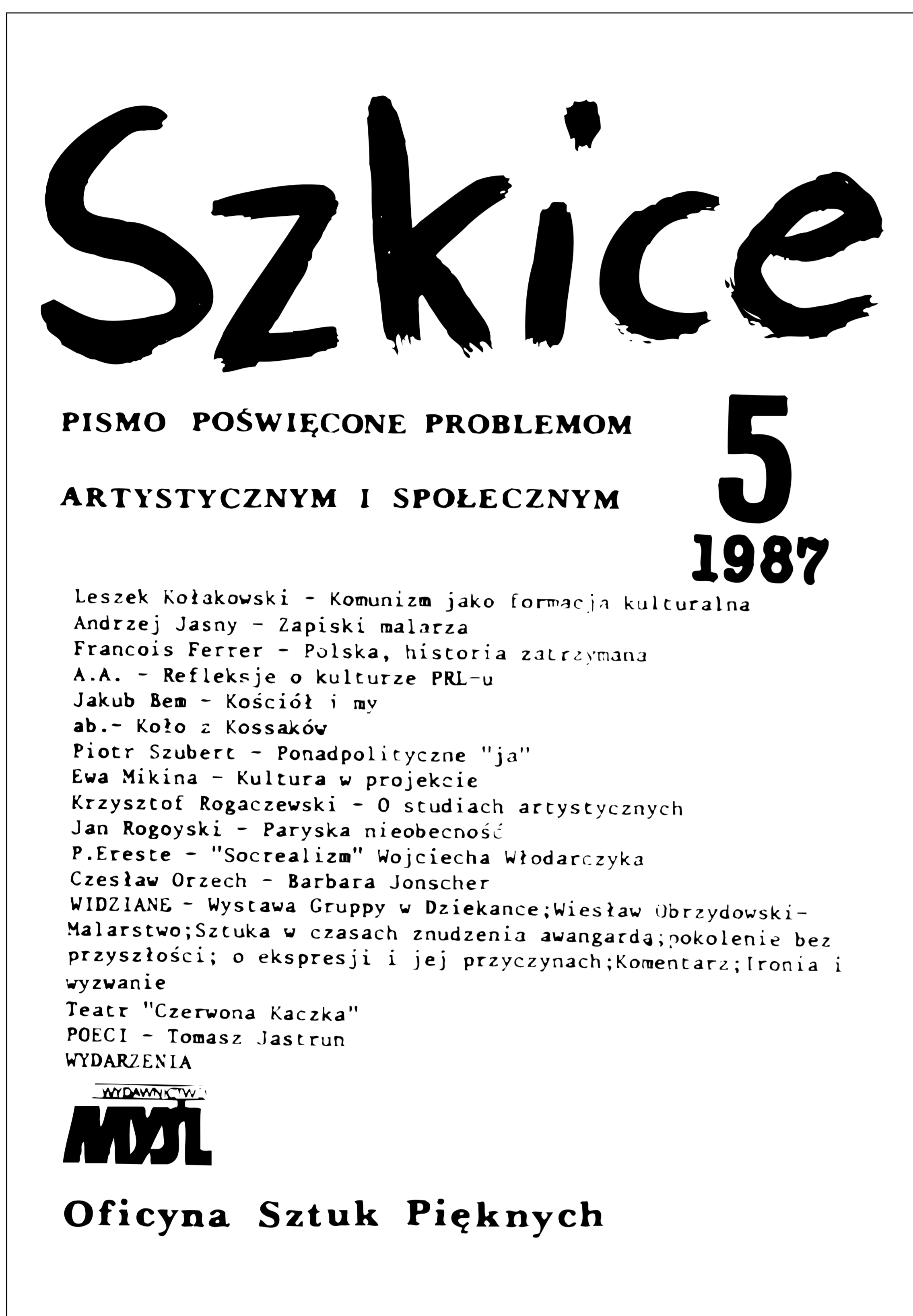
Jerzy Ryba (Wrocław) za prowadzenie Galerii „Na Ostrowie” we Wrocławiu;

Barbara Zbrożyna (Warszawa) za twórczość rzeźbiarską i rysunkową.



Jerzy Tchórzewski, *Golgota* (1985)

Czasopisma poświęcone sztuce plastycznej



W „Szkicach” publikowali między innymi Czesław Bielecki i Konstanty A. Jeleński



„Wybór” stanowił forum krótkich wypowiedzi dla artystów i krytyków sztuki niezależnej

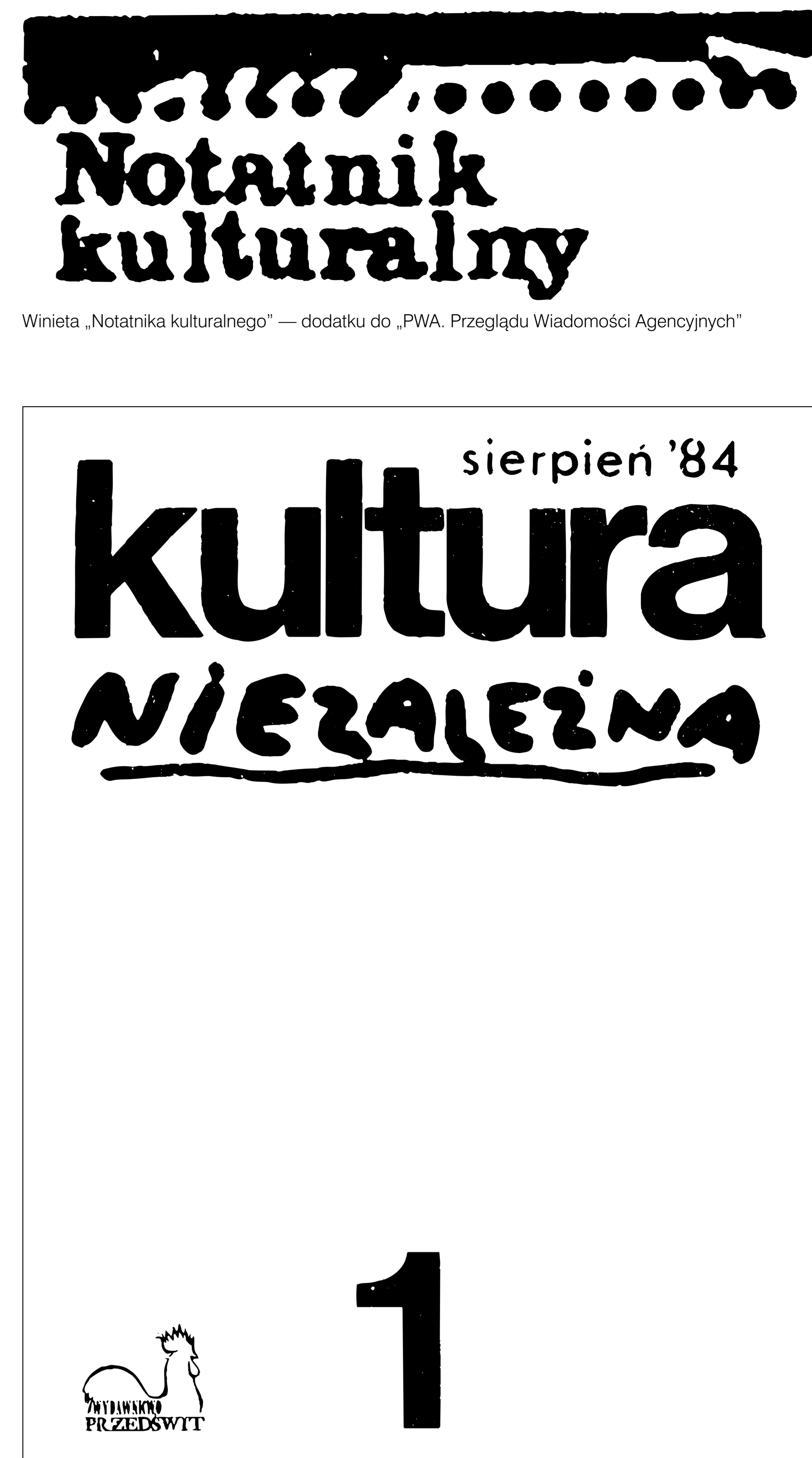
Czasopisma podziemne były niezbędnym elementem niezależnego życia artystycznego w Polsce lat 80. Stanowiły one forum wypowiedzi dla krytyków sztuki, twórców i zainteresowanych czytelników. Ułatwiały społeczny odbiór tworzonych dzieł, a artystom umożliwiały kontakt z widzem. Czasopisma podziemne — ze względu na miejsce sztuk plastycznych na ich łamach — można podzielić na trzy grupy.

Do pierwszej należały czasopisma polityczno-społeczne, które w miarę regularnie informowały o bieżących wydarzeniach zachodzących w sferze sztuk wizualnych. Do takich pism przykładowo należał wydawany w Warszawie „Przegląd Wiadomości Agencyjnych”, który posiadał specjalną wkładkę „Notatnik kulturalny”, „Tygodnik Mazowski”, czy wydawany w Poznaniu „Obserwator Wielkopolski”.

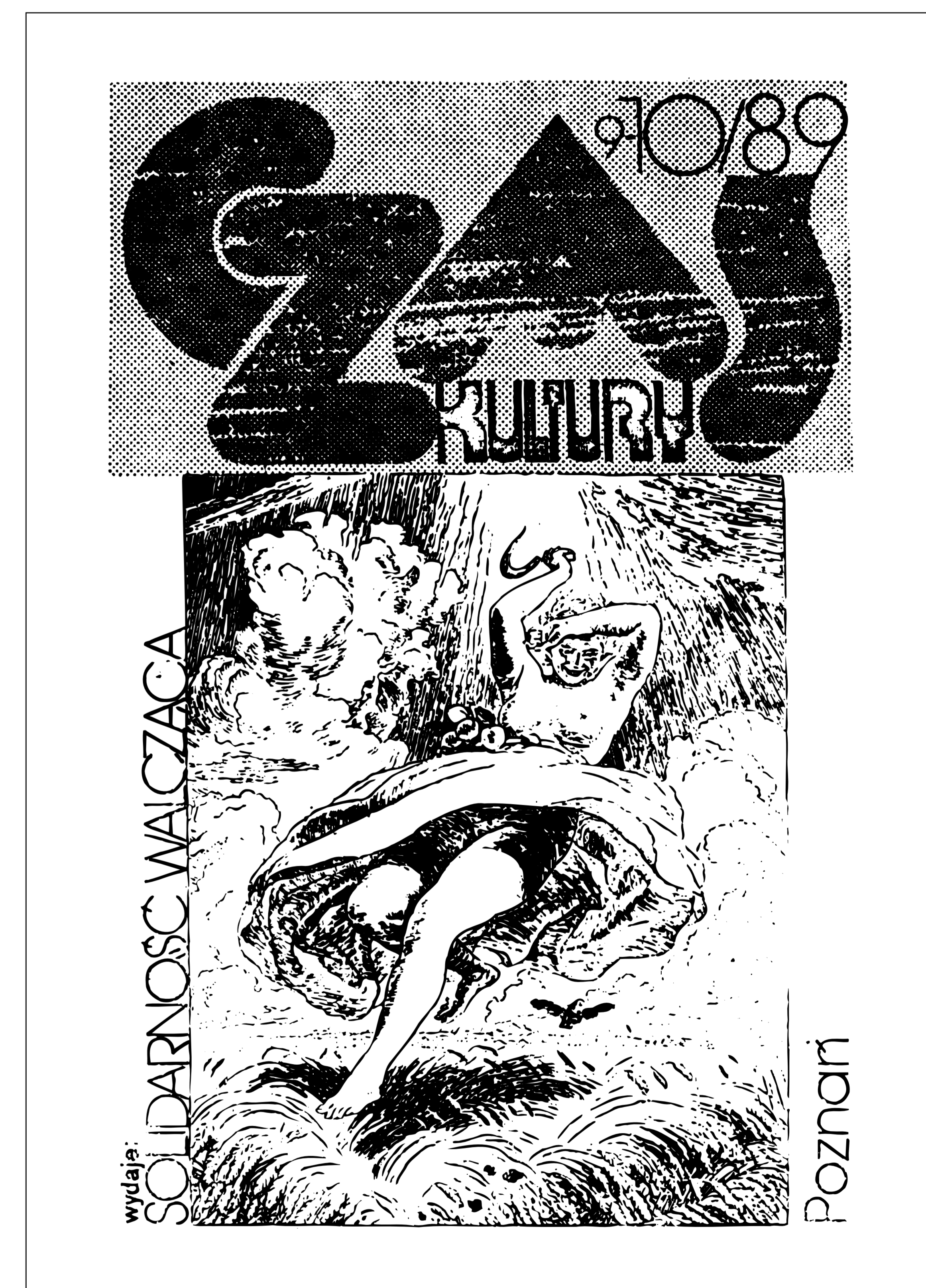
Do drugiej grupy pism zaliczały się czasopisma kulturalne, w których pojawiała się problematyka sztuk plastycznych, lecz nie była ona dominująca. Do tego typu pism należała wydawana we Wrocławiu „Obecność”, w Krakowie „Arka”, a w Poznaniu „Czas Kultury”. W tej grupie pism znalazła się również „Kultura Niezależna” wychodząca pod patronatem Komitetu Kultury Niezależnej. W pierwszym numerze pisma, który ukazał się w sierpniu 1984 roku, we wstępie pt. „Po dwóch latach” redakcja diagnozowała stan polskiej kultury, która przeszła etap od bojkotu państwowego mecenatu do rozwijania niezależnej aktywności twórczej. Deklarowano, że: „»Kultura Niezależna« powinna ułatwić zabranie głosu tym, którzy chcą mówić o procesach zachodzących w polskiej kulturze współczesnej, o powstałych dziełach. Chcemy by »Kultura Niezależna« była miesięcznikiem, na wydarzenia reagowała szybko, by czytelnik znajdował tu możliwie najwięcej aktualnych informacji i ocen. Czy plany te uda się nam zrealizować — zobaczymy”. Ostatni postulat — z powodu warunków ukazywania się pisma — nie do końca został zrealizowany. Numer drugi ukazał się w październiku 1984 roku. Do grudnia 1989 roku wydano łącznie 56 numerów pisma; objętość pojedynczego egzemplarza wynosiła 96 stron.

Do trzeciej grupy pism należały czasopisma, w których tematyka niezależnych sztuk plastycznych była dominująca. W grudniu 1984 ukazał się pierwszy numer periodyku: „Wybór. Pismo o sprawach kultury”. Stanowiło ono forum krótkich wypowiedzi dla artystów i krytyków sztuki koncentrujące się na informacji i lapidarnej prezentacji wydarzeń zachodzących w obszarze sztuk plastycznych. Objętość pisma wynosiła 4 strony formatu A4. Numery od 1 do 15 (1984–1986) były wydawane przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOW-a, a od numeru 16 do 24 (1987–1988) przez Agencję Informacyjną Solidarność Walcząca. W ordedakcyjnym wstępie deklarowano: „Wiemy dobrze o tym, że wybory dokonywane przez ludzi tworzących kulturę są ważne i istotne. Ale byłoby niedobrze, gdyby miały dzielić — dlatego chcemy tutaj omawiać i prezentować te dokonania współczesnej kultury polskiej, które pomazają jej wartości bez względu na to w jakim powstają obiegu. Kultura podzielić się nie da”. Temu przesłaniu pismo pozostało wierne, zamieszczając krótkie informacje i notki recenzyjne o niezależnym życiu kulturalnym. Publikowano tu artykuły i felietony:

Tadeusza Boruty, Jerzego Brukwickiego, Jana Gondowicza, Macieja Gutowskiego, Magdaleny Hniedziewicz, Wojciecha Skrodzkiego, Leszka Szarugi, Andrzeja Szulca; zamieszczano między innymi wiersze: Ryszarda Holzera, Ryszarda Krynickiego, Zbigniewa Machejka, Krystyny Miłobędzkiej, Ewy Nawój, Antoniego Pawłaka, Macieja Piotra Prusa, Krystyny Robb–Narbutt, Piotra Sommera, Andrzeja Szmida, Witolda Wirpszy i Tadeusza Żukowskiego, oraz ilustracje: Jana Bokiewicza i Wojciecha Kolyszki. Innym tytułem z tej grupy omawianych pism były „Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym” wydawane w latach 1984–1989 (wyszło 10 numerów) przez Oficynę Sztuk Pięknych, a drukowane przez Wydawnictwo Myśl. Objętość pojedynczego egzemplarza pisma (od numeru 3) wynosiła około 100 stron. Periodyk nie miał wyodrębnionych działów. Zamieszczano w nim recenzje z wystaw i książek, poezje i eseje, wywiady i publicystykę polityczną oraz dyskusje i artykuły przedstawiające kondycję współczesnej sztuki polskiej. W czasopiśmie publikowali tacy autorzy jak: Czesław Bielecki, Jan Dziędziora, Konstanty A. Jeleński, Barbara Majewska, Bogusław Mansfeld, Krzysztof Racinowski, Jacek Sempoliński, Maryla Sitkowska, Piotr Szubert, i Wojciech Włodarczyk.



„Kultura Niezależna” wychodziła pod patronatem Komitetu Kultury Niezależnej



„Czas Kultury” wydawany w Poznaniu od 1985 r.



INSTYTUT
PAMIĘCI
NARODOWEJ



Projekt edukacyjny Instytutu Pamięci Narodowej



Plastyka niezależna 1976–1989

13/24



Wystawa indywidualna w domu Marka Sapetto w 1983 r. (fot. Erazm Ciolek)



Wystawa indywidualna w pracowni Wiesława Szamborskiego w 1983 r. (fot. Erazm Ciolek)

Wystawy indywidualne

Zawieszenie, wskutek stanu wojennego, działalności państwowych instytucji kulturalnych i bojkot oficjalnych imprez zrodziły potrzebę organizacji wystaw w mieszkaniach prywatnych i pracowniach artystów. Jedną z pierwszych takich wystaw odbyła się 5 listopada 1983 roku. Przybrała ona formę zbiorowej wędrownki kilkunastu krytyków sztuki po pracowniach artystów, żartobliwie określanej mianem pielgrzymki. Wówczas krytycy zapoznali się z aktualną twórczością Jacka Sienickiego, Andrzeja Możejki, Marka Sapetto, Wiesława Szamborskiego, Tomasza Tatarczyka i Wiesława Kruczkowskiego. O wydarzeniu tym pisała Magdalena Hniedziewicz: „Pielgrzymka trwała pół dnia. Przez pół dnia mieliśmy żywy i bezpośredni kontakt ze sztuką; o wiele bardziej żywy i bezpośredni niż na jakiegokolwiek wystawie, na jakimkolwiek wernisażu. Tym razem bowiem zebrali się ludzie, którzy rzeczywiście chcieli zobaczyć to, co w ostatnich latach, czasami miesiącach malowali artyści. Nie było to konwencjonalny element życia artystycznego, w jaki zamieniły się już dawno wystawy. To spotkanie wynikało z rzeczywistych potrzeb — artyści stworzyli coś i chcieli to pokazać. A chcieli to pokazać w sposób odmienny nie tylko dlatego, że trwa bojkot oficjalnych wystaw, ale i dlatego, że dziś bardziej niż kilka lat temu potrzebne jest nam wszystkim bezpośrednie spotkanie ze sztuką”.



Wystawa w domu Jacka Sienickiego w Warszawie w 1983 r. (fot. Erazm Ciolek)



3 czerwca 1984 w Olsztynie odbyła się wystawa w prywatnym ogrodzie Bożeny Jankowskiej i Pawła Udorowieckiego; swoje prace wystawiali Lidia Boniecka, Bożena Jankowska i Paweł Udorowiecki (fot. Erazm Ciolek)

Wystawy indywidualne

Wystawy domowe doprowadziły też do stworzenia nowej formy malarskiej, tzw. obrazów walizkowych. Jej pomysłodawcą był Marek Sapetto, który namalował zestaw małych obrazów (ok. 20x30 cm) liczący 30 dzieł. Były one przeznaczone na wystawy przewożone w walizkach. Stąd nazwa całej inicjatywy — wystawy walizkowe. Pokazywane w wielu miastach i mieszkaniach prywatnych były jedną z nowych form kameralnego obcowania z dziełami sztuki. Pierwsza wystawa „walizkowców” odbyła się 9 grudnia 1983 roku. Obrazy wystawiane w pracowni Marka Sapetto oraz na placu przed jego domem były autorstwa pomysłodawcy inicjatywy oraz grona jego przyjaciół i znajomych z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

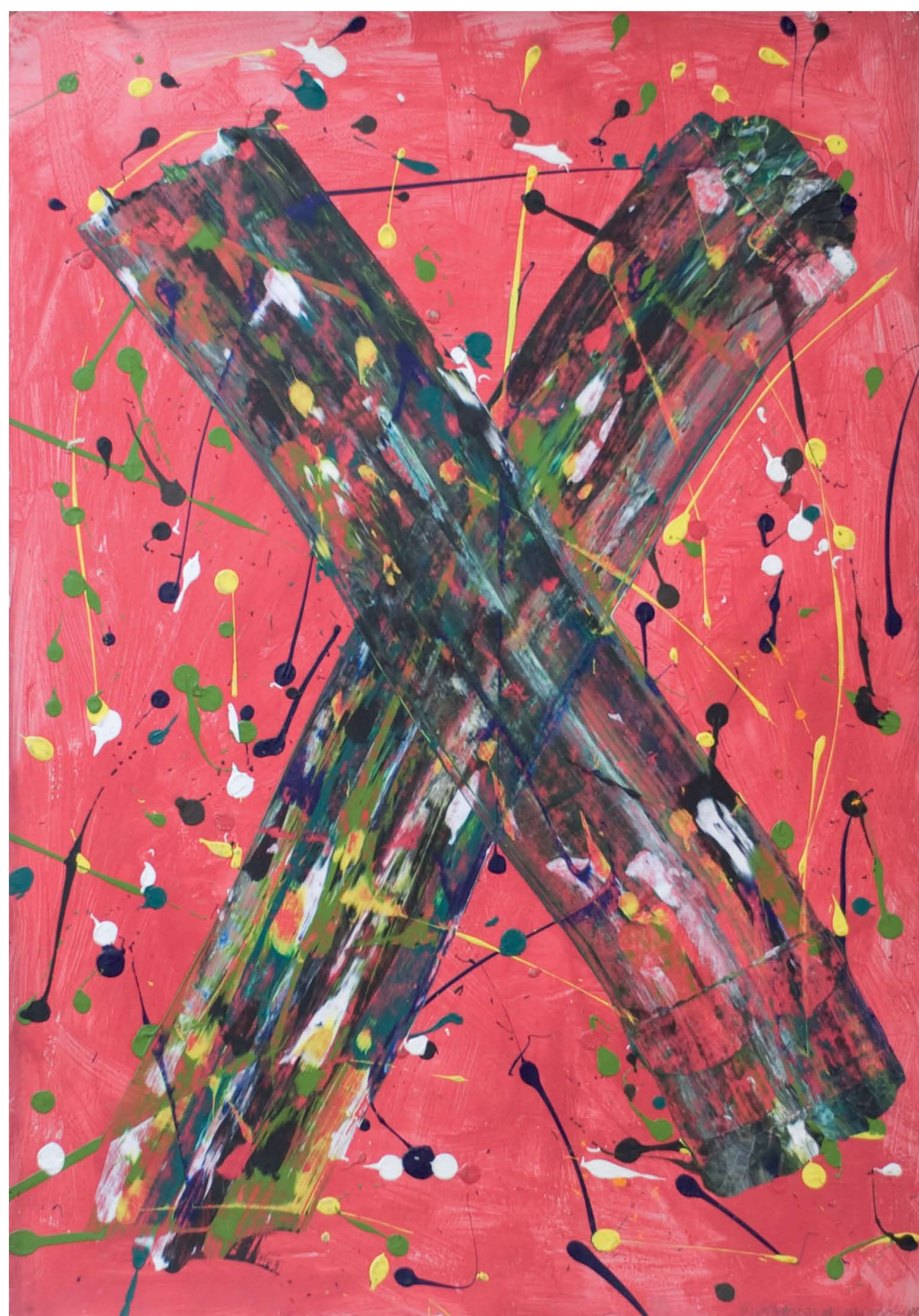
W 1984 „pielgrzymka” krytyków sztuki kontynuowana była w szeregu miast Polski: w Krakowie — 14–15 stycznia, Łodzi — 18–19 lutego, Gdańsku — 31 marca–1 kwietnia, we Wrocławiu 15–16 kwietnia, w Poznaniu 23–24 czerwca. W Poznaniu w ramach „rekoniesansu poznańskiego” w pracowni Piotra Kowalskiego prace swe prezentowali Irmina Felińska, Józef Flieger, Antoni Gołębiak, Izabella Gustowska, Andrzej Kurzawski, Maciej Łubowski, Paweł Łubowski, Wojciech Müller, Józef Petruk, Jerzy Piotrowicz, Henryk Starykiewicz, Józef Walczak, Bogdan Wojtasiak; towarzyszyła temu ekspozycja młodych twórców.



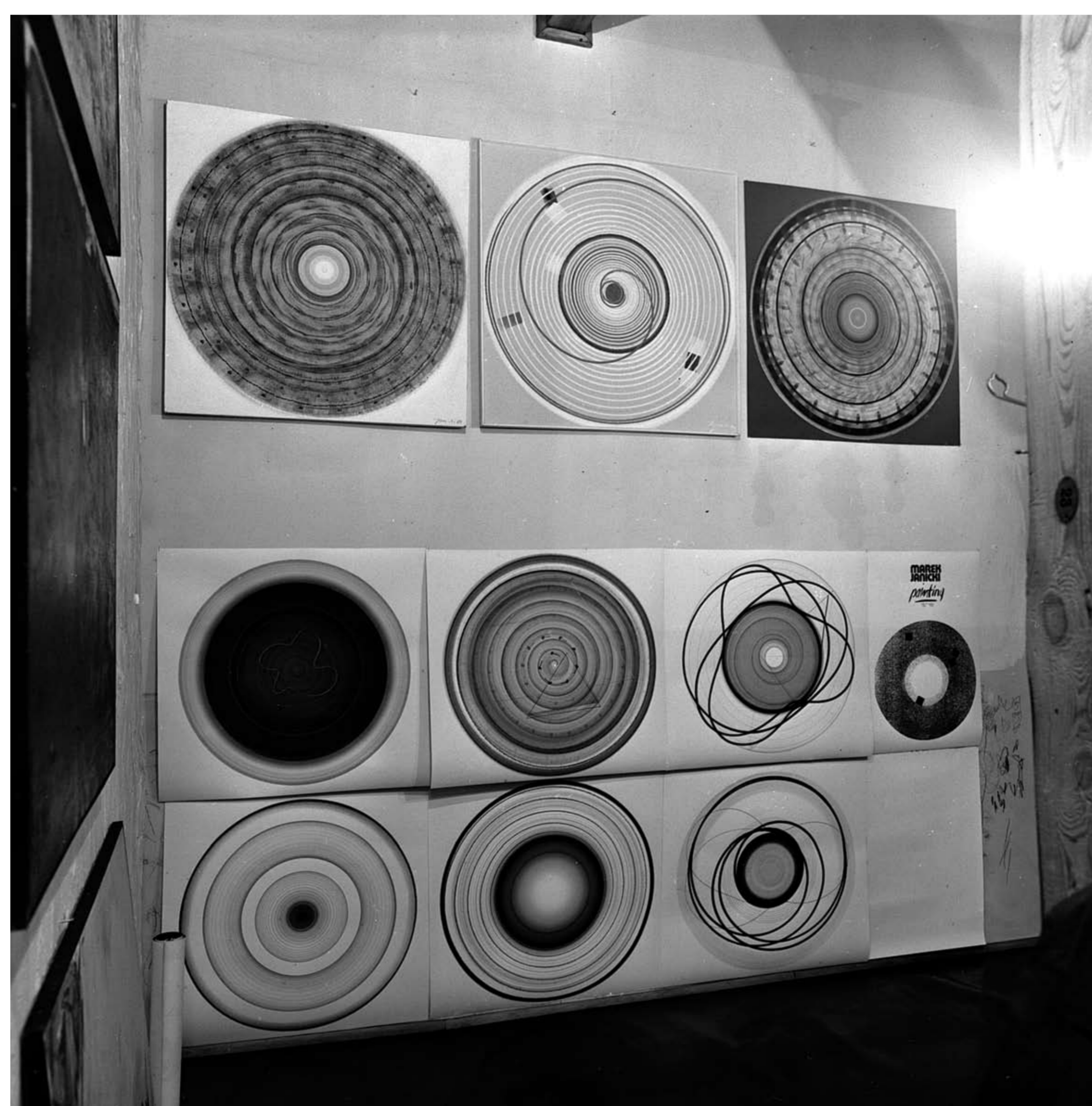
Wystawa indywidualna przed domem Marka Sapetto (fot. Erazm Ciolek)



Erazm Ciolek na tle „Wystawy walizkowej” na murach Cytadeli w Warszawie (fot. Erazm Ciolek)



Piotr Kowalski, X (fot. Filip Leśniak)



Wystawa w pracowni Piotra Kowalskiego i Joanny Janiak w czerwcu 1984 r. w Poznaniu. Swoje prace wystawili A. Fasiński (1), A. Popiak (2), M. Janicki (3) oraz J. Strzódka (4) (fot. Erazm Ciolek)



Sztuka w Kościele

Modernistyczna koncepcja sztuki programowo odcinała sztukę od wszelkich pozaartystycznych wpływów, w tym od związków z sacrum. Jeżeli już występowały w niej motywy religijne, to były one narzędziem prowokacji artystycznej. Ta odrębność sztuki od sfery sacrum została wzmocniona polityką kulturalną władz komunistycznych w Polsce po 1945 roku. Kultura (w tym i sztuki plastyczne) w PRL została upaństwowiona i sprowadzona do roli instrumentu ideologii, której jednym z zadań była walka z religią. Utrudniło to związki ludzi kultury z Kościołem, które były stopniowo przywracane od połowy lat 70. Taką inicjatywą był Tydzień Kultury Chrześcijańskiej zorganizowany po raz pierwszy w kościele Świętej Anny w Warszawie przez ks. Wiesława Niewęglowskiego w dniach 20–27 kwietnia 1975 roku. Wkrótce TKCh organizowano w innych, głównie akademickich miastach Polski. Przedsięwzięcie to zrodziło potrzebę bliższych i regularnych kontaktów ludzi kultury z Kościołem. W spotkaniach prowadzonych przez księdza Niewęglowskiego, które odbywały się od września 1978 roku uczestniczyło kilkadziesiąt osób: literatów, dziennikarzy i aktorów. Inicjatywa ta zyskała instytucjonalną sankcję władz kościelnych — w marcu 1980 roku ks. Kard. Stefan Wyszyński powołał Duszpasterstwo Środowisk Twórczych — jego duszpasterzem został ks. Niewęglowski.

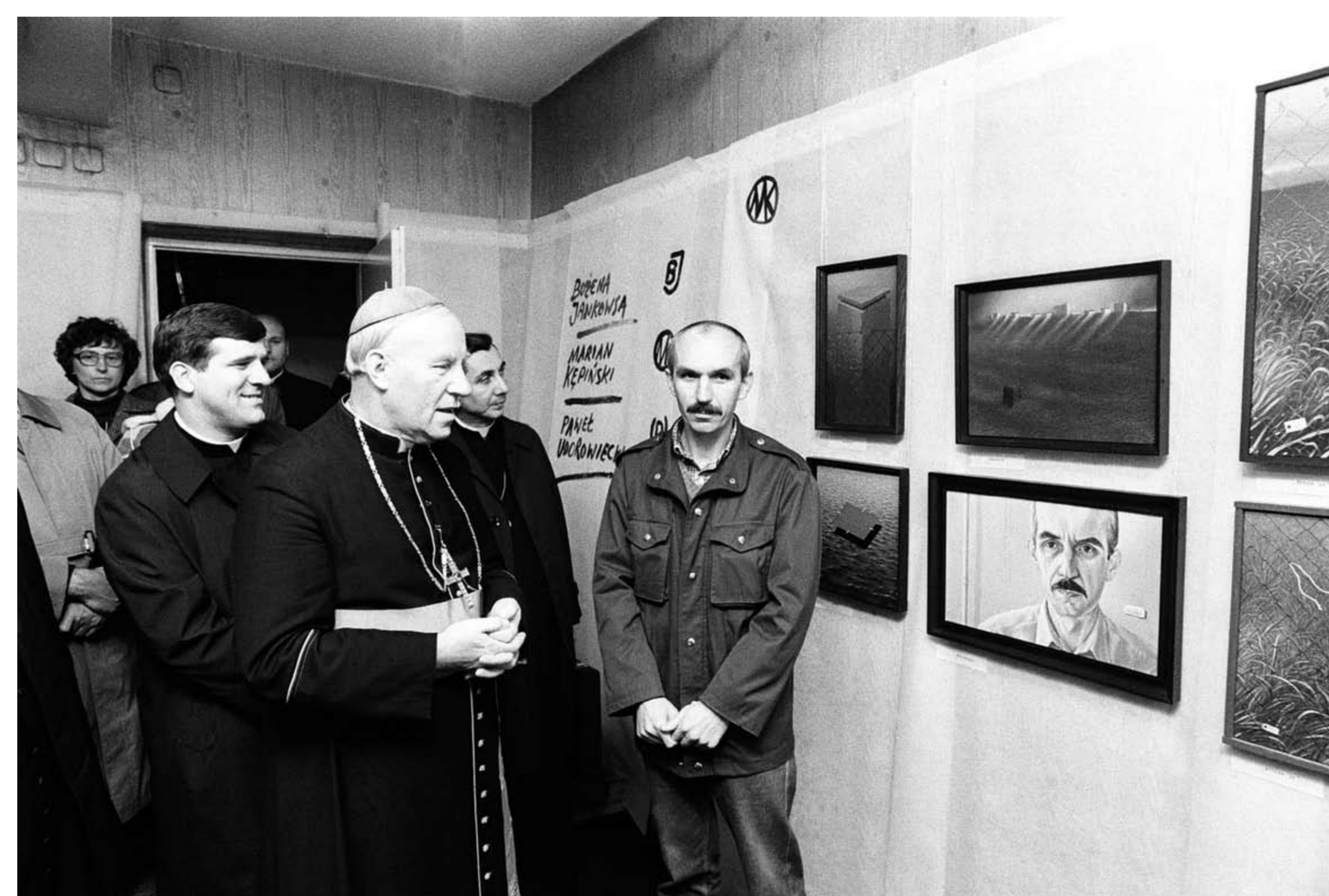
W warunkach stanu wojennego miejscem, gdzie można było wystawiać prace dostępne dla szerszej publiczności dysponował Kościół katolicki. W 1983 roku odbyło się pierwsze spotkanie twórców z prymasem Polski kardynałem Józefem Glempem poświęcone organizowaniu życia artystycznego przy wsparciu Kościoła. Dzięki tym rozmowom zaczęto udostępniać artystom istniejące placówki już zajmujące się kulturą — muzea diecezjalne, siedziby duszpasterstw środowisk twórczych, jak i wszelkie wolne miejsca w budynkach parafialnych: kruchty, podziemia, sale katechetyczne, nawy kościelne i kaplice. W ten sposób Kościół katolicki stał się najważniejszą instytucją udostępniającą i gromadzącą dzieła sztuki powstałe w nurcie niezależnego życia plastycznego. Trudno wymienić wszystkie miejsca, gdzie stałe lub okazjonalnie odbywały się wystawy artystyczne. Do takich miejsc na pewno należały w Warszawie: Muzeum Archidiecezjalne Warszawskie, Duszpasterstwo Środowisk Twórczych przy kościele Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej; w Krakowie: kościół oo. Dominikanów i kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach; we Wrocławiu: kościół św. Marcina i św. Krzyża; w Poznaniu: Muzeum Archidiecezjalne, kościół Matki Boskiej Bolesnej i kościół oo. Dominikanów; w Sopocie — św. Michała; w Bytomiu — Podwyższenia Krzyża; w Podkowie Leśnej — św. Krzysztofa. Przy parafiach działały galerie sztuki: „Nawa św. Krzysztofa” przy kościele oo. Jezuitów w Łodzi, „Kruchta” przy bazylice w Bydgoszczy, „Na plebanii” przy kościele Świętego Ducha w Koszalinie, „Emaus” przy kościele św. Wojciecha w Częstochowie, „Galeria Św. Jacka” przy bazylice św. Mikołaja w Gdańsku, „Galeria Spotkań” przy kościele Świętego Ducha w Toruniu, „Na Ostrowie” przy kościele Św. Marcina we Wrocławiu i „Fra Angelico” przy Muzeum Diecezjalnym w Katowicach. Organizowano stałe konkursy plastyczne, np. Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości” w Katowicach (1986, 1988, 1990) i Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda” we Wrocławiu (1985 i 1987).



Okładki zaproszeń na wystawy, które odbywały się w Galerii św. Jacka w Gdańsku



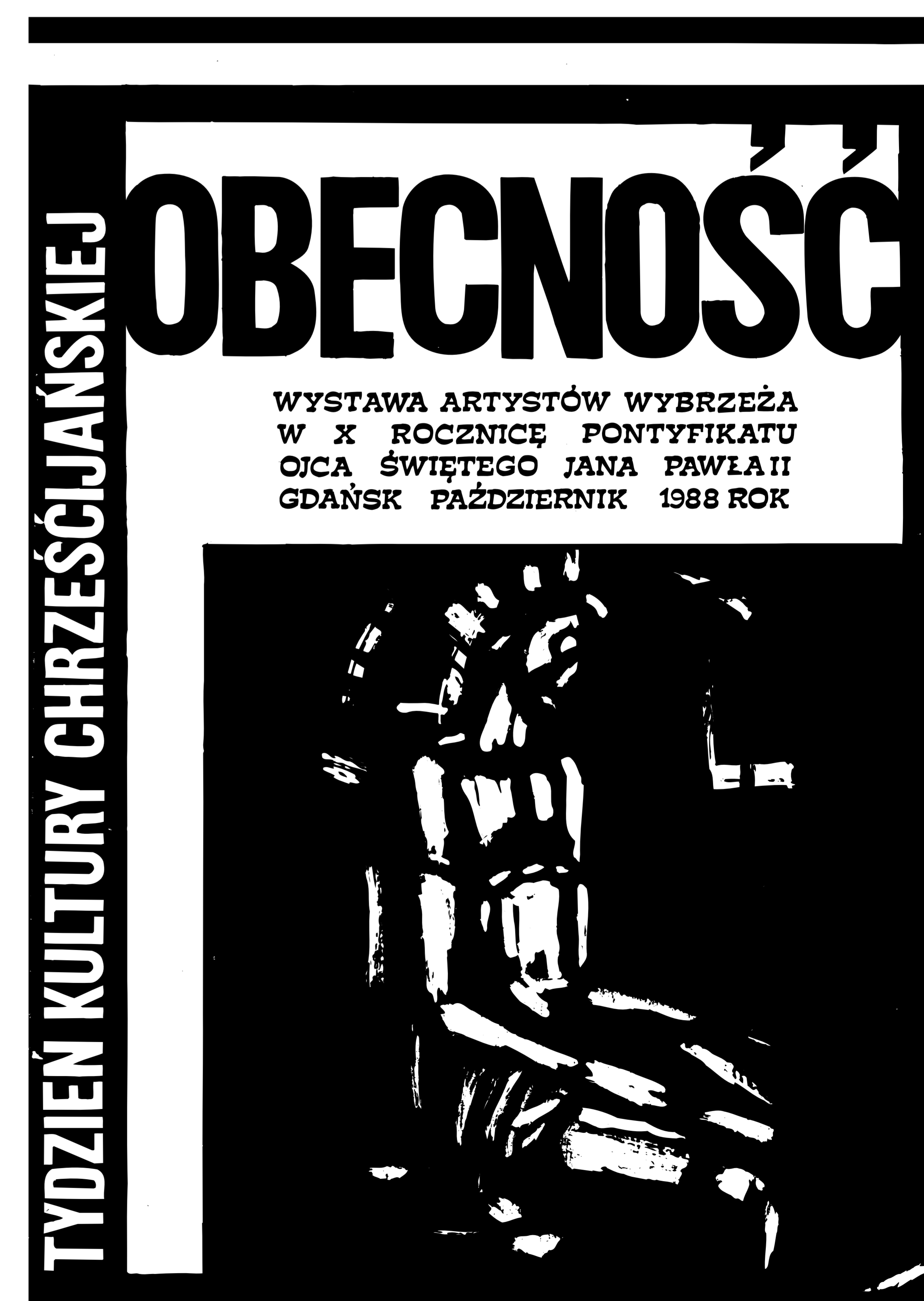
Wystawa prac 14 polskich artystów biorących udział w Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Chrześcijańskiej w Digne-les-Bains we Francji. Kościół Nawiedzenia NMP przy ulicy Przyrynek 2 w Warszawie, grudzień 1983 r. (fot. Erazm Ciolek)



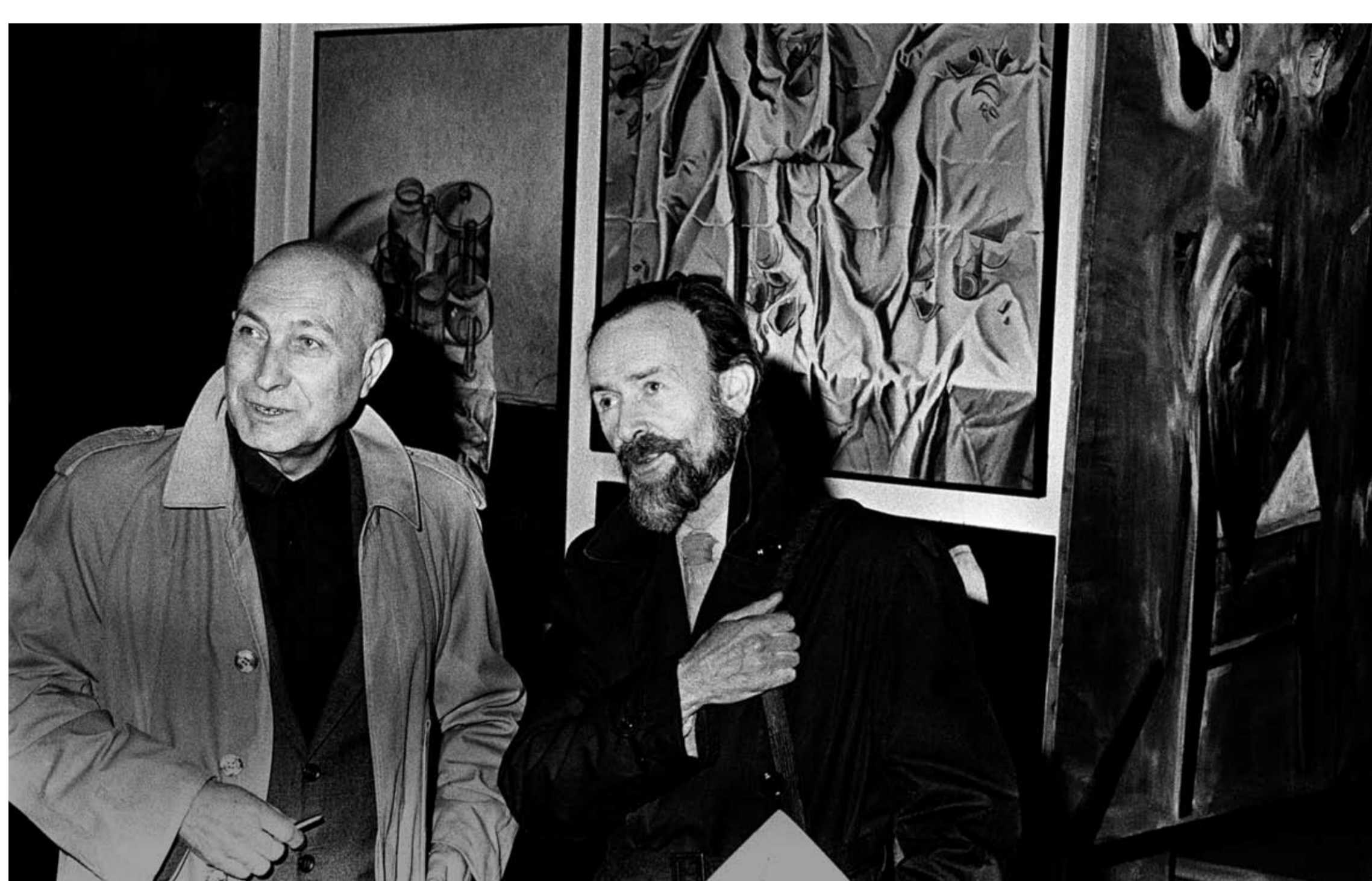
W ramach VI Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w dniach 14–20 października 1984 r. w Sali Seminarium Duchownego przy ul. Kopernika 47 w Olsztynie odbyła się wystawa obrazów i rysunków Bożeny Jankowskiej, Mariana Kępińskiego i Pawła Udorowieckiego; przygotowano katalog wystawy w formie odbitki ksero (fot. Erazm Ciolek)



Katalog wystawy pt. „7 grafików z Warszawy”, która odbyła się w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu w styczniu 1986 r.



Katalog wystawy pt. „Obecność”, która odbyła się w Gdańsku w październiku 1988 r.



18 maja 1985 w kościele św. Krzyża we Wrocławiu odbyło się I Biennale Młodych: „Droga i prawda”. Organizatorami byli: Duszpasterz Środowisk Twórczych Wrocławia, ks. Mirosław Drzewiecki, komisarz wystawy prof. Konrad Jarodski, przy współpracy malarki Miry Zelechower-Aleksji i krytyka sztuki Jerzego Ryby oraz całego środowiska artystycznego Wrocławia. Na zdjęciu powyżej od lewej malarz Stefan Gierowski i krytyk sztuki Aleksander Wojciechowski (fot. Erazm Ciołek)

Motywy sztuki niezależnej

Motywy wyłącznie religijne w sztuce niezależnej dekady lat 80. pojawiały się stosunkowo rzadko. Jeżeli występowały, to przejawiały się w postaci akcentów pasywnych: drogi krzyżowej, piety, ukrzyżowania, oraz maryjnych — oblicza lub zarysu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej, rzadziej tematów biblijnych, takich jak wieża Babel, arka Noego, wygnanie z Raju i Apokalipsa.

Przeważało za to łączenie — w duchu polskich XIX-wiecznych metanarracji — uniwersalnych motywów religijnych z patriotycznymi. Analogie pomiędzy okresem niewoli narodowej a reżimem stanu wojennego nabierały zatem jednoznacznej wymowy politycznej. Większość przedstawień maryjnych miała akcenty patriotyczne: cięcia na obliczu Matki Boskiej Częstochowskiej były biało-czerwone, tłem była polska flaga lub typowo polski krajobraz. Dzieciątko z ikony trzymało palce w kształcie litery V, taki sam gest pokazywał zmarły Chrystus leżący na kolanach optakującej go Maryi. Hasła towarzyszące tym przedstawieniom były zazwyczaj pisane solidarycą. Z kolei ikonografia stricte patriotyczno-polityczna była zwykle uproszczona, bazująca na jednoznacznych skojarzeniach: kajdany, kraty, drut kolczasty, zakrwawione płótna, czarna przepaska na oczach, dzielony na części chleb, cela więzienna, kontrast barwy czerwonej i bieli oraz orta białego i czarnej wrony. Wykorzystywano elementy codzienności stanu wojennego: odbiorniki telewizyjne, gazety, kartki żywnościowe.

Powrót — na tak wielką skalę — sztuki do Kościoła w Polsce lat 80. był zjawiskiem wyjątkowym w skali światowej. Nic dziwnego, że temu spotkaniu obu stron, i artystów, i ludzi Kościoła, towarzyszyły napięcia i ujawniała się rozbieżność celów. Ze strony artystów formułowano obawy przed redukcją ich twórczości do „sztuki przykościelnej”, czy utratą autonomii i stanieniem się częścią religijnego obrzędu. Ze strony kościelnej nieufnie odnoszono się do prezentacji na terenie kościołów dzieł sztuki, których motywy (np. eksponowanie nagości ludzkiego ciała) wydawały się niezgodne z jego duszpasterską misją oraz sakralnym charakterem świątyni.



W lutym 1985 roku w Mistrzejowicach odbyła się ogólnopolska wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy” dedykowana pamięci ks. Jerzego Popiełuszki. Została zorganizowana przez Jerzego Brukwickiego, Aleksandra Wojciechowskiego i Elżbietę Zawistowską przy współpracy Jerzego Kaliny. W wystawie uczestniczyło kilkudziesięciu artystów. Na zdjęciu powyżej instalacja, w której wykorzystano sutannę ks. Jerzego. „Hasło wystawy »Przeciw złu, przeciw przemocy« jest wyzwaniem rzuconym w epoce zafałszowania prawdy — kłamstwem, dobrą — złem, porozumienia — przemocą. Nowy Kraków-Mistrzejowice pragnie w nowocześniejsze życie wprowadzić staromodne cnoty chrześcijańskie: dobroci, łagodności, braterstwa, jedności. O takie zasady w życiu społecznym upominał się ks. Jerzy Popiełuszko” (ks. Teofil Bogucki). (fot. Erazm Ciołek)

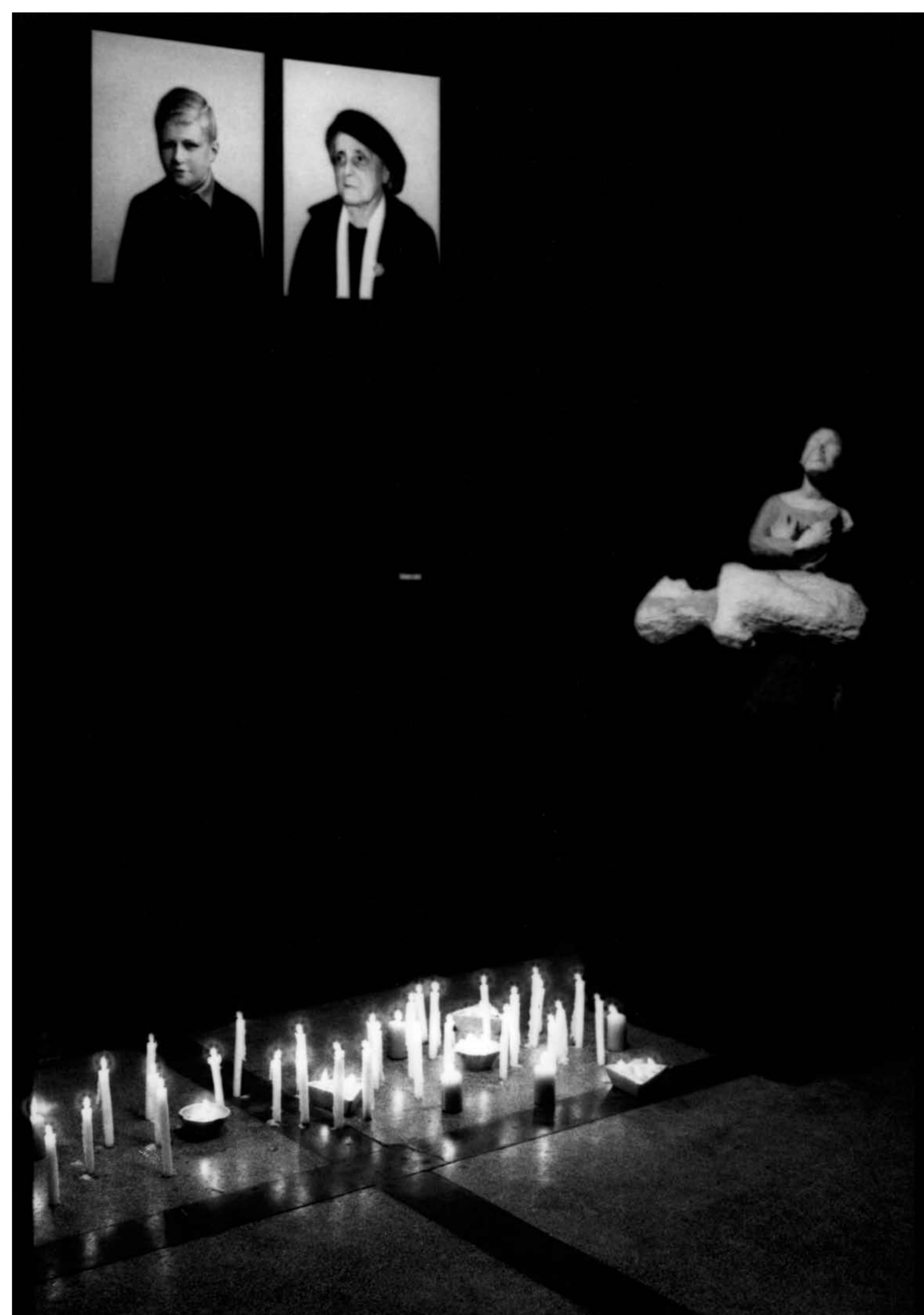


Doroczna wystawa plastyków środowiska warszawskiego „Obecność” w kościele przy ul. Żytniej w maju 1986 r. w Warszawie (fot. Erazm Ciołek)

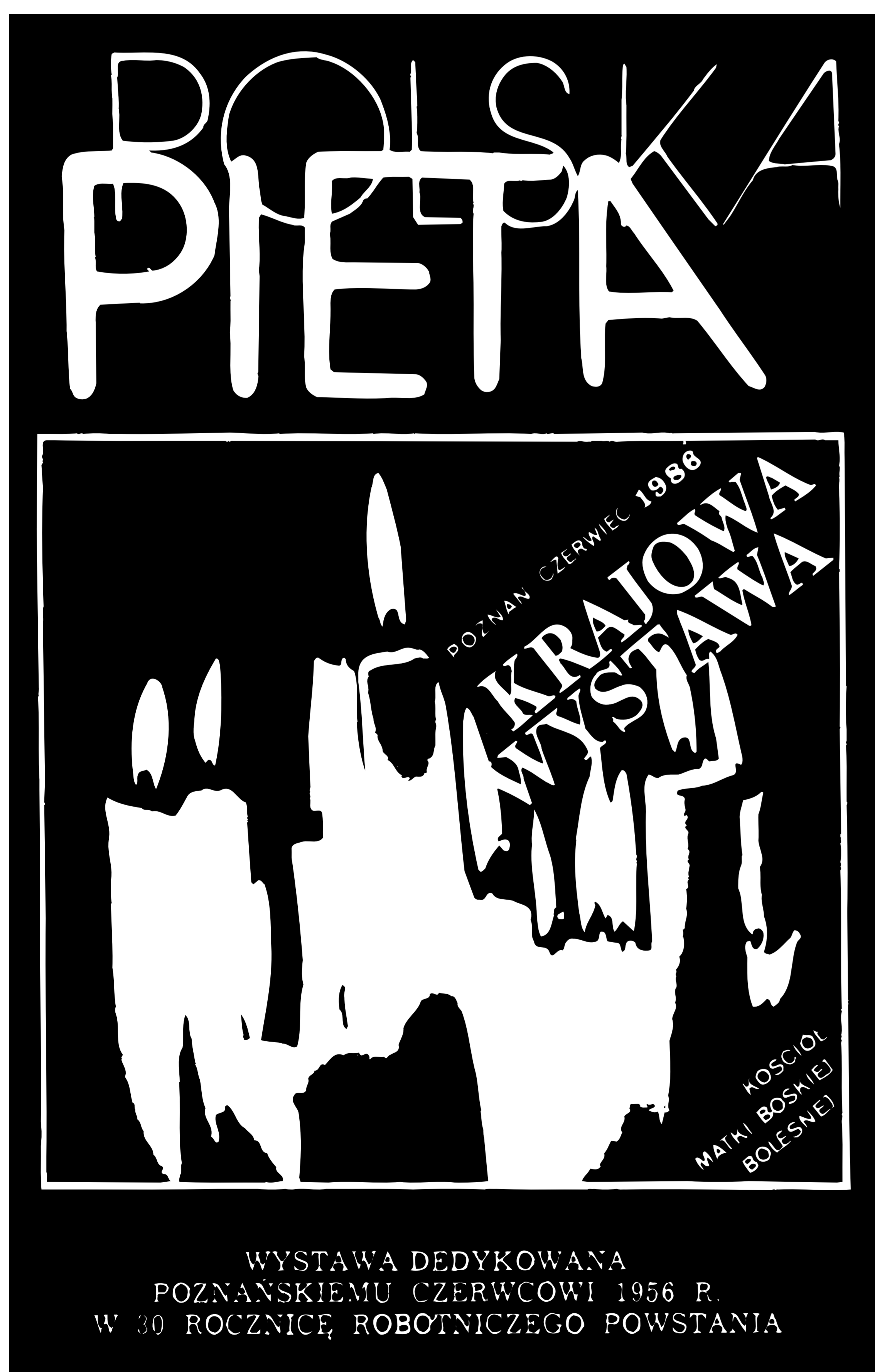
Polska Pieta

Jednym z popularnych motywów prezentowanych podczas wystaw plastyki niezależnej była postać Maryi. Pieta jest częstym motywem ikonografii chrześcijańskiej. Jej początki sięgają średniowiecza, gdy powstała jako liturgiczny dramat łaciński przedstawiany w Wielki Piątek w kościołach. Misteria pasyjne tłumaczone na języki narodowe stały się znane w Polsce w XV wieku. Zawierały nie tylko element żałoby, oplakiwania, smutku i bólu Matki po stracie Dziecka, ale także element nadziei — śmierć Syna nie poszła na marne, gdyż nastąpi zmartwychwstanie. Ten wątek podejmowały sztuki wizualne. Symbolika piety daje wiele możliwości interpretacyjnych, dlatego postać Maryi nieraz pojawiała się w sztuce niezależnej. Do pierwszych wystaw maryjnych należał zorganizowany przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych w kościele Nawiedzenia NMP przy ul. Przyrynek 2 w Warszawie pokaz projektów plakatów nawiązujących do rocznicy 600-lecia obecności Obrazu Bogurodzicy na Jasnej Górze. We wstępie do katalogu wystawy czytamy: „Warto podkreślić, że w blisko stuletnich dziejach polskiego plakatu treści religijne, z nader nielicznymi wyjątkami, były nieobecne. Dotyczy to nawet dwudziestolecia międzywojennego, kiedy mocniej splatały się losy sztuki współczesnej i inspiracji religijnej. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że podobnie jak w latach 1980–1981 narodził się plakat społeczny wyrażający intencje ludu, tak i obecnie, w podobnym klimacie emocjonalnym, wylania się nowy obszar aspiracji duchowych człowieka przez sztukę plakatu”.

Jedną z najbardziej udanych ekspozycji była „Polska Pieta” dedykowana Poznańskiemu Czerwcowi 1956, zorganizowana w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu przez Jerzego Brukwickiego, przy współpracy Wojciecha Müllera i Andrzeja Piątka; architekturę wystawy projektował Aleksander Kuczma, funkcję komisarza pełnił Juliusz Kowalski. Przymiotnik „polska” w tytule podkreśla związek z najnowszymi dziejami Polski. Warto zauważyć, że łacińskie pojęcie *pietas* oznacza nie tylko oplakiwanie, czy pobożność, ale też miłość rodzicielską i miłość ojczyzny. Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem, po Poznaniu prezentowana była we Wrocławiu, Katowicach, Krakowie, Gdańsku i Warszawie.



Wystawa „Polska Pieta” zorganizowana w czerwcu 1986 roku w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu. W czasie trwania wystawy Służba Bezpieczeństwa otoczyła teren kościoła i uniemożliwiła wyjście zwiedzającym. Musieli więc oni spędzić noc wśród wystawianych dzieł sztuki. Dopiero przyjazd abpa Henryka Gulbinowicza z Wrocławia spowodował odblokowanie wystawy. (fot. Michała Kowalskiego ze zbiorów Danuty i Jerzego Brukwickich)



Katalog wystawy „Polska Pieta”

Medalierstwo

Medalierstwo uznawane bywa za jedną z peryferyjnych odmian sztuki plastycznych, tworzonych na zamówienie, lokujących się gdzieś pomiędzy rzeźbą (a właściwie płaskorzeźbą) a malarstwem. Potencjał wyrazu tej odmiany sztuki plastycznych od lat ekspluatauje Ryszard Stryjecki. Wedle niego tożsamość medalierstwa wyznacza podział medalu na awers i rewers, który symbolizuje dwoistość świata społecznego, ciągle istniejący podział na scenę i kulisy, fasadę i tyły.

Pod wpływem wydarzeń Sierpnia 1980 roku Stryjecki zaczął tworzyć cykl 12 medali zatytułowany „Sukcesja”. Rok 1980, zdaniem autora, oznaczał bowiem koniec „epoki sukcesu” i początek nowej epoki — „sukcesji” epoki sukcesu. Ryszard Stryjecki w następujący sposób opisuje moment powstania cyklu: „Kiedy strajki sierpniowe roku 1980 zakończyły się podpisaniem umowy społecznej, przyspieszony rytm brzemiennych w skutki wydarzeń sprawił, iż postanowiłem sporządzić medalierską wersję notatek. Forma ta zmusza autora do szukania skrótów, symboli, a wykorzystanie przysłowiowych dwóch stron medalu stwarza możliwości wręcz nieoczekiwane, nie do wyobrażenia w malarstwie czy rzeźbie. Pozwala też uniknąć gazetowego gadulstwa. Nerwowa atmosfera czasu realizacji, dramaturgia wydarzeń, wymuszały chropawy, czasem antyestetyczny styl opracowania”.

Medaliony Ryszarda Stryjeckiego z cyklu „Sukcesja” po raz pierwszy były prezentowane zimą 1986 roku w Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu.



„Prolog” — autografy Winstona Churchilla, Franklina Roosevelta i Józefa Stalina na awersie, na rewersie: 3 x tak



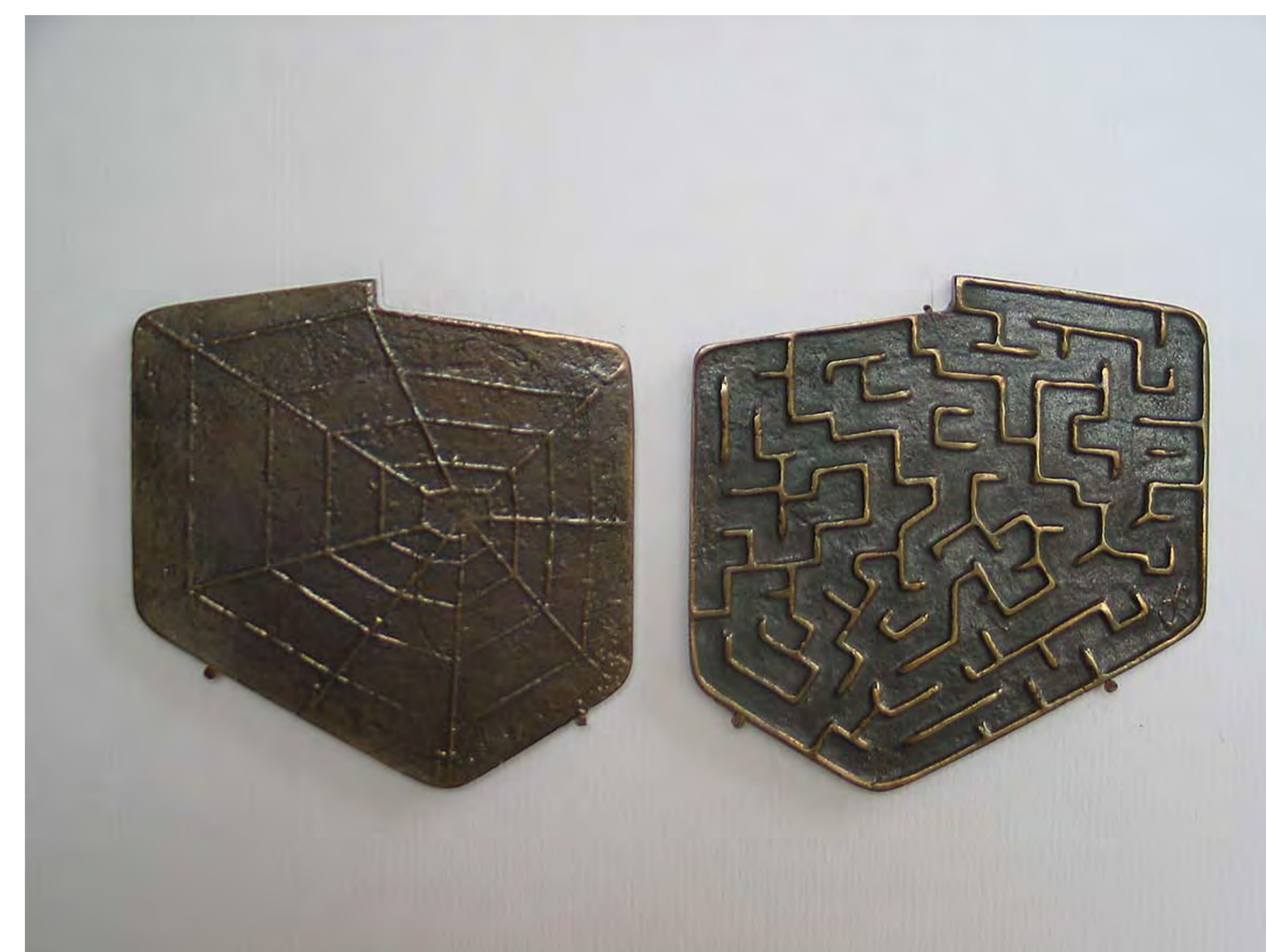
„Uwertura” — odręczny szkic śródmieścia Poznania z zaznaczonymi pozycjami walczących stron (awers); na rewersie wyryta jest data 1956 i hasło „Żądamy prawdy, wolności i chleba”



„Sukces” (1980) — księżycowy krajobraz i Stańczyk za kratkami



„Książdz Jerzy Popiełuszko” — twarz i akapit z ostatniej bydgoskiej homilii



„IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR” — centralizm i struktury poziomie połączone tworzą na mapie Polski pajęczynę



„Schizofrenia” — kłódka (awers) w kształcie Polski przypominająca również tęczę (rewers) i napis „Niech prawo zawsze prawo znaczy, a sprawiedliwość — sprawiedliwość”



„Imperatyw” — na mapie Polski nalożony plan Sejmu, którego trybuna sejmowa wypada w miejscu Gdańska; na rewersie napis jak teleks z centrali imperium: „Gdyby tylko chcieli — stop”

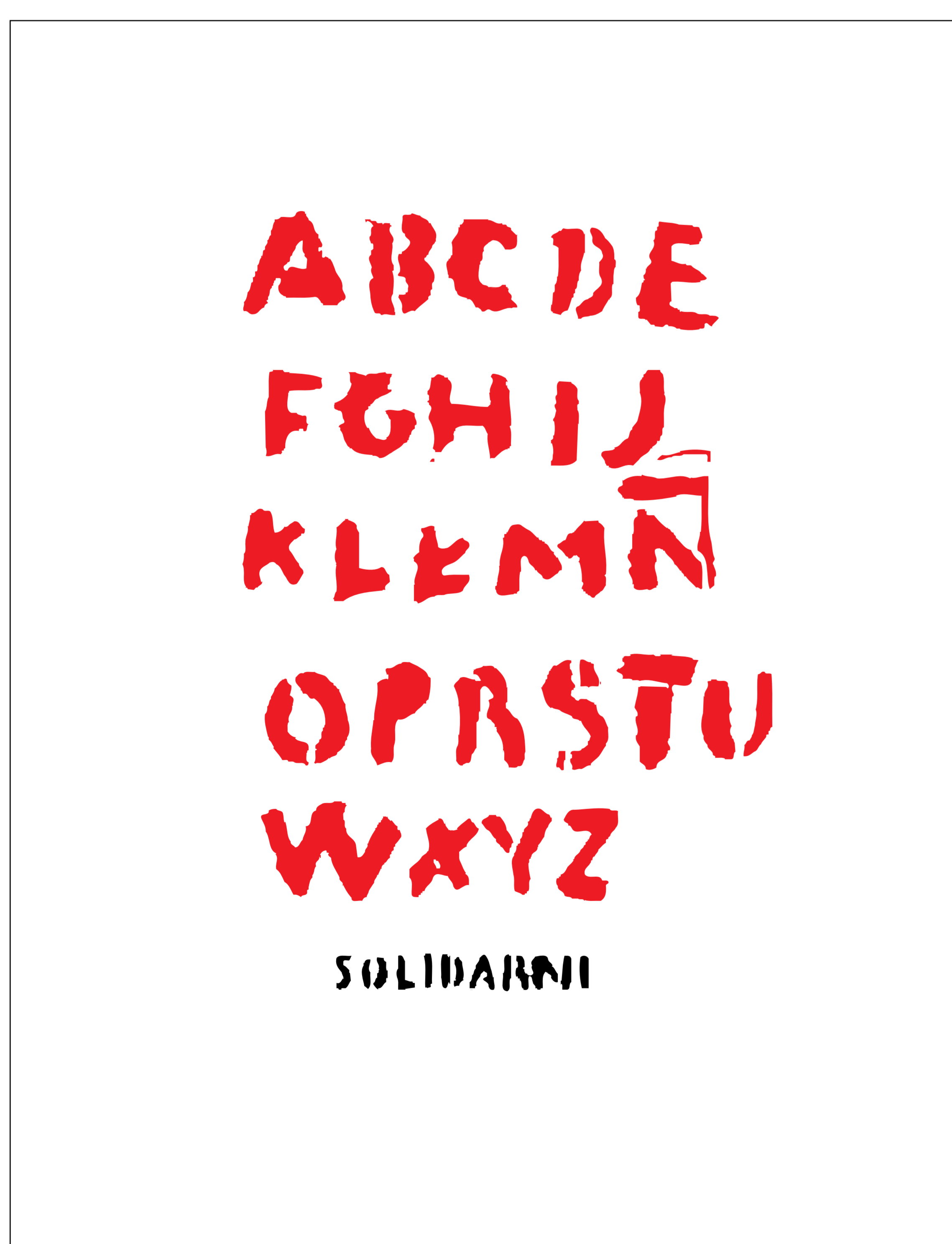
Plakaty podziemnej Solidarności

Gatunkiem sztuki plastycznej, który najżywiej reagował na wypadki społeczne był plakat. Stan wojenny zapoczątkował kolejny okres w historii solidarnościowego plakatu. Był on najczęściej anonimowy, charakteryzował się małym formatem, ograniczoną jakością poligraficzną i niskim nakładem. W swojej ikonografii nawiązywał do symboli uniwersalnych i narodowych. Były to najczęściej: krzyż — znak wiary, kotwica — znak nadziei, biało-czerwona flaga — poszarpana i postrzępiona, bochenek chleba, kraty i więzienna cela. Pojawiły się w nim również nowe motywy nawiązujące do okoliczności wprowadzenia stanu wojennego: liczba 13, czarne okulary Jaruzelskiego, generałowie z WRON-y, komisarze wojskowi, funkcjonariusze MO i SB oraz milicyjne i wojskowe pojazdy. Nadawano nowe znaczenie istniejącym już motywom ikonograficznym i je przetwarzano, a wśród nich szczególnie: palce ułożone w znak zwycięstwa V, krzyż ułożony z kwiatów, palące się świece czy wreszcie sylwetki rozmaitych ptaków i zwierząt. Plakaty te wyróżniała prostota i lapidarność, ironia i operowanie aluzją, wielość znaczeń. W stanie wojennym ta forma sztuki plastycznej była sposobem walki z komunistyczną władzą. Wyrażała pogardę dla jego sprawców, była wyrazem buntu i oporu, dodawała otuchy i nadziei oraz stanowiła widoczny dowód, że Solidarność żyje i zwycięży.

Plakaty Solidarności z kolekcji Danuty i Jerzego Brukwickich



Piotr Młodożeniec



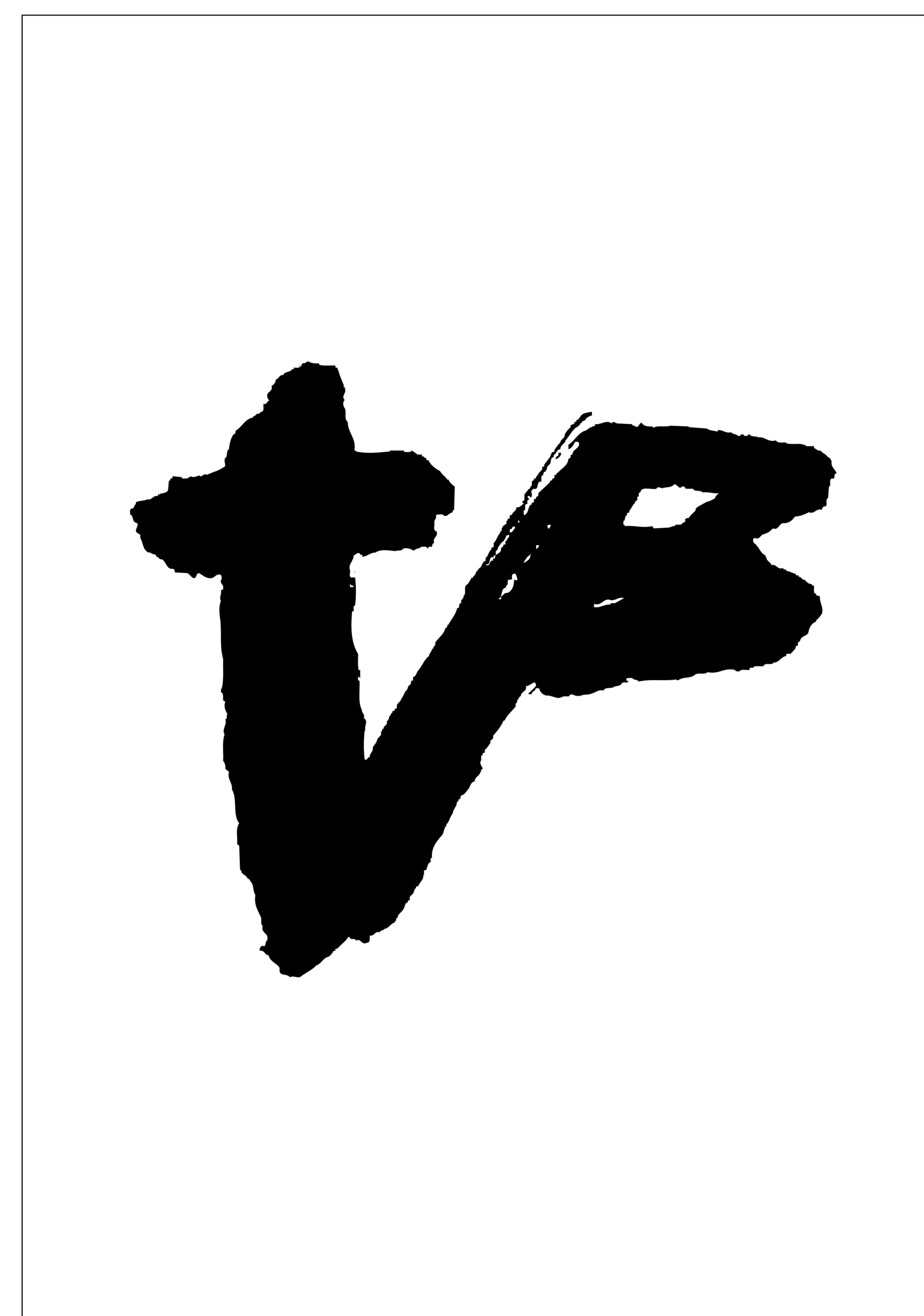
Piotr Młodożeniec



Piotr Młodożeniec



Jan Bokiewicz



Jan Bokiewicz



Jan Bokiewicz

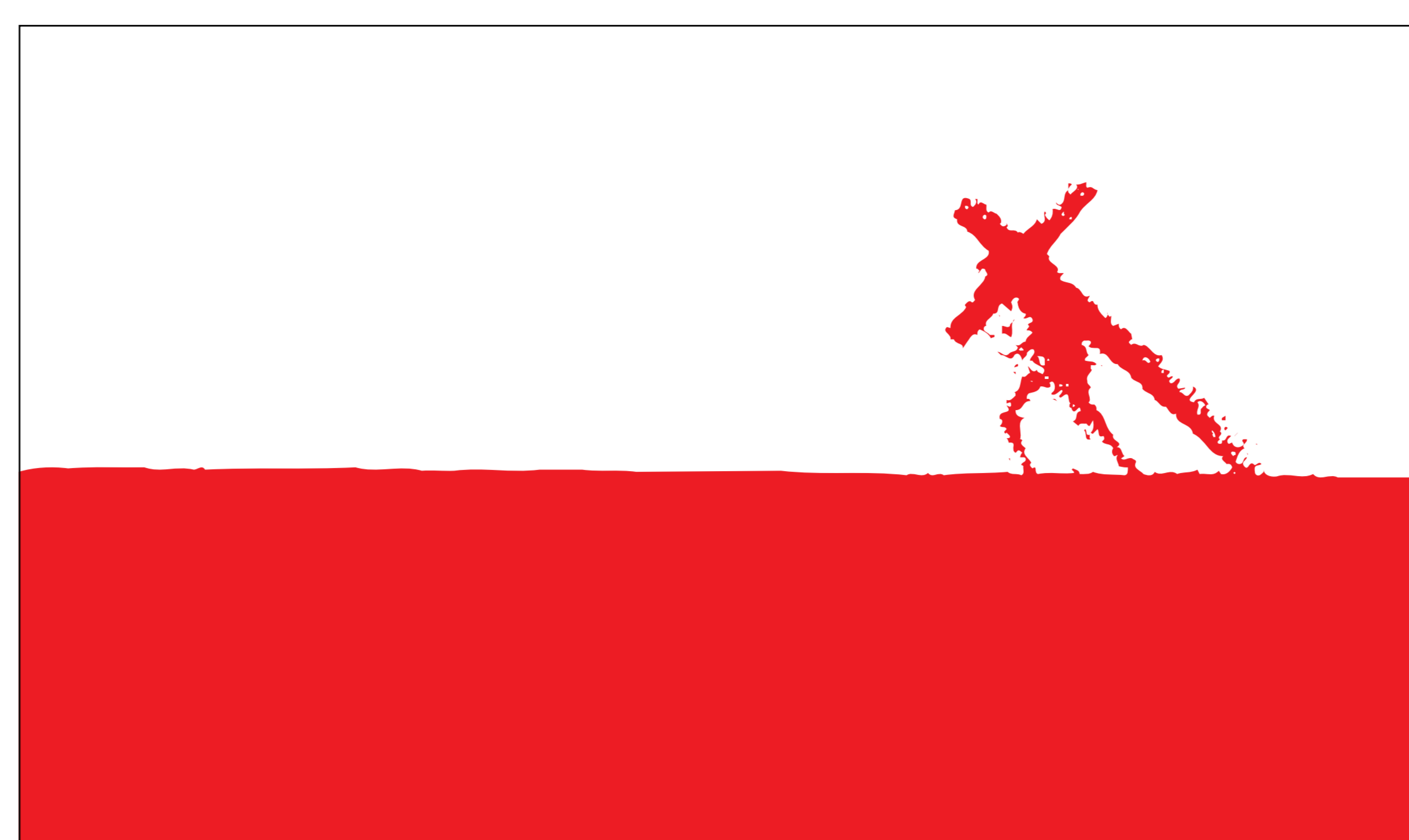


INSTYTUT
PAMIĘCI
NARODOWEJ

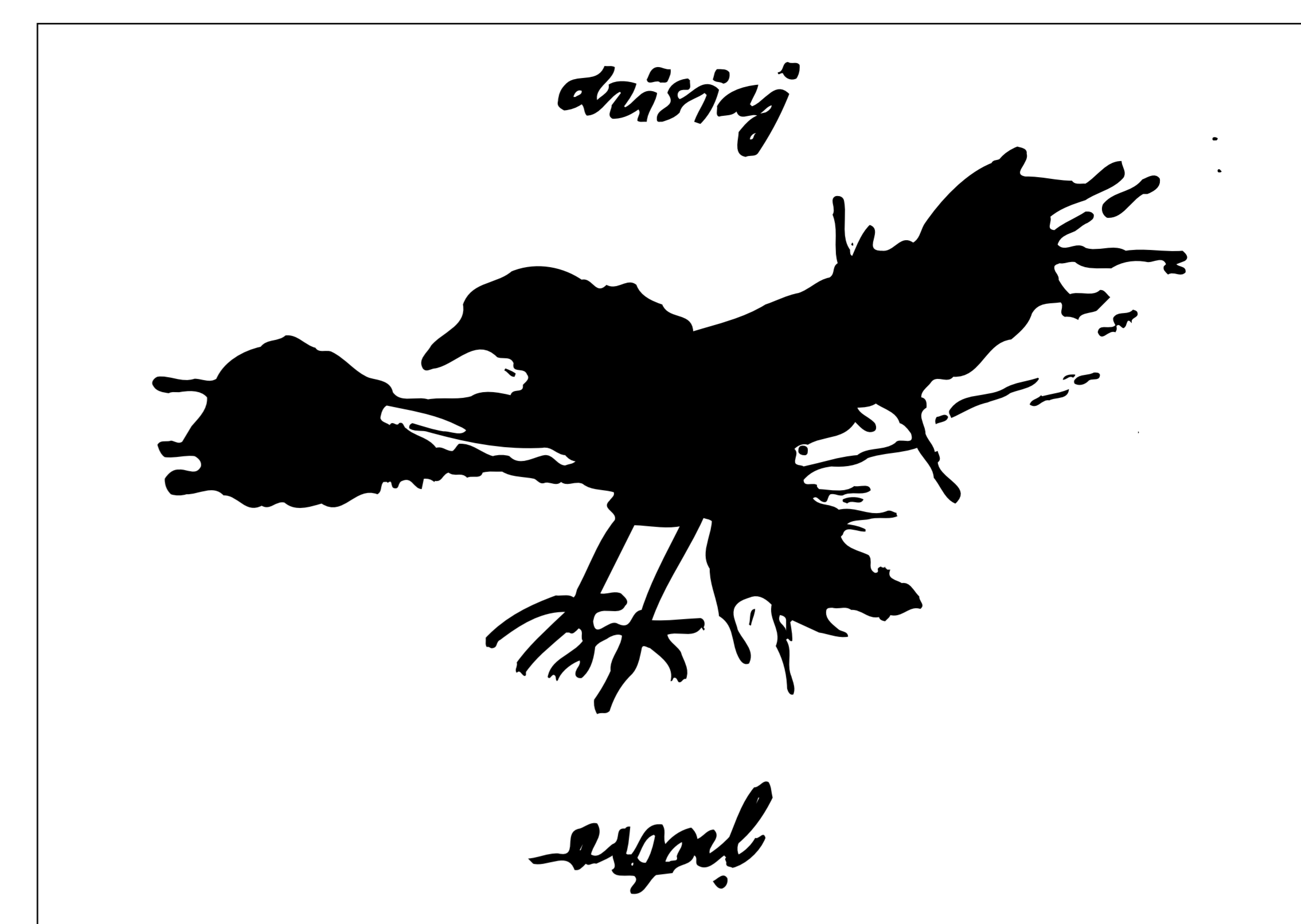


Plakaty

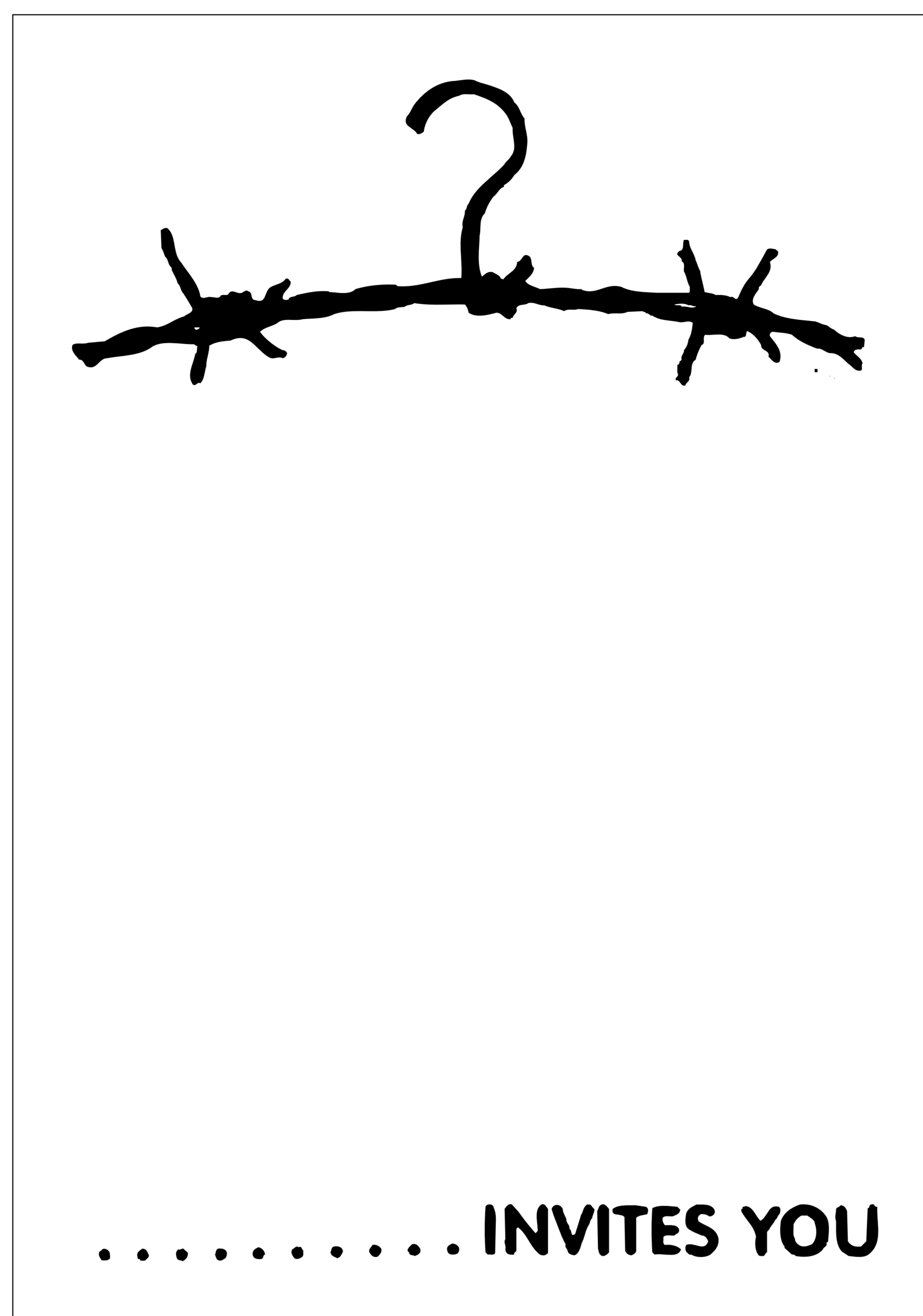
podziemnej
Solidarności



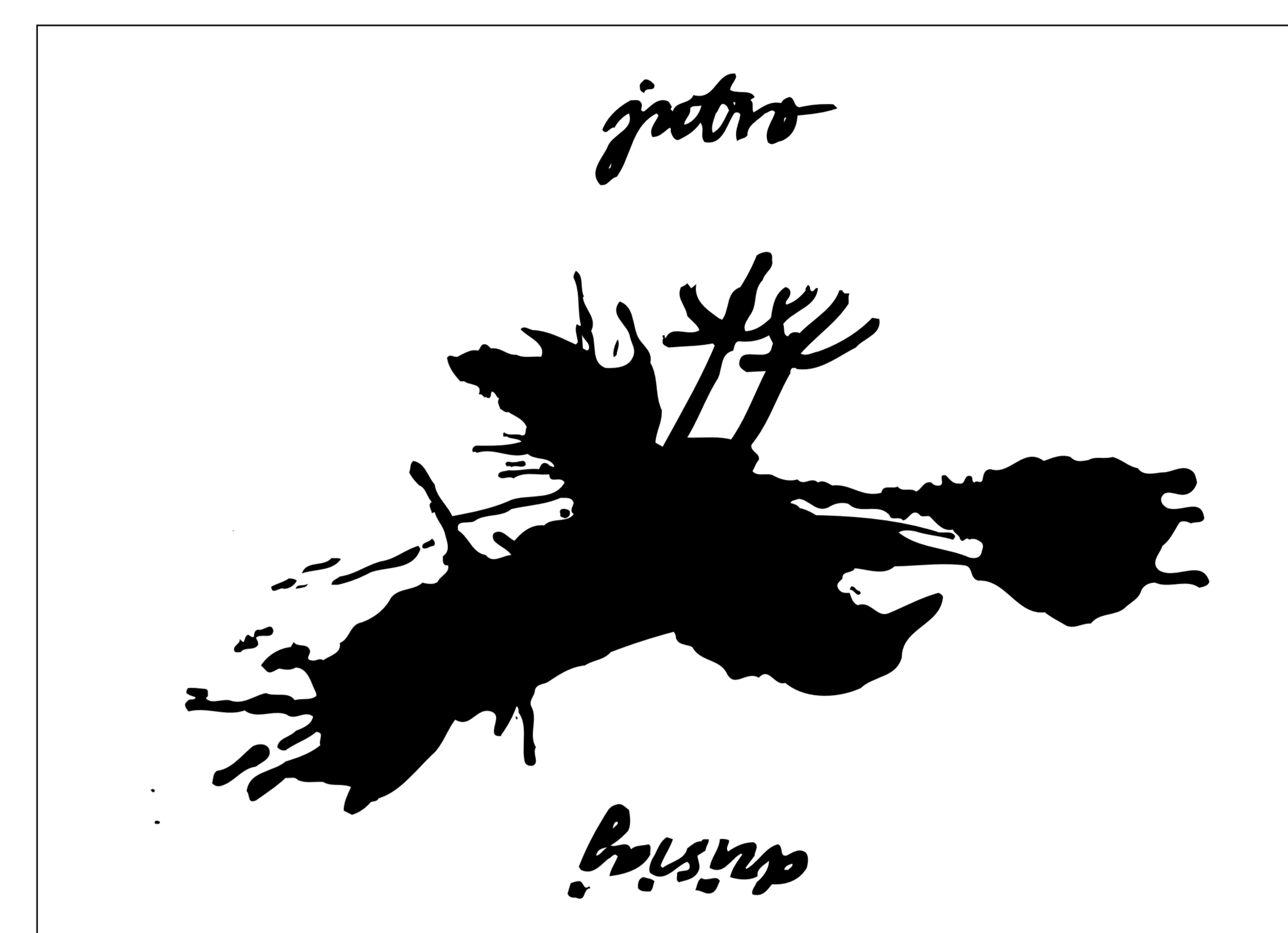
Eugeniusz Get-Stankiewicz



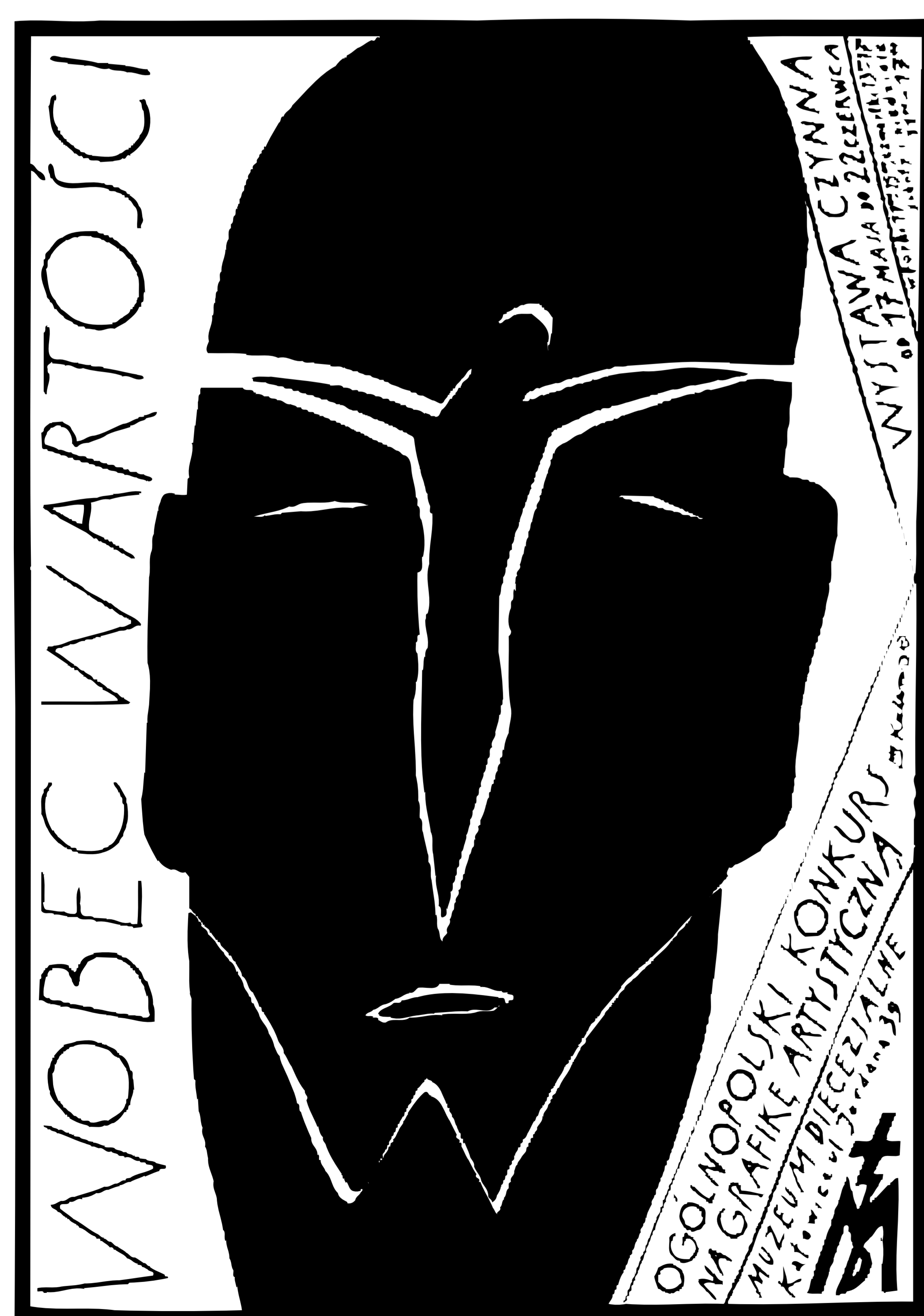
Eugeniusz Skorwider



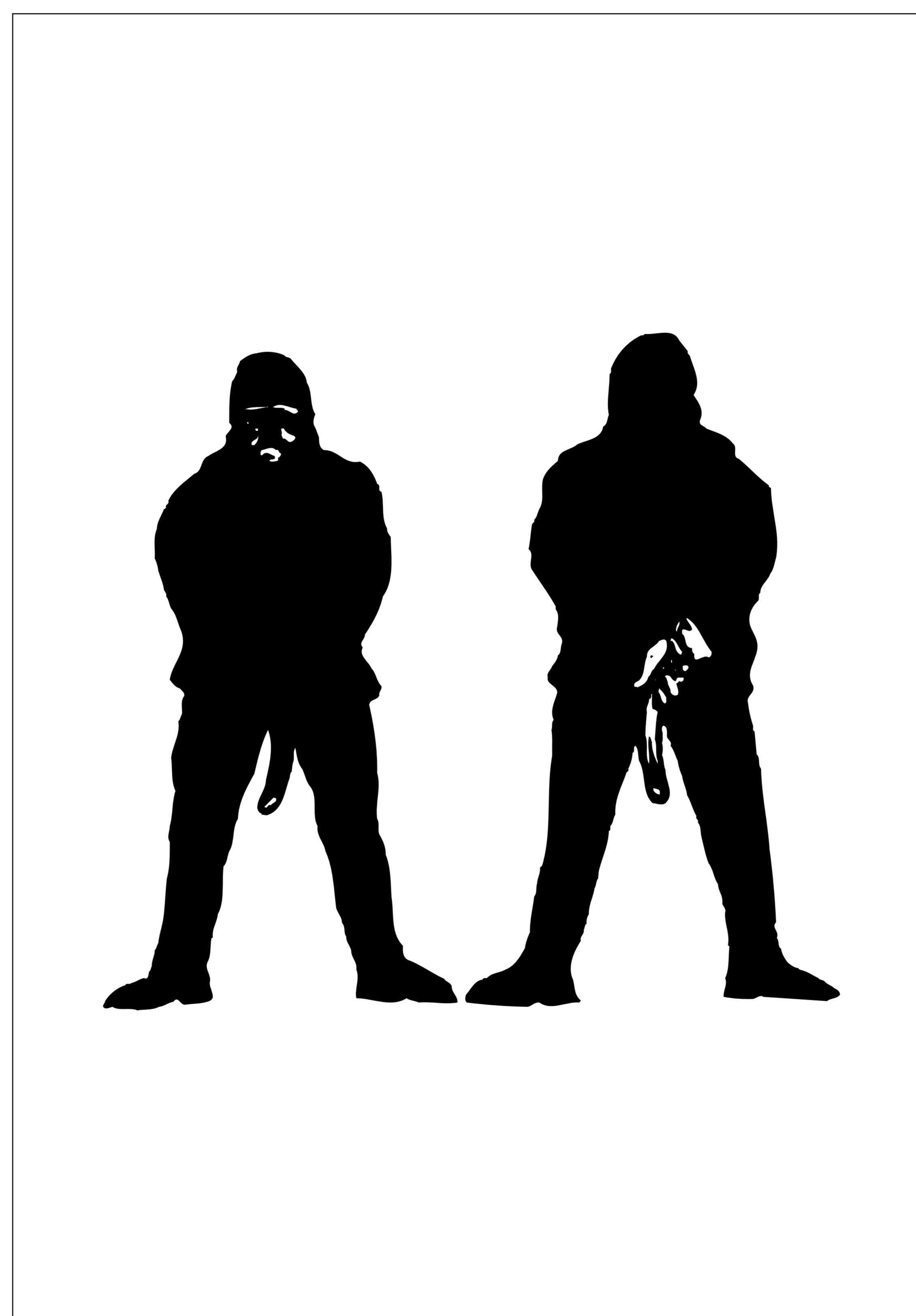
Jacek Ćwikła



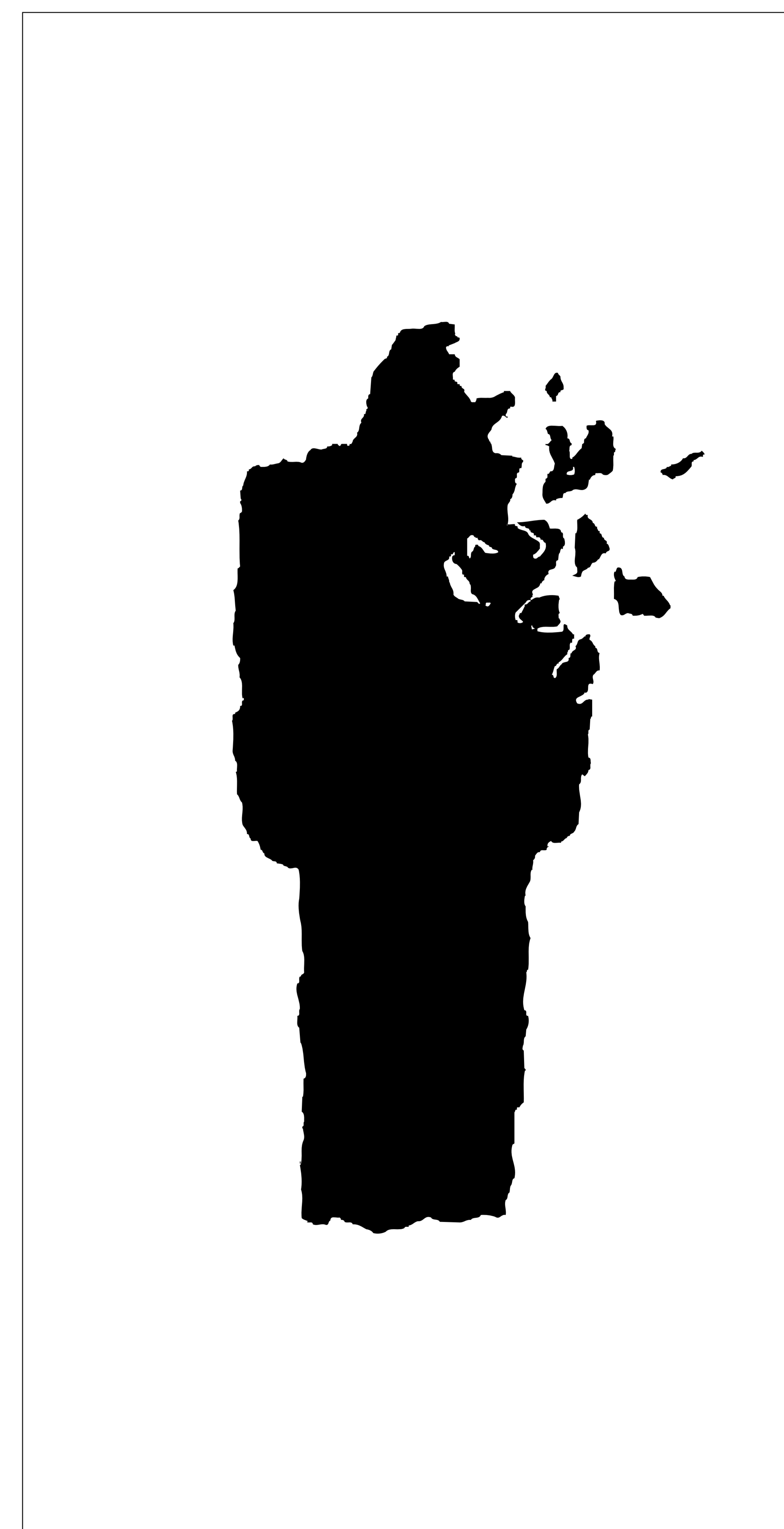
Maciej Buszewicz



Roman Kalarus



Jacek Staniszewski



Wiesław Gotuch

Zmierzch plastyki niezależnej

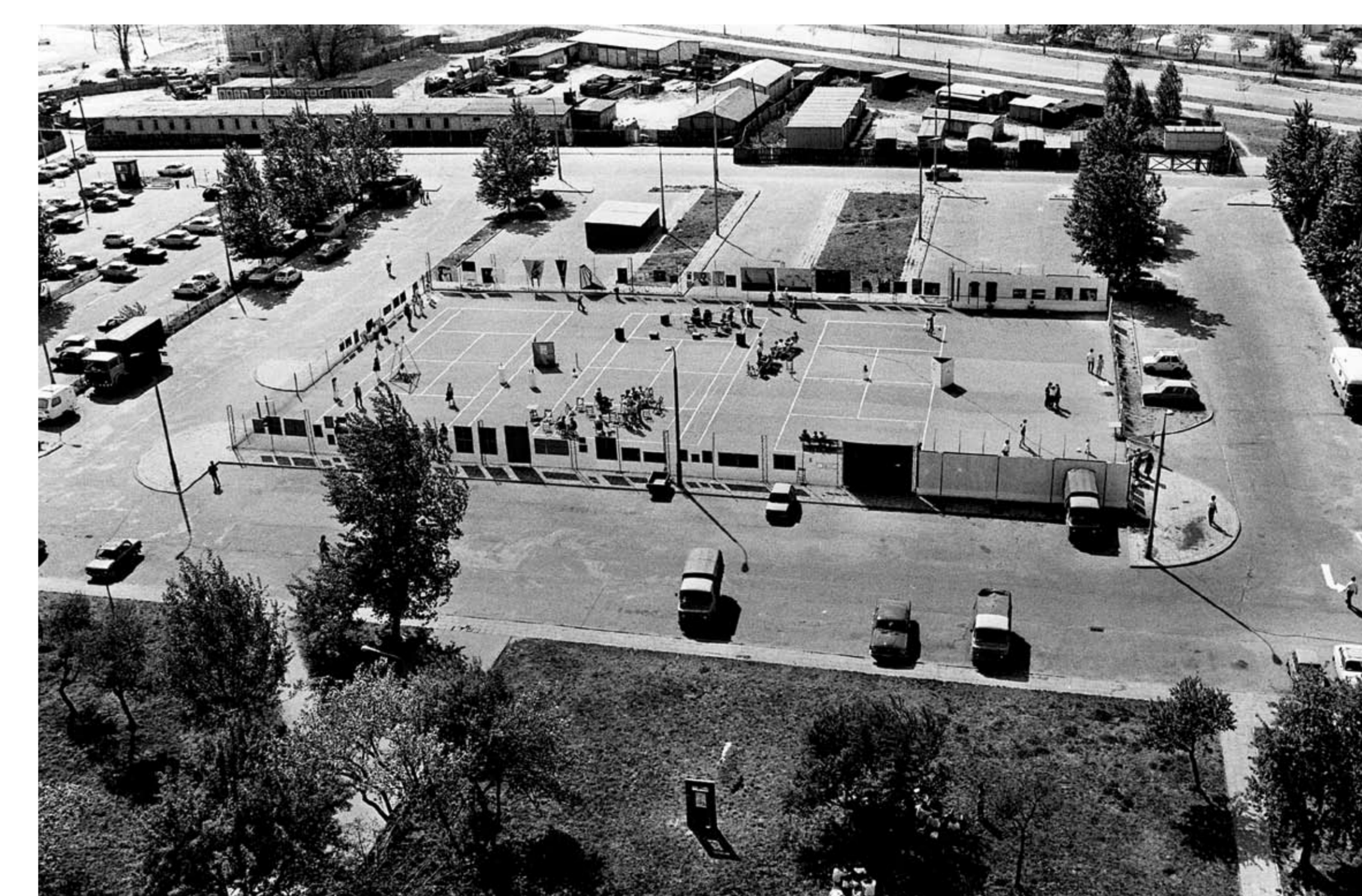
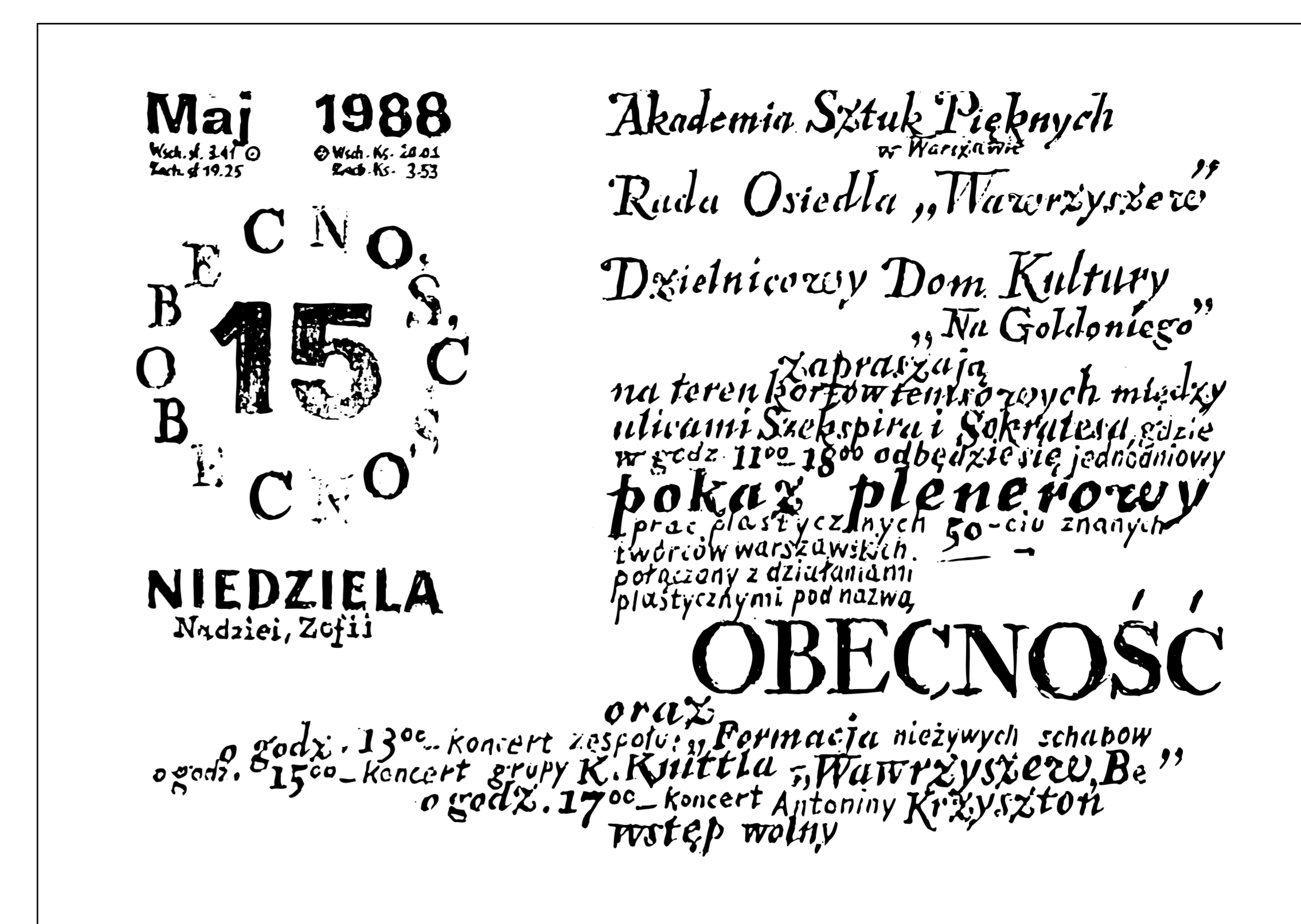
Niezależna twórczość artystyczna w pierwszych latach stanu wojennego narodziła się w warunkach polaryzacji politycznej. Stopniowa liberalizacja polityczna, która następowała w Polsce od roku 1986 przyczyniła się do wyczerpywania się formuły sztuki zaangażowanej wystawianej głównie w kościołach. Duchowieństwo wspomagające ruch plastyki niezależnej nie oczekiwało od artystów wystawiających w kościele deklaracji światopoglądowej, czy tworzenia wyłącznie sztuki konfesyjnej. Jednakże wyznaczało zarazem granice wolności twórczej. Jak pisał duszpasterz środowisk twórczych W. A. Niewęglowski: „Kościół nie oczekuje wyłącznie sztuki konfesyjnej, ale przyjmuje tylko takie dzieło współczesne dla ukazania go w świątyni, która nie rozmija się z duchem Ewangelii”. Artyści z kolei stopniowo dostrzegali, że na dłuższą metę niemożliwe jest pogodzenie pełnej niezależności sztuki z misją światopoglądową i zadaniami Kościoła. Pod koniec lat 80. dochodziło do głosu nowe pokolenie artystów, pojawiły się nowe zjawiska artystyczne. Takim była działająca we Wrocławiu Pomarańczowa Alternatywa znajdującą rychło naśladowców w wielu miastach Polski. Ujawnił się w ten sposób tzw. „trzeci obieg” krytycznie nastawiony zarówno wobec władzy, jak i opozycji. W tym czasie miejscami, w których wystawiano niezależną twórczość artystyczną były małe osiedlowe kluby i ośrodki kultury. W Poznaniu funkcję taką pełnił Ośrodek Kultury „Stożce”. W latach 1986–1990 organizowano tam zamknięte pokazy filmów niezależnych, koncerty niezależnych muzyków, spotkania z pisarzami i politykami oraz wystawę rysunków i pamiątek Juliana Żydorka z internowania w latach 1981–1982. W 1989 zorganizowano ogólnopolski konkurs na plakat opozycji pt. „Opozycja na rzecz demokracji”. W Warszawie Rada Osiedla Wawrzyszew we współpracy z Markiem Sapetto i pracownikami Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na kortach tenisowych Wawrzyszewa zorganizowała 15 maja 1988 pokaz plenerowy: „Obecność malarstwa i rzeźby”. W pokazie swoje prace prezentowało kilkudziesięciu artystów, a imprezie towarzyszył koncert Antoniny Krzysztoń oraz grupy Krzysztofa Knittla „Wawrzyszew Be”. Pod koniec lat 80. pojawili się również prywatni sponsorzy sztuki. Jedną z pierwszych takich inicjatyw była wystawa sztuki najnowszej „Co słychać” zorganizowana w 1987 roku w Zakładach Norblina w Warszawie, w której uczestniczyło głównie młode pokolenie artystów.



Wystawa „Co słychać” odbywała się w dawnym Zakładach Norblina w Warszawie pod koniec 1987 r.



Katalog wystawy „Co słychać” pod redakcją Maryli Sitkowskiej opublikowany w 1989 r. w Warszawie

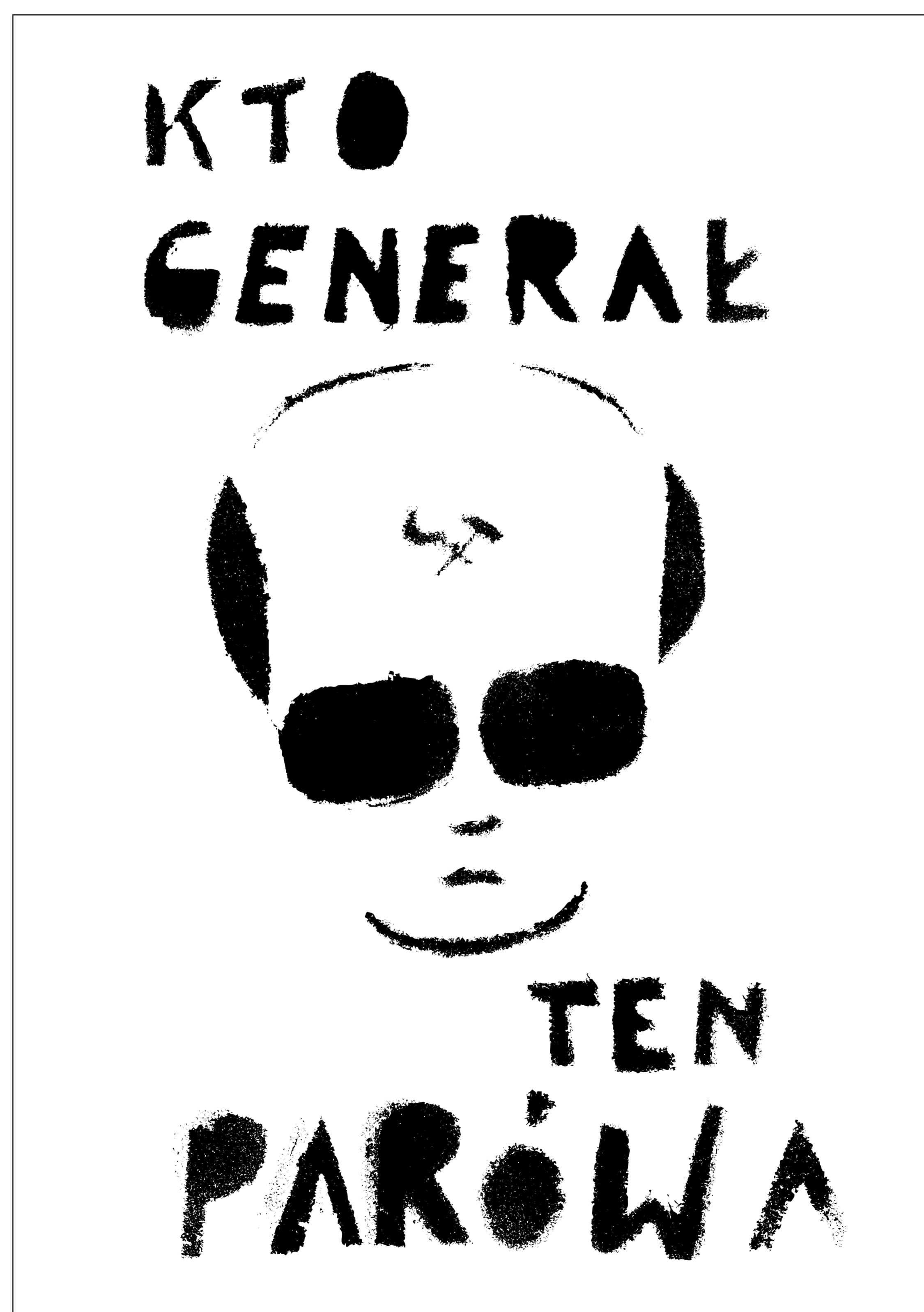
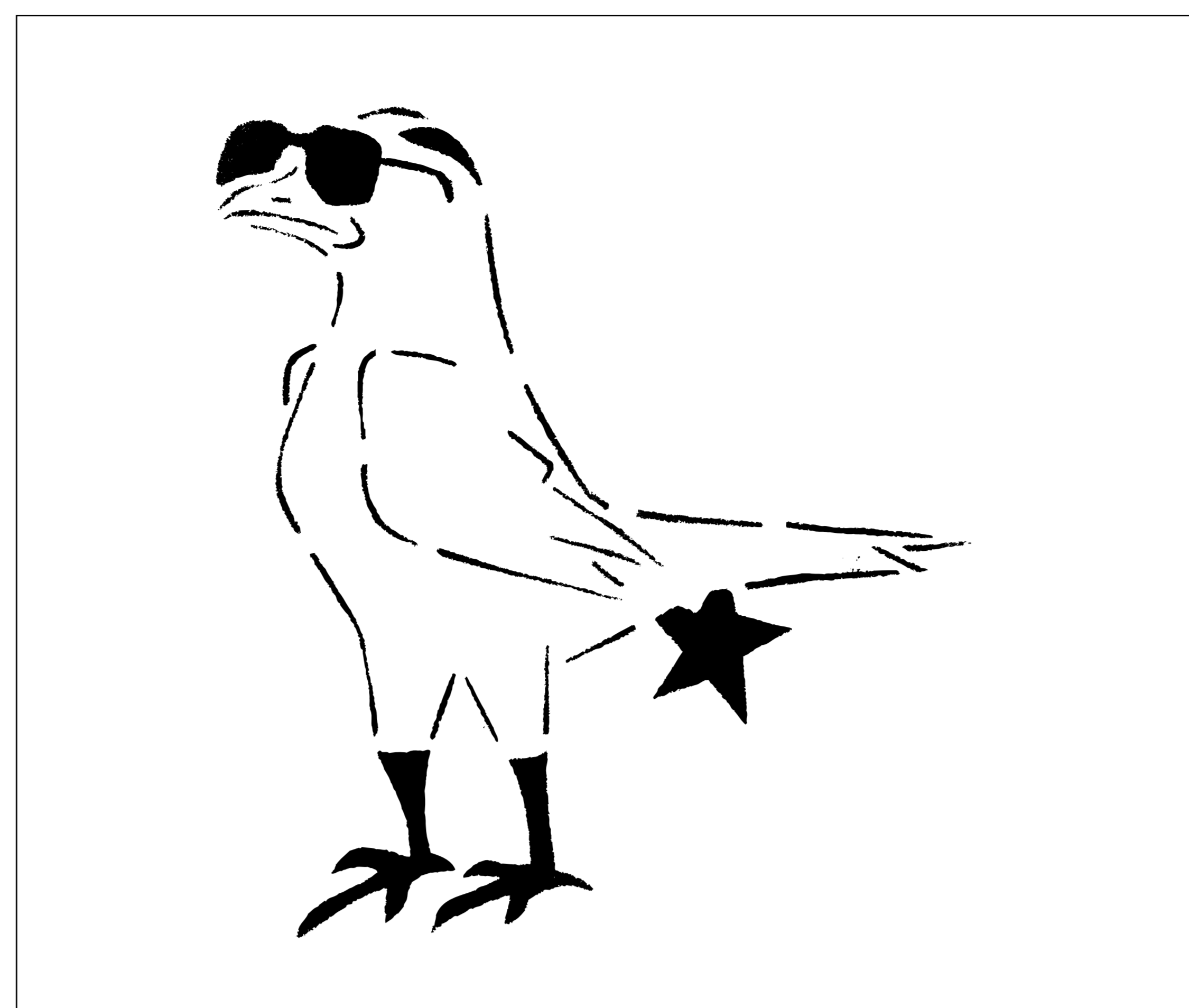


Pokaz plenerowy prac 50 artystów na osiedlu Wawrzyszew w Warszawie w 1988 r. (fot. Erazm Ciolek)

Zmierzch plastyki niezależnej

Grafiki wykonywane przez anonimowych twórców związanych głównie ze środowiskiem anarchistycznym (Ruch Społeczeństwa Alternatywnego), pacyfistycznym (Wolność i Pokój) i ruchami ekologicznymi. Działalność artystyczna tych środowisk tworzyła tzw. trzeci obieg w kulturze.

Grafiki trzeciego obiegu z kolekcji Krzysztofa Brzechczyńska



Plakat wyborczy 1989

Wybory 1989 stanowiły ostatnią okazję do masowej współpracy środowiska niezależnych artystów z NSZZ „Solidarność”. Zachęcał do tego apel prezesa ZPAP Jerzego Puciaty skierowany do wszystkich artystów plastyków. Opracowaniem graficznego symbolu wyborów jednoznacznie kojarzącego się ze stroną „solidarnościowo-opozycyjną” zajęła się powołana do tego celu komisja Ogólnopolskiego Komitetu Obywatelskiego. Jej członek, Krzysztof Racinowski, tak wspominał swoją pracę:

„W początkowo małym zespole grafików staraliśmy się lansować koncepcję zgrzebności formy, maksymalnej oszczędności środków wyrazu (w tym i koloru), prostoty i syntezy, nawiązując do tych wszystkich skromnych druczków, ulotek, znaczków, okładek i transparentów, które realizowaliśmy w przeciągu ośmiu lat od ogłoszenia stanu wojennego”.

Podstawowym identyfikatorem wyborów był znak graficzny Solidarności. Na jego bazie powstawały pierwsze plakaty i ulotki wyborcze z hasłami: „Musimy wygrać” z autografem Lecha Wałęsy, „Głosuj na Solidarność”, „Twoją szansą Solidarność”, „Pierwszy raz możesz wybrać, wybierz Solidarność”, „Nie śpij, bo cię przegłosują”. Do bardziej popularnych plakatów wyborczych należał projekt Andrzeja Budki z biało-czerwonymi flagami i procentami demokracji.

Innym graficznym wyróżnikiem wyborów było zdjęcie kandydatów do Sejmu i Senatu z Lechem Wałęsą. Plakaty te charakteryzowały się jednolitą formą, klarownością, jednoznacznie świadcząc o przynależności danego kandydata do „drużyny Lecha”.

Zdaniem grafika Krzysztofa Racinowskiego, wśród szeregu plakatów w przestrzeni miejskiej wyróżniały się dwa: jeden, autorstwa prof. Henryka Tomaszewskiego „Żeby Polska była Polską 2 x 2 musi być 4”, odznaczał się lapidarnością, wpisując się w prostotę grafiki umieszczanej na murach miejskich. Drugi, „W samo południe 4 czerwca 1989” autorstwa Tomasza Sarneckiego, w inteligentny i dowcipny sposób nawiązywał do znanego westernu, którego bohater (Gary Cooper) walczył o słuszną sprawę. Na plakacie aktor grający szeryfa zamiast rewolweru trzyma kartkę z napisem „wybory” i ma wpięty znaczek Solidarności.

