

Jan S. WOJCIECHOWSKI

## POLSKA SZTUKA LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH – PRZEZWYCIEŻANIE POSTMODERNIZMU

*Czyż nie jest jakimś krokiem ku przewyciężeniu postmodernizmu przywrócenie sztuce wartości prawdy w jej klasycznej wersji [...] Na tej podstawie odbudować by można chociażby świecką perspektywę humanistyczną, w której realizować może się wolność człowieka.*

Uprawiając profesję krytyka sztuki uczestniczę czynnie w życiu artystycznym, zatem temat powyższy podejmuję nie ograniczając się tylko do aksjologicznych postulatów, lecz również interpretując żywą praktykę artystyczną i opisując zjawiska, które notujemy w polskim życiu artystycznym lat dziewięćdziesiątych.

Wbrew potocznym sądom o dezorientacji polskiego świata sztuki w obliczu radykalnej zmiany, jaką przyniósł rok 1989, ostatnia dekada XX wieku jest w Polsce czasem intensywnej pracy artystów, krytyków i kuratorów wystaw nad nowym, odmiennym niż w latach osiemdziesiątych, kształtem sceny artystycznej. Jeśli przyjąć, że druga połowa lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte w dziedzinie sztuk pięknych były okresem krytycznej i, wydawać by się mogło, ostatecznej rozprawy z ideami modernizacyjnymi, których artystyczną ekspozyturą była awangarda, to lata dziewięćdziesiąte są czasem żałoby z powodu rozproszenia wartości i czasem pracy nad ich ratowaniem spod ruin określanych jako postmodernizm. W świecie całkowicie zdominowanym przez wartości praktyczne, techniczne i rynek nostalgiczną tęsknotę budzą ponownie źródłowe idee sztuki awangardowej.

Można to traktować jako rodzaj wahadłowego ruchu w kulturze, pozwalającego odświeżać środki artystyczne i wprowadzać na scenę sztuki nowe pokolenia. Motywy tego zwrotu są jednak nieco bardziej złożone. Złożoność i idąca za tym trudność zrozumienia obecnej sytuacji powodują to, iż wydaje się ona na pierwszy rzut oka paradoksalna. Z chwilą zaistnienia w Polsce politycznych warunków do budowy demokratycznego społeczeństwa o gospodarce rynkowej i przyspieszenia procesu modernizacji w duchu Zachodu zainicjowany został, również w sztuce, odwrót od postmodernizmu, będącego niejako kulturową ramą (według F. Jamesona – „kulturową logiką”) tego procesu. Paradoks ten okazać się może mniej jaskrawy, gdy uwzględni się ewokowane przez postmodernizm niepokoje aksjologiczne, powracającą

w nowym kontekście krytykę kultury masowej oraz gdy dostrzeże się społeczne skutki modernizacji.

Postmodernizm, jako rodzaj filozoficznego dyskursu analizującego pewien etap zachodniej modernizacji, ostro krytykując całą modernistyczną formację odsłonił źródła wyjściowego dla moderny sporu: europejską metafizykę ugruntowaną na fundamentalnej konstatacji odrębności człowieka i świata, ważności osoby ludzkiej i rodzącym się na tym gruncie pytaniu o Stwórcę. Odsłonięciu tych fundamentów towarzyszyło ożywienie nastrojów i praktyk religijnych. Koniec lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiątych to erupcja, szczególnie w Polsce, tendencji neokonserwatywnych i kontrawangardowych w sztuce.

Dziś, z perspektywy kilkunastu lat debaty postmodernistycznej i po własnych doświadczeniach kulturowych i społeczno-politycznych pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, możemy stwierdzić, że postmodernizm poza odsłonięciem metafizycznych korzeni moderny, jej chrześcijańskiej „prehistorii”, sprzyjającej neokonserwatywnym praktykom artystycznym, okazał się formą wyciągania ostatecznych wniosków z radykalnie świeckiego światopoglądu. Konsekwencją rozwoju postmodernistycznej świadomości i praktyk stało się coś zgoła przeciwnego, niż obiecywał to początkowy krytycyzm wobec moderny. Konsekwencją ataku postmodernistów stało się bowiem nie tylko ostateczne porzucenie chrześcijańskich pryncypiów, opartych na wyjściowej dychotomii świata i osoby ludzkiej, oraz zejście ku magicznej „pierwotnej jedni”, ale dekonstrukcja także tych dychotomii, na których spoczywała europejska filozofia – w tym także modernistyczna humanistyka. Oznacza to między innymi programowe uchylanie i przekraczanie tradycyjnych dystynkcji, takich jak: podmiot – przedmiot, idealny – realny, naturalny – sztuczny, rozumowy – zmysłowy...

Zatem jeśli nie ma się przekonania, iż nurt ten, radykalnie destrukcyjny wobec całej tradycji duchowej i intelektualnej Zachodu, przekształci się w jakiś nowy, zbawczy synkretyzm typu New Age lub jeśli wątpi się w tezę R. Rorty'ego, iż nowoczesna demokracja może się obyć bez filozofów i że wystarczy pamiętać, iż „okrucieństwo jest najgorszą rzeczą, jakiej się dopuszczamy”, oraz jeśli, w przeciwieństwie do Z. Baumana, żywi się niepokój z powodu zanikania racjonalnych przesłanek wyodrębniania czegoś takiego jak sztuka – postmodernizm może jawić się jako cul-de-sac europejskiej kultury. Jeśli do tego uzna się – między innymi po lekturach J. Baudrillarda – że dekonstruktywistyczna „nirwana” pojęciowa ugruntowana jest w późnokapitalistycznej ekonomice, popkulturze i mediach, dla których jest ona wygodnym stanem umysłu dla stymulowania konsumpcji, powodów do ostrego odwrotu od postmodernizmu i szukania innych dróg intelektualnych i artystycznych będzie dostatecznie dużo.

Wraz z rozpoczęciem praktycznej realizacji zachodniej drogi modernizacyjnej (ku demokracji opartej na gospodarce rynkowej) wzmagają się w Polsce

tęsknota za sytuacją, w której sztuka osadzona była w jakiejś, w miarę powszechnej, narracji światopoglądowej. Pamięć o tej sytuacji wzmocniona była dodatkowo przez stan wojenny, kiedy w sposób typowy dla polskiej historii, społeczeństwo zjednoczyło się w oporze, tym razem przeciwko wojskowo-partyjnej władzy. Taka patriotyczna jedność społeczeństwa pozwoliła w Polsce odtworzyć, i przez kilka lat utrzymać, tradycyjny układ, gdy sztuka obsługuje wyższe (w tym przypadku patriotyczne) symboliczne potrzeby dużej zbiorowości społecznej.

Wejście na drogę zachodniej modernizacji przynosi ostateczną destrukcję każdego z tradycyjnych typów społecznego funkcjonowania sztuki. Pozbawiona już w XIX wieku religijnej aury, ale także wyzuta z idei oświeceniowych, sztuka skupia się „ratunkowo” na samej sobie. Postmodernizm jest zwieńczeniem tego procesu. Sztuka rezygnuje z oryginalności i postępu na rzecz swobodnej gry z tradycją i dowolnego mieszania stylów, konwencji i technik artystycznych. Podmiotowość artysty przestaje być podstawowym źródłem twórczości. Rezygnuje także z ambicji poszukiwania prawdy, autentyczności, udziału w emancypacji jakichś grup społecznych, kreowania nowych światopoglądów i w ogóle uszlachetniania zbiorowej wyobraźni. W tym także sensie sztuka nie chce konkurować z nauką czy filozofią, prowadzi z nimi raczej ironiczną grę. Taką grę prowadzi także z kulturą masową i kiczem. Nadzieja na jej uratowanie w ten sposób okazała się płonna. Sztuka ulega na tej drodze autodestrukcji wchłaniana przez przemysł kulturalny, zdominowany przez konsumpcję.

Można zatem powiedzieć, iż w całkiem zrozumiałym i spodziewanym sensie odnawia się w latach dziewięćdziesiątych tęsknota do tradycyjnego układu, w którym sztuka nie jest samoreferencyjna lub skrajnie indywidualistyczna, nie trywializuje się także poprzez niebezpieczne gry z kulturą masową, redukując w rezultacie swój sens do towaru, lecz utrzymuje pamięć o wartościach ponadpraktycznych (najlepiej transcendentnych, absolutnych) lub przynajmniej pielęgnuje pamięć o uniwersalnie pojętych wartościach humanistycznych (takich jak wolność, autentyczność). Potrzeba ta pojawia się w sposób wyraźny prawie jednocześnie z procesem transformacji o radykalnie liberalnym kierunku, której postmodernizm jest następstwem, wraz ze swymi, doświadczanymi w Polsce po raz pierwszy, wadami.

Pytanie, jakie pojawia się dość natarczywie w tym momencie, dotyczy możliwości przywrócenia sztuce aksjologii nie sprowadzającej się do tautologii, nostalgicznego cytatu z historii sztuki lub anarchicznego gestu samotnego artysty, uwikłanego na dodatek w dość trywialne strategie rynkowe sztuki.

Wydaje się, że radykalnie postmodernistycznej opcji – z jej nie do końca zbadanymi konsekwencjami dla kultury, ledwo wcielającymi się w praktykę życia społecznego i jego ekonomiczno-polityczne struktury (o liberalnej orientacji) w Polsce lat dziewięćdziesiątych przeciwstawione zostały co najmniej

dwie inne tendencje: chrześcijańska i neomodernistyczna. Obie formułowały także pewne przesłanki dla sztuki, wcielając się w szereg artystycznych i instytucjonalnych praktyk. Rolę wspólnotowego „horyzontu światopoglądowego” pełniły także wartości patriotyczne, narodowe. Wszystkie te opcje są aktywne i wiodą ze sobą ostry spór, choć niewątpliwie – chcę to wyraźnie zauważyć – życie artystyczne, którego przejawy widoczne są w głównych galeriach oraz w kształcie dotowanych przez państwo wystaw zagranicznych, zdominowane jest w latach dziewięćdziesiątych przez odradzających się z popiołów „nowoczesnych”.

Jak zatem przedstawia się scena artystyczna w Polsce w tych latach, jeśli odwołamy się do wiedzy o życiu artystycznym, głośnych wystaw oraz twórczości wybitnych artystów?

Pierwsze lata przyniosły falę retrospekcji. Miniona dekada była okresem, gdy znaczna część twórców usunęła się w prywatność lub kultywowała różne formy bojkotu oficjalnego życia artystycznego – we własnych pracowniach i przy kościołach. W 1990 roku ruszył więc wezbrany potok wystaw artystów i całych środowisk zepchniętych przez stan wojenny na margines jawnego życia artystycznego.

Zróżnicowanie, wieloaspektowość tej fali uniemożliwia znalezienie dla niej jakiegoś wspólnego, stylistycznego mianownika, choć kategoria postmodernizmu nasuwa się tutaj dość natrętnie. Nie jest to jednak kategoria właściwa. Twórczość ta jest spadkiem po latach osiemdziesiątych, gdy sztuka polska musiała obyć się bez właściwej postmodernizmowi ustrojowej podstawy (brak wolnego rynku i towarzyszących mu form demokracji). Nawiązywanie do historycznych stylów i technik, tak charakterystyczne dla twórców obecnych na tych pokazach, traktowane jest bardzo serio, bez ironicznego dystansu. Ponadto antyawangardowość, dość powszechna w tym czasie, była nie tylko wyrazem postmodernistycznej polemiki z awangardą, lecz skutkiem dążenia do komunikatywności, do podtrzymania symbolicznej więzi z możliwie szerokim kręgiem społeczeństwa polskiego, a to, jak wiadomo, jest możliwe przede wszystkim poprzez upowszechnione, a więc tradycyjne wzory artystyczno-estetyczne. I aczkolwiek w spadku po latach osiemdziesiątych otrzymujemy także dzieła o cechach, które można zinterpretować jako postmodernistyczne – szczególnie w sztuce młodych, na przykład w twórczości członków Koła Klipsa, Gruppy i Luxusu – to przecież w twórczości artystów, jakich fala ta niesie, bardzo silne, a nawet dominujące, są motywacje chrześcijańskie. Tacy artyści, jak: Jerzy Tchórzewski, Jacek Sempoliński, Sławomir Ratajski, Jerzy Nowosielski, Adam Myjak, Jerzy Kalina, Jacek Waltoś bardzo wyraźnie odwołują się do chrześcijańskiej symboliki. Grzegorz Boruta, Stanisław Rodziński czy Gustaw Zemła przekraczają granice nawet najszerzej pojętego modernistycznego dyskursu, kierując się wprost ku sztuce religijnej. W pracach Łukasza Korolkiewicza, Zbyluta Grzywacza, Lecha Sobockiego zadomowiona

jest symbolika wyraźnie inspirowana polską tradycją kulturową. Tę falę określić można raczej jako *postkatakastroficzną*, a nie postmodernistyczną.

Natomiast jeśli chcemy tropić w zjawiskach artystycznych pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych cechy typowo postmodernistyczne, to należałoby przyrzeć się produkcji najmłodszych artystów, debiutujących w tym okresie. Materiału do obserwacji dostarczają co najmniej trzy wystawy: „Miejsca nie miejsca” (1992) i „Status quo” (1996), zorganizowane przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz „Idee poza ideologią” (1993), wystawa przygotowana przez Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Poza tym warto zwrócić uwagę na działalność takich niezależnych ośrodków, jak: Galeria „Wyspa” w Gdańsku, Międzynarodowe Centrum Sztuki w Poznaniu, a także białostockie, krakowskie i poznańskie Państwowe Galerie Sztuki (dawne BWA). Ze względu na spore zainteresowanie, jakie budzili na tych pokazach, można wspomnieć nazwiska takich młodych artystów, jak: Jacek Adamas, Tomasz Brejda, Tomasz Domański, Katarzyna Górna, Piotr Jaros, Przemysław Jasielski, Mirosław Maszlanko, Krystyna Pasterczyk, Robert Rumas, Robert Kaja, Katarzyna Kozyra, Marek Targoński, Małgorzata Turewicz, Jerzy Zyśko. Omijają oni zarówno romantyczną (nawiązującą do narodowych wątków) opozycyjność artystów lat osiemdziesiątych, jak i ten typ społecznego zaangażowania, jaki zawarty jest w tradycji awangardy. W ich pracach jest wiele niejasności, wiele rozbieżnych dążeń, lecz nieodparcie nasuwa się konstatacja, iż w pokolenie startujące w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych wciela się, bardziej analitycznie wystylizowany, pozbawiony charakterystycznego dla lat osiemdziesiątych ekspresyjnego i figuratywnego aspektu, polski postmodernizm. Nie ma tu już, tak typowych dla poprzedniej dekady, głębszych historycznych retrospekcji stylistycznych, nie ma chrześcijańskiego sacrum; odnajdujemy za to sporo cytatów z dwudziestowiecznej awangardy. Poza tym dominuje tu autotematyzm, skrajny indywidualizm, nastawienie na sukces mierzony zainteresowaniem profesjonalnych galerii i udziałem w międzynarodowych wystawach, które coraz wyraźniej mają targowy charakter. Typowa wydaje się także niefrasobliwość warsztatowa, jak również użycie fotografii, przedmiotu „gotowego” ze sklepu lub ze złomowiska, ale także szlachetnego tworzywa lub cytatu z klasyka. Powstają nie tyle dzieła sztuki, co „fetysze rajcownej samoidentyfikacji”. Ten typ postawy artystycznej i zestaw środków wyrazu, inaczej niż w latach osiemdziesiątych, wyrasta w Polsce na właściwej, choć bardzo jeszcze świeżej, glebie nowego ustroju społeczno-gospodarczego.

Znamiona świadomej polityki, zmierzającej w latach dziewięćdziesiątych do przywrócenia sztuce solidniejszego gruntu ideowego, do przywrócenia pierwszeństwa motywacji moralnych przed praktyczną, marketingową grą stylistycznych pozorów – w zgodzie z przywołanymi już dwoma perspektywami światopoglądowymi – obserwować możemy na wielu przykładach.

W nowych warunkach szuka nowych form i instytucjonalnego oparcia sztuka chrześcijańska. Taką rolę spełniać ma częstochowskie Triennale Plastyki „Sacrum”, gromadzące wielu czołowych artystów, przedstawicieli współczesnego polskiego malarstwa i rzeźby.

Nie znika, lecz szuka swojego miejsca w wolnym kraju nurt odwołujący się do narodowej historii, czego spektakularnym wyrazem była wielka wystawa „Wobec Matejki” (1994) w Muzeum Narodowym w Krakowie, będąca próbą refleksji nad specyficznym polskim dziedzictwem w sztuce.

Cechy polityki przywracania modernistycznych idei sztuki miały wystawy zorganizowane w CSW w Zamku Ujazdowskim, Zachęcie (po 1993 roku), Muzeum Sztuki w Łodzi, sopockiej Galerii Sztuki, CRP w Orońsku. To tutaj trwa intensywna praca nad odbudowaniem, nadwątlonej w latach osiemdziesiątych, pozycji polskiej sztuki nowoczesnej. Organizowane są duże retrospektywne wystawy K. Wodiczki, R. Opałki, W. Borowskiego, M. Szańkowskiego, J. Berdyszaka, Z. Dłubaka, J. Robakowskiego, A. Dłużniewskiego, J. Kozłowskiego, Natalii LL, I. Gustowskiej. W wystawach „Magowie i mistycy” (1991) oraz „Nowoczesna rzeźba polska” (1992) akcentowano wątki inne niż analityczno-utylitarne, na plan pierwszy wysuwano raczej nurt stanowiący „ciemną stronę” moderny. Ale pojawiały się też, szeroko omawiane w magazynach artystycznych, takie wystawy, jak „Redukta”, odsyłająca widzów do tradycji minimalistycznej, czy „Książki i strony”, przypominająca konceptualne i postkonceptualne wątki sztuki nowoczesnej. Retrospektywa galerii Repassage w Zachęcie odwoływała się do kontrkulturowych ruchów końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych.

Można mówić, choć brzmi to paradoksalnie, o konserwatywnej reakcji awangardy usiłującej powrócić na swe opuszczone, wydawać by się mogło – bezpowrotnie, pozycje. Najbardziej spektakularne są repetycje emancypacyjne, przywracanie klimatu walki o sprawiedliwość społeczną – tym razem w imię feminizmu lub pod hasłem walki z dyskryminacją ofiar AIDS i emigrantów (szczególną pozycję zajmuje tu K. Wodiczko). Nie brak też powrotów do modernizmu w jego greenbergowskiej wersji, rezerwującej dla sztuki osobny, nieredukowalny do innych dziedzin kultury, obszar wysublimowanych wartości artystycznych. Takie powroty typowe są w Polsce dla artystów średniej i starszej generacji (J. Kozłowski, A. Dłużniewski, J. Jurkiewicz, G. Sztabiński).

Są także twórcy, którzy świadomie nawiązują do sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, odbudowują pewne wartości awangardowe, próbują przekroczyć w ten sposób postmodernistyczną estetykę, nie zapominając jednak o tym, że awangarda była przedmiotem ostrej krytyki, i to nie tylko z pozycji postmodernistycznych. Twórców tych rozpoznać można między innymi po tym, iż przeciwstawiają się koncepcji sztuki jako egotycznej autoekspresji, a także nie akceptują, rozpowszechnionej wśród akademików,

sztuki spełniającej się w swej estetycznej immanencji. Sztukę traktować chcą jako wynik pracy w obliczu aktualnych kodów kulturowych, co wiąże się z koniecznością rozpoznawania otaczającej rzeczywistości, jej racjonalizacją, a także z krytycznym przekraczaniem. Na ten rodzaj postawy twórczej zwracam dziś szczególną uwagę w swojej pracy krytyka i kuratora wystaw.

Dla udokumentowania tej tezy chcę przywołać prace Zofii Kulik, które zostaną zaprezentowane w polskim pawilonie na XLVII Biennale w Wenecji. Jej droga twórcza rysuje się w kontekście powyższych rozważań jako przypadek szczególnie pouczający. Odzwierciedla się w niej pewien wewnętrzny ruch, jaki dokonał się w kulturze artystycznej w ciągu około trzydziestu ostatnich lat. Elementy awangardowej filozofii i radykalnej praktyki, obecne w jej twórczości dzięki studiom w pracowni prof. Oskara Hansena w latach sześćdziesiątych oraz dzięki pewnym decyzjom artystycznym podjętym w latach dziewięćdziesiątych, splatają się z postmodernistycznym doświadczeniem, które było jej udziałem w latach osiemdziesiątych, i to w wersji będącej w bardzo ostrym sporze z awangardą.

Zofia Kulik od wczesnych lat siedemdziesiątych posługiwała się fotografią, rejestrując otoczenie: przedmioty, sytuacje, materie. Kamera nie jest jedynym i neutralnym uczestnikiem tych operacji. Na każdym etapie bardzo istotna jest obecność artysty i jego stała aktywność zarówno w stosunku do „badanego” otoczenia, jak i w stosunku do samej fotografii. Istotne jest owo sprzężenie artysty, rzeczywistości i zdjęcia. W procesie tym stabilna forma obiektu sztuki rozpada się, ustępując działaniu i artystycznej „akcji”. W tej skrótowo opisanej formie pracy artystycznej przeglądamy się podstawowe założenia Hansenowskiej formy otwartej, u źródeł której jest wizja człowieka jako autonomicznego podmiotu wszelkich procesów w świecie, podmiotu nieredukowalnego do żadnej ideologii, ale także niereligijnego. Budowana jest ona na przekonaniu, że decyzje ludzkie są wolne, powstają w procesie twórczej interakcji z otoczeniem. Artysta nie pośredniczy w objawianiu prawd ostatecznych, może co najwyżej tworzyć „ekrany” dla ujawnienia i uwypuklenia procesów, jakie zachodzą w świecie, może tworzyć tło dla decyzji innego wolnego podmiotu ludzkiego. Ponadto wśród źródłowych idei awangardowych wynoszonych z pracowni Hansena wymienić trzeba polemiczną postawę wobec rzeczywistości, racjonalność, postrzeganie świata jako wewnętrznie ustrukturuwanego, dającego się uchwycić w swych wewnętrznych relacjach i związkach, a także respekt dla czasu i czasowości, będącej jedną z kluczowych kategorii filozoficznych i artystycznych.

I oto w połowie lat osiemdziesiątych nastąpił dość radykalny zwrot w formach twórczości i filozofii działania Kulik. W bardzo trudnym dla niej samej dyskursie przeciwstawiła się swojemu pierwotnemu doświadczeniu: tak artystycznemu, jak i światopoglądowemu. Od 1987 roku powstawały prace będące w mocnym, emocjonalnym sporze z tym, co tworzyła wcześniej. Po-

wstają fotodywany, gabloty, obiekty świecące, z premedytacją „zamknięte”. Odrywają się od otaczającej rzeczywistości, szukając w swoistej symbolicznej narracji innego, wiecznego trwania. Dawna sprawność fotografa dokumentalisty zmienia swoje zastosowanie i sens: z techniki utrzymywania wizualnej interakcji artysty ze światem staje się formą wyrafinowanego rzemiosła. Artysta świadomie poddaje się pewnym cechom tkwiącym w samej procedurze powstawania zdjęcia, zagadkom i przypadkom, jakie przytrafić się mogą w procesie fotochemicznej obróbki w ciemni. Centryzm, symetria, zwielokrotnienie, porządek, figuralny ornament – oto nowe zasady komponowania. A więc nie badanie świata realnego, lecz magia obrazu; nie interwencja w rzeczywistość, lecz odwracanie się od niej, wybieganie w świat wyobraźni, wola uchylania „osłon piekieł”. Z czynności naświetlania, maskowania, odsłaniania kolejnych fragmentów papieru światłoczułego wyłonić się miał tajemniczy metaobraz. Tak pojęta technika była podstawą budowania wielkich fotodywanów, zwanych tak ze względu na symetrię i ornamentalność oraz układ użytych motywów, pośród których ważną rolę odgrywa upozowana postać mężczyzny, omalże klasyczny, dziewiętnastowieczny model, i to w towarzystwie, jak z martwych natur, draperii, kwiatów i roślin. Zamiast człowieka wolnego, niezależnego podmiotu działania, który występował w koncepcji formy otwartej, w nowych, „zamkniętych”, fotograficznych obrazach Kulik pojawia się wizerunek człowieka zniewolonego oraz odwieczne motywy władzy, przemocy, wojny...

W połowie lat latach dziewięćdziesiątych Zofia Kulik ponownie stawia swoją twórczość w perspektywie modernistycznej, świadomie nawiązując do swych wcześniejszych doświadczeń z lat siedemdziesiątych. Widać to choćby w odradzającej się w jej twórczości roli czasu teraźniejszego. Fotograficzne kompozycje, składające się z setek zdjęć, budowane są tak, aby tym razem uwypuklić ich związki z wydarzeniami, jakie niesie dzień dzisiejszy. Struktury kompozycyjne są już efektem dążenia do odsłonięcia tajemniczego, symbolicznego świata wyobraźni, inspirowane są bowiem chęcią zdemaskowania kodu, poprzez który kształtowany jest obraz rzeczywistości w naszym umyśle.

Odradzanie się w jej twórczości rudymentów „nowoczesnego” myślenia i zbudowanego na nim dzieła sztuki odbywa się jednak nie bez uwzględnienia lekcji, jaką dał spór z awangardą, który artystka wiodła w późnych latach osiemdziesiątych. Podstawowa nauka, wynikająca z postmodernistycznego doświadczenia rozpadu i rozproszenia zbiorowych norm, to świadomość, iż napięcie pomiędzy interesem wspólnym a różnorodnością indywidualnych wyborów jest nieusuwalne. Artystka jest przekonana, że sztuka musi nawiązywać do wartości innych niż praktyczne, choćby było to tylko „wyczarowywanie konieczności z wolności”, lecz może to robić w trybie indywidualnym, na mocy jednostkowych decyzji. Indywidualne „porywy” aksjologiczne mają charakter jednostkowych „zaczarowań”, są swoistym seansem spirytystycznym



przywołującym owe wartości, adresowanym raczej do wąskich grup wrażliwej publiczności, do amatorów oczekujących „humanistycznego dreszczu”, wreszcie – do wrażliwców szukających złagodzenia bólu ludzkiej niesamowystarczalności. Mimo pesymizmu co do skali promieniowania tych idei nie odrzuca się tu jednak nadziei, że indywidualny wysiłek moralny może przynieść ogólniejsze skutki.

Zofia Kulik nie rezygnuje także z jakości i siły o b r a z u. Jej monumentalne fotograficzne obrazy spełniają wszystkie kryteria tradycyjnego dzieła sztuk pięknych. Spełniają kryteria formy, w jakiej pełnią swoje symboliczne funkcje, i solidności warsztatowej obróbki, z zachowaniem dbałości o trwałość i w tym sensie także o „muzealność”. Nie pozbawia to jednak jej sztuki szans wyraźnego nawiązania do czasu teraźniejszego, nie pozbawia jej aktualności i realizmu. Fotoobrazy Kulik odsyłają nas dzisiaj nie tylko do historycznych „uniwersaliów”, symboli i form długiego trwania, lecz także do znaków wydarzeń, które emanują ze szpalt gazet i ekranów telewizorów.

Chociaż Zofia Kulik takie pojęcie jak „natchnienie” traktuje z pełną ironią, niechętnie też opowiada o emocjonalnym napięciu i głębokich psychologicznych aspektach swojej pracy, a jej obrazy cechuje nieomal żelazna racjonalność, pozwalająca krytyce spekulować na temat „konceptualnego dywanu”, to przecież ta racjonalność, będąca u podstaw konceptualizmu w sztuce lat sześćdziesiątych, w jej obrazach została wykpiona, wzięta w nawias, podana w wątpliwość. Analityczna racjonalność rozumu teoretycznego jest tu niejako na cenzurowanym. Nie jest źródłem ani napędem sztuki, lecz przeciwnie: karykaturalnie rozdęta przez symetrię, powtarzalność elementów: uwypuklenie ciągów liczbowych, geometryczne podziały, zostaje postawiona pod sąd. Wyrok brzmi: totalitaryzm.

W pracach Kulik prawdziwym bohaterem jest rozum zróżnicowany: to rzemieślnicza technika, wsparta intuicją i wymogami, jakie narzuca zmysłowa postać obrazu fotograficznego, jest podstawą; na to nakłada się dopiero teoria.

Ważnym aspektem jej pracy, który nie da się sprowadzić do pryncypiów modernizacyjnych i który jest wyraźnym spadkiem po polemice z moderną, jest „wrażliwość metafizyczna”. Nie jest to jednak wrażliwość, która przybiera jakąś formę religijności. Stanowi raczej otwarcie na bolesną stronę każdej egzystencji postawionej wobec nieuchronności śmierci i doświadczenia przemijania. Kulik podkreśla tu rolę praxis – tej sfery, która nie odpowiada za analityczno-matematyczne operacje, bliższa jest natomiast codziennemu doświadczeniu, splata się z wrażliwością na ludzką biedę i poniżenie.

Taka postawa artystyczna nie sprosta zapewne oczekiwaniom tradycyjnym, szukającym podstaw dla współczesnej sztuki chrześcijańskiej, w której przywrócone zostałyby miejsce dla wartości piękna. Ale czyż nie jest jakimś krokiem ku przewyciężeniu postmodernizmu przywrócenie sztuce wartości

---

prawdy w jej klasycznej wersji, opartej na relacji znaku do rzeczywistości? Na tej podstawie odbudować by można chociażby świecką perspektywę humanistyczną, w której realizować może się wolność człowieka, możliwości jego rozumu i możliwość przekształcania rzeczywistości. Ważne, aby uniknąć przy tym skrajności: awangardowego, anarchicznego buntu i postmodernistycznego nihilizmu.