

---

Bernadeta Stano

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-3920-7944

## „Nowa ekspresja religijna” z kościoła do fabryki – bez możliwości powrotu

Artykuł przypomina wystawę „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, zorganizowaną przez Andrzeja Bonarskiego wiosną 1989 r. w Fabryce Norblina w Warszawie, w kontekście nietypowej – bo nieprzystającej do wcześniejszych praktyk wystawienniczych – postindustrialnej lokalizacji. W toku wywodu zestawiałam podstawowe informacje dotyczące wydarzenia: czas, uczestników oraz przedmiot ekspozycji. Analizie poddałam również teksty poprzedzające pokaz i te, które mu towarzyszyły, uwzględniające kwestie związane z wyborem miejsca i jego wpływem na odbiór eksponowanych prac. Przywołałam także inne wydarzenia organizowane w tej samej przestrzeni pod szyldem „Na obraz i podobieństwo” oraz podobne działania kuratorskie realizowane w nietypowych lokalizacjach. Chciałam wykazać, że „ekspresja religijna” została potraktowana analogicznie do innych nurtów w sztuce lat 80. XX w. Choć krok ten może uchodzić w kontekście przedmiotu ekspozycji za obrazoburczy, to jasno pokazuje, że współczesnemu artyście, swobodnie eksplorującemu ikonografię chrześcijańską, coraz trudniej będzie powrócić do prezentowania swoich dzieł w przestrzeni świątyni.

Badania oparłam na lekturze komentarzy publikowanych w ówczesnej prasie i katalogach oraz na materiałach źródłowych przechowywanych przez jedną z organizatorek wydarzeń w „Norblinie” – Marylę Sitkowską. W tytule artykułu wykorzystałam podtytuł wystawy, ponieważ trafniej oddaje

omawiane zagadnienia niż zasadniczy, poetycki tytuł, pod jakim pokaz funkcjonował w obiegu medialnym<sup>1</sup>.

### Dlaczego z kościoła i do jakiej fabryki?

Ogłoszenie stanu wojennego, represje wobec opozycji oraz zdelegalizowanie 20 kwietnia 1983 r. Związku Polskich Artystów Plastyków spowodowały bojkot oficjalnych, państwowych instytucji kultury i prowadzonych przez nie galerii. Jest to sytuacja powszechnie znana, szczególnie w Polsce, gdzie sprzeciw wobec polityki kulturalnej władz komunistycznych przybrał wyraźną formę (Wojciechowski, 1992, 2005; Szymański, 2022). Artyści tworzyli i prezentowali swoje prace w pracowniach oraz mieszkaniach prywatnych. Alternatywą stały się również przestrzenie udostępniane przez Kościół katolicki. Powstawały środowiska skupione wokół Duszpasterstwa Środowisk Twórczych oraz Klubów Inteligencji Katolickiej, szczególnie prężnie działające w większych ośrodkach, takich jak Warszawa, Kraków czy Wrocław. Te kontakty oraz sytuacja ciągłego zagrożenia wpłynęły na postawy wielu twórców, którzy dotąd nie identyfikowali się ze sztuką religijną. Postanowili oni zmierzyć się z interpretacją wcześniej obcych sobie wątków chrześcijańskich, zazwyczaj nasycając je treściami narodowymi, patriotycznymi lub egzystencjalnymi.

Rok 1985 obfitował w wystawy organizowane w kościołach, domach parafialnych i salach rekolekcyjnych w różnych częściach Polski, m.in.: „Przeciw złu, przeciw przemocy” – w Krakowie-Mistrzejowicach; „W stronę osoby” – w Klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie; „Czas Krzyża” – w Klasztorze oo. Kapucynów w Bytomiu; I Biennale „Droga i Prawda” – w Kościele św. Krzyża we Wrocławiu oraz „Niebo nowe i ziemia nowa?” – w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie. W kolejnych latach ruch ten był kontynuowany. W 1986 r. w Poznaniu oraz w galerii przy Kościele św. Krzyża na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu odbyła się wystawa „Polska pieta”, zorganizowana przez inteligencję katolicką Poznania w rocznicę „poznańskiego czerwca”. W 1987 r. we Wrocławiu urządzono kolejną edycję festiwalu „Droga i Prawda”, a w Warszawie – w Muzeum Archidiecezjalnym – wystawę „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”.

Twórcy mieli świadomość, że nie wszystkie prace mogą być prezentowane w tego rodzaju przestrzeniach; nie było tam miejsca na realizacje obrazujące uczucia religijne wiernych. Można mówić o funkcjonowaniu niepisanej autocenzury, a przedstawiciele Kościoła mieli swój głos doradczy

---

<sup>1</sup> Podtytuł ten zmieniono w prasie na „Polska ekspresja religijna lat osiemdziesiątych” (Wojciechowski, 1989: 383–387).

w organizacji wystaw w „swoich” świątyniach. W kontekście polityki władz komunistycznych wydarzenia te stanowiły przejaw bojkotu oficjalnego życia artystycznego, ale za uczestnictwo w nich nie groziły represje, do których mogło dochodzić w przypadku „zgrupowań” organizowanych w mieszkaniach i pracowniach prywatnych.

Wybór kardynała Wojtyły na Stolicę Piotrową oraz pierwsze lata pontyfikatu Jana Pawła II otworzyły okres, w którym władze PRL podejmowały próby „podłączania się” pod Kościół, aby ratować resztki społecznej przychylności. W ramach tej strategii nastąpiła wyraźna liberalizacja wobec inicjatyw kościelnych (Sitkowska, za: Stano, 2025a). Po zmianach politycznych 1989 r. tego typu wystawy pozostały w obiegu publicznym, jednak – poza nielicznymi wyjątkami – ich naturalnym miejscem stały się muzea diecezjalne i archidiecezjalne.

Nina Smolarz i Janusz Bogucki zorganizowali wystawę „Epitafium siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku” w Zachęcie. Tadeusz Boruta pokazał tam ekspozycję „Cóż po artyście w czasie marnym?” (1990), powtórzoną następnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (1991) (Wojciechowski, 1992: 108–191). Pozostaną jednak przy okresie, w którym kuratorzy i artyści z różnych powodów byli zmuszeni poszukiwać tzw. *alternative space* (por. Stano, Łapińska, 2019).

Przypomnę jeden z typowych przykładów lokalizacji wystaw przykościelnych: Klasztor oo. Dominikanów w Krakowie, który gościł m.in. w 1985 r. wystawę „W stronę osoby”, a dwa lata później pokaz „Wszystkie nasze dzienne sprawy” według scenariusza Boruty. Prace eksponowano wówczas głównie na krużgankach; zyskiwały one tło w postaci zabytkowych epitafiów, portali, polichromii oraz widoków wirydarza, co – poza oprawą typu *site-specific* – przydawało im znamiona przynależności do dziedzictwa kulturowego.

Zupełnie inną propozycją, a zarazem bliższą kontekstowo omawianej tu wystawie, były pokazy i przedstawienia realizowane w ruinach kościoła przy ul. Żytniej 3/9 oraz w przyległym domu zakonnym siostr Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia na warszawskiej Woli. Miejsce to, podobnie jak Mistrzejowice czy Ostrów Tumski, stanowiło w pierwszej połowie lat 80. XX w. ważny ośrodek niezależnej działalności kulturalnej i artystycznej środowisk twórczych stolicy. Bogucki i Smolarz zorganizowali na „Żytniej” interdyscyplinarne przedsięwzięcie artystyczne „Znak Krzyża” (1983), a Marek Rostworowski – wystawę „Niebo nowe i ziemia nowa?” (1985). W tym samym roku wystawiono tam *Wieczernik* Ernesta Brylla w reżyserii Andrzeja Wajdy<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Sitkowska przypomina, że odbywały się tam także spektakle Teatru Ósmego Dnia i innych zespołów, koncerty (np. Zespołu Reprezentacyjnego), odczyty i spotkania, zwykle z okazji Tygodni Kultury Chrześcijańskiej organizowanych przez Duszpasterstwo

Zdjęcia archiwalne z tych wydarzeń pokazują, że uczestnikom postawiono zadanie odnalezienia się w przestrzeni zdegradowanej, naznaczonej traumą wojenną Powstania Warszawskiego, a zarazem – poprzez swój układ przestrzenny – przypominającej o pierwotnych funkcjach sakralnych (Bukowski, 2011: 73–81). W 1977 r. ustalono, że kościół zostanie odbudowany i w omawianym czasie proces ten trwał. Tak wspomina tę zadaną przestrzeń typu *site-specific* jeden z uczestników wystaw, artysta Jerzy Kalina:

Był to kościół w nieustannej budowie, ciekło nam na głowę, szron osiadał, bo nie było dachu trwałego, tylko z folii. Przez cały czas realizacji wystawy, w kościele pracowały ekipy remontujące, chodziły betoniarki i młoty – trwała praca, a my przygotowaliśmy swoje realizacje (Kalina, 2006).

Po latach pracy w przestrzeniach salonów BWA, profesjonalnych galerii oraz tych zlokalizowanych w zakładowych domach kultury artyści mieli szansę na eksperyment i zaistnienie wokół ich dzieł tzw. wartości dodanej – zarówno w zakresie używanych narzędzi (np. gruz, światło przenikające przez nieszczęsne elewacje i prowizoryczny dach), jak i treści obecnych *in situ*. Mówiąc o doświadczeniu przestrzeni opuszczonych, warto wspomnieć także o odkryciu – mniej więcej w tym samym czasie – przez młodych gdańskich artystów Wyspy Spichrzów: zrujnowanego i zarosniętego obszaru w centrum Gdańska (Gutfrański, 2012: 22–25). Kuratorka Aneta Szyłak tak opisywała okoliczności artystycznych praktyk w tym miejscu:

W Polsce trwa właśnie, a potem stopniowo dobiega końca stan wojenny. Młodzi artyści nie mają gdzie wystawiać. W instytucjach nie chcą. W kościele nie chcą. Potrzebna jest przestrzeń, gdzie można coś zrobić. Inaczej. Gdzie można być razem. Powstaje coś całkowicie odmiennego estetycznie, ideowo i strukturalnie. Anarchistycznie i samo organizacyjnie zarazem (Szyłak, 2010: 16).

Ruiny przyciągały zatem artystów nie tylko jako forma sprzeciwu wobec – w ich przekonaniu – opresyjnego systemu instytucjonalnego, lecz także z powodów podobnych do tych, które inspirowały romantyków: chęci uzewnętrznienia refleksji nad przemijaniem oraz potrzeby podzielenia się tym doświadczeniem z publicznością.

Fabryki jako miejsca powstawania i ekspozycji sztuki odkryto już w latach 60. XX w., kiedy gościły one grupy artystów – plenery lub incydentalnie duże wydarzenia, takie jak „Wernisaż u Szadkowskiego” (Stano,

---

Środowisk Twórczych. Drugim takim „domem kultury” kościelnej była parafia Nawiedzenia NPM na Nowym Mieście, ówczesny kościół środowisk twórczych przed przeniesieniem na Plac Teatralny (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

2019: 254–292). Pobyt w takich przestrzeniach uzupełniał warsztat artysty w niezbędne akcesoria i stymulował intensyfikację działań twórczych. Były to wówczas strzeżone miejsca pracy setek osób, wyposażone w specjalistyczne maszyny.

To oczywiste, że przestrzeń fabryki jest tradycyjnie mniej lub bardziej niewidoczna dla publiczności. Jej widzialność jest poddana kontroli, a efektem nadzoru jest spojrzenie jednokierunkowe (Steyerl, 2013: 101).

Z kolei w Łodzi do opuszczonego zakładu Budremu weszli na początku lat 80. XX w. organizatorzy „Konstrukcji w Procesie” i „Falochronu” – Ryszard Waśko i Antoni Mikołajczyk (Czubak, 2020: 8–57). Wówczas budynki przemysłowe, uwiecznione z zewnątrz i wewnątrz na dziesiątkach fotografii Zygmunta Rytki, skupiły uwagę artystów oraz świadków wydarzeń, a kontakt z robotnikami innych łódzkich fabryk sprowokował twórców do poszerzenia zakresu działań o uczestnictwo w wiecach i demonstracjach (Stano, 2025c: 72–99).

Wystawa „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna” przypadła na przełomowy 1989 r. Wystarczy przypomnieć, że miesiąc wcześniej zakończyły się obrady tzw. okrągłego stołu. Organizatorzy życia artystycznego mogli wówczas zacząć myśleć o wykorzystywaniu dla potrzeb sztuki współczesnej wszystkich potencjalnych lokalizacji – zarówno kameralnych i prywatnych, jak i miejsc „nowych” w kontekście kultury, tracących swoje pierwotne funkcje na skutek zmian gospodarczych. Ograniczeniem pozostawały niewystarczające środki finansowe, a także niechęć kierowników instytucji dysponujących lokalami – zwykle wywodzących się z kręgów poprzedniej ekipy rządzącej – wobec organizatorów i kuratorów związanych z opozycją.

Mimo zmiany sytuacji politycznej i społecznej Bonarski zdecydował się po raz kolejny na wybór pomieszczeń zakładu potocznie zwanego „Fabryką Norblina”. Dlaczego? Nie była to bowiem ani jego pierwsza, ani ostatnia wystawa w tym miejscu. Poprzedzała ją ekspozycja „Co słyhać” (14 XI–6 XII 1987), a po omawianym pokazie, jeszcze w tym samym roku, Bonarski zorganizował tam wystawę „Polak, Niemiec, Rosjanin” (23 VIII–8 IX 1989). Musiało to więc być miejsce dla niego istotne, tym bardziej że jako człowiek zamożny, obyty w świecie i dysponujący szerokimi kontaktami, mógł zapewne dokonać innego wyboru, co zresztą czynił przy innych projektach<sup>3</sup>. Próbuując odpowiedzieć

---

<sup>3</sup> Wystawy zaczął urządzać kilka lat przed aneksją „Norblina”, pierwszą w 1986 r. w Pawilonie SARP (Z. Macieja Dowgiałło i Wojciecha Tracewskiego „Pokaz obrazów”). Większość wystaw, które potem finansował, znajdowało tam właśnie lokalizację – w bardzo atrakcyjnej przestrzeni, modernistycznej i dobrze zaprojektowanej, właśnie w celach

na to pytanie, warto się cofnąć do początków stanu wojennego. Bonarski, poproszony o opinię do katalogu *Konstrukcja w Procesie*, wydanego *post factum* w czasie stanu wojennego w 1982 r. w Nowym Jorku, zwrócił uwagę na kilka kwestii, które – jak można przypuszczać – miały później wpływ na jego plany wystawowe. W liście do wydawców katalogu pytał o powody sukcesu tamtego wydarzenia – fakt przyjazdu do Polski licznych zagranicznych artystów. Wskazywał kilka możliwych przyczyn, z których ostatnia wydaje się kluczowa: charyzmat organizatora tej „zwarowanej inicjatywy”, fenomen i sława „Solidarności” oraz charakter działań – pozainstytucjonalnych i niebiurokratycznych (Bonarski, 1996: 46).

Czym był „Norblin”? W obiegu funkcjonowały określenia „Dawne Zakłady Norblina” oraz „Oddział Muzeum Techniki” – oba pojawiały się w opisach organizowanych tam wystaw i wskazywały na okres przejściowy, związany z procesem muzealizacji zabudowań należących do zamkniętego zakładu produkcyjnego. Po II wojnie światowej był to jeden z licznych zakładów przemysłowych zlokalizowanych na warszawskiej Woli (Jastrzębska, 2022: 118–149) – Walcownia Metali „Warszawa”. Już w latach 70. XX w. mówiono o jej likwidacji, a na początku kolejnej dekady produkcję przeniesiono do Młocin i hale zaczęły pustoszeć. Część zabudowań rozebrano, a nowsze maszyny wywieziono.

O uratowanie zakładu przed rozbiórką – ze względu na jego walory zabytkowe, takie jak zachowany układ funkcjonalno-przestrzenny, substancję budynków oraz oryginalne wyposażenie – zabiegał m.in. Jerzy Jasiuk, dyrektor Muzeum Techniki NOT, a także Stowarzyszenie Historyków Sztuki oraz inne warszawskie towarzystwa zainteresowane ochroną dziedzictwa (Jasiuk, 2002: 69–77). Starania te przyniosły pozytywny rezultat. Autorzy monografii Fabryki Norblina podkreślają, że proces rewitalizacji oraz zmiany funkcji – z przemysłowej na kulturalną, a następnie usługową – rozpoczął się tu stosunkowo wcześniej, oczywiście w perspektywie innych podobnych realizacji w Polsce (Wittels, 2012: 92; por. Jastrzębska, 2022: 130–131).

W 1982 r. zabytkowe budynki fabryczne wpisano do rejestru zabytków, a teren powierzono Muzeum Techniki, które otworzyło w tym miejscu Muzeum Przemysłu oraz Muzeum Drukarstwa. Okoliczności przywoływane w niniejszym tekście wyraźnie jednak wskazują, że nie było to jeszcze muzeum z salami typu *white cube*, a zakład nie stał się w pełni obiektem kulturalnym, postrzeganym jako miejsce spędzania wolnego czasu czy element egalitarnej przestrzeni publicznej miasta. Jednocześnie wprowadzenie biletów na wydarzenia kulturalne zbliżało go funkcjonalnie do instytucji muzealnych.

Działalność wystawienniczą w „Norblinie” zainaugurował pokaz poświęcony Powstaniu Warszawskiemu – „Warszawa walczy”, który miał charakter *site-specific*. Ze względu na fatalny stan zachowanych murów fabryki aranżacja dokumentów wydarzeń historycznych nie wymagała rozbudowanych zabiegów scenograficznych. Muzeum Przemysłu funkcjonowało jako oddział Muzeum Techniki NOT z główną siedzibą w Pałacu Kultury i Nauki. W nowej lokalizacji przy ul. Żelaznej 51/53 planowano ekspozycję motoryzacji – samochodów i motocykli (tzw. wykańczarnia) – oraz pokaz zatytułowany „Zabytkowy Zakład Norblin”, poświęcony tradycjom fabryki i specyfice jej wyrobów (tzw. rezerwat przemysłu).

Stara odlewnia – hala, która później przyjęła pokazy Bonarskiego – gościła już wkrótce po otwarciu wystawę „Malarstwo z Kręgu Akademii Warszawskiej” (9–21 X 1987, org. ASP Warszawa i Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej). Jej organizatorem był Piotr Nowicki, co pozwala uznać, że to on jako pierwszy odkrył i wypromował tę przestrzeń w środowisku artystycznym. Wydarzenie to o miesiąc poprzedziło wystawę Bonarskiego „Co słyhać”.

Warto dodać, że organizator pierwotnie rozważał Zachętę (odmówiono mu tam) (Stanisławski, 1988: 32), a potem hangar lotniczy na Gocławiu (Kondrat, 1988: 6–7) jako miejsce na wystawę „Co słyhać”. Wchodząc po raz pierwszy do „Norblina”, zastał halę odlewni – wolnostojący budynek o dziewiętnastowiecznej genezie, w stosunkowo dobrym stanie technicznym, zadaszony, z dużymi, typowymi przeszkleniami. Na jego wyposażenie składały się piece kotłowe i indukcyjne. Wcześniej przetwarzano tu wsad dostarczany z sąsiedniego budynku – namiarowni. Po procesie wytwarzania wlewek – walców zastygającego metalu – pozostały grube stalowe rury, tzw. lejnice (Jackiewicz, 2012: 189). Goście muzealni i wernisażowi, przychodzący na wystawę, widzieli także teren pomiędzy budynkami, m.in. system transportu szynowego z porzuconymi wagonikami kolejki oraz fragmenty napowietrznego systemu transportu fabrycznego. W podobnym kontekście – sprawdzonym już dla sztuki „nowej ekspresji”, bo taka dominowała na wystawie „Co słyhać” – znalazła się również omawiana wystawa sztuki religijnej (Stano, 2025c: 99–120).

## Po co i dla kogo kolejna wystawa sztuki religijnej?

Aby spróbować odpowiedzieć na to pytanie, odnoszące się w istocie do zamierzeń Bonarskiego, warto się zapoznać z ulotką przygotowaną dla prasy. Organizator referował w niej zamiar stworzenia pionierskiego pokazu – zarówno ze względu na zakres czasowy i tematyczny prezentowanej sztuki (współczesność połączoną z wątkami religijnymi), jak i z uwagi na deklarowaną

odmienność tej propozycji wobec wystaw z kilku ostatnich lat, organizowanych na terenie instytucji kościelnych. Wskazywał również, podobnie jak w przypadku wcześniejszej wystawy „Co słyszc” na jej „sprzedażny” charakter: ofertę kierowano do księży oraz parafian nowo budowanych kościołów, a także do wszystkich, którzy „widzą w swym domu miejsce dla współczesnej sztuki religijnej – miejsce często zajmowane przez pamiątkarsko-dewocyjny kicz” (*Informacja organizatorów...*, 1989).

Za koncepcję wystawy odpowiadał Bonarski. Skromny, litericzny plakat oraz zaproszenia, zaprojektowane przez Piotra Młodożeńca, informowały, że wydarzenie należy do cyklu „sztuka najnowsza”, zainicjowanej wystawą „Co słyszc”. Związek ten potwierdzała również lista artystów zaproszonych do obu wydarzeń: powtórzyły się nazwiska trzynastu twórców, głównie tych, dla których Bonarski ukuł pojęcie „noworomantyzm” (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

Na wystawie „Co słyszc” pojawiała się już problematyka inspirowana religią, jednak większość propozycji miała charakter jawnie ironiczny, a nawet – jak określa to Jolanta Brach-Czaina – wywodzący się z romantyzmu i bluźnierczy wobec praktyk oraz ikonografii chrześcijańskiej (np. *Komunia Szymona Urbańskiego, Adam i Ewa Braun i Boże Narodzenie I i II, Święty Wojciech Mirosława Bałki*)<sup>4</sup>. Można zatem stwierdzić, że zaproszenie kolejnych artystów, reprezentujących starsze pokolenia – takich jak Jerzy Bereś czy Jerzy Tchórzewski – łagodziło i neutralizowało charakter wystawy w „Norblinie”.

Spróbuję zrekonstruować idee, które przyświecały twórcom projektu „Na obraz i podobieństwo”, przystępującym do zapraszania artystów budzących już wcześniej kontrowersje. Miała to być wystawa sztuki religijnej, lecz odmienna od tych, z którymi publiczność zetknęła się w przestrzeniach sakralnych lub postsakralnych. Tym, co je łączyło, był fakt, że nie prezentowały na ogół sztuki sakralnej, lecz religijną, która

[...] bierze sobie za cel refleksji artystycznej: tematy zaczerpnięte z Biblii, apokryfów, żywotów świętych, historii Kościoła i podobnych źródeł pisanych oraz pojęcia, idee, dogmaty religijne, o których naucza Kościół [...] rodzi się z wewnętrznej potrzeby artysty i nie zawsze powstaje z myślą o konkretnym przeznaczeniu (Rogozińska, 2008: 8–9)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Dodam, że autorka ta dostrzegła również szansę, że z tej „tendencji kulturowej, której wyrazem jest malarstwo neobrutalistów i podobnego charakteru poezja i proza, doprowadzi do wyłonienia się perspektywy metafizycznej, mimo niechęci artystów do formułowania całościowej wizji świata” (Brach-Czaina, 1989: 49).

<sup>5</sup> Renata Rogozińska podporządkowuje pojęcie sztuki sakralnej, zwanej też kościelną, pojęciu sztuki religijnej. Tłumaczy to zjawisko następująco: „sztuka kościelna, czyli [...] sakralna, przeznaczona do kultu publicznego, złączona z Kościołem i jego funkcją. W sobie przedstawiania i interpretowania historii świętej musi być zgodna z nauką Kościoła,

Debaty na temat współczesnej sztuki religijnej toczono zarówno podczas wernisaży, jak i na łamach czasopism branżowych i w prasie, głównie katolickiej. Szczególny wpływ na twórców wystawy „Na obraz i podobieństwo” miała dyskusja z 1984 r. na temat „kiczu religijnego”. Bonarski przyznaje, że swoją wystawą chciał do niej nawiązać (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Obecność artystów i krytyków w przestrzeniach przykościelnych wywołała potrzebę rozmowy o tzw. kiczu religijnym, utożsamianym z reprodukowanymi i oryginalnymi wizerunkami postaci boskich oraz świętych Kościoła katolickiego. W 1984 r. – rok po głośnej wystawie „Znak Krzyża” przy Parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie – na łamach „Znaku” opublikowano znaczący blok tekstów pod hasłem *O kiczu religijnym*. Jan Józef Lipski swoim esejem *O dekanonizację świętej szmiry* z 1982 r. zainicjował i emocjonalnie zabarwił tę debatę, a polemikę podjęli m.in.: historycy sztuki – Tadeusz Chrzanowski i Wojciech Skrodzki; artyści malarze – Stanisław Rodziński i Stanisława Grabska, oraz ks. Janusz St. Pasierb. Ten ostatni został później zaproszony przez Bonarskiego do napisania tekstu do katalogu wystawy w „Norblinie”.

Autorzy wspomnianych tekstów zazwyczaj omijali szerokim łukiem pole sztuki współczesnej; nawet artyści odnosili się jedynie do znanych im przejawów sztuki dekoracyjnej (Grabska) lub przypominali o historycznej podejrzliwości Kościoła wobec nowoczesnych form ekspresji (Rodziński). Jedynie Skrodzki w podsumowaniu sformułował ogólną tezę: „sama sztuka współczesna w swych dominujących przejawach odwróciła się nie tylko od Kościoła, ale wręcz odrzuciła wszelkie inspiracje religijne” (Skrodzki, 1984: 476). Teksty te – być może właśnie dzięki swojemu poziomowi ogólności lub subiektywnemu doborowi przykładów – dawały do myślenia inteligencji czytającej „Znak”. Starannie wybrane przez Bonarskiego fragmenty znalazły się w katalogu wystawy „Na obraz i podobieństwo”, co pozwala uznać je za istotne źródło inspiracji dla jej powstania (Sitkowska, za: Stano, 2025a; Bonarski, za: Stano, 2025b).

W swoim wprowadzeniu Bonarski wyraził szacunek dla współczesnej polskiej sztuki religijnej i sakralnej, jednocześnie wskazując na jej odmienność wobec zjawisk obserwowanych w innych krajach tzw. cywilizacji Euroameryki. Pozytywny obraz tej twórczości wiązał z ruchem „Solidarność”, postawą Jana Pawła II wobec ludzi pracy oraz z samą jego osobą. Wystawa w „Norblinie” miała zatem stanowić zarówno utwierdzenie pozycji sztuki religijnej, jak i podtrzymanie duchowości w społeczeństwie wychowywanym w realiach socjalizmu, a także przygotowanie potencjalnej oferty dla istniejących i budowanych kościołów. W ich przestrzeniach Bonarski – idąc

---

odznaczać się większą dozą obiektywności i stosowności (*decorum*)”. Autorka również podkreśla płynność granic między oboma zjawiskami (por. Rogozińska, 2008: 8–9).

tropem autorów tekstów krytycznych publikowanych w „Znaku” – dostrzegał podobne zaniedbania: „kicz religijny, [...] gips i plastik albo pobożna sztuka miernych twórców” (Bonarski, 1989).

Wybrany przez niego tytuł wystawy stanowi parafrazę słów z Księgi Rodzaju, dotyczących stworzenia człowieka i oddania mu władzy nad ziemią:

A wreszcie rzekł Bóg: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam. [...]”. Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę (Rdz 1, 26–27, za: *Biblia Tysiąclecia Online*, 2003).

Jeszcze rok przed wystawą „Co słyhać” (7 IX 1986) Bonarski przygotował tekst, który wcześniej wygłosił na sesji inauguracyjnej „Interdyscyplinarne Spotkania Twórcze” w Centrum Sztuki – Galerii El w Elblągu<sup>6</sup>. Problematyka ta wydała mu się na tyle istotna – po latach ujął ją w hasło: „artysta i honor” (Bonarski, za: Stano, 2025b) – że tekst zatytułowany *Pan Bóg i artysta* opublikował z pewnymi zmianami w 1989 r. w książce *Sztuka najnowsza. Co słyhać*. W tonie kaznodziejskim wprost zasugerował, by wzorem misji dla twórców było sprawcze działanie Boga jako Stwórcy:

Artysta – artysta naśladowujący Stwórcę – w swej pracy jednoczy ciało i ducha – materię i zamiar. Jest taki artysta więc też i wzorcem Robotnika. Im bardziej robotnik współczesny – i tu i tam – różni się od artysty, tym bardziej jest zniewolony i wepchnięty w swoiste bezbycie, żalospną atrapę rzeczywistości (Bonarski, 1989: 75).

Jedynie ks. Janusz St. Pasierb – co zrozumiałe – podjął we wstępie do katalogu ten teologiczny wątek, ale bardzo szybko go porzucił na rzecz promocji treści społecznej nauki Kościoła. Na to pole wprowadził artystów jako tych, którzy preferują obraz nad słowo i zadają ważne pytania. Misję artystów Pasierb przyrównał do posłannictwa Chrystusa, który również budził zgorzniecie wśród Żydów. Dodam, że Bonarski był bardzo zawiedziony jego tekstem i wyraźnie go skrócił (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Tekst Sitkowskiej zamieszczony w katalogu ujawnił zamierzenia organizatorów oraz objaśnił dobór artystów według klucza pokoleniowego. Autorka akcentowała ponadto czynnik łączący ich dokonania – niewielką zauważalność, wynikającą z przyjętych postaw wobec bieżącej sytuacji społeczno-politycznej. Część twórców wiązała z doświadczeniem Arsenau, kilku – należących do neoawangardy – z umowną cezurą połowy lat 70., a pozostałych, najliczniej reprezentowanych, zaliczyła do debiutantów lat 80.,

<sup>6</sup> Pierwotny druk w: „Galeria El”, 1987, 13/14: 39–48. Treść była luźno związana z wystawą „Co słyhać”, ale została opublikowana w książce *Sztuka najnowsza. Co słyhać*.

przedstawicielel nurtu noworomantycznego. Jedynie w odniesieniu do tej ostatniej grupy wyraźnie przywołała kontekst sztuki religijnej, co uzasadniła potrzebą złożenia przez to pokolenie świadectwa „o wierze i moralności w wierze zakorzenionej” (Sitkowska, 1989).

Sitkowska wyróżniła kilka wyraźnych tendencji: od szczerego zaangażowania po stronie ewangelizacji po obrazoburczy sprzeciw wobec zastanej obrzędowości. Uważała, że sztuka dwóch wcześniejszych formacji nie jest tak radykalna w użyciu ikonografii chrześcijańskiej i mówi raczej o postawach etycznych autorów niż wprost o Bogu czy świętych. Nie jest to także twórczość bieżąca ani taka, która przeszła przez sito wystaw przykościelnych – pochodzi bowiem z lat 70. oraz dekad wcześniejszych (na ekspozycji znalazło się kilka obrazów Jerzego Tchórzewskiego, Eugeniusza Muchy, Stefana Gierowskiego, Łukasza Korolkiewicza i Wiesława Obrzydowskiego oraz rzeźby Jerzego Beresia, Grzegorza Kowalskiego i Jerzego Kaliny).

W podsumowaniu swojego wprowadzenia Sitkowska dowiodła, że mimo jasno określonego tytułem ideowego kontekstu wystawy (obrazy obrzędowości, metaforyka sakralna), na równi traktowała ona inne tematy: historyczno-polityczne oraz egzystencjalno-obyczajowe. Wyróżniała ją natomiast obecność prywatnego mecenasa oraz szczególna lokalizacja – w byłej fabryce, „poza kruchtą” – w czym autorka upatrywała jej pionierskiego charakteru. Deklaracja tej „normalności” i uniwersalności nie do końca korespondowała jednak ze sposobem przedstawienia artystów w katalogu, gdzie wyraźnie zaakcentowano ich udział i sukcesy w ruchu przykościelnym.

Wątek ten podchwycili komentatorzy. Przykładowo Barbara Majewska na łamach „Szkiców” napisała:

Nie jest to wystawa sztuki religijnej [...], lecz wystawa „artystyczna” mówiąca o inspirowaniu się artystów sprawą obecności Kościoła, wątków i nastrojów religijnych w życiu współczesnej Polski. W żadnym z tych obiektów sztuka nie służy religii czy choćby prywatnej religijności artysty [...], to religia służy tu sztuce tak jak służy jej każda inna inspiracja (Wisnowska, 1989: 79).

Poza opinią Majewskiej – wyrażoną zresztą pod przybranym nazwiskiem – niewielu autorów wypowiedało się publicznie na temat tej wystawy<sup>7</sup>. Może było to zbyt niszowe zjawisko zaproponowane przez kuratora? A może brakowało przygotowania do interpretowania malarstwa silnie uwikłanego w biografie twórców oraz ich egzystencjalno-religijne wątpliwości?

---

<sup>7</sup> Czasopismo „Szkice”, w którym opublikowała swój tekst, było pismem podziemnym, za współpracę z nim groziła kara więzienia na mocy prawa stanu wojennego, które obowiązywało jeszcze jakiś czas po „okrągłym stole” (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

## Jak lokalizacja w fabryce wpłynęła na recepcję wystawy?

Może nadszedł czas, by nieco więcej powiedzieć o samej wystawie. Pokaz „Na obraz i podobieństwo” odbył się w okresie sprzyjającym zwiedzaniu wystaw instalowanych w surowych, postindustrialnych przestrzeniach *site-specific* – od 3 do 31 maja 1989 r. Wernisaż zaplanowano na godzinę 20:00. Zapadający zmrok oraz możliwość operowania sztucznym światłem wydawały się działaniem celowym: służyły ekspozycji obiektów, budowały nastrój i wzmacniały performatywny wymiar wydarzenia. W kolejnych dniach wystawę można było oglądać już w bardziej konwencjonalnych warunkach – w godzinach otwarcia Muzeum Przemysłu (10:00–16:00), co niewątpliwie zmieniało sposób jej percepcji.

W przestrzeni odlewni zgromadzono łącznie 76 eksponatów – obrazów, rzeźb i instalacji – autorstwa 32 żyjących artystów: Mirosława Bałki, Grzegorza Bednarskiego, Jerzego Beresia, Tadeusza Boruty, Przemysława Brykalskiego, Jerzego Caryka, Zbigniewa Macieja Dowgiałło, Stefana Gierowskiego, Ryszarda Grzyba, Jerzego Kaliny, Grzegorza Klamana, Łukasza Korolkiewicza, Pawła Kowalewskiego, Grzegorza Kowalskiego, Piotra Młodożeńca, Jarosława Modzelewskiego, Eugeniusza Muchy, Agnieszki Niziurskiej-Sobczyk, Wiesława Obrzydowskiego, Włodzimierza Pawłaka, Aleksandra Roszkowskiego, Jacka Sempolińskiego, Krzysztofa Skarbka, Marka Sobczyka, Jacka Staniszewskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Małgorzaty Turewicz, Waldemara Umiastowskiego, Szymona Urbańskiego, Wiesława Waszkiewicza, Romana Woźniaka i Ryszarda Woźniaka.

Dokonano umownego podziału hali „Norblina” na trzy części, akcentujące trzy zagadnienia zaobserwowane przez organizatorów w obrębie współczesnej twórczości o odniesieniach religijnych. W pobliżu wejścia zlokalizowano przykłady „zaktualizowanych przetworzeń utrwalonych przez wieki, kanonicznych ujęć ikonografii chrześcijańskiej”, zwłaszcza motywów ukrzyżowania i Sądu Ostatecznego. W głębi ekspozycji, na pierwszym podejściu, umieszczono „metafizyczne odniesienia w nurcie malarstwa symboliczno-metafizycznego”, a na kolejnym – „nawiązania do współczesnej obrzędowości religijnej i towarzyszącej jej popularnej *imagesie*” (*Informacja organizatorów...*, 1989).

Analiza dokumentacji fotograficznej obu wystaw prezentowanych w „Norblinie” pod hasłem „sztuka najnowsza” prowadzi do wniosku, że ich aranżacja była bardzo podobna: gęste rozmieszczenie obiektów, ekspozycja na różnych poziomach, dominacja dużych, intensywnie barwnych obrazów, wśród których było najwięcej prac przedstawicieli młodego pokolenia, twórców „nowej ekspresji – operujące paletą krwistej czerwieni (np. Zbigniew Maciej Dowgiałło, *Upadek do piekła wg Rubensa* i *Upadek do piekła wg Memlinga*,

1986) „przelewającej się” na otoczenie (Czubak, 2012: 168–171). W propozycjach tych Bonarski najwyżej cenił malarstwo Gruppy i – jak sam przyznawał – do dziś jest mu bliska ta hierarchia (Bonarski, za: Stano, 2025b)<sup>8</sup>. Podobnie jak na wystawie „Co słycać”, surową przestrzeń porządkowały ostro ciosane drewniane obiekty Grzegorza Klamana (bez tytułu, 1989), podczas gdy niedokończone, jakby rozbierane figury Romana Woźniaka (*Hiob I* i *Hiob II*, 1986), wykonane z drewna, papieru, gipsu i tekstyliów, były narażone na przypadkowe potrącenia. Z tej wizualnej kakofonii nawet widz mniej obeznany ze sztuką współczesną mógł wyłowić realizacje wyróżniające się warsztatową pewnością – jak monumentalny *Rysunek* Jacka Staniszewskiego z centralnie umieszczonym Ukrzyżowanym czy hiperrealistyczne medytujące postacie Tadeusza Boruty osadzone w świetlistych pejzażach (*Arbor vitae*, 1987; *Ślad*, 1987; *Zmierzch*, 1988; *Brzask*, 1987/88). Koneserzy rozpoznawali zapewne rekwizyty Jerzego Beresia (*Ottarz kontaktu*, *Krzyż*, 1983), styl Jerzego Tchórzewskiego czy Stefana Gierowskiego.

Fotografie Tadeusza Rolkego potwierdzają jednak, że wszystkie eksponaty – niezależnie od skali i intensywności barw – musiały walczyć o widoczność. Zastana infrastruktura odlewni wchodziła z nimi w równorzędny dyskurs, narzucała własną narrację i ograniczała możliwość jednoznacznej lektury (Czubak, 2012: 168–171).

## Recepcja i krytyka miejsca

To właśnie ten aspekt stał się jednym z głównych punktów krytyki. Jan Stanisław Wojciechowski na łamach „Przeglądu Powszechnego” sprowadził problem wystawy Bonarskiego do próby zobrazowania zjawiska „powrotu do *sacrum*”, uznając ją w pierwszych zdaniach za nieudaną. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy widział w wyborze samego miejsca (Wojciechowski, 1989: 383–387). Zarzucał też organizatorom, że nie przemyśleli doboru prac, zaakceptowali ich przypadkowość, zupełnie pominieli poważną twórczość powstającą pod wpływem religijno-patriotycznych uniesień Polaków. Warto jednak przypomnieć, że owo pominięcie było świadomym założeniem kuratorskim i wiązało się z deklarowanym odejściem od modelu wystaw przykościelnych.

Wojciechowski próbował jednocześnie uzupełnić – w jego ocenie – braki katalogu, postulując wyraźniejsze zdefiniowanie „religijności” sztuki i jej

---

<sup>8</sup> Do kolekcji Bonarskiego weszły obrazy z tej wystawy: Z.M. Dowgiały, *Jeźdźcy na niebie* (*Upadek Rzymu*) (1986); *Upadek do piekła wg Rubensa* (1986); *Upadek do piekła wg Memlinga* (1986); J. Staniszewskiego, *Rysunek* (1989); M. Sobczyka, *Ostatni sąd Pana Jezusa nad samym sobą* (1987) (Czubak, 2012: 18, 49).

podłoża. Źródła „zwrotu ku *sacrum*”, a szerzej „malarskiej eksplozji lat 80.”, upatrywał w kryzysie „racjonalności instrumentalno-technologicznej” (Wojciechowski, 1989: 384) nowoczesności i awangardy, czyli formacji utrzymujących, że w sztuce konieczny jest postęp. W miejsce takiego myślenia, w opinii Wojciechowskiego, pojawiła się „rabunkowa eksploatacja symboli religijnych” (Wojciechowski, 1989: 385), dodatkowo spleciona z wątkami polskości, odpowiedzialnością Papieża oraz doświadczeniem Solidarności i stanu wojennego. Wojciechowski proponował remedium na te merytoryczne braki pokazu Bonarskiego, czyli zbudowanie dużej wystawy muzealnej.

Anda Rottenberg uznała pokaz „manszarda” Bonarskiego za kolejną próbę wypromowania na rynku uznanej przez niego współczesnej twórczości, tym razem pod szyldem „Pana Boga” i religii. W jej opinii była to „wystawa z pomysłem”, czyli operująca konkretnym hasłem, odpowiadającym na społeczną koniunkturę (Rottenberg, 1989: 8).

Moim zdaniem trop, proponowany przez współczesnych krytyków – neutralizacji czy uniwersalizacji zawartości pokazu, widoczny u Majewskiej i Wojciechowskiego, bądź próby jego komercjalizacji – u Rottenberg (*nota bene* nieudanej, ponieważ poza Bonarskim nikt nie zainteresował się obrazami, a oczekiwani nabywcy, przedstawiciele Kościoła, nie przyszli na wystawę), stanowiły jakąś formę ucieczki od zadanego przez organizatorów tematu: obrony sztuki religijnej przed kiczem<sup>9</sup>. Recenzje te skłaniają jednak do jeszcze innych, kluczowych w kontekście tej rozprawy kwestii – decorum lub jego braku pomiędzy eksponatami a miejscem ekspozycji, jakim była fabryka. Krytycy, choć powoływali się na wybrane prace, które przykuły ich uwagę, zazwyczaj odnosili tę zależność do całej ekspozycji.

Wynajęty budynek „Norblina” został nazwany w ulotce informacyjnej dla prasy miejscem neutralnym, a artyści – gospodarzami przyjmującymi gości, m.in. mecenasów z kręgów kościelnych (*Informacja organizatorów...*, 1989). Istotne było tu również stwierdzenie, że taka lokalizacja uwalnia sztukę religijną od uwarunkowań pozaartystycznych. Warto jednak zweryfikować te założenia i zapytać, czy specyficzna przestrzeń nie obarczała sztuki innymi znaczeniami – również pozaartystycznymi.

Pierwsza recenzja, z którą zetknęłam się podczas kwerendy wystaw organizowanych w „Norblinie”, dotyczyła właśnie wpływu miejsca ekspozycji na recepcję sztuki religijnej. Jej autorka, Jadwiga Lasharty, skrytykowała tę koncepcję, akcentując brzydotę wnętrza, nieadekwatną do obserwowanego przez nią zjawiska zaniku egzaltacji „pięknem epoki przemysłowej”.

<sup>9</sup> Wiadomo, że osób duchownych nie było na samym wernisazu. „Poleciłem asystentce liczyć mężczyzn w koloratkach. Naliczyła zero” – pisał Bonarski. Ponadto ks. Pasierb, zaproszony przez niego do napisania tekstu do katalogu, nie wykazał zainteresowania sztuką współczesną, nawet religijną, i ostatecznie oburzony skróceniem go przez Bonarskiego, nie przybył na wernisaz (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Innymi słowy, wskazywała na brak decorum pomiędzy miejscem „odległym od wszystkiego, co kojarzy się ze świątynią”, a tym, co w zamierzeniu organizatorów miało być ofertą handlową dla świątyni. „Wnętrze dawnych zakładów Norblina to po prostu wielka hala z resztkami maszyn, hala obrzydliwie brudna i obskurna” – pisała Lasharty, dodając: „Dla mnie wystawy u Norblina mają właśnie turpistyczny posmak”. Sugerowała również, że odbiorcy powinni podzielać jej opinię i nie zadziwiać się „instalacjami elektrycznymi i metalowymi przesłami” (Lasharty, 1989: 3). Przechodząc do opisu samych eksponatów, recenzentka przyznawała jednak, że niektóre z nich były „dobrze warsztatowo wykonane”, lecz mogły „wyblaknąć w brudnej hali”, w nieodpowiednim sąsiedztwie. W tym miejscu Lasharty odchodziła już od charakterystyki przestrzeni i wprost krytykowała „groteskowe wizje Boga”. W jej tekście pojawiła się także uwaga, sygnalizowana wcześniej, że wybór miejsca poza wnętrzem sakralnym i popularną wówczas „kruchą” przykościelną – a więc poza mecenatem Kościoła – stanowił novum dla sztuki określanej mianem religijnej (Lasharty, 1989: 3).

Również Wojciechowski stawiał problem wyboru miejsca ekspozycji na pierwszym miejscu wśród mankamentów pokaz.

Zacznijmy od miejsca – zgrzyt między otoczeniem a treścią obrazów jeszcze nigdy nie był przeze mnie odczuwany tak boleśnie, dawno nie widziałem wystawy tak źle usytuowanej. Czyżby organizatorzy żywili naiwne przekonanie, że sztuka poczuje się dobrze w wyzywającym kontekście starej fabryki, przebijając panujący tam wizualny zgiełk, znieśie symboliczną przekorę fabryki jako środowiska pracy wobec sztuki adresowanej do świątyni? To prawda, że sztuka polska przywykła już do surowych wnętrz, ale pracownia artysty, podziemia kościoła czy nawet jego ruina, gdzie była wystawiana w czasie stanu wojennego, to jednak zupełnie co innego niż dawne Zakłady Norblina, i nawet jeśli dobrze zagrało w nich ekspresyjne malarstwo na wystawie „Co słychać”, to nie znaczy, że to samo powtórzy się w przypadku „ekspresji religijnej”. Nie powtórzyło się, gorzej, sztuka wyszła z tej konfrontacji zlekceważona i jakby pogardzona (Wojciechowski, 1989: 383).

Rottenberg inaczej postrzegała ten problem. Pozbawiona złudzeń co do merytorycznej spójności przedsięwzięcia, uznała jednak zamysł ekspozycyjny za udany, sprzyjający idei, którą – niejako wbrew ich intencjom – przypisała organizatorom: „wyprowadzenia sztuki ze świątyni”. Chcieli innej wystawy niż przykościelne, ale ostatecznie zadeklarowali chęć wprowadzenia przynajmniej części tych eksponatów do świątyni. Ten pozytywny stosunek do industrialnej przestrzeni mógł wynikać z faktu, że Rottenberg była świadkiem kolejnych edycji „Konstrukcji w Procesie”, również lokowanych w podobnych kontekstach (Rottenberg, 1984: 65–70), oraz doświadczyła

innych eksperymentów z wyborem przestrzeni ekspozycyjnej (por. Rottenberg, 2009). Recenzentka stwierdziła, że:

Przedsięwzięcie takie wymaga bowiem szczególnego nastroju i specyficznej atmosfery, także politycznej. Trzeba jednak przyznać, że dramatyczna sceneria starej fabryki tworzy świetne tło dla dzieł wolnych od wszelkiej ckliwości właściwej produkcji dewocyjnej (Rottenberg, 1989: 8).

## Podsumowanie

Choć halę fabryczną z typowym kościołem łączyła monumentalna skala, to były to przestrzenie zasadniczo odmienne. Obecność w świątyni budziła konkretne skojarzenia – ze sztuką elitarną, dawną, sakralną – i nakazywała branie pod uwagę opinii gospodarzy miejsca: duchownych oraz wiernych. Jednym słowem, wielu artystów czuło, że są w kościołach ograniczani, i gdy sytuacja w kraju uległa zmianie, opuściło ten kontekst.

W czynnej fabryce było podobnie, choć inne czynniki ograniczały artystę: zasady bezpieczeństwa, tajniki produkcji – doświadczali tego uczestnicy plenerów przemysłowych oraz tłum zwiedzających „Wernisaż u Szadkowskiego”. Fabryka taka jak „Norblin”, dopiero poddawana muzealizacji, dawała natomiast przyzwolenie na działanie naznaczone poczuciem swobody w zakresie sytuowania eksponatów oraz goszczenia publiczności. Kto dopuściłby w kościele czy muzeum jazgotliwy ciężki rock, który towarzyszył wystawie „Co słyhać”? Podobnie epatująca „brzydota” sztuka „nowych dzikich”, jak określano ten nurt na Zachodzie – nonszalancko pokrywane farbą płótna oraz rozpadające się eksponaty, szczególnie obiekty z *papier mâché* i instalacje konstruowane *ad hoc*, mające wpisany w siebie krótki żywot – pozostawała w sprzeczności z potrzebami Kościoła, który od wieków oczekiwał tego, co trwałe i zdolne zaspokoić estetyczne i przede wszystkim duchowe oczekiwania wiernych.

Sztuka religijna w stylistyce „nowej ekspresji” lat 80. XX w. była możliwa do przyjęcia dla koneserów sztuki współczesnej, o ile akceptowali w ogóle ten nurt, ale proponowanie jej nabywcom z kręgów kościelnych okazało się działaniem bezskutecznym, choć niewątpliwie „wkładającym kij w mrowisko”. Sam fakt ekspozycji w hali, przestrzeni jednoznacznie kojarzonej z profanum, dodatkowo przesuwał dyskusję z pierwotnych założeń organizatorów w stronę problemu decorum, czyli braku spójności między treścią dzieł a miejscem ich ekspozycji. Na zakończenie warto sformułować pytanie badawcze: czy wystawa ta nie stanowiła jednego z pierwszych kroków ku uwolnieniu niektórych artystów – wcześniej wystawiających przy kościołach – z „worka dewocjonalistów”, w którym nie czuli się dobrze?



Fot. 1. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, G. Klamon J. Staniszewski, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 2. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, M. Sobczyk, Z.G. Dowgiałło, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 3. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, J. Bereś, *Krzyż*, drewno, 250 × 190 × 225, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 4. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, T. Boruta, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 5. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, J. Modzelewski, R. Woźniak, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 6. Uczestnicy wystawy „Na obraz i podobieństwo” przed budynkiem Fabryki Norblina, fot. Z. Rytka, z archiwum prywatnego Z. Rytki

## Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia Online*. (2003). Poznań: Pallottinum. <https://biblia.deon.pl/index.php>. (dostęp: 15.12.2024).
- Bonarski, A. (1989). *Pan Bóg i artysta*, 74–78. W: M. Sitkowska (red.). *Sztuka najnowsza. Co słyszeć*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Bonarski, A. (1996). [wypowiedź do katalogu]. *Konstrukcja w Procesie*. Nowy Jork 1982. W: „Muzeum artystów” międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź. Łódź: Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów.
- Brach-Czaina, J. (1989). *Noeobrutalizm*, 43–51. W: M. Sitkowska (red.). *Sztuka najnowsza „Co słyszeć”*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Bukowski, H. (2011). Żytunia. Kto o tym pamięta?. *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*, 1/2, 73–81. <http://www.polska1918-89.pl/pdf/zytnia.-kto-o-tym-pamietaj,2913.pdf>. (dostęp: 15.12.2024).
- Czubak, B. (red.) (2012). *Uśpiony kapitał 3. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich*. Warszawa: Fundacja Profile, Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Czubak B. (red.) (2020). *Konstrukcja w Procesie. Construction in Process, 1981–2000*. [katalog wystawy]. Warszawa: Fundacja Profile.
- Działac ze świadomością miejsca i czasu. Z Ryszardem Waśko rozmawia Bożena Czubak* (2020). 8–57. W: B. Czubak (red.). *Konstrukcja w Procesie. Construction in Process, 1981–2000*. [katalog wystawy]. Warszawa: Fundacja Profile.
- Gorczyca, Ł. (2011). *Polski szyk i klasa średnia. Działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego w latach 1986–1991*, 30–43. W: K. Sienkiewicz (red.). *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Muzeum Sztuki Współczesnej. <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/lukasz-gorczyca-polski-szyk-i-klasa-srednia-dzialalnosc>. (dostęp: 15.12.2024).
- Gutfrański, K. (red.) (2012). *Alternativa 2012. Wyspa. Teraz jest teraz. Przewodnik*. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress.
- Kalina, J. (2006). *Przeciw złu i przemocy fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską*. <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>. (dostęp: 15.12.2024).
- Informacja organizatorów dla prasy* (1989). [archiwum prywatne M. Sitkowskiej].
- Jackiewicz, B. (2012). *Z hali do hali czyli ciąg produkcyjny*. W: K. Wittels (red.). *Fabryka Norblina. Opowieść o niezwykłej fabryce*. Warszawa: Stowarzyszenie „Fabryka Norblina”.
- Jasiuk, J. (2002). Problemy rewaloryzacji i zachowania zespołu dawnych zakładów Norblina. *Zeszyty Wolskie*, 4: 69–77.
- Jastrzębska, P. (2022). Uwaga! Głębokie wykopy! Przemiany w krajobrazie Woli po 1989 r. *Kronika Warszawy*, 1–2: 118–149.
- Kondrat, I. (1988). Co słyszeć?. *Kobieta i Życie*, 6: 6–7.
- Lasharty, J. (1989). Bóg w fabryce. *Rzeczpospolita*, 123: 3.
- Lipski, J.J. (1982). O dekanonizację świętej szmiry. *Znak*, 4. <https://www miesiecznik.znak.com.pl/archiwumpdf/353.pdf>. (dostęp: 15.12.2024).
- Stano, B., Łapińska, J. (2019). *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

- Rogozińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Sitkowska, M. (1989). W: *Sztuka najnowsza. Na obraz i podobieństwo*. [katalog wystawy]. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Skrodzki, W. (1984). *Sztuka i nawrócenie*. *Znak*, 4 (353): 473–475.
- Stanisławski, K. (1988). 1+2, *Sztuka*. 1988, 3: 32.
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Stano, B. (2025a). Rozmowa z Marylą Sitkowską z dn. 15.11.2025. Zapis rozmowy w posiadaniu Autorki.
- Stano, B. (2025b). Rozmowa z Andrzejem Bonarskim z dn.4.12.2025. Zapis rozmowy w posiadaniu Autorki.
- Stano, B. (2025c). *Sztuka w industii. Mapowanie i eksploatacja*, t. I. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej.
- Steyerl, H. (2013). Czy muzeum to fabryka?. *Krytyka Polityczna*, 35–36: 98–105.
- Szyłak, A. (2010). *Wcinka: czego nas dziś uczy „Archeologia odwrotna?”*, 14–21. W: K. Gutfranski (red.). *Klaman*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, Fundacja Wyspa Progress.
- Szymański, M. (2022). *Wspólnotowość a twórcza indywidualność. Wokół wystaw i środowiska artystycznego lat 80. w Polsce*. <https://obieg.pl/294-wspolnotowosc-a-tworcza-indywidualnosc-wokol-wystaw-i-srodowiska-artystycznego-lat-80-w-polsce>. (dostęp: 15.12.2024).
- Rottenberg, A. (1984). Konstrukcja w Procesie. *Biuletyn Historii Sztuki*, 1: 65–70.
- Rottenberg, A. (1989). Warto zobaczyć: Na podobieństwo. *Gazeta Wyborcza*, 4: 8.
- Rottenberg, A. (2009). *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Fundacja Open Art Projects.
- Wisnowska, M. [Barbara Maria Majewska]. (1989). *Widziane, Szkice*, 10: 79.
- Wojciechowski, A. (1992). *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat 80*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wojciechowski, A. (2005). *Dekada*. W: D. Godycka, G. Szcześniak (red.). *Pamięć i uczestnictwo* [katalog wystawy]. Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Wojciechowski, J.S. (1989). *Pomiędzy zgorznięciem a kiczem. Przegląd Powszechny*, 9: 383–387.

## Abstrakt

Artykuł dotyczy wystawy „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego wiosną 1989 r. w Fabryce Norblina w Warszawie. Autorka analizuje to wydarzenie w kontekście nietypowej, postindustrialnej lokalizacji, nieprzystającej do praktyk wcześniejszych wystaw sztuki religijnej. W celu rekonstrukcji podstawowych faktów wykorzystwała materiały źródłowe z prywatnego archiwum jednej z organizatorek wystaw w Fabryce Norblina – Maryli Sitkowskiej, oraz teksty historyków sztuki, krytyków i przedstawicieli innych dyscyplin, odnoszące się zarówno do samej wystawy, jak i do problematyki sztuki religijnej w Polsce. Pokaz zestawiała z innymi wydarzeniami realizowanymi w tej samej lokalizacji oraz z podobnymi działaniami kuratorskimi z lat 80. XX w.,

aby wykazać, że „ekspresję religijną” potraktowano analogicznie do innych nurtów ówczesnej sztuki, lokując ją poza typową państwową galerią typu *white cube*. Analiza recepcji sztuki religijnej w postindustrialnym otoczeniu wskazuje ponadto, że współczesnemu artyście coraz trudniej zaspokoić oczekiwania kościelnego mecenasa i powrócić z własną twórczością do przestrzeni świątyni.

### “New Religious Expression” from the Church to the Factory – No Turning Back

#### Abstract

This article examines the exhibition *In Our Image, In Our Likeness: New Religious Expression* (Polish: “Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”), organised by Andrzej Bonarski in the spring of 1989 at the Norblin Factory in Warsaw. The author analyses the event in the context of its atypical post-industrial setting, which departed from earlier practices of exhibiting religious art. To reconstruct the basic facts, the study draws on source materials from the private archive of Maryla Sitkowska – one of the organisers of exhibitions at the Norblin Factory – as well as on writings by art historians, critics, and scholars from other disciplines addressing both the exhibition itself and the broader issue of religious art in Poland. The show is also set against other events held at the same venue and against similar curatorial initiatives from the 1980s in order to demonstrate that “religious expression” was treated analogously to other artistic currents of the time and positioned outside the typical state-run white-cube gallery. An analysis of the reception of religious art in a post-industrial environment further suggests that it has become increasingly difficult for contemporary artists to meet the expectations of ecclesiastical patrons and to return with their work to the space of the church.

**Słowa kluczowe:** „Na obraz i podobieństwo”, sztuka religijna, nowa ekspresja, Fabryka Norblina, Andrzej Bonarski

**Keywords:** “Na obraz i podobieństwo”, religious art, new expression, Norblin Factory, Andrzej Bonarski

**Bernadeta Stano** – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL, SZTUKA w industrii. T. I: Mapowanie i eksploatacja, SZTUKA w industrii. T. II: Plenery „przemysłowe” na XXI wiek. Bada zjawisko sztuki tworzonej w II poł. XX w. pod mecenatem przemysłu oraz lokalizowanej w ostatnich dekadach na terenach poprzemysłowych.*