

## Kolekcja Starej Winiarni

W maju 1987 roku odbyło się w Zielonej Górze II Biennale Sztuki Nowej, którego głównym założeniem była prezentacja galerii niezależnych, eksperymentujących, które działały w tym czasie w Polsce. Jak pisze Zenon Polus, jeden z animatorów całej imprezy, interesowały go, *specyficzne związki między artystami i galeriami, które zaowocowały szeregiem interesujących wystaw, to stało się podstawą koncepcji II Biennale Sztuki Współczesnej*<sup>1</sup>. Do wystawy zaproszono 12 galerii, które mogły zaprezentować dokumentacje działalności z ostatnich dwóch lat oraz prace 4 do 8 artystów, z którymi współpracowały.

Były to między innymi takie miejsca jak, Akumulatory 2 z Poznania, Galeria Działań z Warszawy, zielonogórska Galeria „po”, Pracownia Dziekanka, „Wielka 19” – Poznań, to jedynie połowa z zaproszonych do Biennale galerii<sup>2</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy była to impreza znacząca w budowaniu ówczesnej sztuki polskiej. W jednym miejscu doprowadzono do konfrontacji różnych strategii wystawienniczych, nurtów oraz mediów, w jakich poruszali się w nich twórcy. Przy jednoczesnym zachowaniu niezależności i autonomii poszczególnych galerii.

Jedyną rzeczą, jaka je spajała, była nadrzędna idea, *przeгляд polskiej sztuki poszukująco – eksperymentalnej (...) jej celem jest wykreowanie rzeczywistości nowej. Interesowały nas te zjawiska, w których artysta manifestuje refleksyjny stosunek wobec istniejącego stanu, bądź te, w których poprzez swoją aktywność twórczą staje się on sprawcą i animatorem procesów intelektualnych lub emocjonalnych*<sup>3</sup>.

Ścierały się tu różne formy wypowiedzi artystycznej obok tradycyjnej prezentacji geometryczno – abstrakcyjnego malarstwa „Galerii 72”, pojawiły się prezentacje wideo, filmy, performance, happeningi, pokazy autorskie.

Często przybierały one charakter efemeryczny, sięgający do artystycznej anarchii kanonicznych grup awangardowych. Wpisywała się również w specyfikę czasu, w jakim została zainicjowana.

Okres lat 1982 – 1989, to moment, swoistej destrukcji życia artystycznego. Twórcy działający w latach 80 poddali dyskusji model funkcjonowania artysty i dzieła wypracowany w latach 60 – 70 XX. To również czas, w którym sztuka polska stanęła w obliczu niepewnej sytuacji politycznej – stanu wojennego i jego konsekwencji oraz wobec zmanifestowania własnej odrębności artystycznej. Nie wygasła jeszcze awangarda lat 70, ciągle aktywni byli twórcy tzw. śmietanki artystycznej (Łukasz

<sup>1</sup> Zenon Polus, [w:] *II Biennale Sztuki Nowej 1987*, (katalog wystawy), Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 1987, s. 4

<sup>2</sup> W katalogu II Biennale Sztuki Nowej z 1987 znajduje się pełny zestaw galerii i ich twórców oraz reprodukcje prac artystów biorących udział w pokazie. Zenon Polus, *II Biennale Sztuki Nowej 1987*, (katalog wystawy), Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 1987.

<sup>3</sup> Ibid.

Korolkiewicz, Ewa Kuryluk, Andrzej Bielawski), choć zmieniała się tematyka ich prac, ukierunkowana na bardziej refleksyjne obserwacje rzeczywistości. Narastała fala nowej ekspresji i rewindykacji funkcji malarstwa.

Zmienił się również jego język, który coraz silniej eksponował potrzebę bezpośredniości spojrzenia, wykorzystując groteskę, ironię i pastisz. Właśnie na gruncie bezpośredniości i pastiszu działają Wprostowcy i zupełnie nowe pokolenie artystów z Grupy oraz Luxusu (debiutowali w latach 1982 – 83 - 86). Nieco wcześniej na początku 1980 roku, obok tych zjawisk, dochodzi do znaczącej radykalizacji wypowiedzi artystycznych na polu sztuki akcji, performansu.

Duet KiweKulik, wcześniej związani z galerią Repassage (Elżbieta i Emil Cieślariowie, Grzegorz Kowalski, Zbigniew Warpechowski, Jerzy Kalina) przechodzi na stronę własnych działań powołując do życia Pracownie Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (1971 – 1987).

Aranżowali cykl akcji „Działania na głowę”, w których poddawali dyskusji sytuacje (polityczno – społeczną), w jakiej znalazł się artysta w latach 80.

Jerzy Truszkowski to kolejny twórca, który brutalnie ingerując w swoje ciało (nacinając, kłując itp.) krytykował sytuację polityczną.

Moment przed wybuchem stanu wojennego na polskiej scenie artystycznej zrodziły się dwie różne grupy artystyczne. Jedna i druga działała w duchu anarchistycznych postaw, jednak odróżniał je język anarchistycznej rewolty.

Pierwsza z nich to „Łódź Kaliska”, której *działalność polegała w dużym stopniu na akcjach anarchistycznych i obscenach służących między innymi, przeszkadzaniu w oficjalnym życiu artystycznym i przedrzeźnianiu go. Specjalnością Łodzi Kaliskiej były sesje budowania „żywych obrazów” na kanwie klasycznych utworów malarskich, przede wszystkim ze szkoły francuskiej*<sup>4</sup>.

Druga manifestacja skrajnej postawy artystycznej zawiązała się we Wrocławiu pod wpływem działań Majora – Waldemara Frydrycha. Major wraz z grupą artystów, studentów działał pod szyldem „Pomarańczowej Alternatywy” ich znakiem rozpoznawczym były szpiczaste pomarańczowe czapki krasnoludków. Ich akcje miały charakter absurdałnych happeningów, akcji ulicznych, np. Rewolucja Krasnali. Wszelkie ich wystąpienia wynikały z ukazania chorej sytuacji społecznej i politycznej, jaka zapanowała po stanie wojennym.

Jak się okazało zabawa i humor wymknęła się cenzurze władzy, a manifestacja „krasnoludkowej rewolucji” przerodziła się w karnawał na ulicach Wrocławia. Wiem, że nakreślona przeze mnie charakterystyka sztuki lat 80, jest nie pełna, ale nie miała taka być. Zależało mi na wskazaniu najważniejszych zjawisk, jakie miały miejsce a tym czasie. Jest to dla mnie o tyle cenne, że pokazuje specyfikę sztuki polskiej na tle, której zainicjowana była impreza Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze.

Jego pierwsza edycja miała miejsce w 1985 roku, odbywała się ona, co dwa lata nie przerwanie do 1993 roku, ostatnie Biennale odbyło się w 1996 i zamknęło rozdział wielkich imprez

<sup>4</sup> Cyt. za, Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Stentor, Warszawa, 2005, s. 268.

artystycznych w Zielonej Górze. Jednak by w ogóle można było mówić o sztuce lat 80 i jej wpływie na kształtowanie wyżej wymienionym pokazom, należy zwrócić uwagę na życie galerii zarówno w latach 1982 – 1989 i połowy lat 90 XX w. Wspominałem, że czas po stanie wojennym, nie należał do najkorzystniejszych w animowaniu życia artystycznego. Sztuka i artyści polaryzowali się na dwóch biegunach, oba starały się być niezależne od władzy. Jeden z biegunów skupił się w kościołach. To właśnie tutaj artyści znaleźli pole swobodnych działań artystycznych, jednym z czołowych artystów, który oswajał przestrzeń świątynną był Jerzy Kalina (*Ostatnia Wieczerza – Znak Krzyża*, Warszawa Kościół Miłosierdzia Bożego, 1983).

Jednak z czasem teren kościelny stał się polem regularnych wystaw artystycznych, głównym inicjatorem takich działań, był Janusz Bogucki (kurator i twórca Galerii Współczesnej). Zainteresowanie artystów takim obszarem aktywności artystycznej utrzymywał się niemal do 1989 roku, choć poziom wystaw zaczynał słabnąć i sztuka zaczęła się zbliżać jedynie do sakralno – narodowego klimatu.

Drugi biegun, który w obliczu wystawy „Artyści Galerii Stara Winiarnia” jest bardziej istotny, to powrót życia artystycznego do wszelkich form galeryjnych. Często galerie te miały charakter efemeryczny i chwilowy, ale pojawiło się kilka miejsc wystawienniczych, które znacząco wpływało zarówno na poziom, ale i kształt sztuki polskiej lat 80.

*Niewielkie na ogół galerie stawały się enklawami niezależnej sztuki. (...) najważniejsze jednak okazały się te, które pozwalały zadebiutować nowemu pokoleniu artystów<sup>5</sup>.* Oczywiście galerie powstawały niemal we wszystkich ośrodkach sztuki, ale do najważniejszych należy zaliczyć dwie warszawskie galerie, Wieża i Dziekanka. Pierwsza była obszarem wczesnych aktywności Świadomości Neue Bieriemienost (Mirośław Bałka, Marek Kijewski i Mirośław Filonik), w Dziekance natomiast debiutowali członkowie Grupy (Jarosław Modzelewski, Ryszard Grzyb i Marek Sobczyk) oraz indywidualnie działał w niej Mirośław Bałka. W Poznaniu zawiązała się galeria Wielka 19, było to pole działań artystów tego środowiska, Koło Klipsa, Piotr Kurka, Joanna Przybyła. Instytucje te reprezentowały pełną niezależność w swoich działaniach skupiając się na eksperymentowaniu w obszarze sztuki, często sami artyści odpowiadali za program tych galerii, co jeszcze bardziej wzmacniało ich odrębność i autonomiczność. Jasnym było, że aktywność w galeriach przełoży się na szersze działanie w zakresie prezentacji. Dojrzewające tendencje i formy faktów artystycznych znalazły odpowiedni grunt do dalszego rozwoju, właśnie na Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze.

Ta rozpoczęta w 1985 roku, z inicjatywy Zenona Polusa, Bogumiły Chłodnickiej, Brygidy Grzybowicz, Wojciecha Kozłowskiego oraz Zbigniewa Szymaniaka impreza stała się poligonem, na którym zaproszeni artyści mogli bezpośrednio ze sobą współpracować i konfrontować różne sposoby wypowiedzi artystyczne. Forma Biennale skupiła się również na roli krytycznej i teoretycznej w

---

<sup>5</sup> Cyt. za, Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Stentor, Warszawa, 2005, s. 159.

sprawach sztuki. Organizowane były sympozja, na które zapraszani byli czołowi teoretycy, krytycy oraz sami artyści i to właśnie podczas tych teoretycznych spotkań dyskutowano na określony wcześniej temat.

W przeciągu sześciu edycji imprezy próbowano odpowiedzieć na takie zagadnienia, jak: krytyka w obliczu sztuki, galerie niezależne i ich wpływ na kształt sztuki, sztuka lat 80 i próba posumowania dekady, „wymiar sztuki” problem przestrzenności i przestrzeni w dziele sztuki, ostatnie spotkanie dotyczyło intermedialności sztuki, jako nowego miejsca jej funkcjonowania. Zarówno tematy sympozjów, jak i zapraszani artyści do wystawy (min. Mirosław Bałka, Grzegorz Klaman, Gruppy, Koło Klipsa, Robert Rumas, Izabella Gustowska, Adam Rzepecki, i wielu innych), odpowiadały najbardziej aktualnym postawą twórczym i krytycznym na przełomie lat 80 i 90.

Aktywność ta, naturalną kolejną rzeczą doprowadziła do powstania w Zielonej Górze niezależnej galerii – „po” (Wojciech Kozłowski i Leszek Krutulski – Krechowicz). Była to wtedy galeria młodych o programie polegającym na braku konkretnego programu. Chcieli prowadzić miejsce otwarte poza wpływami autorytetów i określonych sugestii, *bardzo Was prosimy pozwólcie nam robić to, co robimy, bez oglądania się na Wasze opcje, preferencje, antypatie, poglądy i oceny. (...) Galeria? Miejsce stworzenia jeszcze jednego świata? Miejsce kreowania Sztuki? Miejsce lansowania siebie? Innych? Wy wszyscy oczywiście znacie odpowiedź. My jeszcze nie (...)*<sup>6</sup>. Galeria ta stanowiło pole doświadczalne, gdzie próbowano znaleźć odpowiedź na pytania postawione w manifeste<sup>7</sup>. Wpisała się ona również w konstrukt Biennale Sztuki Nowej.

Po 1989 roku BSN doczekał się jeszcze trzech edycji, które przypadły na poł. lat 90, to również czas kiedy życie artystyczne rozwija się dynamicznie głównie w dużych miastach.

Ponownie krystalizuje się sytuacja podziału na centrum i peryferie. Oczywiście nie oznacza to, że sztuka na peryferiach zamiera, czy staje w miejscu. Niestety jednak traci swój dynamizm, jaki towarzyszył jej rozwojowi w ramach ogólnopolskich spotkań artystycznych. Teraz działania na polu artystycznym – wystawienniczym nabierają charakteru regionalnego, przy jednoczesnej współpracy z artystami z głównych ośrodków. Połowa lat 90 zaowocowała powstaniem nowej galerii, „Galeria GI”. Jednak wraz z nowymi czasami, musiała zmienić się zasada funkcjonowania galerii. Niektóre z niezależnych galerii poł. lat 80 przeobraziło się na galerie komercyjne, zajmujące się handlem sztuką przy jednoczesnym zachowaniu swojej niezależności programu autorskiego. Na tym tle galeria „GI”, zachowała zasady funkcjonowania instytucji wystawienniczej, jakie zaprezentowane zostało podczas II BSN.

Bezpośrednio przed otwarciem „GI” przy Instytucie Wychowania Plastycznego WSP w Zielonej Górze, powstała galeria sztuki. W programie ogłoszonym w 1992 roku, twórcy galerii pisali: *galeria*

<sup>6</sup> Cyt., za, W. Kozłowski, L. Krutulski – Krechowicz, *Szanowni Panowie*, [w:] *II Biennale Sztuki Nowej 1987*, (katalog wystawy), red. Z. Polus, BWA, Zielona Góra, s. 56

<sup>7</sup> Posługuje się tu określeniem manifest, ponieważ program galerii „po” przypomina w swojej konstrukcji manifesty pierwszych awangard z początku XX wieku. Dla porównania teksty Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest Futuryzmu 1909*, *Manifest malarzy futurystów 1910*, *Antytradycja futurystów – manifest synteza 1913*, G. Apollinaire. Teksty te można znaleźć w, *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PIW, Warszawa, 1977.

*jest placówką nie komercyjną stawiającą sobie cele kulturotwórcze, upowszechnieniowe i dydaktyczne. (...)Program realizowany będzie w pięciu działach, wystawy, działania (performance, happeningi), spotkania i odczyty, wideoteka, dokumentacja*<sup>8</sup>. Poprzez związanie się z placówką edukacyjną, galeria postawiła na wzmacnianie kadr i upowszechniania sztuki zarówno w zakresie dokumentacji (ściśle związanej z dokonaniem Biennale Sztuki Nowej), jak również teorii i krytyki (odczyty i wykłady zaproszonych gości z innych galerii i uczelni). Szczególnie ważnym elementem jej funkcjonowania była wideoteka. Gromadzono tam filmy o sztuce, zarejestrowane akcje oraz samą sztukę video. W przypadku tego działu, bardzo cenne okazały się kontakty z innymi placówkami w kraju i za granicą.

Wraz ze zmianami na uczelni i przemianowaniu Instytutu Wychowania Plastycznego na Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej, poszerzyła się kadra wykładowców, zaproszonych do współpracy z innymi ośrodków.

Spowodowało to, że również sama forma funkcjonowania galerii musiała ulec zmianie. Stąd w 1994 roku z inicjatywy Magdaleny Gryski i Radosława Czarkowskiego galerię instytutu zamieniono na Intermedialną Galerię „GI”. Twórcy tej galerii byli aktywnymi artystami i wykładowcami w Instytucie, połączenie funkcji edukacyjno – artystycznych w prowadzeniu galerii sprawiło, że „GI” zaczęło traktować jak laboratorium sztuki. Jednak przeprowadzone tam eksperymenty były zgodne z założeniami galerii, że będzie ona miejscem niekomercyjnym, niezależnym a sztuka prezentowana w tym miejscu będzie oparta o nowe media, choć odbywały się również akcje, performance, koncertów muzyki eksperymentalnej, instalacji. Zachowując te ogólne założenia, kuratorzy galerii skupili się na prezentacji artystów uznanych i znaczących w rozwoju sztuki przełomu lat 80 i 90 oraz na prezentowaniu twórców młodych dopiero wkraczających w szeroki świat sztuki. Wyjście ku młodym okazało się niezwykle cenne w kształtowaniu lokalnego środowiska artystycznego wywodzącego się z Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej.

W ramach tych pokazów organizowano prezentacje prac dyplomowych absolwentów oraz tych, które powstawały w ramach warsztatów. Galeria „GI” stała się tym samym miejscem konfrontacji dwóch pokoleń twórców, tych w pełni ukształtowanych z tymi, którzy byli jeszcze na drodze kształcenia. Wywiązywała się często gra zarówno między twórcami czy organizowanymi wystawami, dawało to możliwość wymiany spostrzeżeń, zadawania pytań o sens i definicję dzieła sztuki i jego obszaru ingerencji. W „GI” wystawiali między innymi: Anna Baumgart, Zbigniew Warpechowski, Marcin Berdyszak, Guy Boremans, Maks Velo, Sylvie Bozeli, Sławomir Sobczak, Magdalena Gryśka, Radosław Czarkowski, Zenon Polus i wielu innych. W ramach wykładów pojawili się między innymi: Eric Anderson, Marek Wasilewski, Grzegorz Dziamski.

Wszelkie formy aktywności artystycznej, spotkania i dyskusje doprowadziło do zbudowania własnego kapitału symbolicznego, o tyle silnego, że pozwolił on na ewolucję miejsca. Po zamknięciu galerii „GI” w 1999 roku, jasnym się stało, że należy kontynuować drogę rozwoju sztuki rozpoczętą w 1994 roku.

---

<sup>8</sup> Fragment programu, napisanego 6. XI. 1992, s. 1

I tak w 2003 roku z inicjatywy Zenona Polusa i Magdaleny Gryski powstała galeria „Stara Winiarnia”. Choć od zamknięcia „GI” minęło pięć lat, to idee związane już wtedy niewygasły, ale uległy pewnej ewolucji. Galeria Stara Winiarnia zachowała założenia swojej poprzedniczki przy jednoczesnym skupieniu się na lokalnym środowisku, szczególnie tym najmłodszym wywodzącym się z Zielonej Góry i tym do miasta przybyłym. Wraz z nowym miejscem nastąpiła swoista zamiana pokoleniowa, ci, którzy sami zapraszali uznanych sami nimi się stali. Teraz pole eksperymentu zajęli młodszy ściśle współpracując z wcześniejszymi pokoleniami. „Stara Winiarnia” rozszerzyła zakres działania w sferze malarskiej, która działała obok nowych mediów i zachowała rozpoczętą w 1994 roku drogę intermedialności. Właśnie problematyka odnosząca się do szeroko pojmowanych kwestii malarskich, od czysto tematycznych po rozwiązania formalno – ideowe, zdominowała strategię działania galerii. Sądzę, że taka zmiana optyki wystawienniczej, wynikała z aktualnej sytuacji na scenie artystycznej w Polsce.

W początkach 2000 roku, nastąpił swoisty renesans malarstwa. Spektakularny sukces debiutujących ówczesnie artystów z krakowskiej grupy „Ładnie”(Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski i Marcin Maciejowski) uruchomił ponowną fascynację medium malarskim. Rozpoczął się proces, który można nazwać „supremacją malarstwa”. Promieniował on na całą Polskę, od centrum, aż po peryferie. Z równą siłą oddziaływało to na kształt środowisk, jednak nie przyczyniło się to do różnorodności, samego malarstwa. Była to raczej sytuacja wszelkich modyfikacji, mutacji obranej drogi. I kiedy w latach 60 i 70 mnożyły się tzw. „pikasy”, jako powszechnie rozumiana nowoczesność, tak po 2002 roku coraz więcej było „sasnali”. Był to swego rodzaju katalizator poszukiwań nowych lub przypomnienia zapomnianych rozwiązań w zakresie malarstwa. Oczywiście w tak dynamicznym ruchu, pojawiły się różnego rodzaju deformacje, które okrzepły i przybrały formułę „popbanalistycznych”, „butikowych” dekoracji.

W obliczu takiego stanu rzeczy „Stara Winiarnia”, wzięła udział w dyskusji malarskiej. Jedną z pierwszych wystaw skupiających się na problemie malarstwa, była zorganizowana przez Magdaleny Gryską „Sztuka beze mnie nie ma sensu”.

Obok samej wystawy zorganizowano konferencję, która dotyczyła kryteriów definiowania malarstwa współczesnego jej uczestnikami byli; Beata Frydryczak, Jolanta Ciesielska i Roman Kubicki. Wystawa składała się z dwóch części z pokazu malarstwa i performance grupy „Sędzia Główny” (Aleksandra Kubik i Karolina Wiktor), obie części stanowiły spójną całość. Do pokazu zaproszeni zostali artyści średniego pokolenia m.in. Zenon Polus, Grzegorz Sztwiertnia, Ryszard Woźniak, Krzysztof Wróblewski i Radosław Czarkowski. Tym, co stanowiło wspólną oś całego pokazu, był fakt, że tak różni twórcy uprawiają malarstwo. „Sztuka beze mnie nie ma sensu” stanowiła pierwszy głos w dyskusji o kondycji malarstwa w czasie pluralizmu artystycznego, gdzie żadna z obecnych tendencji nie jest dominująca, przeciwnie dochodzi do silnego przenikania się mediów, problemów i idei. To również próba określenia pozycji malarstwa we wszelkich postmodernistycznych konstrukcjach kulturowych.

Odpowiedzią na postawiony problem podczas tej wystawy miała być „Tęsknota za malarstwem” z 2005 (Dawida Radziszewskiego – Galeria Pies), który zaprosił do swojego pokazu najmłodsze pokolenie artystów min. Basię Bańdę, Seweryna Swacę, Przemka Mateckiego, Sławka Czajkowskiego, Jarka Jeschke, Piotra Kowalskiego, Pawła Książka i Grupę Wunderteam. Wystawa rozpatrywała zagadnienie malarstwa, na różnych jego płaszczyznach od formalnej do czysto dekoracyjnej. Wystawa odbyła się w roku 2005.

I bardziej niż wystawa z 2003 roku odnosiła się do silnie skomercjalizowanego rozumienia malarstwa, które zaczęło wypełniać butik, kawiarnie i całego klimatu popbanalizacji tego medium. Prace tam zaprezentowane w sposób ironiczny obrazowały właśnie taką atmosferę, często w sposób bardzo świadomy wchodząc w butikową konwencję. „Tęsknota za malarstwem” równie silnie zaakcentowała wybijającą się zmianę pokoleniową zarówno w samym malarstwie, jak i w strategiach kuratorskich. Jednak przygotowany przez Dawida Radziszewskiego pokaz traktować należy jako ostatni głos w podjętej w 2003 roku dyskusji. Wyznaczony przez wystawę „Sztuka beze mnie nie ma sensu” kierunek podejmowany był również przez innych twórców zapraszanych do działań w galerii.

Choć rozwiązania zaproponowane przez artystów za punkt wyjścia przyjęły kwestie malarstwa i malarskości, to sięgały one zarówno do szeroko rozumianej intermedialności oraz stanowiły indywidualne odpowiedzi na pytania dotyczące kondycji malarza i obrazu. Jednym z artystów, który odnosił się do tych zagadnień był Adam Molenda. Swoją wystawą „Gwiazdy, lampki i latarki”, starał się pokazać egzystowanie obrazów w różnej rzeczywistości, której początkiem byłoby światło. Artystę interesuje moment postrzegania światła generowanego sztucznie przez świadome działanie człowieka oraz tego, które pozostaje poza naszą kontrolą. Tą wystawą również odnosi się do malarstwa jako dziedziny akademickiej. W tekście towarzyszącym wystawie „Malarstwo – dziki półwysep”, zadaje podstawowe pytanie: „Czy łatwo jest dziś malować?”, „Czy istnieje coś takiego jak malarstwo „w ogóle”?”. Odpowiedź można według Molendy odnaleźć w Akademiach i zhołdowanych przez nie zasadach. To dość archaiczne stwierdzenie, ale paradoksalnie będące zupełnie nowym podejściem do problemu. Jak sam pisze, *najważniejsza teza, którą chciałbym przedstawić (a jest ona oczywistością, którą trzeba powtarzać, żeby się chronić przed absurdem) brzmi następująco: granice dyscypliny, reguły warsztatu artysty i kanon są czymś wartościowym tylko dlatego, że ułatwiają życie*<sup>9</sup>. Twierdzi również, że akademickie zasady, często krytykowane, stanowią jedynie narzędzia usprawniające działanie twórcy. Nie należy ich brać jako jedynie słuszną drogę rozwoju, ale trzeba je respektować by ostateczne dzieło mogło się obronić. Tezy stawiane przez Adama Molendę, wydają się być krytyczne wobec narastającej fali malarstwa, które skupia się jedynie na powierzchowności przedstawienia, tak by być łatwym i atrakcyjnym. Wystawa „Gwiazdy, lampki i latarki”, to swoista wykładnia myślenia artysty, który zachowując „akademickość”, pozostawia szerokie pole indywidualnej ingerencji artysty. Banalność w zgodzie z zasadami.

---

<sup>9</sup> Cyt., za, A. Molenda, *Malarstwo – dziki półwysep*, 2004, s. 1.

Malarstwo to również powszedniość przedmiotów, jako tematu obrazu lub jego tworzywo. W takim obszarze porusza się kolejny artysta, Marian Stępak, który gościł w „Starej Winiarni”. Dla niego przedmioty z codziennego otoczenia stanowią swoistą symbiozę tematu z samym tworzywem.

Buduje on swoje prace wykorzystując stare materiały, ale nie poprawia ich i nie maskuje ich braków czy procesu zniszczenia. To wszystko staje się malarstwem samym w sobie, artysty wydobywa ten konkretny materiał – przedmiot, ograniczając swoją ingerencję do naniesienia farby na niektóre partie wykorzystanej rzeczy. Prace Mariana Stęпка bliskie są idei przenikania się mediów, to prace funkcjonujące na granicy rzeźby i malarstwa. Działania takie wynikają z indywidualnego dorobku działań awangardy i malarstwa materii lat 50 XX w. Za próbę osobistego odczytania strategii awangardowych uznać należy prace Małgorzaty Dobrzynieckiej – Kojder, również pokazywanej w galerii „Stara Winiarnia”. Abstrakcyjne obrazy kształtowane przez artystkę, to wynik analizy i syntezy w obszarze koloru i przestrzeni. To prace, które skupiają się na samym malarstwie i rozgrywają strategię jedynie w jego polu. Nie ma tu konfrontacji rzeczywistość – obraz, to obraz staje się sam w sobie rzeczywistością. Wychodząc od rozwiązań formalnych, faktury farby, kolor, światła i podziałów linii, wydobywa na zewnątrz strukturę malarstwa.

Wychodząc od nadrzędnej idei „intermedialności”, „Stara Winiarnia” stała się obszarem dyskusji wokół malarstwa i malarskości zarówno tej rozumianej i interpretowanej w sposób tradycyjny, ale również będącej wynikiem wszelkich eksperymentów artystycznych.

Jest to miejsce cenne ze względu na żywe pole polemiki między artystami różnych środowisk i różnego pokolenia, ale również jest cenna z innego powodu, wydobywa i konfrontuje artystów działających w samej Zielonej Górze. Pozwoliło to na skonsolidowanie środowiska, które przez pewien czas ulegało rozproszeniu. Jest to miejsce cenne na mapie artystycznej miasta również dla tego, że *galeria daje możliwość bycia świadkiem, bycia obok, bycia widzem, obserwatorem, który przeżywa i ocenia odrębnie każdą sytuację – prezentację czy pokaz*<sup>10</sup>.

Konrad Schiller

---

<sup>10</sup> Cyt. za, M. Gryśka, R. Czarkowski, *Program Galerii „GI”*, Zielona Góra 1994, s. 2.