

Konrad Schiller

10/15

Nowa fala w Zielonej Górze

Biennale Sztuki Nowej 1985–1996. Zarys wydarzeń

W niniejszym artykule, będącym próbą usystematyzowania chronologii i specyfiki Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze, przedstawiam sześć edycji BSN z uwzględnieniem założeń programowych proponowanych przez komisarzy pokazów. Wydarzenia te nie były do tej pory przedmiotem szczegółowych opracowań, z wyjątkiem publikacji *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (2014) pod redakcją Piotra Słodkowskiego, gdzie znalazły się obszernie rozmowy z Zenonem Polusem, Zbigniewem Szymaniakiem, Bogumiłą Chłodnicką i Wojciechem Kozłowskim. Uzupełnia je szczegółowe kalendarium BSN przygotowane przez Norę Markiewicz. Korzystałem także z prywatnego archiwum zmarłego niedawno Zenona Polusa, udostępnionego mi przez jego żonę, Magdalenę Gryskę. Ponadto obszernie zbiory archiwalne są w trakcie opracowywania przez Oddział Zielonogórski Archiwów Państwowych.

Powolne zanikanie

Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Zielona Góra zaczęła „znikać” z polskiej mapy wymiany artystycznej. Paradoksalnie, procesu tego nie zahamowało otwarcie w 1981 roku, na dwa miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego, X Ogólnopolskiej Wystawy i Symposium Złotego Grona pod hasłem programowym „Pomnik i słowo”¹. Była to ostatnia edycja cyklicznych spotkań artystyczno-naukowych, które przez niemal 20 lat kształtowały obraz współczesnej sztuki polskiej i znacząco wpłynęły na

1 Na temat X Złotego Grona w 1981 roku zob. K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach „Złote Grono” w Zielonej Górze*, 40 000 Malarzy, Warszawa; BWA Zielona Góra, Zielona Góra, 2014, s. 476–503.

rozwój i aktywność zielonogórskiego środowiska artystycznego. Zarówno artyści, organizatorzy Złotego Grona, jak i przedstawiciele lokalnych władz zdawali sobie sprawę, że wzrastające w tym czasie napięcia polityczno-społeczne nie sprzyjały zbiorowym imprezom i zjazdom. Po wprowadzeniu stanu wojennego zielonogórska galeria BWA, należąca do miejscowego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), została zamknięta, działalność związku artystów uległa ograniczeniu, a w 1983 roku został on oficjalnie rozwiązany. Zatem X Złote Grono stało się symbolicznym wygaszeniem życia artystycznego w Zielonej Górze na tle burzliwych wydarzeń politycznych. Zamknęło ono okres sympozjalno-plenerowej gorączki w sztuce polskiej, jaka przy aprobacie władz lokalnych i centralnych zaplanowała w latach 1963–1975. Powodzenie tego typu spotkań artystycznych na tzw. Ziemiach Odzyskanych było w dużej mierze związane z polityką kulturalną prowadzoną na tych terenach przez władze centralne, opartą na wdrażaniu idei nowoczesności poprzez zaangażowanie sztuki współczesnej i obudowywanie ich interdyscyplinarnymi spotkaniami dyskusyjnymi².

Dla lokalnego środowiska plastycznego, składającego się w dużej mierze z artystów starszego i średniego pokolenia, których niemal cała dotychczasowa działalność artystyczno-wystawiennicza zbiegała się

2 W latach 1963–1981 odbywało się regularnie sześć spotkań plenerowo-sympozjalnych. Należały do nich plener w Osiekach (1963–1981), Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973), Wystawa Plastyki i Sympozjum Złote Grono w Zielonej Górze (1963–1981), Sympozjum Form Przestrzennych w Ustce (1972–1974), oraz Propozycje dla Opola (składało się na nie kilka imprez: Sympozjum Plastyczne Łosiów '72, Sympozjum Górażdzie '73, Sympozjum Krapkowiec '74; Sympozjum Opole 1974–1975, Sympozjum Otmuchów '75) i Lubelskie Spotkania Plastyczne (1976–1979). Poza wydarzeniami cyklicznymi miały miejsce inne spotkania o podobnym charakterze, organizowane przy okazji rocznic. Należały do nich I Sympozjum Artystów i Naukowców Puławy '66, Sympozjum Wrocław '70 i Plener Ziemi Zgorzeleckiej 1971. Zasadniczym zamierzeniem wszystkich tych imprez była integracja artystów z przedstawicielami innych dziedzin, dlatego przyjęto formułę plenerowo-sympozjalną. Do udziału w nich zaproszono zarówno zasłużonych twórców, artystów młodego pokolenia, jak i architektów i inżynierów. Szybko zyskały one aprobatę środowisk awangardowych, które zdominowały większość spotkań. Sympozjum Wrocław '70 i Plener Ziemi Zgorzeleckiej w 1971 roku zamknęły okres największego nasilenia takich wydarzeń, jednak nie zniknęły one całkowicie z mapy działań artystycznych w kraju. W 1975 roku odbyło się VII Złote Grono pod hasłem „Przestrzeń człowieka”, łączące formułę interdyscyplinarnego spotkania artystów i naukowców z nowym nadrzędnym zagadnieniem – ochrony środowiska – i roli artystów w takich działaniach. Więcej zob. K. Schiller, op. cit.

z istnieniem Złotego Grona, był to okres przejściowy. Przez niemal dwa lata (między 1981 a 1983 rokiem) środowisko utrzymywało relacje towarzyskie, ale jego aktywność wystawienniczo-organizacyjna była niewielka. Wprawdzie kierownictwo ponownie otwartej w 1982 roku galerii BWA objął zasłużony artysta i inicjator Złotego Grona Marian Szpakowski, nie udało mu się jednak przywrócić dynamiki życia artystycznego. Pierwsze wystawy miały charakter raczej konwencjonalnych pokazów tradycyjnych dyscyplin plastycznych (malarstwo, grafika, rzeźba i rysunek), „to zaś, co na co dzień jest do obejrzenia w galeriach, szokować nie może – ot, wystawiennicza normalność, w której z rzadka pojawia się coś barwniejszego”³. Niedawna mobilizacja środowiska i możliwość wymiany intelektualno-artystycznej, jaką niosły ze sobą spotkania Złotego Grona, były tylko wspomnieniem – stan wojenny trwał nadal.

Taką sytuację zastali powracający do Zielonej Góry dwaj absolwenci Akademii Sztuk Plastycznych w Poznaniu – Zbigniew Szymaniak (obecnie Szymoniak) i Zenon Polus, inicjatorzy Biennale Sztuki Nowej. Od początku mieli zamiar powołać do życia nowy festiwal artystyczny, ale nie rozpoczynali swojej działalności w próżni i bez kontekstu. Zdawali sobie sprawę z historycznej wagi Złotego Grona, lecz traktowali to jako ciężar, którego chcieli się pozbyć. Zenon Polus wspominał: „Kiedy kończyłem studia w 1982 roku, pewna koleżanka [...] powiedziała do mnie: »Słuchaj, ty masz szczęście, bo wracasz do Zielonej Góry, a tam jest Złote Grono [...], będziesz miał kontakt z całą plejadą polskich artystów«, [...] w październiku '82 wracam do Zielonej Góry – i nie ma nic”⁴.

W podobnym tonie wypowiadał się Zbigniew Szymaniak: „Wiedziałem w tym [Złotym Gronie] pewną nadzieję [na pobudzenie artystyczne w mieście], a nie wiedziałem, że Złote Grona się skończyły, kiedy akurat studiowałem. Formuła imprezy się wyczerpała, nie wiem zresztą dlaczego, podejrzewam, że nie było już dobrego klimatu dla niej. No i z pewną tęsknotą zaczęliśmy z Zenkiem [Polusem] mówić o tym, że coś takiego dobrze byłoby przywołać. Starsi koledzy, pamiętam, byli trochę zbulwersowani, że dwóch młodzieniaszków ma czelność robić coś, co jest już historią, jak można to odgrzebywać”⁵. To był w istocie problem, z jakim przyszło się zmierzyć

3 D. Piekarska, *Na początku był szok...*, „Gazeta Lubuska”, dod. „Magazyn”, 7–8.12.1988, s. 4.

4 *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014, s. 272.

5 *Ibidem*, s. 319.



Wszystkie zdjęcia fot. Leszek Krutulski-Krechowicz, dzięki uprzejmości Galerii BWA w Zielonej Górze



Zenon Polus i Zbigniew Szymaniak (Szymoniak), 1987

organizatorom Biennale Sztuki Nowej – pamięć o Złotym Gronie. Stara gwardia zielonogórskich artystów – organizatorów i uczestników złotogronowych zjazdów pielęgnowała wyidealizowany obraz tej imprezy. Jednak poza wspomnianiem dni artystycznej chwały nie prowadzono zdecydowanych działań czy to w celu reaktywacji festiwalu, czy też szerszej prezentacji pofestiwalowej kolekcji zgromadzonej w muzeum w Zielonej Górze.

Ten nostalgiczny ton wspomnień o nie tak dawnych wydarzeniach pobrzmiwa w wywiadzie ze Zbigniewem Szymaniakiem z 1985 roku: „[...] język, którym operuje nowa sztuka, nie może być obcy jej odbiorcy. Tymczasem szkoła nie uczy tego języka, a i bywalec zielonogórskich galerii rzadko z nim obcuje. Kiedyś było Złote Grono – impreza umożliwiająca dość systematyczny kontakt z najnowszymi poszukiwaniami w sztuce”⁶.

Nowe otwarcie – Laboratorium Młodych 1983

Konfrontując się z jednej strony z żywą pamięcią o spotkaniach artystycznych, ale również z ich realnym brakiem, Polus i Szymaniak na przełomie października i listopada 1983 roku powołali do życia Laboratorium Młodych – Prezentację Sztuki Młodych, prebiennialową imprezę o zasięgu ogólnopolskim. Była to pierwsza przymiarka do reaktywowania w Zielonej Górze cyklicznej imprezy artystycznej i ostatecznego wypełnienia luki po Złotym Gronie. W założeniu komisarzy artystycznych Laboratorium Młodych miało być ono pokoleniową próbą odpowiedzi na wielokierunkowy charakter sztuki współczesnej. Stało się ogólnodostępną platformą dla wypowiedzi artystycznych młodego pokolenia artystów, często rówieśników organizatorów. Pomysłodawcy wystawy nie dążyli do prezentacji jasno zdefiniowanych aktualnych tendencji w sztuce, jak chociażby „nowa ekspresja” – ważniejsze dla nich były pewne ramy teoretyczne, odwołanie w założeniach programowych do dialogu z awangardową analizą metajęzyka sztuki⁷. Jednocześnie rozszerzali ten

6 D. Piekarska, *Względność przestrzeni. Rozmowa ze Zbigniewem Szymaniakiem*, „Gazeta Lubuska”, 6–7.07.1985, s. 4.

7 W mojej opinii to do odwołanie do konceptualizmu jest spóźnione co najmniej o 20 lat. Refleksja (meta)konceptualna stanowiła rdzeń polskiej sztuki współczesnej od końca lat sześćdziesiątych i przez niemal całą następną dekadę. Na początku lat osiemdziesiątych zainteresowanie tą problematyką wygasło, kwestie metajęzyka sztuki podlegały daleko idącym reinterpretacjom czy wręcz sprowadzeniu do absurdu. Zob. folder *Laboratorium młodych*, red. Z. Polus, Z. Szymaniak, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1983, s. 1–8.

kontekst o pomijaną wcześniej według nich perspektywę psychologicznego oddziaływania sztuki – od logiczno-racjonalnego po mistyczno-duchowe⁸.

Tak skonstruowane założenia teoretyczne starano się zobrażać poprzez różnorodne ekspozycje, począwszy od malarstwa (Jarosław Eysmont, Jan Szewczyk i Maciej Woltan), przez rysunek (Andrzej Kwietniewski, Jerzy Truszkowski, Adam Rzepecki), grafikę książkową (Italo Mazza – książka artystyczna *Adda*), kończąc na dokumentacji (Adam Rzepecki), fotografii (Zygmunt Rytka, Andrzej Świetlik, Adam Rzepecki) i performansie (Marek Janiak, Adam Rzepecki, Jacek Józwiak, Tomasz Snopkiewicz). Laboratorium Młodych odbywało się w kilku miejscach na terenie miasta: Galerii PSP, Galerii Klubu MPiK i Galerii WSP (Wyższej Szkoły Pedagogicznej)⁹.

Wystawa o zasięgu ogólnopolskim okazała się jednak kameralnym pokazem sztuki rówieśników Polusa i Szymaniaka. Istotny jest fakt, że Laboratorium Młodych, choć sfinansowane ze środków władz wojewódzkich, odbywało się bez organizacyjnego i merytorycznego zaangażowania Galerii BWA i środowiska związanego z zawieszonym ZPAP. Mimo skromnej reprezentacji artystycznej impreza ta ujawniła potencjał nowego pokolenia zielonogórskich artystów, niezwiązanych ówczesnie z ZPAP, i stała się załączkiem znacznie szerszego projektu – Biennale Sztuki Nowej. Inicjatorzy Laboratorium Młodych osiągnęli niewątpliwy sukces: przełamali marazm życia artystycznego w Zielonej Górze. Powodzenie tego ogólnopolskiego festiwalu – przy zachowaniu względnej niezależności organizacyjno-instytucjonalnej – należy postrzegać również jako polityczny sukces władz lokalnych, dążących do przełamania impasu w relacjach ze środowiskami twórczymi. W tym samym czasie Polus i Szymaniak rozpoczęli wraz z nowym pracownikiem merytorycznym BWA, Wojciechem Kozłowskim (obecny dyrektor Galerii BWA w Zielonej Górze), rozmowy z artystami ze starszego pokolenia o możliwości zorganizowania nowej, dużej imprezy artystycznej, co w pewnym sensie zmobilizowało wycofane do tej pory środowisko ZPAP do powrotu do idei Wystaw i Sympozjów Żłotego Grona.

Sytuację wyjściową można opisać jako pewien konflikt interesów – z jednej strony jest skonsolidowane środowisko z rozpoznanym zapleczem negocjacji i własną placówką wystawienniczą, z drugiej dwóch młodych i, co należy podkreślić, niezależnych artystów (Polus i Szymaniak w czasie

8 Ibidem, s. 6.

9 *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 273.

Laboratorium Młodych nie byli zrzeszeni w ZPAP). Zenon Polus wspominał: „[...] moi koledzy [artyści z ZPAP– KS]), między innymi Dobosz, Zdrzalik, zaciągnęli mnie do I sekretarza do spraw ideologicznych Komitetu Wojewódzkiego [Zygmunta Stabrowskiego – KS], z którym odbyliśmy rozmowę, czy będzie kontynuacja Złotego Grona, czy po prostu Biennale Sztuki Nowej, bo ta nazwa zaczęła funkcjonować [od czasu Laboratorium Młodych – KS]. [...] sekretarz do spraw ideologicznych znalazł salomonowe rozwiązanie. To jest dość śmieszne [...], bo w sklepach był tylko ocet na półkach i nic więcej, a on powiedział: »Wicie, róbcie dwie imprezy. Partię na to stać«”¹⁰. Ta anegdotalna wypowiedź reprezentanta władz pokazuje ich raczej ambiwalentny stosunek do oficjalnego zaangażowania organizacyjnego i chęć pozostawienia inicjatywy środowisku artystycznemu, które samo uwikłane było w dyskusję o formule nowego festiwalu sztuk wizualnych.

Stronnictwo Złotego Grona podjęło próby reaktywacji imprezy. Ówczesna dyrektorka Galerii BWA w Zielonej Górze, Bogumiła Chłodnicka, wraz z nieliczną delegacją artystów związkowych spotkała się z Andrzejem Wojciechowskim, aktywnym uczestnikiem kilku edycji festiwalu (brał udział w sympozjach, zasiadał w komitetach organizacyjnych), by zaangażować go w odbudowę idei Złotego Grona. Wojciechowski odmówił uczestnictwa, argumentując, że nowa impreza powinna być robiona przez młodych i dla młodych¹¹. Złote Grono na dobre przeszło do historii. Tym samym otwarta została oficjalna droga do zorganizowania Biennale Sztuki Nowej.

Nadejście nowej fali – Biennale Sztuki Nowej

Trzy pierwsze edycje Biennale Sztuki Nowej przypadły na drugą połowę lat osiemdziesiątych. W owym czasie oficjalne instytucje nie obejmowały swoimi programami tego, co balansowało na granicy manifestacji artystycznej i politycznej. Szczególnie wyraźnie widać to w działalności placówek wystawienniczych po stanie wojennym, kiedy sztuka uległa radykalizacji i rozpoczęła proces poszukiwania innych dróg rozwoju. Droga oficjalna, instytucjonalna była wybierana rzadko, natomiast opcja opozycyjna – przykościelna miała silną pozycję w Polsce jako obszar względnej swobody wypowiedzi, jednak od pewnego momentu zaczęła być nadmiernie obciążona treściami narodowo-religijnymi. Trzecia droga,

10 Ibidem, s. 274.

11 Ibidem, s. 355–356.

niezależno-kontestatorska, stała się najbardziej atrakcyjna dla twórców młodego pokolenia czy po prostu tych, którzy nie chcieli reprezentować jednej określonej opcji. Taki podział jest oczywiście dużym uproszczeniem, ale oddaje spolaryzowanie działalności artystycznej w latach osiemdziesiątych. Stara szkoła awangardowa wraz ze swoimi epigonami nie uległa modyfikacjom, pozostała przejrzysta i zaangażowana na metapozymie. Działania pozainstytucjonalne, jak np. *Kultura Zrzuty* (Łódź), były wolne od kontroli systemowej. Artyści wykorzystywali język i strategię konceptualizmu, by ośmieszyć zamknięcie się sztuki na rzeczywistość. Wypracowali niezależny system, który nie mógł wpisać się w ramy muzealne. Tym samym oficjalne placówki państwowe niechętnie angażowały się w działania zawieszane pomiędzy gwałtownie zachodzącymi przemianami polityczno-społecznymi a realizacją oficjalnego programu.

Okres poprzedzający zielonogórską imprezę to również eksplozja sztuki określanej mianem nowej ekspresji (m.in. malarstwo Gruppy, Luxus, rzeźby i instalacje Koła Klipsa i Neue Bieremiennosti, akcje Łodzi Kaliskiej), a także czas rozkwitu niezależnego ruchu galeryjnego, który stanowił radykalną alternatywę dla oficjalnego obiegu artystycznego (np. Pracownia Dziekanka z Warszawy, łódzki Strych i Galeria Wschodnia, Galeria Wielka 19 z Poznania). Pomysłodawcy BSN wzięli to pod uwagę, opracowując program dwóch pierwszych edycji biennale (1985, 1987), na których każde z tych zjawisk znalazło swój wyraz. Podczas trzeciej edycji (1989) zwrócono szczególną uwagę na pojawienie się indywidualnych promotorów sztuki aktualnej, autorów dużych przekrojowych wystaw problematyzujących sztukę polską lat osiemdziesiątych. Każdą z tych edycji jednak charakteryzowała odmienna dynamika organizacyjna.

Polus i Szymaniak, opracowując program I BSN w 1985 roku, od początku skłaniali się ku otwartej formule wydarzenia¹². Takie nastawienie wynikało z kontekstu – w wielu miejscach i wypowiedziach organizatorów przewija się kwestia powrotu z wewnętrznej emigracji spowodowanej opresyjną sytuacją społeczno-polityczną w kraju¹³. Zmienia się również układ sił organizacyjnych w planowaniu

12 *Wstępne założenia programowo-organizacyjne I Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze*, Zielona Góra, 1985, mps, archiwum Zenona Polusa.

13 Zwraca się na ten fakt uwagę już chociażby w oficjalnym dokumencie programowym I Biennale Sztuki Nowej oraz we wstępie do katalogu biennale; zob. *ibidem* oraz *I Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra 1985*, red. B. Chłodnicka, W. Kozłowski, Z. Polus, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1985, s. 4.

przedsięwzięcia. O ile Laboratorium Młodych (1983) mogło być zrealizowane bez większego instytucjonalnego wsparcia, o tyle Biennale Sztuki Nowej w planowanej skali wymagało udziału instytucji. Dlatego Zenon Polus i Zbigniew Szymaniak (po zakończeniu drugiej edycji biennale Szymaniak wycofał się z jego organizacji) nawiązali współpracę z lokalną galerią BWA reprezentowaną przez Bogumiłę Chłodnicką, Brygidę Grzybowicz i Wojciecha Kozłowskiego. Wsparcie instytucjonalne galerii BWA i jej dyrektorki ułatwiło negocjacje z lokalnymi władzami, które nie widziały przeszkód, by w Zielonej Górze ponownie odbywała się duża, cykliczna impreza artystyczna.

I BSN było trzydniowym (21–23 listopada) spontanicznym festiwalem wielokierunkowej, aktualnej sztuki polskiej. Aby uniknąć chaosu programowego, komisarze artystyczni sięgnęli do sprawdzonej już na festiwalach Złotego Grona strategii zaproszenia zewnętrznych specjalistów z różnych ośrodków w Polsce. W ten sposób powstał zespół komisarzy goszczących, który miał wytypować artystów z różnych ośrodków w kraju do udziału w wystawie głównej biennale. Zadanie to powierzono m.in. Witosławowi Czerwoncy, Jerzemu Trelińskiemu, Andrzejowi Mroczkowi, Jerzemu Ludwińskiemu i Janowi Berdyszkowi. Zespół ten pogodził idee otwartości z zaprezentowaniem eksperymentalnego wymiaru sztuki polskiej lat osiemdziesiątych.

Dlatego pole eksperymentu artystycznego stworzone w Zielonej Górze obok działań performatywnych (Marian Figiel, Władysław Kazimierzczak, wspólne działanie Andrzeja Mitana i Cezarego Staniszewskiego) obejmowało dużą prezentację rzeźb (m.in. Joanna Adamczewska, Dariusz Bujak, Grzegorz Kłaman) i malarstwa (m.in. Paweł Kowalewski, Andrzej Maldzis, Marek Model, Włodzimierz Pawlak) z nurtu nowej ekspresji. Nie zabrakło miejsca dla sztuki nowych mediów (Izabela Gustowska). Swoją obecność zaznaczyło również środowisko łódzkie, reprezentowane przez Łódź Kaliską i artystów związanych z Kulturą Zrzuty (m.in. Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Marek Janiak, Jacek Józwiak). Wymowny był gest Józwiaka, który na oczach publiczności podpalił niewielki ruszt w przestrzeni galerii BWA, na którym ogień strawił wszystkie numery wydawanego w ramach Kultury Zrzuty magazynu „Tango”. Taki artystyczny układ dopełniały dzieła z nurtu sztuki postkonceptualnej (m.in. Bogdana „Anastazego” Wiśniewskiego, Jerzego Truszkowskiego, Jerzego Trelińskiego) oraz prace, które można by określić jako późne echa malarstwa figuratywnego lat siedemdziesiątych czy hiperrealizmu (m.in. Kuby Kapicy, Adama Harasa,



MIEJSCA PREZENTACJI

ŻALON BWA / GALERIA „PO” al. niepodległości 19	1
WIEŻA GŁODOWA / DESA / pl. Lenina 12	2
MUZEUM al. niepodległości 15	3
GALERIA WSP. HALL al. woj. polskiego 51	4
DOWORZEC PKP w alki młodych	5
HALA LUDOWA ul. wrocławska 20A	6
KLUB ALMA-ART park 1000-lecia	7
GALERIA PSP ul. żeromskiego 21	8
GALERIA KMPiK ul. westerplatte 19	9
KOŚCIÓŁ NAJŚW. ZBAWICIELA al. niepodległości	10
BIBLIOTEKA / WiMBP / al. woj. polskiego 9	11
KINO WENUS ul. sikorskiego 10	12
PASAZ „CENTRUM” ul. westerplatte	13





I BSN, 1985, wystawa w BWA, prace Eugeniusza Szczudło i Joanny Adamczewskiej, na podłodze praca Witosława Czerwonki



Otwarcie I BSN, 1985, akcja Adama Rzepeckiego, przyglądają się Jacek Kryszkowski, Bronisław Bugiel, Jan Muszyński, Bogumiła Chłodnicka, Wojciech Kozłowski, Michał Pepiński, Barbara Fijałkowska

Dobrosława Bagińskiego)¹⁴. Do tego doszedł rozbudowany program sympozjalny, w którym teksty teoretyczne spletały się z manifestami i odczytami artystów¹⁵. I BSN było wypadkową spontaniczności (udział ponad 70 oficjalnie zaproszonych artystów dopełniały działania innych artystów goszczących na biennale), obecności rozmaitych nurtów i wykorzystania tkanki miejskiej jako poligonu artystycznego – sztuka pojawiła się zarówno w oficjalnych miejscach pokazów, jak Muzeum Ziemi Lubuskiej, galeria BWA, PSP czy WSP, ale również w mniej oczywistych, jak hala dworca kolejowego, Dom Towarowy Centrum czy witryny sklepowe. Impreza zakończyła się niewątpliwym sukcesem, zarówno w zakresie budowania kapitału społecznego (ożywienie artystyczne, nawiązanie bezpośrednich kontaktów), jak i symbolicznego (pokazanie dynamiki sztuki współczesnej w wielości mediów i kierunków). Bazując na tych fundamentach, zaczęto prace nad programem kolejnej edycji biennale.

II BSN odbyło się w maju 1987 roku¹⁶ i było kontynuacją głównej idei poprzednika – stworzenia wielokierunkowej konfrontacji sztuki aktualnej. Jednak aby uniknąć powtórzeń, komitet organizacyjny w składzie Chłódnicka, Grzybowicz, Kozłowski, Polus i Szymaniak uznał za kwestię nadrzędną zaprezentowanie galerii alternatywnych, autorskich. Polus, wspominając okoliczności pracy nad I BSN w 1985 roku, zauważył, że „[...] właściwie takie rozjeżdżanie się po Polsce i przyglądanie się temu, co się dzieje w danym miejscu, zaczęło się dopiero w trakcie budowania programu [...]. Stąd wynikało moje przeświadczenie, że ciekawsze jest pokazanie galerii alternatywnych”¹⁷. Istotnie, program II BSN został

14 Pełną listę artystów oficjalnie biorących udział w I Biennale Sztuki Nowej zawiera katalog *I Biennale Sztuki Nowej...*, op. cit., oraz kalendarium Biennale Sztuki Nowej w: *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 399–403.

15 Całość wydarzeń artystycznych uzupełniały spotkania poświęcone kwestiom teoretyczno-naukowym, które odbywały się w galerii klubowej MPIK. W tę część teoretyczną (teksty: Jerzy Ludwiński, Grzegorz Dziamski, Robert Sobociński, Grzegorz Sztabiński) jako rodzaj eksperymentu włączono manifesty i wystąpienia artystów (Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Włodzimierz Pawlak, Grupa O'PA – Dariusz Bujak, Krzysztof Gielniak, Andrzej Maldzis, Andrzej Syska, Tadeusz Wętyczko). Teksty teoretyczne zostały zebrane w osobnej publikacji zaprojektowanej przez Zenona Polusa: *Refleksje o sztuce. Biennale Sztuki Nowej*, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1985, a teksty i manifesty artystów zawarte zostały w katalogu *I Biennale Sztuki...*, op. cit., s. 73–95.

16 Szczegółowe kalendarium tej edycji zob. *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 403–409.

17 Ibidem, s. 289.



I BSN, 1985, wystawa w klubie MPiK, artyści grupy O'PA – Dariusz Bujak,
Andrzej Maldzis, Andrzej Syska, Krzysztof Gielniak, Tadeusz Wetyczko)



Otwarcie I BSN, 1985, z lewej praca Eugeniusza Szczudło, w tle Danuty Mączak



I BSN, 1985, wystawa w BWA, z lewej ekspozycję Łodzi Kaliskiej przygotowują Jacek Józwiak i Andrzej Kwietniewski, w środku na tle prac Grzegorza Sztabińskiego Tomasz Wilmański i Zenon Polus, z prawej na ścianie praca Andrzeja Świetlickiego, na pierwszym planie instalacja do performansu Andrzeja Mitana



II BSN, 1987, otwarcie *Wystawy od organizatorów*, od lewej Adam W. Bagiński, Andrzej Zagrodzki, Antoni Mikołajczyk, Natalia LL, Józef Robakowski



II BSN, 1987, wystawa Galerii Foto-Medium-Art (Wrocław) w Muzeum Ziemi Lubuskiej, na pierwszym planie instalacja *Hymn* Jana Berdyszaka



II BSN, 1987, otwarcie wystawy Galerii BWA Lublin, performans Jana Świdzińskiego



II BSN, 1987, otwarcie wystawy Galerii Działań (Warszawa) w budynku Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Marek Kijewski dokonuje odstonięcia swojej pracy *Syrena*



II BSN, 1987, otwarcie wystawy Galerii Wschodniej, na pierwszym planie Zbigniew Libera i Zofia Łuczko, z lewej Jolanta Ciesielska

zdominowany przez szereg indywidualnych pokazów zaproszonych 12 galerii. Selekcja odbywała się na zasadzie indywidualnych wyborów poszczególnych członków komitetu organizacyjnego, które omawiano na późniejszych zebraniach roboczych. Było to wyraźne odejście od formuły zapraszania zewnętrznych komisarzy wystaw, niemniej wystawa wybranej galerii przygotowywana była przez osoby z nią związane¹⁸. Zwrot ku środowisku galerii alternatywnych, niezależnych nie miał charakteru gestu prekursorskiego, ponieważ działalność galerii autorskich – kontestujących – była zjawiskiem obecnym w polskiej sztuce współczesnej od końca lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych¹⁹. Z takiego kontekstu historycznego oczywiście zdawali sobie sprawę organizatorzy II BSN w Zielonej Górze, czego dowodem jest m.in. zamieszczony w katalogu biennale tekst Grzegorza Dziamskiego pod tytułem *Galerie alternatywne w Polsce*²⁰. W Zielonej Górze zdecydowano się zaprezentować dość szerokie spektrum dorobku różnych galerii, które działały w Polsce od końca lat siedemdziesiątych: od Galerii 72 (Chełm) prowadzonej przez Bożenę Kowalską, przez galerię Akumulatory 2 (Poznań), Galerię Foto-Medium-Art (Wrocław) i Galerię RR (Warszawa), aż do tych związanych z najbardziej aktualnymi kierunkami w sztuce, m.in. Pracownia Dziekanka (Warszawa), Galeria Wielka 19 (Poznań), Galeria PO (Zielona Góra) i Galeria Wschodnia (Łódź).

Już samo zestawienie zaproszonych galerii pokazuje, że ponownie zaprezentowano całościowy przegląd współczesnej sztuki polskiej: od dużych rzeźbiarsko-malarskich instalacji (Dariusz Bujak, Wojciech Zamiara i Dariusz Lipski – Galeria PO; Piotr Kurka, Piotr Kowalski, Leszek Knaflewski – Galeria Wielka 19), przez malarstwo (Tadeusz Sobkowiak – Galeria Wielka 19; Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak – Pracownia Dziekanka), nowe media i fotografię (Ośrodek Działań Plastycznych – Zakład nad Fosą oraz Galeria Foto-Medium-Art), po działania postkonceptualne (Galeria Akumulatory 2 i Galeria BWA Lublin) i malarstwo abstrakcji geometrycznej (Galeria 72). Ciekawym uzupełnieniem była prezentacja Galerii Wschodniej z Łodzi (m.in. Łódź Kaliska, Adam Rzepecki, Zbigniew

18 Pełna lista galerii wraz z jej reprezentantami i artystami znajduje się w katalogu *II Biennale Sztuki Nowej 1987*, red., Z. Polus, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1987, s. 14–113.

19 O galeriach autorskich zob. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2006.

20 G. Dziamski, *Galerie alternatywne w Polsce*, w: *II Biennale Sztuki Nowej 1987*, red. Z. Polus, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1987, s. 9–12.

Libera), która odniosła się do kontestującej sceny artystycznej w Łodzi wywodzącej się z Kultury Zrzuty. Jako jedna z nielicznych galerii pokazała rzeczy nowe, jak np. duża instalacja niemieckiej artystki Sibylle Hofter (niezwiązanej na stałe ze środowiskiem łódzkim), która stworzyła makietę surrealistycznego miasta z ruchomymi elementami. Były to pokazy najbardziej reprezentatywnych przykładów nowej sztuki polskiej. Ponownie zaangażowanie różnych instytucji miejskich pozwoliło na szerokie oddziaływanie i odbiór sztuki: Muzeum Ziemi Lubuskiej m.in. gościło Galerię 72 i galerię BWA z Lublina, Salon DESY stał się miejscem działań Pracowni Dziekanka i Galerii Wschodniej, Galeria WSP i sama uczelnia odpowiedzialna była za pokaz Galerii Wielkiej 19 i Galerii PO.

I tak jak w przypadku pierwszej edycji imprezy, decydując się na wielokierunkową i szeroką konfrontację, zamierzano w zdecydowany sposób skonsolidować polską scenę artystyczną wraz z jej obiegiem galeryjnym alternatywnym wobec instytucji. Choć prezentacje galerii nie były jedynym elementem biennale, bez wątpienia zdominowały pozostałe wydarzenia, jak chociażby wystawę przygotowaną przez Zenona Polusa – *Wystawa od organizatorów* (w miejskiej Galerii BWA) – która miała stanowić autorski komentarz do głównych pokazów. Polus zaprezentował artystów spoza obiegu galeryjnego, wpisujących się w nowe tendencje. Natomiast zupełnie bez echa przeszło symposium naukowe jako zamknięte spotkanie profesjonalistów i artystów. Uzupełnieniem wystaw i akcji artystycznych były pokazy specjalne dokumentacji działań artystów i sztuki wideo. Powstały konglomerat wypowiedzi artystycznych i teoretycznych na II BSN potwierdził w pewnym sensie, że współczesna sztuka polska już na stałe przełamała izolację i stagnację. Odwołanie się do galerii alternatywnych było swoistym zamknięciem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na polu krytyki oficjalnych instytucji wystawienniczych i oficjalnego obiegu artystycznego. Znamiennym jest również fakt, że finansowanie imprezy złożono na barki lokalnej administracji, zaangażowanie ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki ograniczyło się w zasadzie do wydania katalogów, druków informacyjnych. Dywersyfikacja organizacyjna (administracyjno-finansowa) na poszczególne zielonogórskie placówki pozwoliła budować imprezę w oparciu o środki z różnych departamentów lokalnej administracji.

Podobny zabieg logistyczny zostanie powtórzony na III BSN w 1989 roku, skutkiem czego zasoby materialne całej imprezy zostały mocno ograniczone. Jedynym zewnętrznym partnerem wspierającym trzecią edycję biennale było Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, które współdziałało z Galerią BWA w Zielonej Górze, Wydziałem Kultury i Sztuki

Urzędu Wojewódzkiego oraz Wydziałem Nauki Oświaty i Kultury Komitetu Wojewódzkiego w Zielonej Górze. Potencjał organizacyjny BSN i dynamika działania zaczęła się wyczerpywać²¹. Zenon Polus pozostał na osłabionej pozycji po tym, jak wycofał się ściśle z nim współpracujący Zbigniew Szymaniak. Utrzymano natomiast współpracę z miejscowym BWA, dyrektorem muzeum oraz biblioteką Wyższej Szkoły Pedagogicznej, co umożliwiło zorganizowanie III BSN na początku listopada 1989 roku. Zenon Polus zaprosił do współpracy Krzysztofa Stanisławskiego, uznanego już wtedy krytyka i historyka sztuki, który poświęcił dużo uwagi sztuce polskiej lat osiemdziesiątych na łamach magazynu „Sztuka”. Polus i Stanisławski podjęli decyzję, że III BSN powinno zamykać tę dekadę, ale nie powtarzać prześlądów, jak to miało miejsce w poprzednich edycjach. Głównym założeniem programowym stało się zwrócenie uwagi na działalność i rolę niezależnych animatorów czy promotorów sztuki współczesnej, jak chociażby Ryszarda Ziarkiewicza, Andrzeja Bonarskiego, Andy Rottenberg, Janusza Zagrodzkiego²², autorów organizowanych od połowy lat osiemdziesiątych dużych przekrojowych wystaw sztuki najnowszej²³. Polus i Stanisławski planowali zaprosić niemal wszystkich organizatorów wystaw działających w latach osiemdziesiątych w Polsce, ale wspomniane wcześniej ograniczenia finansowo-organizacyjne spowodowały, że zdecydowano się na rozwiązanie połowiczne. Zwrócono się przede wszystkim do artystów związanych z akademiami lub aktywnie działających w swoich ośrodkach, jedynie Andrzej Bonarski reprezentował grupę niezależnych promotorów sztuki. Otwarto

21 Zob. *Wstępne założenia programowo-organizacyjne III Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze*, Zielona Góra, 1989, s. 1–2, mps, archiwum Zenona Polusa.

22 Ibidem.

23 Chodzi o wystawy takie jak *Ekspresja lat 80-tych*, BWA Sopot, 1986, i *Moby Dick – Rzeźba '87*, Muzeum Miasta Gdyni, 1987, obie przygotowane przez Ryszarda Ziarkiewicza; *Figury i przedmioty*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1986, kur. Anda Rottenberg; *Co słycać*, d. Zakłady Norblina, Oddział Muzeum Techniki, Warszawa, 1987, kur. Andrzej Bonarski; *Realizm radykalny, abstrakcja konkretna. Sztuka drugiej połowy lat osiemdziesiątych*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1988, kur. Ryszard Ziarkiewicz i Janusz Zagrodzki; *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki Arsenal '88*, Hala Gwardii, Warszawa, 1988, kur. Jarosław Daszkiewicz, Leszek Jampolski, Zenon Polus; *Świeżo malowane. Młode malarstwo polskie lat 1982–1987*, Zachęta, Warszawa, 1988, kur. Jacek Werbanowski. Zestawienie za katalogiem wystawy *Republika bananowa. Ekspresja lat osiemdziesiątych*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.

pięć pokazów przygotowanych przez zaproszonych komisarzy. Andrzej Bonarski we współpracy z Grzegorzem Chelmeckim zaprezentował malarstwo Tomasza Psuja w Muzeum Ziemi Lubuskiej – był to jedyny pokaz indywidualny w całym zestawie. Witosław Czerwonak i Wojciech Zamiara skupili się na środowisku gdańskim, pokazując zarówno malarstwo (Jarosław Bartłowicz, Sławomir Góra), rzeźby i instalacje (Marek Mackiewicz, Robert Rumas i Marek Rogulski), jak i działania performatywne (Wojciech Zamiara). Izabela Gustowska skupiła się na prezentacji artystek działających w sferze fotografii i nowych mediów (Elżbieta Kalinowska, Natalia LL, Krystyna Piotrowska). Jarosław Świerszcz swój pokaz sproblematyzował wokół tendencji z nurtu nowej ekspresji w różnych jej przejawach, instalacji (Paweł Jarocki), malarstwa (Krzysztof Skarbek). Na sztukę akcji i performans postawił natomiast Zbigniew Warpechowski, który zaprosił do udziału w biennale Grupę Terapeutyczną Performer z Zamościa²⁴.

Pokazy te nie stały się jednak podsumowaniem polskiej sztuki lat osiemdziesiątych, jak zakładali komisarze. Były to raczej indywidualne propozycje odczytania kończącej się dekady. Próbę zwrócenia biennale na wytyczony tor podjęła wystawa przygotowana przez Polusa i Stanisławskiego. Zdecydowano się na skromny pokaz prac artystów, którzy brali udział w poprzednich edycjach biennale; znalazła się tu m.in. instalacja Mirosława Filonika, obrazy Igora Krenza i Zbigniewa Nitki, instalacja Zenona Polusa i Zbigniewa Taszyckiego. Obok wystaw tradycyjnie już zorganizowano sympozjum naukowo-teoretyczne, a także pokazy specjalne prac wideo oraz dokumentacji najważniejszych wystaw w Polsce lat osiemdziesiątych, jak chociażby *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów* w Łodzi. Niestety, ta część biennale przeszła zupełnie niezauważona, sympozjum w zasadzie się nie odbyło, ponieważ większość komisarzy wystaw już wyjechała z Zielonej Góry, a pokazy specjalne pokrywały się w czasie z otwarciem wystaw i performansami. III Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze zakończyło się w atmosferze pewnego wypalenia i wyczerpania formuły ideowej opartej na podsumowaniu określonego czasu w sztuce. Przyczynił się do tego przełom polityczny, zmiany ustrojowe i gospodarcze w kraju, które zdestabilizowały istniejący system wspierania działań artystycznych.

Szczególnie odczuwalne było to w takim ośrodku jak Zielona Góra, gdzie przedsięwzięcie o rozmiarach Biennale Sztuki Nowej zależało

od zaangażowania lokalnej administracji, która od początku lat sześćdziesiątych z powodzeniem włączała się w organizację dużych imprez artystycznych w mieście (Złote Grono w latach 1963–1981), ale jednocześnie w dużej mierze wspierana była przez organy władz centralnych. Pierwsze trzy edycje BSN przypadły na okres słabszego zaangażowania władz w działania artystyczne. Ważny był wymiar propagandowy, wskazujący na normalizację życia kulturalnego pomimo wewnętrznych napięć, natomiast oddziaływanie władz na program BSN było znikome. Znany jest jeden wyraźny akt ingerencji w zielonogórską imprezę. Podczas I BSN (1985) na pokazie przygotowanym w przestrzeni hali dworca kolejowego cenzor nakazał zakryć napis w obrazie Włodzimierza Pawlaka: „Strumień wody kolońskiej rosyjskiej”, przy czym chodziło o słowo „rosyjskiej” (w odpowiedzi artysta zdjął obraz z wystawy). Zmienił się także ton przyjmowany w relacjach z przedstawicielami władz: odeszła w przeszłość atencja okazywana im podczas wystaw i sympozjów Złotego Grona, podczas oficjalnych otwarć Zenon Polus manifestacyjnie dziękował w pierwszej kolejności artystom, a na końcu zdawkowo instytucjom i przedstawicielom władzy²⁵. Poprzez takie gesty manifestowano pewną niezależność, jednak prowadzenie ogólnopolskiej imprezy artystycznej o otwartej formule generowało realne potrzeby materialne, które wraz z nadchodzącymi zmianami politycznymi były ograniczane. Przeniesienie całej odpowiedzialności organizacyjno-finansowej na pole lokalne spowodowało, że Biennale Sztuki Nowej wyraźnie kurczyło się i sięgało do modeli i strategii sprawdzonych w latach sześćdziesiątych podczas kolejnych edycji Złotego Grona. Biennale w 1989 roku stanowiło symboliczne zamknięcie nie tylko bieżącej dekady, ale i okresu, kiedy w Zielonej Górze domino wało Złote Grono. Pomysłodawcy BSN zarzekali się wielokrotnie, że ich inicjatywa ma być nowym otwarciem, a nie bezpośrednią kontynuacją poprzedniej dużej imprezy²⁶. Jednak uznać należy, że trzy pierwsze edycje BSN były autorskim przepracowaniem idei programowych III Złotego Grona (1967) i wystawy *Przestrzeń i wyraz*, której komisarze umożliwili

25 Zob. wypowiedzi uczestników Biennale Sztuki Nowej w: *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 292–293, 335–339, 392–393.

26 Pogląd taki jest przedstawiony w wielu tekstach prasowych i wywiadach udzielanych przez Zenona Polusa; zob. A. Siatecki, *Biennale zamiast „Złotego Grona”*. Rozmowa z Zenonem Polusem, „Nadodrże” 1985, nr 22, s. 7; D. Piekarska, *Na początku był szok...*, op. cit., s. 4; M. Szczegóła, *Sztuka nowa*, „Kultura” 1987, nr 28, s. 13.

działania przestrzenne wybranym artystom²⁷. Ten gest w pewnym sensie został powtórzony w 1985 roku podczas I BSN. Kolejne dwie edycje (1987, 1989) były bezpośrednim przeniesieniem idei wystawy *Krytycy proponują artystów* z IV Złotego Grona (1969), gdzie grupie zaproszonych krytyków i teoretyków sztuki postawiono za zadanie przygotowanie autorskich pokazów wybranych przez siebie artystów. Pokaz ten ujawnił zarówno różnorodność tendencji artystycznych lat sześćdziesiątych, jak i wyraźną ich polaryzację, obejmując awangardowe poszukiwania konceptualne, performatywne, geometryczno-architektoniczne i tradycyjne jak malarstwo materii, figuratywne i abstrakcyjne. Z dzisiejszej perspektywy dostrzegam ciągłość intelektualną między trzema pierwszymi odsłonami Biennale Sztuki Nowej a wystawami i sympozjami Złotego Grona.

Zakończenie. Lata dziewięćdziesiąte – Biennale Sztuki Nowej, zwrot lokalny

Kolejne edycje BSN przypadły już na czas tzw. transformacji. Okres emancypacji artystycznej lat osiemdziesiątych wydawał się być już czasem historycznym. W obszarze ogólnopolskiego życia artystycznego nastąpiła stabilizacja instytucjonalna: na czele znalazły się stołeczne Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, w Gdańsku – Instytut Sztuki Wyspa i Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, we Wrocławiu z powodzeniem działało Centrum Sztuki WRO, które od 1989 roku organizowało międzynarodowe biennale sztuki. W języku sztuk wizualnych do głosu dochodzić zaczęły zjawiska związane ze sztuką ciała czy sztuką krytyczną. Nowa rzeczywistość wymusiła na organizatorach zielonogórskich spotkań zmianę podejścia do programu całej imprezy. Kolejne trzy edycje przypadające na lata dziewięćdziesiąte były w pełni autorskimi koncepcjami Zenona Polusa. Oznaczało to wyraźne odejście od tworzenia rozbudowanych komisji organizacyjnych z zapraszanymi komisarzami wystaw, mogło jednak skutkować, mimo otwartości, kontaktów i wiedzy Zenona Polusa, zakreśleniem zawężonego i zbyt subiektywnego pola reprezentacji sztuki współczesnej.

Kiedy w 1991 roku zorganizowano IV BSN pod hasłem „Wymiary sztuki”, Zenon Polus we współpracy ze Stefanem Ficnerem z Poznania

27 Więcej na temat III Złotego Grona (1967) i wystawy *Przestrzeń i wyraz*, a także na temat IV Złotego Grona (1969) i pokazu przygotowanego przez krytyków i teoretyków sztuki zob. K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie...*, op. cit., s. 65–123, 172–230.

podjął kwestię działań przestrzennych rozumianych jako przeciwieństwo obrazu i tradycyjnie rozumianej rzeźby. Przestrzenność stała się główną kategorią, wobec której wypowiedzieli się zaproszeni artyści (m.in. Izabela Gustowska, Jerzy Kalina, Grzegorz Klaman, Leszek Knaflewski, Robert Rumas). Przygotowane przez nich prace rzeczywiście były odpowiedzią na hasło przewodnie, ale powstały w duchu tendencji artystycznych poprzedniej dekady. Wyłomem zwiastującym zmianę paradygmatów w sztuce było natomiast trzydniowe sympozjum pod przewodnictwem Grzegorza Dziamskiego, który zaprosił działających ówczesnie krytyków i teoretyków sztuki (m.in. Jolantę Ciesielską, Andrzeja Saja, Jarosława Świerszcza). Podjęli oni szeroką refleksję na temat wpływu postaw postmodernistycznych na kształtowanie się nowego języka sztuki, krytyki artystycznej oraz teorii związanych z analizą współczesności²⁸.

Sympozjum i wystawę uzupełniał pokaz dokumentacji sztuki współczesnej przygotowany przez Grzegorza Borkowskiego z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie²⁹. Pod względem nowatorstwa IV BSN nie zaskakiwało, niemniej pociągnęło za sobą zmianę zasad organizacyjnych. Główne wsparcie finansowe zapewniło Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz dwie instytucje wystawiennicze w Zielonej Górze – Galeria BWA i Muzeum Ziemi Lubuskiej. Lokalna administracja tym razem nie włączyła się w organizację biennale, przynajmniej oficjalnie. Istotną zmianą było szersze zaangażowanie Wyższej Szkoły Pedagogicznej, przy której w tym samym roku powstał Instytut Wychowania Plastycznego (zastępcą dyrektora Instytutu był Zenon Polus)³⁰. Jego działalność (od 1995 roku pod nazwą Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej) będzie miała w następnych latach istotny wpływ na kształtowanie młodego pokolenia i środowiska artystycznego w Zielonej Górze, a tym samym na formatowanie kolejnych edycji Biennale Sztuki Nowej.

V BSN w 1993 roku było pierwszym o zasięgu międzynarodowym, ale niestety jako jedyne odbywało się bez katalogu (wydana została jedynie przez „Gazetę Lubuską” gazeta biennale, zawierająca podstawowe

28 Więcej na temat IV Biennale Sztuki Nowej zob. katalog *IV Biennale Sztuki Nowej 1991*, red. Z. Polus, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1991.

29 Podaję tę informację za listem Zenona Polusa do Grzegorza Borkowskiego z 22.10.1991, archiwum Zenona Polusa.

30 Na temat powołania nowego wydziału na wyższej uczelni w Zielonej Górze zob. *10 lat Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej w Zielonej Górze 1991–2001*, Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2002.

informacje, listę artystów i wydarzeń towarzyszących). Przyświecało mu hasło „sztuki bez granic”, nie chodziło tu jednak o wolność artystyczną, a raczej o fakt otwarcia granic i możliwość swobodniejszego podróżowania za granicę. Ambicją Zenona Polusa było pokazanie polskich artystów w relacji do zagranicznych. Pomocny tu był zaproszony Heinrich Schierz (dyrektor Europa Biennale w Cottbus) – wspólnie opracowali oni dwutorową koncepcję wystaw. W głównym pokazie wzięli udział artyści zaproszeni bezpośrednio przez Polusa i Schierza, przede wszystkim artyści z Niemiec, a z Polski m.in. Jacek Dłużewski, Radosław Czarkowski, Małgorzata Niedzielko. Równolegle odbywały się pokazy grupowe oparte na prywatnych relacjach polskich artystów z zagranicznymi. I tak np. Stefan Ficner zaprosił Sibylle Hofter i Joopa Wittevena, Grzegorz Kłaman zaprosił Teemu Mäki z Finlandii i Noama Braslavsky'ego z Izraela, a Teresa Murak zaprezentowała prace Annette Frascoli ze Szwajcarii i Kęstutisa Musteikisa z Litwy³¹. Wyjściowa koncepcja programowa V BSN pozwoliła na rzeczywiście otwartą współpracę i konfrontację indywidualnych postaw artystycznych.

Obie wystawy dzięki międzynarodowej obsadzie pokazały uniwersalność współczesnego języka sztuki. Dominowały prezentacje instalacji przestrzennych, wieloelementowych rzeźb. Próbą potwierdzenia istnienia „sztuki bez granic”, poza samymi wystawami, były wystąpienia na sympozjum. Jego moderatorka Anda Rottenberg zaprosiła do udziału m.in. Piotra Rypsona, Dorotę Jarecką, Jerzego Truszkowskiego i Ryszarda Ziarkiewicza. Głównym zagadnieniem było określenie cech sztuki współczesnej i kierunków jej rozwoju w odniesieniu do koncepcji uniwersalności języka sztuki, jak również jego lokalnej specyfiki. Ponownie merytorycznym uzupełnieniem biennale były pokazy specjalne dokumentacji, wystaw i koncepcji kuratorskich trzech polskich instytucji: CSW Zamek Ujazdowski, Centrum Sztuki WRO oraz Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Zarówno część sympozjalna, jak i pokazy specjalne były konstruowane z myślą o wzmacnianiu wartości edukacyjno-merytorycznej Instytutu Wychowania Plastycznego przy WSP. Piątej edycji biennale udało się wyłamać z rutyny szerokich konfrontacji aktualnych postaw artystycznych i zwrócić się ku specyfice przygranicznego regionu.

31 Kompletne zestawienie zaproszonych artystów zawarte jest w gazecie *V Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra '93*, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1993.

Niemniej opracowanie programu całej imprezy przez jedną osobę o określonych poglądach na sztukę spowodowało, że eksplorowała ona wewnętrzne zagadnienia sztuki – jej przestrzenności, nieokreśloności języka i form.

Nie inaczej było w przypadku ostatniego, VI BSN, które zostało otwarte po trzech latach, w roku 1996. Przesunięcie to można tłumaczyć przed wszystkim trudnościami w pozyskaniu środków finansowych. Od 1993 roku zielonogórskie biennale było finansowane w całości z lokalnych środków (urzędowych i instytucjonalnych) i wspierane przez lokalnych sponsorów, m.in. Fundację Kultury, „Gazetę Lubuską”, zielonogórską filharmonię. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych Polska została objęta szeregiem programów grantowych i strukturalnych przygotowanych przez Unię Europejską. Ze środków jednego z unijnych programów udało się sfinansować organizację VI BSN. Program Phare CBC dotyczył rozwoju Euroregionu Szprewa-Nysa-Bóbr, a tym samym zielonogórskie biennale wpisało się w politykę regionalną. Po raz kolejny szefem programowym biennale został Zenon Polus, który współpracował z Wojciechem Śmigielskim. Bazując na formule międzynarodowej współpracy, zaproszono artystów zagranicznych, głównie z Niemiec. Hasło wyjściowe – „Miejsce sztuki” – ponownie sytuowało imprezę w obszarze wewnętrznej problematyki sztuk wizualnych. Zgodne z przekonaniem kuratorów biennale o heterogeniczności sztuki współczesnej w zakresie stylu i mediów, skupiono się głównie na prezentacji szeroko rozumianych obszarów intermedialnych, począwszy od malarstwa, rzeźby, instalacji, przez sztukę wideo, fotografię, multimedia, kończąc na muzyce eksperymentalnej i działaniach dźwiękowych³². Integralną częścią prezentacji było trzydniowe sympozjum pod kierunkiem Beaty Frydryczak, na którym poddano analizie coraz bardziej newralgiczne relacje między sztuką współczesną i jej obecnością w przestrzeni publicznej. Frydryczak zaprosiła badaczy i teoretyków podejmujących w swoich praktykach badawczych lub kuratorskich kwestie relacji przestrzeni prywatnej i publicznej; byli to m.in. Zygmunt Bauman, Ryszard Kluszczyński, Aneta Szyłak. Problematyka sympozjum wpłynęła na obecność sztuki w przestrzeni miejskiej (deptak miejski, park, okolice Zakładów Polskiej Wełny). Działania związane z muzyką współczesną i prace dźwiękowe były prezentowane w Teatrze Lubuskim i Filharmonii. Paradoksalnie, IV BSN było programowo i merytorycznie najbardziej spójną edycją.

32 Więcej na temat zaproszonych artystów i ich prac zob. katalog *Miejsce sztuki. VI Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra '96*, red. M. Vierstra, BWA Zielona Góra, Zielona Góra 1996.

Mimo to nie udało się utrzymać imprezy przy życiu, ponieważ słabło zainteresowanie działaniami z pola sztuki współczesnej tak wśród lokalnych władz, jak i potencjalnych sponsorów. Do przeszkód finansowych doszła także ideowa izolacja samego biennale, jako że Zenon Polus, związany z BSN od samego początku, zaczął działać w pewnym osamotnieniu. Choć zapraszał zewnętrznych partnerów, w zasadzie sam kształtował problematykę spotkań wokół własnego poglądu na rozwój sztuki współczesnej. Prezentowany przez Polusa i jego partnerów krytyczny obraz aktualnych działań artystycznych nie był pogłębiony, a jedynie zaznaczany obecnością dzieł lub działań wykorzystujących nowe media.

Po niemal dziesięciu latach, które minęły od pierwszej edycji BSN, w zasadzie nadal krążono wokół wielokierunkowości i otwartej konfrontacji postaw artystycznych. O ile od połowy lat osiemdziesiątych takie podejście pozwoliło zbudować pokoleniowy manifest, prezentowany w atmosferze karnawału sztuk wizualnych, o tyle wejście w latach dziewięćdziesiątych na obszar dość hermetycznych dywagacji wokół pojęcia sztuki współczesnej zapoczątkowało marginalizację wydarzenia. Niestety, wraz z końcem Biennale Sztuki Nowej kończy się niemal trzydziestoletni okres dużych wydarzeń artystycznych w Zielonej Górze, rozpoczęty w 1963 roku otwarciem I Wystawy i Sympozjum Złotego Grona. Nie oznacza to oczywiście, że BSN nie pozostawiło po sobie śladu. Impreza ta na nowo wprowadziła Zieloną Górę na ogólnopolską scenę sztuk wizualnych, odmłodziła lokalne środowisko artystyczne, które poprzez aktywne uczestnictwo w biennale nawiązało kontakty w całym kraju. Przyczyniła się do powstania Instytutu Sztuk Plastycznych przy Wyższej Szkole Pedagogicznej, kształcącego nie tylko artystów, ale także w zakresie wiedzy teoretycznej o sztuce i nowych metodologii badania sztuk wizualnych.

Konrad Schiller**New wave in Zielona Góra: New Art Biennale 1985–1996**

The following essay is an introduction to a more detailed research concerning the art festival called New Art Biennale which took place in Zielona Góra (city in western Poland) between 1985 and 1996.

Slow disappearance is an introductory part of the essay. It describes the historical context for the Biennale. In 1981, Zielona Góra hosted the last edition of the *Golden Grape* art exhibitions and symposiums. These art events started in the early 1960s and represented avant-garde and modern experiments. The beginning of the 1980s was important not only for Zielona Góra. The introduction of martial law in 1981 dramatically changed social and cultural situation in Poland. The art scene itself went into underground. Exhibitions took place in private studios or flats. Art became more radical (new brutalism, new expression), artists gathered into collectives and sympathised with counterculture circles. For the founders of the New Art Biennale (Zenon Polus and Zbigniew Szymoniak) were building their art event in a very important cultural and socio-political context. Both curators of the Biennale rebuilt the local art scene against political odds as they announced the production of the new art events in Zielona Góra.

New Wave is coming – New Art Biennale in the 1980s – this part of the essay describes administrative, production and conceptual background for the first three editions of the New Art Biennale which in 1985 and 1989 became representative for new art tendencies (new expression, new brutalism, performance and video art) and gave a wide presentation of independent and alternative Polish galleries and curatorial manifestations of art dealers and promoters as well as art critics. Those three editions created an opportunity to rebuild the artistic community after the stagnation caused by the martial law. The New Art Biennale was the most complete manifestation of forms of artistic experiments characteristic for contemporary art in the 1980s.

The last part of the essay, *The end – the 1990s. New Art Biennale, local*

turn focuses on the last three editions of the Biennale, which in contrast to the first ones were much more conservative in terms of representation of the new forms of art. Between 1991 and 1996 the New Art Biennale fluctuated between general presentation of new art and some specific performative and sound experiments. In the 1990s the organisers got the chance to open the event to the artists from abroad and because of the city's vicinity to the German border, the collaboration with German and Dutch art scenes took off. However, those changes could not save the Biennale from advancing marginalisation. In 1996 the New Art Biennale became a history, nonetheless having a significant influence on local artists as well as on the graduate art education in Zielona Góra where from 1985 the Institute of Art and Cultural Studies is held.

Konrad Schiller – historyk sztuki (absolwent Uniwersytetu Warszawskiego), doktorant w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Ukończył studia postkolonialne na Goldsmiths University of London. Kurator programu dyskursywnego w U-Jazdowski (CSW Zamek Ujazdowski) w Warszawie. W swoich badaniach skupia się na tematyce kształtowania polityki kulturalnej w Polsce na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Autor kilkadziesiątu artykułów oraz tekstów w katalogach wystaw, m.in. w: *Elektron. Robert Kuśmirowski* (2013); *Ynka Shonibare MBE. Wybrane prace* (2014); *Tropikalizmy* (2012). Był konsultantem naukowym projektu i publikacji *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (2014). Autor książki *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach „Złotego Grona” w Zielonej Górze* (2015).