



1. Marek Chlanda, *Bez znaczenia*, 1977; Pracownia R. Mutt, okolice mieszkania Krystyny i Wojciecha Sztabów przy ul. Pod Sikornikiem w Krakowie. Fot. z archiwum W. Sztaby

Quart 2022, 1
PL ISSN 1896-4133
[s. 33-52]

Promocja konceptualizmu oraz diagnoza „trzeciej siły”

Organizacja świata sztuki i pracy artystów w oczach krytyki
na łamach krakowskiego „Studenta” w latach 1969–1981

Krzysztof Siatka

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie



¹ J. Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Ready-made*, London - New York 2007.

„Student. Dwutygodnik Społeczno-Kulturalny” był czasopismem wydawanym przy krakowskim oddziale Zrzeszenia Studentów Polskich. Mimo skojarzenia z organem komunistycznego państwa (co symbolizowała adnotacja przy tytule: „Uczmy się służyć socjalistycznej Ojczyźnie”) stanowił platformę wymiany poglądów na tematy społeczne, polityczne, kulturalne i nierzadko artystyczne. Treści, redagowane od 1969 do 1981 r. pod kierownictwem krytyka literackiego Tadeusza Nyczka, nie były determinowane obowiązującą w kraju ideologią, a na łamach periodyku drukowano teksty elity nowej literatury i jej krytyki: Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego, Wita Jaworskiego, Stanisława Stabro czy Adama Komorowskiego. Publikowano też reprodukcje dzieł młodych artystów, których twórczość wpisywała się w neoawangardowy idiom: fotografie Jacka Stokłosa, dokumentacje akcji Drugiej Grupy oraz interwencji w przestrzeni publicznej Macieja Jerzmannowskiego czy reprodukcje obiektów i instalacji Janusza Kaczorowskiego.

W niniejszym artykule odtwarzam poglądy na temat sztuki konceptualnej wyrażone w tekstach opublikowanych w „Studencie” w ósmej dekadzie XX w., przede wszystkim przez Wojciecha Sztabę, historyka sztuki nowoczesnej wykształconego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, oraz inne autorki i autorów. Zestawiam je z dorobkiem lepiej znanych polskich krytyków, którzy napisali obowiązującą opowieść o specyfice tamtej sztuki. Poddaję interpretacji teksty z uwzględnieniem zawartych w nich świadectw fascynacji następstwami dadaizmu, jakie torowały drogę dla sztuki pojęciowej. W dalszej kolejności sprawdzam skuteczność poglądów w *praxis* artystycznej i organizacyjnej, co wskazuje na procesy zanikania różnic między profesjami teoretyka i artysty. Postrzegam te fenomeny jako objawy przekształceń mechanizmów świata sztuki i jego instytucji, a także redefinicji pracy artystów. W związku z tym sięgam po metodę opisu zaproponowaną przez Johna Roberta, który współcześnie rzucił światło na zagadnienia reorganizacji struktury i znaczeń pracy artystów – szczególnie na odrzucenie przez awangardę zawodowstwa i na potwierdzające wzmocnienie tego procesu przez formację neoawangardową¹.

Wydrukowano w „Studencie” ok. 30 artykułów dotyczących sztuki współczesnej, co w perspektywie 12 lat działalności redakcji może nie jest osiągnięciem spektakularnym, ale warto odnotować, że w większości opowiadały się one po stronie sztuki eksperymentalnej. Pisali je Tadeusz Nyczek, Zygmunt Korus, Wojciech Sztaba, Krystyna Damar (Sztaba) oraz Franciszek Cygan (Chmielowski). Publikowano wypowiedzi Jerzego Ludwińskiego, Andrzeja Kostołowskiego i Mieczysława Porebskiego, znalazło się ponadto miejsce na programowe deklaracje artystów, np. Artura Tajbera. Czytane po latach, pozwalają wyczuć przyjazne nastawienie względem przekształceń świadomości sztuki lat 70. XX wieku. W kilku artykułach poświęconych

założeniom i popularności sztuki konceptualnej pojawiły się daleko idące wnioski i prognozy transformacji zawodów oraz rozwoju struktur i mechanizmów w obrębie świata sztuki, a także krytyka systemu nauczania akademickiego oraz zapowiedź upadku tradycyjnego wartościowania wytworów kultury, opartego na dążeniu autorów do mistrzostwa i na podziale sztuk na dyscypliny. Ten wątek, przewijający się w druku od 1972 r., dotyczył reorganizacji sposobu uprawiania sztuki i przełamywania dychotomii wyznaczanej przez profesjonalistów i amatorów. Obserwacja, zapowiedź i diagnoza tzw. trzeciej siły, czyli ruchu eksperymentujących artystów, spotkała się z wyrazami oburzenia. Spór mógł odzwierciedlać analogiczne napięcia wewnątrz lokalnego środowiska. Charakterystyka „trzeciej siły” była tożsama z ideami fundującymi neoawangardową formację ideowo-artystyczną. Dzisiaj natomiast „studenckie” komentarze i polemiki budują dodatkowy obraz alternatywnej kultury artystycznej, konstruowany z Krakowa – miejsca może nie najważniejszego dla sztuki rodzimej w omawianym okresie, ale za to takiego, w którym brzemień tradycji ciążyło, a cień rzucany przez autorytet starszego pokolenia artystów był trudny do rozświetlenia. Rekonstrukcja polemicznych treści zawartych w tekstach krytycznych publikowanych w dwutygodniku ma w związku z tym na celu uzupełnienie stanu wiedzy na temat dorobku teoretycznego sztuki lat 70. XX wieku.

O konceptualizmie na łamach „Studenta”

Publikacjom o sztuce na łamach „Studenta” towarzyszył polemiczny sposób prezentacji aktualnych zjawisk. W 1969 r. Sztaba, omawiając wydarzenia z Festiwalu Kultury Studentów i wystawę w pałacu „Pod Krzysztofony” w Krakowie, którą uznał za wydarzenie nieciekawe, odnotował obecność fotografii jako istotnej dziedziny współczesnej plastyki, która postawiła pod znakiem zapytania dążenia artystów do wiernego odzwierciedlenia natury². Na dokumentacyjną funkcję tego medium zwracał też uwagę – w 1972 r. – Mieczysław Porębski³, promotor doktoratu Sztaby.

Niechęć do artystycznych produkcji środowiska wyraził Sztaba w kolejnym artykule, który powstał przy okazji obchodzonego przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w pamiętnym r. 1968 jubileuszu 150-lecia. Instytucję krytykował autor tekstu za dziedzictwo i współczesność, które były i są anachroniczne. Wystawy jubileuszowe⁴ z udziałem artystów-pedagogów oraz studentów ujawniły, zdaniem Sztaby, że największy potencjał lokalnego środowiska kryje się w dziedzinach projektowych. Prezentacje malarstwa i rzeźby, umieszczanych na szczycie hierarchii, dowodziły rozmycia doktryn pedagogicznych⁵. Radykalny pogląd nie był odosobniony i znajdował wyraz w wyważonych wypowiedziach Porębskiego, który odpowiedzialność za marazm przypisywał degeneracji systemu awansu zawodowe-



² W. Sztaba, *Wszystkie sztuki plastyczne*, „Student” 1969, nr 6.

³ *Mówi prof. dr Mieczysław Porębski: „Granice sztuki?”*. Rozmawiał Andrzej B. Krupiński, „Student” 1972, nr 23.

⁴ Zob. *Wystawy jubileuszowe 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818-1968* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Z. Żygulski, Kraków 1970.

⁵ Zob. W. Sztaba, *Stare i nowe w plastyce*, „Student” 1969, nr 7/8, s. 21.



⁶ Zob. *Mówi prof. dr Mieczysław Porębski...*

⁷ Zob. **M. Golka**, *Socjologia artysty*, Poznań 1995.

⁸ **K. Damar**, *Akt czy strip-tease?*, „Student” 1973, nr 13, s. 13.

⁹ **W. Sztaba**, *Happeningu sens i bezsens*, „Student” 1970, nr 3; **idem**, *Pop-art*, „Student” 1970, nr 6; **idem**, *Malarskie działania*, „Student” 1970, nr 12, s. 16; **idem**, *Sztuka konceptualna*, „Student” 1971, nr 3.

¹⁰ Zob. **U. Eco**, *Mój 1968. Po drugiej stronie muru*, przeł. J. Mikołajewski, Kraków 2008.

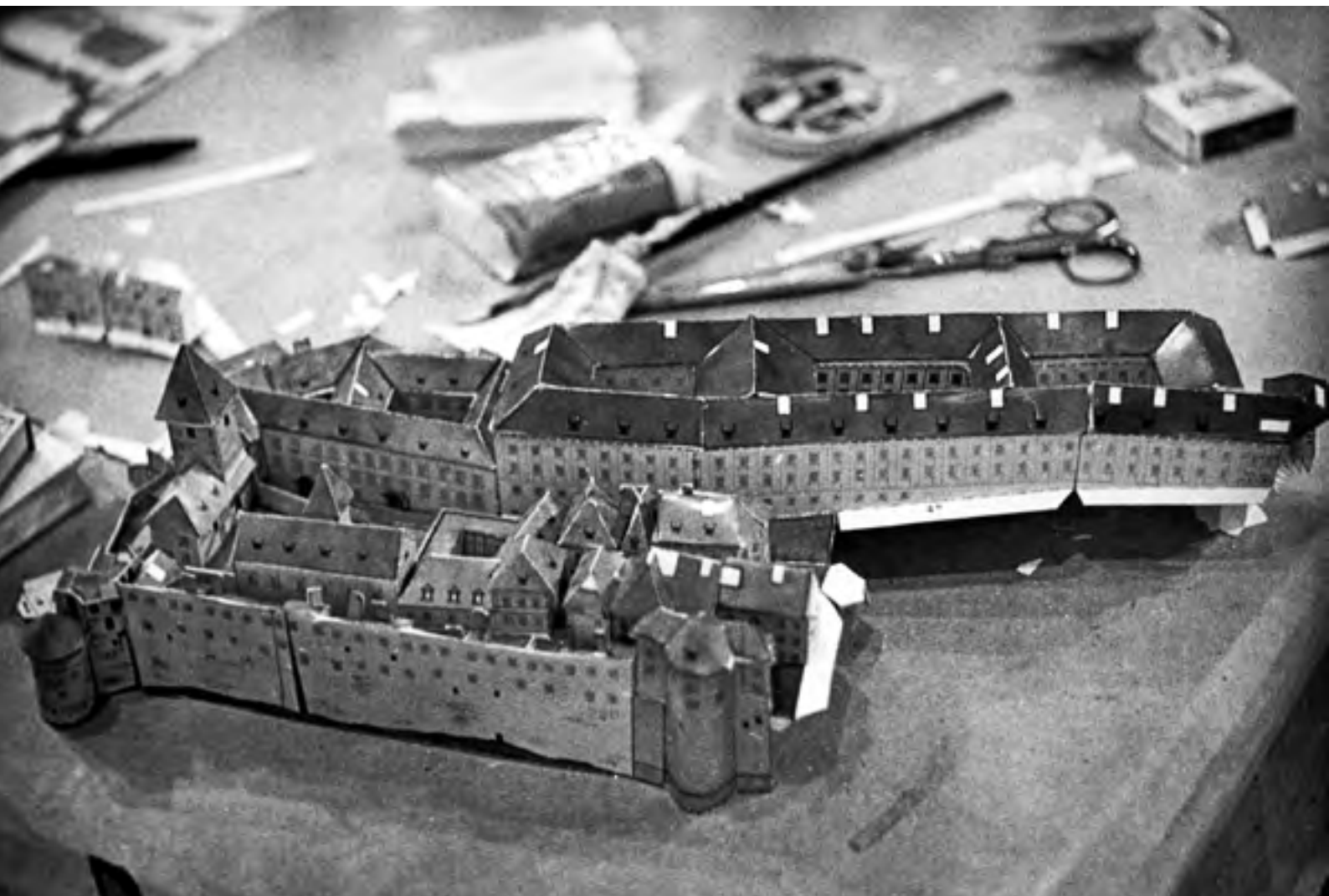
go twórców. Stwierdził, że szczytem ambicji większości absolwentów stała się kariera związkowa lub asystentura. Wskazał potrzebę reorganizacji środowiska i szkolnictwa w celu wzmocnienia renomy sztuki polskiej jako wspólnego i wiarygodnego głosu wielu artystów, a nie tylko wybitnych indywidualności. Akcentował, że przedstawiciele awangardy międzywojennej i epigoni koloryzmu, którzy tworzyli elity uczelniane, przeszli na emerytury, pozostawiając studentów bez autorytetów, a powojenne osobowości sztuki osiągały wiek profesury akademickiej, co z kolei wykluczało ich ze zbioru intensywnie pracujących i twórczych osobowości⁶. To ostatnie spostrzeżenie może mieć znaczenie dla oceny ruchu i jego przemian, gdyż w środowisku artystycznym, bardziej niż gdzie indziej, przeważają personalne i prywatne typy kontaktów społecznych, zakorzenione właśnie w lokalności⁷. Stanowisko Porębskiego wskazywało na procesy jałowienia sztuki współczesnej w polskim, akademickim układzie.

Temu, co sygnalizował Porębski, młodszy Sztaba (ur. 1948) i jego rówieśnicy poświęcili kilka lat działalności. Był to przejaw niezgody na brak autentycznego związku Akademii z powszechnymi tendencjami sztuki najnowszej. W tekście pod znaczącym tytułem *Akt czy strip-tease* z 1973 r. Krystyna Damar, przytaczając wyimki z teoretycznych prac zaliczeniowych studentów, kontestowała skrajnie niski poziom ich wiedzy. Bezradnie opiniowała, że przewyciężeniem problemu mogłyby być wykłady z zagadnień sztuki konceptualnej, której metody rzuciłyby nowe światło na aspekty dawnej twórczości, dzieł i artystów, a także ich odbiorców⁸. Głos ten można utożsamiać z popularnym w pokoleniu przekonaniem, że konceptualizm jest powiewem świeżości i że za jego sprawą dokonuje się rewolucja kluczowych pojęć. Krytycy świadczyli coś na kształt pracy u podstaw: w latach 1970–1971 Sztaba napisał cztery artykuły w ramach cyklu *Sztuka dla niewtajemniczonych*, omawiając w nich wybrane tendencje przełomu lat 60. i 70., jakich wspólnym źródłem były tradycja dadaizmu i potrzeba nawiązywania relacji przez artystów z rzeczywistością i z widzem⁹.

Przemiany świata pozaartystycznego, do którego tak często odwoływały się teoria i praktyka sztuki, nie pozostawiały obserwatora obojętnym, czyniąc go uczestnikiem wydarzeń. Protesty na ulicach na całym świecie od 1968 r. intensywnie oddziaływały na zmysły, a przyglądający się manifestacjom, podobnie jak widzowie akcji artystycznych, wyrażali chęć udziału w nich, z czasem zaś – przejmowania kontroli. Na drodze do Pragi, którą latem 1968 podążały czołgi Układu Warszawskiego, ludzie – w geście absurdałnego żartu i niemocy wobec sytuacji – odwracali drogowskazy informujące o kierunku na stolicę¹⁰. Utrzymywanie supremacji rzeczywistości artystycznej było zadaniem coraz trudniejszym i z roku na rok coraz bardziej bezzasadnym, podobnie jak eksponowanie tradycyjnej formuły autorstwa, zwłaszcza że happening i akcjonizm skutecznie zatarty obie granice. Życie i przemiany sztuki u progu lat 70. inspirowały otwarte umysły aktywne artystycznie. Pomocne w tym dziedzictwo *ready made*, za-



— 2. ASPUJ, *Spółeczne determinanty procesu wycinania i klejenia*, 1977; Galeria „Mały Rynek”, Kraków. Fot. z archiwum W. Sztaby



— 3. ASPUJ, *Spoleczne determinanty procesu wycinania i klejenia*, 1977; Galeria „Mały Rynek”, Kraków. Fot. z archiwum W. Sztaby

wierające się w odseparowaniu pracy twórczej od konwencjonalnych symptomów autorstwa, spowodowało dalsze otwarcie procesu kreacji na wiele możliwych czynności, pomijając przy tym konieczność tradycyjnej estetyzacji – zauważał Roberts¹¹.

Sztaba swoją opowieść o sztuce konceptualnej rozpoczął stwierdzeniem, że traktowana jest ona często jako „patologia”¹². Znalazło to potwierdzenie w innych tekstach z epoki, a w szczególności w szeroko komentowanej *Pseudoawangardzie* Wiesława Borowskiego, opublikowanej w „Kulturze” w kwietniu 1975. Krytyk, związany z Galerią „Foksal”, zarzucił młodym konceptualistom kopiowanie wzorów z Zachodu oraz lenistwo intelektualne¹³. Awantura, jaka wybuchła po publikacji zjadliwej notatki¹⁴, była następstwem procesu dewaluowania pomysłów na sztukę opartych na prostych tautologiach zapośredniczonych przez fotografię czy film. Franciszek Cygan w 1973 r. z satysfakcją zauważył, że Tadeusz Kantor narzeka publicznie na młodych artystów, którzy nieustannie proszą go o opinię na temat niskiej jakości konceptualnych pomysłów. Autor, wówczas młody krytyk, absolwent polonistyki na UJ i student malarstwa, wyrażał niechęć wobec nowej awangardy, a swój tekst kończył słowami: „Może nie warto by o tym pisać, gdyby nie to, że grymas i błazeństwo winny być traktowane odpowiednio do rangi tych gestów...”. Artykuł był jednak wnikliwy i na swój sposób ciekawy. Cygan podjął w nim polemikę z przeświadczeniem o kryzysie sztuki i wieszczeniem jej końca, imputowane właśnie konceptualistom. Doceniał nowy ruch za pogłębianie samowiedzy, ale krytykował za niekonsekwencję, którą obserwował w prezentacjach dzieł, powstających mimo radykalnej doktryny. Za negatywne przykłady posłużyły mu pokazy Natalii LL i Andrzeja Lachowicza w Galerii „Arkady” w Pawilonie BWA w Krakowie, z 1972 roku. Nie rozumiał Cygan ostatecznie, dlaczego artyści straszą końcem sztuki, a przede wszystkim brakowało mu autentyzmu w tej tendencji¹⁵. Zawierzenie konceptualizmowi pośród jego propagatorów, udzielających się na łamach „Studenta”, też nie było bezkrytyczne. Krystyna Damar nie miała oporów, by stwierdzić, że koledzy z wrocławskiej grupy Galeria Sztuki Aktualnej „wywalają otwarte drzwi”¹⁶.

Artykuły Damar i Cygana pojawiły się na tej samej stronie październikowego numeru z 1973 r. i stanowiły zapewne efekt spontanicznych głosów młodych ludzi zaangażowanych po stronie przeciwnych systemów, którzy też działali nieco pochopnie. Cygan pisał jakby w atmosferze faktycznego zagrożenia, a spór podsycalo kierownictwo „Studenta”, opatrując wypowiedź notatką o zawartości kontrowersyjnych sądów¹⁷. Omawiane teksty są świadectwem narodzin nowych jakości estetycznych w ruchu artystycznym, pośród których dokumentacja fotograficzna, instrukcja czy szkic zaczynały pełnić funkcję dzieła sztuki. Namysł nad tożsamością awangardy, dziedzictwem antysztuki Marcela Duchampa, wahania terminologiczne względem nowych metod, kierunków i materialności dzieł dostrzec można również w pozycjach o wiele bardziej popularnych, jak



¹¹ J. Roberts, *op. cit.*, s. 81.

¹² W. Sztaba, *Sztuka konceptualna...*, s. 21.

¹³ W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12.

¹⁴ Zob. A. Lachowicz, *Retroawangarda*, „Kultura” 1975, nr 19.

¹⁵ F. Cygan, *Czy epoka bez arcydzieła?*, „Student” 1973, nr 21, s. 10.

¹⁶ K. Damar, *The zwierzo-człeko-upiór gallery*, „Student” 1973, nr 21, s. nlb.

¹⁷ F. Cygan, *op. cit.*, s. 10.



¹⁸ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1974.

¹⁹ Zob. B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990, nr 55.

²⁰ W. Sztaba, *Czy dewaluacja ekspresji*, „Sezon. Jednodniówka Krakowskiej Krytyki Plastycznej”, 9 listopada 1974.

²¹ *Idem*, *Sztuka konceptualna...*, s. 21.

²² L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 11–12.

²³ W. Sztaba, *Sztuka konceptualna...*, s. 21.

²⁴ *Idem*, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.

²⁵ Zob. M. Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Kraków 1984.

²⁶ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki. Rzekomy czy autentyczny?*, wybór, wstęp S. Morawski, Warszawa 1987, s. 247.

²⁷ J. Roberts, *op. cit.*, s. 227.

książka Urszuli Czartoryskiej *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* z 1973 roku¹⁸. Po latach ten nowy język zaczęto nazywać estetyką administracji, bo zbliżył on wygląd dzieł do druków urzędowych¹⁹.

Podobnie Sztaba już w 1974 r. przezornie zauważał, że chłodne zapisy, zobiektywizowane formy wykresów i tabel są nowym językiem i nową ekspresją²⁰. W popularyzatorskim artykule wyjaśniał, że istotę nowego nurtu stanowi eksploracja – w procesie twórczym – związku między treścią a formą. W wyniku częstych porażek w przekładaniu zamiaru na kształt materialny artyści zrezygnowali z realizacji na rzecz utrwalania idei w sposób alternatywny. Sztaba posługiwał się też terminem „sztuka niemożliwa”²¹, co koresponduje z diagnozą o niesprecyzowaniu jeszcze – na początku dekady – nazwy omawianej tendencji. Granice będące rezultatem użycia określeń synonimicznych, takich jak „sztuka niemożliwa”, „sztuka idei” czy „sztuka pojęciowa”, były płynne²². Krytyk rozumiał konceptualizm szeroko, bo posiłkując się przykładami sztuki ziemi, sztuki nihilistycznej czy architektury, wymieniał zalety nowej rewolucji artystycznej. Pośród najważniejszych odnotował ludyczny aspekt kreacji, rozszerzony odbiór dzieł sztuki oraz jej desakralizację²³.

Pedagogiczne aspiracje autora wraz z potrzebą inicjacji przemian mogły znajdować ujście od 1973 r., kiedy rozpoczął on pracę na Akademii Sztuk Pięknych jako asystent profesor Marii Rzepińskiej w katedrze teoretycznej. Jako młody naukowiec przygotował doktorat o sztuce Stanisława Ignacego Witkiewicza, kilka lat później opublikowany przez Wydawnictwo Literackie²⁴. Droga Sztaby jest przykładem wielkiej fascynacji dziedzictwem sztuki po Duchampie, która inspirowała młode badaczki i młodych badaczy, zazwyczaj doktorantów Porębskiego, do eksploracji, w tym czasie nieco zaniedbanego przez historię sztuki w Polsce, wątku²⁵. Światło na związek zainteresowania odkrywanych na nowo (również na świecie) dziedzictwem dadaizmu z modnym w latach 70. konceptualizmem rzuca już tekst programowy Josepha Kosutha. W *Art after Philosophy* z 1969 r. twórca napisał: „Wartość poszczególnych artystów po Duchampie ocenić można wedle tego, na ile zakwestionowali naturę sztuki”²⁶. Walidacja konceptualizmu zasadzała się zapewne na uznaniu, że umiejętności artystyczne są pracą intelektualną i niematerialną, a erozja tradycyjnych kwalifikacji rzemieślniczych w sztuce nie jest równoznaczna z erozją umiejętności artystycznych jako takich. Następowoło przemieszczenie akcentów, w którym akt pracy artystycznej podlegał dwóm procesom: kreowanie sztuki identyfikowano z jej konceptualizacją, a przeistoczenia aktywności intelektualnej w formę zazwyczaj odmienną od tradycyjnej nie definiował już tylko artysta jako jedyny autor. Działania artystyczne, zdaniem Robertsa, otworzyły się na „autorstwo na odległość” i „macierzyństwo zastępcze”. Nazwał on ten szczególny proces dematerializacji, „przerwania więzów rodzinnych” i redefinicji pracy w obrębie systemu „odprofesjonalizowaniem” („deskillingiem”)²⁷.

Redakcja „Studenta” składała się ze współtwórców kultury studenckiej, która po 1968 r. formułowała coraz bardziej wyraziste komunikaty. Stając się niezależną intelektualnie – widoczną i opiniotwórczą opozycyjną siłą, podważyła tradycyjnie sformatowane pole. Ruch potrzebował przestrzeni na aktywności alternatywne, niemieszczące się w zastanych schematach. W dwutygodniku pojawiały się artykuły dotyczące Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie czy relacja z Biennale Młodych w Paryżu²⁸. W dużej mierze w wyniku aktywności tej siły w kolejnych latach stawało się jasne, że należy widzieć inne zadania dla sztuki niż tylko eksploracje estetyczne. Na pół roku przed wprowadzeniem stanu wojennego wydrukowano tekst programowy Artura Tajbera, napisany przy okazji jednego z pierwszych festiwali sztuki performansu²⁹, a w lokalnej perspektywie mający jak najbardziej konceptualny rodowód. Autor akcentował, że interesuje go udział w sporze i negocjowanie stanowiska. Zabiegał o „coś, czego wspólną cechą jest bezpośredni, osobisty kontakt z odbiorcą, widzom”³⁰. Sztuka performansu była następstwem przeobrażeń i polemik, którym krytycy już kilka lat wcześniej poświęcili miejsce na łamach pisma. W odniesieniu do reorganizacji pola aktywności artystów wybrzmiał zapewne najważniejszy głos, stanowiący zarazem istotny wkład w rozwój myśli o sztuce dekady – odbyła się dyskusja wokół fenomenu tzw. trzeciej siły.

„Trzecia siła”. Definiowanie formacji w obrębie świata sztuki

Wielogłos rozpoczęła publikacja artykułu Tadeusza Nyczka i Jana Poprawy, zatytułowanego *Trzecia siła* w czerwcu 1973³¹. Była to rewidzja układu zależności i sposobu budowania karier w świecie kultury, oparta na obserwacji pracy i środowiskowej obecności przedstawicieli młodej generacji twórców – literatów, muzyków, ludzi teatru i, w mniejszym stopniu, plastyków. Poruszono też wątki dotyczące statusu egzystencjalnego i materialnego tych grup. Autorzy diagnozowali, że poza profesjonalistami, którzy swoją pozycję definiują, opierając się na wykształceniu potwierdzonym dyplomem, i amatorami, którzy na festiwalach i targach tworzą nie mniej intensywny obieg kultury, jest jeszcze miejsce trzecie, w ostatnich latach wypełniane z wielką intensywnością – i że właśnie tam powstają najciekawsze realizacje.

Formację alternatywną, nieamatorską, ale też niezawodową, Nyczek i Poprawa nazwali „trzecią siłą”. Charakteryzowała się ona nieznaną gdzie indziej samodzielnością intelektualną jej reprezentantów oraz wyzwoleniem z konwencji. Przedstawiciele owej siły są wykluczani przez układ i zajmują się – jak utrzymywali autorzy tekstu – działalnością nieakceptowaną w kręgach akademickich. Piastując funkcje asystenckie, uczciwi wobec swojej twórczości mogą być jedynie „po godzinach”. Autorzy artykułu twierdzili, że „trzecia siła” odrzuciła



²⁸ T. Nyczek, W. Sztaba, *II Festiwal Studentów Szkół Artystycznych. Najważniejsze, żeby coś się działo*, „Student” 1973, nr 14; K. i W. Sztaba, *Trzeci zjazd w Nowej Rudzie*, „Student” 1974, nr 14; Z. Bernat, *Nowa Ruda 75. Moja stara lepsza*, „Student” 1975, nr 16/17; Z. Korus, *Paryskie Biennale Młodych. Sztuka w im-pasie*, „Student” 1977/1978, nr 25/26.

²⁹ Festiwal „Manifestacje/Performance” odbył się w maju 1981 w Galerii Sztuki Nowoczesnej przy ul. Kanoniczej 7 prowadzonej przez Krystynę i Wojciecha Sztabów w lokalu należącym do Związku Literatów Polskich. Kuratorami wydarzenia byli Władysław Kaźmierczak i Artur Tajber. Zob. *Manifestacje/Performance* [folder imprezy], Jaszczurowa Galeria Fotografii, Kraków 1981.

³⁰ A. Tajber, *Manifestacje/Performance*, „Student” 1981, nr 15, s. 6.

³¹ T. Nyczek, J. Poprawa, *Trzecia siła*, „Student” 1973, nr 12.



³² *Ibidem*.

³³ Mam na myśli „chromatykę trzeciego miejsca” – określenie używane m.in. przez **P. Piotrowskiego** (*Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 220-235) do wyjaśnienia fenomenu aktywności młodych artystów po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, którzy unikając przynależności do ruchu oficjalnego czy kościelnego, definiowali się poprzez obecność „na strychu” lub uczestnicząc w „kulturze zrzuty” (*ibidem*, s. 220-235).

³⁴ Nowy obieg sztuki, w latach 70. XX w. oparty na efemerycznych ośrodkach, ma już całkiem bogaty stan badań. Zob. **M. Lachowski**, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.

³⁵ Pewnie jakaś awangarda istnieje. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Zygmunt Korus, „Student” 1976/1977, nr 26.

³⁶ **T. Nyczek, J. Poprawa**, *op. cit.*

³⁷ Zob. **M. Hernas, P. Marecki**, *Sytuacjonizm Niemczyka*, [w:] *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, red. **A. Ptaszkowska**, Kraków 2007.

zawodowstwo jako stan rzeczy z natury swojej niedopuszczający alternatywnych działań. W oderwaniu wypracowuje spójne programy artystyczne i ideowe. Jej prace legitymizują się w praktyce, a nie, jak często bywa w kręgach akademickich czy związkowych, przez przynależność. Ruch charakteryzuje się autentyczną wrażliwością, a efekty działań – nowatorstwem. Objawił się poprzez wyróżniające się inicjatywy, jak poznański Teatr Ósmego Dnia, krakowski Teatr Stu i petycka grupa Teraz czy wrocławski Jazz nad Odrą. Mimo znaczących sukcesów i jakości wytworów autorzy i działania w ramach alternatywnego obiegu nie są jednak zabezpieczone socjalnie³².

Obserwacje i diagnozy Nyczka i Poprawy wprowadziły w obieg termin definiujący inicjatywy pokolenia artystów, teoretyków i animatorów urodzonych po II wojnie światowej, wykształconych w okresie rozwoju i degeneracji realnego socjalizmu w Polsce ludzi, których okres formacyjny przypadł na wydarzenia Marca '68. Przekonani o możliwości generowania grupowej niezależności względem systemu politycznego czy akademickiego, a w latach 80. również religijnego³³, w kolejnych dekadach w praktyce artystycznej i/lub opozycyjnej definiowali oni miejsce swej aktywności. Lata 70. w rodzimym ruchu artystycznym nacechowane były obecnością działań neoawangardowych w obiegu oficjalnym – aby ograniczyć się do krakowskiego środowiska: w Pawilonie BWA czy na Międzynarodowym Biennale Grafiki, ale również w miejscach alternatywnych, jak Galeria Sztuki Nowoczesnej, prowadzona przez Sztabów w lokalu przy siedzibie Związku Literatów Polskich, czy Galeria „Pi”, uruchomiona przez Józefa Chrobaka i Marię Annę Potocką w ich własnym mieszkaniu³⁴. Emblematycznym przykładem offowej instytucji na miarę epoki była oczywiście wrocławska Galeria „Pod Moną Lisą”, której pryncypia programowe i organizacyjne przypominał na łamach „Studenta” jej założyciel, Jerzy Ludwiński. Wystawy odbywały się też w Empiku – lokal był czymś mało istotnym, galerię traktowano jako ideę miejsca, a programu nie planowano: „chwytano” to, co aktualne i co wydawało się doniosłe. Pokazy uzupełniała teoria, a funkcję katalogu pełniły kolejne wydania „Odry”. Na wydarzenia przychodziły tłumy, głównie studentów, żywo dyskutujących w trakcie. Ludwiński chciał promować sztukę outsiderską i pozbawioną „szumu” panującego w oficjalnym nurcie³⁵. Parametry idei tamtego miejsca są oczywiście bliskie opisowi „trzeciej siły”, która odrzuciła zawodowstwo, a proces organizacyjny i zarządczy tych instytucji mieści się w założeniach Robertowskiego deskillingu.

Nyczek i Poprawa niewiele napisali o sztukach wizualnych. Podali dosyć osobliwe przykłady twórców (m.in. Jerzy Krechowicz, Jan Sawka, Wojciech Mueller, Eugeniusz Stankiewicz), dowodząc słabej orientacji w temacie³⁶. Zaskakujące może być pominięcie, znanych zapewne autorom artykułu, prowokacyjnych działań w Krakowie inicjowanych przez Krzysztofa Niemczyka, który bywa, nie bez kontrowersji, porównywany z francuskimi sytuacjonistami³⁷.

Niedosyt podsycił Sztaba³⁸. Jego artykuł *Wokół Trzeciej Siły. Barbarzyńcy w ogrodzie* z październikowego numeru „Studenta” wzbudzał nieporozumienia. Redakcja opatrzyła go dopiskiem „czyli problemy młodych plastyków”, a i opublikowana obok reprodukcja obrazu Zdzisława Beksińskiego miała się nijak do treści proponowanych przez autora. Tekst okazał się zarzewiem znakomitego konfliktu estetycznego i światopoglądowego.

Sztaba przekonywał, że pojęcie Trzeciej Siły (w jego tekście było zapisywane od dużych liter) jest najbardziej adekwatne w stosunku do aktywności artystycznej określanej mianem „sztuki podziemia”, „undergroundu”, „sztuki nieoficjalnej”, „alternatywy” czy „marginesu”. Powołując się na psychoanalizę i na niezadowolenie jako determinantę twórczej aktywności, młody krytyk wyrokował:

zaistnienie warunków, w których szersza niż dotąd liczba osób zastanawia się nad sobą i rzeczywistością, powoduje nieuniknione nawarstwienie armii niezadowolonych – nie tylko z powodu niepowodzeń osobistych, ale właśnie wyrastających z rzeczywistości, wobec której pragną przyjąć postawę aktywną, przebudowującą. Nie potrafiąc – czy nie mając ku temu predyspozycji – nie dokonują tego bezpośrednio, lecz przyjmują drogę okrężną³⁹.

Poglądy sytuował Sztaba w potencjalnej przyszłości – nie pisał o konkretnych przypadkach, lecz o sprawach, które już wyczuwał. Zdefiniował Trzecią Siłę jako formację skupiającą przedstawicieli różnych dyscyplin, używających sztuki i jej metod jako jednego z możliwych środków wypowiedzi, często jednorazowej i niezwiązanej z prestiżami obiegu oficjalnego – nagrodami, honorariami i uznaniem. W tym aspekcie kreślenie podobieństw do sytuacjonistów i paryskich ekscesów Guya Deborda jest uprawnione. Według Sztaby przedstawiciele Trzeciej Siły nie działają w ramach publicznych instytucji, nie mają ich wsparcia, ale nie mają też zobowiązań względem podobnych podmiotów. Nie funkcjonują w układzie gospodarczym, nie są zatrudniani ani nie prowadzą działalności komercyjnej. Z tego powodu posługują się ograniczonym aparatem środków ekspresji, bo problemy warsztatowe spychają na dalszy plan, uwypuklając zagadnienia treści. Pośród najczęściej używanych mediów znajdują się happening, metody konceptualne i teatr uliczny.

Sztaba uważał, że zaistnienie Trzeciej Siły jest następstwem przemian wewnątrz społeczeństwa i przekształceń w obrębie świata sztuki, które nie miały precedensu w przeszłości. Przedstawiciele nurtu są aktywni, skorzy do przeformułowywania zasad, a motorem ich działania jest niezadowolenie, przede wszystkim z systemu edukacji artystycznej i budowania karier. Ten, anachronicznie orędujący za podziałami na specjalizacje, wznosi pomiędzy dziedzinami bariery trudne do przejścia. Strukturę owych delimitacji sankcjonują reguły legitymizowane przez tradycję, które wzmacniają przekonanie, że w obrębie specjalizacji wolno wszystko, ale nie można wykraczać poza



³⁸ W. Sztaba, *Wokół Trzeciej Siły. Barbarzyńcy w ogrodzie – czyli problemy młodych plastyków*, „Student” 1973, nr 18.

³⁹ *Ibidem*, s. 8.

G A L E R I A

WYSTAWA
ZUŻYWA
JĄCYCH SIĘ **PRZED**
MIOTÓW
SZTUKI

KRAKÓW ASPUJ



nią. Aktywności Trzeciej Siły udowadniają, że kategoria mistrzostwa w sztuce i edukacji artystycznej jest trudna do utrzymania, ponieważ twórczość uwolniła się od prawideł warsztatu. Zastąpiły go intuicja, wrażliwość i wyobraźnia. Nowa sztuka jest spontaniczna, zaangażowana i atrakcyjna. Zapewne dzieje się tak dlatego, że jej autorzy mają lepsze rozeznanie w problematyce współczesności aniżeli absolwenci uczelni artystycznych. Trzecią Siłę uważał Sztaba za pokrewną pojęciu awangardy – odgrywającą podobną rolę inspirującą i kulturotwórczą. Stawiał wobec tego Trzecią Siłę jako wzór dla artystów profesjonalnych, ponieważ jej awangardowość spełnia się w użyciu⁴⁰.


Opisane symptomy dowodziły niedostosowania systemu pracy i kształcenia względem przemian sztuki i rozwoju społeczeństwa. Według Roberta, który z uważnością analizował te procesy, pogłębiające się od czasów renesansu specjalizacje obniżały wszechstronne umiejętności w rzemiośle, przemyśle i – analogicznie – w sztuce. Następujące w kolejnych dekadach XX w. i współcześnie transformacje w dziedzinie pracy i jej specjalizacji wyraziły się w niematerialnych umiejętnościach⁴¹.

W pierwszej połowie dekady w Krakowie była to sprawa trudna do powszechnego pojęcia. Zapewne dlatego proponowana przez Sztabę definicja Trzeciej Siły wywołała polemikę Cygana. Zirytował go brak informacji o konkretnych działaniach w ramach omawianego ruchu, krytyk powątpiewał więc nawet w jego istnienie. Najbardziej doskwierało autorowi sprowadzanie warsztatu artystycznego do spraw technicznych, bez uwzględniania przewartościowań, jakich dokonuje twórca w swojej wieloletniej pracy. Artyści, zdaniem Cygana, sugestywnie kształtują treści estetyczne, gdy dysponują odpowiednim doświadczeniem. Polemista nie godził się również na krytykę oficjalnych środowisk plastycznych: „nigdy nie spotkałem się z faktem, by w Akademii komukolwiek utrudniano zdobywanie orientacji we współczesnych problemach plastyki”⁴².

Spór był przewidywalny. Trwał jednak nadal, a Sztaba nie przebiegał w słowach. Stwierdził, że Cygan jest negatywnie ustosunkowany do dziedzictwa ruchu dada i hołduje XIX-wiecznej wizji „artyści w kapliczce”, która oddziela widzów od dzieł. Kończył prognozą odnowy sztuki przez nowy jej język, jaki uwiarygodniając się w realizacjach, pokazuje zasadność wiary w witalność nowego pokolenia artystów niezwiązanych z ruchem akademickim⁴³.

Pozbawiony przykładów tekst Sztaby jest bardziej opisem systemu, zgodnie z którym funkcjonuje omawiane zjawisko, aniżeli skrupulatną obserwacją. Czymś na kształt szkicu do utopii – ale podobny sposób teoretyzowania był w tamtym okresie powszechny w owym kręgu. Środowisko pozostawało wtedy pod wrażeniem niewiele wcześniejszego tekstu Ludwińskiego, który w artykule *Sztuka w epoce postartystycznej* z 1971 r. zdefiniował nową polską awangardę. Artykuł w powszechnej opinii badaczy stwarzał też język wypowiedzi na temat sztuki konceptualnej⁴⁴. Ludwiński opisał upadek systemu tradycyjnie

4. ASPUJ, *Wystawa zużywających się przedmiotów sztuki*, 1976; *Festiwal Młodzieży Szkół Artystycznych*, Cieszyn. Fot. z archiwum W. Sztaby

 ⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ J. Roberts, *op. cit.*, s. 87–88.

⁴² F. Cygan, *Trzecia Siła w plastyce*, „Student” 1973, nr 24, s. 11.

⁴³ W. Sztaba, *Sztuka umarła – niech żyje sztuka*, „Student” 1974, nr 1, s. 13.

⁴⁴ Zob. L. Nader, *op. cit.*, s. 99.



⁴⁵ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4.

⁴⁶ *Idem*, *Sztuka niezidentyfikowana*, [w:] *VI Spotkania Krakowskie* [kat. wystawy], listopad 1975, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1975.

⁴⁷ Zob. J. Roberts, *op. cit.*, s. 101–105.

⁴⁸ W. Sztaba, *Otwartość*, „Sezon. Jednodniówka Krakowskiej Krytyki Plastycznej”, kwiecień 1977, s. nlb.

określanego jako układ artystyczny; zaczynał on bowiem być faktem sztucznym w obliczu zacierania granic między sztuką a rzeczywistością⁴⁵. Cztery lata później w krakowskim BWA, przy okazji „Spotkań krakowskich”, badacz wygłosił wykład oparty na tezach manifestu *Sztuka niezidentyfikowana*. Ewolucję sztuki definiował w nim w sześciu etapach. Przedostatni – piąty („totalny”) charakteryzował się przekreśleniem wszystkich dotychczasowych pojęć związanych ze sztuką, szczególnie pojęcia autorstwa. Ważne są napięcia generowane przez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, współtworzące układ pulsujący własnym życiem, jak w przyrodzie. Ludwiński puentował definicję tego stadium przy użyciu równania „sztuka = rzeczywistość”⁴⁶. Podobieństwo zarówno stylu, jak i stawianych tez pozwala stwierdzić, że etap totalny w teorii Ludwińskiego jest bliski idei Trzeciej Siły szkicowanej w Krakowie przez Sztabę. Antysystemowa postawa, efemeryczny sposób działania i tworzenia, zaangażowanie w przejawy rzeczywistości oraz wyróżniające przygotowanie teoretyczne definiowały ówczesną awangardę oraz artystów, dzieła, publiczność i instytucje. Cechą dystynktywną wykładanych poglądów były próby ich sprawdzania w praktyce, powodujące przesunięcia w strukturze zawodów.

Theoria et praxis

Wydaje się, że omawiane przekonania na temat sztuki, wyrażane przez Wojciecha i Krystynę Sztabów, miały dwa ważne źródła: badania nad dokonaniem dadaistów i Witkacym oraz tezy wyłożone w tekstach i dziełach czołowych conceptualistów. W swoich pismach, działalności organizacyjnej – m.in. w Galerii Sztuki Nowoczesnej „U Sztabów”, aktywnej w latach 1979–1981 – oraz, przede wszystkim, w kolektywie artystyczno-teoretycznym ASPUJ uprawomocniali oni, w różnych formach, eksponowane tezy. Widoczne były przemiany w obrębie zawodu teoretyka, historyka sztuki i kuratora w kierunku roli eksperymentatora w polu sztuki – a zatem redefinicje tożsamości podmiotu. Ulegał on dezintegracji i nie dało się go już określić poprzez pracę rąk, bo objawiał się za każdym razem inaczej⁴⁷. Takiej aktywności zaczęto używać jako sposobu wypowiedzi, niekoniecznie formułowanej przez artystów, często zaś w grupie. Incydentalne realizacje artystyczno-teoretyczne odbywały się w instytucjach i poza nimi, w przestrzeni miasta i w mieszkaniu prywatnym. Swoboda formalna w rozszerzonym polu miała radykalnie autentyczny charakter, bo dyktowała ją potrzeba ekspresji osób niezaangażowanych w pracę zawodową i niezwiązanych z instytucjami państwowymi. Zdarzenia bywały dowcipne i nieraz stanowiły po prostu przejaw chęci wspólnego spędzania czasu. Działanie z wyboru prowadzono na granicach „codzienności, potoczności życia i sztuczności, niecodzienności i niezwykłości stworzonych przez sztukę kontekstów”, a w otwartości poszukiwano szansy na sformułowanie adekwatnej teorii sztuki⁴⁸.



— 5. ASPUJ, *Spotkanie trzech braci*, 1976; Festiwal Młodzieży Szkół Artystycznych, Cieszyn. Fot. z archiwum W. Sztaby



⁴⁹ Zob. A. Gebhardt-Gądek, *Historia i działalność grupy ASPUJ*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. T. Gryglewicza, Uniwersytet Jagielloński 2005.

⁵⁰ Zob. T. Gryglewicz, *Problematyka przestrzeni w krakowskim środowisku artystycznym lat 70. XX wieku*, „Quart” 2014, nr 4.

ASPUJ to nazwa aktywnego w latach 1973–1981 kolektywu artystów i teoretyków, powstała z połączenia skrótów ASP i UJ⁴⁹. Absolwenci historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (Krystyna i Wojciech Sztabowie), studenci Akademii (Barbara Hudzik, Małgorzata Bundzewicz i Piotr Pilch) oraz student socjologii na UJ (Cezary Ułasiński) aktywizowali się poprzez akcje w różnych instytucjach w Krakowie (m.in. w kawiarni Domu Plastyków czy w krakowskiej siedzibie Związku Polskich Artystów Plastyków) i na okolicznościowych plenerach artystycznych⁵⁰. W 1975 r. wykonali poemat fonetyczny Hugona Balla z 1917 r., zorganizowali przedstawienie zatytułowane *Mechanizm*, inspirowane tekstem Samuela Becketta *Dzyń*, oraz akcją *Kosmos* na podstawie książki Witolda Gombrowicza. Wszystkie te działania łączyła potrzeba uwydatnienia wpływu przypadku oraz formuły gry. Członkowie kolektywu dokumentowali zdarzenia przy użyciu fotografii, rysunków i tekstów.

Zdarzenia odbywały się też w mieszkaniu Sztabów przy ul. Pod Sikornikiem, które zostało na tę okoliczność nazwane Pracownią R. Mutt, na cześć fikcyjnego autora *Fontanny*. Szczególnie ciekawe wydają się intymne akcje Marka Chlandy, artysty zaprzyjaźnionego z grupą, który eksplorował i eksponował prostotę. W *Procesie klinicznym* w 1976 r. autor, ubrany w lekarski fartuch, rysował przed ograniczoną liczebnie publicznością, a w o rok późniejszej akcji *Bez znaczenia* mieszał czarną ciecz z białą i na odwrót [fig. 1]. W 1977 r. zaś, podczas akcji *Spoleczne determinanty procesu wycinania i klejenia*, członkowie ASPUJ wspólnymi siłami skleili makietę zamku na Hradczanach, którą Sztabowie nabyli kilka lat wcześniej w Pradze [fig. 2–3].

Ważne wydarzenie miało miejsce podczas Festiwalu Młodzieży Szkół Artystycznych w Cieszynie w 1976 r. [fig. 4–5]. *Ćwiczenia z teorii pola sztuki* były wieloelementowym przedsięwzięciem, precyzyjnie opisanym i przeprowadzonym, a jego tytuł wydawał się nawiązywać do nazwy kursu w programie studiów artystycznych. Zorganizowano zamianę szyldu w popularnym lokalu na „Kawiarnia artystów” i obserwowano reakcje, jakie zachodzą w związku z tą substytucją. Kolektyw zorganizował też zdarzenie z udziałem psów. Zwierzęta otrzymały szarfy z napisami – sloganami, m.in. „szukamy rezerw”, „make love not war”, „świat jeszcze istnieje”, „nowy wspaniały świat”, „pieski świat” czy „psia kość”, które prezentowały podczas spaceru po mieście. Elementem akcji stanowił też absurdalny *Spoleczny ogląd ejdetyczny*. Widzowie przez szkło powiększające mogli obserwować „coś”, a wszyscy którzy „to” zobaczyli, uczestniczyli później w dyskusji prowadzonej przy użyciu zaimków.

Na rynku natomiast zrealizowano akcję pt. *Ścieżki sztuki* w formule gry. Uczestnicy przed startem byli mierzeni i badani. Mogli sprawdzić swoje umiejętności w następujących dyscyplinach: malarstwo, rzeźba, grafika, fotografia i film, muzyka, poezja i proza życia. W zależności od wyboru otrzymali kredę do rysowania na chodniku,

plastelinę do modelowania, ziemniaka i tusz, aparat fotograficzny, „różne nieinstrumenty” itd.

Podobne wydarzenia, kwestionujące profesjonalny porządek pola sztuki, były organizowane przez artystów zaprzyjaźnionych ze Sztabami. W 1975 r. podczas IV Sympozjum Środowisk Twórczych w Miliczu-Karłowie Antoni Porczak, kolega Sztaby z ASP, przeprowadził akcję zatytułowaną *Palenie czarownic*. Obaj uruchomili też na Akademii efemeryczną jednostkę o nazwie Instytut do Wykrywania Herezji Artystycznych. Wspomniana akcja rozegrała się na polu namiotowym późno w nocy. Gałęzie – „czarownice”, opatrzone tabliczkami z modnymi komunałami związanymi ze sztuką, z artystami czy z funkcjonowaniem środowiska, zostały ułożone na stosie. Przy udziale publiczności i w drodze demokratycznej selekcji zdecydowano, które „czarownice” są szkodliwe i zasługują na spalenie. Ognia artystycznej inkwizycji uniknęły „Sztuka jako zabawa”, „Trwałość”, „Ulotność”, „Elitarność”, „Powszechność”, „Eksperyment” i „Przypadek” – one właśnie miały stać się obowiązującymi zasadami sztuki na r. 1976⁵¹.

Wspomnieć na koniec wypada o twórczość Macieja Jerzmanowskiego, który w 1976 r. podczas indywidualnej wystawy „6/17” w galerii Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Krakowie poinformował, że „z dniem 3 marca zawiesza działalność artystyczną do odwołania”⁵². Nie był w tej decyzji konsekwentny, raczej chciał uniknąć w przyszłości pytań o dorobek przy okazji kolejnych aplikacji. Ciekawe prace z późniejszych lat to grafiki złożone z diagonalnie skomponowanych napisów: *Najmniejsza linia oporu* i *Niedopuszczone* (obie z 1977 r.), których matryce, przypominające produkt maszynowy, były jednak wykonane ręcznie dużym nakładem pracy. Są deklaracją swoistego minimalizmu artystycznego w doświadczaniu formy i przerostu pracy na poziomie realizacji (w pierwszym przypadku) czy też komentarzem do sposobu kwalifikacji i oceny na przeglądach i konkursach artystycznych (w drugim).

Konkluzja

Od potrzeby odrzucenia czy przedefiniowania zagadnień takich jak mistrzostwo czy wirtuozeria warsztatowa i utożsamienia ich z pomysłem oraz z jego elegancją po diagnozę kryzysu kultury oficjalnej i podważenie zasadności podziału sztuki na dyscypliny – analizowane poglądy młodych krytyków związanych z krakowskim środowiskiem artystycznym od końca lat 60. XX w. były oznakami neoawangardowych przekształceń⁵³. Przemyślenia te, wynikające po części z obserwacji sztuki konceptualnej, doprowadziły Wojciecha Sztabę, a w praktyce również grupę ASPUJ, do potrzeby kontestacji reguł rządzących w środowiskowych strukturach, które adekwatnie nazywali oni polem sztuki. Była to śmiała deklaracja nowej terminologii,



⁵¹ W. Sztaba, *Ucieczka w sens sztuki*, „Student” 1975, nr 19, s. nlb.

⁵² Maciej Jerzmanowski. 6/17 [folder wystawy], Galeria KMPIK, Kraków 1976, s. nlb.

⁵³ S. Morawski (*Awangardy artystyczne (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór, oprac. P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 213) w swoich rozważaniach o awangardach XX w. oba symptomy (odrzućenie tradycyjnych znaczeń mistrzostwa oraz krytykę *status quo*) uznał za fundujące neoawangardę, której aktywność zamykał w okresie 1962–1975.



⁵⁴ G. Dickie, *Defining Art*, „American Philosophical Quarterly” 1969, nr 3. Por. też A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, nr 19.

⁵⁵ A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński, Warszawa-Łódź 1985.

stanowiącej owoc niemożności implementacji tradycyjnych systemów klasyfikacji estetycznej w obliczu przemian samej sztuki. Pojęcie pola sztuki jest bliskie poglądom wyrażanym na przełomie lat 60. i 70. XX w. w kręgu instytucjonalnej teorii sztuki, w szczególności przez George’a Dickiego. Jego koncepcja zmierzała do klasyfikacji przedmiotów w sferze oddziaływania instytucji sztuki, które rozumiał szeroko i niekiedy abstrakcyjnie, zaliczając do ich grona np. krytykę i przypisując jej moc decydowania o obecności lub nie w świecie sztuki⁵⁴.

Teoretyczno-praktyczną refleksję Wojciecha Sztaby i zaprzyjaźnionych z nim osób postrzegam jako przejaw dużej świadomości sztuki omawianego okresu, której dominującą cechą jest potrzeba kwestionowania siebie samej. Alicja Kępińska, odnosząc się do tej trudnej do okiełznania dekady, która redefiniowała wiele z tego, co do tej pory wiedziano na temat awangardy, zauważała, że nowa sztuka przeciwstawia się wszelkim formom dogmatyzmu (także awangardowego), wypukła pluralizm, a „obok faktów widzi siły, które podważają te fakty”⁵⁵. W początkach lat 70. XX w. dla rodzimej krytyki sztuki stawało się jasne, że polem kontestacji, krytyki i przewartościowań będą właśnie instytucje – takie jak akademie czy muzeum. Jak nigdy wcześniej proces ten uwydatnił rolę grupy ludzi udzielających się jako krytycy i animatorzy wydarzeń.

Treści krytyk opublikowanych w krakowskim dwutygodniku nie są powszechnie znane i komentowane jako przykłady neoawangardowej świadomości. Ich oddziaływanie też raczej było marginalne, chociaż bardzo doceniane. Na kilka miesięcy przed wyjazdem z Polski w 1982 r. Wojciech Sztaba został członkiem II Grupy Krakowskiej. Wyłożone diagnozy ostatecznie okazały się mało istotne dla środowiska, chociaż mają swoje następstwa instytucjonalne. Mimo że program nauczania Akademii w Krakowie do dzisiaj nie przeszedł zasadniczej reformy, to w 2007 r., z inicjatywy Antoniego Porczaka i Artura Tajbera, powstał tam Wydział Intermediów. To jednak jest jakoś innej wagi, która uczelni niewiele zawdzięcza, a i ta ma problemy w identyfikacji z najmłodszym departamentem. Do dzisiaj na niektórych wydziałach atmosferę określa ujmujący, opisywany już 50 lat temu, marazm.

Słowa kluczowe

„Student. Dwutygodnik Społeczno-Kulturalny”, Wojciech Sztaba, neoawangarda, konceptualizm, ASPUJ

Keywords

„Student. Dwutygodnik Społeczno-Kulturalny” (Student. Socio-cultural Bi-weekly), Wojciech Sztaba, neo-avant-garde, conceptualism, ASPUJ

References

1. **Borowski Wiesław**, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12.
2. **Buchloh Benjamin H. D.**, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990, nr 55.
3. **Czartoryska Urszula**, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976.
4. **Cygan Franciszek**, „Trzecia siła” w plastyce, „Student” 1973, nr 24.
5. **Danto Arthur**, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, nr 19.
6. **Dickie George**, *Defining Art*, „American Philosophical Quarterly” 1969, nr 3.
7. **Golka Marian**, *Socjologia artysty*, Poznań 1995.
8. **Grylewicz Tomasz**, *Problematyka przestrzeni w krakowskim środowisku artystycznym lat 70. XX wieku*, „Quart” 2014, nr 4.
9. **Husakowska-Szysko Maria**, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Kraków 1984.
10. **Lachowski Marcin**, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
11. **Ludwiński Jerzy**, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4.
12. **Morawski Stefan**, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór, oprac. P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.
13. **Nader Luiza**, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
14. **Nycek Tadeusz, Poprawa Jan**, *Trzecia siła*, „Student” 1973, nr 12.
15. *Pewnie jakaś awangarda istnieje. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Zygmunt Korus*, „Student” 1976/1977, nr 26.
16. **Roberts John**, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London – New York 2017.
17. **Siatka Krzysztof**, *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte*, Kraków 2021.
18. **Sztaba Wojciech**, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.
19. **Sztaba Wojciech**, *Sztuka konceptualna*, „Student” 1971, nr 3.
20. **Sztaba Wojciech**, *Wokół Trzeciej Siły. Barbarzyńcy w ogrodzie – czyli problemy młodych plastyków*, „Student” 1973, nr 18.
21. *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. **U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński**, Warszawa–Łódź 1985.

Krzysztof Siatka, PhD, krzysztof.siatka@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0003-4886-5911

He works at the Department of Art Studies at the Pedagogical University of Krakow. Researcher of the neo-avant-garde and contemporary art, particularly interested in conceptualism and its consequences as well as the history of exhibitions. Author of the monograph *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego* (Towards Hidden Art. The Story of Janusz Kaczorowski, 2019) and *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* (Neo-avant-garde in Krakow. The 1970s, 2021).

Summary

KRZYSZTOF SIATKA (Pedagogical University of Krakow) / Promotion of conceptualism and the diagnosis of the “third force”. Organisation of the world of art and work of artists in the eyes of critics in the Krakow “Student” in the years 1969–1981

The article traces the views on art expressed in “Student. Dwutygodnik Społeczno-Kulturalny” (Student. Socio-cultural Biweekly) in the eighth decade of the 20th c., primarily in the texts by Wojciech Sztaba and other authors. These works were juxtaposed with the output of better known Polish theoreticians and critics, such as Jerzy Ludwinski, who created the prevailing narrative about the art of the decade and the Polish neo-avant-garde ideological and artistic movement. Subsequently, the effectiveness of the views was tested in the artistic and organisational praxis of the local environment in Krakow, which is also intended to point to the process of blurring the distinction between the professions of theoretician and artist. Examples of works from the 1970s by the ASPUJ group, Antoni Porczak and Maciej Jerzmanowski were discussed.