

Ewa Wójtowicz

dr hab. w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), dr nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008), *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016), *Poprzez sztukę* (2021) oraz tekstów naukowych i krytycznych dotyczących sztuki współczesnej, w tym sztuk medialnych. Prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Mapowanie neoawangardowych (r)ewolucji

Wydana nakładem Towarzystwa Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas monografia Krzysztofa Siatki *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* jest opracowaniem problematyki, która do tej pory podejmowana była w różnych ujęciach, lecz zazwyczaj fragmentarycznie; czy to z perspektywy relacji artystów z Krakowem (Tomasz Gryglewicz), czy to w odniesieniu do polskiej sztuki lat 70. w jej głównie konceptualnych odsłonach (Anna Markowska, Luiza Nader i in.). Poza wymienianymi autor(k)ami badającymi ten wątek, uczynił to również sam Krzysztof Siatka w swej monografii poświęconej „ukrytej” postawie twórczej Janusza Kaczorowskiego¹. Natomiast *Neoawangarda w Krakowie* jest realizacją zamierzenia o wiele szerszego, będąc nie tylko przeglądem artystycznych postaw i wydarzeń, lecz ich wieloaspektową analizą, zgodnie z kompetencjami autora jako historyka sztuki, ale także czynnego kuratora wystaw o wartościowym dorobku. Tym samym w lekturze dostrzegalne jest ujęcie teoretyczne, wsparte orientacją w sposobach funkcjonowania instytucji sztuki i systemu artystycznego.

Naukowy dorobek Krzysztofa Siatki poświęcony jest szczególnemu fenomenowi neoawangardowych postaw artystycznych, które zogniskowały się wokół Krakowa jako miejsca ich formowania się, przebiegu i prezentacji oraz tworzenia się legend². Co oczywiste, wydarzenia omówione w tekście rozgrywały się w orbicie krakowskiego świata sztuki, ale książka nie jest kroniką jego życia artystycznego i towarzyskiego, lecz problemowym studium zjawisk w sztuce krakowskiej w latach 1968–1984, ponie-

» 1 Por. K. Siatka, *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019.

» 2 Także legend „założycielskich”, *vide* historia domniemanego, pierwszego performance’u z udziałem Zbigniewa Warpechowskiego i Tomasza Stańki. Por. K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2021, s. 173.

waż takie ramy czasowe wyznacza autor, poszerzając nieco zapowiedzianą w tytule dekadę.

Struktura książki jest przejrzysta, dzięki czemu wątki podejmowane w tekście logicznie uzupełniają się podczas lektury, niekiedy powracając, lecz bez zbędnych powtórzeń. Autor porządkuje materiał problemowo, rozpoczynając od rozważań teoretycznych i pytań o definicje, a następnie przechodząc do zdefiniowanych w tytułach rozdziałów zagadnień (są to m.in. uwikłana w historię terażniejszość, procesualność, pogranicza fotografii i grafiki, działania wspólnototwórcze, instytucjonalne i alternatywne życie artystyczne oraz – *last but not least* – „niewyraźny” obraz pozostały w dokumentacjach po efemerycznych zdarzeniach). Interesujące jest zwłaszcza owo pozostawienie czytelnika po lekturze całości z opisanym w rozdziale VIII zacieraniem się obrazu, chwiejnością faktu, niepewnością zapisu. Podejście to powraca zresztą w książce kilkakrotnie, gdy autor odwołuje się do wydarzeń, które nie zostały udokumentowane, a ich opisy nie są spójne (*Palenie czarownic* Antoniego Porczaka, *Robinson współczesny* Janusza Kaczorowskiego czy akcja *Róża* grupy AWACS), co jest zresztą charakterystyczne przy kreowaniu mitologii awangard od początku XX wieku.

Na ile jednak neoawangardy zdolne były do rewalidacji awangardowych mitów? Jeżeli tak, to jak mogło to przebiegać niespełna pół wieku temu, w niszowym środowisku izolowanego od głównego nurtu światowej kultury kraju w Europie Wschodniej? Jak można było świadomie funkcjonować w sztucznym świecie PRL-u, nie produkując wyrobów sztukopodobnych? Tym bardziej, że – jak zauważa Krzysztof Siatka – neoawangardowi artyści z Krakowa lat 70. „nie byli odkrywcami nowych niezbadanych terytoriów sztuki”³, lecz raczej wpisywali się w dyskurs już istniejący. To również wymagało wytrwałości w poszukiwaniu informacji o wiodących postawach artystycznych, świadomości lokalnych ograniczeń przy jednoczesnej odwadze artystycznych decyzji, podejmowanych tak, by nie tworzyć „kultury karaoke”⁴ – wtórnej z powodu ograniczonych możliwości i pogoni za zachodnimi wzorcami.

Problem ten autor dostrzega, wyjaśniając, że „[s]pojrzenie proponowane w niniejszym opracowaniu dotyczy realizacji z «prowincji», które powstały poza ścisłym centrum i poza krawędziami blasku reflektorów. Przykłady (...) wymykają się dotychczas proponowanym liniom narracyjnym historii sztuki”⁵. W istocie wskazują one, że zaliczanym do kręgu krakowskiej neoawangardy artystom udawało się przemawiać własnym językiem przy jednoczesnym dotrzymywaniu kroku reprezentantom sceny sztuki utożsamianej z Zachodem (przykładem jest Druga Grupa, utworzo-

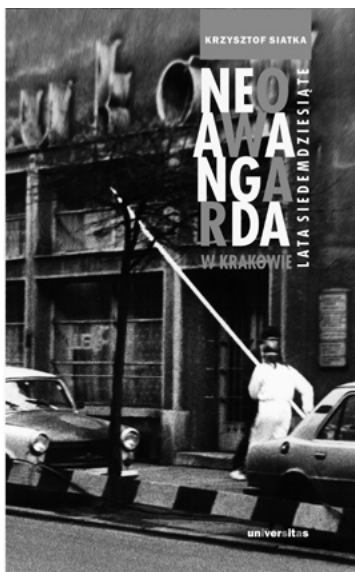
» 3 *Ibidem*, s. 9–10.

» 4 Por. D. Ugrešić, *Kultura karaoke*, przet. D.J. Ćirić, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013.

» 5 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 64.

na przez Lesława i Waława Janickich oraz Jacka M. Stokłosę). Byli oni też zdolni formułować wypowiedzi autoironiczne, odnosząc się do poczucia wschodnioeuropejskiej drugorzędności w kontakcie ze sztuką zachodnią, a zwłaszcza wiedzą na jej temat, zdobywaną fragmentarycznie i za pomocą niedoskonałych środków. Artyści z Krakowa reprezentowali także Polskę na wystawach zagranicznych (Druga Grupa, Maciej Jerzmanowski), a krakowski świat sztuki był otwarty na gości z zewnątrz (László Beke, Allen Ginsberg, Klaus Groh, Raša Todosijević czy Ben Vautier), także za sprawą regularnie organizowanych wydarzeń, takich jak Międzynarodowe Biennale (a później Triennale) Grafiki czy Spotkania Krakowskie.

Istotny wpływ na twórczość krakowskich grafików, a zwłaszcza Marka Chlandy, wywarł francuski artysta Gérard Titus-Carmel, ze swą wyrafinowaną intelektualnie sztuką, wykraczającą poza ramy grafiki warsztatowej. Nie można pominąć także konceptualnej prezentacji *FACE/SURFACE PRACA-PRZESTRZEŃ*, przypominającej o tym, jak unikatową wartość miały kontakty wynikające z prywatnych relacji (przyjaźń Jana Świdzińskiego z Josephem Kosuthem), wprowadzając wiodące wątki sztuki zachodniej w horyzonty polskiej kultury. To wszystko opisuje Krzysztof Siatka w kolejnych rozdziałach monografii.



Projekt okładki: Paweł Sepielak.

Na okładce: Maciej Jerzmanowski, *Spacer* (1981), fot. B. Lutostawski

Izolacja wynikająca z sytuacji politycznej i niemożność rozwinięcia artystycznej kariery w PRL-u (pochodną tej mizერი было wspomniane w książce zjawisko chałtury, skutkujące nierzadko politycznym rozdwojeniem jaźni) rzutowały na warunki ówczesnego świata sztuki, dyktowane tym, którzy próbowali zaistnieć jako artyści w skali ponadlokalnej. Wynikająca z tego aż nadto świadomego poczucia miejsca, z którego się mówi, „intymna ironia”⁶, rozpoznana przez Siatkę w wypowiedziach krakowskich przedstawicieli neoawangardy, towarzyszyła charakterystycznej dla tamtych czasów aluzyjności i posługiwaniu się „mową Ezopową”, co było wymuszone obecnością cenzury i opresyjnej biurokracji. Jednocześnie postawa ta wpisuje się w podejście polegające na kamuflażu (o czym pisze cytowany przez autora Tomasz Gryglewicz)⁷, bądź wewnętrznej emigracji (sztuka ukryta Janusza Kaczorowskiego) obecne w tym samym czasie w postawach artystów konceptualnych na Zachodzie⁸. Dopelnieniem były postawy radykalnego aktywizmu bliskie akcjonizmowi, których datowanie przedłuża okres aktywności neoawangardy na lata 80. (przykładem grupy AWACS i KONGER). Siatka zwraca także uwagę na nieobecność artystek w krakowskim świecie neoawangardy tamtych czasów, co potwierdza wymowa pracy Marii Pinińskiej-Bereś *List-Latawiec* (1976).

Warta przywołania wydaje się konstatacja autora, wyrażająca zapewne jedną z motywacji do badań w przedmiotowym obszarze, iż neoawangardowe postawy lat 70. znane są szerszemu gronu odbiorców głównie za sprawą osobowości już wówczas artystycznie dojrzałych. Ówczesni artyści stanowiący o przełomach w sztuce, jak np. bezkompromisowy i charyzmatyczny Tadeusz Kantor, nie zaliczali się wtedy do grona twórców młodych. Krzysztof Siatka dobiera natomiast do swego wywodu przeważnie przykłady twórczości artystów młodszej podówczas generacji, których debiuty przypadły na okres formowania się poglądów neoawangardowych. Dlatego „świadoma redefinicja pojęć”⁹, będąca jedną z kluczowych cech twórczych praktyk neoawangardy, miała wymiar tyleż kreatywny, co destrukcyjny wobec paradygmatów sztuki. Te przewartościowania były wynikiem prowadzonych symultanicznie, choć różnorodnych działań i uprawianej teorii, aczkolwiek autor przyznaje, że w Krakowie tamtych czasów „nie rozwinęła się zaawansowana narracja teoretyczna, która mogłaby konkurować z kluczowymi opiniami dekady”¹⁰.

» 6 *Ibidem*, s. 10.

» 7 *Ibidem*, s. 28.

» 8 Por. C. Phillpot, A. Tarsia, *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain 1965–75*, Whitechapel Art Gallery, London, 2000.

» 9 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 7.

» 10 *Ibidem*, s. 46.

Nie wszystko uznaje też jednoznacznie za „wydarzenie wpisujące się w paradygmat neoawangardy”¹¹, którą utożsamia z „progresywny[m] nurt[em] sztuk wizualnych”¹², podkreślając równocześnie charakterystyczny, lokalnie uwarunkowany paradoks owego progresywizmu. Oto bowiem, jak zauważa Siatka, „bycie tradycjonalistą w Krakowie oznacza bycie awangardzistą”¹³. Pisząc to badacz trafnie podkreśla wagę lokalnej świadomości, która „czasem jest silniejszym wektorem wpływu niż teoria sztuki, sytuacja instytucjonalna czy tematyka społeczno-polityczna”¹⁴. Tak niewątpliwie w przypadku Krakowa było już dawniej, w czasach przenikania na polski grunt wpływów pierwszych awangard. Dlatego „nasycone”¹⁵ środowisko sztuki miało charakter niekiedy hermetyczny; tyleż krytykowany, co mitologizowany za sprawą swego elitaryzmu w zakresie tak wąskim, że niemal zamkniętym obwodem Plant i przyległościami placu Matejki.

Kraków wplótł się w biografie przywoływanych w książce artystów na różne sposoby: jako miejsce pobierania nauki w elitarniej Akademii Sztuk Pięknych (Artur Tajber) czy artystycznego debiutu poza instytucjami sztuki (Piotr Grzybowski i Maciej Toporowicz), lat formatywnych (Zbigniew Warpechowski) bądź jako tło działań artystycznych utrwalonych w procesie dokumentacji (Maciej Jerzmanowski, Krzysztof Niemczyk). Ważnym elementem w procesie rozpoznawania skutków obecności tych artystów w Krakowie – jak i Krakowa w ich „życiu i twórczości” – jest wynikający z tego wpływ także na sytuację współczesną. Krzysztof Siatka ujmuje rzecz następująco:

Neoawangardowe realizacje powstałe w krakowskim środowisku artystycznym są słabo rozpoznawane, jednak dla lokalnej sceny znaczące i są intrygujące w perspektywie szerokiego spojrzenia na sztukę tego czasu. Mają również swoje instytucjonalne i edukacyjne następstwa, w których widzieć można dziedzictwo tamtego fermentu¹⁶.

Jednocześnie jednak to rozproszenie świadectw i zapisów, niejednolitość postaw i brak wspólnotowego charakteru (w sensie modelu formacji awangardowej, jaką znamy z historii sztuki XX wieku) powodują, że „z kilkudziesięciu wydarzeń, dzieł i osobowości artystycznych”¹⁷, które złożyły się na scenę neoawangardy krakowskiej lat 70., niełatwo jest

» 11 *Ibidem*, s. 132.

» 12 *Ibidem*, s. 271.

» 13 *Ibidem*, s. 273.

» 14 *Ibidem*, s. 13.

» 15 *Ibidem*.

» 16 *Ibidem*, s. 8.

» 17 *Ibidem*, s. 10.

utworzyć spójną narrację. Co więcej, scenę tę cechują nie tylko napięcie między awangardowym progresywizmem a nostalgicznym spoglądaniem w przeszłość sztuki, lecz także „różnorodność i skrajny indywidualizm, które wymykają się (...) upraszczającym ujęciom”¹⁸. Swojego badawczego zadania Krzysztof Siatka podejmuje się zatem mając świadomość luk w dokumentacji, niespójności w relacjach, a także ryzyka wynikającego z podejmowania refleksji nad rzeczywistością minioną, której realiów dziś już nie rozumiemy w sposób intuicyjny. PRL jako kontekst dla sztuki mającej aspiracje neoawangardowe powodował, że odczytanie specyficznego języka tej sztuki wymaga klucza (cykle graficzne: *Rowerzysta* Mieczysława Wejmana bądź *Lenin* czy *List do PZPR* Janusza Kaczorowskiego). Deklarowane we wstępie do książki wyostrenie spojrzenia na te zjawiska dokonuje się poprzez omówienie wybranych postaw i ich wzajemnych warunkowań w kontekście lokalności (czasu i miejsca), ale też w kontekście kulturowego *Zeitgeistu* tamtej epoki, której emblematycznym rekwizytem byłby *Klaskacz* Jerzego Beresia.

Kreśląc definicję fenomenu artystów reprezentujących grono krakowskiej neoawangardy, Siatka pisze, że „(...) ich twórczość wymykała się prostym definicjom (...) Byli też po prostu mniej widoczni. Nie tworzyli wspólnej grupy (...) przyćmieni spektakularnymi sukcesami innych i romantycznym patosem pozostałych”¹⁹. Owa słabsza widoczność, przechodząca w niektórych przypadkach w rodzaj kamuflażu (bandażowanie twarzy przez performerów z AWACS), czy „ukrycie” (Janusz Kaczorowski), nie przesądzała o mniejszej wadze krakowskich wydarzeń artystycznych i dorobku opisanych w książce twórców. Była raczej elementem specyfiki tego środowiska, złożonego z indywidualności twórczych nieprzystających ani wówczas, ani dziś do jednoznacznych norm klasyfikacji i wciąż wymykających się definicjom, nawet budowanym a posteriori.

Lektura *Neoawangardy w Krakowie* przypomina także o tym, co w kontekście współczesnej kultury można przeoczyć: jak bardzo dla polskiego środowiska artystycznego lat 70. istotny był kontakt z ośrodkami myśli neoawangardowej spoza granic PRL-u, choć nie było to łatwe z uwagi na istnienie – kruszejącej już wówczas, ale wciąż obecnej – żelaznej kurtyny. Mając tego świadomość, Krzysztof Siatka podkreśla, że „[n]ie ma ważniejszych perspektyw badawczych w interpretacji faktów artystycznych niż porównywanie powojennej sztuki polskiej do aktualnej sytuacji na zewnątrz, w krajach ościennych i na Zachodzie”²⁰. Nie zaniedbuje przy tym podejścia horyzontalnego (zadeklarowanego jako „spojrzenie poziome”²¹),

» 18 *Ibidem*, s. 14.

» 19 *Ibidem*, s. 35.

» 20 *Ibidem*, s. 38.

» 21 *Ibidem*.

o które upominał się w swej koncepcji spojrzenia na sztukę europejską i globalną Piotr Piotrowski²². Przywołuje także opracowania teoretyków i teoretyczek odnoszących się do sztuki PRL-u z własnego doświadczenia, m.in. Grzegorza Dziamskiego, Tomasza Gryglewicza, Alicji Kępińskiej, Anny Markowskiej, Ewy Mikiny czy Marii Hussakowskiej-Szyszko, dzięki czemu wzbogaca swoje podejście jako historyka sztuki należącego do młodej generacji o relacje bardziej bezpośrednio związane ze specyfiką tamtych czasów.

Fenomenem krakowskiej sceny neoawangardy wydaje się bowiem „horyzontalne” unieważnienie sprzeczności między lokalnością a poszerzonym polem uczestnictwa w światowym życiu artystycznym i debacie intelektualnej. Endemiczne dla Krakowa postawy i zjawiska w sztuce wydają się tym lepiej wpisywać w ponadlokalny dyskurs sztuki, im bardziej ujawniają charakter „Kraków-specific”. Jest tak być może dlatego, że spłot między awangardą a tradycjonalizmem, czy między konserwatyżmem a niezależnością myślenia, ma w Krakowie – paradoksalnie – tradycje sięgające jeszcze bohemy czasów galicyjskich. To przypomina nie tylko o brzemieniu tradycji, ale także obciążeniu stereotypami wynikającymi z postrzegania artystów na tle społeczeństwa miasta oraz przypisywanych im ról. Środowisko artystyczne (czy może bardziej artystowskie) Krakowa ubarwiali przecież także „genialni dyletanci”²³, którzy przyczynili się do podtrzymywania żywotności wielu legend i anegdot. Widać zatem wyraźnie, na co można znaleźć w lekturze książki liczne dowody, że „Kraków to idealne miejsce do rozwoju wyjątków przeczących regułom i nie tylko dlatego, że podział na awangardę i tradycję jest [tam] może bardziej skomplikowany niż gdzie indziej”²⁴.

Kontekst lokalny odgrywa niemałą rolę w kształtowaniu się unikalnych, artystycznych środowisk²⁵, które mogą mieć charakter ekskluzywny i zamknięty, bądź przeciwnie – otwarty i usieciowiony²⁶. W przypadku Krakowa lat 70., jawiącego się w opisie jego neoawangardowego życia artystycznego, mamy do czynienia z wypadkową obu tych tendencji. Z jednej strony, jak zauważa Siatka, nieczęsto wykraczano poza pole sztuki

» 22 Por. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018.

» 23 Określenie ukute przez Wolfganga Müllera w odniesieniu do środowiska twórców niemieckich lat 80. XX w., w oryginale zapisane celowo z błędem jako *geniale Dilletanten*. Por. J. Hoffmann, *DIY as a Counter-Strategy to Commercial Culture*, przeł. M. Patridge, [w:] *Brilliant Dilletantes. Subculture in Germany in the 1980s*, red. L. Emmerling, M. Weh, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, s. 142.

» 24 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 17.

» 25 Por. R. Kostelanetz, *Artists' SOHO*, Fordham University Press, New York 2014.

» 26 Por. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, red. J. Farver, katalog wystawy, Queens Museum, New York 1999.

„w kierunku łączenia się z rytmem codzienności”²⁷, a sztuka funkcjonowała w swym „ścisłym rezerwacie i pośród publiczności złożonej ze znawców”²⁸. Z drugiej jednak strony przykłady *Wernisażu u Szadkowskiego* (1975) czy akcji Wincentego Dunikowskiego-Duniko z hasłami o sztuce wywieszonymi w sklepie mięsny (1973) są dowodami wkroczenia na terytorium ryzykowne, z racji opuszczenia względnie bezpiecznego kręgu systemu artystycznego.

Nie dziwi także, że – czerpiąc zapewne ze swej zawodowej perspektywy – Krzysztof Siatka podkreśla istotną rolę, jaką pełnili w środowisku krakowskiej neoawangardy kuratorzy i aktywni organizatorzy wydarzeń artystycznych, jak m.in. Stanisław Urbański czy Wojciech Sztaba. Przypomina rolę Mieczysława Porębskiego w przygotowaniu wystawy *Widzieć i rozumieć* (1975), mającej zaprezentować polską sztukę krytykom uczestniczącym w kongresie AICA, czy działalność „artysty, krytyka i animatora sztuki Stefana Pappa”²⁹, a wreszcie także wkład Jerzego Beresia jako kuratora w profil VI Spotkań Krakowskich, które przyjęły formę teoriopraktycznej wystawy-symposium. Równie istotna była postawa Artura Tajbera, jako że „[w]spólnie z Władysławem Kaźmierczakiem działania kuratorskie pojmowali jako aktywność artystyczną”³⁰.

Dodać warto, iż Krzysztof Siatka zaznacza, że o ile badania nad polską neoawangardą znajdują się – jak można sądzić po przytaczanych tytułach monografii i wystawy – w połowie drogi, to badania nad jej krakowskim wariantem wytyczają „teren zdobywany”³¹. Nasuwa to pytanie, czy zatem autorowi omawianej tu książki udało się ów teren zdobyć? Choć nie deklaruje on takich aspiracji, to czytelnicy i czytelniczki dostrzegą z pewnością, że publikacja przyczynia się do nakreślenia mapy owego terenu, bez której orientacja w nim mogłaby – z upływem czasu – stać się wielce utrudniona. To jest zasadnicze badawcze zadanie, które udało się Krzysztofowi Siatce z powodzeniem zrealizować.

Pewien niedosyt w lekturze pozostawiają natomiast wątek krytyki sztuki tego czasu oraz recepcja sztuki krakowskiej neoawangardy w innych ówczesnych mediach (telewizja, radio), nie tylko w prasie. Pomimo przywołanych odniesień czy nawet wybranych cytatów, być może szersze omówienie debaty, obecnej wówczas zarówno w obiegu prasy specjalistycznej, jak i codziennej, byłoby dodatkowym, interesującym elementem, zaświadcującym o atmosferze epoki, w której przyszło tworzyć opisywanym w monografii artyst(k)om.

» 27 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 26.

» 28 *Ibidem*, s. 19.

» 29 *Ibidem*, s. 131.

» 30 *Ibidem*, s. 215.

» 31 *Ibidem*, s. 40.

Krzysztof Siatka nie pisze jednak w omawianej monografii „historii sztuki bez nazwisk”, choć – jak sam zapowiada we wstępie – koncentruje się bardziej na zjawiskach w sztuce i ich kontekstowym uwarunkowaniu, niż na kalendarium historycznym czy też studiach poszczególnych twórczych przypadków. O ile monografia nie aspiruje do miana kroniki historycznej, to jednak cenne jest to, że wydarzenia o charakterze efemerycznym bądź dzieła, które się nie zachowały nawet w dokumentacji, zostały przynajmniej wzmiankowane.

Celem książki naukowej nie jest także stworzenie kroniki towarzyskiej, choć tego aspektu w życiu artystycznym Krakowa pomijać nie wolno; warto wspomnieć o kilku sugestywnych migawkach (czarna róża wręczona Marii Pinińskiej-Bereś przez młodych radykałów z AWACS, światopoglądowe dyskusje Janusza Kaczorowskiego ze studentami ASP na korytarzach uczelni), które dobrze ilustrują teoretyczny wywód. Siatka kreśli tym samym obraz szerszy, niż tylko rys historyczny z elementami anegdotycznymi, ponieważ przedstawia opisywane postawy i wydarzenia także w kontekście refleksji teoretycznej, zadając pytania o to, jak możemy dziś rozważać tamte zjawiska w sztuce i wydobywać z nich, mimo całej ich partykularności, treści uniwersalne. ●