



Judyta Dąbrowska

<https://orcid.org/0000-0002-4320-8894>

Uniwersytet Jagielloński
Kraków, Polska

Skąd się wziął impas? Marii Poprzęckiej refleksje o sztuce współczesnej

Where Did the Impasse Come From? Maria Poprzęcka's Reflections
on Contemporary Art

Abstract: Judyta Dąbrowska's aim in this article is to comment on selected problems addressed in Maria Poprzęcka's latest book *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* [*Impasse. Resistance, Loss, Impotence, Art*] (Gdańsk 2019). The perspective has been broadened by the inclusion of the latter's previous interests and scholarly works as well as critical statements. Dąbrowska relates her reflections on the problems of contemporary artistic creation to the concepts named in the subtitle of Poprzęcka's book. Dąbrowska focuses her attention on issues related to, among other things, the contemporary description of art and of the personality of artists, the ontology of works and the historical loss of their ability to evaluate works of art. Dąbrowska highlights the challenges posed to researchers and art critics by the nature of contemporary artistic creation in the perspective of its crisis as it is experienced by society. She recalls Poprzęcka's inspiring opinions in this area, supported by the latter's many years of research and reflection. Dąbrowska emphasizes that Poprzęcka does not accept the thesis about the end of art, and points, as a solution to the existing situation, to the need to go beyond the traditionally understood framework of art science in today's critical-artistic discourse, so as to open reflection on art to anthropological or sociological issues. Dąbrowska's intention in this article is therefore to bring closer to a wider audience the openness to new methodological perspectives proposed by Poprzęcka, as a condition that makes it possible to fully understand the issues of contemporary art, and thus to overcome the impasse named in the title of the book.

Keywords: Maria Poprzęcka, impasse, contemporary art, art crisis

Abstrakt: Celem artykułu jest skomentowanie wybranych problemów podjętych w ostatniej książce Marii Poprzęckiej pt. *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* (Gdańsk 2019) poszerzone o perspektywę wcześniejszych zainteresowań i prac naukowych oraz wypowiedzi krytycznych autorki. Rozważania nad problemami dzisiejszej twórczości artystycznej osnuto wokół kolejnych pojęć zawartych w podtytule książki. Uwagę skupiono na zagadnieniach związanych m.in. ze współczesnym opisem sztuki i osobowości artystów, ontologią dzieł oraz historyczną utratą umiejętności ich wartościowania. Autorka artykułu eksponuje wyzwania, jakie przed badaczami i krytykami sztuki stawia charakter współczesnej twórczości artystycznej w perspektywie jej odczuwalnego w społeczeństwie kryzysu odbiorczego. Przywołuje inspirujące opinie Poprzęckiej w tym zakresie, poparte jej wieloletnim namysłem badawczym. Podkreśla, iż autorka *Impasu* nie akceptuje tezy

o końcu sztuki i jako rozwiązanie zaistniałej sytuacji wskazuje potrzebę wychodzenia w dzisiejszym dyskursie krytyczno-artystycznym poza tradycyjnie rozumiane ramy nauki o sztuce, ku zagadnieniom antropologicznym czy socjologicznym. Intencją artykułu jest więc przybliżenie szerszemu gronu odbiorców proponowanej przez Poprzęcką otwartości na nowe perspektywy metodologiczne, niezbędne do pełnego zrozumienia problematyki współczesnej sztuki, a co za tym idzie – przełamania tytułowego impasu.

Słowa kluczowe: Maria Poprzęcka, impas, sztuka współczesna, kryzys sztuki

Ostatnią książkę Marii Poprzęckiej pt. *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* (Poprzęcka, 2019) potraktować można jako inspirującą prezentację problemów interpretacyjnych stwarzanych przez sztukę współczesną. Badaczka, której zainteresowania naukowe ewoluowały od malarstwa XIX-wiecznego, poprzez związki sztuki i literatury, aż do fascynacji dzisiejszą twórczością artystyczną i jej kontekstami, konstruuje dyskurs o charakterze eseistycznym, swobodnym, niewpisanym w tradycyjne ramy narracyjne historii czy teorii sztuki. Publikacja ta stanowi również w dużej mierze rezultat jej innych zainteresowań, które zapewne ma na myśli, mówiąc w jednym z wywiadów, że „ludzie ją bardziej interesują niż sztuka” (Poprzęcka: *wypieramy chorobę, starość, śmierć...*, 2012).

Autorka *Impasu* porusza się po różnych obszarach sztuki współczesnej, rozpatruje ją z perspektywy zagadnień biograficznych, kuratorskich, muzealnych, przygląda się kwestiom z pogranicza sztuki i życia, z zakresu filozofii, literaturoznawstwa czy antropologii kulturowej. Jej refleksje wynikają z obserwacji zachodzących dziś w sztuce zmian, przeszkód pojawiających się przed tymi, którzy próbują ją opisać lub ocenić, posługując się tradycyjnymi metodami, a także są inspirowane opiniami innych autorytetów naukowych w tej dziedzinie. Wielu z tych ostatnich wobec napotykaných problemów ogłasza po prostu koniec sztuki. Poprzęcka jednak w owych trudnościach widzi raczej wyzwania dla badaczy, a źródeł dla zrozumienia „nowości” szuka często w tradycji. Punktem wyjścia swoich rozważań czyni maksymę Hipokratesa z Kos: *Ars longa, vita brevis, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile*, która trafnie ma charakteryzować stan sztuki współczesnej (Poprzęcka, 2019: 8).

Celem niniejszego artykułu jest próba skomentowania wybranych zagadnień podjętych w *Impasie*, a związanych z tytułowym kryzysem

sztuki, połączona z przywołaniem niektórych wcześniejszych prac Poprzęckiej. Tok wywodu został uporządkowany według kolejnych pojęć z podtytułu książki: *opór, utrata, niemoc, sztuka*, które nazywają zasługujące na głębszy namysł cechy współczesnego świata sztuki, czy w ogóle dzisiejszej kultury.

Opór

Na opór napotykały, starając się ująć nowe zjawiska w ramy tradycyjnych schematów. Naturalną na niego reakcją byłaby próba rozszczęlenia wielkich narracji, dlatego badaczka wskazuje na przykłady dzieł, które mogą sprawiać kłopot podczas wpisywania ich w uporządkowany dyskurs. Przywołuje tu obraz *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza. Sakralizowany przez twórcę poprzez umieszczenie go w miejscu w tradycji rosyjskiej przeznaczonym dla ikony, wielokrotnie kopiowany, sprowadzony w końcu do roli symbolu awangardy, w świetle współczesnych badań technologicznych okazuje się palimpsestem (Poprzęcka, 2019: 11–29). Pod warstwą „czystego”, suprematystycznego dzieła znaleziono zwykłą, zgoła nie awangardową kompozycję. Co więcej, po upływie lat obraz Malewicza zrudział i popękał. Nasuwa się więc pytanie, jak ująć w ramy narracji o dziele te nowo uzyskane informacje i w jaki sposób wziąć pod uwagę to, że obraz, jako przedmiot materialny, ulega zniszczeniu. Poprzęcka wskazuje na niewystarczalność zastanych formuł historycznoartystycznych, które traktują dzieła sztuki jako zjawiska statyczne i niezmiennie.

Podobny problem ujawnia analiza obrazów dwustronnych Andrzeja Wróblewskiego. Wobec jednostkowości tego zjawiska skodyfikowana narracja historii sztuki nie ma narzędzi do opisu tak bliskiej egzystencji dwóch przedstawień ani też nie znajduje podstaw, na jakich można byłoby się oprzeć przy wyborze jednego z wizerunków do ekspozycji. Wyjaśnienie – jakie zaproponowała Anda Rottenberg (2015: 248) – że artysta malował na odwrociach płócien z powodu złej

sytuacji materialnej, nie może zostać w pełni zaakceptowane. Kurator wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto/verso” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2015) Éric de Chassey zauważył, że dwustronnie malowane płótna to ewenement, nawet jeśli weźmie się pod uwagę innych, równie ubogich artystów (de Chassey, 2015: 62). Należy je więc traktować raczej jako daną widzom możliwość zobaczenia ewolucji artysty i szansę na samodzielne dokonanie wyboru. Poprzęcka kontynuuje hipotezy francuskiego krytyka, dodając, iż dla dyskursu dzisiejszej historii sztuki, oddalającej się od „fizycznych, materialnych stron pracy artystycznej” (Poprzęcka, 2019: 40), sytuacja ta stanowi spory kłopot (Poprzęcka, 2019: 46–48). Okazuje się bowiem, że najautentyczniejszym wizerunkiem artysty jest właśnie ten chaotyczny, niedający się ubrać w narracyjny ład. W rezultacie widz – twierdzi badaczka – ma „szansę wyzwolić się z urojonych porządków historii sztuki i pozwolić sobie na osobiste rozumienia, wzruszenia czy błędy” (Poprzęcka, 2019: 48).

Problem nieadekwatności akademickiego dyskursu do rzeczywistości artystycznej został przez historyczkę i krytyczkę sztuki podjęty już wcześniej. Szerzej omówiła go w artykule „Prawda”, „fikcja”, „wyobraźnia”, gdzie przedstawiła zagadnienia związane z narracją historycznoartystyczną, wyrosłe z chęci zachowania naukowego języka dyscypliny (Poprzęcka, 2009). Napisała tam, że postmodernizm nie spowodował w obrębie historii sztuki żadnego przewrotu, zatem przy zachowaniu dotychczasowego dyskursu nigdy nie będzie można powiedzieć niczego nowego. Impulsem do namysłu nad literackością języka historii sztuki jako pewną przeciwwagą dla naukowości była dla Poprzęckiej m.in. publikacja Georges’a Didi-Hubermana *Devant l’image* (Didi-Huberman, 1991). Propozycje francuskiego krytyka, aby zapożyczać język z dziedzin pokrewnych oraz operować myśleniem dialektycznym, stały się inspiracją do diagnozy postawionej przez polską badaczkę o „końcu wielkich syntez” (Poprzęcka, 2009: 21) w obszarze badań nad sztuką. Najważniejsza bowiem pozostaje opowieść o sztuce, która przez wieki kształtowała europejską wyobraźnię.

Utrata

Z czego można zrezygnować w sztuce, nie zmieniając jej statusu? Refleksje nad tożsamością dzieł rodzą się w momencie, gdy trzeba je instytucjonalnie rekonstruować z powodu ich nietrwałości (Poprzęcka, 2014, 2019: 79–90). To już nie są dzieła, jak chciałby Walter Benjamin, „w dobie reprodukcji technicznej” (Benjamin, 1975), a raczej, jak nazywa to Poprzęcka, „w epoce rekonstrukcji rękodzielniczej” (Poprzęcka, 2019: 79). Rodzą się w tym wypadku wątpliwości – czy obiekty zrekonstruowane i tak podpisane (a więc nieukrywające swojej nieautentyczności) mogą stać się na nowo dziełami auratycznymi (zob. Poprzęcka, 2010)? Są wciąż przedmiotami unikatowymi, mającymi swoje miejsce w muzealnej i biograficznej narracji. Poprzęcka, odmiennie niż Benjamin, stoi na stanowisku, że rekonstrukcje te, zamiast „emancypować dzieła z pasożytniczego bytu w rytuale” (zob. Benjamin, 1975: 74), wręcz przywracają je rytuałowi świata sztuki.

Pojawia się również potrzeba rozstrzygnięcia, w jaki sposób należy traktować owe rekonstrukcje dzieł, nawet jeśli wykonane są przy użyciu oryginalnego materiału z epoki (Poprzęcka, 2019: 83–90). Problem tkwi w ambiwalentnej instytucji muzeum, łączącej kilka sprzecznych ze sobą funkcji. Wobec utraty tradycyjnej aury dzieł sztuki i po ustaniu mody na wystawy nieprezentujące oryginalnych przedmiotów, muzea wracają do podstawowej potrzeby obecności dzieła. To jednak prowadzić może do celowego kreowania przez nie, jak to nazywa badaczka, „fałszywych relikwii dla podgrzewania artystycznych kultów” (Poprzęcka, 2019: 88). Muzea zaczynają stawać się miejscami wytwarzania dzieł, zatem immanentną częścią działania artystycznego będzie proces jego instytucjonalizacji.

Możliwość wyjaśnienia problemów związanych z niezrozumieniem współczesnej sztuki oraz pewną niemocą wystawienniczą Poprzęcka widzi w dwóch wersjach antycznego mitu o powstaniu sztuki, odzwierciedlających także dwa sposoby jej rozumienia (Poprzęcka, 2019: 63–74). Dawniej twórczość artystyczną pojmowano przede wszystkim jako

Owidiuszowe „obrysowanie cienia kochanka” – sztuka miała naśladować, utrzymywać rzeczywistość, a jej dominującą funkcją było urzeczywistnianie nieobecnego i przedłużanie trwania. Od połowy XX wieku mamy zaś do czynienia głównie z działalnością, która zdaje się wywierać z dziedzictwa Narcyzowego odbicie. Mamienie, podkreślanie ułudy rzeczywistości, rozmywanie pamięci, mierzenie się z własną nietrwałością – to tematy, po które sięgają współcześni artyści, dający w swoich dziełach świadectwo przemijalności i godzący się na ryzyko niepowodzenia.

Niemoc

Idea „możności niemocy” Giorgia Agambena zainteresowała Poprzęcką również w odniesieniu do sztuki (Poprzęcka, 2013, 2019: 103–112). Dążenie do doskonałości potrafi bowiem przybrać charakter paraliżujący dla wybitnych twórców danego czasu, a przy współczesnym mechanizmie rynkowym trzeba produkować i sprzedawać. Dziewiętnastowieczny topos pisarskiego paraliżu prowadzić może do paradoksalnej sytuacji, w której posiadający wielkie idee wobec świadomości ich niewyraźności pozostają sparaliżowani; zamiast nich tworzą zaś tacy, którzy konsekwentnie wybierają nicłość jako kierunek swoich dążeń. Zamilczenie jest więc formą aktu twórczego. Badaczka próbuje odnieść tę myśl do sztuki, przypominając, iż według Agambena wartości naszemu działaniu nadaje spojrzenie także na to, „czego nie możemy robić lub co możemy nie robić” (zob. Agamben, 2010: 55). Nic innego – podkreśla – nie daje takiej wolności, jak odepchnięcie od niemocy. Doświadczenie sztuki może więc wiązać się z koniecznością uchwycenia czegoś, co jest ulotne, nietrwałe, a nawet tego, co w postaci materialnej mogło nigdy nie zaistnieć. Jednak muzea chciałyby za wszelką cenę utrzymywać wchodzące w ich skład zasoby, podczas gdy istotna wartość i pogłębiona refleksja kryć się mogą również za czymś niewyartykułowanym.

To właśnie te instytucje zdaniem Poprzęckiej odgrywają znaczącą rolę w kreowaniu i utrzymaniu niemocy sztuki współczesnej, wytwarzając warunki dla możliwości popełnienia wandalizmu poprzez aranżowanie quasi-sakralnej aury wokół wystawionych przedmiotów (Poprzęcka, 2019: 132–142). Celowe gesty ikonoklastyczne, np. te wykonywane przez Marcela Duchampa, w rzeczywistości za pomocą tego właśnie działania nabierały wartości ekspozycyjnej (np. obraz *L. H. O. O. Q.*). Do groteskowych sytuacji dochodzi wówczas, gdy zniszczenia nie są dokonane przez artystę, ale przez niczego nieświadome inne osoby (autorka przytacza w tym kontekście historię *Wanienki* Josepha Beuysa). W każdym jednak przypadku dzieła te potwierdziły swoją wartość (która objawiła się niejako dopiero po ich zniszczeniu) w toczonej na wielką skalę grze ekonomicznej.

Podobny temat Poprzęcka podjęła kilka lat temu przy okazji omówienia mockumentu Banksy'ego pt. *Wyjście przez sklep z pamiątkami*, w założeniu mającego być analizą współczesnych instytucji świata sztuki, które – w opinii tegoż twórcy – wchłoną i skomercjalizują wszelkie gesty przeciwko nim wymierzone, którymi miały się udławić (Poprzęcka, b.r.w.). Historyczka sztuki rozszerzyła wówczas interpretację filmu o kontekst samego Banksy'ego, który usilnie chcąc zachować anonimowość, został uwikłany w sidła rynkowej koniunktury, właśnie przez aurę swojej tajemniczości.

Sztuka

Pozycja historyka czy krytyka sztuki, którego zadaniem jest tworzenie opowieści lub wydawanie opinii, w konfrontacji z dzisiejszą twórczością artystyczną staje się wyjątkowo trudna (Poprzęcka, 2019: 171–200). Narracje akademickie rozwijały się w XIX wieku równocześnie z instytucjami muzealnymi. Mimo iż od ponad stu lat diagnozuje się śmierć sztuki, przyrost nowych dzieł jest coraz większy. Poprzęcka proponuje

podjęcie interesującej próby wymknięcia się zastanym dyskursom i pomysłenie o sztuce tak, jakby nigdy wcześniej nie zaistniały żadne propozycje metodologiczne. Próby rewizji historii sztuki, podejmowane także przez współczesnych artystów, skłaniają badaczkę do postawienia pytań, wśród których na czoło wysuwa się kwestia, dlaczego twórcy ciągle zwróceni są ku przeszłości zamiast ku przyszłości. Każdy ruch kierowania się w stronę tego, co było, ma bowiem na celu legitymizację własnego istnienia. Być może, jak twierdzi, jesteśmy wciąż dopiero w fazie tworzenia nowych scenariuszy.

Autorka *Impasu* nie zgadza się jednak z propozycjami w tym zakresie formułowanymi przez znanych badaczy sztuki, np. przez Donalda Kuspita. Przypomina umieszczone na okładce jego książki *Koniec Sztuki* zdjęcie dzieła Damiana Hirsta *Home, sweet home* przedstawiające popielniczkę z 32 niedopałkami papierosów, a następnie sama tworzy listę 31 argumentów przemawiających za uznaniem tezy o końcu sztuki. Dla amerykańskiego krytyka ostateczną klęską sztuki było zrównanie jej z życiem (Kuspit, 2006). Wytwory powstałe po zakończeniu ekspresjonizmu abstrakcyjnego nazywa więc postsztuką, a ich twórców – postartystami.

Poprzęcka, zgadzając się w dużej mierze z diagnozami odnośnie do charakteru zjawisk zachodzących we współczesnej sztuce, ocenia ją jednak odmiennie. Okazuje się, iż przywołane argumenty potraktowane zostały przez polską badaczkę w sposób ironiczny. Tam, gdzie inni widzą upadek wartości sztuki, Poprzęcka zauważa tylko impas, który nie jest ograniczeniem, lecz otwarciem na poszukiwanie odmiennych dróg wyjścia czy sposobów „okrażenia” owej przeszkody, który pobudza kreatywność. Przytoczenie przez nią opinii autorytetów w tej dziedzinie służyło więc zdystansowaniu się w stosunku do wieszczania przez nich końca sztuki (*Przejmująca niedoskonałość*, 2019). Badaczka, której stosunek do twórczości artystycznej jest ostatecznie zawsze afirmatywny, uważa, że klęski towarzyszące powstawaniu nowych dzieł wręcz dodają jej siły, nie zaś stanowią o kryzysie.

Poprzęcka nie prowadzi swoich refleksji w sposób chronologiczny, nie podporządkowuje wyводу jednemu tematowi. Dotyka różnych problemów sztuki, zarysowuje ogólny obraz „impasu” widziany z różnych

stron. Można powiedzieć, że tego typu narrację determinuje sam charakter współczesnej twórczości artystycznej – hybrydycznej, wielowątkowej, nietrwalej. Badaczka próbuje opisać nową rzeczywistość, przeciwstawiając się tradycji jednorodnej narracji i proponując nowy styl opowieści o sztuce, podejmujący w pewnej mierze perspektywę metakrytyczną w znaczeniu, jakie nadał słowu *metakrytyka* Mieczysław Porębski (któremu autorka dedykuje artykuł, potem podrozdział w książce). W ogólnym ujęciu ów typ namysłu obejmować miał nie tylko same dzieła sztuki, lecz także procesy ich odbioru i kontekst ich funkcjonowania (zob. Porębski, 1983: 105). Poprzęcka przyjmuje tutaj ową perspektywę, uwzględniając m.in. problemy instytucjonalne towarzyszące eksponowaniu dzieł czy opinie ekspertów, a więc charakteryzując całą złożoność świata sztuki. Tytułowy „impas” odnosi się zaś zarówno do samej twórczości, jak i do niemożności badania jej i mówienia o niej poprzez posługiwanie się zastanymi metodami. Sztuka ewoluuje, wytrącając nas z przyzwyczajień co do jej kształtu i domagając się nowych metod opisu. Niezależnie od tych procesów nie można jednak zignorować powracającego wciąż pytania o niesione przez nią wartości. Tę kwestię badaczka omówiła szerzej w książce *O złej sztuce*, gdzie podjęła próbę wyjaśnienia psychologicznych uwarunkowań popularności w XX wieku kiczu, który sam w sobie nie jest artystycznie wartościowy, jednak odgrywa istotną rolę społeczną jako wyraz autentycznych ludzkich emocji (Poprzęcka, 1998: 272–282).

Mimo powstałych wraz z upadkiem estetyki normatywnej Johanna Joachima Winckelmanna problemów w tym zakresie nie da się dziś uciec przed koniecznością wartościowania twórczości artystycznej (Poprzęcka, 1998: 55–71). Wobec społecznego oczekiwania „doświadczenia” sztuki pojawia się także pytanie, które dzieła uznać za wartościowe, a które nie, i czy w ogóle należy czynić takowe rozgraniczenia. Jak pisze Poprzęcka, mimo kryzysu kanonu to właśnie wiara w wartości jest podstawą i „perspektywą usprawiedliwienia” dla historii sztuki, nawet jeśli trudno nam te wartości nazwać. Współcześni badacze zaś przenoszą punkt ciężkości z problemu, czym sztuka jest, na pytanie, w jakim znaczeniu i w jakich kontekstach używa się tego pojęcia (Poprzęcka, 1998: 10). Formułowane obecnie refleksje dotyczą zatem nie tyle istoty samej sztuki, co charakteru mówienia o niej.

Ważną kwestią jest społeczny odbiór artefaktów (Poprzęcka, 1998: 123–159). Chociaż przyzwyczailiśmy się, że historia sztuki obejmuje głównie sztukę uznaną za dobrą, dziś wobec umasowienia wytworów i gustów trudno zachować ową elitarność. Poprzęcka proponuje więc zaaplikowanie teorii konkretyzacji Romana Ingardena do teorii sztuki (zob. też Poprzęcka, 1986: 107–141), próbując tym samym pogodzić obiektywne wartości z możliwością subiektywnego ich odbioru. Niegdyś istniały odmienne rodzaje sztuki dla różnych grup społecznych; obecnie jednak, wobec innej świadomości społecznej i braku warstwy kulturotwórczej, ocena jakości różnych rodzajów twórczości artystycznej sprowadza się do opozycji „sztuka – niesztuka”, połączonej z negacją samej potrzeby oceny. Nie można już więc hierarchizować zjawisk w tym obrębie, a ponadto następuje rozmycie znaczenia samego słowa *sztuka*, którego używa się dziś także w stosunku do przedmiotów nieposiadających wartości artystycznej.

W dodanym kilka lat później rozdziale *Postkicz* autorka książki *O złej sztuce* doszła do wniosku, iż współcześnie nie feruje się już kategorycznych sądów estetycznych, gdyż dzisiejsza sztuka nie ma nic wspólnego z wartościami i kryteriami (Poprzęcka, 1998: 285–302). Kontestujący dogmatyczność modernizmu postmodernizm, sam będący „katalogiem kiczu”, doprowadził tylko do dramatycznej w skutkach „tyranii wolności”. Nie można oczekiwać po niej normatywnej reakcji, ponieważ w gruncie rzeczy postmodernistyczna kontestacja okazuje się jałowa. Konkludując, Poprzęcka stwierdza, iż sztuka ograniczona jedynie do autoekspresji jednostki, niepowiązana ze społeczeństwem i niezdolna ukazać relacji z transcendencją, staje się „nieistotna, prywatna i błaha” (cyt. za: Poprzęcka, 1998: 301). Źródłem wrazenia niedosytu wartości jest brak więzi sztuki z otaczającym światem, na co lekarstwem może być jedynie próba zadziergnięcia ich na nowo.

Takie refleksje i wnioski mogły zarysować kierunek myślenia, jaki autorka *Impasu* obrała i zaprezentowała w swojej najnowszej książce. Jej stosunek do sztuki współczesnej uległ nieco zmianie, mimo iż pewna rezerwa wobec muzeów i ich wpływu na ogląd dzieł pozostała (Poprzęcka, 2010). Badaczka próbuje iść pod prąd obecnym lamentom nad sztuką, dopatrując się w niej w dużym stopniu przejawów tych właśnie wartości, o których pisała w monografii *O złej sztuce*, jednak postrzeganych teraz nieco inaczej. Tendencje

do rozszczelniania wielkich narracji, zwracanie uwagi na sprawy, które wymykają się logice, chronologii czy typowej dla rozważań o sztuce „historii sukcesów” – to charakterystyczne dla niej tematy rozważań. Warto podkreślić, że historyczka i krytyczka próbuje sama szukać dróg wyjścia z kryzysów i mimo przywoływania dowodów na impas w sztuce sama postrzega go jedynie jako sytuację przejściową, poprzedzającą nieuchronny powrót do sztuki. Inspirujący potencjał jej rozważań wzmocniony jest przez to, iż nie kryjąc swych ocen i przekonań, zwykle nie formułuje ich w sposób kategoryczny, zachęcając do myślenia i dialogu.

Dzisiejsza twórczość artystyczna – którą charakteryzuje archipelagizacja, brak jednoznaczności, a także operowanie na granicy kiczu, życia (Poprzęcka, 2016), brzydoty czy zła – może być dobrze zrozumiana właśnie przez tego, komu bliskie są małe narracje. Poprzęcka, przyjmując pozycję życzliwego dystansu, podkreśla, iż trzeba interesować się nie tylko „wielką” sztuką, lecz przede wszystkim ludźmi; wejść głęboko w codzienność i jej problemy (zgoła niezwiązane ze sztuką), aby dobrze zrozumieć charakter współczesnej twórczości, która coraz bardziej upodabnia się do współczesnej twórczości, która często posługuje się środkami tradycyjnie nie kojarzonymi z artystycznymi. Taka twórczość staje się też zjawiskiem kulturowym, które wymaga oglądu z różnych perspektyw, m.in. socjologicznej czy antropologicznej. Istotnym zadaniem dla badaczy sztuki najnowszej jest więc pozostawanie w ciągłej gotowości do otwierania się na nowe źródła inspiracji, z których czerpią artyści – już nie te pochodzące z kultury literackiej, a właśnie nowe, jeszcze nienazwane i wciąż wymykające się porządkującemu spojrzeniu.

Literatura

- Agamben G., 2010, *O tym, czego możemy nie robić*, w: G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, s. 53–55.
- Benjamin W., 1975, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 66–105.

- Chassey É. de, 2015, *Introduction: Starting from Scratch-Twice*, w: *Andrzej Wróblewski: Recto/verso*, ed. É. de Chassey, M. Dziewańska, Museum of Modern Art, Warsaw, s. 59–78.
- Didi-Huberman G., 1991, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- Kuspit D., 2006, *Koniec Sztuki*, przeł. J. Borowski, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
- Poprzęcka M., 1986, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, „Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Poprzęcka M., 1998, *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Poprzęcka M., 2009, „Prawda”, „fikcja”, *wyobrażenia*, „Artium Quaestiones”, t. XX, s. 7–27.
- Poprzęcka M., 2010, *Malewicz znowu w Warszawie!*, Dwutygodnik.com, 10/2010, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1540-malewicz-znowu-w-warszawie.html> [dostęp: 10.11.2020].
- Poprzęcka M., 2013, *Piękna porażka: Wolałbym nie*, Dwutygodnik.com, 5/2013, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4507-piekna-porazka-wolalbym-nie.html> [dostęp: 23.11.2020].
- Poprzęcka M., 2014, *Dzieło sztuki w epoce rekonstrukcji rękodzielniczej – Pamięci Profesora Mieczysława Porębskiego*, „Konteksty”, nr 1 (304), s. 136–144.
- Poprzęcka M., 2016, *W szczelinie między sztuką a życiem*, „Magazyn SZUM”, 24.06.2016, <https://magazynsum.pl/w-szczelinie-miedzy-sztuka-a-zyciem/> [dostęp: 4.11.2020].
- Poprzęcka M., 2019, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Poprzęcka M., b.r.w., *Na oko: Co nie zabije, to wzmocni. Banksy*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1617-na-oko-co-nie-zabije-to-wzmocni-banksy.html> [dostęp: 10.11.2020].
- Poprzęcka: *wypieramy chorobę, starość, śmierć. Sztuka nam te rzeczy brutalnie przypomina. Z prof. Marią Poprzęcką, historykiem sztuki, rozmawia Grzegorz Sroczyński*, 2012, „Gazeta Wyborcza”, 5.11.2012, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,53662,12732251,Poprzeczka_wypieramy_chorobe_starosc_smierc_Sztuka.html?disableRedirects=true [dostęp: 22.10.2020].
- Porębski M., 1983, *Wstęp do meta krytyki*, w: M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 62–127.

Przejmująca niedoskonałość, 2019, „Newsweek Polska” 34/2019, <https://www.newsweek.pl/kultura/prof-maria-poprzecka-o-sztuce-i-muzeum-narodowym-w-warszawie/gsr-7lbf> [dostęp: 29.10.2020].

Rottenberg A., 2015, *The Pythagorean Trap*, w: *Andrzej Wróblewski: Recto/verso*, ed. É. de Chasse, M. Dziewańska, Museum of Modern Art, Warsaw, s. 244 i nast.

JUDYTA DĄBROWSKA – MA, Doctoral School of Humanities, Jagiellonian University, Kraków, Poland / mgr, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.

A graduate of art history and literary criticism at the Jagiellonian University, currently a PhD student of the Culture and Religion program at the Doctoral School of Humanities at the Jagiellonian University, where she is preparing a dissertation on Mieczysław Porębski and discourses of contemporary art criticism. Her research interests include mainly art theory and contemporary art criticism.

Absolwentka historii sztuki oraz krytyki literackiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie doktorantka programu Nauki o Kulturze i Religii w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje rozprawę na temat: *Mieczysław Porębski a dyskursy współczesnej krytyki artystycznej*. Jej zainteresowania badawcze obejmują głównie teorię sztuki oraz współczesną krytykę artystyczną.

E-mail: judyta.dabrowska@doctoral.uj.edu.pl