

Książki

Odwrocie Inna strona (historii) sztuki

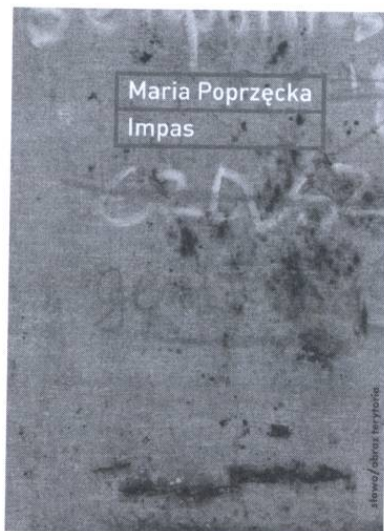
KS. ANDRZEJ DRAGUŁA

Każdy obraz ma lico i odwrocie. Ewolucja sztuki też ma swoje „ślepe uliczki”, a muzea – salę, do których prowadzą drzwi dla wielu niedostrzegalne. Monografia Marii Poprzęckiej to nie tylko mapa owych ślepych uliczek sztuki, ale także klucz do zrozumienia tego, co w nich wystawiono.

Na pierwszej stronie swojej książki prof. Maria Poprzęcka zauważa: „Historia sztuki pozostaje historią sukcesów”, i dalej: „Historia sztuki skłania się ku historii tego, co przetrwało”. A następnie konsekwentnie obala tę tezę, pisząc niejako alternatywną historię sztuki wieku XX, tworząc coś na kształt suplementu, przyczynku do historii ulotnej i fantomowej. Sztuka ma bowiem swoje – zaraz wróć do tego słowa – odwrocie:

[...] to także historia pomyłek, porażek, niepowodzeń, które nigdy nie zostały zrekompensowane. Historia sztuki, jakby wstydliwie, wypiera dzieła nieudane, czy raczej z trudem przyznaje, że „nie wyszło”. Opisy klęsk – których przecież nie brakuje – są raczej kontrapunktem dla zwycięskiego finału: *Ars vincit omnia*.

Prócz dzieł istniejących, które można podziwiać w muzeach, są także dzieła nieistniejące, niewidzialne, zaginione, utracone, ale także odrzucone, zlekceważone, atakowane, wyklęte, wymazane z pamięci, cenzorsko wyeliminowane, niezreali-



M. Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, 240 s.

zowane, z założenia efemeryczne i nietrwałe, takie, które z góry zostały przeznaczone do zniszczenia czy po prostu „poszkodowane przez nie-
miłosierny czas”, dzieła mity, dzieła fantomy, dzieła fetysze... Przynaj-
mniej jakiejś części z nich autorka – choć na chwilę – przywraca istnienie.

Struktura książki opiera się na sentencji Hipokratesa, która znana jest najczęściej w wersji skróconej: *Ars longa, vita brevis*. Poprzeczka przy-
tacza jej całość: *Ars longa, vita brevis, occasio praeceps, experimentum pe-
riculosum, iudicium difficile* – Sztuka długa, życie krótkie, okazja ulotna,
doświadczenie niebezpieczne, sąd niełatwy. Jak zauważa autorka,

te zapomniane człony słynnej sentencji ofiarowują pojęciowe ramy nie-
spodziewanie przylegające do sztuki współczesnej, w której mało wiary
w trwałość i trwanie, a więcej ulotnych okazji i niebezpieczeństwa do-
świadczeń. Dlatego i sąd o niej tak trudny.

W konsekwencji książka składa się z pięciu rozdziałów, z których każdy
odpowiada kolejnemu członowi tej (pierwotnie medycznej) sentencji
autorstwa Hipokratesa.

Ikona i awangarda

Kto choć trochę interesuje się współczesnym malarstwem, zna na pewno
Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza. To od niego rozpoczyna się al-
ternatywna historia sztuki wizualnej XX wieku. Dla Poprząckiej dzieło
to jest przykładem trwania, które daleko wykracza poza swój pierwotny
kontekst. Podobnej rozpoznawalności co *Czarny kwadrat* – jak zauważa
Poprzeczka – „nie doczekał się żaden inny obraz dwudziestowiecznej
awangardy i chyba ani jeden dwudziestowieczny obraz w ogóle”. Co było
tego powodem? Nie było to dzieło łatwe w percepcji. „Najczystsza krysta-
lizacja dążeń do odnowy języka wizualnego”, i to w dodatku w kontekście
sakralnym. Sam autor uznał swoje dzieło za sakralne.

Najważniejsze, także dla dalszych losów obrazu i jego odczytań, było za-
wieszenie *Czarnego kwadratu* ukosem, u sufitu w narożniku sali. W ten
sposób nie tylko zerwano ze zwykłą praktyką wystawienniczą. *Czarny
kwadrat* znalazł się w miejscu w rosyjskich domach zwanym *krasnyj ugoł*,
czyli w wydzielonej, sakralnej przestrzeni, w której umieszczano ikonę.

Sam autor nazwał swój obraz „nagą bez ramy ikoną naszych czasów”.

Ostateczną sakralną rolę obraz odegrał w uroczystościach pogrze-
bowych artysty w roku 1935. Zawisł niczym ikona nad otwartą trumną,
zdobił karawan, żałobnicy szli z małymi chorągiewkami z czarnym kwa-
dratem, na grobie umieszczono pomnik w formie sześcianu z czarnym
kwadratem. Po wielu latach zapomnienia obraz znów ujrzał światło

dzienne dopiero w roku 1979 w trakcie słynnej wystawy *Paris – Moscou 1900–1930* i właściwie dopiero teraz rozpoczęła się jego niezwykła kariera.

Jak zauważa Poprzęcka, choć artysta całe swoje życie poświęcił na rzecz uświęcenia swego dzieła, to obraz „całkowicie się zeświecczył, uprzedmiotowił i zautonomizował. [...] W dizajnerskim świecie zdesakralizowane i anonimowe życie *Czarnego kwadratu* toczy się niezależnie od narastającego latami akademickiego dyskursu interpretacyjnego”. Radykalna prostota obrazu sprawiła, że *Czarny kwadrat* nie podzielił losu awangardowości, która z czasem skazywana zostaje na niepamięć.

Cień i odbicie

Czarny kwadrat to przykład sztuki, która jest *longa*. Przykład trwania, które przekracza zamysł samego autora. W rozdziale odnoszącym się do słów *vita brevis* Poprzęcka przygląda się dziełom, które z założenia pozbawione są cechy trwałości (łac. *Firmitas*) i podaje przykłady: *Bałwan* cytatów Oskara Dawickiego, czyli śniegowy bałwan w zamrażarce, *Instant Christ* Rafała Rychtera (oszroniona figura Dobrego Pasterza, podłączona do agregatu chłodniczego) oraz *Góra lodowa* Angeliki Markul, czyli obłok białej piany w niecce wyłożonej czarnym marmurem.

Pytając o powody takiej strategii artystycznej, której zamysłem jest świadome unicestwienie, a nie trwanie, Poprzęcka sięga do dwóch starożytnych „wyjaśnień” genezy sztuki: cienia i zwierciadła.

Pliniusz Starszy przekazał opowieść o dziewczynie, która była zakochana w pewnym młodzieńcu. Gdy ten musiał wyjechać do dalekich krajów, obrysowała na ścianie kontur jego cienia, dając początek malarstwu. Druga opowieść o początkach malarstwa to historia Narcyza z *Metamorfoz* Owidiusza. Jak wiadomo, Narcyza pochłonęło własne odbicie ujrzone w zwierciadle wody. Malarstwo byłoby próbą uchwycenia za pomocą sztuki tego, co odbija się w tafli wody, ale takiego obrazu zatrzymać nie sposób. Poprzęcka zauważa:

U Pliniusza mowa jest o stopniowej materializacji niematerialnego obrazu, jakim jest cień – od zamknięcia go w obrys po ukształtowanie w trójwymiarową bryłę. Efektem jest rzecz. W historii Narcyza u źródeł malarstwa leży obraz niematerialny, ruchliwy, zmienny, efemeryczny. Jego istotą jest jego niepochwytność, która skutkuje fatalnym końcem opowieści.

Począwszy od sztuki renesansowej, której podstawą był mimetyzm, ważniejsza była historia cienia, a więc pragnienie materializacji tego, co niematerialne. Sztuka artystów czasów ponowoczesnych rodzi się z mitu o Narcyzie. To sztuka transgresyjna, która pociąga ku śmierci i unicestwieniu, która świadomie podejmuje ryzyko nietrwania.

Praca pamięci

Wątek relacji sztuki do czasu Poprzęcka podejmuje w kolejnym rozdziale (*Okazja ulotna*), gdzie punktem wyjścia jest dla niej praca *Teatr cieni* Christiana Boltańskiego. Instalacja składa się z 17 niewielkich figurek z blachy, kartonu i tkanin, które dzięki światłu i podmuchom wentylatora tworzą na ścianie widmowy *dance macabre*. Praca Boltańskiego jest zaprzeczeniem mitu o dziewczynie, która unieruchamia i utrwala cień ukochanego mężczyzny. „Tu cienie niepewnie chybocą na ścianach, by zniknąć wraz ze światłem, które je stworzyło”.

Ta i inne prace Boltańskiego to dzieła pamięci, a ich paradoks polega na tym, że powstają z rzeczy nietrwałych. To z nich artysta tworzy – jak sugerują same nazwy – pomniki, ołtarze, groby, relikwiarze, witryny, magazyny i przechowalnie, hiperbolizując tym samym nietrwałość użytych środków. Boltański tworzy świeckie relikwiarze, w których przywraca przeszłości status istnienia.

„Odrzec ze świętości jest łatwo – pisze Poprzęcka. – Drewniana drzazga, drobina kostnego pyłu, strzęp zetłalej tkaniny – wystarczy beznamiętnie obnażyć ich materialność, by straciły swą świętość i aurę, stały się śmieciem”. Boltański dokonuje czegoś zupełnie odwrotnego:

Ratuje to, co przeznaczone na śmietnik. [...] Przeistoczenie błahego drobiazgu w relikwię może dokonać się tylko za sprawą osobistej pamięci. Ona ma moc sakralizującą. Uświęca nieważne okruchy minionego życia. Przerzuca most pomiędzy nietrwałością a trwałością. Cała twórczość Boltańskiego zawisa na tej ratunkowej, choć niepewnej kładce, jaką jest pamięć.

Zadaniem artysty jest bowiem ratować świat przed zapomnieniem. Sztuka jest emanacją przeszłości.

Poznanie czy doznanie?

Doświadczenie niebezpieczne to dla mnie najciekawszy – z racji zainteresowań – rozdział *Impasu*. Poprzęcka najpierw przygląda się – jak sama to określa – „ciemnej stronie” sztuki. Pyta o status twórczości „wywołującej dreszcz obrzydzenia”, sztuki określanej jako *abject art* (od łac. *abjectus* – odrzucony). Punktem wyjścia jest dla autorki pytanie, w jakim stopniu osoby człowieka mogą znieść to, co obsceniczne, ohydne, obrzydliwe. Według niej

siła i możliwość słowa nie po raz pierwszy ukazują tu swą przewagę nad obrazem. [...] Wydaje się bowiem, że trudniej nam znieść obraz niż najbardziej nawet odpychający opis. [...] Słowo nie tylko może więcej, w słowie także więcej potrafimy znieść.

Tego, co da się przeczytać, często nie da się zobaczyć. Wzrok nie wytrzymuje niektórych obrazów i odwraca oczy. Sztuka wystawi nasz wzrok na coraz bardziej drastyczne i obrzydliwe widoki. Jak zauważa cytowany przez Poprzęcką Jean Clair, o ile dawniej sztuka miała za cel *docere* i *delectare*, czyli uczyć i się podobać, o tyle „współczesna twórczość artystyczna gra na całkiem innym rejestrze. Niesmak zastąpił smak”.

Poprzęcka przedstawia pokrótce całą panoramę sztuki abiektalnej: od prac skatologicznych (*Autoportret* Davida Nebredy), przez te, w których wykorzystuje się płyny fizjologiczne, jak krew, sperma, pot czy łzy (np. *Precious Liquids* Louise Bourgeois), aż po fizyczne ingerencje w ciało, czyli tzw. *carnal art* (operacje plastyczne Orlan). Autorka polemizuje z tezami Jeana Claira, który twierdzi, że dawny biegun estetyki, jakim było poznanie, przesunął się w sferę doznań. Clair – twierdzi Poprzęcka – nie ma racji, ponieważ

sztuka epatująca skatologią czy nekrofilią jest zdezodoryzowana i zhigienizowana. [...] O kale, moczu czy krwi dowiadujemy się, ale nie doznajemy ich obrzydliwości. Sztuka nadal działa w sferze poznania, a nie doznania. Jest ochronnym filtrem. Albo też gra z naszymi doznaniem prowadzona jest lekko i umiętnie. Przekroczenia okazują się mieć swoje dobrze kontrolowane granice. Ekscesy są limitowane. Fetor nie ma wstępu do galerii.

Wymarła teologia

Rozpoznanie genezy zjawiska prowadzi do ambiwalentnego rozumienia *sacrum* i *sacer* jako punktu wyjścia. Mianem *sacer* – jak to udowadnia Giorgio Agamben – określa się to, co w człowieku święte i przekłete, czyste i nieczyste, doskonałe i skażone. *Sacrum* rozpięte jest między obrzędzeniem i uświęceniem, *unclean* i *holy*.

Lecz tu przychodzi zwątpienie – zauważa Poprzęcka. – *Sacrum* prowokuje do transgresji, transgresja zaś z konieczności zakłada wiarę w transcendencję. Transgresja, bluźnierstwo, świętokradztwo wymagają świętości. Bluźni się Bogu, a gdy Boga nie ma, nie ma i bluźnierstwa.

Autorka książki znów odwołuje się do Jeana Claira, według którego współcześni artyści abiektalni „nie mają żadnego poczucia transgresji – doznanie trwogi i rozkoszowanie się złem [...] są w najskrajniejszych wytworach dzisiejszej sztuki nieobecne. [...] Jesteśmy poza dobrem i złem. A raczej wszystko dzieje się tak jakby zło zniknęło”. Poza dobrem i złem powstać może jedynie *sacrum* magiczne, świętość tajemnych obrzędów. To w nich rodzą się ponowoczesne relikwie. „To tak jakbyśmy od symbolizacji malowanego wyobrażenia wracali do bezpośredniego realizmu świętych szczątków” – konkluduje Poprzęcka.

W ten sposób dochodzimy do zastępczej funkcji sztuki współczesnej, która stanowi „zastępcze, parodystyczne formy zrodzone przez wymarłą teologię i powolną, niepełną śmierć transcendentalnego odniesienia”. To stwierdzenie – przynajmniej – brzmi oskarżycielsko. Teza o wymarłej teologii pochodzi od George’a Steinera, który pisał, że „nie mieć ani Nieba, ani Piekła oznacza odarcie nie do zniesienia i samotność w świecie gwałtownie spłaszczonym”. Współczesne barbarzyństwo polega na utracie transcendentalnego wymiaru życia.

Poprzącka dopisuje jednak swoją własną konkluzję, która mocno relatywizuje niby-sakralny status sztuki, którą zbiorczo nazwałem abiektalną. Autorka wspomina swoją wizytę w Waranasi (dawniej Benares) w Indiach, najstarszym i – jak uznała – najstraszniejszym mieście świata, które „godne” jest swej popularności jako *anus mundi* – kloaka świata. Píše o bardzo trudnym doświadczeniu, jakim jest spacer o świcie brzegiem Gangesu: „w ciężkiej mgłę utrzymującej swąd spalenizny, odór odchodów i gnijących odpadków, wśród dymiących stosów, słaniających się ludzi, zebrzących trędowatych, szukających pożywienia psów, krów i kóz”.

To osobiste dotknięcie owej „ciemnej strony” ludzkiej egzystencji każe autorce, jak się przyznaje:

inaczej spojrzeć na sztukę pragnącą dotknąć granicznych sytuacji ludzkiej egzystencji, także tych najbardziej odrażających. Wobec rzeczywistej obecności śmierci, rozkładu, ale i wiary (jakkolwiek byłaby dla nas niepojęta) błędną wszystkie *sensations, abjects*, ekstrema i ekscesy, które okazują się wyspekulowaną kreacją, bezsilne, miałkie, nieważne, za to oswojone, zawłaszczane i dobrze się mające w bezpiecznych, aseptycznych przestrzeniach ofiarowanych przez instytucjonalny świat sztuki.

(Nie)normalne reakcje

Drugi interesujący mnie temat „doświadczenia niebezpiecznego” to problem zdefiniowany przez autorkę jako *Szaleństwo w muzeum*. Poprzącka podejmuje tutaj wątek różnego rodzaju przejawów muzealnego ikonoklazmu, czyli fizycznych ataków na sztukę wynikających choćby z zakwestionowania statusu muzeum:

Narzucany widzom system zakazów, kontroli, monitoringu, wymuszonych zachowań, rytualizacja obyczaju muzealnego, sakralizacja sztuki prowokująca do bluźnierstwa i obrazoburstwa, nadmiar bodźców, wreszcie obfitość nagości i erotyzmu – wszystko może budzić agresję.

Najczęściej przedmiotem ataków padają arcydzieła, bo tylko one zapewniają „efekt Herostratesa”, który spalił świątynię Artemidy w Efezie w nadziei, że akt ten uczyni jego imię nieśmiertelnym, co też – przynajmniej – się

stało. Ciekawe, że Poprzęcka jako jeden z istotnych motywów współczesnego ikonoklazmu muzealnego wylicza quasi-sakralną aurę wokół sławnych arcydzieł, co „może prowokować do bluźnierczego obrazoburstwa”. Z drugiej jednak strony muzeum unifikuje wszystko jako „sztukę”, tym samym odbierając różnym przedmiotom „ich pierwotną siłę”. To, co w swoim naturalnym i pierwotnym kontekście jest nieprzyzwoite i obsceniczne, w muzeum osiąga rangę przyzwoitego i scenicznego. Niejeden uprawia w muzeum podglądactwo, które wszak jest – podkreśla autorka – seksualną dewiacją.

Weźmy przykład pierwszy z brzegu. W roku 1891 na wystawie objazdowej w amerykańskim stanie Omaha jeden z widzów rzucił krzesłem w *Wiosnę* Wiliama Bouguereau. *Wiosna* była oczywiście aktem kobiecym. Poprzęcka pyta, co jest „normalną”, a co „nienormalną” reakcją na obraz: „Czy ciskający krzesłem w roznegliżowaną *Wiosnę* amerykański prostak nie dał normalnego, szczerzego wyrazu swemu oburzeniu nieprzyzwoitością?”. Przecież ideałem sztuki mimetycznej jest stworzenie przedstawienia, które miało być „jak żywe”. Może to jednak normalna reakcja?

Inne obrazoburcze reakcje biorą się z utożsamienia wizerunku z prototypem. Nie chodzi więc o atak na samo dzieło, ale na wyobrażone sceny czy osoby, co wynika z pomylenia przedstawiającego z przedstawionym. Osobną wersją współczesnego ikonoklazmu jest wewnętrzny sabotaż i zamierzone prowokacje, jakimi są obrazoburcze postawy samych artystów oraz tendencje autodestrukcyjne, które objawiły się w sztuce XX wieku.

Na koniec trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden powód współczesnego ikonoklazmu muzealnego. To konfrontacja sztuki, także tej awangardowej, z publicznością, która nie zawsze jest przygotowana do jej odbioru. Przykładem jest praca *Wanienka* Josepha Beuysa. Starą, emaliowaną, dzieciinną wanienkę, która była elementem instalacji, ktoś wykorzystał do chłodzenia napojów. Przywrócona do swej bardziej pierwotnej funkcji, jako eksponat została już nieodwracalnie zniszczona. Podobne działania nie muszą wcale wynikać z kontestacji autorytetu sztuki czy instytucji muzeum, ale ze zwykłej ignorancji.

„Uprawnomocniona i uprzywilejowana jest tylko pewna klasa ludzi – kolekcjonerzy, kuratorzy, muzealnicy” – konstatuje Poprzęcka. A co z resztą? Czy ikonoklazm to tylko вина „artystycznych ignorantów”? Autorka upomina się o podjęcie teoretycznej refleksji nad przyczynami ikonoklazmu, który „pozostaje [...] po ciemnej stronie naszego świata sztuki, oswajany drwiną, a jednak budzący niezrozumienie i lęk”. Zamiast coraz bardziej zabezpieczać się przed ikonoklazmem, zacznijmy próbować go rozumieć.

Papierosy i koniec sztuki

Książka kończy się rozdziałem zatytułowanym *Sąd niełatwy*, w którym Poprzęcka pyta o status historii sztuki i status samej sztuki. Jaka jest rola historii sztuki wobec tego, co stanowi przedmiot jej teoretycznych rozważań, czyli samej sztuki? Sąd tej wybitnej historyczki sztuki o dziedzinnie, którą przecież z powodzeniem uprawia, nie jest nazbyt optymistyczny.

Sztuka to nie jest *Terra Nullius* – ziemia niczyja, na której można wprowadzać dowolne porządki. Jest zamieszkała i opanowana przez sprawujące właścicielstwo rzeczy – właśnie owe budowle, malowidła etc., którym sami nadaliśmy odrębny, sprawczy status. Historycy sztuki nie są posiadaczami tej ziemi, raczej intruzami czy narzuconą terytorium obcą administracją.

Jedną ze szkód wyrządzonych sztuce przez historię sztuki jest desakralizacja sztuki.

Ostatnie karty *Impasu* Poprzęcka poświęca końcowi sztuki, punktem wyjścia czyniąc książkę Donalda Kuspita zatytułowaną właśnie: *Koniec sztuki*. Na obwolucie książki umieszczono zdjęcie pracy Damiena Hirsta, ukazujące 32 pety w szklanej, okrągłej popielniczce. Poprzęcka wylicza 31 argumentów za końcem sztuki: od samolikwidacji sztuki, która głosi własną śmierć, po stwierdzenie, że sztuka to miernota podniesiona do drugiej potęgi. A co z argumentem 32? To argument za sztuką.

Wystarczy wyrzucić z [popielniczki] cuchnące pety, by uzyskać czystą formę – piękny, idealny okrąg. [...] Kształt kuszący oko, przyciągający spojrzenie, świetlisty, skrzący się, mnożący refleksy, migotliwy, wciąż inny, a zarazem niezmienny w swej geometrycznej, sferycznej doskonałości. Platoński ideał. Sztuka.

Ślepe uliczki

Książka nosi tytuł *Impas*. Jak podaje słownik, „impas” to „sytuacja bez wyjścia”. Pisany po francuski *impasse* to – najpierw dosłownie – „ślepa uliczka”, taki typ ulicy. Można mieszkać przy drodze, szosie, ulicy, parku, skwerze i impasie. Ale to także metaforyczna ślepa uliczka, nie tyle nawet bez wyjścia, co zamknięta, zabarykadowana, zamurowana. Impas to w takim kontekście także droga donikąd.

Poprzęcka przytacza na wstępie książki – i potem do niej wraca – nowelę Hermana Melville’a *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Bohater nader często używa formuły *I would prefer not to* – „Wolałbym nie”. Historia sztuki jest jednak historią dzieł, których autorzy mówili „tak”. Jak zauważa autorka, w życiu artystów

dominują heroiczne męczeństwo i mesjańskie posłannictwo, które nie znają rezygnacji. Obsesja twórczości każe raczej wyrzekać się życia niż sztuki. Dążyć do urzeczywistnienia dzieła za wszelką cenę życia, które – na wzór hagiograficzny – staje się ofiarą złożoną na ołtarzu Sztuki.

Maria Poprzęcka ujawnia „ciemną stronę” tego ofiarniczego życia sztuki i jej autorów. Być może jednak „ciemna strona” to zbyt daleko idące określenie. Może wystarczy pojęcie wzięte wprost z teorii sztuki – odwrocie?

Każdy obraz ma lico i odwrocie. Kiedy podziwiamy obraz, oglądamy jego lico, nie zaglądając na jego odwrocie. A tam toczy się drugie, równoległe życie obrazu. Poprzęcka cytuje Antoniego Ziembę, który mówi o obrazach będących „odwrotnością normalnego porządku”. I o mocy kreacji, jaką ma w sobie sztuka, „nawet gdy owa kreacja (autokreacja) służy tak naprawdę destrukcji, negacji, dewaluacji obrazu. [...] Perfidny paradoks sztuki, która dowodząc swej nicości, usprawiedliwia swe istnienie”.

Czy odwrocie nie jest po prostu konieczne, by mogło zaistnieć lico? Książka prof. Marii Poprzęckiej jest *de facto* poświęcona owemu niedającemu się pokonać napięciu między historią sztuki a możliwością stworzenia jej alternatywnej i kontrfaktycznej wersji. Byłaby to wersja pisząca dzieje sztuki z perspektywy odwrocia, które skrywa w sobie wszystko to, co wymyka się muzealnikom albo nawet jest skrzętnie ukrywane przez muzea i sale wystawiennicze.

Okazuje się, że ewolucja sztuki ma swoje „ślepe uliczki”, a muzea – sale, do których prowadzą drzwi dla wielu kompletnie niedostrzegalne. Truizmem jest stwierdzenie, że sztuka współczesna operuje językami, które nie są łatwe do denotacji, a niejeden odwiedzający muzea sztuki współczesnej wychodzi z nich, wzruszając ramionami z niezrozumienia, a także z poczuciem bycia odrzuconym przez świat artystyczny. Monografia Marii Poprzęckiej to nie tylko mapa owych ślepych uliczek sztuki, ale także klucz do zrozumienia tego, co w nich wystawiono. ■

ANDRZEJ DRAGUŁA – ur. 1966, ksiądz diecezji zielonogórsko-gorzowskiej. Dr hab. teologii, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, przewodniczący Rady Instytutu Nauk Teologicznych, członek Komitetu Nauk Teologicznych Polskiej Akademii Nauk. Publicysta, członek redakcji „Więzi” i Rady Naukowej Laboratorium „Więzi”. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Laureat Nagrody Dziennikarskiej „Ślad” im. bp. Jana Chrapka. Autor wielu książek, m.in.: *Ocalić Boga. Szkice z teologii sekularyzacji; Copyright na Jezusa. Język, znak, rytuał między wiarą a niewiarą; Błuznierstwo. Między grzechem a przestępstwem; Emaus. Tajemnice dnia ósmego. Mieszka w Zielonej Górze.*