

JOANNA WINNICKA-GBUREK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

## KILKA UWAG O MOŻLIWOŚCI SACRUM W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ<sup>1</sup>

### STRESZCZENIE

Artykuł składa się z trzech części. Dwie pierwsze poświęcone są dwóm przełomom, albo inaczej – zmianom paradygmatu myślenia o sztuce, stanowiącym ramy dla przemian warunkujących współczesną rzeczywistość sztuki. Pierwszy to moment powstania „ery sztuki”, po trwającej aż do nowożytności „erze obrazu”. Renesansowy humanizm zaowocował przemianą obrazów będących przedmiotami kultu religijnego w dzieła sztuki.

W drugiej części sygnalizuję niektóre problemy wzajemnych relacji sztuki i religii w bliskiej nam epoce, którą Arthur Danto nazwał epoką „po końcu sztuki”. „Dziwną” sytuację, w jakiej znalazła się teraz sztuka powstająca z inspiracji religijnej, można uważać za zwieńczenie XVIII-wiecznego kryzysu Wielkiej Teorii Piękna i jednocześnie wynik procesu sekularyzacji rozumianej jako stopniowy zanik wierzeń i praktyk religijnych w nowoczesnym świecie – we współczesnym świecie sztuki nie ma miejsca dla szczerzej sztuki religijnej.

Na koniec analizuję niektóre z tez będących w opozycji do tendencji wykluczających religię z przestrzeni publicznej, a tym samym ze świata sztuki.

### SŁOWA KLUCZOWE

sztuka współczesna i religia, sekularyzacja, inspiracja religijna, sztuka religijna w przestrzeni publicznej

---

<sup>1</sup> Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Pomiędzy wiarą a sztuką – sztuka i kicz w przestrzeni sakralnej”, która odbyła się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w czerwcu 2012 roku.

## INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Winnicka-Gburek  
Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji  
Zakład Edukacji Kulturalnej  
Uniwersytet Śląski  
e-mail: joanna.winnicka-gburek@us.edu.pl

---

Frazę „możliwość *sacrum* w sztuce współczesnej” można rozumieć co najmniej na dwa sposoby.

A) Z jednej strony jest to droga poszukiwania w dziełach sztuki momentów pojawiania się tego fenomenu, zaproponowana przez Władysława Stróżewskiego, którego rozważania na ten temat prowadzone z perspektywy estetyki fenomenologicznej stanowią klasykę w literaturze poświęconej tej problematyce. Ważna jest w tej koncepcji mocno akcentowana przez autora kategoria możliwości pojawienia się *sacrum* w opozycji pewności, którą gwarantowałyby jakaś dająca się opisać reguła. Stróżewski stwierdza, że nie możemy wykluczyć takiej sytuacji, w której fenomen *sacrum* pojawi się w jakimś dziele niezależnie od intencji jego twórcy, podobnie jak i możliwości przeciwnej, że nie pojawi się wcale, mimo religijnej inspiracji i użycia odpowiednich środków artystycznych. Jeśli jednak kogoś interesuje odpowiedź na pytanie o możliwość pojawienia się *sacrum* w dziele sztuki, to powinien szukać w konkretnym dziele takich cech, które są „podejrzane” o związek z fenomenem *sacrum*<sup>2</sup> – pisze filozof. Warto w tym miejscu przypomnieć ogólną definicję dzieła sztuki, którą autor posługuje się w tych rozważaniach: Dziełem sztuki, jest „taki wytwór ludzkiej działalności, który ze swej istoty musi być podmiotem określonego doboru wartości estetycznych”<sup>3</sup>. Uznanie posiadania przez dzieło wartości estetycznych wysokiej jakości za warunek konieczny rozpatrywania możliwości pojawienia się „za jego przyczyną” fenomenowi *sacrum* ogranicza w znacznym stopniu pole badawczych zainteresowań. Nie znajdują tam miejsca na przykład wszystkie te przedmioty, które posia-

---

<sup>2</sup> W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 210.

<sup>3</sup> Tamże, s. 211.

dają jedynie znamiona twórczości artystycznej, ani niektóre artefakty uznane za dzieła sztuki przez współczesny świat sztuki, ale nie spełniające wymogu estetyczności.

Wśród dróg prowadzących do pojawienia się sacrum jako doświadczenia estetyczno-numinotycznego Stróżewski wymienia odwzorowanie (*mimesis*) i partycypację (*methexis*). Ta ostatnia zbliża koncepcję krakowskiego filozofa do prowadzonych z perspektywy hermeneutycznej badań Hansa-Georga Gadamera nad reprezentacją<sup>4</sup>.

Gadamer, mówiąc o przyroście bytu dzięki dziełu sztuki, dotyka problematyki metafizyczności sztuki. Odwołuje się również do obrazów o tematyce religijnej jako tych, które najlepiej pokazują ontologiczny aspekt dzieła sztuki.

Można zatem poddawać analizie fenomenologicznej lub interpretacji hermeneutycznej dzieło sztuki pod względem pojawiania się w nim lub bycia jego sensem sacrum, czyli pojawiania się tego, „co w rzeczach odsyła do Boga”<sup>5</sup>, nie rezygnując jednocześnie z analiz estetycznych.

B) Drugie rozumienie tytułowej „możliwości”, którą chcę rozważyć, jest w pewnym sensie wywrotowe. Wyrażają je następujące pytania: Czy we współczesnym świecie sztuki jest miejsce dla sztuki powstającej z inspiracji religijnej? Czy możliwa jest sztuka współczesna aspirująca do bycia „tym, co odsyła do Boga” i jednocześnie uznana za sztukę przez świat sztuki?

...

Do pewnego momentu w historii kultury Zachodu sztuka stanowiła nieomalże synonim sztuki sakralnej. Najlepsi artyści wykonywali swe dzieła najlepiej, jak umieli, na zlecenia wykształconych i potężnych mecenasów, mających zwykle sprecyzowane oczekiwania. Epoka, w której obraz był przedmiotem kultu, trwająca od początków chrześcijaństwa, zakończyła się wraz z renesansem i reformacją. Hans Belting w swej ważnej książce *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki* nazywa ten czas „epoką obrazu”, po której nastąpiła trwająca do

---

<sup>4</sup> Por. A. M. Niedźwiedź, *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lula, M. Sawicka, Białystok 2003, s. 177–188.

<sup>5</sup> J. A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Częstochowa 2003, s. 53.

dziś „epoka sztuki”<sup>6</sup>. Nastąpił wówczas kryzys dawnego pojmowania obrazu. Nadano mu nową, zupełnie odmienną wartość jako dzieła sztuki. Zaczęto dyskutować na temat jakości artystycznych wizji oraz zgodności z dominującą teorią estetyczną. Można porównać obraz po przemianie do okna, w którym mógł pojawić się zarówno święty, jak i członek rodziny artysty. Czas renesansu wyznacza jeszcze jedną ważną przemianę. Nie tylko zmieniło się postrzeganie zadań współczesnego malarstwa, ale z nowej, artystycznej perspektywy zaczęto patrzeć na obrazy będące kiedyś przedmiotem czci.

Nawiązując do obrony obrazów przed ikonoklastami Martina Lutera, a dokładniej do jej słynnego fragmentu „istnieją obrazy dwojakiego rodzaju”<sup>7</sup>, Belting przedstawia następującą diagnozę: Tam, gdzie radykalnie ikonoklastyczne prądy reformacyjne nie miały dostępu, obrazy pozostały w kościołach i zgodnie z pierwotną intencją artystów czy bez ich zgody zaczęły pełnić dwojaką funkcję. Obraz będący dotąd przedmiotem czci został przemieniony w dzieło sztuki. Dlatego autor proponuje, aby nie mówić o dwojakim rodzaju obrazów, ale nazwać je „obrazami o dwojakim obliczu”. W tym samym dziele można bowiem widzieć albo „siedzibę świętego”, albo uważać je za ekspresję sztuki.<sup>8</sup> Zauważmy, że dopiero w konsekwencji tej zmiany na gruncie estetyki i filozofii religii mówi się o współistnieniu doświadczenia (przeżycia) religijnego i estetycznego w kontakcie z religijnym dziełem sztuki. Szuka się między nimi podobieństw i różnic zarówno w sferze warunków koniecznych do ich zaistnienia, jak i innych cech charakterystycznych<sup>9</sup>.

W rozdziale podsumowującym pt. *Religia i sztuka. Kryzys obrazu u progu nowożytności* znajdujemy następującą konkluzję:

<sup>6</sup> H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

<sup>7</sup> M. Luter, *Kazanie o drugiej księdze Mojżeszowej (1525)*, cyt. za: H. Belting, wyd. cyt., s. 616. Obszerniejszy fragment brzmi „Bóg zakazuje bowiem obrazów, które się ustawia, wielbi i umieszcza na jego miejscu. Istnieją dwojakiego rodzaju obrazy, co sprawia, że Bóg czyni tu pewną różnicę. [...] dlatego nie zakazuje się tu żadnego innego obrazu poza obrazem Boga, który czyni się przedmiotem adoracji”.

<sup>8</sup> H. Belting, wyd. cyt., s. 522.

<sup>9</sup> Por. na przykład: J. Fisher, *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1985; R. Scruton, *Doświadczenie estetyczne a kultura*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991; M. Piróg, *Pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.

Już sama religia, nawet jeśli zachowuje się jeszcze dość wojowniczo, nie jest tą samą religią. Walczy o zachowanie miejsca, które się jej przyznaje, i jest to ów izolowany obszar w życiu społeczeństwa i jednostki, do którego się przyzwyczailiśmy. Sztukę albo dopuszcza się do religii, albo z niej wyklucza, ale nie jest już ona fenomenem religijnym. W obszarze funkcji składających się na «sztukę» obrazy specjalizują się w pojedynczych zadaniach związanych z formowaniem osobowości i doświadczeniem estetycznym. W ten sposób zanikło ogólne pojęcie obrazu, nawet jeśli zbiorcze pojęcie «sztuki» przesłania ów podział. [...] Jego usunięcie otwierało drogę do nowego, estetycznego określenia obrazu, w odniesieniu do którego obowiązywały «reguły sztuki». Obrazy artystyczne i nieartystyczne istniały odtąd obok siebie i zwracały się do ludzi o różnym wykształceniu<sup>10</sup>.

Belting jest rzecznikiem tych historyków i filozofów sztuki, którzy tak jak on temat „obrazu i kultu” uważają za zamknięty. Spróbujmy wyodrębnić kilka jego tez dotyczących „ery sztuki”, aby zastanowić się, czy w dalszym ciągu są to cechy charakterystyczne współczesnego świata sztuki. Byłyby to: izolacja religii w społeczeństwie, niedopuszczanie lub dopuszczanie sztuki do obszaru religii (sztuka nie jest fenomenem religijnym), pojawienie się dzieł o „dwojakim obliczu”, obowiązywanie artystycznych reguł sztuki.

Wraz z rozdziałem sztuki i religii, tak jak go przedstawił Belting, na pierwszy plan wysunęła się inspiracja artystyczna, a w konsekwencji – samodzielny wybór tematu przez artystę. To bardzo ważny moment, bo artysta uwolniony od „przymusowego” niejako tworzenia obrazów przeznaczonych dla kultu mógł samodzielnie wybrać temat religijny. Dopiero wtedy mogła pojawić się sztuka religijna, czyli sztuka powstająca z indywidualnej inspiracji religijnej. Jest to ważny moment zarówno w dziejach sztuki, jak również w dziejach systematyzującej myśli o sztuce. Konieczne stało się bowiem wzbogacenie słownika potrzebnego do opisywania twórczości odnoszącej się w nowy sposób do problematyki wiary chrześcijańskiej.

Wydaje się, że współcześnie mamy do czynienia z następującymi sferami pojawiania się odniesień do religii w sztuce:

Sztuka sakralna – sztuka tworzona w celu wzbudzenia przeżyć religijnych, zgodna z doktryną i wymaganiami liturgii i przeznaczona do przestrzeni sakralnej. Dzieła sztuki sakralnej mogą być zakwalifikowane jako przedmioty kultu pod pewnymi warunkami. Powinny być czytelne, zgodne z tradycyjną ikonografią chrześcijańską, czyli akcep-

---

<sup>10</sup> H. Belting, wyd. cyt., s. 524.

townymi sposobami przedstawiania tematów i świętych. Wydaje się, że w dalszym ciągu przedmioty te można traktować jak „obrazy o dwójakim obliczu”, o których wspominał Belting – kultowe obrazy/wizerunki, jak i dzieła sztuki. (Odnotujmy w tym miejscu – jedynie ze względu na topograficzne sąsiedztwo na mapie twórczości mającej związek z religią – wytwory zwane sztuką kościelną, przedmioty mające znamiona twórczości artystycznej, a częściej użytkowej, które powstają na potrzeby Kościoła).

Sztuka religijna – powstająca w wyniku religijnych przeżyć artysty bądź z religijnej inspiracji, często nawiązująca do ikonografii chrześcijańskiej. Dodajmy, że inspiracja jest tu rozumiana bardziej jako natchnienie podobne do tego, które towarzyszyło ewangelistom i prorokom, niż jako formalny pomysł na dzieło. Sztuka religijna w tym rozumieniu może, ale nie musi być sztuką „odnoszącą do Boga”.

Sztuka zawierająca odniesienia do religii – do tego zbioru, szerszego niż poprzedni i zawierającego go jednocześnie – należy każde dzieło sztuki, które w jakiś sposób (poprzez symbolikę zawartą w dziele lub autokomentarz artysty) odnosi się do religii. Z racji rozmaitych miejsc i kontekstów, w jakich się pojawia (zwykle poza przestrzenią kultu, a w przestrzeniach wystawienniczych), czasem trudno rozpoznać, czy w intencjach jest krytyką czy afirmacją religii (sztuką religijną).

Świat sztuki – instytucja, która mając określone kryteria nadawania dziełom statusu artystyczności, musi czasem „zmierzyć się” z dziełem sztuki zawierającym odniesienia do religii. Niektóre z tych dzieł znajdują w instytucjonalnym świecie sztuki swoje miejsce. Istnieje zatem obszar wspólny dla świata sztuki i zbioru dzieł sztuki zawierających odniesienia do religii. Wątpliwości budzi natomiast możliwość zaistnienia współcześnie obszarów wspólnych dla świata sztuki i sztuki religijnej, nie mówiąc już o obszarze wspólnym ze sztuką sakralną.

Sztuka – obszar mający zapewne jakieś części wspólne ze wszystkimi wymienionymi powyżej zgodnie z tezą: „każda autentyczna sztuka ma bowiem charakter eschatyczny”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 17. Przyjęta przeze mnie systematyzacja jest w głównych punktach zgodna z tą, którą proponuje Renata Rogozińska. Autorka, wymieniając kolejno sztukę religijną, kościelną i sakralną, akcentuje aspekt metafizyczny tej ostatniej oraz wskazuje ten rodzaj sztuki jako zawierający „element sacrum”.

Sztuka z inspiracji religijnej powstaje do tej pory, ale jak mówi na przykład James Elkins, „dziwne” jest jej miejsce we współczesnym świecie. W książce *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* przedstawił on kilka „dziwnych miejsc” pojawiania się wzajemnej alienacji sztuki i religii omówionych w następujących rozdziałach: 1. Koniec religijnej sztuki (z inspiracji szczerze religijnej), 2. Tworzenie nowych wierzeń (*New Religious Movements*), 3. Sztuka jako krytyka religii (Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Andres Serrano, Hermann Nitsch) 4. Próba unicestwienia religii przez artystów, 5. Religia nieuświadomiona.

Będą nas tu interesować diagnozy zawarte we wstępnym rozdziale, w którym obwieszczony został koniec sztuki religijnej. Elkins odwołuje się w nim do swych doświadczeń pedagogicznych, ponieważ pracuje jako profesor w SAIC (The School of the Art Institute of Chicago), jednej z największych uczelni artystycznych w Stanach Zjednoczonych, nastawionej programowo na sztukę najnowszą. Prowadzi tam trzy fakultety (historia sztuki – teoria i krytyka, nowe dziennikarstwo artystyczne, studia wizualno-krytyczne). Krótko opisując swą macierzystą uczelnię, stwierdza, że dla studentów, którzy nie chwytają w lot przesłania takich artystów jak Andres Serrano czy Jeff Koons, nie ma miejsca na najbardziej obleganych wydziałach uczelni, takich jak malarstwo, rzeźba, film, wideo czy nowe media. Jeśli student jest człowiekiem religijnym, to albo musi jakoś pogodzić wymagania współczesnego świata sztuki ze swymi poglądami, albo pozostaje mu wybór wydziałów takich jak historia sztuki, komunikacja wizualna lub moda, na których, z oczywistych względów, przekonania religijne mają mniejsze znaczenie, a ewentualną twórczość własną inspirowaną tymi przekonaniem może i powinien zachować dla siebie.

Elkins modyfikuje nieco definicję instytucjonalną, obnażając jednocześnie jej codzienną praktykę: „Sztuką jest wszystko to, co jest wystawiane w galeriach głównych miast, kupowane przez muzea sztuki współczesnej, pokazywane na biennale i documenta, o czym się pisze w takich magazynach jak «Artforum», «October», «Flash Art», «Parkett» lub «Tema Celeste»”<sup>12</sup>. Krytyk z rozbijającą szczerością przyznaje, że odwoływanie się do tej koncepcji zwalnia go z odpowiedzialności na pytanie, czym sztuka była, jest i czym powinna być. Insty-

---

<sup>12</sup> J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge NY, London, 2004, s. 1.

tucjonalna definicja sztuki, jego zdaniem, mówi jednak coś ważnego o istocie sztuki współczesnej. Z zakresu tej nazwy zostaje bowiem wykluczona cała sztuka otwarcie religijna. Takiej sztuki nie spotkamy w galeriach, nie jest kupowana przez muzea sztuki współczesnej, nie jest wystawiana na światowych biennale ani nie wspomina się o niej w prestiżowych specjalistycznych pismach o sztuce<sup>13</sup>.

Na uwagę zasługuje fakt, że autor wśród „rodzajów sztuki”, które nie mają swojego miejsca w instytucjonalnym świecie sztuki, wymienia jednym tchem sztukę religijną obok „sztuki pamiątkarskiej”, projektowania graficznego, sztuki komercyjnej i sztuki dziecka.

Rodzi się w tym miejscu wątpliwość dotycząca tego, co wspólnego ma sztuka „otwarcie religijna” z pozostałymi odrzucanymi przez świat sztuki rodzajami twórczości. Z jednej strony jest to użyteczność rozumiana tak, jak w wyrażeniu „sztuka użytkowa”, z drugiej kiczowata łatwość połączona z nieudolnością w artystycznym obrazowaniu lub – jak w „sztuce dziecka” – spontaniczna twórczość, mająca tylko zewnętrzne znamiona twórczości artystycznej. Jeśli bowiem sięgniemy do instytucjonalnej definicji dzieła sztuki, na którą powołuje się Elkins, przekonamy się, że w odróżnieniu od wszystkich innych wymienionych przez niego twórczych aktywności tylko sztuka religijna (w przeciwieństwie do sakralnej) spełnia wymóg definicji dotyczący „bycia kandydatem do oceny”.

Wykluczając, jak widać hurtowo i bez szczegółowego uzasadnienia jednostkowych przyczyn, różne rodzaje „twórczości” ze świata sztuki, jego funkcjonariusze przemierzają drogę odwrotną do tej, którą zaproponował Arthur Danto w *Art World*. Tam chodziło o pytanie, jak odróżnić zwykły przedmiot od dzieła sztuki, czyli o wyodrębnienie dzieła sztuki spośród innych przedmiotów. Pretekstem były słynne *Brillo boxes* Andy’ego Warhola, a jako przykład służyły dwie prace wykonane niezależnie od siebie przez artystów pop-artu Roberta Rauschenberga i Cleasa Olenburga, obie zatytułowane *Łóżko*. Danto w celu

---

<sup>13</sup> Diagnoza Elkinsa dotycząca pokazywania sztuki religijnej na znaczących światowych przeglądach wymaga aktualizacji. Już w 2009 roku przewodniczący Papieskiej Rady ds. Kultury, kardynał Gianfranco Ravasi, zgłosił za pośrednictwem mediów niecodzienną propozycję, mającą przyczynić się do zmniejszenia dystansu między sztuką a religią. Zaproponował, aby na Biennale w Wenecji powstał pawilon, który będzie sygnalizował gotowość do podjęcia dialogu między obu dziedzinami. W 2013 roku, po raz pierwszy w 110-letniej historii Biennale, Stolica Apostolska miała swój pawilon, którego kuratorem był Antonio Paolucci, dyrektor Muzeów Watykańskich.



uatrakcyjnienia wywodu stworzył postać Testadury (twardogłowego), przysłowiowego głupka, parweniusza i ignoranta w dziedzinie sztuki – „który nie jest świadomy, że są to dzieła sztuki i bierze je za rzeczywistość prostą i czystą. Smugi farby na łóżku Rauschenberga przypisuje niechlujności właściciela, a zwężenie łóżka Olenburga bierze za wyraz nieudolności budowniczego lub może kaprys tego, kto je «zamówił»»<sup>14</sup>. Zachęcanie Testadury do dokładniejszego przyjrzenia się przedmiotowi artystycznemu nie doprowadzi do innej reakcji. Nie wykrzyknie nagle po iluminacji: „Tak, to rzeczywiście jest dzieło sztuki!”. Łóżko będzie dla niego zawsze łóżkiem, pudło będzie pudłem, a abstrakcyjna forma – barwną plamą. Jego ogląd współczesnej rzeczywistości artystycznej się nie zmieni, dopóki nie nauczy się teorii artystycznej identyfikacji, nie ukonstytuuje widzianego przedmiotu jako dzieła sztuki. *Świat sztuki* jest esejem o teorii, która umożliwia zaistnienie dzieła sztuki. W koncepcji Danto to niezorientowany odbiorca jest osobą, którą trzeba oświecić.

Teoria nie tylko mówi: „jest dziełem”, ale często wyraża zdanie przeciwne: „nie jest dziełem sztuki”. Teoria tłumaczy artystom, którym ciągle się wydaje, że zadaniem sztuki jest „orientacja w świecie, rozjaśnianie egzystencji i metafizyka” oraz doskonałość przedstawienia<sup>15</sup>, że są w błędzie. A jednak obrazy Barnetta Newmana czy Jerzego Nowosielskiego, choć były tworzone ze „szczerze” deklarowanej i wyrażanej inspiracji religijnej, kandydowały do oceny i znalazły swoje miejsce w instytucjonalnym świecie sztuki. Stało się to za sprawą ich wysokiej jakości artystycznej. Okazuje się, że restrykcyjna teoria pozostaje wobec takich dzieł bezradna<sup>16</sup>.

Instytucje świata sztuki zainteresowane są jedynie takimi jej przejawami, które mogą zostać potwierdzone przez obowiązującą teorię. To teoria ma decydujący głos. W *The Strange Place of Religion in Contemporary Art* znajdujemy opis działania tego mechanizmu. Choć rzecz dzieje się w Stanach Zjednoczonych, chyba można sobie taką sytuację wyobrazić w każdym innym miejscu, w którym realizowany jest nowoczesny program artystycznego kształcenia akademickiego według współczesnych reguł zachodniej kultury.

---

<sup>14</sup> A. C. Danto, *Świat sztuki*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 38.

<sup>15</sup> A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2003, s. 37.

<sup>16</sup> W cytowanej wcześniej książce Rogozińskiej można znaleźć wiele przykładów dzieł sztuki niepoddających się „restrykcyjnej” teorii.

Studentka wydziału grafiki namalowała obraz, którego religijna inspiracja była czytelna na pierwszy rzut oka, czyli jak mówi Elkins, prezentowała „treści otwarcie religijne”. W książce nie jest zamieszczona reprodukcja pracy, ale z zabarwionego ironią opisu wnioskujemy, że mimo dużej sprawności technicznej autorki obraz był po prostu niedobry. Na obrazie została przedstawiona planeta Ziemia, z której dziesiątki postaci wyciągało swe powiększone, złożone jak do modlitwy dłonie w kierunku białej kuli, oraz jedna ogromna dłoń wyciągnięta w kierunku Ziemi (krytyk porównał Ziemię do jeża, a jasną okrągłą formę do UFO)<sup>17</sup>. Ponieważ Elkins, którego studentka obdarzyła zaufaniem, został poproszony o ocenę nieformalnie, już po swoich zajęciach teoretycznych, czuł się w obowiązku stanowczo odradzić jej pokazywanie tej pracy prowadzącemu pracownię, wyrażając zdziwienie, że w ogóle miała taki zamiar. Przecież na zajęciach dyskutowano wspólnie teksty takich autorów jak Ronald Barthes, Clemente Greenberg czy Michael Foucault, w których sentymentalizm jednoznacznie był utożsamiany z kiczem. Pomijając tu przebieg rozmowy, podczas której, co znamienne, każde z partnerów pozostało przy swoim zdaniu, zwróćmy uwagę na zastosowanie przez krytyka słowa „sentymentalizm”.

Sentymentalizm ma raczej zabarwienie pejoratywne – to przesadna wrażliwość, czułośćkowość. Warto zastanowić się jednak, kiedy wrażliwość i uczuciowość są uważane za przesadne, jakie stosuje się kryteria w przypadku klasyfikacji uczuć. Analizując diagnozy Elkinsa dotyczące miejsca religii we współczesnej sztuce, można dojść do konkluzji, że to głównie uczucia religijne są czułośćkowe. Przedstawiciele świata sztuki nie bawią się w sentymenty – w znaczeniu dosłownym i w przenośni.

Główna teza Elkinsa brzmi zatem następująco: we współczesnym świecie sztuki nie ma miejsca dla s z c z e r e j sztuki religijnej. Z punktu widzenia świata sztuki wyznacznikiem współczesności i współczesnej sztuki jest złożoność.

---

<sup>17</sup> Dodajmy tu dla porządku, że dla Arthura Danto dobre dzieło sztuki a) jest o czymś, b) znaczenie zostało fortunnie wyrażone w dziele za pomocą właściwych środków artystycznych. Praca studentki Elkinsa spełniła, jak się wydaje, tylko ten pierwszy warunek. Nie ulega również wątpliwości, że nie spełniała kryteriów możliwości pojawienia się fenomenu sacrum według Władysława Stróżewskiego.

Jeśli dzieło sztuki o tematyce nawiązującej do religii chciałoby pretendować do bycia przedmiotem artystycznym, musiałoby, zdaniem Elkinsa, spełnić kilka warunków: a) pierwiastki religijne powinny być głęboko ukryte i zakamuflowane, b) dzieło powinno być wieloznaczne, autokrytyczne i pokazywać wątpliwości autora, c) powinno być przepełnione ironią, która jest ważnym wyznacznikiem współczesnej sztuki akceptowanej przez świat sztuki<sup>18</sup>. Analizując powyższe wymagania, można dojść do wniosku, że byłoby najlepiej, aby artysta tworzący z inspiracji religijnej stosował techniki subwersywne. Jednakże religia i wywrotowość są pojęciami należącymi do zupełnie innych paradygmatów myślenia.

...

Charles Taylor, jeden z najznakomitszych filozofów współczesnych, przyznający się otwarcie do swego katolicyzmu, mówi wprost o dominujących prądach nowoczesnej filozofii i kultury, które definiują się w opozycji do chrześcijaństwa jako formacji, którą należy przewyciężyć i odłożyć na zawsze do lamusa historii, jeśli oświecenie, liberalizm czy świecki humanizm mają zatriumfować<sup>19</sup>. To właśnie uprzedzenia religijne środowisk akademickich i szerzej – przedstawicieli kultury intelektualnej – stanowiły grunt dla sformułowania postulatów prywatności religii. Praktykujący katolicy powinni uważać się za outsiderów.

Taylor w *Obliczach religii dzisiaj* szuka aktualnych treści w *Doświadczeniu religijnym* Williama Jamesa. Jak wiadomo, znajduje je, ale poddaje zdecydowanej krytyce główną jego tezę, robiącą dziś karierę we wpływowych kręgach kultury, że prawdziwa religia to indywidualne (powiedzielibyśmy prywatne) doświadczenie.

Poprzez izolację religii następuje w sposób naturalny izolacja sztuki religijnej. Religia katolicka opiera się na pewnym rodzaju zbiorowej więzi, którą Taylor opisuje w następujący sposób:

Chodzi o więź, która opiera się na tym, że Kościół jest wspólnotą sakramentalną; część tej mocy wyraża określenie „mistyczne ciało”. Z pewnego punktu widzenia jest to tylko jeden z aspektów więzi opartej na wspólnym sposobie

---

<sup>18</sup> J. Elkins, wyd. cyt., s. 47.

<sup>19</sup> Ch. Taylor, *Katolicka nowoczesność?*, tłum. A. Pawelec, „Znak” 2003, nr 12, s. 20.

życia Kościoła. Wyraźniej ukazuje się tu jednak idea, że życie Boga przenika nasze życie i że przenika je pełniej, intensywniej i bardziej bezpośrednio za sprawą naszych praktyk. Chodzi tu o cały szereg praktyk, z tymi, które można by nazwać etycznymi, lub ogólniej – uczynkami miłosierdzia włącznie, lecz więź ta zyskuje pewną intensywność w znakach ustanowionych po to, by ją manifestowały, a które nazwane są sakramentami<sup>20</sup>.

Ta więź, którą Taylor nazywa sakramentalną, jest autentycznie zbiorowa i jest częścią więzi zakładającej wspólny sposób życia. Zbiorowe życie sakramentalne jest tą więzią.

Doświadczenie religijne w chrześcijaństwie należy do tych doświadczeń, które zmieniają swoją jakość wtedy, gdy są dzielone z innymi ludźmi. Postulat prywatności religii, w sposób modelowy realizowany przez funkcjonariuszy świata sztuki, wydaje się rodzajem wykluczenia niemałej grupy ludzi z przestrzeni publicznej.

Problem manifestowania wiary czy też mówiąc bardziej ogólnie, obecności religii w nowoczesnym świecie stanowi temat wiodący w *Epoce świeckiej* Taylora<sup>21</sup>. Autor nie tylko akceptuje tytułową świeckość sfery publicznej, ale również przytacza szereg przekonujących argumentów za takim stanem rzeczy. Fakt bezpowrotnego końca epoki, w której władza polityczna i cała organizacja społeczeństwa była podporządkowana wierze, jest niezaprzeczalny. Taylor słusznie dowodzi, że nie oznacza to końca religii osobistej. Wręcz przeciwnie, fakt sekularyzacji przestrzeni publicznej, czyli w tym rozumieniu uwolnienie jej od zewnętrznej religijnej organizacji, stwarza zupełnie nowe możliwości zaistnienia religii, a więc i sztuki powstającej z religijnej inspiracji w tejże przestrzeni. Filozof uważa, że

Nowoczesność jest świecka, lecz nie w często stosowanym luźnym znaczeniu tego słowa, które oznacza nieobecność religii. Świeckość wyraża się w tym, że religia zajmuje inne miejsce w porządku, zgodnie z koncepcją, wedle której wszelkie działanie społeczne odbywa się w czasie świeckim<sup>22</sup>.

Wróćmy na koniec do kilku tez Hansa Beltinga wyodrębnionych w pierwszej części artykułu. Śledząc to, co dzieje się we współczesnym świecie sztuki, trzeba zgodzić się, że rządzi nim dość sztywne

---

<sup>20</sup> Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002, s. 23.

<sup>21</sup> Tenże, *A Secular Age*, Cambridge, London 2007.

<sup>22</sup> Tenże, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 259.

reguły, na podobieństwo tych wypracowanych w starożytności, a odkrytych na nowo w renesansie. Jedną z tych nowych reguł, których trzeba przestrzegać, jest zgodne z aktualną teorią artystyczną niedopuszczanie sztuki religijnej do własnego obszaru. Teoretycy świata sztuki unieważniają tym samym tezę Beltinga o obrazach o „dwojakim obliczu” i raczej akceptują – parafrazując stwierdzenie wielkiego reformatora protestanckiego, Martina Lutra – istnienie tylko „obrazów dwojakiego rodzaju”. Do jednego rodzaju należałyby dzieła zakwalifikowane jako sztuka przez przedstawicieli instytucji przywiązanych do zsekularyzowanego modelu kultury zachodniej, do drugiego sztuka powstająca z religijnej inspiracji. Pokazywanie przez artystów sztuki tworzonej z religijnej inspiracji w religijnych enklawach byłoby doskonałym wypełnieniem postulatu prywatyzacji religii, który jak się wydaje, współczesny świat sztuki uznał już za swą regułę.

Zaproponowane zagadnienie i wybrane przykłady pokazują sposoby myślenia o nieodwracalności pewnych zjawisk dotyczących możliwości pełnoprawnego zaistnienia sztuki religijnej w świecie sztuki. Wypada pamiętać o prawdzie, którą można by zalecić ekspertom od diagnoz artystycznych: nie ma żadnych cezur historycznych, które zmieniłyby człowieka nie do poznania<sup>23</sup>.

#### SOME COMMENTS ABOUT THE POSSIBILITY OF THE SACRED IN CONTEMPORARY ART

##### ABSTRACT

This article consists of three parts. The first two parts have been devoted to two breakthroughs, in other words, to changes the paradigm of thinking about art, which constitutes the framework for transformations determining contemporary reality of art. The first one is the moment when “the era of art” started after “the era of the image” lasting until the modern times. Renaissance humanism led to the transformation of images being objects of religious worship into works of art.

---

<sup>23</sup> Por. J. Casanova, *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, tłum. T. Kunsz, Kraków 2005, s. 43. Autor przeciwstawia sekularyzację i prywatyzację religii deprivatyzację, przez którą rozumie powrót religii do sfery publicznej społeczeństw, w których funkcjonuje. Casanova dowodzi, że ukazywanie procesu sekularyzacji „jako stopniowy zanik wierzeń i praktyk religijnych w nowoczesnym świecie odtwarzają w istocie mit, który każe postrzegać historię jako stopniową ewolucję ludzkości od władzy przesądu do rządów rozumu, od wiary do niewiary, od religii do nauki. To mityczne ujęcie procesu sekularyzacji zasługuje istotnie na «desakralizację»”.

In the second part some of the problems of mutual relations between art and religion in more recent times, called by Arthur Danto the era “after the end of art”, have been indicated. The “strange” situation in which the art arising from religious inspiration is now might be considered the culmination of eighteenth-century crisis Grand Theory of Art and at the same time the result of the process of secularization understood as the gradual disappearance of religious beliefs and practices in the modern world – sincere religious art has no place in the art world.

At the end of the paper some of the theses which are in opposition to the trend of exclusion of religion from the public space, and thus from the world of art, have been discussed.

#### KEY WORDS

contemporary art and religion, secularization, religious inspiration, religious art in public space

#### BIBLIOGRAFIA

1. Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, tłum., J. Zychowicz, Kraków 2003.
2. Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
3. Casanova J., *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, tłum. T. Kunsch, Kraków 2005.
4. Danto A. C., *Świat sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
5. Elkins J., *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge NY, London 2004.
6. Fisher J., *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1985.
7. Kłoczowski J. A., *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Częstochowa 2003.
8. Niedźwiedź A. M., *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lula, M. Sawicka, Białystok 2003.
9. Piróg M., *Pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.
10. Rogozińska R., *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.
11. Scruton R., *Doświadczenie estetyczne a kultura*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.
12. Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna*, Kraków 2002.
13. Taylor C., *A Secular Age*, Cambridge, London 2007.
14. Taylor C., *Katolicka nowoczesność?*, tłum. A. Pawelec, „Znak” 2003, nr 12.
15. Taylor C., *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002.