

JACEK ZYDOROWICZ
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Współczesne praktyki artystyczne wobec sfery *sacrum*. Od ateistycznych krucjat antyreligijnych po agnostyczne herezje dialogu

Uwagi wstępne

Sfera *sacrum* wydaje się nie stanowić dominanty w dzisiejszej kulturze wizualnej. Sporadycznie jednak okazuje się, że kultura ta generuje obrazy o takiej performatywnej mocy, że wywołane nimi stany rzeczy wymykają się spod kontroli. Warto nadmienić, że czynnik religijny obecny w tych obrazach odgrywa tu niebagatelna rolę. Świadczą o tym liczne przykłady, by przywołać choćby niedawny zamach¹ na ambasadora USA Christophera J. Stevensa w Benghazi. Bódcem spustowym krwawych zamieszek w Libii i innych krajach islamskich był opublikowany na YouTube film *Innocence of Muslims*. Według początkowych informacji powtarzanych przez media, jego reżyserem miał być amerykański Żyd Sam Bacile. Podawano również, że autor musi się ukrywać z obawy przed zemstą wyznawców Mahometa. W komentarzach pod filmem jeden z internautów napisał, że gdyby sam popełnił równie marny film, to pewnie też by się ukrył, ale raczej motywowany wstydem niżli strachem. Trudno bowiem przy tej okazji opowiedzieć się za wolnością artystyczną, skoro film jest żenująco kiepski, obsadzony aktorami amatorami, a sceny pustynne z życia Mahometa kręcone są w *blueboxie*. Treść jest obliczona na niskich standardów prowokację wobec wyznawców islamu, gdyż nie dość, że prorok w ogóle jest pokazany (wbrew zakazom), to ukazany jest jako bękart, oszust, w dodatku seksualny dewiant.

¹ Klasyfikacja śmierci Stevensa nie była od początku medialnych doniesień oczywista, roilo się od spekulacji rozciągających się od linczu w wykonaniu tłumu wyznawców oburzonych filmem, aż po zaplanowany zamach. Co ciekawe, w interpretacjach dziennikarskich nie nadużywano faktu, że śmierć ambasadora nastąpiła 11 września 2012 [czyli w rocznicę zamachu na WTC i Pentagon].

Problem napięć i rozruchów pojawił się jednak dopiero, gdy na YouTube opublikowano wersję z tłumaczeniem na język arabski. Nie był to jedyny *feedback*, afera wygenerowała bowiem szereg teorii spiskowych, jakoby to właśnie muzułmanie sterowali produkcją filmu. W wyniku śledztwa wyszło na jaw, że Sam Bacile to fałszywa tożsamość, a za filmem podobnie stoi Nakoula Basseley Nakoula – koptyjski chrześcijanin z Egiptu... – powiadają dziś zgodnie *Los Angeles Times* i *Al-Jazeera*².

Przywołany incydent pokazuje dość dobitnie, że z faktu absencji *sacrum* we współczesnej sferze wizualnej nie można wyciągać pochopnych wniosków na temat procesów globalnej laicyzacji. Można natomiast wyciągać uprawnione wnioski na temat łatwości instrumentalizacji wątków religijnych przez rozmaite podmioty: polityków, przywódców religijnych, terrorystów, dziennikarzy i innych. Pośród tych „innych” z pewnością znajdują się również artyści.

Wracając zatem do tytułowego problemu – dla niezbędnego zawężenia pola problemowego pragnę nadmienić, że na potrzeby niniejszego artykułu posługuję się tzw. instytucjonalną koncepcją sztuki³. W możliwie esencjonalnym skrócie: w myśl tej definicji za sztukę uznaje się to, co świat sztuki podsuwa nam do oglądania, czyli to co wystawiają galerie, kuratorzy i artyści, i co komentują krytycy działający w imieniu *Art World'u* właśnie. Wyłącza to niejako z optyki tego tekstu sztukę religijną *sensu stricte*. Oczywiście są wyjątki, ale obecnie świat sztuki i świat sztuki religijnej to osobne obszary, tak w zakresie obiegu jak i refleksji estetycznej. Artyści „świeccy” nie zrezygnowali jednak z dotykania obszarów *sacrum*, niejednokrotnie ocierając się o bluźnierstwo i obrazę uczuć religijnych. Wiele takich incydentów sprawiło, że zaczęto światy sztuki świeckiej i sakralnej postrzegać w atmosferze wzajemnej niechęci lub nawet wrogości. Nie zawsze tak było rzecz jasna, jednak współcześnie nie ma większego sensu dyskusja, czy sztuka zawdzięcza więcej religii, czy też religia sztuce – dość spojrzeć w podręczniki historii sztuki. Te same podręczniki wskazują też, że drogi obydwu tych praktyk kulturowych coraz bardziej rozchodziły się. Przyczyn tego rozchodzenia było oczywiście wiele – nie czas i miejsce, by je tu rekonstruować.

Warto zwrócić uwagę na pewien historyczny paradoks: to, że zbliżenie sztuki i religii miało miejsce w czasach świetności i dominacji dyskursu religijnego jest dość oczywiste. Jednak symbiozy były widoczne również, gdy religia była na cenzurowanym. Sztuce nonkonformistycznej, zaangażowanej, wypadało wówczas stawać po stronie wykluczonych – by na marginesie przywołać choćby rolę religijnych murali w kształtowaniu tożsamości lokalnych w Belfaście, czy polską sztukę zaangażowaną wystawianą w kościołach w latach osiemdziesiątych minionego stulecia. Instalację Jerzego Kaliny z szopką bożonarodzeniową w bagażniku Fiata 125p dziś zakwalifikowano by jako obrazę uczuć religijnych, jednak w tragicznie konkretnym kontekście śmierci ks. Jerzego Popiełuszki pra-

² Za: <http://latimesblogs.latimes.com/lanow/2012/09/nakoula-basseley-nakoula-aliases-innocence-muslims.html>; <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2012/09/2012915181925528211.html>

³ Zob. G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, w: *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), t. 1, Kraków, 1985; B. Dziemidok, *Instytucjonalna definicja dzieła sztuk jako świadectwo „kryzysu estetyki”*, „*Studia Estetyczne*”, 1980, nr XVII.

ca ta stała się ikoną o politycznym potencjale. Artyści i katoliccy duszpasterze okazali się wtedy skutecznymi katalizatorami społecznego oporu.



Fot. 1. Jerzy Kalina, *Pojazd betlejemski*, 1984. Warszawa, kościół św. Stanisława Kostki.

Czas transformacji po 1989 roku przyniósł spore zmiany – artyści albo stracili zainteresowanie tematyką religijną, albo wzięli na celownik krytyki nowy dyskurs wokół upolitycznionego *sacrum*. Lata 90. w polskiej sztuce podejmującej religijne tematy upłynęły zatem w atmosferze skandali, pomówień o bluźnierstwo, zamykania wystaw, cenzury prewencyjnej. Jeśli jednak spojrzeć z perspektywy czasowej okazuje się, że w sztuce tej dekady stosunkowo niewiele było religii. Toteż w tym obszarze niewątpliwie należałoby wyróżnić Roberta Rumasa, a jego eksplorację *sacrum* docenić za najbardziej konsekwentną i przemyślaną taktykę krytycznego diagnozowania rodzimej religijności. W tytule jednej z instalacji literalnie potraktowany slogan Bóg – Honor – Ojczyzna zyskał dość ironiczną wymowę, wydając się być zagrożony przeterminowaniem. Artysta postanowił dobrodusznie przedłużyć „okres przydatności” i uchronić inne „świętości” konserwując je w wękach. Tym sposobem w słojach w zalewie znalazły się figurki Matki Boskiej, przypinki z Janem Pawłem II, z logotypem Solidarności, monety, wędliny, hostie i inne dewocjonalia. Ten typ subtelnej balansowania na granicy *sacrum* i *profanum* stał się na długo znakiem rozpoznawczym Rumasa.



Fot. 2. Robert Rumaś, *Bóg w mojej ojczyźnie jest honorowy*, 1994. 120 x 40 x 12 cm, instalacja elektryczna, weki z polską flagą, figurkami Matki Boskiej, różami, hostiami, bilonem, kiełbasą). Praca w kolekcji Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie.

Początek dekady lat dwutysięcznych w dyskusjach o polskiej sztuce został wyznaczony przez Dorotę Nieznalską, a konkretnie – proces za obrazę uczuć religijnych przez jej instalację *Pasja*, precedensowe skazanie i wreszcie uniewinnienie po kolejnych apelacjach. Dla przypomnienia – *Pasję* tworzą: *lightbox* w kształcie krzyża, na którym widnieją męskie genitalia oraz projekcja wideo przedstawiająca wysiłki mężczyzny na siłowni. Sytuacja z perspektywy czasu wydaje się mocno niefortunna: oto młoda artystka weszła w obieg medialny i artystyczny za pomocą dość słabej pracy, napędzając przeciw sobie sporą część opinii publicznej. Choć akurat nie za jakości artystyczne wytoczono proces, to krytykom i ludziom sztuki generalnie wypadało stawać po stronie represjonowanej artystki, co zresztą czynili z zaangażowaniem. Atmosfera cenzorska sprawiła, że niestosowna wydawała się wówczas merytoryczna krytyka tej pracy, nikt nie chciał być kojarzony z „inkwizycją”, ani tym bardziej podrzucać argumenty oskarżycielom procesowym. Wstrzeźmieliwie reagowali też artyści – warto zauważyć, że w geście solidarności z Nieznalską nie nastąpiła żadna eskalacja, ani „wysyp” prac o bluźnierczym charakterze. Nic takiego się nie stało, nie tyle z zastraszenia świata sztuki i kuratorów, ile chyba raczej z poczucia pewnej bezradności wobec pytania: jak po Nieznalskiej robić sztukę o tematyce religijnej? (by sparafrazować pytanie Teodora Adorno o sztukę po Holokauscie). Jedyne wyraziste komentarz do tego stanu rzeczy dał zaś Grzegorz Kłaman w swojej pracy wideo pt. 196

kk (2002)⁴. Cały kadr wypełnia twarz Nieznalskiej, której odczytywane są personalne ataki wzięte z portali internetowych. Co jakiś czas nieznana dłoń wymierza artystce bolesny policzek. Klaman tym samym przeniósł punkt ciężkości na wiktyimizację osaczonej autorki *Pasji*, a dopiero w dalszym planie zakodował kwestie metaartystyczne. Znajdujemy tu bowiem nawiązanie do zapomnianego nieco wideo pt. *Was ist Kunst*, w którym serbski performer Raša Todosijević w identycznym kadrze molestuje twarz kobiety, a z *offu* z gestapowską gorliwością ponawiane jest pytanie: „Was i s Kunst?”.



Fot. 3. Grzegorz Klaman, 196 kk, 2002.



Fot. 4. Raša Todosijević - *Was ist Kunst*, 1976.

Aby wyjść częściowo poza zakłęty krąg lokalnych uwarunkowań warto zadać pytanie, w jaki sposób za granicą układają się relacje artysta – religia. Generalnie w dzisiejszych światowych dyskusjach o dotykaniu *sacrum* w sztuce przywoływane są wciąż te same nazwiska: Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Maurizio Cattelan, Chris Ofili, co więcej – wspomina się i rozważa ich niekoniecznie najnowsze prace. Z historii tych zmagania artystów z religią wynika, że bardzo łatwo wzbudzić rezonans dotykając *sacrum*, ale trudno zrobić to nie trącając „fałszywie brzmiących strun” – tj. unikając łatwych i prymitywnych rozwiązań. Zawsze bowiem akompaniują im skandale, pomówienia o bluźnierstwo, zamykanie wystaw, pojawia się cenzura prewencyjna itp. Czy oznacza to wyczerpanie materii *sacrum* w sztuce? Z jednej strony zatem mamy zastraszonych kuratorów omijających drażliwe obszary religijne, z drugiej strony – blasfemicznej transgresyjnej strategii jakby zwyczajnie „przejadły się” większości artystów.

Sztuka oczywiście będzie tak długo penetrować sferę *sacrum*, jak długo pozostanie ona sferą społecznie nieobojętną. Rzeczywistość dostarcza w tym względzie wciąż nowych sytuacji i dyskursów, toteż artystycznych postaw krytycznych nie brakuje, a taktyki prowokowania za pomocą ikonografii religijnej nie zostały zaniechane. W tym celu war-

⁴ Tytuł to oczywiście nawiązanie do art. 196 polskiego kodeksu karnego, który za „obrazę uczuć religijnych innych osób, znieważenie publiczne przedmiotu czci religijnej lub miejsca przeznaczonego do publicznego wykonywania obrzędów religijnych” – przewiduje grzywnę, karę ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat dwóch. Przebieg procesu skwapliwie i sumiennie relacjonował Łukasz Guzek na spam.art.pl

to przytoczyć garść przykładów ze sztuki lat dwutysięcznych, wybranych dość tendencyjnie⁵ dla zniuansowania dwóch typów taktyk artystów poruszających tematy sakralne: ateistycznych krucjat antyreligijnych oraz agnostycznych herezji dialogu.

Jest to oczywiście dość brawurowa typologia *ad hoc*, bez roszczeń i domniemań co do faktycznych przekonań światopoglądowych artystów. O tym jak arbitralny i nieostry może być zaproponowany przeze mnie podział świadczy choćby fakt, że działania tego samego artysty łądzą raz w jednej raz w drugiej grupie⁶.

Taktyka I – Ateistyczne krucjaty

Dla wstępnego zarysowania charakteru tej taktyki, zacznę od pracującego głównie na terenie Wielkiej Brytanii Anthonego Padgetta⁷. Artysta świadom tabloidowej specyfiki mass-mediów osiłą swoich autopromocyjnych strategii uczynił skandal, a ten ciągle niezawodnie gwarantuje tematyka religijna. Szczególnie dobre efekty w tym względzie przynosi dosłowna aplikacja postmodernizmu na grunt religii, dając w efekcie swoistą parodię ekumenizmu. Swą metodę określa dosłownie: *Pick and Mix Religious Art*. Zastąpił również z oskarżeń londyńskiej Tate Modern o religijną dyskryminację, kiedy odmówiono mu przestrzeni w Hali Turbin (2005). Idąc dalej, wykonał performance modląc się o pomyślność swej sprawy w Jerozolimie przed Kopułą na Skale, pod Ścianą Płaczu, przed Bazyliką Grobu i przed barem McDonalds. Wcześniej w podobnym duchu działał także w Polsce, fotografując się pod bramą Auschwitz ubrany w tylko spodnie zdobione symbolami religijnymi oraz pomalowany na biało wermachtowski hełm (*Jew Art Jedi Auschwitz* 2004). Innym razem w trakcie performance przepiłował figurę Chrystusa odziany w hidżab, żydowskie spodnie i chrześcijański ornat (*Racovian Heresy Sawing*, Bielsko-Biała 2004). Miał to być gest w odniesieniu do lokalnej historii wobec doktrynalnego konfliktu Unitarian z Trinitarianami. Warto wspomnieć jeszcze o pracy *Updating Pascal Wager. Interreligious Monopoly Gambling*, dzięki której został finalistą International Jewish Artist of the Year Award (Ben Uri Gallery, Londyn 2004). Jest to gra w rodzaju Monopoly, której plansza naznaczona jest symbolami głównych religii uniwersalistycznych. Przywołując zakład Pascala artysta sygnalizuje, że w postmodernizmie religia jest jeszcze większym hazardem. Kody i przesłania są zatem aż nazbyt czytelne, Padgett chciałby się wadzić z wszystkimi wyznaniem naraz, niejako testując kogo uda się sprowokować jako pierwszego. Toteż mimo mojej życzliwości interpretacyjnej i sympatii dla postaw krytycznych w sztuce, nie sposób nie nazwać tych prac nieco grafomańskimi.

⁵ Tendencyjność ta sprowadza się do wskazań na przykłady sztuki o charakterze krytycznym bądź zaangażowanym, zatem z pominięciem postaw afirmacyjnych.

⁶ Wyróżnienie tych dwóch postaw w założeniu nie miało służyć ich wartościowaniu, jednak – jak się okazuje – dość trudno w tym wypadku oprzeć się dokonaniu pewnych ocen.

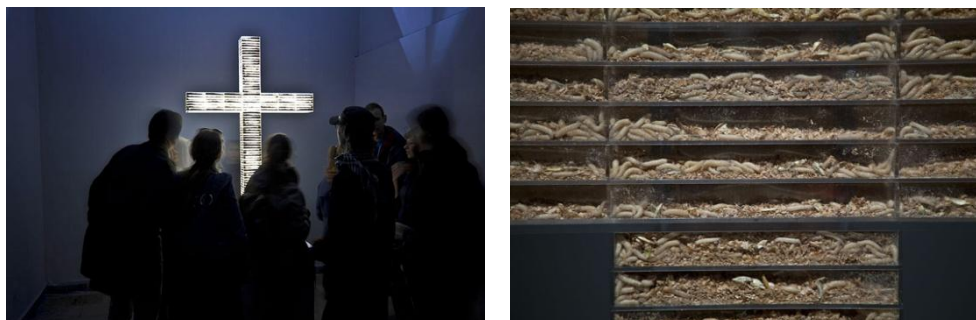
⁷ Absolwent Wimbledon School of Art [Theory of Contemporary Art and Performance], finalista International Jewish Artist of the Year Awards 2004, autor zbioru esejów *Religion & Contemporary Art*, 2010.



Fot. 5, 6, 7. Anthony Padgett *Updating Pascal Wager*, 2004.

W 2009 roku w Nod Roxy Gallery w czeskiej Pradze po 30 minutach od rozpoczęcia wystawy *Achtung izraelscy aktywiści* zniszczyli ekspozycję. Prezentowano tam prace polskiego streetartysty ukrywającego się pod pseudonimem Peter Fuss. Jego działania wokół różnych obszarów *sacrum* dają się właściwie rozpiąć pomiędzy obydwie proponowane przez mnie taktyki. Wystawę *Achtung* można różnie zaklasyfikować zależnie od przyjętej optyki interpretacyjnej. Artysta wyeksponował w galerii duże zrastrowane czarno-białe wydruki przedstawiające żołnierzy Wehrmachtu, którym zręcznie dorobił naramienne opaski z gwiazdą Dawida. Wystawa została zniszczona, czego poniekąd Fuss mógł się spodziewać majstrując Photoshopem w czarnym *sacrum* XX wieku, jakim jest Holocaust. Z jednej strony mamy zatem powierzchowną i łatwą prowokację, z drugiej – swoistą „pułapkę w pułapce” – okazuje się, że artysta nie działał na fotografiach archiwalnych, tylko na stopklatkach z takich filmów jak *Pianista* Romana Polańskiego czy *Lista Schindlera* Stevena Spielberga. Można zatem powiedzieć, że operował na samych reprezentacjach, czyli popkulturze pasożytującej na pamięci Shoah.

Działając na reprezentacjach *sacrum* Fuss stworzył też projekt *Santo Subito* pokazany we wrocławskiej Galerii Studio BWA (2007). Była to właściwie kolekcja kiczowatych gadżetów z Janem Pawłem II zebranych z różnych polskich sanktuariów (od ściennych zegarów, poprzez statuetki, naparstki, aż po zapalniczki). Tu niestety drugiego dna nie było – wyrafinowanej publiczności wielkomiejskiej galerii przedstawiono kolekcję straganowo-odpuśtowej tandety do obśmiania. Zabrakło tu chyba momentu na refleksję – co właściwie upoważnia przedstawicieli tzw. kultury wysokiej do krytykowania tych form identyfikacji z kultem religijnym? Ta sama wyrafinowana publiczność gotowa jest zapłacić 60\$ za snobistyczny designerski pendrive w kształcie Matki Boskiej, gadżet z gatunku *must-have*⁸.



Fot. 8, 9. Peter Fuss, *Cross 2*, 2012.

W trakcie festiwalu inSPIRACJE (Szczecin 2012) Peter Fuss zaproponował instalację w duchu Damiana Hirsta⁹: duży krucyfiks wykonany z przezrystego tworzywa, efektywnie podświetlony, który dopiero w bliskim oglądzie ujawnia, że jest złożony z setek mini-akwariów zawierających żywe robaki. Zważywszy na manifestowane ostatnio skłonności Polaków do obrony krzyża, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z kolejną, wykonaną „na skróty” prowokacją. Subtelności można jednak z tej instalacji wydobyć (choć może nieco na siłę). W *Dialogach o metafizyce i religii* Nicholasa Malebranche, Aryst (jeden z dialogujących) utrzymuje, że „Bóg niewątpliwie chciał przeobrażenia owadów uczynić figurami Jezusa Chrystusa”, porównując przy tym larwę do Jezusa Chrystusa wzgardzonego, „obciążonego naszymi słabościami i troskami”. Na następnym etapie „larwa zamyka się w swym grobie i zmartwychwstaje jakiś czas później, nie uległszy zepsuciu”. Owa „larwa zmartwychwstaje do ciała – by tak rzec – zupełnie duchowego. Nie pełza już po ziemi. Lata. Nie żywi się już zgnilizną: ssie kwiaty”¹⁰.

⁸ Mowa o produkcie Eslavy; pendrive ma kształt małej transparentnej figurki, podczas transferu danych wewnątrz miga ledowe serce Matki Boskiej; złotą aureolę zdobi napis: *Oh Maria keep my data save*.

⁹ Damien Hirst – przedstawiciel Young British Artists, niegdyś skandalista, obecnie jeden z najlepiej zarabiających artystów na świecie; w swoich instalacjach również używał larw much hodowanych na gnijącym krowim łbie [*A Thousand Years*, 1990]. Tytułem dygresji warto dodać, że to nie jedyne odwołanie Fussa do Hirsta, Polak postanowił bowiem wykonać podróbkę jego słynnej czaszki wysadzonej diamentami [cena wywoławcza 100 mln dolarów]; oryginał nosił tytuł *For the Love of God* [2007] – zaś tytuł pastiszu: *For the Laugh of God* [2007].

¹⁰Za: <http://www.fronda.pl/blogi/mlister/zlowrogi-znak-motyla,29932.html> [dostęp: 5 XI 2012].

Taktyka II – Agnostyczne herezje dialogu

Druga z postaw artystów współczesnych względem *sacrum* byłaby (choć pewnie nie bez pewnych zastrzeżeń) zbliżona do irreligii zastosowanej przez K. Piotrowskiego w brukselskiej wystawie po takim właśnie tytule (*Irreligia*, Atelier 340, Bruksela 2001). Kurator w ramach swego projektu postanowił przepracować pojęcie irreligii Colina Campbella¹¹. Piotrowski konstatuje: „Irreligia, lub bardziej odpowiednio postawa irreligijna, jest stosunkiem do religii, który raczej zadaje pytania o podstawy doktryny religijnej, które są kulturowymi więzami jednostki, niż kwestionuje istnienie obiektów wiary”¹². W swych intencjach nie tyle chce zatem godzić w religię, ile analizować jej społeczny wymiar.

Podobne myślenie zaowocowało monumentalną realizacją Davida Macha pt. *Golgotha*. Pracę pokazano z okazji obchodów 400-lecia Biblii Króla Jakuba w Edynburgu (2011). Rzeźba przedstawia naturalnej wielkości postacie ukrzyżowane na nieregularnych belkach. Z każdego z ciał sterczą setki gwoździ tworząc niejako agresywny „negatyw” ran. Ów pozornie prosty zabieg „przenicowania” Chrystusowych ran pozwala niespodziewanie spojrzeć na krzyż inaczej – niejako uzbijając to spojrzenie w optykę historii konfliktów religijnych, które uczyniły narzędzie agresji z pasywnego symbolu ofiary i odkupienia. Adrienne Dengerink Chaplin usiłuje dociekać, czy w takim przypadku możliwa jest sytuacja niezakłóconej estetycznej komunikacji na linii niewierzący artysta – dzieło sztuki o tematyce religijnej – niewierzący odbiorca. Wyjaśnia, że David Mach traktuje Biblię nie jako fundament dla doktryn, ale źródło uniwersalnych archetypów i opowieści o ludzkiej miłości, ekstazie, cierpieniu, przemocy *etc.* Od religii nie oczekuje zatem doświadczenia duchowości i wzniosłego piękna, a raczej dostarczania narracyjnych ram dla ludzkich dramatów i cierpień w XXI wieku¹³.

Wątki pasywne obecne we współczesnej sztuce nie zawsze muszą zatem prowadzić do obrazy uczuć religijnych, czego dowodzi wspomniany już wcześniej Peter Fuss w billboardach poświęconych drodze krzyżowej. Mowa tu o wielkoformatowych wydrukach nielegalnie umieszczanych na nośnikach billboardów, przeważnie wzdłuż peronów stacji Gdynia Chylonia. Poszczególne (nomen omen) stacje Męki Pańskiej przedstawiono w purystycznej poetyce streetartowo-szablonej, a twarz skazanego Chrystusa każdorazowo zasłania czarny pasek – analogicznie jak w medialnych relacjach z procesów przestępców. Kolejny zatem prosty zabieg artystyczny tworzący udaną próbę rekontekstualizacji nowotestamentowej narracji, co więcej – z uniknięciem blasfemicznego posmaku¹⁴.

¹¹ C. Campbell, *Towards a Sociology of Irreligion*, London 1971, s. 31.

¹² Za: A. Szyłak, *Święci buntownicy*, <http://www.raster.art.pl/prezentacje/irreligia/irreligia.htm>

¹³ A. D. Chaplin, *Not all religious art is made by believers*, <http://www.guardian.co.uk> [dostęp: 5 XI 2012].

¹⁴ Bardziej znany i owiany aurą skandalu był billboard z hasłem „Żydzi won z katolickiego kraju”. Fuss oprócz tego hasła umieścił na nim kilkadziesiąt portretów znanych polityków, dziennikarzy, aktorów i innych celebrytów. Plakat zawisł w bezpośrednim sąsiedztwie jednego z koszalińskich kościołów, dlatego tej partyzancko-semiotycznej akcji do taktyk dialogicznych zdecydowanie nie da się zaliczyć. Artysta analizując język nienawiści szerzony przez ultrapravicowe i narodowo-katolickie portale, postanowił w swojej poetyce, brutalnie i bez cudzysłowu zacytować znaną w sieci listę polskich Żydów „zdekonspirowanych” przez <http://www.polonica.net> [wkrót-



Fot. 10.

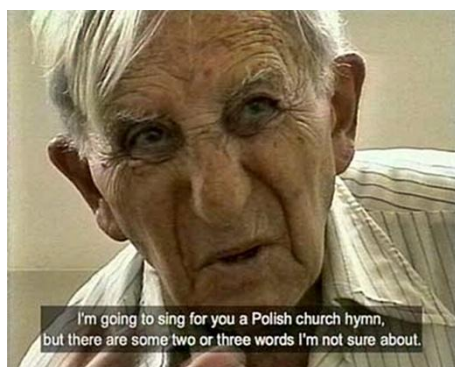
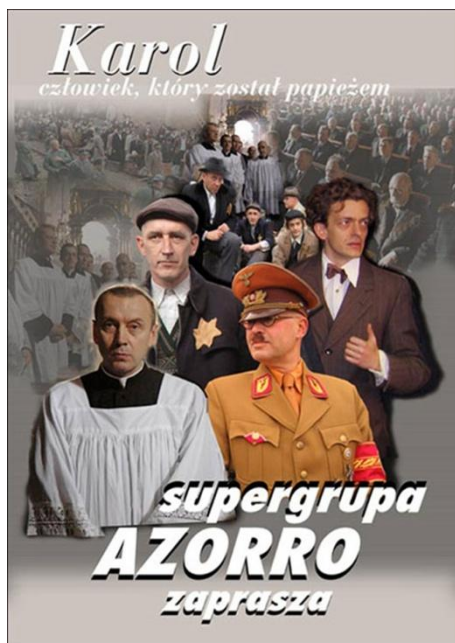
Pozostając w obszarach sztuki publicznej, nie sposób pominąć olbrzymiego billboardu Piotra Uklańskiego. Fotografia ta została zainscenizowana w ramach Biennale Sztuki w Sao Paulo w 2004 roku. Artysta w taki sposób ustawił 3,5 tysiąca żołnierzy, aby niczym pixele utworzyli portret Jana Pawła II. Papież zmarł w rok później, akurat w momencie kiedy eksponowano billboard w Warszawie. Spontanicznie pojawiły się pod nim kwiaty i znicze znoszone przez pogrążonych w żałobie Polaków. Mimo że praca ta nie była tworzona z pobudek religijnych, ani adresowana do tego „obiegu”, przypadkiem stała się obiektem kultu; przechodnie przyklekali, modlili się.

Fakt, że osoba Jana Pawła II budzi w Polsce silne emocje sprawia, że również sztuka nie pozostaje obojętna na społeczne nastroje. Oczywistym jest także, że i popkultura się uaktywni, by skorzystać na tak wzniosłych narracjach. Na życiorys Karola Wojtyły rzucili się filmowcy, by w pośpiechu uruchomić produkcje w typie filmu *Karol, człowiek który został papieżem* (2005, reż. Giacomo Battiato). Można powiedzieć, że szkoda tego materiału na scenariusz tak marnych, kiczowatych i grafomańskich realizacji. Nie byłby to film wart wzmianki, gdyby nie fakt, że niespodziewanie trafił on w obieg świata sztuki. Okazało się bowiem, że w castingach wzięli udział członkowie grupy Azorro. Łukasz Skąpski, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Oskar Dawicki zatrudnili się jako statyści i zagrali szereg drobnych, anonimowych ról w scenach zbiorowych (m.in. wysiedlanych Żydów z get-

ce po usunięciu billboardu przez policję, zniknęła z tej witryny także owa lista]. Ulokowanie plakatu pod kościołem miało stanowić ostentacyjne wskazanie źródła takich antysemitycznych dyskursów.

ta, polskich księży, profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, hitlerowców). W efekcie finalnym są ledwie rozpoznawalni na ekranie, nie mają zatem najdrobniejszego wpływu na przekaz płynący z filmu, a jednak udało im się w subtelny sposób „zawirusować” tę produkcję. Co więcej, dzięki tej performerskiej akcji Azorro film obejrzały w galeriach osoby, które w innych okolicznościach nie zainteresowałyby się obrazem Battiato. Galeryjne projekcje pociągnęły za sobą kilka ciekawych dyskusji zarówno o pontyfikacie, jak i o sprawach ogólniejszych, jak relacje sztuki i chrześcijaństwa¹⁵.

Fot. 11. Grupa AZORRO.



Fot. 12. Artur Żmijewski, *Pielgrzymka*, 2003 [screen z filmu dvd].



Fot. 14. Artur Żmijewski, *Itzik*, 2003 [screen z filmu dvd].

Fot. 13. Artur Żmijewski, *Nasz śpiewnik*, 2003 [screen z filmu dvd].

¹⁵ Zob. Ł. Ronduda, „Karol - człowiek, który został papieżem”. *Supergrupy Azorro*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/4461> [dostęp: 5 XI 2012].

Omawiając sztukę komentującą społeczne funkcjonowanie religii nie sposób pominąć aktywności Artura Żmijewskiego na tym polu. Podczas swych pobytów w Izraelu w 2003 roku zrealizował szereg krótkich prac wideo ilustrujących stan napięć w tym rejonie. Atutem tych filmów są różne perspektywy, zawsze jednak odmienne od tych, które oswoiliśmy przez estetykę medialnych newsów. Gdy oglądamy zrealizowaną wraz z Pawłem Althamerem *Pielgrzymkę* stajemy się uczestnikami polskiej wycieczki do Ziemi Świętej, której przewodnik nie stroni od antysemitkich tyrad i manipulowania historią. W filmie *Nasz śpiewnik* Żmijewski znakomicie wchodzi w rolę antropologa i nakłania sędziwych i schorowanych Żydów polskiego pochodzenia do przypominania sobie piosenek z dzieciństwa. Ci chętnie, choć z wyraźnym trudem nucą polski hymn, piosenki patriotyczne. Z antropologa artysta przedziera się w reportera, by na potrzeby filmu *Itzik* wysłuchać potoku słów nienawiści względem Palestyńczyków od prostego obywatela Izraela.

Czy (i jak) lewicowi intelektualiści mogą eksplorować wartości chrześcijańskie? Artur Żmijewski, tym razem jako kurator siódmego Berlin Biennale (2012) zaprosił do udziału Mirosława Pateckiego, autora gigantycznego posągu Chrystusa w Świebodzinie. W jednej z sal budynku Kunstwerke Patecki w trakcie biennale wykonał replikę głowy Chrystusa Króla. Początkowo mogło to zakrawać na jakiś artystyczny wygłup, czy wręcz pułapkę: oto lewicowy ateista, redaktor artystyczny *Krytyki Politycznej* zaprasza przykościelnego rzeźbiarza-rzemieślnika na jedną z bardziej prestiżowych wystaw w Europie. Ale



Fot. 15. Praca Mirosława Pateckiego na 7 Berlin Biennale.

chyba nie o zasadzkę chodziło, gdyż z reportaży z BB7 widać, że Patecki znakomicie odnalazł się tym towarzystwie. Z nielicznych wywiadów z rzeźbiarzem dowiadujemy się o konfliktach ze świebodzińskim proboszczem, nie tylko w kwestiach cięć budżetowych (co pociągało za sobą gorszą jakość materiałów), ale także w rozstrzygnięciach artystycznych, jak proporcje twarzy, rąk *etc.* Jakie były więc pobudki kuratora? Uwolnić artystę religijnego od sponsora-proboszcza i zaoferować totalną wolność wypowiedzi twórczej? Zamanifestować solidarność zaangażowanej społecznie sztuki z klasą rzemieślniczą? Można to widzieć z jednej strony jako nawiązanie dialogu, by uwypuklić „lewicowe” aspekty chrześcijaństwa, z drugiej strony może to być próba „puszczenia oka” do odbiorców i jednocześnie alibi dla potwierdzenia światopoglądowej ot-

wartości autorów wystawy¹⁶. W ostatnich latach Poznaniacy poróżnili się o dopuszczalność symboli islamskich w miejskiej ikonosferze. Pretekstem był niezrealizowany dotąd *Projekt Minaret* Joanny Rajkowskiej (2009-2011). Nie sposób tu lapidarnie streścić kontrowersji, negatywnych emocji i dyskusji, które (nie)spodziewanie pojawiły się wokół tego pomysłu. Początkowo (tj. zanim rozpętała się „afera”) sam byłem dość sceptyczny, pomimo swojej sympatii dla artystki i jej dorobku.

Moje obawy nie wynikały przy tym z islamofobicznych pobudek, a raczej z pytań o zasadność umieszczania pustego znaku (czyli komina fabrycznego wystylizowanego na minaret) pomiędzy katedrą a byłą synagogą. Spodziewałem się raczej protestów ze strony środowisk muzułmańskich, że oto człowiek „niewierny” dopuszcza się desakralizacji beztrąsko poczynając sobie z ich symbolami religijnymi¹⁷. Byłby to bardzo niefortunny obrót wydarzeń, zważywszy na zaangażowanie Rajkowskiej w sprawę palestyńską (w 2008 roku artystka prowadziła cykl warsztatów parateatralnych z uchodźcami na Zachodnim Brzegu; zrobiła przy tej okazji film *Camping Jenin*). Messikh Mohamed Salah, przewodniczący Ligi Muzułmańskiej w Poznaniu oznajmił jednak: „Minaret to tylko budowla, nie ma żadnego znaczenia religijnego”¹⁸. Stanowisko to jednak niespecjalnie osłabiło napięcia wokół projektu. Bardzo przenikliwie skomentowała całą sytuację Ewa Rewers: „Warto zauważyć (...), że z reguły o obecność symboli religijnych w przestrzeni publicznej upominają się diaspory islamskie, które do zachowania swojej kultury potrzebują przestrzeni sakralnych, centrów kultury itp. tuż obok, nie tylko w kraju pochodzenia. W Poznaniu o minaret w przestrzeni miasta upomniała się artystka eksperymentująca z konserwatywną (zgodnie ze stereotypem) mentalnością jego mieszkańców, sprawdzająca gotowość Poznaniaków do przyjęcia »obcego kulturowo« elementu, testująca ich otwartość na obecność »innych«. Nie tylko ta różnica zapewne sprawia, że Minaret zamiast w kontekście urbanistyczno-architektonicznym Poznania, tkwi nadal w kontekście sporu, który animują trzy czynniki: stosunek cywilizacji Zachodu do islamu, stosunek mieszkańców Poznania do innowacji przestrzennych, oraz stosunek artystów do tego, co publiczne. Kontekst sporu to zarazem kontekst interpretacji, ale i pokusa przechwytywania symboli, obezwładniania ich, osłabiania lub wykorzystywania do własnych celów”¹⁹.

¹⁶ Trochę szkoda, że dla symetrii kuratorzy nie zaprosili do udziału kibiców żużlowego klubu Falubaz, którzy w wyniku brawurowej akcji (2011) przyozdobili świebodziński posąg klubowym szalikiem o długości 40 metrów. Jak wyjaśniali sprawcy – wcale nie działali z pobudek bluźnierczych, zwyczajnie w przeddzień zawodów z Unia Leszno chcieli mieć Chrystusa po swojej stronie, wysyłali sobie nawet SMSy: „Niech Pan tego dnia prowadzi nas do zwycięstwa”. Więcej o wydarzeniu: http://wyborcza.pl/1,75248,10393304,Chrystus_z_gigantycznym_szalikiem_Falubazu_WIDEO_.html#ixzz2EYcnw5DW [dostęp: 5 XI 2012].

¹⁷ Z drugiej strony równie dobrze realizacja ta mogła zaowocować protestami gminy żydowskiej, gdyż atmosfera wokół samej synagogi i tak jest gęsta – najpierw naziści zdesakralizowali ją przerabiając na pływalnię, którą nb. dopiero niedawno przestała być, by nagle doczekać się sąsiedztwa komina przerobionego na minaret (czyli obok siebie zaistniałyby obiekt sakralny zmieniony w użytkowy i swoista pseudosakralizacja obiektu użytkowego).

¹⁸ M. Wybieralski, *Awantura o minaret w Poznaniu*, http://wyborcza.pl/1,76842,6772198,Awantura_o_minaret_w_Poznaniu.html [dostęp: 5 XI 2012].

¹⁹ E. Rewers, *Kontekst. Przeciw kulturowej standaryzacji*, <http://www.rajkowska.com/pl/teksty/236>

Historia najnowszej sztuki dowodzi, że paradoksalnie niektóre niezrealizowane projekty właśnie cenzurze i zakazom zawdzięczają swoją nośność, siłę wyrazu i społeczny rezonans. Projekt Rajkowskiej nawet w swej fazie czysto koncepcyjnej zadziałał i przyniósł efekt w postaci obnażenia pewnych lokalnych fobii. Hipotetycznie jest to lepsza sytuacja niż projekt zrealizowany, ale społecznie obojętny, potraktowany jako eklektyczna ozdóbka miejskiego pejzażu – by przywołać tunc. stylizowany na meczet budynek Yenidze w Dreźnie (pierwotnie fabryka papierosów, obecnie centrum komercyjno-kulturalne).



Fot. 16. Joanna Rajkowska, *Projekt Minaret*, niezrealizowany w Poznaniu, 2011.

* * *

Różnice w zakresie dwóch naszkicowanych powyżej artystycznych taktyk sprowadzają się w głównej mierze do retoryki i stopnia radykalizmu wypowiedzi. Pierwsza grupa, nazwana metaforycznie ateistyczno-krucjatową, zakłada przede wszystkim element prowokacji, najczęściej o blasfemicznym charakterze, często używa symbolik religijnych bardziej dla zwrócenia uwagi na siebie, niż na krytykowane zjawisko czy problem. Nie jest to już nawet paradoks, a raczej prawidło kultury wizualnej i sztuki – im bardziej zaangażowana postawa twórcy, tym bardziej jednoznaczny (i często ocierający się o grafomanię) efekt. Można takie działania przyrównać do jednego ze wspomnień Jamesa Elkinsa dotyczących pracy ze studentami. Oto na jedno z zaliczeń młody adept sztuki przyniósł olbrzymią fotografię z Elvisem Presleyem na krzyżu. Projekt ów wbrew oczekiwaniom autora nie wzbudził emocji, a jedynie zażenowanie profesora i innych studentów, którzy

kurtuazyjnie postanowili w dyskusjach skupić się wyłącznie na technicznych walorach jakości zastosowanego sprzętu i wysokobudżetowego wydruku²⁰.

Grupa druga, nazwana agnostyczno-dialogową miewa wcale nie mniejszy potencjał obrazoburczy, jednak nie prowokacja jest jej celem (choć niekiedy bywa niezamierzonym efektem ubocznym). W odróżnieniu od poprzedniej opcji nie tyle budzi sprzeciw i antagonizuje, ile (nieco inteligentniej) pobudza dyskusje wskazując problem. W zaproponowanym podziale nie chodzi zatem o dosłowne przypinanie artystom etykiet ateistów czy agnostyków, a jedynie o zbudowanie nasyconych metafor na potrzeby prób typologizacji różnych postaw krytycznych.

Choć pewnie nie należą do najwierniejszych uczniów zmarłego niedawno profesora Jerzego Kmity, to chętnie *ad hoc* posłużę się jego propozycją podziału postaw na antyfundamentalizm aktywny i bierny²¹. Tym, co niewątpliwie łączy omówionych wyżej artystów z obydwu grup, jest głęboką niechęć do postaw ultrakonserwatywnych, fanatycznych i fundamentalistycznych u wyznawców różnych religii. Różnicę w zakresie obu podejść dostrzec można właśnie posiłkując się podziałem Kmity: pierwsi to pewni swych racji i słuszności misji antyfundamentalistycznej, jednak sami dość fundamentalistycznie usposobieni, drudzy zaś to antyfundamentalistyczni z większym dystansem, tym samym lepiej wyposażeni w narzędzia do diagnozowania nastrojów społecznych. Gotowi do trudnego dialogu, sceptyczni, ale nie antagonistyczni. Wątpiący w dobrej wierze.

Jacek Zygorowicz – CONTEMPORARY ART PRACTICES AND THE SACRED SPHERE. FROM ATHEISTIC ANTIRELIGIOUS CRUSADES TO AGNOSTIC HERESIES OF DIALOGUE

The world of secular art and the world of religious art are today the two divided fields, as well in their circulation and esthetic reflection. "Secular" artists did not resign from relating to the sacred sphere, often being close to blasphemy and insulting religious feelings. Many of such incidents did contribute to the perception of the world of secular and religious arts in terms of mutual aversion or even hostility. Not so far past shows however, that both types of cultural practices with a specific "prosperity of discourses" are able to create interesting symbioses. Such situations occur, when both art and religion become a censored phenomena, like for example during the communist era in Poland in the 1980's. Artists and Catholic priests became efficient catalysts of social resistance. However, the time of transformation after 1989 had brought some significant changes; artists either had lost their interest in religious topics, or targeted a new discourse around the bounding of the sacred with politics. The 1990's in the Polish arts related to religious topics had past in an atmosphere of scandals, accusations of blasphemy, closing of exhibitions, preventive censorship etc. Does it bring the issue to an emptiness of the sacred in arts? On one hand we have today frightened curators avoiding the sensitive religious topics, and on the other blasphemous and transgressive strategies are no longer interesting to the artists themselves. It doesn't mean, that the sacred has been pushed out from the art totally and the tactics of provoking through religious iconography abandoned.

²⁰ Zob. J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York 2004, s. 33.

²¹ J. Kmita, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Poznań 1995.