Marcin LACHOWSKI

SACRUM I SZTUKA – TRADYCJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

Trudno jest zdefiniować granice współczesnej sztuki religijnej. Zwykle stanowi ona wypadkową artystycznych poszukiwań i tradycyjnych wzorów – szczególnie mocno wiąże wymiar etyczny i estetyczny. W obszarze sacrum artysta podejmuje podstawowe decyzje – wyraża pokorę wobec zrozumiałych, ale konwencjonalnych rozwiązań, bądź przeciwnie, realizując własną jednostkową drogę poszukiwań twórczych, opowiada się za doświadczeniem autentyczności. Sztuka inspirowana tematyką religijną znajduje się na przecięciu dwóch osi: kanoniczności wyobrażeń i współczesności formy.

W maju 2005 roku została otwarta w Kielcach Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej. Po okresie lat osiemdziesiątych, kiedy związki twórców ze środowiskiem kościelnym były szczególnie silne, w następnej dekadzie tematyka religijna w obszarze życia artystycznego została zmarginalizowana. Zgromadzone w Kielcach dzieła mają świadczyć o wciąż aktualnym zaangażowaniu artystów w sprawy sacrum, a zarazem wyznaczać inną perspektywę dla historii sztuki fundowanej w opiniotwórczych centrach. Kolekcja powstała w wyniku kilkuletnich starań Leszka Mądzika związanych z pozyskiwaniem dzieł, zwykle darów artystów, oraz przystosowywaniem zabytkowego budynku, tak zwanego Domu Praczki, do celów wystawienniczych. Zgromadzony został unikatowy zbiór prac, głównie z ostatnich dwudziestu lat, pokazujący zagadnienie sztuki religijnej w kontekście różnorodnych środków artystycznych, jakimi dysponuje współczesny twórca. Wystawa jest zarazem wynikiem kompromisu – pomiędzy zamiarem ukazania różnorodności, indywidualności postaw artystycznych a aspiracją do uchwycenia reprezentatywności zjawiska sztuki sakralnej w Polsce. Ponad dziewięćdziesiąt prac artystów, zarówno uznanych, jak i mniej znanych, w tym artystów wywodzących się ze środowiska miejscowego, daje zróżnicowany obraz środków i formuł artystycznych niekiedy wprost, innym razem poprzez metaforę, kiedy indziej poprzez abstrakcję dotykających problematyki sacrum. Dzieła zaprezentowane w Galerii kierują naszą uwagę na pytania podstawowe: o miejsce sztuki inspirowanej wątkami religijnymi w twórczości poszczególnych artystów, a także o granice, w jakich ujmujemy zakres współczesnej sztuki sakralnej. Uwypuklenie indywidualnych po-

szukiwań, często pozakanonicznych, rodzi pytanie, w jaki sposób powiązać „osobne" prace we wzajemne relacje, jak pokazać pewne typy wyobraźni religijnej. Organizatorzy wystawy starali się wykreślić różne, choć – ze względu na różnorodność fenomenów artystycznych – nie zawsze czytelne poziomy relacji między sacrum a sztuką.

Jednym z nich była próba pokazania w różnych artystycznych wariantach sfery obrzędowości i popularnej pobożności. Wśród prac podejmujących tę tematykę znalazła się *Msza za Ojczyznę* Edwarda Dwurnika – wielkich rozmiarów płótno, na którym dynamicznie kreśloną plamą, w konwencji „dzikiego" malarstwa lat osiemdziesiątych, artysta dał wyraz powszechnemu religijnemu i patriotycznemu uniesieniu, charakterystycznemu dla tej dekady. Jako kontrapunkt dla patetycznej kompozycji Dwurnika został umieszczony „Ołtarz" Jerzego Beresia: drewniana, prymitywistyczna konstrukcja, która przywołuje skojarzenia z ludowymi formami religijności, a zarazem z romantyczną koncepcją sakralizacji twórczości. Do tego kręgu odniesień bezpośrednio nawiązuje również „prymitywistyczna" rzeźba Stanisława Kulona. Jego scena *Przy krzyżu* wyrasta z tradycji ludowego warsztatu – bardzo oszczędnego, akcentującego naturalność tworzywa, ciesielskie opracowanie drewna. W kierunku jarmarcznej, barwnej dekoracyjności zmierza zmontowana z gotowych elementów – na poły ludowych, na poły metaforycznych – kapliczka Władysława Hasiora. Do wzorów ludowych sięgnął również Grzegorz Bednarski. Poprzez operowanie mocnym, wyraźnym kolorem zilustrował scenę modlitwy o wstawiennictwo, pnącą się ku górze w iście gotyckim szyku. Inspiracje wątkami ludowej obrzędowości przenikają się w tej pracy z nawiązaniami do poetyki Chagallowskiej. Także twórczość Jerzego Nowosielskiego, reprezentowana w kolekcji dwoma niewielkimi obrazami, stanowi idealną syntezę prostego, bezpośredniego obrazowania „naiwnych scen", typowych dla małych, prowincjonalnych, drewnianych cerkwi z płaszczyznowością i linearnością nowoczesnych środków wyrazu.

Specyficzna polska obrzędowość i religijność stanowi zatem jedną z perspektyw, w jakich autorzy ekspozycji ujęli problematykę współczesności i sacrum. Pokazuje ona jednocześnie trudne do jednoznacznego wydzielenia infiltracje utrwalonych wzorów ludowych i nowoczesnych prób zmierzających do oddziaływania lapidarnym, klarownym znakiem plastycznym. Ta synteza otwiera różnorodną skalę odniesień: od ludowej stylizacji po skrajnie ekspresyjny język malarstwa nowoczesnego. Dobór eksponatów zdaje się utwierdzać przekonanie, że polska religijność ma także specyficzny, regionalny charakter, korygujący nowoczesny, powszechny wymiar twórczości. Swoisty biegun wyznacza umieszczona w tym kontekście jedna z abstrakcyjnych prac Stefana Gierowskiego, artysty konsekwentnie rozwijającego własny słownik malarstwa nowoczesnego, z charakterystycznym dla jego twórczości klarownym podziałem płaszczyzny oraz operowaniem oszczędnym i subtelnym kolorem. Zestawienie z *Ołtarzem* Beresia nasyca pracę Gierowskiego, ograniczoną do gradacji bieli i czerwieni, nowymi symbolicznymi znaczeniami związanymi z przemianą, transsubstancjacją.

Najbardziej jednorodną tematycznie grupę stanowią prace nawiązujące

do pasji i ukrzyżowania, stanowiące zwornik kieleckiej kolekcji. Pokazują zarazem popularność i różnorodność ujęcia tematu: od bardzo czytelnych prób nawiązania do tradycyjnej ikonografii Ecce Homo, Ukrzyżowania, Piety, poprzez poszukiwanie wielowymiarowej, także aktualnej symboliki pasyjnej, aż po próby zindywidualizowania cierpienia, szczególnie silnie oddziałujące na odbiorcę.

Obok siebie umieszczone zostały prace Tadeusza Boruty *Odsłona* oraz Ewy Kuryluk *Całun*. Obie eksponują tkaniny jako symboliczny instrument przemiany: u Boruty zasłonięte fioletem ciało Ukrzyżowanego zdaje się przedstawiać moment transsubstancjacji, zaś w pracy Kuryluk zarys kobiecego ciała na drapowanej tkaninie mówi o doświadczeniu cielesności w wymiarze religijnym. Szczególny charakter przemiany prezentuje także inna praca – wykonana w brązie rzeźba Magdaleny Schmidt *Genezis*. Rozpostarte na księdze ciało Chrystusa wiąże tu dwa momenty: powstania i śmierci – apokalipsa wpisana jest w akt stworzenia.

Temat ukrzyżowania prowokuje do skrajnie odmiennych rozwiązań – od silnej deformacji po oszczędną, kubizującą syntezę kształtów. Interesującym rozwiązaniem zaproponowanym przez organizatorów było skoncentrowanie dzieł odnoszących się do tego motywu wokół osi wyznaczonej pracami przestrzennymi: Mariana Czapli, Stanisława Kulona oraz Jerzego Jarnuszkiewicza. Tryptyk Czapli, łączący agresywną kolorystykę z geometryczną deformacją figur, przeczy możliwości realistycznego wyobrażenia sceny Ukrzyżowania. Stanisław Kulon umieścił silnie wydłużoną i uproszczoną formę postaci Chrystusa w układzie horyzontalnym, stapiając ze sobą dwie sceny: Ukrzyżowania i Złożenia do grobu. Akceptując surową, naturalną strukturę materiału, rzeźbiarz potraktował sęki, pęknięcia jako rany w ciele Chrystusa – dodatkowo wzmocnił wyraz cierpienia, dosłownie spajając Ciało z drzewem krzyża. Wertykalny akcent, domykający oś kompozycji, stanowi natomiast rzeźbiarskie archaizujące wyobrażenie Chrystusa autorstwa Jarnuszkiewicza. Surowość i zwartość bryły została skontrastowana z niespokojną fakturą – pozbawiony głowy i nóg tors artysta przedstawił w granicznym stanie przekroczenia integralności.

Dramatyzm sceny cierpiącego Chrystusa pociąga za sobą skrajnie odmienne próby przedstawienia. Wśród licznych realizacji tego tematu prezentowanych w galerii uderza swoisty ikonoklazm. Jacek Sempoliński ukazał ciało Chrystusa zarazem wykreślone konturem, jak i ginące w gmatwaninie pośpiesznie kreślonych linii; wizerunek cierniem koronowanego Chrystusa na obrazie Teresy Rudowicz roztapia się w niespokojnej fakturze grubo kładzionej farby. Jan Berdyszak natomiast tradycyjny wizerunek zastąpił ekspozycją zgeometryzowanego, poziomego elementu – symbolizującego zarazem horyzont i poprzeczną belkę krzyża. Nie tylko zatem zrezygnował on z przedstawienia postaci, ale tradycyjnie dramatyzowany temat „zamroził" w chłodnej, zdepersonalizowanej formie. Tak różne prace związane z tematyką pasyjną, często na granicy rozpoznawalnego wizerunku, wyraźnie problematyzują relacje między figuracją a abstrakcją. Sięganie do jasno określonych wzorców przedstawień religijnych okazuje się trudne, wyobrażenie Absolutu w najlep-

szych dziełach wiąże się z wypracowaniem własnej formy, ujawnieniem niemocy przedstawienia, dotknięciem granicy obrazowania.

W kręgu tej problematyki mieści się także przedstawienie *Piety* Jerzego Fobera. Artysta z częściowo tylko regularnych, krzyżujących się bali drewna wydobył wyobrażenie stojącej nagiej kobiety i mężczyzny leżącego u jej stóp. Ten zabieg nasyca przedstawienie wieloznacznością: figury integralnie formują znak krzyża, a fragmentarycznie odsłonięte ciała postaci przywodzą skojarzenie z wizerunkiem Adama i Ewy. Komplementarność grzechu i odkupienia odnajduje swój niezwykle zwięzły i sugestywny wyraz w lapidarnej, niedookreślonej formie. Naprzeciw rzeźby Fobera autorzy ekspozycji umieścili szkicowo opracowany obraz Zbigniewa Bajka. Na częściowo tylko zagruntowanym płótnie artysta wyobraził historię Kaina i Abla prefigurowanych sylwetkami pierwszych rodziców. Także tutaj przedstawienie grzechu zostało związane z poszukiwaniem ekspresyjnej, surowej, adekwatnej formuły odsłaniającej warsztat malarza – ten swoisty szkic może być interpretowany jako metafora niedoskonałości, właśnie grzechu.

Wśród rozwiązań czysto abstrakcyjnych znalazły się między innymi kompozycje Tadeusza Wiktora przypominające kształt macewy pokrytej wzorem pisma. W tej grupie trzeba też umieścić tryptyk Urszuli Ślusarczyk, który stanowi przestrzenną interpretację ołtarzy średniowiecznych, pozbawiony jest jednak wyobrażeń osób świętych. Artystka, różnicując fakturę swoich prac, zdzierając warstwy farby, kładzie nacisk na szczególną zależność między światłem, materią a przestrzenią wewnątrzobrazową. Widz staje się świadkiem „alchemicznej" przemiany twardego „tynku" w nieskończenie różnorodną optyczność. Czerń i biel stanowią symboliczny wyraz kreacji, wyłaniania się form; w języku malarstwa wypowiedziane zostają treści na podobieństwo Genezis.

Również Stanisław Fijałkowski, operując zniuansowanym błękitem, któremu nadał walor nieskończonej przezroczystości, odwołał się do tradycji malarstwa abstrakcyjnego. Na jednorodnym tle wyobraził zgeometryzowaną formę przypominającą poziomą belkę. W ten sposób dramat ukrzyżowania zaprezentował jako znak kosmicznej chwały.

Prace operujące prostą, a zarazem abstrakcyjną formą ukazują jeden z ciekawszych aspektów poszukiwania plastycznych środków wyrazu dla treści religijnych. Prace te mieszczą się zarazem w tradycji modernistycznego myślenia o obrazie jako autonomicznej płaszczyźnie. Poprzez redukcję środków plastycznych i operowanie dyskretną ekspresją sprawiają, że widz staje się naocznym świadkiem pojawiania się przestrzeni malarskiej, wyłaniania form i symbolicznych znaczeń. Jednocześnie doświadcza za ich pośrednictwem ukrytego misterium „strukturyzowania" świata, przekraczania granicy chaosu i bezładu. Obrazy te świadczą o sposobach dotykania transcendencji bez pośrednictwa konwencjonalnych, tradycyjnych kształtów. Artysta zatem metaforyzuje tworzywo, nadaje mu sens i w związku z tym niejako powtarza plan Boskiego stworzenia.

Jerzy Kalina na podłodze ułożył surowe miedziane płyty, pokrywając nimi niemal całe pomieszczenie. Przy krótszym boku prostokąta umieścił tyły butów, po drugiej zaś stronie ich przody,

a pracę zatytułował *Jezioro Genezaret.* Ten prosty zabieg stał się zwięzłą ilustracją nowotestamentowego cudu, wyobrażonego najprostszymi środkami „minimalistycznej" estetyki. Surowy, asemantyczny materiał ujawnił swoją ukrytą możliwość oddziaływania na widza i to nie tylko poprzez biblijną narrację, ale również poprzez skomplikowany układ przestrzenny, którego integralną częścią stał się odbiorca. Realizacja Kaliny domyka wielowątkowy charakter kieleckiej ekspozycji – odwracając się od prostej, ilustracyjnej narracyjności prac inspirowanych motywami religijnymi, pobudza szeroki wachlarz skojarzeń emocjonalnych i intelektualnych. Podjęcie kwestii niemożliwości nadania treściom sakralnym konwencjonalnych form oraz poszukiwanie nowych, świeżych metafor stanowią ciekawy, choć chyba nie do końca konsekwentnie poprowadzony program wystawy.

Jak się bowiem wydaje, prezentacja kielecka odtwarza całościowy obraz współczesnej sztuki, inspirowanej przede wszystkim chrześcijańską religijnością, bez próby dokonania zdystansowanej syntezy – wyboru nurtów, określenia typów wyobraźni religijnej, a wreszcie sproblematyzowania współczesnego wyrazu sztuki sakralnej. Współczesność, niejako naturalnie, została określona poprzez sztukę przede wszystkim ostatnich dwóch dekad. Przyjęcie takiej periodyzacji jest oczywiście umotywowane szczególnym nasileniem w latach osiemdziesiątych związków między artystami poszukującymi przestrzeni niezależnych od PRL-owskiego nadzoru a Kościołem, który taką możliwość dawał. Z tej dekady pochodzi duża część eksponatów. Kielecka wystawa ukazuje ponadto, że sztuka inspirowana sacrum, choć marginalizowana przez głośne pokazy ostatnich lat, wciąż stanowi rdzeń twórczości wielu artystów. Kolekcja galerii przekonuje jednak, że nie ma ona specyficznego rysu, a tematyka religijna interpretowana jest zgodnie z indywidualną stylistyką artystów. Stąd prezentacja ma postać bardzo zatomizowaną. Uwzględniając całe bogactwo środków artystycznych, niekiedy nie pozwala się zorientować, jaka nić porównań, problemów formalnych, ikonograficznych dyktowała sąsiedztwo poszczególnych prac. To wrażenie swoistego nadmiaru wynika zapewne z chęci możliwie pełnego zilustrowania obecności sacrum w sztuce współczesnej, co zawsze prowadzi do pytań o kryteria doboru – brak ich jasnego sformułowania skazuje kolekcję na permanentne niedomknięcie.

Można powiedzieć, że trzon kolekcji stanowią prace związane z trwałym nurtem wyobraźni religijnej dramatyzowanej ekspresyjną formą, w większości przypadków zachowujące czytelne związki między formą a religijną treścią. Najciekawsze jednak są te prace, które przekraczają nasz utarty sposób widzenia rzeczy. Oczywiście podjęcie tematyki religijnej wiąże się z licznymi obciążeniami związanymi z tradycją przedstawienia i silną emocjonalną identyfikacją wizerunku z Boską osobą. Nieobecne są zatem w kolekcji inne tradycje prezentujące odmienne pojmowanie świętości. Jako przykład takiego braku można by wskazać praktyki artystyczne prowadzone w galerii Repassage, identyfikujące doświadczenia transcendencji z doświadczeniem indywidualnym, egzystencjalnym. Ta perspektywa mogłaby wzbogacić historyczny kontekst dla sztuki dzisiejszej, pokazującej trudne,

często negatywne relacje artysty i sacrum. W kolekcji kieleckiej brakuje właśnie takich mniej jednoznacznych przejawów, uwzględniających złożoną problematykę społeczną i kulturową, w którą uwikłane są motywy religijne. Do nielicznych wyjątków zaliczyłbym pracę Eugeniusza Geta-Stankiewicza ironicznie zatytułowaną *Miłośnikom kąta prostego*. Na szkle, w którym odbija się sylwetka widza, przedstawiona została postać wzorowana na rysunkach dziecięcych, trzymająca w dłoniach dwie belki. Uporczywie patrzy ona przed siebie, stając się ofiarą naszej obecności. Get-Stankiwicz używa zatem wyobrażenia religijnego do stawiania pytań, które w moim przekonaniu dotykają kwestii jednostronnej pedagogiki i socjalizacji.

O ile aktualny zbiór rekapituluje pewien stan rzeczy, to przyszłość kolekcji będzie zależała od odpowiedzi na pytania: Czy Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach powinna jedynie przechowywać utrwalony sposób reprezentacji sacrum, czy ma poszukiwać nowych, eksperymentujących sposobów wyrazu? Czy powinna zachować swoją artystyczną autonomię, czy też prowadzić twórczą edukację w dialogu z mecenatem kościelnym? Czy będzie prezentować rozwój i indywidualny wyraz uobecniania sacrum w sztuce, czy ciekawsze wydadzą się poszukiwania uniwersalnych rozwiązań możliwych do wykorzystania w przestrzeni sakralnej?

Czterdzieści lat po zaaranżowaniu przez Marka Rothko abstrakcyjnymi obrazami kaplicy w Houston wciąż trudno sobie wyobrazić podobną śmiałość rozwiązań w polskiej świątyni. Zupełnie unikalna rola Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej może polegać na łączeniu dwóch wymiarów: prezentacji osobistego, indywidualnego, pozbawionego konwencjonalnych odniesień obcowania artysty z sacrum oraz wypracowywania programu wzbogacania aktualnymi środkami plastycznymi przestrzeni kościołów. Jak na razie program przyszłej działalności kieleckiej galerii nie jest jasno sprecyzowany.