

Grzegorz Sztabiński

Beyond aesthetization.
The question of spirituality
in modern art

An important question which appears when art becomes associated with spiritual functions is the relation between the aesthetic and the transcendental. The domain of the aesthetic is related to what is perceived by senses. Acknowledging spiritual functions in art requires transcending the domain of the senses and turning to the invisible, which is connected with the *sacrum* and refers to the hidden, universal rule of existence or exclusively to the sublime form of the human psyche.¹ These questions have been reflected upon since the antiquity. The ancient Greeks associated beauty with good (*kalós kagathós*). They believed that these two constitute one value. They also did not distinguish between different kinds and shapes of beauty. The only exception was Plato, who introduced a division into two kinds of beauty: sensual and ideal, grasped only by the soul. In the Middle Ages beauty and good became conceptually separated and the question of their relation became of interest to numerous thinkers.

These ideas have exerted a significant influence on art. In the antiquity, people referred the value of works of art mainly to nature and thought that they imitated it. That is why the sources of beauty were sought in nature. Christianity began to regard nature as a revelation of the reason of the one who had created it. It was believed that the world was not beautiful in its own sake but as a work of God. Purposefulness, order, harmony which we discover in it point to its creator, being "the cause of all that is beautiful",² according to Clement of Alexandria. Soon afterwards there appeared a view that God is the highest beauty and that the visible things which are ascribed this value give us an idea of him.

Taking into consideration, apart from material beauty, also spiritual beauty led to the question of

¹ In this regard, one can distinguish between the religious, the philosophical and the psychological understanding of the concept of "spirituality"; cf. R. Grzegorzczkova, "Co o fenomenie duchowości mówi język?", in: *Fenomen duchowości*, A. Grzegorzczk, J. Sójka, R. Koschany eds., Poznań, 2006, pp. 22–24.

² Quoted in: W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław, 1962, p. 24.

Grzegorz Sztabiński

Poza estetyzacją.
Problem duchowości
w sztuce współczesnej

Istotnym zagadnieniem pojawiającym się wówczas, gdy sztuce przypisywane są funkcje duchowe, jest relacja między sferą estetyczną i odniesieniami transcendentnymi. Sfera estetyczna związana jest z tym, co postrzegane zmysłami. Uwzględnienie funkcji duchowych w sztuce wymaga przekroczenia obszaru doznań zmysłowych i zwrócenia się ku niewidzialnemu – związanemu z *sacrum*, odnoszącemu się do ukrytej uniwersalnej zasady bytu albo wyłącznie do wysublimowanej formy życia psychicznego człowieka¹. Kwestie te od starożytności były przedmiotem refleksji. Grecy łączyli piękno z dobrem (*kalós kagathós*). Uważali, że stanowią one jedną wartość. Nie rozróżniali też zwykle rodzajów i postaci piękna. Wyjątkiem był Platon, który wprowadzał podział na piękno zmysłowe oraz idealne, uchwytnie tylko dzięki duszy. Natomiast w średniowieczu piękno i dobro zostały oddzielone pojęciowo, kwestia zaś ich relacji stała się przedmiotem zainteresowania wielu myślicieli.

Rozważania te wywierały istotny wpływ na sztukę. W starożytności wartość dzieł artystycznych odnoszono przede wszystkim do przyrody, sądząc, że ją naśladują. W związku z tym źródeł piękna poszukiwano w naturze. W myśli chrześcijańskiej natomiast przyrodę zaczęto rozważać jako objawienie rozumu tego, kto ją stworzył. Uznano, że świat jest piękny nie sam z siebie, a jako dzieło Boga. Celowość, ład, harmonia, które w nim odkrywamy, odsyłają do stwórcy, będącego – wedle słów Klemensa z Aleksandrii – „przyczyną wszystkiego, co piękne”². Wkrótce potem pojawił się pogląd, że Bóg jest pięknem najwyższym, a rzeczy widzialne, którym ta wartość przysługuje, dają wyobrażenie o nim.

Uwzględnienie oprócz piękna materialnego również piękna duchowego prowadziło do pytania o ich hierarchię. Piękno ciał i rzeczy uważano za przemijające. Natomiast za prawdziwie cenne uznano piękno duchowe, które zdaniem wspomnianego wyżej autora

¹ Można w związku z tym wyróżnić rozumienie religijne, filozoficzne i psychologiczne pojęcia „duchowość”. Por.: R. Grzegorzczkova, *Co o fenomenie duchowości mówi język?*, w: *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006, s. 22–24.

² Cyt. wg: W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1962, s. 24.

pojawia się, gdy „dusza jest ozdobiona przez Ducha Świętego i natchniona jego blaskiem, sprawiedliwością, rozsądkiem, męstwem, umiarkowaniem, umiłowaniem dobra i wstydlivością, od której nie ma powabniejszej barwy”³. Rolę czynników umożliwiających uchwycenie piękna duchowego pełniły więc cnoty moralne.

Przyjęcie tej hierarchii nie zamykało problemu, lecz właściwie otwierało go, prowokując do pytań o charakter relacji między pięknem duchowym i pięknem fizycznym. Zagadnienie znajdowało wyraz zarówno w rozważaniach filozoficznych, jak w praktyce artystycznej owych czasów. Wybitny historyk sztuki Max Dvořák pisał, że w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej odkryć można dwa rodzaje ujmowania stosunku pomiędzy materią i duchem. W bazylikach starochrześcijańskich „materialny rdzeń budowli miał być dla widza artystycznie nieodczuwalny i dlatego zniknąć musiał w antymaterialnej grze takich elementów, jak: ruch, efekty przestrzenne, światło i cień, zmiana barwy”⁴. Architektura gotycka natomiast „nie dążyła wcale do wyeliminowania materii”⁵. Miało nastąpić w niej „przesycenie wszelkich realnych substancji i powiązań nowym pojęciem duchowych, godnych uwiecznienia ogólnoludzkich wartości”⁶. Jeśli więc impulsy dotyczące piękna w starożytności szły od materii do idei, we wczesnym chrześcijaństwie skoncentrowane były na spirytualizacji, to w średniowieczu zmierzały, jak pisał Dvořák, „od idei, i nadziemskiej idei, do materii”⁷. Powodowało to „zwiększenie rangi świata materialnego, poprzez formalne piękno i artystyczną abstrakcję podniesienie przemijającej, ograniczonej materii do królestwa dóbr idealnych ludzkości”⁸.

Również w myśli filozoficznej poszukiwano rozwiązań dotyczących relacji między tym, co zmysłowe, i tym, co duchowe. Radykalne stanowisko prezentował Pseudo-Dionizy Areopagita. Boga pojmował on jako piękno nadbytowe, które nie powstaje i nie ginie, nie wzrasta i nie zmniejsza się, jest niezależne od punktu widzenia i sposobu patrzenia, zawsze to samo, istniejące w sobie, dla siebie, identyczne z dobrem. Droga ku niemu wiedzie przez „wyższą niż wszelkie światło ciemność, i przez nasz brak widzenia, i przez naszą niewiedzę”⁹. Głoszona przez Pseudo-Dionizego koncepcja teologii negatywnej zakładała, że Bóg jest niewidzialny i niepoznawalny, znajduje się poza wszelkim oglądem i wiedzą, a zatem zbliżyć się do niego możemy tylko

their hierarchy. The beauty of bodies and objects was regarded as transient. What was considered to be truly valuable was spiritual beauty, which according to the above-mentioned author appears when “the soul is adorned by the Holy Spirit and inspired by its lustre, justness, reason, courage, moderation, love of good and shyness, which is matched by nothing in pleasant colour”³. It is the moral factors then that allowed for grasping spiritual beauty.

The adoption of this hierarchy did not conclude the issue but, to the contrary, it actually initiated the debate by provoking questions about the character of the relation between spiritual and physical beauty. The issue was expressed both in philosophical tracts and in artistic practice of the times. Max Dvořák, a prominent art historian, writes that in early Christian and medieval art one can discover two ways of expressing the relation between matter and spirit. In early Christian basilicas “the material core of the building was to be invisible for the viewer in its artistic aspect and that is why it had to disappear in the antimaterial play of such elements as: movement, spatial effects, light and shadow, colour change”⁴. On the other hand, Gothic architecture “did not aim at all at eliminating matter”⁵. It was to produce the “saturation of all real substances and connections with a new concept of spiritual, universal values that would be worthy of immortalizing”⁶. Therefore, while in antiquity impulses concerning beauty went from matter to ideas and in early Christianity focused on spiritualization, in the Middle Ages they were directed “from ideas, and the heavenly idea, to matter”⁷. This resulted in “magnifying the importance of the material world, and – through formal beauty and artistic abstraction – elevating transient, limited matter to the kingdom of ideal goods of the mankind”⁸.

Also in philosophical thought solutions were sought for relations between the sensual and the spiritual. A radical stand was represented by Pseudo-Dionysius the Areopagite. He conceived God as beauty beyond being, which does not arise and does not perish, does not increase and does not decrease, is independent of a point of view and way of looking, always the same, existing in itself, for itself, identical with good. The way towards it leads through “the dark beyond light, [...] through

³ Tamże, s. 32.

⁴ M. Dvořák, *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, przeł. A. Sapoński, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, red. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 57.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 61.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 61–62.

⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, w: tegoż, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 166.

³ Ibidem, p. 32.

⁴ M. Dvořák, “Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim”, transl. into Polish A. Sapoński, in: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, L. Kalinowski ed., Warszawa, 1974, p. 57. Translation of all quotations from Polish by A.G.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 61.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, pp. 61–62.



1. Maciej Szańkowski, Przestrzeń wewnętrzna Pomnika Ofiar Terroru Władzy 1944–1956, 1993, Warszawa (Służew), fot. M. Szańkowski

1. Maciej Szańkowski, The Inner Space of the Monument to the Victims of Terror Power 1944–1956, 1993, Warsaw (Służew), photograph by M. Szańkowski

not seeing and not knowing”.⁹ Pseudo-Dionysius’ concept of negative theology assumed that God is invisible and unknowable, beyond all comprehension and knowledge; therefore we can approach him only by means of negation. When describing this way, Dionysius gave an example of sculptors, who “produce a natural statue by removing every obstacle which hinders or hides the pure spectacle of what is hidden, and by manifesting in a single denial and by itself the beauty itself which had been hidden”.¹⁰ This beauty is of spiritual character. The starting point is not significant here as on the way towards this beauty its features are rejected and negated. According to Pseudo-Dionysius, one can create forms appropriate for celestial things even out of the least valuable elements of matter. Moreover, when justifying this view, he claimed that matter, which derives its being from true, divine perfection, preserves in its arrangement certain traces of mental beauty, intrinsic in the divine.

A more uncompromising stand with respect

⁹ Pseudo-Dionysius Areopagite, *The Divine Names and Mystical Theology*, trans. John D. Jones, Milwaukee–Wisconsin, 1980 (= *Medieval Philosophical Texts in Translation*, No. 21), J.H. Robb ed., p. 215.

¹⁰ Ibidem.

w zaprzeczeniu. Opisując tę drogę, powoływał się na przykład rzeźbiarzy, którzy „wytwarzając materialny posąg, usuwają to wszystko, co przeszkadza albo zasłania czystość oglądu tego, co zakryte, i ukazują w samym tylko jednym odrzuceniu, i przez akt odrzucenia, piękno samo, które było ukryte”¹⁰. Piękno to ma charakter duchowy. Nie jest więc tu istotny punkt wyjścia, gdyż w drodze ku owemu pięknu jego cechy zostaną odrzucone i zanegowane. Można zatem, twierdził Pseudo-Dionizy, tworzyć kształty stosowne dla rzeczy niebiańskich nawet z najlichszych cząstek materii. Ponadto, uzasadniając dodatkowo ten pogląd, głosił, że materia, biorąc swe istnienie z prawdziwej, boskiej doskonałości, zachowuje w swym układzie pewne ślady właściwego jej, umysłowego piękna.

Bardziej kompromisowe stanowisko wobec tego, co zmysłowe, prezentował św. Augustyn. Uważał, że Bóg jest samym pięknem, całkowicie nadzmysłowym, które może być oglądane tylko przez czystą duszę. Piękno fizyczne natomiast, doczesne, przemijające i względne, nie jest samo w sobie ani dobre, ani złe. Jego wartość zależy od użytku, jaki z niego zrobimy. Staje się ono złe, gdy przesłania to, co duchowe, natomiast dobry użytek polega na sławieniu tajemnic wiary. Wartość ta jest więc względna.

¹⁰ Tamże.



2. Maciej Szańkowski, *Fontanna Pamięci z elementem Węzelka*, 2004, brąz, Wrocław, fot. M. Szańkowski

2. Maciej Szańkowski, *The Fountain of Memory with an element of a Knot*, 2004, bronze, Wrocław, photograph by M. Szańkowski

Zdaniem Augustyna, między obiema odmianami piękna należy poszukiwać harmonii. W przypadku piękna duchowego jest ona jednak wyższa, doskonalsza. Występuje wówczas prawdziwa jedność. Natomiast biorąc pod uwagę byty fizyczne, zmierzać możemy ku harmonii poprzez odpowiednie rozmieszczenie przestrzenne lub czasowe składników. Osiągamy wtedy harmonię tylko częściowo. Filozof nawiązywał do tradycji pitagorejsko-platońskiej. Podkreślał, że w dążeniu do jedności nie należy przypisywać szczególnej roli elementom, a starać się dostrzec i ocenić całość dzieła. Zmierzając do harmonii estetycznej, trzeba uwzględniać proporcje i zestrój składników. Wymaga to oderwania się od pojedynczych konkretów i wzniesienia na poziom wyższy, całościowy. W traktacie *O muzyce* Augustyn pisał, że „żołnierz w szeregu nie może dostrzec szyku całego wojska”¹¹. Perspektywa uogólniająca zbliża zaś do tego, co duchowe. Zasady piękna duchowego i materialnego można więc, zdaniem filozofa, sprowadzić do wspólnych reguł, choć zakresy, w jakich się one pojawiają, nie są równe pod względem hierarchii. Występują tu bowiem, według Augustyna, wartości wyższego i niższego rzędu, a w obiekcie materialnym, choćby najbardziej doskonałym, nieosiągalny jest najwyższy stopień jedności.

Rozważania Pseudo-Dionizego i św. Augustyna na temat stosunku piękna duchowego i material-

to the sensual was represented by St. Augustine. He believed that God is beauty itself, entirely beyond the senses; beauty which can be seen only by a pure soul. Physical beauty, on the other hand, which is temporal, transient and relative, is neither good or bad in itself. Its value depends on the use that we make of it. It becomes bad if it hides the spiritual while its good use lies in proclaiming the mysteries of the faith. Its value is therefore relative.

According to St. Augustine, one should seek harmony between the two kinds of beauty. However, in the case of spiritual beauty, this value is higher, more perfect; it produces true unity. With respect to physical beings, we can aim towards harmony by appropriate spatial or temporal arrangement of components. The harmony we achieve then is only partial. This philosopher referred to the Pythagorean-Platonic tradition. He emphasized that, when striving for unity, one should not ascribe any special role to elements but try to perceive and assess a work of art as a whole. Aiming at aesthetic harmony, one must consider the proportions and composition of components. This requires detaching oneself from concrete details and ascending to a higher, holistic level. In his treatise *On music*, St. Augustine wrote that “a soldier in a row cannot see the formation of the whole army”.¹¹ The generalising perspective

¹¹ Święty Augustyn, *O muzyce*, przeł. D. Turkowska, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. IV, Warszawa 1954, s. 49.

¹¹ Święty Augustyn, *O muzyce*, transl. into Polish D. Tur-



3. Zbigniew Warpechowski, *Modlitwa*, 2007, zdjęcie z performance w kościele Dominikanów w Sandomierzu, fot. B. Cebula

3. Zbigniew Warpechowski, *Prayer*, 2007, photograph taken at the performance in Dominican Church in Sandomierz, photograph by B. Cebula

approximates the spiritual. Therefore the rules of spiritual and material beauty may, according to the philosopher, be reduced to common principles although their scopes are not equal in hierarchy. This is because, according to St Augustine, there are values of a higher and a lower order, and in a material object, even the most perfect one, the highest degree of unity is unattainable.

Pseudo-Dionysius' and St Augustine's views on the relation between spiritual and material beauty have similar elements. Among them is regarding God as proto-beauty, or the true beauty, and accepting the intermediary role of physical objects as ones which direct our attention towards what is higher and transcendental. The difference between the two thinkers concerns the conception of the way *via* which one can rise from the sensual to the invisible. The former suggested that it is important to reject all that hides the spiritual domain from our view. He ascribed significance to actions consisting in denying and eliminating. The latter assumed that

nego zawierają elementy podobne. Należy do nich uznanie Boga za prapiekno albo piękno prawdziwe, a także uwzględnienie roli pośredniej przedmiotów fizycznych jako kierujących uwagę ku temu, co wyższe, nadzmysłowe. Różnica między obu myślicielami dotyczy natomiast pojmowania drogi, jaką można wznosić się od tego, co zmysłowe, ku niewidzialnemu. Pierwszy sugerował, że ważną rolę pełni odrzucanie tego wszystkiego, co sferę duchową przesłania. Istotne znaczenie przypisywał więc działaniom opartym na zaprzeczaniu, eliminowaniu. Drugi natomiast przyjmował, że to, co materialne, i to, co duchowe, łączy się na zasadzie analogii, a w obu przypadkach występuje harmonia oparta na właściwym stosunku części, choć w sferze duchowej jest ona nieskończenie doskonalsza. Myśl tę podjął w IX wieku Jan Szkot Eriugena. W jego poglądach jednak piękno materialne uzyskało jeszcze wyższą rangę. Uznał, iż zarówno duszę, jak i dzieło sztuki powinien cechować odpowiedni ład. Pisał: „Owo przysłowie filozoficzne: »niech niczego nie będzie zbyt wiele« jest konieczne nie tylko w obyczajach, ale i w słowach. Jest zaprawdę we wszystkim niezbędne, bo cokolwiek przekracza miarę, jest

kowska, in: idem, *Pisma filozoficzne*, vol. 4, Warszawa, 1954, p. 49. Translation of this quotation from Polish by A.G.

skażone”¹². Sfera duchowa (moralna) i zmysłowa (artystyczna) podlegają więc temu samemu prawu harmonii. Dlatego piękno wszechświata, rozumiane jako „symfonia” różnorodnych rzeczy zespolonych w jedność, staje się dla filozofa objawieniem Boga. Formy widzialne uznane zostają za wyobrażenie niewidzialnego piękna, stają się teofanią.

Zarysowane tu wątki przewijały się w myśli średniowiecznej, owocując bądź koncepcjami akcentującymi głównie rolę piękna duchowego, bądź takimi, w których poszukiwano daleko idących odpowiedniości między nim a cechami bytów materialnych. Na przykład cystersi podkreślali, że naprawdę piękny jest tylko duch, zaś ozdobę duszy stanowią pokora i niewinność. Piękno cielesne budzić może wyłącznie grzechy zmysłowości i pychy, czyli przyczyniać się do brzydoty moralnej. Natomiast wiktoriańscy sądzą, że piękno widzialne i niewidzialne są podobne, a jednocześnie, że pierwsze może wskazywać na drugie. Myśl scholastyczna wniosła wiele cennych uściśleń tej problematyki. Św. Tomasz z Akwinu przyjmował, że piękno cielesne (niedoskonałe) jest odbłaskiem doskonałego (duchowego). Pisał, że piękno różni się pojęciowo od dobra, ale nie różni się *in re*.

Dostrzeżenie odpowiedniości między tym, co estetyczne, i tym, co duchowe, prowadziło do koncepcji wykorzystania obrazów zmysłowych w celu zbliżania ich odbiorców ku wartościom nadmaterialnym. Dzieła sztuki miały wznosić ku sferze boskiej, będąc jej zmysłowym objawieniem. Aspekt ten podkreślali teologowie bizantyńscy. Jan z Damaszku pisał: „I oglądając jego kształt cielesny docieramy myślą, jak tylko to jest możliwe, również do chwały jego boskości. Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej”¹³. Stanowisko to rozwijane było w ciągu następnych wieków przez myślicieli prawosławnych w ramach „teologii ikony”. Znacznie bardziej powściągliwe poglądy formułowali natomiast myśliciele zachodni. Już św. Augustyn zauważał, że czym innym jest oglądanie obrazu, a czymś innym czytanie. Gdy oglądamy kształty liter, chwalimy nie tyle pisarza, który je pięknie wykonał, a zwracamy uwagę na treść, która jest poprzez nie wyrażana. Strona zmysłowa pełni więc tylko rolę przekąznika. Nie można w zbyt dużym stopniu łączyć jej z tym, co duchowe. Dzięki obrazom zdobywać możemy wiedzę o Bogu. Sztuka powinna więc pouczać. Rola ta okazywała się bardzo istotna w związku z analfabetyzmem powszechnym w czasach karolińskich, a także później w okresie średniowiecza. Szerzenie wiedzy poprzez zrozumienie treści niewidzialnych, możliwych do wyrażenia za pomocą środków wizualnych, zale-

the material and the spiritual are united by analogy, and that in both cases there appears harmony based on an appropriate relation of parts although it is infinitely more perfect in the domain of the spirit. This line of thought was undertaken by John the Scot Eriugena. In his views, however, material beauty acquired an even higher rank. He believed that both the soul and a work of art must be characterized by an appropriate order. He therefore agreed with the view of Alcuin, who wrote: “I understand that the philosophical proverb: nothing in excess, is necessary not only in morals, but also in words. It is necessary in everything because whatever exceeds measure, is corrupt”.¹² The spiritual (moral) domain and the sensual (artistic) one are both subject to the same law of harmony. That is why, to a philosopher, the beauty of the universe, understood as a “symphony” of different things joined to form unity, becomes a revelation of God. The visible forms are regarded as an image of invisible beauty, become a theophany.

The ideas mentioned above kept returning in the medieval thought, resulting in concepts which either stressed the role of spiritual beauty or sought far-reaching correspondences between spiritual beauty and properties of material entities. For instance, the Cistercians emphasized that only the spirit is beautiful and that humility and innocence are the soul’s adornments. Physical beauty can only awaken the sins of concupiscence and vanity, i.e. create moral ugliness. The Victorines, however, believed that visible and invisible beauty are similar and that the former can point to the latter. The scholastic thought introduced many valuable specifications of this issue. St Thomas Aquinas assumed that physical (imperfect) beauty is a reflection of spiritual (perfect) beauty. He wrote that beauty differs from good conceptually but does not differ from it *in re*.

Perceiving correspondences between the aesthetic and the spiritual lead to the conceptions of using sensual images for the purpose of bringing their receivers closer towards transcendental values. Works of art were to elevate a person towards the divine by being its revelation through the senses. This aspect was emphasized by Byzantine theologians. John of Damascus wrote: “And by looking at his physical form we reach with our thought, as much as possible, also to the glory of his divinity. Because we have double nature, consisting of soul and body, we cannot reach spiritual things detached from physical ones. Hence, by using bodily sight, we reach spiritual contemplation”.¹³ This stand was developed in the following centuries by Orthodox thinkers representing “theology of the icon”. Much

¹² Quoted in: Tatarkiewicz (ft. 2), p. 119.

¹³ Quoted from: Tatarkiewicz (ft. 2), p. 57. Translation of this quotation from Polish by A.G.

¹² Cyt. wg: Tatarkiewicz 1962, jak przyp. 2, s. 119.

¹³ Tamże, s. 57.

more restrained views were formulated by Western thinkers. Already St Augustine noted that looking at an image is something else than reading. When we look at the shapes of letters, we do not praise the writer who made them beautifully but rather concentrate on the content which they express. The visual side merely fulfils the role of a medium. It cannot be excessively associated with the spiritual. Thanks to images we can obtain knowledge of God. Therefore, the role of art is to teach. This role turned out to be very significant due to illiteracy, which was common in the Carolinian times as well as later in the Middle Ages. Spreading knowledge through understanding the essence of the invisible possible to be expressed *via* visual means was recommended by, among others, Gregory the Great, who wrote that “the picture is for simple men what writing is for those who can read, because those who cannot read see and learn from the picture the model which they should follow”.¹⁴ For this reason one must avoid worshipping images but rather use them for spiritual purposes. This also concerns their intrinsic sensual beauty, which is not the most important matter. What counts is mainly their content, and not formal perfection. What is important is the function and the effectiveness of its implementation; and – to quote William Durandus – a painting “seems to move the mind more powerfully than writing”.¹⁵

The standpoints shortly described above set the main directions of reflection on the relation between the aesthetic and the spiritual in European thought. Despite many shifts of emphasis, the existence of a relation between them was usually acknowledged. It was assumed that our mind is elevated to truths concerning the invisible through contemplation of the visible. With this regard, works of art available to our senses may become the images of invisible beauty. However, they are incapable of revealing the spiritual; they show but reflections of it. Still, thanks to them our mind is properly stimulated and can rise from visible beauty to the invisible. And there, according to Hugo of St Victor, “virtue is the form, justice is the shape, love is the sweetness, desire is the scent, joy and exultation are the song”.¹⁶

The 19th century, and – to an even larger extent – the 20th century brought significant modifications within these centuries-old beliefs. I will concentrate only on a few differences significant for the present study. What was the most noticeable was the decline of the idea of beauty. For centuries it had been the main aesthetic value and for this reason the issue of spirituality had been referred to it. The decline of the idea of aesthetic beauty has often been discussed

cał między innymi Grzegorz Wielki. „Obraz jest bowiem tym dla prostych ludzi – pisał – czym pismo dla umiających czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować”¹⁴. Dlatego trzeba unikać oddawania czci obrazom, a należy posługiwać się nimi dla celów duchowych. Dotyczy to także właściwego im piękna zmysłowego, które nie jest sprawą najistotniejszą. Liczy się głównie ich treść, nie doskonałość formalna. Ważna jest funkcja i skuteczność w jej realizacji, a jak pisał Wilhelm Durandus, malowidło „silniej, jak się zdaje, porusza umysł niż pismo”¹⁵.

Przypomniane tu krótko stanowiska wyznaczyły główne kierunki refleksji nad stosunkiem strony estetycznej i duchowej w myśli europejskiej. Przy wielu przesunięciach akcentów, zwykle przyjmowano istnienie związku między nimi. Umysł nasz, jak zakładano, wznosi się do prawd dotyczących rzeczy niewidzialnych poprzez rozważanie rzeczy widzialnych. W związku z tym zmysłowo dane dzieła sztuki stać się mogą wyobrażeniami niewidzialnego piękna. Nie są one jednak w stanie objawić tego, co duchowe, a ukazują je jedynie w przeblysłkach. Dzięki nim jednak umysł nasz, właściwie pobudzony, może wznosić się od piękna widzialnego ku niewidzialnemu. Tam zaś, jak pisał Hugon od św. Wiktora, „postacią jest cnota, kształtem sprawiedliwość, słodyczą miłość, wonią pragnienie, pieśnią radość i uniesienie”¹⁶.

Wiek XIX, a zwłaszcza XX przyniosły istotne modyfikacje w ramach tych istniejących przez stulecia przekonań. Skoncentruję się tylko na kilku różnicach istotnych dla prowadzonych tu rozważań. Przede wszystkim zaznaczył się upadek idei piękna. Przez wieki było ono główną wartością estetyczną i dlatego problematyka duchowości była odnoszona do niego. Upadek idei piękna estetycznego często rozważano w związku z pojawieniem się innych wartości w sztuce. Władysław Tatarkiewicz pisał, iż dla ludzi nowoczesnych ważniejsza od niego okazała się siła ekspresji, wyrazistość, oddziaływanie na zasadzie wstrząsu¹⁷. Jean-François Lyotard zwracał z kolei uwagę, że wartość właściwą dla sztuki współczesnej stanowi wzniosłość¹⁸. Propozycji takich było więcej. Można więc zapytać, czy i w jakim stopniu kwestia relacji między estetyką a duchowością powinna w związku z powyższym ulec modyfikacji?

¹⁴ Tamże, s. 125.

¹⁵ Tamże, s. 127.

¹⁶ Tamże, s. 229.

¹⁷ Por.: W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, w: tegoż, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 99–100.

¹⁸ Por.: J.-F. Lyotard, *The Sublime and the Avant-Garde*, w: *The Lyotard Reader*, wyd. A. Benjamin, Oxford–Cambridge 1989. Warto zauważyć, że punkt wyjścia tych rozważań o koncepcji wzniosłości właściwej dla nowej sztuki, która wywodzi się z idei Kanta, ale nie jest już Kantowska, stanowi obraz Barnetta Newmana *Vir Heroicis Sublimis*.

¹⁴ Ibidem, p. 125.

¹⁵ Ibidem, p. 127.

¹⁶ Ibidem, p. 229.



4. Zbigniew Warpechowski, *Modlitwa*, 2007, zdjęcie z performance w kościele Dominikanów w Sandomierzu, fot. B. Cebula

4. Zbigniew Warpechowski, *Prayer*, 2007, photograph taken at the performance in Dominican Church in Sandomierz, photograph by B. Cebula

Czy zamiast pytać o relacje między pięknem zmysłowym i pięknem duchowym, nie powinniśmy teraz rozważać odniesienia *sacrum* do wzniosłości lub, być może, tragizmu, a nawet ekspresyjnej brzydoty?

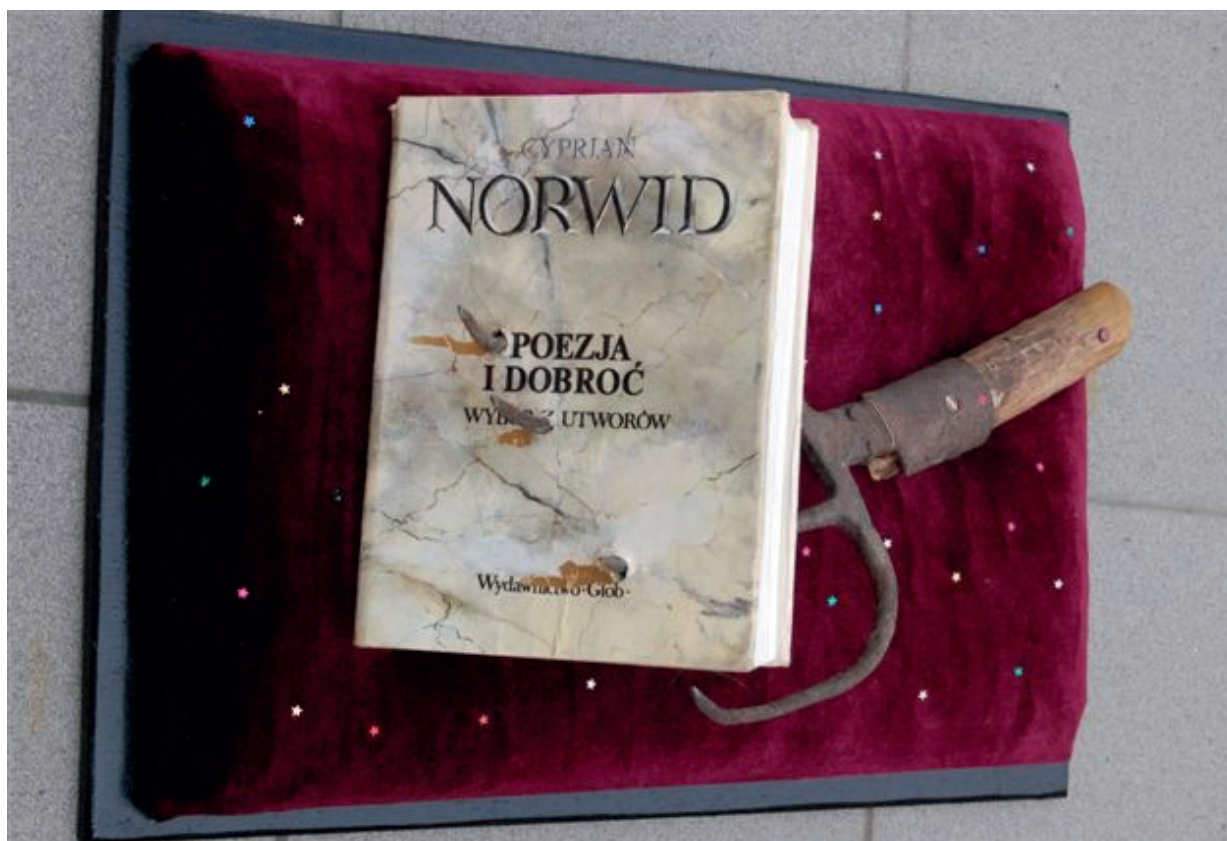
Ważną przyczyną upadku idei piękna w pierwszej połowie XX wieku były przemiany zachodzące w sztuce awangardowej. Rozważać je można, o czym przed chwilą wspomniałem, jako porzucenie naczelnej dotąd wartości estetycznej na rzecz wartości innych, wcześniej traktowanych jako mniej istotne, właściwe tylko dla niektórych okresów lub artystów. Zmiany te mogą być jednak rozpatrywane również jako przełom bardziej radykalny, polegający na próbie wyjścia poza estetykę. W takiej sytuacji działania artystyczne awangardy byłyby związane z próbą nowego określenia miejsca sztuki w kulturze¹⁹. Jeśli przyjąć tę perspektywę, trzeba sformułować inaczej pytanie o relacje między tym, co zmysłowo dane, i tym, co duchowe. Zamiast więc rozważać, jak czyniono wcześniej, stosunek piękna materialnego i duchowego, należałoby podjąć problem roli sztuki przy rozpoznawaniu sfery duchowości. Sugestie

in relation to the appearance of other values in art. Władysław Tatarkiewicz wrote that what turned out to be more important than that for modern people was the power of expression, expressiveness, acting by means of shock.¹⁷ Jean-François Lyotard pointed to the fact that it is sublimity that constitutes a value characteristic of modern art.¹⁸ Such proposals have been numerous. In relation to the above, one may therefore ask whether and to what extent the question of a relation between aesthetics and spirituality ought to be modified. Instead of asking questions about relations between sensual beauty and spiritual beauty, should we not analyse a relation

¹⁷ Cf. W. Tatarkiewicz, "Wielkość i upadek pojęcia piękna", in: idem, *Droga przez estetykę*, Warszawa, 1972, pp. 99–100.

¹⁸ Cf. J.-F. Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", in: *The Lyotard Reader*, published by A. Benjamin, Oxford–Cambridge, 1989. Note that the starting point of this analysis of the conception of sublimity characteristic of modern art, which derives from Kant, but is not Kantian any more, is the painting by Barnett Newman *Vir Heroicus Sublimis*.

¹⁹ W Polsce najszerszej pisał o takiej możliwości Stefan Morawski. Por.: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, cz. III, Kraków 1985.



5. Zbigniew Warpechowski, *Vade mecum...*, 2009, instalacja, fot. Z. Warpechowski

5. Zbigniew Warpechowski, *Vade mecum...*, 2009, installation, photograph by Z. Warpechowski

of the *sacrum* to sublimity or, perhaps, to tragedy and even expressive ugliness?

An important reason why the idea of beauty declined in the first half of the 20th century were changes occurring in avant-garde art. As I have said above, they may be analysed as a departure from the aesthetic value which had been supreme by then for the sake of other values, previously treated as less significant and characteristic only of certain periods or artists. These changes may also be perceived as a more radical breakthrough, consisting in an attempt to transcend aesthetics. In that situation, the artistic activity of the avant-garde would be connected with an attempt at a new definition of the place of art in culture.¹⁹ Assuming this perspective, one must differently formulate the question about relations between what is available to the senses and what is spiritual. Instead of discussing, as had been done before, the relation between material and spiritual beauty, one should consider the issue of the role of art in the recognition of the spiritual. Suggestions concerning such a change may be found in many texts written by avant-garde artists. They did not treat knowledge of the transcendental reality as given,

¹⁹ In Poland, it is Stefan Morawski who wrote the most extensively about such possibility; cf. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków, 1985, part III.

dotyczące takiej zmiany można odnaleźć w wielu tekstach pisanych przez artystów awangardowych. Nie traktowali oni wiedzy na temat rzeczywistości transcendentnej jako danej, opracowanej przez teologów i filozofów. Nie chcieli włączać się w przekazywanie za pomocą dzieł sztuki treści religijnych bądź metafizycznych w celu ich upowszechniania. Pragnęli natomiast poszukiwać własnych dróg ku sferze duchowej i poznawać ją w odrębny sposób. Wierzyli, że jest to sposób bardziej autentyczny, wolny od doktrynalnych i instytucjonalnych ograniczeń.

Nie mogę tu przedstawiać różnych kierunków, w jakich prowadzone były te poszukiwania. Ograniczę się do omówienia jednego przykładu, aby pokazać niektóre cechy nowego określenia relacji między tym, co zmysłowe, i tym, co duchowe. Wassily Kandinsky swą książkę *O duchowości w sztuce*, wydaną po raz pierwszy w 1912 roku, rozpoczyna od znamienego twierdzenia: „Nasza dusza, po długich doświadczeniach materializmu, dopiero budzi się i dotąd nosi w sobie zarodki zwątpienia, niewiary, dezorientacji oraz poczucie zagubienia sensu”²⁰. Dalej pisze, że sytuacja współczesnego człowieka różni się zasadniczo od tej, jaka właściwa była dla wieków wcześniejszych. Dusza „prymitywa”, jak ją określa, traktowała rzeczywistość transcendentną

²⁰ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 23–24.

w sposób bezpośredni, jako coś, z czym należy liczyć się w życiu, co należy brać pod uwagę w podejmowanych działaniach. Tymczasem dla ludzi nowoczesnych, cywilizowanych, jest ona ledwie wyczuwalna, rozjaśnia się jako „słabiuteńki brzask”, świeci jako „jeden mały punkcik”. W związku z tym nie może ona stanowić podstawy przy określaniu zagadnienia duchowości w sztuce. Inaczej niż w średniowieczu, nie można przyjmować jako punktu wyjścia piękna duchowego i pytać w tej perspektywie o rolę zjawisk estetycznych i o miejsce sztuki. Przeciwnie, uznając, że nawet w zmaterializowanym świecie działalność artystyczna kojarzona jest z wznoszeniem życia psychicznego człowieka na wyższy poziom, należy postawić problem, czy nie może ona rozjaśnić „światełka duchowego”? Artyści spełniają więc rolę proroków. Nie mogą jednak kierować się filozoficznymi ustaleniami czy doktrynalnymi zaleceniami. Powinni rozpocząć od siebie, od własnych doświadczeń duchowych. Nie należy oczekiwać pomocy od „zawodowych uczonych”, jak ich określa Kandinsky, gdyż „ich księgi usuwają z drogi przeszkody, które sztuka już dawno przeskoczyła i ustawiają nowe, mające na niej pozostać po wsze czasy”. Dlatego, jak twierdzi, „nie ma żadnej teorii, na której można by oprzeć się w dalszej drodze ku krainie niematerialnego”²¹. Sztuka musi się stać wobec tego nie narzędziem szerzenia wiedzy umożliwiającej rozwój duchowy człowieka, co zakładano wcześniej, a sposobem eksploracji sfery duchowości. Punktem wyjścia nie będzie wiedza i poczucie pewności, a potrzeba poszukiwania drogi. W związku z tym sfera duchowa ujęta zostaje jako nieokreślona.

W działalności artystów awangardowych istotną staje się forma. Twórcy końca XIX i początków XX wieku dokonali w jej zakresie wielu odkryć. Zdaniem Kandinsky’ego nadchodzi jednak czas, aby problem „jak” uzupełnić pytaniem „co”. Przejście to stwarza szansę głębszego, autentyczniejszego ujęcia intuicji duchowych. Wynalazki formalne w sztuce potraktowane jako nowy język otwierają możliwość objawienia nieznanych obszarów w „krainie niematerialnego”. „W momencie gdy owo »jak« obejmuje emocje artysty i jest również w stanie wyrażać subtelniejsze przeżycia, jego sztuka staje u początku drogi, na której niechybnie odnajdzie z czasem zagubione »co« – to »co«, które będzie duchowym pokarmem świtającego wewnętrznego przebudzenia. Owo »co« nie będzie już materialne i przedmiotowe, jak w epoce pozostawionej za nami, lecz stanie się *treścią artystyczną*, duszą sztuki, bez której jej ciało (»jak«) nigdy nie będzie mogło żyć pełnym i zdrowym życiem – podobnie jak ani jednostka, ani żaden naród”²². Droga rozwoju duchowości prowadzi więc tutaj nie od wiedzy na temat tego, co transcendentne, ku poszukiwaniu ekwiwalentów wizualnych, a od nowych rozwiązań formalnych w sztuce

elaborated by theologians and philosophers. Neither did they want to participate in communicating, by means of works of art, any religious or metaphysical content in order to spread it. What they wanted was to seek their own paths towards the spiritual and get to know it in a different way. They believed that this was a more authentic way, free from doctrinal and institutional limitations.

I cannot present here the various directions in which this search was conducted. I will therefore limit my study to discussing one example in order to show some of the characteristics of this new definition of relations between the sensual and the spiritual. Wassily Kandinsky begins his book *Concerning the Spiritual in Art*, first published in 1912, with a famous statement: “Our minds, which are even now only just awakening after years of materialism, are infected with the despair of unbelief, of lack of purpose and ideal”.²⁰ He further writes that the situation of modern man essentially differs from that characteristic of past centuries. The souls of “the Primitives”, as he describes them, treated transcendental reality in a direct manner, as something that one must respect in life and take into consideration in one’s actions. However, for modern, civilized man it is scarcely noticeable, it “glimmers like a feeble light” and “a tiny star”. That is why it cannot serve as a basis for defining the issue of the spiritual in art. Unlike in the Middle Ages, one cannot assume spiritual beauty to be the starting point and from this perspective ask about the role of aesthetic phenomena and the place of art. On the contrary, considering that – even in the materialized world – artistic activity is associated with elevating a person’s psychological life to a higher level, one must ask whether it can make that “feeble light” brighter. Artists fulfil the role of prophets then. They cannot, however, be directed by philosophical stances or doctrinal advice. They should start from themselves and their own spiritual experiences. Help must not be sought from “professional men of learning”, as Kandinsky describes them, because their books “remove the barriers over which art has most recently stepped and set up new ones which are to remain for ever in the places they have chosen”. That is why, he claims, “No such theory of principle can be laid down for those things which lie beyond, in the realm of the immaterial”.²¹ Therefore art must become not a tool for spreading the knowledge facilitating man’s spiritual development, as had been assumed before, but a way to explore the spiritual. The starting point will be constituted not by knowledge and confidence

²¹ Tamże, s. 39.

²² Tamże, s. 35.

²⁰ W. Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, on: <http://books.google.pl>, pp. 1, 2; retrieved on 15th Nov. 2009.

²¹ Ibidem, p. 19.

but by the need to look for the way. With this regard the spiritual remains undefined.

In the activity of avant-garde artists, it is form that becomes significant. Artists from the late 19th century and early 20th century made many discoveries concerning it. However, according to Kandinsky, the time is coming when the question “how” should be complemented by the question “what”. This change creates a chance of a deeper, more authentic grasp of spiritual intuitions. Formal inventions in art, treated as a new language, open up a possibility to reveal unknown areas in “the realm of the immaterial”. “If the emotional power of the artist can overwhelm the ‘how?’ and can give free scope to his finer feelings, then art is on the crest of the road by which she will not fail later on to find the ‘what’ she has lost, the ‘what’ which will show the way to the spiritual food of the newly awakened spiritual life. This ‘what?’ will no longer be the material, objective ‘what’ of the former period, but the internal truth of art, the soul without which the body (i.e. the ‘how’) can never be healthy, whether in an individual or in a whole people.”²² Hence the way of development of spirituality does not lead from knowledge of the transcendental towards seeking visual equivalents; it leads from new formal solutions in art which, when treated as languages, are to facilitate the expression of “yet unnamed” emotions, different from “shapeless emotions, such as fear, joy, grief, etc.”²³ present in our daily lives. What happens is then not descending from the transcendental to the sensual but ascending from works of art accessible via our sense of sight towards the substance of “the realm of the non-material”. In this way, this realm is becoming more widely accessible.

Not everybody, however, wants to follow this path. Kandinsky opposes the “two parties of the outer and the inner beauty”. He writes that inner beauty is born as a spiritual necessity and means abandoning the beauty we have got used to. “To those who are not accustomed to it the inner beauty appears as ugliness because humanity in general inclines to the outer and knows nothing of the inner”.²⁴ The inner beauty, which the artist has in mind, differs from the former idea in that it is not about reflecting the outer, visible reality in art. It is no longer important to find analogies between artistic images of people, things and situations and their spiritual meanings. The process of abstraction is to lead to the creation of a painter’s language of shapes and colours by means of which one can communicate non-material content without the medium of the represented beauty of the material

ce, które potraktowane jako języki umożliwić mają wyrażenie „jeszcze nienazwanych uczuć” różnych od „prymitywnych emocji, strachu, radości, smutku itp.”²³ towarzyszących nam w życiu codziennym. Następuje więc nie schodzenie od sfery transcendentnej ku temu, co zmysłowe, a wznoszenie się od danych wzrokowo cech dzieł sztuki ku treściom dotyczącym „dziedziny niematerialnego”. Dziedzina ta staje się w ten sposób szerzej dostępna.

Nie wszyscy jednak chcą podążać taką drogą. Kandinsky przeciwstawia obozy „zwolenników zewnętrznego i stronników wewnętrznego »piękną«”. „Piękno wewnętrzne – pisał – rodzi się jako nieodparta duchowa konieczność i jest rezygnacją z piękności, do której już przywykliśmy. Tym, którzy jeszcze tkwią przy starym, owo wewnętrzne piękno wydaje się *naturalnie* szpetne, ponieważ człowiek na ogół skłania się ku temu, co zewnętrzne, i niełatwo godzi się z koniecznością wewnętrzną (a już szczególnie dzisiaj!)”²⁴. Piękno wewnętrzne, które ma na myśli artysta, różni się więc od jego dawnej idei tym, że nie odwołuje się do obrazowania w sztuce rzeczywistości zewnętrznej, widzialnej. Nie chodzi już o odnalezienie analogii między artystycznymi wyobrażeniami ludzi, rzeczy lub sytuacji a znaczeniami duchowymi. Proces abstrakcji prowadzi do stworzenia malarskiego języka kształtów i barw, za pomocą którego rozpoznawać i komunikować można treści niematerialne bez pośrednictwa przedstawianego piękna fizycznego świata. Dlatego zwolennikom tego, co „naturalne” (piękne w świecie widzialnym), nowa sztuka wydaje się szpetna. Celem jej jest jednak bezpośrednie uzewnętrznienie piękna duchowego w dziele. Odkrycie tej możliwości w działalności artystycznej wydaje się Kandinsky’emu na tyle istotne, że przewiduje on w rezultacie nadejście epoki wielkiej duchowości.

Traktowanie sztuki jako języka kształtów i barw, za pomocą którego można rozpoznawać treści duchowe i komunikować je w postaci abstrakcyjnych obrazów lub rzeźb, wkrótce przestało wystarczać artystom awangardowym. Podjęli oni próby przebudowania otaczającego, realnego świata w taki sposób, aby uwidocznić w nim odkrywane zasady niematerialne. Człowiek mógłby wówczas, zgodnie z ich założeniami, zacząć żyć w lepszej rzeczywistości – prześwieconej tym, co duchowe. Prowadziło to do idei zastosowania form traktowanych wcześniej jako język malarskiego lub rzeźbiarskiego wyrażania doświadczeń związanych z „dziedziną niematerialnego” do projektowania architektonicznego, a także wzornictwa obejmującego wiele sprzętów codziennego użytku. Działania takie okazały się na tyle skuteczne, że zmieniły wygląd miast, mieszkań, kształty wielu przedmiotów, z którymi mamy na co dzień do czynienia. Problem polegał jednak na tym,

²² Ibidem, p. 12.

²³ Ibidem, p. 12.

²⁴ Ibidem, p. 22.

²³ Tamże, s. 24.

²⁴ Tamże, s. 48.

że zmiana formy nie doprowadziła do zakładanych rezultatów. Efektem jej stało się nie uduchowienie życia ludzi nowoczesnych, a tylko estetyzacja środowiska, w jakim żyją.

Zagadnienia związane ze współczesnym rozpędem estetyzacji życia codziennego są przedmiotem zainteresowania wielu badaczy. Zwykle podkreślają oni, że procesy te stanowią niepełną i niezadowalającą realizację programów awangardowych. Częstkowość ich spełnienia polega na uwzględnieniu środków przy pominięciu celów. Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań znamienne jest albo całkowite wyeliminowanie z aktualnego sposobu życia celów duchowych, albo powiązanie ich ze sferą praktyczną. Mike Featherstone, podkreślając znaczenie wielkich centrów handlowych i rozrywkowych we współczesnych procesach estetyzacji otoczenia, uważa, że ich rola prowadzi do „karnawalizacji” egzystencji człowieka. Efekt psychiczny, jaki zostaje w ten sposób osiągnięty, sprowadza się do przezwyciężenia binarnego podziału na sztywną purytańską etykę i niebezpieczne wyzwolenie uczuć. W rezultacie, pisze ów autor, lepiej wiemy, „na czym polega kontrolowane rozluźnienie emocji, a także – czym są wrażliwość i smak, które pozwalają lepiej zrozumieć estetyzację życia codziennego”²⁵.

Wolfgang Welsch szerzej rozważa wpływ przemian zachodzących we współczesnym otoczeniu na psychikę ludzi. Rozróżnia on estetyzację powierzchowną i sięgającą głębszych warstw psychiki ludzkiej. Pierwsza odmiana polega na upiększaniu rzeczywistości. W przestrzeni miejskiej, podkreśla niemiecki autor, w ostatnich latach praktycznie wszystko poddano kosmetyce. W związku z tym świat, w jakim żyjemy, staje się przestrzenią przeżyć. „Każdego dnia – pisze Welsch – z biur, gdzie przeżywamy, idziemy do sklepu, gdzie przeżywamy; odpoczywamy w restauracji, gdzie przeżywamy, w końcu lądujemy w mieszkaniu, gdzie przeżywamy. Pojawiają się już propozycje, by nawet miejscom pamięci – na przykład ofiar nazistowskiej przemocy – nadać formę miejsca, gdzie się przeżywa”²⁶. Kształtuje się w ten sposób nowa matryca kultury – płytki hedonizm oparty na przyjemności, rozrywce, używaniu bez konsekwencji.

Druga odmiana procesów estetyzacji w szerszym zakresie dotyczy życia psychicznego człowieka. Dążenie do upiększania obejmuje bowiem nie tylko ciało (udoskonalane w salonach piękności, klubach fitness czy przez operacje plastyczne), a również procesy psychiczne i duchowe. Dążenie do wewnętrznej harmonii, dla którego dawniej poszukiwano transcendentnych

world. For this reason the followers of “the natural” (i.e. beautiful in the visible world) regard new art as ugly. Its aim is, however, to represent spiritual beauty directly in a work of art. The discovery of this possibility in artistic activity seems to Kandinsky so important that as a result he predicts the coming of an epoch of great spirituality.

Treating art as a language of shapes and colours by means of which one can recognize the spiritual and communicate it in the form of abstract paintings or sculptures was soon not enough for avant-garde artists. They attempted to rebuild the surrounding reality in a way which would reveal the non-material rules present in it and discovered by them. According to their assumptions, man would then be able to live in a better reality – permeated by the spiritual. This led to the use of forms which had previously been treated as the language of painters’ or sculptors’ expression of experiences of the non-material for the purpose of architectural design as well as the design of everyday objects. These actions turned out to be successful in that they changed the look of cities, apartments and numerous everyday objects. The problem was that the change of form did not lead to the planned results. The effect was not the spiritualization of modern people’s lives but only the aestheticization of their environment.

Issues related to the modern speed of aestheticization of everyday life are of interest to many researchers. They usually emphasize that these processes are an incomplete and unsatisfactory implementation of the avant-garde programmes. Their partial fulfillment consists in considering the means and disregarding the aims. From the viewpoint of the present study, the characteristic thing is either total elimination of spiritual aims from the modern way of life or relating them to the practical domain of life. Stressing the importance of large shopping and entertainment centres in modern processes of environment aestheticization, Mike Featherstone states that their role leads to “carnivalisation” of human life. The psychological effect achieved in this way is reduced to the overcoming of the division into rigid puritan ethics and a dangerous liberation of feelings. According to this author, the result is our better understanding of the “controlled de-control of the emotions” as well as “sensibilities and tastes” which allow us to better understand the “aestheticization of everyday life”.²⁵

Wolfgang Welsch offers a broader study of the effect of changes occurring in the modern environment on the human psyche. He differentiates between superficial aestheticization and one that

²⁵ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 331.

²⁶ W. Welsch, *Procesy estetyzacji zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: tegoż, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućalska, Kraków, 2005, s. 33.

²⁵ M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, on: <http://books.google.pl>, p. 80; retrieved on 15th Nov. 2009.

reaches deeper levels of the human psyche. The former consists in beautifying the reality. In the urban space, according to the German author, practically everything has undergone embellishment. As a result, the world we live in is becoming “a domain of experience”. Welsch writes: “Every day we go from the experience-office to experience-shopping, relax with experience-gastronomy and finally end up at home for some experience-living. Suggestions have been made that even memorials – for example those to Nazi atrocities – should be staged as ‘experience-domains’ ”.²⁶ What is created in this way is a new matrix of culture: shallow hedonism based on pleasure, entertainment, enjoyment without consequences.

The latter kind of the processes of aestheticization in a broader scope concerns the human psyche, as the drive towards embellishment concerns not only the body (perfected in beauty parlours, fitness clubs or through plastic surgery) but also the psychological and spiritual processes. An aspiration for inner harmony, for which in the past people sought transcendental reference and which was served by art, is now achieved easily although in an extremely simplified form at meditation courses or New Age seminars offering a possibility of spiritualization of the psyche. Instead of the difficult path of spiritual development one is offered a series of exercises for an appropriate fee. The aim has also been changed. It is not self-perfection motivated by higher values. The emphasis is now on the fact that psychological balance facilitates contact with other people so it is a desirable trait, e.g. when applying for a job or in social life. The ideal or, as Welsch puts it, “a new role model” is now constituted by *homo aestheticus*. “He is sensitive, hedonistic, educated and, above all, of discerning taste – and he knows that you can’t argue about taste. This affords new security amidst insecurity which exists all around. Free of fundamentalist illusions, casually distanced, he enjoys all life’s opportunities. The Kierkegaard literature waxes once again”.²⁷

Distance, which constitutes a significant feature in this respect, concerns both aesthetic and spiritual values. Kierkegaard associated a free play with possibilities, transforming life into a kaleidoscope of experiences with the aesthetic type of existence, which he viewed as opposed to the ethical and religious one. *Homo aestheticus* in the version described by Welsch carries this attitude over to the domain of morality and spiritual issues. Also these

odniesień i któremu służyć miała sztuka, osiągane jest teraz łatwo, choć w formie niezwykle uproszczonej na kursach medytacji lub na seminariach New Age oferujących możliwość spirytualizacji psychiki. Zamiast trudnej drogi rozwoju duchowego proponuje się, za stosowną opłatą, serię ćwiczeń. Zmianie ulega też cel. Nie chodzi już o doskonalenie się motywowane wartościami wyższymi. Podkreśla się natomiast, że zrównoważenie psychiczne ułatwia kontakty z ludźmi, stanowi więc pożądaną cechę, np. przy ubieganiu się o pracę lub w życiu towarzyskim. Ideałem, czy raczej, jak pisze Welsch, „nową figurą przewodnią”, staje się *homo aestheticus*. „Ów człowiek estetyczny jest zmysłowy, hedonistyczny, wykształcony, przede wszystkim zaś ma wyborny smak. I wie: o gustach się nie dyskutuje. Daje mu to poczucie pewności na oceanie wszechobecnej niepewności. Wolny od fundamentalistycznych iluzji, do wszelkich możliwości odnosi się z ironicznym dystansem. Publikacji nawiązujących do Kierkegaarda znów zaczyna przybywać”²⁷.

Dystans, stanowiący tu istotną cechę, dotyczy zarówno wartości estetycznych i duchowych. Kierkegaard swobodną zabawę możliwościami, przekształcanie życia w kalejdoskop wrażeń, wiązał z estetycznym typem egzystencji, przeciwstawiając mu etyczny i religijny. *Homo aestheticus* w wersji opisywanej przez Welscha przenosi tę postawę także do sfery moralności i obszaru zagadnień duchowych. Również te zakresy sprowadza do wciąż nowych kombinacji doznań. Nie popada przy tym w skrajność, nie jest jednostronnie rygorystyczny ani w sprawach piękna, ani moralności. Oba rodzaje wartości rozważa z punktu widzenia, jak to ujmuje niemiecki autor, „trafności sytuacyjnej”. Przypisuje im więc charakter relatywny, zależny od miejsca i czasu. Poza tym, w sytuacji rozchwiania norm moralnych znajduje oparcie w formach towarzyskich określających zarówno wybór odpowiedniego kieliszka, jak odpowiedniej osoby na daną okazję czy odpowiedniego zachowania. „Kompetencja estetyczna – propagowana przez czasopisma zajmujące się problematyką *lifestyle’u* i uzyskiwana na kursach *savoir vivre* – ma rekompensować utratę standardów moralnych”²⁸ – pisze Welsch.

Znaczna część sztuki współczesnej dostosowuje się do tej sytuacji, a proces ten obejmuje artystów i odbiorców. Funkcjonuje wówczas, jak to określa niemiecki autor, „maszyneria przeżyciowa”. Brak dążeń do pogłębiania przeżyć wywołuje w tym przypadku rozczarowanie, ale „rozczerwanie przeżyciami, które w rzeczywistości nie są żadnymi przeżyciami, w coraz wyższym tempie popycha ludzi od przeżycia do następnego przeżycia”²⁹. Jako przykład podaje Welsch wystawę *Documenta 9* (Kassel, 1992), która choć uznana została za gorszą od wszystkich wcześniejszych, przyciągnęła nienoto-

²⁶ W. Welsch, “Procesy estetyzacji zjawiska, rozróżnienia, perspektywy”, in: idem, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, transl. into Polish K. Gučalska, Kraków, 2005, s. 33.

²⁷ Ibidem, p. 6.

²⁷ Tamże, s. 39.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 33.

waną dotychczas liczbę zwiedzających. „Im gorzej, tym większy sukces – to prawo przemysłu rozrywkowego zdaje się obowiązywać również w owej podbranży, jaką stanowi sztuka”³⁰ – podsumowuje problem.

Tendencja do estetyzacji różnych obszarów życia, w tym także życia duchowego, prowokuje do pytania o jej granice. Ograniczeń przedmiotowych nie da się chyba znaleźć³¹. Barierą jest natomiast wrażliwość. Gdy wszystko podlega jakiejś odmianie estetyzacji, a jednocześnie dopuszczalne są różne formy, przestajemy odczuwać estetyczny charakter zjawisk. Sytuację taką Welsch określa jako anestetyzację. Charakteryzuje ją znieczulenie, utrata „zdolności doznawania” tego, co estetyczne, „i to na wszystkich poziomach: od fizycznego otępienia po duchową ślepotę”³². Anestetyka nie jest według niego anty-estetyką, czyli negacją tego, co estetyczne. Stanowisko takie występowało, o czym wspominałem, w ramach awangardy XX wieku i polegało na negacji wartości estetycznych w imię innych, uważanych za istotniejsze. Nie zajmuje się też tym, co nie-estetyczne, czyli zdyskwalifikowane w świetle kryteriów estetycznych. W takiej sytuacji – a zaistniała ona już wielokrotnie w dziejach kultury – można bowiem liczyć na rewolucję, czyli zmianę upodobań i włączenie tego, co odrzucane, do zakresu dziedziny. Z tych samych powodów anestetyka nie dotyczy tego, co poza-estetyczne. Jest więc „kręcącym się w strefie przygranicznej bratem bliźniakiem samej estetyki”³³. Jednak bratem, który jakkolwiek w pewnych sytuacjach może okazać się niebezpieczny, dysponuje także potencjałami ratowania tego, co estetyczne. Okazuje się korzystna wówczas, gdy rozpęd estetyzacji staje się w jakimś zakresie nadmierny. Jako przykład wskażmy przełom XVIII i XIX wieku, gdy głoszone koncepcję „państwa estetycznego”, a Fryderyk Schiller twierdził, że najwyższy akt rozumu jest aktem estetycznym. Współczesna hiperestetyzacja ma raczej charakter praktyczny i jej tłem, zdaniem Welscha, są strategie ekonomiczne³⁴. Dlatego anestetyzację łączy on z „kulturą ślepej plamki”. „Widzieć coś – pisze – to znaczy: nie widzieć czegoś innego. Nie ma widzenia bez plamki ślepej. Rozwinięta wrażliwość wyciąga z tego wnioski”³⁵. Niemiecki autor dostrzega w tym szansę dla sztuki, która ulega zagubieniu i rozmyciu w zestetyzowanej rzeczywistości. Funkcjonując na zasadzie „ślepej plamki”, nie włącza się ona w strumień komunikacji, odwołuje do tego, co nieprzekazane lub nieprzekazywalne, stwarza lukę,

scopes are reduced by him to ever new combinations of experiences. Yet he does not go to extremes; neither is he one-sidedly rigorous as concerns either beauty or morality. According to Welsch, both kinds of values are considered by him from the perspective of “situational suitability”. Thus *Homo aestheticus* ascribes to them a relative character, dependent on place and time. Moreover, in the situation of the instability of moral standards, he finds support in social behaviours which determine both the choice of an appropriate glass and of an appropriate person for a given occasion, or of appropriate behaviour. According to Welsch, “Aesthetic competence – propagated by lifestyle magazines and acquired in etiquette courses – offsets the loss of moral standards”²⁸.

A large part of modern art adapts to this situation and this process involves artists and receivers. What functions then is, as the German author puts it, “machinery of experience”. A lack of striving to make experiences more profound results in disappointment in this case, but “the disappointment with those experiences, which in truth are nothing of the sort, drives people from one experience to the next”.²⁹ Welsh gives an example of the *Documenta 9* exhibition (Kassel, 1992), which – despite being regarded as worse than all previous ones – nevertheless attracted the largest number of visitors. “The worse it is, the more successful it is – this law of the entertainment industry also seems to apply to its sub-sphere of art”,³⁰ he sums up.

The tendency towards the anaesthetization of various areas of life, including spiritual life, provokes questions about its limits. Objective limitations probably cannot be found.³¹ The barrier is constituted by sensitivity. When everything undergoes some kind of anesthetization while at the same time different forms are acceptable, we cease to feel the aesthetic character of the experiences. Welsh describes this as anaesthetization. It is characterized by “aesthetic indifference” which occurs “on every level from physical numbness to intellectual blindness”.³² According to him, anaesthetics is not anti-aesthetics, i.e. negation of the aesthetics. As I have mentioned above, this viewpoint functioned in the avant-garde of the 20th century and consisted in the negation of aesthetic values in the name of

³⁰ Tamże.

³¹ W przywoływanym tu artykule Welsch dowodzi, że tendencja do estetyzacji ujawnia się również w kwestiach filozoficznych, ściślej – epistemologicznych.

³² W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm*, jak przyp. 25, s. 522.

³³ Tamże.

³⁴ Por.: Welsch 2005, jak przyp. 26, s. 34–35.

³⁵ Tamże, s. 71.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, p. 2.

³⁰ Ibidem.

³¹ In the paper quoted here, Welsh argues that the tendency towards aesthetization is also visible in philosophical issues, particularly in epistemological ones.

³² W. Welsch, “Estetyka i anestetyka”, transl. into Polish M. Łukasiewicz, in: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz ed., Kraków, 1997, p. 522.

other values, regarded as more significant. Welsh does not deal with the unaesthetic, i.e. what is disqualified in the light of the aesthetic criteria, as in such a situation, which occurred many times in the history of culture, there may occur revaluation, i.e. a change of tastes and the incorporating of what was rejected back into the domain of the aesthetic. For the same reasons anaesthetics does not concern what is beyond aesthetics. It is the twin brother of aesthetics; and although it may turn out to be dangerous, it also has the potential to rescue the aesthetic. Anaesthetics turns out to be beneficial when the impact of aesthetics becomes in some aspect excessive, as at the turn of the 19th century, when the concept of “an aesthetic state” was propagated and Friedrich Schiller stated that the highest act of reason is an aesthetic act.³³ Modern hyperaesthetization has quite a practical character and has economic strategies as its background.³⁴ That is why he associates anaesthetization with “the culture of the blind spot” – because seeing one thing means not seeing something else. Welsh states that “the blind spot” is necessary and concludes that this constitutes a chance for art which is becoming lost and fuzzy in the aestheticized reality.³⁵ Acting like the “blind spot”, it does not join the flow of communication; it points to the unnamed, creates a gap or a pause, interrupts contact – and perhaps creates a chance for the rebirth of spirituality?³⁶

To continue this thought, I will give two examples of achievements of Polish artists whose art counterbalances the beautiful consumption. When commenting upon their activity in an interesting way, they refer to spiritual values.

In his text *Wyznanie wiary* [*The Creed*], Maciej Szańkowski writes: “Often, striving for spirituality, one trivializes art and expects the appearance of the *sacrum* in a direct way! Also very often the supposed art without a trace of spirit and thought is qualified as sacred due to its elevated, sacred theme. However, art is not just a simple communication, statement, noticing of something but it is always a message enclosed in a fairly perfect form”.³⁷ The word “form” in Szańkowski’s text is sometimes used without quotation marks, and sometimes with them. This lack of consequence seems significant to me. It shows that, when referring to the traditional distinguishing mark of works of art, to what may constitute the

przerwanie kontaktu, fazę zaciemnienia, pauzę³⁶. Być może stanowi też szansę na odrodzenie duchowości?

Podjmując ten wątek, powołam się na dwa przykłady dokonań artystów polskich, których twórczość stanowi przeciwwagę pięknej konsumpcji. W ciekawy sposób komentując swą działalność, odwołują się oni do wartości duchowych.

Maciej Szańkowski w tekście *Wyznanie wiary* pisze: „Często, dążąc do duchowości, trywializuje się sztukę i w sposób bezpośredni oczekuje się pojawienia *sacrum*! Bardzo często też domniemaną sztukę nie posiadającą śladu ducha i myśli kwalifikuje się jako sakralną z uwagi na podniosły sakralny temat. Sztuka jednak to nie tylko prosty komunikat, stwierdzenie, zauważenie, ale zawsze wypowiedź zamknięta w doskonałej w miarę formie”³⁷. Słowo „forma” w tekście Szańkowskiego występuje niekiedy bez cudzysłowu, a czasami w cudzysłowie. Ta niekonsekwencja wydaje mi się znamienna. Świadczy o tym, że autor, odwołując się do tradycyjnego wyróżnika dzieł artystycznych, do tego, co stanowić może także podstawę wartościowania, jednocześnie wyczuwa, że kryterium takie nie w pełni odnosi się już do twórczości współczesnej, także jego własnej. Zauważałem wcześniej, że hasło formy wysuwali artyści awangardy pierwszej połowy XX wieku, wierząc, że wynalezienie nowego języka artystycznego pozwoli rozwiązać nie tylko, czy nie tyle problemy estetyczne, co związane z kryzysem kultury, społeczeństwa czy duchowości. W procesach estetyzacji, charakterystycznych dla drugiej połowy stulecia, wszystkie te odkrycia zostały wykorzystane przez przemysł kulturalny i poddane procesom konsumpcji. Dlatego już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niektórzy artyści wykazywali nieufność wobec formy, starali się ją kwestionować w swych pracach albo odwoływali się bezpośrednio do natury. Także Szańkowski pisze: „Największe *sacrum* – natura, może objawiać swą moc współtwórczą. Kiedy podmuchy wiatru przewracają niespodziewanie karty ewangeliarza na Papieskiej trumnie, zagrażając też mitrom na głowach kardynałów w czasie żałobnej pontyfikalnej mszy. Wszyscy też długo nie zapomną majestatycznej tęczy »złowionej« przez realizatorów transmisji wizyty papieża Benedykta XVI w obozie w Auschwitz. Czy artysta zdolny jest samodzielnie tworzyć takie przeżycia, równie wielkie w swojej doskonałości artefakty? A może to przykład, jak zespala się sztuka z naturą, budując wspólnie przestrzeń duchową”³⁸.

„Moc formotwórcza” świadczyć miała w dawnych koncepcjach estetycznych o wielkości człowieka. W czasach nowożytnych podkreślano wielokrotnie, że w dziełach sztuki ludzie są w stanie osiągnąć wyższy

³³ Ibidem.

³⁴ Cf. Welsh (ft. 26), pp. 34–35.

³⁵ Ibidem, p. 71.

³⁶ Cf. Welsh (ft. 32), p. 546.

³⁷ M. Szańkowski, “Wyznanie wiary”, in: *Rzeźba polska*, vol. 12, *Sztuka w przestrzeni duchowej*, Orońsko, 2006, p. 19. All quotations from Szańkowski in the present study are translated by A.G.

³⁶ Por.: Welsh 1997, jak przyp. 25, s. 546.

³⁷ M. Szańkowski, *Wyznanie wiary*, „Rzeźba Polska”, t. XII: *Sztuka w przestrzeni duchowej*, Orońsko 2006, s. 19.

³⁸ Tamże, s. 20.

stopień doskonałości niż natura, która jest „artystą niedbałym” i miejsca wspaniałe łączy z niedoskonałymi. Szańkowski reprezentuje inne stanowisko. Wobec niebezpieczeństw formalizacji religijnego *sacrum* i groźby jego trywializacji we współczesnych procesach estetyzacji, na zasadzie „ślepej plamki” proponuje spojrzenie na szczególne zjawiska w przyrodzie. „Z wielu kontekstów, stworzonych sytuacji i przypadkowych skojarzeń, natura i wrażliwość twórcy potrafią czynić czasem »przestrzeń« zamieszkałą przez ducha”³⁹ – pisze.

W monografii poświęconej sztuce Szańkowskiego Bożena Kowalska zwracała uwagę, że szczególnym wyróżnikiem jego twórczości jest stosunek do natury [il. 1, 2]. „Zawsze był jej uważnym obserwatorem i mądrym uczniem. Od liści uczył się operować elementami płaskimi, by konstruować trójwymiarowe twory. Sięgał po tworzywa z przyrody, by ciesząc się nimi, wykorzystywać je zgodnie z ich przyrodzonymi właściwościami. By wciąż współdziałać z naturą, ujawniać i podkreślać jej doskonałość, otwierał na jej perspektywy swoje rzeźbiarskie okna i bramy. Zajął się kamieniem, by czynić użytek z jego naturalnych, ale również symboliczno-kulturowych walorów i aby włączyć w jego egzystencję pejzaż przestrzeni i światła, a także wszystkie kontrasty i niuanse przemian, jakie niosą klimat, pory roku, dni i nocy. Miejsca naturalnie ukształtowane, które go zafrapowały pięknem czy niezwykłością, nauczyły go, jak tworzyć miejsca sztucznie powołane do życia. Nauczył się wreszcie od lasu i samotnych drzew czy kamieni na polach kształtować i obejmować w posiadanie powietrze”⁴⁰. Wymienione przykłady wskazują na szczególnie złożone relacje między obiektami w przyrodzie a elementami działań twórczych w pracach Szańkowskiego. Artysta nie prezentuje obiektów naturalnych, jak czynili niektórzy artyści w latach sześćdziesiątych. On od przyrody uczy się kształtować, a często także wykorzystuje same przynależne do niej obiekty lub miejsca. Nie czyni tego jednak na zasadzie biernej konstatacji, a zawsze dążąc do podkreślenia cech uważanych za szczególnie ciekawe lub ważne. Jego stosunek do natury jest więc aktywny. Być może te czynniki ma na myśli, gdy używa słowa „forma” ujmując je w cudzysłów. Nie jest to kształtowanie podporządkowujące artyście materię, a raczej ujawniające możliwy sens tego, co natura stworzyła. Droga ta prowadzi Szańkowskiego do treści duchowych. Występuje w takim przypadku niepewne rozpoznawanie śladów tego, co ponadmysłowe. Zaletę zaś stanowi fakt, że rezultaty nie dają się zawłaszczyć przez procesy estetyzacji i wykorzystać dla celów komercyjnych.

Podejście do sfery duchowości jako zakresu tego, co przekracza naszą racjonalność, planowanie, systematyczne dążenie, cechuje także działalność twórczą Zbigniewa Warpechowskiego [il. 1, 2, 3]. Uważa on,

basis of valuation, the author feels that this criterion does not fully apply to modern art, including his own. I have noted above that the slogan of form was proposed by avant-garde artists in the first half of the 20th century; they believed that the invention of a new artistic language would allow for solving not only aesthetic problems but also ones related to the crisis of culture, society or spirituality. In the processes of aesthetization, characteristic of the latter part of that century, all of these discoveries were used by the culture industry and underwent the processes of consumption. For this reason already in the 1960s and 70s some artists showed distrust concerning form, tried to question it in their works or related directly to nature. Szańkowski also writes: “The greatest *sacrum*, i.e. nature, can reveal its joint creative power, for example, when the blows of wind unexpectedly turned the leaves of the Gospel lying on Pope John Paul II’s coffin, also threatening the mitres on the cardinals’ heads during the pontifical funeral Mass. Everybody will long remember the majestic rainbow ‘caught’ by cameras broadcasting Pope Benedict’s visit to the death camp museum in Auschwitz. Is an artist capable of independent creation of such experiences, artifacts equally grand in their perfection? Perhaps this was an example of art integrating with nature to build a spiritual space together?”³⁸

In the aesthetic concepts in the past, “the form-creating power” was to prove man’s greatness. In modern times, it has been stressed many times that in works of art people are capable of attaining a higher degree of perfection than nature, which is a “careless artist” and juxtaposes grand places with imperfect ones. Szańkowski represents a different outlook. In view of the dangers of the formalization of the religious *sacrum* and the threat of its trivialization in the course of modern processes of anaesthetization, he proposes a look at special natural phenomena according to the “blind spot” principle. In his words, “out of many contexts, created situations and accidental associations, nature and an artist’s sensitivity can sometimes create a ‘space’ inhabited by the spirit”.³⁹

In a monograph on Szańkowski’s art, Bożena Kowalska points out that what distinguishes his art is his attitude to nature. “He has always been its careful observer and a wise disciple. From leaves he has learnt how to operate flat forms in order to create three-dimensional designs. He has reached for natural materials in order to, apart from enjoying them, use them in accordance with their inherent properties. To keep cooperating with nature, reveal and stress its perfection, he has opened his sculptor’s

³⁹ Tamże, s. 21.

⁴⁰ B. Kowalska, *Szańkowski*, Warszawa 1996, s. 125.

³⁸ Ibidem, p. 20.

³⁹ Ibidem, p. 21.

windows and doors to its perspectives. He has worked in stone in order to use its natural but also symbolic-cultural values and to involve in its existence the landscape of space and light as well as all contrasts and nuances of changes due to climate, seasons, days and nights. Places formed by nature, ones which fascinated him with their beauty of uniqueness, have taught him how to create places brought into being artificially. Finally, from forest and lonely trees or stones in fields he has learnt to form and own the air.”⁴⁰ The above examples point to particularly complex relations between objects in nature and the elements of acts of creation in Szańkowski’s works. The artist does not present natural objects, unlike certain artists in the 1960s. He learns from nature how to form objects or places, and often also uses ones that belong to nature. However, he does not do it as passive ascertainment but always aims at emphasizing features that he regards as particularly interesting or important. His attitude to nature is therefore active. Perhaps it is these factors that he has in mind when he uses the word “form” in quotation marks. This is not formation which subordinates matter to the artist but one that reveals a possible sense of what nature has created. This path leads Szańkowski to the spiritual. What happens here is uncertain recognition of traces of the transcendental. The advantage is that the results do not yield to the processes of aestheticization or to use for commercial purposes.

An approach to the domain of the spirit as a scope of what transcends our rationality, planning, systematic aspiration are also characteristic of the artistic activity of Zbigniew Warpechowski. He claims that the 20th century art did not have much in common with the true spiritual domain. “What was a leading trend in modernism was rationalism, logic, consciousness, reasonable assessment of the world and reality [...] Scientificality as a yearning for infallibility of knowledge and cognitive decisions was used as an argument even in situations which escaped definitions.”⁴¹ From this point of view, attempts to approach the spiritual, mentioned above in relation to Kandinsky and true for Mondrian and Malewicz to an even larger degree, may be regarded as too methodical and pragmatically oriented. The concept of approaching the spiritual by finding new forms of artistic expression seems to be an attempt to replace the uncertain, risky path of a search with a rationally verified method. This creates a hope that it can be judged what artistic language will open up before us the domain of transcendental values. Discussion on spirituality is then transferred to the scope of

że sztuka XX wieku z prawdziwą sferą duchowości niewiele miała wspólnego. „Wiodącym nurtem modernizmu – pisze – był racjonalizm, logiczność, przytomność, trzeźwość w ocenie świata i rzeczywistości [...]. Naukowość, jako tęsknota za nieomylnością wiedzy i rozstrzygnięć poznawczych używana była jako argument nawet w sytuacjach wymykających się definicjom”⁴¹. Z tego punktu widzenia wspomniane wcześniej w związku z koncepcją Kandinsky’ego, a dotyczące w jeszcze większym stopniu Mondriana i Malewicza próby zbliżenia się do duchowości ocenić można jako nadmiernie metodyczne i zorientowane pragmatycznie. Koncepcja, że do sfery duchowej zbliżymy się wynajdując nowe formy wyrazu artystycznego, wydaje się próbą zastąpienia niepewnej, pełnej ryzyka drogi poszukiwań racjonalnie weryfikowaną metodą. Powstaje wówczas nadzieja, że można ocenić, jaki język plastyczny otworzy przed nami obszar wartości transcendentnych. Dyskusja o duchowości przeniesiona zostaje wtedy do zakresu pytań o środki i sposoby działania, pozwalające poznać ową sferę. Zagadnienie duchowości ulega swojej instrumentalizacji.

Także w sztuce aktualnej, postmodernistycznej, Warpechowski duchowości nie dostrzega. „Widzę ją za to wyraziściej – pisze – w przestrzeni ideologicznej i politycznej. Artyści rzekli się niezawisłości twórczej na rzecz kuratorów i innych organizatorów życia artystycznego, i to ich należałoby zapytać, w jakiej przestrzeni się poruszają”⁴². Ironiczny charakter ostatniej uwagi jest bardzo znamieny. Jeśli mamy pytać kuratorów wystaw, czy twórczość danego artysty ma wymiar duchowy, to sam problem duchowości zostaje sprowadzony do zespołu zewnętrznych wyznaczników. Ulega estetyzacji. Warpechowski zdecydowanie przeciwstawia się tego rodzaju tendencjom: „Duch działa, lecz nie przemawia naszym językiem i nie ręczy za siebie. Kiedy mówi dusza to nie mówi dusza, napisałem kiedyś w *Podręczniku*”⁴³. Uważam, że sformułowania te są bardzo ważne. Przede wszystkim, odnosząc się do sfery duchowej musimy wyrzec się pewności. Nie wiemy, jakim językiem przemawia duch, a więc bezużyteczne są dyskusje o formie dzieła. Aspekt duchowy pojawia się nagle, w sposób nieprzewidziany i niezaplanowany. Nie możemy też nigdy mieć pewności, że uchwyciliśmy wyższy sens utworu. Przede wszystkim nigdy nie wiadomo do końca, czy jakaś realizacja artystyczna odsyła do niego, czy też jej rola ogranicza się do sfery czysto materialnej, zmysłowo danej. Duch, jak pisze Warpechowski, nie dostarcza poręczeń. Skazani jesteśmy więc na niepewność i ryzyko, gdyż to, ku czemu kierujemy się wkraczając w przestrzeń duchową, przekracza nasze „ja”. W tej sytuacji błędem jest ograniczenie przesłania

⁴⁰ B. Kowalska, *Szańkowski*, Warszawa, 1996, p. 125.

⁴¹ Z. Warpechowski, *Duch*, in: *Rzeźba Polska* (ft. 37), p. 23.

⁴² Z. Warpechowski, *Duch*, „Rzeźba Polska”, jak przyp. 37, s. 23.

⁴³ Tamże, s. 25.

⁴⁴ Tamże, s. 24.

do naszej jednostkowej duszy nawet wtedy, gdy wydaje się, że to ona mówi.

Przykładem, na jaki chcę się teraz powołać w celu ukonkretnienia powyższych uwag, jest performance Warpechowskiego zrealizowany w łódzkiej Galerii Manhattan w listopadzie 1995 roku. Artysta rozpoczął go od otwierania okrągłej puszk z rybami w oleju. Działanie to wykonywał zwyczajnie. Zachowywał się jak każdy z nas podczas przygotowywania posiłku. Gdy wyciął całe wieczko, podniósł blaszkę do góry. Olej spływał z niej widocznymi kroplami. I w tym momencie normalna, praktyczna czynność w świadomości widzów, a zapewne także samego performerera zaczęła uzyskiwać dodatkowe znaczenie. Okrągła blaszka skojarzyła się z hostią. Trzymający ją w dwóch rękach artysta wykonywał czynność przypominającą działania kapłana w czasie mszy świętej tuż przed podniesieniem.

Hostia w symbolice chrześcijańskiej to ciało Chrystusa. Wieczko puszk z rybami wykonane jest z metalu, ale przypomina ją kształtem. Olej w *Nowym Testamencie* to znak błogosławieństwa. Wczesnym chrześcijanom służył on nie tylko jako artykuł spożywczy, środek do oświeclania, namaszczenia twarzy, lecz przyjmowano również, że rozwesela serce i umacnia duchowo chorych. Do dziś namaszczenie olejem jest w chrześcijaństwie czynnością sakramentalną. Oglądając ten performance, odniosłem wrażenie, że Warpechowski, jakby uświadamiając sobie te symboliczne odniesienia, zatrzymał w opisywanym momencie akcję. Przedłużył czas wykonywania działań⁴⁴.

Gdy rozmawiałem później z artystą, powiedział mi, że nie planował performance'u odwołującego się do symboliki chrześcijańskiej. Puskę z rybami kupił spacerując po Łodzi, bez wyraźnego zamiaru wykorzystania jej jako elementu akcji artystycznej. Perspektywa odniesień symbolicznych, duchowych dla działań wykonanych przy jej użyciu pojawiła się nagle, w pewnym stopniu zaskakując samego twórcę. Dlatego uważam, że przykład ten (a podobnych można znaleźć więcej w dorobku Warpechowskiego) potwierdza dobitnie jego cytowane wcześniej przekonanie, że racjonalizm, logiczność, przytomność, trzeźwość nie stanowią drogi otwierającej sferę duchową. Pojawić się może ona nagle w czasie działania artystycznego, a także w życiu codziennym, gdy z uwagą i otwartą świadomością odnosimy się do otaczających nas przedmiotów i wykonywanych czynności.

Duchowość w sztuce współczesnej opuszcza często główne drogi. Być może przyczyną tego jest fakt, że formy, w jakich wyrażane były w ramach tradycji odniesienia transcendentne, są często przywłaszczane przez przemysł kulturalny. Oczywiście dochodzi wówczas do wielu uproszczeń czy nawet prymity-

questions about the means and ways of acting which allow one to get to know this domain. In a way, the issue of spirituality becomes instrumentalized.

Neither does Warpechowski see art in actual, post-modernist art. "I can see it more clearly in the sphere of ideology and politics. Artists have renounced their creative independence for the sake of curator and other organizers of artistic life, and it is they that should be asked what sphere they function in".⁴² The ironic character of the above remark written by Warpechowski is significant. If we are to ask exhibition curators whether the works of a given artist have a spiritual dimension, the issue of spirituality becomes reduced to a set of external determinants. It undergoes aestheticization. Warpechowski strongly opposes such tendencies: "The spirit acts but does not speak our language and does not vouch for itself. When the soul speaks, it is not the soul that speaks, as I once wrote in *Podręcznik [Handbook]*".⁴³ I think that these statements are very important. First of all, with regard to the spiritual, we must renounce certainty. We do not know what language the spirit speaks so all discussion of the form of a work of art is useless. The spiritual aspect appears suddenly, in an unpredictable and unplanned manner. Neither can we ever have the certainty that we have grasped the sublime sense of a work of art. Above all, we never know to the end whether a work of art points to it or whether it is limited to the purely material sphere, accessible to our senses. According to Warpechowski, the spirit guarantees nothing. We are therefore doomed to uncertainty and risk, as what we aim for when entering the spiritual domain transcends our ego. In this situation it is a mistake to narrow down the message to our individual soul even when it seems that it is our soul that is speaking.

In order to exemplify the above remarks, I would like to refer to Warpechowski's performance in Galeria Manhattan in Łódź in November 1995. The artist began from opening a round tin with fish in oil. He did it in a natural way. He behaved like each of us when preparing a meal. When he cut out the whole cover, he raised the round tin circle up. Oil flowed down in heavy drops. And at that very moment, that ordinary practical action began assuming an additional meaning in the consciousness of the viewers and probably also of the performer himself. The round tin cover became associated with the Holy Host. Holding it in both hands, the artist performed an action resembling that of a priest during the Holy Mass just before the Elevation.

In Christian symbolism, the Host represents Christ's body. The tin cover is made of metal but

⁴⁴ Szerzej o tym performance Warpechowskiego pisałem w artykule *Działanie i sens twórczości Zbigniewa Warpechowskiego*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1996, nr 1, s. 1148–1150.

⁴² Ibidem, p. 25.

⁴³ Ibidem, p. 24.

resembles it in shape. In the New Testament oil is a sign of blessing. Early Christians used oil not only as food, for lighting or anointing the face; they also believed that it brought joy to the heart and spiritual strength to the sick. Until today anointing with oil is a sacramental act in Christianity. Watching this performance, I had an impression that Warpechowski – as if realizing this symbolism – paused at that very moment; prolonged the time of performing this act.⁴⁴

When I talked to the artist later, he told me that he had not planned a performance using Christian symbols. He had bought the tin with fish while walking around Łódź without intending to use it as an element of artistic action. The symbolic, spiritual perspective of the performance with the use of the tin appeared suddenly, surprising the artist himself. This is why I think that this example (one of many in Warpechowski's works) definitely confirms his conviction, quoted above, that rationalism, logic, consciousness and reasonable assessment do not constitute a path towards the spiritual. The spiritual may appear suddenly when we assume an attitude of attention and open consciousness towards surrounding objects and performed actions.

In modern art, spirituality often abandons the mainstream. Perhaps the reason is that the forms through which the transcendent used to be expressed traditionally are often appropriated by the cultural industry. Obviously they frequently become simplified or even primitivized. What is unique and individual becomes incorporated into the general system of "active experience", in the words of Welsh. That is why it is later difficult to find traces of authentic spirituality in contact with such forms. In this situation, some artists begin to seek their own paths, usually insecure side roads. At their own risk, without metaphysical safety measures, they follow subsequent phenomena in which they try to find some symptoms of the transcendent order. They usually do not aim at arranging them into wholes. If the transcendent appears, it usually is incomplete and ambiguous. There is no longer any faith, like that of Kandinsky, Malewicz or Mondrian, that it is possible to invent a new artistic language which will collectively open the path towards authentic spirituality. That is why the vision of spirituality in modern art keeps assuming some form and then disintegrating. At the same time there occurs its subjectivation.

The term "subjectivation" is used by Charles Taylor to describe the fact that "things centre more

wizacji. To, co szczególne, swoiste, włączone zostaje w ogólny system „aktywnego przeżywania”, by użyć określenia Welscha. Dlatego trudno jest potem odnaleźć w kontakcie z takimi formami ślady autentycznej duchowości. W tej sytuacji niektórzy artyści zaczynają poszukiwać dróg własnych, zwykle ubocznych i niepewnych. Na własne ryzyko, bez asekuracji metafizycznej, śledzą pojawiające się zjawiska, w których doszukują się objawów porządku ponadzmysłowego. Zwykle nie dążą do układania ich w całości. Jeśli treści transcendentne pojawiają się, zwykle pozostają niepełne, niejednoznaczne. Nie ma już wiary, cechującej choćby Kandinsky'ego, Malewicza czy Mondriana, że możliwe jest wynalezienie nowego języka artystycznego, który zbiorowo otworzy drogę ku autentycznemu uduchowieniu. Dlatego wizja duchowości w sztuce współczesnej nieustannie kształtuje się i rozpada. Jednocześnie następuje jej upodmiotowienie.

Terminem *subjectivation* Charles Taylor określa fakt, że „coraz więcej spraw – i to wielorako – zależy od podmiotu”⁴⁵. To, o czym niegdyś rozstrzygały odwołania do rzeczywistości, prawa lub autorytetu, dziś musimy przemyśleć sami. „Współczesna wolność i autonomia odsyłają nas do nas samych, a ideał autentyczności wymaga, byśmy odkryli i wyartykułowali własną tożsamość”⁴⁶ – pisze Taylor. Nie oznacza to jednak samozwrotności. Fakt, że cele muszą wyrażać czy spełniać moje pragnienia, nie oznacza, iż zamykają się w kręgu tego, co czysto subiektywne. Przeciwnie, upodmiotowienie związane jest z dążeniem do wyjścia poza własną jaźń.

Analizując ten problem, Taylor podkreśla, że zamknięta jest przed nami droga, która prowadzi wstecz ku całościowym systemom. Nie wierzymy już, że dawne teorie są w stanie rozwiązać nasze problemy, rozbudzić pewne uśpione obszary naszej wrażliwości. Taylor pisze, że „ani historia boska, ani świecka nie mają dziś powszechnie akceptowanego znaczenia”, dlatego nie można oczekiwać „prostej akceptacji niegdyś publicznych doktryn”⁴⁷. Obecnie chodzi bowiem o jakąś osobistą wizję, która byłaby autentycznie akceptowana. W tej perspektywie historyczne odnośniki okazują się przydatne, ale nie jako całościowe systemy, które da się tylko przyjąć lub odrzucić, a jako „las symboli”, które rozważamy biorąc pod uwagę, jak jego składniki oddziałują na naszą wrażliwość. W podobny sposób można podchodzić do natury, biorąc pod uwagę nie publicznie dostępne sfery jej znaczenia, a poszukując ugruntowania wybranych zjawisk w indywidualnej artykulacji ich sensu.

W ramach przedstawionej tu koncepcji, przy zaakcentowaniu rozdrobnienia, nie chodzi jednak

⁴⁴ I wrote more about this performance by Warpechowski in my article "Działanie i sens twórczości Zbigniewa Warpechowskiego", in: *Exit. Nowa sztuka w Polsce*, 1996, no. 1, p. 1148–1150.

⁴⁵ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002, s. 80.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 82.

o subiektywizację duchowości artystycznej. Taylor podkreśla, że zakwestionowanie „idei powszechnego opowiedzenia się za jednym »porządkiem rzeczy«” prowadzi tylko do „upodmiotowienia *sposobu*. Dotyczy ono tego, jak poeta dociera do zjawisk, na które zwraca nam uwagę. W żadnym razie nie wypływa z niego konieczność upodmiotowienia *materii*”⁴⁸. Przy wielości dróg przedmiot odniesienia nie staje się subiektywną iluzją. Celem nie jest egocentryczne spełnienie w przeżyciu. Charakterystyczne jest, że Warpechowski pisze: „Nie wyobrażam sobie rozmowy o duchowości w ogóle, a w sztuce szczególnie, z ludźmi, którzy odrzucają Boga”⁴⁹.

and more on the subject – and in a host of ways”.⁴⁵ What used to be decided upon by reference to reality, law or authority, now we must think over ourselves. According to Taylor, “Modern freedom and autonomy centres us on ourselves, and the ideal of authenticity requires that we discover and articulate our own identity”.⁴⁶ This, however, does not mean self-referentiality. The fact that aims must fulfil my desires does not mean that they remain in the sphere of pure subjectivity. On the contrary, subjectivation is connected with striving to transcend one’s own ego.

Analysing this problem, Taylor emphasizes that the path leading back to holistic systems is closed for us. We no longer believe that former theories are able to solve our problems and awaken certain dormant areas of our sensitivity. Taylor says that “neither divine nor secular history has a generally accepted significance” and that is why one cannot expect “the simple acceptance of the formerly public doctrines”.⁴⁷ What is necessary now is a personal vision which would be authentically acceptable. In this perspective, historical references turn out to be useful but not as holistic systems which can only be either accepted or rejected, but as the “forest of symbols” which we take into consideration in relation to how its constituents affect our sensitivity. Similarly, one can approach nature, considering not the commonly accessible aspects of its meaning but seeking a stable presence of selected phenomena in their individual expression.

However, in the concept described here, considering the disintegration, it is not the subjectivation of artistic spirituality that is meant. Taylor emphasizes that questioning the idea of universal acceptance of one “order of things” only leads to “subjectivation of *manner*. It concerns how the poet has access to whatever he or she is pointing to us. It by no means follows that there has to be a subjectivation of *matter*”.⁴⁸ Considering the multiplicity of paths to take, the object of reference does not become a subjective illusion. Egocentric fulfillment in an experience is not the aim. It is notable what Warpechowski writes: “I cannot imagine talking about spirituality in general, and spirituality in art in particular, with people who reject God”.⁴⁹

Translated by Agnieszka Gicala

⁴⁸ Tamże, s. 85–86.

⁴⁹ Warpechowski 2006, jak przyp. 41, s. 24.

⁴⁵ Ch. Taylor, *The Ethics of Authenticity*, on: <http://books.google.pl>, p. 81; retrieved on 15th November 2009.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 83.

⁴⁸ Ibidem, p. 88.

⁴⁹ Warpechowski (ft. 41), p. 24.