Aneta Kramiszewska

Dialog czy dwa monologi? Koncepcja prezentacji zbiorów sztuki w Muzeum Katedralnym w Würzburgu

W roku 2003 diecezja würzburska udostępniła zwiedzającym kolejną instytucję o charakterze muzealnym, prezentującą zbiory będące w jej posiadaniu. Museum am Dom umieszczono w gmachu przylegającym bezpośrednio do fasady jednego z największych romańskich kościołów w Niemczech. Nowoczesna architektura sąsiaduje z dostojną bryłą bazyliki katedralnej św. Kiliana, niejako wprowadzając odwiedzających muzeum w koncepcję prezentacji wystawy stałej w jego wnętrzach[1]. Koncepcję tę można by najogólniej określić jako skonfrontowanie we wspólnej, neutralnej przestrzeni obiektów sztuki dawnej oraz dzieł współczesnych powstałych w XX i na początku XXI wieku, a jej przesłanie dobitnie określa tytuł „Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst" („Konfrontacja starej i nowej sztuki"). Czynnikiem decydującym o doborze zestawień była ikonografia dzieł. Autorem koncepcji wystawy stałej oraz jej katalogu był Jürgen Emmert. Ekspozycja pierwotna ulegała przekształceniom, ostatnio przebudowano ją i w nowym układzie udostępniono publiczności w listopadzie 2015 roku, zachowując niezmienioną koncepcję prezentacji zbiorów oraz wymieniając kilkadziesiąt obiektów na te, które Muzeum pozyskało w drodze zakupów i darowizn w ostatnich latach[2]. Zadbano o wystawienie dzieł reprezentujących sztukę całego XX wieku, ale pojawiły się także prace z ostatnich lat, niemal na bieżąco komentujące sztukę XXI wieku[3].

Negując jedną z najgłębiej zakorzenionych w wystawiennictwie sztuki religijnej, zwłaszcza w muzeach kościelnych, zasadę prezentacji chronologicznej zbiorów (łączoną niekiedy z ich uporządkowaniem geograficznym) oraz oddzielania sztuki najnowszej od jej szacownych prekursorów, ekspozycja würzburska kładzie mocny akcent na konfrontacyjny charakter prezentacji. Oddziałuje na odbiorców, burząc ich nawyki nabyte w muzeach o podobnym charakterze. Co oferuje w zamian? Warto postawić pytanie, czy „stare" i „nowe" sztuki religijne mogą w takich warunkach nawiązać ze sobą dialog i włączyć do niego zwiedzających. A może raczej są to dwa monologi, wygłaszane niezależnie – jeśli tak, to czy tworzą narrację komplementarną, czy też konkurencyjną wobec siebie? Pytanie wydaje się uprawnione, biorąc pod uwagę fakt, że wszystkie obiekty znalazły się w scenariuszu wystawy ze względu na swoją treść, na to co mają do powiedzenia o świecie ludzkiej wiary.

Kwintesencją metody prezentacji zbiorów w muzeum katedralnym jest wydawnictwo katalogowe, które towarzyszyło otwarciu wystawy[4]. Wybrane pary dzieł, dawne i współczesne, są w nim prezentowane na sąsiadujących stronach, podsunięte czytelnikowi w jednoczesnym oglądzie, co doskonale oddaje konfrontacyjny charakter tej koncepcji, a jednocześnie stwarza łatwą okazję do porównań. Układ treści katalogu jest niezwykle tradycyjny i konsekwentnie podporządkowany ikonografii: rozpoczyna go wizerunek Boga Ojca w kontekście aktu stworzenia, następnie rozwija się przed oczami czytelnika opowieść o Wcieleniu Chrystusa, od Zwiastowania do Zmartwychwstania i Sądu Ostatecznego, ukazano także Oblicze Jezusa, a końcowe zestawienia poświęcono Maryi i świętym. To podręcznikowy wręcz schemat wykładu ikonografii chrześcijańskiej.

Ponieważ głównym kryterium organizującym zetknięcie starej i nowej sztuki uczyniono ikonografię, warto wskazać na jej status i specyfikę w tych obu grupach. Jeśli spojrzymy przez pryzmat treści i metod ich prezentacji, łatwo dostrzec, że obie grupy dzieł przystępują z różnych pozycji do zamierzonej przez twórców wystawy konfrontacji. Aby lepiej zrozumieć sztukę dawną, zwłaszcza tę

[1] Szerzej o okolicznościach powstania budynku muzeum zob.: R. Klein, *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*, Regensburg 2004, passim.

[2] Krótko omówiono te zmiany i nowe obiekty w cyfrowym biuletynie muzeum „HinBlick" (27, styczeń–marzec 2016).

[3] Np. obraz Arno Rinka *Święty Sebastian* (2008), Barbary Back *Innere Stille* (2015 r.). Wśród obiektów są dzieła malarskie, graficzne, rzeźby, wyroby złotnicze, a w odniesieniu do dzieł współczesnych – przykłady zastosowania technik mieszanych.

[4] J. Emmert, *Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst im Museum am Dom*, Regensburg 2003.

Fot. 1. Ekspozycja krzyży i krucyfiksów, wśród nich *Ukrzyżowany Chrystus* z kościoła Neumünster

Fot. 2. *Ukrzyżowany Chrystus*, około 1350 roku, drewno, Neumünster, Würzburg (fot. 2016 rok)

o charakterze sakralnym, która znalazła się na omawianej ekspozycji, można przywołać jej szczególnego przedstawiciela, dziś już nieobecnego w muzeum – drewnianą rzeźbę Ukrzyżowanego Chrystusa wykonaną około 1350 roku, pochodzącą z kościoła Neumünster w Würzburgu (wys. około 220 cm). Została ona tymczasowo przeniesiona do muzeum w związku z pracami restauracyjnymi prowadzonymi w kościele, co wyraźnie podkreślał podpis („Zu Gast im Museum am Dom…"), i włączona do ekspozycji analogicznie jak pozostałe obiekty ze zbiorów muzeum. Umieszczono ją w grupie tematycznej (fot. 1) wraz z innymi krucyfiksami, bezpośrednio towarzyszył jej również wielkoformatowy obraz Dietera Kriega Bez tytułu (akryl na płótnie, 1994 rok) oraz wolno stojąca rzeźba Alfreda Hrdlicki *Ukrzyżowany* (1959 rok, odlew, brąz).

Krucyfiks ten, zarówno przed „wizytą w muzeum", jak i po niej, eksponowany jest na co dzień w północnej konsze oktogonu podpierającego kopułę Neumünster i cieszy się ponadprzeciętną estymą wiernych, którzy otaczają go kultem (fot. 2). „Krucyfiks" nie jest tu zresztą określeniem precyzyjnym, Chrystus ukazany jest na tle krzyża, do którego przybite są jedynie Jego stopy. Inny od typowego jest układ rąk – oderwane od belki krzyża, zgięte w łokciach i ułożone poziomo na wysokości klatki piersiowej, w otwartych dłoniach skierowanych ku górze prezentują ogromne gwoździe. Otwarte oczy, broczące krwią ciało i wyeksponowane rany potęgują emocjonalną więź odbiorcy z wizerunkiem. Ikonografia zabytku wykazuje bardzo rzadki wariant kompozycyjny, wokół którego narosło wiele dyskusyjnych interpretacji[5]. Na marginesie można zauważyć, że paradoksalnie, poprzez tę ikonograficzną oryginalność, rzeźba wyróżniała się na tle zgromadzonych na wystawie tradycyjnych krucyfiksów i szybciej nawiązywała relację z pozostającymi poza schematami dawnej sztuki dziełami współczesnymi. Ekspozycja rzeźby w kościele – ponad ołtarzem, wśród kwiatów, świec, w oprawie monumentalnej architektury sakralnej – czyni wszystko, aby nadać jej wyjątkowość, podkreślić status dzieła zaangażowanego w proces krzewienia wiary, ale także stworzyć przestrzeń, w której odnajdzie się człowiek ze swoimi oczekiwaniami wobec sacrum. W przestrzeni muzeum dzieło, opatrzone stosowną metryczką identyfikacyjną, wystawione analogicznie jak wszystkie

[5] Wyjaśnienia szukano dla niej zarówno w scenach mistycznych amplexów, czyli objęć, których doświadczali różni święci, jak i łącząc to przedstawienie z ikonografią Chrystusa Męża Boleści, żywego i umarłego jednocześnie. Pobożna nowożytna legenda wyjaśniała niezwykłą ikonografię w sposób bardzo zwyczajny – oto Chrystus oderwał ręce od krzyża, aby pochwycić złodzieja, który próbował skraść leżące przy ołtarzu dary dla biednych. Ch. Hecht, *Das Schmerzensmann Kreuz*, [w:] *Dass Neumünster zu Würzburg. Baugeschichte – Restaurierung – Konzeption*, Hrsg. J. Emmert, J. Lessen, Regensburg 2009, s. 33–43.

pozostałe krzyże i krucyfiksy, staje się eksponatem na ściance. Oczywiście zyskuje możliwość reinterpretacji, pogłębionych studiów nad jego formą, estetycznym oddziaływaniem nadal mówi – jako budzący zachwyt szacowny zabytek. Najgłębszy sens jego treści związany jest jednak z misterium ołtarza i jedynie w jego kontekście miał się pierwotnie spełniać. Warto o tym przypominać, bo jest to sfera znaczeń najszybciej ulegająca degradacji w przypadku obiektów muzealnych.

Fot. 3. Mistrz Szwabski, *Wskrzeszenie Łazarza*, około 1490 roku; Maria Lehnen, *Weisse Schnürung*, 1986 rok

Przywołane dzieło doskonale uwidacznia charakterystyczną cechę dawnej sztuki sakralnej – wszystkie jej obiekty zgromadzone na wystawie są tam obecne gościnnie. Wyróżniony mianem gościa krucyfiks po prostu miał gdzie powrócić, w odróżnieniu od pozostałych obiektów, które z rozlicznych powodów zostały ostatecznie wyalienowane z naturalnego dla siebie otoczenia. Pierwotna ikonosfera, w której funkcjonowały, była całkowicie odmienna od nowoczesnego salonu ekspozycyjnego. Truizmem będzie przypominanie, że wnętrza kościołów, kaplic, a także budynków klasztornych miały inną dyspozycję przestrzeni, oświetlenie, kolorystykę, że towarzyszyła tym obiektom nierzadko muzyka, śpiew i dym kadzidła. A przede wszystkim były częścią sakralnej opowieści, w której wierni, a nie tylko widzowie, umieszczali je w złożonym kontekście transcendentnych znaczeń łączonych z modlitewnym zaangażowaniem. Przeniesione do muzeum eksponują przede wszystkim walory historyczne i estetyczne, ale zwiedzający często zapominają o ich pierwotnej, bardzo konkretnej funkcji, którą były obarczone[6]. Miały nauczać prawd wiary i pobudzać do stosowania ich w życiu, a na skuteczność tego przekazu składał się cały kompleks bodźców, które zostały utracone wraz z sakralnym kontekstem funkcjonowania. Proces ten jest doskonale widoczny także na płaszczyźnie ikonografii, ponieważ w rzeczywistości obiektu sakralnego występowały wielorakie powiązania treści poszczególnych elementów jego dekoracji i wyposażenia, a znaczenie dla pogłębionego odczytania treści dzieła mogło mieć także to, w jakim miejscu świątyni zostało umieszczone (na belce tęczowej, tympanonie wejściowym, tabernakulum itp.). Neutralne wnętrze ekspozycyjne w muzeum katedralnym nie jest w stanie nawiązać żadnego dialogu z ikonografią dawnej sztuki w nim zgromadzonej, który byłby w stanie sprostać pierwotnym intencjom jej twórców.

Doskonale czytelnym przykładem zjawiska „ikonograficznej alienacji" są fragmenty gotyckich poliptyków – muzealna ekspozycja pojedynczej kwatery nie może zastąpić całego programu ideowego rozpisanego na kilka czy kilkanaście epizodów, nawet jeśli potrafimy hipotetycznie zrekonstruować ten program i uczynimy to trafnie. Tak też, patrząc na eksponowaną na wystawie pojedynczą kwaterę skrzydła nastawy ołtarzowej przedstawiającą Wskrzeszenie Łazarza (Mistrz Szwabski, deska, ok. 1490 roku), łatwo przejść do porządku nad faktem, że intencją malarza i zamawiającego poliptyk była narracja rozpisana na epizody, których wybór i uporządkowanie miały konkretną wymowę oraz cel katechetyczny. W konfrontacji z samodzielnymi współczesnymi rzeźbami (Maria Lehnen, *Weisse Schnürung*, 1986 rok) zanikła „ikonograficzna intencja" późnogotyckiego dzieła (fot. 3)[7]. Współczesny artysta wyjmuje z narracji biblijnej jedynie postać Łazarza i skupia się na jego relacji z Jezusem,

[6] Powyższa konstatacja nie jest oczywiście protestem przeciwko jakiejkolwiek formie ich muzealnej ekspozycji, ale jedynie koniecznym przypomnieniem, że pierwotny status dzieł dawnej sztuki sakralnej, także tych w würzburskim muzeum katedralnym, został dramatycznie zmieniony wraz z ich muzealizacją. Na marginesie można zauważyć, że mamy również do czynienia z osobliwym zjawiskiem muzealizacji dzieł sztuki sakralnej nadal przechowywanych w kościołach, będących atrakcjami turystycznymi. Turyści oglądają je wyłącznie jako dzieła sztuki, sam kościół traktując jako swoistą salę wystawową, do której kupuje się bilety i wchodzi w określonych „godzinach przyjęć".

[7] W katalogu i pierwotnej ekspozycji gotyckiej kwaterze towarzyszyła samodzielna rzeźba Chrystusa i Łazarza (*Paar*, Josef Felix Müller, 1994 rok), skupiona jedynie na obu głównych bohaterach. J. Emmert, dz. cyt., s. 31–32.

malarz średniowieczny tę relację podporządkowywał złożonej narracji, której nie znamy, a więc i jej przesłanie pozostaje nam obce. Jeśli wskazujemy na pierwotną ikonosferę, trzeba przypomnieć także inną oczywistość – nawet gdy przedmiotem ekspozycji jest kompletny ołtarz, to sposób jego prezentacji nie odpowiada zwykle temu, co działo się w świątyni, gdzie ekspozycja poszczególnych otwarć była uzależniona od czasu liturgicznego, a przedstawienia odsłaniały się przed patrzącym sukcesywnie, mówiąc to, co trzeba, wtedy gdy potrzeba[8].

Nowożytne obrazy ołtarzowe także nie były wolne od bezpośrednich relacji z innymi przedstawieniami. Choć nie są fragmentami cykli narracyjnych, to wielokrotnie towarzyszyły im inne przedstawienia w zwieńczeniach ołtarzy, predellach, antepediach, a tak zbudowany kompletny przekaz treści wiary mógł łączyć się z programem ideowym pozostałych ołtarzy w świątyni. Ponadto istnieje związek z szeroko pojętą sferą kultu: patrocinium ołtarza, z nabożeństwami odprawianymi przy tym ołtarzu, z opiekującymi się nim bractwami itp. Patrząc jeszcze szerzej, ikonografia ołtarzy mogła nawiązywać dialog z polichromią ścian i sklepień, witrażami w oknach. W podobnych złożonych relacjach mogły pozostawać nie tylko obrazy ołtarzowe, ale także inne obiekty sztuki. I nie dotyczy to jedynie wykonywanych jako jednorazowa, spójna fundacja programów wystroju wnętrz. Nawet fundacje rozciągnięte w czasie, przez wieki wprowadzane do budynku kościoła, mogą wchodzić we wzajemne relacje, być od siebie zależne, respektować i uzupełniać się nawzajem. W oczywisty sposób te więzi zostają utracone wraz z muzealizacją dzieł. Innymi słowy, w dziedzinie ikonografii alienacja bywa odczuwana bardzo dojmująco, ograniczając, a czasami znacząco zniekształcając wgląd w rzeczywistą wartość dzieła sztuki sakralnej, jako skutecznego narzędzia w przekazie wiary[9]. Sięgając do przywołanej wcześniej metafory, można powiedzieć, że goście, którzy przybyli do muzeum, stracili zdolność błyskotliwej konwersacji, a zaczęli odpowiadać na pytania półsłówkami, choć nadal imponują pięknym strojem, postawą i manierami. Wielokrotnie patrząc na dzieła dawne, trzeba przypominać, że są one jedynie elementami układanki ikonograficznej, często skończonymi i kompletnymi jako muzealne „jednostki inwentarzowe", pomimo tego niepełnymi, a tym samym już nie tak użytecznymi w przekazie treści, jak były w pierwotnym miejscu przeznaczenia.

Jak prezentuje się w tej perspektywie druga strona potencjalnego dialogu? Niewątpliwie w przestrzeniach współczesnej galerii jest gospodarzem, jest „u siebie", ponieważ powstawała z myślą o zbliżonych warunkach ekspozycyjnych. Mniej lub bardziej udana aranżacja przestrzeni wystawienniczej może oczywiście utrudnić jej odbiór bądź uczynić go atrakcyjniejszym, ale nie wpłynie na treść dzieł. Prezentowane na wystawie dzieła sztuki najnowszej są bowiem kompletnym i niezakłóconym przekazem ikonograficznym, zachowują swoją pierwotną tożsamość i właściwe dla twórcy intencje. Niejako u podstaw ich tworzenia artysta zgadzał się na swoistą mobilność, funkcjonowanie w różnych, trudnych już do uprzedniego zdefiniowania kontekstach, jak chociażby, co widzimy w Museum am Dom, w konfrontacji z dawną sztuką o tematyce religijnej. Dzieła te mogą tworzyć różnorodne relacje z otoczeniem i odbiorcą, ale nie oczekują od nich wsparcia przekazu zawartych w nich treści ideowych ani same nie są takim wsparciem w rozbudowanych narracjach. Tematyka religijna nie stanowi o włączeniu ich w jakikolwiek sformalizowany i podlegający zewnętrznym rygorom konfesyjnym przekaz. Ich autonomia i swoboda wypowiedzi nie podlegała nigdy żadnym ograniczeniom, które niesie ze sobą funkcjonowanie jako element złożonego programu ikonograficznego.

Można więc sądzić, że współczesna sztuka czuje się w tych ekspozycyjnych „konfrontacjach" komfortowo. Jednak przyjęte przez autorów wystawy kryterium doboru obiektów, czyli podział ekspozycji według tradycyjnych tematów ikonografii chrześcijańskiej, mocno „uwiera" przedstawicieli

[8] Pouczającym przykładem może być słynny Ołtarz z Isenheim w Musée d'Unterlinden w Colmarze. Jego rozczłonkowana ekspozycja dobrze ilustruje różnicę pomiędzy muzealium a rzeczywistym elementem wyposażenia kościoła. Choć w tym przypadku miejsce ekspozycji pierwotnie miało charakter sakralny, nie oczekuje się już od obrazów współuczestnictwa, kreowania oczekiwań wiernych, dotrzymywania im kroku – obiekt ma się dobrze prezentować, turysta po to przemierza drogę do muzeum, za to płaci, aby „skonsumować całość", nie czekając na odpowiedni czas kolejnych odsłon ołtarza.

[9] Skrajna sytuacja ma miejsce wówczas, gdy ikonografia nie może się już w warunkach muzealnych zaprezentować widzom w pełni, jak na przykład w dekoracji glorii monstrancji ze sceną Ostatniej Wieczerzy (Johannes Zeckel, 1705 rok, wys. 85 cm, Victoria and Albert Museum, Londyn). Złotnik umieścił zamiast postaci Jezusa melchizedech, w którym tkwiła w trakcie adoracji konsekrowana Hostia – w porządku wiary manifestacja realnej obecności Chrystusa. W muzeum to zawsze będzie jedynie obraz dwunastu apostołów i uchwyt na Hostię, nic więcej nie może się wydarzyć poza budynkiem świątyni i bez obecności kapłana.

Fot. 4. Fragment ekspozycji dzieł prezentujących oblicze Chrystusa, w głębi po lewej wizerunek *Vera imago Salvatoris*, XVIII wiek

nowej sztuki. Kryterium ikonograficzne oraz organizacja narracji według porządku teologicznej opowieści o historii zbawienia tworzy niezwykle tradycyjne ramy, naturalne dla sztuki dawnej, związanej z Kościołem, ale całkowicie obce, arbitralnie narzucone sztuce współczesnej. Do XVIII wieku włącznie sztuka religijna podlegała rygorom konwencjonalnym, a szacunek dla tradycji ikonograficznej (przy stylistycznej różnorodności danej epoki) jest tu elementem nad wyraz pożądanym, manifestującym się w trwałości typów ikonograficznych. Sztuka, która pouczy wiernych, pociągnie do naśladowania, utrzyma właściwą temperaturę doznań religijnych, a może nawet otworzy na mistyczne uniesienia, musi być komunikatywna, unikać dogmatycznych niejasności w przekazie, nie może budzić niepotrzebnego niepokoju. Kościół starał się, przynajmniej w jakiejś mierze, czuwać nad tak rozumianym przekazem artystycznym. Dlatego wraz z dziełami sztuki dawnej otrzymujemy także wgląd w to, jak Kościół jako instytucja postrzegał sztukę. Od XIX wieku stopniowo obserwujemy odejście od tradycyjnych typów ikonograficznych i pogłębiającą się indywidualizację języka wypowiedzi artystycznej, aż po współczesne dzieła religijne, w tym obrazy abstrakcyjne, a więc takie, które kryterium ikonograficznego w ogóle nie spełniają. Niezmiernie trudno uporządkować dzieła współczesne, wpychając je w ramy typów ikonograficznych, których po prostu nie respektują, wymykają się im bogactwem indywidualnych rozwiązań formalnych i wątków tematycznych.

Egzemplifikacją powyższych uwag w kontekście przywoływanej wystawy może być grupa dzieł ilustrujących temat Oblicze Jezusa – kompozycyjnie nieskomplikowane przedstawienie głowy mężczyzny wypełniającej ciasno kadr obrazu, pozbawione zwykle jakichkolwiek innych elementów narracyjnych lub sztafażu. Widz może czuć się zaskoczony faktem, że sztukę dawną reprezentuje na wystawie tylko jeden, anonimowy, wykonany na południu Niemiec obraz (XVIII wiek, 72,5 x 56 cm), skonfrontowany z ponad dziesięcioma dziełami współczesnymi (fot. 4)[10]. Ta dysproporcja doskonale ilustruje złożony problem, który napotykamy, zestawiając ze sobą sztukę starą i nową według kryterium ikonografii chrześcijańskiej. Przywołany obraz barokowy ukazuje wyłaniającą się z ciemnego tła frontalnie umieszczoną głowę Jezusa, otoczoną leciutką poświatą nimbu, z jaśniejącą twarzą rozświetlającą centrum obrazu. Spojrzenie szeroko otwartych oczu utkwione jest w widzu. Fundamentalna dla treści obrazu jest łacińska inskrypcja: *Vera imago Salvatoris D.N.I. XPI ad regem Abagarum missa*. Piszący te słowa miał niewzruszoną pewność, że oto prezentuje P r a w d z i w e O b l i c z e. Prawdziwe, ponieważ oddające fizyczne podobieństwo, ale prawdziwe także dlatego że mówiące i poświadczające prawdę o wcieleniu Syna Bożego i jego ludzkiej naturze. Oczywiste są w tym przypadku niezmienność i powtarzalność, multiplikacja podobizn, które zachowują wspólny typ fizjonomiczny. Prezentowany obraz doskonale ukazuje tradycyjny typ ikonograficzny[11]. Odesłanie wiernego do słynnej legendy o królu Abgarze, który prosząc o uzdrowienie, otrzymał od Chrystusa niezwykły dar – odbitą na ręczniku podobiznę twarzy Zbawiciela, a więc wizerunek nie ręką

[10] Na wystawie eksponowane są między innymi dzieła: Mimmo Paladino, Bez tytułu, 2010 rok, kamień, mozaika; Friedrich Press, *Głowa Chrystusa*, 1932 rok, drewno dębowe; Horst Sakulowski, *Głowa Chrystusa I*, 2011 rok, grafit na papierze; Adi Holzer, *Testa di Cristo*, 2006 rok, szkło z Murano; Herbert Falken, *Wenn ich bei einer Hochzeit predigen muss*, 1978 rok, technika mieszana, papier; Arnulf Rainer, *Christus mit gelbem gefunkel*, 1979 rok, malowana heliograwiura na tafli aluminiowej, technika mieszana; tenże, *Chrystus*, 1980 rok, malowana fotografia, technika mieszana; Aleksiej Jawlensky, *Russisches Lied, Wielka medytacja XI*, 1937 rok, olej, karton; Bernd Schwarzer, *Głowa (Twarz)*, 1975–1978, olej; tenże, *Głowa*, te same lata; Jehuda Bacon, bez tytułu i roku, technika mieszana na papierze.

[11] Aby przekonać się, jak dobrze obraz wpisuje się w typ przedstawień *veraikon*, można porównać go z analogicznym dziełem zachowanym w zbiorach Muzeum Kartuzji w Astheim, także należącym do diecezji würzburskiej.

ludzką uczyniony, jest zabiegiem uwierzytelniającym przekaz ikonograficzny[12]. Podobizna Chrystusa w tym typie jest tyleż obrazem, co relikwią, która, choć pośrednio, jednak miała z Nim kontakt[13]. Ten obraz jest w wielkim obrazowym skrócie wykładem o tym, skąd się wzięły obrazy w Kościele. Chrystus ofiarował je wiernym po to, aby jak Abgar, patrząc na nie, modląc się przed nimi, dotykając ich, zyskiwali duchowe, a może i cielesne, uzdrowienie. Właściwy odbiór tego obrazu zakłada „skonsumowanie" także całej tradycji wizerunków acheiropitycznych, a przynajmniej świadomość jej istnienia. Malując obrazy tego typu, artyści manifestują wiarę w Tradycję, ale także szukają maksymalnego zbliżenia do Boga, wierzą, że jest miarą, która Go w niedoskonały ludzki sposób ogarnia, że można ją odnaleźć, przekazać dalej. Ujmując rzecz w kategoriach historycznych, jeden, ale prawdziwy obraz, w zupełności wystarczy, jeśli wierzymy w jego autentyczność. Jeśli, a więc do dialogu z artystą zostaje zaproszony wierny rozumiejący i akceptujący prawdy wiary. Innymi słowy, pokazując ten jeden obraz, na wystawie pokazano to co najważniejsze, odzwierciedlające jądro religijności epoki nowożytnej.

Jak na tym tle jawi się towarzysząca mu sztuka współczesna? Wielość obrazów dobitnie eksponuje to, co odkrył XX wiek – nie ma jednego wizerunku Syna Bożego. Brak wspólnego typu fizjonomicznego, a różnorodność manifestowana jest także w feerii rozmaitości technicznych: kamiennej mozaiki, jadowicie błękitnego szkła weneckiego, heliograwiury, malarstwa olejnego, dębowej rzeźby; także cechy materiału zostają wykorzystane do budowania przekazu ikonograficznego. Jeśli wierzyć artystom, uciekają często od jasnych deklaracji, dzieła są „bez tytułu" bądź nazywane oględnie: „głowa", „medytacja". Jakby rezygnowali a priori z jakichkolwiek ambicji pokazania – oto Chrystus, co najwyżej nieśmiało mówią – oto człowiek, który może jest Bogiem. Wypowiedzi te mają charakter skrajnie zindywidualizowany, artysta mówi: to jest mój Bóg; mój, a nie Kościoła. Trudno tu o wspólny język, choć w tej różnorodności znajdziemy także czytelne echa dawnej formy, na przykład w kamiennej mozaice Mimmo Paladino. Nie jest celem artystów naśladowcze nawiązywanie do jakiejkolwiek tradycji ikonograficznej, tworzą dzieła odrębne, będące wyrazem ich samodzielnych zmagań z treścią i formą. Widz dostrzeże w tych twarzach raczej siebie niż prawdziwe oblicze Boga. Artyści nie odwołują się do tradycji wizerunków nie ręką ludzką uczynionych, bo też ich dzieła nie muszą być głosem Kościoła, nie muszą się angażować w jego katechezę, nie muszą szukać uwierzytelnienia i zakorzenienia w tradycji. Są wolne, a ta wolność dotyczy także odbiorcy, który nie musi się konfesyjnie deklarować; aby porozumieć się z artystą, nie potrzebuje już pośrednictwa Kościoła katolickiego i jego dogmatycznej wykładni prawd wiary.

Zestawienie przedstawień oblicza Chrystusa pokazuje fundamentalne różnice w funkcjonowaniu prezentowanej na wystawie i zmuszonej do współegzystencji sztuki dawnej i współczesnej. Zza dawnych obrazów wyziera konwencjonalność pojmowana jako zaleta, gorset utrzymujący bujny świat wyobraźni artystycznej w ryzach, instytucjonalne zaangażowanie, posługa konfesyjna, jednoznaczny i celnie formułowany komunikat – treść obrazów można opowiedzieć językiem precyzyjnych pojęć teologicznych, adekwatnych do epoki. Po drugiej stronie staje sztuka uwolniona z objęć tradycyjnych schematów ikonograficznych, poszukująca, niezaangażowana w instytucjonalne nauczanie Kościoła, wieloznaczna i pozostawiająca widzowi wiele możliwości interpretacyjnych, operująca nieznaną dawnym artystom różnorodnością technik i materiałów plastycznych. Bywa, że koncept wygrywa w niej z treścią, jedynym wyzwaniem jest forma, a brak „ikonograficznej ortodoksji" nie otwiera nowych perspektyw, a tylko z upodobaniem „szarga świętości".

Uwolnienie z więzów tradycji ikonograficznej nie oznacza pogrzebania jej i całkowitego odrzucenia, a jedynie dowolność i swobodę jej wykorzystania. Zestawienie tak różnych dzieł sztuki pozwala na przegląd strategii współczesnych artystów wobec tradycji ikonograficznych. Uważny

[12] Król Abgar chorował na trąd. Gdy dotarła do niego wieść o cudownych uzdrowieniach dokonywanych przez Jezusa, sam zapragnął zostać przez niego uzdrowiony. Ponieważ Jezus nie przyjął jego zaproszenia, władca wysłał malarza, który miał wymalować Jego portret. Z oblicza Zbawiciela bił jednak taki blask, że malarzowi nie udało się dostrzec rysów twarzy, aby je namalować. Jezus ulitował się nad bezsilnym artystą i umywszy twarz, wytarł ją ręcznikiem, na którym pozostało jego odbicie, tzw. Mandylion edeski. Doświadczał on później bardzo burzliwych losów, ostatecznie zaginął. M. Tycner-Wolicka, *Opowieść o wizerunku z Odessy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Kraków 2009.

[13] W legendarnych opowieściach obrazy acheiropityczne mają zdolność multiplikacji, np. zawinięte w płótno pozostawiają na nim swoje wierne odbicie. Obrazy oblicza Chrystusa mogły być dotykane do świętych obrazów, jak np. Veraiconu w oratorium Sancta Sanctorum na Lateranie, wówczas zapisywano w inskrypcji, że obraz dotknął oryginału, co zmieniało jego status, postrzegany bywał jako relikwia.

Fot. 5. *Święty Sebastian*, około 1500 roku, drewno; *Święty Sebastian*, około 1480 roku, drewno; Rainer Fetting, Bez tytułu (*Święty Sebastian*) 1998 rok, akryl, płótno

Fot. 6. Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1937 rok, brąz

obserwator ekspozycji muzealnej znajdzie tu pełny wachlarz postaw, i to jest niewątpliwy walor wystawy. Najbardziej dosadnym przykładem inspiracji są oczywiście wierne kopie starych dzieł, takie jak gipsowa rzeźba *Piety Rondanini* Michała Anioła (Włochy, ok. 1935–1940), które są swoistym hołdem dla konkretnego artysty i zabytku. Nieco inaczej wygląda sytuacja, gdy kopiowany i przeniesiony w nowy kontekst obrazowy jest tylko określony fragment dawnego dzieła (*Stroh*, Peter Hauenschild, Georg Ritter, 1991 rok, pastel, papier – w strukturę tryptyku wpisano postać Maryi z Dzieciątkiem zaczerpniętej z *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi)[14]. Dokonując nowej kontekstualizacji, można twórczo przekształcić ikonografię, nadać jej tradycyjnej formie nowe sensy, wykorzystując także bagaż wszystkich znaczeń łączonych z pierwowzorem[15]. Znaczącą grupę dzieł tworzą na wystawie te, które pozostają wierne wypracowanym przez wieki schematom kompozycyjnym sztuki religijnej. Można je bez przeszkód umieścić jako kolejne ogniwo w rozwoju typu ikonograficznego, który realizuje się we współczesnej manierze stylistycznej (np. Bez tytułu (*Święty Sebastian*), Rainer Fetting, 1998 rok, akryl, płótno, fot. 5; Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1937 rok, brąz, fot. 6; Otto Dix, *Pokłon Trzech Króli*, 1948 rok, technika mieszana, płótno na desce). Dzieła te, wiernie wpisane w tradycję, dla widza, któremu jest ona bliska, są jednoznaczne i rozpoznawalne. Artyści wykorzystują ikonografię chrześcijańską także poprzez jej negację, odwrócenie i pogwałcenie sensów, podważenie utartych ścieżek interpretacyjnych odbiorców. Przykłady takich dzieł również znajdziemy na wystawie (Johannes Grützke, *Biczowanie Chrystusa*, 1995 rok, olej, płótno – dwóch biczujących żołnierzy zastąpiły tu półnagie kobiety; Michael Triegel, *Ostatnia Wieczerza*, 1994 rok, technika mieszana, płótno – w tradycyjnym dla tej sceny sztafażu za

[14] Od zachwytu – szczerego – sztuką poprzedników nie są wolne także dzieła sztuki dawnej. Przykładu dostarcza zamieszczony w katalogu wystawy anonimowy Mistrz Francuski w obrazie *Zmartwychwstanie Chrystusa* (ok. 1550 rok, deska). Powyżej tradycyjnie ujętej sceny, ukazującej Chrystusa wychodzącego z grobu, w górnej strefie niebios artysta umieścił grupę Trójcy Świętej w typie Tronu Łaski. Postacie boskie oraz otaczający ich aniołowie zostali zaczerpnięci ze znanej ryciny *Trójca Święta* Albrechta Dürera z 1511 roku. Skopiowane z pietyzmem zajmują niemal połowę przestrzeni obrazu. Ten niewątpliwy hołd dla wielkiego artysty jest jednak idealnie wpisany w wykład wiary, dopełnia teologiczną treść obrazu, tworząc spójny doktrynalnie przekaz o odkupieniu. J. Emmert, dz. cyt., s. 57–58.

[15] W katalogu wystawy takim przykładem jest kolaż Jiřiego Koláře, wykonany techniką rolażu (1965 rok). Jako materiał wyjściowy posłużył artyście tradycyjny niderlandzki obraz Zwiastowania Maryi. Rytm, rozwibrowana przestrzeń w niezwykły sposób wkraczają w tradycyjną ikonografię, przekształcają ją, podporządkowują wizji współczesnego artysty. J. Emmert, dz. cyt., s. 19–20.

stołem siedzi samotny Chrystus bez twarzy). Dialog artysty z widzem w tych przypadkach również zakłada dobrą znajomość tradycji, tylko wówczas można docenić wysiłki artysty w jej obaleniu.

Ze specyficznym dialogiem ikonograficznym mamy do czynienia w przypadku sytuacji, którą obrazuje rzeźba *Święty Jerzy* Joachima Kocha i Günthera Bergera (1983/1995, żelazo, ołów). Rzeźba ta jest właściwie abstrakcyjną i bardzo ekspresyjną formą, której nie da się „opowiedzieć" w kategoriach tradycyjnej narracji sztuki religijnej. Jej interpretację hagiograficzną sugeruje jedynie tytuł dzieła, ale na wystawie bezpośrednio towarzyszy jej klasyczny *miles christianus* walczący z równie stereotypowo potraktowanym smokiem (*Święty Jerzy*, południowa Europa, 1700–1750, drewno polichromowane). Jego obecność właściwie „tworzy" i uwiarygodnia wizję artystów, w fantazyjnie pogiętym metalu na naszych oczach rodzi się święty wojownik (fot. 7).

Fot. 7. *Święty Jerzy*, 1. połowa XVIII wieku, drewno polichromowane; Joachim Koch, Günther Berger, *Święty Jerzy*, 1983/1995, żelazo, ołów

Ostatni przykład jest też odpowiedzią na pytanie, czy możliwy jest dialog starego z nowym w sztuce religijnej obecnej na würzburskiej wystawie. Na pewno to możliwe, ale bardzo trudne. Tematyka religijna dzieł tylko pozornie niweluje różnice i jest czynnikiem nierozerwalnie spajającym obiekty. W istocie dzielą je także fundamentalne różnice w postrzeganiu ortodoksji kościelnej, funkcji, roli artysty w kreowaniu ikonografii, stosunku do poprzedników. Wydaje się, że jednak są to dwa monologi, które często współbrzmią ze sobą, to prawda, ale silna odrębność tych głosów pozostaje. Konfrontacje w pojedynczych przypadkach prowadzą do intrygujących tropów, które są zdolne do zaabsorbowania widza albo do efekciarskich fajerwerków, których potencjał intelektualny szybko się wyczerpuje, a widz pozostaje zdeklarowanym wielbicielem sztuki dawnej bądź współczesnej, niespecjalnie przekonany do idei współegzystencji ich obu. W zamyśle twórców wystawy konfrontacje dzieł miały skłonić widzów do pogłębionej refleksji nad sobą, własną wiarą, do zadania pytań o jej korzenie i wartość. Ten wymiar medytacyjny chyba najtrudniej uzyskać zwiedzającym, umieszczonym „pomiędzy", nieustannie w roli swoistych arbitrów w kolejnych pojedynkach tradycji i nowoczesności.

SUMMARY

Dialogue or Two Monologues? The Concept of Display of Works of Art in the Museum at the Cathedral in Würzburg

The article focuses on the exhibition of the sacral works of art in the Museum at the Cathedral in Würzburg. Its scenario underlines the confrontational character of the display, as it combines and contrasts the pieces of old and modern arts in one place. One could ask if the "old" and "new" characters of the sacral art can form a dialogue in such conditions, and can the viewers participate in it? Or are these rather two separate monologues- if so, do they complement, or compete against each other? The article tries to answer these questions, based on several examples. According to the criteria, the selection of the works of art analysed was limited to iconography; as a result, further conditions were defined. The "older" pieces had to satisfy the criteria of being traditional, involved in ecclesial institutional teaching, comprehensible, avoiding theological ambiguities and – in case of becoming an exhibit – alienation and separation from the sacral canon (and, as such, decline of their efficiency as means of spreading faith). Simultaneously, the "new" ones had to ensure the autonomy and freedom of speech of an artist, no connection with any message that is formalized or under an external influence, mobility (lack of connection with the surroundings). The "new" art is "at home" among a modern, neutral exhibition. However, the narration about the history of salvation as defined by the traditional iconographical standards (that is natural for

the "old" pieces) is "repressive" and arbitrarily forced on the modern art. It is a success of the exhibition that these confrontations create interesting relations and an overview of attitudes of the modern artists about the iconographical tradition. According to the concept of the creators of the exhibition, the confrontations between the works of art were supposed to influence the viewers to self-reflect, think about own faith and ask about its source and value. This meditative aspect is probably the most difficult to be obtained by the viewer, as he is constantly "between", as a judge in the ongoing duels between tradition and modernity.