

*Jerzy Fober*

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie

„Kto ma oczy  
niech słuchoa”

*...Pomiędzy sztuką religijną a sztuką sakralną, która zdarza się niezwykle rzadko, istnieje dosyć subtelna różnica formalna. O ile pierwsza tylko mniej lub bardziej udanie wiarę ilustruje, o tyle druga przemawiając językiem sztuki głosi wiarę, nawet w najbardziej świeckich przestrzeniach.*

Jerzy Fober „Być ikoną Boga” (fragment tekstu z katalogu wystawy „Ikona okno do nieba”, Galeria Fra Angelico, Katowice 2005)

Wydaje się, że współcześnie o spotkanie z tak rozumianą sztuką łatwiej w zaciszu pracowni artysty niż w oczywistej niegdyś przestrzeni świątyni. Dlatego w pierwszej części prezentowanego tekstu swoim rozważaniom nadałem charakter osobistej refleksji, opartej na zapamiętanych spotkaniach z artystycznym sacrum, sięgając pamięcią do okresu mojego dzieciństwa, nauki w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem oraz czasu studiów na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Następnie, przywołując przykłady moich realizacji rzeźbiarskich, starałem się przybliżyć ich kulturowy kontekst, źródła inspiracji oraz powody takich a nie innych artystycznych rozwiązań. Na koniec w formie podsumowującej refleksji przedstawiłem własną diagnozę aktualnej sytuacji tak zwanej współczesnej sztuki sakralnej.

Do pierwszych doświadczeń z tego obszaru należą pochłaniane oczami dziecka książkowe ilustracje przedwojennej niemieckojęzycznej i pisanej tajemniczym gotykiem *Historii sztuki*, wzmocnione dodatkowo formą podania w skórzanej, miejscami złoconej, głęboko tłoczzonej oprawie, gdzie rzadkie kolorowe reprodukcje oddzielał od tekstu delikatny pergamin. Żywe są też wspomnienia drewnianego, ukrzyżowanego Chrystusa oglądanego co niedziela z tej samej perspektywy, nieco z dołu po prawej stronie ołtarza, z ławki i miejsca przeznaczonego dla naszej rodziny. Pamiętam mój cotygodniowy zachwyt i niedowierzanie, że można tak realistycznie i przekonująco przedstawić ludzkie cia-

*Jerzy Fober*

University of Silesia in Katowice  
Institute of Fine Arts in Cieszyn

“Anyone who has eyes  
should listen”

*...Between religious art and sacred art, which happens extremely rarely, there is quite a subtle formal difference. While the former only more or less successfully illustrates faith, the latter, speaking the language of art, proclaims faith, even in the most secular spaces.*

Jerzy Fober “Być ikoną Boga” [To be an icon of God] (a passage from the text in the catalogue of the exhibition “Ikona, okno do nieba” [The icon, a window to heaven], Fra Angelico Gallery, Katowice 2005)

It seems that today it is easier to encounter art understood in this way in the quiet of an artist’s studio than in the once obvious space of a temple. Therefore, the first part of the present text has the nature of my personal reflection, based on memories of encounters with the artistic *sacrum*, reaching back to my childhood, my education in the Antoni Kenar State Secondary School of Fine Arts in Zakopane and my studies at the Faculty of Sculpture in the Academy of Fine Arts in Warsaw. Next, recalling some examples of my sculptural realisations, I attempt to present their cultural context, sources of inspiration and reasons for such artistic solutions being applied to the exclusion of others. Finally, in the form of concluding reflections, I introduce my own diagnosis of the current situation of so-called contemporary sacred art.

My first experiences in this area include book illustrations, absorbed with the eyes of a child, in the pre-war German-language *History of Art*, printed in a mysterious Gothic font, an experience additionally reinforced by the book’s form: its leather, gilded, deep-embossed binding and rare colour reproductions separated from the text by delicate parchment. Similar are my memories of the wooden, crucified Christ, seen every Sunday from the same perspective, by looking a little upwards, toward the right side of the altar from the pew and the seats reserved for our family. I remember my weekly amazement and disbelief that it was possible to depict the human body in such a realistic and convincing manner in



1. *Krzyż przydrożny*, 1898, Goleszów (Beskid Śląski), fot. J. Fober

1. *Krzyż przydrożny* [A Wayside Cross], 1898, Goleszów (The Silesian Beskid Mts), photo by J. Fober

the material from which my grandfather-carpenter made “only” furniture. I will return to the topic of the altar in the context of my 2010 sculpture whose title I have used as the title of this text. I was also equally strongly affected by one of several roadside crosses situated around my hometown. The cross was distinguished not only by the fact that it was wooden but, above all, by the image of the crucified Christ in the natural scale, painted on a piece of sheet metal, bent by the passage of time and because of this intriguingly flat (unfortunately, the cross has not survived). Four trees were usually planted around such crosses on a square plan; growing and changing their mutual proportions, they silently recorded the passage of time over the years [Fig. 1]. It was a kind of a folk tradition adapted to the rural pace of life.

I later learned that it is possible to sculpt a body in wood, in the Zakopane “Kenar”, as we called our school. There I met, among others, Antoni Rząsa, a professor and sculptor, who, as a boarding school teacher, for the next two years put us to sleep and woke us up with a monotonous knocking coming from his studio. It was a prayer in wood, as annoying as poignant, interrupted only from time to time

ło w materiale, z którego dziadek-stolarz robił „tylko” meble. Do tematu ołtarza powrócę jeszcze w kontekście rzeźby z 2010 roku, której tytułem opatrzyłem prezentowany tekst. Równie mocno oddziaływał na mnie jeden z kilku przydrożnych krzyży ustawionych wokół rodzinnej miejscowości, wyróżniający się nie tylko tym, że był drewniany, ale przede wszystkim wizerunkiem Chrystusa ukrzyżowanego w naturalnej skali, malowanym na powyginanym przez czas kawałku blachy i przez to intrygująco płaskim (niestety, nie zachował się). Wokół takich krzyży sadzono najczęściej cztery drzewa na planie kwadratu, które rosnąc i zmieniając wzajemne proporcje, milcząco przez lata rejestrowały upływ czasu [il. 1]. Był to taki ludowy happening dostosowany do wiejskiego tempa życia.

O tym, że można z drewna wyrzeźbić ciało, dowiedziałem się nieco później, bo dopiero w zakopiańskim „Kenarze”, jak mówiliśmy o naszej szkole. Tam poznałem między innymi Antoniego Rząsę, profesora i rzeźbiarza, który będąc równocześnie wychowawcą internatu, przez dwa kolejne lata usypiał nas i budził monotonnym stukaniem dochodzącym z jego pracowni. Była to równie denerwująca, co przejmująca modlitwa w drewnie, przerywana tylko od czasu do czasu jakimś dalszym wyjazdem lub krótką niedyspozycją. Na czas pobytu w liceum przypada także moje zainteresowanie rzeźbami Wita Stwosza, a szczególnie jego kamiennym Chrystusem z kościoła Mariackiego w Krakowie, do którego wchodziłem i nadal wchodzę przy każdej nadarzającej się okazji. Wtedy także, namiętnie wędrując po tatrzańskich szlakach, sukcesywnie odkrywałem totalność dzieła największego z artystów.

Odpowiednikiem mojej licealno-krakowskiej potrzeby na studiach stały się godziny spędzane w Galerii Sztuki Średniowiecznej i Fresków z Faras Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie przede wszystkim fascynowała mnie ekspresja czasu i siła jego destrukcji. Po drugim roku studiów wyjechałem po raz pierwszy na tak zwany zachód, aby między innymi w oryginale zobaczyć watykańską *Pietę* Michała Anioła, o której po dwudziestu latach córka, przy podobnej okazji w telefonicznym sms-ie z Wiecznego Miasta napisała: ...*czy to ludzkie, aby tak rzeźbić*. W roku 1984 na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w pracowni prof. Stanisława Kulona zrealizowałem rzeźbę dyplomową *Złożenie do grobu*, która będąc bezpośrednią reakcją na wcześniejsze spotkanie z Całunem Turyńskim podczas strajku w 1981 roku, w jakimś sensie wyznaczyła moją późniejszą artystyczną drogę [il. 2]. Rozpoczęła także zainteresowanie naturalną skalą człowieka rozumianą jako skala własna, która z nielicznymi wyjątkami zdominowała moją twórczość. Dzisiaj wiem, że wymaga ona wyznaczenia właściwego punktu odniesienia, co wcale nie jest takie proste ani oczywiste. Wydaje się, że właśnie ta skala potrzebuje



2. Jerzy Fober, *Złożenie do grobu* (obrona pracy dyplomowej, ASP Warszawa), 1984, własność autora, fot. M. Prosowska

2. Jerzy Fober, *Złożenie do grobu* [The Entombment] (diploma thesis defence, Academy of Fine Arts in Warsaw), 1984, in the author's possession, photo by M. Prosowska

bezpośredniej relacji z odbiorcą, a w rzeźbie oczekuje wręcz na jego dotyk. W tak rozumianej wzajemnej relacji pojawia także nowy rodzaj iluzji – iluzji spotkania (konkretnej postaci, przedmiotu czy sytuacji) wciągającej widza za każdym razem w inny, autorsko wyreżyserowany spektakl. Wspomniana wcześniej potrzeba dotknięcia, doświadczenia obecności, iluzji spotkania ujawniła się wtedy w pozostawionych wokół *Złożenia do grobu* śladach butów na wysypanym piasku. Ta niezaplanowana, lecz w pełni zaakceptowana sytuacja wpłynęła znacząco na charakter moich kolejnych realizacji i określenie skali naturalnej rzeźby jako własnej. Jednocześnie podjęty wtedy temat zapoczątkował moje zainteresowanie tradycją i kulturą chrześcijańską, w której po dzień dzisiejszy odkrywam niewyczerpane źródło możliwości opowiadania o człowieku współczesnym.

Są w dziejach sztuki tematy „ikony”, które dla myślących inaczej bywają tematami już wyczerpanymi. Niewątpliwie w obszarze kultury chrześcijańskiej należy do nich *Ostatnia Wieczerza*. W orbicie moich zainteresowań temat *Ostatniej Wieczerzy* pojawił się stosunkowo wcześnie, bo zaraz po ukończeniu studiów, jednak na swoją rzeźbiarską realizację musiał czekać aż jedenaście lat. Rozpatrując kolejno w wyobraźni różnorodne warianty tego wydarzenia, długo nie potrafiłem przekonująco zaproponować samemu sobie ostatecznej formy. Rozwiązanie pojawiło się dopiero wtedy, gdy dotychczas stawiane pytanie *jak* zamieniłem

by one of his longer trips or a short indisposition. It was also during my stay in secondary school that I became interested in sculptures by Veit Stoss, especially his stone Christ in St. Mary's Basilica in Kraków, which I have always visited at every opportunity. It is also then that I, keen on hiking along the trails of the Tatra Mountains, gradually discovered the totality of the work of the great artist.

What had an equal impact to my secondary school and Kraków excitement were hours spent at the Gallery of Medieval Art and Frescoes from Faras of the National Museum in Warsaw, where, above all, I was fascinated by the expression of time and its power of destruction. After my second year at university, I travelled for the first time to the so-called “West”. One of my goals was to see the Vatican *Pieta* by Michelangelo. Twenty years later, on a similar occasion, my daughter wrote to me in a telephone text message from the Eternal City: *...is it human to sculpt like that*. In 1984, at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in the studio of Prof. Stanisław Kulon, I created my diploma sculpture entitled *Złożenie do grobu* [The Entombment], which, being a direct response to my earlier encounter with the Shroud of Turin during the strike in 1981, in a way set my later artistic path [fig. 2]. It also initiated my interest in the natural human scale understood as its own scale, which, with few exceptions, has dominated my work. Today I know that it requires setting



3. Jerzy Fober, *Ostatnia Wieczerza*, 1995, własność autora, fot. J. Fober

3. Jerzy Fober, *Ostatnia Wieczerza* [The Last Supper], 1995, in the author's possession, photo by J. Fober



the right point of reference, which is not so simple or at all obvious. It seems that exactly this scale requires a direct relationship with the recipient, and in sculpture it even awaits the recipient's touch. In the so understood mutual relationship, there also appears a new type of illusion: an illusion of an encounter (concerning a specific figure, object or situation), engaging the viewer each time in a different spectacle directed by the artist. As mentioned earlier, the need for a touch, the experience of a presence, the illusion of an encounter, revealed itself then in traces of shoes left on the sand spilled around *Złożenie do grobu* [The Entombment]. This unplanned but fully accepted situation contributed significantly to the nature of my next realisations and determination of the sculpture's own natural scale. At the same time, the theme undertaken then sparked my interest in Christian tradition and culture, in which to this day I have found an inexhaustible source of possibilities of telling stories about contemporary man.

In the history of art, there are themes or "icons" that for those who think differently are already exhausted topics. Undoubtedly, in the field of Christian culture, the theme of *The Last Supper* is one of them. The theme of *The Last Supper* appeared in the area of my interests relatively early, i.e. immediately after graduating from university, but it had to wait as many as eleven years for its sculptural realisation. When considering, one after another, a number

na *dłaczego* [il. 3]. Co spowodowało, że pamięć o tym wydarzeniu przetrwała niemal dwa tysiące lat i czym różnił się ten posiłek od spożywanego dzień, tydzień czy miesiąc wcześniej? Tego wieczoru, gdy Chrystus wraz z uczniami zasiadał do kolacji, przygotowany stół był tylko jednym z elementów umeblowania, jednak gdy od niego wstawano, stał się pierwszym chrześcijańskim ołtarzem. Każdy z nas, jeżeli był na weselu czy innym równie uroczystym przyjęciu, zna specyficzny klimat wzniosłości, porządku i perfekcji przygotowania, który wraz z upływem czasu i dziejącą się akcją nabiera charakteru swojsko rozluźnionej imprezy. Gdybyśmy mogli wrócić na pustą już salę, jeszcze przed posprząaniem, to będąc uczestnikami wydarzenia, z zachowanego nieładu potrafilibyśmy stosunkowo wiarygodnie odtworzyć jego przebieg w naszej pamięci. Moja *Ostatnia Wieczerza* poprzez wzburzoną draperię obrusa i zachowane fragmenty pierwotnego ładu jest próbą pokazania pamięci o tej przemianie zakodowanej w nieporządku, jeszcze przed posprząaniem. Jako odbiorcy dzieła możemy wybrać dowolne miejsce i z właściwej dla niego perspektywy, chociaż na chwilę, dotknąć metafizyki tego wydarzenia.

W 2009 roku po raz kolejny sięgnąłem do tematu *Piety*, wyrażonego w jego najbardziej popularnym układzie mającym swoje źródła w epoce gotyku i tak przejmująco podsumowanym we wspomnianej wcześniej watykańskiej *Piecie* Michała Anioła. Kiedy na wielokrotnie od lat oglądanej reprodukcji przysto-



4. Jerzy Fober, *Kto ma oczy niech słucha*, 2008, własność autora, fot. J. Fober

4. Jerzy Fober, *Kto ma oczy niech słucha* [Anyone Who Has Eyes Should Listen], 2008, in the author's possession, photo by J. Fober

łem dłonią postać Maryi, w jej kolanach unoszących martwe ciało Syna dostrzegłem formę najbardziej pierwotnego ołtarza. To skojarzenie zbiegło się w czasie z moim udziałem w pracach konserwatorskich, kiedy na co dzień obcowałem z drugą stroną ołtarza i gdy mogłem, i musiałem, dotykać wnętrza tabernakulum. Stąd w mojej rzeźbiarskiej realizacji *Kto ma oczy niech słucha* konstrukcyjne elementy wzmacniające pusty, ołtarzowy pień i jego zgeometryzowane, wypełnione blaskiem złota wnętrze [il. 4].

Współcześnie niedopowiedzenie, na wyrost utożsamiane z tajemnicą, stało się podstawowym środkiem artystycznej ekspresji. Jako powszechnie stosowana metoda na „ogarnianie całości” skutecznie eliminuje trudności związane z jej porządkowaniem. W 2004 roku zrealizowałem *Rzeźbę dokończoną*, która w swojej ikonografii nawiązywała bezpośrednio do znanego w kulturze chrześcijańskiej tematu „Ecce Homo” [il. 5]. Jednak poprzez tak sformułowany tytuł postanowiłem podwoić jego znaczenie, a poprzez formę realizacji poszerzyć odczytanie rzeźby. Gdy wyszydzono Jezusa, ubiczowano, obdarto z szat, przebrano, ukoronowano cierniem i pokazano tłumowi widzów (dokonano swoistego performance’u na osobie Chrystusa),

of variants of that event in my imagination, I was unable to convincingly propose to myself its final form. The solution only appeared when I changed the question I had asked so far from *how* to *why* [fig. 3]. What made the memory of that event last for almost two thousand years, and how did this meal differ from any meal eaten the day, week or month before? That evening, when Christ and his disciples sat down to supper, the table prepared was just one of the furnishings, but when everyone got up from it, it became the first Christian altar. Each of us, if we have been to a wedding or another equally solemn party, knows the specific atmosphere of sublimity, order and perfection of its preparation, which with the passage of time and the action taking place assumes the character of a homely, relaxed party. If we could go back to the now empty room, before it has been cleaned up, then by being participants in the event we would be able to fairly reliably reproduce its course in our memory, based on the leftover disorder. Thanks to the disorderly drapery of the tablecloth and the preserved fragments of the original order, my *Last Supper* is an attempt to show the memory of that transformation, encoded in disorder,

even before it has been cleaned up. As recipients of this artwork, we can choose any place and from the perspective appropriate for it, at least for a moment, touch the metaphysics of that event.

In 2009, I once again turned to the theme of the *Pieta*, expressed in its most popular arrangement originating in the Gothic era and so poignantly summarised in the aforementioned Vatican *Pieta* by Michelangelo. When looking at the reproduction, as I had done for many years, I covered with my hand the figure of Mary, supporting the dead body of her Son on her lap, I saw the form of the most primeval altar. This association coincided with my participation in some art restoration work, when every day I communed with the other side of the altar, and whenever I could, and had to, I touched the inside of the tabernacle. This led to my sculptural realisation *Kto ma oczy niech słucha* [Anyone Who Has Eyes Should Listen], where the structural elements that reinforce the empty body of the altar and its geometrised interior are filled with the radiance of gold (fig. 4).

Nowadays, it is understatement, identified with mystery in an exaggerated way, that has become the primary means of artistic expression. As a commonly used method of “embracing the whole”, it effectively eliminates difficulties associated with its ordering. In 2004, I created *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], which in its iconography directly referred to the theme of “Ecce Homo”, well-known in Christian culture [fig. 5]. However, *via* the title formulated in this way, I decided to double its meaning, and through the form of realisation, to broaden its reception. When Jesus was mocked, scourged, stripped of his garments, dressed in a different cloth, crowned with thorns and shown to a crowd of viewers (a specific performance was acted out, using the person of Christ), what had been planned to do was finally completed. The fact that this poignant spectacle was commented on with the words: *Behold the Man* in fact showed that it was not a human being that was being publicly exhibited but a dehumanised object. Hence the title *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture]. At the same time, I decided to sculpt it in a way that is no longer used today: with precision, without missing any of the realistic details. After twelve years, while packing the work for the next exhibition and after covering it with some white cloth, in the fabric folds revealing the body I saw a new topic and at the same time the solution.

*A young man followed with nothing on but a linen cloth. They caught hold of him, but he left the cloth in their hands and ran away naked.*

Mk. 14: 51-52



5. Jerzy Fober, *Rzeźba dokończona*, 2004, własność autora, fot. J. Fober

5. Jerzy Fober, *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], 2004, in the author's possession, photo by J. Fober

dokończono to, co chciano zrobić. Komentując ten przejmujący spektakl słowami *Oto Człowiek*, w rzeczywistości publicznie wystawiono nie człowieka, lecz odczłowieczony obiekt. Stąd tytuł *Rzeźba dokończona*. Jednocześnie postanowiłem wyrzeźbić ją tak, jak się już dzisiaj nie rzeźbi, do końca, nie pomijając żadnego z realistycznych detali. Po dwunastu latach, przy pakowaniu pracy przed kolejną wystawą i po nakryciu jej białym płótnem, w układzie fałd ujawniających ciało dostrzegłem nowy temat i jednocześnie jego rozwiązanie.

*A pewien młodzieniec szedł za Nim, odziany prześcieradłem na gołym ciele.*

*Chcieli go chwycić, lecz on zostawił prześcieradło i nago uciekł od nich.*

(Mk 14, 51-52)

W tradycji chrześcijańskiej uczeń jest naśladowcą Mistrza. W naszej codzienności najbardziej powszechnym naśladowcą bywa lustro, które chociaż wiernie, to jednak ukazuje odwrócony obraz rzeczywistości. Przedstawiłem więc *Ucznia umiłowanego* odzianego białym prześcieradłem w ruchu, proporcjach, ana-



6. Jerzy Fober, na pierwszym planie *Uczeń umiłowany*, 2016, dalej *Rzeźba dokończona*, 2004, w głębi *Ostatnia Wieczerza*, 1995, własność autora, za: Wystawa „do źródła...”, Nowy Sącz, Galeria BWA Sokół, 2017, fot. J. Fober

6. Jerzy Fober, in the foreground: *Uczeń umiłowany* [The Beloved Disciple], 2016, on the right: *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture], 2004, in the background *Ostatnia Wieczerza* [The Last Supper], 1995, in the author's possession, source: Exhibition “do źródła...” [to the source ...], Nowy Sącz, BWA Sokół Gallery, 2017, photo by J. Fober

tomicznym układzie oraz kompozycji podstawy odpowiadających lustrzanemu odbiciu *Rzeźby dokończonej*. Od tej chwili obie rzeźby, wystawiane razem, tworzą nowe zdarzenie i nową artystyczną rzeczywistość [il. 6].

Jeżeli sztukę utożsamiamy z rozmową, to nie bez znaczenia jest jej jakość, jednoznacznie określająca nasz stosunek do potencjalnego partnera. Rozmowa proponowana w obszarze sztuki może więc być rozmową banalną, głupią czy niepotrzebną lub właściwą, mądrą i poważną. Przemawianie obrazem nie było, nie jest i nigdy nie będzie jednak mówieniem wprost. Dlatego wymaga odpowiedniego wysiłku, przygotowania oraz dużej wrażliwości po obu stronach – twórcy i odbiorcy. Oczywiście tego typu uwarunkowania nie dotyczą artystycznej aktywności w różnorodnych odmianach kultury pop, która z założenia dostosowuje się do swego adresata, oczekując „jedynie” masowej aprobaty. Współczesna tęsknota za dobrą jakością sztuki sakralnej jest spowodowana zawłaszczeniem przez kulturę masową zarezerwowanej niegdyś tylko dla sakralności przestrzeni świątyni. Kiedyś nie budowano kościołów dla zaspokojenia doraźnych potrzeb i gustów aktualnego pokolenia czy oczekiwań lokalnych środowisk. Przeciwnie, adresatem powstającego w długim procesie sakralnego dzieła architektonicznego były kolejne i kolejne pokolenia. Może właśnie dlatego podświadomie nie wyrażały one aktualnych krótkotrwałych mód,

In Christian tradition, a disciple is a follower of the Master. In our daily lives, the most common imitator is sometimes the mirror that reflects a faithful but inverted image of reality. Therefore I presented *Uczeń umiłowany* [The Beloved Disciple] as dressed with a white sheet in the motion, proportions, anatomical arrangement and composition of the base that corresponded to the mirror image of *Rzeźba dokończona* [A Finished Sculpture]. From that moment on, both sculptures, exhibited together, create a new event and a new artistic reality [fig. 6].

If we identify art with a conversation, what is not without significance is its quality, clearly defining our attitude to a potential partner. A conversation proposed in the field of art can therefore be banal, stupid and unnecessary or appropriate, wise and serious. Communication *via* image has never been and will never be a straightforward conversation. That is why it requires appropriate effort, preparation and sensitivity on both sides: the artist and the recipient. Obviously, conditions of this type do not apply to artistic activity in different varieties of pop culture, which as a rule adapts to its recipient, expecting “only” mass approval. Today's longing for good quality sacred art stems from appropriation of the temple space, once reserved only for the sacred sphere, by mass culture. In the past, churches were not built to meet the immediate needs and tastes



of the current generation or the expectations of local communities. On the contrary, it is the subsequent, future generations that were the addressee of a sacred architectural work, created over a long process. Perhaps that is why, subconsciously, those works did not express any current short-lived fashions, and the form of their realisation reached universal values.

I indulge myself in one more memory here, related to the Romanesque rotunda of St. Nicholas in Cieszyn. It was built on the plan of a circle, along the east-west axis, with the entrance on the western side and the apse on the eastern side of the building. The circle represents the cosmos, a significant part of which is Man... *created in the likeness*, while God as the creator of all, present in the apse, is outside the cosmos. A few years after university, spending all day in this temple, as small as monumental, I learnt how simple and wise its architectural principle is. While working on the interior design for the needs of a concert, I watched the light falling from the small Romanesque window onto the northern inner wall. With the passage of time the light kept moving eastwards to finally illuminate the stone cube of the altar mensa. Out of curiosity, I looked at my watch: it was twelve o'clock.

Can contemporary art equipped with wisdom and mystery still be a bridge between the material and the non-material world?

First of all, one should not be tempted to say that today it is impossible because sacred art (here I will repeat the words quoted at the beginning), which happens extremely rarely, is revealed art. All contemporary art, including that relating to Christian traditions, has, above all, a personal dimension, determined by the talent, biography, heritage, personal experience and ethos of a specific person, a specific artist. The resulting subjectivism of views and the diversity of artistic stances do not, however, prove the weakness of the contemporary language of art, but on the contrary: through unpredictability they prove its real strength. Such a state of affairs probably does not facilitate the work of representatives of various systematising, organising and explaining circles, but it is an expression of the freedom that Art has won after a victorious campaign lasting for at least several thousand years. Today, the difficulty in revealing values lies in the people who seek them *ex officio*, who, more and more often, armed with fashionable terminologies (project, curator, resident) and having an institutional background (a kind of Centre), attempt to be authors of artistic events themselves. Like every sign of the times, this situation has its reflection in all areas of life, including the institutions and the people responsible for works for the

a forma ich realizacji sięgała wartości uniwersalnych.

Pozwolę sobie w tym miejscu na jeszcze jedno wspomnienie, związane z rotundą romańską pod wezwaniem św. Mikołaja w Cieszynie. Zbudowana została na planie koła, na osi wschód–zachód z wejściem umieszczonym po zachodniej i absydą usytuowaną po wschodniej stronie budowli. Koło wyraża kosmos, którego istotną częścią jest Człowiek ...*stworzony na obraz i podobieństwo*, natomiast Bóg jako stwórca wszystkiego obecny w absydzie znajduje się poza kosmosem. O tym, jak proste i mądre jest to założenie architektoniczne, przekonałem się parę lat po studiach, spędzając cały dzień w tej równie niewielkiej co monumentalnej świątyni. Pracując nad aranżacją wnętrza na potrzeby koncertu, obserwowałem światło padające z małego romańskiego okna na północną, wewnętrzną ścianę. Wraz z upływającym czasem przesuwało się ono na wschód, by wreszcie oświetlić kamienny sześcian ołtarzowej mensy. Z ciekawości spojrzałem na zegarek, była godzina dwunasta.

Czy współczesna sztuka wyposażona w mądrość i tajemnicę może jeszcze być pomostem pomiędzy światem materialnym i niematerialnym?

Przede wszystkim nie należy ulegać pokusie stwierdzenia, że dzisiaj jest to niemożliwe, ponieważ sztuka sakralna (tutaj powtórzę słowa przytoczone na wstępie), która zdarza się niezwykle rzadko, jest sztuką objawioną. Cała sztuka współczesna, również ta odnosząca się do chrześcijańskich tradycji, ma przede wszystkim wymiar personalny, zdeterminowany talentem, biografią, dziedzictwem, osobistym doświadczeniem i etosem konkretnej osoby, artysty z imienia i nazwiska. Wynikający z takiej sytuacji subiektywizm poglądów i różnorodność artystycznych postaw nie świadczą jednak o słabości współczesnego języka sztuki, ale przeciwnie, poprzez nieprzewidywalność o jego rzeczywistej sile. Zapewne taki stan rzeczy nie ułatwia pracy przedstawicielom różnych środowisk systematyzujących, porządkujących i wyjaśniających, lecz jest wyrazem wolności, którą Sztuka wywalczyła sobie po zwycięskiej, trwającej co najmniej kilka tysięcy lat kampanii. Trudność w ujawnianiu wartości tkwi dzisiaj w ludziach z urzędu ich poszukujących, którzy coraz częściej uzbrojeni w modne terminologie (projekt, kurator, rezydent) i mający instytucjonalne zaplecze (jakiś Centrum) sami usiłują być autorami artystycznych wydarzeń. Jak każdy synonim czasów, sytuacja ta ma swoje odbicie we wszelkich dziedzinach życia, także w instytucjach i ludziach odpowiedzialnych za realizację kościelne, gdzie dawnych budowniczych katedr zastępują budowniczowie przystanków, supermarketów i domków jednorodzinnych. Natomiast w obszarach teoretycznej nadbudowy dawne traktaty filozoficzne wypierają mniej lub bardziej oryginalne ideologiczne manifesty.



W zaprezentowanym materiale tekstowo-illustracyjnym posłużyłem się w równym stopniu klasycznymi przykładami z historii sztuki, jak i zestawem o bardzo osobistym i lokalnym wymiarze. Region, z którego pochodzę, nie jest ani jakąś wyjątkową oazą, ani kulturową pustynią. Jestem przekonany, że obserwując z uwagą najbliższe otoczenie, każdy z nas mógłby odnaleźć wokół siebie równie istotne punkty odniesienia. Podobnie w obszarze sztuki współczesnej można dotrzeć do twórczości przejmująco dotykających sfery sacrum, ale wymaga to nie tylko odpowiedniego przygotowania, lecz także, a może przede wszystkim, dobrej woli i determinacji samych poszukujących.

Cieszyn, listopad 2017

**prof. dr hab. Jerzy Fober**  
**Uniwersytet Śląski w Katowicach**  
**Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie**  
**ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn**  
**tel.: +48 33 854 62 34**  
**e-mail: jerzy.fober@us.edu.pl**

church, where the past builders of cathedrals have been replaced by builders of bus stops, supermarkets and detached houses. Similarly, in areas of theoretical superstructure, old philosophical treatises are being ousted by more or less original ideological manifestos.

In the textual and illustrative material presented here, I have used in equal proportions some classic examples from the history of art and a selection with a very personal and local dimension. The region that I come from is neither a unique oasis nor a cultural desert. I am convinced that by observing our immediate surroundings carefully, all of us would be able to find around us some equally important points of reference. Similarly, in the area of contemporary art, one can reach works that poignantly touch the sphere of the sacred, but this requires not only appropriate preparation, but also, and perhaps above all, the good will and determination of the seekers themselves.

Cieszyn, November 2017

Translated by Agnieszka Gicala