

NESTANAK SAKRALNOGA IZ UMJETNOSTI?

Zdenko RUS, Zagreb

Sažetak

U radu se najprije iznose ključne teze o odnosu umjetnosti i religije u modernom suvremenom svijetu. Počevši od 15. stoljeća, kršćanska se umjetnost prestala referirati na vječnost, a umjetnost je stjecala svoju autonomiju kako u odnosu na Crkvu, tako i u odnosu na filozofiju, politiku, ekonomiju, na društvo uopće.

U drugom dijelu ukazuje se na spiritualističke težnje i religiozne osjećaje potkraj 19. stoljeća, razvijene kod simbolista u Francuskoj. S početka 20. stoljeća ekspresionisti se okreću isključivo izražavanju unutrašnjih osjećanja, nošeni religioznom ekstazom i vizijom jednog budućeg vremena.

U trećem dijelu pokušava se odgovoriti na pitanje kakav bi imao biti profil kršćanske umjetnosti konstatacijom da ne postoji ni jedan pravac ili umjetnička tendencija koja bi bila nespojiva s kršćanstvom, dakako s kreativnim kršćanstvom.

Ključne riječi: umjetnost, religiozna umjetnost, moderni svijet, Crkva, sakralno u umjetnosti, proces emancipacije, kreativno kršćanstvo.

Umjesto tvrdog tla pozitivistički orijentirane povijesti umjetnosti kao znanosti ili slobodnolebdećeg filozofijskog pokušaja da se postave solidni temelji u pristupu tako složenom pitanju kao što je odnos umjetnosti i religije u modernome i suvremenom svijetu, odlučio sam u uvodnome razmatranju krenuti manje naporim smjerom, čiji domašaj, međutim, nije stoga kraći, a svakako je elegantniji i zanimljiviji i uz to nesumnjivo bliži, upravo životan za nekoga tko dolazi iz muzejske sredine. Evocirao bih neke ključne teze koje je svojedobno izložio i postavio francuski pisac i mislilac André Malraux u nizu knjiga dvaju skupnih naziva: *Glasovi tišine* i *Preobrazba bogova*.

Oko 1860. godine ne samo da počinje novo doba moderne umjetnosti koje je velikim treskom otvorilo perspektive svoje neusporedive budućnosti, nego počinje i bezuzorna prošlost umjetnosti koja sjedinjuje u zajedničkoj prisutnosti statue najstarijih faraona sa statuama sumerskih vladara, kipove koje je klesao Michelangelo i one koje su klesali majstori iz Chartresa, freske iz Assisija i freske iz Nare u Japanu, slike Rembrandta, Piera della Francesca i Van Gogha, Cézanneove slike i

bizone iz Lascauxa. Kroz *Imaginarni muzej* – kako ga je Malraux nazvao, čijem je stvaranju fotografska reprodukcija moćno doprinijela – skuplja se naslijeđe cijeloga svijeta. Da bi se usporedile do tada nezamislive različitosti nije bila dovoljna tradicionalna ideja ljepote. Za Baudelairea, najlucidnijeg duha svoga doba, ne samo što se tiče pjesništva nego i likovne umjetnosti, srednjovjekovna je umjetnost još bila barbarska. Prezirao je akademizam, promicao Delacroixa, slavio Goyu, ali u njegovu vidokrugu nije bilo ni Giotta ni Van Eycka. Stotinu godina kasnije, to jest kad Malraux razvija i postavlja svoju viziju univerzalne umjetnosti sve je drukčije, čak i u inverziji. *Imaginarni muzej* je taj koji je tisuće religioznih djela izveo na scenu, kojima se nitko nije divio. Malraux piše: »Da je tisućama godina razlog postojanja umjetnosti bilo uobličavanje bogova, to se znalo. Nesabrano. Ali prva agnostička civilizacija, uskrisujući sve ostale, uskrisuje i sakralna djela.«¹ Od moći koja je digla Egipat iz pretpovijesnoga mraka nije ostalo ništa; ali moć koja je iz njega izbila, na primjer statua faraona Džozera objavljuje nam se glasom isto tako razgovijetnim kao što je glas majstora iz Chartresa ili glas Rembrandtov. Michelangelov *David* ili *Mojsije* nisu napredniji od kipova sa srednjovjekovnih katedrala; ne predstavljaju nikakav napredak ni u odnosu na neki egipćanski kip vladara. Kada bi remek-djela različitih epoha predstavljala napredak jednih u odnosu na druge, to više ne bi bila remek-djela, čak ni umjetnička djela. »Djelo niče u svome vremenu i iz svoga vremena«, kaže Malraux, »ali umjetničko djelo postaje onim čime mu izmiče.«² Zapad je otkrio muzej u kojemu freske iz Nare i Chardinove mrtve prirode, statue faraona Džozera i Cézanneove slike izražavaju istovjetnu moć. Na raspoloženom ili prijetećem licu povijesti umjetnost će zaigrati odsjajem jedne vječnosti koja samo njoj pripada. Tvorac statue faraona Džozera klesao je za Egipat, a majstori portala u Chartresu za kršćanstvo. »Nijedna civilizacija prije naše nije poznavala svijet umjetnosti što su ga stvarali umjetnici za koje ideja umjetnosti nije postojala«,³ kaže Malraux. Funkcija egipćanske skulpture bila je u tome da dosegne vječnost smrti i vječnost sazviježđa. Bizantska, zatim srednjovjekovna umjetnost neodvojive su od svijeta vječnosti, prave stvarnosti, najdublje Istine. Srednjovjekovna slika bila je zemaljsko predočavanje nadzemaljskog, sakralni predmet bio je podređen crkvenom prostoru za bogoslužje. Bizantski mozaici i gotički vitraji neposredno su pretvarali zidove u slikovno očitovanje nadzemaljskoga. Sakralna je statua lik oslobođen privida ljudskoga svijeta, kao što je i hram mjesto oslobođeno svijeta koji ga okružuje.

S novim vijekom – počevši od 15. stoljeća – kršćanska umjetnost, ne prestajući se pozivati na svijet Boga romaničkih crkava, potom na Božji grad gotičkih katedra-

¹ Vidi: André MALRAUX, *Preobrazba bogova, Kolo 1-2/IX*, Zagreb, 1971., str. 74. Preveo Božidar Gagro.

² *Isto*, str. 90.

³ *Isto*, str. 75.

la, prestala se referirati na vječnost. Scene koje Bizant i romaničko kršćanstvo bijahu predočili u vječnosti, kršćanska je umjetnost – počevši od renesanse – te iste scene predočila u vremenu. Mitologija, povijest, portret, pejzaž, mrtva priroda postaju važni žanrovi. Vermeer ne kani svoju *Mljekaricu* ovjekovječiti kao što je egipatski kipar kanio ovjekovječiti faraona, ali i Vermeer želi izbaviti od vremena *svoju sliku*. Pa ipak, osjećaj vremena koji se javlja istodobno kad je Zapad otkrio svijet povijesti, protegao se do našega doba koje je – po svemu sudeći – lišeno vječnosti. Vermeer opravdava slikarski iluzionizam koji je upravo on doveo do savršenstva, Chardin je opravdavao svoje sižee, a Cézanne je opravdavao samo svoju umjetnost. Slika *Sainte-Victoirea* predočuje brdo kojega je Cézanne bezbroj puta slikao, ali se prikaz referira na ono što je umjetnik nazivao »slikarstvom«, na jedan svijet umjetnosti nepoznat Tizianu ili Tintoretu, nepoznat dugoj europskoj tradiciji iluzionističkog slikarstva koje je – počevši od Manetove *Olimpije* – koncentrirano na samo sebe, to jest na očitovanje vlastita slikarskoga govora. Cézanneov genij ne prihvaća pojavnost podjednako kao sakralne umjetnosti. Sakralna je umjetnost stoljećima odbijala pojavnost u ime Istine. Malraux se, izgleda, prvi zapitao ne odbacuje li Cézanne religioznu Istinu u ime Istine koje nije bio svjestan. Taj je problem dalje razvio Maurice Merleau-Ponty kroz pojam »sumnje«, a u novije vrijeme Jacques Derrida napisao je o tome čitavu knjigu pod naslovom *Istina u slikarstvu*.

Podređujući privid kreaciji, moderna je zapadna umjetnost razotkrila područje u kojemu meksički bog postaje skulptura a ne fetiš, u kojemu idoli postaju umjetnička djela. Interes za univerzalnu umjetnost svakodnevno se potvrđuje u praksi. Deseci tisuća posjetilaca obilaze izložbu meksičke umjetnosti, etruščanske umjetnosti, stotine tisuća izložbu Rembrandtovih djela, milijuni Amerikanaca defiliraju ispred slika Van Gogha i Picassa. Japanci ne hodočaste u Chartres kao budisti, kao što ni Europljani ne odlaze u Naru kao kršćani. Danas je svijet umjetnosti Olimp na kojemu se svi bogovi, sve civilizacije, obraćaju svim ljudima koji čuju govor umjetnosti.

Je li to sav odgovor na pitanje o sakralnome u umjetnosti? Malrauxovi stavovi – književni i estetički – bliski su filozofijama egzistencije, ili točnije, francuskome egzistencijalizmu. Njegove su premise: »misterij« čovjeka s jedne strane i »negacija ništavila« s druge strane. Umjetnost je način kako se čovjek kroz cijelu svoju pretpovijest i povijest brani od ništavila. Smisao i bit umjetničkoga stvaranja sastoji se u čovjekovoj potrebi da stvara, kako bi prevladao vlastitu sudbinu. Umjetnost našega doba nije sredstvo koje služi naporu ljudskoga duha da se uzdigne do metafizičkih razina, budući je ona sama to metafizičko u akciji, bez pomoći bogova. Znači li to i definitivnan odgovor o nestanku sakralnoga iz umjetnosti?

Činjenica je kako unazad dva stoljeća vjera nije ona univerzalna snaga koja sve povezuje i drži na okupu. Činjenica je da su se filozofija i prirodne znanosti odvojile od kršćanske, religiozne slike svijeta i da su krenule svojim putem. Činjenica je da je

i umjetnost postupnim procesom emancipacije stjecala svoju autonomiju; ne samo u odnosu na Crkvu, nego i u odnosu na filozofiju, politiku, ekonomiju, na društvo uopće. 19. stoljeće je razdoblje u kojemu je umjetnik našao sama sebe, ostavši bez obrazaca, bez oslanjanja na tradicionalne sadržaje i bez naručioca. Novo se društvo otvorilo nepoznatome, a umjetnik osjećanju usamljenosti i utemeljenju nove, subjektivne religije. Jedan od prvih slikara koji je stvaralački intuirao i reagirao na fundamentalno nove okolnosti bio je, bez sumnje, njemački slikar Caspar David Friedrich. Njegova slika *Redovnik pokraj mora* (1808.-1810.; Schloss Charlottenburg, Berlin) neobična je za doba u kojemu je nastala. Nije ni žanr scena, a nije ni marina u tradiciji nizozemskih majstora 17. stoljeća. U odnosu na ranije standarde slika je smiono prazna, bez ikakvih je narativnih elemenata i detalja. Postoji kapucinski redovnik koji stoji na pješčanoj dini zagledan u hipnotički ravnu liniju horizonta, iznad kojega se prostire ništa manje primarno, elementarno, potencijalno beskonačno prostranstvo mutnog, teškog neba. Novija istraživanja X-zrakama otkrila su da je Friedrich u prethodnoj slikarskoj seansi naslikao nekoliko brodova, a potom ih kolosalnom umjetničkom hrabrošću maknuo ostavljajući samo redovnika na rubu bezdana. U slici je otvoren jedan novi svijet, svijet modernoga čovjeka u kojemu je individuum suočen s nepojmljivim prostranstvom univerzuma, a misterij religije se premjestio iz crkve u svijet prirode. Za modernog promatrača ta je slika puna transcendentnog naboja, mada se ne uklapa ni u jednu kanonsku religioznu temu. Ili uzmimo Friedrichovu vrlo poznatu sliku *Križ na stijeni* (tzv. *Tetschener Altar*) iz 1808. godine (Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden). Slika je bila naručena za privatnu kapelu. Iznimno snažna, inovativna, jer motiv raspeća Kristova tijela transformirao je u motiv raspela. Friedrich von Ramdohr, Friedrichov suvremenik, javno je postavio pitanje »koliko je sretna ideja upotrijebiti pejzaž da bi se alegorizirala određena religiozna ideja, čak s ciljem da potakne osjećaj pobožnosti.« Zaključio je da je zapravo »drskost da se slika krajolika krišom ušulja u crkvu i potom ispuže na oltar«.⁴

Imamo li na umu cjelokupni Friedrichov opus, vidljiva je njegova potraga za odgovorom kako oživjeti osjećaj uzvišenoga, sublimnoga u svjetovnome svijetu, izvan ograda tradicionalne kršćanske ikonografije. Njegov je stav snažno osobno obojen, istovrstan onome njegova suvremenika Friedricha Schleiermachera o *Selbstmitteilung*, povjerenju u subjektivne odgovore na misterij uzvišenoga. Mjesto kakvo Schleiermacher zauzima u modernoj teologiji, to mjesto ima Friedrich u slikarstvu europskoga romantizma. S druge strane, ali istodobno, redaju

⁴ F. W. B. von RAMDOHR, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde, von Herrn Friedrich in Dresden, und Über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mysticizmus überhaupt, *Zeitung für elegante Welt*, 17-21. Januar 1809, S. 89. Preuzeto iz: Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London, 1975., str. 25.

se udarci prosvjetiteljstva na kršćansku sliku svijeta i instituciju crkve. Politički događaji u Francuskoj – najprije revolucija a zatim novo carstvo – potisnuli su kršćanskoga Boga i kršćansko mučeništvo da bi na to mjesto istupila aktualna, povijesna iskustva i događaji. Jacques-Luis David umjesto Kristova mučeništva slika *Maratovu smrt* (1793.; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). Prije stolje Boga-oca na oltaru u Gentu, rad Huberta i Jana van Eycka iz 1432. godine zaposjelo je pseudo-kršćansko božanstvo *Napoleon I na carskome tronu*, kako ga je naslikao Dominique Ingres 1806. godine (Musée de l'Armée, Paris), prenoseći bezvremenu, nepomičnu moć neba u osobu novoga cara Francuske.

Mistika prirode koju su tako snažno istakli romantički umjetnici imat će dalekosežne posljedice u smislu umjetničke kreativnosti koja će se doduše odvijati u pravcu empirijskog istraživanja stvarnosti s vrhuncem u Courbetovu realizmu i impresionizmu, ali usredotočenost na primordijalne prirodne elemente – na svjetlost, energiju, elementarnu materiju – bit će od velikoga značenja za apstraktni ekspresionizam koji se javio u drugoj polovini 20. stoljeća. Veliki pjesnik Novalis, i sam romantičar, dovoljno je duboko izrazio misli svoga vremena kad je ustvrdio da »više ne postoji neposredan odnos s Nebom«. ⁵ Drama borbe zemaljskih i nadzemaljskih snaga razvile su umjetničke forme religiozne i pseudoreligiozne vrste. Nazareni u Njemačkoj zagovarali su povratak slikarstvu minulih epoha, te da preko religioznih sadržaja potiču uzvišene i čiste osjećaje (Friedrich Overbeck: *Trijumf religije i umjetnosti*, 1831.-1840.; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M.). Slično i preraphaeliti u Engleskoj. Overbeck je tražio uzore u slikarima talijanske renesanse, bio je podržavan od visokih crkvenih krugova, a ostavio je traga i u nas (u đakovačkoj katedrali), naravno zahvaljujući Strossmayeru koji je Overbecka smatrao uzornim kršćanskim slikarom. Nešto posve drugo je – u orijentaciji, u koncepciji, u izvedbi – na primjer (*Krist u pustinji*, 1872.; Tretjakovska galerija, Moskva) ruskog slikara Ivana Nikolajeviča Kramskog. Kramskoj se služi potpuno realističkom metodom. Označitelj i označeno su identični. Slika ne znači ništa drugo osim onoga što prikazuje. To nije realizam Courbetova ili Manetova tipa, nego akademski realizam koji je bio silno popularan, upravo dominantan, pravi reprezentat buržoaskog duha i ukusa, ali i najšire publike pune kršćanske osjećajnosti, ali neosjetljive za mistiku. Ta vrsta realizma bila je prihvaćena i u obradi religioznih tema. Crkva je oštro kritizirala Ernsta Renana, njegovo racionalno i pozitivističko objašnjavanje Kristova života, ali je prihvatila realističku formu, upravo fotografsku točnost, uključujući isticanje mimike i pokreta. Drugi je korak patetična idealizacija, poput *Madone* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma) talijanskog slikara Ettorea Cercone. Na čelu duge povorke te vrste umjetnosti koja je dobila ime pompjerizam svakako je William Adolphe Bouguereau (*Regina*

⁵ Citirano prema: Ursula BODE, *Kunst zwischen Traum und Alptraum*, Westermann, Braunschweig, 1981., S. 33.

angelorum, 1900.; Collection Vincens Bouguereu, Paris) i njegov apsolutni eklektički idealizam, čije je majstorstvo bez premca s kraja 19. stoljeća.

Spiritualističke težnje i religiozne osjećaje osobito su razvili simbolisti u Francuskoj, nadasve Odilon Redon (*Srce Isusovo*, 1895.; Louvre, Paris), čije su vizije na granici fantastike i sna slikane čistim likovnim jezikom moderne, a cijenili su ga i Gauguin i nabisti i mladi Henri Matisse. Podjednako veliki vizionar, gospodar snova i čarobnjak svoje epohe, Gustav Moreau inficirao je svoje suvremenike mističnim idealom (*Prikazanje*, oko 1876.; Musée Moreau, Paris). Eremit, slikar tajanstvenih dubina s opsesivnim osjećajem za boju, nosio je u sebi stanovito religiozno osjećanje, više poticano nekim neobičnim panteizmom, nego katoličkom vjerom. Belgijski ekscentrični slikar James Ensor – nakon svoga realističkog perioda – prešao je poglavito na religiozne teme, ali na poseban način. Umjesto Krista slikao je sebe kao Kristova dvojnika, identificirajući Kristove muke s osobnim osjećanjem svijeta oko sebe. Njegova slika *Ulazak Krista u Bruxelles* (1898.; Albertina, Wien) vjerodostojno najavljuje ulazak slikarstva u 20. stoljeće.

Koliko god se tijekom cijeloga 19. stoljeća unutar procesa autonomije umjetnosti gajio kult genija, umjetnikova je društvena pozicija klizila na marginu. Izoliran, ismijan i prezren (sjetimo se Manetove slike *Doručak na travi* koja je na pariškom Salonu doslovno bila popljuvana i štapom izudarana), umjetnik je na građanski ideal umjetnosti odgovorio protu-slikom – *imitatio Christi*. James Ensor doslovno i izazovno. A Van Gogh? Njegov život i njegova umjetnost – ne znam kako bih to rekao – izravni je opstanak u otvorenosti vjere kršćanstva. A Paul Gauguin? Triptih pitanja na koja smo nekako oguglali – *Odakle dolazimo? Tko smo? Kamo idemo?* – ispisao je taj slikar »poganin« na jednoj od svojih najboljih slika naslikanoj na Tahitiju 1897. godine, a zapravo mistično religiozan umjetnik, protuklasično raspoložen, očaran goticizmom bretonskih kalvarija i naivnih križnih putova koji su otvorili pravac čitavom nizu religioznih djela, od *Viđenja nakon propovijedi*, *Žutog Krista*, *Zelenog Krista*, *Golgote* s kraja osamdesetih godina 19. stoljeća poistovjećujući također sebe sama s Kristom. Fovizam s početka 20. stoljeća uzdiže boju, kubizam prekida s renesansnom perspektivom i pomoću strogih kategorija formi ostvaruje sistematsku organizaciju slike. Ekspresionisti se okreću isključivo izražavanju unutrašnjih osjećanja, najčešće nošeni religioznom ekstazom, unutrašnjim socijalnim angažmanom i dubokim psihološkim interesom ili vizijom jednog budućeg vremena. Izrazitu sklonost prema religioznim sadržajima iskazao je Emil Nolde. Na njegovoj slici *Posljednja večera* (1909., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) figure su zbijene u fiktivno nepostojeći prostor. Lica podsjećaju na lica s Ensorovih karnevalskih povorki. Ali to nisu maske, nego nečuvvena izravnost unutarnje vizije ključnih događaja iz Kristova života. Između zamisli i izvedbe nema nikakvog posredništva; sve se izravno izručuje na platno: boja, gesta, kaotična kompozicija koje zapravo nema. Nolde kaže: »Izbjegavao sam svako prethodno razmišljanje, dostajala mi je neodređena predodžba o strasti i boji«. Slikao je ve-

like oltarske slike ne vodeći računa o njihovoj crkvenoj primjenjivosti. Poliptih *Isusov život* (1911.-1912.; Nolde Stiftung, Seebüll) doživio je neslavnu sudbinu. Zbog žestokog protesta Katoličke crkve morao je biti uklonjen s međunarodne izložbe religiozne umjetnosti održane 1912. godine u Bruxellesu. Onodobni kritičari pisali su da u Noldeovu viđenju prevladava surov nordijski misticizam. To je posve prihvatljivo usporedi li se Noldeov poliptih s Isenheimskim oltarom Matthiasa Grünewalda, završenog 1515. godine. Dubinska je veza očigledna. Isenheimski je oltar po silovitosti ravan tavanici Siktinske kapele, ikona je nad ikonama čitavoga europskog kršćanstva. Strahovita snaga toga raspeća također vuče korijenje iz surovog nordijskog misticizma. Naći ćemo ga u srži skulpture *Pietà* (Rheinisches Landes-Museum, Bonn) majstora sa srednje Rajne nastale dvjesto godina prije Grünewaldova triptiha. Ne komunicira li taj gotički ekspresionizam izravno s ekspresionizmom Emila Noldea?

Umjetnik 20. stoljeća ne bira lik Krista i scene iz njegova života slučajno, iz navade, kako je to radilo tisuće i tisuće umjetnika tijekom prethodnih stoljeća. *Veliko stradanje* Lovisa Corintha (1907.; Ostdeutsche Galerie, Regensburg) nekako je potpuno individualizirano. Slikarovo je poniranje u problem takvo da ga ne razdvaja od svoga djela i od surovosti života koji živi i koji mu je dan. I Max Beckmann pripada ekspresionizmu, također slika scene Kristova stradanja, razvijajući paralelno kompleksnu individualnu simboliku. Imajući na umu veliki broj umjetnika čije je djelo na različite načine prožeto sakralnim i sakralnošću, može se reći da umjetnost 20. stoljeća uopće ne oskudijeva u znakovima vjere. Kršćanske teme i misli ne samo da su prisutne, nego su i suštinske za mnoge umjetnike moderne – prije svega simbolista i ekspresionista – ali i konstruktivista i suprematista, slikara de Stijla, Bauhauusa. Osobito u onih ranog (Kandinski) i poslijeratnog apstraktnog ekspresionizma i nove apstrakcije (Tobey, Rothko, Newmann, Reinhard). Mnogo je »hodočasnika prema apsolutnom«, poput Maljeviča, Mondriana, Yvesa Kleina. Mnogo je i nesporazuma između Crkve i stvaralačkih napora umjetnosti. Mogu li se premostiti? Činjenica je da crkva nije uzela na znanje svu ozbiljnost, dubinu i tektonske promjene u polju umjetnosti u posljednjih sto i pedeset godina. Štoviše, bila je na distanci. Istodobno, nejasna su bila nagađanja o tome kakav bi imao biti profil kršćanske umjetnosti. S druge strane, postojali su glasovi koji kažu da kršćansko ne znači bezuvjetno sakralno i crkveno. Otuda i teza da ne postoji ni jedan pravac ili umjetnička tendencija koja bi bila nespojiva s kršćanstvom. U tom smislu moguće je analizirati i dadaizam i nadrealizam, pa čak i društveno angažirane umjetnike poput Georga Grosza i Renata Guttusa, čije je stvaralaštvo prepuno kršćanske ikonografije.⁶ Katolički teolog Otto Mauer za-

⁶ Za elaboraciju odnosa, pa i povezanosti, kršćanstva i avangardne umjetnosti vidi nezaobilaznu knjigu *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Uredio Wieland Schmied, Electa/Klett-Cotta, 1980.

lagao se za kreativno kršćanstvo. Isus na križu bio je eksces, ekstaza ljubavi. Crkva je proistekla iz ekstaze, iz Isusovih rana, kako su govorili crkveni oci. *Pokaži svoju ranu* naziv je jedne instalacije (1976.-1980.) Josepha Beuysa, po mnogima najvećeg umjetnika druge polovine prošloga stoljeća.

Summary

DISAPPEARANCE OF THE SACRAL FROM ART?

The article presents some major postulates on the relationship between art and religion in the modern world, established and elaborated by the French author and philosopher André Malraux. The new era of modern art began round 1860 when through vision of universal art in which everything seems different, the agnostic civilisation was born and it succeeded in resurrecting the sacral works of art.

With the new world by the beginning of the 15th century, Christian art was no longer referring to eternity. Mythology, history, portrait, landscape and still nature became important genres. Religious truth was secondary to the illusion of creation (e.g. Cezanne), whilst idols became works of art. The question now is: Is this a definite answer why the sacral disappeared from art?

The fact is that in the gradual process of emancipation art has been getting its autonomy in its relationship with the Church, philosophy, politics, economy, and society in general. The society opened to the unknown, and an artist opened to the feeling of loneliness and personal religion (e.g. painter Caspar David Friedrich). The mystery of religion is transferred from the world of the Church into the world of nature. The question arises: How to revive the feeling of the superior in the profane world, outside the frame of traditional Christian iconography? In this process some artistic forms of religious and pseudo-religious sort have appeared.

Spiritual aspirations and religious feelings were developed at the end of the 19th century, particularly by the French symbolists (Odilon Redon, Gustav Moreau). At the beginning of the 20th century expressionists turned entirely to the expression of inner feelings, driven mostly by religious ecstasy, inner social engagement and their deep psychological interest or vision of a possible future.

There are many misunderstandings between the Church and the creative efforts in art. The fact is that the Church failed to take into consideration all the seriousness, depth and major changes in the field of art in the last hundred and fifty years. It is therefore difficult to give an answer to the question what Christian art is supposed to be. The theory which sticks very strong in the artistic circles says that there is no trend and no artistic tendency that cannot be somehow connected to Christianity, namely creative Christianity.

Key words: art, religious art, modern world, Church, the sacral in art, process of emancipation, creative Christianity.