Robert E. Gordon
University of Arizona, USA
regordo1@arizona.edu
ORCID: 0000–0002–3713–1907

Kim Ki'chang and the Western Aesthetics of Religious Art

Abstract
The Korean artist Kim Ki-chang (1914–2001) and his work can be understood in the context of East-West transcultural interchange. As such, this article examines the artist's *The Life of Jesus* series as an instance of Eastern art that can be fruitfully understood through various ideas from the Western philosophical tradition. It asks to what extent Kim Ki-chang's religious artworks speak to concepts such as sacrality, belief, knowledge, humanity, and the beautiful? The discussion first situates *The Life of Jesus* series within the art historical canon. It then engages various religious and theoretical concepts in order to understand how those ideas intersect with the paintings within the series, both individually and as a whole. The essay closes by speculating on how their aesthetic impact speaks to humanity's ongoing quest to understand itself through divine revelation.

Keywords: Unbo, Korean art in the 20th century, aesthetics, Hans von Balthasar, André Malraux

Art Historical Context

Korean artist Kim Ki-chang's *The Life of Jesus* series (1952–53) is increasingly being understood as a significant contribution to sacred and Christian art. Yisoon Kim's recent comprehensive investigation into the artist's life and work demonstrates the uniqueness of the series from one of Korea's seminal modern artists[1]. As a work of faith and creativity, the thirty paintings present the opportunity to explore various ideas related to religious belief and aesthetic value. Kim Ki-chang, who is also known by the pseudonym Unbo, indigenizes the biblical story of Christ in accord with his Korean heritage. This essay argues that the move opens the door to a theoretical reading of his aesthetic goals, their met-

[1] Yisoon Kim, "The Artistic World of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001) and the *Life of Jesus* Series: Tradition, Modernity, and Faith in Korean Painting," *Sacrum et Decorum* 18 (2025): 85–122, https://doi.org/10.15584/setde.2025.18.4.

Robert E. Gordon
Uniwersytet Arizony, USA
regordo1@arizona.edu
ORCID: 0000–0002–3713–1907

Kim Ki'chang i zachodnia estetyka sztuki religijnej

DOI: 10.15584/setde.2026.19.4

Abstrakt
Koreańskiego artystę Kim Ki'changa (1914–2001) i jego twórczość można rozpatrywać w kontekście międzykulturowej wymiany między Wschodem a Zachodem. W tym nurcie niniejszy artykuł analizuje cykl obrazów tego malarza zatytułowany *Życie Jezusa* jako przykład sztuki wschodniej, którą można z powodzeniem interpretować w odwołaniu do różnych koncepcji zachodniej tradycji filozoficznej. Artykuł zadaje pytanie, w jakim stopniu dzieła sztuki religijnej Kim Ki'changa odnoszą się do takich pojęć, jak sakralność, wiara, wiedza, człowieczeństwo i piękno. Analiza rozpoczyna się od usytuowania *Życia Jezusa* w kanonie historii sztuki. Następnie sięga do różnych koncepcji religijnych i teoretycznych, aby zrozumieć, jak idee te przenikają obrazy wchodzące w skład serii i cały cykl. Esej kończy się refleksją na temat tego, w jaki sposób ich estetyczne oddziaływanie odnosi się do nieustannego dążenia ludzkości do zrozumienia siebie poprzez boskie objawienie.

Słowa kluczowe: Unbo, sztuka koreańska w XX wieku, estetyka, Hans von Balthasar, André Malraux

Dzieło z punktu widzenia historii sztuki

Cykl *Życie Jezusa* (1952–1953) autorstwa koreańskiego artysty Kim Ki'changa jest uznawany za dzieło wnoszące znaczący wkład w sztukę sakralną i chrześcijańską. Niedawne kompleksowe badania Yisoon Kim dotyczące życia i twórczości artysty pokazują wyjątkowość tego cyklu autorstwa jednego z czołowych przedstawicieli koreańskiej sztuki nowoczesnej[1]. Te trzydzieści obrazów, będących owocem wiary i kreatywności, daje możliwość zgłębienia różnych idei związanych z przekonaniami religijnymi i wartościami estetycznymi. Kim Ki'chang, znany również pod pseudonimem Unbo, nadaje biblijnej historii Chrystusa lokalny cha-

[1] Yisoon Kim, „Artystyczny świat Unbo Kim Kich'anga (1914–2001) i cykl *Życie Jezusa*: tradycja, nowoczesność i wiara w malarstwie koreańskim", *Sacrum et Decorum* 18 (2025): 85–122, https://doi.org/10.15584/setde.2025.18.4.

rakter, dostosowując ją do koreańskiego dziedzictwa. Niniejszy esej dowodzi, że perspektywa ta otwiera drzwi do teoretycznej interpretacji celów estetycznych, implikacji metafizycznych twórczości Unbo oraz odpowiedzi na pytanie, dlaczego wybrana przez niego tematyka nadal jest tak ważna.

Podobnie jak większość artystów Kim stworzył cykl *Życie Jezusa* pod wpływem osobistych doświadczeń i twórczej inspiracji. Choć jest głęboko wierzącym człowiekiem, przyznaje, że w tamtym czasie nie malował obrazów przedstawiających życie lub mękę Chrystusa, a decyzja o podjęciu tego tematu była wynikiem sugestii amerykańskiego znajomego. Propozycja ta idealnie współgrała z tragicznym położeniem kraju, pogrążonego wówczas w samym środku wojny koreańskiej, a także z utratą słuchu przez artystę. Jeśli chodzi o ten drugi czynnik, Unbo wyznaje:

Stałem się osobą odciętą od niezliczonych przyjemnych i nieprzyjemnych dźwięków świata, uwięzioną w krainie ciszy. W tej ciszy głęboko odczułem, co to znaczy być porzuconym przez świat. Jednak aby na nowo odkryć siebie, wybrałem jedyną drogę. Tą drogą było malarstwo i tak zostałem malarzem[2].

Dla Kim Ki'changa sztuka wizualna stanowiła estetyczną przeciwwagę spokoju jego wewnętrznego świata. Artystyczna ekspresja w malarstwie jest niczym cichy głos. Dzieła sztuki przemawiają bez użycia słów. Ponieważ ludzie są jedynymi istotami tworzącymi sztukę, każdy obraz jest zarówno osobistą wypowiedzią, jak i antropologicznym aktem mowy. Ludzkość stworzyła religię w tym samym czasie, gdy rozwinęła sztukę[3], dlatego decyzja Unbo o podjęciu tematu życia Chrystusa dobrze wpisuje się zarówno w ekumeniczny, jak i personologiczny wydźwięk tej tematyki.

Rzeczywiście, sam proces tworzenia cyklu *Życie Jezusa* wywarł na tego chrześcijańskiego artystę ogromny wpływ jako działanie znaczące samo w sobie. Sytuacja ta przywodzi na myśl słowa, jakimi pisarz i teoretyk sztuki André Malraux zamyka swoją przełomową książkę *Głosy ciszy (Les voix du silence)*, opublikowaną niemal w tym samym czasie, gdy Unbo malował swój cykl religijny:

Dla człowieka o religijnym temperamencie ta długa debata o metamorfozach i ponownych odkryciach jest jedynie echem boskiego głosu – człowiek staje się bowiem prawdziwym Człowiekiem dopiero wtedy, gdy poszukuje tego, co w nim najwznioślejsze. Piękna jest jednak myśl,

[2] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus: A Collection of Sacred Paintings by Kim Ki-Chang [Życie Jezusa: Kolekcja malarstwa religijnego Kim Ki'changa]* (Seoul: Israel Cultural Institute, 1984), 4.

[3] Np. por. David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art [Umysł w jaskini: świadomość i narodziny sztuki]* (London: Thames & Hudson, 2004).

aphysical implications, and why his chosen subject matter continues to be influential.

As with most artists, Kim came to paint *The Life of Jesus* series through a mixture of personal history and creative inspiration. Although a pious believer, he admits that at the time he was not painting images of Christ's life or passion, and that the choice to portray the life of Jesus stemmed from a suggestion from an American acquaintance. It was a proposition that resonated perfectly with the nation's dire situation, then in the midst of the Korean War, as well as the artist's loss of hearing. Of the latter circumstance, he acknowledges in an artist's statement from a retrospective catalog:

I became a person shut off from the countless pleasant and unpleasant sounds of the world, confined to a silent realm. In that silence, I keenly felt what it meant to be abandoned by the world. Yet in order to rediscover myself, I chose a single path. That path was painting, and I became a painter[2].

For Kim Ki-chang, visual art provided an aesthetic counterpoise to the quietude of his inner being. Pictorial expression in the painterly arts represents a silent voice. Artworks speak without sound. As humans are the only creatures who create art, each painting is equally a personal declamation as well as an anthropological speech act. It has been argued that humanity created religion in the same period that it developed art[3], and so Unbo's decision to take on the topic of Christ's life aligns well with both the ecumenical and personological tenor involved in the subject matter.

Indeed, the process of creating *The Life of Jesus* series appears to have made a strong impact on the Christian artist as a meaningful act in itself. The situation brings to mind how the novelist and art theorist André Malraux closes his seminal book *The Voices of Silence*, published at almost the same time that Unbo painted his religious cycle:

For a religious-minded man this long debate of metamorphosis and rediscoveries is but an echo of a divine voice, for a man becomes truly Man only when in quest of what is most exalted in him; yet there is beauty in the thought that this animal who knows that he must die can wrest from the disdainful splendor of the nebulae the music of the spheres and broadcast it across the years to come, bestowing on them messages

[2] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus: A Collection of Sacred Paintings by Kim Ki-Chang* (Seoul: Israel Cultural Institute, 1984), 4.

[3] For instance, see David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (London: Thames & Hudson, 2004).

as yet unknown. And that hand, whose waverings in the gloom are watched by ages immemorial, is vibrant with one of the loftiest of the secret yet compelling testimonies to the power and the glory of being Man[4].

This brief background information helps provide explanatory insight into Kim's decision to indigenize Christ in a Korean visual idiom in *The Life of Jesus* series. The artist places Jesus in Korean locations, attire, and with Korean facial features. In the first instance, such artistic choices position the artist's frame of reference squarely within the series' strong personal, spiritual, national, and humanistic inspirations. Yet, the approach also places his overall creative project within the larger field of religious art, as Kim Ki-chang is certainly not the first artist to translate the Christian message into their own distinctive cultural context and traditions. Indeed, Yisoon Kim notes that the Korean artist Hyech'on Kim Haksu also created a series of thirty-six indigenized paintings depicting the life of Jesus thirty years after Unbo in 1983[5].

Art history is replete with examples of artists who depict biblical stories and personages within their own contemporary settings. For example, as I have written elsewhere, the Baroque-era artist Michelangelo Merisi da Caravaggio's *The Calling of St. Matthew* (ca. 1600) situates Christ, St. Peter, and the evangelist in an early seventeenth-century scene, just as Paul Gauguin's *Yellow Christ* (1889) presents the Crucifixion among the Breton women in nineteenth-century France[6]. Caravaggio depicts St. Matthew amidst his fellow tax collectors wearing contemporary Italian fashion, while Gauguin illustrates the local French women in the traditional clothing they wore at that time. The point in doing so is to underscore the immediate relevance of Christianity's ancient message in their own particular era and environment.

Similarly, many non-European artists communicate the story of Christ in their own people's faces, such as the dark-skinned Virgin Mary of Ethiopian art where, as Jonathan Pageau writes, "western imagery left a permanent mark, as many later western types entered the canon with an Ethiopian flavour"[7]. Pageau's remarks touch on an ongoing theme when discussing Unbo's *The Life of Jesus* series, that of the integrated nature of transcultural interchange in art.

[4] André Malraux, *The Voices of Silence*, trans. Stuart Gilbert (London: Secker & Warburg, 1954), 642.

[5] Yisoon Kim, "The Artistic World of Unbo Kim Kich'ang," 110.

[6] Robert Edward Gordon, "Kim Ki-chang: A Korean Caravaggio? Empathy and Intuition in *The Life of Jesus* Series," *Catholic Arts Today*, March 2018, Benedict XVI Institute.

[7] Jonathan Pageau, "The Mystery of Ethiopian Iconography," *Orthodox Art Journal*, August 10, 2012.

że to zwierzę, które wie, iż musi umrzeć, potrafi wyrwać z wyniosłego blasku mgławic muzykę sfer i przekazać ją przyszłym pokoleniom, obdarowując je nieznanymi dotąd przesłaniami. A ta dłoń, której drżenie w mroku obserwują niezliczone wieki, tętni jednym z najwznioślejszych tajemniczych, a zarazem poruszających świadectw potęgi i chwały bycia Człowiekiem[4].

Te krótkie kontekstowe informacje pomagają zrozumieć decyzję Kima o przedstawieniu Chrystusa w cyklu *Życie Jezusa* przy użyciu koreańskiego idiomu wizualnego. Artysta umieszcza Jezusa w koreańskich lokalizacjach, ubiera go w koreańskie stroje i nadaje mu koreańskie rysy twarzy. Takie wybory artystyczne plasują system odniesień artysty wyraźnie w obrębie silnych osobistych, duchowych, narodowych i humanistycznych inspiracji tego cyklu. Podejście to sytuuje również jego ogólny projekt twórczy w szerszym kontekście sztuki religijnej, ponieważ Kim Ki'chang z pewnością nie jest pierwszym artystą, który przekłada przesłanie chrześcijańskie na własny, charakterystyczny kontekst kulturowy i tradycje. Yisoon Kim zauważa, że koreański artysta Hyech'on Kim Haksu również stworzył serię 36 obrazów przedstawiających życie Jezusa w lokalnym kontekście 30 lat po Unbo, w 1983 r.[5]

Dzieje sztuki obfitują w przykłady artystów umieszczających biblijne historie i postacie w kontekście współczesnym. Na przykład barokowy artysta Michelangelo Merisi da Caravaggio w obrazie *Powołanie św. Mateusza* (ok. 1600) umieścił Chrystusa, św. Piotra i ewangelistę w scenerii z początku XVII wieku, podobnie jak Paul Gauguin w obrazie *Żółty Chrystus* (1889) przedstawił ukrzyżowanie wśród bretońskich kobiet w XIX-wiecznej Francji[6]. Caravaggio sytuuje św. Mateusza wśród innych poborców podatkowych ubranych na ówczesną włoską modłę, podczas gdy Gauguin przedstawia miejscowe Francuzki w strojach tradycyjnie noszonych przez kobiety w tamtych czasach. Ma to na celu podkreślenie bezpośredniego znaczenia pradawnego przesłania chrześcijaństwa w ich własnej epoce i otoczeniu.

Podobnie wielu artystów spoza Europy przedstawia historię Chrystusa poprzez twarze swoich rodaków; przykładem jest ciemnoskóra Matka Boska w sztuce etiopskiej, gdzie – jak pisze Jonathan Pageau – „zachodnia ikonografia pozostawiła trwały ślad, ponieważ wiele późniejszych zachodnich typów postaci we-

[4] Tłumaczenie z przekładu angielskiego: André Malraux, *The Voices of Silence*, przekł. Stuart Gilbert (London: Secker & Warburg, 1954), 642.

[5] Yisoon Kim, „Artystyczny świat Unbo Kim Kich'anga", 110.

[6] Robert Edward Gordon, "Kim Ki-chang: A Korean Caravaggio? Empathy and Intuition in *The Life of Jesus* Series" [Kim Ki'chang: koreański Caravaggio? Empatia i intuicja w cyklu *Życie Jezusa*], *Catholic Arts Today*, marzec 2018.

1. Kolekcja Société des Auxiliaires des Missions (SAM). Chen Yuandu, *Chrzest Chrystusa*, ok. 1935–1936. Biblioteka Uniwersytetu Whitworth, Spokane, Waszyngton, USA. https://digitalcommons.whitworth.edu/societe_auxiliaires_missions/

1. Société des Auxiliaires des Missions (SAM) Collection. Chen Yuandu, *Baptism of Christ*, c.1935-6. Whitworth University Library, Spokane, Washington, USA. https://digitalcommons.whitworth.edu/societe_auxiliaires_missions/



szło do kanonu z etiopskim kolorytem”[7]. Spostrzeżenia Pageau poruszają temat powracający w dyskusjach dotyczących cyklu *Życie Jezusa* autorstwa Unbo, a mianowicie zintegrowanego charakteru międzykulturowej wymiany w sztuce. Na przykład linoryt *Ukrzyżowanie* namibijskiego artysty Johna Muafangejo (1943–1987) z 1984 r. przedstawia Jezusa w afrykańskiej stylistyce wizualnej, ale jednocześnie nadaje jego postaciom agresywność wczesnomodernistycznego ekspresjonizmu. To dzieło oraz inne, na przykład *Jak Bóg kocha swój lud na całym świecie* (1973), ilustrują sposób, w jaki artysta „chciał odzwierciedlić afrykański sposób myślenia”, tworząc jednocześnie prace, które określono jako „afrykańską ekspresję świadomości chrześcijaństwa o zachodnich korzeniach”[8].

Wielu innych artystów ze Wschodu również dostosowuje chrześcijańską historię i przesłanie do azjatyckich konwencji wizualnych. Katolickie dzieła Unbo są pokrewne pracom współczesnego mu Japończyka Sadao Watanabe (1913–1996), artysty zajmującego się szablonami, którego misją było przełożenie chrześcijańskiego przesłania na język japońskiej tradycji artystycznej. Watanabe „postrzegał siebie jedynie jako przekaźnik mocy Bożej i wierzył, że «głęboka wiara nieuchronnie przybierze formę głębokiego piękna»”[9]. Jeśli sztukę religijną Kim Ki’changa inspirowała wiara płynąca z głębi duszy, pracami biblijnymi Watanabe kierowała transcendentalna idea boskiego błogosławieństwa. Jak pisze biograf Watanabe, „każda nowa grafika była świeżym odkryciem piękna darowanego przez łaskę”[10].

[7] Jonathan Pageau, “The Mystery of Ethiopian Iconography” [“Tajemnica ikonografii etiopskiej”], *Orthodox Art Journal*, 10 sierpnia 2012.

[8] Jaco Beyers i Lize Kriel, “John Muafangejo’s *How God Loves His People All Over the World* as Material Religion” [“Jak Bóg kocha swój lud na całym świecie jako religia materialna”], *Religion & the Arts* 24, nr 4 (2020): 386, 392, https://doi-org.ezproxy3.library.arizona.edu/10.1163/15685292–02404002.

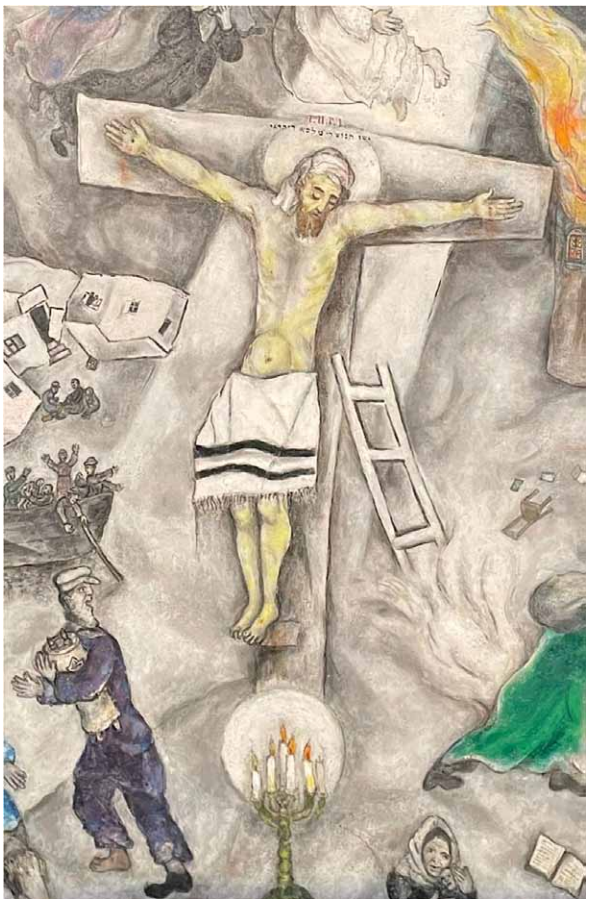
[9] John A. Kohan, “Profound Faith, Profound Beauty: The Life and Art of Sadao Watanabe” [“Głęboka wiara, głębokie piękno: życie i sztuka Sadao Watanabe”], *Image: Art, Faith, Mystery* 74 (czerwiec 2012): 30.

[10] Ibidem.

For instance, the Namibian artist John Muafangejo’s (1943–1987) *Crucifixion* linocut of 1984 renders Jesus in an African visual vernacular, but also inflects his figures with an early modern Expressionist aggressiveness. This work and others, like his *How God Loves His People All Over the World* (1973), illustrate how the artist “wanted to reflect the African mind” while simultaneously creating works that have been characterized as “an African-infused expression of awareness of Western-inspired Christianity”[8].

Many other Eastern artists also indigenize the Christian story and message into Asian visual nomenclatures. Unbo’s Catholic artworks stand side-by-side with his Japanese contemporary Sadao Watanabe (1913–1996), a stencil artist whose fervent task was to translate the Christian message within the artistic tradition of Japan. Watanabe “viewed himself simply as a channel through which the power of God

[8] Jaco Beyers and Lize Kriel, “John Muafangejo’s *How God Loves His People All Over the World* as Material Religion,” *Religion & the Arts* 24, no. 4 (2020): 386; 392, https://doi-org.ezproxy3.library.arizona.edu/10.1163/15685292–02404002.



2. Marc Chagall, *Białe ukrzyżowanie* (fragment), 1938, olej na płótnie, Art Institute of Chicago. Obraz cyfrowy za pośrednictwem Wikimedia Commons. httpscommons.wikimedia.orgwiki FileCrocifissione_Bianca.jpg

2. Marc Chagall, *The White Crucifixion* (detail), 1938, oil on canvas, Art Institute of Chicago. Digital image via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Crocifissione_Bianca.jpg

worked, and believed that 'profound faith will inevitably assume the form of profound beauty.'" [9] While a soul-inspired faith guided Kim Ki-chang's religious art, the transcendental idea of divine blessing guides Watanabe's biblical artworks. As Watanabe's biographer writes, "every new print was a fresh discovery of beauty given by grace"[10].

The Chinese artist Chen Yuandu (1902–1967) was an innovative figure in Chinese Christian art **[fig. 1]**. Chen fused indigenous artistic illustration and traditional iconographical motifs together with his culture's literati pictorial tradition "to create Chinese paintings that would breathe new life into the Gospel stories, opening a new chapter in the convergence of Chinese art and biblical narrative."[11] Other Eastern artists that come to mind are Seikyo Okayama (1895–1977) and his "26 Martyrs of Japan" series, the work of Kimiko Koseki (1903–1984), and even Haruhi Aisaka's contemporary manga-style portraits of the Virgin Mary.

[9] John A Kohan, "Profound Faith, Profound Beauty: The Life and Art of Sadao Watanabe," *Image: Art, Faith, Mystery* 74 (June 2012): 30.

[10] Ibid.

[11] Xinyi Zhang, "The Indigenization Strategies of Catholic Painting in Early 20th Century China," *Religions* 15, no. 6 (2024): 681, https://doi.org/10.3390/rel15060681.

Chiński artysta Chen Yuandu (1902–1967) był prekursorem chińskiej sztuki chrześcijańskiej **[il. 1]**. Chen połączył rodzimą ilustrację artystyczną i tradycyjne motywy ikonograficzne z tradycją malarstwa uczonych swojej kultury, „aby stworzyć chińskie obrazy, które tchnęłyby nowe życie w historie ewangeliczne, otwierając nowy rozdział w połączeniu sztuki chińskiej z narracją biblijną"[11]. Inni artyści ze Wschodu, których można tu wspomnieć, to Seikyo Okayama (1895–1977) i jego cykl *26 męczenników japońskich*, Kimiko Koseki (1903–1984), a nawet Haruhi Aisaka, autor współczesnych portretów Matki Boskiej w stylu mangi.

W ramach zachodniego kanonu sztuki współcześni artyści, tacy jak Barnett Newman i George Rouault, starali się przedstawić przesłanie chrześcijańskie poprzez własne serie dzieł religijnych tworzonych współcześnie z Unbo. Opus magnum Rouaulta, cykl 58 grafik zatytułowany *Miserere* („Zmiłuj się", ok. 1912–1948), wyraża głęboką wiarę katolicką artysty poprzez serię, która „przeplata motywy ludzkiego cierpienia, złośliwości i arogancji z motywami miłosierdzia, cierpienia i ostatecznego zwycięstwa Chrystusa"[12]. Podobnie jak seria chrystologiczna Kim Ki'changa – stworzona w duchowej odpowiedzi na cierpienia ludzi podczas wojny koreańskiej – cykl Rouaulta, początkowo zatytułowany *Miserere et Guerre*, powstał w odpowiedzi na okrucieństwa I wojny światowej.

W odróżnieniu od akwatint Rouaulta czy cyklu *Życie Jezusa* Kima cykl *Droga krzyżowa* Barnetta Newmana (1958–1966) stanowi raczej ćwiczenie stylistyczne niż szczere wyznanie wiary. Czternaście abstrakcyjnych dzieł wpisuje się w tę samą ścieżkę artystyczną co cała jego twórczość. Jak pisze znany krytyk sztuki Lawrence Alloway w katalogu wystawy poświęconej

[11] Xinyi Zhang, "The Indigenization Strategies of Catholic Painting in Early 20th Century China" ["Strategie lokalizujące malarstwa katolickiego w Chinach na początku XX w."], *Religions* 15, no. 6 (2024): 681, https://doi.org/10.3390/rel15060681.

[12] Stephanie Gehring Ladd, "Miserere et Guerre", *Art & Christianity* 90 (June 2017): 8.

tej serii w Muzeum Guggenheima: „człowiek znajduje się w centrum światopoglądu Newmana i to właśnie od człowieka wywodzi się sztuka”[13]. Wydaje się jednak, że artysta przyswoił sobie duchowe znaczenie tematu, ponieważ cykl ten rozwijał się organicznie przez lata. Jego wypowiedź na początku katalogu Guggenheima sugeruje ukrytą wiarę, skupiając się na wołaniu Chrystusa „Lema Sabachthani” („Dlaczegoś mnie opuścił?”). Newman mówi: „Nikt nie prosi o pozwolenie, by się urodzić. Nikt nie prosi o życie”. Odnosi się wrażenie, że w pewnym sensie identyfikuje się on osobiście zarówno z Chrystusem, jak i z ludzkością, a także z powszechnym ludzkim poczuciem bycia opuszczonym przez boską łaskę.

Motywy religijne stanowią stały i istotny element twórczości Marca Chagalla, świadczy o tym zwłaszcza 105 akwafort o tematyce biblijnej wykonanych na zamówienie Ambroise'a Vollarda w latach 1931–1939[14]. Chagall odwiedził Palestynę na prośbę swojego mecenasa, podróż ta podsyciła jego trwającą całe życie fascynację Biblią i jej przesłaniem. Jako Żyd (podobnie jak Newman) Chagall podchodzi do historii chrześcijaństwa nie jako wierzący, ale z poetyckiej i politycznej perspektywy artysty inspirowanego religią: „Dla mnie Chrystus był wielkim poetą, którego nauczanie zostało zapomniane we współczesnym świecie”[15]. Rzeczywiście, dzieła takie jak *Białe ukrzyżowanie* (ok. 1938) podkreślają żydowską tożsamość Chrystusa **[il. 2]**, a nie chrześcijańskie dziedzictwo, co wydaje się mieć na celu wzbudzenie współczucia i zrozumienia dla trudnej sytuacji Żydów w Europie w okresie poprzedzającym II wojnę światową.

To krótkie omówienie twórców współczesnych Kimowi, którzy angażowali się w podobne projekty artystyczne, pozwala nam postrzegać cykl *Życie Jezusa* jako należący do kręgu artystycznego dwudziestowiecznego środowiska twórczego, w którym artyści reagowali na zmiany kulturowe i wstrząsy okresu nowożytnego (mniej więcej w latach 1860–1970). Unbo był oczywiście świadomy różnych trendów, które pojawiły się w tym okresie, tworząc dzieła w różnych stylach (np. prace półabstrakcyjne i kubistyczne), łącząc techniki koreańskie i zachodnie[16]. W *Życiu Jezusa* jego cele są jednak zdecydowanie niemodernistyczne. Powrót do tradycyjnej ekspresji estetycznej odróżnia

From the Western canon, modern artists such as Barnett Newman and George Rouault endeavored to illustrate the Christian message through their own series of religious works during Unbo's lifetime. Rouault's magnum opus *Miserere* (“Have mercy,” ca. 1912–48) cycle of fifty-eight prints expresses the artist's deep Catholic faith with a series that “interweaves themes of human suffering, malice, and arrogance with themes of Christ's mercy, suffering, and ultimate victory”[12]. Similar to Kim Ki-chang's Christological series – created in spiritual response to the people's suffering during the Korean War – Rouault's cycle, initially titled *Miserere et Guerre*, began in response to the horrors of the First World War.

Unlike Rouault's aquatints or Kim's *The Life of Jesus* series, Barnett Newman's *Stations of the Cross* series (1958–66) is more of an aesthetic exercise than a heartfelt expression of faith. The fourteen abstract works follow the same creative trajectory as those of his entire oeuvre. For here, “Man is the center of Newman's world-picture and it is from man that art originates,” as the noted art critic Lawrence Alloway writes in the Guggenheim's exhibition catalog on the series[13]. Still, the artist does seem to have internalized the spiritual significance of the subject matter as the series developed organically over the years. His statement at the beginning of the Guggenheim catalog hints at a subterranean faith with his focus on Christ's exclamation “Lema Sabachthani” (“Why have you forsaken me?”). Newman says “No one gets anybody's permission to be born. No one asks to live.” One gets the sense that he is personally identifying with both Christ and humanity in some sense, and with a common human emotion of feeling abandoned by divine favor.

Religious subjects are a constant and essential aspect of the artist Marc Chagall's work, especially the 105 biblically-themed etchings commissioned by Ambroise Vollard dating from 1931–39[14]. Chagall visited Palestine at the request of his patron, but the trip fed into his life-long fascination with the Bible and its messages. As a Jew (as was Newman), Chagall approaches the Christian story, not as a believer, but from the poetic and political perspective of a religious-inspired artist: “For me Christ was a great poet, the teaching of whose poetry has been forgotten in the modern world”[15]. Indeed, works such as

[13] Lawrence Alloway i Barnett Newman, *Barnett Newman: The Stations of the Cross: Lema Sabachthani [Barnett Newman: Droga Krzyżowa: Lema Sabachthani]* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966), 16.

[14] James Johnson Sweeney, *Marc Chagall* (New York: Museum of Modern Art, 1946), 58–61.

[15] Ziva Amishai-Maisels, “Chagall's *White Crucifixion*” [*Białe ukrzyżowanie* Chagalla], *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17, no. 2 (1991): 151–52, https://doi.org/10.2307/4101588.

[16] Chung Hye-jean, “Artistic World of Kim Ki-Chang” [“Świat artystyczny Kim Ki'changa”], *Korea Times* (English Edition; Los Angeles) 10, nr 3 (2001).

[12] Stephanie Gehring Ladd, “Miserere et Guerre,” *Art & Christianity* 90 (June 2017): 8.

[13] Lawrence Alloway and Barnett Newman, *Barnett Newman: The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966), 16.

[14] James Johnson Sweeney, *Marc Chagall* (New York: Museum of Modern Art, 1946), 58–61.

[15] Ziva Amishai-Maisels, “Chagall's 'White Crucifixion.'” *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17, no. 2 (1991): 151–2. https://doi.org/10.2307/4101588.

his *White Crucifixion* (c. 1938) highlights Christ's Jewish identity rather than Christian legacy **[fig. 2]**, which appears to have been meant to garner compassion and understanding for the plight of Jews during the period in Europe leading up to World War II.

This brief review of contemporaries who engaged in similar artistic projects as Kim tells us that we can understand *The Life of Jesus* series as part of a twentieth-century creative milieu of artists reacting to the cultural changes and upheavals of the modern period (roughly 1860–1970). Unbo was, of course, professionally aware of the various trends that emerged during this timeframe, creating artworks in a variety of styles (e.g., semi-abstract and cubist works) that fused Korean and Western techniques[16]. However, his goals in *The Life of Jesus* are decidedly non-modernist. The reversion into traditional aesthetic expression separates the series art historically from his other works and those of his contemporaries.

The return to traditionalism suggests something about his intended audience as well. As he states, "Through this series, I endeavored to awaken the faith of our people"[17]. Hence, he addresses his fellow Koreans using the familiarity and realism of genre scenes and indigenous visual nomenclatures. The result of this was such that:

People came even from distant rural regions, wearing traditional hats and long robes, and stood before the paintings in silence. They all said the same thing: 'Jesus has come to our country.' They were people who had believed that Jesus belonged exclusively to a small group of Westerners[18].

The democratizing dynamic here is not confined to the local Korean reaction to Unbo's series. Consistent with Kim's desire to bring the story and image of Jesus Christ to everyday Koreans, Malraux recounts how the silent voices of French Romanesque stained glass visually communicate a medieval message, where "Christ was to become the Son of Man, and the blood of his pierced hands, quenching the fiery abstractions of the Old Dispensation, was to quicken a harvest of scenes of human toil and rustic craftsmanship"[19]. In other words, religious art speaks to spiritual themes that have as much to do with the commonplace "cobblers and vinedressers" of Chartres Cathedral as they do the twenty-four "Elders of the Apocalypse." In this respect, the art critic Choi Byung-sik claims that Kim Ki-chang has "a unique

[16] Chung Hye-jean, "Artistic World of Kim Ki-Chang," *Korea Times* (English Edition; Los Angeles) 10, no. 3, 2001.

[17] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

[18] Ibid.

[19] André Malraux, *The Voices of Silence*, 41.

tę serię pod względem historii sztuki od jego innych dzieł oraz dzieł jemu współczesnych.

Powrót do tradycjonalizmu wiele mówi również o grupie odbiorców, do której kierował swoje dzieło. Jak sam stwierdza: „Poprzez ten cykl starałem się rozbudzić wiarę naszego narodu"[17]. Dlatego zwraca się do swoich rodaków, wykorzystując znajomość i realizm scen rodzajowych oraz rodzime środki wyrazu wizualnego. Efekt był taki:

ludzie przybywali nawet z odległych wiejskich okolic, ubrani w tradycyjne kapelusze i długie szaty, i stali przed obrazami w milczeniu. Wszyscy mówili to samo: „Jezus przyszedł do naszego kraju". Byli to ludzie, którzy dotychczas wierzyli, że Jezus należy wyłącznie do wąskiej grupy ludzi z Zachodu[18].

Ta demokratyzująca dynamika nie ogranicza się jedynie do reakcji miejscowych Koreańczyków na cykl Unbo. Pragnienie Kima, by przybliżyć historię i wizerunek Jezusa Chrystusa zwykłym mieszkańcom Korei, znajduje odbicie w opowieści Malraux o tym, jak ciche głosy francuskich witraży romańskich wizualnie przekazują średniowieczne przesłanie, w którym „Chrystus miał stać się Synem Człowieczym, a krew z jego przebitych dłoni, gasząc ogniste abstrakcje Starego Przymierza, miała ożywić zbiór scen ludzkiej pracy i wiejskiego rzemiosła"[19]. Innymi słowy, sztuka religijna porusza tematy duchowe, które mają tyle samo wspólnego z pospolitymi „szewcami i winiarzami" z katedry w Chartres, co z dwudziestoma czterema starcami z Apokalipsy. Z tego względu krytyk sztuki Choi Byung-sik twierdzi, iż Kim Ki'chang posiada „wyjątkowy talent do obejmowania i harmonizowania dwóch kontrastujących elementów: wielkości i małości"[20]. W dalszej części artykułu omówiono, w jaki sposób twórczość Kim Ki'changa wpisuje się w tę ludzką zdolność artystyczną do łączenia mikrokosmosu i makrokosmosu, oraz w jaki sposób osobista inspiracja religijna przekłada się na wspaniałość sacrum.

Sztuka religijna i sacrum

W trakcie refleksji i pracy nad cyklem *Życie Jezusa*, Kim Ki'chang stwierdził, że proces ten oznaczał początek jego drogi ku określeniu siebie jako „malarza religijnego" oraz że dzieła wchodzące w skład tego cy-

[17] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus [Życie Jezusa]*, 5.

[18] Ibidem.

[19] André Malraux, *The Voices of Silence*, 41.

[20] Byung-sik Choi, "A Retrospective Exhibition of Korea's Monumental Artist Kim Ki-Chang" ["Retrospektywa koreańskiego malarza monumentalnego Kim Ki'changa"], *Koreana* 14 (3): 84. EBSCOhost. Jesień 2000.

klu należy traktować jako „obrazy sakralne”[21]. Kim używa terminów „religijny” i „sakralny” zamiennie, ale relacja między tymi dwoma pojęciami ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia idei estetycznych i celów związanych z tym zbiorem dzieł. Czy bowiem cała sztuka religijna ma charakter sakralny, tj. czy tematyka religijna automatycznie nadaje obrazowi sakralność? Czy też możliwe jest tworzenie dzieł sztuki religijnej bez elementu sakralnego? Przykłady Barnetta Newmana i Marca Chagalla, o których mowa powyżej, wydają się sugerować negatywną odpowiedź na pierwsze z tych pytań i pozytywną na drugie, jednak aby właściwie odczytać sytuację artystyczną, konieczne jest uświadomienie sobie, co oznacza „sacrum”.

Aby dostrzec sakralny charakter twórczości Unbo, jak i istotę sztuki sakralnej w ogóle, warto zacząć od jego katolicyzmu. Katechizmem Kościoła Katolickiego podaje, że „sztuka sakralna jest prawdziwa i piękna, gdy przez formę odpowiada swojemu właściwemu powołaniu, jakim jest ukazywanie i uwielbienie, w wierze i adoracji, transcendentnej tajemnicy Boga […] Prawdziwa sztuka sakralna skłania człowieka do adoracji, modlitwy i miłowania Boga Stwórcy i Zbawiciela, Świętego i Uświęcającego”[22]. Od samego początku Kościół katolicki zajmował się sprzecznymi biblijnymi odniesieniami do wizerunków – ideą, że człowiek został stworzony na obraz Boga (Rdz 1, 26) oraz zakazem tworzenia „podobizny rzeźbionej” (Wj 20, 4). W kategoriach katechetycznych Kościół postrzega sztukę jako ściśle powiązaną z życiem liturgicznym i praktykami, ponieważ „czerpie natchnienie z prawdy i umiłowania stworzeń”, a zatem „zawiera w ten sposób pewne podobieństwo do działania Boga w tym, co stworzone” (paragraf 2501). Możemy rozumieć te słowa − w ich całości i intencji − jako twierdzenie, że sztuka naucza oraz przekazuje Słowo Boże wiernym i nie jest czczona sama w sobie, co chroni wykorzystanie sztuki sakralnej przed wszelkimi biblijnymi zakazami.

W tym kontekście ważne jest, aby zrozumieć, że to, co święte, stanowi drogę dostępu do boskości, ale nie jest samo w sobie boskością. W najszerszym ujęciu historia kultury pokazuje, że to, co święte, jest pośrednikiem, dzięki któremu skończona i niedoskonała ludzkość może doświadczać boskości i poznawać to, co jest nieskończone i doskonałe. Istnieją święte teksty, gaje, skały, przestrzenie (takie jak kościół lub świątynia) oraz istoty (anioły). Bogowie lub Bóg mogą objawiać się ludzkości w postaci zjaw (czegoś, co wydaje się obecne, ale w rzeczywistości nie istnieje) lub we śnie. Wszystkie te święte środki pełnią rolę

[21] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

[22] *Katechizm Kościoła Katolickiego*, cz. III, dział II, rozdz. II, art. 8, VI, „Prawda, piękno i sztuka sakralna”, par. 2502, http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkIII-2–2.htm . [Oryginał cytuje wersję https://www.vatican.va/archive/ENG0015/__P8N.HTM].

talent for embracing and harmonizing the two contrasting elements of grandeur and diminutiveness”[20]. The remainder of this article addresses how Kim Ki-chang's work partakes in this human artistic ability of microcosm and macrocosm, with how personal religious inspiration gets translated into the splendor of the sacred.

Religious Art and the Sacred

When contemplating and creating *The Life of Jesus* series, Kim Ki-chang stated that the process signified the beginning of his becoming “a religious painter,” and that the works within the cycle should be considered “sacred images”[21]. Kim uses the terms “religious” and “sacred” interchangeably, but the relationship between the two concepts is crucial in understanding the aesthetic ideas and goals surrounding the corpus of artworks. For is it the case that all religious art is sacred in character (i.e., do religious subject matters automatically imbue an image with sacrality)? Or is it possible to create religious artworks without there being a sacred component to their experience? The examples of Barnett Newman and Marc Chagall from above seem to suggest a negative answer to the first of these questions and a positive response to the second. However, it is essential to come to grips with what “the sacred” means to comprehend the artistic situation correctly.

Unbo's Catholic faith is a good place to start when ascertaining the sacred character of both his work and religious art in general. According to the official Catechism of the Catholic Church, the Holy See believes “Sacred art is true and beautiful when its form corresponds to its particular vocation: evoking and glorifying, in faith and adoration, the transcendent mystery of God. Genuine sacred art draws man to adoration, to prayer, and to the love of God, Creator and Savior, the Holy One and Sanctifier”[22]. The Catholic Church has dealt with the contrasting biblical references to imagery – with the idea that Man is made in the image of God (Genesis 1:26) and the prohibition against creating “graven images” (Exodus 20:4) – since its inception. In catechetical terms, the Church places art as intimately connected to its liturgical life and practices, since “it is inspired by truth and love of all beings” and thus “bears a certain likeness to God's activity in what he

[20] Byung-sik Choi, “A Retrospective Exhibition of Korea's Monumental Artist Kim Ki-Chang,” *Koreana* 14 (3): 84. EBSCOhost. Autumn 2000.

[21] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

[22] Catechism of the Catholic Church, Part Three, Section Two, Chapter Two, Article 8, VI. “Truth, Beauty, and Sacred Art,” paragraph 2502. https://www.vatican.va/archive/ENG0015/__P8N.HTM.

has created" (paragraph 2501). We can understand these statements in their totality and intent as stating that art teaches and expresses God's Word to the faithful and is not worshipped in and of itself, which insulates the use of sacred art against any scriptural prohibitions.

It is important in this regard to understand that the sacred is that which provides *access* to the divine, but is not the divine itself. In the broadest terms, cultural history tells us that the sacred is a medium through which finite and imperfect humanity can experience and come to know something about the divine, that which is infinite and perfect. There are sacred texts, groves, rocks, spaces (like a church or temple), and beings (angels). The gods or God can appear to humanity mediated as an apparition (something that seems to be there but is not in reality) or in a dream. All of these sacred devices act as a medium or channel to provide humanity access to the divine, which is directly unknowable.

Indeed, since antiquity we see that the gods were inherently beyond *full and complete* human experience and understanding. Some buffer, transition, or intermediary is needed to experience divine beings. In fact, in Ovid's *Metamorphoses* the mortal woman Seleme is consumed by flame after insisting that Jupiter remove his mortal guise to show her his full godly form (Book III)[23]. From the Jewish Bible, Moses does not encounter God directly, but through an angel of the Lord as a Burning Bush upon holy (sacred) ground. Other art historical examples include artworks such as the Great Sphinx of Egypt and the Assyrian Lamassu, which act as sacred figures – guardians of gateways between the everyday world (*profanus*) and divine precincts (*sacerdotal*)[24].

Applying this conception of sacrality to art, it is clear that sacred art is thus distinctive in its ability to provide the viewer with access to the divine. Artworks with a religious subject matter might illustrate aspects of a spiritual tradition, but their sacred character depends upon their capacity to make the divine accessible or manifest. Mircea Eliade's *The Sacred and Profane* continues to be a standard academic articulation of this idea: "Man becomes aware of the sacred because it manifests itself, shows itself, as something wholly different from the profane. To designate *the act of manifestation* of the sacred, we have proposed the term *hierophany*."[25] The phrase

[23] Elaine Fantham, *Ovid's Metamorphoses* (Oxford: Oxford University Press, 2023), 47. doi.org/10.1093/oso/9780195154092.001.0001.

[24] Ori Z. Soltes, *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source* (New York: Westview Press, 2005).

[25] Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (New York: Harcourt, Brace and World, 1959), 11.

medium lub kanału zapewniającego ludzkości dostęp do boskości, która jest bezpośrednio niepoznawalna.

W istocie już od starożytności widzimy, że bogowie z natury rzeczy wykraczali poza pełnię ludzkiego doświadczenia i zrozumienia. Aby doświadczyć boskich istot, potrzebny jest jakiś rodzaj bufora, przejścia lub pośrednika. W *Metamorfozach* Owidiusza śmiertelniczka Semele zostaje strawiona przez płomienie po tym, jak nalegała, by Jowisz zrzucił swoją śmiertelną powłokę i pokazał jej swoją pełną boską postać (Księga III)[23]. W Biblii żydowskiej Mojżesz nie spotyka Boga bezpośrednio, ale poprzez anioła Pańskiego w postaci płonącego krzewu na świętej (sakralnej) ziemi. Inne tego typu przykłady to dzieła sztuki, takie jak Wielki Sfinks w Egipcie i asyryjski posąg Lamassu, które pełnią rolę świętych figur – strażników bram między światem codziennym (*profanum*) a obszarami boskimi (*sacerdotum*)[24].

Przykładając tę koncepcję sacrum do sztuki, widzimy jasno, że sztuka sakralna wyróżnia się właśnie zdolnością do zapewnienia widzowi dostępu do boskości. Dzieła sztuki o tematyce religijnej mogą ilustrować różne aspekty tradycji duchowej, ale ich sakralny charakter zależy od zdolności do uczynienia boskości dostępną lub widoczną. Książka Mircei Eliadego *Sacrum a profanum* pozostaje standardowym akademickim ujęciem tej idei: „Człowiek uzyskuje wiedzę o świętości, gdyż ta się przejawia, okazuje się całkowicie odmienna od świeckości. Tę manifestację świętości kreślimy tu słowem «hierofania»"[25]. Wyrażenie „całkowicie odmienne" jest tutaj kluczową ideą dla Eliadego i niniejszej dyskusji. Sacrum i profanum oznaczają dwa sposoby bycia. Zwykły przedmiot „paradoksalnie" staje się święty, gdy zachowuje moc manifestowania nadprzyrodzonego. Zmienia to naturę rzeczywistości dla „człowieka religijnego".

Jeśli sztuka zajmuje się pięknem, jak utrzymuje Kościół katolicki, to w jaki sposób sacrum jako takie odnosi się do doświadczenia czegoś, co jest „całkowicie oddzielone" od świata codziennego dla osoby zorientowanej religijnie? Koncepcja piękna i sakralności filozofa Rogera Scrutona wydaje się potwierdzać to rozumienie sztuki sakralnej. Dla Scrutona rzecz może być urocza, wyrazista, elegancka lub atrakcyjna, ale „Mówić o pięknie to wchodzić na inny, wyższy poziom

[23] Elaine Fantham, *Ovid's "Metamorphoses" ["Metamorfozy" Owidiusza]* (Oxford: Oxford University Press, 2023), 47, doi.org/10.1093/oso/9780195154092.001.0001.

[24] Ori Z. Soltes, *Our Sacred Signs. How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source [Nasze święte znaki. Jak sztuka żydowska, chrześcijańska i muzułmańska czerpią z tego samego źródła],* (New York: Westview Press, 2005).

[25] Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2008), 7 (w oryg. Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* [New York: Harcourt, Brace and World, 1959], 11).

– oddalony od naszych codziennych spraw… w podobny sposób, w jaki oddzielone są rzeczy święte”[26].

Peter L. Berger, podobnie jak wielu innych, odwołuje się w swojej teorii religii zawartej w książce *Święty baldachim* (1967) do tego samego podziału na sferę sacrum i profanum, co Scruton i Eliade. Twierdzi, że „podział rzeczywistości na sferę świętą i świecką (związane przecież ze sobą) jest istotny dla religijnego przedsięwzięcia. Jako taka jest ona ważna w sposób oczywisty dla każdej analizy zjawiska religijnego”[27]. Jest to podział, do którego krótko nawiązuje w swojej kolejnej książce *A Rumor of Angels [Pogłoska o aniołach]* (1969), stanowiącej kontrargument wobec pewnej sekularyzacji religii przedstawionej w poprzednim tomie. Książka ta, co ważne dla naszej refleksji, wysuwa na pierwszy plan ideę wiary, „wiary indukcyjnej”, będącej „sygnałem” wskazującym na istnienie rzeczywistości transcendentnej[28].

Podejście do historii religii oparte na rozróżnieniu między „sacrum a profanum” ma zarówno zwolenników, jak i krytyków; niektórzy uważają, że jest ono zbyt uniwersalne i pozbawione niuansów kulturowych[29]. Jednak rozróżnienia te pozwalają nam przynajmniej dostrzec, że sztuka religijna i sztuka sakralna wpisują się w dychotomię kulturową, dzięki której można zrozumieć artystyczne i estetyczne cele Kim Ki'changa w cyklu *Życie Jezusa*. Odwołując się do mojego krótkiego przeglądu artystów, można stwierdzić, że choć Unbo, Chagall i Newman mogą być uznani za malarzy religijnych, to tym, co w uzasadniony sposób określa twórczość Kima jako sakralną – czyli tym, czego brakuje w chrześcijańskich dziełach pozostałych dwóch malarzy – jest kluczowa koncepcja wiary. To właśnie motywacja wynikająca z przekonań i wiary Kima w Jezusa Chrystusa, której nie mieli inni artyści, skłoniła go do podjęcia próby ukazania Jezusa za pomocą sztuki. Jak sam stwierdza:

Urodzony przez matkę o głębokiej wierze, sam jestem osobą głęboko wierzącą od wczesnego dzieciństwa. Od momentu, gdy przyszedłem na świat, byłem ciałem wybranym przez Boga – a przynajmniej tak mi się wydaje[30].

[26] Roger Scruton, *Piękno*, tłum. Sylwia Krawczyk i Agnieszka Rejniak-Majewska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego), 24, 60 (w oryg. Roger Scruton, *Beauty* [New York; Oxford: Oxford University Press, 2009], 14; 57).

[27] Peter L. Berger, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. Włodzimierz Kurdziel (Kraków: Nomos, 2005), 58 (w oryg. Peter L. Berger, *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion* [Garden City: Anchor Books, 1967], 26–27).

[28] Peter L. Berger, *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), 57.

[29] Np. por. Bryan Rennie, red. *Mircea Eliade: A Critical Reader* [Mircea Eliade: wybór pism i opracowań] (London; Oakville, CT: Equinox Publishing, 2006).

[30] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 4.

"wholly different" is a key idea here for Eliade and this discussion. The sacred and profane (the everyday world stripped of religious significance) designate two modes of being. An ordinary object "paradoxically" becomes sacred when it retains the power to manifest the supernatural. It changes the nature of reality for "religious man".

If art is concerned with beauty, as the Catholic Church maintains, then how does sacrality as such relate to the experience of something that is "wholly separate" from the everyday world for the religious-oriented person? The philosopher Roger Scruton's idea of beauty and sacrality seems to buttress this notion of sacred art. For Scruton, a thing may be charming, expressive, elegant, or attractive, but "to speak of beauty is to enter another and more exalted realm – a realm sufficiently apart from our everyday concerns... in the way that sacred things are set apart"[26].

Peter L. Berger hearkens to (as do many others) the same sacred/profane binary as Scruton and Eliade in his theory of religion in *The Sacred Canopy* (1967), where he claims that "the dichotomization of reality into sacred and profane spheres, however related, is intrinsic to the religious enterprise. As such, it is obviously important for any analysis of the religious phenomenon"[27]. It is a division he briefly references in his subsequent book, *A Rumor of Angels* (1969), which counters some of the secularization of religion from his previous volume. Yet importantly for our purposes here, the book foregrounds the idea of *faith*, an "inductive faith" that is a "signal" that a transcendent reality exists[28].

The "sacred and profane" view of religious history has both critics and followers, with some believing that it is too universalizing and lacks cultural nuance[29]. However, at a minimum, these distinctions allow us to see that religious art and sacred art are involved in an ongoing cultural dichotomy through which Kim Ki-chang's artistic and aesthetic goals in *The Life of Jesus* series may be understood. For instance, in my short review of artists above, while Unbo, Chagall, and Newman all can be considered religious painters, we can see that what designates Kim's work reasonably as sacred – that is, what is missing in the other two painter's Christian works – is the critical concept of *faith*. For it is the motivation of Kim's belief and faith in Jesus Christ, which the other artists did *not*

[26] Roger Scruton, *Beauty* (New York; Oxford: Oxford University Press, 2009), 14; 57.

[27] Peter L. Berger, *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion* (Garden City: Anchor Books, 1967), 26–7.

[28] Peter L. Berger, *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), 57.

[29] For instance, see Bryan Rennie, ed. *Mircea Eliade: A Critical Reader* (London; Oakville, CT: Equinox Publishing, 2006).

have, that compelled the artist to attempt to manifest Jesus through the medium of art. As he states,

Born of a mother with deep faith, I myself was a devout believer from early childhood. From the moment I entered this world, I was a body chosen by God – or so it seems[30].

Of course, it can be argued that creative intention is only one side of an artistic experience; that it is possible that a viewer of a religious work, or any artwork for that matter, can find or feel the sacred regardless of the artist's beliefs or objectives. And conversely, it is certainly the case that a work of sacred intentionality can have little to no spiritual effect on a viewer, whether that person is a believer or is not. For example, a Western museumgoer can stand before a monumental sculpture of the Buddha Śakyamuni and feel absolutely no spiritual significance in the experience, but when turning to leave witness another person of Eastern heritage beside them with closed hands and bowed head in silent veneration. Does that fact negate the sacred character of the Buddha statue? I think not. The point is that the artist created the work to allow one – anyone – the *opportunity* to feel the presence and experience the belief of the religious figure. In Eliade's conception, it was created to "manifest" a sacred reality that can be as present and significant as one allows it to be.

In some sense, whether or not an artwork is sacred is simply a matter of classification and location. Barnett Newman's abstract *Stations of the Cross* series possesses a religious subject matter, but is not traditionally understood as sacred art since it is not labelled or addressed as such, and is not situated in a religious setting. In fact, the artist did not conceive of it in that manner. On the other hand, George Rouault's *Miserere* series achieves a sacred character as it stems from the artist's profound faith and is taken seriously by some Christian believers, even though – as with Unbo's thirty paintings – it is not found in a liturgical environment[31]. However, a key difference between the two is that Rouault's series does not exclusively illustrate Christ and his story, while Kim Ki-chang's expresses Christ and his Passion explicitly as a sacred act.

In fact, another event within the artist's biography buttresses the claim that *The Life of Jesus* series is indeed a work of sacred art, given what has been said above. For Kim Ki-chang confesses that "a vivid, sorrow-laden dream of Jesus" helped inspire his work

Oczywiście można argumentować, że intencja twórcza stanowi tylko jedną stronę doświadczenia artystycznego; że widz oglądający dzieło o tematyce religijnej – czy też jakiekolwiek inne dzieło sztuki – może odnaleźć lub odczuć sacrum niezależnie od przekonań czy zamierzeń artysty. I odwrotnie, z pewnością zdarza się, że dzieło o sakralnej intencji wywiera na widza niewielki wpływ duchowy lub w ogóle go nie wzbudza, niezależnie od tego, czy jest on osobą wierzącą, czy nie. Na przykład zachodni gość muzeum może stać przed monumentalną rzeźbą Buddy Siakjamuniego i nie doświadczyć absolutnie żadnego duchowego przeżycia. Czy ten fakt neguje sakralny charakter posągu Buddy? Myślę, że nie. Obok może stać inny człowiek ze złożonymi dłońmi i pochyloną głową oddający cichy hołd rzeźbie. Chodzi o to, że artysta stworzył dzieło, aby dać człowiekowi – każdemu – *możliwość* odczucia obecności i doświadczenia wiary w postać religijną. W koncepcji Eliadego dzieło to zostało stworzone, aby „ujawnić" sakralną rzeczywistość, która może być tak obecna i znacząca, na ile tylko pozwolimy.

W pewnym sensie to, czy dzieło sztuki jest święte, czy nie, jest po prostu kwestią klasyfikacji i lokalizacji. Abstrakcyjny cykl *Droga krzyżowa* Barnetta Newmana zachowuje religijną tematykę, ale nie jest rozumiany jako sztuka sakralna w tradycyjnym sensie, ponieważ nie jest tak oznaczony ani nazywany i nie znajduje się w religijnym kontekście. Faktem jest, że artysta nie postrzegał go w ten sposób. Z drugiej strony cykl *Miserere* George'a Rouaulta zachowuje charakter sakralny, ponieważ wywodzi się z głębokiej wiary artysty i jest tak traktowany przez niektórych wierzących chrześcijan, mimo że – podobnie jak 30 obrazów Unbo – nie znajduje się w środowisku liturgicznym[31]. Kluczową jednak różnicą między nimi jest to, że cykl Rouaulta nie przedstawia wyłącznie Chrystusa i Jego historii, podczas gdy seria Kim Ki'changa wyraźnie obrazuje Chrystusa i Jego Mękę jako akt sakralny.

Inne jeszcze wydarzenie z biografii artysty podtrzymuje twierdzenie, że cykl *Życie Jezusa* jest rzeczywiście dziełem sztuki sakralnej. Kim Ki'chang wyznaje bowiem, że „żywy, pełen smutku sen o Jezusie" zainspirował go do pracy nad „malowaniem obrazów przedstawiających życie i cierpienie Jezusa". Wierzy on, że Jezus Chrystus ukazał mu się we śnie, w którym artysta objął świętą postać i płakał – wydarzenie, które „nie wydawało się czymś zwyczajnym ani przypadkowym"[32]. Gdy zatem inspiracja ze zwykłego, świeckiego świata wynikała z sugestii jego amerykańskiego przyjaciela, boski głos objawił się w jego nieświadomości jako święta siła kierująca jego twórczością.

[30] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 4.

[31] Jennifer Johnson, *Georges Rouault and Material Imagining* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020). https://doi.org/10.5040/9781501346125.

[31] Jennifer Johnson, *Georges Rouault and Material Imagining [Georges Rouault i wyobraźnia materialna]* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), https://doi.org/10.5040/9781501346125.

[32] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

Wyraz estetyczny

Z dotychczasowej analizy jasno wynika, że głębokie osobiste emocje – zwłaszcza te związane z wiarą i przekonaniami – stanowią kluczowy aspekt zarówno sacrum, jak i religijności w sztuce. To, co i w jaki sposób dzieło sztuki wywołuje w odbiorcy, stanowi sedno zarówno jego powstania, jak i odbioru. Silna subiektywność takiego poglądu kontrastuje z tradycją filozoficzną, zgodnie z którą wartość estetyczna może lub powinna mieć charakter obiektywny, a oceny estetyczne dokonywane podczas odbioru sztuki nie są wyłącznie funkcją subiektywnych zdolności odbiorcy. Filozofowie epoki nowożytnej i współcześni, tacy jak: Immanuel Kant, Clive Bell, Roger Scruton, Dominic Lopes, uznając, że subiektywność jest częścią twierdzeń estetycznych, podkreślają, iż w osądach estetycznych większą rolę odgrywają inne, obiektywne kryteria lub standardy.

Subiektywne postrzeganie sztuki z estetycznego punktu widzenia jest w dużej mierze zrozumiałe i prawdopodobnie powszechnie akceptowane przez ogół społeczeństwa. Estetyka to dziedzina filozofii zajmująca się badaniem piękna i gustu, a powiedzenie, że „to ładne, co się komu podoba" ma wielu zagorzałych zwolenników. Termin „estetyka" w swej istocie odnosi się jednak do percepcji zmysłowej (grec. *aisthēsis*) i istnieje równie powszechnie akceptowana idea, że obiektywne rzeczy postrzegane przez nas w świecie mają cechy, które są równie obiektywne (właściwe im jako przedmiotom, tak jak piękno). Rozróżnienie między tym, co wewnętrzne i subiektywne, a tym, co zewnętrzne i obiektywne, jest stałym elementem dyskursu kulturowego. Kant uważał, iż nasze subiektywne oceny rzeczy pięknych implikują również powszechną zgodę, że muszą one być ważne „dla każdego człowieka"[33].

Jak możemy rozumieć cykl *Życie Jezusa* w kontekście tych stanowisk estetycznych? Biorąc pod uwagę, że Kim w młodości stracił słuch, a następnie postanowił zostać malarzem, jego twórczość należy szczególnie wiązać z pojęciem estetyki − zarówno jako percepcji zmysłowej, jak i piękna. Również cierpienie i zamęt, które obserwował podczas wojny koreańskiej, wpłynęły na jego niezwykłą serię sztuki sakralnej. Oznacza to, że głęboka osobista udręka wynikająca z jego smutku i żalu była zakorzeniona w widzialnych i obiektywnych realiach, których był świadkiem. To biograficzne tło zaciera filozoficzną granicę w ontologicznych i epistemologicznych debatach dotyczących wartości estetycznej w odniesieniu do wszelkiej twórczości artystycznej opartej na tych doświadczeniach.

[33] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Jerzy Gałecki (Warszawa: PWN, 2004), 76. (W oryg. Immanuel Kant i J.H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement* [London: Macmillan, 1914], 55−56).

in "painting images that bore the life and suffering of Jesus". He believes that Jesus Christ appeared to him within a dream where he embraced the holy personage and wept, an occurrence that "did not seem like something ordinary or accidental"[32]. So, while inspiration from the everyday profane world came from a suggestion by his American friend, it seems that a divine voice manifested into his unconscious life as a sacred force to guide his creative work.

Aesthetic Expression

It is clear from the analysis thus far that deep personal emotion – particularly as it relates to faith and belief – is a critical aspect of both sacred and religious in art. How and what an artwork makes one feel is at the center of both its creation and experience. The strong subjectivity involved in such a view stands in contrast to the tradition in philosophy that holds that aesthetic value can or should be objective in nature, that aesthetic judgments of the kind when experiencing art are not purely a relative function of one's subjective faculties. Modern era and contemporary philosophers such as: Immanuel Kant, Clive Bell, Roger Scruton, Dominic Lopes (among others), while acknowledging that subjectivity is a part of aesthetic claims, insist that other objective criteria or standards are *more* involved with aesthetic judgments.

The subjective aesthetic view of art is largely understandable, and likely universally accepted among the general population. Aesthetics is the philosophical study of beauty and taste, and the notion that "beauty is in the eye of the beholder" is a commonly recognized adage. However, the term "aesthetics" at root has to do with sense perception (Greek *aisthēsis*), and there is an equally accepted idea that the objective things we perceive in the world have qualities that are just as objective (inherent in them as objects, like beauty). This inner-subjective/outer-objective distinction is an ongoing dynamic in cultural discourse. In fact, Kant thought that our subjective judgments of beautiful things also imply universal agreement, that they "must claim validity for everyone"[33].

How might we understand *The Life of Jesus* series within these aesthetic positions? Given that Kim lost his hearing as a youth and then decided to become a painter, his work is particularly involved with the notion of the aesthetic, both as sense perception and beauty. As is the suffering and turmoil he observed during the Korean War that informed his prodigious series of sacred art. That is, the deep

[32] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

[33] Immanuel Kant and J.H. Bernard, *Kant's Critique of Judgement* (London: Macmillan, 1914), 55–56.

personal subjective anguish of his sorrow and grief was grounded in the visible and objective realities he witnessed. This biographical backdrop blurs the philosophical line within the ontological and epistemological debates of aesthetic value with respect to any artistic output predicated on these experiences.

The theologian and priest Hans Urs von Balthasar's monumental work *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics* (1961–69) helps position Unbo's aesthetic and spiritual goals in *The Life of Jesus* within these philosophical debates. Balthasar argued that God's glory (*doxa*) shines forth through – and is manifested in – beauty, including objectively through artistic beauty. For Balthasar, beauty as splendor ("shining forth") and glory ("God's objective reality") requires a form or "figure" (*Gestalt*) for humanity to observe it. In terms of this figure, drawing on early Christian thinkers like Irenaeus, he claims that "the center of the divine art is man," and that "This is the source of the central concept of 'glory' as the mutual glorification of God and man. Man, who preserves God's art in himself and obediently opens himself to its disposing, glorifies the artist and the artist glorifies himself in his work"[34].

Recall that according to the Catechism of the Catholic Church, sacred art's task is to evoke and glorify, in faith and adoration, God's transcendent mystery. Kim's Catholic works accomplish this in just the way that Balthasar argues for in his theological aesthetics. In addition to being a pure act of faith and belief, in his artist's statement from the retrospective catalogue of *The Life of Jesus* he makes specific note of his careful attention to the face of Jesus:

I shut myself off from all other activities and poured my entire strength into this project alone. I struggled most intensely with the face of Jesus. First, it had to be the face of Jesus Christ [original emphasis]*, and second, it had to transcend any single race or nationality, so that people of the entire world – whether educated or uneducated, rich or poor – could find in it spiritual comfort*[35].

Many things collapse in this avowal, when combined with his other statements regarding the creation of *The Life of Jesus*. We can see that Kim Ki-chang's work folds inward toward his personal, spiritual, and emotional being, one that seeks to glorify and embody Jesus through faith, worship, and art. But there is an equally sincere goal that si-

[34] Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 2: Studies in Theological Style: Clerical Styles,* trans. T&T Clark Ltd. (San Francisco: Ignatius Press, 1984), 50.

[35] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

Monumentalne dzieło teologa ks. Hansa Ursa von Balthasara pt. *Chwała: estetyka teologiczna* (1961–1969) pomaga umiejscowić estetyczne i duchowe cele Unbo zawarte w *Życiu Jezusa* w kontekście tych filozoficznych debat. Balthasar twierdził, że chwała Boża (*doxa*) promieniuje poprzez piękno – i objawia się w nim – w tym również obiektywnie poprzez piękno artystyczne. Dla Balthasara piękno jako blask („promieniowanie") i chwała („obiektywna rzeczywistość Boga") wymaga formy lub „figury" (Gestalt), aby ludzkość mogła je dostrzec. Odnosząc się do tej figury i czerpiąc z myśli wczesnochrześcijańskich myślicieli, takich jak Ireneusz, twierdzi on, że „w samym centrum artystycznego działania Boga znajduje się człowiek" oraz że „tu wyłania się zasadnicze pojęcie «chwały» rozumianej jako wzajemne uwielbienie Boga i człowieka. Człowiek zachowujący w sobie artyzm Boga i odnoszący się do Niego z całym posłuszeństwem uwielbia artystę, zaś artysta uwielbia siebie w swoim dziele"[34].

Przypomnijmy, że zgodnie z Katechizmem Kościoła Katolickiego zadaniem sztuki sakralnej jest wspominanie i wielbienie, w wierze i adoracji, transcendentnej tajemnicy Boga. Katolickie dzieła Kima realizują ten cel dokładnie w taki sposób, jaki Balthasar opisuje w swojej estetyce teologicznej. Oprócz tego, że jest to czysty akt wiary, Kim w swoim oświadczeniu artystycznym zamieszczonym w katalogu retrospektywnej wystawy *Życie Jezusa* zwraca szczególną uwagę na swoją troskę o oblicze Jezusa:

Odciąłem się od wszelkich innych zajęć i całą swoją siłę włożyłem wyłącznie w ten projekt. Najbardziej zmagałem się z twarzą Jezusa. Po pierwsze, musiała to być twarz Jezusa Chrystusa [podkreślenie w oryginale]*, a po drugie, musiała ona wykraczać poza jakąkolwiek rasę czy narodowość, tak aby ludzie z całego świata – wykształceni i niewykształceni, bogaci i biedni – mogli znaleźć w niej duchowe pocieszenie*[35].

W tym wyznaniu wiele elementów kontrastuje z innymi wypowiedziami artysty dotyczącymi powstania cyklu *Życie Jezusa*. Widzimy, że twórczość Kim Ki'changa skupia się na jego osobistej, duchowej i emocjonalnej sferze, dążącej do uwielbienia i ucieleśnienia Jezusa poprzez wiarę, kult i sztukę. Równie szczery jest jednak cel kierujący się jednocześnie na zewnątrz, ku światu zewnętrznemu, ku osiągnięciu uniwersalnej estetyki w postaci Jezusa Chrystusa, którą można postrzegać – w obiektywny sposób – z trans-

[34] Hans Urs von Balthasar, *Chwała: estetyka teologiczna*. T. 2*: Modele teologiczne*, cz. I: *Od Ireneusza do Bonawentury*, tłum. Ewa Marszał i Jerzy Zakrzewski (Kraków: WAM, 2007), 70 (w oryg. Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics,* Vol. 2: *Studies in Theological Style: Clerical Styles,* tłum. T&T Clark Ltd. [San Francisco: Ignatius Press, 1984], 50).

[35] Kim Ki'chang, *The Life of Jesus*, 5.

cendentną „ważnością dla każdego człowieka". Taka dwukierunkowa ambicja jest szczególnie interesująca w świetle jego indygenizacji Jezusa i jego życia.

Czy cykl Kima skutecznie realizuje jego artystyczne zamierzenia w odniesieniu do tych zachodnich koncepcji estetycznych i teoretycznych? Pod wieloma względami zależy to od tego, jak postrzega się te obrazy. W książce *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice [Spojrzenie sakralne. Kultura wizualna w teorii i praktyce]* (2005) David Morgan twierdzi, że widzenie wiąże się ze złożoną mieszanką uwarunkowań kulturowych i historycznych, wizualnych założeń, rutynowych zachowań i praktyk kulturowych. Twierdzi on, że sakralne spojrzenie „to sposób, w jaki rodzaj postrzegania nadaje obrazowi, widzowi lub aktowi oglądania znaczenie duchowe, a także postawy i uprzedzenia kształtujące widzenie jako akt kulturowy"[36]. Według Morgana analiza ikonografii religijnej obejmuje zarówno sam obraz, jak i sposób, w jaki się na niego patrzy – wizualne medium wiary będące ostatecznie formą „wizualnej pobożności: konstruktywnego działania widzenia poszukującego i tworzącego przestrzeń dla tego, co transcendentne w codziennym życiu"[37].

Morgan, podobnie jak Unbo, łączy w swych rozważaniach pojęcia religijne i sakralne. Jego koncepcja „sakralnego spojrzenia" jest tu jednak przydatna, gdyż zasadniczo pokrywa się z omówionym powyżej podziałem na sacrum i profanum, w który wpisują się inspirowane wiarą prace Kima. Jeśli więc spojrzy się na obrazy z cyklu *Życie Jezusa* z perspektywy, powiedzmy, pobożnego koreańskiego katolika, z jakimi spotkał się Unbo, gdy po raz pierwszy wystawiał swoje prace, to święte przesłanie dzieła sztuki prawdopodobnie zdoła ujawnić święte przesłanie leżące u podstaw jego obrazowości: zbawienie ludzkości poprzez historyczną postać Jezusa Chrystusa. Widz ten został już bowiem zakorzeniony w kontekście środowiskowym obrazów – „złożonej mieszance warunków kulturowych i historycznych, wizualnych założeń, nawyków i praktyk kulturowych" związanych z oglądaniem dzieł sztuki.

Z drugiej strony zachodni widz i wyznawca Chrystusa może mieć mieszane reakcje estetyczne na ten cykl oparty na odmiennym zestawie kulturowych przesłanek. Innymi słowy, historia Chrystusa byłaby dla niego wystarczająco znana, ale postacie przedstawione w lokalnym kontekście mogłyby wywołać dystans kulturowy, który zminimalizowałby lub zniwelował duchowe znaczenie tego artystycznego doświadczenia. Doświadczenie koreańskiego widza ma w tej sytuacji większą szansę estetyczną na poruszenie subiektywmultaneously pushes outward toward the external world, toward achieving a universalizing aesthetic in the figure of Jesus Christ capable of being observed – in an objective way – with a transcendent "validity for everyone." Such a bi-directional ambition is particularly interesting in light of his indigenization of Jesus and his life.

Is Kim's series successful in accomplishing his artistic aims with respect to these Western aesthetic and theoretical ideas? In many ways, it depends upon how one looks at the paintings. In *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (2005), David Morgan asserts that seeing involves a complex mixture of cultural and historical conditions, visual assumptions, routines, and cultural practices. He argues that a *sacred gaze* "is the manner in which a way of seeing invests an image, a viewer, or an act of viewing with spiritual significance, as well as the attitudes and preconceptions that inform vision as a cultural act"[36]. For Morgan, examining religious imagery entails both the image itself and how one is gazing at it, a visual medium of belief which is ultimately a form of "visual piety: the constructive operation of seeing that looks for, makes room for, the transcendent in daily life."[37]

As with Unbo, Morgan fuses religious and sacred concepts as he expands upon his ideas. Yet his conception of a sacred gaze is useful here insofar as it broadly agrees with the sacred-profane binary discussed above, within which Kim's faith-inspired work aligns. Thus, if one looks at the paintings in *The Life of Jesus* as, say, a devout Korean Catholic of the sort that Unbo encountered when first exhibiting the works, then the sacred message of the artwork will likely succeed in manifesting the holy message at the heart of its imagery: the salvation of mankind through the historical figure of Jesus Christ. For that viewer has already been acculturated within the environmental context of the paintings – the "complex mixture of cultural and historical conditions, visual assumptions, habits, and cultural practices" involved in seeing the artworks.

On the other hand, a Western viewer and believer in Christ might have a mixed aesthetic reaction to the series based on an alternative set of cultural premises and assumptions. In other words, the story of Christ for this viewer would be familiar enough, but the indigenized personages could generate a cultural distance that would minimize or negate the spiritual significance of the artistic experience. Put another way, the Korean viewer's experience has a better aesthetic chance of striking

[36] David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice [Spojrzenie sakralne: kultura wizualna w teorii i praktyce]* (Berkeley: University of California Press, 2005), 19.
[37] Ibidem, 22.

[36] David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 2005), 19.
[37] Ibid, 22.



3. Kim Ki'chang, *Narodziny Jezusa*, 1953, akwarela na jedwabiu, 63,5×76 cm, Muzeum w Seulu

3. Kim Ki'chang, *The Birth of Jesus*, 1953, watercolor on silk, 63.5×76 cm, Seoul Museum

a subjective chord within the religious heart of one culturally in sync with the people portrayed, while a Western observer may come away with more of an objective sense of the story of Christ seeing it through a different cultural lens.

Human Aesthetics

However, these hypothetical reactions are ultimately just that: conjectural. In my view, the indigenized faces and settings in *The Life of Jesus* in the end simply signify another way of knowing. They are as idiosyncratic of the artist's individuality and heritage as they are universalizing in their expressive humanity. For the real power of Kim's work is its ability to convincingly and compellingly portray the *human* story at the center of the life of Jesus, one that has continued to inspire people across the globe for two thousand years. His work can be understood to partake in what can be loosely considered

nej struny w religijnym sercu osoby kulturowo zsynchronizowanej z przedstawionymi postaciami, podczas gdy zachodni obserwator może wynieść z tego bardziej obiektywne wyobrażenie o historii Chrystusa, patrząc na nią przez pryzmat innej kultury.

Estetyka ludzka

Te hipotetyczne reakcje pozostają jednak w ostatecznym rozrachunku jedynie domysłami. Moim zdaniem lokalne twarze i sceneria w *Życiu Jezusa* w końcu po prostu oznaczają inny sposób poznania. Są one tak samo charakterystyczne dla indywidualności i dziedzictwa artysty, jak uniwersalne w swoim ekspresyjnym humanizmie. Prawdziwą siłą twórczości Kima jest bowiem jego zdolność do przekonującego i poruszającego przedstawienia *ludzkiej* historii stanowiącej sedno życia Jezusa i inspirującej od dwóch tysięcy lat ludzi na całym świecie. Twórczość Unbo można postrzegać jako część tego, co daje się nazwać

estetyką ludzką, odzwierciedlającą pogląd „niektórych współczesnych filozofów uważających sztukę i sferę estetyczną za wszechobecny aspekt ludzkiego doświadczenia, a nie za specyficzną dziedzinę tradycyjnych sztuk pięknych”[38].

Chrześcijańskie przesłanie o zbawieniu i życiu wiecznym zawarte we wcieleniu Boga w ludzką postać na ziemi pobudziło wiarę i przekonania ludzkości w sposób, który z jednej strony wydaje się sensowny, a z drugiej przeczy rozsądkowi. Praca teoretyczna Petera L. Bergera jako socjologa doprowadziła tego myśliciela do zrozumienia teologicznych aspektów ludzkiego życia: „Co mógłby oznaczać antropologiczny punkt wyjścia dla teologii?” – pyta on sam siebie i swoich pozornie świeckich kolegów w książce *A Rumor of Angels*[39]. Jego odpowiedź brzmiała: „Mamy tu więc ponownie do czynienia z obserwowalnymi zjawiskami sytuacji ludzkiej, których wewnętrznym zamiarem wydaje się deprecjonowanie, a nawet zaprzeczanie rzeczywistości śmierci. Ponownie, w świetle wiary indukcyjnej, zjawiska te są sygnałami transcendencji, wskazówkami prowadzącymi do religijnej interpretacji sytuacji ludzkiej”[40].

Artystycznym odzwierciedleniem tej idei jest wzruszający sposób, w jaki Kim przedstawia ważne momenty religii jako sceny rodzajowe, przystępne dla każdego jako zwyczajne ludzkie wydarzenia, na przykład w obrazie *Narodziny Jezusa* **[il. 3]**. Yisoon Kim zwraca szczególną uwagę na tę cechę, podkreślając wybór kadru przez Unbo – stodołę ze zwierzętami, sielankową scenerię znaną każdemu w Korei, a właściwie na całym świecie[41]. Obrazy tej sceny w sztuce zachodniej (u Honthorsta i Stomera) często wykorzystują ostry kontrast światła i ciemności w sposób symboliczny i egzystencjalny, aby podkreślić dramatyczność chwili przyjścia Chrystusa na świat. Natomiast w tym przypadku w obrazie zawarta jest estetyczna subtelność przekazu. Zastosowanie przez artystę monochromatycznej akwareli w połączeniu z równomiernym światłem i brakiem cieni tworzy obraz pokory i zwykłego człowieczeństwa. Kobiety po lewej stronie obrazu zajmują się zwyczajnymi codziennymi czynnościami, będąc jednocześnie świadkami narodzin świętego życia. Estetyka Unbo jedynie sugeruje to dramatyczne ontologiczne rozróżnienie w swoim przedstawieniu.

Jednocześnie jednak dokładniejsza analiza ujawnia w tym obrazie więcej, niż widać na pierwszy rzut oka, co wskazuje, że w tę zwyczajną ludzką scenę rzeczywiście wkracza coś wyjątkowego. Wyraźna, choć

[38] Paul Oskar Kristeller, “Introduction” [Wstęp], w: *Aesthetics. A Comprehensive Anthology [Estetyka. Antologia porównawcza]*, red. Steven M. Cahn i Aaron Meskin (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008), 15.

[39] Peter L. Berger, *A Rumor of Angels*, 67.

[40] Ibidem, 77.

[41] Yisoon Kim, “Artystyczny świat Unbo Kim Kich’anga”, 112.

a human aesthetics, reflecting a recognition “among some contemporary philosophers to consider Art and the aesthetic realm as a pervasive aspect of human experience rather than as the specific domain of the conventional fine arts”[38].

The Christian message of salvation and eternal life in the incarnation of God in human form on earth has stimulated faith and belief within humanity in a way that both makes sense and confounds reason. Peter L. Berger’s theoretical work as a sociologist led the thinker towards an understanding of the theological aspects of human life: “What could an anthropological starting point mean for theology?” he asks himself and his ostensibly secular colleagues in *A Rumor of Angels*[39]. His answer, in part, was “We confront here once more, then, observable phenomena of the human situation whose intrinsic intention appears to be a deprecation or even denial of the reality of death. Once more, under the aspect of inductive faith, these phenomena are signals of transcendence, pointers toward a religious interpretation of the human situation”[40].

Artistic evidence of this idea is found in the touching ways Kim paints significant moments in religious history as genre scenes accessible to everyone as common human occurrences, such as *The Birth of Jesus* **[fig. 3]**. Yisoon Kim draws particular attention to this fact by highlighting Unbo’s framing choice of a barn with animals, a pastoral setting familiar to anyone in Korea, and indeed anywhere in the world.[41] Images of the scene in Western art (as with Honthorst and Stomer) often utilize stark contrasts of light and dark symbolically and existentially to highly dramatize the moment when Christ enters the world. Conversely, here, an aesthetic subtlety of message exists in the painting. The artist’s use of monochromatic watercolor together with even light and non-existent shadow creates a picture of humility and common humanity. The women on the left of the picture are engaged in ordinary profane activities necessary for human life, while simultaneously witnessing the instantiation of sacred life taking place. Unbo’s aesthetic merely hints at this dramatic ontological distinction in his depiction.

At the same time, however, further visual examination reveals more than initially meets the eye in the painting, which tells us that something special is indeed taking place in this common human scene. The prominent but not immediately noticeable starlight form inside and at the top of the barn

[38] Paul Oskar Kristeller, “Introduction,” in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Steven M. Cahn and Aaron Meskin, eds. (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008), 15.

[39] Peter L. Berger, *A Rumor of Angels*, 67.

[40] Ibid, 77.

[41] Yisoon Kim, “The Artistic World of Unbo Kim Kich’ang,” 112.

situates the entire moment as a cosmic event. It hovers above the infant as the star that the Magi from the East follow in the *Adoration* scene that follows "The Nativity" in the story of Jesus. The ceiling itself is slightly curved from post to post, but the arched form it articulates is a ubiquitous architectonic symbol of the cosmos in Western art. Leonardo uses an arched pediment behind and above Jesus Christ in his *Last Supper* fresco in conjunction with the setting sun as a halo. In fact, the striated lines of Kim's ceiling are almost identical to those within Leonardo's painting. The architectonic element's importance to the meaning of the scene resides in the idea that architecture institutionalizes human life. As a durable and material form of human ingenuity, culture, and will, buildings represent the physical form of a common social bond (buildings require humans to work together to make them stand). Thus, Unbo's image of Christ's birth communicates an institutionalizing event in the ecclesiastical history of human affairs: the coming of God in human form: the New Dispensation to replace the Old with his subsequent death and resurrection.

Kim Ki-chang provides clues to his coming fate with the choice of animals within the barn, which Yisoon Kim's analysis of the artwork does not note. The rooster in the foreground is one that is a regular motif in Marc Chagall's work, which in part is taken from Jewish folk art. Its inclusion in *The Birth of Jesus* delicately references Jesus's Jewish identity. Yet the rooster pays no heed to Christ and is busy with itself, much like the Jews of Jesus's time who denied his soteriological identity. Roosters also symbolically represent the dawn, the coming of a new day, which Christ signifies in Christian history as the Son of Man (the sun is a constant symbol of Christ in the history of art). The donkey on the right, on the other hand, is directly facing the Christ child. The animal's pose and inclusion in the work are pointed and consequential. Later in life, Jesus enters Jerusalem triumphantly riding upon a donkey, an act that leads to his Passion and death, which Unbo also includes in his series. Importantly in *that* painting, architecture also plays a symbolic and institutional role.

Finally, the largest animal in the scene is the bull, which acts as a monumental background for the picture. Its presence is even more prominent than the architectural setting of the barn. In the first instance, the artistic choice here is scriptural, for Kim chose to quote the Gospel of Luke in the retrospective catalogue alongside *The Birth of Jesus* painting (Luke 2: 1–7) and not Matthew for a reason. In early Christian times and in medieval gospel manuscripts, the Four Evangelists came to be symbolically associated with four creatures: Matthew (man), Mark (the lion), Luke

nie od razu rzucająca się w oczy forma przypominająca blask gwiazdy wewnątrz i u szczytu stodoły nadaje całej scenie charakter wydarzenia kosmicznego. Unosi się ona nad niemowlęciem niczym gwiazda, za którą podążają Trzej Królowie ze Wschodu w scenie pokłonu, następującej po *Narodzeniu Pańskim* w historii Jezusa. Sam sufit jest lekko zakrzywiony od słupka do słupka, ale utworzony przez niego łuk jest wszechobecnym architektonicznym symbolem kosmosu w sztuce zachodniej. Leonardo wykorzystuje łukowaty fronton za Jezusem Chrystusem i ponad Nim w swoim fresku *Ostatnia Wieczerza* w połączeniu z zachodzącym słońcem jako aureolą, zaś prążkowane linie sufitu Kima są niemal identyczne z tymi na obrazie Leonarda. Znaczenie tego elementu architektonicznego dla wymowy sceny wynika z idei, że architektura instytucjonalizuje życie ludzkie. Budynki, jako trwała i materialna forma ludzkiej pomysłowości, kultury i woli, reprezentują fizyczną formę wspólnej więzi społecznej (wymagają współpracy ludzi, aby mogły stać). W ten sposób obraz narodzin Chrystusa autorstwa Unbo przekazuje wydarzenie o charakterze instytucjonalnym w kościelnej historii ludzkich spraw: przyjście Boga w ludzkiej postaci, Nowe Przymierze, które zastąpiło Stare, w momencie śmierci i zmartwychwstania Mesjasza.

Kim Ki'chang dostarcza wskazówek dotyczących przyszłego losu Jezusa poprzez dobór zwierząt w stodole, czego nie odnotowuje analiza autorstwa Yisoon Kim. Kogut na pierwszym planie jest motywem często pojawiającym się w twórczości Marca Chagalla, czerpiącym częściowo z żydowskiej sztuki ludowej. Jego obecność w obrazie *Narodziny Jezusa* stanowi subtelne nawiązanie do żydowskiej tożsamości Jezusa. Jednak kogut nie zwraca uwagi na Chrystusa i jest zajęty sobą, podobnie jak Żydzi z czasów Jezusa, którzy zaprzeczali jego soteriologicznej tożsamości. Koguty symbolicznie reprezentują również świt, nadejście nowego dnia, co w historii chrześcijaństwa symbolizuje Chrystus jako Syn Człowieczy (słońce jest stałym symbolem Chrystusa w historii sztuki).

Osioł po prawej stronie jest zwrócony bezpośrednio w stronę Dzieciątka Jezus. Poza zwierzęcia i jego obecność w dziele są celowe i mają znaczenie. W kulminacyjnym okresie życia Jezus triumfalnie wjeżdża do Jerozolimy na osiołku, otwierając misterium Męki Pańskiej. Co ważne, w tym obrazie architektura odgrywa również rolę symboliczną i instytucjonalną.

Największym zwierzęciem na scenie jest byk wypełniający monumentalne tło obrazu. Jego obecność jest jeszcze bardziej wyrazista niż architektoniczna konstrukcja stajenki. W pierwszej kolejności wybór artystyczny ma tu podłoże biblijne. Kim bowiem nie bez powodu zdecydował się zacytować w katalogu retrospektywnej wystawy obok obrazu

Narodziny Jezusa Ewangelię Łukasza (Łk 2, 1–7), a nie Ewangelię Mateusza. We wczesnym chrześcijaństwie oraz w średniowiecznych rękopisach ewangelistów zaczęto przedstawiać za pomocą symboli zwierzęcych: Marka jako lwa, Jana jako orła, Mateusza jako anioła/człowieka i Łukasza jako wołu/byka. W starożytności byk był kwintesencją zwierzęcia ofiarnego. Jego niezwykłe umiejscowienie w tym kontekście sytuuje go w judeochrześcijańskiej epopei o drodze ludzkości od upadku do zbawienia, od grzechu pierworodnego do oczyszczenia w Jezusie Chrystusie: „Wół, ofiara Starego Prawa, przypomina o Męce Pańskiej – ofierze życia Odkupiciela za ludzkość"[42].

Możemy zatem dostrzec, że obraz Kim Ki'changa *Narodziny Jezusa* charakteryzuje wieloznaczność w sposobie przekazywania świętego przesłania dotyczącego życia Jezusa. Monochromatyczna kolorystyka obrazu oraz znana sceneria łączą ludzkość ze sceną pełną pokory i wspólnych doświadczeń, jednocześnie gloryfikując – poprzez sakralne wykorzystanie symbolicznego języka – chwałę Chrystusa oraz duchowe przeznaczenie ludzkości przez Niego uosobione. Obraz ten wskazuje również, że Kim zachował subtelne zrozumienie zachodniej sztuki religijnej i jej ikonografii. W połączeniu z lokalnymi rysami twarzy bohaterów przedstawienia dzieło to stanowi wyrafinowany przykład estetycznego i artystycznego zjednoczenia Wschodu i Zachodu.

Ta wszechobecna w historii sztuki skłonność do osadzania postaci Jezusa i jego historii w lokalnym kontekście ma implikacje epistemologiczne. Każde dzieło sztuki religijnej wykorzystujące ten zabieg opiera się na wyrażonej w koncepcji Morgana dynamice dotyczącej „świętego spojrzenia" w sensie, w którym oznacza ono sposób postrzegania jako formę „wizualnej pobożności". Jak wspomniano powyżej, stanowi to sposób poznania i ukazania zaskakujących aspektów metafizycznych chrześcijańskiego przesłania w zrozumiałym języku wizualnym. Dla niewierzącego zanurzonego w kulturze nie-zachodniej przeformułowanie importowanej duchowej historii Chrystusa w lokalne idiomy może okazać się ważnym krokiem na drodze do wiary.

Filozof religii Alvin Plantinga dokonał istotnego rozróżnienia między wiarą w Boga a przekonaniem o istnieniu Boga. To drugie oznacza po prostu, że ktoś uznaje przekonania religijne za racjonalnie uzasadnione. Z drugiej strony „wierzyć w Boga, to jednak zupełnie inna sprawa". Jak wyjaśnia: „wiara w Boga oznacza *ufność* pokładaną w Bogu, akceptację Boga, powierzenie Mu swojego życia. Dla wierzącego cały świat wygląda inaczej. Błękitne niebo, pokryte zielenią lasy, potężne góry, falujący ocean, przyjaciele i rodzina, wieloraka w swych formach i różnorodna

[42] Emile Male, *The Gothic Image. Religious Art in France of The Thirteenth Century [Sztuka religijna we Francji XIII w.]* (Oxfordshire: Routledge, 2018), 36.

(the ox/bull) and John (the eagle). Even going back to classical antiquity, the bull was the quintessential sacrificial animal. Its prodigious placement here situates it within the Judeo-Christian epic of humanity's journey from The Fall to the salvation from Original Sin in Jesus Christ: "The ox, victim of the Old Law, calls to remembrance the Passion – the Redeemer's sacrifice of His life for mankind"[42].

Thus, we can see that Kim Ki-chang's *The Birth of Jesus* is polyvalent in its ability to manifest the sacred message of the life of Jesus. The painting's monochromatic hues and familiar setting unites humanity with a scene of humility and common experience, while concurrently glorifying – through the sacral use of symbolic language – the splendor of Christ and the spiritual destiny of humankind he embodies. The painting also signals to us that Kim possessed a refined understanding of Western religious art and its iconography. Together with its indigenized faces, the artwork represents a sophisticated example of East-West aesthetic and artistic unification.

This ubiquitous proclivity within the history of art to indigenize the figure of Jesus and his story within a native idiom has epistemological implications. Any religious artwork that implements this device is relying on the dynamic articulated in Morgan's notion of the "sacred gaze," insofar as it represents a way of seeing as a form of "visual piety." As stated above, doing so represents a way of knowing. It is a way to help frame and communicate the startling metaphysical aspects of the Christian message in an understandable visual language. For the non-believer in a non-western culture, recasting the imported spiritual story of Christ within a native idiom allows one to begin to engage the topic rationally. This is an important step in the development of faith, which is the hallmark of "religious man."

The philosopher of religion Alvin Plantinga made a notable distinction between believing *in* God and believing that God exists. The latter simply means that one accepts religious belief as rationally acceptable. On the other hand, "to believe *in* God is quite another matter." As he explains, "Belief in God means *trusting* God, accepting Him, committing one's life to Him. To the believer the entire world looks different. Blue sky, verdant forests, great mountains, surging ocean, friends and family, love in its many forms and various manifestations – the believer sees these things as gifts from God. The entire universe takes on a personal cast for him; the fundamental truth about reality is truth about a *Person*."[43]

[42] Emile Male, *The Gothic Image : Religious Art In France Of The Thirteenth Century* (Oxfordshire: Routledge, 2018), 36.

[43] Alvin Plantinga, *God, Freedom, and Evil* (Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co., c1977), 2.



4. Kim Ki'chang, *Chodzenie po wodzie*, 1953, akwarela na jedwabiu, 63,5×76 cm, Muzeum w Seulu

4. Kim Ki'chang, *Walking on Water*, 1953, watercolor on silk, 63.5×76 cm, Seoul Museum

Kim Ki-chang's *Walking on Water* **[fig. 4]** illustrates a scene from the Gospel of Matthew (14, 23–33) that communicates this distinction visually in an evocative way. As it is written:

Jesus made the disciples get into the boat and go on ahead of him to the other side, while he dismissed the crowd. After he had dismissed them, he went up on a mountainside by himself to pray. Later that night, he was there alone, and the boat was already a considerable distance from land, buffeted by the waves because the wind was against it. Shortly before dawn Jesus went out to them, walking on the lake. When the disciples saw him walking on the lake, they were terrified. "It's a ghost," they said, and cried out in fear. But Jesus immediately said to them: "Take courage! It is I. Don't be afraid." "Lord, if it's you," Peter replied, "tell me to come to you on the water." "Come," he said. Then Peter got down out of the boat, walked on the water

w przejawach miłość – w tych wszystkich rzeczach wierzący widzi dar od Boga. Cały wszechświat zyskuje dla niego zabarwienie osobowe; podstawowa prawda o rzeczywistości jest prawdą o *Osobie*"[43].

Obraz Kim Ki'changa pt. *Chodzenie po wodzie* **[il. 4]** przedstawia scenę z Ewangelii według św. Mateusza (Mt 14, 23–33), oddając w sugestywny sposób tę różnicę za pomocą środków wizualnych. Jak napisano:

Zaraz też przynaglił uczniów, żeby wsiedli do łodzi i wyprzedzili Go na drugi brzeg, zanim odprawi tłumy. Gdy to uczynił, wyszedł sam jeden na górę, aby się modlić. Wieczór zapadł, a On sam tam przebywał. Łódź zaś była już sporo stadiów oddalona od brzegu, miotana falami, bo wiatr był przeciwny. Lecz o czwar-

[43] Alvin Plantinga, *Bóg, wolność i zło*, tłum. Krzysztof Gurba (Kraków: Znak, 1995), 22 (w oryg. Alvin Plantinga, *God, Freedom, and Evil* [Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co., 1977], 2).

tej straży nocnej przyszedł do nich, krocząc po jeziorze. Uczniowie, zobaczywszy Go kroczącego po jeziorze, zlękli się myśląc, że to zjawa, i ze strachu krzyknęli. Jezus zaraz przemówił do nich: „Odwagi! Ja jestem, nie bójcie się!". Na to odezwał się Piotr: „Panie, jeśli to Ty jesteś, każ mi przyjść do siebie po wodzie!". A On rzekł: „Przyjdź!" Piotr wyszedł z łodzi, i krocząc po wodzie, przyszedł do Jezusa. Lecz na widok silnego wiatru uląkł się i gdy zaczął tonąć, krzyknął: „Panie, ratuj mnie!". Jezus natychmiast wyciągnął rękę i chwycił go, mówiąc: „Czemu zwątpiłeś, małej wiary?". Gdy wsiedli do łodzi, wiatr się uciszył. Ci zaś, którzy byli w łodzi, upadli przed Nim, mówiąc: „Prawdziwie jesteś Synem Bożym".

W tej opowieści Piotr nie wytrzymuje próby wiary, ponieważ historia ta dotyczy po części granic racjonalności. Silne wiatry, które miotają łodzią, są biblijnym symbolem ducha Bożego i wskazują czytelnikowi, że epizod ten dotyczy czegoś wykraczającego poza ludzki rozum. W tym przypadku chodzi o zdolność człowieka do przeciwstawienia się prawom świata fizycznego. Chrystus w tej scenie jest ucieleśnieniem metafizycznej mocy nawiązującej do stworzenia świata w Księdze Rodzaju, gdzie „Duch Boży unosił się nad wodami".

Wyrazisty błękit tego obrazu wyróżnia się na tle cyklu *Życie Jezusa*, żadne inne dzieło z tej serii nie wykorzystuje barwy w tak dominujący sposób. Kim wyraźnie podkreśla znaczenie Jeziora Galilejskiego dla zrozumienia świętego przesłania tego wydarzenia z działalności Chrystusa. W tradycji biblijnej, a zwłaszcza w Księdze Rodzaju, woda często symbolizuje chaos lub związane z nim poczucie zagrożenia. W tym przypadku apostołowie nie potrafią pojąć, jak to możliwe, że Jezus chodzi po wodzie. Widok ten tak bardzo wykracza poza ich doświadczenia zmysłowe i rozum, że ogarnia ich strach i przerażenie przed nieznanym – myślą, że to duch, zjawa: coś, co jest, a jednak go nie ma. Ich reakcja jest racjonalna, podobnie jak żądanie Piotra, by Chrystus udowodnił swoje istnienie, każąc mu podejść do siebie. Jednak wiara nie polega na dowodach, a racjonalność może zaprowadzić tylko do pewnego punktu w sprawach wiary. Kiedy wiara Piotra słabnie, a jego racjonalny umysł przejmuje kontrolę (widząc, jak wiatr się wzmaga), traci on zaufanie, akceptację i oddanie Chrystusowi, według Plantingi niezbędne w wierze w Boga, i spada ku śmierci.

W swojej interpretacji tej sceny Kim skupia się na intensywnej wymianie spojrzeń między Jezusem a Piotrem w chwili, gdy ten ostatni zostaje ocalony przed śmiercią. Kim, który poświęcił tak wiele czasu i energii twórczej na uchwycenie oblicza Jezusa Chrystusa, pokazuje – w całej okazałości – jak należy zaufać *Osobie* Boga. Rzeczywiście, wizualny dostęp do

and came toward Jesus. But when he saw the wind, he was afraid and, beginning to sink, cried out, "Lord, save me!" Immediately Jesus reached out his hand and caught him. "You of little faith," he said, "why did you doubt?" And when they climbed into the boat, the wind died down. Then those who were in the boat worshiped him, saying, "Truly you are the Son of God".

In this account, Peter fails the test of faith, as the story is in part about the limits of rationality. The strong winds that buffet the boat is a biblical symbol of divine spirit, and signals to the reader that the episode involves something beyond normal human reason. In this case, it is the ability for a human to defy the laws of the physical world. For Christ in the scene is the embodiment of a *metaphysical* power that hearkens back to the Creation in Genesis, where the "the Spirit of God moved upon the face of the waters".

The painting's striking blue is distinctive within *The Life of Jesus* series, as no other painting in the cycle utilizes color in such an overwhelming manner. Clearly Kim is communicating the importance of the Sea of Galilee in understanding the sacred message of this episode within Christ's ministry. Water in the biblical tradition, particularly in the Genesis narrative, often represents chaos or its related connotation of a threat. In this case, the apostles cannot understand how it is possible that Jesus is walking on the sea. The image of him doing so challenges their visual experience and rational minds so profoundly that they become afraid, terrified of the unknown that they think he is a ghost – an apparition: something that is there but not there. Their reaction is a rational one, as is Peter's demand that Christ prove his existence by telling him to come towards him. However, faith is not about proof, while rationality can only get you so far in matters of belief. When Peter's faith abates and his rational mind takes over (seeing the wind pick up), he loses the trust, acceptance, and commitment in Christ that Plantinga says is essential in believing *in* God, and falls toward his death.

Kim's rendition of the scene focuses on the locked gaze between Jesus and Peter as the latter is saved from death. Kim, who spent so much time and aesthetic energy in capturing the face of Jesus Christ, is illustrating – in manifest glory – how one must trust in the "*Person*" of God. Indeed, visual access to one's face is one of the most important ways of connecting to another's humanity (which is why those doing inhumane things often cover their faces). In this painting, the two figures' locked gaze is duplicated in the locked embrace they maintain as Jesus saves Peter from the waters of despair. In other

words, what matters is not the indigenized facial features with which Unbo imbues the two, but what their unification and connection allows the viewer to come to know: Peter's final understanding once the winds die down and his mind is calmed: that Jesus "is the Son of God."

Conclusion

The entirety of *The Life of Jesus* series paintings can be analyzed in a similar way as the two artworks discussed above. Such was the thought and care the artist placed in each of his thirty artworks, a number likely chosen for its trinitarian reference and numerological significance (although that is just speculation, since both 10 and 3 are biblically valent numbers). As touched on in *The Birth of Jesus*, Kim Ki-chang's aesthetic choice to use even lighting and minimal chiaroscuro provides the paintings and their messages with a clarity and openness. The genre scenes translate the biblical story humbly, without dramatic effects, which aids in creating a realistic rural *mise-en-scène*. The articulation of the figures and environments as Korean infuses the Jesus narrative with a universalizing voice, as the artist sought both a personal and ecumenical expression of the religious subject matter.

I have argued in other contexts that a primary function of art is to ask the viewer to think something, feel something, and/or believe something[44]. For example, Michelangelo's Sistine Ceiling asks us to contemplate and believe in God; Mozart's *Requiem* makes us feel the pain, sorrow, and fear of death; a self-portrait of Rembrandt wants to convince us that the image is in fact Rembrandt. I have shown that Kim's religious artworks are indeed sacred in character. Through expressive faith, the artworks make us feel, think, and believe precisely what the artist so earnestly sought to manifest: the metaphysical splendor of divine glory and its objective presence in the universe, the world, and the human heart.

The Christian story began in the Near East. It spread through the Roman Empire and has come to shape the Western cultural landscape. Nevertheless, Christians can be found all over the world, and Christianity's religious message is artistically translated into a variety of visual idioms and indigenous images. In this regard, the Jesus story seems to obtain a humanistic power that many people (both believers and non-believers) continue to find creative inspiration in. Berger thinks that, at its root, the religious instinct in general is tied to an ongo-

[44] For an elaboration on this idea see, Robert E. Gordon, "The Philosophy of Freedom and the History of Art: An Interdisciplinary View," *Philosophies* (5):3. DOI: 10.3390/philosophies5030018.

twarzy osoby jest jednym z najważniejszych sposobów nawiązania kontaktu z jej człowieczeństwem (dlatego właśnie osoby popełniające nieludzkie czyny często zakrywają twarze). Na tym obrazie wzajemne spojrzenie obu postaci znajduje odzwierciedlenie w uścisku, w którym pozostają, gdy Jezus ratuje Piotra z wód rozpaczy. Innymi słowy, nie liczą się tu lokalne rysy twarzy nadane obu postaciom przez Unbo, ale to, co ich zjednoczenie i więź pozwalają widzowi zrozumieć: ostateczne przekonanie Piotra, gdy wiatr ucichnie, a jego umysł się uspokoi, że Jezus „jest Synem Bożym".

Konkluzja

Cały cykl obrazów *Życie Jezusa* można analizować w podobny sposób jak dwa omówione powyżej dzieła. Taką właśnie troskę i staranność artysta włożył w każdą ze swoich trzydziestu prac – liczba ta została prawdopodobnie wybrana przez nawiązanie do Trójcy Świętej i znaczenie numerologiczne (choć to tylko spekulacje, ponieważ zarówno 10, jak i 3 są w Biblii liczbami o szczególnym znaczeniu). Jak już wspomniano, estetyczny wybór Kim Ki'changa polegający na zastosowaniu równomiernego oświetlenia i minimalnego światłocienia nadaje obrazom i zawartym w nich przesłaniom klarowność i otwartość. Sceny rodzajowe przedstawiają biblijną historię w sposób skromny, bez efektów dramatycznych, co daje efekt realistycznej wiejskiej scenerii. Kreacja postaci i otoczenia w stylu koreańskim nadaje narracji o Jezusie uniwersalny charakter, ponieważ artysta dążył do osobistego i ekumenicznego wyrażenia tematyki religijnej.

W innych kontekstach argumentowałem, że podstawową funkcją sztuki jest skłanianie odbiorcy do myślenia, odczuwania i/lub wierzenia w coś[44]. Na przykład fresk Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej zachęca do kontemplacji i wiary w Boga; *Requiem* Mozarta pozwala odczuć ból, smutek i strach przed śmiercią; a portret Rembrandta ma przekonać, że przedstawiona postać to rzeczywiście Rembrandt. Wykazałem, że dzieła sztuki religijnej Kima mają rzeczywiście charakter sakralny. Dzięki wyrazistej wierze dzieła te sprawiają, że odczuwamy, myślimy i wierzymy dokładnie w to, co artysta tak gorliwie starał się zamanifestować: metafizyczny blask boskiej chwały i jej obiektywną obecność we wszechświecie, świecie i ludzkim sercu.

Historia chrześcijaństwa rozpoczęła się na Bliskim Wschodzie. Potem religia rozprzestrzeniła się w Imperium Rzymskim i ukształtowała zachodni krajobraz

[44] Więcej na ten temat w: Robert E. Gordon, "The Philosophy of Freedom and the History of Art. An Interdisciplinary View" [Filozofia wolności a historia sztuki. Spojrzenie interdyscyplinarne], *Philosophies* (5): 3, doi: 10.3390/philosophies5030018.

kulturowy. Niemniej chrześcijan można spotkać na całym świecie, a przesłanie religijne chrześcijaństwa znajduje artystyczne odzwierciedlenie w różnorodnych środkach wyrazu wizualnego i lokalnych wyobrażeniach. W tym kontekście historia Jezusa wydaje się zachowywać humanistyczną siłę, w której wiele osób (zarówno wierzących, jak i niewierzących) wciąż odnajduje twórczą inspirację. Berger uważa, że u swych podstaw instynkt religijny jest zasadniczo powiązany z nieustannym ludzkim niepokojem egzystencjalnym, w wyniku czego strach przed śmiercią lub jej zaprzeczanie wyposażają nas we wrodzone wyczucie na pewne „sygnały transcendencji" wykraczające poza naszą codzienną rzeczywistość.

Sceny rodzajowe Kim Ki'changa umieszczające Jezusa w obrazie codziennego życia są twórczym wkładem w odwieczne ludzkie pragnienie estetycznego pośredniczenia między sferą sacrum a profanum – podobnie jak wszelkie inne dzieła sztuki z różnych epok starające się przekazać metafizyczne pragnienia, lęki, przekonania, wiarę i głos danej osoby. Kończąc niniejsze rozważania, wracam do książki André Malraux *Głosy ciszy*. Jak pisze: „Funkcją owych innych głosów − głosów sztuki − jest wyłącznie przekazywanie głosu wewnętrznego". I dodaje: „Głos artysty zawdzięcza swą siłę temu, że wywodzi się z płodnej samotności, która wyczarowuje wszechświat, by nadać mu ludzki wymiar; a to, co przetrwało dla nas w wielkiej sztuce przeszłości, to niezniszczalny wewnętrzny głos cywilizacji, które przeminęły"[45].

Dr Robert Edward Gordon wykłada sztukę, filozofię i kulturę na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Arizony. Jest autorem książek *Buddhist Architecture in America: Building for Enlightenment* (Routledge, 2023) oraz *The Necessity of Living Happy and Free* (Ethics International Press, 2026). Jego prace ukazały się m.in. w *The Wall Street Journal, Space and Culture, Social Philosophy & Policy, Philosophy and Realistic Reflection* oraz w innych publikacjach.

Tłumaczyła Monika Mazurek

Bibliografia

Alloway, Lawrence i Newman, Barnett. *Barnett Newman: Droga Krzyżowa: Lema Sabachthani*. Fundacja Solomona R. Guggenheima, 1966.

Amishai-Maisels, Ziva. „*Białe Ukrzyżowanie* Chagalla". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17, nr 2 (1991): 151–2. https://doi.org/10.2307/4101588.

[45] André Malraux, *The Voices of Silence*, 630−631.

ing human existential anxiety, such that the fear or denial of death imbues us with an innate sense for certain "signals of transcendence" that point beyond our everyday reality.

Kim Ki-chang's genre scenes that place Jesus within the visions and personages of everyday life are creative contributions to the perennial human desire to mediate between the sacred and profane realms aesthetically – as are any other artworks from across the ages that seek to communicate one's metaphysical insights, desires, fears, beliefs, faith, and voice. I return to André Malraux's *Voices of Silence* to close this investigation in this respect. As he writes, "The function of those other voices which are art's is but to ensure the transmission of this inner voice." For, as he goes on to say, "the artist's voice owes its power to the fact that it arises from a pregnant solitude that conjures up the universe so as to impose on it a human accent; and what survives for us in the great arts of the past is the indefeasible inner voice of civilizations that have passed away"[45].

Robert Edward Gordon, Ph.D., teaches art, philosophy and culture in the College of Fine Arts at the University of Arizona. He is the author of *Buddhist Architecture in America: Building for Enlightenment* (Routledge, 2023) and *The Necessity of Living Happy and Free* (Ethics International Press, 2026). His work has appeared in *The Wall Street Journal, Space and Culture, Social Philosophy & Policy, Philosophy and Realistic Reflection*, and elsewhere.

Bibliography

Alloway, Lawrence and Newman, Barnett. *Barnett Newman: The Stations of the Cross: Lema Sabachthani.* Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966.

Amishai-Maisels, Ziva. "Chagall's *White Crucifixion*." *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17, no. 2 (1991): 151–2. https://doi.org/10.2307/4101588.

Beyers, Jaco and Kriel, Lize. "John Muafangejo's *How God Loves His People All Over the World* as Material Religion". *Religion & the Arts* 24, no. 4 (2020): 386; 392. https://doi-org.ezproxy3.library.arizona.edu/10.1163/ 1568 5292–02404002.

Berger, Peter L. *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural.* Doubleday, 1969.

Berger, Peter L. *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion.* Anchor Books, 1967.

Bryan, Rennie, ed. *Mircea Eliade: A Critical Reader.* Equinox Publishing, 2006.

[45] André Malraux, *The Voices of Silence*, 630–631.

Choi, Byung-sik. "A Retrospective Exhibition of Korea's Monumental Artist Kim Ki-Chang." *Koreana* 14 (3): 84. EBSCOhost. Autumn 2000.

Chung, Hye-jean. "Artistic World of Kim Ki-Chang." *Korea Times* (English Edition; Los Angeles) 10, no. 3, 2001.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion.* Brace and World, 1959.

Fantham, Elaine. *Ovid's Metamorphoses.* Oxford University Press, 2023. doi.org/10.1093/oso/9780195154092.001.0001.

Gordon, Robert E. "Kim Ki-chang: A Korean Caravaggio? Empathy and Intuition in *The Life of Jesus* Series." *Catholic Arts Today*, March 2018, Benedict XVI Institute.

Gordon, Robert E. "The Philosophy of Freedom and the History of Art: An Interdisciplinary View". *Philosophies* (5):3. DOI: 10.3390/philosophies5030018.

Johnson, Jennifer. *Georges Rouault and Material Imagining.* Bloomsbury Visual Arts, 2020. https://doi.org/10.5040/9781501346125.

Kant, Immanuel and Bernard, J.H. *Kant's Critique of Judgement.* Macmillan, 1914.

Kim, Ki'chang. *The Life of Jesus: A Collection of Sacred Paintings by Kim Ki-Chang.* Israel Cultural Institute, 1984.

Kim, Yisoon. "The Artistic World of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001) and the *Life of Jesus* Series: Tradition, Modernity, and Faith in Korean Painting." *Sacrum et Decorum* 18 (2025): 85–122. https://doi.org/10.15584/setde.2025.18.4.

Kohan, John A. "Profound Faith, Profound Beauty: The Life and Art of Sadao Watanabe". *Image: Art, Faith, Mystery* 74 (June 2012): 30.

Kristeller, Paul Oskar. "Introduction," in: *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Steven M. Cahn and Aaron Meskin, eds. Blackwell Publishing, 2008.

Ladd, Stephanie Gehring. "Miserere et Guerre." *Art & Christianity* 90 (June 2017): 8.

Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art.* Thames & Hudson, 2004.

Male, Emile. *The Gothic Image: Religious Art In France Of The Thirteenth Century.* Oxfordshire: Routledge, 2018.

Malraux, André. *The Voices of Silence*. Trans. Stuart Gilbert. Secker & Warburg, 1954.

Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice.* University of California Press, 2005.

Pageau, Jonathan. "The Mystery of Ethiopian Iconography." *Orthodox Art Journal*, August 10, 2012.

Plantinga, Alvin. *God, Freedom, and Evil.* Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co., c1977.

Scruton, Roger. *Beauty.* Oxford University Press, 2009.

Soltes, Ori Z. *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source.* Westview Press, 2005.

Sweeney, James J. *Marc Chagall.* Museum of Modern Art, 1946.

Beyers, Jaco i Kriel, Lize. „*How God Loves His People All Over the World* Johna Muafangejo jako religia materialna". *Religion & the Arts* 24, nr 4 (2020): 386; 392. https://doi-org.ezproxy3.library.arizona.edu/10.1163/15685292–02404002.

Berger, Peter L. *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. Doubleday, 1969.

Berger, Peter L. *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. Anchor Books, 1967.

Bryan, Rennie, red. *Mircea Eliade: A Critical Reader*. Equinox Publishing, 2006.

Choi, Byung-sik. „Retrospektywna wystawa dzieł wybitnego koreańskiego artysty Kim Ki-Changa". *Koreana* 14 (3): 84. EBSCOhost. Jesień 2000.

Chung, Hye-jean. „Świat artystyczny Kim Ki-Changa". *Korea Times* (wydanie angielskie; Los Angeles) 10, nr 3, 2001.

Eliade, Mircea. *Sacrum i profanum: natura religii*. Brace and World, 1959.

Fantham, Elaine. „Metamorfozy Owidiusza". Oxford University Press, 2023. doi.org/10.1093/oso/9780195154092.001.0001.

Gordon, Robert E. „Kim Ki-chang: koreański Caravaggio? Empatia i intuicja w serii »Życie Jezusa«". *Catholic Arts Today*, marzec 2018 r., Instytut Benedykta XVI.

Gordon, Robert E. „Filozofia wolności a historia sztuki: perspektywa interdyscyplinarna". *Philosophies* (5):3. DOI: 10.3390/philosophies5030018.

Johnson, Jennifer. *Georges Rouault and Material Imagining*. Bloomsbury Visual Arts, 2020. https://doi.org/10.5040/9781501346125.

Kant, Immanuel i Bernard, J.H. „Krytyka rozumu Kanta". Macmillan, 1914.

Kim, Ki'chang. „Życie Jezusa: zbiór obrazów sakralnych autorstwa Kim Ki-Changa". Izraelski Instytut Kultury, 1984.

Kim, Yisoon. „Artystyczny świat Unbo Kim Kich'anga (1914–2001) i seria *Życie Jezusa*: tradycja, nowoczesność i wiara w malarstwie koreańskim". *Sacrum et Decorum* 18 (2025): 85–122. https://doi.org/10.15584/setde.2025. 18.4.

Kohan, John A. „Głęboka wiara, głębokie piękno: życie i sztuka Sadao Watanabe". *Image: Art, Faith, Mystery* 74 (czerwiec 2012): 30.

Kristeller, Paul Oskar. „Wprowadzenie", w: *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, red. Steven M. Cahn i Aaron Meskin. Blackwell Publishing, 2008.

Ladd, Stephanie Gehring. „Miserere et Guerre". *Art & Christianity* 90 (czerwiec 2017): 8.

Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. Thames & Hudson, 2004.

Male, Emile. *The Gothic Image: Religious Art In France Of The Thirteenth Century*. Oxfordshire: Routledge, 2018.

Malraux, André. *The Voices of Silence*. Tłum. Stuart Gilbert. Secker & Warburg, 1954.

Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. University of California Press, 2005.

Pageau, Jonathan. „Tajemnica ikonografii etiopskiej". *Orthodox Art Journal*, 10 sierpnia 2012 r.

Plantinga, Alvin. *Bóg, wolność i zło*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co., ok. 1977 r.

Scruton, Roger. *Piękno*. Oxford University Press, 2009.

Soltes, Ori Z. *Nasze święte znaki: jak sztuka żydowska, chrześcijańska i muzułmańska czerpie z tego samego źródła*. Westview Press, 2005.

Sweeney, James J. *Marc Chagall*. Museum of Modern Art, 1946.

von Balthasar, Hans Urs. *Chwała Pana: estetyka teologiczna*, tom 2: *Studia nad stylem teologicznym: style duchowne*. Tłum. T&T Clark Ltd. Ignatius Press, 1984.

Zhang, Xinyi. „Strategie indygenizacji malarstwa katolickiego we wczesnych Chinach XX wieku". *Religions* 15, nr 6 (2024): 681. https://doi.org/10.3390/rel15060681.

von Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Vol. 2: Studies in Theological Style: Clerical Styles.* Trans. T&T Clark Ltd. Ignatius Press, 1984.

Zhang, Xinyi. "The Indigenization Strategies of Catholic Painting in Early 20th Century China." *Religions* 15, no. 6 (2024): 681. https://doi.org/10.3390/rel15060681.

Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej 19 (2026) [*Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art*], https://journals.ur.edu.pl/setde, ISSN: 1689-5010 (PRINT), ISSN: 2720-524X (ONLINE)
„Kim Ki'chang i zachodnia estetyka sztuki religijnej" ["Kim Ki'chang and the Western Aesthetics of Religious Art"],
© Robert E. Gordon, Creative Commons CC BY,
DOI: 10.15584/setde.2026.19.4
Oryginalny artykuł naukowy (Original research article), data nadesłania artykułu (Received) – 4 lutego 2026,
data zaakceptowania do druku (Accepted) – 21 kwietnia 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026