Marco Daniel Duarte
Museu do Santuário de Fátima,
Academia Nacional de Belas-Artes (Portugal)
marcodanielduarte@gmail.com
ORCID: 0000–0001–9211–9671

The art of *aggiornamento*: reception and rejection of contemporary art in the Catholic context of the late 20th and early 21st centuries

Abstract
Drawing upon selected premises of the Second Vatican Council, this essay undertakes a critical reflection on artistic production within a Christian framework from the late 20th century through the first quarter of the 21st century. Through a broad-spectrum assessment, the author examines the underlying issues concerning the reception and rejection of contemporary art, engaging with scholars across diverse disciplines, ranging from Theology to Art History. While certain case studies pertain to the Portuguese context, the analysis invokes Vatican praxis regarding these subjects. Notwithstanding the successful implementations characterizing this period, the study posits that the tensions and difficulties inherent to the field stem primarily from a mutual lack of understanding – between both the ecclesial and artistic communities – regarding the Council's definitive mandate: the ***aggiornamento*** in the lived experience of the Gospel.

Keywords: Contemporary art, Christian art, sacred art, liturgy, theology, *aggiornamento*

In Vatican City, on 11th October 1962, a new page was opened in that book which, for Christians, had begun on the day of Pentecost, a page in which a writing also drawn through art was initiated. The Second Vatican Council would not end without the Pope addressing a message to artists, thus including "poets and writers, painters, sculptors, architects, musicians, men of the theatre, filmmakers"[1] among the different social and religious actors to whom the Church, after

[1] Message of Pope Paul VI at the Conclusion of the Second Vatican Council to Artists, 8th December 1965, available at: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html (accessed 1st March 2026).

Marco Daniel Duarte
Muzeum Sanktuarium w Fatimie, Narodowa Akademia Sztuk Pięknych, Portugalia
marcodanielduarte@gmail.com
ORCID: 0000–0001–9211–9671

Sztuka *aggiornamento*: recepcja i odrzucenie sztuki współczesnej w kontekście katolickim końca XX i początku XXI wieku

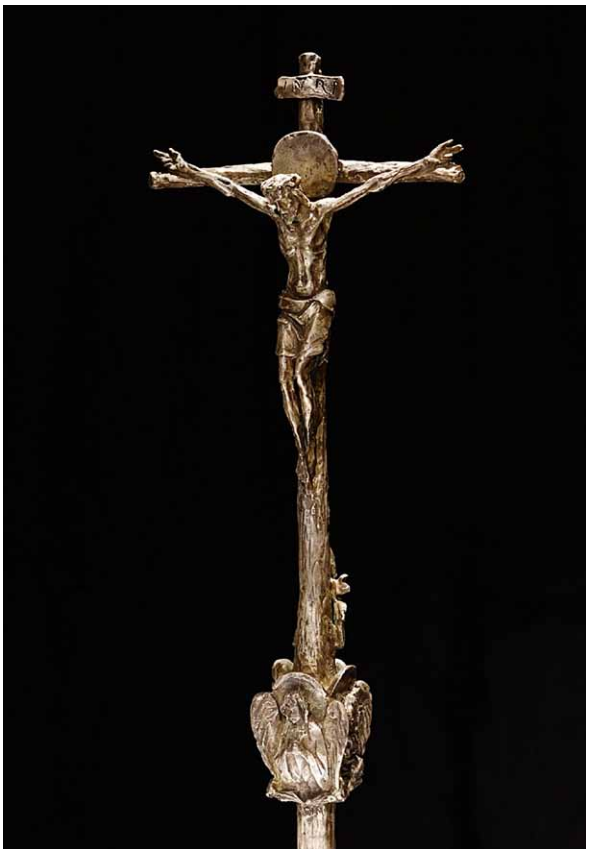
DOI: 10.15584/setde.2026.19.5

Abstrakt
Opierając się na wybranych założeniach Soboru Watykańskiego II, niniejszy esej podejmuje krytyczną refleksję nad twórczością artystyczną w kontekście chrześcijańskim od końca XX wieku do pierwszej ćwierci XXI wieku. Autor, dokonując szeroko zakrojonej analizy, bada podstawowe problemy dotyczące recepcji i odrzucenia sztuki współczesnej w oparciu o prace naukowców z różnych dyscyplin, od teologii po historię sztuki. Choć niektóre studia przypadków odnoszą się do kontekstu portugalskiego, analiza odwołuje się do praktyki watykańskiej w tym zakresie. Pomimo udanych przedsięwzięć charakteryzujących ten okres, niniejsze studium zakłada, że napięcia i trudności nieodłącznie związane z tą dziedziną wynikają przede wszystkim z wzajemnego niezrozumienia między wspólnotą kościelną a wspólnotą artystów odnośnie do ostatecznego nakazu Soboru: *aggiornamento* w przeżywanym doświadczeniu Ewangelii.

Słowa kluczowe: Sztuka współczesna,sztuka chrześcijańska, sztuka sakralna, liturgia, teologia, *aggiornamento*

W Watykanie, 11 października 1962 roku, otwarta została nowa karta w księdze, którą dla chrześcijan rozpoczął dzień Pięćdziesiątnicy – karta, na której zapoczątkowano pisanie również poprzez sztukę. Sobór Watykański II nie zakończyłby się bez przesłania papieża do artystów, „poetów i pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, ludzi teatru, filmowców"[1] pośród różnych działaczy społecznych i religijnych, do których zwrócił się Kościół po tej wielkiej refleksji. Paweł VI **[il. 1]** pragnął nazwać ich „przyjaciółmi", słowem

[1] Orędzie papieża Pawła VI do artystów wygłoszone na zakończenie Soboru Watykańskiego II, 8 grudnia 1965 r., dostępne na stronie: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html (dostęp: 1 marca 2026 r.) [wszystkie cytaty w niniejszym artykule podaję we własnym przekładzie – przyp. tłum.].



1. Lello Scorzelli, *Ferula papieska Pawła VI użyta w Fatimie (Portugalia) 13 maja 1967 r.*, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

1. Lello Scorzelli, *Papal ferula of Paul VI used in Fatima (Portugal) on May 13, 1967*, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

o ewangelicznym wydźwięku, zakorzenionym w kapłańskim przemówieniu Chrystusa, w noc ostatecznego ofiarowania siebie ludzkości[2]. W przesłaniu z 8 grudnia 1965 roku można było dostrzec wagę, jaką Kościół przypisywał „więźniom sztuki", postrzegając ich jako „strażników piękna w świecie". W tym samym orędziu, w którym uznał ten najstarszy sojusz, jaki owocował przez wieki, Paweł VI nie omieszkał wezwać artystów, aby ich „ręce były czyste i bezinteresowne", prosząc, żeby dystansowali się „od ulotnych gustów i rzeczy pozbawionych prawdziwej wartości" i nie szukali „obcych i niestosownych sposobów ekspresji". Ten fragment można uznać za przejaw ukrytej nieufności Kościoła wobec twórców, jednak ogólny przekaz Pawła VI wyraża rzadkie zaufanie do artystycznego geniuszu, gdy mówi o przeszłości:

budowaliście i ozdabialiście jego świątynie, celebrowaliście jego dogmaty, wzbogaciliście jego liturgię. Poma-galiście Kościołowi przekładać jego boskie orędzie na język form i figur, aby czynić dostrzegalnym świat niewidzialny.

[2] J 15,15.

that great reflection, addressed itself. Paul VI **[fig. 1]** wished to call them "friends", a word of evangelical resonance and with roots in the priestly discourse of Christ, on the night of the final self-giving for humanity[2]. In the words dated from 8th December 1965, one could perceive the importance that the Church attributed to the "prisoners of art", regarding them as "guardians of beauty in the world". In the same message in which he acknowledged the most ancient alliance that had borne fruit through the centuries, Paul VI did not fail to ask artists that their "hands be pure and disinterested", requesting that they distance themselves "from ephemeral tastes and without authentic value" and that they do not seek "strange or indecorous expressions". This passage of the message may express the distrust that seems latent when the Church deals with the artistic question, but the general atmosphere of the message is one of rare confidence in artistic genius when speaking of the past –

you have built and decorated its temples, celebrated its dogmas, enriched its Liturgy. You have helped the Church to translate its divine message into the language of forms and figures, to make perceptible the invisible world

– and, above all, when speaking of the future:

the world in which we live needs beauty so as not to fall into despair. Beauty, like truth, is that which brings joy to the hearts of men; it is this precious fruit that resists the passing of time, that unites generations and makes them share in admiration. And this is by your hands[3].

More than 60 years after these words, it is indeed legitimate to ask, in the context of reflection on religious art, whether the words of Paul VI remain valid, whether "today as yesterday, the Church has need" of artists. In fact, among the appeals that the Roman pontiff made, there were three which, six decades later, demand scrutiny:

– *do not allow a fruitful alliance among all to be broken;*
– *do not refuse to place your talent at the service of divine truth;*
– *do not close your spirit to the breath of the Holy Spirit*[4].

Although not always acknowledged, the post-conciliar artistic experience gave form to the religious experience of the believing community with a manifest artistic production that will endure over time, even if

[2] John 15, 15.

[3] Message of Pope Paul VI at the Conclusion of the Second Vatican Council to Artists, as in footnote 1.

[4] *Idem*. The exercise could be extended to other chronological frameworks; see the collection of texts *A Fé e a Arte. Textos do Magistério da Igreja Católica para os Artistas*, ed. S.C. Ferreira, Cascais 2005.

within very visible tensions that must be assessed, especially when one perceives, in recent decades, a very clear reaction to the Church's positioning that derives from the reflection of the 1960s. If it is more tempting to identify the moments in which the alliance was broken by artists, in which they may have refused to place their talent at the "service of divine truth" and to close their "spirit to the breath of the Holy Spirit", the truth is that, on the part of the Church as well, there were moments in which the breaking of that alliance is due to an ecclesiastical culture that does not foster artistic creation and is not attentive to the breath of the Spirit which, according to the creed of Christians, creates all things.

There are many ways of exemplifying these statements in the different contexts of Christianity[5]. And there are many reasons why contemporary art has been, and continues to be, viewed with particular distrust, a suspicion that underlies the very idea of modernity, which leads the Catholic Church to have difficulty in understanding itself outside historicist aesthetic contexts. Indeed, notwithstanding the intellectual and artistic exercises created in the light of aesthetics related to the *forma mentis* of the time of their creation, there seems to persist in Catholic praxis a tendency to anchor its certainties, admitting all historical styles up to the eighteenth and nineteenth centuries, especially in the Gothic mode and the Baroque mode, aesthetics of particular comfort for the faithful, insofar as they are enveloped by the spiritualizing atmosphere of medieval temples and by the triumphalist atmosphere of the modern age. In this context, it is therefore important to understand how the dialectic between believers and artists has unfolded, a relationship that results from a tension which often generates works that can only remotely be considered deserving of the epithet of true art. The responsibility does not always lie with the believers, nor does it always lie with the artists. When both contradict the mystery of God incarnate in each historical epoch, in the *hodie* of each time that calls for *aggiornamento*, with the consequences that stem from this reality believed by the Church, the work of art – and the mystery that may dwell within it – does not come into being.

[5] Although the present essay does not intend to address the topic from a specifically Portuguese perspective, among the many examples considered, some will be drawn from the Portuguese artistic and ecclesial context. The images illustrating the text also belong to the Portuguese sphere, namely from the collection of the Sanctuary of Fatima, where the author directs the museum. In this setting, as we have shown in the following publication, the art historian finds a veritable laboratory which, from the second half of the twentieth century onward, clearly sought to bring artistic practice into alignment with the praxis that emerged from the conciliar *aggiornamento*: Marco Daniel Duarte, *Fátima e a criação artística: o Santuário e a Iconografia. A arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*, Fátima 2023, 2 volumes.

Nawiązując do przyszłości stwierdził nade wszystko:

świat, w którym żyjemy, potrzebuje piękna, aby nie popadać w rozpacz. Piękno, podobnie jak prawda, jest tym, co przynosi radość sercom ludzi; to cenny owoc, który opiera się przemijaniu czasu, który jednoczy pokolenia i sprawia, że dzielą się podziwem. A dzieje się to dzięki waszym rękom[3].

Ponad 60 lat po tym orędziu w kontekście refleksji nad sztuką religijną zasadne jest pytanie, czy słowa Pawła VI pozostają aktualne, czy „dziś, tak jak wczoraj, Kościół potrzebuje" artystów. Wśród apeli papieża znalazły się bowiem trzy, które sześć dekad później wymagają analizy:

– *nie dopuśćcie do zerwania owocnego sojuszu między wszystkimi;*
– *nie odmawiajcie oddania swego talentu na służbę prawdzie Bożej;*
– *nie zamykajcie swego ducha na tchnienie Ducha Świętego*[4].

Choć nie zawsze jest to uznawane, posoborowe doświadczenie artystyczne nadało formę doświadczeniu religijnemu wspólnoty wierzących w postaci twórczości artystycznej, która przetrwa próbę czasu, nawet jeśli miało to miejsce w obrębie bardzo widocznych napięć, które należy ocenić, zwłaszcza gdy w ostatnich dekadach dostrzeże się bardzo wyraźną reakcję na postawę Kościoła, wynikającą z refleksji lat 60. XX wieku. Bardziej kuszące jest wskazanie momentów, w których artyści zerwali sojusz, odmówili oddania swego talentu na „służbę prawdzie Bożej" i zamknęli swego „ducha na tchnienie Ducha Świętego". Należy jednak stwierdzić, że zerwanie to wynikało także z kultury kościelnej, niesprzyjającej twórczości artystycznej i nieuważnej na tchnienie Ducha, który według chrześcijańskiego wyznania wiary stwarza wszystko.

Istnieje wiele sposobów zilustrowania tych stwierdzeń w różnych kontekstach chrześcijaństwa[5]. I ist-

[3] Orędzie papieża Pawła VI do artystów na zakończenie Soboru Watykańskiego II.

[4] Ibidem. Analizę tę można rozszerzyć na inne ramy chronologiczne; zob. zbiór tekstów *A Fé e a Arte. Textos do Magistério da Igreja Católica para os Artistas*, red. S.C. Ferreira, Cascais 2005.

[5] Chociaż niniejszy esej nie ma na celu omówienia tematu z perspektywy specyficznie portugalskiej, spośród licznych rozważanych przykładów niektóre zostaną zaczerpnięte z portugalskiego kontekstu artystycznego i kościelnego. Ilustracje do tego tekstu również należą do sfery portugalskiej, ponieważ pochodzą ze zbiorów Sanktuarium Fatimskiego, gdzie autor jest dyrektorem muzeum. W tym kontekście, jak wykazaliśmy w niniejszej publikacji, historyk sztuki odnajduje prawdziwe laboratorium, które od drugiej połowy XX wieku wyraźnie dążyło do dostosowania praktyki artystycznej do praktyki, która wyłoniła się z soborowego *aggiornamento*: Marco Daniel Duarte, *Fátima e a criação artística: o Santuário e a Iconografia. A arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*, Fátima 2023, 2 tomy.

nieje wiele powodów, dla których sztuka współczesna była i nadal jest postrzegana ze szczególną nieufnością, z podejrzliwością leżącą u podstaw samej idei nowoczesności, co sprawia, że Kościół katolicki ma trudności ze zrozumieniem siebie poza historyzującymi kontekstami estetycznymi. W istocie, pomimo intelektualnych i artystycznych ćwiczeń stworzonych w świetle estetyki związanej z *forma mentis* z czasu ich powstania, wydaje się, że w praktyce katolickiej utrzymuje się tendencja do zakotwiczania swoich pewników, dopuszczająca wszystkie style historyczne aż do XVIII i XIX wieku, zwłaszcza gotyku i baroku – estetyki szczególnie komfortowej dla wiernych – o ile są one otoczone uduchawiającą atmosferą średniowiecznych świątyń i triumfalistyczną atmosferą epoki nowożytnej. W tym kontekście ważne jest zatem zrozumienie, jak rozwijała się dialektyka między wierzącymi a artystami, relacja wynikająca z napięcia generującego często dzieła, które można jedynie uznać za odległe od prawdziwej sztuki. Odpowiedzialność nie zawsze spoczywa na wierzących albo na artystach. Kiedy jedni i drudzy zaprzeczają tajemnicy Boga wcielonego w każdej epoce historycznej, w każdej chwili, która wymaga *aggiornamento*, wraz z konsekwencjami wynikającymi z tej rzeczywistości, w którą wierzy Kościół, dzieło sztuki – i tajemnica, która może w nim tkwić – nie powstaje.

Również w tym kontekście świadomość historyczna zapewnia, że prawdziwe pozostaje często cytowane zdanie Wasilija Kandinsky'ego (1866–1944): „każde dzieło sztuki jest dzieckiem swojego czasu i często matką naszych uczuć"[6]. Sentencja malarza okazuje się kluczem do odczytania nie tylko przeszłości, ale także teraźniejszości i czasu, który dopiero ma nadejść, co również znajdzie odzwierciedlenie w różnych manifestacjach artystycznych, które ją pokażą, pomogą ją zbudować i będą siłą napędową różnorodnych uczuć ukształtowanych przez bieg katolicyzmu. Do tego stwierdzenia można dodać kolejny cenny aksjomat, propagowany przez pewnego portugalskiego estetę, który, choć nie tworzył sztuki dla Kościoła, głosił jednak, że wszelka sztuka jest albo święta, albo nie może być określana tym mianem[7]. W rzeczy samej, Ernesto de Sousa (1921–1988) w pełni rozumiał, że twórczość artystyczna prowadzi do transcendencji, zwłaszcza gdy oddziela stworzone dzieło od codziennego świata banalnych przedmiotów[8]. Aksjomat Kandinsky'ego wydaje się również bardzo bliski innemu, często stosowanemu w nauce liturgicznej: *lex orandi, lex credendi.*

[6] Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte* (Publicações Dom Quixote, 1987), 21 (wydanie portugalskie tego dzieła z lat 1910–1911).

[7] Vítor Serrão, Aurélio Lopes, *Os Dialectos das Imagens. Discursos do Sagrado e do Profano*, Lisboa 2022.

[8] Daniel Roche, *História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades Tradicionais (séculos XVII–XIX)*, Lisboa 1998 (wydanie portugalskie dzieła z 1997 r.).

Also in this context, historical awareness ensures that the oft-cited sentence of Wassily Kandinsky (1866–1944) remains true: "every work of art is a child of its time and, often, the mother of our feelings"[6]. The painter's synthesis proves to be a key for reading not only the past, but also the present and the time yet to be lived, which will likewise be mirrored in the various artistic manifestations that will show it, help to build it, and act as a driving force for diverse feelings shaped by the course of Catholicism. To this sentence, one might add another valuable axiom, propagated by an unlikely Portuguese aesthete who, while not producing art for the Church, nevertheless proclaimed that all art was either sacred or could not be called by that epithet[7]. Indeed, Ernesto de Sousa (1921–1988) fully perceived that artistic creation leads to transcendence, especially when it separates the created work from the everyday world of banal objects[8]. Kandinsky's axiom also seems very close to another, frequently used in liturgical science: *lex orandi, lex credendi*. Applied to the reflection we are making, art will be as the Church is: it will be conditioned by the lived experience of its time and will, in turn, condition the experiences of that same time. Those who, in the future, come to encounter it will attempt to read it in this way, and it will indeed be a mirror of that manner of believing and praying. To these axioms, many others could be added, drawn from different manuals of aesthetics, especially in this particularly challenging time in which *Homo Spectator*[9] intersects with the "society of the spectacle"[10]. Grounding his reflection in the determinations of the Second Vatican Council, Joseph Ratzinger (1927–2022), who would come to occupy the Chair of Peter between 2005 and 2013, became one of the most illuminating thinkers of the Church, although, as may happen with any author, his texts have been used to support positions that are often antagonistic. It is in one of his most widely read books that we find these further axioms, whose formulation arises from the questioning of art in time:

1. *The exemption of images is not compatible with the Incarnation of God;*
2. *Sacred Art finds its contents in the images of the History of Salvation;*

[6] Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, Lisboa 1987, 21 (Portuguese edition of the work from 1910–1911).

[7] Vítor Serrão, Aurélio Lopes, *Os Dialectos das Imagens. Discursos do Sagrado e do Profano*, Lisboa 2022.

[8] Daniel Roche, *História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades Tradicionais (séculos XVII–XIX)*, Lisboa 1998 (Portuguese edition of the work from 1997).

[9] Marie-José Mondzain, *Homo Spectator: ver, fazer ver*, Lisboa 2015 (Portuguese edition of the work from 2007).

[10] Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa 2001 (Portuguese edition of the work from 1967).

3. *The images of God's history with humankind do not merely demonstrate a succession of past events, but reveal the inner unity of God's acts;*
4. *The images of Christ and of the Saints are not photographs*[11].

After tracing a personal chronology of visual aesthetics that for centuries followed Catholic life, Ratzinger asked about the art in the Church: "how are things going to continue?" To answer the theologist's question, it is important to develop all those issues at length. Since it is not desirable to prolong the reflection excessively, it may nonetheless be worthwhile to look at some themes that can help us reflect; depending on how the researcher reads reality, some issues seem easier to understand than others.

To begin the reflection on the last sentence, while for a devotee of Mother Teresa of Calcutta, Saint John Paul II, Saint Jacinta Marto or Saint Carlo Acutis, who has seen photographs of these historical figures and knows what their faces looked like as captured by photographic technique, it may be difficult to understand that "images of Christ and the Saints are not photographs", for an artist this axiom is an indisputable truth. The justification for this sentence, obviously correct, is based both in the history of art and in the history of technique, as well as in the evolution of human thinking itself, which has demonstrated how the concepts of "portrait" and "the portrayal of reality" are different and how mimetic art may even be reductionist of reality. Indeed, for the Catholic Church, sacred images are not a physical portrait, but "an iconographic transcription of the Gospel message"[12]. Is it possible, however, to evoke a figure from modern hagiology while disregarding the fixation achieved by the photographic lens? Will the devotees for whom the artist creates a work of art for cultic purposes recognize that friend of God whom they also take as their own friend? In this case, there is usually a divergence of vision between artist and believer.

The dialectics that is supposed to lead to the artistic event in the realm of the sacred – and also in other realms – guides us to write that the believer should allow themselves to be challenged by the artist, but also that the artist should allow themselves to be challenged by the believer. If the reality of the portrayal is fundamental, it is not less meaningful that a sacred portrait should be a psychological depiction of the virtues of the saints. Even when the

[11] Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, Lisboa 2011, 96. (Portuguese edition of the work from 2001).

[12] Congregation for the Divine Cult and the Discipline of the Sacraments, *Directório sobre a piedade popular e a Liturgia – princípios e orientações*, Lisboa 2003, no. 240.

W odniesieniu do refleksji, którą tu czynimy, można stwierdzić, że sztuka będzie taka, jak Kościół: będzie uwarunkowana doświadczeniem życiowym swoich czasów i z kolei będzie warunkować doświadczenia tych samych czasów. Ci, którzy się z nią zetkną w przyszłości, będą próbowali ją odczytywać w ten sposób, a ona rzeczywiście będzie zwierciadłem tego sposobu wierzenia i modlitwy. Do tych aksjomatów można by dodać wiele innych, zaczerpniętych z różnych podręczników estetyki, zwłaszcza w tym szczególnie trudnym czasie, w którym *Homo Spectator*[9] krzyżuje się ze „społeczeństwem spektaklu"[10]. Opierając swoje refleksje na ustaleniach Soboru Watykańskiego II, Joseph Ratzinger (1927–2022), który objął Stolicę Piotrową w latach 2005–2013, stał się jednym z najbardziej pouczających myślicieli Kościoła, choć – jak to bywa z każdym autorem – jego teksty były wykorzystywane do poparcia często antagonistycznych stanowisk. To właśnie w jednej z jego najbardziej poczytnych książek znajdujemy te dalsze aksjomaty, których sformułowanie wynika z kwestionowania sztuki w czasie:

1. *Odrzucenie obrazów nie jest zgodne z Wcieleniem Boga;*
2. *Sztuka sakralna odnajduje swą treść w obrazach Historii Zbawienia;*
3. *Obrazy historii Boga z ludzkością nie tylko ukazują ciąg przeszłych wydarzeń, ale ukazują wewnętrzną jedność działań Boga;*
4. *Obrazy Chrystusa i świętych to nie fotografie*[11].

Po prześledzeniu osobistej chronologii estetyki wizualnej, która przez wieki towarzyszyła życiu katolickiemu, Ratzinger zadał pytanie o sztukę w Kościele: „co będzie dalej?". Aby odpowiedzieć na pytanie tego teologa, ważne jest, aby szczegółowo omówić wszystkie te kwestie. Chociaż nie jest wskazane nadmierne przedłużanie tych przemyśleń, warto jednak przyjrzeć się niektórym tematom mogącym pomóc w refleksji; w zależności od tego, jak badacz odczytuje rzeczywistość, niektóre zagadnienia wydają się łatwiejsze do zrozumienia niż inne.

Rozpoczynając refleksję nad ostatnim zdaniem, należy zauważyć, że dla czciciela Matki Teresy z Kalkuty, świętego Jana Pawła II, świętej Hiacynty Marto czy świętego Karola Acutisa – a więc czciciela, który widział fotografie tych postaci historycznych i wie, jak wyglądały ich twarze uchwycone techniką fotograficzną – zrozumienie, że „wizerunki Chrystusa i świętych nie są fotografiami", może być trudne, natomiast

[9] Marie-José Mondzain, *Homo Spectator: ver, fazer ver*, Lisboa 2015 (wydanie portugalskie dzieła z 2007 r.).

[10] Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa 2001 (wydanie portugalskie dzieła z 1967 r.).

[11] Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, Lisboa 2011, 96 (wydanie portugalskie dzieła z 2001 r.).



2. Sílvia Patrício, *Święci Franciszek i Hiacynta Marto*, 2017, portrety do obrzędu kanonizacyjnego zainstalowane na fasadzie Bazyliki Matki Bożej Różańcowej, Sanktuarium Fatimskie, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

2. Sílvia Patrício, *Saints Francisco and Jacinta Marto*, 2017, portraits for the canonization rite installed on the façade of the Basilica of Our Lady of the Rosary, Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

dla artysty aksjomat ten jest niepodważalną prawdą. Uzasadnienie tego zdania, oczywiście słuszne, opiera się zarówno na historii sztuki, jak i na historii techniki, a także na ewolucji samego ludzkiego myślenia, która wykazała, jak różne są pojęcia „portretu" i „przedstawienia rzeczywistości" oraz jak redukcjonistycznie sztuka mimetyczna może traktować rzeczywistość. W istocie, dla Kościoła katolickiego święte obrazy nie są fizycznymi portretami, lecz „ikonograficzną transkrypcją przesłania ewangelicznego"[12]. Czy jednak możliwe jest przywołanie postaci ze współczesnej hagiologii, ignorując utrwalenie uzyskane przez obiektyw fotograficzny? Czy wyznawcy, dla których artysta tworzy dzieło sztuki w celach kultowych, rozpoznają w tym dziele przyjaciela Boga, którego uważają też za swojego przyjaciela? W takim przypadku zazwyczaj występuje rozbieżność wizji między artystą a osobą wierzącą.

Dialektyka, która rzekomo ma prowadzić do wydarzenia artystycznego w sferze sacrum – a tak-

[12] Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Directório sobre a piedade popular ea Liturgia – princípios e orientações*, Lisboa 2003, nr 240 [wyd. pol. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania*, tłum. J. Sroka, Poznań: Pallottinum 2003, nr 240.].

true likeness (*vera effigies*) of saints is known, fixed by the photographic camera, can it thus be accepted that, in the rites of beatification and canonization, the figure of the new saint is not exposed through an artistic work? **[fig. 2].** It is ironic, given that his written thought would suggest a different liturgical praxis, how often Benedict XVI presided over canonizations that, in fact, presented the saints to the faithful through photographs, disregarding the potential that artistic creation could have been called upon to develop.

This specific theme relates to the first three that we saw listed by Ratzinger, which, in fact, show the problem of the role of art in the context of Catholic Christianity. Differently from what the History of Art might seem to suggest, this is not an issue that is already resolved, yet it appears marked by the tension arising from the fact that art is also a sacramental *topos*. The words of the Church's magisterium, which we might also recall from the address of Pope John Paul II "to all those who passionately seek new 'epiphanies' of beauty in order to offer them to the world as artistic creation"[13], raise expectations about

[13] *Carta do Papa João Paulo II aos artistas*, 1999, available at: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/

the enduring relationship between art and the Gospel, about "that profound alliance". In the peculiar times of the fast-paced twentieth and twenty-first centuries, how does art position itself? With the awareness that "the Church needs art" and that "art needs the Church", will art and the Church open that fissure toward the Heavenly Jerusalem, relinquishing a self-centeredness that prevents the believer's prayer from passing through? Today, more than ever, art should help the father who loses his son and seeks comfort and justification when he looks at a crucifix; a mother who opens her arms in anguish at the deaths of her children and who looks at Pietà to feed the conviction of her mission; a worker who loses his job and looks at the protective mantle of the *Mater Omnium*; a mother who is about to give birth and trusts in that woman who she sees represented as pregnant with hope; a wealthy man who looks to the arms of charity of Elizabeth of Hungary or Elizabeth of Portugal; a student who has passed an exam and looks to a saint Doctor of the Church with the intention of giving glory to God; a migrant who has just arrived in the host country and recognizes themselves in a picture showing the Flight into Egypt of the Holy Family[14]. That is how art is transformed in a theological place, in the necessary transcription of the Gospel language. However, although these issues might be easier to solve in the theoretical realm, in the practical one, this relationship does not always occur when the artistic exercise is carried out in the sacred space. For such creation to take place, the axes of communication must not generate entropy between artist, believer, and message or content. Often this entropy is related to the *forma mentis* of the believer, at other times to that of the artist, and at still others to that of the mediators of sacredness, namely clergy with or without advanced formation in theology or in art.

Perhaps one of the reasons for believers not to comprehend this kind of issues – already a given for artists – resides in the fact that art is not only about mystery, but also about understanding, and this discomfort, by producing a lack of comprehension, might repel a prayerful attitude. Many examples are known of works of art in which a lack of critical reception is usually related to the dichotomy between the comprehension of the represented form and the comprehension of the worshiped entity. It

documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html (accessed 10th February 2026).

[14] This is what we argue in the following text: Marco Daniel Duarte, "Do valor humanístico das religiões ao valor humanístico da arte religiosa: o património sacro como metáfora da humanidade", in: idem, *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia,* Leiria 2025, 210–213. See, in the same publication, the exercise in a museological context we made with the work of Rute Violante on pages 90 and 105.

że w innych sferach – wiedzie nas do stwierdzenia, że wierzący powinien pozwolić, by artysta rzucił mu wyzwanie, ale także artysta powinien być gotowy na wyzwanie wierzącego. Skoro realność przedstawienia jest fundamentalna, nie mniej znaczące jest to, że portret sakralny powinien być psychologicznym przedstawieniem cnót świętych. Gdy znany jest prawdziwy wizerunek (*vera effigies*) świętego, utrwalony przez aparat fotograficzny, czy można zaakceptować to, że w obrzędach beatyfikacji i kanonizacji postać nowego świętego nie jest eksponowana za pośrednictwem dzieła artystycznego? **[il. 2]** Biorąc pod uwagę to, że idee zapisane przez Benedykta XVI sugerowały inną praktykę liturgiczną, ironią jest, jak często przewodniczył on kanonizacjom, które w istocie przedstawiały wiernym świętych za pośrednictwem fotografii, lekceważąc potencjał, jaki mogła rozwinąć twórczość artystyczna.

Ten konkretny temat nawiązuje do pierwszych trzech, które wymienił Ratzinger i które w istocie ukazują problem roli sztuki w kontekście chrześcijaństwa katolickiego. Wbrew temu, co mogłaby sugerować historia sztuki, nie jest to kwestia już rozwiązana, wydaje się jednak naznaczona napięciem wynikającym z faktu, że sztuka jest również sakramentalnym *toposem*. Słowa Magisterium Kościoła, które możemy też przypomnieć z przemówienia papieża Jana Pawła II „do wszystkich, którzy z pasją poszukują nowych 'epifanii' piękna, aby ofiarować je światu jako twórczość artystyczną"[13], budzą oczekiwania co do trwałego związku między sztuką a Ewangelią, co do „owego głębokiego sojuszu". W XX i XXI wieku, w czasach ciągłego pośpiechu, jakie miejsce zajmuje sztuka? Mając świadomość, że „Kościół potrzebuje sztuki" i że „sztuka potrzebuje Kościoła", czy można się spodziewać, że sztuka i Kościół otworzą tę szczelinę ku Niebiańskiemu Jeruzalem, rezygnując z egocentryzmu, który sprawia, że modlitwa wierzącego nie może się przebić? Dziś, bardziej niż kiedykolwiek, sztuka powinna pomagać ojcu, który traci syna i szuka pocieszenia i usprawiedliwienia, patrząc na krucyfiks; matce, która z bólem otwiera ramiona po śmierci swoich dzieci i patrzy na Pietę, by umocnić wiarę w swoją misję; pracownikowi, który traci pracę i patrzy na chroniący płaszcz *Mater Omnium*; matce, która ma urodzić i ufa tej kobiecie, którą widzi przedstawioną jako brzemienną i pełną nadziei; bogaczowi, który patrzy na miłosierne ręce Elżbiety Węgierskiej lub Elżbiety Portugalskiej; studentowi, który zdał egzamin i spogląda na świętego Doktora Kościoła z zamiarem oddania chwały Bogu; imigrantowi, który właśnie przybył do kraju przyjmującego i rozpoznaje siebie w obrazie przed-

[13] *Carta do Papa João Paulo II aos Artista*, 1999, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html (dostęp: 10.02.2026).

stawiającym ucieczkę Świętej Rodziny do Egiptu[14]. Tak właśnie sztuka przekształca się w miejscu teologicznym, w koniecznej transkrypcji języka Ewangelii. Jednakże, chociaż te kwestie mogą być łatwiejsze do rozwiązania w sferze teoretycznej, w sferze praktycznej ta relacja nie zawsze występuje, gdy dzieło sztuki jest tworzone w przestrzeni sakralnej. Aby taka twórczość mogła zaistnieć, osie komunikacji nie mogą generować entropii między artystą a wierzącym oraz przesłaniem lub treścią. Często entropia ta związana jest z *forma mentis* wierzącego, innym razem z *forma mentis* artysty, a jeszcze innym razem – pośredników świętości, czyli duchowieństwa, niezależnie od tego, czy posiada ono gruntowne wykształcenie teologiczne lub artystyczne.

Być może jednym z powodów, dla których wierzący nie pojmują tego rodzaju kwestii – oczywistych dla artystów – jest fakt, że sztuka nie dotyczy tylko tajemnicy, ale także zrozumienia, a ten dyskomfort, wywołując brak zrozumienia, może zniechęcać do modlitewnej postawy. Znanych jest wiele przykładów dzieł sztuki, w których brak krytycznego odbioru jest zazwyczaj związany z dychotomią między zrozumieniem przedstawionej formy a zrozumieniem czczonego bytu. Nie można twierdzić, że nie ma miejsca dla tego rodzaju sztuki, która jest przede wszystkim przedmiotem refleksji i ewokacji i która może, co oczywiste, przyjąć rolę *pontifexa* – czyli tego, który buduje most – między tym, kto się modli, a tym, do kogo modlitwa jest skierowana. Uczony jednak wie, że osoba modląca się szuka prostej, wolnej od przeszkód, nawet tych intelektualnych, drogi między sobą a boskością, którą ukazuje sztuka; wie, jak często forma artystyczna staje się przeszkodą w modlitewnej relacji, przemieniając się w nic więcej niż redukcyjne i egocentryczne ćwiczenie akademickie. Dla wierzącego dyskurs zakorzeniony w Chrystusie nie może być hermetyczny, ponieważ poprzez historycznego Chrystusa wierzący mają dostęp do wiedzy Boga, która znajduje się poza Historią: odrzucenie tej przesłanki oznacza zakwestionowanie jednego z najważniejszych filarów religii chrześcijańskiej, która dążyła do zwycięstwa nad hermetyzmem.

Kwestie te wiążą się również z pierwszym tematem poruszonym przez cytowanego przez nas teologa – „brak wizerunków nie jest zgodny z Wcieleniem Boga" – ponieważ wśród katolików panuje konsensus co do znaczenia przedstawień na ikonach. W istocie, katolickie postrzeganie doktryny dotyczącej Chrystusa

[14] O tym właśnie piszemy w poniższym tekście: Marco Daniel Duarte, „Do valor humanístico das religiões ao valor humanístico da arte religiosa: o património sacro como metáfora da humanidade", w: idem, *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia,* Leiria 2025, 210–213. Zobacz w tej samej publikacji na stronach 90 i 105 ćwiczenie dot. pracy Rute Violante, które wykonaliśmy w kontekście muzeologicznym.

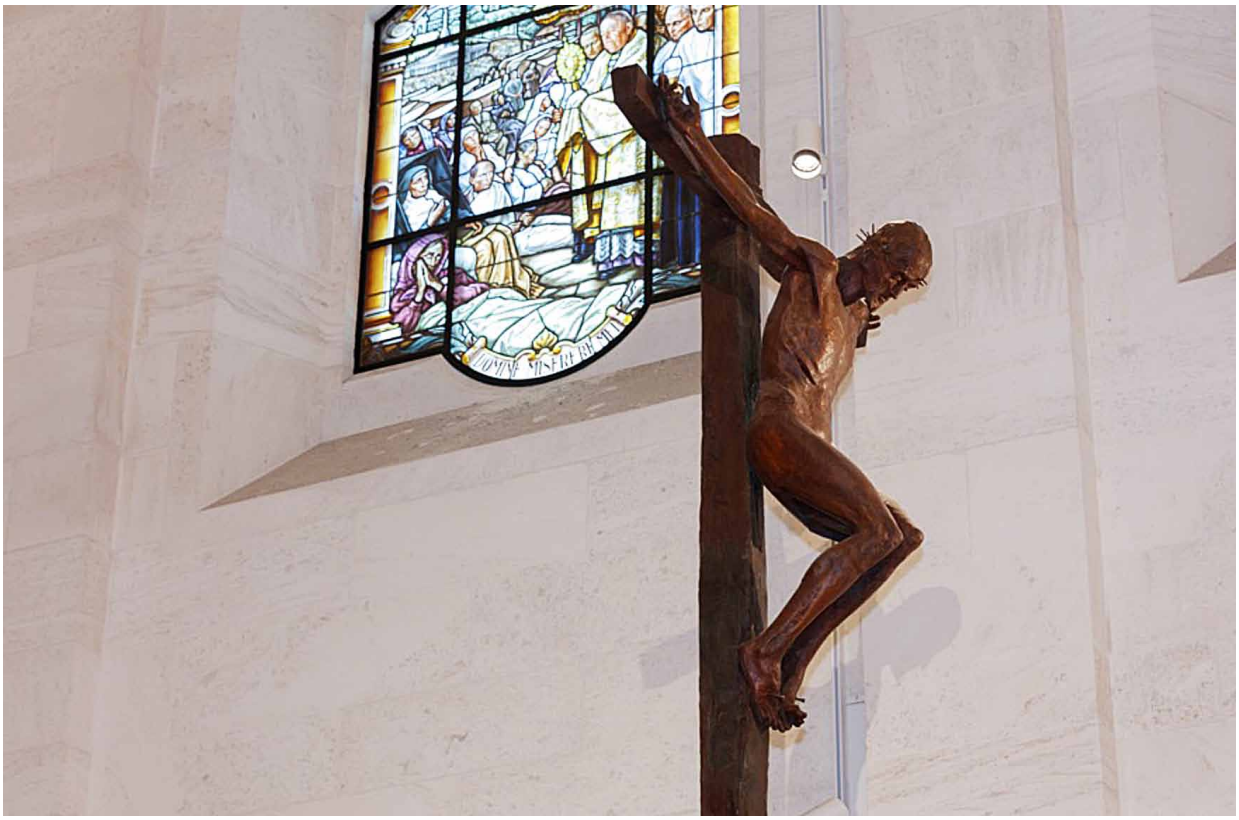


3. Clara Menéres, *Scena Bożego Narodzenia*, 2010, Bazylika Trójcy Przenajświętszej, Sanktuarium Fatimskie, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

3. Clara Menéres, *Nativity scene*, 2010, Basilica of the Most Holy Trinity, Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

cannot be maintained that there is no place for that kind of art which is, above all, a matter for reflection and evocation, and which can, evidently, assume the role of a *pontifex* – that is, one who builds a bridge – between the one who prays and the one to whom prayer is addressed. Yet the scholar knows that the person who prays seeks a straight path, free of obstacles, even intellectual ones, between themselves and the divine that art presents; they know how often artistic form becomes a stumbling block in the prayerful relationship, turning into nothing more than a reductive, self-absorbed, and egocentric academic exercise. The discourse grounded in Christ, for the believer, cannot be hermetic, because through the historic Christ the believers have access to God's knowledge which is located beyond History: breaking this premise means questioning one of the clearest pillars of the Christian religion that sought to win over hermeticism.

These issues are also related to the first theme mentioned by the theologist we quoted – "the lack of images is not compatible with the Incarnation of God" – since there is also a consensus among Catholics on the importance of the representation of icons. In fact, the Catholic perception of the Christ doctrine did not banish the images, for it took this sublimated embodiment used to talk about the visible God in human form [**fig. 3, 4**]. However, in some arts from the twentieth century and from the first quarter of the twenty-first century, some distancing from the figurative image is perceived, also visible in some post-conciliar artistic reflections, from which



4. Bruno Marques, Krzyż *(fragment),* 2016, Bazylika Matki Bożej Różańcowej, Sanktuarium Fatimskie, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

4. Bruno Marques, Cross *(detail),* 2016, Basilica of Our Lady of the Rosary, Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

one observes, in spaces of worship, an abandonment of the image (at least in the initial program and up to the day of the church's dedication; after that, all the saints the architect had put away in the sacristy began to appear, in a more or less disordered fashion…).

Thus, we have discussed themes highly relevant to the Church: iconography, iconophilia, iconoclasm. Based on the words of Eduardo Lourenço (1923–2020), a Portuguese philosopher who always looked at the religious phenomenon from a cultural perspective to show that this aversion to images, in a world full of images, is not a characteristic present only in the Catholic context, it is possible to affirm: "the current context of paintings is the last metamorphosis of the Lutheran context, and it is not by chance that 'music' is an occult or expressed reference of modern art". The essayist continues:

it is the only "artistic prayer" that the musician-theologian considered worthy of being addressed to his God, an enemy of "images"[15]*. It is, in fact, worth considering whether God is an enemy of images, for there is no doubt*

nie odrzucało wizerunków, gdyż przyjęło ono to wysublimowane ucieleśnienie służące do mówienia o widzialnym Bogu w ludzkiej postaci **[il. 3, 4]**. Jednakże w niektórych dziełach sztuki XX wieku i pierwszej ćwierci XXI wieku dostrzega się pewien dystans do obrazu figuralnego, widoczny również w niektórych posoborowych refleksjach artystycznych, z których wynika, że w przestrzeniach kultu obserwuje się porzucenie obrazu (przynajmniej w pierwotnym programie i do dnia poświęcenia kościoła; po tym wydarzeniu wszyscy święci, których architekt ukrył w zakrystii, zaczynają się pojawiać w sposób mniej lub bardziej nieuporządkowany…).

Omówiliśmy zatem tematy niezwykle istotne dla Kościoła: ikonografię, ikonofilię, ikonoklazm. Opierając się na słowach Eduarda Lourença (1923–2020), portugalskiego filozofa, który zawsze patrzył na zjawisko religii z perspektywy kulturowej, aby pokazać, że ta niechęć do obrazów w świecie pełnym obrazów nie jest cechą obecną tylko w kontekście katolickim, można stwierdzić: „obecny kontekst obrazów jest ostatnią metamorfozą kontekstu luterańskiego i nie jest to przypadek, że 'muzyka' jest tajemnym lub wyrażonym odniesieniem sztuki nowoczesnej". Eseista kontynuuje:

[15] Eduardo Lourenço, "Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei", in: idem, *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981, 39–60 (46).

jest to jedyna „modlitwa artystyczna", którą muzyk-teolog uznawał za godną kierowania do swojego Boga, wroga „obrazów"[15]. *Warto w istocie zastanowić się, czy Bóg jest wrogiem obrazów, gdyż nie ma wątpliwości, że Bóg chrześcijan – pomimo wszystkich ikonoklastycznych kontrowersji – nie potępił obrazu, uznając, że z perspektywy antropologicznej człowiek jest przyjacielem obrazów. Ta świadomość być może leży u podstaw wielu form twórczości artystycznej, które wydają się niektórym skutecznie odarte z człowieczeństwa*.

Nieprzypadkowo w eseju *Dehumanizacja sztuki* – odwołując się tu do wcześniejszej refleksji José Ortegi y Gasseta – znajduje się rozdział zatytułowany „Ikonoklazm", w którym mowa jest o „odrazie do form żywych", a nawet o ważnych momentach religijnych, zarówno żydowskich, jak i chrześcijańskich: „byłoby więcej niż interesujące zbadać z największą starannością eksplozje ikonoklazmu, które wciąż na nowo pojawiają się w religii i sztuce"[16].

Choć z odmiennymi niuansami, badacz może przyznać, że temat ikonoklazmu musi być brany pod uwagę, gdy obserwuje się myśl artystyczną tych ostatnich sześciu dekad, dającą wrażenie, że świat coraz bardziej wypełniony ekranami jest świadkiem prymatu architektury (która jednak jest także obrazem) nad sztukami, które z konieczności włącza w siebie lub, w wielu przypadkach, oddziela. Tak więc wydaje się, że łatwo dojść do wniosku, że Joseph Ratzinger ma rację w dwóch głównych sformułowaniach, które cytowaliśmy wcześniej: „Sztuka sakralna odnajduje swą treść w obrazach Historii Zbawienia" i „obrazy historii Boga z ludzkością nie tylko ukazują ciąg przeszłych wydarzeń, ale objawiają wewnętrzną jedność działań Boga". Oczywiste jest, że autor odnosi się do katechetycznego i pedagogicznego wymiaru sztuki, który zawsze posiadała i którego nie może porzucić, ponieważ sztuka, nawet abstrakcyjna **[il. 5, 6]**, jest nośnikiem treści.

Słusznie Erwin Panofsky (1892–1968), idąc w ślady Aby'ego Warburga (1866–1929), a równocześnie w zgodzie z „naukowością" tak wielu gałęzi ludzkiej wiedzy (psychologia, psychoanaliza, antropologia, filozofia nowożytna…), ustanowił nowy sposób analizowania dzieła sztuki, rozumianego właśnie jako nośnik treści. Mamy tu na myśli ikonografię i ikonologię, szeroko rozwinięte analizy tematów sakralnych, a w innej sferze, tematów mitologicznych[17]. W kontekście

[15] Eduardo Lourenço, „Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei", w: idem, *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981, 39–60 (46).

[16] José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, (Almedina, 2003), 65. (wydanie portugalskie z 1976 r.) [Wydanie polskie to: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz (Wydawnictwo Muza, 1996), seria „Spectrum"].

[17] Zob. m.in. ważne prace Erwina Panofsky'ego, *Osignificado nas artes visuais*, Lisboa 1989 (portugalskie wydanie dzieła z 1955 r.).

that the God of Christians – despite all the iconoclastic controversies – did not condemn the image, recognizing that, anthropologically, the human being is a friend of images. This awareness perhaps underlies many forms of artistic production that, for some, appear effectively emptied of the human.

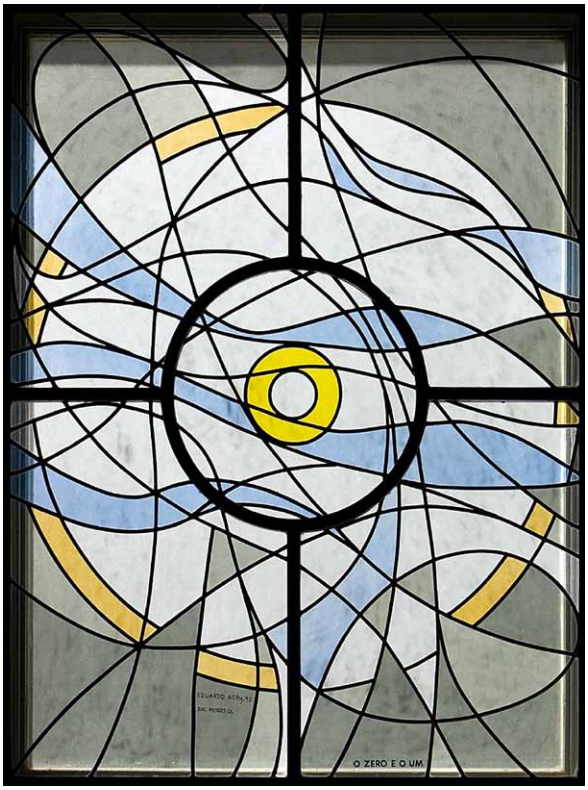
Not by chance, in the work *The Dehumanization of Art* – to use the well-known reflection of José Ortega y Gasset – there is a chapter entitled "Iconoclasm", in which reference is made to a "repugnance toward living form" and even to important religious moments, both Jewish and Christian: "it would be more than interesting to investigate with the greatest care the eruptions of iconoclasm that again and again arise in religion and in art"[16].

Although with different nuances, the researcher may admit that this theme of iconoclasm must be taken into account when observing the artistic thought of these last six decades, giving the impression that a world increasingly filled with screens is witnessing a primacy of architecture (which, however, is also an image) over the arts that necessarily incorporates or, in many cases, segregates. Thus, it seems easy to conclude that Joseph Ratzinger is right in the two central formulations we cited earlier: "Sacred Art finds its contents in the images of the History of Salvation"; "the images of the history of God with humankind not only show a succession of past events, but reveal the inner unity of God's actions". Clearly, the author is referring to the catechetical dimension of art, to the pedagogical dimension that it has always possessed and cannot abandon, since art, even the abstract one **[fig. 5, 6]**, is a bearer of content.

Rightly, Erwin Panofsky (1892–1968), following Aby Warburg (1866–1929), and contemporaneously with the "scientification" of so many branches of human knowledge (Psychology, Psychoanalysis, Anthropology, modern Philosophy…), established a new way of analysing the work of art, understood precisely as a bearer of content. We are referring to Iconography and Iconology, widely developed from the analysis of sacred themes and, in another sphere, of mythological themes[17]. Located within the Church, theorists may call it the "pedagogical" or "catechetical" function; which is to say, when analysed from outside the walls of belief, the propagandistic function of art, in short, its communicational function. Perhaps with this word "propagandistic", carrying a less Catholic semantic charge (at least in the cur-

[16] José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, Coimbra 2003, 65 (Portuguese edition of the work from 1976).

[17] See, among other important works, Erwin Panofsky, *O significado nas artes visuais*, Lisboa 1989 (Portuguese edition of the work from 1955).



5. Eduardo Nery, *Zero i Jeden*, 1992, witraż kaplicy św. Józefa, Bazylika Matki Bożej Różańcowej, Sanktuarium Fatimskie, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

5. Eduardo Nery, *The Zero and the One*, 1992, stained glass window of the Chapel of Saint Joseph, Basilica of Our Lady of the Rosary, Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima



6. Ana Lima-Netto, *Mater Dei – Mater Christi*, 2019, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

6. Ana Lima-Netto, *Mater Dei – Mater Christi*, 2019, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

rent semantic universe), one better understands the force that art possesses and how the Church itself has neglected it. Can this institution afford to waste the qualities of the art of each age? Can it fail to make art both the daughter of its time and the generator of the feelings of those who live in that time? The immeasurable power of a work of art cannot, obviously, be neglected by the so-called new evangelization, even if the images that, for example, the Dicastery for Evangelization has used in major central events held in Rome – such as the Jubilees – have displayed graphic imagery that is visibly amateurish and far from the power that graphic designers might achieve.

Nevertheless, if this characteristic of art (catechizing art or, perhaps more appropriately, mystagogic art) proves to be of the utmost importance, the researcher should move on to the next point and conclude that art today is not merely a presentation of sacred themes through which one may learn the lessons of the Bible or of the history that relates the human and the divine. Indeed, the author we are following states this clearly when he writes that

Kościoła, teoretycy mogą nazwać ten sposób funkcją „pedagogiczną" lub „katechetyczną"; co w analizie spoza murów wiary oznacza propagandową rolę sztuki, czyli jej funkcję komunikacyjną. Być może określenie „propagandowa", niosące mniej katolicki ładunek semantyczny (przynajmniej w obecnym uniwersum semantycznym), pozwala lepiej zrozumieć siłę, jaką posiada sztuka, i to, jak sam Kościół ją zaniedbał. Czy ta instytucja może sobie pozwolić na marnowanie walorów sztuki każdej epoki? Czyż może nie uczynić sztuki zarówno córką swojej epoki, jak i generatorem uczuć tych, którzy w tej epoce żyją? Niezmierzona moc dzieła sztuki nie może oczywiście zostać zignorowana przez tak zwaną nową ewangelizację, nawet jeśli obrazy, którymi na przykład Dykasteria ds. Ewangelizacji posługiwała się podczas ważnych wydarzeń centralnych w Rzymie – takich jak Jubileusze – prezentowały grafikę wyraźnie amatorską i daleką od mocy, jaką mogliby osiągnąć projektanci graficzni.

Po polsku niektóre teksty, m.in. „Ikonografia i ikonologia", ukazały się w zbiorze jego pism pt. *Studia z historii sztuki* w wyborze Jana Białostockiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

Niemniej jednak, jeśli ta cecha sztuki (sztuka katechizująca lub, być może bardziej trafnie, sztuka mistagogiczna) okaże się niezwykle ważna, badacz powinien przejść do następnego punktu i stwierdzić, że sztuka dzisiaj nie jest jedynie prezentacją tematów sakralnych, poprzez które można nauczyć się Biblii lub historii łączącej to, co ludzkie, z tym, co boskie. Ratzinger stwierdza wyraźnie, że treść sztuki sakralnej leży „w obrazach Historii Zbawienia, począwszy od Stworzenia i kontynuując od pierwszego do ósmego dnia – dnia Zmartwychwstania i dnia powrotu, w którym linia Historii dopełnia się w kręgu"[18]. Treść sakralnego dzieła sztuki rzeczywiście wyłania się ze skarbca wiary wierzących, ale nie tylko po to, by ją eksponować jak ilustrowaną książkę; raczej, by przedstawić ją jako miejsce refleksji nad Bogiem, innymi słowy, jako *locus* teologiczny i, co równie ważne, jako miejsce doświadczenia Boga. To znaczy, że „obrazy historii Boga z ludzkością nie tylko ukazują ciąg przeszłych wydarzeń, ale objawiają wewnętrzną jedność działań Boga", co jest kontynuowane w sakramentach zakorzenionych w tajemnicy paschalnej Chrystusa. Słowa te podkreślają kilka semantycznych cech sztuki chrześcijańskiej, która jest sakralna i liturgiczna, i która jest przede wszystkim miejscem doświadczenia mistagogicznego, miejscem doświadczenia teologicznego, miejscem doświadczenia mistycznego, a ponadto miejscem doświadczenia teologicznego (teologalnego), to znaczy miejscem doświadczenia chrześcijańskiego (sposobu życia naśladującego Chrystusa), przemieniającego życie wierzącego.

W tradycji, szczególnie wschodniej, dobrze znane jest interpretowanie sztuki poprzez stosowanie semantyki przemienienia. Do tej koncepcji można dodać, w zawsze ograniczonym zakresie języka, kilka innych, które były używane do wyrażania tych samych rzeczywistości, np. to, że sztuka jest manifestacją Boga (niektórzy idą nawet tak daleko, że mówią o „epifanii"[19], manifestacji z góry na dół, co okazuje się problematyczne, o ile może utrwalać wiarę XIX-wiecznych artystów w geniusza jako nosiciela inspiracji[20]). Być może nie będzie zbyt śmiałym stwierdzenie, że zgod-

the contents of sacred art lie "in the images of the History of Salvation, beginning with Creation and continuing from the first to the eighth day – the day of the Resurrection and the day of return, in which the line of History is consummated in the circle"[18]. The content of the sacred work of art does, in fact, arise from the treasury of the believers' faith, but not merely to display it like an illustrated book; rather, to present it as a place for reflection on God, in other words, as a theological locus, and, no less importantly, as a place of the experience of God. That is to say, "the images of the history of God with humankind do not merely show a succession of past events, but reveal the inner unity of God's actions", continued in the sacraments grounded in the Paschal mystery of Christ. These words highlight several semantic features of Christian art, which is sacred and liturgical, and which is, above all, a place of mystagogic experience, a place of theological experience, a place of mystical experience, and, moreover, a place of theological (theologal) experience, that is, a place of Christian experience (a way of life in imitation of Christ), transfiguring the life of the believer.

The tradition of applying to art the semantics of transfiguration, especially of Eastern origin, is well known. To this concept, one may add, within the always limited scope of language, several others that have been used to express the same realities. For example, art is a manifestation of God (some even go so far as to say "epiphany"[19], a manifestation from above to below, which proves problematic insofar as it may perpetuate the nineteenth-century artist's belief in the genius as bearer of inspiration[20]). It may not be too bold to conclude that, according to a more demanding understanding of the matter, art ought to be, more than transfigured, resurrected, a mirror of the human resurrection that aspires to the things above and that, from the Paschal mystery of Christ, already lives within the atmosphere of those higher realities[21]. Sacred art, more specifically Christian art, is therefore the place of God and the place of human experience that seeks to touch the divine. For it to

[18] Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 97. Polski przekład: *Duch liturgii*, tłum. Eliza Pieciul (Poznań: Christianitas, 2002).

[19] Cytowany list Jana Pawła II do artystów (jak w przypisie 13) z 1999 r. nawiązuje do tej koncepcji nie tylko w tytule, ale także w punkcie 10: „Kościół oczekuje od tej współpracy odnowionej «epifanii» piękna dla naszych czasów i odpowiedzi dostosowanych do specyficznych potrzeb wspólnoty chrześcijańskiej".

[20] Słowa Eduarda Lourença (1923–2020) są paradygmatyczne w odniesieniu do tego celu, gdy myśliciel ten, nie bez ironii, pisze na temat Bacha z 1952 roku: „Nigdy nie wiedzieli, że są geniuszami. Geniusz jeszcze wtedy nie istniał. Wiedziało się raczej, że jest się mistrzem w swoim fachu, miłośnikiem fachu. A jednak miał geniusz. Po romantyzmie każdy czuł się geniuszem. I prawie wszyscy byli zaledwie utalentowani" (Eduardo Lourenço, *Tempo da Música, Música do Tempo*, red. B. Aniello, Lisboa 2012, 82).

[18] Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 97.

[19] The cited letter of John Paul II to artists (as in footnote 13), from 1999, refers to this concept not only in its title, but also in point 10: "the Church expects from this collaboration a renewed 'epiphany' of beauty for our time and responses suited to the specific needs of the Christian community".

[20] The words of Eduardo Lourenço (1923–2020) are paradigmatic about this objective when the thinker, not without irony, writes on a topic about Bach from 1952: "They never knew they were genius. Genius did not yet exist then. What one knew, rather, was that one was a master of one's craft, a lover of it. And yet he had genius. After Romanticism, everyone felt themselves to be a genius. And almost all were merely talented […]" (Eduardo Lourenço, *Tempo da Música, Música do Tempo*, ed. B. Aniello, l. 2012, 82).

[21] Colossians 2.

be resurrected, art must contain, even in times when many speak of "cultural abstinence"[22], the culture of the resurrected, and not the culture of those who die.

In this respect, it is important to reflect that art devoted to the divine is not governed solely by the universal laws of art or by the laws of the world, although it cannot disregard them. It coexists with them, but not with the same purpose. Christian art must assume this difference, regardless of the art markets[23], today dictated by numerous interests, and must not allow itself to be governed by golden idols or by speculative systems of valuation imposed by the same mechanisms that have fostered the idolatry of Economy and Finance, with the consequences humanity is experiencing[24].

From what may be read in the reflections of the highest authorities of the Church, beginning with the popes, the aims of sacred art go beyond those expressed when the Roman pontiffs address artists. Through the understanding that artists are bearers of God's creative and re-creative action, the pontiffs have written important reflections that are frequently invoked. Yet interpretations – undoubtedly the result of differing intentions – are so numerous that the same statements are used to support diverse perspectives, often contradictory understandings of the same reality. Indeed, it is said that the popes advocate dialogue with the contemporary artistic world; yet, in practice, one still senses that designers are not called upon to rethink the pastoral stole worn by the popes, made in the twenty-first century but imbued with a manifest nineteenth century taste. In truth, this dialogue is proclaimed, but how can one explain that it does not translate into artistic realizations that embody such conviction? A clear example lies in the hesitations surrounding the pieces of liturgical ornament that clothe or stand close to the figure of the Successor of Peter. The ferules that lack aesthetic coherence, or the vestments that clearly yield to a pseudo-modernity laden with archaic aesthetic elements, still marked by a neo-medieval character, illustrate this tension. A similar exercise may be undertaken with the golden roses that the popes grant to places of distinction, leaving there not only their recognition but also their proximity through an artistic object. An aesthetic reading of the set of golden roses that, for example, the Sanctuary of Fatima in Portugal has received from the Supreme Pontiffs,

[22] Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 95.

[23] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles Technologies*, Paris 2000.

[24] The reflections of the Church on this subject are plenty. See Francisco, *Carta Encíclica Fratelli Tutti sobre a Fraternidade e a Amizade Social*, in https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html (accessed in 2026–02–20).

nie z bardziej wymagającym rozumieniem tej kwestii sztuka powinna być więcej niż przemieniona, zmartwychwstała – może być zwierciadłem ludzkiego zmartwychwstania, które aspiruje do rzeczy w górze i które, począwszy od paschalnej tajemnicy Chrystusa, już żyje w atmosferze tych wyższych rzeczywistości[21]. Sztuka sakralna, a dokładniej, sztuka chrześcijańska, jest zatem miejscem Boga i miejscem ludzkiego doświadczenia, które dąży do dotknięcia boskości. Aby sztuka mogła zostać wskrzeszona, musi – nawet w czasach, gdy wielu mówi o „abstynencji kulturowej"[22] – zawierać kulturę wskrzeszonych, a nie kulturę tych, którzy umierają.

W tym kontekście ważne jest, aby uświadomić sobie, że sztuka poświęcona boskości nie rządzi się wyłącznie uniwersalnymi prawami sztuki ani prawami świata, choć nie może ich ignorować. Współistnieje z nimi, ale nie w tym samym celu. Sztuka chrześcijańska musi zaakceptować tę różnicę, niezależnie od rynków sztuki[23], dyktowanych dziś przez liczne interesy, i nie może pozwolić, by rządzili nią złoci idole ani spekulacyjne systemy wartości narzucane przez te same mechanizmy, które sprzyjały bałwochwalstwu ekonomii i finansów, z konsekwencjami, których doświadcza ludzkość[24].

Z tego, co można wyczytać z refleksji najwyższych autorytetów Kościoła, począwszy od papieży, wynika, że cele sztuki sakralnej wykraczają poza te wyrażane przez rzymskich papieży zwracających się do artystów. Rozumiejąc, że artyści są nosicielami twórczego i odtwórczego działania Boga, papieże napisali ważne refleksje, które są często przywoływane. Interpretacje – niewątpliwie będące wynikiem rozbieżnych intencji – są jednak tak liczne, że te same stwierdzenia służą do poparcia różnych perspektyw, często sprzecznych sposobów rozumienia tej samej rzeczywistości. Mówi się, że papieże opowiadają się za dialogiem ze współczesnym światem artystycznym, jednak w praktyce wciąż odczuwa się, że do ponownego przemyślenia pasterskiej stuły noszonej przez papieży, wykonanej w XXI wieku, ale przesiąkniętej wyraźnym dziewiętnastowiecznym gustem, nie powołano projektantów. Dialog ten istotnie jest głoszony, ale jak wytłumaczyć, że nie przekłada się on na artystyczne realizacje ucieleśniające takie przekonanie? Wyraźnym przykładem są wahania wokół elementów ozdób liturgicznych, które okrywają lub stoją blisko postaci Następcy Piotra. Ferule pozbawione spójności estetycznej, czy szaty liturgiczne, które wyraźnie ulegają pseudonowoczesno-

[21] List do Kolosan 2.

[22] Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 95.

[23] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2000.

[24] Refleksje Kościoła na ten temat są liczne; zob. Francisco [Papież Franciszek – przyp. tłum.], *Carta Encíclica Fratelli Tutti sobre a Fraternidade ea Amizade Social*, w: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html (dostęp 20.02.2026).



7. Lello Scorzelli (?), *Złota Róża podarowana Sanktuarium Fatimskiemu przez Pawła VI*, 1965, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

7. Lello Scorzelli (?), *Golden Rose presented to the Sanctuary of Fatima by Paul VI*, 1965, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima



8. Aldo Tavani, *Złota Róża podarowana Sanktuarium Fatimskiemu przez Benedykta XVI*, 2010, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

8. Aldo Tavani, *Golden Rose presented to the Sanctuary of Fatima by Benedict XVI*, 2010, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

ści obciążonej archaicznymi elementami estetycznymi, wciąż naznaczone neośredniowiecznym charakterem, ilustrują to napięcie. Podobne ćwiczenie można podjąć ze złotymi różami, które papieże przyznają wyróżnionym miejscom, pozostawiając tam nie tylko swoje uznanie, ale także swoją bliskość poprzez obiekt artystyczny. Estetyczna interpretacja zestawu złotych róż, które na przykład Sanktuarium w Fatimie w Portugalii otrzymało od papieży i które można zobaczyć w muzeum tej instytucji, podkreśla, jak artystyczna śmiałość Lello Scorzellego (1921–1997) nie wywarła trwałego wpływu na mury Watykanu. Jeśli złota róża wysłana do tego miejsca w 1965 roku przez papieża Pawła VI, w okresie pełnego kościelnego *aggiornamento*, odzwierciedlała tę artystyczną odnowę **[il. 7]**, to późniejsze róże ukazują powrót do klasycznej formuły wazonu z gałązką, na wzór dzieł XIX wieku[25] **[il. 8, 9, 10]**.

[25] Marco Daniel Duarte, Sónia Vazão, „Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Paulo VI", w: Marco Daniel Duarte, *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia,* Leiria 2025, 152–153; idem, „Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Bento XVI", ibidem, 154–155; idem, „Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Francisco", ibidem, 156–157.

and which can be seen in the museum of that institution, highlights how the artistic boldness of Lello Scorzelli (1921–1997) did not establish a lasting influence within the walls of the Vatican. If the golden rose sent to that place in 1965 by Pope Paul VI, in a time of full ecclesial *aggiornamento*, reflects that artistic renewal **[fig. 7]**, the subsequent roses reveal a return to the classical formulation of the vase with a branch, in the manner of nineteenth-century pieces[25] **[fig. 8, 9, 10]**.

Following the aesthetic experiences that accompanied the artistic unfolding of human history, it may be said that the arts were summoned to "carry out" the Council, to project it into the daily life of communities, seeking both the most erudite tradition and the most modern way of embodying it. In

[25] Marco Daniel Duarte, Sónia Vazão, "Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Paulo VI", in: Marco Daniel Duarte, *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia* (Leiria 2025), 152–153; idem, "Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Bento XVI", ibidem, 154–155; idem, "Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Francisco", ibidem, 156–157.



9. Claudio e Piero Savi, *Złota Róża podarowana Sanktuarium Fatimskiemu przez Franciszka*, 2017, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

9. Claudio e Piero Savi, *Golden Rose presented to the Sanctuary of Fatima by Francis*, 2017, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima



10. Nieznany autor, *Złota Róża podarowana Sanktuarium Fatimskiemu przez Leona XIV*, 2025, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

10. Unknown Author, *Golden Rose presented to the Sanctuary of Fatima by Leo XIV*, 2025, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima

that period, the Church and the world witnessed the commitment of artists who read, gathered, and debated the forms that should surround the faithful when assembled, when they experienced themselves as the People of God who, in time, journey toward eternity[26]. The following decades – and even those preceding the 1960s – were undoubtedly a fruitful period in which theologians and artists, art historians and biblical scholars, anthropologists and architects came together to arrive at aesthetic formulations of great depth. Indeed, the post-conciliar period is a span of time that saw the production of works of great aesthetic quality, giving rise to a sustained moment of theological-artistic reflection that was embodied in renowned publications circulating alongside the very novelty of the Council. There was, in fact, an

W ślad za doświadczeniami estetycznymi towarzyszącymi artystycznemu rozwojowi historii ludzkości można stwierdzić, że sztuka została powołana do „urzeczywistnienia" Soboru, do wcielenia go w codzienne życie wspólnot, poszukujących zarówno najbardziej uczonej tradycji, jak i najnowocześniejszego sposobu jej ucieleśnienia. W tym okresie Kościół i świat były świadkami zaangażowania artystów, którzy czytali, gromadzili i debatowali nad formami, jakie powinny otaczać wiernych podczas liturgii, gdy doświadczali siebie jako Ludu Bożego, który z czasem zmierza ku wieczności[26]. Następne dekady – a nawet te poprzedzające lata 60. XX wieku – były niewątpliwie owocnym okresem, w którym teologowie i artyści, historycy sztuki i bibliści, antropolodzy i architekci spotykali się, aby wypracować formuły estetyczne o wiel-

[26] In Portugal, the reflection carried out within the context of the Movement for the Renewal of Religious Art was particularly important: João Alves da Cunha, *MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa: os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Lisboa, 2015.

Bento XVI", ibidem, 154–155; idem, „Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Francisco", ibidem, 156–157.

[26] W Portugalii refleksja przeprowadzona w kontekście Ruchu na rzecz Odnowy Sztuki Religijnej była szczególnie ważna: João Alves da Cunha, *MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa: os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Lisboa, 2015.

kiej głębi. Rzeczywiście, okres posoborowy to czas, w którym powstawały dzieła o wielkiej wartości estetycznej, dając początek trwałej refleksji teologiczno-artystycznej, która znalazła ucieleśnienie w renomowanych publikacjach towarzyszących świadomości o nowatorstwie Soboru. Istniał *de facto* znaczny zbiór dzieł, które na szczęście zaczynają być teraz badane; jednakże stawały się one również obiektem pobożnego wandalizmu, gdy zmieniano je przez późniejsze dodatki o wątpliwym guście[27].

Nie można jednak przeoczyć faktu, że ten rozmach nie był kontynuowany i że w konsekwencji coś musiało zawieść. Wśród powodów są nie tylko te o charakterze ściśle artystycznym, choć i tutaj należy poruszyć kwestię trudności językowych. Dlaczego wspólnota wierzących nie chciała zrozumieć, że artysta, umieszczając rzeźbę Matki Boskiej pośród wiernych, w przestrzeni zgromadzenia, a nie w prezbiterium, cytował rozdział VIII *Lumen Gentium*? Ze względu na to, że *Lumen Gentium* nie zostało wyjaśnione, przyswojone i nie było przeżywane[28]. Można by podać wiele innych przykładów, poczynając od samej uroczystej przestrzenności nowych przestrzeni, których wspólnoty nie rozumiały i pospiesznie zmieniały[29]. Problem dotyczy recepcji Soboru i sztuki, z której wyłoniła się jego refleksja – recepcji brakującej odpowiedniej formacji niezbędnej do zrozumienia artystycznych – a także teologicznych – konsekwencji płynących ze zgromadzenia soborowego. W rzeczywistości Kościół pozostał przywiązany do starych ram. Z wyjątkiem umiejscowienia ołtarza – a często nawet i temu towarzyszyły adaptacje nie do końca zgodne z wymogami estetycznymi i zachowaniem dziedzictwa – niewiele soborowych pól semantycznych zostało dostrzeżonych przez społeczności, które pozostały więźniami daw-

important body of work which, fortunately, is now beginning to be studied; yet it has also been the object of pious vandalism, when altered by belated additions of questionable taste[27].

The researcher cannot, however, overlook that this momentum did not continue and that, consequently, something must have failed. Among the reasons are not only those of a strictly artistic order, although even here one must raise the question of the difficulties of language. Why did the believing community not wish to understand that the artist, in placing the sculpture of the Virgin Mary among the faithful, within the space of the assembly and not in the presbytery, was citing Chapter VIII of *Lumen Gentium*? Because *Lumen Gentium* was not explained, assimilated, and lived[28]. Many other examples could be given, beginning with the very celebratory spatiality of the new spaces that communities did not understand and hastened to alter[29]. The issue relates to the reception of the Council and of the art from which its reflection emerged, a reception that lacked the corresponding formation necessary to understand the artistic – and also theological – consequences that flowed from the conciliar assembly. Indeed, the Church remained bound to old frameworks. With the exception of the placement of the altar – and often even this with adaptations not fully in keeping with aesthetic demands and the preservation of heritage – few conciliar semantic fields were perceived by communities, which remained prisoners of older figurations, of scenic devices that present images of saints enthroned upon clouds, like mythological heroes or beings from strange galaxies, far removed from Christian theology. While one should not apply to the past assumptions that lead to iconoclasm

[27] Do najnowszych, o których się dowiedzieliśmy, należy kościół parafialny w Carnide, w diecezji Leiria-Fatima.

[28] Zob. m.in. umieszczenie wizerunku Matki Boskiej Fatimskiej autorstwa Luísy Leite w kościele klasztoru São Domingos w Fatimie oraz, z późniejszego okresu, rzeźbę Matki Boskiej Pokornej autorstwa Asbjørna Andresena w kaplicy Niepokalanej w Bradze. Pierwszy z nich opisują prace: Marco Daniel Duarte, *Fátima, lugar da iconografia Mariana,* w: *Fatima para o Século XXI. Congresso Internacional*, Fátima 2008, 25. 611–679 (notatka 57), oraz Joaquim Félix de Carvalho, *Quando a arte contemporânea é alfaia do lugar*, w: *Bens Culturalis da Igreja: desafios. Atas das 1.as Jornadas da Pastoral dos Bens Culturais da Igreja*, wyd. M. de F. Eusébio, Lisboa, 2025, 123–161 (137–138). O drugim wizerunku traktuje tekst Joaquim Félix de Carvalho, „Arquitetura eclesial na Capela da Imaculada do Seminário de Nossa Senhora da Conceição em Braga. Contributos de Crispino Valenziano", *Cenáculo* 220 (2023): 14– 37.

[29] Przykładem paradygmatycznym jest pojawianie się elementów ozdobnych w dziełach architektonicznych postrzeganych jako „zimne", jak miało to miejsce w kościele Matki Bożej Wniebowzięcia w Almadzie, zaprojektowanym przez Nuno Teotónio Pereirę i Nuno Portasa, lub w kościołach, w których na przykład proboszcz chciał usunąć ambonę, ponieważ nie rozumiał, że to z tego podwyższonego miejsca należy głosić Słowo Boże (kościół parafialny Matki Bożej Oczyszczenia, Olivais, Ourém, diecezja Leiria-Fatima).

[27] Among the most recent that we have become aware of is the parish church of Carnide, in the Diocese of Leiria-Fatima.

[28] Among others, see the placement of the image of Our Lady of Fatima, by Luísa Leite, in the Church of the Convent of São Domingos, in Fatima, and, from a later period, the sculpture of Our Lady of Humility, by Asbjørn Andresen, in the Chapel of the Immaculate, in Braga. About the first, read Marco Daniel Duarte, *Fátima, lugar da iconografia mariana,* in: *Fatima para o Século XXI. Congresso Internacional*, Fátima 2008, 611–679 (nota 57), e Joaquim Félix de Carvalho, *Quando a arte contemporânea é alfaia do lugar*, in: *Bens culturais da Igreja: desafios. Atas das 1.as Jornadas da Pastoral dos Bens Culturais da Igreja*, ed. M. de F. Eusébio, l. 2005, 123–161 (137–138). About the second, read Joaquim Félix de Carvalho, "Arquitetura eclesial na Capela da Imaculada do Seminário de Nossa Senhora da Conceição em Braga. Contributos de Crispino Valenziano", *Cenáculo* 220 (2023): 14–37.

[29] A paradigmatic example is the appearance of ornamental elements in architectural works perceived as "cold", as occurred in the Church of Our Lady of the Assumption, in Almada, designed by Nuno Teotónio Pereira and Nuno Portas, or in churches where, for instance, the parish priest wished to remove the ambo because he did not understand that it is from that elevated place that the Word should be proclaimed (Parish Church of Our Lady of the Purification, Olivais, Ourém, Diocese of Leiria-Fatima).

11. Matilde Olivera, *Wizja Matki Bożej i Dzieciątka Jezus w Pontevedra*, 2025, Muzeum Sanktuarium Fatimskiego, © Archiwum Sanktuarium Fatimskiego

11. Matilde Olivera, *Vision of Our Lady and the Child Jesus in Pontevedra*, 2025, Museum of the Sanctuary of Fatima, © Archive of the Sanctuary of Fatima



regarding these aesthetic formulations (something that, unfortunately, also occurred), the Church of the late twentieth and early twenty-first centuries sought to understand itself in a new time, yet without realizing that this new time needed to integrate both old and new languages **[fig. 11]**, so that communities might recognize themselves within the becoming of history.

Archaeology has shown that the earliest artistic works (or those we now consider artistic) associated with Christianity, when compared with the Roman and Hellenistic cultural contexts, were formally and aesthetically inferior. Today, the academic community values them as the source of a whole current that would later be enriched by works widely admired as milestones that helped to shape the world. Those works, however, reflected that people in their embryonic state. Once again, the historian is aware that architecture, sculpture, painting, every artistic manifestation, reveals the thinking of its time. Once again, one might repeat, with Wassily Kandinsky, that refrain almost invisible in any work of Art History: "all art is the product of its time and often the mother of our feelings." Indeed, the historian can read the theology of the Late Middle Ages in the ogives and stained glass that housed the beginnings of the *ars nova*, soon transformed into polyphony; can see in Renaissance architecture, sculpture, and painting the human proportion grounded in ancient culture as refracted through humanism; can discern in the elongated Mannerist canon the affirmation of the Tridentine dogma, charged with militancy; can read in Baroque art the pictorial expression of those who debated the importance of the Sacrament, a concept equally embodied in the throne revealed by curtains and valances in the *camarim* (cabin), framed by the twisted columns of so many stone retables or those covered in gold leaf, likewise expressing the triumph of the Church grounded in the Eucharist, which had been questioned by the Protestant Reformation; can

nych figuracji, środków scenicznych przedstawiających wizerunki świętych zasiadających na tronie na obłokach, niczym mityczni bohaterowie lub istoty z obcych galaktyk, dalekie od teologii chrześcijańskiej. O ile nie należy stosować się do dawnych założeń, które prowadzą do ikonoklazmu w odniesieniu do tych sformułowań estetycznych (co niestety również miało miejsce), Kościół końca XX i początku XXI wieku dążył do zrozumienia siebie w nowym czasie, nie zdając sobie jednak sprawy, że ten nowy czas musi zintegrować zarówno stare, jak i nowe języki **[il. 11]**, tak by społeczności mogły rozpoznać siebie w stawaniu się historii.

Jak wykazała archeologia, najwcześniejsze dzieła artystyczne (lub te, które obecnie uważamy za artystyczne) związane z chrześcijaństwem, w porównaniu z kontekstami kulturowymi rzymskimi i hellenistycznymi, były formalnie i estetycznie poślednie. Dzisiaj społeczność akademicka ceni je jako źródło całego nurtu, który później został wzbogacony o dzieła powszechnie podziwiane jako kamienie milowe, które pomogły ukształtować świat. Dzieła te jednak odzwierciedlały ludzi w ich embrionalnym stanie. Po raz kolejny historyk jest świadomy, że architektura, rzeźba, malarstwo, każda manifestacja artystyczna, ujawnia myślenie swoich czasów. Po raz kolejny można powtórzyć za Wassilym Kandinskym ów refren ledwo widoczny w każdym dzie-

le historii sztuki: „wszelka sztuka jest produktem swoich czasów i często matką naszych uczuć". Rzeczywiście, historyk może odczytać teologię późnego średniowiecza w ostrołukach i witrażach, które mieściły w sobie początki *ars nova,* wkrótce przekształconej w polifonię; potrafi dostrzec w renesansowej architekturze, rzeźbie i malarstwie proporcje człowieka zakorzenione w kulturze antycznej, przepuszczone przez pryzmat humanizmu; potrafi rozpoznać w wysmuklonym kanonie manieryzmu potwierdzenie dogmatu trydenckiego, nacechowanego bojowością; potrafi odczytać w sztuce barokowej malarski wyraz tych, którzy debatowali nad znaczeniem sakramentu, koncepcji ucieleśnionej również w postaci tronu ukazanego przez zasłony i lambrekiny w *camarim* (niszy zaołtarzowej), obramowanego skręconymi kolumnami licznych retabulów wykonanych z kamienia lub pokrytych złotem, wyrażającego triumf Kościoła zakorzenionego w Eucharystii, co zakwestionowała protestancka reformacja; historyk może nawet dostrzec pobożne traktaty odzwierciedlone w często źle rozumianych XIX-wiecznych, sulpicjańskich wizerunkach Najświętszego Serca Pana Jezusa, wykonanych w drewnie, gipsie lub na świętych obrazkach, które przechowywano między kartkami mszału, w czasach gdy Serce Chrystusa przeciwstawiano nauce i technologii, które gwałtownie oddzielały uczucia od życia wierzących. Przykłady można by mnożyć.

Te refleksje nie są jedynie ćwiczeniami akademickimi: w rzeczywistości historyk odnajduje punkty zbieżności między dziełami literackimi, filozoficznymi, teologicznymi, politycznymi, ekonomicznymi i artystycznymi. Wiek XX, a następnie XXI, również będzie odczytywany w ten sposób. Zatem trudność w zrozumieniu propozycji estetycznych płynących z Soboru nie jest zazwyczaj związana z dziełami przesiąkniętymi duchem soborowym, lecz raczej z ograniczeniami przedsoborowej koncepcji Kościoła, nurtów zakorzenionych w debacie, z którą mierzy się katolicyzm, kiedy zajmuje stanowisko wobec nowoczesności. Dlaczego wspólnoty doświadczały takich trudności, przebywając w kościołach zbudowanych w latach 60. i 70. XX wieku? Dlaczego kościoły te były systematycznie przebudowywane poprzez wprowadzanie wizerunków nieprzewidzianych w ich planach, przedstawień gorszej jakości, roślin i doniczek, pseudobarokowych drewnianych lichtarzy pokrytych brokatem? Kościół obawiał się tego Ludu na nowo odkrytego przez ojców soborowych i z tego powodu nie korzystał z ambony zaprojektowanej przez architekta ani z baptysterium ukształtowanego przez dłuto rzeźbiarza. I tak krzesła, siedziska i pufy wypełniły przestrzenie, które architekt pozostawił puste, w pełni przekonany, że częścią czasu i przestrzeni modlitwy jest cisza. Adaptacje starszych przestrzeni, z wyjątkami godnymi przestudiowania, nie spełniały wymagań

even see devotional treatises mirrored in the much-misunderstood nineteenth-century *Saint-Sulpician* images of the Sacred Heart of Jesus, rendered in wood, plaster, or on a holy card to be kept between the pages of a missal, at a time when the Heart of Christ stood in opposition to the science and technology that were rapidly distancing affection from the lives of believers. And the examples could continue.

These reflections are not mere academic exercises: in fact, the historian finds points of convergence between literary, philosophical, theological, political, economic, and artistic works. The twentieth century, and, subsequently, the twenty-first, will likewise be read in this way. Thus, the difficulty in understanding the aesthetic proposals arising from the Council is not usually related to works imbued with the conciliar spirit, but rather to the constraints of a pre-conciliar idea of the Church, currents rooted in the debate Catholicism faces when positioning itself in relation to modernity. Why did communities experience such difficulty in inhabiting churches built during the 1960s and 1970s? Why were these churches systematically altered through the introduction of images not foreseen in their plans, figurations of inferior quality, plants and flowerpots, pseudo-Baroque wooden torch stands covered in glitter? The Church feared this People rediscovered by the conciliar fathers and, for that reason, fail to make use of the ambo designed by the architect or the baptistery shaped by the sculptor's chisel. And so, chairs, seats, and poufs came to fill the spaces the architect had left empty, fully convinced that silence is part of the time and space of prayer. The adaptations of older spaces, with exceptions worthy of study, fell far short of the demands of the time: churches became filled with chairs in the presbyteries, altars displaced from the logical centre of the plan, vases of flowers and plants invaded the areas before the altar and the ambo in a logic more ornamental than substantial… Altars and ambos were purchased by the meter, in an outdated style, imitating the eighteenth century, yet without gold and without proportion in the *putti*, the vines, and the clusters of grapes. At other times, they were sawn off and detached from the historical retable that had presided over the church, serving the liturgy according to the idea of a three-dimensional *trompe l'oeil*, that is, a fiction representing a table, with a frontal facing the faithful and a neglected structure at the back[30]. With notable exceptions[31], one thus

[30] José Manuel Pereira Ribeiro Gomes, "O altar: definição, concepção, ornamentação", *Museu* 13 (série 4), (2004): 181–223.

[31] Among others, one may point to the good examples of the altars of Notre-Dame Cathedral, by Guillaume Bardet; that of the Church of Saint Maurice, in Augsburg, by John Pawson; or that of the Basilica of Our Lady of the Rosary, in the Sanctuary of Fatima, by Bruno Marques, who is also the author of the remaining liturgi-

observes a disproportion in quality between the aesthetics of churches of the past and the post-conciliar interventions carried out in already existing spaces.

The problem does not lie only in artistic education, in the strict sense, but also in religious education, for the latter is not genuine if it does not take the former into account. Indeed, the religious dimension encompasses artistic sensibility: the need for visual expressions that contradict the faith stems from a culture that does not see itself as illuminated by God. The opposite must also be a matter of concern: how does formation in the faith integrate the artistic question? How do catechisms express the aesthetics of the sacred? How many photographs or reproductions of works of art do catechumens encounter throughout their educational journey[32]? Even in more specialized places of instruction, such as the formation of presbyters, one finds that these pastoral agents may complete their education without encountering, within their *curricula*, disciplines of aesthetics, art, or the history of artistic thought[33]. Although some examples do exist, forums specifically dedicated to these matters remain scarce. Just as there is reflection on ways of studying God, transmitting God, and living God, so too should there be encouragement of debate on the artistic representation of God and on art as a theological locus. For such a debate, the various fields of knowledge must be brought together, establishing a transdisciplinary epistemological dialogue; for, to echo the psalmist, poetry and music will meet, painting and sculpture will embrace; theology will go before them, and thus art will follow in its steps[34]. With these assumptions of solidarity among the arts, a culture of aesthetics could be created that is not elitist but open to all, for, as Pope Francis has reiterated, "art is not a luxury, but a necessity of the spirit. It is not an escape, but a responsibility, an invitation to action, an appeal, a cry"[35].

The lack of study may lead to heresy, as has been seen in many churches that yield to tastes shaped by

cal furnishings and of the Cross with crucified figure that incorporates the first pilgrim image of Our Lady of Fatima.

[32] Marco Daniel Duarte, "A ilustração como instrumento catequético na Igreja Católica dos inícios do terceiro milénio: abordagem inicial ao papel da ilustração nos catecismos da Catequese da Infância e da Adolescência em Portugal (1.º ao 6.º anos)", *Pastoral Catequética. Revista de Catequese e Educação* 45, setembro-dezembro de (2019): 39–47, and Marco Daniel Duarte, Sonia Vazão, "Arte e espiritualidade, artes do espaço: arquitetura, pintura, escultura e artes aplicadas", in: *A Arte Cristã. Educação Moral e Religiosa, ensino secundário, Unidade letiva 09*, Lisboa 2016, 10–82.

[33] The documents of the Council insisted on artistic formation and on the care for the artistic heritage of the past: see, more specifically, chapter VII from *Sacrossantum Concilium*, no. 122–129.

[34] See Psalm 84.

[35] *Homilia do Papa Francisco lida pelo Cardeal José Tolentino de Mendonça*, 16 de fevereiro de 2025, in https://www.vatican.va/

epoki: kościoły zostały wypełnione krzesłami w prezbiterium, ołtarze zostały przesunięte z logicznego centrum planu, wazony z kwiatami i roślinami wdarły się na tereny przed ołtarzem i amboną w logice bardziej ozdobnej niż materialnej… Ołtarze i ambony kupowano na metry, w przestarzałym stylu, naśladując XVIII wiek, mimo że bez złota i bez umiaru w ozdobach, takich jak *putta*, winorośle i grona winogron. W innych przypadkach były one odcinane i oddzielane od historycznego retabulum, które przedtem było dominującym elementem w kościele, służąc liturgii zgodnie z ideą trójwymiarowego *trompe l'oeil*, czyli fikcji przedstawiającej stół, z frontem zwróconym do wiernych i zaniedbaną konstrukcją z tyłu[30]. Z godnymi uwagi wyjątkami[31], obserwuje się zatem dysproporcję jakościową między estetyką kościołów z przeszłości a posoborowymi interwencjami przeprowadzonymi w już istniejących przestrzeniach.

Problem nie leży tylko w edukacji artystycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale także w edukacji religijnej, ponieważ ta ostatnia nie jest autentyczna, jeśli nie bierze pod uwagę tej pierwszej. W istocie, wymiar religijny obejmuje wrażliwość artystyczną: potrzeba ekspresji wizualnej, która jest sprzeczna z wiarą, wynika z kultury, która nie postrzega siebie jako oświeconej przez Boga. Przeciwieństwo również powinno budzić obawy: w jaki sposób formacja w wierze integruje kwestię artystyczną? W jaki sposób katechizmy wyrażają estetykę *sacrum*? Ile fotografii lub reprodukcji dzieł sztuki napotykają katechumeni na swojej ścieżce edukacyjnej?[32] Nawet w bardziej wyspecjalizowanych miejscach nauczania, takich jak formacja prezbiterów, można zauważyć, że duszpasterze mogą ukończyć swoją edukację, nie napotykając w swoich programach nauczania dziedzin estetyki, sztuki czy historii myśli artystycznej[33]. Chociaż istnieją pewne

[30] José Manuel Pereira Ribeiro Gomes, "O altar: definição, concepção, ornamentação", *Museu* 13 (série 4), (2004): 181–223.

[31] Można wskazać m.in. na piękne przykłady ołtarzy autorstwa Guillaume'a Bardeta w Katedrze Notre-Dame; ołtarz autorstwa Johna Pawsona w Kościele św. Maurycego w Augsburgu; lub ołtarz autorstwa Brunona Marquesa w Bazylice Matki Bożej Różańcowej w Sanktuarium w Fatimie – ten artysta jest również autorem zachowanego wyposażenia liturgicznego i krzyża z figurą Ukrzyżowanego, w którego kompozycję włączono pierwszą pielgrzymującą figurę Matki Bożej Fatimskiej.

[32] Marco Daniel Duarte, „A ilustração como instrumento catequético na Igreja Católica dos inícios do terceiro milénio: abordagem inicial ao papel da ilustração nos catecismos da Catequese da Infância e da Adolescência em Portugal (1.º ao 6.º anos)", *Pastoral Catequética. Revista de Catequese e Educação* 45, setembro-dezembro de (2019): 39–47 oraz Marco Daniel Duarte, Sonia Vazão, "Arte e espiritualidade, artes do espaço: arquitetura, pintura, escultura e artes aplicadas", w: *A Arte Cristã. Educação Moral e Religiosa, ensino secundário, Unidade letiva 09*, Lisboa 2016, 10–82.

[33] Dokumenty Soboru kładły nacisk na kształcenie artystyczne i troskę o dziedzictwo artystyczne przeszłości: zob. bardziej szczegółowo rozdział VII *Sacrossantum Concilium*, nr 122–129.

przykłady, fora specjalnie poświęcone tym kwestiom pozostają nieliczne. Tak jak istnieje refleksja nad sposobami studiowania Boga, przekazywania Boga i przeżywania Boga, tak też powinno się zachęcać do debaty nad artystycznym przedstawieniem Boga i nad sztuką jako locus teologicznym. Aby taka debata mogła się odbyć, muszą się połączyć różne dziedziny wiedzy, ustanawiając transdyscyplinarny dialog epistemologiczny; ponieważ – by powtórzyć za psalmistą – „poezja i muzyka spotkają się, malarstwo i rzeźba obejmą się; teologia pójdzie przed nimi, a w ten sposób sztuka podąży jej śladem”[34]. Dzięki tym założeniom solidarności między sztukami można stworzyć kulturę estetyki, która nie będzie elitarna, ale otwarta dla wszystkich, gdyż, jak powtórzył papież Franciszek, „sztuka nie jest luksusem, lecz koniecznością ducha. Nie jest ucieczką, lecz odpowiedzialnością, zaproszeniem do działania, apelem, wołaniem”[35].

Brak badań może prowadzić do herezji, jak to miało miejsce w wielu kościołach ulegających gustom ukształtowanym przez ideologie przekazywane w romantycznych tonach, które również wytworzył XXI wiek, a wraz ze sztuczną inteligencją nadal wytwarza, gdy AI jest używana do przedstawiania *sacrum*. Wymazywanie autentycznie chrześcijańskich symboli zaczyna być równoważone – lub raczej pogłębiane – przez import systemów symbolicznych z innych środowisk, zazwyczaj zabarwionych estetyką New Age lub filozofiami Wschodu, z niebem namalowanym na sklepieniach kościołów, które przypominają obrazy reklamowe lub poradniki[36]. Dlaczego tak trudno znaleźć artystę używającego właściwej symboliki chrześcijaństwa? Łatwiej znaleźć krzyż na plakacie reklamowym szpitala niż na plakacie zapowiadającym uroczystość kościelną. Te obserwacje zwracają uwagę na szczególną rolę artysty w złożoności, jaką współczesna kultura wniosła do tematu – teraz jeszcze bardziej kwestionowanego przez sztuczną inteligencję[37]. Artyści postanowili zdystansować się od

ideologies conveyed in the romantic tones that the twenty-first century has also produced, and, with Artificial Intelligence, it continues to produce when AI is called upon to depict the sacred. The erasure of genuinely Christian symbols is beginning to be offset – or rather, aggravated – by the importation of symbolic systems from other milieus, usually tinged with New Age aesthetics or Eastern philosophies, with skies painted on church vaults that resemble advertising imagery or self-help books[36]. Why is it so difficult to find an artist using the proper symbolism of Christianity? It is easier to find a cross in an advertising poster for a hospital than in a poster announcing an ecclesial celebration. These observations draw attention to the particular role of the artist, within the complexity that contemporary culture has brought to the subject – now even more challenged by Artificial Intelligence[37]. Artists have chosen to distance themselves from a recognizable grammar and, grounded also in a certain legitimacy to break boundaries, have broken dialogue with the believing community. Do they do so deliberately? Perhaps so, if we imagine that they have not studied sufficiently and have acted negligently. They are surprised, however, that the faithful do not understand their “mysterious” works, for these run the risk of not speaking of Emmanuel born in time, but rather of clinging to a distantly mysterious God, scarcely incarnated in the images Christians have been accustomed to seeing. They then complain that the people are uncultured and merely fond of “holy cards”, referring to the typical imagery of Catholic churches. In Portugal, the scapegoats in this debate are often the so-called *santeiros* of Braga, artisans who, in that region, continue a tradition of figuration strongly associated with the religious sensibility of the eighteenth century, softened by nineteenth-century aesthetics. Yet today they are, perhaps, among the few professionals still working closely with the human anatomy. Artists, however, continue to resist study-

[34] Zob. Psalm 84.

[35] *Homilia do Papa Francisco lida pelo Cardeal José Tolentino de Mendonça*, 16 lutego 2025, https://www.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2025/documents/20250216-omelia-giubileo-artisti.html (dostęp 13.02.2026).

[36] Yuk-Lin Renita Wong i Jana Vinsky, “Speaking from the Margins: a critical reflection on the ‘Spiritual-but-not-Religious’. Discourse in social work”, *British Journal of Social Work* 39 (2009): 1343–1359.

[37] Zob. orędzia Franciszka na *Światowy Dzień Pokoju* (https://www.vatican.va/content/francesco/pt/messages/peace/documents/20231208-messaggio-57giornatamondiale-pace2024.html; dostęp: 29.01.2026) oraz Leona XIV na *Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu 2026* (https://www.vatican.va/content/leo-xiv/pt/messages/communications/documents/20260124-messaggio-comunicazioni-sociali.html; dostęp: 29.01.2026). Szczególnie interesującym ćwiczeniem okazuje się analiza obrazów religijnych generowanych przez sztuczną inteligencję, która bez wyjątku produkuje przedstawienia figuralne zgodne z wrażliwością, którą można by scharakte-

content/francesco/pt/homilies/2025/documents/20250216-omelia-giubileo-artisti.html (accessed in 2026–02–13).

[36] Yuk-Lin Renita Wong and Jana Vinsky, “Speaking from the Margins: a critical reflection on the ‘Spiritual-but-not-Religious’. Discourse in social work”, *British Journal of Social Work* 39 (2009): 1343 –1359.

[37] Read the messages of Francis for the *World Day of Peace* (in https://www.vatican.va/content/francesco/pt/messages/peace/documents/20231208-messaggio-57giornatamondiale-pace2024.html; accessed on 2026–01–29) and of Leo XIV for the *World Day of Social Communications, 2026* (https://www.vatican.va/content/leo-xiv/pt/messages/communications/documents/20260124-messaggio-comunicazioni-sociali.html; accessed in 2026–01–29). It proves to be a particularly interesting exercise to analyze religious images generated by Artificial Intelligence, which, without exception, produce figural representations that align with a sensibility one might characterize as drawn from Hollywood-style and Disneyland-like children’s imagery.

ing the reasons for the success and acceptance of such images among the public, because, in a Manichaean manner, they resolve the issue by dividing the faithful into the cultured and the uncultured.

We said *santeiros* – makers of saints, which could be taken as a poetic expression[38] – and not artists, for they do not possess that characteristic of making their work a place of reflection, while recognizing, however, that those who do possess such capacity refuse to represent the anatomy of God. Yes, because there is an anatomy of God, both theologically and plastically representable on the basis of biblical reflection and the arts. Is it impossible to establish dialogue with the ordinary faithful, with the Christians who form the Sunday assembly or who frequent the church as a place of prayer where they wish to see bridges for their petitions and thanksgivings? Do we want the faithful to relate to art with the same kind of religiosity that underlies those who frequent a gallery or an academy? For there, too, there is a form of religiosity, often founded on misunderstandings, likewise grounded in cultural superstitions.

The distrust inherent to the artistic expressions of the present time has led religious art to seek refuge in terrains that seem to offer greater security. Although such paths have their validity, an honest analysis leads to the conclusion that they do not always respond adequately: turning to the East, to an aesthetic linked to the art of the first millennium and associated with a geography and a period of the Church regarded as golden, may signify an unconscious adherence to a mode of representation close to a primitive Christianity, which is legitimate, but it may also constitute a dangerous escape prompted by the persistent suspicion surrounding the artistic expressions of the second and third millennia. What we might call the triumph of Eastern-flavoured icons – which, in the period under consideration, populated the West with a language directly inspired by Paleochristian art – can lead to misunderstandings when assumed as a single path. Even if the formula-

[38] It is interesting, on this topic, to turn to the pen of Augusto Nunes Pereira, an artist and presbyter with a vast body of work in the central region of Portugal, who, speaking of his father who "made saints", took the opportunity to express the desire to become a saint himself: "My father made saints – beautiful art, / in which, if there is much that is human, there is more that is divine – / and he would sometimes say to me: my boy, / when you are grown, I shall teach you // to make saints. And he would also say: / I shall make a saint bearing your name." In the final part of the poem, the priest-artist concludes: "God then called me to the Seminary / to learn the craft of sculpture, / so as to carve in souls the image / of Christ in the Crib or on Calvary. // And now I shall pursue at all costs / the beautiful ideal that wholly consumes me: / to make saints – one of them, of my own name; / and that one, of my own name, shall be myself: Saint Augustine." (António Nunes Pereira, *Fazer Santos*, in: idem, *Pedra d'Ara. Versos*, Coimbra 2007, 19).

rozpoznawalnej gramatyki i, opierając się również na pewnej legitymizacji do przekraczania granic, zerwali dialog ze wspólnotą wierzących. Czy czynią to celowo? Być może tak, jeśli założymy, że nie studiowali wystarczająco dużo i działali niedbale. Dziwią się jednak, że wierni nie rozumieją ich „tajemniczych" dzieł, gdyż ryzykują one niemówienie o Emmanuelu zrodzonym w czasie, lecz trzymanie się odległego, tajemniczego Boga, ledwie wcielonego w wizerunkach, do których przywykli chrześcijanie. Następnie narzekają, że ludzie są niekulturalni i lubią tylko „święte obrazki", odnosząc się do typowej symboliki kościołów katolickich. W Portugalii kozłami ofiarnymi w tej debacie są często tzw. *santeiros* z Bragi, rzemieślnicy, którzy w tym regionie kontynuują tradycję figuracji silnie związaną z religijną wrażliwością XVIII wieku, złagodzoną przez estetykę XIX wieku. A jednak dziś należą oni być może do nielicznych profesjonalistów, którzy wciąż ściśle zajmują się anatomią człowieka. Artyści jednak wciąż unikają badania przyczyn powszechnego sukcesu i akceptacji takich wizerunków, ponieważ, w manichejski sposób, rozwiązują ten problem, dzieląc wiernych na kulturalnych i niewykształconych.

Powiedzieliśmy *santeiros* – twórcy świętych, co można by uznać za wyrażenie poetyckie[38] – a nie artyści, ponieważ nie posiadają oni tej cechy, która pozwala im uczynić ze swojej pracy miejsce refleksji, biorąc jednak pod uwagę to, że ci, którzy posiadają taką zdolność, odmawiają przedstawiania anatomii Boga. Tak, ponieważ istnieje anatomia Boga, zarówno teologicznie, jak i plastycznie możliwa do przedstawienia na podstawie biblijnej refleksji i sztuki. Czy niemożliwe jest nawiązanie dialogu ze zwykłymi wiernymi, z chrześcijanami, którzy tworzą niedzielne zgromadzenia lub którzy uczęszczają do kościoła jako miejsca modlitwy, gdzie pragną widzieć mosty dla swoich próśb i dziękczynień? Czy chcemy, aby wierni odnosili się do sztuki z taką samą religijnością, jaka leży

ryzować jako zaczerpniętą z dziecięcej wyobraźni w stylu Hollywood i Disneylandu.

[38] Interesujące jest w tym kontekście zwrócenie się ku twórczości Augusto Nunesa Pereiry, artysty i prezbitera o bogatym dorobku artystycznym w regionie środkowej Portugalii, który mówiąc o swoim ojcu, który „tworzył świętych", wykorzystał okazję, by wyrazić pragnienie, by samemu zostać świętym: „Mój ojciec tworzył świętych – piękną sztukę, / w której, jeśli jest wiele tego, co ludzkie, jest jeszcze więcej tego, co boskie – / i mawiał do mnie czasami: mój chłopcze, / kiedy dorośniesz, nauczę cię // tworzyć świętych. I mawiał również: / Uczynię świętego noszącego twoje imię". W ostatniej części wiersza ksiądz-artysta konkluduje: „Bóg wezwał mnie wtedy do Seminarium / abym nauczył się rzemiosła rzeźbiarskiego, / aby wyrzeźbić w duszach obraz / Chrystusa w żłobku lub na Golgocie. // A teraz będę dążył za wszelką cenę / do pięknego ideału, który mnie całkowicie pochłania: / tworzyć świętych – jednego z nich, mojego własnego imienia; / a tym jednym, mojego własnego imienia, będę ja sam: Święty Augustyn". (António Nunes Pereira, *Fazer Santos*, w: idem, *Pedra d'Ara. Versos*, Coimbra 2007, 19).

u podstaw tych, którzy bywają w galeriach lub akademiach? Ponieważ tam również istnieje forma religijności, często oparta na nieporozumieniach, podobnie ugruntowana w kulturowych przesądach.

Nieufność tkwiąca w artystycznych ekspresjach współczesności skłoniła sztukę religijną do szukania schronienia w obszarach, które zdają się oferować większe bezpieczeństwo. Choć takie ścieżki mają swoją słuszność, rzetelna analiza prowadzi do wniosku, że nie zawsze udzielają one adekwatnej odpowiedzi: zwrócenie się ku Wschodowi, ku estetyce związanej ze sztuką pierwszego tysiąclecia, a także związanej z geografią i okresem Kościoła uważanym za złoty, może oznaczać nieświadome przywiązanie do sposobu reprezentacji bliskiego pierwotnemu chrześcijaństwu, co jest uzasadnione, ale może również stanowić niebezpieczną ucieczkę podyktowaną uporczywą podejrzliwością otaczającą artystyczne ekspresje drugiego i trzeciego tysiąclecia. To, co moglibyśmy nazwać triumfem ikon o wschodnim zabarwieniu – które w rozpatrywanym okresie zaludniły Zachód językiem bezpośrednio inspirowanym sztuką paleochrześcijańską – może prowadzić do nieporozumień, gdy zostanie uznane za pojedynczą ścieżkę. Nawet jeśli formuły opracowane na przykład przez Cláudia Pastro w Brazylii czy innych autorów, którzy na nowo zinterpretowali tę estetykę, reprezentują jasny i inteligentny kierunek artystyczny, wielu twórców, rehabilitując te nurty, zdaje się pozostawiać niewiele miejsca sztukom eksplorującym trójwymiarowość, czy to malarstwu, czy rzeźbie, zwłaszcza tej drugiej, wystawiając ją tym samym na nieufność rodem ze Starego Testamentu. Analogicznie do tego, istnieje tendencja do szukania pocieszenia w dziełach przeszłości, w starszych obrazach, nadając im, we współczesnych kontekstach architektonicznych, muzeologiczną oprawę w przestrzeni kultu. Tak właśnie było na przykład w słynnym Kościele Santa Maria in Marco de Canaveses (Portugalia)[39], zaprojektowanym przez Álvara Sizę Vieirę, niezwykłym dziele architektonicznym, które jednak rezygnuje ze współczesnej rzeźby i, aby przedstawić swoją patronkę – Najświętszą Maryję Pannę – ucieka się do XVII-wiecznej rzeźby, pozbawionej tradycji we wspólnocie, nabytej w tym celu. Kościoły w istocie nie są muzeami, a takie wizerunki, choć chronią świętość, nie generują nowych form jej przedstawiania. Kryje się tu głęboko zakorzeniony ikonoklazm, któremu nieobca jest idea, że architektura ciszy nie powinna być „splamiona" przez inne sztuki. Jeśli z jednej strony istnieje nieustępliwość oparta na fakcie, że wierzący nie chcą modlić się w przestrzeniach, które postrzegają jako zimne, z drugiej strony istnieje niezdolność projektantów do uznania aktu

[39] Barbara Aniello, *Em busca do absoluto: Álvaro Siza Vieira e a Igreja de Santa Maria* (Marco de Canaveses, 2022).

tions developed, for example, by Cláudio Pastro in Brazil, or by other authors who have reinterpreted these aesthetics in a renewed way, represent a clear and intelligent artistic direction, many creators, in rehabilitating these currents, seem to leave little room for the arts that explore three-dimensionality, whether painting or sculpture, especially the latter, thus subjecting it to an Old Testament-like distrust. Analogous to this is the tendency to seek comfort in works of the past, in older images, granting them, within contemporary architectural contexts, a museological treatment within a space of worship. This is what occurred, for example, in the celebrated Church of Santa Maria in Marco de Canaveses (Portugal)[39], designed by Álvaro Siza Vieira, a remarkable architectural work, yet one that dispenses with contemporary sculpture and, in order to represent its patron – Saint Mary – resorts to a seventeenth-century sculpture, without tradition in the community, acquired for that purpose. Churches, in fact, are not museums, and such images, although they safeguard the sacred, do not generate new forms of representing it. Here lies a deep-rooted iconoclasm, not unrelated to the idea that the architecture of silence should not be "stained" by the other arts. If, on the one hand, there is an intransigence grounded in the fact that believers are not willing to pray in spaces they perceive as cold, on the other, there is the inability of designers to embrace the act of prayer, which, by definition, is communication or, more precisely, communion. Rightly, Pope Francis, in a world clearly affected by coldness, reminded "men and women of culture" that they are "called to build bridges, to create spaces of encounter and dialogue, to enlighten minds and to warm hearts"[40].

Starting from the cry of Pope Paul VI in Fatima, when, on 13 May 1967, before the crowd, he earnestly urged, "Men, be men!"[41], it may perhaps be legitimate to say: artists, be artists! Create art, and the world will abandon pseudo-art. Show how beautiful those pages of Scripture are, extended in the sacraments and in the action of the Church. Draw communities into this mystery of the God who is near. It will then be understood that art is not only mystery, but also understanding, so that all – artists and faithful alike – may pray: blessed are You, Lord, for You have formed us in time, for You have given us to live in this time in which humanity possesses so many means to praise You. To oils and watercolours, we now add so many other materials. We can praise

[39] Barbara Aniello, *Em busca do absoluto: Álvaro Siza Vieira e a Igreja de Santa Maria*, Marco de Canaveses 2022.

[40] *Homilia do Papa Francisco lida pelo Cardeal José Tolentino de Mendonça*, 16 de fevereiro de 2025, as in footnote 37.

[41] *Homilia do Papa Paulo VI em Fátima*, acessível em https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/homilies/1967/documents/hf_p-vi_hom_19670513.html (acedido em 2026–02–13).

You with artificial light and with natural light, with techniques both more artisanal and more industrial, creating atmospheres that speak of You and lead us to meditate on the redeeming and transforming Word; with computational techniques, we can praise You, reproducing drawings on wooden panels, on canvases, or on metal plates, which we carve with precision, bringing our brothers and sisters closer to the beauty of Your face, a face that especially illumines those who have followed the Lamb and who constitute the image of the Church, so often represented through the figure of Your Mother, *tota pulchra*.

Looking at the temporal distance from the conciliar period, one may affirm that a new generation emerged from that Council. As with every generation, it is legitimate to apply the words of Jesus Christ: "this generation will be called to account"[42]. The reflection this essay seeks is, therefore, a calling to account of the past, but also of the future. Art and artists ultimately bear the role of prophecy, for only in this way is art resurrected, because it is made by and for the resurrected (a formulation that is, of course, a way of placing the issue on a conceptual level). There are other ways of expressing this, for example by pointing to three semantic traits that may well be attributed to Christian art: that it be prophetic (to proclaim), that it be royal (taking as its paradigm the servant-king), and that it be priestly (to build the bridge). Only in this way will it be truly sacred, yet sacred in the manner of a religion of encounter, of dialogue between a world inhabited by God and a God inhabited by the world. Let art, then, be an art of encounter, capable of leading those who meet beyond the atrium of the temple, into spaces of communion lived both within and beyond the walls of churches; it will lead them into an interior space that draws them closer to that "beauty so ancient and ever new", in the words of Augustine of Hippo, those sanctuaries which are the place where God dwells.

With the awareness that it is impossible to lay down fixed prescriptions, one may, in analysing the period following the Second Vatican Council, propose certain points for consideration as, for example, the recognition that Christian art must differ from other forms of art, since the adjective "Christian" transforms the concept into a new substantive: "Christian-art". This new substantive – well known to Art History – is not unrelated to artistic genius, understood not in a romantic sense, but rather as the fruit of artistic intelligence that regards art as a place of thought: "genius consists in an immense capacity to carry out a task with diligence"[43]. To car-

[42] Luke 11, 51.

[43] Lourenço, *Tempo da Música, Música do Tempo*, 82. The thinker does not, however, reject the inspiring power of the Spirit:

modlitwy, który z definicji jest komunikacją lub, ściślej, komunią. Papież Franciszek słusznie, w świecie wyraźnie dotkniętym chłodem, przypomniał „mężczyznom i kobietom kultury", że są „powołani do budowania mostów, tworzenia przestrzeni spotkań i dialogu, oświecania umysłów i rozgrzewania serc"[40].

Na kanwie wołania papieża Pawła VI w Fatimie 13 maja 1967 r.: „Ludzie, bądźcie ludźmi!"[41] być może słuszne będzie wezwanie: artyści, bądźcie artystami! Twórzcie sztukę, a świat porzuci pseudosztukę. Pokażcie, jak piękne są te strony Pisma Świętego, rozszerzone w sakramentach i w działaniu Kościoła. Wciągnijcie wspólnoty w tę tajemnicę Boga, który jest blisko. Wtedy zrozumie się, że sztuka jest nie tylko tajemnicą, ale także zrozumieniem, aby wszyscy – artyści i wierni – mogli się modlić: błogosławiony jesteś, Panie, bo ukształtowałeś nas w czasie, bo dałeś nam żyć w tym czasie, w którym ludzkość posiada tak wiele środków, aby Cię chwalić. Do farb olejnych i akwarel dodajemy teraz tak wiele innych materiałów. Możemy Cię chwalić przy sztucznym i naturalnym świetle, technikami zarówno rzemieślniczymi, jak i przemysłowymi, tworząc atmosfery, które mówią o Tobie i prowadzą nas do medytacji nad odkupieńczym i przemieniającym Słowem; przy pomocy technik obliczeniowych możemy Cię wychwalać, odtwarzając rysunki na drewnianych panelach, płótnach lub metalowych płytach, które rzeźbimy z precyzją, przybliżając naszych braci i siostry do piękna Twojego oblicza, oblicza, które szczególnie oświeca tych, którzy poszli za Barankiem i którzy stanowią obraz Kościoła, tak często przedstawianego poprzez postać Twojej Matki, *tota pulchra*.

Dystans czasowy od okresu soborowego wyłonił nowe pokolenie. Jak w przypadku każdego pokolenia, także i wobec niego aktualne są słowa Jezusa Chrystusa: „będzie pociągnięte do odpowiedzialności to pokolenie"[42]. Refleksja, której poszukuje niniejszy esej, jest zatem wezwaniem do rozliczenia się z przeszłości, ale także z przyszłości. Sztuka i artyści ostatecznie dotykają proroctwa, gdyż tylko w ten sposób sztuka staje się zmartwychwstała, ponieważ jest tworzona przez i dla zmartwychwstałych (sformułowanie to jest oczywiście pewnym sposobem ujęcia tego zagadnienia na poziomie konceptualnym). Istnieją inne sposoby wyrażenia tej idei, na przykład wskazując na trzy cechy, które można z powodzeniem przypisać sztuce chrześcijańskiej: że będzie prorocza (będzie głosić), że będzie królewska (obierająca za paradygmat sługę-króla) i że będzie kapłańska (będzie bu-

[40] *Homilia do Papa Francisco lida pelo Cardeal José Tolentino de Mendonça*, 16 lutego 2025, jak w przyp. 37.

[41] *Homilia do Papa Paulo VI em Fátima*, w: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/homilies/1967/documents/hf_p-vi_hom_19670513.html (dostęp 13.02.2026).

[42] Łk 11,51.

dować most). Tylko w ten sposób będzie prawdziwie święta, a zarazem święta na sposób religii spotkania, dialogu między światem zamieszkanym przez Boga a Bogiem zamieszkałym przez świat. Niech zatem sztuka będzie sztuką spotkania, zdolną wprowadzić tych, którzy spotykają się poza atrium świątyni, do przestrzeni komunii przeżywanej zarówno wewnątrz, jak i poza murami kościołów. Wprowadzi ich ona do przestrzeni wewnętrznej, która przybliży ich do „starożytnego, a zawsze nowego piękna", jak powiedział Augustyn z Hippony, do sanktuariów, które są miejscami, w których mieszka Bóg.

Mając świadomość, że nie da się ustalić sztywnych recept, można, analizując okres po Soborze Watykańskim II, zaproponować pewne tezy do rozważenia, jak na przykład uznanie, że sztuka chrześcijańska musi różnić się od innych form sztuki, ponieważ przymiotnik „chrześcijański" przekształca to pojęcie w nowe określenie: „sztuka chrześcijańska". To nowe określenie – dobrze znane historii sztuki – nie jest bez związku z geniuszem artystycznym, pojmowanym nie w sensie romantycznym, lecz raczej jako owoc inteligencji artystycznej, która postrzega sztukę jako miejsce myśli: „geniusz polega na ogromnej zdolności do wykonywania zadania z pilnością"[43]. Wykonywanie sztuki chrześcijańskiej z pilnością pod koniec drugiego tysiąclecia i na początku nowego oznacza lekturę *Sacrosanctum Concilium* i dążenie do zrozumienia, czego Kościół żąda od artystów. Iluż artystów tworzyło dzieła dla Kościoła, nigdy nie otwierając tej konstytucji? Można sobie wyobrazić, że gdyby ją przeczytali, ich twórczość byłaby bardziej przekonująca. Nie należy jednak czytać tylko *Konstytucji o liturgii świętej*: należy również studiować *Gaudium et Spes*, aby zrozumieć, że sztuka musi odzwierciedlać „Kościół prawdziwie i ściśle związany z rodzajem ludzkim i jego historią"[44]; a także *Dei Verbum*, aby pojąć, w jaki sposób sztuka jest uprzywilejowanym środkiem, za pomocą którego „wyjaśniane są boskie Pisma", przez co „oświeca się umysły, umacnia wolę i rozpala serca miłością Bożą"[45]; i wreszcie *Lumen Gentium*, aby pokazać, jak sztuka odzwierciedla światło, którym jest Chrystus i jak „warunki naszych czasów sprawiają, że ten obowiązek Kościoła staje się tym bardziej pilny, tak by wszyscy ludzie […] osiągnęli także pełną jedność w Chrystusie"[46]. Do tych lektur należy dodać *ikonotekę*, którą artyści noszą w sobie, i tradycję este-

ry out Christian art with diligence at the end of the second millennium and the beginning of the new one is to read *Sacrosanctum Concilium* and to seek to understand what the Church asks of artists. How many artists have produced work for the Church without ever having opened that constitution? One may imagine that, had they read it, their creation would have been all the more compelling. Yet one should not read only the Constitution on the Sacred Liturgy: one should also study *Gaudium et Spes*, in order to understand that art must reflect a "Church truly and intimately linked to the human race and its history"[44]; *Dei Verbum*, to grasp how art is a privileged means by which "the divine Scriptures are explained", thereby "enlightening minds, strengthening wills, and inflaming hearts with the love of God"[45]; and *Lumen Gentium*, to show how art reflects that light which is Christ and how "the conditions of our time make this duty of the Church all the more urgent, so that all people […] may also attain full unity in Christ"[46]. To these readings one must add the *iconotheca* that artists carry within them, and that aesthetic tradition which the Church has borne throughout the centuries of its existence; one must add the creative genius that erupts in artists; and also the potential of contemporary culture, in what it possesses – like the cultures of the past – of the human and the divine. Only in this way will there be a true *aggiornamento*.

Marco Daniel Duarte is director of both the Museum of the Shrine of Fátima and the Academy of Studies of the same religious institution, where he manages the Archive and Library. He also directs the Cultural Heritage Department of the Diocese of Leiria-Fátima. Holding a PhD in Art History from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra, he belongs to various Portuguese and foreign academies (Brazil and Vatican). His scholarly output includes several books and multiple museum exhibitions.

---

[43] Lourenço, *Tempo da Música, Música do Tempo*, 82. Myśliciel nie odrzuca jednak inspirującej mocy Ducha: „Geniusz jest prostotą, która nie jest świadoma siebie, uprzywilejowaną twarzą, którą kapryśnie dotknął wiatr Boży". Jest to odniesienie do J.S. Bacha: „Do przyjęcia jest tylko chrześcijańska koncepcja geniuszu: geniusz jako dar, czasami milczący, aby świat nigdy nie przestał go słyszeć. BACH".

[44] *Gaudium et Spes*, nr 1.

[45] *Dei Verbum*, nr 23.

[46] *Lumen Gentium*, nr 1.

"Genius is a simplicity that is unaware of itself, a privileged face upon whom the wind of God has capriciously touched." This is a reference to J. S. Bach: "only a Christian conception of genius is acceptable: genius as a gift, at times silent, so that the world may never cease to hear it. BACH".

[44] Gaudium et Spes, no. 1.

[45] *Dei Verbum*, no. 23.

[46] *Lumen Gentium*, no. 1.

Bibliography

A Fé e a Arte. Textos do Magistério da Igreja Católica para os Artistas, ed. S. C. Ferreira. Cascais 2005.

Alves da Cunha, João. *MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa: os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Lisboa, 2015.

Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa 2001. (Portuguese edition of the work from 1967).

Carvalho, Joaquim Félix de. "Arquitetura eclesial na Capela da Imaculada do Seminário de Nossa Senhora da Conceição em Braga. Contributos de Crispino Valenziano", *Cenáculo* 220 (2023): 14–37.

Carvalho, Joaquim Félix de. *Quando a arte contemporânea é alfaia do lugar*, in: *Bens culturais da Igreja: desafios. Atas das 1.as Jornadas da Pastoral dos Bens Culturais da Igreja*, ed. M. de F. Eusébio, s.l. 2005, 123–161 (137–138).

Directório sobre a piedade popular e a Liturgia – princípios e orientações. Lisboa 2003, no. 240.

Duarte, Marco Daniel. "Do valor humanístico das religiões ao valor humanístico da arte religiosa: o património sacro como metáfora da humanidade". In: Duarte, Marco Daniel. *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia.* Leiria 2025.

Duarte, Marco Daniel. *Fátima e a criação artística: o Santuário e a Iconografia. A arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*. Fátima 2023, 2 tomy.

Duarte, Marco Daniel. *Fátima, lugar da iconografia mariana.* In: *Fatima para o Século XXI. Congresso Internacional*. Fátima 2008.

Duarte, Marco Daniel; Sónia Vazão, "Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Paulo VI". In: Duarte, Marco Daniel. *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia.* Leiria 2025.

Gomes, José Manuel Pereira Ribeiro, "O altar: definição, concepção, ornamentação", *Museu* 13 (série 4), (2004): 181–223.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Publicações Dom Quixote, 1987. (Wydanie portugalskie tego dzieła z lat 1910–1911).

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Publicações Dom Quixote, 1987. (Portuguese edition of the work from 1910–1911).

Lourenço, Eduardo. „Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei". W: Lourenço, Eduardo, *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981.

Lourenço, Eduardo. "Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei". In: Lourenço, Eduardo. *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981.

Lourenço, Eduardo. *Tempo da Música, Música do Tempo*, ed. B. Aniello. Lisboa 2002.

Mondzain, Marie-José. *Homo Spectator: ver, fazer ver*. Lisboa 2015. (Portuguese edition of the work from 2007).

Moulin, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles Technologies*. Paris 2000.

tyczną, którą Kościół zrodził przez wieki swojego istnienia; należy dodać twórczy geniusz, który wybucha w artystach; a także potencjał współczesnej kultury w tym, co ma ona – podobnie jak kultury przeszłości – z człowieczeństwa i boskości. Tylko w ten sposób będzie można mówić o prawdziwym *aggiornamento*.

Marco Daniel Duarte pełni funkcję dyrektora Muzeum Sanktuarium w Fátimie, jak i Akademii Nauk przy tej instytucji religijnej, gdzie kieruje archiwum i biblioteką. Kieruje również Wydziałem Dziedzictwa Kulturowego Diecezji Leiria-Fátima. Posiada tytuł doktora historii sztuki uzyskany na Wydziale Sztuki i Nauk Humanistycznych Uniwersytetu w Coimbrze. Należy do różnych akademii portugalskich i zagranicznych (w Brazylii i Watykanie). Jego dorobek naukowy obejmuje kilka książek oraz liczne wystawy muzealne.

Tłumaczyła Agnieszka Gicala

Bibliografia

A Fé e a Arte. Textos do Magistério da Igreja Católica para os Artistas, ed. S. C. Ferreira. Cascais 2005.

Alves da Cunha, João. *MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa: os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Lisboa, 2015.

Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa 2001 (portugalskie wydanie dzieła z 1967 r.).

Carvalho, Joaquim Félix de. "Arquitetura eclesial na Capela da Imaculada do Seminário de Nossa Senhora da Conceição em Braga. Contributos de Crispino Valenziano", *Cenáculo* 220 (2023): 14–37.

Carvalho, Joaquim Félix de. *Quando a arte contemporânea é alfaia do lugar*, in: *Bens culturais da Igreja: desafios. Atas das 1.as Jornadas da Pastoral dos Bens Culturais da Igreja*, ed. M. de F. Eusébio, s.l. 2005, 123–161 (137–138).

Directório sobre a piedade popular e a Liturgia – princípios e orientações. Lisboa 2003, no. 240.

Duarte, Marco Daniel. "Do valor humanístico das religiões ao valor humanístico da arte religiosa: o património sacro como metáfora da humanidade". In: Duarte, Marco Daniel. *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia.* Leiria 2025.

Duarte, Marco Daniel. *Fátima e a criação artística: o Santuário e a Iconografia. A arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*. Fátima 2023, 2 tomy.

Duarte, Marco Daniel. *Fátima, lugar da iconografia mariana.* In: *Fatima para o Século XXI. Congresso Internacional*. Fátima 2008.

Duarte, Marco Daniel; Sónia Vazão, "Rosa de Ouro oferecida ao Santuário de Fátima por Paulo VI". In: Duarte,

Marco Daniel. *Leiria Sacra: Identidade, Património, Museologia.* Leiria 2025.

Gomes, José Manuel Pereira Ribeiro, "O altar: definição, concepção, ornamentação", *Museu* 13 (série 4), (2004): 181–223.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Publicações Dom Quixote, 1987 (wydanie portugalskie tego dzieła z lat 1910–1911).

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Publicações Dom Quixote 1987 (wydanie portugalskie tego dzieła z lat 1910–1911).

Lourenço, Eduardo. „Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei". W: Lourenço, Eduardo, *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981.

Lourenço, Eduardo. "Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do rei". In: Lourenço, Eduardo. *O espelho imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa 1981.

Lourenço, Eduardo. *Tempo da Música, Música do Tempo*, ed. B. Aniello. Lisboa 2002.

Mondzain, Marie-José. *Homo Spectator: ver, fazer ver*. Lisboa 2015 (wydanie portugalskie z roku 2007).

Moulin, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles Technologies*. Paris 2000.

Ortega y Gasset, José. *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, (Almedina, 2003), 65 (wydanie portugalskie z 1976 r.) [Wydanie polskie to: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz (Wydawnictwo Muza, 1996), seria „Spectrum"].

Ortega y Gasset, José. *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, Coimbra 2003, 65 (wydanie portugalskie z roku 1976).

Panofsky, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa 1989 (wydanie portugalskie z roku 1955).

Ratzinger, Joseph. *Introdução ao Espírito da Liturgia*. Lisboa 2011. (wydanie portugalskie z roku 2001).

Roche, Daniel. *História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades Tradicionais (séculos XVII–XIX)*. Lisboa 1998 (wydanie portugalskie z roku 1997).

Serrão, Vítor; Lopes, Aurélio. *Os Dialectos das Imagens. Discursos do Sagrado e do Profano*. Lisboa 2022.

Ortega y Gasset, José. *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, (Almedina, 2003), 65 (wydanie portugalskie z 1976 r.) [wydanie polskie to: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz (Wydawnictwo Muza, 1996), seria „Spectrum"].

Ortega y Gasset, José. *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*, Coimbra 2003, 65 (Portuguese edition of the work from 1976).

Panofsky, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa 1989. (Portuguese edition of the work from 1955).

Ratzinger, Joseph. *Introdução ao Espírito da Liturgia*. Lisboa 2011. (Portuguese edition of the work from 2001).

Roche, Daniel. *História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas Sociedades Tradicionais (séculos XVII–XIX)*. Lisboa 1998. (Portuguese edition of the work from 1997).

Serrão, Vítor; Lopes, Aurélio. *Os Dialectos das Imagens. Discursos do Sagrado e do Profano*. Lisboa 2022.

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)
„Sztuka aggiornamento: akceptacja i odrzucenie sztuki współczesnej w kontekście katolickim końca XX i początku XXI wieku" ["The art of aggiornamento: reception and rejection of contemporary art in the Catholic context of the late 20th and early 21st centuries"], © Marco Daniel Duarte, Creative Commons CC BY,
DOI: 10.15584/setde.2026.19.5
Oryginalny artykuł naukowy (original research article), data nadesłania artykułu (Received) – 8 kwietnia 2026,
data zaakceptowania do druku (Accepted) – 12 maja 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026