

Ewa Klekot

The judgement of taste and the contemporary religious art

In a fairy-tale by Hans Christian Andersen *The Gardener and the Manor* one day the eponymous character puts in the room of his master's residence a blue flower in a crystal vase. The flower is generally admired, and the family wonder which exotic country this unusually beautiful flower, taken by them for "the lotos of Hindostan", comes from. The flower gives delight to all the visitors to the manor and the family offer it to a princess who is enraptured by it. The gardener's employers set out in search of a new flower to replace the specimen offered to the princess, but they cannot find it either in the conservatory or in the flower-garden. They ask the gardener, who explains that the incredibly beautiful flower is an ordinary flower of the artichoke. His master and mistress stop liking it immediately, and even hasten to apologize to the princess for giving her something so common. The princess, however, is still enchanted with the flower and she does not mind knowing that it is a kitchen-herb. In this way the artichoke was rehabilitated also in the eyes of the gardener's employers.

I have quoted a fragment of this well-known tale, because its message contains two very important elements of the great modern art narrative, the elements which cause the theory and practice of art in the religious context to be more or less at odds. The point of this quote is to show the function of the judgement of taste as a social classifier (the common origins of the artichoke degrade it in the eyes of the master and mistress) and the belief about its universal foundations, or the belief in the existence of some kind of absolute or universal beauty, which is the feature of an object (here a flower) regardless of who and when is looking at it and what use they make of it. (The idea of "the judgement of taste" is used here after Pierre Bourdieu in its technical sense;¹ it means a judgement of an object or action based on their artistic and aesthetic values.)

However, social anthropology has been positing for a long time that the universality of beauty is even more doubtful than the universality

Ewa Klekot

Sąd smaku a współczesna sztuka religijna

W baśni Hansa Christiana Andersena *Ogrodnik i jego chlebobdawcy* tytułowy bohater pewnego dnia umieszcza na pokojach pańskiej rezydencji błękitny kwiat w kryształowej wazie. Kwiat wywołuje zachwyt, a państwo zastanawiają się, z jakiego egzotycznego kraju pochodzi ten niezwyklej urody okaz, który uznają za „lotos hindostański”. Kwiat budzi podziw całego towarzystwa odwiedzającego pałac, a państwo ofiarowują go księżniczce, która zachwyca się nim bez reszty. Aby zastąpić ofiarowany księżniczce okaz nowym, państwo wyruszają na poszukiwania – nie znajdują kwiatu jednak ani w cieplarni, ani w ogrodzie. Pytają więc ogrodnika, który wyjaśnia, że niezwyklej urody kwiat to zwykły karczoch. Państwu natychmiast przestaje się on podobać; mało tego – śpieszą przeprosić księżniczkę, że ośmielili się ofiarować jej coś tak pospolitego. Księżniczka jednak nadal jest kwiatem zachwycona i nie przeszkadza jej świadomość, że pochodzi on z warzywnika. Karczoch zostaje więc zrehabilitowany także w oczach chlebobdawców ogrodnika.

Przytoczyłam fragment tej dobrze znanej baśni, ponieważ jej przesłanie zawiera dwa bardzo ważne elementy wielkiej nowoczesnej narracji sztuki, elementy, które sprawiają, że teoria i praktyka tejże sztuki w kontekście religijnym pozostają ze sobą w mniej lub bardziej rażącej sprzeczności. Chodzi o działanie sądu smaku jako klasyfikatora społecznego (pospolite pochodzenie karczocha degraduje go w oczach państwa) oraz o przekonanie o jego uniwersalnych podstawach, czyli istnieniu jakiegoś rodzaju piękna absolutnego czy też uniwersalnego, które jest cechą przedmiotu (tutaj: kwiatu) niezależnie od tego, kto i kiedy na niego patrzy oraz jaki robi z niego użytek. (Terminu „sąd smaku” używam tutaj za Pierrrem Bourdieu w jego znaczeniu technicznym¹; oznacza on sąd wypowiedziany w stosunku do przedmiotu czy działania odnoszonych do skali wartości artystycznych i estetycznych).

Tymczasem antropologia społeczna od dawna przekonuje, że z uniwersalnością piękna jest jeszcze gorzej niż z uniwersalnością praw człowieka, a przedmioty czy działania określane przez nas mianem sztuki bywają usytuowane w systemach kulturowych tak odmiennych od naszego, że często nie potrafimy nawet dostrzec skali wartości służącej do ich oceny, nie mówiąc o rozumieniu

¹ P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, transl. R. Nice, Cambridge Mass., 1984.

¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.

związanych z nimi znaczeń i ich miejsca w uniwersum ludzi, którzy są ich autorami; antropologii sekunduje zresztą już od dość dawna historia kultury². Mimo to współcześni „praktycy sztuki”, a także znaczna część jej teoretyków, zachowują się tak, jakby uniwersum sztuki rzeczywiście miało postać muzeum wyobraźni, gdzie kryterium doboru jest wartość artystyczna obiektu. Oczywiście wartościowanie takie jest uprawnione w odniesieniu do nowoczesności i jej własnych dzieł; natomiast używanie wartości artystycznych do oceny wszelkich innych przedmiotów i działań wymaga z perspektywy antropologicznej głębokiego uzasadnienia – w przeciwnym razie mamy do czynienia z zawłaszczeniem, które zresztą cały czas jest ulubioną praktyką późnonowoczesnego Zachodu³.

„Dzieło sztuki przez zawłaszczenie” to określenie brytyjskiego antropologa sztuki Alfreda Gella, który zaproponował procesualne spojrzenie na dzieło sztuki⁴. Procesualność oznacza przyjęcie poglądu, że żaden przedmiot ani działanie nie mają immanentnych znaczeń ani uniwersalnie postrzegalnych cech. Każdy przedmiot czy działanie podatne są praktycznie na nieskończoną wielość interpretacji wynikających z uznania ich za nośniki pewnych cech lub znaczeń. Część tych znaczeń (cech) przypisywana jest im („nadawana”) podczas wytwarzania, pozostałe zaś pojawiają się w trakcie użytkowania bądź odbioru. Zatem – jak mówi Gell – mielibyśmy do czynienia z dziełem sztuki dzięki intencji oraz dziełem sztuki poprzez zawłaszczenie: za dzieło sztuki uznaje się bowiem przedmiot czy działanie, którym przypisuje się pewne wartości określane w języku nowoczesności mianem „wartości artystycznych.”

Natomiast jeśli chodzi o drugi element historii kwiatu karczocha, czyli sąd smaku jako klasyfikator społeczny, to jest on mechanizmem pozostającym poza świadomością niemal wszystkich obywateli nowoczesności, którzy go z upodobaniem stosują. Wedle celnego stwierdzenia Pierre’a Bourdieu, smak klasyfikuje rzeczy, lecz także klasyfikuje klasyfikującego. Znaczy to, że wypowiadając się na temat tego, co jest przedmiotem sądu smaku, umieszczamy się automatycznie w określonym miejscu skomplikowanej struktury nowoczesnego społeczeństwa. Zatem pytanie „Czy lubisz Matisse’a?” nie jest wcale niewinne. Zastanówmy się bowiem, co oznaczałaby dla nas odpowiedź „Matisse’a? To ten jazzman?” Czy człowiek, który by jej udzielił, byłby „jednym z nas”?

Potężne dzieło Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia* przedstawia ten mechanizm w bardzo szczegółowy i przenikliwy sposób⁵. Oczywiście

of human rights, and objects or actions called by us art are sometimes situated in the cultural systems so different from ours that often we are even unable to perceive the set of values used for their evaluation, not to mention understanding their meaning and place in the universe of people who are their authors; social anthropology has been seconded here for some time by the history of culture.² Nevertheless, the contemporary art practitioners and also a significant number of art theorists behave as if the art universe really had the shape of an imaginary museum, where the criterion of selection is the object’s artistic value. Obviously, such judgements are valid when applied to modernity and its creations; however, using the artistic set of values for the evaluation of all the other objects and activities requires a thorough justification from the anthropological standpoint – or we have to deal with appropriation, still the most favourite practice of the late modern West.³

“The work of art through appropriation” is an expression coined by a British art anthropologist Alfred Gell, who suggested a processual approach to the work of art.⁴ It means assuming that no object or activity has any inherent meaning or universally perceived features. Every object or activity is open to a practically limitless number of interpretations resulting from considering them to be the carriers of some features or meanings. Some of these meanings (features) are ascribed to them (“given”) during the production process, while other appear during the process of their use or reception. Therefore, as Gell says, we can have a work of art through intention and a work of art through appropriation, since what is considered a work of art is an object or an activity to which certain values are ascribed, called in the language of modernity “artistic values”.

When it comes to the other part of the story about the artichoke flower, namely the judgement of taste as a social classifier, it is a mechanism used with relish, though unconsciously by all the citizens of modernity. As Bourdieu’s influential observation goes, taste classifies, but it also classifies the classifier. It means that by pronouncing a judgement of taste, we place ourselves automatically in a particular place of the complicated structure of modern society. So the question “Do you like Matisse?” is not innocent at

² Por.: C. Geertz, *Sztuka jako system kulturowy*, w: tenże, *Interpretacja kultur*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.

³ Por. np.: N. Dias, *Cultural Difference and Cultural Diversity: the case of Musée du Quai Branly*, w: *Museums and Difference*, red. D. Sherman, Bloomington–Indianapolis 2006.

⁴ A. Gell, *Art and Agency*, Londyn 1998.

⁵ Bourdieu 2005, jak przyp. 1.

² Cf.: C. Geertz, “Art as a Cultural System”, in: idem, *Local Knowledge*, London 1993.

³ Cf. eg.: N. Dias, “Cultural Difference and Cultural Diversity: The Case of Musée du Quai Branly”, in: *Museums and Difference*, ed. D. Sherman, Bloomington–Indianapolis, 2006.

⁴ A. Gell, *Art and Agency*, Oxford 1998.

all. What if the answer were “Matisse? You mean the jazzman?” Would the person who has given it be “one of us”?

Bourdieu's impressive work *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* shows this mechanism in a very detailed and perceptive way.⁵ Obviously, it is not only art that is subject to the judgement of taste; Bourdieu's research shows that in contemporary society artistic preferences are clearly linked to other lifestyle preferences, and all of them clearly define the social position of the person making judgements. Without attempting to summarize the whole argument of Bourdieu here, I would like to sum up only these points of *Distinction* which, apart from the very idea of the judgement of taste as a social classifier, will be important for the further argument of this essay. Firstly, the judgement of taste is, as Bourdieu says, deeply internalized, meaning that the identification with one's own taste is very strong. In other words, it is very difficult to force somebody to start liking something they consider to be worthless rubbish. We could add that it is so because the Modernity has created appropriate mechanisms of the internalization of taste, associating the taste choices on the ideological level with the individual freedom of expression (the metanarrative of art and artist), freedom of choice (the liberal metanarrative) and the “irrational” part of human ego (the psychoanalytic metanarrative and its derivatives).

Secondly, the judgement of taste working in the way described by Bourdieu is a mechanism producing social divisions and exclusions in democratic society of “equal people”. Bourdieu uses the idea of the cultural capital and shows that a particular judgement of taste is made on the basis of a particular capital potential. The cultural capital works in the art field, which is a part of the cultural field (Bourdieu creates a model of reality consisting of many overlapping fields constantly struggling for power) in a way similar to the economic capital, that is, it defines the social position and prestige of its owner, can be invested, loaned (usually at an interest) and inherited.⁶ In this way the judgement of taste, being dependent on the cultural capital, is strongly connected with the social prestige and position. However, there is no direct correlation between the cultural capital and the economic one; the relations between these two kinds of capital are actually discussed by Bourdieu elsewhere.

To sum up: according to Bourdieu, the judgement of taste defines the social position of

ście przedmiotem sądu smaku jest nie tylko sztuka; badania Bourdieu pokazują jednak, że w nowoczesnym społeczeństwie preferencje artystyczne łączą się wyraźnie z preferencjami w odniesieniu do innych elementów stylu życia, a wszystkie one razem wyraźnie określają pozycję społeczną sądującego. Nie próbując nawet streszczać tutaj całego wywodu Bourdieu, przypomnę tylko te wątki *Dystynkcji*, które poza samą koncepcją sądu smaku jako klasyfikatora społecznego, będą istotne dla moich dalszych rozważań. Po pierwsze, sąd smaku jest – jak mówi Bourdieu – głęboko ucieleśniony, czyli identyfikacja z własnym gustem jest bardzo silna. Innymi słowy, bardzo trudno jest kogoś zmusić, by zaczęło mu się podobać coś, co uważa za bezwartościową szmirę. Dodajmy, że dzieje się tak dlatego, że nowoczesność stworzyła odpowiednie mechanizmy internalizacji smaku, na poziomie ideologicznym kojarząc wybory smaku z indywidualną wolnością ekspresji (metanarracja sztuki i artysty), wyboru (metanarracja liberalna) i „nieracjonalną” stroną ludzkiego ja (metanarracja psychoanalityczna i pochodne).

Po drugie, sąd smaku działający w opisany przez Bourdieu sposób jest mechanizmem służącym tworzeniu podziałów społecznych i wykluczeń w demokratycznym społeczeństwie „ludzi równych”. Bourdieu posługuje się pojęciem kapitału kulturowego i pokazuje, że konkretny sąd smaku wydawany jest w oparciu o taki a nie inny potencjał kapitałowy. Kapitał kulturowy działa w polu sztuki (które jest częścią pola kultury) – Bourdieu tworzy model rzeczywistości jako wielu zachodzących na siebie i bezustannie walczących o władzę pól – na podobnej zasadzie, jak kapitał gospodarczy w polu ekonomii: czyli określa pozycję społeczną i prestiż posiadacza, może być inwestowany, pożyczany (przeważnie na procent) i dziedziczony⁶. W ten sposób sąd smaku – jako uzależniony od kapitału kulturowego – okazuje się silnie związany z prestiżem społecznym i pozycją. Oczywiście kapitał kulturowy nie ma bezpośredniego przełożenia na ekonomiczny; związki tych dwóch rodzajów kapitału Bourdieu omawia zresztą gdzie indziej.

Reasumując: według Bourdieu sąd smaku określa pozycję społeczną klasyfikującego i związany z nią prestiż oraz wprowadza dość wyraźne podziały grupowe między różnie wyposażonymi w kapitał kulturowy grupami. Sytuacja ta nie jest jednak według Bourdieu uniwersalna, lecz lokalna zarówno w sensie czasu, jak i miejsca. Bourdieu łączy ją z nowoczesnością, ukazując w innych pracach historyczną genezę nowoczesnego pola sztuki i rządzących nim mechanizmów; wskazuje między innymi na proces uniezależniania się tego właśnie pola od pola religii⁷. Jeszcze jednym ważnym aspektem w kontekście sądu smaku jest jego habitualność: oznacza to, że potencjalnie jest on obecny jako dynamiczna dyspozycja; że człowiek wykazuje „skłonność” do pewnego rodzaju

⁵ Bourdieu (ft. 1).

⁶ Ibidem.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

sądów smaku. Tę skłonność czy dyspozycję nabywa się w procesie socjalizacji⁸.

Spróbujmy więc z tej właśnie perspektywy spojrzeć na teorię i praktykę sztuki w kontekście religijnym, pamiętając cały czas, że z perspektywy społecznej „teorię sztuki” także się praktykuje: praktyką społeczną jest zarówno malowanie obrazów czy wznoszenie budowli, jak i konferencje poświęcone tego rodzaju działalności i jej skutkom, a także wszystkie inne praktyki odbioru rzeczonych skutków: zwiedzanie i nawiedzanie, przeżycia estetyczne i modlitwy, reprodukowanie i kopiowanie, etc., etc.

Jakie więc konsekwencje dla praktykowania teorii, odbioru i uprawiania sztuki w kontekście religijnym implikuje przekonanie o uniwersalności sądu smaku? Przekonanie to prowadzi do wniosku, że każdy przedmiot czy działanie uznane za sztukę powinno się oceniać z perspektywy wartości artystycznych. Problem pojawia się nie wówczas, gdy zdyscyplinowane myślenie filozofów stara się te wartości określić i opisać, lecz wówczas, gdy stwierdzenie obecności tych wartości wystarcza, by przedmiot czy działanie uznać za dzieło sztuki. Przypomnijmy, że w ujęciu procesualnym przedmiot czy działanie nie mają cech ani znaczeń – te bowiem są im przypisywane na różnych etapach kontaktu z człowiekiem: podczas wytwarzania oraz kolejnych etapów egzystencji określanych w odniesieniu do dzieła sztuki jako odbiór.

Jak już wspominałam, za Alfredem Gellem można powiedzieć, że przedmioty czy działania stają się sztuką bądź przez intencję twórcy, bądź przez zawłaszczenie. Przeważająca większość eksponatów w galeriach sztuki dawnej i egzotycznej to sztuka przez zawłaszczenie; natomiast w galeriach sztuki nowoczesnej nie znalazło się miejsce dla wielu intencjonalnych dzieł sztuki, które uznano za nieinteresujące artystycznie. Dzieje się tak dlatego, że z perspektywy nowoczesnego sądu smaku decydują wartości artystyczne, które mają wymiar uniwersalny i są immanentną cechą przedmiotu bądź działania. W nowoczesnej koncepcji sztuki wartości artystyczne należą do właściwości dzieła sztuki, a to, że kanon arcydzieł zdążył wielokrotnie ulec zmianie, jest konsekwencją odkrywania coraz to nowych wymiarów tychże wartości. Jeżeli jednak spojrzeć na nowoczesną koncepcję dzieła sztuki z zewnątrz i uznać ją tylko za jedną z możliwych strategii nadawania znaczeń i wartościowania przedmiotów i działań, sytuacja ulegnie zmianie.

Próbowano już pisać o przedmiocie historii czy teorii sztuki w oparciu o inne systemy wartościowania – na przykład David Freedberg w książce *Potęga wizerunków* za najistotniejszą cechę badanych przez siebie artefaktów, w większości uważanych zresztą za dzieła sztuki, uznał ich przedstawieniowość, czy może raczej potencjał przedstawiania i podatność na opisywane w *Prawdzie i metodzie* zjawisko gadamerowskiej nieroz-

the classifier and the prestige connected with it as well as it produces fairly clear social divisions between groups possessing various amounts of cultural capital. However, in Bourdieu's opinion, this situation is not universal but local, both temporally and geographically. Bourdieu connects it to the Modernity, showing us in his other works the historical genesis of the modern field of art and its rules, pointing, among others, to the fact that this very field has successfully struggled for independence from the religious field.⁷ Another important aspect of the judgement of taste is its habituality, meaning that it is potentially present as a dynamic disposition, that people are prone to make certain kinds of judgements of taste. This proclivity, or disposition is acquired in the process of socialization.⁸

Let us look, then, from this particular viewpoint at the theory and practice of art in the religious context, being aware all the time that from the social perspective “art theory” is also practiced; the social practices include painting pictures, building houses, conferences dedicated to these activities and their results, as well as all the reception practices of these results: visits and pilgrimages, aesthetic experiences and prayers, reproducing and copying, etc.

What are then the consequences implied by the belief in the universality of the judgement of taste for practicing theory, reception and art production in the religious context? Such a belief leads to the conclusion that every object or activity considered to be art should be evaluated according to artistic values. A problem appears not when the disciplined philosophical thought attempts to define and describe these values, but when the alleged presence of these values is enough to consider an object or activity to be a work of art. It is worth reminding that in the processual approach an object or activity do not have any features or meanings, since these are ascribed to them at various stages of their contact with humans: during their production and consequent stages of their existence, which in regard to a work of art is called reception.

According to Alfred Gell, we can say that objects or activities become art either through their maker's intent or through appropriation. The overwhelming majority of exhibits in the galleries of ancient and exotic art are art through appropriation; on the other hand, there is no room in the galleries of modern art for many intentional art objects which have been considered devoid of any artistic interest. It is so, because from the

⁸ Tamże.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

perspective of the modern judgement of taste it is the artistic values that are decisive, the values which are supposed to be an inherent part of an object or activity. In the modern concept of art the artistic values are part and parcel of a work of art, its inherent properties, and the fact that the masterpiece canon has changed many times is said to be the consequence of discovering ever new dimensions of these values. However, if we look at the modern concept of the work of art from outside and consider it to be just one of possible strategies of giving meanings and evaluating objects and activities, the situation will change.

Several writers have attempted to write about the objects traditionally investigated or reflected on by art history or art theory employing different value systems – for instance, David Freedberg in his book *The Power of Images* claims that the most important feature of the artefacts under his scrutiny (mostly considered works of art) is their power of representation, and susceptibility to the Gadamerian phenomenon of non-differentiation described in *Truth and Method*.⁹ Therefore, since religious art in a vast majority of cases is art through appropriation, the value system not based on the artistic evaluation seems to be justified. However, such a change would possibly result in legitimizing works not appreciated by the modern judgement of taste, including so-called religious kitsch. And here we return to the classifying function of the judgement of taste.

Before we move on to this issue, I would like to point out that it was in a work on kitsch where Tomas Kulka tried – very successfully, in my opinion – to defend a thesis that kitsch cannot be evaluated according to the same set of values as art because by definition it is not about the artistic merits of the work. Kitch, according to Kulka, is neither bad art nor anti-art.¹⁰ We could add: kitsch becomes art through appropriation.

Let us return to the judgement of taste as a social classifier in the context of religious kitsch and kitsch in general. The closer study of phenomena called kitsch reveals that it is difficult to single out any kind of consistent characteristic style of artefacts and phenomena called by this name; however, kitsch is always a derogatory word. What is called kitsch depends on who makes this judgement. During the fieldwork I carried out in Częstochowa with several

różnialności⁹. Wydaje się więc, że w odniesieniu do tzw. sztuki religijnej, która w przeważającej większości jest sztuką przez zawłaszczenie, skala wartości nieodwołująca się do oceny walorów artystycznych w oparciu o sąd smaku byłaby w pełni usprawiedliwiona. Jednak taka zmiana pociągnęłaby za sobą też najprawdopodobniej konsekwencję w postaci legitymizacji dzieł wartościowych bardzo nisko w oparciu o nowoczesny sąd smaku, a w tym tak zwanego kiczu religijnego. I tu powraca klasyfikacyjna funkcja sądu smaku.

Zanim jednak do niej przejdziemy, chciałabym przypomnieć jeszcze, że to właśnie w pracy poświęconej kiczowi Tomas Kulka starał się obronić tezę – z dużym zresztą, jak mi się wydaje, powodzeniem – że kicz nie można oceniać według tej samej skali wartości, co sztuki, gdyż z definicji nie chodzi w nim o artystyczne walory dzieła. Kicz, według Kulki, nie jest ani złą sztuką, ani antysztuką¹⁰. Moglibyśmy dodać: kicz staje się sztuką przez zawłaszczenie.

Wróćmy jednak do sądu smaku jako klasyfikatora społecznego w odniesieniu do kiczu religijnego i do kiczu w ogóle. Przy bliższej analizie zjawisk określanych mianem kiczu okazuje się, że trudno jest wyodrębnić jakąś spójną charakterystykę stylistyczną artefaktów i zjawisk określanych tym terminem; zawsze natomiast kicz jest określeniem despektywnym. To, co nazywane jest kiczem, uzależnione jest od tego, kto wypowiada sąd. Podczas badań, które prowadziłam w Częstochowie ze studentami antropologii, słyszeliśmy określenie kicz we wszystkich miejscach, gdzie handlowano dewocjonaliami i innego rodzaju galanterią plastyczną; zawsze jednak odnosiło się ono do produktów, które oferowali lub kupowali „inni”. Ciekawe, że wobec wyraźnej hierarchizacji sprzedających (sklepek w klasztorze i duży sklep „Claramontana” nieopodal głównej bramy, „Veritas” i inne sklepy z dewocjonaliami w pobliżu bramy i parku, bazar przy ul. Św. Barbary) widać było, że kiczem handluje ci, którzy stoją w hierarchii społecznej niżej od konkretnego rozmówcy; w wypadku handlujących na ul. Św. Barbary, którzy w ocenie sprzedawców z „Claramontany” i „Veritasu” handlowali kiczem, przekładało się to na wypowiedzi, że kicz jest „wiejski” i „jaskrawy” – czyli odmienny od ich własnej oferty; oczywiście trzeba pamiętać, że w kontekście polskiego współczesnego dyskursu potocznego określenie „wiejski” jest społecznie degradujące.

Analiza tego rodzaju wypowiedzi nasuwa dość oczywisty wniosek, że za pomocą kiczu nasi rozmówcy wyrażają różnicę społeczną – bouredieu’owską dystynkcję. Kicz jest – jak powiedzieliśmy, przez zawłaszczenie – częścią nowoczesnego pola sztuki i uczestniczy

⁹ D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, 1989.

¹⁰ T. Kulka, „The Artistic and the Aesthetic Value of Art”, in: *British Journal of Aesthetics* 21, no. 4, pp. 336–350; T. Kulka, „Kitsch”, in: *British Journal of Aesthetics* 28, no. 1, pp. 18–27.

⁹ D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

¹⁰ T. Kulka, *The Artistic and the Aesthetic Value of Art*, „British Journal of Aesthetics” 21, nr 4, s. 336–350; tenże: *Kitsch*, „British Journal of Aesthetics” 28, nr 1, s. 18–27.

w toczących się w jego obrębie transakcjach kapitałem kulturowym, który stanowi wyznacznik społecznego prestiżu i różnicy społecznej. Świadomość tego, że kicz podoba się ludziom o niskim kapitale kulturowym, miał już Teodor Adorno, który w karmieniu klasy robotniczej radiową papką muzyczną widział celowe działanie cynicznego kapitalizmu¹¹. Inni, jak Gilo Dorfles, ciskali na kicz gromy, widząc w nim moralne zagrożenie nie tylko dla estetyki, lecz i dla etyki, której prawda oparta jest na autentyczności – czyli etyki nowoczesnej¹². Natomiast sentymentalni obrońcy kiczu spod znaku Andrzeja Banacha w wyraźny sposób solidaryzowali się z użytkownikami kiczu i bronili ich, wskazując właśnie na autentyczność i szczerłość odbioru¹³. Zarówno więc oskarżyciele, jak i obrońcy kiczu sięgali w ostatecznym rozrachunku po argumenty odwołujące się wcale nie do wartości formalnych czy artystycznych, lecz brak tych wartości brali za punkt wyjścia do waloryzacji opartych na tak fundamentalnej wartości nowoczesnego Zachodu, jaką jest autentyczność. Autentyczność stanowi jedną z silnych podstaw nowoczesnej podmiotowości, a zatem i etyki¹⁴, a w formie przymiotnikowej stała się synonimem prawdy, którą niekiedy – w tym w odniesieniu do sztuki – zastąpiła.

To ostatnie zjawisko jest zresztą symptomatyczne dla sytuacji, która jest tematem niniejszego artykułu: „obraz prawdziwy” to nienowoczesne wartościowanie przedstawienia, które odnosi się do jego wartości reprezentacji i uczestnictwa w *sacrum* (prawdziwy wizerunek to obraz, który działa – nie „na widza”, ale na rzeczywistość, czyli czyni cuda); „obraz autentyczny” to wartościowanie odnoszące się do artystycznych wartości dzieła sztuki („autentyczny”, bo „z epoki”, „autentyczny”, bo określonego autorstwa, etc.). Z perspektywy religijnej ważne jest, by wizerunek był „prawdziwy”, a to, czy jest autentyczną średniowieczną rzeźbą czy XIX-wieczną figurką z masy drzewnej, ma znaczenie zupełnie drugorzędne; ważne jest tylko obycie z konwencją przedstawieniową, która nie może być postrzegana jako „obca” i musi być dla odbiorcy czytelna.

Kicz jest więc, jak sądzę, dla zdecydowanej większości tak zwanych wyrobionych odbiorców zjawiskiem obcym społecznie i dlatego tak radykalnie odrzucanym za pomocą dyskryminującego sądu smaku. Natomiast jeżeli spojrzeć z proponowanej przeze mnie perspektywy, nie jest on złem ani brakiem wartości, lecz zjawiskiem zawłaszczonym przez nowoczesne pole sztuki i wciągniętym w jego wewnętrzną walkę. Pole sztuki za

students of anthropology we heard the word “kitsch” used in all places which sold devotional objects and other artistic accessories; still, it was always used in regard to the products offered or bought by other people. The interesting thing is that taking into account the clear hierarchy of sellers (a small shop in the monastery and a big shop “Claromontana” near the main gate, “Veritas” and other shops with devotional objects near the gate and the park, the market place at Św. Barbary street), apparently kitsch was sold by the people who were below the interviewed person in social hierarchy; and so, the vendors working at Św. Barbary in the opinion of the shop-assistants from “Claromontana” and “Veritas” sold kitsch. The exact words used to describe their wares were “rustic” and “gaudy” – that is, different from their own offer; of course we have to remember that in the context of Polish contemporary colloquial discourse the word “rustic” is socially derogative.

The analysis of such pronouncements leads to a rather obvious conclusion that through kitsch our interlocutors express a social difference – the Bourdieusque distinction. Kitsch is – as we said, through appropriation – a part of the modern art field and participates in the cultural capital transactions which take place within this field. The cultural capital is the determinant of the social prestige and social distinction. Already Theodor Adorno was aware of the fact that kitsch appeals to people possessing little cultural capital and he perceived feeding the working class with music pulp on the radio as the purposeful work of cynical capitalism.¹¹ Others, such as Gilo Dorfles, inveighed against kitsch, seeing it as a moral danger not only to aesthetics but also to ethics whose truth has been based on authenticity – that is, modern ethics.¹² On the other hand, sentimental defenders of kitsch, following Andrzej Banach, would clearly express their solidarity with the consumers of kitsch, pointing out, in fact, the authenticity and honesty of its reception.¹³ Subsequently, both the accusers and the defenders of kitsch in the long run seem to have drawn their arguments not from formal or artistic values; on the contrary, the lack of such values was for them the starting point for making qualitative judgements based on such a fundamental value of the modern West as authenticity. Authenticity is one of strong foundations of contemporary

¹¹ T. Adorno, *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.

¹² G. Dorfles, *El kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona 1973.

¹³ A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968.

¹⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001; tenże, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2002.

¹¹ T. Adorno, *Sztuka i sztuki*, transl. into Polish K. Krzemień-Ojak, Warszawa, 1990.

¹² G. Dorfles, *El kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, 1973.

¹³ A. Banach, *O kiczu*, Kraków, 1968.

identity, including also ethics,¹⁴ and in its adjectival form it has become synonymous with truth, sometimes even replacing it, also in art.

The latter phenomenon is in fact a symptom of the situation which is the subject of this article: “the real image” is a non-modern judgement of the representation regarding its ability to represent and participate in *sacrum* (the real image is the image which works – not “on the viewer” but on reality, that is, it works miracles); “the authentic image” is the judgement made regarding the artistic values of a work of art (“authentic” means here “of the particular period”, by a particular author, etc.). From the religious standpoint what matters is that the image should be “real”, and whether it is an authentic medieval sculpture or a 19th century plaster figurine is irrelevant; what matters is being acquainted with the convention of the representation which must not be perceived as “foreign” and should be clear to the audience.

Kitsch is, then, I think, for the vast majority of so-called sophisticated audiences, an alien social phenomenon and for this reason so radically rejected through the discriminating judgement of taste. On the other hand, if we look at it from the perspective suggested in this article, it is neither wrong, nor worthless, but simply appropriated by the modern art field and dragged into its internal struggle. The field of art through the judgement of taste defines the social distance in the democratic society of equals. One of the means of achieving it is kitsch, including religious kitsch. For this reason, I would like to end this article with an appeal to the contemporary creators of religious art, asking them to draw conclusions from the postmodern re-evaluations and to realize that the aversion to kitsch has social origins, and its lack of artistic values is visible only from a particular viewpoint in time and space – the position of a modern Western savant.

Translated by Monika Mazurek

pomocą sądu smaku określa dystans społeczny w demokratycznym społeczeństwie równych. Służy temu między innymi kicz, w tym także kicz religijny. Dlatego też, jeżeli miałabym zakończyć ten artykuł w duchu postulatycznym, to chyba tylko namawiając współczesnych twórców sztuki religijnej do wyciągnięcia wniosków z ponowoczesnych przewartościowań i uświadomienia sobie, że niechęć do kiczu ma podłoże społeczne, a jego brak wartości artystycznych dostrzegalny jest wyłącznie z określonej w czasie i przestrzeni pozycji zachodniego sawanta epoki nowoczesnej.

¹⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, transl. into Polish M. Gruszczyński et al., Warszawa, 2001; Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, transl. into Polish A. Pawelec, Kraków, 2002.