

**МЕЖДУ ХРАМА И МУЗЕЯ:
СЪВРЕМЕННО РЕЛИГИОЗНО ИЗКУСТВО – ЩО Е ТО?**

По три примера от трите края на света

Любослава Христова

Разводът на религията и изкуството в наши дни изглежда завършен, изстрадан и сякаш необратим. Широко приета е представата, че в миналото тези две сфери са били тясно обвързани, но от възхода на модерността насетне словото се е оттекло от химните в множество нови жанрове, музиката е преляла от литургията в концертните зали, а визуалните изкуства са напуснали стените на храма, за да се издигнат на олтара на своя собствен храм – модерния музей на изкуствата. Въпреки това съвременната публика все по-често става свидетел на появата на причудливи проекти за „сдобряване“ на тези две обширни сфери. В полето на визуалните изкуства те се изразяват в излагане на съвременно изкуство в пределите на религиозен храм, от една страна, или на произведения на „съвременно религиозно изкуство“ в традиционната рамка на музея, от друга. Представителни примери за втората тенденция могат да бъдат открити в лицето на Музея за съвременно религиозно изкуство в Сейнт Луис, САЩ, Музея за съвременно християнско изкуство в Лесосибирск, Русия, и Биеналето за съвременно будистко изкуство „Хеин арт проджект“ в храма Хеинса, Южна Корея, които се превръщат в особени институции, своеобразен хибрид между храма и музея.

Както религиозният храм възпира нахлужванията на катадневния живот и грижи и дели пространството на сакрално и светско, така и музеят на изкуството откъсва творбата от контекста на всекидневието, изправяйки я пред зрителя в едно извънвремево, почти отвъдно пространство. Но докато всичко в църквата е насочено към истината на Бог, то в стерилния

„бял куб“¹ на музея всичко е издигнато в името на изкуството. Именно тази съществена разлика проблематизират трите проекта и това неминуемо води до въпроса, какво съдържание изпълва новоизкованата от тях категория – „съвременно религиозно изкуство“, обединяваща в себе си така разграничилите се полета на религията и съвременното изкуство.

В литературата по проблема за връзката между религия и изкуство в съвремието се открояват две противостоящи си гледни точки. От една страна, представителите на теологията и религиознанието, като Ф. Грийн², Ф. Шуон³, С. Брент-Плейт⁴, твърдят, че винаги изкуството е носило и ще носи търсенето на по-висш духовен смисъл, а това начинание принадлежи дълбоко и всецяло на религиозната сфера. От друга страна, критиците и теоретиците на съвременното изкуство настояват, че всяко обвързване на даден автор с религията, без иронично намигване или преобръщане на постулатите ѝ, е равносилно на самоизключване от света на изкуството, тъй като това противоречи на вътрешната му линия и логика на развитие и свежда изкуството до инструмент за религиозни внушения, способен да роди единствено сантименталност и кич – най-яркият представител на тази позиция е Дж. Елкинс⁵.

Тези две позиции се очертават като крайно непримирими, но силно приличащи си и в пряка конкуренция по между си: конкуренцията между религиозния култ и култа към изкуството. Отстъпването на една крачка

Любослава Христова е магистър културолог, специалност „Изкуства и съвременност“ в СУ „Св. Климент Охридски“ . Статията е част от магистърска теза на същата тема, написана под ръководството на проф. дфн Владимир Градев и проф. Александър Кьосев.

¹ O’Doherty, Brian. Inside the White Cube. San Francisco: The Lapis Press, 1976, p. 15. https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf (посетен на 01.10.2021).

² Greene, Francis J. Religious Awareness in Art from Prehistory to Today. New York, 2007. http://www.crossroadsnyc.com/files/Greene_CaveArt.pdf (посетен на 01.10.2021).

³ Schuon, Frithjof. Art from the Sacred to the Profane. Indiana: World Wisdom Inc., 2007.

⁴ Plate, S. Brent. Reports of the Death of Religious Art Have Been Greatly Exaggerated, 2017. <https://lareviewofbooks.org/article/233865/> (посетен на 01.10.2021).

⁵ Elkins, James. On the Strange Place of Religion in Contemporary Art, p. 10. Routledge, 2004.

назад от тази полемика и мобилизирането на инструментариума на социологическия подход към изкуствата позволяват да се предложи и трети, така да се каже *светски*, поглед към проблема чрез привличането на институционалната теория. Родоначалниците на тази линия на изследване, Данто⁶ и Дики⁷, изковават и налагат термина „свят на изкуството“ и идеята за ролята на конкретни специалисти и набор от знания, които гарантират ориентирите в този свят. Бекер⁸ задълбочава тази теза чрез концепцията си за конвенциите, които господстват в света на изкуството, чрез категоризирането на различните видове творци в него, а също така и чрез наблюдението си за множествеността на световите на изкуството. Привличането на Бурдийо⁹, от своя страна, допринася с идеята за значимостта на престижа и социалния капитал, за които се борят участниците в дадено поле. А концепцията на Гиденс¹⁰ за значението на времево-пространственото измерение на практиките, което винаги приземява структурите на една система, в случая традицията, предписанията на модерното изкуство и каноните на религиозното творчество, насочва вниманието към анализ на дадения контекст и подпомага прехождането на следващото ниво на изследване – това на множеството светове. Макар и да се отчитат теоретичните сблъсъци и категоричните преки противопоставяния между тук избраните автори, като общо място в техните теории може да се разгледа идеята за абстрактните институции на мисълта, ако се перифразират полемичните им термини, които стоят в основата на този свят на изкуството и предлагат водещите ориентири и механизмите му за регулиране на достъпа и гарантиране на

⁶ **Danto**, Arthur. The Artworld. – In: *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), p. 571 – 584.

<http://www.jstor.org/stable/2022937> (посетен на 01.10.2021).

⁷ **Dickie**, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

⁸ **Becker**, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.

⁹ **Бурдийо**, Пиер. *Правилата на изкуството: Генезис и структура на литературното поле*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2004.

¹⁰ **Giddens**, Anthony. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1984.

легитимност и статут. При Данто те са определени просто като познание за „история на изкуството“, при Бекер са наречени „конвенции“, придобили характера на „езотерично знание“¹¹, което също се позовава на *история* на изкуството¹². За Бурдийо е необходимо познаването на *историята* на полето и на произведенията в него, защото спрямо тях извоюва своята позиция всяка новопоявила се творба. А за Гиденс самата ситуираност във времето и пространството получава своя израз в *историята*.

Тъкмо историята на изкуството и нейната вътрешноприсъща логика на развитие са един от основните аргументи против статута на „съвременното религиозно изкуство“ като сериозно значимо изкуство, имащо отношение към развитието и тенденциите на съвременната сцена. Но самата тя е обект на множество критики, разобличаващи я като европоцентричен исторически конструкт, започнал от модерността, който има претенции за универсалност, но носи силно изключващ характер и дели световната карта на центрове и периферии. Както настояват редица автори, начело с Белтинг¹³, днес следва да говорим за множество светове на изкуството, в които местните контексти, традиции и религии се преплитат с голямата история на изкуството, заемайки различни позиции спрямо нея, и това още повече усложнява връзката религия – изкуство.

Как тогава следва да се разглежда феноменът на „съвременното религиозно изкуство“? И двата термина сами по себе си – религия и изкуство, са изключително сложни и многопластови вселени, населени от плеяди подходи, теории и спорове. Вместо впускане в теоретизирането и компилирането им, социологическият поглед към проблема позволява проследяването на проявленията на феномена в реални практики. Разположението на трите проекта, пример за издигането и отстояването на

¹¹ **Becker**, Howard S. Op. cit., p. 48.

¹² Ibidem.

¹³ **Belting**, Hans. From World Art to Global Art. View on a New Panorama. – In: The Global Contemporary and the Rise of New art Worlds. London: MIT Press, 2013, p. 178 – 185.

тезата за „съвременно религиозно изкуство“, позволяват да се обозре именно картата на света на изкуството с нейния традиционен център (Западът, Америка) и повече или по-малко конкуриращите го или отричащи го периферии (Южна Корея и Русия).

С какво съдържание изпълват категорията „съвременно религиозно изкуство“ тези три проекта? Защо е необходимо те да се случват в музейна среда, а не в храма, ако творбите, които представят, имат религиозен характер? Под тази категория следва ли да се разбира изкуство, което просто черпи теми, персонажи и сюжети от даден религиозен корпус? И не на последно място, защо светът на изкуството отхвърля тези произведения или изобщо не ги удостоява с внимание?

Търсенето на отговорите на тези въпроси е дълбоко обвързано с конкретния контекст, от който изплува всяка една от трите институции. Според стандартните прочити на историята на изкуството след Втората световна война центърът на артистичния свят се пренася категорично от Европа в САЩ и именно там процъфтяват едни от последните големи и значими артистични движения в духа на модернизма, които издигат своя позиция по отношение на същността и смисъла на изкуството като цяло – това на поп-арта и американския абстрактен експресионизъм. Но въпреки това през 70-те години дори там, в епицентъра на художествения живот, според наблюдатели като А. Данто¹⁴ царят атмосфера на безсъбитийност и застой, която обуславя появата на крайни позиции, стигащи до обявяването на „края“ на изкуството изобщо.

В по-широк план, контекстът на САЩ на 80-те и 90-те години на ХХ век е белязан от т.нар. „културни войни“, при които ключови социални въпроси, като мултикултурализма, хомосексуалността, правото на аборт и т. н., се превръщат в остър вододел, разделящ обществото на две

¹⁴ Danto, Arthur C. The End of Art: A Philosophical Defense. – In: *History and Theory*. Vol. 37, No. 4. New Jersey: Wiley, 1998. https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1407250/mod_resource/content/1/Danto%20-%20A%20philosophical%20Defense.pdf (посетен на 01.10.2021).

противостоящи си позиции – крайно традиционалистки и крайно прогресивни. На фона на тези културни войни съвременното изкуство и религиозният дебат намират пресечни точки в произведения като „*Piss Christ*“ на А. Серано¹⁵, фотография на разпятието, потопена в урината на самия автор, породила сериозен обществен скандал. Събития от подобен род изправят една срещу друга две основополагащи ценности – тази на свободата на словото и изразяването, от една страна, и правото на свободно вероизповедание и зачитане на религиозните чувства на вяващите.

В този контекст, наситен с очаквания за продължаването на традицията по роене на „измите“, помитащи категорично предшествениците си сякаш в неспирна върволица, или за нейното неизбежно прекъсване и отмиране, се появява фигурата на Терънс Демпси – основателят на Музея в Сейнт Луис. Сам йезуитски свещеник, той си поставя за цел Музеят да се превърне във форум за междуверово общуване, включващо всички религиозни традиции, и същевременно в убежище за всички произведения на изкуството, които са прекалено съвременни за църквата и прекалено религиозни за музея. За него съвременното изкуство е ново течение, което се противопоставя на доминиращата логика на пазара на изкуството.

За целите на проекта бивш йезуитски храм е превърнат в музей, като стените са боядисани в неутрален цвят, всички църковни мебели и предмети са отстранени, издигнати са допълнителни преграждащи стени в традиционния бял цвят, част от олтарите се превръщат в постаменти за излагане на творби. Следователно пространството е изградено в класическия модел на „белия куб“, което е симптоматично за сериозността

¹⁵ **Serrano**, Andres. *Immersion (Piss Christ)*. Photography. North Carolina: Southeastern Center for Contemporary Art, 1987.

на намерението бъдещата институция да принадлежи към голямата традиционна мрежа на света на изкуството.

Верен на своята мисия, Музеят засвидетелства подчертана отвореност към всякакви религиозни и духовни вярвания и творчески търсения, като по този начин не задава пряко никакви формални или съдържателни ограничения при избора на автори и произведения. Наистина, преобладаваща част от творбите, попълнили колекцията му, заимстват религиозни символи и образност – разпятието, кръста, катедралата, преки цитати от свещените текстове, или препращат към нея чрез заглавието си. Но значителна част от тях е абсолютно абстрактна по своя характер, а редица произведения не са пряко обвързани с никой религиозен канон, като „Сребърните облаци“ на Анди Уорхол¹⁶ – инсталация, в която балони във формата на възглавници се реят свободно из изложбеното пространство и в която не присъстват никакви преки религиозни препратки или символика, която по условие и необходимост да се отнася до религиозната сфера. Само че Музеят тръгва по линия, която би могла да се нарече „анагогичният път“ в изкуството, по логиката на това ниво на анализ на свещените текстове, присъщо на теологическата традиция, което предполага думите да не се разбират буквално, а като препращащи към един по-висок, духовен смисъл. Анагогичният път на интерпретация, който рамката на музея, бивш храм, задава редом с усилията на кураторите, насочва мисълта именно към религиозното измерение и отвежда значението на абстрактните творби, в които липсва експлицитна религиозна препратка, към смисловия и символичен ред на католицизма.

Музеят е разположен в самия център на света на изкуството и се опитва да се впише в традиционната голяма история на изкуството, определяйки „съвременното религиозно изкуство“ като поредното ново

¹⁶ Warhol, Andy. Silver Clouds. Silver mylar, air, helium. Installation (1966).

движение на *арт* сцената, отличаващо се с дълбоки духовни търсения, в противовес на комерсиализацията на света на изкуството.



*A. Warhol (1966). Silver Clouds. Silver mylar, air, helium. Installed at MOCRA in 2001.
Photo: official website of MOCRA.*

На второ място, съгласно класическия прочит на историята на изкуството, Русия дава едни от големите личности на ранния модернизъм, които се превръщат в основатели на цели течения, но с възхода на новия режим страната слиза за дълго време от световната художествена сцена, потъвайки в дълбоката периферия. Съветският период полага началото на епоха на строга цензура и изолация от „упадъчното“ изкуство на Запада, издигайки в негов противовес здравето и морално укрепващо духа на масите от труженици социалистическо изкуство, което да отразява техния бит, труд и постижения с подчертан реализъм и вярност към действителността. През този период самата религия, от своя страна, бива всецяло изтласкана от обществения живот, подложена на забрани и преследвания, докато страната е осеяна от мрежа „антирелигиозни музеи“¹⁷.

¹⁷ Терюкова, Екатерина. Централный антирелигиозный музей в Москве и изучение народной религиозности в СССР в 1930 – 1940-х годах. – В: Труды по истории и антропологии религии. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2019, с. 18 – 28.

Едва т. нар. период на перестройката и разпадането на СССР ознаменуват нов етап в развитието на руското изкуство, белязан от освобождаване от цензурата и впускане в нови художествени търсения и проблеми. Както в обществото масово се регистрира завръщане към религията, така и в редица авангардни течения на съвременното руско изкуство през 90-те години все по-често започва да се наблюдава прибегване до библейски теми и персонажи или християнска символика, възприемани главно като израз на желанието за самостоятелно преосмисляне на духовните постулати на Църквата и демонстриране на субективно отношение към тях.

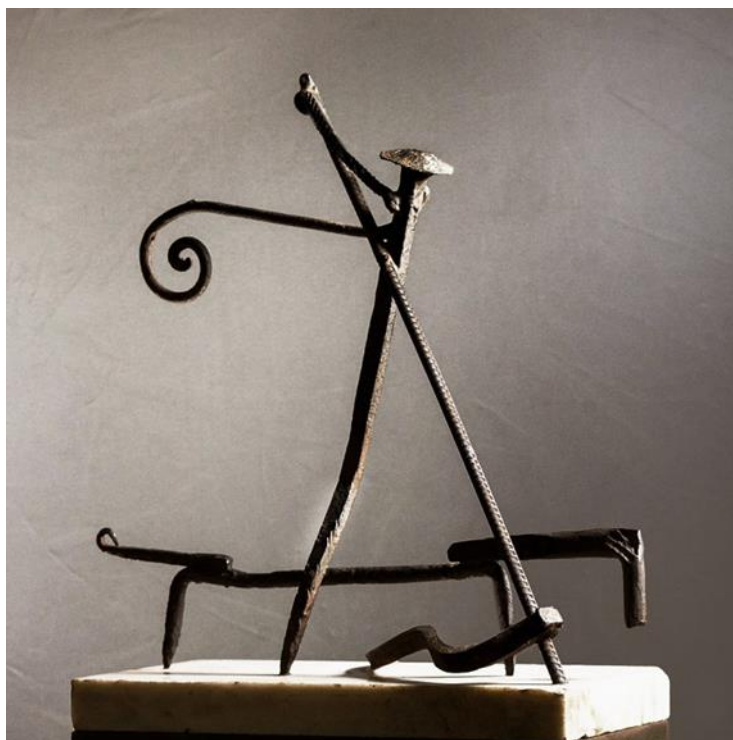
Но въпреки този нов интерес диалогът между Църквата и съвременното руско изкуство на прага на новото хилядолетие се оказва изключително труден, белязан от множество скандали, преследвания и дори съдебни присъди за накърняване на чувствата на вярващите и разпалване на национални и религиозни конфликти. Прословут случай става акцията на О. Мавромати „Не вярвай на очите“ (Не верь глазам), която се състои в приковаването на артиста към кръст, издигнат срещу храма „Христос Спасител“ в Москва – акция, довеждаща телесния радикализъм за първи път до подобни крайности в Русия и донасяща му присъда за углавно престъпление и принудително напускане на страната.

Именно в този контекст на резки крайности и изключително утежнени взаимоотношения между двете сфери се появява на бял свят Музеят за съвременно християнско изкуство в Лесосибирск, Красноярския край. Радетел за неговото учредяване е православният свещеник о. Андрей, а първоначалната колекция е събрана от дарения по повод честването на 2000 години от Рождението на Христос. Музеят за съвременно християнско изкуство започва своя път като „институция без стени“ – колекция от дарени творби, търсеца къде да се подслони, докато накрая не се приютява в новопостроената Крестовоздвиженска катедрала. Все пак

произведенията от колекцията не се разполагат в централните помещения, редом с осветените икони, а биват подредени в криптата, запазвайки своя светски характер.

Мисията на музея е формулирана не в случаен текст, а в „Манифест на съвременното християнско изкуство“, издържан напълно в духа на авангардните движения от зората на модернизма, отхвърлящ цялото наследство на историята на изкуството от неговата модерна и съвременна история. Статутът на творба на изкуство бива отказан на непосредствените съвременници, срещу които с изобличителен патос Музеят издига единствената истина за същността на творческия процес и път, правилната идея за Изкуството, а именно да просвещава умовете и сърцата посредством Светата Истина.

Поради тези съображения в Музея се приемат творби единствено на изповядващи православни християни, като преобладават професионалните автори, но се срещат и „наивни“ и самоуки такива. Религиозното в произведенията се изразява в доминацията на ясно разпознаваеми религиозни сюжети, персонажи, сцени, докато съвременното измерение се проявява единствено в по-голямото разнообразие от похвати и средства за изразяването им. В православния свят иконите са особен тип изображение, което винаги следва образа на Истинния образ и съдържа настояване за историческа достоверност. Творбите в музея си позволяват да се отклонят от каноните за формалното изпълнение, внасят силна стилизация, неочаквани цветове и материали, но не посягат върху съдържателните канони и това позволява в скулптура от пирони например да се разпознае Свети Георги в типичната поза на борбата със змея. Разположен в дълбоката периферия на света на изкуството, Музеят задрасква историята му, за да го изведе на „истинния път“.



*С. Антонов. Георгий Победоносец. Авторская техника. 35x31.
Москва: Музей современного христианского искусства.*

На трето място, Биеналето за съвременно будистко изкуство „Хеин арт проджект“ се появява на дълбоко раздвоената между Изтока и Запада корейска сцена. Южна Корея излиза относително късно на световната художествена сцена и за дълго остава белязана от две съревноваващи се помежду си тенденции. От една страна, корейската културна среда жадно поглъща всеки повей, пробил си път от далечния Запад, като разнообразните модернистични стилове нахлуват, настъпвайки се по петите, често в разбъркан хронологичен ред, обусловен от случайността на постъпващата информация. От друга страна, в противовес на западното влияние, все по-настойчиво се повдига въпросът за уникалността на корейската култура и търсенето на собствено присъщия ѝ облик, който да я отграничи от всички останали култури и да я изведе на собствен път, различен от сляпото следване на чужди модели. Будизмът и неговото художествено наследство се проявяват на корейската художествена сцена

именно по линията на стремежа към изграждане на собствено разпознаваемо лице пред погледа на глобалния свят на изкуството.

Подобно на Музея за съвременно християнско изкуство в Лесосибирск, началото на Международното биенале за съвременно будистко изкуство също е обвързано с честването на значима годишнина. През 2011 г. се навършват хиляда години от създаването на свода от будистки текстове „Трипитака Кореана“, който се съхранява в храма „Хеинса“, разположен в провинция Кьонгсанг, в южната част на полуострова – свод от изключително значение за будистката традиция. Инициатор на начинанието е абатът на храма Хеинса, монахът Сънтак, който предлага идеята да се привлече и съвременното изкуство в честването на годишнината. Пред проекта се поставя задачата да предостави платформа за обмен и взаимодействие между будизма и съвременното изкуство, както и да осветли общата основа, която споделят будисткият и творческият светоглед.

За разлика от другите два примера, в случая с „Хеинса“ се наблюдава вписването на произведения на съвременното изкуство в истинска свещена среда от религиозен характер, която практически продължава да функционира като такава и не прекъсва своите ритуални задачи и функции в рамките на Биеналето. В избора и замисъла на цялостното разположение като дълбоко залегнала се очертава идеята за *site-specific* изкуство. Произведенията, причисляващи се към този тип, се отличават по това, че са специално създадени за конкретно място, различно от традиционното галерийно пространство. По този начин те влизат в своеобразен диалог със заобикалящия ги контекст и обикновено демонстрират дълбока взаимоотноообвързаност с него.

В двете издания на биеналето са поканени професионални автори от цял свят. Тук се отбелязва най-голяма свобода по отношение на средства, материали, съдържание, формати. Участват автори от световна величина

като Бил Виола и Сю Бинг, самите монаси изпълняват емблематичните 4`33`` на Джон Кейдж. Сред творбите отново се срещат преки препратки към религиозния канон, като изображения и статуи на Буда, но има значителен превес на абстрактните произведения, а авторите са поканени да престоят в храма, отдавайки се на пълна творческа свобода, в духа на *дзен* или *сон* будизма, който вече е зареден със значителен символен капитал на запад. Сю Бинг например представя инсталацията си „Серии копринени ларви – Хеинса“ (*Silkworm series – Haeinsa*), за която използва истински живи ларви на копринени пеперуди, снесени по страниците на разтворени книги. Лаврите се внасят в изложбеното пространство на етап от еволюцията им, в който до няколко дни им предстои да се преобразят в следващия си стадий – червеи, плъзвачи по листовете и излизаци отвъд тях, преди „думите“ да се превърнат в пеперуди и да отлетят, преграждайки към будистката идея за илюзорността и преходността на видимия свят, както и за непрекъснатия цикъл превъплъщения в природата.



Xu Bing (1994). Silkworm Series 1: Silkworm Books. Mixed media installation; live silkworms and books. Korea: Haeinsa Museum, Haein Art Project.

Разположена в традиционната периферия на света на изкуството, Корея с „Хеин арт проджект“ прави опит за вписването си в голямата история и превръщането си в нов конкурентноспособен център. От приемник на западни влияния, страната се опитва да стане равностоен партньор в диалога за развитието на изкуството, а една от стратегиите ѝ за глобализация търси именно по линията на будизма собствената ѝ уникална културна идентичност.

Но защо светът на изкуството отказва да приеме в пределите си подобни произведения, като тези, попълнили колекциите на трите проекта, ако изобщо ги удостои с внимание? Съгласно институционалната теория един обект е изкуство, защото е попаднал в музея – най-висшата форма на признание. В разгледаните тук случаи статутът на произведения на изкуството се отстоява именно по линия на специално създадените институции, докато съвременният характер се аргументира по линията на използването на съвременни техники, средства и формати, а религиозният – през специфичната рамка на институцията, своеобразен хибрид между храма и музея, който задава интерпретацията в религиозна насока. И трите проекта произхождат от религиозните сфери, без да влизат в противоречие с тях, но са насочени към светските среди, по-точно към света на изкуството, търсят признание от него и по неговите правила и механизми, на неговия „език“ – езика на белия куб, на голямата история, на институциите, като се опитват не да революционизират религиозния свят, а да се впишат в света на изкуството.

Но във всички случаи изложените автори заявяват своето сериозно отношение към религията, своите така да се каже „добри намерения“: нито една творба не предизвиква скандал – няма разпятия, потопени в урина, или артисти, приковаващи се към кръст, всички примери уважават религиозната чувствителност на общността. Това се очертава като неписано правило, критерий, който няма нищо общо с естетическата сфера

или света на изкуството. И тъкмо то се оказва най-сериозният аргумент светът на изкуството да отхвърли претенциите на тези институции за причастни към него. Тази обвързаност с религиозните традиции, колкото и далечна и опосредена да изглежда в някои случаи, е факторът, който отблъсква критиците и историците на изкуството, тъй като води със себе си широко разпространения стереотип за налагането на ограничения и предзадаването на теми от страна на религиозните водачи, както и за властването на канона над творческата свобода на автора. А в света на съвременното изкуство свободата на твореца е на първо място и нищо не може да оправдае потискането ѝ дори и в най-минимални измерения. Ако Авторът реши да потопи разпятieto в собствената си урина, да разкраси образа на Богородица със слонска тор¹⁸ или да се прикове към кръст на някой площад, то светът на изкуството не намира основания да му попречи, базирайки се на историята и ценностите си, макар и да запазва ролята си на съдник за неговите естетически качества. Светът на изкуството изисква не толкова освобождаване на формата и средствата, колкото свободата да поставя големите човешки и трансцендентни въпроси по собствен начин и да търси собствените си оригинални отговори, които в сферата на религията изглеждат вече предварително решени.

Според разгледаните три примера би могло да се заключи, че „съвременното религиозно изкуство“ е изкуство, черпещо право от свода религиозни символи и образи, или изкуство, повдигащо ключови религиозни теми и проблеми, или пък напълно абстрактно изкуство, отворено за безкраен ред от интерпретации. Но преди всичко това е изкуство, демонстриращо две особености: първо, заявяването на личната ангажираност на автора с въпросите на религията, и второ, възможността

¹⁸ **Ofili**, Chris. *The Holy Virgin Mary* (1996). Acrylic, oil, polyester resin, paper collage, glitter, map pins, and elephant dung on canvas, 243.8 × 182.8 cm. New York: MoMA.

за вписване в контекста на една сложна институция, която наподобява функциите и ролята на музея, но насочва свода от възможни интерпретации тъкмо към религиозния ред от смисли, изначално присъщ на храма.