

„Az egyház a művészet magaslatain szembesül kihívásaival”

Andreas Mertinnel Horst Schwebel beszélget

– **N**apjainkban a kultúra fogalmát a teológia kontextusában is pozitívan értékeli. Ez már a te indulásodnál is így volt?

– Nem. Véleményem szerint azonban a kultúra fogalmának reneszánsza az egyházban ma inkább az adminisztrációhoz, mint a kortárs kultúra tényleges tanulmányozásához kapcsolódik. Az 1980-as években viszont még mindig élénk érdeklődés mutatkozott a kortárs kultúra történései iránt, mert az emberek azt érezték, hogy az írók, zenészek és képzőművészek kihívást jelentenek és provokálják őket. Akkor fel kellett tenni magunknak a kérdést: hogyan szólhatok teológusként a kultúráról, amikor a kultúra a teológia elemi kérdéseit éppen átveszi. Úgy tűnik, hogy ez ma már másképp van.

– Azt állítod, hogy jelenleg érdeklődés mutatkozik a kultúra iránt, ám ez elsősorban instrumentális jellegű?

– Ha a nyolcvanas évek elején elmentél egy művészeti vásárra, ott is találkoztál érdeklődő teológusokkal. Jelenleg ez inkább kivétel. Nem hiszem, hogy ma természetes lenne, hogy egy teológus vagy egyházi vezető művészeti vásárokat vagy galériákat látogat. És ez valószínűleg azért van, mert már nem is érzik a kortárs művészet kihívását. Korunkban az ember elvont értelemben foglalkozik a kultúrával. Van egy képe a falon, mert kell, hogy legyen egy kép a falon. Azonban annak ismerete, hogy a múialkotás, az irodalmi mű ugyanúgy igényt tart az igazságra, mint a vallási kijelentés, már feledésbe merült.

– *Amikor azt mondd, kultúra, akkor több területre gondolhatunk. Először talán a képzőművészetre lenne jó kitérnünk. Meg tudnád határozni, hogy miben áll a képzőművészet kihívása a teológia számára?*

– A művészet iránt érdeklődő, előttem járó teológus-generációnak először is el kellett fogadtatnia a kortárs autonóm művészetet az egyházban. A nyolcvanas évek elejére ez nagyjából megtörtént. Ezután már csak azt kellett megmutatni, hogy minden művészet jelentést hordoz a teológia és a keresztény vallás számára, függetlenül a konkrét vallási kérdésektől. Már nincs szükség egyértelmű érintkezési pontokra, de bármi, amit a művészetek területén fellelhetünk, az a teológia számára elemi érdekű. Ez azt jelenti, hogy például a posztmodern művészet és kultúra értékeit teológiailag is gyümölcsözővé kell tenni, meg kell tanulni, hogy a felszínen tájékozódó kultúra nem kulturális veszteségként, hanem a (vallási) élet gazdagodásaként értelmezendő. Az 1980-as évek elején a művészet játékosabbá és ironikusabbá vált anélkül, hogy feladta volna igazságértékét vagy alapvető értelemben vett komolyságát. A kérdés tehát az volt: hogyan tudom a teológia felől érzékelni például Damien Hirst műveit anélkül, hogy azonnal a kultúra hanyatlását sirató, kultúrpeszsimista magatartást öltenék magamra? Hogyan lehet teológiailag értelmezni és a teológiában gyümölcsözővé tenni a szórakoztató kultúrának a magaskultúra területére való kilépését? Ez volt a nyolcvanas és a kilencvenes évek kihívása.

– *Rámutatsz arra, hogy mennyire fontos a kultúra, és természetesen arra is, mit jelent a képzőművészet, ami felé jelentős nyitásra van szükség a teológiai részéről. Érdekes azonban, hogy a teológia és a kortárs művészet találkozását a képtilalmon keresztül látod.*

– Olyan református hagyományból érkezem, amelyben a képek kultikus használatát mindig is tiltották. Ugyanakkor az otthonomban bőségesen voltak eredeti műalkotások, vagyis saját hagyományomban nincs ellentmondás a műtárgyak birtoklása, a művészet iránti érdeklődés és a képtilalom között. A református templomokban nincsenek képek, de persze otthon az embernek lehetnek festményei a falon. A képek tiltásához való tudatos közeledésemet Horst Bredekamp *A művészet mint a társadalmi konfliktus médiuma* című disszertációjának elolvasása hozta, amelyben bemutatja, hogy az ikonoklasztok és képkritikusok reflexiók horizontja a művészet és a kultúra története során ugyanazon a szellemi síkon helyezkedett el, mint ellenfeleiké, a képpártolóké és a képimádóké. Vagyis az ember nem barbár, ha kritikusan foglalkozik a képekkel, hanem intellektuálisan a kor magaslatán áll. Ehhez kapcsolódott az a felismerés, hogy az egész kulturális modernitás a bibliai képtilalom megvalósításaként értelmezhető. A modernizmus páratlan ikonoklasztikus tettével mindent próbára tett, ami korábban a művészetre és a kultúrára érvényes volt. Minden, amit eddig a művészet ábrázoló funkciójáról állítottak, semmissé vált. Ez a képtilalom szekuláris megvalósulásaként értelmezhető. A következő két pont fontos számomra: hogy maga

a művészet a képek tiltásának művészetévé vált, és hogy a képek tiltása önmagában véve nem valami negatívum, hanem intellektuális kihívás. Mindkét pont arra ösztönzött, hogy további kutatásokat végezzek. Ennek során világossá vált számomra, hogy a teológus képekkel való foglalatossága csak bizonyos értelemben lehet ikonoklasztikus, mégpedig azért, mert a teológiai megismerés érdekében szükséges a dinamikus esztétikai folyamatot ismételten felfüggeszteni. 1988-ban az ikonoklasztika más formáival ellentétben én ezt legitim ikonoklasztikának neveztem.

Amennyiben Kantot követjük, akkor a képzőművészethez való megfelelő hozzáállás az önzetlen élvezet. Kant azt kérdezte, hogyan lehetséges az esztétikai tapasztalat, vagy hogyan jönnek létre az esztétikai ítéletek. Válasza ez volt: az esztétikai ítéletek nem tükrözik a tárgy bármilyen minőségét, hanem inkább a befogadó öröm- és nemtetszésérzetének kifejeződésai. „Azt, hogy valami szép-e, vagy sem, nem úgy állapítjuk meg, hogy a megjelenítést az értelem által az objektumra vonatkoztatjuk ennek megismerése végett, hanem úgy, hogy a megjelenítést a képzelelő által – s ezt talán az értelemmel összekapcsolva – a szubjektumra és a szubjektum öröm- vagy örömtelenség-érzésére vonatkoztatjuk.”¹ Ez a játékos oda-vissza, az azonosítás, amely azt hiszi, hogy megragadott valamit, és mégsem tudja megragadni, olyan érzést kelt bennünk, amelyet esztétikai élménynek nevezünk. Ez arra ösztönöz minket, hogy egyre jobban és jobban foglalkozzunk a vizuális művészettel. Am amikor teológusként érvelek egy műalkotással szemben, akkor a megismerés folyamatában a véglegesség egy pillanatával bírok; végül is valami olyasmit akarok, mint a mű vallási vagy teológiai értelmezése. Ez szükségszerűen megszakítja az esztétikai tapasztalat folyamatát, vagy pontszerű megállásra készíti azt. A „legitim” ikonoklasztika tehát úgy írható le, mint a teológia és a művészet közötti feszültség, amelyben a teológiai hermeneutika egy pillanatra felfüggeszti az esztétikai tapasztalatot, hogy abból a teológia számára felismeréseket nyerjen. Ez a folyamat paradox módon úgy írható le, mint egy autonóm esztétika heteronóm elgondolásának feladata, anélkül, hogy erőszakot tennénk az „esztétika” és a „teológia” vonatkozási pontjain. A művészet és a teológia közötti párbeszéd perspektívája, ahogy akkoriban fogalmaztam, pillanataik egybeesésében rejlik: a képtilalom és az esztétikai megjelenés között. A művészet keresztény tapasztalatának paradigmája maga a képvita.

– *Az esztétikai tapasztalat mintha állandó tapasztalat lenne, amely ad infinitum tart, de amikor a teológusba botlik, megszakad ez a végtelességig tartó tapasztalat.*

– *Ha valaki teológiai ítéletet akar hozni a művészetről, ha értelmezni akarja azt, akkor azt meg is kell tennie. És ez nem csak a*

1 Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, a fordítást az eredetivel egybevetette Tallár Ferenc, Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003, 113.

modern művészetre igaz. Aki a múzeumban találkozik egy Dürerrel, és csak annyit mond: ez művészet, annak nincs esztétikai élménye. Számára valóban csak kultúrtörténeti érték, de esztétikailag nem érinti meg. A falon különböző tárgyakat lát felakasztva, amelyekről mások azt mondták, művészet, ezért arra a következtetésre jut: ez biztosan művészet. Aki esztétikai élményre kíván szert tenni egy Dürerrel, annak a nulláról kell kezdenie, meg kell kockáztatnia, hogy ez a Dürer nem vált ki belőle esztétikai élményt, hogy az öröm és az örömtelenség közötti végtelen ingadozás folyamata nem valósul meg. Csak azok részesülhetnek az esztétikai élményben, akik mindezt megkockáztatják. Ha viszont valaki teológusként szól a művészetről, akkor már kilépett az esztétikai tapasztalás folyamatából, és az esztétikai tapasztalatot egy másik, idegen keretbe helyezi.

– *Valószínűleg megpróbálja ezt. Megpróbálja majd esztétikai tapasztalatát integrálni teológiai világgépébe.*

– Igen, de a kérdés az, hogy ez lehetséges-e és miként, és hogy a gyakran előforduló analógiaképzés nem a kategóriák összekeveredése-e, ahogy John Dewey gondolja. Amit teológusként megtehetünk – ma is ragaszkodnék ehhez –, az az, hogy teológiailag feldolgozzuk az esztétikai folyamatok révén szerzett tapasztalatainkat. A művészetről teológiai tételeket szükséges megfogalmazni, csak nem szabad azt gondolni, hogy ezzel a művészetről alkotunk tételeket, hanem a művészeti tapasztalatról alkotunk teológiai tételeket. Lehetséges is – ahogy egy kollégám javasolta – vallásos élményekre szert tehetünk esztétikai élmények által. A vallási tapasztalatnak ezen a szintjén produktívan tudok dolgozni az esztétikai tapasztalattal, de tisztában kell lennem azzal, hogy ekkor csak teológiai állításokat teszünk. Ezek nem az esztétikai diskurzus állításai, nem állíthatók a művészeti tapasztalat szintjén. A szabadító Isten és Jézus Krisztus tapasztalata alapján értelmezem a műalkotással kapcsolatos korábbi élményeimet, és igyekszem azokat vallási értelemben produktívvá tenni.

– *Igen, tehát ha valaki esztétikai élményekkel érkezik, sok tapasztalattal, és teológus, akkor most új helyzetbe kerül. Ez mindenesetre teológiai szempontból nyereség lehet. Lehet-e ma is haszna a művészetnek a teológiával és az egyházzal való foglalkozásból? Nem nyereség-e már az is, hogy behozzuk a képtilalom fogalmát, és szembesítjük a művészetet egy olyan értelmezéssel, egy olyan fogalommal, amely tulajdonképpen eddig nem volt használatos?*

– Amikor Anselm Kiefer a jeruzsálemi Kneszetben azt mondja: „Ami engem mint művészt izgat, az a képtilalom”, az azt mutatja, hogy a képtilalom gondolata milyen mélyen benne van a jelen autonóm művészetében. Ugyanakkor, ha a szóban forgó teológiai gondolat kulturális hozadékát firtatjuk, akkor igaz, hogy azt mondhatjuk a művészeknek: bármit is csináltok, mi egyházként, vallásos emberekként mögöttetek állunk, mert a kultúra és vele együtt a művészet is olyan terület, amelyet Isten játéktérként bocsátott rendelkezésünkre. Itt nincsenek vallási normák, nincs

semmi, ahol cenzúra vagy tilalom lenne. Az egyház inkább az ember kulturális tevékenységét támogatja minden erejével. Igaz, a teológia szempontjából mégiscsak van egy határ, mégpedig ott, ahol a képzőművészet maga is vallásként jelenik meg, ahol konkurens vallássá teszi önmagát, ahol kultikus képeket hoz létre, ahol tiszteletet követel, ott világos határ húzódik. De ez olyan határ, amelyet a művészet részéről is meghúzhatnak. A művészet nem kultikus képeket hoz létre, hanem művészi képeket. Teológiai modellelmet kifejtve nyugodtan állíthatom: a kultúra keresztény értelmezése annyi kulturális tevékenységet tesz lehetővé, amennyit csak lehet. A teremtés szabad emberei vagyunk. Isten a kulturális teret játéktérként adta nekünk. Ez az a terület, ahol mi, emberek, különbözünk az állatoktól. Isten nem beszél rá itt semmire, de teljes produktivitásunkat kibontakoztathatjuk. Most valaki azt mondhatná, hogy miért van szükségünk egyáltalán olyan teológusokra, akik a kultúrával foglalkoznak, amikor egyszerűen hagyhatnánk, hogy a művészet művészet legyen. De mivel még mindig sokan vannak, akik azt gondolják, hogy a Bibliából lehet az irodalom, a képzőművészet és a zene irányvonalait levezetni, szükség van olyan teológusokra, akik megerősítik a kultúra és a művészet szabadságát. Kurt Martival és Kurt Lüthivel együtt állíthatjuk: Krisztus a művészeteket felszabadította a profán világ számára.

– *Ha a teológia és az egyház az általad leírt módon viszonyulna a művészethez, akkor az én szemszögemből nézve ez lenne az ideális helyzet, mert ekkor a szabadságot is komolyan vennék, ugyanakkor a művészetet az élet nagy játéktereként értelmeznék, amelyhez odafordulhat az ember. De az egyházban más elképzelések is léteznek.*

– Az egyház szándékos kulturális deformációja és kulturális nivellálása felelőtlen. Csak hálásak lehetünk azért a termékenyséért, sőt teológiaiilag is termékeny alkotásokért, amelyeket a művészek az egyházzal folytatott párbeszédbe visznek, hogy ezen a területen jelen vannak, és hogy ezáltal olyan műalkotásokat mutatnak fel, amelyekre legmerészebb álmainkban sem számítottunk volna. Ezt nem lehet teológiai vagy ikonográfiai irányelvek előírásával elérni.

– *Szeretnék az elméletről a gyakorlatra áttérni, és a Documenta-szatellit kiállításaidról beszélgetni. Három ilyen kiállítást rendeztél 1997 és 2007 között. Megvalósítható-e egy az egyben az ilyen kiállításokon is, amit korábban mondtál, vagy ezeket a kiállításokat másképp kell felfogni?*

– Mivel a vallás és a művészet létfontosságú találkozását tettem kuratori elvemmé, mindig számolnom kell a résztvevők közötti ellentmondásokkal és konfliktusokkal. A vidéki plébániatemplom nem nagyvárosi templom, amelyet egyszerűen csak kiállítótérként lehet használni; az jelentéssel, rezonanciával és vallási atmoszférával teli tér. És ha a templomban van konkrét liturgikus gyakorlat, akkor arra a művésszel való beszélgetés során fel kell hívnom a figyelmet, vagyis figyelembe kell vennünk.

De facto párbeszéd-folyamat létesül két, egymással találkozó fél, az egyházközség és a művész között. Ebben a tekintetben a határainkat is szükséges szem előtt tartani. Másrészt nem az alapján választom ki a számításba jövő művészeket, hogy mi illik a templomba, hanem inkább vásárookra, kiállításokra és galéria-látogatásokra járok, és kiválasztom a számomra jónak tűnő, perspektívában gazdag kortárs alkotásokat. Amikor úgy gondolom, találtam olyan művészt, akiben nagy lehetőségek rejlenek, akkor felkérem. Ezt követően javaslom őt megbízóimnak a szóban forgó kiállításra. Ekkorra a feladatomban nagy részét már el is végeztem, mert ezt követően vagy egy produktív teo-esztétikai esemény történik, vagy nem történik semmi. Ez azt jelenti, hogy az én közvetítésemmel a templomtérnek és a művész alkotásának termékeny konstellációba kell kerülnie.

– *Tudnál példát mondani olyan kezdeményezésre vagy projektre, amelyet különösen sikeresnek vagy akár a legjobbnak tartasz?*

– Mindig nehéz megnevezni egyet, mert minden projekt egyedi, és nem lehet megismételni. Mindazonáltal szeretnék megemlíteni egy kiemelkedő művészeti eseményt, Thom Barth 2002-es Documenta-szatellit kiállítását, amikor a templom ablakát eltávolították, és egy állványzat felállításának segítségével a látogatók 6 méter magasan besétálhattak a templomfal közepén keresztül a templomba. A templomhajó fölött szinte lebegve, hétköznapi motívumokkal nyomtatott rózsaszín átlátszó fólián keresztül tekinthették meg az egész eseményt. Úgy vélem, hogy ez olyasmi, amit sem egy múzeum, sem a világ egyetlen más temploma sem lesz képes ebben a formában megismételni. Ugyanakkor ez olyan műalkotás volt, amelyet sokféleképpen lehet értelmezni és feldolgozni esztétikai, teológiai, filozófiai, művészeti szempontból egyaránt. Természetesen mindez nem az én teljesítményem volt, hanem Thom Barth művésze, aki mindezt megalkotta, és bizonyos értelemben kicsikarta belőlünk a kiállítás egyedülállóságát, – ezért sem ismételhető meg ebben a formában. Akkor valami különleges történt, és ahogy a fogadtatás is mutatta: olyasmi, amit a művészetben kortársként fogadtak el. Míg egyébként az egyházi berkekben az embernek az az érzése, hogy művészileg néhány évvel le van maradva, addig a Thom Barth-tal közös projekttel kapcsolatban a következő érzésem támadt: „Most az idők teljében vagyok.” Ugyanez vonatkozik néhány más alkotásra is, például Madeleine Dietz munkájára, Bjørn Melhus és Yves Netzhammer komplex mediagrafikáira.

– *Más kiállításokon általában nincsenek templomi terek, ez kiállításaidnak a különlegessége. Ugyanakkor rendszerint a templomtérben istentiszteleteket is tartanak. Mit jelent számodra a liturgikus tér bevonásának ez a sajátossága, vagy ez nem játszik szerepet?*

– Számomra ez elemi erővel bír. A templomtér önmagában is ajándékot jelent a művészek számára, a művészi megjelenés színteréket, mert olyan rezonanciateret nyújtanak, amely a művészi megjelenés számára ritkaságszámba megy. Amit én a mű-

vészekkel együttműködve teszek, és amit a Marburgi Intézet a művészekkel együttműködve megvalósított, legalábbis 2007-ig, az olyan rendkívüli feltételek biztosítása volt, amelyeket egyetlen más kiállító sem tudott ilyen módon nyújtani. A művészek olyan rezonanciatérhez jutottak, amely a galériában vagy a múzeumban egyáltalán nem áll rendelkezésre. Fontos számomra, hogy nemcsak a holt vagy már nem használt templomi tereket hozzuk be ebbe a találkozásba, hanem a vallás egy fontos részét is: az istentisztelet eseményeit. Ha ugyanis a művészet és a vallás közötti párbeszédéről van szó, akkor be kell vonnunk ebbe a dialógusba mindazt, ami napról napra, hétről hétre, hónapról hónapra történik velünk. Ez pedig csak használtban lévő templomokban lehetséges. A művészek számára ez azt jelenti, hogy viszonylag ismeretlen világban kell dolgozniuk. Esetleg olyan kép él bennünk a templomról, amely a 19. vagy a 18. századból származik. Ám kiállításukon keresztül olyan kortárs vallási gyakorlatba keverednek, amellyel együtt kell működniük.

– *Akadnak konfliktusok is?*

– Még soha nem volt olyan kiállítás, ahol ne lett volna konfliktus. Ami érthető is. Például amikor valaki álmai esküvőjét egy középkori templomban képzeli el, és egyszer csak azzal szembeül, hogy állványzat van benne elhelyezve, ami egy modern műalkotást övez. Ebben az esetben meg tudom érteni a házassulandók felháborodását, mert a művészet megzavarta elképzelésüket. De persze a művészet feladata az is, hogy zavarjon, de a jegyesek nem annyira művészi megjelenést, mint inkább álomesküvőt szerettek volna. Konfliktusok merültek fel ott is, ahol az oltárt a kortárs művészet szellemében építettek át. Ez érthető: ha úgymond egy bizonyos oltár előtt nőtem fel, ahol keresztelek és házasságkötések történtek, és hirtelen azzal szembesülök, hogy ez az oltár eltűnik a föld és az acél alatt. Ez zavarónak tűnhet annak, aki látja. De, mint már említettem, éppen ezek, az érzékelési zavarok, a művészet feladatához tartoznak. Másfelől azt is el kell mondani, hogy e konfliktusok némelyikének kevés köze van magához a művészethez. Az ember inkább arra használja a műalkotásokat, hogy végre képes legyen leküzdeni az egyházzal való egyéb konfliktusait. Más szóval, egyáltalán nem a művészetről szól, hanem arról, hogy az embernek mindig is meggyűlt a baja az egyházzal vagy a pappal. Az is tény, hogy bírálóink közül nagyon kevesen tűnnek ki a művészetkritikában való jártasságukkal. De vannak valódi konfliktusok is, amelyek például a vallás szerepéről és értelméről szólnak. Akik belemeredtek a vallásukba, nem biztos, hogy szeretik, ha a vallásuk keretein belül művészeti autonómiával szembesülnek. Ezt el kell fogadnom, még akkor is, ha az én elképzelésem a vallásról és az általa biztosított szabadságról más.

– *Amit eddig elmondtál, az a művészetre mint a kortárs kultúrán belüli autonóm területre utalt. A médiát is ugyanúgy látod, mint a mű-*

vészetet? Vagy most már másként tekintesz arra is, ahogyan az egyház a médiával bánik?

– Úgy gondolom, hogy a médiaművészetre ugyanezek a szabályok vonatkoznak. Más a helyzet, amikor a populáris média területére, azaz a mozifilmre vagy a videóklipre figyelünk. Ezen a területen a szűkebb értelemben vett autonóm művészet törvényei nem alkalmazhatók, mivel ezek a médiumok nem is tartanak igényt arra, hogy autonóm műalkotások legyenek. A mozifilm és a videóklip működési elve nem tartalmazza az igazság iránti hangsúlyos igényt. A videóklipek elsősorban zeneszámok reklámüzenetei, a mozifilmek pedig a szórakoztatás, és csak másodsorban az esztétikai élmény érdekében készülnek. Ez már önmagában is más kiindulópont. Nem kell úgy védelmeznem a mozgóképet vagy a videóklipet, mint egy műalkotást. Másrészt tény, hogy a hatvanas és hetvenes évek művészet és egyház közötti konfliktusainak nagy része most a mozi és a videóklipek szintjén játszódik le. Vagyis a kép és a vallás közötti súrlódásoknak ez a területe mára a populáris kultúra szintjére került. Ennek számos oka lehet, többek között az, hogy még mindig csak filmeket, videóklipeket vagy reklámokat érzékelünk. Számos konfliktus, amely történetileg Joseph Beuys, Wolf Vostell vagy Hermann Nitsch művészetében jelen volt, ma már a reklámokban vagy a videóklipekben is megtalálható.

Számomra ez azt jelenti, hogy teológusként szükségszerűen foglalkoznunk kell a médiának ezzel a területével. Maga a kultúra is nagyrészt felhagyott a szórakoztató és a komoly közötti különbségtétellel; Anne-Sophie Mutter szupersztár, Madonna videóklipjei pedig a Modern Művészetek Múzeumában (Museum of Modern Art) találhatóak, Johann Sebastian Bach sokkal népszerűbb, mint Frank Zappa, David Bowie a Fluxus művészet elemeit integrálja zenei előadásaiba stb. Más szóval, a jelenre átfogó értelemben jellemző „Cross the border, close the gap” (átlépni a határt, megszüntetni a szakadékot) felfogás. Ezért a kultúra kutatóiként jó okkal foglalkozhatunk ezekkel a médiumokkal is.

– A videóklip nagyon gyors médium. Eltűnik. Nem úgy, mint amikor egy képet nézek, vagy például Thom Barth Documenta-alkotása, amelybe besétálhatsz és intenzíven megtapasztalhatod. A videó médiuma gyorsasága ellenére elérheti-e a tapasztalás mélyrétegeit?

– Először is, fel kell ismerni, hogy a videó-művészetnek óriási a részesedése a vizuális művészet területén, és már senki sem várja el, hogy odaállhasson egy műalkotás, egy festmény vagy egy szobor elé, elmélyedjen látványában, és megismerje azt. Egy korábbi documentán voltak olyan műalkotások, amelyek az első napon kezdődtek és az utolsó napon értek véget. Aki ezeket a műalkotásokat a hagyományos művelt és polgári minták alapján kívánta megismerni, annak úgymond ki kellett várnia 100 napot, különben nem tudta volna a maga egészében megismerni őket. Boris Groys művészetfilozófus akkor megjegyezte: a művészet ma már nem szemlélődő (kontemplatív), mert a

művészet-befogadás alkalmazkodott a média fejlődéséhez. Ezt akkor tapasztalom, amikor megtekintek egy kiállítást Kölnben, Frankfurtban, Velencében vagy Barcelonában, és ott villódzó képekkel találkozom. Más szóval, a leírt gyorsaság és mulandóság nemcsak a videóklipekre, hanem a képzőművészetre is vonatkozik. Erre magyarázatot kell keresni. Nyilvánvaló, hogy a kultúrát befogadó szokásaink megváltoztak, gyorsabbá és mulékonyabbá váltak.

– Arról beszéltél, hogy manapság, amikor eljutsz egy modern kiállításra, nemcsak képekkel, hanem videóművészettel is találkozol. Ez teljesen más felfogást eredményez. Lehetséges a filozófia segítségével meghatározni, hogy mi játszódik le abban az emberben, aki ilyesmit érzékel?

– Az egyik tézisem az, hogy a jelenben visszanyerjük a képi érzékelésnek azt a formáját, amellyel a középkor művelt emberre rendelkezett. Vegyük például Hans Memling egyik passióművét. Egyszerre ábrázolja egyazon képen a Jeruzsálembé való bevonulást, a templomból való kiűzetést, az utolsó vacsorát, a Getszemáné kertét, az Ecce homót, a keresztutat, a keresztre feszítést, a feltámadást és az emmauszi utat. És mindezt egy 57x92 cm-es képen. Hogyan élte meg ezt egy középkori ember? Nem szemlélődve állt a kép előtt, hanem mozgalmasnak érzékelte azt, talán a szülővárosában játszott passiójátékokra is emlékeztette. Amikor ránézett a képre, ez a passiójáték játszódott le előtte. Vagyis a kép tele volt mozgással. Úgy tűnik, hogy ez a polgári kultúrával és a művészethez való szemlélődő viszonyával elveszett. Ekkoriban az ember alapvetően egyes képekkel foglalkozott, amelyek már nem meséltek történeteket. Ehelyett az emberek jó okkal a formára, a színre és az anyagra összpontosítottak. A mai médiaművészetben azonban más a helyzet; egy narratív pillanat kerül képre. Amikor Björn Melhus megmutatja nekünk alkotásait a képernyőn, nekem kell rekonstruálnom a sztorit, ki kell találnom egy történetet róla, vagy meg kell próbálnom nyomon követni a Melhus által felépített történetet. Elkezdek tehát elszakadni a pusztá szemlélődéstől, és lejátszódik egy történet a fejemben. Ebben a tekintetben úgy vélem, hogy a médiaművészet aktivál valamit, ami a modernebb művészettörténetben elveszett, nevezetesen a képek narratív és dinamikus fejlődésének egy formáját.

A 2007-es Documenta-szatellit kiállítás, amelynek kurátora voltam, a képi médiumokon keresztül történő narratív tervezésnek ezt a formáját, azaz a médiaművészeti koncepciókat vette fel VISION – AUDITION címmel. A kérdés az volt, hogy a médiaművészet tud-e kapcsolódni a dinamikus képi élménynek ehhez a régi formájához, nem úgy, hogy például bibliai történeteket mesél el, hanem azzal, hogy a nézőt saját képi narratívájának megkonstruálására ösztönzi. Ez minden bizonnyal újszerű lenne a művészet és az egyház diskurzusában. (A hollywoodi filmes hagyományban egyébként a mozgó képek meglepő módon mindig valahogy az ördögéi. Ha egy filmben bármelyik műalkotás

elkezd mozogni, akkor az ördöggel van dolgunk. Klasszikus példa erre az Al Pacino főszereplésével készült *Az ördög ügyvédje* című film.)

Yves Netzhammer *Az ismétlés szubjektívizálása, B projekt (Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B)*² című munkájával jutott a legmesszebbre ebben a tekintetben, amennyiben nem egyszerűen médiaművészetet helyezett el a térben, hanem installációjával résnyire nyitotta a hugenotta templom kozmoszát, amely egy teljesen más költői és esztétikai kozmoszra engedett rálátást.

– *Mit jelent ez az egyházak kultúra iránti elkötelezettségére nézve?*

– A médiaművészetrel való állandó foglalkozás az egyházban azt jelenti, hogy az egyház a művészet magaslatain szembesül kihívásaival. Lehet, hogy nem fog működni, de ezek olyan kihívások, amelyeknek meg kell felelni. Más egy mozifilm levetítése, vagy ha azt mondom, hogy egy médiaművész alkotását helyezzük el az oltár mögött, ami mozgó médiaművészeti alkotásként látható lesz a következő 50 évben. Nagyon szemléletes lehet, ha ezt a saját templomunkban képzeljük el: az oltár mögött például Bill Viola médiatriptichonjával, amelyen egy nő gyermeket hoz világra (bal oldali oltárszárny), a művész édesanyja meghal (jobb oldali oltárszárny), középen pedig valaki a vízbe ugrik. Elképzelhető-e, hogy hosszú időre egy ilyen alkotást a templomban az oltár fölé helyeznek? Időközben hasonló bizonyos mértékben megvalósult a londoni Szent Pál-székesegyházban. De ezek még mindig egyedi példák.

Manapság az egyházi nyilatkozatok legtöbbször csupán polgári ízlésről tanúskodnak (à la Olu Oguiibe vagy Marina Abramović, tetszik vagy nem tetszik). Nem a konkrét, tárgyiasult művészeti tapasztalatról van szó: mit mond nekem Oguiibe obeliszkje mint művészeti alkotás, mint esztétikai tapasztalat? Ehelyett szabályokat állítanak fel arra vonatkozóan, hogy a művésznek miként kell egész konkrét módon műalkotást létrehozni. Ez egyenesen barbárság. A 20. század végi viták fényében ez szörnyű fejlemény és egyértelmű visszalépés. Ez a felfogás azonban nemcsak a képzőművészet tekintetében figyelhető meg, hanem az egész kulturális szférára kiterjed. Hiányzik a szenvedély – annak minden aspektusát tekintve –, a kihívás. Ebből arra következtettek, hogy a művészetet már nem veszik komolyan úgy, mint önálló művészeti formát; az csupán egy színes dísz vagy vallási design-elem. Ez elszomorít.

– *Ezzel elérkeztünk a művészet és az egyház közötti párbeszéd jövőjéhez. Miben látod a kihívásokat, lehetőségeket és problémákat?*

– A művészet és az egyház története eddig abból profitált, hogy a művészet és az egyházi szemantika területén továbbra is átfedések mutatkoznak, azaz a művészek továbbra is a keresz-

2 <http://netzhammer.com/die-subjektivierung-der-wiederholung-projekt-b/> (Utolsó letöltés: 2021. 05. 02.)

ténység hagyományos toposzaival foglalkoznak. Az a remény, hogy ez elég lesz ahhoz, hogy a művészet és az egyház közötti eszmecsere életben maradjon, illúzióknak bizonyult. Ennek alternatívája korábban az volt, hogy legalább az egzisztenciális kérdésekben és az értelem keresésében felismerjük a párbeszéd közös alapját. De ez is egyre nehezebbnek tűnik számomra. Amennyiben a művészet egyes területei most fedezik fel maguk számára a társadalmi-politikai kérdéseket – ahogyan azt a legutóbbi Documenta 14 programszerűen megkísérelte –, én inkább látok egymással konkuráló metszéspontokat a művészet és a vallás között, mint hasonlóságokat.

A művészettel való találkozás azonban nem arról szól, hogy a művészetet a saját érdekünkben funkcionalizáljuk, hanem arról, hogy az emberré válás feladatán dolgozunk (Novalis). Minden azon múlik, hogy a vallási virtuózok belátják-e a művészetnek eme rendeltetését. Nem azért foglalkozunk a művészettel, mert az bármilyen (és semmiképpen sem vallási vagy egyházi) érdeket szolgál, hanem azért, mert a művészet önmagában jelentőséggel teli. A művészet az emberiség történetének egyik legrégebbi és legjelentősebb vívmánya, és antropológiai dimenzióját tévesen határoljuk be, ha bármiféle funkcionális perspektívára szűkítjük. Szabad és kreatív teremtményekként szükségünk van a művészetekre, ez elemi és alapvető érdekünk is. Szabad emberként ugyanakkor azzal a lehetőséggel is rendelkezünk, hogy a művészetre való szabadságunkkal ne éljünk, és sajnos jelenleg ez gyakrabban fordul elő, mint azt szeretném. Ennek elkerülésén a jövőben intenzívebben kell dolgoznunk.

(Orosz Gábor Viktor fordítása)