

KÖRÖSVÖLGYI ZOLTÁN

## *A művészet mai templomai*

### KÖZELÍTÉS

Akit nem különösebben foglalkoztat a művészet és a vallás kapcsolata, az is tapasztalhatja, hogy az elmúlt években változás következett be a művészet, a művészeti világ és a spiritualitás, de akár az intézményesült vallás és az ahhoz kapcsolódó intézmények viszonyában is. James Elkins másfél évtizeddel ezelőtti megállapítása – miszerint aki kedveli a művészetet, előbb vagy utóbb szembesülni fog azzal, hogy a múzeumokban vagy a művészettörténeti könyvekben gyakorlatilag nem találni modern vallásos műalkotásokat<sup>1</sup> – megdőlni látszik, csak úgy, mint e kijelentés kiegészítéseként és parafrázisaként az az állítás is, hogy aki vallásgyakorló, előbb vagy utóbb szembesülni fog azzal a különös ténnyel, hogy a templomokban gyakorlatilag nem találni kortárs műalkotásokat. Tény, hogy egyre többször találkozunk kortárs művészettel, művészeti kiállítással, eseményekkel templomban ugyanúgy, mint spirituális tapasztaláson alapuló, sőt akár explicit módon vallásos műalkotással a művészeti világ tereiben. Ha akarjuk, fogalmazhatunk *A képmások árulása* (*La Trahison des images*, 1929) című René Magritte-képen olvasható mondat kifordításával akár úgy is: „Ceci n'est pas un musée. Ceci n'est pas une église.”<sup>2</sup> Azaz: ez nem templom, ez nem múzeum – legalábbis nem olyan templom és nem olyan múzeum, amilyennek azt korábban megismertük, megszoktuk. Ráadásul e kérdésben a tudományos és az ismeretterjesztő diskurzus is megélenkült: bár még korántsem könnyű és magától értetődő a két világ határainak ilyen jellegű átlépése, legalább leszögezhetjük, hogy nem is lehetetlen. Ehhez megfelelő kiindulópontot biztosíthat a Jürgen Habermas posztszektularizáció-megfogalmazása szerinti résztvevői kultúra elfogadás- és türelemfókuszú, a megosztott állampolgárság önreflektív tapasztalatát szorgalmazó szemlélete<sup>3</sup> és Jules Evans új, az eksztatikus (a szó eredeti görög értelmében véve: a szelfen kívüli) tapasztalás köré építő, azt „az eksztázis fesztiváljaként” (*festival of ecstasy*) elgondoló elmélete<sup>4</sup> egyaránt. Állításom alátámasztására számos példát, alkotót, kiállítást és helyszínt idézhetnék, mégis első ilyen irányú, meghatározó személyes tapasztalataimon (a pannonhalmi 2007-es *Tér és imádság* című építésze-

<sup>1</sup> James ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (New York–London: Routledge, 2004), ix. Saját fordítás. K. Z.

<sup>2</sup> Zoltán KÖRÖSVÖLGYI, *Art and Religion Today: An On-Going Doctoral Research in Design Culture Studies*, poszter-prezentáció (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola, 2019. szeptember).

<sup>3</sup> Jürgen HABERMAS, „Die Dialektik der Säkularisierung”, *Blätter für deutsche und internationale Politik*, no. 4. (2008): 33–46. Magyarul lásd ebben a számunkban *A szekularizáció dialektikája* címmel.

<sup>4</sup> Jules EVANS, *The Art of Losing Control: A Philosopher's Search for Ecstatic Experience* (Edinburgh: Canongate, 2017).

ti,<sup>5</sup> valamint a 2008-as *Az ikontól az installációig* című képzőművészeti kiállításokon)<sup>6</sup> túl három történettel szeretnék olyan helyzeteket bemutatni, amelyek Mark Oakley művészetdefiníciójához hasonlóan<sup>7</sup> inkább kérdéseket támasztanak, mint válaszokkal kecsegtetnek, és amelyek megközelítéséhez az elküldött biztatás jelöli ki az irányt: „[I]mposszibilis értelmesen beszélni a vallásról és ugyanakkor a művészetről tájékozottan és intelligensen szólni: de felelőtlenség nem megpróbálni.”<sup>8</sup>

## HÁROM TÖRTÉNET

### Ecce Homo

A londoni National Gallery dekorációjának tervezett Trafalgar Square négy sarkán – Nelson admirális közepén álló oszlopa és az annak lábánál vigyázó oroszlánokon kívül – négy szobortalapzat áll. Háromra még a 19. században került szobor, a negyedik, a tér északnyugati sarkán álló szobortalapzat azonban közel másfélszáz évig üresen maradt. 1999 nyarán új szobor jelent meg rajta: a tér bronzszobrainál kisebb, életnagyságú, és azoktól eltérően fehér márványöntvényből formázott férfialak, derekán ágyékkötővel, fején arany színű, szögesdrótot idéző töviskoszorúval. Keze a háta mögött összekötözve, a múzeumnak háttal állt, arccal a turisták, a téren sétálók, a nagyvárosi forgalom felé, lehunytt szemmel is keresve velük a kapcsolatot. Íme, az ember. Mark Wallinger *Ecce Homo* című alkotása a Royal Society of Arts kezdeményezésére került e helyre az ún. *Fourth Plinth Project* (*Negyedik Pillér Projekt*) keretében, annak első darabjaként. Bár csak közvetve, fényképről és leírásból ismerem, mégis paradigmaticusnak tartom eredeti, még ha csak időszaki elhelyezését: egy mai figurális, jól azonosíthatóan valási tárgyú szobrászati alkotás egy szekuláris művészeti múzeum előtt, abból „kilepve”, olyan forgalmas, multikulturális nagyvárosi téren elhelyezve, ahol helybéliek és idegenek sokasága fordul meg nap mint nap, és amelynek épített környezetétől karakteresen különbözik. Óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon mit gondolhattak azok a rendszeresen erre járó londoniak, akik először vették észre ezt az apró, szerényen megmutakozó, ám annál markánsabb változást a téren? Mit gondoltak a turisták? Természetesnek vették, mintha mindig is ott állt volna?

<sup>5</sup> *Tér és imádság*, Pannonthalmi Főapátság, 2007.03.21–11.11. (Kurátor: CSILLAG Katalin, Konceptió: VARGA Máttyás.)

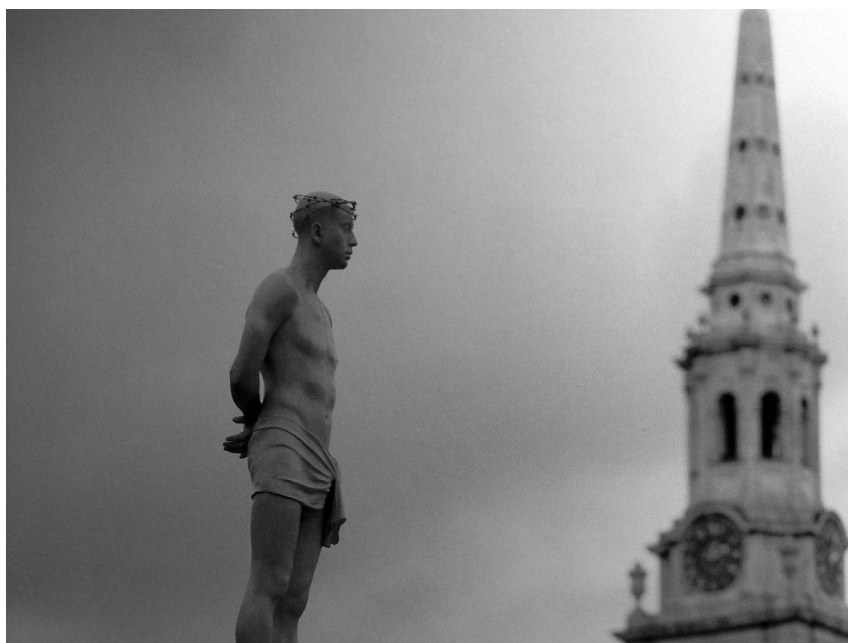
<sup>6</sup> *Az ikontól az installációig*, Pannonthalmi Főapátság, 2008.03.21–11.11. (Kurátor: Adèle EISENSTEIN, Konceptió: VARGA Máttyás.)

<sup>7</sup> „A jó művészet, csakúgy, mint a jó vallás, sokkal inkább megkérdőjelezi válaszainkat, mint megválaszolja kérdéseinket...” Mark Oakley 2010 és 2018 között a Szent Pál-székesegyház kanonokjaként, majd káptalanjaként annak oktatási és művészeti területeiért is felelt. Idézett mondata a székesegyház honlapján, Mark Wallinger *Ecce Homo* című alkotásának 2017-es, a templom bejárata előtti kiállításáról szóló oldalon olvasható, hozzáférés: 2020.04.13, <https://www.stpauls.co.uk/eccehomo>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>8</sup> ELKINS, *On the Strange Place...*, 116. Saját fordítás. K. Z.

A múzeum előretolt gerillamarketingjének vélték? Wallinger szobra az általa elindított megnyilatkozások, megosztások és vita alapján is bizonyítottan szélesre nyitotta a diskurzust arról, mit várhatunk el egy műalkotástól, egy-egy köztéri szobortól, emlékműtől, hogyan állhatunk hozzá a szakralitás visszatéréséhez, visszatüremkedéséhez a szekuláris köztérbe. A művet később a művészeti világ több intézményében is kiállították. Teljesen más közegben, kurátori koncepció szerint válogatott műalkotások között, teljesen más szituációban más interpretációs mezőket nyitott. 2017 húsvéti ünnepkörében a szobor ismét Londonban volt látható: hat héten át a Trafalgar tértől nem túl távoli Szent Pál-székesegyház bejárati lépcsőjének tetején állt. Az Amnesty International közreműködésével létrejött projekt keretében ismét szabadon szemlélhetően, ám ezúttal nem egy művészeti intézmény, hanem egy templom előtt mutatták be. Az időpont és a hely megválasztása nem volt véletlenszerű, és a partnerség is nyilvánvalóvá teszi az üzenet átpolitizáltságát és aktualizáltságát, utalva mindazok nehéz helyzetére, akik „börtönben vannak, kínzást szenvednek el vagy kivégzés előtt állnak politikai, vallási vagy más lelkiismereti okok miatt”.<sup>9</sup>

Mark Wallinger: *Ecce Homo* (1999)



<sup>9</sup> A Szent Pál-székesegyháznak a projektet ismertető oldalán olvasható bejegyzés szerint, hozzáférés: 2020.04.13, <https://www.stpauls.co.uk/eccehomo>. Saját fordítás. K. Z.

## Látni a Megváltást

Wallinger szobrának első installálása után egy évvel, a mögötte közvetlenül elhelyezkedő National Gallery rendezésében nyílt meg a *Seeing Salvation (Látni a Megváltást)* című, sok szempontból fordulópontot jelentő kiállítás, amelyet esettanulmányként részletesen tárgyal Graham Howes *A szakralitás művészete* című könyvének egyik fejezetében,<sup>10</sup> valamint a 2017-es *Tranzakciós válaszok vallásos tárgyakra* című írásában<sup>11</sup> is – különös tekintettel arra, hogy a kiállítás látogatói-befogadói tapasztalatát kivételes alapossággal követték nyomon, dokumentálták és elemezték. A kiállításon a múzeum saját és kölcsönzött – a harmadik évszázadtól a kiállítás időpontjáig alkotott – Krisztus-képmásait állították ki. Az intézményi-kurátori cél azt kívánta megmutatni, miként jelent meg Krisztus alakja a nyugati hagyományban, valamint, hogy a vallásos képmás ereje miképp vizsgálható e hagyományon belül, azzal szembesítve a – várakozások szerint többnyire nem vallásos, illetve nem keresztény – látogatókat, hogy „egy történelmi esemény – Jézus élete és halála – reprezentációjával [a művészek] nem csupán a múltnak állítanak emléket, hanem a folytatódó igazságnak; nekünk, nézőknek olyan esemény szemtanújává kell válnunk, amelyik ma is számít”.<sup>12</sup> Az érdeklődés felülmúlta a várakozásokat. A kiállítás nyitva tartása négy és fél hónapja alatt naponta több mint ötezer látogatót vonzott, ezzel pedig megdöntötte a megelőző két évtized brit kiállításlátogatási rekordját. Howes a vallásos esztétika iránt érdeklődő szociológusként az empirikus kutatás eszközeivel vizsgálta e siker titkát. Készültek helyszíni látogatói interjúk, volt kérdőíves megkérdezés, rögzítettek szakmai interjúkat, és elemezték a beérkezett elismerő vagy becsmélő leveleket is. A kutatás során egészen speciális benyomásokat is rögzítettek, így például a Howes által a „jelenlét érzeteként” megnevezett tapasztalatokon belül olyan látogatói visszajelzést, amely szerint mindez olyanak tűnt, „mint egy székesegyházba bemenni, az emberek közti légkör egészen megdöbbentő volt – tele voltunk ámulattal, részvétellel, tisztelettel.”<sup>13</sup> Az ez esetben tapasztalt hatás tehát kétoldalú. Egyfelől a korábban részben, illetve bizonyos ideig az egyházi liturgiában is használt, szakrális tárgyú alkotások szekuláris környezetbe emelése, a kontextus megváltoztatása azoknak a nyugati kultúrában egyáltalán nem szokatlan és kivételes múzeumifikációját eredményezte. Másrészt rendhagyó módon a kiállítás speciális koncepciójával, kommunikációjával, a múzeumi környezetben nem ismerős közönség bevonásával a szekuláris múzeum bizonyos fokú szakralizációja következett be.

<sup>10</sup> Graham HOWES, „Látni a megváltást”, ford. MÁTHÉ Andrea, in Graham HOWES, *A szakralitás művészete*, 53–64 (Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2011).

<sup>11</sup> Graham HOWES, „Transactional Responses to Religious Objects”, in *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*, eds. Gretchen BUGGELN, Crispin PAINE and S. Brent PLATE, 93–98 (London–New York: Bloomsbury Academic, 2017).

<sup>12</sup> Neil MCGREGOR, „Introduction”, in *The Image of Christ: The catalogue of the exhibition Seeing Salvation*, ed. Gabriele FINALDI, 6–7 (London: National Gallery, 2000), 7. Sajtát fordítás. K. Z.

<sup>13</sup> HOWES, *A szakralitás művészete*, 61.

## Notre-Dame

Egy évvel ezelőtt, 2019. április 15-én késő este – minden bizonnyal nem egyedülként, de művészettörténettel foglalkozóként, azt oktatóként különösen – döbben-ten olvastam-néztem, hogy lángra kapott, majd összedőlt a párizsi Notre-Dame-székesegyház egy része. Bár a 9/11 eseménye óta, amikor a televízión keresztül élőben követhettük a manhattani ikertornyok megtámadását és megsemmisülését, nem ez volt az első eset, amikor a valóság felülmúlta képzeletünket, mégis – emlékeim szerint – olyan élmény volt, mintha fikcióval állnánk szemben. A korai gótikus franciaországi katedrálisépítészet kiemelkedő alkotásaként (és az egyetemi művészettörténet-oktatásban a 19. századi, Viollet-le-Duc-féle átalakítása miatt egyben vitatott értékű műemlékvédelmi példaként is) ismert templom, amely globális tekintetben, de a nyugati kultúrában mindenképpen toposz, most katasztrófahírként került elő. Másnap egyik francia diákkal beszélgettünk az esetről, és természetesen szóba került a templom, a helyreállítás kérdése is. Újjáépíthető-e vajon? Ha igen, az miként történjen? Olyan legyen, mint a tüzeset előtti állapot? Ugyanolyan technológiával épüljön-e meg, vagy mai módszerekkel? Ki állja a számlát? A római katolikus egyház? A szekuláris francia állam az adófizetők pénzéből? E kérdések eldöntését melyik szempont figyelembevétele határozza meg? Az a tény, hogy az elmúlt évek adatai alapján évente tizenkét-tizenháromezer, azaz naponta mintegy harmincezer látogatójának nagy része nem vallásgyakorlási céllal, hanem turisztikai attrakcióként keresi fel, vagy az számítson, hogy naponta öt, vasárnaponként hét, azaz évente mintegy kétezer misét tartanak az épületben?<sup>14</sup> Vagy azzal számoljunk inkább, hogy a Notre-Dame nemcsak Párizs és Franciaország egyik kiemelt turisztikai jelképe, egyben Franciaország nulla kilométerköve, hanem Victor Hugo regényének köszönhetően a francia identitás egyik legfontosabb reprezentációja is? Leegyszerűsítve a kérdést: minek tekintjük a Notre-Dame-ot? Templomnak vagy múzeumnak, illetve turisztikai látványosságnak? Esetleg figyelembe vegyük, hogy kalandos története során az épület a nevében viselt titulációja mellett 1793-ban volt már – a felvilágosodás során is megőrzött rítusszemlélettel, bár ellentétes pozícióval – az Értelem kultusza ünnepének helyszíne is? Vajon melyik szerepét láthatjuk meghatározónak a jövője szempontjából?

## FOGALMAK ÉS JELENTÉSEK

A három történet mindegyikében funkcionális, tapasztalati és tranzakcionális kérdések feszülnek. Múzeum-e a templom? A művészet temploma-e a múzeum? A műalkotások kiváltotta áhítat lehet-e hasonló a vallási áhítathoz? Daniel Siedell könyvének címével<sup>15</sup> kérdezem: van-e helye Istennek a kiállítóteremben? És az

<sup>14</sup> „14 million visitors a year: That you need to know about Notre-Dame Cathedral”, *The Local*, 15 April 2019, hozzáférés: 2020.05.07, <https://www.thelocal.fr/20190415/14-million-visitors-a-year>.

<sup>15</sup> Daniel A. SIEDELL, *God in the Gallery: A Christian Embrace of Modern Art* (Grand Rapids: Baker Academic, 2008).

ugyancsak az ő könyvében fölvetett gondolatot folytatva és átfordítva teszem fel a kérdést: van-e helye kortárs műalkotásnak a templomban? Mielőtt megkísérelnék erre válaszolni, érdemes tisztázni, mit értünk a fenti fogalmak alatt – különösen azok sok esetben terhelt jelentése miatt.

A *templom* szóval e szövegben az intézményesült vallásosság szándékoltan vallásgyakorlás céljára szolgáló, arra épített és felszentelt, liturgikus alkalmaknak otthont adó helyszíneire utalok. A fogalom a nyelvi környezettől függően különböző mögöttes, és az adott kultúra gondolkodására jellemző jelentést is hordoz, amire már korábbi írásomban rámutattam: az elnevezés utalhat a) a fizikai helyre, b) a hovatartozására (az Úr házára, azaz a mennyei Jeruzsálem földi megjelenésére),<sup>16</sup> c) továbbá olyan építményre, amelybe beleértendő a szervesen hozzá kapcsolódó közösség is.<sup>17</sup> A nyugati világban a templom szerepe sok szempontból módosult – és e ponton nem az elhagyott, lerombolt vagy deszakralizált és funkcióváltáson átesett, profán funkciót (lakás, üzlet, kocsmá, diszkó, ifjúsági szabadidő-központ stb.) kapott templomokra,<sup>18</sup> sőt még csak nem is a kiállítótermékké átalakított, azaz a művészet által feltámadott (*resurrected*), „a kreativitás templomának” nevezett templomépületekre gondolok.<sup>19</sup> Napjaink nyugati temploma funkcionális tekintetben teret ad a vallási cselekményeken túl további, a valláshoz és a vallásossághoz szorosabban vagy lazábban kapcsolódó kulturális és közösségi eseményeknek, ugyanakkor sokszor turisztikai látványosságként, múzeumként is funkcionál, sőt számos esetben önmaga is (építészeti) műalkotássá, turisztikai látványossággá vált.

A vallás fogalmával kapcsolatban – bár használhatnánk Elkins „megnevezéssel ellátott, nem kultikus, jelentős hitrendszer”<sup>20</sup> meghatározását is – S. Brent Plate a művészet és a vallás, valamint azok tereinek értelmezése szempontjából legtalálhatóbb megfogalmazását veszem alapul, aki szerint e „heurisztikus fogalom olyan, mint a »kultúra«, a »művészet« vagy a »történelem«; a tudományos, politikai és társadalmi erők által létesített generikus kategória, hogy segítsen a világ megértésében.” Plate szerint a vallás egyszerűen „az emberi élet egy kategóriája a gazda-

<sup>16</sup> Ahol „a szentség megnyilatkozik a térben, ott tárul fel a valóság, ott jut létezéséhez a világ”. Mírcea ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. BERÉNYI GÁBOR (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987), 57.

<sup>17</sup> Lásd: Zoltán KÖRÖSVÖLGYI, „The Sustainable Church: A New Way to Look at the Place of Worship”, *Periodica Polytechnica Architecture* 48, no. 2. (2017): 93–100. <https://doi.org/10.3311/PPar.11574>

<sup>18</sup> Különösen annak fényében, hogy e jelenségnek a fordított irányú változata is tapasztalható. Alakult templom már volt munkásór-lótérből (szigetszentmiklós-újvárosi református templom), egykori söröző-pizzéria bowlingpályájából (győrújbaráti református templom), de funkcióját veszített bevásárlóközpontból is (a floridai Lakeland baptista temploma).

<sup>19</sup> A fogalmat kölcsönöztem. Eredeti megjelenése: Alice BUCKNELL, „10 art galleries in resurrected churches”, *The Spaces*, hozzáférés: 2020.05.07, <https://thespaces.com/art-galleries-in-churches/>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>20</sup> ELKINS, *On the Strange Place...*, 1. Saját fordítás. K. Z.

ság, a politika, a család és a továbbiak mellett”.<sup>21</sup> Plate az anyagi vallás (*material religion*), a vallás és az anyagi kultúra interakcióját vizsgáló keretrendszer fogalmának egyik megalkotójaként<sup>22</sup> megerősíti azt a distinkciót, amelyet a vallással kapcsolatban fontos megtennünk akkor, amikor a gyakorló vallásosságot, a religiozítást megkülönböztetjük a hitvalló, nem feltétlenül gyakorló vallásosságtól, a konfesszionálisitástól. A szerző így fogalmaz: „Röviden úgy találok, a vallás tesztekről és nem hiedelmekről szól.”<sup>23</sup> E megfogalmazás jól kapcsolódik egyrészt Richard Shustermannek a kiterjesztett esztétikai percepciót, az érzékelésnek a testet mint az esztétikai tapasztalat (*aisthesis*) helyét tételező szómaesztétika-elméletéhez,<sup>24</sup> továbbá az ebben a tanulmányban tárgyalt, vallásos jelentést is hordozó alkotásokkal kapcsolatban Rudolf Otto egy évszázaddal ezelőtti, a szent és a profán megkülönböztetése során az általa a szent értelmezése kulcsának tekintett *numinózus* (*das Numinose*) tapasztalati fogalmához.<sup>25</sup> A vallás gyakorlásában, a religiozításban tehát kulcsmotívum az érzékelés, a percepció, a tapasztalatiság.

A *múzeum* fogalma alatt e tanulmányban elsősorban a számosságában is meghatározó, jellemzően (képző)művészeti alkotásokat őrző, kiállító, kutató intézményeket értem – ugyanakkor nem feledkezem meg a múzeum hivatalosnak tekinthető definíciójáról sem, különösen az azzal kapcsolatos viták tükrében. Az ICOM<sup>26</sup> 2007-es meghatározása a múzeumot eredetileg olyan nem profitgenerálási célú intézményként írja le, amely a társadalmat és annak fejlődését szolgálja, nyitott a közönség előtt, az emberiség és annak környezete megfogható és megfoghatatlan örökségét gyűjti, őrzi, kutatja, megosztja és kiállítja edukációs, tanulmányi és élvezeti céllal.<sup>27</sup> Napjainkra ez kibővülni látszik az ICOM jelenleg nem hatályos, ám

<sup>21</sup> Bővebb kifejtésben ezt írja: „A »vallás« az a szó, amelyet a tudósok és mások mítoszok, rítusok és jelképek olyan hálózata leírására használnak, amely segíti a társadalmi kohéziót, jelentést, célt, rendet és orientációt biztosít, gyakorlata, de nem mindig természetfölötti erőkre hivatkozva.” S. Brent PLATE, „The Museumification of Religion: Human Evolution and the Display of Ritual”, in *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*, eds. Gretchen BUGGELN, Crispin PAINE and S. Brent PLATE, 41–47 (London–New York: Bloomsbury Academic, 2017), 45–46. Saját fordítás. K. Z.

<sup>22</sup> Az anyagi vallás (*material religion*) keretrendszerét Plate többek között olyan kutatókkal együtt alakította, mint Birgit Meyer, Sally Promey és David Morgan. 2005-ben indították el *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* című folyóiratukat, amelynek első száma szerkesztői bevezetőjében így fogalmaztak: „új projekt a vallásos képmások, tárgyak, terek és anyagi gyakorlatok tanulmányozására.” Lásd: S. Brent PLATE, Birgit MEYER, Sally PROMEY and David MORGAN, „Editorial Statement”, *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* 1, no. 1. (2005): 4–8. <https://doi.org/10.2752/174322005778054474>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>23</sup> S. Brent Plate honlapja, hozzáférés: 2020.05.07, <http://www.sbrentplate.net>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>24</sup> Lásd: Richard SHUSTERMAN, „Szómaesztétika: javaslat egy új diszciplínára”, ford. KOLLÁR József, in Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika: A szépség megélése és a művészet újragondolása*, 469–504 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003).

<sup>25</sup> Lásd: Rudolf OTTO, *A szent: Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*, ford. BENDI Júlia (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

<sup>26</sup> International Council of Museums.

<sup>27</sup> Bruno BRULON SOARES, Karen BROWN and Olga NAZOR, „Introduction”, in *Defining museums of the 21st century: plural experiences*, eds. Bruno BRULON SOARES, Karen BROWN and Olga NAZOR, 27–35 (Paris: ICOFOM, 2018), 27.

központi honlapján is szereplő ideiglenes megfogalmazása szerint többek között a demokratizálódás, a kritikai párbeszéd, az inkluzivitás, a többszólamúság fogalmaival.<sup>28</sup> A múzeum meghatározásával kapcsolatos vita nem új keletű. Ahogy *A 21. század múzeumainak a meghatározása: plurális tapasztalatok* című ICOM-tanulmánykötet bevezetőjében olvashatjuk, „a múzeum kulcsfontosságú elgondolásairól és meghatározásairól szóló vita jelen volt az ICOM-on belül a korai évek óta”.<sup>29</sup> A bevezető szerzői rámutatnak, hogy „korai változataiban az ICOM definíciója házasította a »múzeumot« és a »gyűjteményt«, és 1951-re a múzeum »állandó (adminisztratív) létesítménnyé« vált a meghatározásban. Az »állandóságnak« ezt a fogalmát azonban e kötet több, a lokális valóságról szóló tanulmánya is megkérdőjelezi” – írják.<sup>30</sup> Az intézményiség, a tapasztalatiság biztosítása egyértelműnek tűnik, a társadalmi szolgálat kibővülni látszik a párbeszéddel, a nyitottsággal és a transzparenciával, a közösségséggel és a nem profitalapú, a múlt megismerése, a jelen megörökítése és a jövő kifürkészése iránti törekvéssel. Visszaköszönni látszik benne Claire Bishop jó pár évvel korábbi, *Radikális muzeológia* című, kiáltványszerű, nemrég magyar nyelven is megjelent kötetében<sup>31</sup> olvasható elgondolása: a kortárs mint periodizációs megjelölés helyett a kortárs módszerként történő használata, a történelem átpolitizált reprezentációjának fontossága, a multitemporális újráirások. Ezt az elvet is követve vizsgálatunk a *hol* és a *hogyan találkozunk a műalkotás tapasztalatával* kérdéseinek tisztázásával folytatható.

#### A MŰVÉSZET BEFOGADÁSÁNAK HELYE

Wallinger Krisztusa korszakjelző volt abban a tekintetben, hogy új viszonyrendszert nyitott alkotásának nyilvános környezetben, vagyis köztéren és a nyilvános, a múzeumi és a vallásgyakorlásra kívüli dialógusban, vagyis a közbeszédben történt elhelyezésével, akár közvetítőinek is tekinthető pozícióban. Krisztus a mai, levetkőztetett, a tekinteteknek és a közösségnek – mint egykor, úgy most is

<sup>28</sup> „A múzeumok a múlttól és a jövőről szóló kritikai párbeszédet erősítő demokratizáló, inkluzív és többszólamú terek. Felismerik és napirendre tűzik a jelen konfliktusait, kihívásait. Műtárgyakat és egyéb mintadarabokat őriznek a társadalom részére, az emlékezet őrzői a jövő nemzedékei számára, és megteremtik az ehhez az örökséghez fűződő egyenlő jogok és hozzáférés lehetőségét mindenkinek. A múzeum nem profittermelő. Részvételi alapú és transzparens intézmény, amely aktív partnerségben áll a társadalom különféle közösségeivel, hogy megőrizze, kutassa, bemutassa és elősegítse a világ jobb megértését, továbbá hozzájáruljon az emberi méltósághoz és a társadalmi igazságossághoz, a globális egyenlőség és a világszintű jólét megteremtéséhez.” E megfogalmazás szerepelt elfogadásra javasoltként 2019 júliusában Párizsban, ám a testület 2019. szeptemberi kiotói rendkívüli közgyűlésén elhalasztották a döntést. Lásd: *ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote*, hozzáférés: 2020.05.13, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>.

<sup>29</sup> BRULON SOARES, BROWN and NAZOR, „Introduction”, 27. Saját fordítás. K. Z.

<sup>30</sup> Uo., 32. Saját fordítás. K. Z.

<sup>31</sup> Claire BISHOP, *Radikális muzeológia – avagy mi a „kortárs” a kortárs művészeti múzeumokban?*, ford. SÁRAI Vanda (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum–ICOM Magyarország, 2018).



– kitett, hallgatag alakja csupán egy közülünk, emberek közül. Több mint szobor, hiszen egyszerre emlékeztet a krisztusi történetre, annak jelenvaló emberi és társadalmi vonatkozásaira, és teszi fel azt a kérdést, hogy mit várunk el tőle, egy köztéri műalkotástól. A talán legrészletesebb és legkorábbi beszámoló, amely alapján – az alkotó rövid nyilatkozatai mellett – lehetőség szerint közvetlen képet alkothatunk a műről, Adrian Searle-nek az *Ecce Homo* felállítása másnapján megjelent írása, amely a következőképpen zárul:

Hiba lenne egyszerűen provokatív értelemben vett vallásos szobornak tekinteni. Lehet, hogy egyáltalán nem is szoborként kellene néznünk rá. A millennium apropóján kérdéseket tesz fel a szimbolikus értékekkel, a hellyel és az elhelyezéssel, a magántermészetű hiedelemmel és a nyilvánosság előtt tett nyilatkozattal és kijelentéssel kapcsolatban. [...] Emlékeznünk kell, hogy a szobor alakja csak az alkotás egyik fele. Elhelyezésével együtt válik azzá, ami, és amely által villámhárítóvá lesz az érvek, a vita, az érzések előtt. Mint minden munkáját, így az *Ecce Homo*-t is kevésbé tárgyként vagy zárt műalkotásként szemlélhetjük, sokkal inkább térként, egyfajta metaforikus helyként, amelyben az ideák és maga a tárgy ütközhetnek. Wallinger munkáival mindig is nagy kérdéseket feszegetett: osztály, pénz, hatalom, nacionalizmus, most meg a vallás. De észrevehetjük, hogy ez is a korábbiakról szól, amikor a nagybetűs angol hagyomány bátyjai védelmükbe veszik az üres talapzatot, az utolsó bevezető sáncot.<sup>32</sup>

E megjegyzésekből – itt és most – a helyre vonatkozót szeretném kiemelni. Eredeti helyén szekuláris közegben, egy multikulturális európai metropolisz egyik központi terén, kiemelt jelentőségű turisztikai látványosság környezetében állt, háta mögött rangos művészeti múzeummal, sajátosan összekapcsolódó látványt nyújtva azzal, de bizonyos szempontból a tér többi elemével, köztük a St Martin-in-the-Fields templommal is.<sup>33</sup> Később kiállították a művészeti világ több intézményében, többek között a berlini König Galerie 2016 végén megnyílt *A mások* (*The Others*) című kiállításán,<sup>34</sup> ahol meglehetősen más közegben, tematikájá-

<sup>32</sup> A szoborállítás napját követően megjelent cikk: Adrian SEARLE „The day I met the son of God”, *The Guardian*, 1999.07.22, <https://www.theguardian.com/artanddesign/1999/jul/22/art.arts.features>. Sajtófordítás. K. Z.

<sup>33</sup> A templomnak további művészeti vonatkozásai is vannak: a virtuóz *Academy of St Martin in the Fields Kamarazenekar* mellett – e tanulmány témájához kapcsolódóan – Mike Chapman ugyancsak 1999-es *Christ Child* című alkotása: egy négyzetes pillér tetején még köldökzsinórral látható fiúsecsemő szobra („*Christ Child* [sculpture]”, *Wikipedia*, hozzáférés: 2020.05.09, [https://en.wikipedia.org/wiki/Christ\\_Child\\_sculpture](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Child_sculpture)), a posztamensen János evangéliuma kezdősorával: „In the beginning was the word and the word became flesh and lived among us”. (Az új fordítású revideált Károli-Biblia magyar fordításában: „Kezdetben volt az Ige, és az Ige Istennél volt, és az Ige Isten volt.” Jn 1,1 – hozzáférés: 2020.05.09, <https://abibliamindenkie.hu/uj/JHN/1/>).

<sup>34</sup> Lásd a König Galerie honlapján a kiállítás oldalát, hozzáférés: 2020.05.09, <https://www.koenigalerie.com/exhibitions/5909/the-others-curated-by-elmgreen-dragset/>.

ban és provokatív természetében is válogatottan hasonló műalkotások között állt, és amely így teljesen más értelmezési mezőket nyitott meg. Harmadik, ismét londoni megjelenése részben megint új találkozási, ezzel pedig további interpretációs lehetőséget kínált a Szent Pál-székesegyház bejárati lépcsőjénél, ráadásul – az alkotás által megidézett történet eredeti kontextusához kapcsolódóan – 2017 húsvéti ünnepkörének időszakában. A bibliai történet napjaink realitására élesen rezonáló szekuláris olvasatát<sup>35</sup> a székesegyház akkori kanonoka, Mark Oakley is megerősíti.<sup>36</sup> A műalkotás feladata az őáltala megfogalmazottakhoz hasonlóan a falakkal határolt téren túlra mutat, ahogyan az ICOM már említett, 2019-es, egyelőre vitaanyagként szereplő múzeumdefiníciója is, amely bővebb a megfogható és megfoghatatlan örökség edukációs és élvezeti célú gyűjtésénél, őrzésénél, kutatásánál, megosztásánál és kiállításánál. Visky András műalkotás-meghatározását idézem:

A valódi műalkotás [...] nemcsak a világ, az emberi viszonyok, a társadalmi berendezkedés álságosságáról rántja le a leplet, hanem önmagáról is. A valódi műalkotásban mindig fölismerhető az önmaga megszűnésének és megszüntetésének az akarata: elküld magától és az élet etikai kihívásai felé fordítja a tekintetünket. Gyönyörködtet, de fel is ébreszt és kiküld a városutakra észrevenni az otthontalanokat, a kitaszítottakat és megnyomorítottakat. Nem én vagyok a cél, mondja a műalkotás, én csak egy önismereti, önfelismerési esemény vagyok.<sup>37</sup>

Ennek az eseménynek a létrejöttében fontos szerepet játszik a művészettel történő találkozás, a tapasztalás környezete – legyen az múzeumi kiállítótér, templom vagy éppen köztér. Ebben a tekintetben az egyén, jelen esetben a műalkotással találkozó ember számára a pszichológiai, illetve szociokulturális jelentés nél-

<sup>35</sup> Kate Allan, a projektben közreműködő Amnesty International igazgatója szerint „Krisztus története, hogy fogságba vetették, megkínózták és kivégezték azért, mert békésen kifejezte a véleményét és próbára tette kora hatóságait, a mai napig is aktuális. A szobor egy kifejezetten sebezhető alakot mutat, és hatásosan képviseli azokat az esettípusokat, amelyekkel ma is dolgozunk – az elnyomottakat, akik egész egyszerűen azért szenvednek, amit hisznek.” *Ecce Homo – Mark Wallinger*, hozzáférés: 2020.04.13, <https://www.stpauls.co.uk/eccehomo>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>36</sup> „Wallinger munkája arra emlékeztet, hogy ha tiszteljük az emberséget, akkor »re-spektálnunk«, azaz újra rá kell tekintenünk arra is, amit nem látunk, vagy amit szándékosan szem elől tévesztünk. [...] Fel kell tennünk a kérdést: kivé lettünk emberekként és társadalomként – és kik lesznek mindig is az áldozataink? [...] Ugyanazon a tárgyaláson János evangéliuma szerint Poncius Pilátus azt kérdezi Jézustól, »Mi az igazság?« Ma is találó kérdés, mégpedig azok tekintetében, akik gondolataik vagy identitásuk miatt szenvednek. Olyan kérdés ez, amelyet ez a műalkotás nem enged el a fülünk mellett.” Uo. Saját fordítás. K. Z.

<sup>37</sup> Visky András, „A csaknem-Istenről és a valóságossá válásról (Beszéd a második parancsolatról)”, in *Tízparancsolat?*, szerk. DÁVID István és VITUS-BULBUK István, 32–40 (Kolozsvár: Exit Kiadó, 2016), 35.

küli tér helyé, azaz megkülönböztetetté és kitüntetetté, „szentté” lesz.<sup>38</sup> Ez az elhatároltság és kitüntetettség Siedellnél is megjelenik, aki a művészet fogalmának meghatározásakor a moderált intézményi elmélet mellett érvel, amely „elismeri a múzeumtér fontos szerepét a jelentés meghatározásában, annak a története, hagyománya és elmélete közvetítésében, hogy mi is történik abban a térben”.<sup>39</sup> Ugyanakkor, bár a kortárs (szekuláris) művészeti gyakorlattal kapcsolatban ezt a templomi környezet esetében is elismeri, mégis úgy fogalmaz, hogy az „egyház annak liturgiai gyakorlatával határozottan nem megfelelő hely annak a művészetnek, amely a vallásgyakorlás résztvevőjét arra készíti, hogy »kemény kérdéseket tegyen fel«, »megkérdőjelezzen korábbi hiedelmeket«, és így tovább. Ezek abszolút fontos gyakorlatok, de nem a liturgiában.”<sup>40</sup>

#### A MŰVÉSZET BEFOGADÁSÁNAK GYAKORLATA

A liturgia fogalma Siedell művészetlátásában később is kiemelt fontosságú.<sup>41</sup> Kulcsfogalommá válik azonban az *Ecce Homo* elhelyezései különbségének, a leginkább érvényes elhelyezés azonosításának értelmezésében. Mint írja, a „vallás nem pusztán és egyszerűen »elhitt« a vele kapcsolatos intellektuális gondolataink summájaként, hanem *gyakorolt*. A görög *leiturgia* származékaként, ami szó szerint azt jelenti: »közszolgálat, közmunka«, a liturgia a vallás munkája.”<sup>42</sup> Praxisról van itt szó, olyan cselekvéssorról, amely elengedhetetlen a (műalkotás) jelentésének, a ’Mi az igazság?’-nak a megfejtésében. Az egyházi liturgia e tekintetben kötött, de ugyanolyan módon meghatározott és szokásrendszereken alapuló a múzeumi művészetbefogadás liturgiája is.<sup>43</sup> E megállapítás – bár más szavakkal – korábban is elhangzott. „Carol Duncan és Alan Wallach a »múzeum mint templom« gondolatot – túlmutatva annak szokásos metaforikus használatán – a művészeti múzeumban a látogatói tapasztalatot megtestesítő rítusként írták le, azonban annak a megélt vallásossághoz történő bármilyen közvetlen kapcsolása nélkül” – olvashatjuk James Cliftonnál.<sup>44</sup>

<sup>38</sup> DÜLL Andrea, „»Vannak vidékek legbelül«: Környezetpszichológiai szakralitás a helyhasználatban”, *Helikon* 56, 1–2. sz. (2010): 227–238, 227. Írása mottójaként idézi David Seamon 1979-es megállapítását: „Egy hely akkor lesz szent, amikor az emberben a térre vonatkozóan megtörténik a váltás a kívülről pozíciója helyett a belülről pozíciójának átélésére.”

<sup>39</sup> SIEDELL, *God in the Gallery*, 29. Saját fordítás. K. Z.

<sup>40</sup> Uo., 146–147. Saját fordítás. K. Z.

<sup>41</sup> Lásd: Daniel A. SIEDELL, „Liturgical Aesthetics and Contemporary Artistic Practice: Some Remarks on Developing a Critical Framework”, in *Beyond Belief: Theoaesthetics or Just Old-Time Religion?*, ed. Ronald R. BERNIER, 11–24 (Eugene: Pickwick Publications, 2010).

<sup>42</sup> Uo., 16. Saját fordítás. K. Z.

<sup>43</sup> Siedell erre figyelmeztet, amikor azt írja: „Liturgikus teremtmények vagyunk. A kortárs művészeti gyakorlat ezt felismeri. Ideje, hogy a kritikai gyakorlat is így tegyen.” Uo., 24. Saját fordítás. K. Z.

<sup>44</sup> James CLIFTON, „Truly a worship experience? Christian art in secular museums”, *Anthropology and Aesthetics*, no. 52. (2007): 107–115, 107. Saját fordítás. K. Z.

Ugyanakkor e megállapításnak ellentmondóan a National Gallery (ennek a tanulmánynak az elején második történetként említett) *Seeing Salvation* kiállítása empirikus kutatása során Howes olyan visszajelzésekkel is találkozott, amelyek a múzeumi normától eltérő látogatói gyakorlatot rögzítették. Egy teremőr például így számolt be a Howes által főleg a hívő vallásgyakorlók köréhez kötöten azonosított és „zarándokjelenlétnék” nevezett viselkedésmintáról: „láttuk, hogy az emberek imádkoznak a kiállított képek előtt, ahogy mennek körbe.”<sup>45</sup> Szögezzük le, ez a viselkedésforma a szekuláris, de még az egyházművészeti múzeumi gyakorlatban is rendhagyó. Persze tisztában kell lennünk azzal, hogy a látogatói kör a „hagyományos” vagy az ún. „edukált” múzeumjárókon túl olyan célcsoportokat is megmozgatott, amelyek nem rendszeresen fordulnak meg ilyen intézményben – számukra egy műalkotás valamely teljesen más típusú befogadás gyakorlatát idézheti elő. A kiállítás sikerének okai között Howes a múzeum ismertségén és beágyazottságán, valamint a kiállított anyagon túl felsorolja az ingyenes belépés lehetőségét, az erős médiaháttérrel és a hathatós egyházi támogatást is, és arról sem feledkezik meg, hogy megemlítsé: bár sokan alapvetően a vallási örökség részeként tekintettek a kiállított művekre, reakcióik alapján „a modern szekularizált közönség képes érzelmileg és ugyanakkor tisztán esztétikailag és történetileg közelíteni” a keresztény művészethez, továbbá hogy „bizonyos körülmények között a vallásos művészet látszólag olyan világi díszletek mellett is szolgálhat a vallásos jelentés hatékony eszközeként, mint amilyen a National Gallery.”<sup>46</sup> E tapasztalat pedig felveti a kérdést, vajon a „profán” múzeumi-kiállítótermi környezet deszakralizálja-e a vallásos művészetet. Howes következtetése szerint a tanulás így szól:

Az egyik [...], hogy „egy megsemmisítően szekularizált korban (amelyikben a valóság vallásos felfogásának pusztá lehetősége is gyengülni látszik az emberek nagy része számára) még mindig lehetséges, hogy a transzcendens jeladásaira hangolódjunk – hogy a kegyelem felvillanásával gazdagodjunk, ami ott van életünk mindennapi valóságában, valóságával, valósága alatt.” A másik, sokkal prózaibb következtetés, hogy egy olyan, túlnyomóan posztkeresztény kultúrában, mint a miénk, úgy tűnik, hogy a vallás és a vizuális művészet, különösen pedig az esztétikai és a vallásos tapasztalat közötti kapcsolat nem szükségszerűen olyan gyenge vagy problematikus, amint ezt oly gyakran feltételezik.<sup>47</sup>

Érdeemes figyelni arra, hogy e kiállítást egy évvel Wallinger Krisztusának első, Trafalgar-téri felállítását követően rendezték, tehát a tárlatot megelőzte a szobor kapcsán zajló kritikai, elméletírás- és közbeszédbeli vita, valamint a kiállítás ma-

<sup>45</sup> HOWES, *A szakralitás művészete*, 61.

<sup>46</sup> Uo., 63.

<sup>47</sup> Uo., 64.

ga is erős médiatámogatást kapott.<sup>48</sup> A *Seeing Salvation* hatását, a résztvevők saját befogadói pozíciójára vonatkozó reflexióját minden bizonnyal befolyásolta nem várt, – a Dúll Andreától köszönettel átvett kifejezést kölcsönözve – *aspecifikus* haszonként a kiállításához kapcsolódó empirikus kutatás hatása, de az is, hogy a szakrális művészet témája már a kiállítás előtt tematizálta a közbeszédet.

#### MÚZEUM ÉS/VAGY TEMPLOM

A két fogalom, a művészet és a templom mára közhelyszerű összekapcsolása, „a művészet temploma” kifejezés elsőként Werner Hofmann-nál volt olvasható 19. századi előzményekkel összefüggésben. Hofmann arról a korszakról ír, amelyik párhuzamosan szentélyé avatja a múzeumot és múzeumot csinál a templomból, a templom és a templom részei megnevezésének alkalmazását pedig kiterjeszti a művészeti és tudományos élet más színtereire,<sup>49</sup> sőt, a világiállításokra is.<sup>50</sup> Megfigyelhetjük azt is, hogy a 19. század végén épült művészeti kiállítóterek akár leplezetlenül is követhetik a nyugati kereszténység templomépítészeti tradíciójának térszervezési rendjét – ami óhatatlanul közvetlen igazolása a hofmanni kifejezésnek. Jó példa erre a budapesti Múcsarnok (Schickedanz Albert, 1895–96) bazilikális téralakítása. A „főhajó” melletti „oldalhajókkal” a szoborcsarnok – még ha nem pontosan keletelt tájolású is – apszisban végződő, szentélyszerű megformálása.<sup>51</sup> A múzeum és a templom viszonya a művészet vonatkozásában, valamint ennek változása a befogadás helye és gyakorlata mellett vizsgálható azok funkciója és attitűdje szempontjából is. A kimondottan vallási,<sup>52</sup> valamint a valláshoz köthető tárgyak és műalkotások gyűjtésére és bemutatására szakoso-

<sup>48</sup> Ilyen volt többek között a kiállításával megegyező című, a múzeum akkori igazgatója, Neil MacGregor művészettörténész vezette négyrészes tévésorozat a BBC-n. Lásd: *Seeing Salvation*, televíziós dokumentumsorozat, 2000.

<sup>49</sup> A művészet temploma kifejezés a múzeum mellett a hangversenyteremre vonatkoztatva is megjelenik nála, sőt, olvashatunk a tudomány templomáról is.

<sup>50</sup> Lásd: Werner Hofmann, „Az emberiség képei”, ford. Havas Lujza, in Werner Hofmann, *A földi paradicsom*, 67–85 (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1987).

<sup>51</sup> Minden bizonnyal nem véletlen, hogy a Múcsarnok tere mennyire „adta magát” pl. a The Corporation művészeti csoport (Borsos János, Mátrai Erik, Papp Gergely és Szenteleki Gábor) 2011-es *Úrhajó/Lordship* című kiállításának „templomosítására”, amelynek során a Múcsarnok tereit át- (vagy éppen vissza-)értelmezték: főhajóra, mellékhajóra, kereszthajóra, szentélyre. Az épület stratégiai pontjain a templom fontos és tipikus tárgyi tartozékainak jelzészzerű átiratait (szenteltvíztartót, gyóntatófülkét, szószékét stb.) helyezték el, és a koncepció részeként a kiállítási térben rendszeres performatív eseményeket rendeztek: hetente kétszeri fogadóórát a gyóntatószékben, vasárnapi alternatív igehirdetési előadást, valamint a kiállítás finisszázsaként *Techno Zsinat* elnevezésű, egész estés audiovizuális show-t. Lásd: THE CORPORATION, *Úrhajó / Lordship*, 2011, pdf-formátumú dokumentum, Borsos János szíves közlése nyomán.

<sup>52</sup> Például a marburgi Religionskundliche Sammlung, a szentpétervári State Museum of the History of Religion, a glasgow-i St Mungo Museum of Religious Life and Art, a washingtoni Museum of the Bible, a tunéziai Hammametben található Musée des Religions, az azonos nevű intézmény a bulgáriai Stara Zagorában, a tajvani The Museum of World Religions.

dott múzeumok<sup>53</sup> mellett a legtöbb általános művészeti múzeum gyűjteményének jelentős része vallási tárgyú alkotásokból áll. Mi pedig minden bizonnyal e helyszíneken vagy éppen a templomok egyházművészeti gyűjteményeiben találkozunk valláshoz kapcsolódó művészeti alkotásokkal. Érdekes kivétel, és részben a tanulmány elején idézett elkínsi álláspontot erősíti, hogy alig találunk napjaink valláshoz kapcsolódó művészetére fókuszáló múzeumot.<sup>54</sup> Ha tehát itt és ott is találkozhatunk valláshoz kötődő alkotásokkal, akkor mégis hol a határ a templom és a múzeum között? – teszi fel a kérdést Jan Dolák.<sup>55</sup> A különbség talán elsősorban a gyűjtési-bemutatói és így a szándékolt befogadási és interpretációs irányultságban rejthető. Dolák szerint a „pre múzeum” kezdete a középkori egyházi gyűjteményekhez, illetve a „nélkülözhető” (*superfluous*), azaz a szertartásokhoz nem közvetlenül szükséges tárgyak gyűjtéséhez köthető:

A prehistória sámánja ugyanúgy nem volt hangszergyűjtő, mint ahogy a Notre-Dame-székesegyház papja sem volt oltár- és keresztelőkút-gyűjtő. Mindannyiunk otthonában vannak bútorok, de ettől még nem válunk automatikusan asztal- vagy székgyűjtők. A stációkép előtt térdelő hívőt nem érdekli, hogy azt vajon helyi festő vagy neves művész festette-e. A hívő szükségleteinek bármilyen festmény megfelel.<sup>56</sup>

Így juthatott el Kenneth Hudson brit „antimuzeológus” „egy tigris a múzeumban nem tigris” szállóigéjétől<sup>57</sup> François Mairesse az „egy szent tárgy a múzeumban nem szent tárgy” parafrázisáig.<sup>58</sup> Doláknál ez így hangzik: a „múzeumi tárgy így állandóan »természetes kontextusán kívül« helyezkedik el, olyasvalamént, ami »elmúlt« és átalakult formában, »újjászületve« jelenik meg.”<sup>59</sup> És ha akarjuk, így juthatunk el ennek további kiterjesztéseként az egy műalkotás a templomban nem műalkotás megállapításig – amely a korábban idézett siedelli állásponttal egybevágóan azt állítja, hogy a befogadást meghatározó környezet és liturgia mennyire kevésbé támogatja vagy éppen mennyire lehetetleníti el a műalkotás művészetként történő befogadását. Dolák megerősítése szerint: a „szent célokkal őrzött tárgyakat szigorúan meg kell különböztetnünk az olyan tárgyaktól, ame-

<sup>53</sup> Például a perui Museo de Arte Religioso, a zadari Museum of Religious Art vagy az esztergomi Keresztény Múzeum.

<sup>54</sup> A Vatikáni Múzeum kortársnak nevezett, ám jobbára 20. századi kollekciója mellett ilyen elsősorban a Saint Louis Universityn működő Museum of Contemporary Religious Arts (MOCRA).

<sup>55</sup> Jan DOLÁK, „Where is the Border between a Museum and a Temple?”, *ICOFOM Study Series* 47, no. 1–2. (2019): 209–211. Saját fordítás. K. Z.

<sup>56</sup> Uo., 210. Saját fordítás. K. Z.

<sup>57</sup> Lásd: *A Tiger in a Museum is not a Tiger: An anthology of the thoughts of Kenneth Hudson (1916–1999)* (Den Haag: European Museum Academy, 2017).

<sup>58</sup> François MAIRESSE, „The sacred in the prism of museology”, *ICOFOM Study Series* 47, no. 1–2. (2019): 15–22. Saját fordítás. K. Z.

<sup>59</sup> DOLÁK, „Where is the Border between a Museum and a Temple?”, 210. Saját fordítás. K. Z.

lyeket az emlékezet őrzőiként, az anyagi világ, a muzealizáció [...] kifejezéseiként gyűjtünk.”<sup>60</sup>

Ha azonban nem a tárgyak, hanem az intézményi attitűd felől közelítjük meg a kérdést, akkor egészen más eredményre juthatunk. Crispin Paine tavaly megjelent tanulmányában a múzeum és a vallási intézmények ilyen természetű hasonlóságára mutat rá.<sup>61</sup> A múzeumokkal mint önmagukra megkülönböztetett szerepű közszolgálati intézményként tekintő helyekkel kapcsolatosan megjegyzi, „különösen büszkék a »valódi dolog« őrzésében játszott szerepükre, és szinte megvetik azokat az intézményeket, amelyek ilyen értékes forrás nélkül adnak elő történelmi történeteket”. Kimondottan a vallásról nyilatkozó múzeumok esetében – az ősi zárandokközpontoktól a modern tematikus parkokig – mutat rá a hasonlóságra. A múzeumoknak a vallás és annak tárgyai iránti érdeklődésében is változást lát azokhoz a korábbi gyakorlatokhoz képest, amikor a múzeumok a vallás tárgyait műalkotásokként vagy a kultúra illusztrációjaként mutatták be. Hangsúlyozza, hogy napjainkban több múzeum is komolyan veszi tárgyai vallásos jelentését. „Néha ennek eredménye, hogy a múzeum és a templom közötti határ szinte ledőlni látszik, és láthatunk példát a szentélyként is működő múzeumra, valamint a már szinte múzeumként működő szentélyre is”<sup>62</sup> – írja.

#### A KOMMODIFIKÁCIÓ ÖSVÉNYÉN

A múzeum és a templom határainak közelítése, elmosódása, akár „ledőlése” egyrészt abból a közös helyzetből fakad, hogy mindkét intézmény kitett a kommodifikációnak, éppen ezért a „fogyasztói” (befogadói, látogatói, hívői) élmény „fejlesztésének” nevezett alakításnak-bővítésnek-könnyítésnek. E kommercializálódás részben indokolja szolgáltatási spektrumaik kiterjesztésének gyakorlatát is – ám az sok esetben félreértett, nem indokolt és nem is célszerű. Mindkét intézmény célja a „misszionálás” – azaz a vallási vagy kulturális üzenet hirdetése, terjesztése. Ennek eszközei a marketing gyakorlatát követően a kipróbáltatás, a konverzió (az érdeklődő látogatóvá tétele), a visszatérés és a látogatási frekvencia növelése, a márkahűség, majd az elköteleződés kialakítása, a márka kiterjesztett szolgáltatásainak-termékeinek igénybevétele. A mennyiségi mutatók, a látogatószám és adott esetben a jegyeladásból vagy az adományként realizált bevétel alapján megítélt eredményesség mint egyedüli kritérium azonban nem lehet célravezető, hiszen magában hordozza a valódi tapasztalás és találkozás megtörténtéről, az érték közvetítés bekövetkeztéről való megfeleledkezés lehetőségét is. Ezzel pedig az intézmények pont a lényegükről megfeleledkezve veszíthetik el saját arcukat, egyediségüket, relevanciájukat. Ezzel nem azt kívánom mondani, hogy nincs

<sup>60</sup> Uo. Saját fordítás. K. Z.

<sup>61</sup> Crispin PAINE, „Beyond museums: religion in other visitor attractions”, *ICOFOM Study Series* 47, no. 1–2. (2019): 157–169. Saját fordítás. K. Z.

<sup>62</sup> Uo., 158–159. Saját fordítás. K. Z.

helye szakrális kiállításnak szekuláris múzeumban vagy kortárs műalkotásnak a templomban. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a fentiek összefüggésében kiemelten fontos a fókuszvesztés, a valódi tartalmat és valódi találkozás-tapasztalatot nélkülöző látványosság, illetve az elhiteltelenedés elkerülése. Kiutat jelenthet a szolgáltatástervezés (*service design*) e téren tapasztalható és mindkét irányba ható gyakorlata, amelyről és a szolgáltatástervezőkről mint a két terület közötti „kulturaközvetítőkről”<sup>63</sup> Ted Matthews írt tanulmányokat. E hatásrendszer szerrinte kettős irányú:

[A] szolgáltatástervezés segítségével, amely csatornákat teremt a tapasztaláshoz, lehetségessé válhat a közösségen keresztül olyan rítusok és ceremóniák megtervezése és hangszerelése, amelyek képesek kapcsolódni a mítoszhoz, az pedig cserébe csatornát teremt a „szakrális” vagy legalábbis a „speciális” tapasztalat számára.<sup>64</sup>

Jeni Ryde már 2009-es, a firenzei Santa Croce esetét vizsgáló tanulmányában felhívja a figyelmet arra a konfliktusra, amellyel a megfogható és megfoghatatlan örökséget egyszerre őrző vallási intézmény szembesül, amikor annak „hagyományos történelmi szerepét oly mértékben befolyásolják a nemzetközi örökségturizmus aktuális igényei, hogy számos szent hely funkciója megváltozik.”<sup>65</sup> A funkciók, a vallásgyakorlás és a szekuláris turizmus egymás mellett élése a tömeges turizmus és a csökkenő hívőszám miatt a templomok gazdasági fenntarthatósága tekintetében is elkerülhetetlennek látszik.<sup>66</sup> A „fogyasztói élményt” (*user experience*, UX) a „felhasználóbarát” (*user friendly*) címkével megjelölten azt középpontba helyező, ám többnyire kizárólag üzleti, sőt sok esetben pusztán pénzügyi szemléletű, forgalom- és bevételmaximalizálási törekvéseknek mindkét intézményi rendszer esetében vannak ellenzői. Dolák például muzeológusként óva int a múzeumok ilyen jellegű, mindent bekebelező törekvésétől:

A múzeumok jövőjét nem a szakrális célú épületeket, helyeket és az érdekes lokációkat is bevonó „mindent felölelésben” kell megtalálni. Ez visszalépes. Nem minden értékes dolog számít múzeumi tárgynak, és nem minden

<sup>63</sup> Lásd: Ted MATTHEWS, „Sacred Service: The Use of ‘Sacred Theory’ in Service Design”, *Journal of Design, Business & Society* 3, no. 1. (2017): 67–97. [https://doi.org/10.1386/dbs.3.1.67\\_1](https://doi.org/10.1386/dbs.3.1.67_1). Saját fordítás. K. Z.

<sup>64</sup> Ted MATTHEWS, „Sacred Services: How can knowledge from social science relating to the sacred inform the design of service experiences?”, *Artifact* 3, no. 2. (2014): 6.7. <https://doi.org/10.14434/artifact.v3i2.3973>. Saját fordítás. K. Z.

<sup>65</sup> Jeni RYDE, „Church or museum? The case of Santa Croce, Florence, Italy”, *The International Journal Of The Inclusive Museum* 2, no. 2. (2009): 39–50. Saját fordítás. K. Z.

<sup>66</sup> Ez a kijelentés ugyanúgy érvényes lehet a múzeumokra, ahogy azok funkciója is kibővül, többcsatornássá válik.



értékes hely és épület múzeum. A védelem bármely formája nem feltételezi automatikusan a muzealizáció folyamatát.<sup>67</sup>

Magdalena Kubecka lengyel kultúranthropológus elmélete szerint viszont a múzeumnak „mindennek a helyének” (*everything place*) kell lennie, azonban nem a 16. században megjelent kuriozitások kabinetje, vagy német eredetű elnevezéssel csodakamrája értelmében, amelyben a művészeti alkotások mellett szokatlan és ritka tárgyak kollekciója volt látható különösebb gyűjteményi koncepció nélkül vagy jobbra legfeljebb reprezentációs célú válogatással; hanem a tárgyak helyett a látogatói cselekvések maximalizálása tekintetében.<sup>68</sup> Kubecka gazdasági fókuszú és a szolgáltatástervezés gondolkodásától sem távol álló, a múzeumról írt, de a templomra is vonatkoztatható véleménye szerint:

Úgy tűnik, hogy a napjaink piacán túlélni akaró múzeumok nem működhetnek egyszerűen úgy, ahogyan az elmúlt évtizedekben tették. Azt állítom, hogy a múzeum tulajdonképpen „mindennek a helyévé” (*everything place*) válik. A múzeumoknak többcélúaknak (*multiple purpose*) és rugalmasaknak kell lenniük. Átvesznek bizonyos szerepeket, amelyeket hagyományosan más intézmények – éttermek, színházak, iskolák – játszottak a városban. [...] A múzeumok hibrid jellegükkel és funkcióik multiplikálásával válnak „mindennek a helyévé”.

Kubecka rávilágít, hogy e „mindennek a helye” ugyanakkor más ok miatt fontos a politikacsinalók és a városi hatóságok számára. Az ő szemükben alapvető szerepe van a vonzó és kulturális város képének megteremtésében – városi szinten, országos tekintetben és külföldön egyaránt. Szerepe a turisztikai eredményesség és a reprezentáció mellett prominens lehet a városban a közösségi szellem megteremtésében, a „helyteremtésben”. Végeredményben a múzeumok mint mindennek a helyei megváltoztathatják a város vagy annak valamely adott környéke karakterét is.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> DOLÁK, „Where is the Border between a Museum and a Temple?”, 211. Saját fordítás. K. Z.

<sup>68</sup> Kubecka e véleményével kapcsolatban Szentpéteri Márton szíves szóbeli közlésében felhívta figyelmemet annak retrospektív anakronizmusára – hiszen e korban még nem voltak modern értelemben vett műalkotások –, valamint a kor koncepciója szerinti megközelítés alkalmazásának szükségességére. Köszönettel tartozom neki, hogy figyelmembe ajánlotta Hans Bredekamp írását, amelyben a Kunstkammert egyrészt mint megismerési formát írja le a 17. századi akadémiákat megelőzőként, másrészt mint játéket, amelyben a játékos természet nyomon követhető, gátak közé kényszeríthető és meghatározott irányba terelhető. Lásd: HANS BREDEKAMP, „A Kunstammer mint játéktér”, ford. UJVÁRI Péter, *Café Babel* 4, 14. sz. (1994): 105–112.

<sup>69</sup> Magdalena KUBECKA, *Museum as an Everything Place* [Chris Zombory által szerkesztett vázlat, kiadatlan], hozzáférés: 2020.03.05, [https://www.academia.edu/35967163/Museum\\_as\\_an\\_Everything\\_Place](https://www.academia.edu/35967163/Museum_as_an_Everything_Place).

Az identitás- és helyteremtésben betöltött szerep vitathatatlanul fontos. Ugyanakkor a funkciók multiplikálására, sőt maximalizálására törekvés, a kvázi minden a városban megjelenő célcsoportnak, rendszeres és alkalmi látogatóknak, helybélieknek és turistáknak, a legkülönbözőbb életkori és attitűd-célcsoportoknak megfelelni akarás a turisztikai marketingben is lejárt, fenntarthatatlan, a túlturistasodás (*overtourism*) veszélyét nem látó, a kisebb attitűd-célcsoportok szerinti, akár *niche*-szegmentálást és a nem-növekedést (*degrowth*) nem ismerő jellege tükröződik Douglas Brent McBride olvasatában is, aki a „múzeumot mint tömegmédiumot” (*the museum as mass medium*) láttatja. Tanulmányában a minneapolis-i Walker Art Center igazgatója, Kathy Halbreich szavait idézve hozzáteszi: a „múzeum immár nem templom, hanem nyüzsgő fórum vagy városi tér”.<sup>70</sup> Erre még egy lapáttal rátesz, amikor a párizsi Centre Pompidou-t a kommodifikációt szolgáló bevásárlóközpont-hoz hasonlítja lefordíthatatlan, frappáns megfogalmazásban: „it’s a mall world after all”. A múzeumot McBride foucault-i értelmében vett heterotópiának látja, amelynek szerinte napjainkra a diverz hangok kakofóniáját kell harsognia. „E konfliktusoktól terhes kakofónia szemben áll a modern múzeum univerzális történeti narratívájával” – írja. „Soha nem hozza magával az öntranszparens társadalom utópikus egyhangúságát. De szükséges feltétele a demokratikus társadalomnak, amelyet segíthetnek megteremteni a tömegmédiumként működő múzeumok”<sup>71</sup>.

Azonban az ilyen hely- és közösségteremtő, politikai elkötelezettségű modellnek a turisztikailátványosság-teremtés igényével, illetve sok esetben a *starchitecture*<sup>72</sup> fogalmával jelzett jelensége sem ismeretlen sem külföldön, sem idehaza. A szakrálisnak álcázott látványosságtemplomok, a sok esetben saját múzeumi gyűjtemény nélkül megrendelt, megtervezett és megépített „múzeumépületek” ma már sajátos jelenségei a turizmusiparnak. E kérdésre reflektáló írásában<sup>73</sup> Jayne Merkel az európai és nemzetközi zarándokturizmus kiemelt központjaként is ismert Santiago de Compostela városában, 2011-ben Peter Eisenman tervezte, a Gaiás-hegyi Cidade da Cultura részben megépült kulturális komplexumának példájával indítja fejtegetését. Mint megjegyzi, e „gargantuai, 125 millió dolláros erőfeszítés a hit új korszakát jelzi, amelynek alapvető hiedelme a hírnevet, szerencsét és turistákat csábító múzeumépítészet

<sup>70</sup> Douglas Brent McBRIDE, „Modernism and the Museum Revisited”, *New German Critique* 33, no. 3. (2006): 209–233, 209. Saját fordítás. K. Z.

<sup>71</sup> Uo., 233. Saját fordítás. K. Z.

<sup>72</sup> A „star” (csillag) és az „architecture” (építészet) szavak összeolvasztásából keletkezett kifejezés olyan építészek alkotásaira vonatkozik, akik hírnevük, kritikai elismertségük miatt ünnepeltté, csúcsmárkává, szinte bálványokká váltak – ezért kaptak és kapnak ikonikusnak, identitásformálóknak és turisztikai vonzerőnek, látványosságnak (is) szánt épületek tervezésére megrendelést városoktól, kormányoktól, ingatlanfejlesztőktől. A fogalom Frank Gehry bilbaói Guggenheim Múzeum projektje után „Bilbao-hatásként” is ismert, bár Gehry az összekapcsolást vitatja.

<sup>73</sup> Jayne MERKEL, „The Museum as Artifact”, *The Wilson Quarterly* 26, no. 1. (2002): 66–79.

erejébe vetett.”<sup>74</sup> Ebben az új hitben, ahogy írja, „a forma számít, nem a tartalom.”<sup>75</sup> Kijelenthetjük, hogy az idézett példa is bizonyítja az elképzelés bizonytalanságát, fenntarthatatlanságát és tévességét.<sup>76</sup>

#### A LÉNYEGI MODELLJEI

Helena Wangfelt Ström a kérdést tartalmi és funkcionális oldalról közelíti meg,<sup>77</sup> elgondolása bizonyos szempontból a siedelli elképzeléssel, a liturgiák szerinti elhatárolással is rokon. Azt vizsgálja, mi történik, ha a vallási tárgyak kulturális örökséggé válnak, és ehhez három modellt ajánl. Az első megöli a szakrális tárgy korábbi identitását (*euthanised sacredness*), pusztán esztétikai vagy történelmi jelentéssel bíró tárggyá alakítja azt. A második, általa hibridnek nevezett megoldás esetében a néző tekintete (*in the beholder's eye*) dönti el, hogy az adott tárgyban szentséget, művészeti tárgyat vagy történelmi emléket lát. A harmadik pedig a tárgyak változó felhasználási igényétől meghatározott, egyfajta svájcbicska-modell (*a multi-tool for shifting needs*). A három modell különböző hozzáállást takar, ám közös bennük, amint azt Wangfelt Ström is hangsúlyozza, hogy a lényeg a kultikus (*cultural*) és a kulturális (*cultural*) alkalmazás megkülönböztetésében rejlik.<sup>78</sup> Vagyis a művészettel, a műalkotással kapcsolatos tapasztalatnak, illetve konstruálásának, valamint annak a hiedelemnek a mikéntjében, amelyik definiálja, milyen identitása a magát a műalkotással történő találkozás színtereként kijelentő intézmény.

Ez pedig ismételten hitkérdésekhez vezet. Bruno Brulon Soares brazil muzeológus szerint az a provokatív feltételezés, hogy bizonyos múzeumok akár vallási térnek (is) tekinthetők, veszélyezteti az adott intézménynek a nyugati világban megingathatatlan szekuláris státuszát. Hozzáteszem: ugyanez persze fordítva elmondható számos tisztázatlan önidentitású templomról is. Brulon Soares szerint a kérdés, amelyet a szekuláris múzeumnak is fel kell tennie, hogy mi az adott múzeum (koncepciója) mögötti „vallás”, miben hisz az adott múzeum. A múzeum

<sup>74</sup> Uo., 66. Saját fordítás. K. Z.

<sup>75</sup> Uo. Saját fordítás. K. Z.

<sup>76</sup> A Guggenheim Bilbao Museoa (és a Guggenheim múzeumi márka összes többi kiterjesztése) ötletének másolása a baszk fővárosból Galícia legfontosabb (vallási eredetű) turisztikai célpontja, a Szent Jakab-zarándokút (Camino de Santiago) évente mintegy 300 000 zarándokot vonzó városába még a '90-es években kezdődött, de a koncepció megbukott az annak alapját képező téves hiedelem miatt, jelesül, hogy a zarándokturizmus kiterjeszhető lesz a múzeumi turizmusra is. A projekt befejezetlen, az eredeti költségvetés sokszorosát felemésztette, a zarándokok nem zarándokolnak el a gyűjtemény nélküli, ám sztárépítész által tervezett kulturális épületegyüttesbe.

<sup>77</sup> Helena WANGFELT STRÖM, „How do Museums Affect Sacredness? Three Suggested Models”, *ICOFOM Study Series* 47, no. 1–2. (2019): 191–205.

<sup>78</sup> Uo., 191.

működésének dekolonializációját például kifejezetten mágikus cselekedetnek látja, amely bizonyos körülmények között akár vallásos hatást is kifejthet.<sup>79</sup>

Az intézmény mellett fontos annak társadalmi identitásának, gondolkodásának, befogadóságának a kérdése is. Feltűnő például, hogy miért pont Nagy-Britanniában találkozhatunk e téren olyan progresszív törekvésekkel, amelyek – a habermasi posztszekularizációs elméletnek talán leginkább megfelelően – képesek megvalósítani az elfogadásközpontú résztvevői attitűdöt a művészet és szélesebb értelemben a kultúra egészének befogadásában. Miért pont ott áll az *Ecce Homo* a köztéren vagy a székesegyház lépcsőjén? Miért ott valósul meg ilyen érdeklődés mellett a *Seeing Salvation*-kiállítás? Miért ott kerülhetnek Bill Viola video-szárnyasoltárai templomi térbe? Miért lehet balett, koncert vagy éppen színházi előadás brit templomokban? Miért pont abban a kultúrában zajlik élénk és valós tudományos és ismeretterjesztő diskurzus minderről?

David Brown, a St Andrews University emeritus professzora az *Art Seminar* sorozat hetedik, James Elkins és David Morgan által szerkesztett *Re-Enchantment* című kötetében megjelent írásában<sup>80</sup> e kérdés egyik lehetséges megfajtként az általánosan bevezetett vallásoktatás gyakorlata mellett érvel, ami összhangban van azzal a korábbi meglátással, hogy e terület legtöbb problémája edukációval és párbeszéddel kiküszöbölhető értéshiányon vagy félreértésen alapul. „Britanniában a vallásoktatás kötelező az iskolákban” – írja Brown, majd így folytatja –, „a gyerekeket arra bátorítják, hogy megtapasztalják a sajátjukon kívüli vallásokat is, így a más hiedelemrendszerek iránti pozitív hozzáállás gyakorlata olyan készség, amely kevésbé dogmatikus megközelítést biztosít. [...] Az eredmény nagyobb nyitottság a vallás és a művészet összekapcsolására.”<sup>81</sup>

#### KONKLÚZIÓ

E tanulmányban a művészet mai templomai megnevezés alatt a művészettel történő találkozás tereit, helyzeteit és gyakorlatait törekedtem megvizsgálni különböző szempontok és megközelítések szerint, valláshoz kapcsolódó és szekulárisnak tekintett környezetekben-szituációkban, a designkultúra-tudomány holisztikus és befogadó szemléletének alkalmazásával, személyes tapasztalataimra, kutatási meglátásaimra, a releváns diskurzusokra alapozva. Összegzésként úgy látom, a művészet mai templomaiban az intézményi címkéktől és besorolásoktól függetlenül valóságosan találkozhatunk a művészettel, valóságos megtapasztalásban lehet részünk bennük, legyenek akár a művészeti világ bejáratott terei (múzeumok, kiállítóterek, galériák), akár egyházi, liturgikus, köz- vagy virtuális

<sup>79</sup> Bruno BRULON SOARES, „Every museum has a God, or God is in every museum?”, *ICOFOM Study Series* 47, no. 1–2. (2019): 57–72.

<sup>80</sup> David BROWN, „How Real is the Conflict?”, in *Re-Enchantment*, eds. James ELKINS and David MORGAN, 255–258 (New York–London: Routledge, 2009).

<sup>81</sup> Uo., 255–256. Sajtát fordítás. K. Z.

terek. Mivel „az ember [...] a világ egyszerűbb magyarázatát kedveli”, a művészet pedig a valláshoz hasonlóan komplex jelenség,<sup>82</sup> ennek több feltétele is van. Bátorságra van szükségünk ahhoz, hogy – Santiago Zabalával szólva – belemerészkedjünk abba az összetett gondolkodást igénylő valóságba, illetve megértésbe, amelyet a művészet felkínál. Ez a megértés azonban önismereti kérdés is egyben. Fontos hagynunk, hogy a személyes tapasztalat és érintettség vezessen el a világ és önmagunk mélyebb és teljesebb megértéshez, segítsen „újragondolnunk”<sup>83</sup> helyzetünket, és vezessen vissza bennünket „az elme helyett a szív birodalmához.”<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Uo., 258. Saját fordítás. K. Z.

<sup>83</sup> PLATE, „The Museumification of Religion...”, 41. Saját fordítás. K. Z.

<sup>84</sup> Samer AKKACH, „The Presence of Absence: Sacred Design Now (2)”, in *Design Philosophy Papers Collection Six*, ed. Anne-Marie WILLIS, 63–70 (Ravensbourne, Qld.: Team D/E/S Publications, 2011). Magyar nyelven e lapszámban olvasható *A hiány jelenléte: Szakrális design napjainkban (2)* címmel. Saját fordítás. K. Z.