

James Elkins

A vallás különös helye a kortárs művészetben

Részletek James Elkins *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (New York & London, Routledge, 2004) című könyvéből

Előszó

Ha kedveli a művészetet, előbb vagy utóbb szembesülni fog a különös ténnyel, hogy a múzeumokban vagy a művészettörténeti könyvekben gyakorlatilag nem találni modern vallásos műalkotást. E helyzet egyszerre nyilvánvaló és meglepő, és bár mindenki tudja, mégis alig hallani róla. Nem jut eszembe olyan kérdés, amit nehezebb lenne kibogozni, amiről nehezebb lenne úgy beszélni, hogy az elfogadható legyen a sokféle nézőpont és vélemény számára.

Van, akinek a művészet egyszerűen *vallásos*, akár elismeri azt a művész, akár nem. Szerintük Jackson Pollock vallásos festő akkor is, ha egyrészt köztudottan nem gondolt munkáira úgy, másrészt annak a ténynek ellenére is, hogy semmilyen, a munkásságával kapcsolatos komoly kritika nem tekintett a műveire akként. Úgy vélik, a művészet elkerülhetetlenül vallásos, mert olyan dolgokat fejez ki, mint az örök élet reménye vagy az emberi lélek lehetőségei. Az ő szempontjukból a nyíltan vallásos művészet hiánya a modern művészeti múzeumokban a tudományos szerzők egy csoportja előítéleteinek a következménye, akik képtelenné váltak elismerni a művészet és a vallás összefonódásának nyilvánvalóságát.

Mások szerint az olyan modern művészet, mint Pollocké, *nem lehet* vallásos, mert az meg nem történte tenné a modernizmust azáltal, hogy szembeszállna annak saját magáról alkotott értékítéletével. A modernizmust elutasítások és kizárások sorát követően kiáltották ki, beleértve az olyan tizenkilencedik századi elképzeléseket is, amely szerint a művészet – pontosabban az akadémikus művészet, és főként a festészet – megfelelő hordozó a vallásos történetek elbeszélésére. E nézőpontból egy Mária mennybemenetelét ábrázoló kortárs festmény bizonyos értelemben félreértett, mert továbbviszi a narratív festészetnek az utoljára a tizenkilencedik század végén gyakorolt, haldokló hagyományát, azaz félreértést képviselne azzal kapcsolatban, hogy mivé is vált a festészet.

Ismét mások szemében Pollock festményei még akár vallásosak is lehetnek, de kizárt, hogy elfogadható magyarázat szülessen arra, miképpen is fejeznek ki vallásos érzéseket. A *vallás* szó, mondanák, már nem párosítható a művészetet vezérlő ideákkal. A művészetről és a vallásról szóló beszéd elidegenedetté válhattak egymástól, és mesterkéltnél, valamint félrevezető lenne egy kalap alá hozni azokat.

Olyanok is lennének, akik számára az egész probléma hibás feltételezésen alapulna, mert Pollock bizonyos tekintetben akár lehet vallásos is, míg más szempontból nem vallásos vagy vallástalan. A monolit *művészet* nem inkább létező, mint a *vallásosnak* nevezett tulajdonság. Van, aki szerint az ilyen szavak túlságosan kevésbé kézzelfoghatóak ahhoz, hogy valamire is jussunk velük. Ami számít, az nem más, mint egy adott Pollock-mű élete. Lehet amellet érvelni, hogy egy olyan kép, mint a *Man/Woman* (Férfi/Nő) vallásos elképzeléseket támaszt, de az olyan festmény, mint a *She-Wolf* (Nőstényfarkas) korrekt magyarázata szükségszerűen Pollock századközepi érdeklődése a mítoszok iránt, ami önmagában csupán csekély és sajátos része a huszadik századi vallásos hiedelem történetének.

És – hogy még egy szemponttal előhozakodjak – lennének, akik azt mondanák, Pollock nem jó példa annak alátámasztására, hogy a modernizmus nem vallásos, mert az absztrakt expresszionizmus gyakorlatilag eltörölte az explicit jelképeket és történeteket, és azokat kommunikálhatatlanul egyéni és non-verbális gesztusokkal helyettesítette. Keresgéljünk máshol a modernizmusban, mondanák, és temérdek vallásos művészetet találunk: rögtön előkerülne Marc Chagall és Georges Roualt, de az első generációs absztrakt festők is vallásosak vagy spirituális érdeklődésűek voltak, és még az olyan művészek, mint Paul Klee is festettek vallásos képeket. Vagy forduljunk éppen más absztrakt expresszionistákhoz, olyanokhoz, mint Barnett Newman vagy Mark Rothko, akik nem szégyelltek a vallásról beszélni, még akkor sem, ha az a munkáikban magántermészetű és szavakkal nehezen kifejezhető. A modernizmus, csakúgy mint minden korábbi mozgalom, kötődik a valláshoz.

Ez csak öt nézőpont, de mindegyik potenciálisan hadilábon áll a többivel. Legfőbb célom e könyvvel, hogy megtaláljam azt a beszédmódot, amellyel ez az öt nézőpont egy asztalhoz ültethető. Egy rövid, tantermen kívüli történet talán segít rávilágítani, mennyire mélyek e különbségek. Amikor félig készen álltam e könyvvel, egy jelentősebb vallási sajtóorgánium szerkesztője elkérte a kéziratot megtekintésre. Megtetszett a gondolat: úgy véltem, érdekes lenne, ha a könyv vallásos olvasmánylistán is megjelenhetne, így elküldtem neki. Némi gondolkodás után visszautasította a közlést, mondván, túl kevés benne a vallás. A művészeti világ úgy, ahogyan azt megjelenítettem, számára túlságosan is a vallástól elszakadtnak tűnt. Egy évvel később a Massachusetts Institute of Technology (MIT) *Thresholds* (Küszöbértékek) című folyóirata kért kivonatot a vallásról szóló különszámához. A lap egyik szerkesztője, Caroline Jones művészettörténész azt írta válaszul, hogy az esszé nem kerülhet közlésre abban a formában, ahogy leadtam, mert a művészeti világ igazából teljes egészében vallással átitatott – ezzel megkérdőjelezte az általam felállított különbségtételt a szervezett vallás és a művészeti piac között. Végül a szöveg megjelent a *Thresholds*ban a kettőnk között folytatódott párbeszéd kíséretében, azzal a szándékkal, hogy segítsen az esszét kontextusba helyezni.¹ Az egyik szerkesztőnek túl kevés volt a vallás, a másiknak túl sok. A két eset tökéletesen illusztrálja, mennyire nehéz elfogadható megközelítést találnunk. Még az is előfordulhat, nem lehetséges a kortárs művészetről és a vallásról úgy írni, hogy a vélemények teljes sorát tisztességesen felvonultassuk.

A szakmában, a művészettörténet területén tevékenykedők számára önmagában az a tény, hogy megírtam e könyvet elegendő lehet ahhoz, hogy besoroljanak a bukott és jelentéktelen történetek kétes kategóriájába – azok közé, akik nem értik a modernizmust vagy a posztmodernizmust.

1 James ELKINS, *From Bird-Goddesses to Jesus 2000. A Very, Very Brief History of Religion and Art*, *Thresholds* 25 (Fall 2002), 75–83. – különösen a *Caroline Jones Responds* című rész, Uo., 81–83.

Ez azért eshet meg, mert a művészettörténet-írás bizonyos fajtája a vallást betolakodónak tekinti, amelynek egész egyszerűen nincs helye a komoly tudományban. Vallásról beszélni számukra olyan, mint rágszálókkal teli házban élni és nem észlelni, hogy valami nem stimmel. Ugyanakkor tudom, hogy egyes religionisták (ahogyan a tudományos életen kívüli hívőket előszeretettel címkézik a tudományos területen dolgozók) eközben arra a következtetésre juthatnának, hogy kihullottam valamiféle hitből.

Ha Ön, kedves olvasó, nincs meggyőződve szándékomat és téziseimet illetően, kérem, ne tekintse e felütést sem egy szobareligionista vallomásának, sem pedig egy szkeptikusnak a szervezett vallás elleni burkolt polémiájának. Nincs hátsó szándékom, hacsak nem olyan, ami előttem is rejtett. A saját hitem nem része ennek a könyvnek, és nem fogom azt állítani, hogy a modern művészet természetesen vallásos, vagy hogy a vallásos értékek kulcsfontosságúak benne. Ez nem egy kriptokonzervatív könyv, amely arra törekszik, hogy régimódi elveket állítson vissza, és nem is egy liberális traktátus azzal, hogy a művészetről szóló diskurzust szabadítsuk meg annak vallásos terheitől. Elsődleges kérdésem absztrakt: tudni akarom, lehetséges-e a létező diskurzusokat elegendő mértékben kiigazítani ahhoz, hogy egyszerre megszólíthatóak legyenek mind a szekuláris teoretikusok, mind pedig a normális esetben magukat a művészeti világon kívül állóknak tekintő religionisták. Ennek elérése érdekében megpróbáltam józanul pontos leírásokból álló könyvet írni, apró bédekkert ahhoz a világhoz, amely egyszerre zsúfolásig telített szilárd meggyőződésekkel, ugyanakkor pedig erről majdnem teljes egészében hallgat.

Elsődleges célom ez. A másodlagos azzal kapcsolatos, miképpen tanítható és hogyan ítéltető meg a művészet. A vallásról szóló őszinte beszéd ritka a művészeti tanszékeken és a művészeti iskolákban, és teljességgel hiányzik a művészeti folyóiratokból, hacsak nem provokatív a taglalt mű. Az őszinte, vizsgálódó vallásos és spirituális munkák észrevétlenül sikkadnak el. Azok a diákok, akik spirituális vagy vallási jelentést hordozó alkotásokat készítenek, normál esetben meg kell hogy elégedjenek azok formai tulajdonságainak, technikájának vagy előadásmódjuknak az elemzésével. Azok a gyakorló művészek, akiket foglalkoztat a spiritualitás témája (ismételten, kivéve azokat a munkákat, amelyek kritikusan vagy ironikusan állnak hozzá a valláshoz) rendszerint nem vonzzák a művészeti folyóiratok szerzőinek a figyelmét. A vallásról szóló beszéd hiánya gyakorlati probléma, mert megrabolja az említett művészeket az interpretációnak azoktól az eszközeitől, amelyekre a leginkább szükségük lenne. Az elmúlt évtizedben a chicagói School of the Art Institute-ban tanítva azt tapasztaltam, a művészeti hallgatók gyakran nem szívesen hallanak a munkáikkal kapcsolatban olyan szavakat, mint a vallás vagy a spiritualitás. Az e fogalmakkal kapcsolatos párbeszéd hiánya miatt a diákok akár még azt sem ismerik fel, hogy amit csinálnak, annak bármi köze lenne a valláshoz. A második szándékom tehát e könyvben, hogy végiggondoljam, hogyan lehet a legjobban beszélni az olyan kortárs művészetről, amely vonakodva vagy éppen véletlenül vallásos.

Kezdetként néhány munkadefiníciót alakítok ki, majd dióhéjban a nyugati művészet és a vallás történetével folytatom. A kötet java a mai művészet és a vallás kapcsolatának problematikájával foglalkozik öt történetben: ezek mindegyike egy-egy olyan művészeti hallgatóról szól, aki a diákom volt. Az öt történet együtt formál iránytűt a kortárs valláshoz és művészethez, kijelölve az északot, a délt, a keletet, a nyugatot és a közepet. Végül e könyv a művészet és vallás közötti lehetséges párbeszédre tett javaslatlal zárul.

[...]

Öt történet

Amerika egyik legnagyobb művészeti tanintézménye, a chicagói School of the Art Institute elkötelezett a legújabb művészeti irányzatok iránt. Ide nem jelentkeznek olyan diákok, akiknek a művészetről alkotott elképzelése ódivatú vagy konzervatív. A nagy tanszékek, így a festészet, a film, a videó és az újmédia, valamint a szobrászati gyakorlatok tanszékei normál esetben nem vesznek fel olyan diákot, aki nem ismeri Andres Serrano *Piss Christ*-jét vagy Jeff Koons pornográf fotóit.

Mindezek ellenére vannak vallásos diákjaink, sőt, keresztény diákszövetségünk is. Az e közösségbe tartozó diákok jellemzően nem készítenek nyíltan vallásos művészeti alkotásokat. Vagy megtalálják a módját, hogy a kortárs művészetet összebékítsék hitükkel, vagy csak a gyakorlatiasabb, azaz a restauratori, a vizuális kommunikáció vagy a divat tanszékekre jelentkeznek, ahol vallásos művészetüket többé-kevésbé megőrizhetik magukban, miközben a gyakorlati készségeket elsajátítják.

Kim

Évente csak néhány diákunk próbálkozik nyíltan vallásos munkával – talán ketten vagy hárman a kétezerből. Tapasztalatom szerint jobbnak látják, ha nem hozzák be vallásos munkáikat az órákra, különösen a felsőbb évfolyamokban. Nincsenek előítélettel tanáraink iránt, de vallásos műalkotásaik vallásos tartalmára rendszerint nem kapnak kritikát. A művek vallásos jelentéséről a tanárok nem vesznek tudomást, vagy olyan személyes valamiként írják le, amiről nem lehet beszélni. Így a néhány igazán vallásos diák az órákra kimondottan oda szánt alkotásokat készíti, vallásos műveiket pedig attól elkülönítve, titokban tartják.

Mivel művészettörténetet tanítok és nem szakórát vezetek, így néha látok olyan műveket is, amelyeket a szaktanároknak nem mutatnak meg. Az első történetem Kimről szól, egy dél-koreai diákról, aki nagy méretű szitanyomatokat és litográfiákat készített. Egy délután megkérdezte, van-e kedvem megnézni a „valódi” munkáit.

A sokszorosító grafikai tanszéken történt egy vasárnap késő délutánján, amikor senki sem járt arra. Előhozott egy nagyjából hatvan centiméter magas és harminc centiméter széles szitanyomatot. Olyan volt ránézésre, mint egy tervrajz.

A kép alján a Föld volt látható, fölötte mély kékesfekete űr. A Földre Kim száz apró figurát helyezett, amint azok kinyújtják karjukat az űrbe. A kezüket felnagyította, a testüket lekicsinyítette, így a bolygó úgy nézett ki, mint egy összegömbölyödött sündisznó. Az alakok tenyerei felfelé néztek, mintha imádkoznának, de a kézfejeik különállóak voltak.

A kép tetején egy ragyogó gömb volt, sima fehérrel nyomtatva, amiből egy hatalmas kéz nyúlt a Föld felé.

Kim félénk volt, az angolsága nem volt valami jó.

„Ez jó így?” – kérdezte.

Elsőre nem akartam semmit sem mondani az imádkozó alakokkal teli bolygóról és a nagy ufóról a lelógó kezével. „Nagyon szép nyomat” – kezdtem. – „Tetszik a kékje.”

„A kéz jó?” – kérdezte.

„Igen. És nagyon jól megrajzolt.”

A koreai diákjaink gyakran elképesztően jól tudnak rajzolni. Hála a tizenkilencedik századi akadémikus művészetre alapozott vizsgarendszerüknek a legtöbb európai és amerikai diákot simán lekörözik rajzban, és ezzel gyakran tisztában is vannak. Ám sokszor kényelmetlenül is érzik magukat képességeik miatt, mert rá kell ébredjenek, hogy a legtöbb nyugati diákot mindez nem igazán érdekli. Kim nagy mennyei keze tisztára leonardói volt.

„A téma jó?” – kérdezte. Nem volt menekvés.

„Nos, Önnek tökéletes,” – feleltem – „de egyetérttek azzal, hogy nem kéne megmutatnia a szakatárainak. Nem értenék.”

Bólintott. – „Miért nem?”

Kim járt a posztmodernizmussal foglalkozó órára. Nyilvánvaló volt, hogy nem igazán tudja követni az előadásokat, bár próbálkozott. Tudtam, hogy az órai vitát sem követte.

„Nos, azok szerint, amit az órán megbeszéltünk, ez giccs lenne, vagy csak azt mondanák rá, hogy túl érzelmes.”

Kim nem szólt egy szót sem. Nem tudtam, vajon értette-e a giccs és az érzelmesség fogalmait.

„Szerintem az érzés szép” – mondta. – „Ez az érzésről szól és az érzelemről.”

Mutatott egy litográfiát, amit egy kezdő litográfia-kurzusra készített. Egy rajzfilm-szerű hal úszott rajta boldogan a rajzfilmes hullámok közepette. Az égen sütött a nap, kis vonalkák sugároztak belőle. A napocska mellett három klisészerű felhő úszott, alul mindegyik lapos, felül pufók volt.

„Önarckép” – mondta.

„Nem lehet önarckép – túl boldog.”

Tanulmányozni kezdtem a képet, hogy az önarcképiségére utaló jeleket keressek. A hal olyan volt, mint amit nagyon kicsi gyerekek rajzolnak: könnycsepp alakú, alul és felül egy-egy úszóval, nagy kerek szemmel és mosolygó szájjal, ami zárójel-szerű vonalkában végződött.

„Én boldog vagyok.”

„Mindig boldog? Nem szomorú néha, vagy esetleg picit összezavarodott?”

„A munkáimban nem.”

Úgy döntöttem, folytatom. – „Emlékszik az órára, amikor a kétértelműségről és a komplexitásról beszélünk, és arról hogy a posztmodern művészet gyakran nagyon nehéz?”

„Igen” – válaszolta Kim, és jó diákként felsorolta a szerzők neveit, akiket olvastunk. – „Olvastam Roland Barthes-ot, Clement Greenberget és Michel Foucault-t. Értem, mit gondolnak. De én boldog vagyok, mint ez a hal.”

Ideje volt abbahagyni.

„Azt hiszem, annyit mondanék, ha saját magának akar alkotni, akkor ez csodálatos. De ha szeretné kiállítani nyugaton, vagy ha kortárs művészetet szeretne készíteni, akkor nem készíthet ilyen szentimentális, boldog műveket. És, tudja, nem készíthet vallásos művet sem, legalábbis olyat nem, ami igazán nyíltan vallásos, mint ez.”

„Miért nem?”

Kim nézőpontjából az olyan fogalmak, mint a komplexitás, a kétértelműség, a bonyolultság, a vallásmentesség és az érzelm hiánya a nyugati művészeti kritika elképzelései voltak. Számára lehetségesnek látszott olyan elsőrendű művészetet készíteni, ami egyszerre vallásos és optimista. Nem találtam a szavakat, amivel el tudtam volna magyarázni neki, hogy a komplexitás és a többi maga a posztmodernizmus, a kortárs művészet.

„A modernizmus már csak ilyen.” – Ennyi tellett tőlem.

Rehema

Mint a legtöbb korombéli srácnak, nekem is volt gyöngyökkel hímzett övem, amit autentikus indián művészetként adtak el. A tény, hogy a szüleimnek volt két rend tizenkilencedik századi síksági indián gyöngyfűzött öltözete, amit professzionális módon tároltak duplaüvegezett fémkeretben, nem zavart – akkoriban. Úgy véltem, az öv azokat az indiánokat jelenti, akiket a tévében láttam, és amikor viseltem, Tontónak éreztem magam.²

Ez az asszociáció azonban nem segített, amikor Rehema, a textilművészeti tanszék felsőéves diákja elvitt, hogy megmutassa a műhelyét. Gyöngyfűzéssel borított szobrokat készített. Mutatott egy sorozatot kisméretű, gyöngyökkel teljesen beborított ékszerdobozkáiból. Bennük apró tárgyak voltak: csöppnyi figurák, miniatűr fotók hímzett kerettel. Rehema „festett” is gyöngyökkel: nagyméretű munkája azon a télen egy ikon volt – egy orosz ikon méretű, keretre feszített vászon csúcsos felső végződésel. A Willendorfi Vénuszt vázolta fel a közepére, oda, ahol a szent képmása szokott lenni, és éppen azon dolgozott, hogy „kifesti” azt a vászonra színes gyöngyöket varrva. Az a rész, amivel elkészült, úgy nézett ki, mint egy mozaik. A háttérben lévő aranyszínű gyöngyök aranyfüstre emlékeztettek, a szélekre varrt barna gyöngyök pedig fakeretre emlékeztettek. „Vénusz” fénylő magenta- és narancsszínű volt.

Rehema középkorú nő volt, harminc évvel idősebb legtöbb diáktársánál, és nagyon erősen kialakult elképzelései voltak a művészetéről.

„Ez a nőiség ikonja” – mondta. – „Magamnak és a barátaimnak készítem.”

Megkérdeztem, milyen művészeket nézett.

„Nem annyira művészeket, inkább írókat.” – Rámutatott a könyvespolcára, amelyen több tucat könyv volt, több, mint amennyi egy felsőéves hallgató műtermében normális. Több könyvet láttam Carlos Castanedától és Joseph Campbelltől.

„Honnan jött az ötlet a gyöngymunkához?” – kérdeztem. Gondoltam, láthatta Lucas Samaras gyöngyborítású dobozait.

„A textiles szaktanárom javasolta az egyik órán. Miután elolvastam Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Woman Artists?* (Miért nem voltak nagy nőművészek?) című könyvét, nem akartam a szokásos módon festeni.”

„És hogyan esett a választása a Willendorfi Vénuszra?”

„Egy, a prehistorikus Európáról szóló könyvben találtam. Olvastam az őskori életről. A vénuszfigurák a matriarchátus részei voltak, istennők, akik a férfi istenek, Odin, Thor és a kelta istenek előtt léteztek.”

Azon gondolkoztam hogyan kérdezzem meg, miért egy orosz ikont választott keretnek egy őskori képhez, de Rehema átment a műterem másik végébe és elóvett egy röntgenfelvételt egy mappából. A fény felé tartotta, így én is láttam.

„Ez a mellem” – mondta. Láttam, ahová az asszisztens odaírta a nevét a sarokba. – „Mammográfia-mentem, és kértem, hadd tartsam meg. Szerintem ebből készülhet egy másik ikon.”

Azokban az első művészeti iskolai években többet tanultam a diákoktól, mint amennyit ők tőlem. Rehema kölcsönadott több könyvet, olyan szerzőktől, akikről nem is hallottam – könyvet a régi Európa istennőiről és a női jelképek fontosságáról a női művészetben. Akkoriban nem

2 Tonto fiktív karakter, potawatomi vagy komancs indián, a Magányos Ranger hű kísérője – a ford.

mertem volna rákérdezni, miért keveri az orosz ortodoxiát a feminista őskorral vagy hogy tervezi-e az ikonját oltárra helyezni.

Brian

Brian bekucorodott egy székbe az irodámban. Éjszakánként egy klubban dolgozott, és amennyi energiája maradt, azt a művészeti iskolai órákba öntötte. Szűk indigókék trikót viselt, fekete nadrágot, frankensteini méretű fekete cipőt és olcsó vörös zoknit: a művészeti világ fél tucat egyenruhájának egyikét.

„Mostanában nagy fotókat készítettem” – mondta.

Felnéztem, hogy lássam, hozott-e magával portfóliót.

„Az előcsarnokban hagytam. Túl nagyok ahhoz, hogy behozzam.”

Kimentünk az előtérbe, ahol egy tekercs hatalmas Cibachrome állt. Tartottam a rolnit, amíg kitekerte, így centinként bukkant elő az egyik fotó. A színek és a részletek döbbenetesek voltak – nagyon drága filmet és papírt jeleztek.

„Pompás” – mondtam. – „Egy vagyronba kerülhetett.”

„Hatszáz dollár darabja. És háromszáz azoké, amelyek csak száznyolcvan centisek. Nyolcszor tízes síkfilmes géppel fotóztam, így a részletek bírják a nagyítást.”

A képek majdnem teljesen betöltötték a tanszéki előteret. Mire az egyiket teljesen kitekertük, alig fértem el a kép és a székek között. A képen Elvis volt látható egy kereszten.

„Egy barátom állt hozzá modellt, profi modell” – mondta Brian, mintha az megerősítést nyújthatna számomra. Elvis ágyékkötőt viselt, lógó szalagok, színes műanyag lapok és tépett alufólia darabok között. Karácsonyi fények világítottak át az irizáló Mylar-műanyagfilm rétegein. Elvis úgy nézett ki, mintha a „Heartbreak Hotel” közepén állna.

A következő képen egy nő pózolt Madonnaként – az énekes Madonnaként és az eredeti Madonnaként egyszerre. Őlében csukott szemű plüssmackó. A kép rikító liláktól, vörösektől és sárgáktól ragyogott. Az egyik szalagon nyomott szvasztikák voltak.

„Ez egy *Pietà*” – mondtam.

„Ezt úgy fotóztam, hogy lehajtottam a hátlapot, így az egész képet fókuszban tudtam tartani. Látja a torzítást?”

A Madonna meredek szögben dőlt hátra, de az egész teste csodásan élesen fókuszban volt. Brian azt a technikát használta, amit Ansel Adams az alpesi mezők fényképezésére, hogy egyszerre egy egész mezőnyi virágot tarthasson élesben.

Tudtam, hogy nem jutok azzal sehová, ha a Krisztusokról és Madonnákról beszélek, de legalább megpróbáltam.

„Milyen reakciókat kapott? Volt, aki bántónak találta?”

„Nos,” – mondta Brian, miközben szünetet tartott vagy a kimerültségtől, vagy azért, mert elgondolkozott – „egy fickót érdekelt a kamerám, de csak azért, mert olyan drága. És a Mylar-műanyagfilm is érdekelt, tudni akarta, hol vettem.”

Az egyik karjával a falnak támaszkodott. – „Azt hiszem, a következő sorozatban csak Mylar-fóliával fogok dolgozni. Szeretem, ahogy olyan furcsa narancsokat és kékeket kapok, különösen akkor, amikor irizáló és színpadi lámpákat használok vegyesen.”

Beláttam, nem sok értelme van a vallásról vagy bármilyen ideákról beszélni. Brian egyértelműen fáradt volt. Elkezdte visszatekerni a fotókat.

Ez közvetlenül azután történt, amikor elkezdtem tanítani Chicagóban. Ha az ember nincs ott a művészeti világban, elcsodálkozhat, hogyan készíthet egy művész vallásellenes műveket anélkül, hogy vallásellenes lenne, vagy akár csak eszébe is jutna ilyesmi. De a vallás annyira kevéssé passzol a művészethez, hogy kvázi bármi megtörténhet.

Brian később mezítelen modelleket fotózott, a képei egyre nagyobbak és explicitebbek lettek. Az utolsó fotói, amiket láttam, nagyon élesek és szexuális töltetűek voltak. Szeretett erről beszélni. Elég jók voltak ahhoz, hogy bemutassák egy galériában, és vallást nyomokban sem tartalmazott.

Ria

Negyedik történetem Riáról szól, a szobrászati tanszék diákjáról, aki meghívott, hogy megnézzem kerámiaszobrát a keresztút tizennégy stációjával. A katolicizmusban a stációk Jézus kálváriaútjának hagyományosan meghatározott momentumai. Általában festményekkel és domborművekkel jelenítik meg a templomokban, az imádkozók körbejárnak és megállnak mindegyik stációjánál. Némely templomnál kültéri stációk is vannak, ahol minden egyes stációt egy szoborcsoport jelenít meg. Elképzelni sem tudtam, hogyan nézhet ki egy szobor mind a tizennégy stációval egyszerre.

Kiderült, hogy Ria műve egy nagy kerámiatemplom, nagyjából hetvenöt–nyolcvan centi magas. Az agyagot kézzel mintázta meg, a ház roskatag volt, mint a félig olvadt zselatin. Nagy tornyosodó kupac volt: egy viktoriánus udvarházra emlékeztetett: saroktornyocskákkal, oromdísszel és körben verandával. Szürke és fehér mázat öntött az egészre, a máz lefolyt-lecsöpögött, mint a díszítés egy habcsók-koszorún. Körbejártam, bekukucskáltam a kis ajtókon és ablakokon. Sehol sem láttam a tizennégy stációt.

„Eltüntettem” – mondta.

Benéztam az emeleti ablakon. A kiegészített agyag a padlóján girbegurba volt, mintha valamit kivágtak vagy kitéptek volna belőle.

„Szóval itt kis szoborfigurák voltak belül?”

„Meg táblák és minden szokásos cucc.”

„Hol voltak a táblák?”

„Kívül. Most a máz alatt vannak.”

„Szóval most,” – mondtam – „ez igazából nem is a tizennégy stáció megjelenítése. Olyan, mint egy nagy cukrászda, egy cukrászüzemi tündérház.”

Riának ez nem tetszett. – „Nekem ez a tizennégy stáció.”

„Katolikus családból származik?” – kérdeztem, bár előre tudtam a választ.

„Igen, anyám nagyon kegyes. Én egészen egyszerűen már nem hiszek az egészben – a miseruhákban, a papokban, a templomban, abban, hogy a pápának mindig igaza van.”

„És akkor a tizennégy stáció...”

„Valami van bennük, nem is tudom. Az érzés kell, valami abból.”

„És most már alig maradt valami.”

„Remélem, az igazi része megmaradt.”

Arra gondoltam: igazi kerámia, igazi sár és igazi víz, nem pedig fekete ruhás emberek.
Ria kegyesen kivonta a vallásos jelképeket a munkájából, abban reménykedve, hogy a maradék megőrzi azt, ami számára érték.

Joel

Amikor elmentem Joel műtermébe a festészeti tanszékre, a falak tele voltak szív alakú tárgyak képeivel. Mint egy Valentin-napi szív és egy kerámiabögre kereszteződése, vagy még inkább egy leegyszerűsített anatómiai ábra, balra egy körbefutó érrendszerrel és egy felül kivágottal.

Megkérdeztem, honnan jött az ötlet.

„Nem is tudom, csak elkezdtem rajzolni tavaly.” – Joel más volt. A haját kócosan hordta, és vékony tiniszakállat viselt.

„Ez alapvetően egy szív?”

„Alapvetően igen, de egy csomó mindent jelent.” – Felkapott egy noteszt és felütötte egy jelképekkel teli oldalnál. Átnyújtotta, én pedig átlapoztam. Az oldalak tele voltak jelképekkel és jegyzetekkel. Inkább egy kutató jegyzetfüzetének látszott, mint egy művész vázlatkönyvének.

Az egyik oldalon a jelképeket táblázatba rendezte. – „Tavaly egy jungiánus álomelemző csoportba jártam” – mondta.

Visszaadtam a könyvet. A végére lapozott, ahol a szív alakú jelképet újra és újra megismételte apró változtatásokkal. – „Azt mondták, írjuk le mindazt, amit látunk az álmunkban. Ez a forma volt az egyik.”

A műterem falára Joel kitűzött ötven vagy talán hetvenöt ceruzarajzot. Mindegyiken egy szív vagy több szív volt látható. A szívek némelyike megnyúlt, mások összetöpreődtek. Az egyik rajz pöttyögetett volt, mint Georges Seurat mélabús rajzai a párizsiakról. A másikat puha ceruzával cikcakkozta ki, mintha a német expresszionizmus stílusát gyakorolná. A hátsó falon olajkrétával készült képeket függesztett ki előkészített farostlemezre. Vastagabbak, zsírosak és színesek voltak, maszatos és homályos háttérrel. Egyértelműen ugyanannak a formának a változatai voltak.

Felszegelt apró fadarabokat, amelyek polcként szolgáltak a szív alakzat apró kerámiaverziói számára. A festettekhez hasonlóan a plasztikák is dúsak, fényesek, teliek voltak.

„Megnézte már Jim Dine-t?” – kérdeztem. Dine szívei valószínűleg e formának a leghíresebbjei.

„Igen.”

„A jungiánus csoportja elmondta, mit jelentenek a formák Önnek?”

„Már nem vagyok tagja a csoportnak. Nem igazán tudom, mit jelentenek. Csak azt tudom, akarok még velük dolgozni.”

„Ön szerint mit jelentenek? Van ötlete, mit jelenthetnek?”

„Nos, a szív a szeretet és a hűség, az érzelmek egyetemes jele.” – Bizonytalanak és unottnak hallatszott, mint nyelvórán egy diák, amikor a ragozást mondja fel. – „Vannak közöttük kicsit mechanikusabbak...” – lépett arrébb.

„Szóval nem is igazán a szeretetről szólnak?”

„Lehet, nem tudom.”

Kíváncsi voltam, érdekl-e igazán, amit csinál. A művészeti iskolában nem ritka olyan diákkal találkozni, aki ragaszkodik egyfajta művészethez, még akkor is, ha nem igazán mélyen érdekl.

„Az a helyzet, hogy szeretem ezt a formát rajzolni. Sokat gondolkozom róla, de nem igazán szeretek róla beszélni.”

Ez őszintének és kicsit feszélyezettnek hallatszott. Körbejártam a műteremben. Az ajtónál rajzszőggel feltűzött képeslapokat Chardin, a századközepe angol festő, Ben Nicholson és a majdnem absztrakt csendéletfestő, Giorgio Morandi képeivel. A sarokban nyitott hátizsák, benne félig megevett szendvics. A padló tele összegyűrt papírokkal és kihegyezett olajkréták maradványaival. Egyértelműen ez volt az élete.

„Szóval valami magántermészetű jelentésük van,” – mondtam – „bár még nem jött rá, mi az.”

„Igen, valahogy így van.”

„És nem jungiánus.”

„Már nem járok abba a csoportba.”

„De a jelentés nem kapcsolódik olyanok munkáihoz sem, mint Dine, Morandi vagy Chardin?”

„De, mármint, remélem, bár valószínűleg mégsem.”

Joel továbbra is festményeket és plasztikákat készített a szívmotívumával egészen a diplomájáig. Azóta nem hallottam felőle, de azt gyanítom, nem folytatta a művészetet. A munkái túl személyesek voltak, nem kellően kapcsolódtak a kortárs művészethez. Úgy tűnt, érdeklő, jók-e a képei, de nem tudom, hogy az iskolában kapott kritika számított-e. A szívalak érdekelte, de az annyira, hogy senki nem tudta megmondani, mi is volt az.

A könyv további részében Brian, Kim, Rehema, Ria és Joel gondolatait fogom vizsgálni és magyarázni. Öt fő megközelítést képviselnek a vallásos művészet művelésének problémakörében. Dióhéjban:

Kim: hagyományos vallásos művészet.

Brian: a vallással szemben kritikus művészet.

Rehema: új hit teremtésére induló művészet.

Ria: a vallásban a hamisat elégető művészet.

Joel: új hitet, de tudatalattiként alkotó művészet.

Úgy vélem, képes vagyok bemutatni, hogy tulajdonképpen mindegyik megközelítés kísérlet a művészet és vallás kombinálására – legalábbis a nemzetközi modernizmus vége, körülbelül 1945 óta, ennek az öt kategóriának az egyikébe tartozik. Mind az ötnek megvan a maga története, erőssége és gyöngesége – és mindegyik igazolja azt a pesszimista véleményemet, hogy majdnem lehetetlen a művészetet és a vallást vegyíteni.

[...]

Következtetések

E kis könyv megírása érdekes tapasztalat volt. Most, hogy a végére értem, a gondolataim visszatérnek hétköznapi elfoglaltságaimhoz és számos feladatomhoz – előadások megírásához, órák megtartásához, esszék befejezéséhez.

Amint ezt végiggondolom, ráébredek, hogy egyiknek sincs köze a valláshoz vagy a spiritualitáshoz. Egy kaliforniai egyetem meghívott, hogy a tudományról és a művészetéről beszéljek, egy másik a múzeumok jövőjének a kérdését vetette föl. Az oktatási tevékenységem a következő évben a kortárs művészet szokásos kérdéseit boncolgatja: képelmélet, a művészettörténet-írás módszerei,

posztminimalizmus. A vallásnak egyikhez sincs köze, és nem lennék meglepődve, ha a vallást egyszer sem említeném meg az év folyamán. Tisztán látható, hogy valami nem stimmel ezzel a helyzettel. A vallás annyira része az életnek, olyan bensőségesen összefonódott mindennel, amit gondolunk és teszünk, hogy abszurdnak tűnik, ha nincs helye a kortárs művészetről szóló beszédben.

Megpróbáltam bemutatni, hogy az állhatatos, elkötelezett, ambíciózus és tájékozott művészet miért nem keveredik az elszánt, komoly, gondolatless és átértzett vallással. Ha találkoznak, az egyik zátonyra futtatja a másikat. A modern spiritualitás és a kortárs művészet kapcsolata ugyanis nem építő: vagy a művészet lesz koncentráció és törekvés híján, vagy a vallás egydimenziós és meggyőzésre képtelen. Ezzel nem azt akarom sugallni, hogy a két oldalnak fenn kell tartania a kölcsönös bizalmatlanságot egymás iránt, de azt igen, hogy kettejük beszélgetésének nagyon lassúnak és óvatosnak kell lennie.

Örömmel fejeztem volna be e könyvet követendő recepttel. Mondhattam volna azt, mint a társadalmilag érzékeny gondolkodású szerzők, hogy a vallásos művészet és a szépművészet egyenlőek, de igazából különböznek, így nincs semmi gond azzal, hogy napjaink művészetének java nem vallásos természetű. Előállhattam volna azzal is, amivel egyes művészettörténészek, hogy a vallás egyszerűen hiányzik a kortárs művészet legnagyobb részéből, és e hiány ellen tiltakozni annyit jelent, mintha a bennünket körülvevő kulturális közeg ellen tiltakoznánk. Azzal is érvelhettem volna, hogy a vallásos jelenség átszövi a modernizmust, akár kimondjuk, akár nem. Vagy felhozhattam volna, hogy valamiféle miszticizmusnak vagy spiritualitásnak kellene elfoglalnia a vallásos beszéd helyét. Még a konzervatív politikusok és vallásos szóvivők iránymutatását is követhettem volna azt mondva, hogy a kortárs művészet istentelen, és rendszeres cenzúrára, valamint a hit megújításra szorul.

E megoldások egyike sem beszél a tárgy valódi nehézségéről. Lehetetlen értelmesen beszélni a vallásról és ugyanakkor a művészetről tájékozottan és intelligensen szólni, de felelőtlenség nem megpróbálni. Blanchot korábban idézett bekezdését parafrázálva: *Isten* neve nem tartozik annak a művészetnek a nyelvéhez, amelybe beavatkozik, ám ugyanakkor és nehezen meghatározható módon *Isten* neve még akkor is része a művészet nyelvének, ha azt háttérbe taszították.

Ez a kortárs művészet csökönysége és erőpróbája egyben.

