

Vladimir Bulat

Hogyan létezik kortárs képzőművészet Moldovában?

f CLUJ, No 1

Áttekintve az elmúlt két-három év képzőművészetét, el kell ismernem, hogy a művészet képes a megújulásra — a kérdés persze az, hogyan lehetséges ez. Egyikünknek sincs pontos definíciója arra, mit értünk „új” alatt a képzőművészetben, leginkább csak felismerni szoktuk azt. Hogy ez a szöveg mégis működni kezdjen, ezennel a chisinaui** művészeti megnyilvánulásokat az „új érzékenység” szószerezzel fogom jellemezni. Az ilyen típusú művészeti folyamatoknak általában nincs elismerő kritikai háttér, sem közönségük, a jelenség végső soron egy alternatív művészi identitást reprezentál, melyet a következőképpen definiálhatnánk: „a második nyilvánosság”.¹

A mélyreható változások oka egy külföldi eredetű, nagyszabású anyagi és logisztikai háttérben keresendő. A szovjet világbirodalom hanyatlása az „új világrend” terjeszkedésének adott helyet, melynek jellemzője a globalizáció, valamint a nyitott társadalom általános értékei. Így aztán a kultúra is komoly változásokon ment át: lecserelődött a kulturális intézményrendszer és teljes „anyagcseréje”, érdeklődése többirányúvá vált. A régi csapatot nehéz mozgósítani, érződik, hogy az veszett ügy már. A közösségi szellemet és az „ötéves tervet” látványos „egyéni mitológiák” és „individuais történetek” váltják fel. A néhány magángaléria megjelenésével a vizuális művészet többpólusúvá vált, gyengítve a Román Képzőművészek Egyesületének hegemoniáját és önteltségét. Az új kiállítótermek célja, hogy a műkereskedelmet gazdasági alapokra helyezve egyre inkább jelen legyenek a piacon (íme, a globalizáció egy másik vonulata). Talán az egyetlen nem profitorientált galéria az AORTA (a publicisztikával régóta foglalkozó Irina Grabovan vezetése alatt), mely egyben a kortárs művészet bölcsője is, és melynek félig-meddig underground terében hazai és külföldi művészeket is bemutatkozhatnak. A művészetben zajló lényegi változások valós esélyt nyújtanak ennek a galériának, hogy az „új érzékenység” aktív pártfogója lehessen.

Nehéz valódi alternatívát kínálni egy erős, bár egyre zsidbadtabb állapotba kerülő alapítvánnyal szemben (Soros Központ a Kortárs Művészetekért), megpróbálva elvenni tőle a fiatal művészgeneráció felett gyakorolt monopóliumát. Az éves Soros-kiállítások megszűnésével érezhetően megcsappant az intézmény körül gravitáló művészek száma is. E pillanatban már az alapítvány létezése is a csodával határos — más szóval a Soros Központ végrehajtotta küldetését, létrehozott egy olyan művészeti rendszert, mely arra hivatott, hogy stimulálja és fenntartsa az összes, létező alternatív művészetet. Többé nem érvényes a „hivatalos”, versus „nemhivatalos” képlet, az esztétika nem nyugodhat többé politikai alapokon. Hogy mi is tartozik az „új érzékenység” körébe, ezt leginkább egy apofatikus vizsgálódással tudnánk megállapítani.

A fiatal művészek többé nem ragaszkodnak foggal-körömmel a státuszukhoz — egyszerűen elfogadják azt, hogy művészetük átmeneti foglalatosság. A művészi megnyilvánulások már nem pusztán eszközök, melyekkel üzenetet továbbítunk, ha-



Mark Verlan

Világ térkép, 1992, részlet, akvarell, tinta, papír

nem önmagukban is jelentésteliek, meditációs objektumok — a *Gioconda mosolya* című performance-fesztivállal 1998-ban egy új korszak kezdődött, ahol a multidiszciplinaritás jókora darabot „harapott ki” a kortárs művészetből —, melyek új partok és definíciók felé mozdulnak. A poszt-sztalinista művészet „posztutópikus” jellemzői felbukkannak a legtöbb poszt-szovjet ország esztétikai, művészeti diskurzusaiban, és amit Boris Groys bővebben kifejtett, az kisebb-nagyobb mértékben megfigyelhető a chisinaui művészeknél is (Mark Verlan, Violeta Zabolica, Valentina Bobkova, Era Freudson, Valentin Gutu).

Ugyancsak az „új érzékenységhez” köthető az a tendencia, amely fel akarja számolni a „magas” és az „alacsony” művészet közti különbségtételt, valamint ide kapcsolódik az egyes nem konvencionális anyagok használata is. A művészek új egyesülete klubokba szerveződik, és az egykoron nagyon aktív Soros Központ mellett működve próbálja a különböző generációkat dialógusra készíteni az aktuális művészeti helyzetről. A dia- és videóvetítések, a művészek és teoretikusok által tartott szemináriumok, a viták — ezek mind a frusztrál— információhiány felszámolására születtek.

Érdemes nyomon követni, hogyan változott a művek jellege és főleg funkciója az utóbbi időben. A „materialista terrorizmus” a valóság anyagi jellegét hangsúlyozta (Jean Borella), miközben a lényeg a dolgok felszínén maradt. Más szóval: a mű üzenete a felszínhez kötődött, s nem is célozhatott a festett felületen „túli” világra. Ez megváltozott: a mű — legalábbis az általam vizsgált szférában — „a felháborodottságnak ad helyet és annak eszközevé válik”,² több évtizedes megkésettéssel a század elején dühöngő „forradalmakhoz” képest.³ Ahogy említettem, a művészeti „új” bőven merít a hétköznapi tárgyi világából, miközben mellőzi a kultúrszférát, tehát mindent felhasznál, ami furcsa, banális, egzotikus, visszatartó, vulgáris, véletlenszerű, esztétikai érték nélküli, minden olyasmit, ami ebben a pillanatban a „kulturális kánonokon” és az általános értékrendeken kívül esik. A megszokott kon-



Mark Verlan, Pavel Braila

Ant Hill, 1996, performance



Lilia Dragnev es Lucia Macari
Papiroso Selavy, Bradley Adams a Rose Selavy
jelmezében, 1999 • fotó: Oleg Kaneev

textusból kiemelt anyagot ezek után stilizálja, átdolgozza, esztétizálja, mégpedig úgy, hogy az esztétikai értékeket megzabolázva e kánonnak feleljenek meg. Boris Groys kétféle adaptációt különböztet meg, a kétféle ma létező kulturális modellnek megfelelően.⁴ Az első egy pozitív, a tradíciót beépítő modell, a másik viszont szakítani akar a hagyománnyal, meg akar szabadulni visszatekintő jellegétől, és szembe fordul a tradícióval – ez utóbbit ő negatív adaptációnak nevezi.

Véleményem szerint a negatív adaptáció azokra a kultúrákra jellemző, amelyek állandó zavargásnak, összetűzésnek, erőszakos átalakulásnak, a paradigmákkal való folytonos szakításnak voltak kitéve. A Prut és Nistru (Nyeszter) között elhelyezkedő kultúrszféra mindig is ettől szenvedett, főképp e század második felében. E törések láncolatából egy olyan művészeti fenomén portréja rajzolódik ki, amelynek soha nem volt határozott identitása és sajátos arculata. Ezt az arculatot a különféle ideologikus fantazmagóriák, egymást követő, biztató „kezdetek” és félbemaradt törekvések alakították. Itt nem mehetett végbe a kulturális letisztulás és a szintézis. Nem voltak intellektuális jelenségek – voltak viszont személyiségek. Ezek Don Quijote módjára viselkedtek, nyilvánosság, csoport-szolidaritás nélkül. Egy olyan környezetben, ahol a polgári tudat és társadalmi tőke szinte teljesen megsemmisült, a frusztráltság, a hiány, a kontextustól való elrugaszzkodás mindvégig érződött a kultúra területén.

Az „új érzékenység” az imént felvázolt állapotokon próbál „bársonyos forradalommal” változtatni, hogy kibontakozhasson ez a látens, érzékeny, hosszú ideig rabságban sínylődő, „utópikusan győzedelmeskedő”, hősies és steril világ. Egy gyökeres fordulat tanúi vagyunk. Úgy gondolom, hogy ilyen szemszögből érthetővé válik, miért is járják be egyes művészek itt a máshol már jól ismert utakat. A *Cinóber-imitáció* projekt, ami Lucia Macari és Lilia Dragnev nevéhez fűződik, azt a célt tűzte ki maga elé, hogy néhány, a művész-identitással kapcsolatos modellt nálunk is meghonosítsa. E tautologikus gesztus jelentősége, hogy felvillantja a re-

ményt: eljuthatunk a „forrásokhoz”, az arhetípusok eredetéhez. Egy halott periódus, a „totalitárius éjszaka” rehabilitációjáról van szó, ahol annak idején teljesen megszűnt a művészi kommunikáció. Ez egy hosszú távú terv, mely nyitva áll minden javaslat előtt, egy olyan időszakban, amikor a felsőfokú művészeti oktatásból kimaradni látszik a XX. század művészete. Végső soron minden a művészeti oktatás problémájával függ össze, mely – egyelőre csak elvárás formájában – minden olyan jelen és eljövendő vita alapjául szolgál, mely a közeljövő művészet arculatát vázolja fel. A Thierry de Duve által írt kötet, a *Faire école* (1992) például jó módszertani „recepteket” sugallhat egy efféle teoretikus tisztázás megindításához.

Nem véletlen, hogy a *Cinóber-imitáció* projekt első művének alapja a Marcel Duchampot, a ready made esztétika atyját Rose Selavyként ábrázoló Man Ray fotó. Duchamp helyét a Macari & Dragnev által jegyzett *Papiroso Selavy színrevitelében* az amerikai Bradley Adams foglalja el (szójáték: „papiroso” oroszul annyit jelent, hogy „az élet cigaretta”). A prototípus és az alteregó közötti hasonlóságon túl mindketten ugyanazon a napon születtek.

Stefan Rusu szobrászművész kritikus-ironikus hangvételben, változtatható, fel-fújható anyagból készült kollekcijában a legismertebb szobrászok munkáit formálja meg újra (Brancusi, Giacometti, Miró, Tinguely), ezzel utalván napjaink változó és fluktuáló művészi értékrendjére.

A mai moldovai kortárs művészet retrospektív jellegű, de hűvösen, kritikus szemmel tekint vissza. Ez a tagadásban nyilvánul meg, melynek célja, hogy a „ready made rezdületeit” (Thierry de Duve egy másik fontos publikációja) tisztábban tudja értékelni. Hogy a jelen szükségleteit és irányzatait jobban megérthessük, nem árt, ha néha visszatekintünk a klasszikus tradícióra is. A moldovai művészetnek sikerült megfogalmaznia egy művészi „eidoszt”, mely képlékeny még, de önálló és jellegzetes, mely különös szintézise a nyugati posztmodernnek, az orosz „poszt-utópizmusnak”, valamint a neo-konceptualizmusnak. Eredeti, termékeny, személyes jellegű nyelv. Chisinau e sajátosságokból építkezve talán képes lesz a kelet-európai művészet térképére bejelölni a maga „művészi dialektikájának” helyét.

* Chisiniu: Moldova fővárosa

Jegyzetek:

- 1 Ezzel a kifejezéssel jelezték a kommunista időszakban a hivatalos kultúra infrastruktúrája mellett, azzal párhuzamosan működő alternatív intézmény és kultúra létezését. Azért használtam ezt a kifejezést, mivel egy olyan kulturális szegmensről van szó, mely inkább Közép-Európában működött, és nem abban a térségben, amelyről én beszélek, ugyanis ami máshol évtizedek óta lehetséges volt, az nálunk, „a második nyilvánosság” terepén most kezd csak elterjedni nagy nehezen. Ebben a témában utalnék Catherine Millet Hegyi Lóránddal készített interjújára, a „Nézőpontok / Pozíciók” (Aspekte / Positionen) című kiállítás kapcsán. Megjelent: Art Press Nr 253, pp. 16-23.
- 2 Jean Borella: A vallásos szimbolizmus válsága, Iasi, 1995, p. 199.
- 3 Anélkül, hogy történelmi részletekbe merülnék, hadd mondjam el, hogy ebben a kulturális környezetben is voltak követői a történelmi avantgarde-nak, főleg külföldi tanulmányútjaik alatt a századeleji Európa nagy metropoliszaiban (Párizs, München, Szentpétervár, Berlin) szívhattak magukba tapasztalatokat.
- 4 Boris Groys: Utopia i obmen. In: O novom (Az újról), Moszkva, 1993, pp. 116-117.

Vasile Rata

Egérfogók, 1998, videó installáció

