

Kifalazva

Művészet Közép-Európában, 1949-1999

Nézőpontok/Pozíciók

**Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest
2000. március 25–május 28.**

Wunderblock

1989-ben, tíz évvel a *Művészet Közép-Európában. Nézőpontok / Pozíciók* című kiállítás bécsi megnyitója előtt, ugyancsak Bécsben meghatározó érvényű tárlat nyílt *Wunderblock*¹ címen. Ez akkor, ott egyszerre jelentett kimondatlanul vagy expressis verbis Wunderkammert, csodadobozt, varázsnöteszt, egyebet, a lényege az volt, hogy a századforduló vizualitásának freudizáló, Freudra hatást gyakorló, Freudtól érintett, Freudra utaló jelenségeit vette számba. Hogy tíz évvel ezelőtt volt, nos, az nem lenne különösebben érdekes – még akkor sem, ha az évforduló kínálna is allúziókat –, az azonban mégiscsak és közvetlenül fontos számomra, hogy a Wunderblock rejtélyes fogalma rávetül, sőt ránc a Ludwig Múzeum(ok)ban rendezett kiállításra gyakorlati és szellemi értelemben egyaránt.

Freud szerint a „varázsnöteszt”² a „lelki észlelőapparátus” analógiájaként működik. „Van egy érzékelő tudatrendszerünk, ami észleleteket vesz fel, de nem őriz meg azokból tartós emlényomokat, így minden újabb észlelés esetén tiszta lapként képes viselkedni. A felvett ingerek tartós nyomai a háttérben lévő „emlékezeti rendszerben” jönnek létre. Később (A halálöszön és az életöszönök) azt a megjegyzést fűztem még hozzá, hogy a tudat megmagyarázhatatlan fenoménje az észlelési rendszerben a tartós emlényomok helyén keletkezik.”³

Ha a „lelki észlelőapparátus” freudi meghatározásában kicserélünk, pontosabban behelyettesítünk néhány fogalmat, pontos képet kapunk arról, hogyan is szerkesztődik, majd működik az a fajta történeti-analitikus kiállítás, amilyen a *Hegyi Lóránd* és kollégái által szervezett tárlat.

Van egy személyesen aktív (vagy cselekvően szubjektív) művészettörténeti tudatunk, ami művészettörténeti tényeket, struktúra-szeleteket, mű-együtteseket vesz fel, de nem őriz meg azokból tartós emlényomokat, így minden újabb analízis, esetleg szintézis igényű bemutatás, feldolgozás esetén tiszta lapként képes viselkedni. A felvett ingerek, a feldolgozandó elemek tartós nyomai a háttérben lévő művészettörténeti konszenzusban jönnek létre és kapnak valami, olykor alig körülírt formát. A személyes művészettörténeti tudat megmagyarázhatatlan fenoménje a bemutatás, a kiállítások rendszerében a tartós emlényomok helyén keletkezik.

Vagyis: a kiállítás által képviselt és sugallt művészettörténeti tudat személyes, szubjektív módon alakított és alakítható, mely egy valóságosnak tétéleztetett művészettörténeti konszenzus (az állítólagos objektivitás) biztonságát keresi, ám az újabb és újabb benyomások, információk, élmények, valamint a „környezeti ingerek” elmosás, elfeledtetik, semmissé teszik a konszenzus feltételezett érvényét. (Többek között ezért nem említem meg egyetlen olyan művész nevét sem, akinek negligálása fájdalmas, érthetetlen vagy érdemtelen...)

Freud a továbbiakban azt mondja: „...lelki észlelőapparátusunk két rétegből áll, egy külső ingervédőből, melynek a beérkező izgatások erejét kell mérsékelnie, és egy mögöttes ingerfelvő felületből, az érzékelő tudatrendszerből.”⁴

Vagyis: a szubjektív művészettörténeti tudat megvédi önmagát a nem kívánt, zavarba ejtő ingerektől (a prekonceptión kívüli művészettörténeti tényektől), hátrítja azokat az információkat, melyekkel nem tud mit kezdeni, melyek veszélyeztethetik kapacitását és integritását.

Mindez – azt hiszem – rendkívül fontos a kiállítás szempontjából, még akkor is, ha a mechanizmus túlzottan is leegyszerűsítettnek, a megfogalmazás pedig evidencia szerűnek látszik. Egyfelől ugyanis menti-magyarázza a helyzetet, másfelől rámutat: szükségszerűen csak ilyen, szubjektív és önkírtó lehet a tárlat, már csak azért is, mert úgy rémlik, „ingervédelmét” kényszerűen befelé, önmaga ellen, a kurátor(ok) „emlékezeti rendszerével” szemben is aktiválnia kellett.

Nézőpontok / Pozíciók

Az alcím már eleve magyarázat és védekezés. Ötven év művészetének elemzése helyett – ez nem is lehetne egy kiállítás programja – támpontokat ajánl és helyeket sorol.

Idő

A támpontok legfontosabbika az *idő*, mely látszólag valóban érvényes és „segítőkéz”. Az 1949-es kezdődátummal talán nem is lenne baj, politikailag – sok közép- és kelet-európai



Arnulf Rainer
Halotti maszk, 1978
fotó: Rosta József

országban – tényleg releváns, művészetszociológiailag is jelentés teli, csak éppen a művészet története szempontjából bizonytalan a súlya. Lányos naivitással azt hiszem, a művészetben nemigen használható a „fordulat éve” fordulat, a művészet és a politika/ideológia viszonyának kérdését a legritkább esetben a művészek kezdik feszegetni.⁵ Ez azonban kevésbé érdekes, hiszen a részt vevő országok csakis *saját idejüket* reprezentálhatják művészetük előtárt szemelvényeivel, s azokra, hogy a kör bezáruljon, tagadhatatlanul mégis inkább szociológiai, mint esztétikai nézőpontból kell tekintetnünk. (Már persze az osztrákokat kivéve, akikre az iméntiek nem, vagy nem egészen így vonatkoznak, egyrészt idejüket, másrészt helyüket, történelmüket illetően.) A végpont azonban, 1999, semmit sem jelent, pusztán csak szám-pátoszt, legfeljebb minimális szám-misztikát, önünneplő, politikai szám-áthitot. De még ez sem fontos, valahol le kellett zárni a történetet, rendben van, nem ezért borzolódnak az elvarratlan szálak...

Az idő más miatt kap sajátos funkciót a kiállítás koncepciójában, valószínűleg – persze – akaratlanul. Ha színdarabról lenne szó, azt mondanám, az intrikus szerepét játssza: föltöri, szétszabdálja a személyességet, megszünteti az életműveket, kaján nemtörődomséggel cövekel le művészeket saját pályájuk gyakran rég meghaladott állomásain. A kiállítás – mint egy kapkodó napló – változatlan-változtathatatlan sorsú örökifjúvá mumifikálja a hatvanas-hetvenes évek fordulójának avantgardistáit; van akinek kapóra jön ez az anti-make-up (például *Haraszthy István*), mások inkább ráfizetnek, mert bezárulnak egyetlen mondatukba (így jár szinte mindenki az IPARTERV generáció beválogatottjai közül, de ez jut *Tadeusz Kantornak* is), ám az idő, különösen a saját dinamikájú idő, mint általában, igazságtalan egyebekben is: hiszen akadnak viszont olyanok, akik kirajzoltathatnak egy kis, még ha csonka ívet is önmagukról (az osztrákok közül többen, így *Brandl*, *Lassnig*, *Rainer*, *West*, vagy a cseh *Malich*, és *Erdély Miklós* is). Az idő különös, fortélyos viselkedése igazán a fiataloknak kedvez, akik hirtelen korszak jelölővé, protagonistává lépnek elő a szétszabdalt életpályák törmelékein.

„Úgy nézem (...) – mondja Freud –, hogy az érzékelő tudatrendszer (...) diszkontinuus üzemmódja alkotja az időképzet keletkezésének alapját.”⁶

Ha ez így van, akkor a kiállítás által megképzett idő mindenképpen több síkon „folyik”, s ami a legérdekesebb, egyben a tárlat *realizmusának* talán legfőbb bizonyítéka, hogy ezek az idősíkok olykor keresztezik egymást, máskor pedig interferálnak (*Marina Abramović* huszonöt évvel ezelőtti tömอนด์ai így és ezért kapnak üres bővítményeket jóval később *Elke Krystufek* révén.)

Az idősíkok, időmetszetek „játéka” a hatvanas-hetvenes évek fordulójától kezdve érvényesül igazán az Ausztrián inneni művészetben, a korábbi évtizedek az internacionális késő-párhuzamosság jegyében zajlanak.

Ha az idő szerepét viszont az iméntiek érvényében át-, sőt alul értékeljük, úgy más fényben tűnik elő a kiállítás egyik alkonceptiója: ebben az esetben nem művészek, hanem művek – persze, mégiscsak: időbe kipörgetett tárgyak – rajzolják ki az ötven közép-európai év művészetét, melynek a személyességet ekkor a viszonyítás, a világ-trendhez való méricskélés adhatja meg (a néző-értelmező saját *érezkelő tudatrendszerében*), ez azonban már egy átírt, interpretációt interpretáló processzus eredményét előlegezi meg, egy újabb varázsnótesz felpattintását. Mindenesre – másképpen fogalmazva – részint megképződnek elméleti súlypontok, körvonalazódnak sajátosságok, részint pedig kinyílik egy széles kirakat, amely

Valie Export

Kiterjesztett film N° 1, Absztrakt film, 1967-68 •
fotók: Rosta József



valamiféle minta-választékot mutat be. Vagyis úgy rémlik, hogy a bemutatni szánt tendenciák-trendek hol metafizikusan – és ez különös módon elsősorban a magyar anyagra vonatkozik –, önmaguktól magyarázottnak (jó esetben, a katalógus szövegeinek segítségével), hol pedig pozitív értelemben vett didakszissal, folyamatszerűen értelmeződnek.

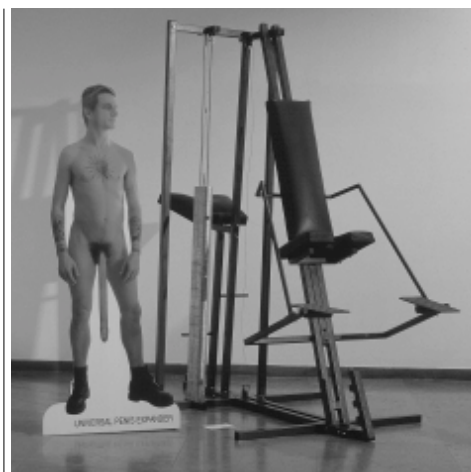
Talán itt kellene sopánkodásba csapva késettiségre hivatkozni. Az ötvenes-hatvanas évek nagyjából egységes, fölcserélhető és újra azonosítható, mindenütt helyet találó és ismét átkeverhető barnás közép-európai absztrakciójára gondolva a bánat nem is érvénytelen. A nyolcvanas évek első harmada óta azonban már csak olcsó és hamis banalitás; sőt: a trendtől való idő- és térbeli távolság igen gyakran termékenyítően hatott Közép-Európában.

Fölismerhető, sajátos és jól verbalizálható önazonosság elsősorban a délszláv országok művészetére vonatkozik, a varázsnóteszre permanens politika-kritika, pszichologizáló, szociologikus neodada íródik, koravén, kicsit intrikus mindentudással, melyre a legjobb példa a *kisajátítás* trükkjének nagyon korai használata, a mindenen-túl-lét hamvasnak markírozott spleenje, amiről viszont kénytelenek vagyunk elismerni: stílusosan-pszichésen példamutató módon kidolgozott és célravezető. De hasonló a helyzet a lengyel metszet esetében is: a kilencvenes években meglehetősen pontosan körvonalazható egy öntudatos, gyakran némileg gőgös pszichológiai-anatómiai esztétizmus⁷, mely tökéletesen egybe vág az elmúlt tíz-tizenöt éve egyik legfontosabb művészeti iniciatívájával: a mikrokozmosz fürkészése helyett, mely már elvezetett a művészeti üdvtörténethez (meg a minta, a mustra ürességéhez), a biológiai mikrokozmosz, a belső, anatómiai és pszichológiai univerzum feltárása lehet a vigasztaló cél, rémségeivel együtt is (a kiállítás egyik legszebb munkája, *Zuzana Janin* egyszerre finom és karcos műve a feminizmus egyébként itt és most nem különösebben megművelt kertecskéjére is pillantást vet.)⁸ Ezzel szemben hűvösnek és bágyadtnak látszik az elmúlt 20-25 év cseh művészete, mely *Magdalena Jetelova* emblemikus székének árnyékában egységesen inkább közvetítettnek, mint közvetítőnek rémlik, mintha egyedül *Milan Križáček* őrizték volna meg – vagy hagyták, hogy megtartsa önmagát – a valaha volt írónia-bajnokok közül.

Hely – Posztblokk

De miféle helyen is zajlott le ez az ötven év? A kiállítás által körülrajzolt terület semmilyen hagyományos és közmegegyezéssel elfogadott földrajzi képlettel nem vág egybe. Nincs értelme találgatni, hogy milyen politikai, taktikai vagy személyes érvek tárgították az egyik, és szűkítették a másik irányba Közép-Európa határait (persze vannak megoldási javaslataim), fölösleges az osztrák részvétel súlyának latolgatása, nézőpontról és pozíció keresésről van pusztán szó. Fogadjuk el, *posztblokkban* élünk és réges-régen nem vesszük már semmi hasznát mindannak, amit megtanítottak velünk.

A helynek azonban – tudjuk – van szelleme is. Sőt, több. A Párizsban zajló *Európa másik fele*⁹ című kiállítás katalógusában két, egymásnak tradicionálisan, programszerűen és épp ezért végzettszerűen ellentmondó vélemény fogalmazódik meg: Európa feloldja saját belső határait, s beolvadunk a boldog, diszkrimináció nélküli, egyenlőség bűvölte földrészbe mindannyian, még mi is – susog Nyugat altruizmustól bársonyos hangja; nem, a kontinens keleti fele mindig gyanús és idegen marad –, recsegtetik keletről, mi meg nem tudjuk, nem akarjuk tudni, kinek higgyünk. Vagyis itt középen az sejthető, hogy mindenki hazudik. Vagy mindenkinek borzasztóan igaza van, az önpusztításig. A Művészet Közép-Európában katalógusának szövegei kevés vért kergetnek az olvasó

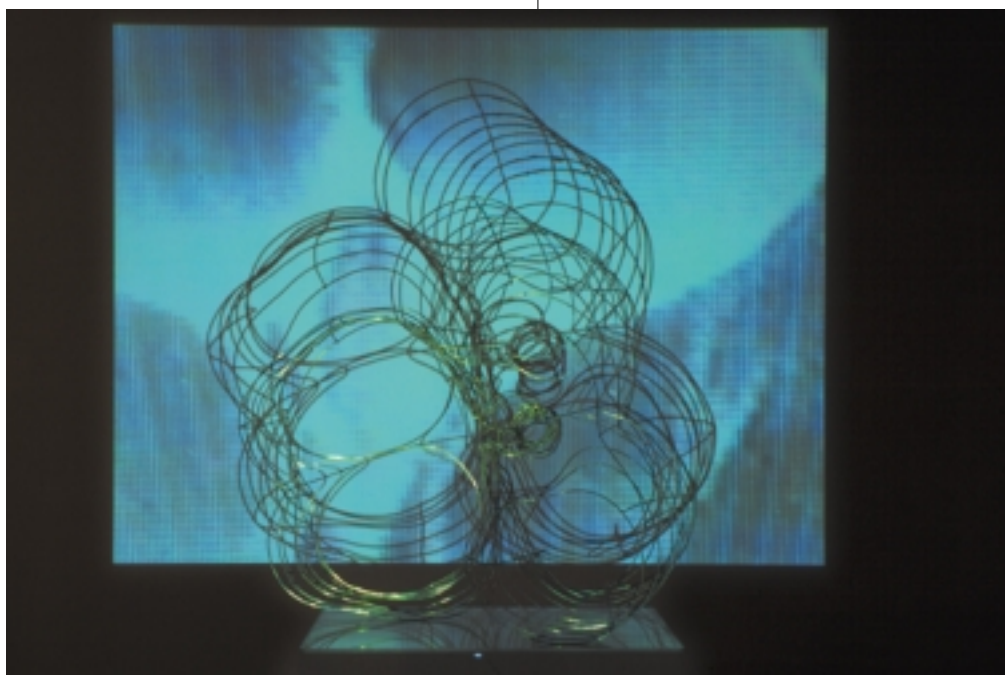


Zbigniew Libera

Universal penis expander • fotó: Rosta József

Zuzanna Janin

Tényleg ezt akarod: virtuális sex?, 1999





Marina Abramović

A művésznék szépnék kell lennie, 1975 • fotó: Rosta József



Milan Knizak

Cseh táj, 1990 • fotók: Rosta József

fejébe, többnyire ugyanarról ugyanúgy beszélnek (a legélénkebb és leginformatívabb *Bojana Pejić*¹⁰), eltolt, elharapott kisebbségi érzés, fájdalom a kétség miatt, olykor piciny gőg, egyedül vagyunk effektus, óvatos párhuzam keresés, tétova játék a dátumokkal, egyebek, szokás szerint. Hegyi nagy ívű történeti bevezetője riaszthatja csupán meg igazán az olvasót, de miután a szerző egy új geopolitikai képződmény születésének ad ideológiai keresztlevelet, írása fikciónak tekinthető, s csak a kihagyottaknak (Románia? Ukrajna? Olaszország?) szerez néhány borús percet.¹¹

Új blokkjukban összesimulnának tehát az országok, ám a hely őshonos, gonoszabbik ludérce bele-bele köpköd a langy levesbe. A szerb *Rasa Dragoljub Todosijević* helyspecifikus assamblage-a az éppen befogadó ország vagy a katalógus nézőivel igyekszik tudatosítani hazaszeretetének mákonyos-hagymázos paroxizmusát: Bécsben muskátliktól övezett, a katalógusban kórházi éjjeliszekrényekkel körül rakott, Pesten rózsaszín folyadékkal teli palackoktól koszorúzott horogkereszttel igyekszik büntudatot kelteni egy, az övétől talán eltérő (közép)európaiság-szemlélet megbűvöltjeiben, magyarul le vagyunk Nato-fasisztázva, ha jól értem. (Bár a horogkereszt oldalfordított, s ennek talán mellékjelentése is lehet...)

Hely – analógiák

Már a nyolcvanas évek eleje-közepe óta tudható, hogy fölösleges a teljes keresztmetszetet nyújtani igyekvő kiállítások illúziójával bíbelődni. Sok-sok szociológiai és művészet-történeti, valamint közvetlen gyakorlati-anyagi érv szól ellene; bizonyos, hogy csak a tematikus vagy a monografikus tárlatok működőképesek. A Művészet Közép-Európában is számtalan lehetőség-töredéket rejt magában: analógiák, párhuzamok formájában, kimondva (*Schwarzkogler – Hajas*), kimondatlanul (*Vilt – Abakanowicz*), kijátszva vagy észrevétlenül (mert a párhuzamba állítható műveknek csak egyike szerepel a tárlaton). Megfelelések, allúziók sokasága mutatkozik-mutakozhatna meg tehát jó néhány nagy és érdekes kiállítás esélyével.

De igazán érvényes, valódi és használható tapasztalatok persze csak a határtalanság érzésének átélt megtapasztalása után szerezhetők; a posztblokkból kifalazódva...

JEGYZETEK:

- 1 Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Összeállította és rendezte Jean Clair, Cathrin Pichler, Wolfgang Pircher. Messepalast, Wien, 1989.
- 2 „A varázsnótesz papírkertbe foglalt tábla, sötétbarnás gyanta- vagy viaszmasszából. Ezt egy vékony, áttetsző lap fedi, ami a viasztábla felső széléhez jól hozzátapad, az alsóhoz szabadon illeszkedik. Ez a lap a kis készülék legérdekesebb része. Maga is két rétegből áll, melyek kívül, a keskenyebbik oldaluknál elválaszthatók egymástól. A felső réteg átlátszó celluloidpapír, az alsó vékony, azaz áttetsző viaszpapír. Használaton kívül a viaszpapír alsó felülete enyhén hozzátapad a viasztábla felszínéhez. A varázsnóteszt úgy használjuk, hogy a viasztáblát fedő lap celluloidlemezére ráírunk valamit. (...) Az írón az általa érintett helyeken rányomja a viaszpapír alsó felületét a viasztáblára, s az így keletkező barázdák sötét írásképet mutatnak a celluloid egyébként sima, szürkésfehér felületén. Ha el akarjuk tüntetni a feliratot, elég az összetett fedőlapot szabad, alsó szélénél fogva könnyed mozdulattal felemelni a viasztábláról. (...) A varázsnótesz immár tiszta, és alkalmas újabb feljegyzések felvitelére.

(...)

Ha beírtunk valamit a varázsnóteszbe és a celluloidlemez óvatosan elválasztjuk a viaszpapírtól, akkor az utóbbi felszínén éppolyan világosan meglátszik az írás.

Így feltehetjük a kérdést, mi szükség van egyáltalán a fedőlap celluloidlemezére. Aztán, ha próbát teszünk, kiderül, hogy a vékony papír könnyen összegyűrődne vagy beszakadna, ha egyenesen ráírnánk az íróval. Tehát a celluloidlemez a viaszpapír egyfajta védőborítója, melynek a kívülről érkező, károsító behatásokat kell távol tartania. A celluloid az „ingervédő”; a tulajdonképpeni ingerfelvevő réteg a papír. Most már utalhatok arra, amit *A halálösztön és az Életöztönök* című munkámban fejtettem ki, hogy ti. lelki észlelőapparátusunk két rétegből áll, egy külső ingervédőből, melynek a beérkező izgatások erejét kell mérsékelni, és egy mögöttes ingerfelvevő felületből, az érzékelő tudatrendszerből.”

Sigmund Freud: *Feljegyzés a „Varázsnóteszről”*. Műhely, Pszichoanalízis – különszám. Győr, 1992. Ford. V. Horváth Károly, 45-46. o. Eredeti megjelenés: S. Freud: *Notiz über den „Wunderblock”*, 1925. Int. Z. Psychoanal., II. (1), 1-5.

- 3 Freud, i.m.

- 4 Freud, im.

- 5 Lenin nem megy a diszkontba, szobrát állítják torlaszként inkább oda. Nincs igaza Böhrlingernek, amikor úgy gondolja, mint sokan a konvertiták közül, hogy Mondrian vagy Gropius tehet a totalitarizmus esztétikai tébolyáról. Lásd Balkon, 2000, 3-4. sz.

- 6 Freud, i.m.

- 7 Ennek igazi dimenzióit most csak sejtethetjük, de ha felidézzük a Ludwig Múzeum tavalyi, *Rondó* című kiállításán Arthur Żmijewski vagy Zbigniew Libera fényképeit és videóit, vagy a *test-fenomen* egy színházias változatát Piotr Jaros munkái révén idén tavasszal a Platán Galériában, pontos képet kaphatunk a lengyel biologikus ornamentizmus tartalmáról.

- 8 Az „iránymutató” a Wunderblockot és az 1995-ös velencei Identitá et Alteritá kiállítást rendező Jean Clairtól származik. Bővebben: Tillmann J. A.: *Ezredvégi beszélgetés Jean Clairrel*, Balkon, 1996/9. 4-7.o.

- 9 L'Autre Moitié de l'Europe, Párizs, Jeu de Paume (l. Balkon, 2000/3-4.)

- 10 *A szocialista modernizmus és utóféjásai*.

- 11 *Eszmamodel és életrev*. Hegyi geopolitikai-szellem földrajzi ideálképének még egy apró furcsaságára szeretném felhívni a figyelmet: külön passzust szentel terünk és korunk zsidó kultúrájának, több szempontból is elemeznünk igyekszik a zsidóság kulturális identitásának helyzetét, átalakulását, a kiállítás azonban képtelen a szerző nyomába járn. Egyrészt a tárlaton semmi sem utal arra, hogy az elmúlt ötven évben tényleg mit jelent a zsidó eredetű (?) vizualitás (Erdély Időutazása érintkezhet talán egyedül a kérdéssel, de csak annak számára, aki ismeri a mű keletkezéstörténetét), másrészt megdöbbenő, hogy az érzékeny kurátorok elnézőleg falra tették a bosnyák Jusuf Hadzifejzovic otromba persziflázását (*Arbeit macht Frei*).