



KIBÉDI VARGA ÁRON

Kép vagy installáció

JELENTÉS VELENCÉBŐL

A huszadik század képzőművészete forradalmi változásokon ment át az előző évszázadok művészetéhez képest: műfajok megszűnnek, elvegyülnek, a kép és a szobor helyét más művészetnek nevezett alkotások veszik át, maga az is kérdésessé válik, hogy mi a művészet. Az állandó változás – Hermann Lübbe a huszadik századi művészeti irányzatok gyors egymásutánjával kapcsolatban egyenesen az idő felgyorsulásáról, a jelen lerövidüléséről beszél – mindig új és új elméleti megalapozást követel a kritika részéről. A régebbi századok során egy elmélet, egy poétika, sokáig érvényes volt, legfeljebb javították, finomították: a huszadik században minden irányzatnak megvan természetesen a maga külön poétikája – gondoljunk csak Tzarára, Bretonra, Marinettire vagy Malevicstre –, a század utolsó, posztmodern évtizedeiben pedig már minden művésznek külön, minden más művésztől elkülöníthető és elkülönítendő poétikát dolgoznak ki a kritikusok: itt nemcsak a nagy kritikusok és filozófusok, Arthur Danto, Clement Greenberg vagy Thierry de Duve munkájára gondolok, hanem a különböző jelentős művészeti folyóiratok (mint például a New York-i *October* vagy a párizsi *Art-Press*) aktivitására és befolyására is.

Tanulmányom célja kettős: a 2003-as ötvenedik – azaz száz éve fennálló – velencei biennále alkalmából fel szeretném röviden vázolni ezt a fejlődést, azután pedig feltenném a kérdést, hogy minden idők legnagyobb képzőművészeti kiállítása világosan megmutatja-e azt, hogy hol tartunk most, a huszonegyedik század elején.

Két eszme dominált – hol egészen nyíltan, hol burkoltabban – az európai művészetben több évszázad óta: egyrészt a haladás gondolata, mely mindent áthatott, tehát valamilyen formában a művészetre is befolyással volt; másrészt az a meggyőződés, hogy minden műalkotás célja az – legyen az a mű vers, festmény vagy színdarab –, hogy illúziót keltsen, hogy valami távolit, a múltban létezőt, mutasson fel, jelenítsen meg, azaz vezesse be a mi jelenünkbe. Haladunk a jövő felé, de hála a művészetnek időnként visszanezhetünk a múltba.

Haladás

A középkor óta minden európai ember úgy tudta, hogy valahova tart, hogy útban van, megy valamilyen pozitív cél felé. Az egyházak a halál utáni jutalmat helyezték ki látásba, a vallásellenes Felvilágosodás ezt a jutalmat azután közelebb hozta: az emancipált, modern nyugati ember most már egy a földön megvalósítható jobb jövőben hitt.

Ha a társadalom állandó mozgásban van, halad előre, akkor a kultúra sem állhat egy helyben, a művészetek is fejlődnek. Ebbe az irányba mutatott már a 18. század elején a híres párizsi vita, a „*Querelle des Anciens et des Modernes*”. Az ókorpártiak szerint Homérosz és az ókori irodalom az utolérhetetlen csúcás, a modernek viszont, Charles Perrault-val az élükön, azt állították, hogy kétezer év alatt minden megválto-

zott és fejlődött: XIV. Lajos uralma és társadalmi berendezkedése eléri Augustusét, sőt túllép a római császárok társadalmán és kultúráján. A mai művész pedig többet tud, tehát többre képes, mint évszázadokkal ezelőtti elődei.

A romantika még egy lépést tesz előre: bevezeti az eredetiség fogalmát. Az ember nem közösségi alany, mindenki külön egyéniség. Csak az a mű lehet jó, amelyik egyedi, amelyik a művész individualitását fejezi ki, amelyik minden eddigittől elút. Az így elképzelt eredetiség történelmi perspektívába is kerülhet: vissza lehet vetíteni a múltba. Bizonyos fokig tehát a művészet is „fejlődik”. Thomas McEvilley, a kiváló amerikai esztéta úgy látja, hogy a festőművészet története végső fokon szintén a haladás fogalmára épül: szerinte például Tiziano „leváltja” Michelangelót, Kaspar David Friedrich pedig Fragonard-t. Mindegyik modernebb az elődjénél.

Moderniségről persze csak addig lehetett beszélni, ameddig a (mindenkori) ma elűtött a tegnaptól, az új különbözött a régittől. Amikor nem hiszünk többé a haladás nagy narratíváiban, akkor már nincs többé modern sem, mert minden lehet egyszerre modern is és régi is. Ezt nevezhetnénk a *posztmodern* állapotnak; nincs fejlődés, az idő nem mutat se előre se hátra. A posztmodern egy egészen új, az európai ember számára teljesen ismeretlen viszonyulás az időhöz. A nagy narratívák halála óta csak jelenünk van, egy megfoghatatlan jelenünk: a jövő épp olyan bizonytalan, mint a múlt. A jobb jövő bizonyossága éppúgy megszűnt, mint a tudományosan megismerhető múlté. Magát a múltat ugyanis nem ismerjük, csak a történelmet. A történelemből viszont nem lehet levonni tanulságot, a történelem nem szab ránk feladatokat, hiszen csupán (irodalmi) narráció: minden történetíró szájíze szerint változik. A múltból természetesen ki lehet halászni egy pár eseményt és ha ezeket sorbarakjuk, akkor utólag történetet képeznek, így a történész, a regényíró vagy a kritikus a mai posztmodern világban is alkot történeteket. Egyesek szerint a tudományos történetírás és a történelmi regényírás között alig van különbség. (Érdemes lenne ezen az elméleti problémán elgondolkozni Szilágyi István, Rakovszky Zsuzsa vagy Márton László regényei kapcsán.)

A képzőművészet számára ez a posztmodern világ óriási következményekkel jár. A művésznek most már nem kell előrelépnie, nem kell eredetinek lennie: minden művész ahhoz nyúl vissza saját tetszése szerint, amihez éppen kedve van. A múlt a szabad játék tere. A hetvenes évek folyamán elterjedt minden művészetben – irodalomban, zenében, képzőművészetben egyaránt – az *intertextualitás* fogalma; az a nézet, hogy a művészt nemcsak az őt körülvevő világ, az ott látott vagy tapasztalt érzések és tárgyak inspirálják, hanem a hagyomány is. Egyszerre két világ hat a munkájára, a horizontális jelen, amiben él és a vertikális múlt, ami megelőzi. A mai zeneszerző nem tehet úgy, mintha nem létezett volna Mozart és Beethoven, a mai (magyar) költő nem írhat Arany János vagy József Attila ismerete nélkül. Ugyanakkor azonban ennek a múlttudatnak nincsen kényszerítő ereje: a múlt nagyrészt a szabad választások és döntések tere.

Az utolsó évtizedek képzőművészetében az intertextualitásnak (interpicturalitásnak) egészen radikális megnyilvánulásaival találkozhatunk. Nagyon sok művész saját művészetét egy vagy több régebbi művészhez való viszonyulásán keresztül definiálja. Csak néhány példa. Leon Kossov Poussin drámai erejű történetképeit „színteleníti”, azaz megismétli fekete-fehéren, mondván, hogy így még jobban kidomborodik az ábrázolt esemény pátosza. Glenn Brown egy (az idej velencei biennálén is bemutatott) női portréja viszont egy felélénkített, tarkábbra festett, de egyenes Rembrandt-utánzat. Cindy Sherman fotóművésznő pedig olyan pszeudo-állóképekkel tett szert hírnévre,

amelyek az ötvenes évek filmjeinek jeleneteire, női főszereplőire emlékeztetnek és arra a korra jellemző történeteket szuggerálnak.

A művész nem törekszik eredetiségre, egy minden szempontból új műtárgy megalkotására, hanem a múlthoz kapcsolódik, művét már meglévő művekhez kapcsolja. A kérdés azonban az, hogy ezt *hogyan* teszi. Itt ugyanis új formában mégis csak felbukkan az eredetiség problémája. Minden mai művész más és más múltat választ ki magának és azt a múltat különböző módon, más és más stílusban dolgozza fel. Cindy Sherman fényképeit nem lehet összetéveszteni Walker Evans régebbi vagy Chuck Close mai fotóival.

Ablak

A műalkotás rajtunk kívül van, tőlünk bizonyos távolságra. A távolság a másság feltétele: látunk valamit, ami nem mi vagyunk, ami nem is hasonlít ránk. Gyakran olvasni, hogy egy festmény olyan, mint egy *ablak*: kitekintünk a „szobánkból”, a mi világunkból és felcsillan előttünk egy másik, egy idegen világ, egy tőlünk sokszor térben és időben nagyon távoli világ, például két milléniummal ezelőtti fontos keresztény, görög vagy római események, Krisztus keresztfeszítése, Nagy Konstantin császár győzelme, stb. Az ablak illúzió, megengedi, hogy ideig-óráig egy a mienktől teljesen különböző világban érezzük magunkat, elfelejtjük a jelent. (Még akkor is, ha tudatában vagyunk minden illúzió kettősségének, kétértelműségének: egyszerre máshol és itt.) Az európai festőművészet évszázadokon át mindent megített, hogy ezt az illúziót táplálja és erősítse. De milyen a mai, a posztmodern ablak?

Az ablak jellegű műalkotás önálló, az illúzió tökéletes, még akkor is, ha már sok más régi keresztfeszítést láttunk: az intertextualitás ebben az esetben nem zavar, ugyanazon a rendszeren belül maradunk, mindegyik művész kitárja szélesen az ablakot. A posztmodern kép viszont egy ironikus kép, a mából tekint vissza, „kacsint” vissza egy jóval régebbi közismert képre. Nem tárja igazán ki az ablakot, csak félig nyitja ki. Zavarba hozza a nézőt, mert egyszerre két dolgot mutat és ezáltal valójában magára hívja fel a figyelmet. Glenn Brown „Rembrandt”-ját nem tudjuk „egyszerűen” nézni, úgy mint egy rokonszenves fiatal nő portróját: valami zavar, mintha valami nagyon hasonlót egyszer már láttunk volna, de egészen másképp. Az ablak nincs igazán nyitva.

A huszadik század festészetének megvan egyrészt a maga modern – vagy ahogy az amerikaiak mondják „modernista” –, másrészt a maga posztmodern története. Az előbbi kapcsolódik a múlthoz és túllép rajta: Picassótól és Matisse-től kezdve egészen máig sok festőművészt említhetnénk. Az intertextualitás poétikája természetesen itt is jelen van, ezek a művészek is nagyon jól ismerik az elődöket, de a kapcsolódás hozzájuk diszkrét; ők még arra törekednek, hogy a múlthoz képest valami újat hozzanak létre úgy, hogy az ablak mégis nyitva maradjon.

A posztmodern történet ezzel szemben a képillúzió megkérdőjelezésének, az ablak fokozatos becsukásának a története. A mi jelenünkre, hic et nunc, nem nyílik ablak, ez a jelen *van*: nem tekint vissza, de a jövőbe se mutat (ahogy azt eleinte még egyes forradalmár avantgárd festők gondolták, például az olasz és az orosz futuristák). A jelen megdöbbenés és találkozás: talán nem véletlen, hogy a filozófiában a század közepe táján a „Gegenwart” és a „Begegnung” központi fogalmak: nem máshova nézni, magunkkal szembenézni és találkozni azzal, amit *nem* vártunk.

Absztrakció és monokrómia

Az ablak lassan csukódik be. A huszadik század első felében a kubisták a tárgyak (kancsó, asztal, gitár) mértani formáira összpontosítanak és ezzel elterelik a figyelmet a tartalomról; egy más világra nyíló ablak illúziója viszont nem létezhet könnyen felfogható tartalom nélkül. Valamivel később az absztrakt festők már a formák felismerhetőségét is lehetetlenné teszik, a külvilágból most már csak a színek maradnak meg, de ezek is olyan nyersen és tisztán, ahogyan a valóságban sohasem tapasztaljuk őket. (Az ablakot egyébként itt sem zárja be mindenki egyformán; az absztrakt festészetben belül Mondrian után még végtelen sok variáció lehetséges, amint ezt a már több mint ötven éve fennálló és későbbi – olasz, dán, francia – absztrakt festőkre specializálódó híres párizsi Denise René galéria kiállításai bizonyítják.)

Mit ér el a művész akkor, ha megszünteti a képen keresztül való kitekintés lehetőségét? Az ablakon nem lehet többé kinézni: a kép saját magára hívja fel a figyelmet, önnön materialitására, azaz a vászonra, a festékre, a keretre. Clement Greenberg amerikai kritikus, akinek az ötvenes években a New York-i művészeti világban nagyon nagy befolyása volt, azt követelte, hogy a festőművész eliminálja a művéből mindent, ami a képen túlmutat. A kép anyagiságára a legjobban az a művész koncentrál, aki a színeket is eliminálja, mert a színek elterelhetnék a néző figyelmét; marad tehát a monokrómia (a budapesti Műcsarnok két éve kiállítást szentelt a mai, főleg magyar, monokróm festőknek). Robert Ryman, az egyik legradikálisabb monokróm festőművész, aki évtizedek óta csak fehér képeket fest és akinek Thomas McEvilley egy nagyon érdekes tanulmányt szentel könyvében, azt mondja: „The painting is exactly what you see”.

De meg lehet-e maradni az anyagnál, nem túlnézni rajta? Aki bezárja az ablakot, azt akarja-e, hogy a néző csak a festék vagy a vászon iránt legyen kíváncsi? Minden nézőből egy festőnövendéket vagy festékkereskedőt akar csinálni? Már Mondrian esetében is világos volt, később Barnett Newman és Mark Rothko szintén kimondták: a semmit nem ábrázoló képnek spirituális jelentése van. Az ablakot azért kellett becsukni, hogy eltűnjék az előtér zajos mozgása, az emberek és tárgyak, az amit McEvilley *figure*-nek nevez, ellentétben a *ground*-dal, az egyenletes, egységes háttérrel. Marad tehát a *ground*, a kép meditációra hív fel, találkozásra a kimondhatatlannal. Barnett Newman egyenesen a tizennyolcadik században kialakult fenséges fogalmát veszi át (the sublime, now).

A monokrómia lenne a festőművészet vége? Vagy lehet talán folytatni a monokrómiát, túllépni rajta? McEvilley szerint igen: mégpedig úgy, hogy a művész száznyolcvan fokos kanyarodással visszatér a figuratív festészethez, de radikálisan lemond minden eredetiségről, minden önálló mondanivalóról és régi festményeket *másol* nagyon pontosan. Ezt teszi Mike Bidlo New York-i művész, akinek a nevét csak azért ismerjük, mert ezeket a másolatokat szignálja; *Bidlo/NOT Chirico (Morandi, Picasso, stb.)*. Az a kérdés, hogyan értelmezzük ezt az energikus nagybetűs „nem”-et: Bidlo válaszaiban ugyan nem egyértelműek, de semmiképpen sem a kéziratos közéleti szerzetes alázatosságát mutatják, inkább egy mai képzőművész önmediatizálásáról tanúskodnak.

A posztmodern ember a jelenben mozog, múltja és jövője bizonytalan, maga választja meg a múltját. Az ablakbecsukás története viszont, úgy tűnik, megint csak egyfajta progresszió, folyamatosan halad előre a behajtott ablaktól egészen a teljes becsu-

kásig. Tudjuk azonban, hogy egy történet mindig egy utólagos konstrukció („teleologia a posteriori”, ahogy annakidején Greimas, a nagy francia-litván narratológus mondta); posztmodern csak maga az eredmény: Ryman és Bidlo.

A művészet történetei

A huszadik századi képzőművészet itt felvázolt vonalait sokan úgy értelmezik, hogy az elmúlt évtizedek a festészet, sőt talán minden művészet halálát bizonyítják. Erről folyt az „Artforum” Arhur Danto által vezetett kerekasztalvitéja ez év elején, egy beszélgetés amelynek során Thierry de Duve arra mutat rá, hogy a festészet halála toposz, a fényképezés feltalálása, azaz az 1840-es évek óta rendszeresen visszatér. Ennek ellenére kérdés, hogy igaza van-e McEvilleynek, amikor 1993-ban megjelent könyvének a címében a száműzött hazatéréséről beszél (*The Exile's Return*): valóban a festőművészet jött megint, és végérvényesen, vissza, az történt-e, ami a kilencvenes évek elején valószínűnek látszott? Ma, tizenöt évvel később, már úgy tűnik, hogy nem a festőművészet tért vissza masszívan és véglegesen, hanem inkább a *figuráció*. Tény, hogy egyre több olyan képet látunk, mely felismerhető tárgyakat és embereket ábrázol, de ezek a képek nem mindig festmények. Sok más technikát is lehet használni az emberi világ megjelenítésére: fényképet, videót.

Amiről eddig szó esett, az elsősorban a festőművészet történetének globális vázlata volt, de felmerül a kérdés, hogy az elmúlt száz évről lehetne-e másfajta művészettörténetet is írni. Például egy olyan művészettörténetet, amelyik elsősorban a határesetekkel foglalkozik, a műfajok transzgresszív vegyítésével: olyan művészekkel, akik régebbi képeket másolnak, mint Bidlo – „handmade readymade”, mondja műveiről Robert Rosenblum –; akik nem festenek hanem írnak, képek helyett színes betűkkel írt, mozgó és társadalmi üzenetet tartalmazó szövegeket mutatnak, mint Jenny Holzer, a „vizuális La Rochefoucauld”; vagy akik a természet, a táj minimális és efemer, azaz hamar meg is szűnő módosításán dolgoznak, mint a földművészetet gyakorló Robert Smithson. Ésatöbbi.

Vagy egy olyan művészettörténetet, amelyik Marcel Duchamp nyomán abból indul ki, hogy a néző határozza meg a saját szuverén elképzelése alapján, az intertextuális hagyományoktól teljesen függetlenül, hogy szerinte mi művészet? Nem annyira elhíresült vizeldéjére gondolok, hiszen ebben a kiállításra beküldött tárgyban még a művész maga kívánta meghatározni, hogy mi művészet és mi nem, hanem a valamivel később elkezdett és egész életén át folytatott readymade-ek sorozatára, amelyekkel Duchamp (ugyancsak közhasználati tárgyakból) hagyományos értelemben művészetnek nem nevezhető szobrokat alkotott és így a mostani installációkat előzte meg.

Duchamp óriási hatással volt a huszadik század művészetelméletére, egy hagyományt azonban még ő is betartott: művészetnek csak azt a rajtunk kívül létező alkotást tekinthetjük, amit egy művész vagy egy néző annak tart. Minden művészetnek van alanya (művész, néző) és van tárgya. Elképzelhető-e egy olyan művészettörténet is, amelyik az önálló műalkotás megszűnését mutatja be és tagadja a művésztől megkülönböztethető műalkotást, amint azt a happening és a performance esetében láthatjuk, ahol a művész aktivitása, esetleg teste, helyettesíti az autonóm művet?

A mai művész gyakran a nézővel való találkozásra, konfrontációra törekszik; alkotása esetleg performance – de ezt a műfajt, úgy tűnik, ma már kevesebben művelik, mint néhány évtizeddel ezelőtt –, a legtöbb esetben *installáció*. Ennek a kifejezésnek

a szakirodalomban még nem található egyértelmű definíciója. Az installációk közös vonása, hogy a festménnyel és a fotóval ellentétben, amelyek a külső valóságot két dimenzióra redukálják, mindig három dimenzióban mutatkoznak meg, tehát inkább a szoborral, mint a képpel rokoníthatóak. Ezután azonban külön kell választani a videó-installációt, mely több videó segítségével és különböző módon hol álló hol mozgó képeket mutat, és másrészt a kiállító teremben (vagy termekben) elhelyezett és a művész által gondosan elrendezett tárgyakat. A videónak többé-kevésbé világos a nézőt befolyásolni óhajtó mondanivalója, a földön elrendezett tárgyak művészetként való elfogadása és interpretálása viszont a nézőre van bízva.

Velence

Aki választ keres az itt felvázolt kérdésekre, aki a képzőművészet mai helyzetét szeretné jobban megismerni, annak okvetlenül meg kell tekinteni az idei, ötvenedik *velencei biennálét*. A tizenkilencedik század végén azért merült fel Velencében a biennále gondolata, hogy ez a csodálatos város, mely évszázadok óta vonzotta már a külföldi turistákat – magyarokat is, ahogy ezt Szigethy Gábor könyvéből megtudhatjuk –, ne csak a múlt művészetének, a régi dicsőségnek a városa legyen, hanem a jelennel, a jelen művészetével is tartson kapcsolatot. Eleinte elsősorban olasz művészeket akartak kiállítani, azután felerősödött a francia befolyás, a harmincas években pedig Mussolini saját politikai céljaira akarta felhasználni a kiállításokat és csak 1945 után lett a biennále teljesen nemzetközi. A nemzetköziség eszménye ugyanakkor már a kezdettől fogva megvolt: a biennále egyik része, a *Giardini*, nemzeti pavilonokból áll, és ezek legnagyobb részét a múlt század elején építették, az egyik legkisebbet de legszebbet, a szecessziós magyart, 1902-ben. Ellentétben az *Arsenaléval*, amelyiknek a berendezése a központi vezetéstől függ, a nemzeti pavilonokban minden ország maga állítja ki az erre az alkalomra gondosan kiválasztott művészt vagy művészeit, a központ beleszólása nélkül.

Az idei századik kiállítást minden eddiginél nagyobbra tervezték. Azok az országok, amelyeknek nincsen nemzeti pavilonjuk, palazzókat és más különleges épületeket béreltek az egész városban, hogy ott mutathassák be művészeiket. Mindez a *Giardini* meghosszabbítása, kibővítése. Az *Arsenalét* pedig nem Francesco Bonami, a biennále igazgatója rendezte be egyedül: meghívott vendégkurátorokat, neves művészeket és más nemzetközi fesztiválok szervezőit, és felosztotta közöttük a volt kikötőraktár hatalmas területét, ahol tehát nyolc egymástól különböző kiállítást láthatunk. Ezért mondta Bonami egy interjúban, hogy az idei biennále nem egy kiállítás, hanem „kiállítások kiállítása”.

A két központi, egyrészt a nemzetek szerint, másrészt a kurátorok között tematikailag felosztott kiállítás mellett, van végül még egy harmadik, egy festészeti kiállítás a Szent Márk téren a Palazzo Correrben („*Pittura/Painting, From Rauschenberg to Murakami, 1964–2003*”), melyet Bonami rendezett be és mely a közelmúltat idézi fel, attól a pillanattól kezdve, amikor először kapta egy amerikai a biennále nagydíját, egészen máig, egy mai fiatal japán művész alkotásáig.

Olyan sok a kiállított művész és olyan sok országból jönnek, hogy a velencei biennále ma a mennyiségeleg legnagyobb és földrajzilag legszélesebb áttekintés a kortárs művészetéről. Erre gondolt, ravaszul és paradoxálisan, Francesco Bonami, amikor a biennále alcímének azt adta, hogy „a néző diktatúrája” (*the Dictatorship of the Viewer*):

a néző számára ez a nagyon kiterjedt és szétszórt bemutató annyira áttekinthetetlen, hogy rengeteget gyalogol, hol megáll, hol gyorsan továbbmegy és csak néhány alkotás marad meg az emlékezetében. Az ő szeme dönt, de csak a maga szempontjából. Van-e összefüggés az individuális szempontok között? (Az az érzésem, hogy igen, mert több olyan névvel találkozom a nemzetközi sajtóban, amelyiket én is megjegyeztem. Itt jelentkezik az esztétikai érzék titokzatos interszubjektivitása.)

A megnyitás június elején ünnepélyes volt és zavaros. Negyven fokos hőség, árnyék alig, egyesek elájulnak vagy rosszul lesznek. Mindenütt folyik a pezsgő; fogadás a Szent Márk térnek egy lezárt részén a kenti hercegnő, Bianca Jagger, Elton John, Pierre Cardin, Karl Lagerfeld és mások részvételével. A nemzeti pavilonokat az illető ország kulturális minisztere nyitotta meg, ráadásul nagyjából ugyanabban az időpontban. Feltűnést csak egy-két apróság kelt. Például az, hogy az amerikai delegációban szerepel egy feminista művésznő, akit Mrs. Mankillernek hívnak. Vagy az, hogy a taiwani kiállítást abban a börtöncellában rendezték be, a Sóhajok Hídjánál, ahol Casanova raboskodott. Némi izgalmat okozott Santiago Serra, a spanyol pavilon művész-
kurátora: ő ugyanis csak spanyol útlevéllal rendelkező egyéneket engedett be a pavilonba, gyakorlatilag tehát majdnem senkit; a madridi El País tudósítója szerint ezzel a gesztussal az országhatárok abszurditását akarta demonstrálni, a párizsi Figaro szerint viszont Serra a spanyol kormány túlzottan amerikabarád politikáját kritizálta.

Kép

Kezdjük a múlttal, azaz a Palazzo Correrben látható kiállítással. Elsősorban az itt kiállított ötven művész között találkozunk sok ismerőssel: a már említett Robert Rymannel és Bridget Rileyval, aki a kinetikus festészetnek egy sajátos válfaját műveli és ma világszerte ünneplik. Cy Twombly képeire, melyek – úgy tűnik – egy ismeretlen kultúra írásjelrendszerét idézik fel, már Roland Barthes felhívta annakidején a figyelmet. Andy Warhol egy fényképről átdolgozott önarcképpel szerepel, de több más művészre is jellemző a fénykép felhasználása, átfestése, átalakítása (Gerhard Richter, Marlene Dumas, Chuck Close vagy a svéd Jan Hafström). Az utóbbi műfajból Bonami kihagyta viszont Cindy Sherman, és ezt a kritika helytelenítette.

A Szent Márk téren két további festészeti kiállítást is rendeztek. Közvetlenül a Palazzo Correr mellett Alex Katz különös és összetéveszthetetlen arcképeit nézhetjük meg: ezek a fakó egyszínű arcok és testek háttér nélkül jelennek meg, szembenéznek velünk anélkül, hogy bármilyen térben, emberi világban elhelyezkednének; hiányzik a „ground”, vagy mintha ők maguk lennének a ground. Nem szépek a hagyományos értelemben, nem izgalmasak a modern értelemben, de nem lehet elfelejteni őket. A másik kiállítás az 1720-ban alapított világhírű Florian kávéháznak ún. híres férfiak termében (Sala degli uomini illustri) látható. Ott, ahol Goethe, Byron, Proust, Thomas Mann és Kosztolányi ültek egykor, most Irene Andessner osztrák művésznő mutatja be Velence tíz leghíresebb nőjét (Donne Illustri), szembeállítva őket Palladióval, Tizianóval, Marco Polóval, Goldonival és másokkal: apátnőt, dózsefeleséget, kurtizánt, tizenhatodik századbeli feminista szerzőt mutat, még pedig fényképen! A ma élő osztrák művésznő ugyanis más és más ruhában és hajviselettel ugyan, de mind a tíz esetben saját arcát fényképezte le; így ábrázol tíz a múlt századokban élt velencei nőt, arca az ő álarcuk. Ami a színpadon mozgó színészek esetében természetes, hiszen mindig más és más szerepet játszanak, álarcval vagy álarc nélkül, azt Irene Andessner – ez más, ré-

gebbs műveiben is nyomon követhető – átviszi egy új műfajba, a színes fénykép területére, azaz egy nem mozgó kétdimenzionális műbe, és így elidegeníti és egyben aktualizálja az identitás és a másság dialektikáját. Kisajátításról is beszélhetnénk, mint Mike Bidlo esetében.

Nemzetek

A nemzeti pavilonok anyaga, a Giardiniben és szétszórva a városban, átmenetet képez a Szent Márk téren látható képek és az Arsenale nyolc kiállítása között, ahol majdnem kizárólag installációkkal találkozunk. Minden sajtó, a francia, a német, az angol, a maga nemzeti pavilonjának az ismertetésével kezdi, hadd tegyem ezt én is. Aki a magyar pavilon felé megy, annak először Körösi-Krizsán Aladár 1902-ben a pavilon külső falára applikált négy szecessziós-dekadens domborműve tűnik fel. Ezek közül az egyikben Attila látható. Egyes történészek szerint Velencét éppen az északi irányból, Torcello felől Attila elől menekülők alapították; jó lenne tudni, hogy hogyan fogadták annakidején a velenceiek ezt az ezeröttszáz évvel későbbi dekadens Attilát a magyar pavilon falán.

A dekadens Attila logikáját követi az ideai kiállítás, mely Nefertiti, a leghíresebb egyiptomi fáraófeleség Berlinben őrzött fejét kapcsolja virtuálisan össze egy mai szobortesttel. Ezt a szobrot a Kis Varsó néven futó szobrászduó, Gálik András és Havas Bálint készítette. Mivel sem Berlin sem Kairó nem volt hajlandó bármit is kikölcsönözni, a „Nefertiti teste” virtuális alkotás, a fej csak videón látható. A rendezők szerint ennek az alkotásnak főleg elméleti jelentősége van. Petrányi Zsolt kurátor az identitás távollétére fekteti a hangsúlyt, Babarczy Eszter konzultáns pedig az időtlen multikulturalizmusról beszél és ezt írja az „Új Művészet” májusi számában: egy kis országból, mely örök közvetítő szerepre „volt ítélve, elindul két művész, hogy két hatalmas kultúrát, az európai és az egyiptomit, három történelmi időt, az antik kultúráét, a régészet koráét és a miénket, több országot és sokféle társadalmi és politikai szférát összekössön és mozgásba hozzon, ezzel az egyetlen tervvel: testet adni Velencében, a Biennálén, a Magyar Pavilonban, egy Németországban őrzött büsztnek, egy szuvenir-világ-sztárrá lett egyiptomi királynőnek.”

Az eredmény, a fogadtatás sajnos nem egyértelműen pozitív: mintha ez a súlyos és komplikált elméleti megalapozás kissé túl sok lenne a legtöbb nézőnek. A szervezésen és a fogadáson nem múltott; a magyar rendezőknek reklámérzéke is volt: Velencében nagyon sok helyen láttam plakátokat, amelyeken nagy betűkkel lehetett olvasni: Little Warsaw, Nefertiti, Hungarian Pavillon. A publikum azonban már ezen is fennakadt, sokan kérdezték, ahogy ezt a HVG tudósítója megjegyzi: „Mi közük a magyaroknak az ókori Egyiptomhoz?”, „Miként jön össze mindez a lengyel főváros nevével?”.

Hou Hanru, az Arsenale egyik meghívott vendégkurátora azt jósolja, hogy a következő évtizedekben a modern művészet Európán kívül, főleg Ázsiában mutat majd fel érdekes eredményeket. A résztvevő művészek névlistáján valóban nagyon sok a nem-európai és talán nem véletlen, hogy a nemzeti pavilonok között és más bemutatókon az én emlékezetembe is elsősorban néhány nem-európai ország művészete vésődött be: Kenya, Irán és Szingapúr.

A két kenyai szobrász, Armando Tanzini és Richard Onyango sajátos színekkel festett szobrokat állítanak ki, Tanzini istennőket és allegorikus nőalakokat, Onyango pedig falnak támaszkodó, vagy valamilyen más közegből előbukkanó lovakat.

Az irániak iránt, akik három művészt hoztak Velencébe, érthető okokból különösen nagyon volt az érdeklődés. Amikor egy fogadáson elmondtam nekik, hogy Firduszit és sirázi Hafiszt – aki Csokonai szerint „Kelet édes énekese” – én már gyerekkoromban olvastam magyar fordításban, szívükbe zártak és meghívtak, hogy másnap személyesen kommentálják nekem műveiket. Behrooz Daresh nagy fehér dobozokat gyárt és néhány drótot helyez el bennük; különböző módon lehet megvilágítani őket és mivel előlről nyitva vannak, a néző beléjük nyúlhat: az ürességet jelképezik és csak ott, ahol minden üres, magyarázza nekem Daresh, ott van igazán szabadság. Hossein Khosrojerdi képei még egyértelműbbek: falbavesző vagy betapasztott száju, majdnem arctalan férfiakat fest, akik nem tudnak megszabadulni sorsuktól, nem tudnak visszatérni a szabad világba. Távolról csak, de némileg Bokor Miklós, a híres párizsi magyar festőművész képeivel rokoníthatók. Érdekes, hogy az iszlám köztársaság hivatalosan ilyen nem-konformista művészeket küld Velencébe és talán még érdekesebb, hogy ezt a kiállítást hivatalosan az iráni kulturális miniszter nyitotta meg. Nekünk ez a kulturális helyzet nem ismeretlen: a Kádár-rendszer utolsó éveire emlékeztem, a nem-tiltott és megtűrt művészekre, mint Erdély Miklós vagy Haraszi István.

A szingapúri művészegyüttesből kiemelkedik Tan Swie Hian személyisége. Tan a szó minden értelmében művész, nem kettős tehetség (Doppeltalent), ahogy azt mondani szokták olyan művészekről, akik festenek és írnak, mint Henri Michaux, sokoldalúsága inkább Jean Cocteauéval vetekedik. „Gesamtkünstler”-nek nevezhetnénk (a wagneri Gesamtkunstwerk-konceptió alapján). Tan nagyjából a művészet minden ágát műveli: festőművész, költő, szobrász, kalligráfus, díszlettervező, színdarabrendező. Egy interjúban a kolibrihoz hasonlítja magát: villámgyorsan mozog, mindig más irányba, más művészetek felé. 1943-ban született, húsz évvel később a taoizmus híve lett, majd a szingapúri egyetemen angol nyelvet és irodalmat tanult. Több jelentős nemzetközi kitüntetést kapott (Párizsban, Davosban), idén májusban a Singapore Chinese Orchestra egy multimediális hangversenyt rendezett, melyben a zene közben a közönség a háttérben Tan Swie Han verseit olvashatta és szobrait valamint festményeit nézhette.

A biennále első napján Tan a rekkenő hőségben a Szent Márk téren egy hófehér lepedőre gyors mozdulatokkal kínai betűket írt (azaz festett). Megkérdeztem tőle, hogy mit ír: egy verset, mondta, az álom és a valóság egybeolvadásáról, szétválaszthatatlanságáról. „Almok és konfliktusok” a biennále főcíme, mintha verse ezt az ellentétet kérdőjelezné meg. Elbeszélgettünk az írás és a festés közötti különbségről: az európai ábécéhez szokott ember számára ez a probléma egészen másként jelentkezik, mint az arab vagy kínai ábécében élő ember számára: ott a kalligráfia természetes. Alig telt el pár másodperc és már a szingapúri televízió filmezett bennünket, a szingapúri művészt és a Tiszatáj tudósítóját.

Installáció

A nemzeti pavilonok nem kizárólag, de nagyjából hagyományos értelemben vett műalkotásokat, festményeket, fényképeket, szobrokat mutatnak be, ezzel szemben az Arsenalen nyolc kiállítása elsősorban installációkra koncentrált, és annak is sokszor egy válfajára, a helyben improvizált installációra. Jellemző, hogy a klasszikus videó-installáció nagy mesterei – Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Gary Hill – közül senki sem állt ki az idei biennalén.

Gabriel Orozco mexikói művész vezetése alatt „A hétköznapiak módosítása” címmel mexikói művészek mindennapi tárgyakat úgy rendeznek el, hogy azok kiváltsák a közönség kérdéseit. Van közöttük olyan egyszerű és direkt „üzenet” is, mint Daniel Guzmáné, aki szeméttödrökre helyez egy koponyát és melléje kitesz egy feliratot: „See the world before you leave it”. Az interaktivitást még erősebben kihangsúlyozza az „Utopia Station” kiállítás: itt terveket mutatnak be, félkész műveket és a résztvevők közül néhány mindig jelen van, hogy párbeszéd alakulhasson ki a művészek és a közönség között.

A maga szigorával és egyszerűségével az összes többi kiállítástól kimondottan eltér az, amelyiket Catherine David, az utolsó előtti kasseli Documenta igazgatója rendezte, „Contemporary Arab Representations” címmel. Ellentétben a többiekkel, David politikai üzenete nem harsány, nem patetikus. Egy nagyobb és hosszúléjartatú projekt keretében, de indirekt módon, „meta-nívón” akarja, ahogy ezt maga mondta egy interjúban, felhívni a Nyugat figyelmét arra a kultúrára, mely pillanatnyilag az egyetlen, amelyik megpróbál ellenállni a Nyugatnak.

Mérleg

Milyen képet nyújt az ötvenedik velencei biennále a művészet mai helyzetéről? Több száz művész, több mint hetven ország vesz részt, az egész áttekinthetetlen, minden néző mást emel ki. Már Lyotard kiemelte huszonöt évvel ezelőtt a posztmodern világnak azt a sajátos vonását, hogy olyan mérhetetlenül sok információ áll a rendelkezésünkre, hogy mindenkinek – akár akarja akár nem – választania kell és éppen ezért mindenki magánvilága, ha minimálisan is, de különbözik az összes többi ember magánvilágától. Ez a művészetre is vonatkozik, Velencét is mindenki másképpen látja.

Egyesek azt sajnálják, hogy túl sok a politikum, azaz pontosabban „a politikailag korrekt”, tehát elvárható és nem igazán megdöbbentő üzenet a művészek részéről, sokan pedig – francia, német, spanyol, holland újságokat lapoztam át – csalódásuknak adnak kifejezést. A kritikusok részéről ez a magatartás természetesen egyáltalán nem szokatlan; kritikusok ritkán lelkesednek, kritizálni könnyebb, mint dicsérni. A lelkesedés naivnak tűnhet, legjobb a hűvös distancia. Monoton pluralizmus: ezekben a szavakban foglalja össze benyomását Calvo Serraller spanyol filozófus, aki arra is felhívja a figyelmet, hogy a résztvevők között rengeteg a harminc év körüli fiatal, akiknek még nincsen gazdag és világosan kialakult oeuvre-je; talán innen a monotónia.

Szerintem viszont, a sok negatív vélemény ellenére, le lehet vonni néhány érdekes tanulságot a biennalén látható anyag alapján, meg lehet állapítani egy-két, a képzőművészet mai helyzetére jellemző sajátosságot. *Kép vagy installáció*, mondtam fentebb, ablak vagy térbeli jelenlét. Az installáció interpellálja a nézőt, interaktivitást követel, és ez azt jelenti, hogy valamilyen társadalmi-politikai üzenetet tartalmaz. Az elkötelezettség azonban mindig névhez, egy szubjektumhoz kapcsolódik – ezt mi, akik diákorunkban Illyés Gyulát, Féja Gézát és Szabó Zoltánt olvastuk, nagyon jól tudjuk. Nemcsak az Úgy jelenik meg előttünk, hanem az is, aki felszólal mellette vagy ellene. Az installáció tehát nemcsak a gyerekmunkáról, az éhínségről vagy a nők ellen elkövetett erőszakról szól, hanem arra az emberre is rátéríti a figyelmünket, aki erről a témáról dialogizálni szeretne velünk.

A régebbi típusú műalkotások esetében – itt elsősorban képekre gondolok – az alkotó jelenléte háttérbe szorul. A kép ablak, mondtam, de ma az ablak nem csukódik

be; ez a nagy újdonság az absztrakt és a monokróm festéssel szemben. Velencében rengeteg fényképet láttam, manipulált fényképeket, melyek kitekintést nyújtanak ugyan egy másik, felismerhető valóságra, de ez a valóság nem létezik. Az ablak nem nyílik ki, nem csukódik be, hanem ferdít. Egy virtuális valóságot mutat, és ez lehet humoros, mint Erró esetében, akinek a fotói Maónak és gárdistáinak a legutolsó velencei látogatását ábrázolják, költői és nyugtalanítóan titokzatos, mint a lengyel Paulina Ołowska női figurái, erotikus, mint a török Nazif Topcuoglu képein (könyvtárszobában egymással birkózó úrilányok), vagy egyenesen ijesztő, mint a taiwani Daniel Lee fotóin, ahol a manipuláció különösen radikális: az emberi arcok átalakítása egyrészt a darwinizmust – tehát a tudományt –, másrészt a reinkarnáció tanait, azaz egy vallásos meggyőződést, illusztrálja.

Kétséges, hogy a kép, az „ablak”, huszonegyedik századbeli történetére az internetnek és általában az információs technológiának nagy hatása lesz-e. Az ezen a téren tapasztalható szédületesen gyors fejlődése egyre több új lehetőséget nyújt a művészeknek (ahogyan ezt például Mèredieu könyve mutatja), és ez a fejlődés bizonyára folytatódik: elképzelhető, hogy egy idő múlva elméletileg végtelen sok új technika közül választhat majd a művész. A kérdés – és ezt a kérdést az eddigi tapasztalatok alapján jogos feltenni –, hogy a hatalmas technikai forradalomnak lesznek-e tartalmilag is jelentős következményei. A technikai újításoknak köszönhető új művek egyelőre nem túlságosan érdekesek, egyesek kimondottan giccsről beszélnek.

Ami pedig a kortárs képzőművészetet illeti: installáció, elkötelezettség és művész-közelség egyrészt, manipulált kép, ferdítő ablak és virtuális valóság másrészt: úgy tűnik, hogy ma a művek e között a két véglet között helyezkednek el.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Irene Andessner, *Donne Illustri*, Temporanea, Le realtà possibili del Caffè Florian, Venezia, 2003
Artforum, 40th Anniversary Special Issue: The 1980's, Part One, Part Two, 2003. március, 2003. április
- Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge, Ma. – London, MIT Press, 2000
- Adriano Donaggio: *Biennale di Venezia – un secolo di storia*, Firenze, Art e Dossier nr. 26, 1988
Limbo Zone, Taipei Museum of Fine Arts of Taiwan, 2003
- Jean-François Lyotard: *L'inhumain – Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988
- Thomas McEvilley: *The Exile's Return – toward a Redefinition of Painting in the Post-Modern Era*, New York, Cambridge University Press, 1993
- Florence de Mèredieu: *Arts et nouvelles technologies – art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003
- Szigethy Gábor: *Utazás Velencében*, Budapest, Cserépfalvi, 1993
- Tan Hie Swian*, Singapore, Nanyang Academy of Fine Arts, 2001
- Tatai Erzsébet: *Művészettörténeti ismeretek*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002
- Zrinyifalvi Gábor: *Ez pipa; Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*, Budapest, Enigma Könyvek – Kijarat Kiadó, 2002