

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„De hogyan alakul ki egy kánon, s kik azok,
akik megalkotják?”

A kérdést Szemadám György képzőművész, író
járja körül esszéjében.

SZEMADÁM GYÖRGY

ma
mű

Kánon, trend és „szcéna” a képzőművészeti életben

Megvallom: némi malíciával sorolom ezeket az idegen eredetű szavakat, amelyeknek a jelentése némiképp elmosódó. Kedvencem a „szcéna”, aminek eredete görög, latin vagy akár francia is lehet. Jelentése színpad, színtér, színházi jelenet, sőt feltűnő vagy botrányos színházi jelenet. Számomra egyébként rejtély, hogy miért is alkalmazzuk ezt a kifejezést a képzőművészeti élet történéseire.

A trend angol eredetű szó, ami irányt, illetve a változások jellemző irányát jelenti.

A kánon szó a görög mérővesszőből eredeztethető, aminek több jelentése is van. Ezek közül a leginkább ismert az, amikor egy énekelhető zeneműben egymás után lépnek be a szólamok. A katolikus egyházban ugyanakkora szent könyvek jegyzékét, a hiteles szöveget, az egyházra vonatkozó jogszabályokat és a mise fő részét képező úrfelmutatást is így nevezik. A kánon a művészettörténetben a tökéletes arányokra utal, ugyanakkor régebben az iparosok által használt mintát, mintaképet, illetve ezek gyűjteményét is ezzel a szóval jelölték. Általános értelemben pedig a kánon lehet hiteles szöveg, követendő szabály vagy irányadó mérték.

Platón *Az állam* című művében a valóság utánzását, illetve annak csalóka felszínét reprodukáló ember alkotásait a bűvész figyelemre sem méltó mutatványaiként ítélte meg, szemben azzal a törekvéssel, amely a valóság állandóan változó felszíne alatt képes a mértéket – más szóval: a kánont – kitapintani. „A léleknek az a legértékesebb része, amely bízik a mértékben és a számolásban” – szögezte le.

Ezúttal úgy értelmezzük a kánon kifejezést, mint a képzőművészetben megjelenő irányadó mértéket, mércét.

A képzőművészet az első, vonalakat karcoló vagy festő embertől kezdve a szakralitáson alapuló közösségmegtartó erőként funkcionált, s feladata, célja, létezésének értelme nem volt más, mint a kozmikus rendnek, a Mindenség harmonikus egészének, az Isten – vagy nevezzük bárminek is az Egyet – teremtette világ egy kiemelt részletének a felmutatása, mégpedig a Platón által mértéknek nevezett, általánosan elfogadott kánon szerint. Az általunk szépségnek nevezett „járulékos elem” megjelenése a műben már csak a mérték megtartásának következménye volt.

Persze a kánon – pontosabban szólva: a kánonok – igen sokféle szempont alapján fogalmazódhatnak meg.

Például Kínában, az V. század végéről maradt fenn Hszie Ho művészettörténeti munkája, ami összefoglalja az előző évszázadok festészetének esztétikai princípiumait a *Hat Kánonban*, amíg a szobrászatot ebben az időben – szemben például az íjászattal és a szertartásismerettel – nem is sorolták a művészetek közé.

De hogyan alakul ki egy kánon, s kik azok, akik megalkotják? Érdekes választ kapunk, ha összevetjük az egyik legősibb vizuális művészeti ág kanonizálásának hangsúlyeltolódásait a legfiatalabbával: a képzőművészetét a filmmével.

Mint minden művészetben, a képzőművészetben is, évezredek át, az adott emberi közösség hite és szokásrendszere határozta meg a kánont (a magyar paraszti társadalom kultúrájában ez egészen a XIX–XX. századig így volt), azonban nagyjából a reneszánsztól kezdődően, az úgynevezett grand art megjelenésével, maguk az alkotók alakították a kánont, mint ahogy a film meghatározó tényezője is nemrég még a színész volt. Maga a filmezés csupán arra szolgált, hogy rögzítse a színészi játékot, lásd például a Kabos- vagy a Latabár-filmeket! Idővel aztán a rendezők váltak meghatározó tényezővé, s már Fellini-, Kuroszava- vagy éppen Jancsó-filmekről beszéltünk. Ezzel a film végleg művészetté avanszált, s mivel a rendező volt az, aki „belátta az egész pályát”, ő mondhatta meg, hogy kinek hol a helye ezen a pályán, vagy egyáltalán van-e helye ott. Egyszóval: ő volt az, aki a kánont formálta, no meg persze a mögötte álló producerek. A képzőművészet területén egykor ugyanezt a szerepet töltötték be a nagy tekintélyű esztéták, művészettörténészek, művészeti írók, sőt néha publicisták is, és ezzel megváltozott a viszony a művészet és a művészetéről szóló beszéd, az interpretáció között, mert utóbbié lett a kánonformálás joga.

A kortárs magyar képzőművészet talán legfontosabb sajátossága a sokszínűség, ám a róla szóló reflexiók szükségszerűen mindig csak egy-egy részletet tudnak kiragadni belőle, valahogy úgy, mint ahogy egy zseblámpa fényköre esik rá egy tárgyakkal telezsúfolt lakás bizonyos részleteire. A kánonformálók, kanonizálók, akik rávilágítanak egy-egy művészre, művészeti irányzatra, mozgalomra vagy jelenségre, néha ki is sajátítják maguknak az általuk „bevilágított” részletet, mintegy revírt jelölve ki maguknak. Magyarul: adott témával kapcsolatos alterna-

tív véleménye más szakembernek nem lehet autentikus. Máig emlékezetes számomra például az a vita, ami Németh Lajos és Mezei Ottó művészettörténészek közt zajlott Csontváry Kosztká Tivadar ügyében, aminek eredménye az lett, hogy a művészettörténészek többsége Mezei Ottót gyakorlatilag „illetéktelen behatolónak” minősítette.

Bizonyos irányzatok, művészek vagy művek mantrázása kánonná válhat, és sokszor magánál a műnél is meghatározóbb tényezővé lesz a róla szóló értelmezés. Erre utalt Tom Wolfe az 1984-ben megjelent *Festett malaszt* című könyvében: „Évekig abban a hitben éltem, hogy – a művészet mezején, ha sehol másutt – akkor hiszem, ha látom. Micsoda rövidlátás! Most végre, 1974. április 28-án megnyíltak szemeim. Nem »akkor hiszem, ha látom«, te pupák, hanem »akkor látom, ha hiszem«! A Modern Művészet irodalmivá lett mindenestül. Festmények és egyéb alkotások csupán a szöveget szemléltetik.”

A kánon formálására természetesen a mindenkori kultúrpolitika is igényt tart, különösen felénk, a volt szocialista blokkban. (Gyengébbek kedvéért: a szocializmus olyan társadalmi forma, amelyben az emberek teljesítményük szerint részesülnek az anyagi javakból, míg ennek fejlettebb formája lesz a kommunizmus, ahol az emberek majd szükségleteik szerint részesülnek ebből.) Némi elégedettséggel szögezhetjük le, hogy ezek a próbálkozások valójában kevés és csak ideig-óráig tartó eredménnyel jártak. Ezzel kapcsolatban fel kell tennünk például azt a kérdést is, hogy az aktuális kánon kialakításában vajon van-e szerepe a művészeti díjaknak, a Munkácsy-, az Érdemes Művész, a Kiváló Művész és a Kossuth-díjnak, valamint a Nemzet Művésze címnek. Elméletileg persze kanonizáló szerepe lenne a képzőművészeknek adományozott díjak rangjának, de ez a valóságban nincs teljesen így, ugyanis teljesen más szemszögből és más értékrend szerint vizsgálja a kortárs képzőművészek tevékenységét a kultúrpolitika, a művészettörténész, a galériás és a képzőművész szakma.

Ehhez tudni kell azt is, hogy a képzőművész munkássága, illetve életművének létrehozása tekintetében olyan, mint a hosszútávú futó, aki persze szárnyakat is kaphat életútját róva, de el is eshet, és sokan vannak köztük, akik már út közben feladják. Ezért nagyjából mindenki, aki „célba ér”, díjat érdemelhet, jóllehet többnyire olyan életkorban, amikor a kitüntetett ezt már meglehetősen rezignációval fogadja vagy fogadná. (Egy példa: Halmy Miklós festőművész kilencvenéves korában kapott Kossuth-díjat, és soha nem tartozott bele a képzőművészeti kánonba. De itt idézném Donald Sutherlandet is, aki az Oscar-díj átvételkor ezt mondta: „Természetesen ezt a díjat nem érdemeltem meg, de köszvényem is van, és azt sem érdemeltem meg.”

Mellékes információ, de érdekes adalék mindehhez, hogy két, kortárs képzőművésznünk nem csak képletesen nevezhető hosszútávú futónak, hiszen a gyakorlatban is művelték ezt a sportágat. A nemrég elhunyt Nemes Attila szobrászművész – sportnevén: Attilosz – hatszor teljesítette a Spartathlon két és félszáz kilométerét és tízszer a Budapest Maratont, Csorba Simon festő- és grafikusművész pedig huszonnyolc nap alatt futotta le a Párizs–Budapest távot, majd elfutott a Bajkál-tóig is.

Összegezve a fentieket: a kánon kialakításában gyakorlatilag nem sok szerepet játszanak a képzőművészeti díjak, viszont az gyakori, hogy a kánon involválja, sőt esetleg kényszeríti ki ezeket.

A megmondóemberek és a magángalériák színre lépésével együtt aztán megszületett az úgynevezett kurátorszerep is, ami mögött a kánonformálás tekintetében a képzőművész maga, az állami, szakmai kitüntetésekkel együtt végérvényesen másodhegedős lett, de nem sok tere maradt a tudományos, szakmai megközelítéseknek és értékeléseknek sem. Igen jellemző momentum, hogy egykor többségében képzőművészek vettek részt azokban a válogató vagy díjosztó zsűrikben, amelyek jó esetben a képzőművészeti terület értékrendjét képviselték és határozták meg, míg az utóbbi időkben már a kurátor válogat egy személyben, s így az ő ízlését, szemléletmódját és értékrendjét ismerhetjük meg egy-egy kiállításon, ami így pusztán illusztrációja a kurátor szellemiségének. „Ki a kurátora?” – ez a kérdés hangzik el elsőként egy fiatal képzőművész szájából, amikor egy kiállításról esik szó, hisz már nem a művek, hanem azok interpretálása lépett az érdeklődés középpontjába.

Nevezhetjük a kurátort akár karmesternek vagy rendezőnek is, legyen bár esztéta, művészettörténész, művészeti író vagy a közfelfogás által elfogadott bármilyen más személy, de szerepe minden esetben ugyanaz: előőrse ő az úgynevezett fejlett országokban már régóta működő galériásnak, akinek kezében az adott mű végül pénzben kifejezhető értékévé válik. Ez a kuratori és galériás rendszer ékes példája annak, hogy miként lehet belső értékrendjét háttérbe szorítva gyarmatosítani magát a képzőművészetet, s miként lehet közbenjárni azért, hogy a szellemi értékeket a „gazdaságkor” (Czakó Gábor találó elnevezése) saját értékrendje szerinti anyagi értékekkel fordítsa le.

A gazdaságkor elsősorban nem a sokszor artikulálatlanul megszólaló művészeknek, hanem az érthetően artikuláló – látványos elméletekben és pénzben fogalmazó – művészeti megmondóembereknek biztosít státuszt, véleménymonopóliumot és a képzőművészeti életben szinte korlátlan hatalmat. Egy idő múlva már ő alakítja a kánont, s ezzel azt is garantálja, hogy a közönség előtt mindig csak a közmegegyezéssel elfogadott nemzetközi

trend által kialakított-kialkudott „szcena” jelenhessék meg, s maguk a művészek is fejet hajtsanak az axiómaként mantrázott kánon előtt.

Míg a képzőművészeti életben lassanként a különböző galériák és vásárok válnak kánonalkotó tényezőkké, addig a filmrendezők tekintélye is leértékelődni látszik, hisz a film létrehozta azt a virtuális világot (*Csillagok háborúja*, *Mátrix*, *A Gyűrűk Ura* stb.), amelyet trükkmesterek, animációs filmesek, illetve számítógépes szakemberek kreáltak, s bár ha gyakorlatilag névtelenül is, de valójában ők lettek a filmek képi világának meghatározói.

Már a XVIII. század végén, illetve a XIX. század elején élt német filozófus, Hegel úgy látta, hogy a művészetnek – szakrális meghatározottságától eltávolodva – meg kell változnia, s csak úgy őrizheti meg (nem társadalmi, hanem szellemi) státuszát, ha önmagára reflektáló, kísérletező-kutató irányt vesz. Ez meg is történt, valamikor a XIX. század második felében. A Hegelnél valamivel több mint száz évvel később született Fülep Lajos művészettörténész mégis azt fogalmazta meg, hogy valami megtorpant a művészet szellemiségében. Ezt a tagadhatatlan veszteséget korunk esztétái, művészettörténészei, művészeti írói és egyéb megmondóemberei azonban jobbra felszabadulásként-megszabadulásként üdvözölték és üdvözlik, s közlik velünk, hogy a művészetben helye van immár a tabusértő kísérleteknek éppúgy, mint a rombolásnak, azaz: a destruktív gesztusoknak is. Ám azt azért ők is jól tudják, hogy a szobatisztaság hiánya csak egy határig tűrhető meg a nagy művészeti vásárok szentélyeiben, mert a mindenható pénz papjai határt szabnak ennek. Itt, a globalizált üzleti világban csak bizonyos, megszabott területeken lehet botrányosnak lenni.

Egyébként meg kell vallanom: fenti szentélyek illemkódexeit eddig nem nagyon ismertem, s csak a közelmúltban, egy szimpózium alkalmával elhangzott előadást hallgatva világosodtam meg arról, hogy mindeddig tévutakon járva közelítettem a képzőművészeti tevékenység globalizációjának magasztos eszméjéhez. Én ugyanis mindmáig úgy hittem, hogy egy képzőművész az állandó szakmai önképzés, a folytonos manuális tevékenység és szellemi koncentráltóság révén válik lassan meghatározó szereplőjévé annak a kultúrának, amelyben él, s amelyhez képest elhanyagolható lehet egy-egy, tőlünk távol megrendezett képzőművészeti kirakodóvásár jelentősége. Az említett szimpózium előadója azonban vetítettképes előadásában azt tárta elénk, hogy mindenekelett a nemzetközi trendek között kell otthonosan mozogni, ha az ember azt akarja, hogy egy jól menedzselte galéria révén részt vehessen a nagy képzőművészeti vásárokon. Azok pedig a vásárlási listáik révén pontosan meg tudják határozni, hogy ki mennyit ér mint képzőművész, amely árfolyamnak meghatározónak kell lennie a hazai pályán is,

mert különben az elmaradott provincializmus stigmája ragadhat ránk.

Az előadást hallgatva a következő kérdések merültek fel bennem: a már feledni kívánt Karl Marxnak mégis igaza volt? Azaz: a történelmi és ezzel együtt a kulturális változások kizárólagos mozgatórugói a gazdasági tényezők lennének? A képzőművészeti kánont is csupán a pragmatikus kereslet-kínálat törvényein alapuló értékrend határozza meg, s így illusztrációja lehet a hírhedt szlogennek, mely szerint „a lét határozza meg a tudatot”? Ennek tudomásulvételével el kell-e fogadnunk azt is, hogy a képzőművészet eredendően szakrális-transzcendens szellemisége végleg a „gyomor filozófiájának” a fogságába esett?

Ebben a kontextusban az esztéta, a művészettörténész, a művészeti író is már csak mint tanácsadó vagy kibic jelenhet meg a pályán, hiszen immár nem ő, hanem az üzleti eredmény vagy eredménytelenség mondja ki a végső szentenciát.

„Olyan kor ez – írja Földi László, titkosszolgálati szakértő –, amikor a »tőke« már nem megbújik a háttérben és onnan irányítja az általa kiválasztott politikusokat, hanem nyíltan szembesíti a társadalmat azzal az arcátlan pimaszsággal, hogy figyelmen kívül hagyja a politikai kultúra írott és íratlan szabályait. Iskolai tananyagga erőltetnek olyan fogalmakat, amelyek az embert megpróbálgják eltántorítani minimális erkölcsi értékeitől. A technikai háttérrel segített koncentrált hatalom a Homo sapiens már nyíltan árucikként kezeli, és modellezi falanszteri jövőjét.”

Ugyanez mondható el a képzőművészet területéről is, ahol egyre nyilvánvalóbban mutatkozik meg a kánon kötelezőnek vélt csapásába beálló fiatal művészek munkásságának egyirányú mozgása: a kurrens trendek követése. Itt már nincs szó kvalitásról, stílusról s az ezekről szóló vitákról, mert leegyszerűsödik minden a pénzben kifejezhető érték egyértelmű üzenetére. Ezzel kapcsolatban Heinrich Böll ezeket az emlékezetes sorokat írta le az *Egy bohóc nézetei* című könyvében: „Már rég lemondtam arról, hogy bárkivel pénzről beszéljek vagy művészetéről. Ahol ez a kettő összeér, ott sosincs rendben a dolog: a művészetet vagy rosszul fizetik meg, vagy fölösen. Látam egyszer egy angol vándorcirkuszban egy bohócot, aki szakmailag hússzor, művészileg meg tízszer annyit tudott, mint én, de tíz márkát sem keresett meg esténként: James Ellisnek hívták, már közelítette az ötvenet, aztán hogy meghívtam vacsorára – sonkás rántottát ettünk, salátát meg almapépet –, rosszul lett: tíz éve nem evett ennyit egyszerre. Mióta Jamesszel megismerkedtem, nem beszéllek többé pénzről, meg művészetéről.”

Ha áttekintjük a fent említett folyamatok által generált trendet, akkor – ezt illusztrálандó – vegyük szemügyre az Európában talán első „helyosztónak” számító Velencei Biennálé 2013-as felhozatalát. Az első dolog, ami szembe tűnhet: itt hagyományos technikákkal készült, hagyományosan képzőművészeti alkotásoknak nevezhető műtárgyak jóformán egyáltalán nem szerepelnek. A világ legdrágább művésze, az angol Damien Hirst például formalinban tartósított állatokat – cápát, zebrát, hosszában kettéhasított tehenet és borját – állít ki, hatalmas üveg-tartályokban. Róla és társairól, mint az egykori vásári mutatványosok utódairól, azaz a „szcénáról” írtam a *Magyar Nemzet* 2013. augusztus 28-ai számában az alábbi szöveget: „Jonah Goldberg amerikai publicista, *Liberálfasizmus* című könyvében azt fejtegeti, hogy az életünk feletti totális ellenőrzést célzó, progresszívnek mondott eszmarendszerek – a szocializmus, a fasizmus, a náciizmus és a kommunizmus – egyaránt baloldali értékrendet képviselnek, egy töről fakadnak, s táptalajuk is azonos. »Aki valaha is látott diákaktivistát, leleplező újságíró vagy reformpolitikust – írja –, észre fogja venni, milyen fontos szerepet játszik a 'világ újraalkotásának' impulzusában az unalom és a türelmetlenség. Könnyen belátható, hogyan játszott a unalom – a status quo iránti pusztaság és ádáz közöny – az oxigén szerepét a progresszivitás tüze számára, hiszen az unalmasság a kanóc a kártevés lángjaihoz. Nagyjából úgy, ahogy a romantika teremtette meg a náciizmus megannyi szellemi vonását, a progresszíveket türelmetlenségük és közönyük az 1920-as években arra készítette, hogy a világot az emberi akarat által megformálандó agyagnak tekintsék.«”

E gondolatmenet maradéktalanul érvényes a XX. század elejének képzőművészeti avantgárdjára is, ami pedig máig büszkén tekint őseinek minden – önmagát progresszívnek tartó – irányzatot. Közismertsége okán nem hozom fel példaként a XX. század első felében, Olaszországból európai hódító útjára indult, elkötelezetten fasiszta futurizmust, de az már meglepőbb, hogy a dadaizmusnak – ennek a látszólag l'art pour l'art mozgalomnak – is milyen erős, baloldalinak mondható ideológiai töltete volt.

Tristan Tzara az 1918-as *Dada kiáltványában* még csak ezt írta: „A »szerezd felebarátodat« elve álszent. Ismerd meg magadat! Ez legalább elfogadhatóbb utópia, mert van benne valami rosszindulat is. Nincs könyörület.” Richard Huelsenbeck azonban *Az első dadabeszéd Németországban* című opuszában már leszögezte: „Mi a háborút pártoltuk, és a dadaizmus még ma is a háborút pártolja. A dolgoknak meg kell ütközniük, s ez még mindig nem megy távolról sem elég kegyetlenül.” 1920-ban Johannes Baader *Németország nagysága és bukása* című írásában pedig kijelentette: „Pozdorjává fogom zúzni, aki nincs

velem, az ellenem van, a kommunizmus ma a kényszer-gazdálkodásnak az a seprője, amellyel tisztára seprem ezt a világot.” Végül álljon itt egy idézet Kazimir Malevicstől: „A következőképpen hangzik az én filozófiám: lerombolni minden ötven évnél régebb óta létező várost és falut, a művészet határain kívülre száműzni a természetet, valamint elszakadni a művészetben a szeretet és őszinteség kategóriáitól. Viszont semmiképpen sem szabad elapasztani az emberiség éltető vizét: a háborút.” Valljuk be, döbbenetes mondatok ezek.

Déry Tibor, 1921-es *Dadaizmus* című írásában így próbál mentségeket keresni e minden ellenkező híreszteléssel szemben radikális irányzat számára: „Ne felejtjük el, hogy dada nem politika, nem művészet, nem filozófia és nem társadalmi mozgalom, dada: mozdulatlanság, egy lelkiállapot, melyet a bomlott idők, a kor halotti maszkjának szörnyű látványa idézett elő, fiatal s tragikusan koravén lett emberekben.” Véleményem szerint azonban a dadaistáktól mi sem állt távolabb, mint a „koravénység”. Ellenkezőleg! Én inkább éretlenségről és a Jonah Goldberg által meghatározónak tekintett motivációról – az unalomról és a türelmetlenségről – beszélnék. Ez pedig mára oda vezetett, hogy a modern képzőművészet végképp elveszíteni látszik a kapcsolatát úgy az anyaggal, mint a transzcendenssel, s az egy-ség felmutatása – vagy legalább keresése – helyébe a másság kultusza (Hamvas Bélánál a Sátán neve: „a Másik”), az igazság helyébe az érdekes, a szépség helyébe pedig a különös lépett. A „szcena” alakulását pedig csak a minden addigitól való látványos különbözőzés kényszere hajszolja egyre messzebb attól, amit egykor képzőművészetnek hittünk. Az utóbbi évtizedekben tapasztalhattuk, hogy jószerivel már két, egymást követő generáció sem ugyanazt érti képzőművészeti alkotás alatt, s – minden ellenkező híresztelés ellenére – ezt elsősorban nem az új médiumok megjelenése involválta, hanem az a szemléletbeli változás, amely a kóros elváltozásokhoz, például a rákos sejtek burjánzásához hasonlóan felgyorsított bizonyos folyamatokat, amelyek során a túlbujánzó forma gyakorlatilag elnyomja a tartalmat. Mindezt valójában már nem maguk, a csupán kivitelezői státuszba csalt alkotók generálják, hanem művészettörténészek, filozófusok, kritikusok, kurátorok, galériások – vagyis ilyen-olyan néven nevezett megmondóemberek –, akik tudatosan vagy tudatlanul, de a pénz mindenhatóságába vetett hit apostolai.

A „szcénáról” hű képet ad a 2013 augusztusában megjelent *Új Művészet* című folyóirat, amelyben két, érdekes írás is foglalkozik a legutóbbi, ötvenötödik Velencei Biennáléval. A beszámolókat olvastán feltűnő, hogy milyen sok olyan művet állítottak ki ezúttal, amelyek szinte kizárólag a mennyiséggel kívánnak hatni, megvalósítva egy idősebb képzőművész kollégám jóslatát: „Állíts ki kétezer,

használt tornacipőt, és meglátod, kajálni fogják!” Most a Velencei Biennálén több ilyesfajta installáció is látható. Például tízezernyi, kézi készítésű papírsárkány, több ezer műanyag palack, amelyben velencei tengervíz van, s az aktuális világsztár – Ai Weiwei – alkotása, amely 886 darab antik zsámolyból áll. De Ai Weiwei naprakész zsenialitását fémjelzi az is, hogy képes felmutatni a szinte semmit is. Erről P. Szabó Ernő így ír: „Egy másik alkotása a San Giorgio Maggiore szigetén, a tavaly megnyílt Le Stanze del Vetro legújabb, *Fragile?* című tárlatán szerepel. Ez egy 26 × 20 centiméteres üvegedény, benne némi porral, amely egy neolitikumból származó váza örleménye, a múlthoz való viszonyunk jelképeként. Maga a művész törte össze a kerámiát, hogy így őrizze meg, s egyben a régi megsemmisülése árán újat hozhasson létre.”

Tisztesség ne essék, de engem mindez arra az egykori, vurstlibéli látványosságra emlékeztet, amely „A magyarok bevonulását” hirdette egy kapu fölött, amelyen áthaladva ki lehetett menni egy másik kapun, ami fölött meg ez állt: „A magyarok kivonulása”. Úgy vélem, hogy a nagy, nemzetközi, képzőművészeti rendezvények látványossággyűjteménye mára bizvást tekintheti valódi ősenek az egykori vurstlikat. Csak most nem Corát, a szakállas nőt, egy anorexiást mint „élő csontvázat” vagy törpéket mutogatnak, hanem például – képzőművészeti alkotások gyanánt – hatalmas, formalinnal teli tartályokban tartósított, hosszában kettévágott zebrát, meg tehenet és borját.

A bizzar látványosságok létrehozásán kívül figyelemkeltő eszközként beválik még a botrány. A Velencei Biennálén is szerepel olyan mű, amelyik méretein kívül témájával is provokálni szándékozik. Ez Marc Quinn *Minden testnek útja* című alkotása, amely körülbelül tizenöt négyzetméteren egy meztelen, terhes nőt ábrázol, aki óriási nyershús-halmazon hever. Úgy vélem, Herman Nietsch híveinek a disznótoros hekatomba mocskában való gyermekien önfelédttapicskolása után ez a látvány már nem a várt mértékben érinti meg ingerküszöbünket.

Persze az a legsikerültebb botrány – a „mindegy, hogy mit, csak minél többen beszéljenek róla!” ideológia alapján – az, ami valamilyen érzékenységet sért, és ebben tagadhatatlanul elsőbbséget élveznek az elhíresült Mohamed-karikatúrák, de emlékezetes még a képzőművészeti alkotásként kiállított, vizeletbe áztatott feszület és – végre egy magyar mű! – az *Utolsó vacsora* koprofájiára buzdító terítéke is. (Vajon minden, önmagát művészeti megnyilvánulásnak állító gesztus érinthetetlen és immunitást kell, hogy élvezzen?)

Láthatólag ebbe a sorba illeszkedik a bécsi Albertinában bemutatott, retrospektív Gottfried Heinwein-kiállítás is, amelyről az említett *Új Művészet*-ben Györfly László így ír: „A művész gyerekkorát terrorizáló katolikus templomi sokkesztétika mártírjainak ikonográfiája a Holoka-

uszt olvasmányélményeivel együtt égtek be tudatalattijába: a náciizmus és a kereszténység megfélemlítő manőverei vetülnek egymásra az *Epifánia I.* (*Háromkirályok*, 1996) barokkos csoportképén, ahol a csecsemőkorú Hitler képében megtestesülő megváltót SS-tisztek állják körül, egyikük Boldizsár gesztusát kifordítva, ellenőrzi a gyermek előbőrének jelenlétét.”

De az *Új Művészet*, Kozák Zsuzska [sic!] művészettörténész, a bécsi Knoll Galéria munkatársa jóvoltából, a képzőművészeti „szcénának” egy forradalmian új útjáról is hírt ad. Eszerint Anna Hodorovszkaja, moszkvai, de Bécsben tanuló képzőművész elindította a *Reality Raum Residenz* című „projektet” (ezt így illik nevezni), ami abból áll, hogy webkamerával felszerelt albérleti szobájába egy hétre beköltöztet valakit – egy művészt, galériavezetőt vagy éppen filozófust –, akinek életét ez alatt az idő alatt, a nap huszonnégy órájában nyomon lehet követni. Az illető csak a vécébe vagy a fürdőszobába távozhat a kamera elől. A show interaktív, mert kommunikálni lehet a bezártságot vállaló emberrel, aki akár látogatókat is fogadhat. Az, hogy egy valóságshow lényegüljön át interpretátorai révén művészeti alkotássá, tagadhatatlanul új momentum. Az egyik szereplőről fotók is láthatók a cikk mellett. Ő Zoe De Witt, akit a szerző „művész-filozófusként” nevez meg, és aki arra használta fel a helyzetet, hogy meztelenre vetkőzve obszcénkodjon egy kicsit. *Ars poetica*-ját meztelen testére írta fel. Tekintélyes méretű bal mellén az „egészség” felirat olvasható, míg a másikon ez: „tisztességes művészeti piac”. Fölötte hatalmas betűkkel a „pénz”, és legfelül – mintegy esszenciaként – a „szocializmus” szó látható. Helyben vagyunk! No comment.

Utóirat: Mint az említett cikk szerzője tájékoztat: Hodorovszkaja „már meg is szervezte Art Realityje első igazi kiállítását, ami a Knoll Talks »művészet-elméleti epizód-ban« »kurálódott« (mindig öröm, ha az ember új szak kifejezéseket tanulhat! – Sz. Gy.) és amely megtekinthető volt a bécsi Atelier Suterénában június 7-én, 8-án, 14 és 20 óra között.” Jó tudni!

Írásomra, igen figyelemreméltó módon, két képzőművész is reagált egy-egy, nekem írt levélben, akik ezekkel szinte kiegészítették mondandómat. Szemenyey-Nagy Tibor szobrász levelének egyik részlete számomra teljesen új aspektusból világít rá a kortárs képzőművészet társadalomban elfoglalt helyére és szerepére: „Az, amit ön írásában felvázol, az ennek a kornak a folklórja, a mai népművészet. Egyértelmű, tisztán látható és indokolható jelenség, melynek megvan a maga létjogosultsága, értékrendje és értelme.

Nagyon sokan vagyunk, sok-sok milliárdnyian. Szaprodunk, hatékony a tömegtermelés, és az orvostudomány technikai eszköztára állandóan bővül, miközben a »nyugati világ« kevés emberrel is képes működtetni a rend-

szereket, ez pedig több milliárd feleslegessé váló embert jelent.

A művészetnek nevezett folklór intézményesített keretek között működik, értékrendjében hasonlít a XIX. századira, de méreteiben ma ez egy gigantikus iparág, része a tudatos szociálpolitikának a felesleges tömegek foglalkoztatásában, ami aztán kapcsolódik egy hasonló méretű üzletághoz. A világon minden nagyobb városban működik legalább egy művészeti akadémia (Ez alatt a szerző oktatási intézményt ért, ami nem azonos a mi Magyar Művészeti Akadémia nevű intézményünkkel – Sz. Gy.), egyetem vagy főiskola, ahol, úgymond, művészetet képeznek. Ezek óriási számok. Különcök játszóttere, akaratosak dühöngője, megtevesztettek és hitetlenek menedéke. Demokrácia és individualizmus a hívó-szó, és úgy tűnik, hogy a recept működőképes.” Megdöbbenő, de elgondolkodtató mondatok.

A másik levél írója Eszik Alajos festő- és grafikusművész, aki a következő gondolatokkal járult hozzá az általam írottakhoz:

„Létezik-e szelíd avantgárd? Minden avantgárd militáns. Minden manifesztum hadüzenet. A világ evilági megváltásának dühödt, türelmetlen vágyából születtek. Ami egy darabig érthető és tolerálható, hiszen a világ valóban megváltásra vár (már megint). Mindegyik avantgárd mozzanat kapcsolódik a világ türelmetlen és erőszakos megváltásának politikai mozgalmaihoz, a kommunizmushoz és a fasizmushoz, a XX. század két modern mozgalmához. Az, hogy ezt a bűnös genezist lemoshatták magukról ahhoz az kellett, hogy a győztes imperátorok (Hitler, Sztálin) a forradalmi avantgárd helyett a birodalmi klasszicizmust egyfajta empire-t választottak hatalmi reprezentációként. Azaz a berendezkedő hatalom megtagadta forradalmi fogantatását. A világegések után az avantgárd ártatlanként, sőt mártír szerepben kezdte meg a túlélést.

Lenin találta ki a permanens forradalom eszméjét. A folyton jelen lévő avantgárd is a permanens forradalom állapotába vizionálja magát. Megnehezíti a helyzetét, hogy a művészeti ancien régime immár alig létezik, így mindig a saját tegnapi állapotához képest kell forradalmat

csinálnia. A minap olvastam, hogy az úgynevezett művelt világ (Európa, Amerika stb.) művészeti intézményeiben az avantgárd véglegesen győzött. Ennél rosszabb nem is történhetett vele. Hiszen léte, fortyogó indulata a visszszorítottaságból, az alávetettségből táplálkozott. Az obskurus dunkelmannok fehér zászlót lobogtatnak, innentől kezdve birodalmi avantgádról kell beszélni. Az vajon milyen?

Azzal a téveszmével kellene leszámolni, hogy a művészet fejlődik. Ennek a gondolatnak a gyökere a marxizmusban rejtőzik. Ami szerint létezik az alap és a felépítmény. Ha az alap: a gazdasági, társadalmi konstrukció fejlődik, úgy a felépítménynek is változnia, fejlődnie kell. A művészet a felépítmény része, tehát az is fejlődésre van ítélve. Ha ez automatikusan nem működik, úgy felszólítjuk őket (mármint a művészeket): alkossatok remekműveket (Rákosi Mátyás). Ha nem alkotnak, úgy szabotázsról van szó, megfelelő következményekkel.

Nap mint nap olvasom ezt a kifejezést: progresszív művészet. Ez azt jelenti, hogy mi, akik progresszívek vagyunk, és ami politikai művész barátaink progresszív művészek, ennél fogva progresszív művészetet hoznak létre. Nyilván léteznek regresszív művészek is (nem, nem, azok nem művészek, giccsörök dilettánsok stb.). Tehát tulajdonképpen csak progresszív művészek vannak, ezek a progresszív művészek a permanens avantgárd aktuális harcosai, a mi fegyvertársaink.

U. i.: »Az 1000 tornacipő.« Valóban minden iránynak vannak masszív közhelyei: pl. a multiplikáció a tömegtársadalom szinonimájaként Warhol Colás üvegjei, Campbell leveskonzervjei, Mao-Marilynjei stb. nyomán ezer kerti törpe, ezer trepnin ezer gyertya, ezer gumimalac.

Egyszer a Múcsarnokban Csernus-kiállítást néztünk. A Caravaggio-parafázisok voltak kiállítva, vele párhuzamosan egy francia kortárs szemle. Egy ókonzervatív festő kolléga kijelentette: Nem nézem meg, biztos egy zsák krumpoli lesz a földre öntve. Rábeszéltük és megnéztük. Egy zsák cékla volt a földre öntve. Így jár, aki tele van előítélettel.”

Dadaizmus antológia. Szerk. BEKE László, Bp., Balassi, 1998

FÖLDI László: *Tanulság számunkra 2022-re = Magyar Nemzet*, 2020. november 20.

GOLDBERG, Jonah: *Liberálfasizmus. A baloldal rejtett története Mussolinitől napjainkig.* Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., XX. Század Intézet, 2012

PLATÓN *válogatott művei.* Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1983

SZEMADÁM György: *A „szcéna” = Magyar Nemzet*, 2013. augusztus 28.

Új Művészet. 2013. augusztus

WOLFE, Tom: *Festett malaszt.* Ford. BARTOS Tibor, Bp., Európa, 1984