

PETRÁNYI ZSOLT

## A dolgok néha épp azok, amiknek látszanak

NÉHÁNY GONDOLAT A LENGYEL MŰVÉSZET SIKEREIRŐL

Ha bármely közép-európai ország művészetéről kell véleményt formálnunk, hasonló kérdéseket teszünk föl magunknak. Az első a különbözőségről, a többi rendszerint az összehasonlíthatóságról szól: akár hazánkról van szó, akár nem, először azt boncolgatjuk és vitatjuk, hogy egyedi-e egy náció művészete, független-e az identitása, és hatással van-e a kultúra egészére. A kérdezést követő dilemmák rendszerint arról a felismerésről szólnak, hogy a történelem és a régió sajátosságai csak részben egyediek és hasonlóak a környező országokban. Végső soron mindenki globális megértésre vágyik, ezért sokan vitatják, hogy bármi értelme volna egy nemzet művészetének karakterisztikumait keresni. Sokkal fontosabb kérdés ugyanis, hogy egy műtárgy bármilyen nemzetközi kontextusban megállja-e a helyét.

Az egyediség kérdése Kelet-Európában összefonódik a történelemmel, amelynek utolsó, 1945–90-ig terjedő szakasza összeköti a posztoszocialista országokat. Ez azonban az elemzők számára nem minden esetben a kiindulási alap. Minthogy e cikk alapvetően a lengyel kortárs művészet leírására vállalkozik, az ezzel kapcsolatos állásfoglalásokra koncentrálok. Anna Rothenberg például a lengyel művészet karakterének okát a lengyel nép szabadságvágyával azonosítja, ami talán helytálló, de a szabadságvágy semmiképpen nem megkülönböztető jegy a lengyel népnek<sup>1</sup>. A régióban voltunk néhányan, akik az elmúlt évszázadokban hasonlóan a szabadságot neveztük az egyik legfontosabb értéknek. A tragikusan korán elhunyt Igor Zabel a közép-európai identitást sokkal inkább a gazdasági környezet átforgalmazásában látta,<sup>2</sup> amit több elemző is részletesen kifejtett az utóbbi években. Annyi bizonyos, hogy a KGST országok mindegyike számára a kapitalizmusra való átállás társadalm szerkezeti kérdéseket vetett fel a kilencvenes évek elején, amelyek kihatottak a művészeti életre is. Végül Piotr Piotrowski könyve, az „In the Shadow of Yalta”<sup>3</sup> a posztoszocialista országok megközelítését a művészeti fogalmak oldaláról vizsgálta, és azt a tézist boncolgatta, hogy a Kelet-Európában a művészet azért más, mert a nyugatról átvett elméleteket itt másként értelmezték, vagy, ahogy ő fogalmaz, más volt a „szellemi tér”.

A politikai, gazdasági és társadalmi átalakulás művészeti hatásai között a piac megjelenése és lassú kiépülése is bizonyosan egy azok között a tényezők között, ami meghatározza a

<sup>1</sup> In Art In Poland, Ed.: Anna Rothenberg, Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta, Varsó, 1997.

<sup>2</sup> Igor Zabel: We and the Others, konferenciászöveg, Moskow International Art Fair, 1997, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html>

<sup>3</sup> Piotr Piotrowski: In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, Reaktion Books, London, 2009, lásd még Forgács Éva recenzióját a könyvről a [www.artmargins.com](http://www.artmargins.com/index.php/books/505-piotr-piotrowski-in-the-shadow-of-yalta-book-review) on: <http://www.artmargins.com/index.php/books/505-piotr-piotrowski-in-the-shadow-of-yalta-book-review>

művészetet. A rendszerváltás óta folyamatos a kérdés, hogy milyen műtárgy válhat értékelhetővé a piacon –, mint ahogy folyamatos az a várakozás is, hogy kialakuljon egy művelt gyűjtőkör, aki a képzőművészetben reprezentációs értéket lát. Ez nemcsak az alkotás műfajára, megjelenésére, de tartalmára is vonatkozik, különösen azokban az időszakokban, amikor valamilyen válság vagy politikai esemény hatására a régió a figyelem középpontjába kerül. A kérdés konkrétan úgy vetül fel, hogy ahhoz, hogy a nemzetközi művészeti kontextus tudomást vegyen egy alkotóról, kell-e, hogy az hangsúlyozza azokat az egyedi jegyeket, amelyek országához kötik, vagy sem?

Néhány hónappal ezelőtt japán művészekkel beszélgettem ugyanerről a kérdéstről. Az ő nemzetközi megítélésükről úgy érveltem, hogy milyen szerencsések, hiszen a japán tradicionális művészet olyan biztos alapot ad, amire mindig lehet hivatkozni, ha az egyediségről van szó. A beszélgetésben azonban gyorsan helyreigazítottak, hogy ez mennyire nem kívánatos, hiszen én sem akarnám, ha a magyar pusztán létével magyarázná valaki, hogy miért olyan a magyar művészet, amilyen. Ezt az anekdotát azért említettem bevezetőm lezárásaként, hogy érzékeltessem a kulturális centrum és periféria viszony összetettségét és feloldhatatlanságát a nemzeti reprezentáció összefüggésében.

A fent említett kérdések hálója mindannyiunk gondolkodásmódját meghatározza, így a lengyelekét is. Sokszor előfordul, hogy összehasonlítjuk egymás eredményeit, és ennek alapján ítéljük meg a másik művészeti pozícióját is, amiben a lengyelek Magyarországról nézve túl jól állnak. Irigykedésre több ok is akad, melyek tulajdonképpen cikkünk közelebbi témáit szolgáltatják. Az egyik a nemzetközi szinten is értékelt művészek nagy száma és elmúlt évtizedekben való folyamatos intézményi és piaci jelenléte, a másik az ország méretéből adódó decentralizáltság előnye, művészeti központjainak egyensúlya, a harmadik pedig talán illuzórikus, a lengyelek összetartásáról, egymást támogató szemléletéről szól.

A második világháború utáni művészet alakulása, bár hasonló volt a környező országokban, a haladó nyugati művészeti tendenciák és a politikailag támogatott alkotói metódusok párhuzamosságáról szólt Lengyelországban. Ebben a kettősségben a lengyel szellemi élet mindig is vonzó volt flexibilitása miatt, így a hatvanas évektől a képzőművészet háttérbe szorította ellenére az alkalmazott műfajokban, grafikában, plakáttervezésben, valamint zenei téren a jazzben igen jelentős előrelépést mutatott. Nem véletlen, hogy a magyar értelmiség számára is Varsó a kor egyik vonzó célpontja volt, ahová az utazás ráadásul kereskedelmi tranzakciókkal rentábilissá volt tehető.<sup>4</sup>

A lengyel modernizmus jelenléte a szocialista időkben, mint a szocreál nemzeti útja vált elfogadottá. A pártpolitika kiállása a lokális művészet mellett meghatározó volt a későbbi évtizedek szellemi életében.<sup>5</sup> A hatvanas évek pop és koncept generációja számára a nyugati irányzatok helyi értelmezése vált irányadóvá, aminek egyik kulcsfigurája Tadeus Kantor volt.

<sup>4</sup> Értelmiségiek szóbeli beszámolójára támaszkodom: a nyolcvanas évek elején Budapestről Lengyelországba helyben kötött pulóvereket vittek magukkal, azokat a Varsói pályaudvaron eladták, ott Praktika fényképezőgépet, fűrógépet vagy más elektronikus eszközt vásároltak és hoztak haza eladásra, jelentős profittal.

<sup>5</sup> Piotr Piotrowski: Art Versus History, History Versus Art című tanulmányában utal a szocialista országok 1958-as moszkvai kiállítására, ahol a lengyel részvétel különösen nagy visszhangot keltett modernizmusa miatt. A politikai védelem is ehhez kapcsolódott, Julian Starzynski cikkben is megjelentetett állásfoglalásában. In Art In Poland, Ed.: Anna Rothenberg, Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta, Varsó, 1997, 216–217.

A két irányzat hatása közép Európában igen széleskörű, jelentősége azonban másban ragadható meg.

A pop a nyugati fogyasztói társadalom – mint negatív utópia – szocialista megvalósíthatatlansága miatt kritizálta a gazdasági viszonyokat. A mindennapi tárgyak művészeti témává emelése ennek ellenére a mindennapi élethez való közelsége miatt vált közkedvelté a régióban.

A konceptművészet technikai igénytelensége, szellemisége és nyelvhasználata miatt vált egyrészt a nemzetközi kapcsolatok fontos kiterjesztőjévé, másrészt a nemzeti nyelv használatának megerősítőjévé. Filozofikus karaktere inspiratív forrása későbbi generációknak és a művészet mibenlétét folyamatosan kutatóknak egyaránt. Bár a lengyel konceptualizmus igen sok alkotót vonultat fel, ezek között mégis Jozef Robakowskit vagy Stanislaw Drózdzt lehetne kiemelni.

De hogy ne essünk a művésznevek felsorolásának hibájába, fontos megjegyeznünk, hogy amikor a kortárs lengyel művészet mibenlétét igyekszünk meghatározni, akkor művészettörténeti formálódása mellett – melyben az a lényeg, hogy a nemzetközi figyelmet a lengyel művészeknek folyamatosan sikerült fenntartaniuk az elmúlt évtizedekben – szót kell ejtenünk az intézményi struktúráról is. Az említett hatvanas években ugyanis a szocreál alternatívájaként dolgozó neoavantgárd művészeket egy intézményi struktúra is támogatta országszerte. 1966-tól működik a mai napig a varsói Foksal Galéria, ebben az időszakban nyit a Bunkier Sztuki és a Galeria Krysztofory Krakkóban, vagy az odNOWA Poznan-ban, a Mona Lisa Wroclawban,<sup>6</sup> azaz országszerte több fórum adott megjelenési lehetőséget a haladó művészetnek.

A hatvanas-hetvenes éveket azért érdemes a lengyel művészet jelenének leírásakor elemezni, mert látható, hogy azok az alapvető karakterjegyek, amelyek a jelen irigylésre méltó eredményei, több évtizede megalapozottak. Az intézményi decentralizáltság több jelentős kortárs művészettel foglalkozó múzeum, kiállítóhely létrejöttéhez és folyamatos építéséhez vezetett, ami az egészséges versengést biztosítja intézmények, gyűjteményeik és programjaik között. Ilyen a Galeria Arsenal Bialystokban, a Zamek Ujazdowski és a Zacheta mellett most épül Varsóban a kortárs művészeti múzeum, a Łodz Muzeum Sztuki, a Galeria Arsenal, Poznan. E mellett több magánalapítvány és galéria is támogatja a művészeti projekteket, így a Foksal vagy a Raster galéria, az Art Stations Foundation vagy a Dominik Art Projects,<sup>7</sup> végül több kiemelkedő, nemzetközi hírnevű művészettörténészt, kurátort is említhetünk, akik munkájának eredménye több angol nyelvű kötetben is megismerhető. Ezek között a kifejezetten a lengyel művészet megismertetését szolgálja az Art from Poland 1945–1996 a Zacheta kiadásában, vagy a most megjelent Polish! Contemporary Art from Poland a Hatje Cantz gondozásában.<sup>8</sup>

A jelenkori művészet sikerében a fordulat a rendszerváltás utáni évekre esik. Egy új generáció fellépése, a piaci rendszer lehetőségei, a nagyszámú lengyel emigráció támogatása és a művészek nagyszerűsége hozta meg az elmúlt években a lengyelek sikerét. Véleményem

<sup>6</sup> a Teljes felsorolást lásd Piotrowski idézett tanulmányában, 222.

<sup>7</sup> Mindkét alapítvány egy-egy gyűjtő vállalkozó tevékenységéhez kötődik, az Art Station Foundation Grazyna Kulczykhoz, a Dominik Art Projekt Adam Dominikhez.

<sup>8</sup> Art from Poland 1945–1996, Szerk.: Anda Rottenberg, Zacheta, Warsaw, 1997, Polish! Contemporary Art from Poland, Szerk.: Zak Branicka Foundation, Berlin, Monika Branicka, Asia Zak, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011

szerint ez a siker nem a semmiből érkezett, mert a korábbiakban beláttuk, hogy ennek egyik legfontosabb segítője a folyamatosság, a művészek nemzetközi jelenléte játszott szerepet.<sup>9</sup> A különböző generációk munkája, bár nem rokonítható, mégis a figyelem fenntartásának egyik módját jelentette. Pawel Althamer, Mirosław Balka, Rafal Bujnowski, Joanna Rajkowska, Katarzyna Kozira, Monika Sosnowska, Wilhelm Sasnal, Zbigniew Libera, Piotr Uklanski, Robert Kusmirowski, Zbigniew Rogalski és Artur Zmijewski csak néhány azok a különböző korosztályú művészek közül, akiknek munkái a világ vezető gyűjteményeiben szerepelnek. Alábbiakban azokat emelném ki a fentiek közül, akik nevét nemzetközi sikereik miatt fontos, hogy megjegyezzük, még ha tevékenységük hazánkban kevésbé is ismert.<sup>10</sup>

Piotr Uklanski (1968–) egymástól eltérő projektjeinek kritikus jellegével vált ismertté. A „Nácik”-széria például különböző hollywoodi és európai háborús filmek német tisztjeiről készített nagyméretű portréabló, amit többször installált művével egy térben, ami nem volt más, mint egy, a hetvenes éveket idéző, nagyméretű világító táncparkett. A kettő együtt a fasizmussal kapcsolatos ítéletünkre, emlékezetünk mélységére és kommercializálódott világunkra kérdez rá. 2007-es Solidarnosc című fotópárjához hajógyári munkásokat terelt össze vörös és fehér egyenruhában, hogy a Solidaritás emblémájának formájában álljanak a kikötői gyárterületen. Az első képen a tökéletesre sikerült beállítás látható, a másodikon viszont az a pillanat, amikor a munkások több irányba szétszélednek és természetes magatartásukkal illusztrálják, ahogy a nyolcvanas évek után, a rendszerváltással megváltoztak azok a viszonyok, amelyek az 1981 körüli időket jellemezték.

Robert Kusmirowski (1973–) projektjeinek méretében ennél sokkal tovább lép: egy az egyes makettek állít ki, amelyek különböző, második világháborús vagy későbbi, jelentéssel bíró helyszínek pontos hasonmásai. Munkái vagon, bunkert, temetőt, egy üzemet vagy egy hadikórházat mintáznak, zavarba ejtve a nézőt, hogy mit is lát tulajdonképpen. Művei e helyek atmoszféráinak, szorongással teli légkörének újrateremtői, amelyek lehetőséget adnak arra, hogy „visszaéljük” magunkat olyan szituációkba, amelyeket csak különböző források közvetítésével ismerünk. Kusmirowski nemcsak az ehhez szükséges tárgyakat gyűjti össze, de sok elemet maga reprodukál, teljesen valóság-hű képét adva egy régi bankjegynek, fotográfiának vagy cigarettásdoboznak.

Monika Sosnowska (1972–) installációi szintén az illúzióra építenek, csak teljesen más módon. Térillúziókat kelt, szűkülő folyosókból, ajtókból, ferde falakból, padlózatból labirintusokat hoz létre, amelyek nemcsak elbizonytalanítanak, de a látás megbízhatóságát is megkérdőjelezzik. Nem minden művében járhatunk, de egyik, vagy ötven méter hosszúnak látászó folyosóját kívülről is megtekinthettük, és a nézők mind meglepődtek a kb. 5 m hosszú tölcser formájú szerkezet egyszerűségén.

Építészetet, a geometrikus absztrakció hagyományát és az érzékelés kérdéseit feszegető munkái között az 1:1 című, Velencei Biennále Lengyel Pavilonjában 2007-ben bemutatott műve egy épület betonvas szerkezetét tette a kiállítóteremben láthatóvá. A súlyuk alatt meghaj-

<sup>9</sup> A Polish! katalógus bevezetőjében Zak és Branicka szintén felveti az alapkérdést, hogy a nemzeti identitás kliséje árt vagy használ a művészeknek. A szerzők véleménye egyébként az, hogy több hatékony stratégia együttese vezetett a kilencvenes évek végén a lengyel művészet felemelkedéséhez.

<sup>10</sup> Althamer, Zmijewski, Kozira és Libera az utóbbi években több csoportos kiállításon is szerepelt Magyarországon.

lott, a térbe éppen beférő szerkezet készítési módja, összeszerelése rejtély maradt a látogatók számára.

De hogy ne csak installációról beszéljünk, a festők közül is néhányat kiemelnék. Rafal Bujnowski (1985–) például nemcsak festészetének modernista hagyománya, orosz avantgárdhoz kötődő technikája miatt érdekes, hanem szeriális olajfestményeket húszas, harmincas példányszámban való előállítására miatt is. E projektje – hisz festményei sokszorosítottak – a piaci stratégiákra kérdez rá: miközben a népszerű festő kelendőségén ironizál, közben magát olcsó kelet-európai festőként definiálja. Angliában például 19.95 fontért árusította a festményeit azzal a felirattal, hogy „Cheap art from Poland”. Szemlélete azért hiteles, mert e képeit még a sikerek előtt, a kilencvenes évek végén, pályájának legelején az akkor induló Raster Galériában is ugyanennyiért árulta, kevés eladással. Festészetének értéke a referenciákban, az egyszerű témaválasztásban és a könnyed, látványos festésmódban nevezhető meg.

Az olajhoz és vászonhoz ragaszkodók között Wilhelm Sasnal (1972-) lett a legsikeresebb.<sup>11</sup> Munkáinak stílusa legjobban a mai belga festészet világát idézi. Míg Sasnal is a festészet mibenlétét, kortárs meghatározhatóságát kutatja, mindezt könnyed és magabiztos technikával adja elő. Változatos képi világa, egyszerű témái a műfaj megújítójává avatták. Fiatalsága ellenére érett szemlélete és látványos munkái mögött tudatos, sokszor lokális témaválasztást találunk, például egy lengyel általános iskola kubisztikus képét, egy lengyel folyót, vagy a kopernikuszi világkép szimbólumát.

Ha e kiragadott sikertörténetek után visszatérünk a miértekhez,<sup>12</sup> elmondható, hogy a lengyel művészet igen hatásosan jelenít meg lokális tartalmat a globális művészet nyelvén. Bár ez közhely, de mégis érdemes mögé néznünk: minthogy mindannyian, kelet-közép európaiak ennek gyakorlására vágyunk, nem mindegy, hogy ez hogyan történik meg. Bár véleményem szerint közös bennünk az egy-két politikai rendszer átmenetében élettapasztalatot szerző generáció világnézete, a lakótelepek és az úgazdag reprezentáció szimbólumai között ennek ismételt emlegetése mégsem elég a sikerhez.<sup>13</sup> A lengyelek, amit hozzátettek ehhez, az épp az önirónia, a humor, aminek segítségével hamar átléptek a vizuális sztereotípiákon, és olyan irányba indultak el, amiben a könnyedség mögött akarva akaratlanul is felsejlik a történelmi fordulatok és vágyak messze vezető sora.

<sup>11</sup> A siker a lengyelek esetében nem relatív. Uklanski és Sasnal munkái megtalálhatók a világ vezető gyűjteményeiben, így a velencei Pinault Gyűjteményben. A fent felsorolt művészekkel a legnevesebb nyugati galériák foglalkoznak.

<sup>12</sup> E cikkben több lehetséges okra csak utaltam: az egyik a lengyel emigráció segítő ereje a lengyel értelmiségiek külföldi pozícióhoz jutásában, a másik a nemzetközi for-profit galériarendszerek szerepe, amik munkájukkal sokat tettek hozzá a művészek érvényesüléséhez.

<sup>13</sup> Andrej Szczerki: Objects are Closer than They Appear – or not yet the end of History című tanulmányában úgy vélekedik, hogy 1989-cel a történelem újrakezdődött, Fukuyamának ellentmondva ezzel. Ennek egyik fontos jellegetessége, hogy a látható és láthatatlan emlékek, a környezet és a szokások továbbélnék társadalmainkban. In.: Rearview Mirror-New Art from Central & Eastern Europe, kiállítás katalógus, Art Gallery of Alberta and Power Plant, Toront, Canada, 2011  
Slavoj Zizek ezt a mentális átalakulást egy 2007-ben vele készült interjúban ironikusan prezentálja: <http://www.monumenttotransformation.org/en/activities/texts/slavoj-zizek#more>