

## „Cool” kapitalizmus

### *Az egyetemes elutasítás*

Herbert Marcuse a művészetet úgy jellemezte (1990 [1964]), mint „teljes elutasítást – tiltakozást mindazzal szemben, ami művészetnek mondja magát”. Ez a szemlélet a művészet romantikus megközelítése, mely mélyen gyökerezik a nyugati kultúrában és társadalomban. A romantikusok a korai iparosítás, annak mechanikus racionalitása és embertelensége ellen lázadtak, és – igaz, ami igaz – tiltakoztak a természet megerősökölése ellen. Időnként a múltba forduló nosztalgiát érezték az elveszett „aranykor” iránt, és egyfajta sokkal emberségesebb jövőről ábrándoztak, amelyben majd a sugárzó érzelmek és a képzelőerő iránti hódolat diadalmaskodik a lélekölő ipar ijesztő racionalitása fölött. A romantika ugyanakkor reakció is volt az észelvű felvilágosodás túlzásaira, és jelentős befolyással voltak rá a XVIII. század végén a francia forradalom reményei és csalódásai. A XIX. században a lázadó művész romantikus ideálja vált uralkodóvá. A művészetet ennek következtében sokan kritikailag ellenpontnak látták az ipari kapitalizmus és a belőle következő intellektuális megrázkódtatások jellemezte civilizációhoz képest.

Marcuse maga is a régi romantikusok közé tartozott mind hegelianus filozófiáját, mind az „egydimenziós emberre” vonatkozó esztétikai bírálatát tekintve. Véleménye szerint „az esztétikai dimenzió” (Marcuse 1978) ellenállást hordoz a késői industrializmusból fakadó „technológiai társadalom” egyoldalúságával szemben. A frankfurti iskolához tartozó honfitársaihoz, Theodor Adornóhoz és Max Horkheimerhez (1979 [1944]) hasonlóan, (lásd még Bloch et al. 1980) Marcuse nézeteit manapság jobbra elutasítják mint kulturális elitizmust, amely a technika mint olyan iránt ellenséges érzületet tanúsít. Marcuse valójában azzal a problémával viaskodott, hogy a technika alkalmazása és fejlődése hogyan teszi lehetővé az emberek munkatevékenységének és „szabadidejének” ellenőrzését és kordában tartását. De azt is látta, hogy ez nem zárja ki a társadalmilag hasznos technika lehetőségét, amely nem uralkodni akar, hanem felszabadítani igyekszik az embert.

Marcuse számára a művészet képviselte az „egyetemes elutasítást”, de nem annyira a művészet realista tartalma, mint inkább annak a realitást meghaladó formája. Ebben az értelemben Marcuse szembe fordult a marxista esztétika által preferált realizmussal és helyette az avantgárd

formalizmust részesítette előnyben. A forma és a tartalom bináris ellentétének Marcuse által kidolgozott elmélete azonban túlzottan leegyszerűsítő és félrevezető. Maga Marcuse is felismerte, hogy Gustave Flaubert: *Bovaryné* című műve a XIX. századi Franciaországban elfogadhatatlan viselkedésformát ábrázol; és éppen ez a tartalom, továbbá a naturalisztikus írásmód tette a művet radikálissá, az *egyetemes elutasítás* egyik jelentős példájává. Raymond Williams (1965) megfogalmazásával élve, a *Bovaryné* újfajta „érzelmi struktúrát” mutatott be, ami a tartalom és a forma közötti kibogozhatatlan viszonyra utal. Ugyanakkor azonban Marcuse teljesen jogosan jegyezte meg, hogy a művészi elidegenedés különbözik a Marx által kifejtett társadalmi elidegenedéstől: az uralkodó viszonyok intellektuális meghaladásából fakad. Bármilyen sötétén pesszimista legyen is (mint Samuel Beckett regényei és színdarabjai, melyekre Marcuse hivatkozott), a jelenkorak a művészet által kifejezett elutasítása a jobb jövő reményével kecsegtet. Az elutasító művészet szakít a könnyű kommunikáció szabályaival annak érdekében, hogy rámutathasson a kommunikáció hiányára.

Marcuse élesen kikelt az általa „újkonzervatívoknak” nevezett kritikusok ellen, akik kíméletlenül bírálták a megvetett tömegkultúra elleni fellépést, ami általában jellemző volt az 1950-es években, és a korszakban kritikusok közhelynek számított. (McGuigan 2004, 115) Ezek az újkonzervatívok védelmükbe vették azt a tendenciát, hogy a művészet ellenállási erejét populista módon betereteljék a mindennapi életbe, ezáltal kioltva annak kritikai hatóerejét. Az esztétikai minőségi különbségek populista tagadása tönkrevéri az „egyetemes ellenállást”, ahogyan az 1960-as évek elején Marcuse ezt megfogalmazta:

„A kétdimenziós kultúra illetően fölszámolása nem a „kulturális értékek” tagadásával és elvetésével, hanem a fennálló rendbe való nagybani bekebelezésük, tömegméretű újratermelésük és kiürítésük útján megy végbe” (Marcuse 1990, 79). És így folytatta: „E kulturális megbékélés bekövetkeztét megelőzően lényegét tekintve az irodalom és a művészet elidegenülés volt [...] Igazságuk az előidézett illúzióban állott, abban, hogy kitarítottak egy olyan világ megteremtése mellett, amelyben az életveszélyt földidéztek és fölfüggesztették – a megismerés révén kerekedve fölébe.” (Marcuse 1990, 83)

A művészet elidegenítő erejéről, valamint a lebutított tudatba való beilleszkedéséről érkező fenti megfigyelések azonban túlságosan általánosítanak, ami egyébként jellemző vonása Marcuse németes, idealista filozófiai gondolkodásának. Elképzelhető, hogy egyes esetekben a művészet ilyen volt – talán még ma is ilyen –, de a művészet döntően soha nem fogalmazta meg az ellenállást. Ha Marcuse még élne, minden bizonnyal azt mondaná, hogy az ilyen konzervatív művészet nem „valódi művészet”, ami persze ismét csak túlzottan általánosító és retorikailag üres kijelentés. Noha személy szerint nem értek egyet Marcuse általános szemléletmódjával (lásd MacIntyre [1970] furfangos bírálatát), mégis úgy

vélem, megfigyelései figyelemreméltó élelátással elemzik és helyezik el e kérdés kitapintható tendenciáját, amely napjainkra jóval kifejtettebb formát öltött, mint Marcuse elemzése idején.

Ebben a fejezetben a továbbiakban az *ellenállás* és az *azonosulás* dialektikus folyamatait követjük nyomon három művész: Pablo Picasso, Diego Rivera és Frida Kahlo munkásságát, hírnevét és sorsát elemezve; megvizsgáljuk továbbá a művészet és az üzlet komplex és egyre szorosabbra fonódó viszonyát, valamint a „fiatal brit művészetnek” nevezett jelenségben a nagyképű kapitalizmus példázatosnak tekinthető jelenlétét. Ám ahhoz, hogy a vizsgálatnak nekilássunk, elengedhetetlen annak felfejtése, hogyan is válhatott a művészet az „egyetemes ellenállás” kifejezőjévé.

### *Lázadó autonómia*

A művészet jelentést hordoz, ám egyidejűleg egyfajta beágyazott társadalmi gyakorlat is, amelyet keretek közé szorítanak a történelmileg meghatározott specifikus kulturális, gazdasági, politikai és természetesen technikai feltételek. A művész jelentést, üzenetet teremt, ugyanakkor neki is kell ennie. A kultúra és a gazdaság, legalábbis ebben az elemi jelentésükben, mindig intim kapcsolatban állnak egymással. Az ideális feudális társadalomban a művész csak ritkán bukkan fel. A középkori Európában nagyjából és egészében kézműveseknek tekintették őket, akik semmivel sem jelentősebbek, mint mondjuk az asztalosok. A reneszánsz korszakban azonban a művész egyre inkább a kézműves *mester* kategóriájába került (gyakorlatilag mindannyian férfiak voltak, az a néhány nő, aki időnként művészi teljesítményt produkált, háttérben maradt), aki munkásai segítségével hozta létre a művészi alkotásokat és díszítményeket a szellemi és világi hatalmasságok, az egyház, az arisztokrácia és a monarchia ízlése szerint. A kézművestől megkülönböztethető művész a reneszánsz Itáliában kezdett alakot öltetni, vagyis a kapitalista modernitás előjátékának korszakában, mivel a művész mint olyan csak a kapitalizmus beköszöntevel léphet színre. A korai polgárság nagyon hamar csatlakozott az arisztokráciához, amennyiben maga is művészetet igénylő közönség lett. A polgárok elsősorban lakásbelsőket ábrázoló képekre és családi portrékra tartottak igényt, melyek a polgári otthonokat ékesítették. Rembrandt tökéletesen tisztában volt a XVII. századi holland megrendelők és a közte bonyolított tranzakciók szabályaival. Az általa felhasznált anyagokat és a művészi munkához szükséges időt pontosan kiszámították és a megrendelt munka árát ennek megfelelően szabta meg. (Rosenberg 1964) Ekkorra már a művész nemcsak termelő, hanem kiskereskedő is volt a merkantil kapitalizmus piacán.

1635-ben felállították az *Académie française*-t azzal a céllal, hogy felügyelje a franciaországi művészetet; ez azt jelezte, hogy a művésze-

tek feletti hatalom az egyház kezéből az állam kezébe került át. A XVIII. század folyamán Nagy-Britanniában és Németországban, valamint Franciaországban további fejlemények járultak hozzá a művészetek szekularizációjához, amelyet a kritika intézményesülése és a modern esztétikaelmélet megszületése is jelzett (Eagleton 1984 és 1990); mindkettőnek az lett a fő funkciója, hogy közvetítsen a művészi és irodalmi piacok között, és bizonyos mértékig versenyre keljen velük. A művészetnek mind az egyházi, mind a politikai patronálása egyre inkább háttérbe szorult, és a művészek és írók elvesztették a korábban jellemző foglalkoztatási, megélhetési biztonságot. Fokozódó intellektuális individualizmusukat ellensúlyozta önálló gazdasági egyénekként való társadalmi meghatározottságuk, mivel a szabad piacon értékesítették termékeiket. A művész eszménye, ami – öltse bár a legmegtévesztőbb álruhát – még ma is él a nyugati kultúrában, a XVIII. század végi, XIX. század eleji romantikából táplálkozik, amelyet a német filozófia figyelemreméltóan elemzett, az angol költészet pedig ugyancsak figyelemreméltóan gyakorolt. E szemlélet alapján a művész különleges képességekkel megáldott, magányos figura; a különleges képesség az a felsőbbrendű képzelőerő, mely képessé teszi őt arra, hogy meglássa és ábrázolja mindazt, amire a többség nem fogékony. Időnként ez a figura úgy bukkan fel, mint félreértett zseni, aki művészi teljesítménye miatt szenvedni kényszerül. Vagyis, a művész adott esetben az érzékek és a fogékonyság bátor és ellentmondásos megfogalmazója lehet. A romantikus művészt szokás továbbá a társadalom kritikusaként látni, és talán – Shelley szavaival – „el nem ismert törvényhozónak” is. Ez a légius figura nemcsak idealista illúzió, hanem tipikus, bár gyakorta lenézett formában is manifesztálódhat: úgy, mint az alternatív életforma képviselője, azaz a bohém, vagyis az autonóm lázadó, aki a fősodortól elkülönülő térben létezik.

A bohém „autentikus” kíván lenni egy autentikusnak cseppet sem nevezhető világban. Ez gyakorta egyet jelent azzal, hogy megijeszti és felháborítja a tiszteletre méltó társadalmat, ám ez ugyanakkor azon is múlik, vajon a tiszteletre méltó társadalom hagyja-e magát megrettenteni és felháborítani. Egyfajta közelítésben a bohémek a kapitalizmus által kiváltott megghasadás és nyilvánvaló kötetlenség, lazaság haszonélvezői. Ám, ahogy Wilson (2003, 17) fanyarul megjegyzi, „az újfajta szabadság néhány esetben az éhezés szabadságát jelentette”. A bohém gyűlölte a polgárságot, de a pénz miatt függött is tőle nemcsak a műalkotása értékesítésének folyamatában, hanem akkor is, amikor a gazdag, de mogorva apák és megértő rokonok által adományozott alamizsnát elfogadni kényszerült. Ha azonban a bohém valahogyan mégis sikert aratott a piacon, az bizonyos szempontból hibának számított. Ha az embert a tekintélyes társadalom elfogadta, ami által megindult a burzsoázia alávaló világába való beilleszkedés útján, az a bohém lázadót élőhalottá fokozta le.

A XIX. század közepétől a XX. század elejéig a bohém világgal kapcsolatos modern művészeti mozgalmak történetét – a realizmust, a na-

turalizmust, az impresszionizmust, a kubizmust és a többi – mindvégig egyfajta ambivalencia határozta meg. Mindegyik mozgalom az akadémikus művészet ellenében fogalmazta meg önmagát, eleinte elutasította az akadémikus művészet, majd végül a régi akadémikus szemlélet helyébe lépve maga lett az új akadémizmus az elutasítás és a betagozódás dialektikájának megfelelően. Akadtak bohémek, akik jelentős vagyonra tettek szert. Párizs bohém negyedei – a Montmartre és a Montparnasse – az alternatív életforma frontvonalai voltak. A XIX. században és a XX. század elején hasonló, egyes helyszínekhez köthető, a hagyományokkal szembeforduló kultúrák formálódtak máshol is, így például Manhattanban a Greenwich Village-ben vagy a londoni Sohóban. Míg egyfelől ezek a helyszínek kedvező és megfizethető terepet biztosítottak a művészek, írók és a hasonló szellemű egyének számára, ezzel egyidejűleg széles társadalmi vonzerőt is képviseltek – nem utolsósorban azon üzletemberek körében, akiket a bohém légkör magával ragadott. Sharon Zukin New York esetében követte végig ezt az 1960-as években kezdődött dzsentrifrikációs folyamatot a *Loft Living* című nevezetes tanulmányában (1989). A bohémek a sivár alvóvárosoktól egészen eltérő, izgalmas életforma úttörői voltak a város lerobbant negyedeiben. Mikor a burzsoázia elkezdett benyomulni ezekre a helyszínekre, és megszállták e terepeket, akkor a bohémek közül sokan már nem tudták megfizetni a megemelkedett lakhatási költségeket. Ez a bohém világ tragikus sorsának egyik természetes jellegzetessége, amikor a megvetett polgárság a végén látszólag mindig felülkerekedik.

A bohém világ azonban állandóan visszatérő, ismétlődő jelenség. Wilson felidézi például a háborút követő időszakban a fiatalok szubkultúrájának sokszínű megjelenési formáit, melyek mind a bohém hagyományhoz kötődtek, kezdve a párizsi egzisztencialistáktól a New York-i beatgenerációig, a San Franciscó-i hippiktől a londoni punkokig és mai megjelenési formáikig – bármilyenek legyenek is ezek. A bohémek mindig is életművész-úttörők voltak, és életformájuk – mihamarabb a tömegkultúra részévé válik –, mint életképes alternatíva, elveszti kritikai jellegét. Ha mindenki ennek szellemében él, akkor már semmi lázadó jellege nem marad; ideje új formát keresni. Történetileg, mint Wilson megjegyzi, a bohém világ változatos megjelenési formái viszonylagos szabadságot biztosítottak a nőknek, noha leginkább a férfiak voltak e világ domináns figurái, akik gyakorta műzsaként idealizálták a nőket, de eközben alávett helyzetben tartották őket. A szexuális kísérletezés és a „perverz” hajlamok a szabados habitus jellemző elemei voltak; e habitus elutasította a meghatározó, bevett normákat. Továbbá a bohém világ már a XIX. században is a fősodort alkotó társadalomnál nyitottabbnak mutatkozott az etnikai különbözőségekre és a „faj” iránt. A XX. században a bohém világ előre megmutatta a társadalmi erkölcsök meglazulását és a fokozottabb kozmopolitizmust, amelyek ma a kapitalizmus új szellemiségének sajátosságai.

A bohém prototípusának Gustave Courbet tekinthető, aki egy jómódú, de nem gazdag, vidéki polgári családból származott, és Párizst rohammal vette be éppen abban az időszakban, az 1848–1851 közötti periódusban, amikor a városban a forradalom és az ellenforradalom viharai söpörtek végig, ami végül monarchista puccsban tetőzött. (Clark 1973a és 1973b) Festményeit realista stílusban készítette, fittyet hányt az akadémikus normákra, de 1849 nyarán a Champs-Élysées-n megrendezett *Salonon*, a hivatalosan elismert művészetet bemutató kiállításon érmet nyert. Egy szóval, akadt életében előnyös helyzet, s ezek között jelentős szerepet kapott a *Salontól* nyert hivatalos elismerés; másrészt viszont 1848-ban támogatta az anarchista szocialistákat, akiket Proudhonnak az a kijelentése inspirált, miszerint a „tulajdon egyenlő a lopással”.

Marx az 1848-as eseményekkel a *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája* című művében foglalkozott, ahol az olvasó emlékezetébe idézte Hegelnek a történelem ismétlődésére vonatkozó megfigyelését: „Elfelejtette hozzáfűzni: egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat” mutatkozik meg. (Marx 1975, 15) Ha az első, az 1789-ben kezdődött francia forradalom tragikus véget ért, 1848-as megjelenési formája bohózatnak minősíthető. Ebben az évben vált egyértelművé, hogy a burzsoázia érdekei élesen elválnak a „nép”, azaz a parasztság és a születőben lévő ipari proletariátus érdekeitől. Következésképpen, a köztársasági és a demokratikus fejleményeket a hatalom visszavette, és a monarchiát az uralkodó osztály feltámasztotta. Míg a polgárság támogatta a politika modernizálását, a parasztság és a munkásosztály emancipációját túlságosan nagy árnak látta ahhoz, hogy komolyan akarja. Hasonló hasadás játszódott le Nagy-Britanniában az 1832-es reformtörvénnyel kapcsolatban, mely csak és kizárólag a polgári származású férfiaknak adott választójogot, és amely aztán életre is hívta a dühödtt, első brit munkásmozgalmat, a chartizmust; e mozgalom követelései végül az 1840-es évek tragikus bukása után teljesültek.

Amikor 1848-at követően a politikai széljárás a baloldal ellen fordult, Courbet vidékre vonult vissza, ahol megfestette legellentmondásosabb műveit: a *Kötőrők* (1849) és kiváltképpen az *Ornans-i temetés* (1849–1850) című képeket. Courbet műveit az 1851-es *Salon* egyes kritikusi támadták, de akadtak, akik magasztalták ezeket. A vélemények a politikai nézőpontok szerint különültek el. Az *Ornans-i temetés* különösen is nyugtalanítóan hatott a városi polgárság azon képviselőire, akik az utóbbi néhány generáció élete során fordítottak hátat a vidéknek. Ezek a polgárok általában idealizálták a vidéket mint olyan helyszínt, amely szemben a város modernizmusával még társadalmilag differenciálatlan és hagyományörző világ. Courbet meglehetősen taszítónak ábrázolt, a falusi temetésen megjelenő fekete öltönyös alakjaival az volt a baj, hogy a korabeli öltözködési kód jelentése szerint ezek a figurák egyértelműen polgárok voltak. Ez a jelentésrétteg felszínre hozta a lappangó múltat, a rejtett történelmet, a polgárságnak a vidékről a városokba való bete-

lepülését, valamint a vidéki és a városi lázongásoktól való félelmét. A városi polgárság maga már nemzedékekkel korábban levetkőzte paraszti múltját; az ő érdekei és a parasztok érdekei korántsem estek egybe. Ez riasztó felismerésnek bizonyult, különösen akkor, amikor egy rövid időre a mezőgazdasági munkások felkelése küszöbön állt...

Courbet nemcsak tükröt tartott a polgárságnak, hanem egyenesen arrogáns is volt vele. Jól megmutatkozik ez az 1854-ben a világkiállításon szereplő képén, a *Jónapot, Courbet úr!* című festményén. (Sturgis et al. 2006, 96–97) Courbet magát a képen hátizsákkal, bottal a kezében ábrázolja, amint patrónusával, Alfred Bruyas-val és annak szolgájával találkozik egy mezei ösvényen. A patrónus a nagy művészt a neki kijáró tisztelettel köszönti, míg a szolga a földre sūti szemét a valódi gēniusz láttán. Courbet fölényességét a hegyes szakáll hangsúlyozza, melyet gögősen emel ezen alázas személyek feje fölé. A *Jónapot, Courbet úr!* a bohém önképe, a polgárságtól való függetlenségének és irántuk érzett mélységes megvetésének megdöbbenő ábrázolása. A bohémet – aki mind a művészetben, mind a politikában radikális – a festő egyértelműen magabiztosnak ábrázolja. Courbet-t szidalmazták az ilyesféle látásmód miatt, és kinevelték politikai álláspontja miatt is, melyet egész életére elhibáztottnak minősítettek. Ráadásul, élete során a korai önarcképeken látható vonzóan szép fiatalember puffadt arcú iszákossá züllött, a bohém szélsőségek áldozata lett, és élete utolsó éveit száműzetésben töltötte Svájcban az 1871-es párizsi kommünben játszott szerepe miatt.

Mégis fontos rámutatnunk arra, milyen figyelemreméltóan fordult közvetlenül a politikához 1850 táján Courbet művészete, félelmet nem ismerve és bizonyos mértékű következetességgel olyan módon, amely ma elképzelhetetlen. Hogy megértsük, milyen rövid ideig tartott ez az időszak és hogy a művészet és a politika közötti kapcsolat mennyivel komplexebbé és áttételesebbé vált a XIX. század második felében, Pierre Bourdieu-höz, a nagy francia szociológushoz fordulunk a tisztánlátás érdekében.

Bourdieu mind a kultúrát, mind a politikát játszmának tekinti, melyeket elkülönült, ám időnként egymást átfedő erőterekben játszanak. A politikai térnek dominanciája van a kulturális tér felett, és a kultúratermelők strukturális alávetettségben állnak a gazdasági és politikai hatalomhoz képest. Bourdieu könyve (1996), a *The Rules of Art* (A művészet szabályai) alaposan elemzi a relatíve autonóm kulturális terep kialakulásának folyamatát a XIX. századi Franciaországban, feltárja belső ellentmondásait és történeti fejlődését. A folyamatot először Flaubert: *Érzelmek iskolája* című művének olvasása során tárja fel; a könyv maga is elmélkedés a kialakulóban lévő kulturális térről és a bohémek manővereiről. A művészek és írók strukturális alávetettségét mind „a piac”, mind az „életforma- és értékrendszerek” (Bourdieu 1996, 49) közvetítik. Bourdieu a *The Rules of Art* című művében elsődlegesen a kulturális terep irodalmi szektorára koncentrál, de persze felismeri a vizuális művészeti szektorral

való átfedéseit és interakcióit is. Megjegyzi például, hogy ebben a hatalmi játékban a *Salon* funkciója elsődlegesen nem a befogadás, hanem a kirekesztés volt, vagyis az elfogadhatatlan kizárása. A kulturális terep belső logikája azonban visszájára fordította a gazdasági terep logikáját, legalábbis a XIX. század közepén, amennyiben úgy vélték, a kultúra értékét nem lehet pusztán az anyagi értékkel azonosítani. (Bourdieu 1993, 29–73) A kultúra megteremtette a „tiszta esztétikum” elvét, mely látszólag mentes a pénzügyi megfontolásoktól. Ez természetesen ideológiai ferdítés és behelyettesítés, mivel – egyidejűleg – a művészet a burzsoá társadalomban egyre inkább értékkel bíró árucikk lett, sőt, a gyűjtők számára egyenesen jó befektetés. Ráadásul, a kulturális termelés terén a versengés nem a pénz megszerzéséért folyt, hanem a szimbolikus értékre vonatkozó igényeken marakodtak, és persze ez az egyenlőtlen hatalmi viszonyoknak volt kiszolgáltatva. Mindezek eredményeképp a művészet birtoklásáért politikai harc folyt, de a közvetlen politikai küzdelmekről jobban eltávolodva, mint ahogy Courbet idejében – a küzdelem tetőfokán – tapasztalható volt.

Bourdieu (1996, 55) szerint az „irodalmi és művészi terep” a „burzsoá” világgal szemben konstruálódott meg. A művészi világban kétféle bohém-identitás létezett: a „proletaroid intellektuális” és a „leégett polgár”. Mindkettő ambivalensen viszonyult a szimbolikus árucikkek piacához. „*Erkölcsei felháborodást*” tanúsítottak „bármilyen, a hatalom vagy a piac erőinek való alárendelődéssel szemben”. (Bourdieu 1996, 60) Politikailag ugyanakkor a bohém kultúra az 1851-es kataklizmát követően kettéhasadt. Eluralkodott a kiábrándultság, és néhányan hátat fordítottak Courbet „társadalmi művészetének”, s helyette a „*l’art pour l’art*”, azaz a kanti esztétikai autonómia szélsőséges formája felé mozdultak el.

Charles Baudelaire annak a mozgalomnak a meghatározó figurája, mely a nyílt politikai elkötelezettségtől az esztétikai elkülönülés felé fordult, s melyet az 1850-es évek végén írt nagy hatású, „*A modern élet festője*” című esszéjében fejtett ki. (Baudelaire 1964) Ebben Baudelaire felfedezi a *flâneur* alakját, egy olyan figurát, melyet angolra gyakorta fordítanak „dandy”-nek (piperkőcnek). (Tester 1994; Benjamin 1973) Baudelaire céltalanul bolyongó esztétája a város pompáját és szennyét szemléli, és pusztán az a célja ezzel, hogy lecsapjon a modernitás szenzációira, érzékelye lüktetését és jelképeit. Ha az ember figyelmesen olvassa Baudelaire sorait, észreveszi, hogy a *flâneur* stílusában és szenvelgéseiben sokkal inkább arisztokratikus figura, mintsem a nép gyermeke, és bár talán kopottas a külseje, a köznép iránt bizonyos megvetést érez, a nőkre szexista szemmel tekint, ami persze, őszintén szólva, aligha volt anakronisztikus saját korában.<sup>1</sup>

Ugyanakkor a társadalmat bírálókhoz hasonlóan az esztéta is el-lenszenvvel és undorral viseltetett a hivatalosan elfogadott „burzsoá művészet” és – elméletben – bármi egyéb iránt, amit a polgárság beszenyvezett. Ebben az értelemben legalábbis a kifinomult esztéticizmus

a szocializmushoz hasonlóan ellenzéki volt, még ha eléggé valószínűtlen is, hogy térdre tudta volna kényszeríteni a burzsoá társadalmat, amivel a politikailag aktívak mindig is gúnyolták őket. Az irodalmi és művészi téren a bohém politizálás hagyománya mégis a következő századig is fennmaradt, és megelőlegezte az Emile Zola által megteremtett, többé-kevésbé specifikusan francia [társadalmilag elkötelezett] értelmiségi figuráját a XIX. század végén, a Dreyfus-per kapcsán; ez az értelmiségi az égető közérdekű problémák tárgyában emeli fel a szavát – ilyen módon történelmi folytonosságot teremtve a XVIII. században élt Voltaire és a XX. századi Sartre között.

A folyamat prototípusát az 1860-as évektől az akadémikus művészet és az avantgárd között Párizsban vívott harc jelenti, és legklasszikusabb példájának Edouard Manet és az impresszionisták története tekinthető; különösen tanulságos a történetnek az az eleme, hogyan utasították el, majd hogyan fogadták be őket, míg végül ők is betagozódtak az akadémikus művészetbe. Elengedhetetlen, hogy a történetnek ne csak a politikai hermeneutikáját, hanem intézményi kontextusát is megismerjük.<sup>2</sup>

Tágabb értelemben, itt szembesülünk azzal, hogy a burzsoá társadalomban a kapitalizmus teljesen kifejlett formájának kialakulása folyamán hogyan intézményesültek a kulturális újítások és hogyan ment végbe a művészet szentesítése. Az 1670-es években a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia kezdeményezésére kétévenként kiállításokat rendeztek, melyek Salon néven váltak ismertté.<sup>3</sup> Kezdetben csak az Akadémia tagjainak volt joga itt kiállítani műveiket. Ezt a megköztét 1791-ben a forradalom következtében feloldották. A Salon intézménye az elkövetkezendő évek politikai hányattatásait is túlélte, és a XIX. század közepére népszerű és az állam által fenntartott nyári látványosság lett a polgárság körében. A művészek arra törekedtek, hogy műveiket a Salonban mutathassák be, hiszen ezzel közönséget szereztek nekik, illetve hogy állami megbízásokat kapjanak, ami különösen is nélkülözhetetlenné vált a kapitalista művészeti piac teljes kialakulását megelőzően. A zsűri tagjait az állam nevezte ki, akik a bevett esztétikai értékeken alapuló akadémiai követelmények szerint válogatták ki a műveket; az akadémiai kritériumoknak megfelelő művek előállításához szükséges technikát az École des Beaux-arts-ban lehetett elsajátítani. A XIX. század elejétől a század közepéig ezek között a követelmények között szerepelt az ábrázolás történelmi mélysége és a személyes méltóság középpontba állítása. A kedvelt műfajok közé történelmi témák és az előkelőségek portréi tartoztak, míg a tájképek és a csendélet, melyek az impresszionizmus oly kedvelt témái lettek, sokkal kevésbé jelentősnek számítottak. Ennek az akadémizmusnak a létjogosultságát az új művészeti mozgalmak egyre inkább megkérdőjelezték.

Manet az akadémikus művészet hagyományainak jó részét alkalmazta, és hivatalos elismerésben, valamint állami megrendelésben is részesült, sokszor ki is állított a Salonban azelőtt is, de azt követően is, hogy 1863-

ban a *Reggeli a szabadban* című képét a zsűri elutasította. (Tucker 1998) Ezen a festményen Manet egy meztelen nőt ábrázol, aki a szabadban két fiatal piperkőccel megosztja reggelijét. Mellékesen, 1863-ra a Salon követelményeinek elképesztően nagy számú mű felelt meg, ami viszont témérdek elutasítással járt; így Manet képének elutasítása cseppet sem volt kivételes, bár az is igaz, hogy ő köztudottan kivételesen nagyszerű művésznek számított, míg a többi elutasított talán nem mind felelt meg ennek a jelzőnek. [...] Az elutasítás és a bekebelezés dialektikája sokkal tágabb és komplexebb intézményesülési folyamat, mint az elutasítottaknak ez az állam által szervezett befogadása, noha maga a tény, hogy ilyesmi megtörtént, kivételesen konkrét példázata a folyamatnak. Noha a Salon des Refusés ideiglenes megoldás volt, melyre csak kétszer került sor, intézményi változásokat idézett elő. Végül a zsűri tagjait kizárólag professzionális művészekből válogatták, a válogatás persze kétségtelesenül tükrözte a művészetek körében érvényesülő hatalmi struktúráját. Mindez bizonyos mértékig elismerése volt annak a ténynek, hogy a kezdődő és permanensen zajló művészi újító forradalomnak nem lehet az állam az irányítója, és nem is tudja hatékonyan útját állni. A művészetek feletti hatalom ténylegesen az államtól a piachoz helyeződött át – megjelentek a magánkereskedők –, Manet és követői, különösen az impresszionisták számára is megteremtődött egyfajta egészséges polgári piac.

Mint Belinda Thomas (2000, 148) írja: „Manet bizonyos mértékig felforgatta [...] az akadémiai konvenciókat; az impresszionizmus pedig teljes egészében szakított ezekkel.” Így tett a piac is. 1865-ben Manet a *Salonba a Reggeli a szabadban* című művénél is vitatottabb festménnyel tért vissza; ekkor állította ki az *Olympiát*, amelyet két évvel korábban festett. Manet ismét csak elfogadta a bevett akadémiai szabályokat, miközben túl is lépett rajtuk. A festmény utalt az aktnak az európai festészetben játszott hallatlan, egyfajta higiénikus pornográfiát megtestesítő hagyományaira. Gyakran előfordult, hogy az efféle művekhez prostituáltak álltak modellt; az *Olympia* modellje is prostituált volt. De akkor vajon mi bősítette fel a kép bírálóit olyan nagyon? Clarknak (1985) valószínűleg igaza van abban, hogy a háttérben az osztályhelyzet, a származás állt. Ez a prostituált láthatólag munkásszármazású volt, nem pedig deklasszálnak minősíthető nő. A kritikusok számára azonban a komolyabb problémát olyasmi jelenthette, aminek nem is tudtak hangot adni, nevezetesen az, hogy Olympia teljesen *ruhátlan* volt. Nem egyszerűen csak akt volt. Manet szókimondása sértette a kifinomult izlést; akárcsak az, hogy a festő a vásznon egy néger nőt is ábrázol, aki csak szolga ugyan, továbbá látható a képen egy fekete macska is, ami utalás Manet-nak Baudelaire-re, a másik kitaszítottal való barátságára.

Franciaország a Poroszországgal vívott háborút elvesztette; a poroszok hatásosan megálltak Párizs kapuinál a városon áthaladó szimbolikus díszfelvonulást követően. A párizsi kommün forradalmi felkelését az állam brutálisan leverte. De a művészvilág, Howard Becker (1982)

kifejezésével, ment a maga útján és kialakította a maga sajátos *modus operandi*-ját. A kitűnő Manet-nak egyszemélyes kiállításai voltak és a „Festők, Szobrászok, Rézkarcolók Független Társasága” 1874-ben önálló kiállítást szervezett, mely az „első impresszionista kiállítás” (Thomson 2000, 122) néven vonult be a művészettörténetbe; a kiállítást még további, de egyre kevésbé sokkoló hatású bemutatók követték az 1880-as években. A század végére az impresszionizmus hivatalosan elismert művészet volt, és a polgárság eléggé biztonságban érezte magát ahhoz, hogy a szép impresszionista képeket lakása falára feltegye. A művészi újítás, elutasítás és bekebelezés autonóm folyamata tovább zajlott és egészen addig tartott, amíg a XX. század végére a kiteljesedett művészi és valójában intellektuális autonómia erőzója bekövetkezett, amiről Bourdieu élete utolsó éveiben olyan keserűen beszélt. Lásd például Pierre Bourdieu (1995) beszélgetését Hans Haackéval, mely *Free Exchange* címmel jelent meg.

### *Picasso, Rivera és Kahlo*

A XX. században a művészet és a politika viszonya még komplexebbé vált, bár a század későbbi szakaszában egyszer csak olyannyira elvesztette jelentőségét, hogy egyáltalán nem is érdekelt senkit. Az 1917-es orosz forradalom egy újfajta társadalom, a kommunista társadalom születését harangozta be, amely majd felülmúlja a kapitalizmust. Úttörői úgy vélték, a kommunizmus majd új embertípust teremt. Az emberi természet újjáalakítása érdekében a művészetek és a kommunikációs média is csatasorba állt. Az 1920-as években Szovjet-Oroszországban tág teret biztosítottak a kísérletezésnek, s ez leginkább a mozi fejlődését virágoztatta fel (Leyda 1983), ám mihelyt Sztálin került a hatalom csúcsára, a művészi kísérleteket elítélték, rendszerint „formalizmusnak” nevezték, és „ellenforradalmiként” bélyegezték meg. A kísérletek helyébe a művészetek nagy polgári hagyományát állították, melyet szocialista tartalommal igyekeztek feltölteni. A politika kötelezővé tette a „szocialista realizmus” pusztító receptjét. (Gorkij et al. 1970) A náci kultúrpolitikának és a szovjet kultúrpolitikának akadtak bizonyos hasonlóságai a művészetek és a média terén. Mindkét rendszer az egészséges, új társadalmat építő nép pozitív imázsát és ábrázolását követelte a művészekről. (Ades et al. 1995) A modernista műveket, amelyek gyakorta ijesztő negatív szemléletet sugároztak, a hatalom „degenerálnak” minősítette és elutasította. (Grosshans 1983)

A szovjet kommunizmus fokozatosan kibontakozó tragédiáját paradox módon a kapitalista országokban a század közepéig erős rokonszenvvel kísérték forradalmi ígéretei miatt – a rokonszenvezők között sok művész is akadt. A baloldali és bevallottan „kommunista” bohémek műalkotásai a „dekadens” Nyugat piacán valósággal prosperáltak, és lenyűgöző

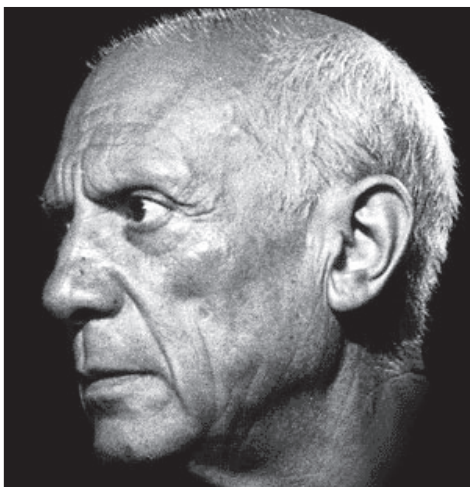
hagyatékot adtak az utókornak. A „létező szocializmus” országaiban keletkezett művészetnek manapság jó, ha töredékére tekintenek ilyen ájult áhítattal. Elég, ha csak néhány kiemelkedő nyugati kommunista baloldali művészt említünk, így például Pablo Picassót, Diego Riverát és Frida Kahlót. E művészek többsége nem követte a moszkvai vonalat, bár egy-egy időszakra szorosabb kapcsolatba kerültek vele: akkor, amikor a Párt tagjai voltak. Munkásságukat jobban lehet értelmezni és érteni a XX. század közepén a kapitalista művészi világra jellemző elutasítás és bekebelezés dialektikája felől, mint ha pusztán csak azt vizsgáljuk, hogyan hatott kommunista elkötelezettségük a kapitalista Nyugat viszonylag „szabad” feltételei között.

Az 1960-as években John Berger, egy marxista művészetkritikus, Picassóról ezt írta: „Picasso ma gazdagabb és híresebb, mint bármely valaha élt művész. Vagyona felbecsülhetetlen.” (Berger 1965, 3) Az 1950-es évekre Picasso legendája, miszerint ő a huszadik század legnagyobb művésze, már szilárd formát öltött; és attól kezdve 1973-ban bekövetkezett haláláig Picassót nemcsak művészetéért ünnepezték, hanem a Côte d’Azur-on folytatott fényűző életmódjáért is. Még életében kanonizált művész és világszerte ismert híresség lett, akinek pusztá aláírása értékessé tett egy firka is. Ugyanakkor azt maga Picasso sem láthatta előre, hogy aláírása végül egy autómárkán is megjelenik, leszármazottainak üzleti érke jeléül. Picasso már jóval az 1950-es évek előtt gazdag volt. Művei egészen fiatal korától tehetős vásárlókra találtak, és az 1930-as években már annyi pénze volt, hogy fogadott hazájában, Franciaországban kastélyt tudott vásárolni.

Hogyan lett ez a spanyol alsó-középosztályból származó férfi, a Francia Kommunista Párt tagkönyvvel rendelkező tagja ilyen híres és ilyen gazdag? Nem akad-e itt egy-két ellentmondás? Berger a *The Success and Failure of Picasso* (Picasso sikere és bukása) című könyvében kerüli a józan ész diktálta moralizálást; műve nem a „szalonszocialista” kritikus szemléletű leleplezése, hanem komoly kísérlet arra, hogy a Picasso-jelenséget megmagyarázza. Berger úgy véli, Picassót csak annak a „dualizmusnak a kontextusában lehet megérteni, mely [...] a polgárság művészetéhez való viszonyának lényegét alkotja. Egyfelől ott van a zseni dicsősége és titokzatossága; másfelől pedig a műalkotás mint eladható árucikk.” (Berger 1965, 10) Picasso vonzerejét az adta, hogy tehetséges talány volt, akit senki sem tudott kifürkészni, megfejteni, vagyis maga volt a régi romantikus mítosz megtestesítője. Az pedig, hogy káprázatosan sikeres volt a művészeti piacon is, csak még vonzóbbá tette, egyfajta kézzel fogható csodává.

A középkorú Picasso a politika iránt csekély érdeklődést vagy éppen érdektelenséget tanúsított, noha nagyon fiatalon, mielőtt elindult volna szerencsét próbálni és hírnévre lelni Párizsban a század fordulóján, megérintette a katalán anarchizmus. Álláspontja közelebb volt a l’art pour l’art szemlélethez, mint az ún. „társadalmi művészethez”. Timothy Hilton

(1975, 15) azt mondja, hogy „Picasso valójában soha nem volt nyitott társadalmi problémákra”. Még mikor egy koldust festett meg, Picassót egészében akkor sem érdekelte a társadalmi háttér. Ami viszont szenvedélyesen izgatta, az az ábrázolás esztétikai problémája, és ebben a tekintetben valóban forradalmár. Hírnevet az 1907-ben festett *Avignoni kisaszonyok* című képével szerzett. Akárcsak ko-



Pablo Picasso

rábban Manet, Picasso a prostituáltakat nem mint kifinomult aktokat ábrázolja, hanem mesterségüket gyakorló meztelen nőkként, és cinikus módon cseppet sincs tekintettel a prostituáltak burzsoá vendégeire. Ám a festmény legradikálisabb jellemzője az, hogy a korszakban divatos „primitív” afrikai művészet elemeit használja fel. Hilton ezt így kommentálja: „A fekete művészetnek a Picasso általi felhasználását egészen tömören összegezzük. Arcok helyett maszkokat ábrázolt, vonalakat a modellek megfestése helyett, továbbá totemekhez vagy dervisekhez hasonló figurákat és körvonalakat rajzolt annak érdekében, hogy az európai hagyománytól teljesen idegen, megrendítő benyomást váltson ki, és ábrázolásmódja attól lesz még riasztóbb, hogy nyilvánvalóan kilép ebből a hagyományból.” (Hilton 1975, 85–86) Picasso korai megtestesülése volt e merészségnek.

Később Braque-kal együtt a kubizmus megalapítója lett, ami a világlátás és a világ ábrázolásának egészen eredetien új módja, mert túllép a pusztán fotográfiai realizmuson a dolgok megkomponálásának és percepciójának analitikus feltárása irányába. A kubizmust a reneszánsz óta az európai művészettörténet legjelentősebb mozgalmának szokás tekinteni. A perspektíva helyébe a perspektivizmus, azaz a különböző látásmódok léptek. Mint azt Berger a kubizmusról szóló tanulmányában megállapítja, „a cél az volt, hogy a valóságnak sokkal komplexebb képzetéhez jussanak el, mint amennyire korábban a festészetnek valaha is sikerült”. (Berger 1972, 152–153; lásd még McGuigan 2006, 5–6) A kubizmusnak, mint a modern művészeti mozgalmak között a legpozitívabb és intellektuálisan legbátrabb mozgalomnak a kibontakozását 1914-ben az első világháború drasztikusan megakasztotta. A háborút követő művészeti mozgalmak – az expresszionizmus, a szürrealizmus stb. – vagy

nihilista alapállást képviseltek vagy pusztán csak eltávolodtak mindenféle utópikus projektól. Az 1930-as évekre, amikor kubista művésztársai úgy tekintettek rá, mint a mozgalom árulójára, Picasso munkái egyre inkább az antik archetípusok és szimbólumok – a Minotaurus és a többi – jelentésére összpontosítottak, nem pedig az ábrázolás legégetőbb, legújabb problémáira. Ez aligha meglepő, ha igaz Bergernek az a tézise, hogy Picasso „merész betolakodó” volt:

„Picasso társadalmi hovatartozását illetően betolakodó volt. A barcelonai csapóajtón át lépett az európai színpadra. Eleinte kudarcok érték. Ám egészen gyorsan hídfőállást foglalt. Végül győztes hódítónak lépett elő. De, meggyőződésem, egy percre sem felejtette el, hogy betolakodó, akinek mindig szembesítenie kell azt, amit maga körül lát, mindazzal, amit saját hazájából, a múltból magával hozott.” (Berger 1965)

Picasso nosztalgiát táplált az egyszerűbb életforma iránt, amely Rousseau mitikus nemes barbárjának különös eltűnével mindörökre elveszett. Bizonyos értelemben Picasso radikalizmusát olyasféle romantizmus motiválta, amely a reakcióval határos, de ettől még nem esett Franco fasisztáinak karjaiba, akik vissza akarták tekerni az óramutatót, és Spanyolországot a papság által irányított autokráciába kívánták visszatéríteni, miután felszámolták a modern és demokratikus köztársaságot. Picasso nemet mondott ajánlatukra, ugyanakkor beleegyezett a köztársasági kormány felkérésére abba, hogy vállalja el a Prado tiszteletbeli igazgatójának tisztét, amikor a fasiszták kíméletlen, sorozatos bombatámadása veszélyeztette a nagy művészeti gyűjtemény fennmaradását. Amikor a köztársasági kormánytól felkérést kapott, hogy a párizsi kiállítás spanyol pavilonjának kialakításában vegyen részt, boldogan elfogadta a megbízást, hogy készítsen egy freskót; ezzel kristálytisztán közölte, kinek az oldalán áll a polgárháborúban, amely hazáját kettészakította. Tény, hogy Picassót a történelmi események a politika felé fordították.

Amikor 1937 elején Picasso elfogadta a nyáron megrendezendő világkiállításon való részvételre szóló felkérést, még nem tudta, mi is lesz művének témája.<sup>4</sup> Időközben megfestette élete legnyíltabban politikai jellegű művét, a Franco tábornokot éles szatírával ábrázoló képsorozatot *Songe et Messonge de Franco* (Franco álma és hazugsága) címmel. Majd 1937. augusztus 26-án a Luftwaffe bombatámadást intézett a baszk város, Guernica ellen. Berger erről így ír: „Guernica volt az első olyan város a történelemben, melyet a civil lakosság megfélemlítése céljából bombáztak; Hirosimát ugyanezért bombázták le.” (Berger 1965, 156) Tény, hogy a fasiszták spanyolországi brutalitása határozta meg Picasso freskójának témáját. Mi másról is szólhatott volna a műve?

A *Guernica* a kubista retorikának, a spanyol szimbolizmusnak és a modern hadigépezet szörnyűségei tetteire (amikor a fegyvertelen lakosság a frontvonalra kerül) adott, pesszimizmussal átítatott humanista reakciónak monochrom kombinációja. A freskó nem keltett jelentős visszhangot

az expón, bár a baloldal bírálatait kiváltotta. A szocialista és a kommunista kritikások a *Guernica* stílusát zavarosnak találták, és hiányolták, hogy semmiféle ellenállásra, sem fegyveres harcra nem mozgósítja a nézőt. Ekkor még nem tekintették a *Guernicát* a huszadik század politikai művészete legjelentősebb alkotásának. A *Guernica* további története eléggé mozgalmasan alakult, de mint a háborús uszítókat megszégyenítő mű, jelentősége egyre nőtt. A festményt kölcsönadták a New York-i Modern Művészetek Múzeumának (MOMA), és sokáig ott volt kiállítva – Picasso és Franco haláláig –, majd végül Madridban talált új otthonra. Ténylegesen *nem tért vissza* Spanyolországba, mivel korábban soha nem volt ott kiállítva. 1939-ben a MOMA-ban rendezett retrospektív Picasso-kiállítás, melyen a *Guernica* is szerepelt, megszilárdította Picassónak már korábban is jelentős amerikai hírnevét, vitathatatlan szerepét a modern művészeti kánonban, és ami még több, szilárdan meghatározta minden ecsetvonásának piaci értékét. Bizonyos értelemben a *Guernica* élesztette újjá Picassónak mint a legjelentősebb modern művésznek a hírnevét, s ez a hírnév élete végéig kísérte, noha akkor már jórészt kevésbé jelentékeny műveket alkotott.

Nelson Rockefellert – az amerikai üzleti magnást (a Standard Oil dinasztia egyik tagját) és republikánus politikust – annyira lenyűgözte a *Guernica*, hogy felkérte Picassót, készítsen falikárpitot a *Guernicából*; kérésének a művész eleget tett. Amikor Rockefeller meghalt, özvegye a New Yorkban álló ENSZ-székháznak ajándékozta a művet, ahol ma is látható. 2003. február 3-án Colin Powell éppen e falikép alatt tett kétségbeesett erőfeszítést arra, hogy megszerezze az ENSZ jóváhagyását az Egyesült Államok iraki inváziójához. Ebből az alkalomból néhányan úgy gondolták, a *Guernicát* kék lepellel kell letakarni, nyilvánvalóan azért, mert üzenete még ma is annyira érvényes, hogy felkavarta volna az eseményt követő közvéleményt, ha azt látták volna, hogy az ENSZ-képviselőket egy olyan ügy jóváhagyására kérik, amelyet Picasso hatásos ékesszólással ítélt el.

Amikor a *Guernicát* festette, Picasso még nem volt kommunista. A Francia Kommunista Pártba 1944-ben lépett be, annak a hősiesség magatartásnak a hatására, amelyet a francia kommunisták a német megszállás időszakában az ellenállási mozgalomban játszottak, és nem annyira a történelmi materializmus igazságainak köszönhetően. Mikor az USA és a Szovjetunió között a hidegháború kibontakozott, Picasso meghatározó figurája lett a Szovjetunió által támogatott békemozgalomnak, és a legkülönfélébb tevékenységekkel és a legkülönfélébb eseményeken lépett fel a béke ügye érdekében. Ez volt az oka annak, hogy 1950-ben az Egyesült Államok elutasította vízumkérelmét. Hogy vajon igaz-e vagy sem, hogy Picasso egyszerűen csak – ahogyan azt az 1930-as években állították róla – „hasznos idióta”, aki a sztálinizmusnak dolgozik, mint akkoriban sok más nyugati értelmiségi is, kérdés, ám úgy véljük, érdemes idézni, hogyan magyarázta ő maga, miért lett kommunista:

„Hát nem a kommunisták voltak a legbátrabbak Franciaországban, a Szovjetunióban és saját hazámban, Spanyolországban? Miért is haboztam volna? Attól kellett volna tartanom, hogy kompromittálom magam? De épp ellenkezőleg, soha nem éreztem szabadabbnak, teljesebbnek magam. És aztán alig vártam már, hogy újra hazataláljak: egész életemben száműzött voltam, most már nem vagyok: míg arra várok, hogy Spanyolország örömmel üdvözöljön visszatértemkor, a Francia Kommunista Párt kitérte karját felém, és ott találtam mindazokat, akiket a legjobban tisztetek, a legnagyobb gondolkodókat, a legkitűnőbb költőket, és Párizsban az ellenállási mozgalomban résztvevő, ismerős arcokat, melyek olyan gyönyörűségesek voltak azokban az augusztusi napokban; végre ismét testvéreim között vagyok.” (Idézi Berger 1965, 173)

Semmi okunk kételkedni a művész őszinteségében. Picasso 1953-ban, Sztálin halálakor portrét szentelt a szovjet vezetőnek.

Egy másik híres művész, a mexikói freskófestő, Diego Rivera szintén a XX. század közepén kötelezte el magát a kommunizmus mellett. Bár öt évvel fiatalabb volt Picassónál, Rivera híresebb lett a spanyol festőnél, legalábbis az amerikai kontinensen, igaz, csak egy rövid ideig, a harmincas évek elején. Riverának 1932 januárjában a New York-i MOMA-ban rendezett önálló kiállítása – hét évvel Picassónak ugyanitt megtartott legendás bemutatkozása előtt – rengeteg látogatót vonzott, és minden korábbi, ott rendezett kiállításnál nagyobb sikert aratott. (Herrera 1989, 132) A kiállításon látható volt Rivera *Frozen Assets* (Befagyott tőke) című 1931-es képe is, mely a magasba törő manhattani felhőkarcolók alatt megbúvó emberi szenvedést ítéli el.

Fiatal korában Rivera sok évet töltött Párizsban, hogy elsajátítsa a festőmesterséget, és Picasso hatása alá került. Egy ideig a kubista mozgalom második generációjához tartozott. Később bekövetkezett szakítása Picassóval bizonyos értelemben azt is jelentette, hogy egy mexikói kinyilvánítja függetlenségét Spanyolország gyámkodásával szemben. (Hamill 1999, 64)<sup>5</sup> Persze, ennél többről volt szó, mivel Rivera politikai nézetei sokkal közvetlenebb kapcsolatban álltak művészetével, mint Picassóé ebben a korszakban. Jól példázza ezt Riverának 1915-ben kubista stílusban festett *Zapatista tájkép (A gerilla)* című alkotása, mellyel csodálattal adózott azoknak a törvényen kívüli harcosoknak, akik hozzájárultak az 1910-es mexikói forradalom győzelméhez, ami inkább demokratikus, mintsem kommunista forradalom volt. A forradalom utáni Mexikó azonban megnyitotta a baloldali politika előtt az utat, többek közt Rivera és faliképfestő barátai kultúrpolitikája előtt is, akik elutasították a Picasso és hasonló művészek által művelt kisméretű, „burzsoá” festészetet.

Amikor Alvaro Obregón tábornokot mexikói elnökké választották, akkor ő a mexikóvárosi egyetem rektorát, Jose Vasconcelost nevezte ki oktatási miniszternek. Vasconcelos ismerte a fiatal Riverát, és nagy tehetségnek tartotta. Célja az volt, hogy a mexikói tudat, az ún. *mexicanidad* szel-

lemét erősítse a nagyrészt írástudatlan és paraszti lakosság körében. Véleménye szerint erre alkalmas lehet a közösségi művészet, amely a mexikói népet, tradícióikat, a spanyol elnyomók elleni küzdelmüket reprezentálja – ideális esetben a középületek falaira festett freskók műfajában. Vasconcelos hazahívta Riverát európai útjáról, de amikor megértette, hogy Riverának fogalma sincs arról, hogyan kell freskót készíteni, kormányzati ösztöndíjat biztosított neki: Rivera visszatért Európába, és ott a freskófestés hagyományait tanulmányozta, megismerkedett Giotto és mások munkáival az olasz reneszánsz időszakától kezdve. Rivera, aki mindig is könnyen tanult, hamar elsajátította a freskóművészet tudományát, és nemsoká ő lett Mexikóban a legjelentősebb freskófestő.

Lévén nagydarab, erős férfi, aki gyorsan tudott dolgozni, 1923-ban Rivera az Oktatási Minisztérium falaira mintegy 1580 négyzetméternyi képet festett Mexikóról, amelynek a motívumai Peter Hamill (1999, 87) szerint „a mai napig is állandóan visszaköszönek könyvborítókön, albumok borítóján, posztereken; máig ezek a képek reprezentálják Mexikót a világ számára, és bizonyos értelemben maguk a mexikóiak is ezek alapján szemlélik magukat”. Később megjegyzi:

„Diego Rivera mesterműveit egy olyan ember készítette, akinek politikai meggyőződése egyre határozottabban körvonalazódott. Úgy tűnt, mintha Mexikóba való visszatérése önbizalmat adott volna neki ahhoz, hogy a társadalommal kapcsolatos képzeletét kifejezze – ez a magabiztosság elképzelhetetlen volt olyan országokban, ahol Rivera nem volt állampolgár –, és ezek erőteljes marxista képzetek, nézetek voltak. A kommunista Rivera egészen váratlanul formálódott meg; a száműzetés hosszú éveit alatt nem sok mondanivalója volt az effajta elméletekkel kapcsolatban. Mexikóban hamarosan körülvették a Guerreróhoz hasonló szenvedélyes, erős akaratú kommunisták, és sokukkal baráti viszonyba került, többségük fiatalabb volt nála. A közösségi művész és a marxista partizán gyakorlatilag egy időben lépett színre.” (Hamill 1999, 90)

1922-ben Rivera belépett a kicsinyke Mexikói Kommunista Pártba, mely a lenini elvek alapján szerveződött. 1927-ben járt a Szovjetunióban, és csak jókat mondott e látogatás tapasztalatairól. Ő lett a mexikói párt vezéralakja nemcsak művészi munkássága miatt, hanem számottevő politikai ismeretei alapján is. Rivera elvtársai azonban szembefordultak vele, mert kormányzati megbízásokat fogadott el, és végül arra kényszerítettek, hogy 1929-ben maga elnököljön azon a gyűlésen, amelyen kizárták a pártból. Ekkorra, miközben mélységesen átélte az önkizárás iróniáját, Rivera rokonszenvvel fordult Leon Trockij felé, akit Sztálin néhány évvel korábban száműzött a Szovjetunióból. A következő évtizedben Rivera tagja lett a trockista IV. Internacionálénak, kijárta, hogy Trockij Mexikóban telepedhessen le, és egy darabig Frida Kahlo családi házában adott szállást Trockijnak. Később azonban Rivera szakított Trockijjal, állítólag azért, mert Trockijnak viszonya volt Frida Kahlóval. Diego Riverát még azzal is meggyanúsították, hogy részt vett Trockij meggyilkolásában,



Frida Kahlo férjével, Diego Rivérával

amelyet egy szovjet ügynök követett el 1940-ben. Az 1950-es években, Kahlo halálát követően, Rivera visszakönyörögte magát a szélsőségesen sztálinista Mexikói Kommunista Pártba, amit – akárcsak Kahlo – egyfajta „hazatérésnek” tekintett.

Az általunk vizsgált három kommunista művész közül Rivera az, aki a leginkább ideologikusan kötődött a marxistákhoz. Ám ez nem akadályozta meg abban, hogy *gringo* kapitalisták zsíros ajánlatait, valamint a mexikói kormányzat megbízásait

elfogadja. 1930-ban freskót készített a San Francisco-i tőzsde éttermének falára. És bár Rivera hazájában romantikusan ábrázolta a mexikói parasztságot, mélységesen lenyűgözte az észak-amerikai munkás valódi szorgalma és az *ipari kapitalizmus hatékonysága*. Így aztán nem esett túlságosan nehezeére, hogy pénzt fogadjon el Henry Ford fiától, Edseltől, aki felkérte, hogy készítsen freskókat a fekete Amerika „motorvárosában”, Detroitban, amelyeken az ipari termelés dicsőségét ábrázolja. A detroiti Művészek Intézetében látható *Detroiti ipar* című, a hős munkás diadalát zengő freskói túlszárnyalták művészi értékben és esztétikai ortodoxiában a szovjet kultúrpolitika által előírt, szláv „szocialista realizmust”. Persze, ebben az időszakban, a nagy gazdasági válság legsúlyosabb éveiben, az amerikai tőke arra kényszerült, hogy komoly engedményeket tegyen az amerikai munkásosztálynak. Mellékesen Roosevelttel „új gazdaságpolitikájának” része volt az is, hogy kormányzati megbízásokat kínált a radikális művészeknek. Az, hogy a világ vezető marxista művésze közvetlenül a kapitalista filantrópia szolgálatában állt az 1930-as években, nem volt annyira döbbenetes ellentmondásos dolog akkoriban, mint amilyennek ma gondoljuk. Ugyanakkor, persze, voltak határai annak, meddig mehet el Rivera az üzleti vonalon.

1933-ban Riverát Picassóval és Henri Matisse-szal együtt felkérték arra, hogy a New York-i RCA-épületben lévő Rockefeller Centert fres-

kókkal ékesítsék fel. Picasso és Matisse nem vállalták a munkát, így Rivera egyedül készítette el hatásvadászó címet viselő falfestményét, *Az Ember keresztúthoz érve reménnyel telve és nagy tervekkel lát neki az új és szebb jövő kiválasztásának*. A képen Lenint is megfestette, noha a freskó eredeti tervein a bolsevik vezér alakja még nem szerepelt. Ez egyértelmű provokáció volt, és Rivera pontosan tudta, hogy mekkora botrányt fog kelteni. Az ifjú Rockefeller, főleg azért, hogy apjának kedvében járjon, azt követelte, hogy a festő távolítsa el a képről Lenint; ezt Rivera megtagadta. A munkáért a pénzt megkapta, de a majdnem kész freskót letörölték az épület faláról. Ezt követően Rivera megfestette a kép kisebb méretű változatát a Mexico Cityben lévő Palacio de Bellas Artes falán; így aztán a munka nem veszett el nyomtalanul. Az akkoriban még számottevő amerikai baloldal New York-ban tüntetést szervezett tiltakozásul a Riverával való bánásmód és a freskó eltávolítása ellen, de hiába. New York-ból való távozása előtt Rivera még készített néhány freskót a New Workers School-ban. Ettől kezdve azonban Riverát az amerikai kapitalizmus már nem tekintette elfogadott, közéleti művésznek. Későbbi és hanyatló éveiben az olyannyira szükséges pénzt a gazdag *gringók* által rendelt portrék festésével teremtette elő; a portréfestés a polgári művészet privát és kevésbé tekintélyromboló műfaja. A falfestészetnek mint a közösségi művészet elsődleges formájának a napjai azonban mindenképpen leáldozóban voltak. Helyét a mozi vette át.

Diego Rivera minden szempontból nagyság volt: magas és testes férfi, aki nagyméretű freskókat készített, és aki egy időben óriási hírnévnek örvendett. Mára már jelentősen elhomályosította aprócska felesége, Frida Kahlo hírneve. Frida tinédzserkorában elszenvedett buszbalesetét követően, melyben egy acélrúd átszúrta medencéjét és nemi szervét, Kahlo ágyhoz kötött beteg lett. Már amúgy is beteg volt: gyerekkorában paralízist kapott. Nem tudott gyereket szülni, és fizikai állapota az idők során egyre romlott, ami miatt számtalan operáción esett át; ezek több problémát okoztak, mint amennyit segítettek. Állandó fájdalmai csillapítására drogokhoz és az alkoholhoz fordult. Kahlo 1954-ben, negyvenhét éves korában halt meg, nagy valószínűséggel önkezeléssel vetett véget életének. Kahlo festményei többnyire kisméretűek, különösen azok, amelyeket az ágyhoz kötöttsége idején készített, és mindösszesen kb. százötven művet alkotott festői pályafutásának harminc éve alatt. Bár eredetileg Kahlo kereste fel Riverát (a nála jóval idősebb és már elismert festőt) az 1920-as években, hogy véleményét kérje műveiről, Frida egészen az 1930-as évek végéig nem tekintette magát komoly művészesnek. 1931-ben festett *Frida Kahlo és Diego Rivera* című képén Rivera mesterségének jelképeivel: palettával és ecsettel látható; ő maga viszont a hagyományos piros-zöld ruhába öltözve illedelmesen fogja Diego kezét, a festő kis feleségének ábrázolja magát. A férfi nagy és súlyos, lábát szilárdan megveti a földön; Frida viszont könnyű, kis lábain mintha lebegne a levegőben.

A művészettörténetben mára már szerepet cseréltek, és ez a fejlemény valószínűleg mindkettőjüket meghökkentené.<sup>6</sup>

Oriana Baddeley (2005, 47) a festőnő 2005-ben a londoni Tate Modernben megrendezett kiállításához készült prospektusban a következőt írja: „Frida egyidejűleg sztár – árucikk, akinek rajongói klubja van és akinek műveivel kereskednek –, és megtestesülése azoknak a reményeknek és törekvéseknek, melyeket majdhogynem vallásosan rajongó követői éreznek.” Miután Madonna gyűjteni kezdte Frida Kahlo képeit, illetve a festőnőről Hollywoodban a Miramax nagysikerű és érdemeit elismerő életrajzi filmet készített (Taxmor 2003), a huszonegyedik század elejére Kahlo a feminizmus szókimondó ikonjává lett, és művészetének „felfedezői” hatékonyan kiszabadították a kommunizmus „bűzös karmaiból”. Merthogy ő is kommunista volt, de erről 2005-ben már alig esett szó. Festményei 5 millió dollárért keltek el. Ráadásul, ahogy azt a játékfilm, a *Frida* is sugallta, élete legalább annyira különleges volt, mint művészete. Véleményem szerint a film egy bizonyos pontig hitelesen válogat Kahlo életének eseményei közül: meggyőzően ábrázolja a Kahlóval kapcsolatos tudásunkat, melyeket Hayden Herrera (először 1983-ban kiadott) nagyszerű életrajzából ismerhetünk. Edward Lucie-Smith (1993) így írt Herrera Kahlóról szóló biográfiájának jelentőségéről:

„Életük során mindig jelen volt Diego és Frida kapcsolatában egyfajta rivalizálás, de látszólag többnyire Diego kerekedett felül, mivel Kahlót általában azért tekintették fontosnak, mert ő volt Rivera házastársa. Mióta azonban 1983-ban napvilágot látott Hayden Herrera színes és megvilágosító életrajza Frida Kahlóról, ez a szemlélet megváltozott, és Fridának mint feminista hősnőnek a hírneve olyan mértékben felfokozódott, hogy kezdi elhomályosítani férje hírnevét. Valószínűnek látszik, hogy Kahlo ezt a fejleményt megdöbbenőnek találta volna.”

Ám Kahlo és Rivera nem voltak riválisok a művészetben. Diego volt Frida legnagyobb rajongója, és a nő őszintén csodálta férje műveit. Viszonyuk ennek ellenére (vagy ezzel együtt) meglehetősen viharos volt. Frida tudta, hogy Diego javíthatatlan nőcsábász volt házasságuk előtt is, amit Kahlo többé-kevésbé elnézett a férfinak mindaddig, amíg az viszonyt nem kezdett Frida egyik lánytestvérével. Kahlónak viszont számos heteroszexuális és leszbikus kalandja volt, amelyeket Diego tudomásul vett, sőt esetenként még bátorított is. Egyszer el is váltak, de egy év múlva újra összeházasodtak. A római-katolikus Mexikóban az 1930-as, 1940-es években Kahlo és Rivera viselkedése szélsőségesen bohémnek minősült. Akkoriban Kahlo csak árnyék volt Rivera mellett, egy külön figura a nagy művész legendáriumában, egy olyan legendában, mely életükben sokkal jelentősebbnek látszott Frida legendájánál. Manapság leginkább úgy említik Riverát, mint Frida férjét, amolyan kommunista dinoszauruszt.

...Ám hagyjuk Kahlo és Rivera művészettörténeti jelentőségének megállapítását, ennél sokkal helyénvalóbb feltenni a történetileg megalapozott kérdéseket: először is, mennyiben és hogyan különbözik művészetük

egymástól. Másodszer, miért van az, hogy Kahlo ma annyival divatosabb, mint az 1930-as évek művészi óriása, Diego Rivera. Ami az első kérdést illeti, arra Herrera ragyogó összevetése adhat választ:

„Frida észjárása teljesen különbözött Diegótól. Az elméleteket és áttekintéseket messzire kerülte, ehelyett behatolt a partikulárisba, a ruházat, az arc részleteire koncentrálna igyekezett az egyéni életet megragadni. Később alaposan szemügyre vette a gyümölcsök és virágok belsejét, szerkezetét, a megsebzett hús alatt rejlő szerveket, és a sztoikus vonások mögött rejtőző érzéseket. Diego sokkal távolságtartóbb és absztraktabb helyzeti előnyéből a látható világot teljes kiterjedtségében átfogta; freskóit az egész társadalom és a pogány történelem minden-ségével népesítette be. Ezzel szemben Frida témái a közeli, kisvilágból származtak – megfestette a barátait, állatokat, csendéleteket, és mindenekelőtt önmagát. Valódi témái lelkiállapotának kivetülései, örömeinek és bánatának lenyomatai voltak. Életének történéseivel mindig szoros összefüggésben lévő képei a megélt tapasztalatok közvetlenségét sugározzák.” (Herrera 1989, 96–97)

Ez gyakorlatilag a nőies és a férfis képzelőerő közötti sztereotip megkülönböztetést jelenti, bár Herrera nem jut ilyen lényegi, leegyszerűsítő álláspontra.

Általánosan elfogadott nézet, hogy Kahlo legjobb művei önarcképei; és tehetségének a kezdetektől jelét adja egyik első munkájában, a 19 éves korában, 1926-ban készített *Önarckép* című festményén, melyet erős Modigliani-hatás jellemez. A *két Frida* (1939) című képe, egyik legnagyobb méretű festménye, amelyet Riverától való válása idején készített, talán legjelentősebb munkája. Tönkrement házasságának (a fehér ruhás, vérző Frida) és mexikói határozottságának (Frida színes ruhában, dacos tekintetű, független asszony) kettéhasadását ábrázolja. Ám a válás miatt érzett lelki megrázkódtatás legközvetlenebb megfogalmazását mégis az *Önarckép és lenyírt haj* (1940) című képén láthatjuk, ahol férfiöltönyt viselve ábrázolja magát, levágott hosszú haja pedig a földön hever körülötte. Amikor a szenvedést ábrázolja, akkor legszimbolikusabb képe *A törött oszlop* (1944), egy porladó építmény, amely az ortopédiai fűzőbe szorított Fridát ábrázolja, aki a szenvedés szögeivel van kiverve. Ekkorra már Kahlo maga is elismert művész volt, aki műveit kiállította New Yorkban és részt vett Párizsban a szürrealisták kiállításán is. Egy évvel halála előtt rajongó közönsége, köztük korábbi és még mindig odaadó tanítványai jelenlétében önálló kiállítást rendeztek. Mivel lábát amputálni kellett, és egészsége katasztrofálisan megrendült, Kahlót a kiállítás megnyitójára orvosai tanácsa ellenére betegágyában vitték el.

Kahlo festményein megfestette többek között vetéléséit is, az Egyesült Államok iránt érzett megvetését, valamint a hagyományos mexikói népi kultúrával való pozitív azonosulását (kissé zavaró is, hogy ezt a sajátosságát André Breton szürrealizmusként definiálja – számára minden, ami mexikói, szürreális volt). Annak a kijelentésének, hogy feminista

„úrnőnek” tekintésék, sok jelentése van és talán a legkegyetlenebb módon az 1935-ben készült *Néhány kis vágás* feliratú képén jelenik meg (a cím meglehetősen ironikus magyarázattal szolgál); a kép a művészi kivitelezést tekintve meglehetősen gyenge, és azt ábrázolja, hogyan szurkálta halálra egy férj a feleségét. Ez ún. retablo, azaz fémre festett kép, mely gyakori a mexikói „naiv” vagy „primitív” művészetben. Kahlo cseppet sem volt naiv, sem primitív művész, noha festészeti technikája össze sem vehető szakmai kifinomultság tekintetében Rivera virtuóz ábrázolási módjával.

A Miramax készítette filmben háttérbe szorul, hogy Kahlo mélységesen és állhatatosan meggyőződéses kommunista volt. A film úgy állítja be, mintha nézetei csak élete korai szakaszában számítottak volna, és teljességgel kimaradnak az élete érettebb korszakának megjelenítéséből. Ezzel szemben az az igazság, hogy szeretettel fogadták vissza Riverát a sztálinista Mexikói Kommunista Pártba, jóval visszatérése előtt. Közvetlenül halála előtt Kahlo ragaszkodott ahhoz, hogy személyesen jelen legyen azon a tüntetésen, amelyen az Egyesült Államoknak a guatemalai szocialista kormány megdöntésében játszott szerepe ellen tiltakoztak; ez is egyike volt annak a számtalan beavatkozásnak, melyeket az USA az ún. „befolyási övezetében”, határaitól délre végrehajtott. Az utolsó években Kahlót bántotta, hogy művészetéből hiányzik az explicit politika, ám azon kísérletei, hogy ezt a hiányt pótolja, meglehetősen gyengén sikerültek. Ott van például a valóban rémes *A marxizmus gyógyulást hoz a betegeknek* című képe, melyen a festőnő önmagát ortopédiai fűzőben ábrázolja, miközben Karl Marx kézirátétellel gyógyítja. Amikor 1954 júliusában meghalt, műtermének festőállványán egy befejezetlen Sztálin-portré állt, temetésén pedig az *Internacionálét* énekelték; ezek mind zavaró tények azok számára, akik egy régi kommunistát tisztán feminista megközelítésből akarnak láttatni.

Lezárásként ehhez a fejezethez, melyben azt vizsgáltuk, hogyan igenelte a hivatalos kommunizmus Picasso, Rivera és Kahlo, fontos hozzátenni, hogy a baloldali művészek és értelmiségiek közül a hidegháború korszakában sokan sodródtak át az antikommunista oldalra úgy, hogy néha még maguk sem tudatosították e tényt. Az 1940-es évek végére az értelmiségieknek a kommunizmusba vetett hitét és a Szovjetunió iránt Nyugaton tanúsított tiszteletet alapvetően megrengették a Gulagról nyilvánosságra került információk, majd az, hogy 1956-ban a XX. kongresszuson Nyikita Hruscsov titkos beszédében részlegesen megtagadta a sztálini örökséget. Az 1930-as években Trockijnak az orosz forradalom „elárulása” alapján megfogalmazott kritikája erőteljesen hozzájárult a formálódó „új baloldal” születéséhez, ami a szovjet kommunizmusnak és a szociáldemokráciának is alternatívája kívánt lenni. Ez az alternatív baloldal határozta meg a Greenwich Village-hez hasonló bohém helyszínek miliójét.

A második világháborút követően, amikor egész Európa romokban hevert, a nyugati művészeti világ hivatalos központja Párizsból New Yorkba helyeződött át, ahol adva volt minden szükséges kellék: lázadó művészek csoportjai, az ízlést meghatározó kritikusok, mint például Clement Greenberg (1986 és 1993); de a legjelentősebb az az intézményi támogatás volt, amelyet elsődlegesen a MOMA biztosított nekik. A patrónusok az absztrakciót – és különösképpen az absztrakt expresszionizmust – mint az új avantgárdot támogatták, mivel ez az irányzat túllépett a még ekkoriban is ábrázoló jellegű művek – amilyenek nemcsak Rivera, de Picasso művei is voltak – megközelítésmódján. Jackson Pollock és Mark Rothko, meg a hozzájuk hasonló művészek úgy léphettek a színre, mint eredeti amerikai géniuszok, akik nemcsak versenyre kelhetnek, hanem túl is szárnyalják az európai hagyományokat képviselő művészeket a saját terepükön.

Noha a demokrata elnök, Harry S. Truman, Roosevelt utódja, gyűlölte a modern művészetet, és egy republikánus politikus, George Dondero hatásvadászóan kijelentette: „Mindenféle modern művészet kommunista szellemű” (idézi Saunders 1999, 253), kiderült, hogy az 1950-es években az absztrakt expresszionizmus bizonyult a legalkalmasabb művészeti látásmódnak, amit be lehetett vetni a „szabad világ” védelmében. El sem lehet képzelni annál szabadabbat, mint hogy a művész a vászonra felspricceli a festéket minden előzetes terv, elképzelés nélkül, ahogyan Pollock tette.<sup>7</sup> Ha valaki a Szovjetunióban próbálta volna ezt a módszert alkalmazni, nyilván komolyan bajba kerül. Nelson Rockefeller (igen, még mindig ő), aki az 1940-es és 1950-es években a MOMA elnöke volt, az absztrakt expresszionizmust „szabad festészeti vállalkozásnak” nevezte (idézi Saunders 1999, 258). Hogy maga Pollock fiatal korában baloldali volt, és az 1930-as években művészetére jelentős hatást gyakorolt a mexikói freskófestés, csak még alkalmasabbá tette őt arra, hogy afféle ikonikus alakja legyen a kulturális hidegháborúban az USA szabad művészetének a Szovjetunióban megkövetelt „szocialista realizmussal” szemben.

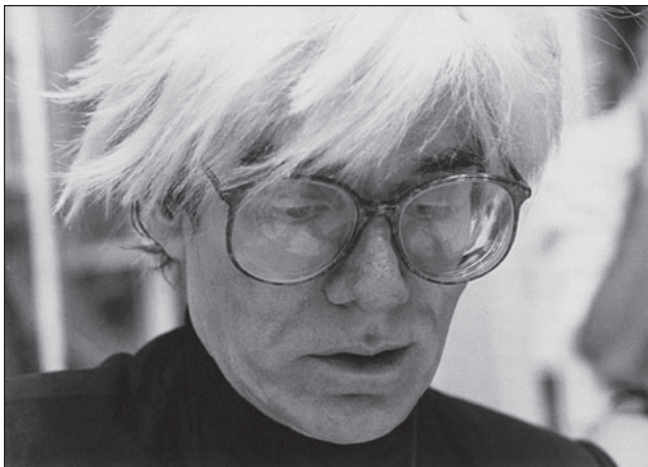
Az absztrakt expresszionizmus és az 1940-es, 1950-es években felbukkant hasonló bohém lázadási formák a kulturális mező autonóm dinamikájából fejlődtek ki, ahol az újítás a baloldal felől indul; ám hogy a „szabad” művészetek és a „szabad” gondolat világméretű térnyerése biztosított legyen, és hogy képviselni tudják az USA kulturális diplomáciájának ideológiai céljait, komoly szervezőmunkára volt szükség. Az 1950-ben alapított Kongresszus a Kulturális Szabadságért a CIA kulturális stratégiájának titkos és bőkezűen finanszírozott harcálláspontja volt, amelynek történetét Frances Stonor Saunders tárta fel *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (Ki fizette a révszt? A CIA és a kulturális hidegháború) című művében. A könyvben felsorakoztatott tények, adatok többségéről a nyilvánosság csak a szervezet 1967-es feloszlását követően szerzett tudomást, és mindez akkor a szenzáció erejével hatott. Saunders (1999, 1) így ír:

„Tevékenysége csúcán a Kongresszus a Kulturális Szabadságért nevű szervezetnek harmincöt országban volt képviselője, több tucat alkalmazottat foglalkoztatott, több mint húsz, rangos, színvonalas képes újságot adott ki, kiállításokat rendezett, saját napilapja és arculattervezői szolgáltató részlege volt, jelentős személyiségeket felvonultató nemzetközi konferenciákat szervezett, és nyilvános fellépési lehetőséget biztosított zenészeknek és művészeknek. Fő feladata az volt, hogy a nyugat-európai értelmiséget kiábrándítsa a marxizmus és a kommunizmus iránt érzett tartós vonzalomból, és áterelje őket »az amerikai megközelítésnek« sokkal jobban megfelelő álláspontra.”

A legtöbb művész és értelmiségi, akiket a Kongresszus jól fizető lehetőségei elkábítottak, nem tudta, valójában ki pénzeli őket és nyilvánvalóan fogalmuk sem volt arról – jóhiszeműen vagy sem –, hogy az Egyesült Államok kormánya súlyos összeget áldoz arra a térítő szándékú kultúrpolitikára, amely mint kifinomult kulturális propaganda versenyre kelt a Szovjetunió sokkal direktebb kommunista propagandájával.

### *Az új, felszabadult művészet és az üzlet*

A modern művészeti világ relatív függetlensége annak megfelelően alakult, ahogyan az elutasítás és bekebelezés dialektikája diktálta, amely együtt járt újabb és újabb mozgalmak kialakulásával; e mozgalmak a korábbi mozgalmak tekintélyét kikezdték, és végül maguk is részei lettek a rendszernek. Mint azt fenti elemzésünk demonstrálta, a művészetek autonómiája – és általában véve a kulturális terep autonómiája – mindig *relatív* volt, sosem abszolút. A gazdasági és a politikai meghatározottságok megtették a magukét annyiban, hogy a kivívott progresszióknak útját állják, illetve fennmaradását biztosítják. A bekebelezés, ha végbement, hasznot hozott, és a politika felpezsdítette a vitát. Most az a kérdés merül fel, vajon az a dialektikus feszültség, amely a tizenkilencedik század közepén vált kitapinthatóvá és a huszadik század közepéig tartott, vajon még ma is jelen van-e? Másképpen fogalmazva, az esztétikai felforgatás és az evilági kapitalista valóság két dimenziója egyetlen egységgé összeolvadt-e? Vajon a művészet beletörődött-e abba, hogy ez és ilyen a dolgok menete? A vizuális művészetek és a kommunizmus vitája azt sugallta, hogy a közvetlen politikától való távolságtartás legalábbis hozzájárult a nyugati kommunista, baloldali művészek jelentős sikeréhez – különösen annak fényében, ha összevetjük sikereiket hamar elfelejtett keleti elvtársaikéval. E nyugati művészek nem annyira egy adott pártvonalnak akartak megfelelni, hanem inkább ki akarták aknázni a modern művészetekben rejlő kísérleti potenciálokat. Manapság már nem jellemző a nyíltan ideológiai természetű politikai nyomás. A legújabb, a globalizáció korszakába lépett kapitalista fejlődésben a gazdasági körülmények sokkal nagyobb hatással vannak az élet



Andy Warhol

minden egyes területére, a művészeteket is beleértve, mint a szűken értelmezett politika.

Raymond Williams (1980, 184) már 1940-ben megállapította, hogy a reklám lesz „a huszadik század hivatalos művészete”. Ez provokatív, bár előrelátó meglátásnak bizonyult. Ugyanakkor, egyfelől, a megállapítás e forma elterjedtségét konstataálta, a reklámnak pusztán csak a mindenhol jelenvaló tulajdonságára utalt, illetve arra, hogy milyen sok művész és író foglalkozott az árucikkek eladását elősegítő képek és másolatok készítésével. Másrészt, Williams ennél valamivel többet, általánosabbat is kívánt mondani a kultúráról:

„Az, hogy sok reklám és sok modern művészeti alkotás között strukturális hasonlóságok vannak, nem pusztán a reklámkészítők másolási hajlandóságából fakad. A hasonlóság korunk emberi kondícióira adott hasonló válaszainak eredménye is, és az egyetlen, lényegesnek mondható különbség abban áll, hogy egyes művészetekre tisztánlátás jellemző, míg a rossz művészet és a legtöbb reklám esetében a rossz helyzetfelmérés érhető tetten.” (Williams 1980, 190)

Kimondottan érdekes, hogy Williams már azelőtt erre a következtetésre jutott, mielőtt kvázi Andy Warhol lett Picasso óta a legjelentősebb művész.

Warhol pályáját reklámgrafikusként kezdte, cipőket és más árucikkeket reklámozott az 1950-es években. (Honnef 1990) De ő azt szerette volna, ha a szépművészetben arat sikert, és amikor az 1960-as években áttért a képzőművészet gyakorlására, ott is tudta kamatoztatni cipőfétiszmusát. Egyik kritikusa, Fredric Jameson (1991, 6–9) Andy Warhol: *Gyémtáncpor-cipők* című képét Vincent Van Gogh: *Cipők* című festményével vetette egybe. Jameson szerint Van Gogh festménye a modern

művészet klasszikus darabja, amely egyfajta utópikus méltóságot ad a kétkézi munkának. Ezzel szemben Andy Warhol műve, mely egy egy-színű fénykép alapján készült, sokszorosításhoz készített szitanyomat, pusztán csak elegáns cipőket mutat, semmi egyéb mondandója nincs. Persze, vitatható, Walter Benjamin (1970 [1936]) intuíciónak elterjedt, de téves alkalmazása alapján, hogy Warhol műve a tömeg- és popkultúra értelmében véve eredendően demokratikus alkotás, és Jameson elitista, bár baloldali kritikus, aki, anakronisztikus módon, hősies elutasítást és a jelentés mélységét követeli egy műalkotástól. Jameson irányadó összevetése azt az általános tézisét illusztrálja, hogy a posztmodernizmus – ha Warholt e mozgalom úttörőjének tekintjük – „a kései kapitalizmus kulturális logikája”. Jameson szerint a posztmodernizmus felszínes kultúra, amely nélkülözi a modern művészet hatását. Maga Warhol ez álláspont ellen nem tiltakozott volna. Nem tartott igényt munkáinak értelmezésére; ő úgy alkotott, hogy megragadta a tömeg- és popkultúra, illetve a celebkultúra felszínén hányódó törmelékeit. (MacGabe – Francis – Wollen 1997) Az ő póza hanyag, kívülálló és ironikus volt. Warhol munkái bizonyos értelemben a *Sturm und Drang* absztrakt expresszionizmusára reagáltak; ezt az utóbbi stílusirányzatot gyakorta szokás a romantizmus utolsó fuvallatának tekinteni, noha a posztmodernizmusnak is vannak romantikus jellegzetességei. Warholt vonzotta a brit pop art, (Honnet 2006) és bár szándéka szerint népszerű művészetet kívánt teremteni, kitapinthatók a konceptuális és minimalista művészettel való asszociációi is, vagyis szellemi rokonsága azzal a művészeti felfogással, amelyben a művészi tárgy nem annyira fontos, mint az eszme, az elképzelés. Mind a pop art – ahol gyakorlatilag megszűnt a távolság a művészet és a tömegkultúra között –, mind a konceptuális művészet – ahol a művészi tökélynek nem jutott szerep – alternatív, ám ugyanakkor barátságos végjátéka a kimerült, erejét veszített modern művészeti mozgalmaknak, amelyet követően a progresszív fejlődés nyilvánvalóan megszakadt. Ami valójában végbemegy, az tipikusan a múlt újrarahasznosított stílusformáinak és a múltbeli elemeknek az újrendezése és felmelegítése (Gitlin 1989, 347–360) – ez az eljárás a posztmodern kultúrára általában is jellemző, és különösen is megfigyelhető az olyan területeken, mint a művészet és a divat. (Hopkins 2000)

A művészet terén végbemenő változások komplex és közvetett utakon kapcsolódtak össze a politikai gazdaságtannak és a kapitalizmus „szellemének” a mélyben húzódó fejleményeivel. A tizenkilencedik században, miközben a középosztály átlagos képviselői a művészetek fogyasztói lettek, a *haute bourgeoisie* fokozatosan magára vette a művészetpártoló szerepét annak érdekében, hogy a kultúrát megvédje a hétköznapian kommersz produktumokkal szemben, ami aztán elég vagyont biztosított nekik ahhoz, hogy közösségi szellemű *largesse*-t osztogassanak e nemes cél érdekében. A huszadik század közepére széles körben elfogadott nézet volt, hogy egy magasabb elhivatottságú eredeti művészet

életképessége nem tehető ki a piaci hatásoknak, ahol az alacsony színvonalú tömegszórakoztatással kell versengenie. Az Egyesült Államokban a tipikus módszer a privát támogatás volt; ezt tekintélyes alapítványok és adókedvezmények jellemezték; ezzel szemben Európában a közösségi hozzájárulást a központi, a regionális vagy a helyi állami támogatás biztosította a galériák és múzeumok fenntartásához. A szervezett kapitalizmus érett rendszerében ez volt a jellemző struktúra, amely persze az egyes országokban, helyszíneken bizonyos részletekben eltért egymástól. Ilyen körülmények között a művészet tulajdonképpen *per definitionem* az üzlet ellentéte volt. Jelentése, mondandója tökéletesen eltérő rendszert alkotott a reklámokkal, a piackutatással és a propagandával összevetve. A művészet által kifejezett egyetemes elutasítás, amely a rendszer nélkülözhetetlen, szükségszerű ellenpontját képviselte – legyen az esztétikailag vagy politikailag bármennyire kellemetlen is –, végül átesett a beépülés és semlegessé válás folyamatán. Az 1960-as évektől egyre csökkent a konok távolságtartás, és a művészet így vagy úgy, de általában közelebb került az üzlethez; különösen igaz ez a reklám területén. Az ún. „fiatal brit művészet” 1990-es évekbeli epizódja jól illusztrálja a szóban forgó helyzetet; ezt a fejleményt azonban előrevetítették már az 1960-as évek művészeti életének a New Yorkban zajlott jelentős mozgásai.

Alexander Alberro esettanulmányban vizsgálta a konceptuális és a minimalista műtárgyak terén Seth Siegelau, manhattani műkereskedő tevékenységét, és e tanulmányában szemlélteti „az üzlet és a művészetek új keletű egybeesését” (Alberro 2003, 2), ami az 1960-as években ment végbe. Ezt írja:

„A céges alapítványok pénzeinek beáramlása döntő hatással volt a művészeti piacnak az 1960-as évek közepén bekövetkezett bővülésére. A céges ideológia abban az évtizedben hajtóerőt képviselt, mivel az üzleti világ óriási átalakuláson esett át mind működésének módját, mind az önmagáról alkotott képzetet illetően. A céges gyűjtők jelentős eszközökkel tették egyértelművé, hogy jobban kedvelik a kortárs művészetet a bevett művészi formáknál. A cégekben dolgozók közül sokan – különösen a közönségszolgálati részlegeken működők – az új, innovatív művészetet úgy tekintették, mint szimbolikus szövetségüket a vállalkozói szemlélet kialakításában, és partnerüket abban a küzdelmükben, hogy általában újra életet leheljenek az üzletbe és a vásárlói megrendelések számát gyarapítsák. Mi több, a kortárs művészi trendek lehetővé tették, hogy a céges patrónusok progresszív imázsra tegyenek szert az üzleti szférában, továbbá a nyilvánosság számára azt sugallták, hogy nyitottak az új eszmékre.” (Alberro 2003, 13)

Így, láthatjuk, számtalan oka volt annak, hogy az egyes cégek felkarolták az innovatív művészeteket, ahelyett, hogy a valamikor még „egyetemes elutasításnak” tekintett művésztől tartottak volna vagy ellenőrzésük alá kívánták volna vonni azt. A céges támogatás egyik bevett formája volt, hogy az irodai előszobákban, váróhelyiségekben és a hivatali szobákban

díszítésül az új műveket akasztották ki. A fő célkitűzés a cég identitásának és jó hírnevének megalapozása volt, ahogyan jórészt ez motiválta a dohánygyáros Philip Morris által rendezett nyilvános művészeti kiállításokat is. Wu Chin-tao tanulmányában (2002) dokumentálta, hogy a huszadik század utolsó évtizedeiben milyen változatos formákban avatkoztak be a cégek Nagy-Britannia és az Egyesült Államok művészeti világának életébe – amikor például még a legmarginálisabb üzleti szponzorálás is egyre inkább az alapvető, meghatározó közösségi támogatást szükség-szerűen kiegészítő hozzájárulásnak számított –, úgyhogy egyszer csak a fark kezdte csóválni a kutyát. Az európai országokban ellentmondásos volt a szponzorálás funkciója, hiszen itt a jóléti államnak hagyományosan nagy a szerepe a kultúrpolitikában, és még mindig vannak fenntartásaik a korlátatlan kapitalizmussal szemben. Az Egyesült Államokban a művészet és az üzlet korábban soha nem tapasztalt szoros együttműködése sokkal kevésbé volt tárgya a nyilvános vitáknak, hiszen ott a korporációk hatalma nagyon szorosan fonódik össze a nemzeti hatalommal. De még ott, az USA-ban is akadtak kritikusok, akik panaszkodtak „a nyilvános kifejezőmód korporatív hatalomátvételére” (Schiller 1989).

Míg a pop art a művészeti játszmában egyfajta populáris mozzanatot képviselt, melynek tagadhatatlanul volt a tömegekre gyakorolt vonzereje, ez nehezen mondható el a konceptuális művészetről, amelyben az eszmének magának kell a dolgot determinálnia, mindezt általában olyan módon, amely a tágabb közönséget tökéletesen zavarba ejti. Alberro rámutat arra, hogy a konceptuális művészetet olyan művészetelmélettel igazolták, amelyik tagadja az expresszivitást valamint a művészi tudás szükségességét és, főképp, a művészi jelentés mélységét; e művészetelmélet Joseph Kosuthnak az 1960-as évek óta megjelent kritikai írásai-ban mutatkozik meg legtisztábban. Az viszont, hogy az effajta művészet a gyakorlatban nem ritkán a „pöpec” reklámretorika kísérleti terepe és annak fejlődését szolgálja, önmagában meglehetősen különös jelenség. A művészet és az üzleti világ e korporatív összefonódásában súlyosan elítélendő, nagyon is „bugyuta” dolognak számít, ha szavakat veszteget valaki arra, hogy egy művészi alkotás szándékolt jelentését magyarázza. A jelentés, ha egyáltalán aktívan jelen van, a ki nem mondott hit körét érinti a misztifikáló diskurzusban, valahogy ahhoz a hithez hasonlóan, hogy a császár tényleg új ruhát visel.

Azt hiszem, az 1990-es években „fiatal brit művészet” néven ismertté vált jelenséget mindenekelőtt az 1970-es évek baloldali művészetére (Walker 2002) adott reakcióként és az 1980-as évek művészeti „elméletének” túlzásaiként kell szemlélnünk, továbbá a művészetek és kultúra támogatását szolgáló költségvetési összegek megkurtítására adott válaszként, ami Margaret Thatcher 1979-től az 1990-es évekig tartó konzervatív kormányzása idején következett be. Ezen tényezők mindegyike a nevelő hatású nyomor perspektíváját vázolta fel a fiatal, becsvágyó művészek előtt. Ahogyan Angela McRobbie (1999, 8) megállapította

a fiatal brit művészek ezen generációjára jellemző cinikus ambíciókat egyébként elítélő tanulmányában: „Valahogyan meg kell oldani, hogy az ember művész legyen és még meg is éljen.”

E tendencia vezéralakja Damien Hirst, egy szobrásznak nevezhető figura, akinek a mentora a reklámmenedzser, Charles Saatchi volt. Saatchi 1985-ben galériát nyitott a londoni St. John's Wood-ban, a Boundary Road-on. 1987-ben, a galéria egyik kiállításán Hirst megismerkedett Jeff Koons fogyasztást ünneplő munkáival. Hirst később mindig elmondta, hogy Warhol és Francis Bacon mellett Koons is kedvenc művészei közé tartozik. Tény, hogy Hirst és Koons hasonló, egymást kölcsönösen csodálattal szemlélő csoportot alkotnak. Hirst mára már elképesztően gazdag és világszerte ismert művész. Vitathatóan ugyan, de tehetsége inkább az üzleti-vállalkozói mohóságából, mintsem művészi eredetiségéből fakad. Az 1980-as évek közepén Hirst a délkelet-londoni Goldsmiths College hallgatója volt, ahol – északi származása ellenére – olyan tehetséggel vetette bele magát a művészeti bizniszbe, mint egy sztereotip, bennszülött londoni piaci kereskedő, a művészvilág egyik yuppie-ja. 1988-ban kiállítást szervezett saját munkáiból, illetve tanítványai műveiből az East Enden *Freeze* (Fagy) címmel. Hirstnek sikerült a kiállítás bemutatójára odacsábítania néhány West End-i műkereskedőt és felhajtott céges szponzorokat is, akik a kiállítás brosúráját adták ki. Hamarosan Charles Saatchi felfedezettje lett; Saatchi reklámszakemberből „szuper-műgyűjtővé” nőtte ki magát. (Hatton – Walker 2005)

Saatchi jelentős vagyona tett szert a *Saatchi & Saatchi* nevű, fivérével, Maurice-szal közösen irányított cégében az 1970-es években; hírnevüket leginkább akkor szerezték, amikor 1979-ben Thatcher győzelmes választási kampányát irányították a következő jelszóval: „A Labour [a brit Munkáspárt] nem működik”. A cég terjeszkedni kezdett, és miközben globális ismertséget szerzett, bekebelezett más reklámügynökségeket. Végül azonban tovább nyújtózott annál, ameddig a takarója ért: különösen szerencsétlen lépésnek bizonyult a Hill Samuel Bank átvétele. Ennek az lett a következménye, hogy a fivéreket kidobták az általuk alapított cégből, és ezt követően újabb, sikeres ügynökséget alapítottak *M. & C. Saatchi* néven, amely a konzervatívok 1997-es választási kampányát szervezte, ám a párt ekkor elbukott. A választási kudarcot követően a Saatchi testvérek megbízásokat kaptak a Thatchert követő új munkáspárti kormánytól, legjelentősebb ezek között a 2000-ben katasztrofálisan megbukott ún. millenniumi dómban rendezett kiállítás kampányának irányítása volt. (McGuigan 2003 és 2010)

Saatchi akkor figyelt fel Hirstre és kollégáira, amikor éppen átprofilírozta műgyűjtői politikáját: az ismert és éppen divatos amerikai művészek, mint például Koons és Schnabel munkái felvásárlása helyett ismeretlen, a londoni művészeti iskolákban éppen diplomát szerzett vagy még tanulmányaikat végző ismeretlen művészelöltek munkáit vásárolta meg – és ezzel egyúttal ismertséget és értéket adott e műveknek gazdasági értelemben.

Újdonságra éles reklámmenedzseri szaglása a művészeti „újszerű” felé fordult. Tény, hogy egyszerre játszotta a patrónus, a műgyűjtő és a műkereskedő szerepét, a fillérekért megvásárolt műveket csillagászati áron adta tovább. Hirsttől pályája kezdetén felvásárolta egyik művét, amit aztán később a már ismert művész hatmillió fontért vásárolt vissza tőle.

A felszínen minden bizonnyal furcsa, rendhagyó együttműködésnek látszott Charles Saatchi, a thatcherista reklámmenedzser és a pályája formálódó szakaszában lévő leeds-i srác, Damien Hirst kapcsolata, noha persze cseppet sem volt az. Saatchi vásárolta meg Hirstnek azt a cápát, amelyet egy formaldehiddel megtöltött akváriumban állított ki a „művész” 1993-ban, a következő címmel: *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A halál lehetetlensége egy élő tudatában); ez volt Hirstnek az a húzása, amely meghozta neki az 1995-ös Turner-díjat. Amikor tíz évvel később egy amerikai gyűjtő 6,5 millió fontért megvette az akkorra már zavarossá vált és megtöppedt eredeti példányt, Hirst beleegyezett, hogy a műgyűjtőnek készít egy friss változatot. Akkorra már Hirst százmillió fontot ért, és maga is műgyűjtő és sokoldalú művészeti vállalkozó lett, aki művésziparosok hadainak önbizalmát képes lelohasztani.

Kezdetben a „fiatal brit művészet” csak annak a tárlatnak volt az elnevezése, amelyet Saatchi 1992-ben rendezett a Boundary Road-on. Máig vita tárgya, hogy az elnevezés koherens mozgalomra utalt-e. Kétségtelen, hogy a kiállított művek között is, valamint a kiállítóknak Saatchihoz való viszonyát illetően is jelentős eltérések voltak. De mégis, volt egyfajta, az elnevezéshez kapcsolódó, jól körülhatárolható sajátosság, melyet a „pöpec” szó fejezett ki – a kifejezést Julian Stallabrass előszeretettel használta e tárgyban írott, *High Art Lite* (Könnyed magas művészet) című könyvében (2006). A könyv címe sűrített formában foglalja magában Stallabrass kritikai viszonyát a fiatal brit művészet jelenségéhez: hogy csak könnyed és habos epizódcska volt, semmiképp sem valódi avantgárd, a művészetekre eredeti hatást gyakorló mozgalom. „A könnyed magas művészetet öntelt, fiatalos, határozottan városi póza” jellemzi, írja Stallabrass (2006, 60), továbbá „szellemes és lezser”, csak a beavatottak számára érthető poénok, amelyek meghazudtolják a fiatal brit művészet kétségtelen populizmusát (2006, 63). Miközben regisztrálja, hogy a fiatal brit művészettel kapcsolatos diskurzusokban milyen kitaratóan fordul elő a „pöpec” jelző, Stallabrass egyetlen egyszer sem kérdez rá a mozgalom ideológiai szerepére, pedig az jóval jelentősebb tényező, mint a művészettörténetnek ez a mulandó epizódja.

A fiatal brit művészet mennyibemenetele a *Sensation* (Szenzáció) elnevezésű – alcíme: *Young British Artists from the Saatchi Collection* (Fiatal brit művészek a Saatchi-gyűjteményből) – kiállítással történt meg, amelyet 1997-ben a Piccadillyn, a Royal Academyben (Királyi Akadémia) rendeztek. Talán ezt az eseményt lehet úgy tekinteni, mint a modern művészi elutasítás újabb formájának betagozódását a fősodorba. A

*Sensation* valóban vitatott esemény volt a Királyi Akadémián; néhányan le is mondtak tagságukról a kiállítás miatt. A Királyi Akadémia fülig el volt adósodva, pontosabban 2 millió font adósságot halmozott fel. A *Sensation* körüli csinnadratta és a kiállításra áramló tömegek segítettek a mérleg kiegyensúlyozásában. A kiállításon egy sor fiatal brit művész munkái szerepeltek, többek között kiállított Jake és Dinos Chapman, Tracey Emin, Marcus Harvey, Damien Hirst, Gary Hume, Sarah Lucas, Ron Mueck, Chris Ofili és Jenny Saville, hogy csak néhány nevet említsünk a válogatott kevesek közül. Egyes kiállítási darabok az érzékenyebb nézőket felháborították. Harvey *Myra* című, az amerikai Chuck Close által inspirált, bűnügyi nyilvántartásba vételkor készített fotó alapján festett képe, amelyen az 1960-as évek hírhedt gyerekgyilkosa, Myra Hindley látható, és amelyet gyerekek kéznyomataiból állított össze, mélységesen felháborította az áldozatok hozzátartozóit. A Chapman fivérek mesterként megnevezésű szoborkompozíciója, a *Zygotic Acceleration Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model (enlarged x 1000)* (Felgyorsult növekedésű biogenetikusan zigóta, deszublímált, libidinális modellje), amelyen fiatal nők láthatók, orruk helyén pénisszel, kellőképpen szenzációsnak bizonyult. És amikor a *Sensation*-t 1999-ben a Brooklyn Museumban is bemutatták, New York római-katolikus kormányzója, Rudi Giuliani megpróbálta megakadályozni a kiállítás megnyitását – sikertelenül –, mert mélységesen sértette izlését Ofili: *The Holy Virgin Mary* (Mária, a szent szűz) című képe (Alexander 2003, 297–303). Ofili, aki maga is gyakorló katolikus, a kép elkészítéséhez elefántrágyát és pornográf magazinokból kivágott vaginaképeket használt fel a festményen. A művet elutasító kritikusok – mint például Hatton, Walker és Stallabrass – hajlanak arra, hogy kétségbe vonják, ennek a figyelemkeltő sokkolási taktikának van-e bármiféle, a status quót „egyetemesen elutasító” szerepe. Ám mégis, kétségtelenül emlékeztet a jelenség a régi dialektikára: először tragédia, másodsor komédia.

Saatchi és a fiatal brit művészek kitűnően értettek ahhoz, hogyan kell a közönség figyelmét magukra vonniuk. 2000 elején egy rövid időre Saatchi vakmerően a Temze partján álló Városháza épületébe helyezte át galériáját, oda, ahol a nagy-londoni tanács működött korábban, amíg Thatcher szét nem kergette az egyértelműen szocialista politikai elveket követő testületet az 1980-as években. Saatchinak ez a gesztusa megkérdőjelezte az állami finanszírozású Tate Gallery fennhatóságát, amely a folyó partján, kicsit lejjebb, általános helyeslés és támogatás közepette nyílt meg 2000-ben. Még Saatchi vakmerőségének is voltak határai. Amikor egy újabb művészeti mozgalom – például a rövid életű „új neurotikus realizmus” – elindításával próbálkozott, kvázi-reklám csemegéi nem hatottak arra a közönségre, amely már megcsömörlött a fiatal brit művészek munkáitól. Az óceán másik partjának művészeti világában Hans Haacke kezdettől fogva kitaró bírálója volt Saatchinak, a thatcherizmussal való kapcsolatát a *Taking Stock (Unfinished)* [Leltá-

rozás, (befejezetlen)] (1983) című képével kinevette, a szuperműgyűjtő globális törekvéseit pedig a *The Saatchi Collection (Simulation)* [A Saatchi-gyűjtemény (szimuláció)] (1987) című művével gúnyolta ki. (Hatton – Walker 2005, 42 és 55)

Stallabrasst örömmel tölti el az, amit ő „a fiatal brit művészek bukásának” nevez. Szerinte ez „az üzleti propaganda közös jellemzőjének” botlása volt, azaz „megtestesíti azokat a bírálatokat, melyeket ellene felhozhattak” (Stallabross 2006, 271). A fiatal brit művészet epizódjának pöpec látszata megfakult a huszonegyedik század elejére. A művészet még jobban hasonlít a reklámra, és a kapitalista szükségszerűségek minden téren teljes győzelmet arattak – de, persze, csak egy bizonyos pontig. Ez a hanyatlás különösen (legalább részben) elkerülhetetlenül következett egyrészt Saatchi önhitségéből és pusztá arroganciájából, másrészt Hirst hasonló magatartásából, aki 2000-ben adta el első egymillió fontos művét, a *Hymn* (Himnusz) címűt; ez nem más, mint az emberi test gigantikus méretű, műanyagból készült, iskolai illusztrációs modellje. Hatalmas bevételeiből megvásárolta a gloucestershire-i Toddington Manort, és saját izlése szerint, valamint művei kiállítására átalakította. És 2007-ben megcsinálta az ötvenmillió fontért eladott, undorító, gyémántokkal beborított koponyát. Hirstnek mint a városi ellenkultúra megtestesítőjének a hitele megsínylette, hogy felfuvalkodott plutokrata lett, akinek gazdagsága minden mértéken túltett; a művészetnek az üzlettel alkotott fúziója integritásáról szóló nyilatkozatai is egyre inkább öncélúak és üresebbek lettek. A művészetből száműzöttek előre megjósolhatóan távolságtartó módon reagáltak Hirst magatartására, és egészen bizonyos, hogy az új privilégiumot elutasítják. Ugyanakkor azonban – mint azt Stallabross (2006, 298) keserűen megállapította – károsodott az a maradandó hagyaték, az a könnyed magas művészetre jellemző szemléletmód, amely az élet által kínált legrosszabbat is egy vállrándítással intézi el, amely élvezettel, de semmiképpen sem javító szándékkal nézi a világot. Ez olyan ellentmondás, melyhez hasonlót ritkán látni: a korábban „provokatívnak” tekintett formák piedesztálra emelése hátat fordított a régi hatalom liberális és jóléti értékeinek és ezzel együtt az államhatalom legtöbb megnyilvánulási formájának is.

A fiatal brit művészet inkább állásfoglalást, mintsem mozgalmat képviselt: olyan álláspontot, amely elutasította a kapitalista felhalmozást és a fogyasztói kultúra csábításait, olyan álláspontot, amely nem látott alternatívát. Egy bizonyos szinten nem volt több, mint olyan művészek alkotta hálózat, akik hatékonyan próbálják e szemléletmódot sikerre vinni, a szimbolikus manipulátorok olyan generációja, akik elutasították a névtelenséget és a keresztényi szegénységet. Ahogy kezdett benőni a fejük lágya, a fiatal brit művészek így határozották meg a művész új-fajta szerepét: vállalkozó és komolytalan provokátor – ezt elsősorban Hirst testesítette meg –, a trükköt megismételni kívánó fiatal művészek

okulására. Elvitatkozgathatunk e művészi körhöz tartozó minden egyes művész érdemeiről és hibáiról, ám ez túlmutat jelen tanulmányunk keretein. Akadtak közöttük olyanok, akik – úgymond – ál-független lázadói méltóságuk tudatában panaszkodni mertek, és hajlottak arra is, hogy belemarjanak a kézbe, mely enni adott nekik, leglármásabban a Chapman testvérek tették ezt. Ofili cinikusan utalt a „Saatchi-féle művészetre”. És még a fiatal brit művészet körében is akadtak nemcsak hálátlan gyermekek, hanem elszánt szakadárok is, így például Michael Landy, akinek a munkái kimondottan ellenséges érzelmeket tanúsítottak a fogyasztói magatartással szemben, így például az 1992-ben készített *Closing Down Sale* (Végkiárusítás) című installációja és az 1995-ös *Scrapheap Services* (Szeméthe-gy-szolgáltatás). (Stallabrass 2006, 6 és 175) 2001-ben Landy elképesztő performanszot mutatott be egy használaton kívüli áruházban az Oxford Streeten *Breakdown* (Csőd) címmel; az előadás során minden személyes vagyontárgyát megsemmisítette. (Stallabrass 2006, 300–301)

És aztán, természetesen, ott van a megfoghatatlan Banksy, a falfirkaművész, aki a harmadik évezred elején azzal tett szert hírnévre, hogy a társadalmi művészetet szatirikus módszerrel újította meg. Szellemes, a köztereken látható, a törvénnyel dacoló művei sokszor okoztak fejfájást a jogászoknak és a művészeti világnak is. (Banksy 2006) Ám ez a jelenség is a New York-i előzmények londoni visszahatása volt, megidézte az 1970-es évek graffiti-festőit, akik az örületbe kergették a hatóságokat, ám aztán ők is betagozódtak a rendszerbe, amikor egyes műveik felbukkantak a manhattani műkereskedők galériáiban. Nyilvánvaló, az öntelt kapitalizmusnak eszében sincs semmit sem kirekeszteni. Maga Banksy is betagozódott, amikor az utcai műveiről készült fényképeket összegyűjtötte és kiállította – na, vajon ki? –, nem más, mint Damien Hirst. Ám a falfirka máig problémás tárgykor és kategóriákat felrobbantó forma, Julia Kristeva terminológiájával szólva egyenesen szemétre való „hulladék” (Kristeva 1982), mely a törvényen kívül esik. A hulladék, a megalázott kivetettség ma, úgy tűnik, a mindent felfaló rendszer számára könnyedén elfogadható tünet.

### Jegyzetek

- 1 Lásd McGuigan (2006), melyben részletesebb leírás található. Esetleg Fantin-Latour 1867-ben festett *Manet portréja* című képét szemlélhetjük úgy is, mint a *flaneur* típusának ábrázolását.
- 2 T. J. Clark munkája a politikai hermeneutika egyik példája, melyben ő a művészetet a korszak hatalmi viszonyaival kapcsolatban értelmezi, különösen az osztályterminológiában. A Bourdieu módszerével fémjelzett intézményes elemzés nem teljesen összeegyeztethetetlen az ilyenfajta megközelítéssel, de sokkal inkább érdekli a társadalmi intézmények elemzése, melyek kereti között a művészet megszületik és forgalomba kerül.

- <sup>3</sup> Az alább következő, a Salon des Refusés jelentőségét hangsúlyozó elemzésben, mely az elutasítás és a befogadás dialektikáját illusztrálja, sokat köszönhetek George Heard Hamilton (1969) írásának.
- <sup>4</sup> Gijs van Hensbergen könyve (2004) a *Guernica* politikai jelentőségét és történetét tárgyaló rész legfőbb forrása.
- <sup>5</sup> Peter Hamill könyve (1999) Riveráról és Herrera könyve (1989) Kahlóról az alábbiakban írottak legfőbb forrásai a mexikói freskófestőt illetően; Herrera Kahlóról írt életrajza megkerülhetetlen támpont nemcsak életrajzi, hanem művészi vonatkozásokban is.
- <sup>6</sup> Mint Isabel Acantra és Sandra Egnolff könyve (2005) tanúsítja, nagyon nehéz, szinte lehetetlen a két művészt egymástól függetlenül tárgyalni.
- <sup>7</sup> (Varnedoe 1999). 2006 novemberében David Geffen, a szórakoztatóipari mágus Pollock *No5, 1948* című művét a festményért valaha fizetett legmagasabb áron, 140 millió dollárért adta el a mexikói David Martineznek, a harmadik világ adósságaival foglalkozó pénzembernek.

### Irodalomjegyzék

- Acantra, Isabel – Egnolff, Sandra 2005: *Frida Kahlo and Diego Rivera*. Munich, Prestel
- Ades, Dawn – Benton, Tim – Elliott, David – Whyte, Iain Boyd 1995: *Art and Power: Europe Under the Dictators*. London, South Bank Centre
- Adorno, Theodor – Horkheimer, Max 1979 (1944): *Dialectic of Enlightenment*. London, Verso
- Alberro, Alexander 2003: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Boston, MIT
- Alexander, Victoria 2003: A Strange Sensation – Controversies in Art. In: *The Sociology of the Arts*. Oxford, Blackwell, 297–303.
- Baddeley, Oriana 2005: Reflecting on Kahlo – Mirrors, Masquerade and the Politics of Identification. In: Emma Dexter – Tanya Barson (eds.): *Frida Kahlo*. London, Tate Publishing
- Banks 2006: *Wall and Piece*. London, Century, 2nd edn.
- Baudelaire, Charles 1964: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata
- Becker, Howard 1982: *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press
- Benjamin, Walter 1970 (1936): The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Illuminations*. (Ed.: Hannah Arendt) London, Cape
- Benjamin, Walter 1973: *Charles Baudelaire: A Lyrical Poet in the Era of High Capitalism*. London, New Left Books
- Berger, John 1965: *The Success and Failure of Picasso*. Harmondsworth, Penguin
- Berger, John 1972: The Moment of Cubism. In: *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Harmondsworth, Penguin
- Bloch, Ernst – Lukács György – Brecht, Bertolt – Benjamin, Walter – Adorno, Theodor 1980: *Aesthetics and Politics*. London, Verso
- Bourdieu, Pierre 1993: The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reserved. In: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (Trans.: Randal Johnson), Cambridge, Polity, 29–73.
- Bourdieu, Pierre beszélgetése Hans Haackéval 1995: *Free Exchange*. Cambridge, Polity

- Bourdieu, Pierre 1996: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. (Trans.: Susan Emanuel), Cambridge, Polity
- Clark, T. J. 1973a: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London, Thames and Hudson
- Clark, T. J. 1973b: *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851*. London, Thames and Hudson
- Clark, T. J. 1985: *The Painting of Modern Life: Paris into the Art of Manet and His Followers*. London, Thames and Hudson
- Eagleton, Terry 1984: *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*. London, Verso
- Eagleton, Terry 1990: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell
- Gitlin, Todd 1989: Postmodernism – Roots and Politics. In: Ian Angus – Sut Jhally (eds.): *Cultural Politics in Contemporary America*. New York, Routledge, 347–360.
- Gorkij, Maxim et al. 1970: A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa, 1934. In: *A szocialista realizmus I-II*. Budapest, Gondolat
- Greenberg, Clement 1986: *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 1. *Perceptions and Judgements, 1939–44*; Vol. 2. *Arrogant Purpose, 1945–49*. Chicago, University of Chicago Press
- Greenberg, Clement 1993: *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 3. *Affirmations and Refusals, 1950–56*. Chicago, University of Chicago Press
- Grosshans, Henry 1983: *Hitler and the Artists*. New York, Holmes and Meier
- Hamill, Peter 1999: *Diego Rivera*. New York, Abrams
- Hamilton, George Heard 1969: *Manet and His Critics*. New York, Norton
- Hatton, Rita – Walker, John A. 2005: *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*. London, Institute of Artology, 3rd edn.
- Hensbergen, Gijs van 2004: *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London, Bloomsbury
- Herrera, Hayden 1989: *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. London, Bloomsbury
- Hilton, Tim 1975: *Picasso*. London, Thames and Hudson
- Honnet, Klaus 1990: *Andy Warhol 1928–1987: Commerce Into Art*. Cologne, Taschen
- Honnet, Klaus 2006: *Pop Art*. Cologne, Taschen
- Hopkins, David 2000: *Art After Modernism 1945–2000*. Oxford, Oxford University Press
- Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Verso
- Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press
- Leyda, Jay 1983: *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London, George Allen and Unwin
- Lucie-Smith, Edward 1993: *Latin American Art of the 20th Century*. London, Thames and Hudson
- MacGabe, Colin – Francis, Mark – Wollen, Peter (eds.) 1997: *Who is Andy Warhol?* London, British Film Institute
- MacIntyre, Alasdair 1970: *Marcuse*. London, Fontana
- Marcuse, Herbert 1990 (1964): *Az egydimenziós ember*. Budapest, Kossuth
- Marcuse, Herbert 1978: *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, Beacon
- Marx, Karl 1975: *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája*, Budapest, Kossuth

- McGuigan, Jim 2003: The Social Construction of a Cultural Disaster – New Labour's Millennium Experience. *Cultural Studies* 17 (5), September 2003, 669–690.
- McGuigan, Jim 2004: *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead, Open University Press
- McGuigan, Jim 2006: *Modernity and Postmodern Culture*. Maidenhead, Open University Press
- McGuigan, Jim 2010: *Cultural Analysis*. London, Sage
- McRobbie, Angela 1999: *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London, Routledge
- Rosenberg, Jakob 1964: *Rembrandt: Life and Work*. London, Phaidon
- Saunders, Frances Stonor 1999: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London, Granta
- Schiller, Herbert 1989: *Culture Inc.: The Corporate Takeover of Public Expression*. New York, Oxford University Press
- Stallabrass, Julian 2006: *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art*. London, Verso, 2nd edn.
- Sturgis, Alexander – Christiansen, Rupert – Oliver, Lois – Wilson, Michael (eds.) 2006: *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. London, National Gallery – Yale University Press
- Taxmor, Julie 2003: *Frida*. Buena Vista Home Entertainment
- Tester, Keith (ed.) 1994: *The Flaneur*. London, Routledge
- Thomson, Belinda 2000: *Impressionism: Origins, Practice, Reception*. London, Thames and Hudson
- Tucker, Paul Hayes (ed.) 1998: *Manet's Le déjeuner sur l'herbe*. Cambridge, Cambridge University Press
- Varndoe, Kirk – Karmel, Pepe 1999: *Jackson Pollock*. London, Tate Publishing
- Walker, John A. 2002: *Left Shift: Radical Art in 1970s Britain*. London, I. B. Taurus
- Williams, Raymond 1965: *Long Revolution*. Harmondsworth, Penguin
- Williams, Raymond 1980 (1940): Advertising – The Magic System. In: *Problems of Materialism and Culture*. London, Verso
- Wilson, Elizabeth 2003: *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. London, Tauris Parke
- Wu, Chin-tao 2002: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*. London, Verso
- Zukin, Sharon 1989: *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick, Rutgers University Press

(Fordította: Baráth Katalin)

(Eredeti megjelenés: Jim McGuigan, Cool Capitalism [2. The Great Refusal], Pluto Press, London, 2009. 45-82.)