

Derékly Pál

In the Shadow of Yalta

Második rész

Piotr Piotrowski körképe a szovjet érdekszférába került közép-európai államok és Jugoszlávia avantgárd művészetének fejlődéstörténetéről az 1945 és 1989 közötti évtizedekben (kitekintéssel Romániára és Bulgáriára). Ismertetés és kommentár – magyar szemmel.

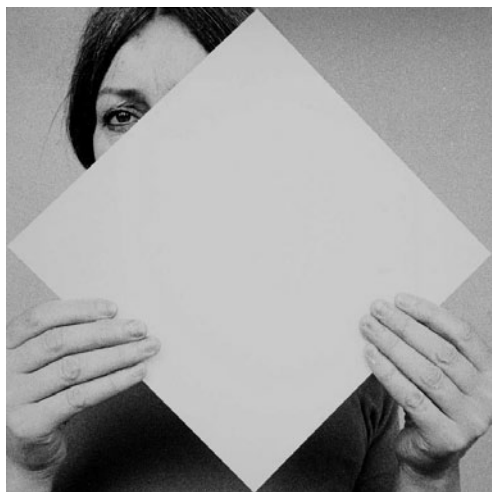
■ Könyve utolsó fejezetében Piotrowski a leginkább akcióművészetként jelentkező testművészettel foglalkozik, és szokatlan módon külön tárgyalja a női és a férfi alkotókat. Érdekes és produktív a női és a férfi testművészet társadalmi nem szerinti megkülönböztetése. Elsőként a fiatalon elhalt ALINA SZAPOCZNIKOW munkásságát ismerteti, különös tekintettel testszobraira. Szapocznikow Párizsban tanult, 1962 és 1965 között kezdte el kifejleszteni testrészekből, testrész-darabokból és organikusnak tűnő absztrakt elemekből összeállított szobrait. Figyelemre méltó például többszörös önarcképe, amely szerves formára helyezett, egymás fölé montírozott négy arc- és vállrészletből áll. A hatvanas évek végén, áttételeket adó mellrákjának kifejlődésével párhuzamosan egyre torzabb szobrok kerülnek ki a keze alól, ám Piotrowski szerint nem magára, a saját betegségére vonatkoztatva, hanem inkább a női test részenkénti nyilvános birtokbavételét, azt a folyamatot tematizálva, amelyet a reklámpiac indított el, ám hamarosan általános szemléletmóddá vált. Rendkívül nagy hatású utolsó szobrai – a *Nagy tumor I.* (1969), az *Alina temetése* (1970) vagy az *Őrült fehér menyasszony* (1971) – az absztrakció útján is elérhető intenzív érzelmek kiváló példái; nem véletlenül került *Kruźlowa* című plasztikája (1971) a Párizsi Lengyel Kápolnába. NATALIA L. L. (LACH-LACHOWITZ) *A fogyasztás művésze* című alkotása révén vált híressé (1972). Világszerte ismert az a képsorozata, amely élelmiszerek (banán, hot dog, nyalóka stb.) falosz-asszociációkat keltő laszcív szájbavételét mutatja be. Annak idején Lengyelországban élesen támadták különféle, esetenként hajmeresztő indoklásokkal (pl. hogy miért kell a banánt pellengérré állítani, amikor úgyis olyan ritkán kapható lengyel piacokon), valójában az agresszió irányának a megfordítása váltotta ki az indulatokat, a falosz instrumentálása egy nő által – a fallikus tárgy bekebelezése, elfogyasztása félelemkeltő volt. Még az akció lebonyolítása (a nézőpont kiválasztása) is női kézben volt, Natalia L. L. volt a rendező és ő kezelte a kamerát. Jugoszláviában szinte teljesen nyugati módon működő fogyasztói társadalom alakult ki a hetvenes évekre. SANJA IVEKOVIĆ *Gyengéd nap – Erőszakos nap – Titkos nap* című fotósorozata (1976) nem magát a *Marie Claire* make-up reklámot kritizálja, hanem a privát és a nyilvános szféra határainak erőszakos áttörését. Ennél az ismert alkotásánál is híresebbé vált – a *Sourcebook* is nagy teret szentel neki – *Háromszög* című fotósorozata (Zágráb, 1979. május 10.). Ez a méltán híres akció-dokumentáció arról a 18 percnyi időről tudósít, amely alatt a biztonságiak felmérték a terepet, hogy a hatalmas, nyitott Mercedes-Benzben álló Tito és Jovanka zavartalanul integethessen a zágrábi utca két oldalán sorfalat álló ünneplő tömegnek, majd rendőrmotorosok gyűrűjében elhalad a ház előtt a marsall gépkocsioszlopa. Az alattvalóival kegyesen kommunikáló diktátor a háromszög egyik pontja, a másik maga a balkon mellvédjének takarásában ülő művésznő, a harmadik pedig a szemközti panelház tetején posztoló éleslövész.¹ Ez utóbbi a képet a *Sourcebook* nem közli, pedig központi jelentősége van, ugyanis a poszt vette észre távcsővön, hogy a padon ülő, egyik kezében cigarettát, másikban könyvet tartó Iveković kissé felhúzott lábait egymáshoz dörzsölve maszturbál. Ő utasította kollégáit rádióan a lakásba történő behatolásra, és a célszemély eltávolítására a balkonnól.

¹ pp. 356-357.

Az akció tökéletesen sikerült: a kéjkeltés (szimulálása?) abban a kiélezett helyzetben tőrhetetlen disznóságként, az egész macsó ceremóniát aláásó, sőt akár veszélyeztető provokációként hatott. A legismertebb jugoszláv testművész a mára világhírű MARINA ABRAMOVIĆ, aki 1976-ban hagyta el Jugoszláviát. Piotrowski *Art must be beautiful artist must be beautiful* (1975) című, egy órán át tartó gyötrelmes hajtépését („fésülködését”) méltatja – mit bír ki a test, ha alávetik a szépség diktatúrájának –, majd rituális testmunkái közül elemzi a *Ritmus*-sorozat néhány darabját, mindenekelőtt a nulladikat (1974). Ennek során az akció színhelyeül szolgáló galéria látogatói kb. hetven tárgyat használhattak (és használtak) a részben-egészében lemez-telenített test *kezelésére*. Abramović többi akciója láttán is elborzad a néző, még ma, harminc év múltán is.² A férfi testművészek közül HAJAS TIBOR munkásságát mutatja be Piotrowski, majd a kelet-német önátlyuggató artisták csoportjának (HERZ-HORN-HAUT-SCHREIN) indiai jógikra emlékeztető akcióit 1987-ből – itt talán kissé elszalad vele a székér. Pontatlan és felületes, amit a bécsi akcionistaírókól ír említésszerűen: a NITSCH-féle orgia misztérium színház részben és egészében a mester találmánya és körének tagjaival közösen történt továbbfejlesztése, a többi akcionistaíróknak nem volt köze hozzá. Nitsch munkája alapvetően misztikus-orgiasztikus, míg a többieké társadalom- és valláskritikus. A csehszlovák testművészek közül JAN MLČOCH, KAREL MILER és PETR ŠTEMBERA performanszait méltatja nagy terjedelemben – teljes joggal, mivel a műfaj számos klasszikusát sikerült megalkotniuk. Jól átgondolt, elméletileg megalapozott és profi módon kivitelezett (valamint dokumentált) alkotásaik után véleményem szerint kissé meglepő a jugoszláv TOMISLAV GOTOVAC belgrádi (1971) és zágrábi (1979) meztelen utcai rohángálásainak velük egy sorba állítása (*Streaking*),³ úgy vélem, hogy például SZOMBATHY BÁLINT korabeli performanszai sokkal igényesebbek voltak. A közép-kelet-európai body-art műalkotásai igen kevésbé nevezhetők erotikusnak, bár a legtöbb akció során központi szerepet játszott a részben vagy egészen lemez-telenített emberi test. Inkább a társadalmi nem szituáltságát jeleltették meg a létező szocializmusban, bírálták a művészet intézményrendszerét, illetve mágius-mitikus jelentéstartalmak kifejezésével próbáltak. A szexualitás, pláne a homoszexualitás tematizálására nem került sor, csak Bécsben (bár a bécsi akcionistaírók is eltévlyedésnek

² Abramović *Seven Easy Pieces* címmel 2005. nov. 9-15. között a New York-i Solomon R. Guggenheim Museum nagycsarnokában két saját és öt más művésztől származó performanszot vitt színre a hatvanas, hetvenes évekből, 7-7 óra hosszan. (<http://www.sevенеasypieces.com>) Babette Mangolte 2007-ben másfél órás filmet állított össze az anyagból.

³ p. 375.



KAZOVSKIJT és FEHÉR LÁSZLÓT említi (Fehér egyik 1991-es képe került a kötet címlapjára is). El Kazovszkij azon kevés közép-kelet-európai művész egyike volt, aki néhány munkájában foglalkozott a homoszexualitással is. Ezt a témát a létező szocializmus országaiban teljes mértékben kriminalizálták és marginalizálták, ezért a legtöbb emberben undort és viszolygást váltott ki, valami borzalmas természetellenesség képzetét keltette. Akik megpróbálták ésszerűbb módon közeledni a dologhoz – a liberálisok – nagy árat fizettek, mivel ma Magyarországon a „liberális” szó szitokszóvá vált, nem a nyíltság, tág látókörűség, fogékonyság szinonimájává.⁶ Ekkor, a nyolcvanas évek végén kapcsolódik be erőteljesen az új művészet áramába Bulgária. Piotrowski LUCHEZAR BOYADIJEV mellett NEDKO SOLAKOVOT tartja az áramlat legfontosabb képviselőjének. Példaképp Solakov *Kilátás nyugatra* (1989) című munkáját említi. A fénykép Szófia egyik kilátótornyán készült, melynek platformján az öngyilkosságok megakadályozására szögdrót-akadály látható. „Kilátás nyugatra” felirattal. Dehát – haha! – ilyen felirat a berlini falon is lehetett volna, micsoda remek szocializmus-paródia. Piotrowski egyértelmű elismerését nem osztom, Solakov érzéseim szerint mintha lenyúlná és laposra mángorolná azokat a témákat, amelyeket szerinte a nyugati néző izgalmasnak tart. Kétségtelen, hogy megtalálta a számítását. Ilyen volt például a 2007-es Velencei Biennálén kiállított *Tulajdonjogi vita* című munkája is, ahol rendkívül sok Kalasnyikov felnagyított képe volt látható – maga a művész is le volt kapva eggyel –, magyarázatként pedig valami sötét vita háttérrel körvonalazódott, amely a szovjet fegyver bolgár licenccsökkentése kapcsán keletkezett. És ilyen etetésnek tartom a könyvben méltatott *Top Secret* (1989–1990) című művét is. A munka egy katalógus-szekrény kimetszett része. Két fiókot látunk, kartoték-cédulákkal, ami nem más, mint – az alko-

tás fikciója szerint – a bolgár titkosrendőrség nyilvántartása a művészeiről. S miután nagyon sok cédula van, hát biztos nagy ellenálló lehetett, talán még hős is. Hozzányúl, beletekinteni persze nem lehet, meg amúgy se tud senki bolgáru. Marad tehát a fejszóválás, a szörnyűködés. (Ilyen iratok esetében én viszont jobban szeretem, ha megadják irattári, levéltári jelzetüket, fellelhetőségüket, mint tette volt Eörsi István, Galántaiék és sokan mások.) Hozzá kell tennem, hogy ez a talán poszt-szocialista egzotizmusnak vagy a Szocialista Szellem Vasútjának nevezhető ijesztgetés egyre kevésbé eladható, kezd kimenni a divatból.

Egészen más, humoros, laza hozzáállással közelíti meg a témát DAN PERJOVSCHI. Rajzai, karikatúra-szerű graffitijeik közismertek, de kevésbé ismert az az akciója, amellyel a narodnyikok vádjára reagált, hogy tudniillik a kormányzat kilóra eladja a román földet a Nyugatnak: elkezdett 6×8 centis csomagokban román anyaföldet árulni. A poszt-szocialista országokban 1990 után egyre erőteljesebbé vált a képzőművészetben is a kommunista korszak traumáinak a feldolgozása. A lengyelek számára ilyen traumatikus téma volt Szibéria. Erre játszik rá ZOFIA KULIK óriási képe *Szibériától Kibériáig* címmel (1999): több mint tízezer TV-képernyőről készült apró fényképből áll. Közismert a NEUE SLOWENISCHE KUNST, az NSK, valamint a LAIBACH tevékenysége is, akik bizonyos fokig az Ellenség Művészete szerepét játszották. S bár nem fordultak nyíltan a hatalom ellen, sőt, nem is vetettek fel aktuális politikai kérdéseket, úgy is eléggé gyűlöletesek voltak, hiszen zavartkeltő módon jelenítették meg mindazt a jel- és gondolatrendszert, amelynek az eltip-

GALÁNTAI GYÖRGY
Selfpost, bélyegmunka, 1979



⁶ p. 410.



MAURER DÓRA

Hét elforgatás (önarckép), 1979

rása a jugoszláv partizán-mítosz alapját képezte. Rajtuk kívül az IRWIN-csoport is hasonló módon dolgozott. A *fekete négyzet rejtélye* című munkájukon (1995) sajnálatos módon a malevicsi fekete négyzet nő ki mind az öt fiú orra alatt, egyértelműen a baljós hitlerbajusz megidézése-képpen. Híres és ismert a *Fekete négyzet a Vörös téren* (*Black Square on the Red Square*) című 1992-es moszkvai performanszuk is, amelynek során az orosz APT ART csoporttal közösen fekete négyzet alakú hatalmas vásznat hajtogattak-terítették szét. Közösen bocsátották ki ugyanekkor a *Moszkvai Nyilatkozatot*, amelyben kinyilvánítják a kelet-európai kulturális örökség egyetemes emberi minőségét és értékét, amely nélkül Európa nem lenne az, ami. Ez alkalommal alapították az NSK moszkvai követségét is. Könyve befejezésekként Piotrowski felteszi azt a kérdést, hogy sikerült-e 1990 után, a lengyel eredeti megjelenéséig eltelt 15 évben valóban beleírni a közép-kelet-európai avantgárd művészet örökségét az egyetemes művészeti örökségbe? Válasza optimista, bár nem tagadja, hogy az ettől eltérő vélemény alátámasztására is bősséggel állnak rendelkezésre érvek.

Végső soron nem ez az igazán lényeges pont a *Jalta árnyékában* koncepciójának megítélésével kapcsolatban. Hanem az, hogy sikerült-e összefüggő, értelmes, koherens képet rajzolni a Kelet és Nyugat között ide-oda rángatott kompozitív országok avantgárd művészetéről az 1945 utáni több mint negyven évben. Szerintem sikerült, nagyszabású áttekintése meggyőzőnek tűnik. A nagy vállalkozásnak persze vannak hátulütői is, a nagyon nagy magasságból készült áttekintés részleteit kinagyítva több hiba, hiányosság rajzolódik ki. Ezek némelyikét említettem már. „Mind ezt majd megírom még pontosabban is”⁷ – ígéri Piotrowski -, és ha csakugyan sor kerül majd erre,

akkor legfőképpen a fordítás *utáni* gondos lektorálást tudom ajánlani. Világos, hogy ez roppant feladat vagy tíz olyan nyelv esetében, amelyek mindegyikének írott változata tele van a legkülönbébb diakritikai jelekkel. Viszont ki ne tudná, ha a lengyel szerző nem, hogy ezeknek a pontos idézése nagyon fontos minden érintett anyanyelvű olvasó számára. Ha tíz különféle lektor kell, akkor legyen annyi, kerüljön bármennyibe is. Az a katyvasz, ami ebben a könyvben uralkodik, fájdalmas.⁸ Magyar szempontból Piotrowski figyelmébe ajánlanám Szombathy Bálint munkásságának alaposabb vizsgálatát, mára már elég szép irodalma van (angolul is, bár sajnos a kelleténél kevesebb), illetve a szentendrei Vajda Lajos Stúdióé,⁹ továbbá az underground avantgárd folyóiratokét, amelyeket szinte hiánytalanul összegyűjtött az Artpool. A homoszexualitás mellett a másik tabutémát, az antiszemitizmust: grafikai Major János munkássága mérvadó, filmen *Verzió* (1979) című alkotásával Erdély Miklós jelenítette meg hihetetlen erővel a témát. És hát a performanszot még alaposabban – esetleg bizonyos mértékben belevonva a lakás-színház intézményét is mint összművészeti teljesítményt. Egyébként Magyarországon is volt néhány női performansz a kérdéses időben (I. ehhez Schuller Gabriella: *Önéletrajzi perspektíva és női performanszok*¹⁰), illetve az avantgárd fotóművészet bevonását vizsgálódásai körébe.¹¹ Itt van továbbá a bécsi akcionizmus, amely egyértelműen közép-európai jelenség, társadalmi funkciója csak annyiban különbözött a szocialista országokban élő művészek által gyakorolttól, hogy nagyobb nyilvánosságot kapott, nem lehetett elhallgatni. De az 1968-as egyetemi „shit-in” résztvevői állami szimbólumok (az osztrák Himnusz) meggyalázásáért hat-hat hónap letöltendőt kaptak, ám a börtönbüntetés elől Nyugat-Berlinbe menekültek, s csak azután tértek haza, miután ügyük elévült. Még egy érv szól a bécsi akcionizmus bevonása mellett: tudtommal Abramović *Seven Easy Pieces* című New York-i performansz-újrajtszása mellett a bécsi G.R.A.M. CSOPORT az egyetlen, amely 2002-ben keletkezett újra-inszenzálsáival szatirikusan kommentálja a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején alkotott, mára ikonikussá vált műalkotásokat.¹²

8 A magyar olvasó számára ilyen például az INDIGO betűszó feloldása (INterDIsziplináris GONDalkodás, p. 285.), Miklósa Erdély (p. 211.), Erno Kállai, Árpád Mezei (p. 33., 39.), Jenő Barcsay (p. 35.), Béla Bártok (p. 37.), Janos Kadar (p. 63., 166., 208.), János Kadar (p. 126.), Layos Németh (p. 443.), Géza Parneczky (p. 212.), Hans Mattis-Teutsche (p. 115., 485.), Sándora Altorjai (p. 159.), Gábor Altorjai (p. 211.), IPARTEV (p. 212., 213.), és így tovább, még több tucatot idézhetnék, mindet nem írtam ki, elég belepillantani a névmutatóba. A németek sem járnak sokkal jobban: Jürgen Schweinenbraden (p. 151., 152. stb. helyesen Schweinebraden), Kunstlerkarten (p. 269., helyesen: Künstlerkarten), Ich sende Ihnen einen Gedanken zu bitte danken Sie ihn weiter (p. 270., helyesen: ...zu, bitte denken Sie ihn weiter), Franz Erhard Walter (487., helyesen: Erhard) – és ami a legmeglepőbb, még a szláv nevekben is akad szép számmal elírás: Matuszowski (p. 485.), Andriei Zhdanov (p. 487.), a „kevert” nevekről nem is beszélve, hogy csak kettőt említsek: Joif Király (p. 487.), illetve Gergelij Urkom (p. 305., 312., 487., helyesen: Gergely) nevét.

9 Novotny Tihámér (szerk.): *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió: 1972–2002. Kiállítási katalógus* (dokumentum- és szöveggyűjtemény), 2002

10 in: Magyar Műhely (Budapest) 141-142. sz. (2007), p. 2-12.

11 Szilágyi Sándor – Attalai Gábor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben*. Budapest: Új Mandátum, 2007, p. 425.

12 g.r.a.m.: *Wiener Blut nach Motiven von...* Wien: Triton Verlag, 2002. Ugyanehhez a műfajhoz tartozik a Kis Varsó művészeinek az az akciója, amelynek során Szentjóbó – tehát az eredeti alkotó – közreműködésével újrajátszották az 1972-es *Kizárás-gyakorlatot* (mint előképet) l. <http://labor.c3.hu/a-kis-varso-bemutatja-elokep-2005>

7 Esterházy Péter *A szív segédigéi* című regényének szállóigévé vált utolsó mondata