

Gesterben – Lustig – Geboren

A Vörös Horizont című kiállítás köszöntése*

Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2015. június 5 – szeptember 6.

Legális, illegális, féllegális. Engedélyezett, tiltott, engedélyezetlen. Goszizdat – szamizdat. Nonkonformista – konformista. Kincstári művészek és disszidensek. Szocreál és szoc-art. Hivatalos és nem-hivatalos kultúra.

Rendkívül nehéz, talán nem is lehetséges egységes fogalmi keretben elhelyezni ennek a kiállításnak az anyagát. Ha keletkezésük helyén (Szovjetunió és a poszt-szovjet Oroszország) és idején (a 20. század utolsó három évtizede) túlmenően valami összekapcsolja őket, akkor az maguknak a gyűjtőknek – a kiállítás egyik képén portrészzerűen is megörökített Ludwig-házaspárnak – a személye, személyes intenciója, érdeklődése és ízlése, amely a hatalmas Ludwig-gyűjtemény e részének összeválogatásakor annak idején irányította őket.

Nem lehet azt állítani, hogy kifejezetten a nem-hivatalos szovjet – tehát nemcsak orosz, hanem ukrán, lett, grúz – képzőművészetet gyűjtésére szakosodtak volna, inkább csak nem vették figyelembe a hatóságok által meghúzott határokat, vagy hanyag eleganciával úgy tettek, mintha nem léteznének. Hogy végül mégis a nem-hivatalos szovjet művészet dominál a gyűjteményben, annak okai nem csupán esztétikaiak, és nem is csak a gyűjtői intuícióban keresendők (akkor kezdek el és olyasmit kezdek el gyűjteni, aminek mások szemében még nincs vagy csekély az értéke). Arra gondolok, hogy ebben az esetben a gyűjtést erősen motiválhatta a szóban forgó művek kimentésének, pusztá fennmaradásuk biztosításának szándéka, nem beszélve alkotóik támogatásáról, amely a vásárlások mellett olykor ugyancsak kimentésük szándékával párosult. Az, hogy ez a nem-hivatalos képzőművészet egy tömbben fennmaradt, elsősorban nyugati gyűjtőknek köszönhető. Előbb a képek, installációk, performanszok, végül maguk a művészek mentek Nyugatra (az itt látható képek alkotóinak döntő többsége a hetvenes vagy nyolcvanas évektől Nyugatra költözött, ott él vagy ott halt meg, ritkábban két- vagy többlaki életet folytatva). Nem csoda, hogy Oroszországban mindmáig nincs olyan gyűjteménye és állandó kiállítóhelye képeiknek, amely a Ludwig-gyűjteményhez vagy más hasonló nyugati gyűjteményekhez lenne fogható.

Nem-hivatalos és hivatalos határai természetesen a Szovjetunióban sem voltak egyszer s mindenkorra és mindig jó vastagon meghúzva, kurzusról-kurzusra

változtak, hol szűkültek, hol tágultak, ahogy az alkotók is ide-oda csúszkáltak a legalitás és féllegalitás között, attól függően mikor és milyen határt léptek át (olykor elég volt az esztétikai határ átlépése, máskor még a politikai határ átlépését sem torolták meg).

E mostani kiállítás tengelyében mindenesetre nem a hivatalos, illetve nem-hivatalos művészet ellentéte, hanem két egymást követő évtized – a hatvanas és a hetvenes évek – meghatározó, de világszemléleti, esztétikai, érzelmi szempontból egyaránt ellentétes képzőművészeti mozgása, sőt, mozgalma áll: az egyik a *szurovij sztyil*, a másik a *konceptualizmus*. Ellentétük kevéssé volt reflektált a maga korában, inkább csak utólag kerül éles megvilágításba, egyébként az évtizedek között inkább váltásról, viharos átalakulásról lehet beszélni, amelynek eredményeként a valaha fél-hivatalos „szigorú stílus” nem-hivatalos kultúrába lesüllyedt képviselői egyszer csak a konceptualistákkal egy helyen találták magukat. A „szurovij sztyil”, amelyet általában „szigorú stílusként” fordítanak – és amit én inkább *zord, rideg, nyers vagy kemény* stílusnak mondanék – a szocialista realizmus totalitárius változatával való érzelmi és esztétikai szembe- szegülésből fakadt, de csak a sztálini „bolsoj sztyil” (a „nagy szabású stílus”) giccisének hazug páto- szát opponálta, nem a realizmust és nem is a pátozt. Visszatérés volt a paradicsomi realiz- mus émelyítő világából a földi realizmus páto- szához, bizonyos fokig a húszas évek forradalmi avantgárdjának lelkületéhez és esztétikájához. A „szigorú stílust” talán úgy lehetne jellemezni, mint valamilyen sajátos szovjet reformációt, a totalitárius kommunista politikavallás revízi- óját, képrombolást, a pártállam egyházi hierar- chiájának semmibe vételét, a hit belsővé tételét és individualizálását a kollektív szertartásokkal szemben. A monumentalista állami giccs, a „nagy stílus” retorikus pátoaszával a heroizált hét- köznapiság, a kemény és fárasztó munka, egy aszketikus életforma pátoaszát helyezi szembe, önmagukon nyugvó, magukért helyt álló alakok- kal, felnőtt emberekkel, akár építőmunkások, geológusok, parasztok, akár pedig mérnökök, laboratóriumokban kísérletező fizikusok. A poli- tikai hit alakzatai itt nem láthatóak sem felirat, sem allegória formájában: az állam infantilizáló paradicsomi boldogság-retorikája helyére a rigorózus, kissé nyomasztó kötelesség-etika lép. Nincs többé szüksége a párt-egyház kívül- ről jövő ösztönzésére, fegyvelmező és kényszerítő apparátusára, szervezésformáira, önként vesz részt a világ átalakításának nagy programjában. A munka a korai „szigorú stílus” festményein, mint önmegtartóztatás, lemondás, önfeláldozás, egyfajta protestáns világi aszketikus értelmeződik, ellentétben azzal a már-már fiziológiai örömmel, amely a munkát a sztálini „nagy stílus” giccspa- radicsomában jellemzi.

* Elhangzott a Vörös Horizont – Orosz és ex-szovjet művek kiállítása a Ludwig Múzeum gyűjteményében című kiállítás megnyitóján, 2015. június 4-én.

Innen nézve a konceptualista tréfa határát súrolja, hogy a Ludwig Múzeum alapítóinak – Peter és Irene Ludwignak – páros portróját éppen a „szigorú stílus” egyik alapítója, DMITRIJ ZSILINSZKIJ festette meg 1981-ben (mint ismeretes, ők maguk hívták meg őt Aachenbe és bízták meg a portré elkészítésével). Bár itt már a kései „szurovij sztyil” modora érvényesül, ezen a képen is jelen van a prózaian, fennkölttség nélkül felfogott munkás élet „protestáns ethosa”, csak itt nem kétkezi emberek és nem is fehérköpenyes tudósok láthatók a képen, mint a hatvanas évek „szigorú” vásznain, hanem a gyűjtők, de hasonló beállításban: kissé fáradtan, tűnődő, enyhén melankolikus arckifejezéssel, a jól végzett életmunkát, a kiemelkedő teljesítményt követő belső megnyugvás állapotában, a munkahelyükké vált polgári enteriőrben, nem annyira a gyűjtemény uraiként, mint inkább robotosaiként.

A hatvanas évek szovjet reformációját azonban ellenreformáció követte, a teljesen kiüresedett totalitárius kultúra grandiózus fölhabosítása: a brezsnyevi barokk. A szovjet rendszer, mint ismeretes, ideokrácia volt. Szavakból, szövegekből állt, ideológiai hit képezte alapját, amelyet persze az erőszak szavatolt. A szovjet művészet – maga a Szovjetunió mint politikai államalakulat és társadalmi valóság – konceptusok konceptusa volt, ahogyan Boris Groys használja

e szóösszetételt: *Gesamtkunstwerk Stalin*. A konceptualista művészet csak felfedezte ennek a valóságot kreáló államművészetnek az irrealitását, fantasztikumát, tisztán konceptuális jellegét, amikor az autonóm művészet szabadságával esztétikailag újraakertezte az eredeti szovjet valóságkeretet, amely akkor már – a hetvenes évektől – nem keretezett semmit vagy – ami ugyanaz – a semmit keretezte csupán.

Hadd érzékeltessem ezt az esztétikai újraakertezést Puskin szovjet konceptusának újraakertezésével, úgy, ahogyan az ezen kiállításon LEONYID BARANOV egész termet elfoglaló *Puskinnak ajánlva* (1981) című szoborkompozíciójában – e valószínűs kis szoborparkban – megvalósul. Baranov újklasszicizmusának merőben konceptualista jellegét az mutatja, hogy a kompozícióban (2 Puskin + 2 Gogol + 1 Lermontov + 1 Goncsarova – Puskin felesége) nem valószínűs életrajzi személyek szoborportréi fordulnak beszédesen egymás és az örökkévalóság felé, hanem az orosz kulturális hagyományban megdermedt konceptusok, fogalmak öltének bennük alakot: a Puskin-konceptus, a Puskin-Lermontov és Puskin-Gogol konceptus és így tovább. A műnek a tárgyat – nem Puskit, még csak nem is a Puskin-kultuszt, hanem a kulturális Puskin-konceptust – felbomlasztó iróniája azonban nem érthető, ha csupán a vizualitás síkján maradunk, nem lépünk át a fogalmak, az értelmezések síkjára, e nélkül ugyanis nem tudjuk mire vonatkoztatni az iróniát. De lássuk kicsit közelebbről most már, milyen Puskin-konceptusokról is beszél a halhatatlanság klasszicista márványfehérségét az efemeritás gipszfehérségével *imitáló*, bizonyos értelemben *hamisítványokból* álló szoborpark. Mindenekelőtt az úgynevezett „nagyemberek” (a történelmi nagy emberek, a nagy hazafi, a nagy hadvezér, a nagy biológus, stb.) klasszizáló, heroizáló szovjet konceptusát kell megemlítenünk, amelyre a *pszeudoklasszicista* konceptus *objektív iróniája* a legközvetlenebbül irányul. Ezek a 19. és 20. századi orosz nagyembereknek – hadvezéreknek, íróknak, tudósoknak – a harmincas évek közepén kezdődő kultusza ugyanis nem róluk magukról szólt, nem önmagukért, saját teljesítményük, kiválóságuk okán váltak képzőművészeti témává, jelentek meg festményeken,

Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról
© Fotó: Rosta József





Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról
© Fotó: Rosta József

szobrokban, filmvásznon, irodalomban, hanem mint *konceptuális hasonmások*: a „Nagy Sztálin” *ikonjai* voltak a Nagy Hadvezér, a Nagy Tudós, a Nagy Nyelvész, a Nagy Irodalmár hüposztázisában. Hogy Puskin maga is egyike volt ezeknek a konceptuális hasonmásoknak, ikonoknak, azt hadd támasszam alá egy korabeli viccel: 1937-ben, a nagy terror baljós évében emlékeztek meg országgraszoló csinnadrattával Puskin halálának századik évfordulójáról. A vicc arról szól, hogy az évfordulóra kiírt emlékműpályázaton kiosztott három díjat sorrendben a következő művek kapták. Harmadik díjas lett az az emlékmű, amelyen Sztálint látni, kezében könyvvel, amint Puskinat olvas. – Ez történelmileg helyes – mondja Sztálin elvtárs –, de politikailag helytelen. Hol marad a párt irányvonala? A második díjas emlékmű Puskinat mutatja, amint Sztálint olvas. Ez politikai szempontból helyes – mondja Sztálin elvtárs –, de történelmileg helytelen, mert Puskin korában Sztálin elvtárs könyveit még nem adhatták ki. Végül is az első díjat az a Puskin-emlékmű kapta meg, amelyen azt látni, amint Sztálin Sztálint olvas.” Ez a viccbeli emlékmű (vagy emlékmű-vicc) úgy hat, mintha a hetvenes évek szovjet konceptuális művészei találták volna ki. A sztálinista szovjet Puskin-konceptus csak rárétegződik az orosz kulturális hagyományban létező „Puskin a mi nemzeti Istenünk” konceptusra, amelynek tömör összefoglalása a legalább száz évre visszamenő és minden orosz által ismert szlogen: „Puskin – eto nase vszjo” (azaz: *Puskin – a mi számunkra minden*). De erre még újabb Puskin-konceptusok rétegződnek rá, kezdve az „u nasz poet bolse csem poet” („nálunk a költő több mint költő”) Kelet-Európa-szerte ismert romantikus konceptusától egészen az orosz beszélt nyelvben máig használatos tréfás fordulatig: „Hát a villanyt ki fogja leoltani, Puskin?” Leonyid Baranov szoborpanteonjának névalakjai tehát nem az életrajz, hanem az orosz és szovjet kulturális mítoszok konceptuális szálaival vannak egymáshoz csirizelve. Innen nézve az „íróisten”, a derék íróársak, a hírhedt-híres írófeleség szoborportréinak egységes gipszfehére már nem a klasszikusok emlékművekben megörökített halhatatlanságára, hanem inkább a *halotti maszkra* utal.

A konceptualista művész olyan Midász király, akinek kezében minden tárgy, minden kép szóvá, fogalommá válik. Számára a világ fogalmakból áll össze, fogalmakra esik szét, és egyre megy, vagy pusztá hit kérdése, hogy van-e tapintható tárgy és látható kép a fogalmakon túl. Mert mi is volna az iskolateremtő Joseph Kosuth nevezetes széke 1965-ből – *Egy és három szék* –, ha nem az lenne a neve, hogy szék? Mit fognék meg, ha nem a *széket* fognám? A széket úgyszólván *szaván* fogom és székként látom. Egy ilyen szemlélet számára az eleve csak *szavakban*, fogalmakban létező szovjet valóság igazi kincsesbánya volt, de amikor ez a kincsesbánya bezárt, még mindig ott volt a világ metafizikai kincsesbányája,

amelynek bezárását – legalábbis részben – éppen a konceptualizmus végezte el, amikor – képletesen szólva – a művészet fejébe a filozófia fogalmi kalapácsával próbálta beleverni, hogy vége van. Nota bene, egy ilyen kalapács – talán Nietzsche „kalapáccsal filozofálni” mondatának vizuális megvalósításaképpen – a kiállításon is látható, a nagyszerű grúz konceptualista művésztől, GIA EDZGVERADZÉTÓL, akinek képén egy kalapácsot tartó kéz finom mozdulattal szöggel üt át két könyvet, amivel persze szögletet üt a néző fejébe is, de a kép alkotója ennél a szögnel megáll, a többi már a fej dolga.

Még két példával szeretném illusztrálni, mit is jelentett a rendszerváltás után, a kilencvenes években az egykor szoc-artos konceptualizmus metafizikai síkra áthelyeződése. Az egyik példa Gia Edzgeradze 1998-as *Szűnyogoktól megzavart nyúl* című vászna, amely egy harminc festményből álló installáció darabja, és az *Ultramodern nihilizmus* című kiállításon¹ szerepelt a Ludwig Múzeumban. A döglött nyúl mint festészeti konceptus persze nagyon régi, de mint a konceptuális művészet témája egyáltalán nem az, és nem lehet kétséges, hogy Edzgeradze e képével a magát „igen rámenős nyúlnak” nevező Joseph Beuys híres *How to explain Pictures to a Dead Hare* címmel 1965-ben előadott performanszához kapcsolódik, avagy legalábbis az ehhez kapcsolódó Richard Baxter *Dead Hare Explaining Life to the Artist* (2004) című festményéhez, úgyhogy Edzgeradze szűnyogoktól gyötört döglött nyula most már talán csak az újvidéki Nikola Džafu *Lepus in fabula* projektjeként megvalósult *Nyúlmúzeumában*² található végső nyugalomra. A másik példa DMITRIJ ALEKSZANDROVICS PRIGOV orosz konceptualista hangköltő és képzőművész *God Is Dead* (1983) című golyóstollrajza, amely a művész azonos címmel 1995-ben a budapesti Ludwig Múzeumban megrendezett nagyszabású installációjához³ kapcsolódik. Prigov – igazi konceptualistaként vagy az „igazi konceptualista” konceptusát is eljátszva csak – az agyoncsepelt Nietzsche-mondást, magukat a szavakat – de már nem eredeti nyelvükön, nem egy Nietzsche-könyvből vett *idézetként*, hanem az angolszász tömegkultúra szemetesekukájában talált szlogenként, graffitiként – ravatalozza fel. A dekontextualizált szavakból – a fogalmakból – készít tárgyat és képet, bontja ki a konceptusban rejlő projektet: ha Isten halott, akkor el kell temetni, kezdődhet a gyászszertartás. Értelemszerűen a múzeum tere lesz a ravatalozó, amiben persze ironikusan a „múzeum mint műalkotások ravatala” konceptus is benne foglaltatik.

¹ Gia Edzgeradze: *Ultramodern nihilizmus*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1998. december 17 – 1999. január 31.

² Lásd: <http://www.zeckojijepojeomuzej.com/>

³ Dmitrij Prigov: *Isten halott (God is Dead)*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 1995. május 16 – július 9.

Az „Isten halott” mondat, amelyet Prigov installációja úgy visz színre, pontosabban úgy *teatralizál*, hogy felravatalozza a mondatot, komor katafalokot épít mögéje, Isten tágra nyílt, vérkönnyet ejtő szemének uralma alá helyezve a gyászteret (a barokk *theatrum mundi*, egyben a barokk templom háromszögbe foglalt allegorikus-ornamentális Isten-szemét idézve) a nézőt *halottnézőként* hívja meg a látványban megdermedt konceptushoz. *A Nagy Mondatot, e Nagy Mondat végtelen ürességét nem hallani, hanem látni kell.* Az elme szemével, úgy, ahogyan az ikont is nézni kell. Mintha az *auto sacramental* barokk műfaja kelne új életre ebben az istenhalálban. Egyrészt esztétikailag, hiszen *a vallást esztétizáló* barokk jellegadó vonása a tisztán szellemi-fogalmi közvetlen átváltozása érzékvé-láthatóvá a tömeg szeme láttára; másrészt vallásilag is, hiszen a misztériumjáték is Isten passiója és halála körül forog, csak éppen az Üdvözítő feltámadásának boldog végkifutásával. Valójában azonban Prigov is ide lyukad ki: *az Isten Halott-mondat elgyászolása* – a nevezetes gyázmunka elvégzése – azt jelenti, hogy a semmilyen módon nem koncipiálható (felfoghatatlan, körülírhatatlan, kimondhatatlan) Isten végül is kiszabadul e

gyászmondat zárójelei közül. A konceptualista installáció a *mondat temetésével* végül is éppen Isten létét állítja, csak itt Isten mint „Isten”, mint *látható* Szótest „hal meg” és „támad fel” – a megtestesült Ige evangéliumi analógiájára – e minden metafizikának, transzcendenciának véget vető Nietzsche-mondat halálából. Ahhoz hasonlóan, ahogyan egy másik konceptualista, JURIJ LEJDERMANN e kiállítás poszterén látható 1989-es festményén a *lények* támadnak fel, ha a német szavakat helyes, *tehát fordított* sorrendben – a világ végéről visszafelé – olvassuk: *Gesterben – Lustig – Geboren* („meghalt, örült, megszületett”).

A moszkvai konceptualizmus azért lehetett művészileg a szovjet korszakon messze túlmenően is olyan termékeny, mert iróniája nem szubjektív, hanem objektív, nem politikai, hanem metafizikai irónia volt, nem csupán a fennálló politikai rendszerre, hanem az egész egy időben fennálló világra, a fennálló valóságra irányult, és ennek megfelelően értelme nem valamilyen közösség, hanem az egyes, a személyes egyén szabadságának kivívása volt. „...Az iróniának – mint Sören Kierkegaard írta egykor – *mindig az a fontos, hogy a szubjektum szabadnak érezze magát*, tehát a jelenség soha ne nyerjen realitást a szubjektum számára. (...) Az iróniában *a szubjektum mindig ki akar törni a tárgyból*, és ezt azzal éri el, hogy minden pillanatban a tudatára ébred annak, *hogy a tárgynak nincs realitása*.⁴ A későszovjet és a posztszovjet konceptualista művészet semmit nem fejezett ki élesebben, mint éppen ezt: *a tárgynak nincs realitása – velem szemben*. Minden akció, kép-mű, performansz, installáció értelme végsőleg ugyanaz volt: a szubjektum kitörése a tárgyból: kiszabadulás nem pusztán a rendszer, hanem valóság konceptusának fogságból is.

4 Sören Kierkegaard: *Egy még élő ember írásaiból – Az irónia fogalmáról*. Jelenkor Kiadó, 2004, pp. 260-261.

Vörös Horizont. Orosz és ex-szovjet művek a Ludwig Múzeum gyűjteményében | Részlet a kiállításról
© Fotó: Rosta József

