

GLOBÁLIS MŰVÉSZETTÖRTÉNET NYOLC TÉTELBEN

Háború után: Művészet a Csendes-óceán és az Atlanti-óceán között

Haus der Kunst, München

2016. október 14 – 2017. március 28.

A német birodalom és a japán császárság legyőzése – amellyel, hogy alapvető történelmi fordulópontot jelentett az emberiség történelmében – egyben a világ kulturális „térképét” is átformálta. A korábbi nyugat-európai művészeti központok befolyása meggyengült, és helyébe a kortárs amerikai művészet dominanciája és nemzetközi befolyása lépett, továbbá megnőtt a szerepe a szintén az Egyesült Államokban felvirágzó populáris művészetnek és tömegmédiának is. Ezzel egyidőben a különböző politikai befolyás alatt álló országok művészeti életében egy nagyon is világos ideológiai elkülönülés jött létre, amely a szocialista realizmus és absztrakció leegyszerűsített ellentétében öltött testet. A nyugati demokráciák a háborút megelőző avantgárd művészeti hagyományok folytatójának tekintették magukat, ami visszatükröződött például az első három, Kasselben megrendezett *documenta* művészeti koncepciójának kialakításában is, míg a szovjet megszállás alatti államok ideológusai a figurális, akadémikus művészetet tartották alkalmasnak arra, hogy a szocialista világképet közvetítsék az emberek felé. Globális méretekben a kommunista-szocialista államok és a nyugati szabad demokráciák szembenállását tovább bonyolították az ázsiai és afrikai gyarmatokon fellángoló függetlenségi mozgalmak és háborúk, amelyek győzelme után új nemzetek, új identitások és új szövetségek jöttek létre. Ebben a helyzetben felvetődik a kérdés, hogy milyen hatása volt a politikának a két szembenálló világ esztétikai és kulturális életére? Hogyan reagáltak a művészek és intellektüelek a politikai ideológiákra? A kiállítás rendezői ezekre a kérdésekre kerestek választ, ahogy OKWUI

ENWEZOR fogalmaz: arra volt kíváncsi, hogy azok a művészi narratívák, amelyek ezeket az évtizedeket jellemezték, vajon megfelelnek-e annak, amit erről a korszakról tudunk. Mivel Okwui célja az volt, „hogy először a modern kiállítások történetében” bemutassa azokat a legfontosabb tendenciákat, amelyek a háború utáni két évtized művészetét globális méretekben jellemezték, a Haus der Kunst hatalmas termeit szinte zsúfolásig megtöltötte műtárgyakkal. A kiállításon kétszázötvennyolc művész szerepel hatvanöt országból, szinte minden földrészről. Ezt a befogadó számára térben és időben is igen bonyolult történetet, a kurátorok (Okwui Enwezor, ULRICH WILMES és KATY SIEGEL) igyekeztek áttekinthetővé tenni azzal, hogy a műveket nyolc különböző téma köré csoportosították. A nyolc téma a következő: *Hálózatok, Médiumok és kommunikáció, Az utóhatások, A nulladik óra, A forma a legfontosabb, Új emberkép, Realizmusok, Konkrét víziók,*

Kozmopolita modernnek, Formakereső nemzetek. Már a témakörökből is sejthető, hogy ez a kiállítás elsősorban nem a művészet „önfejlődését” vizsgálja, hanem sokkal inkább sajátos világtörténelmi visszaillesztés egy korszakra, olyan műalkotások segítségével, amelyek egyben alkalmasak arra is, hogy a jelen világ állapotára is reflektáljanak. Ezt a célt hol sikerült elérni, hol nem. Ebben a „történelmi” és egyben erősen a jelenre fókuszáló áttekintésben ugyanis maguk a művek is átértékelődnek, és az egyes művek vagy irányzatok elvesztik aktualitásukat, új értelmezést nyernek, vagy nem feltétlenül vonatkozathatóak a jelen történéseire. Bár a kurátorok természetesen igyekeztek a hatalmas kínálatból a fent említett tematikákhoz köthető műveket kiválasztani, akadnak olyanok is, amelyeket sehogyan sem lehetett beskatulyázni, ha csak nem a „kozopolita modernnek” közé. Ami az aktualitás kérdését illeti, a saját filozófiai-gondolati kontextusuk nélkül és a fizikai valóságukban jelenlévő tárgyak özőnében szinte már komikus hatást vált ki például az a hatvanas évek elején készült filmfelvétel, amely YVES KLEIN egyik híres akcióját mutatja be. A kistermetű művész csokornyakkendőben és frakkban fel és alá rohangál a párizsi Iris Clert galériában (1960), és eléggé visszataszító erőszakossággal meztelen, kissé vaskos hölgyeket használ fel „ecsetként”, miután beintí az akcióban résztvevő zenekart. Ugyanez érvényes a NIKI DE SAINT PHALLE akcióját (1961) bemutató videóra is, hiszen művészettörténelmi ismeretek híján a néző nem igazán érti, hogy a csinos hölgy miért lövöldöz olyan vehemens, vad dühvel a „szerencsétlen” vászonra. És valljuk be, hogy a kiállítást lezáró *Hálózatok, médiumok és kommunikáció* blokkban szereplő egyes művek közül több, például THOMAS BAYRLE *Mao és a gimnazisták* (1966) mechanikus objektje, HERVÉ TÉLÉMAQUE *My Darling Clementine* (1963) kollázsa vagy ANDY WARHOL

Jackie Kennedyről készült (1964) szitanyomata bármelyik másik kategóriába is beilleszthető lett volna. Ebben blokkban kapott helyet viszont Yoko Ono híres akciójának (*Cut Piece*, 1964) egyik felvétele, az, amely New Yorkban, a Carnegie Recital Hallban (1965) zajlott le. Yoko Ono, miután felolvasta bevezető szövegét, némán letérdelt a színpadra, és egy ollót helyezett el maga mellett. A közönség tagjai egyenként hozzá léphettek, levághattak egy darabot a ruhájából, amit magukkal vihettek. Minden némán zajlott, s csak az akkor még gyönyörű Ono tekintetéből látjuk, milyen reakciókat vált ki belőle az egyes emberek viselkedése: a bizalom, a kiszolgáltatottság, a félelem, az undor vagy a felháborodás stációit figyelhetjük meg. Ez a korai akciója a női test feletti beteges uralomvágy, az erőszak és általában a kiszolgáltatottság témáját dolgozza fel, amely manapság is jelen van mindennapjainkban, tehát ma is aktuális kérdést vet fel, csak nem igazán passzol az „új technológiák, optikai kinetikus művészetek, vagy az új kommunikációs eszközöket felhasználó művé-

Háború után: Művészet a Csendes-óceán és az Atlanti-óceán között
Részlet a kiállításról © Haus der Kunst, München



szek” közé, mint amilyen NAM JUNE PAIK vagy TANAKA ATSUKO. De térjünk vissza a kurátorok által kitalált témakörökhöz. Az első blokk – *Utóhatások. A nulladik óra és az atomkorszak* – talán a leghatásosabb, legmegrázóbb összkép, ami a kiállítás első teremtől tölti meg. A téma az atommal kapcsolatos technológiák által megváltoztatott világ. Úgy is, mint katonai eszköz, amely a háború utolsó heteiben megrémítette a világot, és úgy is, mint egy újfajta technológia, amelynek veszélyeiről (Csernobil) még csak keveseknek volt fogalma. Ezt a nulladik órát még az általános pusztulásnak elképzelhetetlen mértéke jellemzi – a teljesen rommá lőtt városokról vagy a koncentrációs lágerek túlélőiről készült filmek, valamint a szorongást, félelmet tükröző műalkotások, amelyek a totális háborút elszenvedő világról szólnak. Például a *Nagasaki Journey* egyik fotósorozata, amely 19 felvételen, egy nappal a bomba ledobása után mutatja be a japán várost. YOSUKE YAMAHATA katonai fényképész precíz, fekete-fehér felvételei a hidak és fák vélt árnyékában mutatják be a szürke hamuval befedett tájat, az utcán heverő emberek fájdalmát, a szenvedést és a halált, amely közelebb hozza hozzánk ezt a tragédiát, mint a jól ismert és elkoptatott gomba alakú atomfelhő. Ez a felhő emblematisz módon több műalkotáson is megjelenik, például MIECZYSŁAW BERMAN lengyel művész fotomontázsán (1974), és több amerikai művész festményén is (WEAVER HAWKINS, NORMAN LEWIS), amelyek közül a legüresebbnek ROY LICHTENSTEIN *Atom Burst* (1965) című akrilfestménye tűnik. Úgy látszik, a pop art egyes technikái nem alkalmasak drámai események ábrázolására. Ebben a blokkban szerepel még KAREL APPEL *Hirosima gyermek* (1958) című apokaliptikus festménye, amely szintén ezt a témát dolgozza fel megrázó erővel, és ENRICO BAJ, valamint az általa alapított MOVIMENTO ARTE NUCLEARE CSOPORT munkái is. Ez a csoport a múlt század ötvenes éveiben Milánóban dolgozott, és kifejezett céljának tartotta, hogy a nukleáris katasztrófa lehetőségét hangsúlyozza. Baj *Manifesto Nucleare BUM* (1951) című képe egy fekete, piszkos háttérből feltörő atombomba-felhőt ábrázol, amelyet különböző korabeli optimista, futurista szlogenekkel írt tele. Ellentétben a korabeli társadalmi és politikai nézetekkel, amelyek a nukleáris energia, az atomfizika és az űrutazás pozitívumait hangsúlyozták, Baj és csoportja az atomkorszak „tragikus emberét” és szorongását mutatja fel. A legérteztettebb nemzet művészei közül a MARUKI házaspár hatalmas *Hiroshima*-tablói (1950) dolgozzák fel az atom katasztrófát, valamint ISAMU NOGUCHI „tapétája”, a *Memorial to Man* (1947), amely már azt feltételezi, hogy az emberi történelem véget ért, így mint a régi kultúrák pusztulásakor,



Maruki Iri és Maruki Toshi
Tűz, részlet Hiroshima sorozatból (15 db tabló), 1950–82
© Maruki Gallery, Higashi-Matsuyama, Saitama, Japán

az embernek csak az összetört üres maszkja marad hátra a Földön.

A német művészek közül JOSEPH BEUYS *Szarvas emlékmű* (1958/1982) installációja és a *Sugárzó hangár* (1962) című objektje látható még az első teremben. A *Szarvas emlékmű* variálható tárgyak együtteséből áll, és annak az erőfeszítésnek a csúcspontja, amellyel a művész a háború után megpróbált eltávolodni attól a mitikus germán szimbolizmustól, amelyben a szarvas egykor olyan különleges szerepet játszott a nemzeti szocialista korszakban. Beuys számára a szarvas egy olyan állat, ami a *szükség korában* tűnik fel, és agancsával, amely újra és újra kinő, kifejezi az élet örökös újjászületését és megújulását. Másik kiállított munkája ellentétben a korábban használt organikus, maguktól elbomló anyagoknak, mint a filc vagy a zsír, amelyek nála egyben az emberi test metaforái is. A *Sugárzó hangár* egy biológiailag nem lebomló polisztirol-halmaz, amelyet fából készült dobozban helyezett el. A cím – ha nem is direkt az atomcsapásra, de – az atomerőművek által létrehozott radioaktív hulladékra utal. A piros szín, amellyel a polisztirolt befedte, a természet elpusztítását szimbolizálja. Ismert, hogy Beuys egész életében támogatta a környezetvédelmet és részt vett a Zöldpárt megalapításában is.

A háború utáni német művészet másik nagy alakja, GERHARD RICHTER a *Bombázók* (1963) című festményével szerepel ebben a blokkban. Ennek a festménynek az előzménye az ő úgynevezett *Atlaszából* származik. Az Atlaszban 1962 óta gyűjtött fotográfiákat, különböző újságkivágásokat és vázlatokat, amelyeket később felhasználott montázként,

2017_1



Joseph Beuys
Szarvas emlékmű, 1958/1982
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris – Salzburg © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

vagy egyszerűen csak átfestette őket. Az itt látható festmény alapja is egy pillanatfelvétel. A magasban repülő bombázók által okozott pusztulás nem látható, a néző csak bombák sűrű aláhullását látja. Richter, bár maga is átélte szülővárosának, Drezdnának pusztulását, nem konkrétan erre az eseményre akart utalni, hanem általában a légi háborúk személytelen kegyetlenségére.

A Holokauszt is megrendítő erővel jelenik meg a „nulladik óra” blokkjában, például a minimalista FRANK STELLA 1958-as *A munka szabaddá tesz* című hatalmas képén. Az auschwitzi koncentrációs tábor bejáratának felirata és a teljesen hideg és személytelen, fekete vászon közötti feszültség kifejezi Stella későbbi híressé vált mondását, „azt látod, amit képes vagy látni”, vagyis a zsidókkal történekre nem lehet „kivülről” tekinteni. Ehhez a témakörhöz tartozik ANDRZEJ WRÓBLEWSKI *A gettó felszámolása* (1948) és a *Gestapós kivégzése* (1949) realista festményei, valamint ALINA SZAPOCZNIKOW, szintén lengyel származású szobrásznő műve, a *Kéz – Emlékmű a varsói gettó hőseinek II.* (1957).

Mindkét lengyel művész a szocialista realista művészet képviselője volt ekkoriban, ellentétben WOLF VOSTELL német művésszel, aki kollázsokat és dekollázsokat készített a háború után. A *Német tekintet* (1958–1959) című dekollázsa a korabeli német tudatról nyújt igen morbid és meghasonlott képet, amelybe belenyomul a Holokauszt okozta büntudat is. Csontok és szögesdrótok idézik fel a koncentrációs táborokba hurcolt áldozatok emlékét, miközben a szovjet hadsereg és keletnémet rendőrség az 1945-ben érezhető eufórikus hangulatban a felszabadulást és az újjáépítést ünnepli. A kollázsba beépítette Vostell a munka címét adó *Der Spiegel* fedőlapját, valamint egy fekete fehér televíziót is. A *Der Spiegel* kommentárja a katolikus egyházat teszi felelőssé a tömeggyilkosságokért, miközben a fekete-fehér televízióból egy mindent uraló, állandóan sistergő, recsegő hang közvetít egy töredezett valóságot.

A forma a legfontosabb című blokk illeszkedik talán a legszorosabban a háború utáni művészeti fejlődés bemutatásához. Itt láthatóak az absztrakt művészet különböző tendenciái, valamint az informel művészetet bemutató alkotások, amelyeket Okwui úgy értelmez, hogy ezek voltak azok, amelyek a leginkább megvalósították a nemzetek feletti művészi stratégiákat. Szerinte az informel szellemi összetartozást hozott létre a különböző kontinenseken és művészeti központokban dolgozó művészek között. Párizs, London, Mexikóváros nemzetközi művészeti élete eltért a korábbi európai modernizmustól, a művészek kritikussá váltak a ráció és a tudomány iránt, amely végül is a háborúhoz vezetett. A művészek ehelyett az emberi gesztusokat, a viselkedés törvényszerűségeit kutatták. A festészetben pedig a haptikus, érdes, durva vagy egyenetlen felületeket vizsgálták, vagy az organikus működést az emberi testtel



Francis Bacon
Fragment of a Crucifixion, 1950, olaj, vászon, 140×108,5 cm
© Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

végrehajtott performansok esetében. Ezekben a termekben lepődik meg az ember igazán, mert az ismert európai és amerikai művészek mellett (WOLS, VEDOVA, TÁPIES, NIKI DE SAINT PHALLE, FONTANA, FAUTRIER, FRANKENTHALER, POLLOCK, PHILIP GUSTON, MANZONI, EVA HESSE) soha nem hallott és látott művészek is bemutatkoznak, mint például PRINZESSIN FAHRELNISZA ZEID. A török származású művésznő a legkülönbözőbb műfajokban dolgozott, de legismertebb képe a hatalmas *Az én poklom* (1951) című vászna, amely különböző formák és színek ritmikus kavalkádja, és amely sok elemében követi az iszlám és a bizánci művészet absztrakt formáit. A kaleidoszkópszerű alkotás szinte beszippantja a néző tekintetét. Nem hiszem, hogy ismeri az európai közönség a szintén az 1930-as években induló egyiptomi művész, RAMSÉS YOUNANE képeit, aki a háború után úgy gondolta, hogy az absztrakció tudja leginkább biztosítani a kifejezés szabadságát számára, és azon dolgozott, hogy az absztrakt művészetet összeegyeztesse az egyiptomi nemzeti érzéssel. Ebben a blokkban szerepelnek a japán GUTAI CSOPORT alkotói is. A csoportot JIRO YOSHIHARA (1905-1972) alapította, és manifesztumukban többek között leszögezik, hogy „a Gutai nem változtatja meg az anyagot, nem lehel életet az anyagba. A Gutai nem hamisítja meg az anyagot. Ha az anyag hamisítatlan marad és jellemzőit felfedi, akkor egy történet elmesélése kezdődik el”. A teljesség előhozása az anyagból számukra egyben a szellemi teljesség elérését is jelentette. Ez egy kicsit túl filozofikusan hangzik, de SHOZO SHIMAMOTO munkája, aki a Gutai csoporttal állított ki, közelebb hozza hozzánk céljuk lényegét. Shimamoto rajzait olyan „erőszakos” akciókkal, gesztusokkal készítette, mint dobálás, lövés, vágás, összetépés vagy szurkálás; mindez vonatkozott a képeretre, a vászonra és a papírra, valamint színekre is. A szín-

tén a csoporthoz tartozó KAZUO SHIRAGA „láb-festményei” gyakran összefüggésben álltak a művész által előadott performansokkal. A mezítelen lábbal, illetve a testével a papírra nyomott formák az „előadások” dokumentumai, de egyben önálló, statikus festményekké is váltak. A hatvanas években a dél-koreai avantgárd művészet is virágzásnak indult. LEE SEUNG-TAEK *Non Sculptur* (1960) című munkájának anyaga zsinór, papír és faléc, amelyet a padlóra helyezett el, ellentmond a hagyományos szobrok autonóm térbeliségének, és egyben ellentmondott a korabeli koreai Szalon elvárásainak is, mely szerint a szobornak kőből vagy fémből kell készülnie, amelyet stabil állványra erősítenek, ami elválasztja a műalkotást a padlótól. A Szöulban alkotó LEE UFAN az egyik legfontosabb teoretikusa volt a japán MONO-HA (a dolgok iskolája) nevű csoportnak a hatvanas években. Ez a csoport teljesen elvetette az ábrázolás ideáját, ehelyett az anyagok hatására és az érzékelés kapcsolatára koncentrált.

A következő blokk *Az új emberkép* köré csoportosított művekből áll, és Katy Siegel szerint ebben a blokkban különböző „válaszokat” kapunk arra, hogy mi az ember és hogyan látták a művészek az emberiség jövőjét. A filozófusok és művészek az emberi természetre vonatkozó kutatásainak eredménye az volt, hogy az ember a modern élet borzalmaitól deformálódott, destruktív lénné vált, legalábbis az európai művészetben, elég csak Francis Bacon, Georg Baselitz, Willem de Kooning vagy Jean Dubuffet alakjaira gondolni. A nyugati humanizmus valaha pozitív vízióit az egykori gyarmatokról származó művészek vitték tovább, mint FRANTZ FANON *Új ember* című alkotása, amely kifejezetten pozitív jövőképet sugall az emberiség számára.

A *Realizmusok* blokkban szereplő művek is új megvilágításba kerültek, pedig már azt hittük, hogy végleg a múlthoz tartoznak. Megdöbbentő például Gregorij Zsukov marsall hatalmas, bombasztikus portréja (1946) Berlin romjai felett. VASZILIJ JAKOVLEV, a műalkotója, aki a régi mesterek restaurátora is volt, láthatóan jól ismerte az uralkodókról készült portrékat. Zsukov tábornok, aki Berlin elfoglalásában döntő szerepet játszott, egy felálgaszkodó, hatalmas csődörön ül. A lovas körül az egykor pompás város romjai, égig érő, pusztító lángnyelvek, a ló patái alatt szétszóródva pedig náci horogkeresztes lobogók hevernek. A téma és a kompozíció, az emberi léptéket meghaladó méret, nemcsak a gonosz legyő-

zéséről szól, hanem az egyre erősödő szovjet katonai hatalom terjeszkedésének szimbóluma is. De a messze tekintő Sztálin alakja, amely szintén hatalmas méretű (167×232 cm), és a személyi kultusz tipikus példája, ma is hátborzongató. FJODOR SURPIN festményén, a *Reggel hazánkban* (1946-1948) Sztálin egy érett, disztintív, a nagy honvédő háborúban megőszült emberként lép elénk. Alakját a hajnalban felbukkanó nap fénye övezi, pompás fehér egyenruhában van, zöld köpenye lazán a karjára vetve. Egészen közel áll a nézőhöz, körülötte, a „munka hadának lépte dobog”, gyárkérmények füstölnek, a hatalmas villanyvezetékek a végtelenbe futnak, mezőgazdasági gépek serénykednek a földeken. De a vezér mégsem tűnik elégedettnek a múlt sikereivel, tekintetét messze, a reggeli nap sugarai felé szegezi. Vagyis Surpin képe nemcsak az ipart, az elektromosságot a kollektivizálást ünnepli, hanem jelzi, hogy Sztálinnal a szovjet népre még ennél is szebb jövő vár.

Ehhez a témakörhöz tartozik LI XIUSHI kínai művész festménye is. A *Reggel* című három méter hosszú kép (1931) a művész érdeklődését mutatja az európai festészeti hagyomány iránt – már azzal is, hogy nem tussal készült. A képen a Tian'anmen tér látható reggeli fényben. A háttérben a népi hősök számára emelt terjedelmes emlékmű és a Népek Nagycsarnoka emelkedik, ahol a népi kongresszusokat tartják. A tér és az oszlop előtt azonban mindenkinek el kell haladni, így az előtérben elhaladó biciklis tömeg a kollektívizmust, a kínai kommunista párt retorikájának legfontosabb elemét jeleníti meg.

És ha már a propagandánál tartunk, nagyon tanulságos a háború utáni izraeli és palesztin művészet bemutatása is. A legtöbb, inkább a szocialista-realista stílus körébe sorolható izraeli alkotás mellett, amelyek *A formakereső nemzetek* blokkjában láthatóak, feltűnik RUTH SCHLOSS kisméretű festménye. Schloss 1937-ben menekült el Nürnbergből Izraelbe. Korai munkái a kibucok életét és az emberi szenvedést ábrázolták realista stílusban. Az itt látható *Ma'abarah* (1953) az Izrael megalapítása után létrehozott menekülttáborok klausztrófób világát mutatja be, hiszen ekkorra már kissé kérdésessé vált a szocialista-cionizmus utópikus rendjének megvalósíthatósága. Talán ezért olyan szomorú ez a kép, a természetellenes, komor megvilágításba helyezett sátorerdő közepéből azonban felbukkan egy világosabb, színesebb mező is, anyákkal és gyermekkel, akik látványa a jobb jövő reményével kecsegtet. Nem ilyen

reménykeltő ISMAIL SHAMMOUT ugyanebben az évben készült két festménye, a *Tragédia kezdete* és az *Egy korty víz*. Ez a két festmény emblemikus és provokatív megjelenítése a palesztin katasztrófának (Nakba), aminek során százazrek kényszerültek elhagyni szülőföldjüket Izrael állam 1948-as létrejöttkor. Az első kép a palesztin exodus kezdetét mutatja be, amelyben a férfiak, nők és gyerekek tömege vonul át egy sivatár tájon, néhány apróságot magukkal cipelve az ismeretlen jövőbe. A kép alsó felében felborult vödör a fenyegető vízhiányra utal. A vizért és ételért folyó harc a témája a másik képnek is, amely a mindenkori népvándorlások velejárója. A menekülés, a fizikai és a lelki gyötrődés a témája az amerikai MITCHELL SIPORIN expresszív festményének is. A *Végtelen utazás* százak menekülését ábrázolja, akik a viharos tengeren összezsúfolódva hánykolódnak. Az 1946-ban készült alkotás a csontig lesoványodott emberekkel, a jól látható tetoválásokkal világossá teszi, hogy itt a Holokausztot túlélő utasokról van szó. A vitorlára felakasztott feliraton az „Eretz Israel” egyértelműen a tengeren hánykolódók céljára utal. Siporin ahhoz a generációhoz tartozott, melyet a Federal Art Project der Works Progress Administration keretében az amerikai szövetségi állam kasszájából anyagilag támogattak. A támogatás fejében a művészeknek különböző műfajokban kellett dolgozniuk, Siporin és Pollock például falfestményeket készített. Siporin a háború alatt Észak-Afrikában és Olaszországban szolgált, ahol a katonák mindennapjairól és a háború borzalmairól készített képeket.

RAYMOND HAINS és JACQUES VILLEGLÉ francia művészek találták ki 1949-ben összetéveszthetetlen technikájukat, a dekollázst. Hains munkája 1956-ban készült és Algéria függetlenségi harcával „szimpatizál”. A vásznon egy megrongált plakát maradványai láthatóak, amelynek teljes szövege „békét Algériában” volt, és amelyet annak idején megrongáltak. A franciák, de maga Algéria mint új nemzet sem jött ki „egészségesen” ebből a konfliktusból, és ez igaz más, egykori gyarmatból függetlenné vált új nemzetre is. De ez megint egy olyan bonyolult és különösen érdekes téma, amely bőségesen elég lenne egy önálló kiállításához is. Ugyanez érvényes a *Kozmopolita modernnek* című blokkra is, hiszen ebben olyan nemzetiségű művészekről láthatunk alkotásokat, mint IBRAHIM EL-SALAHİ szudáni, UZO EGONU nigériai, FRANK BOWLING brit-guayana-i, ALEXANDER BOGHOSSIAN etióp, AFFANDI JÁVAI és SIAH ARMAJANI iráni, FATEH AL-MOUDARRES szíriai alkotó – akik, elhagyták szülőföldjüket, menekültek voltak, kontinensről kontinensre vándoroltak, esetleg nyugati művészeti iskolákba jártak, de megőrizték hagyományait is. Csak két példa közülük: Frank Bowling, aki Guayanából került Angliába, és az első színes bőru volt, akit felvettek a nagyhírű Királyi Művészeti Akadémiára, a *Hattyúk I-II.* című festményeivel tűnik ki: a képek 1964-ben keletkeztek, akkor, amikor Francis Baconnal való barátsága csúnya szakítással ért véget és munkájában is sikertelenségek kísérték. A haldokló hattyúk ennek a válságnak a metaforái. Később New Yorkba költözött, ahol az absztrakt művészet felé fordult. Siah Armajani *Ing #1* című objektje 1958-ban készült, amikor a fiatal művész még Iránban élt. Armajani perzsa költők írásait és más spirituális szövegeket festett egy ingre perzsa írással. Így ez az ing, amelyet a festő édesapja készített, egyben egyfajta talizmánként is szolgál. A világ számos részéből érkeztek tehát művek, és az ember izgalommal keresgél legalább egy magyar nevet a kétszáztizennyolc között. Van is egy: GYULA KOSICE, aki ugyan Csehszlovákiában, Kassán született, de most Buenos Aires-ben él, a dél-amerikai absztrakt művészek köréhez tartozik ezen a kiállításon és a *Konkrét víziók* blokkjában szerepel.

Úgy tudom, Okwui Enwezor járt Budapesten is. Hogy nem ismeri a háború utáni magyar művészetet, azért nyilván felelős valaki. Hiszen volt Európai Iskolánk, Kassák Lajosunk, sőt szocialista realistákban és szürrealistákban, absztrakt művészekben is bővelkedtünk.