

EGY FEHÉR FOLT KISZÍNEZÉSE

Osztrák művészet 1945-1960 között

„Ausztria fehér folt az európai modernizmus művészetföldrajzában. Kolumbuszra várunk. Ki járt már itt eddig az Ön kollégái közül?” — fordult 1959-ben méltatlankodó soraival ALFRED SCHMELLER osztrák kritikus WILL GROHMANNHOZ, aki az akkoriban megjelent, az 1945 utáni művészet történetét tárgyaló könyvében a 369 oldalon összesen 19 sort szánt az osztrák festészetnek, a szobrászatnak pedig egyet sem. A levél jól érzékelteti azt a helyzetet, amely nemcsak a kortárs osztrák, de az egész közép-kelet-európai művészetre, benne a magyarra is jellemző volt. Kolumbuszra vártak az osztrákok, de a csehek, magyarok, románok, horvátok s a többiek is. A különbség egyrészt az, hogy a szocialista realizmus kísértetével viaskodó országok ezt a várakozást sosem vallották be nyilvánosan, másrészt az, hogy Ausztriával ellentétben azóta sem fedezte fel őket a világ.

Míg ugyanis a kortárs magyar művészet például máig nem tudott kitörni elszigeteltségéből, az osztrák alkotók jónéhánya éppen olyan otthonosan érzi magát Nyugat-Európa vagy az Egyesült Államok legjelentősebb galériáiban, múzeumaiban, mint a modern művészet bécsi gyűjteményeiben. Továbbmenve: a huszadik század osztrák és magyar művészetének nemzetközi befogadása között is döntő különbségek figyelhetők meg. Példaként elég talán a legutóbbi hónapok egy-egy akciójára gondolni. Arra például, hogy milyen visszhangtalan maradt CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR műveinek stockholmi, rotterdami, müncheni bemutása 1994 második felében, s arra, hogy milyen lelkesedéssel üdvözölte a francia sajtó azt a tárlatot, amelyet ez év elején a Musée Marmottanban *Az osztrák festészet főművei* címmel rendeztek.

TERMÉSZETESEN NEM ARRÓL VAN SZÓ, hogy össze lehetne, kelle-
ne vetnünk Csontváry és a WALDMÜLLERTŐL KLIMITIG ívelő fo-
lyamat hatvan képpel érzékeltetett értékeit. Mégcsak nem is az a
kérdés, hogy az egyes rendezvényeket mennyire szakszerűen rendez-
ték. A különbség más bemutatókat ugyanígy jellemez, hiszen miköz-
ben aligha tudunk említeni külföldön rendezett, jelentős visszhangot
kiváltó magyar kiállítást az elmúlt évtizedekből, emlékezhetünk rá,
hogy milyen nagy sikere volt a párizsi Pompidou-központban illetve a
velencei Palazzo Grassiban 1984-ben megrendezett *Wien 1880-1938*
című kiállításnak vagy éppen arra, hogy milyen revelatív erővel ha-
tott az 1989-ben a budapesti Múcsarnokban rendezett *Föld a láthatá-
ron* című, az osztrák művészet utolsó száz évét átfogó bemutató.

APETER NOEVER ÉS MUNKATÁRSAI ÁLTAL SZERVEZETT TÁRLAT mintegy a jelenből a múlt felé haladva idézte fel az eseményeket, életműveket, három fő korszakra koncentrálva. Egyrészt, a nyolcvanas évekre, amikor a fiatal osztrák művészek, mintegy a világ más tájain élő kollégákkal szinkronban dolgozva, maradandó értékekkel gazdagították az *avantgarde* utáni időszak festészetét, szobrászatát. Másrészt, az ötvenes-hatvanas évek fordulójára, amikor a bécsi akcionistáknak nevezett csoport alkotói nem ritkán botrányba fulladó rendezvényekkel keltettek — egyébként nagyon is megérdemelt — nemzetközi figyelmet. Harmadrészt, a századelő időszakára, amikor olyan nevek fémjelezték az osztrák festészetet, mint Gustav Klimt, EGON SCHIELE, OSKAR KOKOSCHKA, amikor OTTO WAGNER épületei, a Wiener Werkstatte iparművészete, majd ADOLF LOOS dísztelen homlokzatai határozták meg a formaképzés színvonalát.

A sok izgalmas huszadik századi életművön keresztül azt a kérdést vetette fel a tárlat, hogyan volt lehetséges megőrizni azt az egységes jelleget, amely a különbségek ellenére mégiscsak jellemző századunk osztrák művészetére, azt a magas színvonalat, amely méltán kelt nemzetközi érdeklődést. Nem szabad megfeledkeznünk ugyanis arról sem, hogy a huszadik században Ausztria kétszer is földrengésszerű megrázkódtatást élt át: európai nagyhatalomból gazdasági források nélküli kis országgá vált az első világháború után, s alig negyed évszázad, az *Anschluss*, a második világháború után újból szellemi, lelki és anyagi értékeitől megfosztva, megszállt országgént kellett újrakezdenie.

Kiváló művészek tucatjai veszték el az osztrák művészet számára: vagy a fasizmus áldozataivá váltak, vagy emigráltak, s nem tértek vissza a háború után. Ahogyan WIELAND SCHMIED megállapította: a nemzetiszocializmus évei után, 1945-ben Ausztriában hiányoztak a közvetlenül folytatható tendenciák, hiányoztak a fejlődési irányok, amelyekhez a jelen organikusan kötődhetett volna. És mégis: éppen az 1945-öt követő két évtized a kulcsa az osztrák művészet későbbi sikereinek, az akcionisták megjelenésének éppen úgy, mint a nyolcvanas évek lendületének. Az 1945-60 közötti osztrák fejlemények tanulmányozása annál is inkább tanulságos, mert az eseményeket afféle képzelt párhuzamos történésként szemlélve, mindarról képet kaphatunk, ami a magyar művészetben nem történt meg. Pontosabban arról, hogy mi hiányzott a magyar művészetben ahhoz, hogy ne szakadjon olyan tragikus módon három részre a legutolsó évtizedekben, mint ahogyan szétszakadt: a hivatalos ideológiát kiszolgálók viszonylag népes, a valódi progressziót képviselők jóval kisebb táborára, s a köztük ide is, oda is igazodni próbáló, valóban közép-szerűek tömegére. A visszatekintésre most egy nagyszabású kiállítás ad alkalmat, amelyet *Aufbrücke — Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre* (Feltörések — osztrák festészet és szobrászat az ötvenes években) címmel rendeztek 1994. október 26–1995. február 26. között a Felső Belvederében és az Augarten műtermében.

A Belvedere kiállítása abban az emeleti teremben indul, ahonnan nemcsak páratlanul szép kilátás kínálkozik a császárvárosra, de amelyben az osztrák államszerződést is aláírták, mintha csak arra akarnának emlékeztetni a rendezők, hogy az ország csak 1955-ben vált újra szabad, független köztársasággá, amelynek művészete meglehetősen nehéz körülmények között indult a háború után. A korábbi normák elveszítették érvényességüket, de nem tűnt el a konzervativizmus, provincializmus ama légköre, amelyben olykor még egy-egy túlzottan expresszív kép körül is fellángolt a vita. Szegényes volt a művészet állami támogatása, kevés a megrendelés, a vásárlás. A megszálló hatalom ideológiai befolyás szerzésére irányuló kísérletei azonban lényegében rendre kudarcot vallottak. Ez az első és talán a legdöntőbb különbség az osztrák és a magyar művészet helyzete között, legalábbis 1948, a magyar fordulat éve után.

Ausztriában éppen akkor indult meg lendületesebben a kibontakozás, amikortól nálunk a szocialista realizmus jegyében csírájában fojtottak meg minden modern törekvést. Az 1947-ben alakult Art Club nem szűnt meg néhány év múlva politikai nyomásra, hanem békésen, végelgyengülésben múlt ki 1960-ban. Közben olyan művészeknek rendezett bemutatót, mint ALFRED KUBIN, ALFRED PARIS GÜTERSLOH, ERNST FUCHS — hogy csak néhányat említsünk a sok száz név közül. Még fontosabb talán az OTTO MAUER atya által 1954-ben létrehozott Galerie St. Stephan tevékenysége, amely négy év alatt „teológiai alapon orientált grafikai gyűjteményből fiatal festők otthona és kollégáik találkozóhelye lett” (R. FLECH: *Avantgard Bécsben*, 1982), s amelynek működése ékes bizonyítéka annak, hogy a huszadik századi vallásos érzés jól megfér a legmagasabb művészi színvonallal is. A galéria nyitó kiállítását annak a HERBERT BOECKL-nek szentelték, aki frissiben kapta meg az 1950-től újra kiadott festészeti állami díjat, s aki éppen a stájerországi Seckau Angyal-kápolnájában festette freskóit. A következő években ROUAULT, CHAGALL munkái éppen úgy szerepeltek a galériában, mint KATHE KOLLOWITZ, JAMES ENSOR alkotásai vagy keresztény óvodások rajzai.

FRITZ WOTRUBA 1953-BAN VETTE ÁT A GALERIE WIRTHLE VEZETÉSÉT, hogy az intézmény tíz éven át fontos közvetítő szerepet játszon a külföld és Ausztria, az élő művészet és a múzeum között. Francia klasszikusokat állított ki, VEDOVÁT, SCHLEMMERT, KLEE-T, tevékenysége éppen olyan fontos előzményt jelentett az — egyébként az 1958-as brüsszeli vilákiállítás osztrák pavilonjában elhelyezett — Museum des 20. Jahrhunderts megnyitásához, mint az 1946-től működő Francia Intézet, amelynek egyik bevallott célja az volt, hogy „a nyilvánosságnak a nemzetközi új áramlatokhoz vezető utat megmutassa”. A huszadik századi művészeti múzeum anyagát közben nem kisebb személyiség gyűjtötte, mint a nálunk is több könyvről, a többi között *A földi paradicsom* című kötetéről ismert művészettörténész, WERNER HOFFMANN. Ugyancsak 1953-ban alakult meg az újjáépített Belvederében az Osztrák Nemzeti Galéria.

A Z ÁLLAMI VÁSÁRLÁSOK 1948 UTÁN KEZDTEK SZAPORODNI. Az 1948-as 18 után a következő három évben már 86 művet vásároltak meg, az ötvenes évek eleji további élénkülés sem jelentette azonban azt, hogy a művészet támogatása teljesen megnyugató lett volna. Ennek az érzésnek 1954 máciusában a művészet és a tudomány háromezer képviselője adott hangot, a művészet állami költségvetése növeléséért tüntetve. Közben egyre erőteljesebbé vált az osztrák művészet külföldi jelenléte is. 1955-ben Párizsban osztrák kultúrintézet nyílt, ugyanebben az évben Oskar Kokoschka művei képviselték az osztrák művészetet az első kasseli documentán. A kortárs művészet legnagyobb nemzetközi seregszemléjének második, 1959-es kiadásán Kokoschka mellett ott voltak BECK, HAUSNER, RIEDL, Wotruba, WOLF munkái, míg az 1964-es bemutató már az ország művészetének egészét, mint külön „művészeti planétát” fedezte fel. Ez volt az az év, amelyben Kölnben *Kunst unserer Zeit* címmel nagy, az aktuális tendenciákat kutató tárlatot rendeztek. BRAUER, Fuchs, HAUSNER, HOFLEHNER, HUNDERTWASSER, PRACHENSKY, RAINER, STENVERT, Wotruba — több generáció, műfaj, szemlélet, stílus képviselőinek — neve jelzi, hogy erre az időpontra az át-, pontosabban a feltörés véglegesen megtörténtnek tekinthető.

De — galériákon és tárlatokon, támogatáson és vitákon túl — hogyan is indult a folyamat? 1945-ben egy dolog volt világos: az, hogy másfajta művészetre van szükség, mint amilyen az elmúlt évek figurális, „közérthető”, „egészségesen népi” művészete volt. Mivel a realizmus a fasizmus, a diktatúra művészetének szinonímájává vált, az érdeklődés természetes módon fordult az idős mesterek, korábban háttérbe szorított expresszív művészete felé. Oskar Kokoschka azonban, aki a háború után külföldön maradt, sőt, 1947-ben angol állampolgár lett, hiába várt rá, hogy hazahívják. 1949-ben megfestette ugyan az osztrák államelnök, THEODOR KÖRNER arcképét, a megrendelők azonban, nyilván a túlzott expresszivitás, szenvedélyesség miatt, lemondtak róla, hogy a művet a bécsi városházán a falra akasszák. A mester végül is 1953-ban a Genfi tó mellett települt le, ausztriai működése elsősorban a Salzburgban alapított *A látás iskolája* vezetésére korlátozódott.

A már a korábbi évtizedeket is főleg külföldön töltő Kokoschkánál inkább jelenlévő volt az osztrák festészetben a nála nyolc évvel fiatalabb Herbert Boeckl, a konstruktív-kubisztikus törekvésekből is merítő „tipikus expresszív kolorizmus” képviselője. Az 1945 utáni művészeti élet 1946-ban szinte jelképes módon a Képzőművészeti Akadémián rendezett Boeckl-tárlattal indult újra. A másik tekintélyes mester Paris Gütersloh festő-író volt, harmadikként a szobrász Fritz Wotrubát említhetjük. Az előbbi képei elsősorban a fantasztikus realistákra hatottak felszabadító erővel, utóbbi munkásságából egy egész iskola nőtt ki, amely Bécsset hamarosan Európa egyik legfontosabb szobrászati központjává tette.

A bécsi fanatisztikusok, ahogyan életrajzi adataik jelzik, általában közvetlenül a háború után kezdték pályájukat. WOLFGANG

HUTTER, ARIK BAUER, ANTON LEHMEN, Ernst Fuchs egyaránt 1925-30 között született. A csoporthoz tartozott a többiekénél másfél évtizeddel idősebb Rudolf Hausner is, akinek nyolcvanadik születésnapját köszöntő tárlata szinte a *Feltörésekkel* egy időben nyílt meg a Városi Történeti Múzeumban. Mindannyian a francia szürrealizmusért lelkesedtek, az előképeknél jobban kötődtek azonban a régi mesterek világához, a korai németalföldi festészet szigorú kompozíciós rendjéhez, részletgazdagságához. A bonyolult lazúrtechnikához az olykor BOSCH vízióit idéző látomásosság s a hétköznapi érzés- és látványvilág ötvözésének igénye társult. Néhányan, mint Hausner is, évtizedeken át megőrizték kutató attitűdjüket, minőségigényüket, mások, mint Fuchs, nem tudtak ellenállni a sikernek és hamarosan kommercializálódtak.

NEM FENYEGETTE EZ A VESZÉLY azokat a fiatal művészeket, akik a szürrealizmus utáni törekvésekhez csatlakozva keresték a hiteles művészi megnyilatkozás lehetőségeit. Azokról van szó elsősorban, akiknek műveit az „emóció és szabad gesztus” fejezetcím alá sorolhatjuk, s akik a Párizsból és New Yorkból kiinduló *informelhez*, az absztrakt expresszionizmushoz, a tasiszta törekvésekhez csatlakoztak. Közéjük tartozott MARIA LASSING, akinek képein a színek és ecsetvonások súlyos amorf ritmusokká állnak össze, a nála tíz évvel fiatalabb Arnulf Rainer (a két festő az ötvenes évek elején együtt utazott Párizsba, hogy „élőben” tanulmányozza a kortársakat), aki a forma folyamatos lerombolása, az előző rétegek átfestése révén jutott el a kép teljes átalakításához, a harmadikként OSWALD OBERHUBER, a bécsi Iparművészeti Főiskola mai rektora.

A legkövetkezetesebb kísérletező Arnulf Rainer volt, aki megszállott igazságvágtyóval vezetettve újra és újra megsemmisítette a már meglévőt, a nem-léttől való félelme miatt viszont csak olyan felületre dolgozott, amely már ábrázolt valamit. Szenvedélye, akcióigénye Schiele, Kokoschka század eleji művészetét idézi, s a következő évtized akcionizmusát előlegezi. A stájerországi GOTTFRIED FABIAN egészen külön úton járva jutott el a klasszikus *informelhez*, a tárgyiasságnak elkötelezett festészetből indulva, az absztrakció változatain át az ötvenes évek közepére letisztult, elvont-lineáris formavilágot teremtett.

MAX WEILER, HANS BISCHOFFSHAUSEN ugyancsak a struktúra és a konstrukció megszállott kutatója volt. Előbbi a táj, az áttetsző temperarétegek mestere, az utóbbi, a volt építésznövendék, Paul Klee csodálója, Rainerhez hasonlóan a már meglévő rétegek roncsolásával hozott létre új minőségeket. Nála azonban a beavatkozás erőszakosabb volt: égette a felületet, sőt, az olasz FONTANÁTÓL inspirálva hasított, átlukasztotta. Míg ők az anyagot kezelték reális létezőként, a történés helyszínként, a bécsi naturalisták, GEORG EISLER, FRITZ MARTINEZ, ALFRED HRDLICKA a jelen és a közelmúlt történelmének, hétköznapijainak brutális mozzanataiból formáltak képet, nem ritkán sokkoló hatású víziót. „A művészet minden hatalma a

hősből indult ki” — állítja Alfred Hrdlicka s e felfogásának megfelelő kegyetlenséggel fogalmazta meg korai műveit is.

Ha róla beszélünk, akkor elsősorban a szobrászt kell értékelnünk, a háború utáni osztrák plasztika fő alakjaként azonban, bármennyire is jelentős mester, nem őt, hanem Fritz Wotrubát kell említenünk, aki a középpontba az emberi alakot helyező, tömörszerűen fogalmazott műveivel 1945 után vált nemzetközileg elismert művésszé. THEODOR W. ADORNO így fogalmazott: „Wotruba szobrai: építkezés az ismeretlenbe”. Ő maga úgy vélte: „szobrászatom úgy született meg, mint egy architektúra, ám összefonódva az ösztönnel, az obskurussal, amely mindannyiunkban rejlik és még nem oszt meg bennünket. A szoborban nincs semmi individuális. Nem szabad közlőre nézni, hanem csak bizonyos távolságból. Így tárja fel a sziluett a képességét és erejét, és így válik nyelve érthetővé”.

Abban egyébként, hogy Wotruba tanácsának megfelelően a háború utáni osztrák szobrászat egészét is „egy bizonyos távolból” nézzük, a *Feltörésekkel* egy időben egy másik tárlat, a Bawag Alapítvány *Wotruba und die Folgen* (Wotruba és követői) című bemutatója is segítségünkre lehetett. Tovább árnyalta a képet, érzékeltette: a Wotruba-iskola nem feltétlenül alaktani egységet jelent. Az alapvető közös vonást az emberi figurából való kiindulás adja, ezen az egységen belül azonban jól megférnek egymással az olyan művek, mint az oszlopszerű-klasszikus figurákat létrehozó JOANNIS AVRAMIDIS és a kőbányában talált kövekkel dolgozó OTTO EDER, a mobil plasztikákat, üvegreliefeket készítő MARC ADRIAN, GEORG JUNG s a barokk-expresszív formákkal dolgozó ANDREAS URTEIL világa.

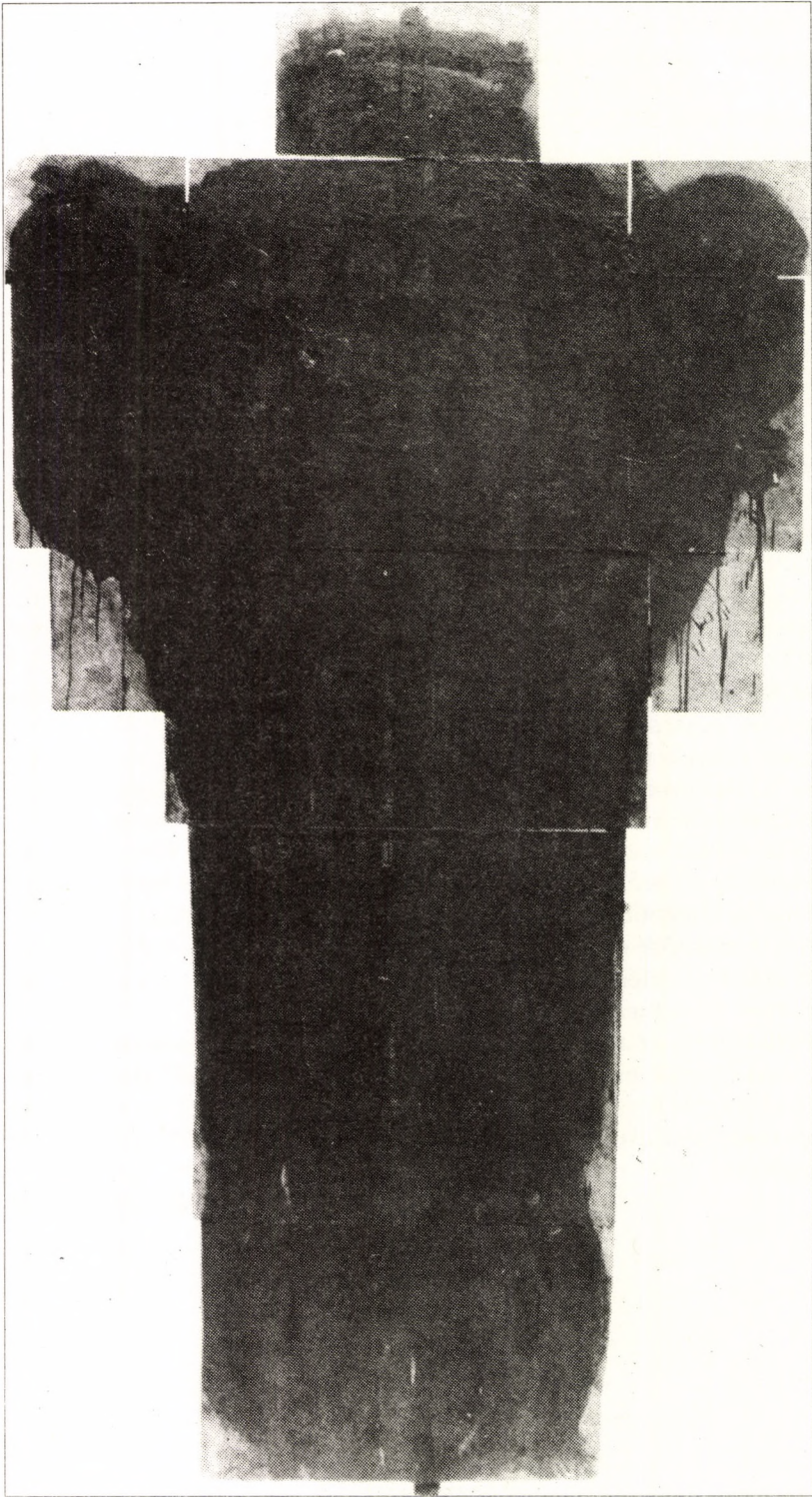
HOGY MILYEN SOKRÉTŰ EZ A VONULAT, jól érzékelteti: majdnem egy időben indult WANDER BERTONI, aki 1951-ben készítette el képzeletbeli ABC-jét, aki tudatosan szakított a figurális művészettel s lett az egyik első nonfiguratív osztrák alkotó, s a már említett Hrdlicka, aki viszont a naturalizmus jegyében lázadt az akadémikus hagyományok ellen. A két út nem is egészen párhuzamosan futott, hogy a művészeti tartás következetességével akarva-akaratlan a magyar kortársak számára is — a gyakorlatban sajnos alig-alig követett — példa legyen. Ahogyan Rainer és Lassing, Weiler és Bischofshausen a festészetben. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójára lehetővé tették a szobrászatban is a radikális továbblépést, előkészítették a talajt a bécsi akcionisták számára. Miközben Budapesten arról folyt a vita, hogy egyáltalán kiállíthat-e nyilvánosan a két legjelentősebb fiatal művész, KONDOR BÉLA és CSERNUS TIBOR, akiknek tehetségét ugyan nem vitathatta a hatalom, ehelyett támadhatta őket ideológiai alapon, kétszáz kilométerrel nyugatabbra nagy nyilvánosság és persze nem ritkán dühödt támadások között indult meg az az izgalmas kísérlet, amelyet bécsi akcionizmusnak neveztek, s amely az osztrák fővárost hamarosan az élő művészet legfontosabb európai központjai közé emelte.

GÜNTER BRUS, OTTO MÜHL, HERMANN NITSCH, RUDOLF SCHWARZKOGLER, később PETER WEIBEL, VALIE EXPORT tartozott a

többi között a festészetet, az akciót, a testművészetet, a *happeninget* egyféle sajátos összművészet részeként kezelő laza csoportosuláshoz, amelynek jelentőségét és ellentmondásosságát a kortárs művészetörténész WERNER HÖFFMANN 1985-ben abban jelölte meg, hogy az akcionisták „az ellen a szimpla kultuszképpé merevedett építmény ellen ágálnak, amit Ausztriának hívnak, és amelyben a polgári asszimilációs demokrácia legromdább formáját ismerték fel”, s ami ellen fiatal expresszionista elődeik is lázadtak a századelőn. Ami az ellentmondást illeti: a hatvanas évek fiatal lázadóit maguk is ugyanazokat a formákat használták fel, amelyeket el akartak vetni, s hamarosan maguk is az *establishment* részévé váltak múzeumba került, a műkereskedelemben jó áron forgó műveikkel.

A DOLOG PERSZE NEM VOLT ILYEN EGYSZERŰ. 1968-ban például a bécsi egyetem *auditorium maximum*ában rendezett *happening*-ből akkora botrány kerekedett, hogy Günther Brus kénytelen volt Berlinbe menekülni. Azt pedig, hogy milyen, a külső szemlélő számára nehezen érthető indulatok dolgoznak az osztrák — művészeti — közvéleményben is, azt jól érzékelteti az a tény, hogy 1994 végén, amikor Alfred Hrdlicka kétségtelenül provokatív politikai megnyilvánulásokra ragadtatta magát, sokakban az a gondolat merült fel: le kellene bontani az általa alkotott, a második világháború alatti bécsi bombázások s általában a fasizmus áldozatai emlékére állított monumentális emlékművet. Igaz, Bécs most sem Budapest, ahol, demokrácia ide vagy oda, egy tollvonással leváltják a Múcsarnok kinevezett igazgatóját: ott a miniszter felkérte a főiskolát, hogy indítson fegyelmit az időközben rektorhelyettesé kinevezett művész ellen. Közben folyt, folyik a vita a műről, az eseményekről, hamarosan pedig (április elején) — persze az előbbi eseményektől teljesen függetlenül — az Iparművészeti Főiskola szimpoziumot rendez a második világháború utáni osztrák művészetről. Akárhogyan is alakul a sajtóban és a kávéházakban folyó vita eredménye, akár milyen következtetésekkel zárul a tanácskozás, egy bizonyos: az a nyílt légkör, az a nemzetközileg is magasra értékelt színvonal, amely a mai osztrák művészetet jellemzi, több évtizedes fejlődés eredményeként jött létre, s a folyamat megindításában döntő szerepük van az 1945-1960 közötti években, a nyitásra, áttörésre vállalkozó generációknak.

P. SZABÓ ERNŐ



ARNULF RAINER: KERESZT (1956)