

MŰVÉSZET ÉS TERMÉSZET, MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM

SZOMBATHY BÁLINT

1. *A természettől a művészetig, a művészettől a természetig* névvel fogták át a szervezők a nemzetek idej véencei biennáléjének szakosított, illetve tematizált hat tárlatát, valamint a nemzeti csarnokokban bemutatott anyagot. A bevezetőként, előtanulmányként és történeti vizsgálatként egyaránt felfogható hat visszatekintő tárlat az utóbbi fél évszázad gyakorlatán át igyekezett bizonyítani, hogy a művészet a természet meta-nyelveként, második valóságként is értelmezhető.

A polgári társadalom látványszerű, mimetikus művészetének hibáin okuló s egy új, valóságtól független valóság megteremtését célzó szintaktikai-szemantikai modell kialakulásának és fejlődésének fontosabb állomásait kísérte végig *A nagy absztrakció, nagy realizmus* című kiállítás első része. Ez a művészeti megnyilvánulás a századelőn jött létre az absztrakció különböző formáiból, úttörői pedig a De Stijl-beliek, valamint Kandinszkij, Malevics, Balla stb. voltak. A bemutatás a művészet nyelvi jelenlőségként való rudatosítását szorgalmazta, felismerve egyúttal, hogy a művészet elsősorban nyelvi, ezen belül pedig jeltermészetű. A konkrét és absztrakt művészet volt tehát az első olyan modell a művészettörténetben, amely az alkotást tárgyi mivoltában abszolutizáló idealista felfogás mintegy ellenmodelljeként „művészeti tájékozódású” művészetet dolgozott ki, kezdeményezve a művészet természetét önreflexív módon vizsgáló korszerű kutatásokat, melyek posztkonceptuális festészet néven később Reinhardt, Kelly, Noland, Vierrat stb. munkáiban nyerték el végső formáikat. A *nagy realisták* közé sorolt Picasso, Braque, Duchamp, Schwitters, De Chirico, Dine, Pistoletto stb. alkotásai dióhéjban szemléltették a művészet 1914-től napjainkig keletkezett realista vonulatait. Ez a realizmus azonban nem hozható egy nevezőre ennek a fogalomnak a szocrealista művészetszemléletben betöltött sematikus szerepével. A nagy realizmus csoportjába sorolt művek ilyképpen a szürrealista, dadaista, metafizikai, pop és újrealista művészetgyakorlat nyelvi

szerkezetein keresztül egyfajta új figurálistikus révén ragadták meg a valóságot.

De Chirico, Ernst, Dali, Magritte, Lindner, Dubuffet, Bacon, Twombly stb. munkái képviselték a biennálén a *belső* érzelmek, álmok és szorongások szürreális világát, valamint a társadalom színén képződő *külső* állapotok és jelenségek összefüggésrendszerének képi kivetítését. Ennek a tárlatnak az íve szinte természetszerűen vitt a következő nagy tematikai egységhez, amely *A városi ikonoszféra* néven Severini, Léger, Morach, Dix, Boccioni, Rauchenberg, Warhol, Segal, Lichtenstein, Hockney, Rosenquist, Rotella stb. alkotásainak felhasználásával tekintette végig azt a századunk húszas éveiben keletkezett festészeti felelőtlenséget, amely az iparosodó és gyarapodó nagyvárosok látványából kiindulva a pop művészet fogyasztói ideáljainak abszolutizálásához vezetett, második természetként értelmezve az urbánus környezet fenomenológiáját.

A látvány konvenciója című tematikai egység a látvány transzponálásának kérdését vetette fel. Az alany és a tárgy, a művészi én és a világ közti kapcsolat sajátos láttatását Balla, Magritte, Giacometti, Dübbers, Buren, Isgró, Penone stb. alkotásainak egy olyan válogatásával valósították meg a szervezők, mely az alkotók sajátos látószögén és auráján, a „kézjegen” át mintegy emblémaszerűen utalt a látvány és az élmény kölcsönhatásának, illetve a látvány és az élmény erőviszonyából kiismerhető közös eredő képi megfelelőire. *A művészet entrópiája* című kiállítói egység a művészet állapotának végső határáig, egy nyelvi és tartalmilag is leszűkített, homogén szerkezetig hatolt el. A minimális és konceptuális művészet nyelvi leszűkülésének tautológiai természetére Stella, Judd, Andre, Morris, Lewitt és Kosuth alkotásai mutattak rá. *A Természet—ellentermészet* elnevezésű tárlat a szegény művészet (arte povera), az újrealizmus, az environment, a performance, a behaviour (viselkedés) stb. bemutatásával szinte pontot tett arra az erjedési folyamatra, amely a nagyváros ikonoszférájából eredt és végül a művészet belső elhalásához, egy teljes leszűküléshez vezetett. Az ebben a csoportban képviselt alkotók már nem a külső környezet mimézisére esküdtek, hanem egy sajátos és szilárd nyelvi-eszmei alapokon nyugvó második, úgynevezett ellentermészetet alakítottak ki, amelynek lokációja lehet a *természetszerű természet*, de egy művilég teremtet zart térszerkezet is. A rendezvény értelmi szerzői tehát Fontana, Merz, De Maria, Long, Anselmo, Rinke, Aycock, Venet, Haacke, Beuys, Christo, Acconci, Gilbert and George, De Dominicis stb. „individuális természetek” kiragadásával kísérelték meg időszerűsíteni azt az összetett és végsőkéig bonyolult kérdéskört, ami lényegében a huszonhét nemzeti csarnok anyagának fogalmi és nyelvi körét is meghatározta. A fent vázolt hat történeti tárlat jobbára szerencsés szerkesztése és kritikai folyamatszűrűsége folytán a nemzeti csarnokok anyaga már meglehetősen zilátnak és kiegyensúlyozatlanul hatott, a Románia kivételével önként távol maradt

keleti szocialista országok hiányát pedig — az előző évek tapasztalata alapján — nemigen lehetett érezni.

A technológiai korszak elidegenült embere az alkotásban is — talán elsősorban ott — mindinkább vissza-visszavágyik azokba a természeti összefüggésekbe, melyektől a múlt század végén oly büszkén rugaszkodott el. A biennálé idei koncepciója végeredményben nemcsak a természet → művészet → természet feed-back-szerű láncolatának elemzését serkentette, hanem ezzel egyidejűleg felvetette a művészet *helyének* kérdését is, amely az időszerű művészet egyik sarkalatos tétele egyben. A művészet helyének problémáját vizsgálja például a Land Art és az Earth Art. Elnevezésük alapján azt lehetnénk, nincs közöttük lényeges különbség, „de míg a Land Art elnevezés olyan alkotást jelöl, amely a tájhoz tartozik, addig az Earth Art csak a mű anyagára vonatkozó meghatározás, és független a mű környezetétől”. A Land Art tehát inkább a természet szerű természet egy részéhez kötődik, csak a szabadban képezhető el, bár nem természetes anyagokat is felhasznál (vasrúd, téglá, kőtél, szintetika). Az Earth Art ezzel szemben kizárólag földből, kőből, vízből, növényekből és más, a természetben előforduló szerves anyagból készült, de zárt, mesterséges környezetben elhelyezett művek gyűjtőneve, amely a biennálé esetében a *Természet-ellentermészet* csoportba sorolható, a Land Arttal együtt. Míg a *Művészet entrópiája* tárgykörbe tartozó alkotásokra a tárgy, a közlés és a cél azonossága, egybeesése a jellemző, addig a Land Artnál sohasem tudni biztosan: természetes vagy mesterséges alkotásról van-e szó, habár az ábrázolás tárgya mindig önmagát jelenti: „nincsen közbeeső fokozat, mint egy szobornál, amely a bronzon vagy márványon át utal az emberre”. A természetszerű természetbe vont Land Art művészek néhány vizsgálódási pontja a művészettörténet utolsó évtizedéből: Bill Bollinger Kölnnél egy fatörzset dobott a Rajnába; Jan Dibbets árka az amszterdami városi parkban; Walter de Maria fél mérföld hosszú párhuzamos vonalai a nevadai sivatagban; Michael Heizer a kiszáradt nevadai sóstó göröngyös talajába mértani formájú árkokat ásott stb. Az Earth Art és a Land Art is a természet átalakulását, a természetes és mesterséges anyagok viszonyát vizsgálja, miközben utal a felhasznált anyagok hovatarozására, eredetére. Itt tehát a természetes és mesterséges valóság különleges, inverz viszonya vetül ki, s kár, hogy a biennálé erre a kölcsönös kettősségre nem fordított kellő figyelmet, sőt De Mariát sem Land Art művel mutatta be a közönségnek.

Az a benyomásom, hogy napjaink művészeti problémáinak időszerűsítésével a biennálé felzárkózik abba az élvonalba, amelyből évekkal ezelőtt kiesett. A párizsi fiatalok biennáléjának erőfeszítései után Velence is a művészeti élet fókuszába, a kasseli Documenta mellé vagy vele azonos rangra kíván emelkedni. Az idén ezt nemcsak a természet és a művészet viszonyát tematizáló általános koncepció, hanem a központi eseményekkel párhuzamos, semmivel sem jelentéktlenebb építészeti, fényké-

pézeti, filmművészeti rendezvények, valamint a műalkotók munkáit bemutató tárlat is megerősítette. Mint az ilyen átfogó és terjedelmes szemlékről általában, Velencétől sem kell valami végső és konstans választ várni; erénye az alkotó szellem átalakulásának folyamatszerű, egyben pedig tagolt szemléltetésében rejlik. Kár, hogy a nemzeti válogatások jó része nem nőtt fel a vállalt feladathoz.

2. Amikor a velencei nemzetközi rendezvény már zárta kapuit, Zágrábban külföldi és hazai alkotók részvételével kétnapos tanácskozást tartottak *Művészet és társadalom* néven. A Modern Művészetek Galériájának szervezésében lebonyolított szimpozion valójában a *Tendencije* néven ismert, időnként jelentkező művészeti rendezvény hatodik kiadása volt. Bár a beszélgetés fő témáját négy alapsopontra — Kultúra és változások a korszerű társadalomban; Az emberi környezet; Az alkotó munka és az egyén; Médiumok és akciók — osztották fel, mindezek a rész-kérdések lényegében ugyanannak a kérdéskörnek a kivetülései voltak: a művészet, illetve a művész és a társadalom viszonyát konkretizálták. A vitában felszólalók egyéni meglátásainak egymással ütköző természete már jelezte, hogy nincs kilátás semmilyen szilárd vagy végső állásfoglalásra. A felszólalók egyéni tapasztalatai alapján azonban ki lehetett tapintani azokat a tüneteket, amelyek a korszerű társadalom és az alkotók viszonyát főbb vonalakban jellemzik manapság.

A társadalom és a művészet viszonyában mindig is létezett bizonyos visszakérdező viszony. A klasszikus művészet normáit még a társadalom szabta meg, vagyis a művészet szó szerint „vitette magát” az idők óceánján, felelőtlen volt önmaga sorsa és léte iránt. A század elején bekövetkezett feleszmélés következtében, a modern művészet kialakulásával azonban ez az alkotói szféra — a festészet és a többi vizuális műfaj — függetlenül, kialakította öntörvényű belső elveit és szinte nem is létező normáit, melyek a társadalom merev normáival azóta is szükségszerűen ütköznek. A művészet és a társadalom egyik alapvető félreértése a művek kritériumának megjelölésében és a modern alkotások megértésében rejlett. A társadalom egyrészt nem tudta megérteni, hogy már nem a szép számít a modern művészet kritériumának, másrészt értékeit se nem *mulandósága*, se nem *örökkévalósága* határozza meg, mint a múltban. „A jó, klasszikus művészet természetesen örök, az új kísérletek pedig mulandók. Amúgy sem lehet ezeket komolyan venni, hiszen pusztán korjelenségek. Legokosabb nem is törődni az újjal s továbbra is az örök alkotásokhoz igazodni. Így aztán azokat az utalásokat egyszerűen elutasítják, amelyek a mai művészetre mint társadalmi jelenségre vonatkoznak. Összefoglalva (...) a következőket lehet mondani: a modern művészet ellenségei megegyeznek abban, hogy nem tudják, mi a modern művészet. Ezért szükségképpen azt mondják a valójában újról, hogy nem is létezik” — írja Paul Wember.

A művészet és a társadalom közötti másik félreértés abból fakad, hogy a művészetet is a szokások és az általános emberi normák mércéjével mérik, holott a művészetben sokkal erőteljesebb a fejlődés, sokkal dinamikusabbak a változások. A művészet nem vesz tudomást a többi emberi tevékenység értékelésére szolgáló normákról, nem igazodik a szokásokhoz. A modern művészet megértését épp az teszi oly nehézé, hogy nem lehet megtanulni, mint a normákat és a jogot: „A művész szüntelenül támadja az állandót, szakít a szokásokkal, az állandóan változó kifejezés igényét szolgálja, szüntelenül rombol, felforgat. Tehát permanens »bűnöző«. Helyzete ezért nem könnyű a társadalomban. (...) A művészen mindig sajátos értelemben bűnözőt kell látni, annak ellenére, hogy a hétköznapi értelemben mégsem bűnöző.” A társadalomnak tehát mindig jobban megfeleltek az állandó, bearanyozott formák. Ez a probléma azonban a jelen pillanatban sokkal összetettebb, mint gondolnánk. Míg a századelőn kialakult modern művészet konfliktusa a világgal jobára a normák és az értékrendszerek lerombolásában öltött alakot, napjaink legfrissebb irányzataira már a teljes autonómítás és öntudatosodás a jellemző, vagyis a művészet a művészettörténetben először van tisztában saját helyzetével.

A művészet természetét és fogalmát elemző önreflexív fázis Duchamp-nal kezdődik, lényege szerint pedig konceptuális, mert a művészetet fogalmi összefüggésként vetíti ki. Ez a művészetfelfogás vagy művészetértelmezés azonban már nemcsak az értelmezés és az értékelés miatt problematikus, hanem a művészeti tárgy anyagtalantása és tisztán fogalmi úton való transzponálása következtében ütközik a társadalom egy részének fogyasztói és kispolgári ideáljaival, világnézetével. Az alkotó helyzete a társadalomban illyképp jóval összetettebb, mint mondjuk húsz vagy harminc évvel ezelőtt volt. A gyorsuló idő, a száguldó élet és az információ közlési idejének lerövidülése az alkotót is gyakran rohanásra, rögtönzésre és szalagtermelésre ösztönzi, aminek felismerése újabb konfliktusokhoz és egyéni válságokhoz vezethet.

A zágrábi értekezleten is kiviláglott, hogy a művészek tudatában vannak ennek a mai különleges helyzetnek, de még nem látnak kiutat a bajjokból. Vigasztalhatja őket az a tény, hogy a művészet rendszerint a nagy krízisek és összecsapások idején, robbanásszerűen „ugrott meg”, jutott fel dialektikus fejlődésének magaslatára. Hogy a következő ugrás nyelvilag milyen változásokat hoz majd magával, még csak nem is sejtethető.