

szavaival, Ažbét „nagy tanítóvá”, iskoláját pedig a modern képzőművészeti törekvések egyik első otthonává tette.

A tárlat legreprezentatívabb, negyedik része a legjelentősebbnek tartott nyolc Ažbe-tanítvány munkáit mutatja be, azokét, akik pályájuk későbbi szakaszában az avantgárd művészeti irányzatok védelmezőiként vagy éppen művelőiként a modern képzőművészet alakítóivá, fejlődésének részvevőivé váltak hazájukban vagy szélesebb körben is. Noha az alkotásokat a szimbolizmustól a neoimpresszionizmusig, az expresszionizmustól egészen az absztrakt művészetig terjedő irányzatok közé sorolhatjuk – ami ugyancsak az Ažbe-iskolának a stíluscendenciák sokfélesége iránti érzékenységét tanúsítja –, a művészi kifejezőerővel párosuló egyéni irányultság ebben a válogatásban is vitathatatlan. Az Ažbe-kör legjobbjai között vannak olyanok is, mint Kandinszkij, Hofmann, Javlenszkij, akiknek az életműve a modern művészeti törekvések kibontakozásában egyértelmű és megkerülhetetlen. Ez a válogatás voltaképpen a kiállítás legizgalmasabb része, felfedezés a közönség, de talán a művészettörténészek számára is, mert a hírességek mellett néhány eddig méltatlanul elhanyagolt művészt is – mint Ivan Grohar, Antonin Hudeček, Rihard Jakopič, Edward Okun – „felfedez”.

NÁRAY Éva

POLENTTRANSPORT 1981

Joseph Beuys kiállítása Budapesten 1989. március 3–31.

Az idei budapesti képzőművészeti kínálat egyik fő csemegéje kétségtelenül Joseph Beuys, a három évvel ezelőtt elhunyt, legendás híru nyugatnémet alkotó Polentransport 1981 című kiállítása, melynek megrendezését a Budapesti Galéria vállalta. Beuys személyében ugyanis minden bizonnyal századunk második felének egyik legegységesebb alkotóját kell tisztelnünk, aki például a Capital című nyugatnémet gazdasági szaklap közlése szerint a hetvenes évek végétől kezdődően a világ legkeresettebb és legdrágább élő művészenek számított. Következésképpen már csak anyagi okokból sem lehetett a kelet-európai galériák gyakori vendége. Ezen a nehézségen azonban, emberi magatartására és ars poeticájára is jellemző módon, épp Beuys segített. 1981-ben, minden bizonnyal a Szolidaritással való együttérzése jeléül, egy közel ezer műből álló anyagot ajándékozott a Łódzi Muzeum Stukynak: rajzokat, litográfiákat, akvarelleket, sokszorosított térbeli tárgyakat, dokumentumfotókat – egyszerűen, egy sok-sok műfajból összegyúrt komplex műalkotást. Mindezt a saját autóján szállította Łódzba, és ő rendezte meg a tárlatot, még címet is adva neki: Polentransport 1981. A művésznek az volt a kívánsága, hogy ez az anyag járja be (és lehetőleg termékenyítse meg) egész Kelet-Európát, méghozzá elsőnek épp Magyarországot. Jól bevált kelet-európai szokás szerint azonban öt hosszú évet kellett várni arra, hogy Beuys óhajának híre egyáltalán eljusson a címzetthez, újabb három év alatt pedig – amennyi errefelé egy ilyen horderejű dolog „normális” átfutási ideje – a megtermékenyítéshez nélkülözhetetlen hímek, vagyis a művek is megérkeztek. Női részről időközben természetesen egyéb intézkedések is történtek az aktus elodázására: nemrégiben olvashattuk Pernecky Géza egyébként korrekt és

szellemes tanulmányában, hogy „Beuys rajzai nem közölnek semmit, céljuk magában a rajzolóban van, annak prehisztorikus pszichéjét kutatják”, a Művészet című „szakfolyóirat” „tudós” szerzője szerint pedig amit Beuys csinál, az „a hülyeség csimboraszója”. A sorok között olvasva tehát egy igen különös megtermékenyítés várható, ha egyáltalán várható: a hímről az a gyanú, hogy nemcsak impotens, hanem néma, narciszoid és még elmeállapota is felülvizsgálásra szorul, a nő pedig – legalábbis az előjátékból ítélve – úgy viselkedik, mint egy frigid kamaszlány, vagy ahogy Marx mondaná, „nem tudja, de teszi”. Illetve, talán Marxot is a feje tetejére kellene fordítani: tudja, de nem teszi. Mindenesetre valami nagyon nincs rendben ezzel a kapcsolattal, amin, féltő, hogy a közvetítő sem segíthet. A közvetítő azonban mégis elvégzi a feladatát: megpróbálja minél higadtábban bemutatni a hímet.

Mindenekelőtt természetesen magát Beuysot, akiről tudni kell, hogy már ifjúkorában tett egy meglehetősen agresszív közelítési kísérletet a Kelet felé. 1943-ban a német légi-erő pilótájaként Junker 87-es gépével célba vette a Krím-félszigetet, de mivel az orosz légharítás férfiasabbnak bizonyult, Beuys bombázóját a német-orosz front közötti senkiföldjén végzetes találat érte. Nomád tatárok találtak rá napokkal később a hóval betemetett gép roncsai között, és csodával határos módon sikerült megmenteniük az életét. Testét zsírral kenték be, hogy elősegítsék a hőtermelést, és filcbe bugyolálták, hogy izolálják a dermesztő hidegtől. Innen datálható Beuysnál a sámánizmus iránti vonzalom, a zsír, a filc és más művészetidegen anyagok szobrászati használatának gondolata és egyáltalán, a bachofeni értelemben vett patriarchális, tehát hím-elvű Nyugat és a matriarchális, vagyis nő-elvű Kelet újbóli egyesítésének szándéka. Pedig ekkor még nem is művészettel, hanem botanikával és zoológiával foglalkozik. Szobrásként és rajzolóként a negyvenes évek végén tűnik fel. Ekkor munkáin egy vérbeli okkultista érdeklődési területét felölelő motívumokat találunk: méhkirálynöket, az evolúciós folyamatból kiragadott állati formákat és különféle vérszerű nedvek áramlását. Rajzai röntgenképek módjára a szellemi energiák eloszlását és működését térképezik fel, miközben a hangsúly egyenletesen oszlik el a motívum mitológiai szimbolikája és a felhasznált anyag belső energetikai töltése között. Körülbelül egy évtizeddel később azután az utóbbi mozzanat kerül előtérbe: megjelenik munkásságban a viasz, a zsír, a filc, a méz és különféle kész tárgyak, tárgyegyüttesek. Miután az új anyagok egyike-másika fokozatosan megváltoztatata az alakját, olvadni vagy penészedni kezdett, a folyamaton föllekesüve Beuys a plasztika, illetve a szobrászat fogalmát kitágította a tér-formáról az idő-formára, később pedig szociális dimenzióval is fölruházza szociális plasztikának nevezte el. A szobrászattól tehát néhány év leforgása alatt olyan széles tevékenységi terület lett, amibe már minden belefér – kezdve a tárgyak szimbolikus használatától egészen az emberi cselekvésig. A szobor akcióvá vált, ami Beuys számára olyan rituális vagy kvázirituális események megszervezését jelentette, melyek részben mitikus alapkérdéseket, részben pedig politikai problémákat feszegetnek.

A hatvanas években több akciójában is föltűnik például a nyúl, ami Beuys számára a határtalan átváltozás képességét megtestesítő állat. Tudjuk, hogy az eurázsiai mítoszokban testi mivoltát szabadon cserélte fel szellemire, sőt végbelén keresztül akár egész testét ki tudta fordítani. Éppen ezért benne vélte fölfedezni Beuys a művészet iránti fogékonyság tipikus példáját. Egy 1965-ös akciójában leckét adott egy döglött nyúlnak a művészettörténetből, a következő évben pedig gólyalábat adott alá, hogy politikai fak-

torrá léptesse elő. Csakhamar elhatározta azután, hogy pártot alapít: előbb az állatok, majd közvetlenül a diáklázadások előtt az egyetemisták számára is. Természetesen mindkettő tipikus antipárt volt. Az előbbi azért, mert túl sok passzív tagja volt, az utóbbi pedig azért, mert egyáltalán nem volt tagja. Miután kiderült, hogy a tagság nélküli párt funkcionál a legzökkenőmentesebben, fölhívást intézett a pártrendszeren alapuló politika szabotálására, majd sajátos fejlődés- és társadalomelméletet dolgozott ki, melyben az anyag és a szellem, az állati és az emberi, a Kelet és a Nyugat, a művészet és a tudomány, mindenekelőtt pedig a hím- és a nő-elv kettősségének egy magasabb szinten történő feloldására törekedett.

Beuys munkásságából természetesen a Polentransport 1981 című anyag – melynek ráadásul csak egy része került Budapestre – csupán apró részleteket tud felvillantani, ám ezúttal is bebizonyosodott, hogy az igazán nagy alkotók esetében az epizódban éppúgy benne foglaltatik az egész, mint cseppben a tenger. A Beuysra jellemző határtalan műfaji sokoldalúság például már műhelyforgácsszamba menő apró rajzain és vázlatain is maradéktalanul megmutatkozik: mint budapesti kiállítása is tanúsítja, rajzolt és festett ceruzával, krétával, szénnel, akvarellal és olajfestékkel, de ha kellett, vérrrel, földdel, zsiradékokkal, növényi nedvekkel, csokoládéval és foszforral is; nemcsak papírra vagy vászonra, hanem bankjegyre, kérdőívre, képeslapra, filcre, sőt az afrikai tengerpart homokjába is. S nem pusztán extravaganciából persze – mint oly sok kortárs alkotó –, hanem abból a mélységes meggyőződésből, hogy minden, ami energiát hordoz, minden, ami jelentést és irányt ad az életnek, a művész természetes médiuma lehet: a rajz éppúgy, mint az írás, a kép éppúgy, mint a matematikai levezetés, a jel éppúgy, mint a véletlenszerűség benyomását keltő nyom, a megformált anyag éppúgy, mint a hyletikus állapotában hagyott matéria. Igen, az utóbbi is, hiszen maga Beuys jelentette ki egyik interjújában, hogy szerinte maga az anyag már tartalmazza a világot, az ember és a szellem összes igazán döntő kérdését. Természetesen hozzá kell tennünk, hogy csak abból a tipikusan archaikus perspektívából nézve, ahonnan Beuys közelíti meg a dolgokat: ha az anyagnak – mint ahogy például az alkimisták hitték – van lelke, szelleme, sorsa és önálló belső igazsága. Miután Beuys a maga anyagait sohasem tradicionálisan szép dolgok leképezésére vagy megteremtésére használja, a matéria nála rendre megőrzi a maga alkímiai energiáit és csontvázig letisztított formában teszi láthatóvá azokat.

Más szóval, a budapesti kiállításon látható rajzokon, vázlatokon és nyomatokon lényegében ugyanaz történik, mint Beuys nagyszabású akcióiban és environmentjeiben: a világ rejtett energiáival való kapcsolat keresése annak érdekében, hogy átalakuljon az anyag, az ember gondolkodása és végső soron a társadalmi organizmus. Ez a folyamat Beuysnál szinte mindig intenzív érzéki kapcsolattal kezdődik, művészetének végső célja viszont a társadalmi problémák orvoslása. Így van ez még akkor is, ha a budapesti kiállításon – tegyük hozzá, szerencsére – az előbbi mozzanat dominál. Szerencsére, mert ez a transzport a Kelet számára készült, a kelet-európai ember pedig már igazán megszokhatta, hogy kénytelen rossz és kevésbé rossz politikai utópia között választani – így minden bizonnyal Beuys tételes és kissé naiv társadalomutópiáját is némi ellenszenvvel fogadná. Talán részben ennek tudatában, a Polentransport minősége egy nagyon áttételes és finom energetikai vagy ha úgy tetszik, szexuálpolitikumot villant fel. Amikor például egyik-másik rajzon megjelenik a méhkirálynő, az nem önmagáért vagy véletlenül történik, hanem a tradicionális méhkultuszra való implicit utalásképpen. A méhek tár-

sadalmi szerveződése ugyanis Beuys számos akciójában az ideális társadalmi modell megtestesüléseként jelenik meg. S az sem véletlen, hogy a méhek közül is mindig a királynőre esik a választás, hiszen a női elemnek Beuysnál kitüntetett szerep jut. A következőket írja: „A szellemi erő és a hatalom kifejezésére általában a női alakot használom. A férfiképmás csak akkor jelenik meg, ha kifejezetten férfiszándékról, az elmebeli képességekre való túlintellektualizált koncentrációról van szó. Ennek oka, hogy én úgy hiszek a nőiségben, mint az erő birtokosában, minden olyan területen, amelyet a múltban nem használtak ki”.

Azt hiszem, ebből érthető meg a Polentransport egészének a Kelet „megtermékenyítésére” tett kísérlete is, az aktus célja pedig mikroszinten úgyszólván mindegyik műből kiolvasható: Beuys úgy kívánta újrendezni az energiákat, hogy a férfi és a női elv, a tudomány és a művészet, a Nyugat és a Kelet egymással egyensúlyba kerülve „kioltsák” egymást, vagyis hogy lehetőleg minden szinten létrejöjjön az az alkat, amit a hagyomány androginnak, vagyis hímnősnek nevez. Ebben a modellben a szépségnek éppúgy nincs külön helye, ahogy Beuys művészetében sincs. Az androgin ugyanis nem a szépség, hanem a teljesség jegyében áll – az energiák olyan eloszlását jelenti, melyben semminek sem szab határt önnön ellentéte. Ezért kellett a legtöbb vallás istenének androginnak lennie, s ezért jogosult Beuys rejtett szexualpolitikáját isteni politikának nevezni.

SEBŐK Zoltán