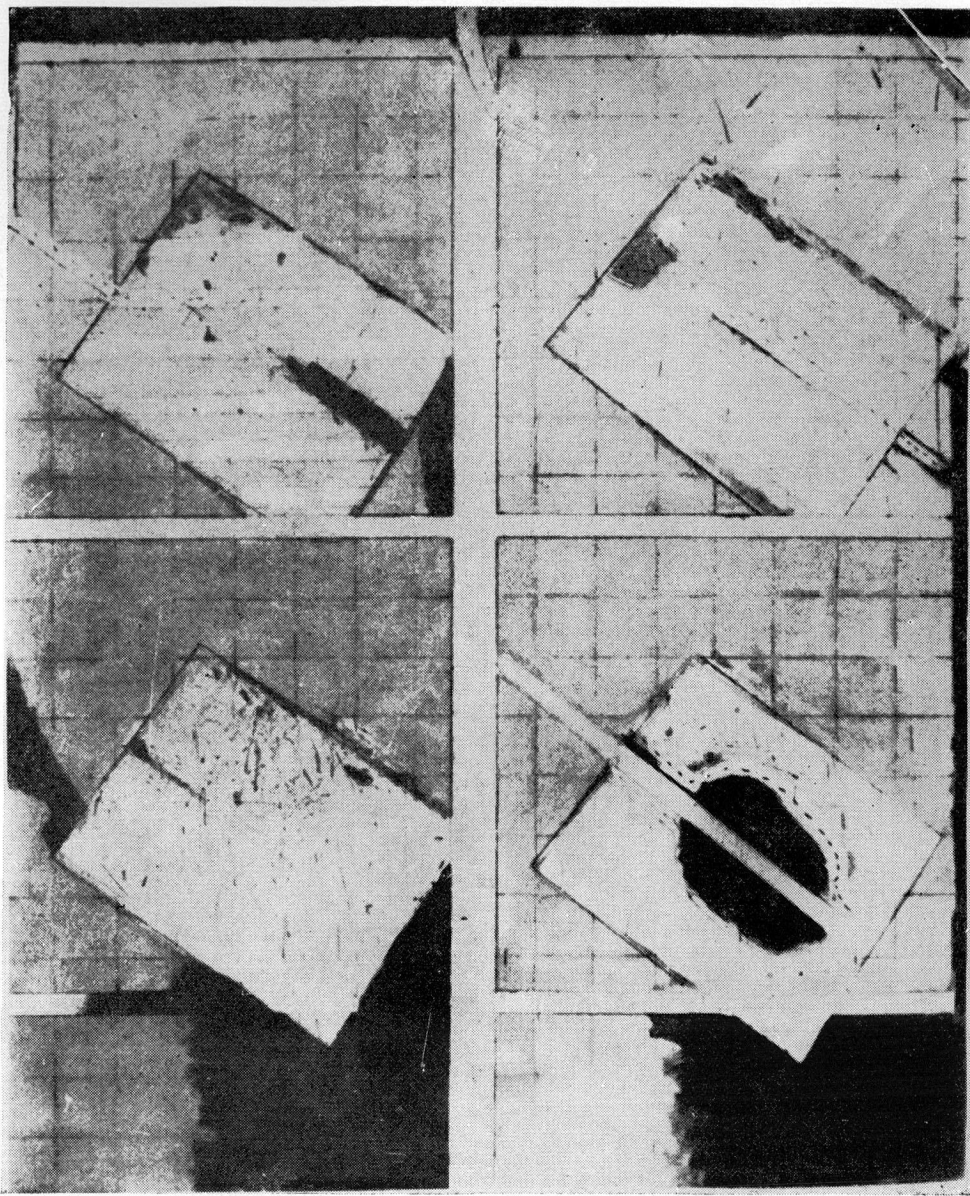


## A XXXII. VELENCEI BIENNALE

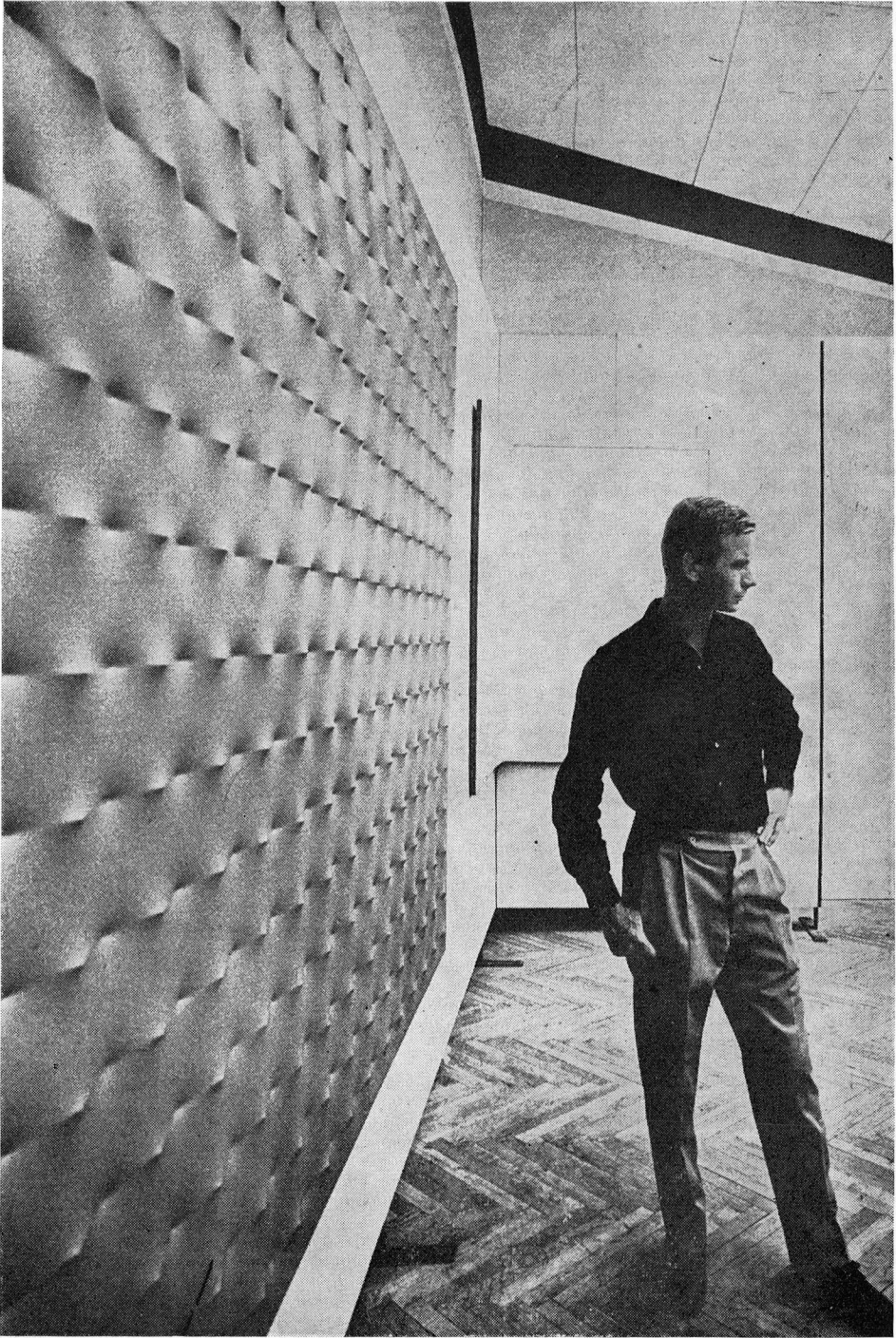
Ács József

„A velencei ‚skandallum’ mindennek ellenére közvetlen pozitív hatást váltott ki: szétrombolta a krízis tabuját, széttépte a csend fátylát, megkezdte az absztrakt művészet gyászolását. Az 1964. nyár közvetlenül meghozta az alkalmas fényt a művészet világába, megnyitotta a jövőt, mely elosztásra készíti a sötét homályt, a pánikon és zűrzavaron át hivatalos minőségében megnyitotta az új realizmus éráját.” (Pierre Restany francia műbíráló szavai.)

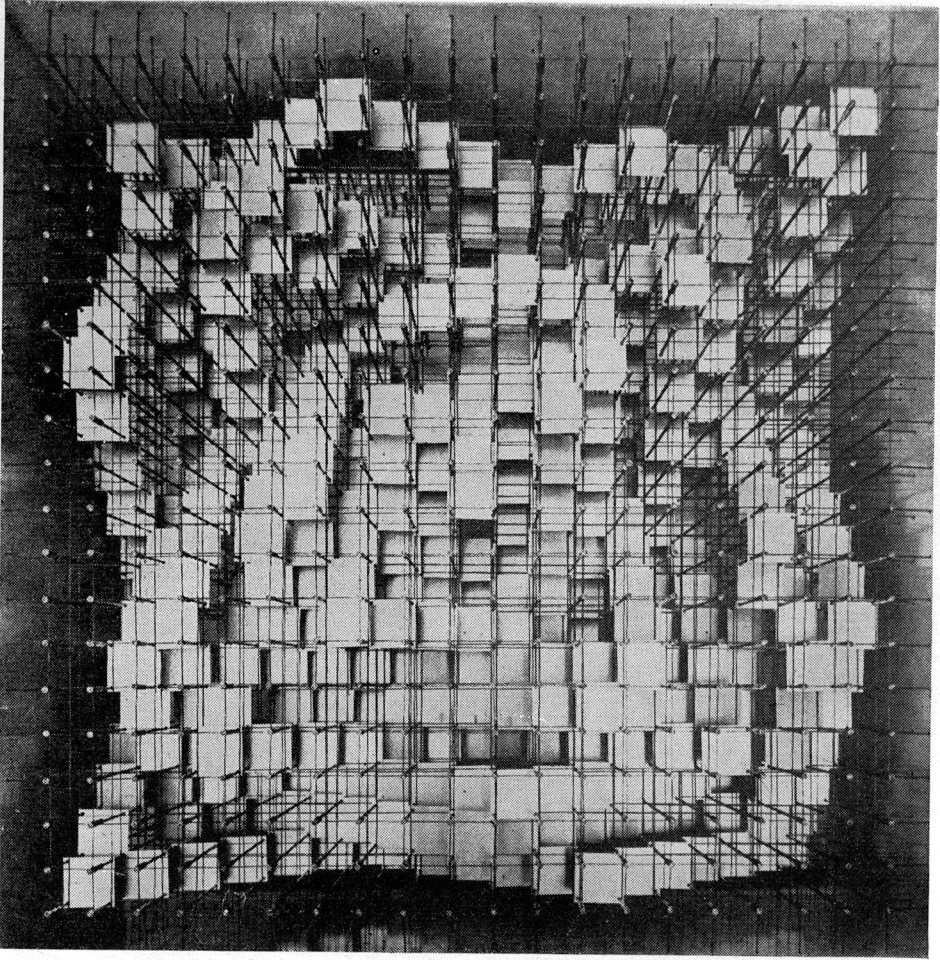
A pop-art, új dadaizmus, új realizmus, az új törekvések, az új absztrakció feltörése és ilyen sikere várható volt. Hosszú és nagy előkészületek siettették a sikert; az amerikai galéristák több kiállítást szerveztek, amelyekkel jóval előbb, mint Velencében, sikereket arattak, így Angliában, Svájcban, Dániában, Hollandiában, Németországban, Olaszországban és más államokban. A kritika és a közönség már régen tetszését fejezte ki, és Párizsból New Yorkba költözött át a képzőművészet székhelye. A vereség a párizsi galéristákat meglepte, mert a francia művészet 300 éves vezető szerepét vitán felülinek vélték. Az utóbbi tíz évben megindult folyamatot követve Alan R. Solomon céljával tűzte ki a legidősebb törekvéseknek a bemutatását, hogy a közönség világszerte tudomást szerezzen róluk. A Velencei Biennale befejezte eddigi feladatát a XXXI. Biennaléval; addig az volt a szerepe — rendszerint késve, lemaradva a képzőművészet legidősebb eseményeitől —, hogy utólagosan szentesítse a már régen elismert nagyságokat. A XXXII. Biennale az informálás szerepét vállalta. A legújabb eseményekről, jelenségekről és törekvésekről informálja a közvéleményt, és inkább a jövő, mint a jelen művészete felé fordul. Ezzel a szerepével a fejlődést kívánja meggyorsítani a Biennalén belül: tízévenként megrendezik az egyes nagy képtárak legújabb szer-



RODOLFO ARICO: A lét triptichonja 1964 (részlet)



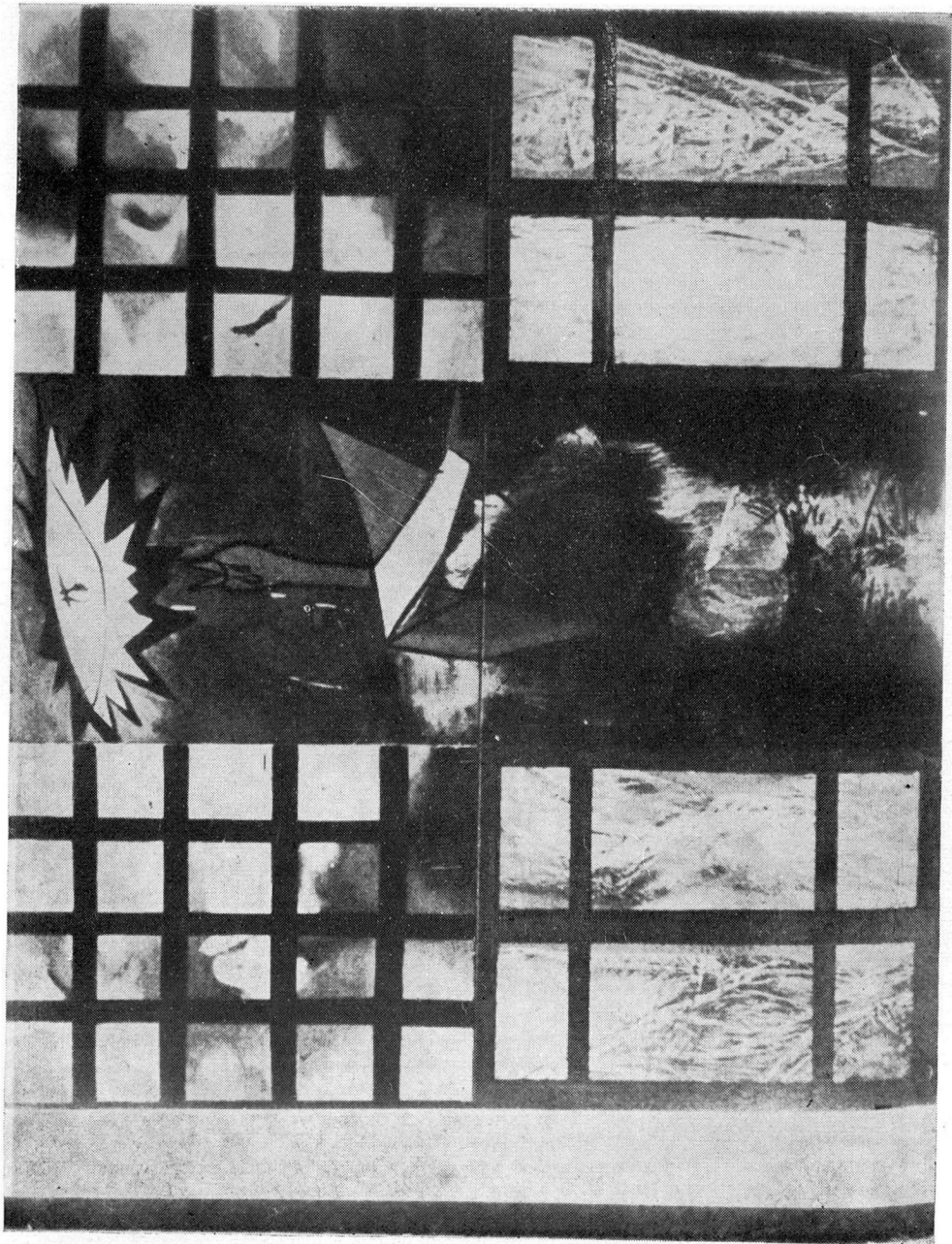
ENRICO CASTELLANI: Kék felület 5 1964



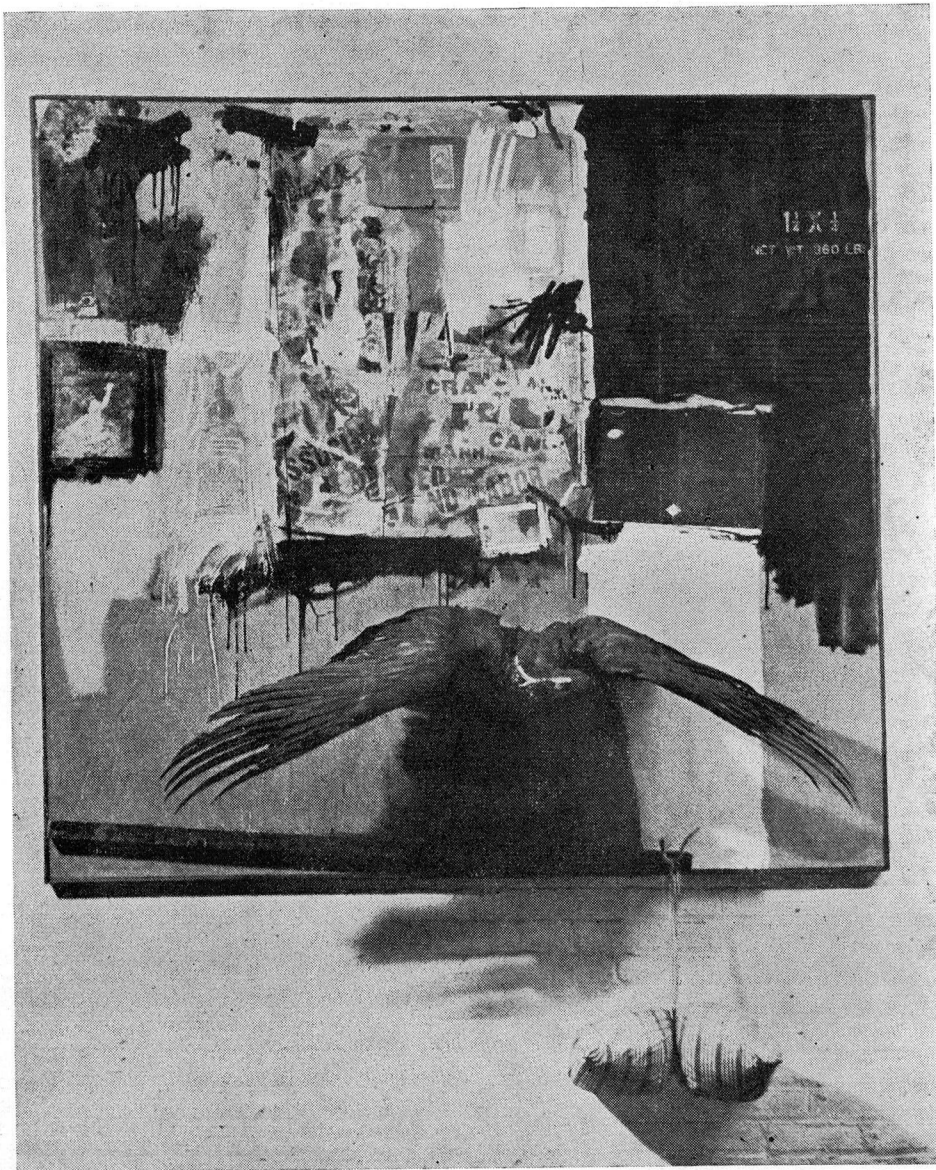
ENZO MARI: Egy tér tervezett átmenetei



KEMÉNY ZOLTÁN



ANTONIO RECALCATI: Spanyolország 1963



ROBERT RAUSCHENBERG: „22 Canyon“

zeményeinek kiállítását. A képtárak és múzeumok működésének a kérdése előtérbe került. Ez az eszme az 1950-ben megrendezett kiállítás alkalmával egy tárgyilagos elemzés után született meg, mint a művészet időszerű feltételeinek a követelménye.

A Biennale keretén belül bemutatott múzeumi anyag, ha jelenleg még nem is öleli fel a legújabb törekvéseket, de keresztmetszetét adja az utóbbi tíz év gyűjtésének. Ezért a szervezők egy külön részt biztosítottak a legújabb törekvések bemutatására.

#### ÚJ IRÁNYZATOK A BIENNALEN

Hosszú volt az út, amíg a festészet és a szobrászat ráébred arra, hogy nem köteles a modellt reprodukálni. A kutatás a zene és a festészet közötti módszerbeli különbségek vizsgálatával indult; a kifejezésnek „szimbolikus” típusai alakultak ki. A „lélek helyzete” szerinti szimbolizmus kivonta magát a modell imitációja alól, és autonóm forma jött létre ezáltal. A léleknek adott koncesszió az originalitást eredményezte. A kép nem a külső és belső valóság közötti út tükre, hanem egy magába zárt lényeg, mely a természeti valósággal párhuzamosan halad, de attól különböző és független, mint az absztrakt poézis. Ez az „absztrakt” művészet mindenestre megtisztította a figuratív művészetet. Ezek után az új felfogás megbocsátja az „ábrázolást”, mely a természet tiszta, expresszionista eltorzítása vagy szabad földidézője. Célzataival fordulhat a természet felé, de sohasem imitálhatja azt. Az utóbbi kísérletek a kritikai szemléletre is hatottak: a kutatás eredményeit többé nem a szokásos mércékkel ítélik meg, hanem az új törekvések egészében ölelik fel az „informálás” művészetét. Az új törekvések nem formális jellegűek, hanem olyanok, melyek elősegítik a forma mítoszát. A forma lényege szerint autonóm, mint az eszmék tervezése. A szimbólum ezzel szemben levon és csökkenti a forma anatómiáját, és ahol megjelenik, a napi realitás védelmében elmondott érvek szerepe csökken. Az informatív festészetben a forma több eszmét határozhat meg: a festészet a formák végtelen lehetőségeit jelenti, és így csupán egy része a valóságnak, ugyanaz a forma más irányban is angazsálva van. Nem emeljük a formát a jelenségek fölé, hanem a jelenségekkel egy szintre emeljük. Az absztrakt kifejezés lényege pedig az, hogy a jelenség fölé helyezi a formát, önálló területté nyilvánítja, új fenoméná avatja. A művész többé „nem felső világot” fejez ki, hanem kapcsolatban maradva a tapasztalati világgal, azt kívánja szolgálni. Az arányok, a határokat jelző vonalak, az anyag színe együtt létezhetnek a többi tárggyal. A napi élet tárgyai felemelkednek, és nincsenek többé a festői eljárás „poézisébe” zárva, hanem a létezés vonzása által még sokkal jobban megerősödnek, mint egyébként. Az informálás ma nem azonos az akadémiai informálás „ingyenes hedonizmusával”, gyökerei a dadaista és szürrealista informálással mutatnak bizonyos rokonságot. De annál szabadabbak, séma nélküliek az informálás új erőforrásai, és az absztrakt és a figurális művészet ellentétéből megszülető forma mítoszát kell megjelölniük. Tehát nem csupán a szürrealizmus automatizmusából erednek. Hála legyen az új törekvéseknek, mert a világra a zsrna-



lizmus ütemével akar hatni, ahogy Pierre Restany a pop-arttal kapcsolatban mondta.

Maurizio Calvesi egyik tanulmányában az informálás példaként Burrit említi, akinél az anyagon van a hangsúly, összesíti a festészet „mobilitását” a napi szegénység közvetlenül adott létezésével; ez az irányzat az új dadaizmushoz nyitotta meg az utat. Igen jellemzőek Fontana kísérletei is: új erőforrásait lelte meg ugyanannak az absztrakt vonalnak, mely a tér szerkezeti kutatásaihoz nem csupán formális javaslatot nyújt, hanem művészetében a tér jelenségeinek a szétágazását helyezik kilátásba.

Az erő a tájékoztatás termékenyítője, és a kutatás, keresés, a hitelt érdemlő és közvetlen kapcsolat az ember és a valóság között meg rövidíti a cél elérését, mondják az új törekvések hívei, de hitelét veszíti az absztrakt forma vizuális képzelőerejének a kultusza, mint ahogy hitelét veszítette már a figurális beszéd könnyű allegorizmusa is. Ez már túlhaladottabb, mint a véletlenen és az esetlegességeken alapuló művészi kutatás. A szuggesztív érzék és jelentésviszony (informatív művészet) szándékaiban a világ fő teremtésének (demiurgika) csökkenését szorgalmazza, egy ősi mitikus fázis, a kaotikus anyag felé, amikor a teremtés fő része még nem volt befejezve. De az új törekvések elvetik az olyan mítoszt és misztikus eszmét, mely a technikától, a gépektől, a tömegesítéstől elidegenít, lemondanak a valóság értékeinek és azok keresésének olyan minőségi kockázatairól és kutatásairól, melyek visszahúzóak. Az új törekvések elfogulatlanul lesznek a napi „krónikával” szemben, melyek adva vannak a tömegek civilizációjának gyökereiben és a termelési módban.

A tágan értelmezett „új figuratív” keresésekbe tartoznak olyan festők is, akik érzik az anyag kezelésével, a színek hangsúlyozásával járó erőt, de a szenzibilitásnak a látási szerepen belül is feladatokat tűznek ki, „nagyobb fényt” vagy más anyagokat is felhasználnak. Az ilyen festők az új figuráció előszobáját töltik meg. Ezeknél a festőiség és expresszionista jelleg mellett a szimbolizmus elbeszélő (Pianca, Zotti, Tancredi), drámai (Ferrari, Pancali, De Gregorio), vagy lírai (Soffiantino stb.) jellegét is felismerhetjük.

Ezek a festők mondanivalókat közölnek, de nem a pop-art közvetlenségével, hanem a jelképek és fragmentumok emblematiszta grafikai módján: az informálás tartalmában szorongás és félelem lapul meg, vagy a napi élet közvetlen benyomásait, az egyszerű életörömet ébresztik fel.

Az élő szervezet alaktani felfogásával több művész alkot, akik A. Gorkival tartanak rokonságot.

A világos színezés és a képfelület cselekvő jellegű artikulációja átmenetet képez a jel és az árnyalás között, és egy világos, tiszta, elbeszélő stílust eredményezett egyes új utakat kereső milánói festőknél: D'Angelo, Arico, Bellandi, Vaglieri, Ferroni. Különösen érdekes Rodolfo Arico képsorozata, melyet a szerző vonalakkal szétválaszt, ugyanakkor sorrendben tart meg, és ismétlődő motívummal tölt ki. Az összetetalálkozó és kereszteződő absztrakt motívumok olyanok, mint a föltételezett helyzetek tervezete; hitelt érdemlő, egy családba tartozó mechanizmusuk olyan, mint a deduktív következtetés, mely gyakorlati fölismerésekre vezet.

A forma az absztrakt értelmezésében nem jelent tárgyat, attól már a kubizmus óta elvált — a forma ma visszafelé teszi meg az utat, és tárgyi elemeket vesz föl, objektivizálódik. Az ezt az irányt követő festők fehér, nagy, ritkított mezőkben tárgyasítják formáikat (Guido Strazza és Piero Raspi). Strazza egy „ritkított poétikus tartalommal tölti ki képét, de a fehér mezőkben az érzelmi megnyilatkozás a végtelen tér periferiáján jelképekké ágazódik. Ezek a formák arra vállalkoznak, hogy a külső látszat helyzeteivel egy párhuzamos pézist alkossanak. Raspi festészete is informáló jellegű, melyben a létről való felfogásunk visszatér az ébredés pillanatától, a feledés rétegeit rekonstruálja a mély álomig.

Az új törekvéseket követők között vannak olyan realisták is, akik egy ideológiai nyíláson át a témát marxista módon kezelik, és rendszerint a grafikai eljárásokat választják eszközül. Gianfrancisco Ferroni „Egy zsidó emlékezése” című képét Goya-szerű szabadelvűség jellemzi, Ennio Calabria pedig futurista komponensekkel festi „Mennybemenetel a mi korunkban” című képét. Ezekre a törekvésekre jellemző Giannetto Fieschi „Lavoisier demonstrálja és proklamálja az anyag megsemmisíthetlenségének az elvét” című allegorikus, új szecesszionista módon festett hatalmas képe.

Ezek a jelenségek azt az állandó nyugtalanságot tükrözik, hogy a művészetnek kapcsolatot kell fenntartania a közönséggel. A festői eljárás régi módja bezárkózott a tradicionális képfestésbe, nem vett tudomást a fényképezés százéves létezéséről. Ennek a festészetnek a szívós védekezése ma már befejeződött, mert pár éve már, hogy a kifejezésnek és az ábrázolásnak új módjai fejlődtek ki. A kép közvetítési módjának sokirányú kísérletezése révén az új dada, a pop-art alakult ki. „Nem több, mint a dada kihívó és paradoxális szelleme, de szükség szerint a valóságot tömött, zárt módon váltogatja, a tárgyakat visszavezeti az új dadaizmus felé, gyakran változtatja a képelemeket, tehát érezteti fokozottan a tárgyi világ jelenlétét.”

Felveszi és leteszi, újraalkotja a már meglévő elemeket, a fényképeket a képmechanika közvetítésével használja fel a legkülönbözőbb módon. Kísérletezik közvetlen technikai módszerekkel, és különböző tárgyakat helyez vagy erősít a képre a pop-art művész. A pop-art az eszméknek a tárgyi és festői eszközökkel való kialakított új nyelve körülveszi magát jelvényekkel, jelzőrendszerrel, a fénykép és a televízió fényhatásaival. Ha kifejezésre jut ez a „csigavonalban való” közlésmód, akkor az érzékek fizikai ostromát éri el az új irányzat. A pop-art kép mentális brutalitása ridegségről tanúskodik, vagy a metafizikai nemegyezés folytán az emblémák és ideogrammak izolálva jelennek meg a megfigyelés őszintesége és a festés heves tisztasága mellett. De éppen ezen a módon viszi a képre a pop-art művész a riport elemeit, a gyors érzékeltetést; az izgató elemek minőségeivel a látási információ magas fokát éri el. A kísérletezés és kutatás világszerte folyik. „A mozgalommal szemben való ellenállást már kimerülőben van, nem talál elég eszmei erőt, amelyet szembehelyezhetne vele”, mondja Maurizio Calvesi. A pop-art művészete fokozatosan kitölti a művészi szenzibilitást, és ez az új közlésmód annyira hatásos, hogy az előbbi stílusokban festett képek egyoldalúnak hatnak mellettük, pl. az olaszok közül nevezetes művészek — Antonio Re-

calcati, Tano Festa, Titina Maselli, Giosetta Fioroni, Enrico Baj, Mimmo Rotella, Mario Schifano stb. — képei. Recalcati „Spanyolország” című képén — táj alapon, „emeleti” beosztással — a haladás, rögtönítélés, a színlelés, Gernica, a spanyol tragédia mind együtt van. „Egy milánói európaiasság, mely nem mond le az európai együvértartozásról, együttérzésről, melyet a fájdalom, a kenyér és a szellemi erők tartanak össze.”

Schifano kartonjait ipari „máz” vonja be, amelyeknek alapja hirdetésmények, kiáltványok, újságok stb., tehát az ipari képzet szokásos járulécai. A négyzetek, festett falmezők összekötve és mintadarabokként fókusz távolságból utalnak a valóságra, és mint „a riportter, gyors és pontos ütést mérnek az egy helyben topogó tömegre”. Schifano Giacomo Ballát idézi, és az ideákat képtekercsszerűen sorrendben vetíti. „Schifanóban Róma szelleme él. „A hangulata, modern eszközei révén a New York-i művészet felé orientálja.

Van az absztrakt kifejezésnek egy új, informáló vonala, egy strukturális rendben álló szenzibilis kifejezőmódja: Antonio Sanfilippo ennek az irányzatnak jellegzetes képviselője. Párhuzamosan halad a valósággal, és érinti az informálás törekvéseit. A teret nem osztja részekre, hanem egymást kergető jelekkel tölti meg, és egy eljövendő tér lehetőségeire utal. A tér nem határolt, a folytonosságot ingadozó, rövid ritmusokban töltik meg a kis jelek. Kifejezőmódja az utak folytonosságának geometriai elvére épült; de a jelek struktúrája absztrakt maradt.

Az informálás absztrakt és mértani módját megtartják, és mégis teljesen új irányt adnak a képzőművészetnek a fénytörés jelenségeit kutató egyes csoportok, és mondhatjuk, hogy messze túlmennek az informálás előbbi ismertett módszerein. A fényforrás változtatásával tervszerű architektonikus beosztást érnek el, forgó prizmák bontják fel a fényt, és a mozgó fény „szerkezeteket” rajzol a felületre. Ezek a konstruktív elemek, mértani szögek, egyenesek, tiszta terek a percepció őstípusait, alkotják, és a forma-lélektanra hivatkoznak (Gestaltpsychologie). A szándékok ellentétes felfogásai alakultak ki: a műnek nem kell az alkotó személyes lelki alkatát magán viselnie, hanem egyedül az alkotást kell föltételeznie, hogy a művészet olyan személytelen legyen mint a tudomány, mert így is létrejön az esztétikai hátskör (ambiens). Ezek a művészek természetesen az esztétikai megnyilvánulást nem a kifejezőmódban látják, hanem a közlésnek véleményük szerint a tervezés és a termelés folyamata közé kell ékelődni, mint a mérnök tervének. Ez az „integrált esztétika” a tervezés és a termelés közötti széles területen működik, mint az ipari formarajz (industrial design). Enzo Mari „struktúrái” urbanisztikai alkalmazást kívánnak, és alkotásai sem szobrok, sem festmények, hanem önálló esztétikai jellegűek, és műalkotásnak nevezhetjük őket.

A T-csoport (Milano) fénymozgásokkal kísérletezik; az N-csoport (Padova) optikai és térdinamikai viszonylatokban kutatja a fényvel való kifejezőmódot. Mari (Milano) előregyártott elemek ellentétes szakaszaival, az elementáris érték (fehér-fekete lapok) változataival szerkeszti a felületeket. Castellani a fény rejtvénytípusú vibrálásával nagy felületeknek „püffedt” ritmust ad, mely fénymozgást idéz elő, a nézőpont változtatásaival kontemplációs térséget” alkot.

Ezek a törekvések lényegükben a pszichológiai informálás anarchiájával ellentétben állnak. Ez a mozgalom a Bauhaus vonalának egyenes folytatása, és kollektív kutatása szürrealisták útjára emlékeztet. Annak idején a szürrealisták kutatásait a tudománytól nyert módszerrel kezdték, s az esztétika szűk területét tovább szélesítették. A tudományos kutatás a maga nemében megérti és megfejtja a titokzatosat és kizárólagosat. Akik az alkotótevékenység feltékeken őrzött individualizmusát módosítani tudják, azok „a szociális praktikus és hasznos célt” hamarabb elérik, mint az individualisták.

Ez a némelykor pragmatikus, máskor öncélú, de mindenképpen az egységes nagy cél hiányában jelentkező új törekvések könnyen eltéveszthetik küldetésük tartalmát, mert magasabb célokat nem látnak maguk előtt; különösen akkor fontosak a magas célok, amikor a közlést helyezik esztétikai céljaik középpontjába. Fölvetődik az a kérdés, hogy a közlés új művészetének milyen tartalmakat kell szolgáltatnia.

#### A XXXII. BIENNALE DIJAZOTT MŰESZEI

Robert Rauschenberg, fiatal pop-art művész kölcsönös viszonyt teremtett a tárgyak és a kép között. Nagy képfelületen belül képrészeket komponál. Fényképek és expresszionista festésmód váltogatják egymást oly módon, hogy a látási ingerek az „ütések” erejét érik el. A stílusváltozatok különfélesége és azoknak egyszerű transzformációja, a helyzetek változatai olyan megrázkódtatásokba visz, ami a túlvilág küszöbéhez közeledik. A nagy fordulat az ember alapvető és egyszerű gondolkodásából ered, melyben benne van az érzékek félreérthetősége, kétértelműsége, de teljessége is. Rauschenberg alkotásain az észlelés félreérthetősége az újság tördelésének szenzációjával hat.

Kemény Zoltán svájci szobrász fölismert egy tényt a munkával kapcsolatban, mely szerint „a szerkesztés pasztózussága, beletartozva a kő, drót, kagyló, száraz növény stb., egy kiemelkedő sűrűség felé halad (dombormű), és határos a festménnyel. Kemény művészete a szemnek látványos, és mindig szenvedéllyel teli lelkes hatást vált ki. A látási fölfedezés meglepő, de messze van attól, hogy egyedüli haszna legyen a szemlélőnek. Magas gondolati és poétikus tartalmaikat evokál. Apró ipari termékekből és hulladékokból készülnek paneau-szerű domborművei, melyek folklorisztikusak és jelszerűek. Művészete absztrakt és informatív egyben. A városi folklór és egzakt közlésmód szintézise, melynek jegyében a XXXII. Biennale áll.

Arnoldo Pomodoro befelé hajló temperamentum, meditáló és szilárd elemzésre hajló szobrászatot művel. Behatol a mélységekbe (gömb), anélkül, hogy a horizontális síkokat fölbontaná. Ez tipikusan olasz és elemző kedvű művészet, mely ellenőrzi az alkotás folyamatait. A gondolatnak matematikai finomsága és a jártasság végpontjáig terjedő technikája a kísértetiességgel határos. Pomodoro a ritmus ismétléseivel a végső pontig vezette a plasztikai jeleket a vízszintes és függőleges csíkokban. A „végtelen szeletelés” feldarabolja a szobrot, ám a szeletek egy teljesség részei, de a teljesség határai is

egyben. A határolás teljesség — jóllehet kisebb teljesség, de a végtelennel szembehelyezhető. A szimbolizmus teljesen eredeti szürrealista tapasztalaton alapul, felkavarja az új formát, és a szobrászatot nem reprezentációs irányba, hanem a fölfogást egy célzást tartalmazó kifejezés felé tereli. A jelek ismételtetése továbbadja, erjeszti a kozmikus élet titkait. „Az ásványok belséjének és az élettani sejtek rendjének megszállotjai mennyi erőt lennek az ilyen művészetben! S távoleső geológiai korok maradványait láthatják ezekben a jelekben” — a kristályok zenéje érezhető Pomodoro szobraiban.

Andrea Cascella szobrai a gép részei, mechanikai alkatrészek kőbe faragva. A volumen nehéz, telt formáit a géprészekre alkalmazta. Cascella tradíciója „nem a hallomáson” alapul, hanem a természet adta erőben gyökerezik, érzékelésének találkoznia kell a mi korunkkal és a mai formákkal. Archaikus monumentális ritmusok kapcsolódnak a gép jelenlegi tömör formáival. Ez a szobrászat a klasszikus ideálok újrafogalmazása. A márvány antik simasága és lágy kezelése egyensúlyt tart, és határt von az érzékiség és értelem között. Az antik szobrok szemlélésekor csodálatot vált ki ma is a türelmes csiszolás és a márvány szemcséinek a meglágyítása, a szobor nyugalma a formák teljességét érezteti. Ez a vaskos, erőteljes plasztika az érzékeinket újra feltüzeli, és az aggasztó képzeletet egy erős, modern, a gép befejezett formáival helyettesíti. Ma is létezik klasszikus törekvés, mely a fejlődésre és a bizalomra épül.