

15

– Ha kényelmetlen a közös derékalj,
S meglátogatnak kedves holtjaid,
S honvágyat ébreszt a tegnapi dévaj
Élet, s fél szót se szólsz, bár volna mit – –
Ismerkedj örvényverte aljadékkal,
Táncolj sodrásban mától holnapig!
Feledd a munkád: ez nyugalmad ára,
S fülelj az isteni instanciára! –

16

„Delejezze vizünk a csenevész Hold!
Lassan telik, de kövérnek hiszem.
Ha szigetekre hasadt, mi egész volt:
Az önsorsrontás örvényeiben
Hadd tükröződjék márványrózsa égbolt!”
– A vízre írt nevek a felszínen,
Akár fényszirmok, fürgén kergetőznek... –
A folyót lessük, mint a számüzöttek.

Forgács Éva

HOGYAN TALÁLTA FEL AZ ÚJBALOLDAL A KELET-EURÓPAI MŰVÉSZETET?

A kelet-európai művészet fogalma úgyszólván előzmények nélkül jelent meg a művészeti élet színterein a hatvanas évek végén. Nem szorult magyarázatra, mert olyan magától értetődőnek tűnt: hiszen létezik földrajzi térség, amellyel minden bonyodalom nélkül kapcsolatba hozható. Az alábbiakban nem a fogalom tartalmának a feltárására teszek kísérletet, hanem létrejöttének a történetét igyekszem rekonstruálni hipotetikus periodizációval: azt a történelmi, politikai, kulturális teret, amelyben a „kelet-európai művészet”, mintegy közvetlen előzmények nélkül, szerepet kapott a hatvanas évek végi, hetvenes évekbeli Nyugat-Európában és a nemzetközi művészetben.

A múlt művészeti elsősorban a jelenben betölthető szerepük okán kerülnek olykor előtérbe, ezért logikus a Nyugat színterein megjelenő kelet-európai művészet hirtelen múzeumi, műkereskedelmi és akadémiai sikerét abban a nyugati kontextusban keresni, amely a rendkívül eseménydús és mozgalmas műpiacot hozó hatvanas években helyet adott ennek a művészetnek. Abban az évtizedben, amelynek az elején még intenzíven jelen volt a pop-art, majd megjelent az új absztrakció, a color-field a minimalizmus többi válfajával, és a Fluxus, amely irányzatok mindegyike kompetitív és ideologikus volt, hogyan keletkezhetett hely a múltból előhozott szovjet-orsz és a kelet-európai művé-

szet számára? Márpedig a *kelet-európai művészet* fogalma és maguk a művek nem Kelet-Európában, hanem Nyugat-Európában, majd Amerikában kerültek forgalomba.

Az sem magától értetődő, hogy a húszas évek szovjet-orosz avantgárdja és kelet-európai művészete – miközben a művészet összes többi jelensége többnyire választani kényszerült e szférák között – egyszerre kapott jelentőséget a hatvanas évek vége, hetvenes évek virágzó nyugati műkereskedelmében, múzeumi szférájában és ellenkultúrájában. Hogyan került ez a művészet ilyen kivételes helyzetbe?

I. 1958–1967

Amennyire visszakövethető, a *kelet-európai művészet* kifejezés előbb (Nyugat-) Németországban jelent meg a hatvanas évek második felében, majd 1968 nyara után Párizsban. A szóösszetétel olyan kultúrák művészetét fogja egybe, amelyek egymáshoz való viszonyai a történelem fordulatai során mindmáig nem tisztultak le annyira, hogy problémátlanul megférnének egy közös kulturális kategóriában. Ezért a közép-kelet-európai országok kultúráinak a perspektívájából nézve sokkal inkább van lengyel, cseh, román, szlovén, horvát, szerb vagy magyar művészet, mint közép- vagy kelet-európai. Kelet-Közép-Európa csak a távolból, Nyugat-Európából vagy Amerikából nézve göngyölthető egybe kulturális entitásként. A térség országaiban sem politikai, sem kulturális értelemben nem erősödött meg a regionális tudat. Sokkal jellemzőbb, hogy emancipatórikus törekvéseik során a régió kultúrái külön-külön a maguk Európa-kapcsolatát ápolták: nem kelet-európaivá kívántak válni – ezt a címkét éppen hogy meghaladni szándékozták –, hanem európaivá.

A XIX. század közepe óta a kelet-európai művészek akként használták a nyugat-európai eredetű stílusokat, az impresszionizmust, realizmust, romantikát, naturalizmust, majd a posztimpresszionizmus és az avantgárd izmusok változatait, mint a korábbi generációk a latin nyelvet: a festői műveltségnek a durva helyi dialektusokkal szembe-szegezett egyetemes nyelveként, amely magasabb kulturális szintre emelte, egyetemes diskurzus résztvevőivé avatta őket. A klasszikus avantgárd internacionalizmusa és Európa csaknem a második világháborúig tartó általános átjárhatósága táplálta ezt az illuzórikus közösségtudatot. A négy évtizedes szovjet blokk izoláció azonban megváltoztatta a helyzetet. Keleten rendeletek szorították ki a művészeket és a művészetet a nyilvánosságból. Hiányzott a nyugati művészeti élet két alapvető komponense: a szabad, elfogulatlan, nyilvános kritika és a műpiac – anélkül, hogy ezek helyi, használható változatai kialakulhattak volna. A kritika cenzúrázott, a műkereskedelem állami monopólium volt. Így az a neoavantgárd művészgeneráció, amelyik Nyugaton a művészet – az avantgárd – kommercializálódása és intézményesedése ellen lépett fel, Keleten még mindig az avantgárd céljaiért – a nemzetek feletti művészetért – de legalábbis legitim nemzetközi kapcsolatokért – és progresszióért küzdött, s emellett még e művészet szabad bemutathatóságáért, a művészetről folytatható szabad beszédért is.

A hatvanas évek magyar neoavantgárdjának a művészete például jól mutatja, hogy a képzőművészek nemzetközi kapcsolatokon nem regionális, hanem tágabb európai–amerikai dialógusokat értettek.¹ A hatvanas évek új művésznemzedéke Cy Twombly, Lucio Fontana, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Andy Warhol, Georges Mathieu és mások műveit idézte, ezekhez kapcsolódott. Hasonló dialógus kezdeményezésének kelet-európai művészekkel nincs jele.

Miközben a képzőművészetben nem volt regionális diskurzus, a filmművészetben például határozottan volt, a kölcsönhatások jól leolvashatók voltak a kelet-európai fil-

mekről. Andrzej Wajda, Roman Polanski és a hatvanas évek cseh filmjei általános lelkesedést keltettek, és olyan világosan látható nyomokat hagytak a korszak magyar, román és szlovák filmjein, amilyen nyomokat a képzőművészetben nem találunk.

A kelet-európai művészetre az 1910-es és 20-as évek szovjet-orosz² avantgárdjának az újrafelfedezése irányította a figyelmet. Az 1922-es berlini ELSŐ OROSZ KIÁLLÍTÁS-tól az ötvenes évek végéig ez a művészet alig volt látható Nyugaton. Volt néhány szórványos alkalom: 1923-ban például három orosz konstruktivista (Medunyeckij, Vlagyimir és Georgij Sztyenberg) egynapos kiállításon mutatkozott be a párizsi Paul Guillaume Galériában, amikor Tairov színházával ott jártak. Picasso a megnyitó előtti estén megnézte a kiállítást, és híret keltette, így sok párizsi művész követte példáját.³ 1925-ben a Szovjetunió részt vett a párizsi nemzetközi Art Déco kiállításon, ahol Tatlin tornyának a makettja nagy érdeklődést keltett. Az Egyesült Államok különböző pontjain is bemutattak szovjet-orosz avantgárd műveket. Nagy irodalma van a félreértésnek, amellyel a pozitív fogadtatás a geometrikus formanyelvet mint esztétikai újítást üdvözölte, és nem e művészet elveit, közhasznú szándékait és politikai tartalmait vette észre.

A II. világháború után a korai szovjet-orosz művészetet az ötvenes évek végén kezdték el bemutatni Londonban, majd német, olasz, francia múzeumokban és galériákban. Az első felfedezés Kazimir Malevicsnek az amszterdami Stedelijk Múzeumban őrzött képanyaga volt, amiből 1958-ban kiállítást rendeztek Amszterdamban, majd a braunschweigi Kunstvereinben, 1959-ben a berni Kunsthalléban s ezután sok más kiállítóhelyen. Troels Andersen 1963-ban kiadta Malevics írásainak egy részét Dániában. Denise René Párizsban már 1957-ben, 1959-ben és 1961-ben is rendezett „konstruktív” művészetet a szó tág értelmében bemutató kiállításokat,⁴ bár ezek akkor ritkaságnak számítottak.

Az orosz avantgárd iránti esztétikai és piaci érdeklődés egyidejű volt, és összefüggött a nyugati baloldali értelmiség 1956 utáni útkeresésével, a marxizmus és szocializmus eszméinek, illetve a Szovjetunió politikájának az újraértékelésével és revíziójával. Az újbaloldal létrejöttét a magyar forradalom leverésével szokás kapcsolatba hozni, aminek nyomán sokan kiléptek a nyugati kommunista pártokból.⁵ Az első orosz kiállítások katalógusainak a tanúsága szerint e művészet feltámasztása egyaránt irányult a nyugati fogyasztáskultúra és a totális szovjet kultúraelnyomás ellen (utóbbiba beleértve a nyugati kommunista pártokat is).

Az 1967–68 előtti orosz művészeti kiállítások teljességgel eklektikusak voltak. Nem tettek különbséget az emigráns és a Szovjetunióban maradt művészek, sem a különféle irányzatok között, érzéketlenek voltak az egyes művészeket, illetve csoportokat elválasztó ideológiai szakadékokra, illetve nem sokat tudtak ezekről. A legkülönbélebb művészek Nyugaton található legváltozatosabb műveit hozták egy kiállítóterbe: Malevics, Kandinszkij, Javlenszkij, Chagall, Ivan Punyi, Archipenko, El Liszickij, Pavel Mansurov, Pevsner, Gabo, Jurij Annyenkov, Serge Poljakov, Chaim Soutine, Nicolas de Staël és mások munkáit állították ki együtt – ma aligha találna erre igazolást bárki. A felfedezést sokkal inkább a huszadik század elejének orosz művészete jelentette általában, semmint a szovjet-orosz avantgárd. A horizontot az éppen hozzáférhető művek listája is lehatárolta. A legnagyobb műegyüttes az amszterdami Stedelijk Múzeumban lévő Malevics-anyag volt, ezért elsőként Malevics festészetét kísérelték meg beilleszteni a nyugat-európai avantgárd történetébe.⁶ Főként múzeumi tulajdonban lévő műveket állítottak ki, így a művek adásvétele a legtöbb esetben fel sem merülhetett.⁷

Az orosz avantgárd első jelentősebb koncepciózus összefoglaló kiállítását 1962-ben a londoni Grosvenor Galériában tartották, ebből az alkalomból jelent meg Camil-

la Gray úttörő műve, a szovjet-országi avantgárdról írott első összefoglaló munka *THE GREAT EXPERIMENT: RUSSIAN ART 1863–1922* címmel. Az esemény a hidegháborús korszak egzotikuma volt, a könyv hátlapjára nyomtatott kiadói ajánlás hangsúlyozta, hogy Gray „*a Nyugat számára ismeretlen és sosem látott*” orosz forrásokból merített. A katalógus-szöveg hangsúlyozta, hogy az orosz avantgárd, amely számára „*a művészet aktív társadalomformáló erő volt, és nem a gazdagok szórakozása*”,⁸ éppúgy összeférhetetlen volt a cári rendszerrel, mint a kommunizmussal, de 1917 és 1921 között „*ezek a mozgalmak kontrollálták a művészeti életet és a gondolkodást Oroszországban*”. Ez a képzet, amely szerint a modernizmus orosz képviselői a forradalom első éveiben kulturális hatalom birtokában voltak, ami, mint a későbbi részletes kutatások kiderítették, e művészgeneráció számára csak lehetőség volt, de nem vált valósággá, talán minden hatalommal összefüggő kérdés erotikája okán, mély benyomást tett a művészeti élet nyugati fórumain, ahol a kulturális hataloméért, különféle értelmezésekben, több karizmatikus művészegyéniség és több irányzat is versengett. Az orosz művek immanens erejét ennek a hatalomképzetnek az aurája övezte. A kiállítás és Gray könyve erős szakmai és műpiaci visszhangot keltett. Köz- és magángyűjteményekben egyaránt megélnékült az orosz művészet iránti kereslet.

A hatvanas évek elejére alapvető változások történtek a nyugat-európai és az amerikai művészetben. A neoavantgárd különféle irányzatai egyaránt megkérdőjelezték a kulturális intézményrendszert és annak fórumait, de nem mindig vetették meg az igénybevételüket (például Leo Castelli New York-i és Ileana Sonnabend párizsi galériája az új művészet fellegvára volt). A pop-art kiterjesztette a művészet határait az absztrakt expresszionizmus éteri magasságairól a banalitás és a tömegkultúra szférájára; a grosvenorbeli kiállítással egy időben, 1962-ben Wiesbadenben útjára indított Fluxus mozgalom pedig fellazította az eladható-megvehető műtárgy fizikai integritását, majd fel is számolta magát a tárgyat, amivel a képzőművészet elnevezésű tevékenység parttalaná vált. A mű nem tárgy, hanem folyamat lett. A fogyasztói materializmus kritikája (Arman), a személyes mítoszépítés és karizmatikus mozgalmiszervezés (Beuys és Warhol, illetve Beuys) és az előlötti ironizálás (Manzoni) mind érvényes stratégia volt.⁹ Thomas Crow felhívja a figyelmet arra, hogy az 1955-től 1969-ig terjedő időszakban a kortárs kiállítások növekvő látogatottsága mögött paradox módon egyszerre két tényező állt: a hatványozottan növekvő vásárlóerő és vásárlási kedv és a művészet ellenzéki sége, pontosabban (hogy ne kelet-európai fogalmat használjunk nyugati kontextusban) a mainstream művészet iránti megvetése, az azzal való szembe fordulása által kiváltott izgalom. A neoavantgárd közönsége „*ambivalens elragadtatottsággal viseltetett a lázadó művészet iránt*”, s „*ez az elragadtatottság... egyaránt szólt a művekben megjelenő agresszivitásnak és bemutatásuk helyszínének*” (i. m. 13. o.), a sikeres galériáknak. Ezeket az indítékokat rá lehetett vetíteni a tízes és húszas évek teljes történeti avantgárdjára, mert azt politikai tartalmat és energiát, a műtárgy fogalmát hirtelen és radikálisan megváltoztató gesztusai, valamint az e múltbeli művészet iránt hirtelen előállt jelenbeli műpiaci kereslet csaknem négy évtizedes hibernálás után aktuálissá, tehát érvényes előképpé tették. Robert Morris korai munkáiról írva Annette Michelson hangsúlyozza, hogy „*Tatlin korai reliefsjei éppúgy határátlépő, zavarba ejtő művek... mint Morris 1963-as és 1965-ös hasábjai és sugáryalábjai*”, és Tatlin 1920-as tornya a maga korában „*olyan vitát váltott ki, ami erősen emlékeztet Morris korai munkáinak a fogadtatására. Kortársai szemében az is »őseredeti struktúra« volt*”.¹⁰

A hatvanas évek során az orosz művészet értékelésében a hangsúly fokozatosan áthelyeződött a politikai-ideológiai vonatkozásokra. A milánói Galleria Levante 1964-

es kiállítása (IL CONTRIBUTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE – OROSZ HOZZÁJÁRULÁS A KÉPZŐMŰVÉSZETI AVANTGÁRDHOZ címmel) a posztimpreszionista-szimbolista Léon Baksttól az 1914-től Párizsban élő Natalja Goncsarován és Mihail Larionovon, a litván M. K. Čiurlionison, a Franciaországba települt expresszionista Chaim Soutine-on és Chagallon át a konstruktivista Alexandra Exterig és Rodcsenkóig még mindig a legváltozatosabb művészeket hozta össze nagyjából azon az alapon, hogy mindannyiuknak volt valami közük Oroszországhoz vagy a Szovjetunióhoz. Ez az eklektika azonban nem érintette azt a politikusabb üzenetet, amit Carlo Bellolinak a katalógusban közölt esszéje tartalmazott, hogy „*a forradalom előtti s az azt közvetlenül követő korszak új orosz kultúrája megtaníthatná az oroszokat arra, hogy a politikai progresszió és a kulturális konzervativizmus egymással összeegyeztethetetlen*”.¹¹ Ez a hang már az újbaloldal hangja volt, amely érvényes politikai-kulturális modellt keresve irányította a nyugat-európai baloldali értelmiség figyelmét a hatvanas évek végén a szovjet-orosz avantgárd korai, „kulturális konzervativizmus” előtti művészetére és annak, valamint a poszt-sztálini korszaknak az irodalmára.

II. 1967–1975

1967-ben nyílt meg az első történeti kiállítás, amely a „Kelet-Európa” megnevezést használta: az 1910-es és 20-as évek klasszikus avantgárdját bemutató AVANTGARDE OSTEUROPA a nyugat-berlini Kunstvereinben. A katalógus előszavában Eberhard Roters a kiállítást az októberi forradalom ötvenedik évfordulójával hozta kapcsolatba, és felidézte az 1922. novemberi ELSŐ OROSZ KIÁLLÍTÁS-t, emlékeztetve arra, hogy azóta ez a nyugat-berlini esemény az orosz művészet első átfogó nyugat-európai bemutatója. Az 1922-es kiállítás említése akár egy ősképre mutató: az akkor először látott szuprematista és konstruktivista művek – amelyek relatíve kis csoportját a berlini modernnek elválasztották a kiállításon túltengő posztimpreszionista és realista művektől – a Nyugat-Európában 1922-ben még élő forradalmi nosztalgiák elevenébe találtak. Egy igazi forradalom földjéről jöttek oda, ahol a forradalom csak eszmei program volt, radikalizmusukra ezért a valóság ütött pecsétet. A *valóság* e rövid korszak mágiikus fogalma volt Nyugaton és Keleten is. A művészet szenvedélyesen valódi próbált lenni, a tárgyi világ kézzelfogható alkotóeleme, nem képmása vagy szubjektív interpretációja. Háromdimenziós tárgyak, majd valódi tégművek készültek, művészet és technika, művészet és alkalmazott grafika (tipográfia) között porózusak lettek a határok. Az orosz művek intenzíven sugárzó forradalmi töltése megvilágította a velük időben párhuzamos, hasonlóan radikális, művészet és belsőépítészlet határán egyensúlyozó holland geometrikus és tégműveket is.

Ugyanebben a katalógusban a dadaizmus egykori vezéralakja, Hans Richter felidézi a megrendülést, amit az 1922-ben látott szovjet avantgárd váltott ki belőle: hogy „*a modern művészet legszélsőségesebb, absztrakt formái hozzájárulhatnak egy nép nyilvános életéhez. [Liszickij] dekorációi a moszkvai Vörös téren és a leningrádi forradalmi ünnepeken többek voltak, mint dekoráció. Olyan optimizmus kifejezései voltak, amely magával ragadta a nyilvánosságot, és a művésznek legszabadabban, az absztrakció révén kifejleszthető funkcionális helyet ígért a társadalomban. Ritka pillanat egy nép történetében, amikor a kormányzat és a nép, a megrendelő és a művész törekvései egybeesnek*”.¹² Richter az értelmiség egy jelentős, az újbaloldalt nem feltétlenül fedő csoportja nevében beszélt, amely a hatvanas években az életproblémákat és társadalmi kérdéseket az újrafelfedezett Marx elidegenedéssel át látta, és az elidegenedést a kapitalizmus jellemző vonásaként és életérzéseként azonosította. Ezért egy feltételezett illuzórikus társadalmi és egzisztenciális egységhez

próbált meg visszatérni, és ennek az egységnek mint egyfajta aranykornak a képét a forradalmi és forradalom utáni Oroszországra vetítette.

A diákmozgalmak és a vietnami háború elleni tiltakozások nyomatékot adtak ezeknek a gondolatoknak, és ez még a kiállítótermekben is észrevehető volt. Ugyancsak 1967-ben a frankfurti Kunstverein KONSTRUKTIVE MALEREI 1915–1930 címmel rendezett hasonló tartalmú, ugyancsak a Nyugaton található anyagból válogatott kiállítást, és ekkor adták ki Párizsban Anatole Kopp a húszas évek szovjet építészetét és város-tervezését bemutató VILLE ET RÉVOLUTION című könyvét,¹³ mely 1968 májusának egyik kultuszkönyve lett.

Az 1967-es év Kelet-Európában már a Prágai Tavasz reformtörekvései és az új cseh filmek jegyében állt. Lengyelországban diákmozgalmak zavarták meg a pártállami békét, melyeket 1968 januárjában levertek, és a rendbontókat emigrációra ösztönözték. Magyarországon félhivatalos reformpropaganda kezdődött, kora tavaszi szellők fújtak, a művészek és az értelmiség tekintetét Prágára függesztette. Mintha csak a még meg sem valósult politikai reformokra és az ezek nyomán érkező nagyobb szabadságra válaszolt volna, a hatvanas évek második felének a képzőművészete Lengyelországban, Csehszlovákiában és Magyarországon is elementárisan friss, nagyszabású és ötletgazdag volt. Olyan szabadságot árasztott, ami még nem létezett a valóságban, de amit már nem volt lehetetlen elképzelni. A cenzúra szigora alábbhagyott, olyan könyvek láttak napvilágot, amelyek kiadása korábban elképzelhetetlen volt. A tényirodalom és a status quó kritikus szemlélő irodalmi művek mellett művészeti kiadványok is megjelentek, köztük a Corvina (már munkában lévő, először 1968-ban megjelenő) MŰVÉSZETI ÉVKÖNYV sorozata, German Karginov RODCSENKÓ-ja, és árusították azokat a szovjet avantgárdról szóló könyveket, amelyeket (meglepetésre) az NDK-ban adtak ki. A korai szovjet kultúrának a felfedezése Kelet-Európában a reformkommunista értelmiséget és a modernizmus korábbi elkötelezettjeit ragadta meg.

A következő, 1968-as év eseményei Párizsban közvetve a művészetek értékelésében is szerepet játszottak. Az újbaloldal számos irányzata között voltak csoportok, amelyek a forradalmi romantikát nem Mao Kínájában vagy Che Guevara partizánakcióiban és a latin-amerikai forradalmi mozgalmakban látták, hanem a bolsevizmusban és a kommunizmus „eredeti” koncepciójában. Míg a májusi események fő tendenciáit képviselő Daniel Cohn-Bendit elutasította a politikai párt és a szervezett vezetés fogalmát, kisebb trockista csoportok, például az Alain Krivine vezette La Ligue Communiste Révolutionnaire éppen azt a kommunizmusfogalmat állították a középpontba, amit a nem sztálini, hanem annak alternatívájaként látott trockiji felfogás permanensforradalom-eszméje jelentett. Úgy gondolták, hogy a szüntelen forradalmi dinamika lehetetlenné teszi a sztálinizmus legfőbb átkának tartott bürokratizálódást. Az eredeti októberi forradalom eszméjét, úgy hitték, kétségtelen meggyőző erővel demonstrálta a fiatal szovjet képzőművészet, film, színház és irodalom.

Ez a gondolat – a szovjet-orosz forradalmi avantgárd művészet mint a jelenben releváns vizuális kifejezés –, mint Hans Richter memoárja is jelezte, már a levegőben volt. A *Cimaise* című folyóirat 1968. tavaszi száma, amelyet a szerkesztők teljes egészében ennek a művészetnek szenteltek, Tatlin HARMADIK INTERNACIONÁLÉ TORNYÁ-NAK a negatív fotójával a címlapon jelent meg. Ez a vízióvá emelt toronymodell a forradalom emblémájaként mintegy (közelebbről nem tisztázott) párhuzamra mutatott 1917 és 1968 között. Ugyancsak 1968-ban jelent meg Kenneth Frampton NOTES ON A LOST AVANT-GARDE című cikke is,¹⁴ a szovjet-orosz építészet, formatervezés és művészet rö-

vid áttekintése, amelynek kiindulópontja ugyancsak Tatlin tornya volt. Stockholmban Troels Andersen Tatlin-kiállítást rendezett, és angol nyelvű Malevics-szövegkiadást készítet elő, ami a következő évben meg is jelent.

A trockista újbaloldal számára e művészetben az volt kulcsfontosságú, hogy állami segítséggel, az állam támogatásával jött létre. Ezt a tényt e csoportok bizonyítéknak tekintették arra, hogy (kommunista) állami vezetés mellett lehetséges a művészetek szabadsága, és ez legitímálta számukra a vezető politikai párt létjogát, hiszen jól látható volt, hogy a művészi-gondolati szabadság és egy vezető politikai párt összeegyeztethető. 1968-ból visszatekintve a Szovjetunióban és Kelet-Európában akkor még mindig betiltott absztrakt képanyelben a forradalom eredeti szabadságának és tisztaságának a kétségbevonhatatlan bizonyítékát látták. A történelem és a művészettörténet akkor még nem fedte fel a Szovjetunióban már 1919–20-ban is alkalmazott szankciókat (Lunacsarszkij például már 1919 áprilisában leállította az *Iszkussztvo kommuni* című folyóiratot, 1919 szeptemberében pedig az *Iszkussztvo* címűt; 1919 decemberében feloszlatták az autonóm Művészek és Festők Szakmai Szervezetét stb.).¹⁵ Az a nézet volt általános, hogy a sztálinizmus kiteljesedéséig teljes volt a művészi szabadság. E feltételezett szabadságnak a művekben kézzelfoghatónak tűnő ténye ellenkezett mindazzal, amit ez a generáció a bolsevik forradalomról hallott és tanult. Tiltott kincsré találtak, amit mintegy a kommunisták és a kapitalisták közös igyekezete rejtett el előlük (előbbiek azért, mert ez a művészet ellentmondott a kizárólagos szocreál dogmájának, utóbbiak pedig vélhetően azért, hogy ne derüljön ki semmi jó a kommunizmusról). Mivel a francia trockisták között sok kelet-európai emigráns vagy azok leszármazottja volt – néhányan egyenesen a cseh vagy lengyel diákmozgalmakból érkeztek – mintegy genetikai kapcsolatban álltak az októberi forradalommal, és nem meglepő, hogy különösen intenzíven érdekelte őket annak eredeti eszméje és gyakorlata.

Az a politikai érdeklődés, ami a trockista csoportok és értelmiségi támogató köreik révén a korai szovjet-országi avantgárd forradalmi, presztálinista korszakára irányult, egybeesett ugyanennek a művészetnek a hatvanas évek második felében már nyilvánvaló műpiaci sikerével.

Hogy a műpiac és a társadalom szellemi-politikai áramlatai erősítették-e egymást, nem világos, vagy nem könnyen kimutatható. Egybeesésük nagyíthatta fel az egyébként marginális csoportok befolyását a művészeti élet alakulására, és eredményezhette több más tényező között, hogy a forradalmi művészetnek valóságos kultusza alakult ki. Ez a kultusz több szinten bontakozott ki: egyszerre volt kereskedelmi, politikai és esztétikai. Áthatotta a hidegháborús korszak izgatott borzongása a „másik” kultúrától, s ezt csak fokozta az a körülmény, hogy ez a művészet, miközben saját eredetének a színhelyén tiltott és láthatatlan volt, ettől a betiltottságtól még eredeti baloldali-ellenzéki töltését is sugározta. Figyelembe kell venni azt a tényt is, hogy az absztrakció 1960-as évekbeli nyugati változatai, a különféle festői és szobrászi törekvésekben testet öltő minimal art, amit képviselői végeredményben az orosz konstruktivizmusra vezettek vissza, szintén egyfajta ellenzéki aurát kapott attól, hogy a műkereskedelem ekkor nem támogatta.

A szovjet-országi avantgárd nyugati felfedezése komplex kulturális jelenség volt, amely egymással közvetlenül nem érintkező kulturális szférákat kapcsolt egybe: az egyetemeket, ahol ezt a korszakot és művészetet kutatni kezdték, a műkereskedelmet, amely árusította, és a múzeumi szférát, amely korszakokonként (1968 előtt; 1968–1975 között; 1975 után) különböző politikai megfontolásból reprezentatív bemutatókkal emelte be a köztudatba és a kulturális emlékezetbe. Pszichikailag is bonyolult mozgósítóereje volt. E művészet rehabilitációját át lehetett élni adósságtörlesztésként, balol-

dali ellenzékeségként, a hamis ideológiáktól egy eredeti, tiszta, megrontatlannak feltételezett gondolathoz való visszatalálásként. Mindegyik változat tartalmazta a rendbetétel, igazságtétel mozzanatát. Azzal, hogy a szovjet-orsz avangárd fél évszázad mellőzöttség és felejtés után elismertetett, a képzőművészetek terén mintegy helyreállt az európai kultúra morális rendje. Anatole Kopp építészeti tanulmánykötetének előszavában I. Schein kiemelte, hogy a könyv „*lényegi érdeme az, hogy nem »rehabilitálja« a szovjet építészeket, hanem, minden politikán túl, helyreállítja a történelmi igazságot, mely nélkül semmiféle fejlődés nem elképzelhető*”.

Miután 1968 nyarán De Gaulle helyreállította a rendet és az államhatalmat Franciaországban, a Varsói Szerződés csapatai pedig ugyanezt tették Csehszlovákiában, a korai szovjet avangárd művészete a nyugat-európai újbaloldal – és immár a kelet-európai reformértelmiség szemében is – újabb fénytörésbe került. Immár annak a reménynek a vizuális szimbolikájával is telítődött, amit ezek a csoportok saját jövőendő tevékenységükhöz fűztek. Az újbaloldali csoportok aktivistái a „*Ce n'est qu'un début*” („*Ez csak a kezdet...*”) 1968 nyári jelszavának az emlékével nekivágtak Kelet-Európának folytatni a harcot. Folyóirataik még virágoztak, találkozót szerveztek (például Korčula szigetén), híveket és harcostársakat toboroztak vagy igyekeztek toborozni azokban az országokban, ahol okkal lehetett politikailag elkeseredett, küzdeni vágyó rokon lelkekre számítani.

A párhuzam a korai szovjet-orsz avangárd utópiái és az újbaloldal aktivistáit a '68-as mozgalmak bukását közvetlenül követő időszakban eltöltő várakozások között jól látható. Mivel az újbaloldal a társadalmi egyenlőséget és az állam szerepét illetően ugyanazokat a kérdéseket tette fel a kapitalizmus, illetve a szocializmus berendezkedésével kapcsolatban, mint a húszas évek avangárd művészei, a hatvanas évek ellenkultúrájának ez a szegmense, a maga eksztatikus világjobbító akaratával, majd ennek az akaratnak és a hozzá kapcsolt ábrándoknak az elvesztésével valóban a húszas évek avangárdjának a sorsát idézte fel. Minden, ami a húszas években történt, megkülönböztetett figyelmet kapott, mert azt tanulmányozva a jelen és a közelmúlt kérdéseire is választ lehetett remélni. 1968 nyarán a nemzetek feletti Európa utópiája éppúgy leűnt a horizontról, mint a húszas évek végén, és éppolyan, a világ hidegháborús megosztottságával szembeszegezett, vágyott ideál volt. Kassák Lajos 1971-es, a kölni Gmurzynska galériabeli kiállítása katalógusában Tomas Straus azzal kezdte bevezetőjét: „*Nem szorul különösebb igazolásra, hogy a húszas évek művészete alapvető jelentőségű jelenünk megértéséhez.*”¹⁶ Peter Spielmann azt írta Kassák 1973-as, Museum Bochum-beli emlékkiállításának a katalógusában, hogy „[a húszas években] *nemzetközi volt a légkör, és a határokon átnyúló nemzetközi kooperáció e mozgalmak fontos vonása volt. Számunkra ma nagyon fontos, hogy az avangárd gondolatain keresztül jobban megérthetjük a mi időnk tendenciáit, és az ő példájukból tanulva megpróbálhatjuk meghaladni a nemzeti elszigeteltségeket*”.¹⁷

Az 1970-es években állt össze a szovjet-orsz avangárd elfogadott, nagyjából kanonizált történetének első verziója. Az első áttekintést az Arts Council of Great Britain által a londoni Hayward Galleryben rendezett ART IN REVOLUTION: SOVIET ART AND DESIGN SINCE 1917 című bemutató adta 1971-ben. Ez a rendezvény részben Camilla Gray-Prokofjeva személyes kapcsolatainak az eredményeként valósult meg hivatalos szovjet támogatással, amely a francia újbaloldal nézeteivel sajátos összhangban az októberi forradalmat tekintette e művészet epicentrumának. Ekkor még Malevics korai műveinek sok vonása és baráti-alkotói körének, amelybe művészek, költők és zeneszerzők, többek között Matyusin, Krucsonih, Hlebnyikov, Jelena Guro, az Ender testvérek is

tartoztak, a szellemi és a misztika felé nyitott szemlélete nem keltett figyelmet – ezeket a köröket és irányzatokat Nyugaton a nyolcvanas években fedezték fel.

Gray Szergej Prokofjev szovjet zeneszerző fiához ment feleségül, s feltehetően ez a személyes kapcsolat biztosította a hivatalos szovjet részvételt és támogatást. Hasonló együttműködésre 1979-ig nem került sor. Ez a bemutató lényegesen különbözött a korábbiaktól. Egyáltalán nem szerepeltek benne festmények, sem emigráns művészek. Mint Gray a katalógushoz írt BEVEZETŐ-jében elmondja, a kiállítás célja a konstruktivizmus világos körülhatárolása és bemutatása volt, különösen, mivel Nyugaton téves fogalmak alakultak ki róla. (Naum Gabo és fivére, Antoine Pevsner például több fórumon nyilatkozta, hogy voltaképpen ők ketten kezdeményezték, ami nem felel meg a valóságnak.)¹⁸ A kiállítás középpontjában az építészet, formatervezés, film, színház és alkalmazott grafika állt, tehát a konstruktivizmus által eredetileg, 1921-ben, valóban jóváhagyott műfajok,¹⁹ de úgy, ahogyan azt a szovjet hivatalosság 1971-ben jóváhagyta. A művek – Dziga Vertov, Eisenstein, Tatlin, Rodcsenko, Liszickij és Meyerhold munkái – nem az 1920-as évek elejéről, hanem a végéről, jóval konszolidáltabb időszakból származtak. A katalógusban szerepelt egy 1925-ben írt, A TÉLI PALOTA MEGROHAMOZÁSA²⁰ című, a forradalmi mítoszt ápoló dokumentum, annak a forradalmi romantikának a jegyében, amely ekkor a szovjet-országi avantgárd legjellemzőbb vonásává lépett elő. A katalógus előszavának szerzői a '68-as utópikus elképzelést visszhangozzák: „Az [1917-es forradalom után] avantgárd művészek vezető pozíciókba kerültek, az akadémikus konzervativizmust egy időre elhallgattatták, és a művészet a politika erővel együtt a szocializmus és a modern technológia kettős alapján állva megkísérelte felépíteni az egyenlőség világát.”²¹

Ez a festészet nélküli „pozitív forradalmiság” valóban közelebb állt a konstruktivizmus eredeti gondolatához, de olyannyira ellenkezett azzal a képpel, amit a múzeumi és műkereskedelmi kiállítások a megelőző évtizedben felépítettek, hogy amikor a bemutató (a Szovjetunióból származó anyag kivételével, amelynek ismételt bemutatásához a kölcsönzők nem járultak hozzá) Németországba utazott, a frankfurti Kunstverein katalógusának szerzői úgy érezték, magyarázattal tartoznak a műtárgylistáért. Mint írják, a „kultúrtörténet szóban forgó fázisát éppen az jellemezte és tette jelentőssé, hogy felülemelkedett a »tisztá« és az »alkalmazott« művészet megkülönböztetésén, mivel fel akarta számolni élet és művészet szétválasztását. [...] Ezért most hiányoznak a kiállításról az olyan művészek, mint Chagall vagy Kandinszkij, akik bár eleinte vállaltak hivatalos funkciót, művészi munkájukat politikamentesnek tekintették, és 1921-ben, illetve 1922-ben, elhagyták Oroszországot”.²²

E kiállításra válaszul egy londoni magángaléria, a Fischer Fine Art két évvel később TATLIN'S DREAM címmel rendezett bemutatót. „Utóiratot kívánunk közreadni a hivatalos, 1971-es Arts Council kiállításához, az ART IN REVOLUTION-hoz, annak az államközi kulturális csereprogram megszabta ideológiai és gyakorlati restriktióitól mentesen”, írta Wolfgang Fischer a katalógusban. A *The Observer* kritikája dicsérte, hogy a kiállítás szabad „az öncsonkító szovjet cenzúráról”,²³ s a katalógusban Andrej Nakov ismét felhívta a figyelmet az amerikai minimalizmus orosz gyökereire, különösen Carl André és Dan Flavin műveiben és Robert Morris írásaiban.

A horizont egyre tágult, a feladat immár a húszas évek nemzetközi avantgárdjának a teljes rekonstrukciója volt. A *Cimaise* 1970. téli száma teljes egészében a De Stijl-lel foglalkozott, és Kölnben a Gmurzynska Galéria, amely élen járt a szovjet-országi avantgárd bemutatásában és forgalmazásában, kiállításaiiba az oroszokkal együtt immár lengyel, magyar, cseh, holland és francia munkákat is bevett. 1969-ben a Bauhaus megalapításának 50. évfordulójára rendezett kiállítás pontosan illeszkedett a már megkezdő-

dött folyamatba. Olyan nemzetközi, progresszív, a politikai baloldal által támogatott intézményt hozhatott vissza a közfigyelembe, amelyet a hatvanas évek végi progresszívek is örömmel üdvözöltek volna.

A szovjet-orosz avantgárd újrafelfedezése és az orosz forradalom, majd a későbbiekben egy újabb áttétellel, az 1968 utáni nosztalgia indította el a teljes klasszikus avantgárd, a tízes és húszas évek progresszív európai művészetének a feldolgozását és újraértékelését. A '68-at megelőző évtizedben e művészetnek nem volt olyan kultusza, aurája és a jelenhez olyan intenzíven kapcsolt jelentése, mint 1967–68 után.

Az újbaloldal forradalmi antikapitalizmusa paradox módon a jóváhagyás pecsétjét ütötte arra a megélenkülő műkereskedelemre, amely szovjet és kelet-európai művek adásvételével és kiállításával foglalkozott. Ennek a művészetnek, amely a maga idejében piacellenes volt, és a műalkotásnak elsősorban vagy kizárólag morális értéket tulajdonított, szüksége is volt a lassan konszolidálódó újbaloldali értelmiség elkötelezettségére és beleegyezésére ahhoz, hogy piaci forgalmazása igazán legitim legyen. Sok galériakiállítás összefoglaló, áttekintő, múzeumi típusú volt, és olyan katalógusokkal kísérte a kiállításokat, amelyek e művészet első történeti feldolgozásai és interpretációi voltak. Azok a magángalériák, amelyek a húszas évek baloldali szovjet-orosz és kelet-európai művészetével és a klasszikus avantgárd nyugat-európai képviselőivel foglalkoztak, természetesen üzleti tevékenységként, átlépték – többek között a korszak kultúrájának alapos átpolitikáltsága okán – tevékenységük eredeti kereteit, és mintegy feltámasztották ezt a művészetet. Az újbaloldali áramlatok hullámain, az értelmiség egy rétegének – amelynek vásárlóereje is volt – a rokonszenvétől és érdeklődésétől kísérvé, visszahozták a sírból, ahová a kelet-európai és szovjet kultúrpolitika (amely el akarta titkolni) és a nyugati mainstream kultúra (amelyet baloldalisága miatt nem érdekelt) taszította. Így a műkereskedelem ezen a területen egyfajta üggyé vált, akadémikus kutatási és múzeumi reprezentációs feladatokat vállalt magára, és üzleti síkja fölé morális glória rajzolódott.

Mire 1974–75-re az újbaloldal mozgalmi végképp kimerültek, a szovjet avantgárd már disszertációk témájává, széles kutatási területté és intellektuális divattá vált. Fogadtatását, sőt magát a közszemlére tett művészeti anyagot azonban nagymértékben befolyásolta, illetve meghatározta a műkereskedelem logikája. Mivel a művek olyan művészeti, illetve történeti kontextusból származtak, amely a Nyugat számára a hetvenes évekig nagyrészt ismeretlen volt, a művek eredettörténete homályos és ellenőrizhetetlen volt. Azok a művek, amelyek a Szovjetunióból kikerültek, csak illegális úton kerülhettek ki, és így nem is volt lehetséges a történetüket pontosan és megbízhatóan rekonstruálni. A geometrikus absztrakt képeket meglehetősen könnyen lehetett hamisítani; és nemcsak egyes műveket hamisítottak, hanem egész életműveket.²⁴

A húszas évek művészete iránt a fent vázolt okokból megnövekedett érdeklődés bizonyos értelemben „visszahatott” magára a húszas évek művészetére. Denise René valószínűleg nem az egyetlen galériás volt, aki azt sugalmazta a művészeknek, hogy ha a háború felfordulásában elveszítették korai munkáik egy részét, éppenséggel újraalkothatják azokat meglévő vázlataik vagy dokumentumaik alapján. Victor Vasarely egészen nyíltan írt erről Kassáknak 1964-ben, amikor azon fáradozott, hogy Denise René Kassák-kiállítást rendezzen. *„Én biztosra veszem, hogy rövidesen megjátssza Önnel a nagy játékot. Természetesen fájjalja, hogy a múlt művei kisszámúak. Nem érti, hogy miért nem »rekrál» egynéhány collage-t, öreg papírokból, meglévő fényképek alapján. Chagall, Braque,*

*Miro, főleg Arp nagyban űzik ezt a sportot, csak aláírva, dátum nélkül. A chronológia beiktatása csak a katalógusban történik meg. A többi hírt majd Klárka személyesen mondja el...*²⁵

Közismert, hogy antedatált Kassák-, Korniss- stb. képek kerültek forgalomba. Ezek valójában kuriózumot jelentenek a hamisítványokhoz képest, amelyek szintén a megélénkült kereslet csillapítására készültek a hatvanas-hetvenes években. Ez a kereslet tehát visszamenőleges hatállyal bizonyos mértékben átírta, illetve a művészekkel átíratotta a kelet-európai avantgárd történetét. A legnagyobb kár, amit okozott, talán a kétely elültetése: ha például még nem látott húszas évekbeli konstruktivista (illetve most már: a korszak bármely irányzatát képviselő) festménnyel találkozunk, első reflexünk nem a műre magára figyelni, hanem arra: valódi-e.

Ugyanakkor éppen a műpiac sietsége, az oroszok mögött hasonló művek tartalékai után kutató igyekezete sürgette a „kelet-európai” címke létrejöttét, amellyel további kutatásokig egybecsomagolták a térség avantgárd művészeinek az örökségét. A „kelet-európai” kifejezés utalt az immár népszerű és keresett orosz művészethez való közelségre. Az orosz avantgárd művek olyan sikert értek el a hatvanas évek végére megerősödő és prosperáló műkereskedelemben, hogy további anyagról kellett gondoskodni, amivel a kereslet kielégíthető. Szemléletben, stílusban és mintegy genetikailag ez az utánpótlás csak a „kelet-európai művészet” lehetett.

A megélénkülő műpiac színterei, a galériák egyre részletesebb és árnyaltabb képet adtak a tízes és húszas évek művészetéről. Kölnben a Gmurzynska–Bar Gera (később: Gmurzynska) Galéria 1972-ben KONSTRUKTIVIZMUS, 1973-ban PROGRESSIVE RUSSISCHE KUNST, 1975-ben DIE ZWANZIGE JAHRE IN OSTEUROPA, 1976-ban EL LISSITZKY, 1977-ben DIE KUNSTSMEN IN RUSSLAND 1907–1930, 1978-ban MALEWITSCH címmel rendezett kiállításokat. A párizsi Jean Chauvelin és Denise René Galéria mellett több svájci, német, angol és francia galéria tette mindinkább programjává a szovjet-orosz, kelet-európai és a rajtuk keresztül újra megtalált nyugat-európai avantgárd művészetet is az 1970-es évtizedben.

III. 1975–1985

Az 1975-ös Helsinkii Egyezmény fordulópontot jelentett a „kelet-európai művészet” felfogásában és történetében. Ettől fogva nem a politikai avantgárd – az újbaloldal – és a műpiac ügye volt, hanem a nemzetközi diplomácia rangjára emelt kultúrpolitikai kérdés. Az egyezmény aláírói elismerték többek között a gondolat szabadsághoz, a nézetek szabad kifejezéséhez, kölcsönös megismeréséhez és az állampolgárok szabad utazásához való jogot. Ez radikálisan megváltoztatta mind a Kelet, mind a Nyugat viszonyát a kelet-európai kultúrákhoz. A Helsinkii Egyezményben foglaltak betartásán örködni, a kelet-európai értelmiség szabadságjogainak sérüléseit a sajtóban közzétenni a nyugati újságírók új feladata lett. Ellenzéki kelet-európai értelmiségieket mind gyakrabban hívtak meg nyugat-európai rendezvényekre, művészeti téren például a Párizsi Biennáléra. Így a szabad művészi kifejezés sokkal inkább teret kapott a művész hazáján kívül, mint annak határain belül. Nyugati újságírók bukkantak fel Kelet-Európa különböző városaiban, akik tudni akarták, hogy a művészek és írók szabadon közölhetik-e műveiket, kapnak-e nyilvánosságot. (Nem kaptak, de ennek terjedő nemzetközi híre egyre kínosabb lett kormányaiknak. Mégis, csak a nyolcvanas évek közepén történt meg, hogy Pál Lénárd az MSZMP Kulturális Osztályának vezetőjeként egy nyilvános fórumon kijelentette, hogy „Magyarország nem engedheti meg magának, hogy művészei elmaradjon a nemzetközi mércéktől” – bármit értett is ezen.)²⁶

A Helsinkii Egyezményt követően Franciaországban és Németországban nagy, ösz-

szefoglaló és részletes katalógusokkal kísért reprezentatív kiállítások nyíltak. Ezek nemcsak abban az értelemben voltak reprezentatívak, amennyiben az adott korszakról érvényes áttekintést adtak, hanem oly módon is, hogy a szovjet-orosz, illetve a kelet-európai művészet iránti érdeklődést és elismerést a rendező ország hivatalos álláspontjaként reprezentálták. Az 1977-es nyugat-berlini TENDENZEN DER ZWANZIGER JAHRE kiállítást az Európa Tanács, a Szövetségi Köztársaság kormánya és Berlin szenátusának az égisze alatt rendezték meg, katalógusához Walter Scheel, a Német Szövetségi Köztársaság elnöke írt előszót. (Másként évtizeddel később, 1992-ben Franz Vranitzky osztrák kancellár ugyancsak személyesen jelölte meg egy új korszak kezdetét, amikor Bécsben megnyitotta a REDUKTIVISMUS című kiállítást, amely kelet-európai művészek geometrikus absztrakt műveit mutatta be.)

1978-ban nyílt meg a Beaubourg-ban (Centre Georges Pompidou) a PÁRIZS–BERLIN kiállítás, amelyet a következő évben a PÁRIZS–MOSZKVA követett. Ez a sorozat, amely az 1977-es PÁRIZS–NEW YORK-kal kezdődött, és az 1980-as PRÉSENCES POLONAISES-zel folytatódott, Párizs szerepét volt hivatva restaurálni a század első felének a művészetében, mintegy válaszképp a hasonló igényű nagy németországi kiállításokra, amelyek a főszerepet Berlinre osztották. Párizs és Berlin mintegy territoriális vitát folytatott arról, mely főváros tekintheti magát a nemzetközi művészet huszadik századi középponti színterének, beleértve az immár felértékelődött kelet-európai avantgárdokat.

A PÁRIZS–MOSZKVA kiállítás, amely szovjet gyűjteményekben őrzött szovjet-orosz avantgárd műveket mutatott be (melyek közül néhány nagyon rossz állapotban volt), csakis magas szintű diplomáciai és kultúrdiplomáciai együttműködés eredményeként jöhetett létre. Nem lett volna lehetséges, ha az újbalooldal nem teremti meg e művészet mítoszát, és a műkereskedelem e mítosszal együttműködve nem hozza ezt a művészetet az értelmiség különböző csoportjai látóterébe. De nem jöhetett volna létre a Helsinki Egyezmény nélkül sem, amely lehetetlenné tette ennek a művészetnek a pincékben való további rejtegetését, hiszen immár nemzetközileg ismert lett, intenzív kíváncsiságot váltott ki, és mind magasabb áron kelt el. Az a tény, hogy a szovjet-orosz avantgárd művek évtizedeken keresztül múzeumi pincékben vagy lakások rejtekhelyein heverték, vádirat volt a szovjet kultúrpolitika ellen. Az, hogy ez a művészet nyilvánosságot kapott – még hozzá hazájában is, mert a PÁRIZS–MOSZKVA egy változatát bemutatták Moszkvában is –, mintegy jelt adott a kelet-európai kultúráknak arra, hogy húzzák elő a raktárakból a maguk klasszikus avantgárdját. Nem lehetett tovább letagadni.

Kelet-Európán *belül* ez a folyamat felemásan alakult. Egyrészt nyilvánvaló volt, hogy az avantgárd kultúrpolitikailag még utóéletében is robbanásveszélyes mind eredeti tartalmai, mind az azokat konzerváló hosszú tiltottság okán; másrészt a „helsinki folyamat” – az, hogy ez a művészet bel- és külföldön nyilvánosságra került, megindult múzeumi vásárlása, az egyes művészek nyugati eladásai felett pedig a hatóságok szemel humnytak, a robbanótöltet kiszerezését is jelentette: Kelet-Európában a klasszikus avantgárd öröksége a hetvenes évek második felében vált valóban múlttá.

Ugyanakkor országoként más és más volt a kulturális és politikai realitás. Lengyelországban az avantgárd és az absztrakció különféle formái sohasem voltak különösebben tiltottak, és létezett magán-műkereskedelem is. Már 1973-ban létrejött egy POLISH CONSTRUCTIVISM című, nemzetközi színtereken bemutatott kiállítás, amelynek a katalógusa tele volt eredeti, angolra is lefordított dokumentumokkal. Ezzel szemben az 1968 utáni Csehszlovákiában fagyos tilalom vonatkozott minden hasonló kísérletre, Magyarországon pedig csak lassan engedett fel az 1972-es szigorítások ereje.

Mindeme fejlemények logikus következménye volt, hogy a hetvenes években a Nyu-

gat érdeklődése a húszas évek kelet-európai avantgárdja iránt Kelet-Európa és a Szovjetunió jelenbeli művészetére is kiterjedt.²⁷ Múzeumi szakemberek és galériások látogatták a kelet-európai és szovjet műtermeket, és vásároltak. Ennek eredményeképpen a berlini Neue Nationalgalerie vagy az esseni Folkwang Museum kortárs kelet-európai gyűjteménye, nem beszélve az Egyesült Államokban található szovjet szoc-art gyűjteményekről (köztük Norton Dodge több mint tízezer darabos, évtizedek rendszeres munkájával felépített kollekcijával), koncepciózusabb, jobban felépített és gazdagabb, mint e művészetek legtöbb hazai tárggyűjtése.

Új kiadványok, mint például az Yves-Alain Bois által szerkesztett, 1976-ban Párizsban kiadott *Macula*, amelynek első száma tartalmazta Władisław Strzemiński UNIZMUS című manifesztumának francia fordítását és John Bowlt beszámolóját a szovjet műpiai pillanatnyi helyzetéről, hozzájárultak a kelet-európai és a szovjet művészet részletesebb és pontosabb képének a kialakításához, s mindezt az egykorú holland és német művészet kontextusában. Ugyancsak 1976-ban indították szerkesztői – Rosalind Krauss, Annette Michelson, Jeremy Gilbert-Rolfe – az *October* című folyóiratot Amerikában „századunk ama pillanatának az ünneplésére, amelyben a forradalmi gyakorlat, elméleti kutatókedv és művészi újítás összefogása egyedülálló és példaadó volt”. Első számaiban többek között Szergej Eizenstein Marx Tőké-jéből forgatandó filmjének a tervéről, Malevicssel a filmi kifejezésről folytatott levelezéséből lehetett olvasni. Az *October* korai számai az amerikai olvasó látóterébe hozták Viktor Sklovszkij, Vjacseszlav Ivanov, Vlagyimir Markov irodalomesztétikai munkásságát, s így a szovjet-orosz avantgárd teoretikusait és történetíróit bevonták a nemzetközi művészetelméleti párbeszédbe.

IV. Két narratíva között

A szovjet-orosz avantgárd újrafelfedezése és művészettörténeti rekonstrukciója azt eredményezte, hogy létrejött egy, a nyugati művészet történetével párhuzamos, de azzal nem azonos történeti narratíva, amely a kubofuturizmus, rayonizmus, szuprematizmus, proun, konstruktivizmus, produktivizmus blokkjaiból és emez irányzatok képviselőinek, valamint más nagy művésze győzelmeinek a művei alapján épült fel, a Nyugat művészetére gyakorolt hatásának elismerése mellett. Ennek következtében a kelet-európai művészetből a nyugati történetírók és műkereskedők elsősorban olyan műveket kerestek és találtak érvényesnek, amelyek beleillettek vagy a nyugati, vagy az orosz narratívába: a különböző avantgárd irányzatokat és mozgalmakat. Ahogyan kezdetben a szovjet-orosz művészet újrafelfedezésekor a történetírás kb. két évtizedig nem térképezte fel az egyes orosz mozgalmakat és azok finomabb összefüggésrendszereit, ezúttal a „kelet-európai művészet” maradt tagolatlan kulturális kategória. Nemigen volt idő és szükség a cseh, lengyel, magyar, román, észt, lett, ukrán, szerb, horvát, szlovák, bolgár művészet sajátos kontextusainak, szereplőinek, helyi jelentésváltozatainak a kifürkészésére: mindez nemcsak az orosz avantgárddal közös, hanem attól különböző vonásaira is ráirányította volna a figyelmet. Így például felfedeztetett a cseh kubizmus és cseh szürrealizmus, a lengyel konstruktivizmus és a magyar expresszionizmus és aktivizmus – különösen a Gmurzynska Galéria két összefoglaló kiállításán, az 1972-es KONSTRUKTIVIZMUS-on és az 1975-ös DIE ZWANZIGER JAHRE IN OSTEUROPA című tárlatokon –, de nem volt kategória például Witkiewicz, Gulácsy Lajos, Vajda Lajos vagy Farkas István számára.

A hetvenes évek végére befejeződött a huszadik század művészettörténetének az újrafelosztása. A két nagy narratíva, a nyugat-európai és az orosz közötti térben egy csaknem felbontatlan csomag: a „kelet-európai művészet” található. Az, hogy a kelet-euró-

pai országok képzőművészetéből a fent vázolt okokból csak az avantgárd irányzatok váltak ismertté, annál is problematikusabb, mivel az avantgárd tendenciák ezekben a kultúrákban még a nyugatinál is szűkebb metszetét adják a század művészetének. A magyar festészetben például sok olyan magányos alkotó volt, aki nem kapcsolódott csoportokhoz, s ezért egyik kanonizált történetbe sem illeszthető. Hol van az a narratíva, amelynek elengedhetetlen fejezete például Egry József, Veszelszky Béla vagy Gyarmathy Tihamér munkássága? Hasonló hiányosság tárul fel a lengyel művészettörténetben a már említett PRÉSENCES POLONAISES kiállítás felépítésében. Ez három fejezetre tagolódik: a lengyel konstruktivizmus, kortárs művészet és Stanisław Witkiewicz című egységekre, jelezve, hogy Witkiewicz számára nincs megfelelő kategória, illetve, hogy nincs olyan narratíva, amelybe életműve beilleszthető.

A „kelet-európai művészet” fogalmába sok művész csak akkor kerülne be, ha ez a kifejezés tartalommal telítődne abban az értelemben, ahogyan a huszadik századi művészettörténet-írásnál és művészeti kritikánál lényegesen artikuláltabb irodalomtörténet leírta és elemezte a térség irodalmát. Az a „kelet-európai művészet” fogalom, mely Nyugaton a hatvanas és hetvenes években az újbaloldal és a műpiac közreműködésével került forgalomba, nem lehetett más, mint elnagyolt, részben azért, mert a huszadik században Kelet-Európában készült művek nagy része még keletkezési helyén is ismeretlen vagy elrejtett volt, részben pedig azért, mert 1990 előtt maguk a kelet-európai kultúrák nem foglalták össze saját művészetük történetét.²⁸ A politikai presszió ellensúlyozása következtében az a kép alakult ki nemzetközi téren, hogy Kassák Lajos sokkal jelentősebb és reprezentatívabb festőművész volt, mint mondjuk Egry József vagy sok más művész, akinek a neve szinte teljesen ismeretlen maradt nemcsak külföldön, hanem sokáig még Magyarországon is. A magyar kultúra történetének a diszkontinuitásai is teszik, hogy olyan súlyú életművek, mint Vajda Lajosé, Korniss Dezsőé vagy akár Derkovits Gyuláé, inkább önálló entitásként élnek a művészettörténetben, monográfiák tárgyaiként, mintsem összefüggő, értelmező narratívába állítva, nem beszélve azokról az életművekről, amelyek értékeire a műkereskedelem mutatott rá az utolsó évtizedben, mint például Scheiber Hugóé; és nagyjában-egészében még mindig rejtett Vajda Júlia, Gedő Ilka, Gráber Margit és több más művész életműve. Meglepő és modellértékű volt Mattis Teutsch és a Der blaue Reiter szellemi kapcsolatainak a megjelenítése a MNG tavalyi kiállításán, mert megmutatta, hogy a magyar művészet olykor inkább más dialektust, semmint más nyelvet beszél, mint az európai.

A kelet-európai művészetek nyugati befogadástörténete arra világít rá, hogy annak ellenére, hogy a Kelet-Európa országaiban élő művészek helyzete a hatvanas évekhez képest sokszor s a nyolcvanas évek során, majd 1989-től alapjaiban megváltozott, e művészek és művészetek nemzetközi ismertségét és státusát, sőt részben értelmezését is változatlanul az őket befogadó kultúrák pillanatnyi kulturális kontextusai határozzák meg, s nem vagy nem elsősorban a saját kultúrájukban elért ismertségük és jelentőségük.

Lehet, hogy ha Mednyánszky László még életében kiállíthatja képeit francia és német színtereken, mert a maga kultúrája az ő színeiben kívánt volna a világ elé lépni, akkor egy személyben festészeti nagyhatalommá tette volna a magyar képzőművészetet, és a világ minden művelt polgárában érzékletes kép élne arról, milyen sajátos felhangokkal tolmácsol egy magyar festő olyan közös kulturális élményt, mint a romantika. Lehet, hogy a *kelet-európai* jelző ez esetben már száz éve világosan megjelenítene valamit Kelet-Európán kívül, sőt belül is, és a magyar művészetet nem érintené érzékenyen mindaz, amit ma posztkolonializmus címen vitatnak meg a folyóiratokban.

Jegyzetek

1. A legfontosabb kérdésekben, a kifejezés és a nyilvános bemutatás szabadságában nem számíthattak egymásra, mert az elnyomás szintje többé-kevésbé hasonló volt. Ugyanakkor a négy évtized során változó kulturális kurzusok váltották egymást a szovjet szféra különböző országaiban, amelyek sokszor különbségeket jelentettek az engedélyezett vagy eltűrt közlések terén. Egyes iparművészetek, elsősorban a kerámia és a textil profitáltak marginális helyzetükből, és megteremtették többek között a regionális együttműködés lehetőségeit.
2. Az irodalomban gyakran használt „szovjet-orosz” jelző kompromisszumos, de kifejező megoldás. Ez a művészet nem nevezhető „orosz”-nak, mivel részben már a Szovjetunió létrejötté utáni korszakból ered, részben mivel művelői etnikuma nem minden esetben volt orosz. A „szovjet” jelző sem volna pontos, mert olyan értékeket tulajdonítana a szovjet kultúrának, amelyekkel szemben az határozottan ellenséges volt. A gyakorlat, amelyet itt is követek, általában a „szovjet-orosz” megjelölés és ennek tisztázása után a rövidség kedvéért olykor az „orosz” jelző használatát.
3. Lásd Christina Lodder: EXHIBITIONS OF RUSSIAN ART AFTER 1922, THE FIRST RUSSIAN SHOW, A COMMEMORATION. London, Annely Juda Fine Arts, 1983. 80. o.
4. 1957-ben K. Kobro-, W. Strzeminski-, H. Berlewi-, H. Sztazewski-kiállítást, 1959-ben a KONSTRUKTIVE MALEREI-t a wiesbadeni Galerie Renate Boukesszal, 1961-ben az ART ABSTRACT CONSTRUCTIF INTERNATIONAL-t stb.
5. Lásd Peter Wollen: BITTER VICTORY: THE ART AND POLITICS OF THE SITUATIONIST INTERNATIONAL. In: Elisabeth Susmann (szerk.): ON THE PASSAGE OF A FEW PEOPLE THROUGH A RATHER BRIEF MOMENT IN TIME: SITUATIONISTS 1957–1972. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 30. o.
6. Franz Meyer, a Bázeli Művészeti Múzeumok igazgatója például a berni Kunsthalle 1959. évi Malevics-kiállításának a katalógusában Malevics festését Matisse, Léger és Marinetti összefüggésébe állítja. De azt is megjegyzi, hogy „A hivatalos Oroszország ma ezt a művészetet nem mutatja be”.
7. 1962: KAZIMIR MALEWITSCH: WERKE, Schloss Morsbroich, Leverkusen; MALEWITSCH, Kunst-museum Winthertur; LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Galerie Klichm, München; 1964: DUCHAMP, KANDINSKY, MALEWITSCH, ALBERS, DOYLE, Kunsthalle Bern; IL CONTRIBUTTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE, Galleria Levante, Milánó stb.
8. TWO DECADES OF EXPERIMENT IN RUSSIAN ART (1902–1922). The Grosvenor Gallery, 15. March–14. April 1962, a galéria katalógusbevezetője.
9. Erről bővebben lásd Thomas Crow: THE RISE OF THE SIXTIES. New York, Abram’s, 1996.
10. Annette Michelson: ROBERT MORRIS: AN AESTHETIC OF TRANSGRESSION. Katalógusbev. In: ROBERT MORRIS. Baltimore, MD, The Corcoran Gallery of Art, 1969. 73. o.
11. Carlo Belloli: BEVEZETŐ AZ IL CONTRIBUTTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSÁHOZ. Galleria Levante, Milánó, 1964. 16. o.
12. Hans Richter: BEGEGNUNGEN IN BERLIN, AVANTGARD OSTEUROPA. Kunstverein Berlin-Akademie der Künste, 1967. 15. o.
13. Anatole Kopp: VILLE ET RÉVOLUTION, ARCHITECTURE ET URBANISME SOVIÉTIQUES DES ANNÉES VINGT. Editions Anthropy, Párizs, 1967.
14. *Art News Annual*, XXXIV, 1968.
15. Erről részletesebben lásd Hubertus Gassner: THE CONSTRUCTIVISTS: MODERNISM OF THE WAY TO MODERNIZATION, THE GREAT UTOPIA. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. 315. o.
16. Tomas Straus: katalógusbevezető (cím nélkül). In: LAJOS KASSÁK 1887–1967. Galerie Gmurzynska, Köln, 1971. jan. 15.–márc. 5.
17. Peter Spielmann: BEVEZETŐ. LAJOS KASSÁK 1887–1967. Museum Bochum, 1973.
18. L. ezzel kapcsolatban Benjamin D. Buchloh oknyomozását: COLD WAR CONSTRUCTIVISM. In: Serge Gilbert (szerk.): RECONSTRUCTING MODERNISM. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 85–110. o.
19. Talán kevésbé tudatosan az orosz avantgárd feltárása eleinte főként azokra az irányzatokra és törekvéseire koncentráldott, amelyeknek voltak Nyugaton egykorú párhuzamai. A Hayward Galériában bemutatott anyag például nagyjából – a filmet kivéve – a Bauhaus pragmatikus törekvéseinek az orosz megfelelője volt.

20. K. N. Gyerzsávin: THE STORMING OF THE WINTER PALACE. Eredetileg in: *Zsizny iszkussztva*, 45. szám, 1925.

21. Robin Campbell és Norbert Lynton: ELŐSZÓ. ART IN REVOLUTION. London, Arts Council, 1971. 7. o.

22. G. Bussmann, Helmut R. Leppien, Uwe M. Schneede: ZU DIESER AUSSTELLUNG. In: KUNST DER REVOLUTION. Frankfurter Kunstverein, Württembergischer Kunstverein, Kunsthalle Köln, 1972.

23. Nigel Grosling: TATLIN'S DREAM AT FISCHER FINE ART. *The Observer*, 1972. nov. 11.

24. John Bowl (in: ART BUSINESS À MOSCOU. *Macula*, 1. szám, Paris, 1976. 125. o.) említi, hogy a Sotheby's 1974. július 4-én tartott aukcióján egy bizonyos Ulia Aranova festményeit bocsátották árverésre: „Nemcsak hogy soha nem létezett ilyen nevű művész, de 1911-re datált képeit 1971-ben festették.”

25. Idézi Gergely Mariann, György Péter, Pa-

taki Gábor: MEGJEGYZÉSEK KASSÁK LAJOS KORAI MŰVEINEK SORSÁHOZ. In: KASSÁK LAJOS. Kiállításkatalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1987. 143. o.

26. Idézi Perneczky Géza: PRODUKTIVITÁSRA ÍTÉLVE? AZ IPARTERV CSOPORT ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZETT MAGYARORSZÁGON. Edition Soft Geometry, Köln, 1995. 3. o.

27. Voltak galériák, amelyek már korábban szerveztek kortárs kiállításokat, például a milánói Galleria Levante, amelyik 1967-ben GIOVANI ARTISTI DI MOSCA címmel állította ki többek között Kabakov, Jankilevszkij, Masztyerkova stb. műveit. 1972-ben jelent meg Kölnben a Du Mont-Schauberg kiadásában Klaus Groh: AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA című könyve.

28. Erre a magyar művészet történetét illetően több törekvés történt, amit az utóbbi évek kiadványai jeleznek. Kétségtelen, hogy a tények mind teljesebb egybefoglalása már elkezdődött.

Czigány Magda

NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL: A GÉP A MODERN MŰVÉSZETBEN

A modern művészet berobbanása a múzeumok ünnepélyes, szinte templomi világába megtörte az áhítatos csendet, elsöpörte az emelkedett hangulatot. Lelki megújulást a látogató nem a művészet elmélyült csodálatában vagy a „szép” átérzésében nyer, hanem az elképedt rácsodálkozás, a felháborodott értetlenség vagy a vizuális sokk katarziséban. Ritkábban az újabb és újabb játékszabályok felismerését követő felszabadult együttjátszás hevületében és a vidám szórakozásban, amikor a múzeumból vurstli lesz és a művészetből vásári mutatvány.

1982 őszén a londoni Tate Galéria Jean Tinguely svájci francia szobrász műveiből gyűjteményes kiállítást rendezett. Tinguely alkotásai gépek; különféle nagyságú és kivitelezésű szerkezetek. Alkotóelemeik csavarok, drótdarabok, csövek, küllők, kerekek, dugattyúk, szögek, egyszóval minden, amit a szenvedélyesen gyűjtögető művész gyáruk szemétdombjáról, ronccstelepekről, kiselejtezett hulladékból megmentett. Szerinte a modern művészet anyaga a mindennapi tárgyak, melyek körülvesznek bennünket: „whisky, alumínium, szegezcek, szalámis saláta, benzin, savanyú cukor, neurózisok, pénz, csavarok, sütemények”.¹ Ezekből építi gépeit. Tinguely gépei működnek. Gombnyomásra beindulnak a szerkezetek: a kerekek kattogva, csikorogva forogni kezdenek, a ka-