

Kiállítás

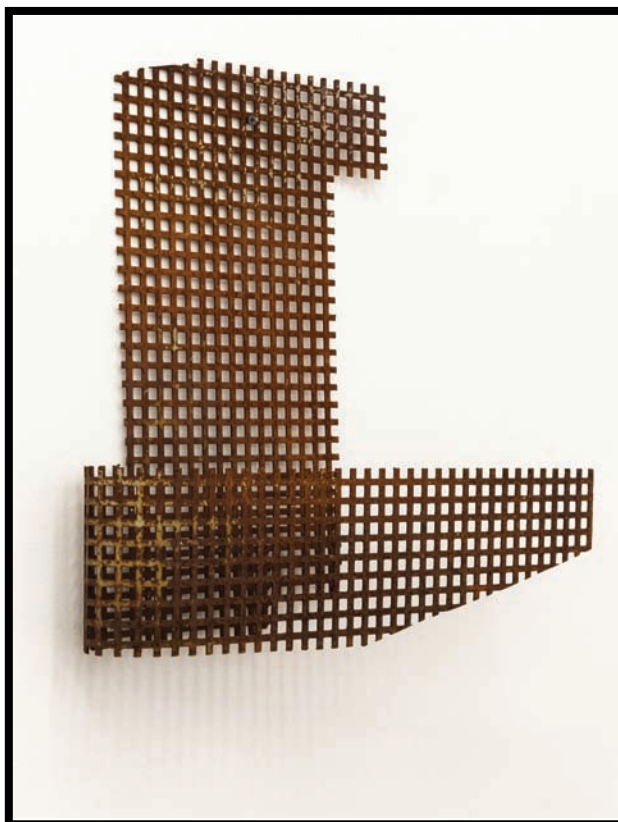
Elnyúló bomlásban

Withered – lengyel művészek a Kisterem Galériában

■ Június végén zárt a Kis Varsó (Gálik András – Havas Bálint) kiállítása a gondolkodásmódjukkal rendkívül kompatibilisnek tűnő varsói BWA galériában, ahol a modernizmus örökségének tárgyi reprezentációja a rájuk jellemző finom konceptuális minimalizmuson keresztül jelent meg. A szellemi rokonság a magyar művészpáros és a galéria között elsősorban a BWA körébe tartozó lengyel művészek vonatkozásában értendő, ami végső soron csere formájában realizálódott: a Kis Varsó válogatásában most a Kisterem mutatja be négy fiatal lengyel művész munkáit. A válogatás tehát egyfelől szubjektív produkció, és visszatükrözi a Kis Varsó ízléspreferenciáit, másrészt regionális együttműködés eredménye, amely – bármilyen kis léptékű – kultúrdiplomáciailag is támogatást élvez.

Ilyenkor működésbe lép a siralmak lokális reflexe, amely a régiós hierarchiában mindig a saját közeg támogatottságát látja legutolsónak, a többiekét pedig evidensen nagyobb léptékűnek, és hát nem alaptalan az MMA pártfogásába vett magyar művészetet sajnálni. Miközben a magyar állam a hivatalos Kínával csereberél kultúrát, a lengyel kulturális minisztérium – amely a hírek szerint egyébként szintén centralizálásra és saját konzervatív apparátusának helyzetbe hozására törekszik – ilyen érzékeny, intellektuális kortársi jelenségeket támogat, mint a Kisterem kiállítása. A Kisterem ráadásul hibrid intézmény, mert kereskedelmi galériaként mutatja be a kortárs művészet legújabb, kísérleti jellegű vagy éppen művészettörténeti szempontból releváns alkotók műveit. Tehát az a kivételes helyzet állt elő, hogy minden stimmel.

A kiállítást két helyszínen rendezték meg a galéria régi és újabb helyiségében, ezért az első teremben a művek szerény tárgyi jelenléte a másodikkal kiegészülve már elegáns minimalizmusra duzzad. A négy fiatal, még negyven előtti művész közös alkotói pozíciója, hogy szubjektív módon, direkt politikai utalásokat kerülve próbál viszonyulni a modernizmus hagyatékához. Nem mondhatni, hogy ez a viszony komplikációktól mentes volna, mert hi-



szen létezik egy univerzális modernizmusfogalom, valamint a helyi verziói, amelyek már önmagukban is reflexiók voltak. A hatvanas évek első felében bekövetkezett modernizmus-avantgárd paradigmaváltás Kelet-Közép-Európa kulturális színterein jóval megelőzte a posztmodernnek nevezett fordulatot. Amikor tehát Malgorzata Szymankiewicz leginkább Georgia O'Keeffe nagyvonalú formáira emlékeztető festményei a modernizmus nemzetközi tradíciójába ágyazzák a műveket, akkor a második világháború utáni progresszív lengyel művészetre is visszautalnak. Ezen a kiállításon ugyanakkor semmi sem az, aminek látszik: Szymankiewicz növényi hatású, organikus formái pornójelenetek felvételeire nyúlnak vissza, mintha relativizálni akarnák a modernizmus tiszta formai esztétikáját.

Agnieszka Kalinowska mohával benőtt betonszigetecskéi voltaképp az illúziót kiszolgáló zöld akrilcsomók, amelyeket elképesztő kézműves ügyességgel applikált az anyag puhasá-

gának mélyen ellentmondó civilizációs hulladékra. Kalinowska művei (kicsit Imre Mariann betonszíveit idézve) erőteljesen használják a hagyományos népi technikákat és anyagokat, szalmát, nádat meg papírt, de mivel elidegeníti eredeti természetüktől és egy technicista szemléletmóddal ütközteti őket (például szalmaszálakból készít működésképtelen neonfeliratokat), nem a kézművességre helyeződik a hangsúly, hanem arra a poétikus töredezettségre, amely a hagyománynak kortársi szerepet talál. Kama Sokolnicka szintén a megtévesztés esztétikájára apellál, amikor vizuálisan nem különösebben bonyolult, egyszerűen szép, fára karcolt növényeiről elhitteti, hogy mint a természet kínálta esztétikum érdeklik, és egyszerűen beilleszkednek az ábrázolás ornamentális tradíciójába. Ehhez képest a művek ősképe egy növénybetegségeket tartalmazó atlasz volt, vagyis a betegség negatív esztétikája (mint a civilizáció romlásának metaforája) jelenik itt meg. A kiállítás talán legpoétikusabb darabja Sokolnicka rozsdás vasdarabja, egy geometrikus rácsobjekt (*képzünkön*), melynek gyönyörű barnái az orosz konstruktivizmus, Tatlin és Rodcsenko tárgy-applikációinak felidézése nélkül nem hordoznának olyan sokat a huszadik századi táblakép tragédiájából.

A huszadik századi modernizmus kulturális mítosza mint a nagyon távoli múltban létezett, elnyúló bomlási folyamatában mégis jelen lévő organizmus szerepel a három lengyel alkotó műveiben, amelynek a leírására természeti metaforákat választanak ki. Ettől a fajta metaforikus nyelvezettől csak Ewa Axelrad tér el, akinek erősebb a technicista vonzódása, és például térfelügyelő kamerákról, az ellenőrzés társadalmának legfejlettebb eszközeiről készíti filmet. A megfigyelő eszköz megfigyelése vizuálisan nem jár látványos elmozdulásokkal, nagyon finom változást, konkrétan olvasási folyamatot lehet végigkövetni a filmben, mint valami féle feltartóztathatatlan romlás processzusát, amelyhez a tárgy maga is megjelenik a kiállítóterben. Kissé magasabb absztrakciós szinten, de a modernista gondolkodás fókuszában álló urbanisztika, és egyáltalán, a városi civilizáció metaforájának kiemelésével ugyanazt a kérdést teszi fel a huszadik század óriási kulturális és politikai erőfeszítésével kapcsolatosan, amely önmagában nem, csak a kudarc mértékéről szólva relativizálható.

Kürti Emese

Kisterem Galéria, Bp. V., Képiró u. 5., augusztus 15-ig, keddtől péntekig, 14–18 óra között