

„ÚJ TÁRGYILAGOSSÁG”

IRÁNYVÁLTÁS A MODERNIZMUS ÉS ANTIMODERNIZMUS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HISTORIOGRÁFIÁJÁBAN AZ 1990-ES ÉVEK ÓTA

Ez az írás mindössze regisztrálni kíván egy jelenséget, amely a modernizmusnak a közelmúltban született művészettörténeti irodalmában észlelhető.

A második világháború után a művészettörténet-írás legsürgetőbb szakmai és morális feladata a modernizmus folytonosságának helyreállítása volt. Össze kellett rakni a cserepeket, amelyek a fasizmus, a náciizmus és a sztálinizmus, valamint a világháború áldozatául esett modernitásból megmaradtak. A művészettörténetesek legnagyobbbrészt az avantgárd mozgalmakat kutatták, azzal a kifejezett szándékkal, hogy a diktatúrák emlékét és rombolását kitöröljék a kollektív emlékezetből és a művészettörténet lapjairól. A feladat a modernitás értékeinek és művészeti anyagának rehabilitálása volt. Tipikus hangja volt ennek a törekvésnek Magyarországon Kállai Ernőé, aki napokkal a háború vége után leírta: „művészet csak társadalmilag, politikailag és szellemileg szabad légkörben teremhet. [...] Nem mondom egyebet: lapozzuk végig Balás-Piri Lászlónak, ennek a mindenre elszánt, sőtét hitleristának a harmadik birodalom művészeiről elkövetett könyvét. Szörnyülködve látjuk, hogy mire vezet, ha a művészetet erőszakosan egy világnézeti és politikai kaptafára húzzuk.”¹

Amit Kállai ebben a cikkben kimondott, hamarosan évtizedekig tabu lett, többé-kevésbé nemzetközileg is.² Pozitív attitűdnek az számított, ha a szereplők túlléptek a történeteken, és új energiákkal képviselték a modernitást. 1946-tól Párizsban az *Abstraction-Création* csoport rendezett kiállításokat, visszahozva a nyilvánosság számára az absztrakt festészetet. A *Réalités Nouvelles* kiállításain kelet-európai művészek is részt vettek. A CoBrA (Copenhagen, Brussels, Amsterdam) csoport, amely egy új nemzetközi platform kiépítésén dolgozott, és az új, egyesített

FORGÁCS ÉVA

Európa jövőjét látta maga előtt, kapcsolatba lépett kelet-európai művészekkel, első lépésben csehekkel. Budapesten már 1945-ben megalakult az Európai Iskola, amely ugyancsak egy új, közös Európát sürgetett. „Európa és a régi európai eszmény: romokban hever – áll a Manifesztumukban. – Európai eszmény alatt eddig nyugateurópai eszményt értettünk. Ezentúl Egész-Európára (sic!) kell gondolnunk. Az új Európa csak a Nyugat és a Kelet szintéziséből épülhet fel.”³ Az Európai Iskola nemcsak a háború utáni újrakezdést hirdette meg, hanem végre integrálni és legitimálni akarta Magyarországon a szürrealizmust és az absztrakciót mint a modern művészet legfontosabbnak tartott kifejezési formáit.

Hasonló törekvések jelentkeztek Amszterdamban, a Stedelijk Museumban is. Hans L. C. Jaffe, a múzeum vezető kurátora 1951-ben a De Stijl holland avantgárd csoport műveiből rendezett kiállítást. Az 1917–1931 között virágzó mozgalom nemzetközi kontextusát kutatva talált rá a De Stijl és Kazimir Malevics, valamint az orosz avantgárd kapcsolataira, és döntő szerepe volt ez utóbbi újrafelfedezésében.

A második világháború utáni modern művészettörténet-írás adottnak tekintette, hogy minél többet tudunk a modernizmusról és az avantgádról, annál inkább érvényt szerezhetünk nekik és az általuk képviselt eszméknek, s annál hatékonyabban léphetünk fel a konzervativizmussal szemben. A modernizmus⁴ a terület kutatóinak konszenzusa szerint a felvilágosodás racionalizmusának és szekuláris kultúrájának az örököse, jóllehet a romantika is lényeges alkotóeleme. Politikailag a francia forradalom *Liberté, Egalité, Fraternité* hármasságát képviseli. Az első világháború katasztrófájából tanulva a modernizmus a húszas évektől kezdve a nemzetköziségben és a művész személyes társadalmi felelősségében hitt – olyan értékekben, amelyeket a diktatúrák és a második világháború meg akart semmisíteni.

1945-től a művészettörténet-írás legfontosabb feladata évtizedeken át a humanizmus szellemének feltámasztása, a diktatúrák, a nacionalizmus, a militáns konzervativizmus és a népirtás elítélése volt. Újra érvényre kellett juttatni a progresszió modernista ideálját. Mivel a modernizmus mindenkor kisebbségi irányzat volt, támogatása mindig bátorságot köve-

¹ ■ Kállai Ernő: Szabad népnek szabad művészetet! *Kis Újság*, 1945. április 12. A könyv, amelyre Kállai utal: Balás-Piri László (1908–1993): *Hitler művészei*. Stádium Sajtóvállalat Rt., Bp., 1943.

² ■ A háború „elfelejtésének” szándékáról lásd Tony Judt: *Postwar. A History of Europe since 1945*. The Penguin Press, New York, 2005.

³ ■ Az Európai Iskola Manifesztuma. In: *Európai Iskola füzetek*, Bp., 1945. Belső borító.

⁴ ■ A terminus történetéről és változó értelmezéséről lásd Cornelia Klinger: *Modern/Moderne/Modernismus*. In: Karlheinz Barck – Martin Fontius – Dieter Schlenstedt – Burkhardt Steinwachs – Friedrich Wolfzettel (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2002. 121–166. old.

telt, a Weimari Köztársaság korától a hatvanas évek Amerikáján át az *October* folyóirat 1976-os megindításáig, amely első számának programnyilatkozatában 1917 októberére utalt mint a szimbolikussá vált baloldali hagyományra, „századunk azon pillanatát ünneplve, amelyben forradalmi gyakorlat, elméleti kutató szellem és művészeti újítás példaszzerű és egyedülálló módon kapcsolódott össze”.⁵ Függetlenül attól, hogy ez a dátum a későbbiekben milyen sokféle jelentést nyert, az *October* ezzel a kötődéssel a maga baloldali és progresszív értékeit deklarálta.

A modernizmus a két világháború közötti időszakban világszerte ellenzékben volt, ugyanúgy, mint a második világháború utáni Kelet-Európában és a nyugati demokráciákban. A modernizmus újabb irodalma ezt a képet is árnyalta, amikor a modernista irányzatok és az avantgárdok hatalmi ambícióira is emlékeztetett. Saint-Simon gróf, az avantgárd „feltalálója” az avantgárdot egyenesen hivatalos állami művészetnek tervezte, amelynek segítségével ébren tartható a lakosság hite a hamarosan valóra váló új államban mindaddig, amíg az új állameszme valósággá nem válik.

Mindazonáltal Amerikában a modern és az avantgárd művészet a második világháború idején és a rákövetkező mintegy két évtizedben a fasizmus elleni harc és a fölötte aratott győzelem jegyében állt. 1945 után a közfelfogás az Egyesült Államokat világszerte az antifasizmus megtestesítőjének tekintette. Az európai szürrealizmus ihlette új amerikai művészeti irányzatot, az absztrakt expresszionizmust a vezető műkritikusok⁶ mint a személyes szabadság kifejezését értelmezték. A modernizmusról publikált tanulmányok és kötetek sokaságával az amerikai művészettörténet-írás a modernitás narratívájának egyik legfontosabb fóruma lett, jóllehet Amerikában, éppen a szabadság jegyében, a XX. századi diktatúrák antimodernista kultúrájáról is jelentős tanulmányok jelentek meg.

Még zajlott a modernizmus restaurációja az 1970-es években, amikor árnyaltabb tanulmányok és kiállítások születtek a második világháborút megelőző évek kultúrájáról, és ez a differenciáltság a közbeszédben is megjelent. A modernizmus értékei még uralkodtak, a művészettörténészek és a kultúrtörténészek is rendületlenül képviselték ezeket az értékeket, de eközben előtérbe került számos, korábban nem ismert vagy nem elemzett részlet és elméleti teljesítmény, amelyeknek köszönhetően a korábbinál jóval bonyolultabbá és analitikussá vált a modernizmusról kiala-

kitott összkép. Walter Benjamin filozófiai és művészeti írásairól elmélyült elemzések íródtak, intenzív figyelem tárgya lett a korábban marginalizált Aby Warburg tevékenysége, Pierre Bourdieu művészetszociológiája, a művészeti alkotások pszichoanalitikus értelmezése, különös tekintettel az emlékezet működésére és a művészeti alkotásban játszott szerepére; Michel Foucault nyomán a kultúrának a hatalom megszállásának és fenntartása fénytörésében való felfogása

és tapasztalata; a temporalitásnak a vizuális művészetekben betöltött, többek között Gilles Deleuze írásaiban elemzett szerepe, valamint Paul Ricoeur munkássága nyomán a narratíva mibenléte és a narratív elemek jelenléte a képzőművészetben. E nagy nevek csak kiemelkedő példái annak a masszív érdeklődésnek, amellyel a művészettörténészek és a teoretikusok a társtudományok felé fordultak, hogy a modernizmust tágran értelmezett kulturális paradigmaként ragadhassák meg. Figyelmet keltettek Arthur C. Danto nézetei a művészet végéről,⁷ és Hans Belting írásai a művészettörténet letűntéről.⁸ Mindkét szerző radikálisan újraértelmezte a művészet, illetve a művészettörténet fogalmát mint társadalmilag és történelmileg determinált kategóriákat, a konklúziójuk szerint a modernizmus korszaka véget ért. Danto Jacob Burckhardt 1860-as *Die Kultur der Renaissance in Italien* című könyvét

idézte, amelynek első része, *Az állam mint műalkotás* (valószínűleg ez a megfogalmazás ihlette Boris Groys 1987-ben írt *Gesamtkunstwerk Stalin* című könyvét) Machiavellit mint e műalkotás alkotóját tárgyalja.

Ezeknek a gondolkodóknak a tanulmányozása áttemelte a művészettörténetet a *critical theory* területére, a stílustörténet és a stílus elemzések gyakorla-



Mark Antliff: *Avant-Garde Fascism*.
Duke University Press,
Durham–London, 2007

5 ■ "...in celebration of that moment in our century when revolutionary practice, theoretical inquiry and artistic innovation were joined in a manner exemplary and unique." *October*, 1 (1976), 1. szám, 2. old.

6 ■ Továbbá, mint kiderült, a CIA is ösztönözte az absztrakt expresszionizmus nemzetközi elismerését.

7 ■ Arthur C. Danto: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1998.; uő: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York, 1986., magyarul: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Atlantisz, Bp., 1997.

8 ■ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?* Deutscher Kunstverlag, München, 1983.; a bővített 2. kiadás magyarul: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Bp., 2006.

9 ■ Walter L. Adamson írta 1993-ban: „Az utóbbi években a tanulmányok mind gyakrabban kapcsolják össze a kulturális mozgalmakat a radikális ideológiák megjelenésével, különösen a fasizmus eredetével Franciaországban és Németországban.” *Avant-garde Florence: from Modernism to Fascism*. Harvard

tából művészet és politika, művészet és társadalom, művészet és a filozófiai áramlatok kapcsolatának vizsgálatába, s ennek eredményeképpen a moder-nizmus fogalma kiszélesedett, elemzése részletesebb lett, és egészében – más történelmi korok művészetével összevetve – lényegesen árnyaltabb fogalomná vált.

Viszont az 1980-as évek kritikai diskurzusa már azt jelezte, hogy a modernizmus egyes, addig kétségbevonhatatlannak vélt jegyei, mint a hit a haladásban és a jövőre irányultság, eltűntek a szakirodalomból, helyettük a posztmodern mellérendelő szemlélete vált uralkodóvá. A szabad idézhetőség, a korábbi művek felhasználása – a művészetben az *appropriation art* – együtt járt a modernizmus addigi vallott értékei iránt közönyös, ha nem épp kifejezetten ellenséges attitűddel. Pszichoanalitikus műveltséggel áthatott, tüntetően szubjektív tematika, a gyerekkor és más nosztalgiák felidézése, új emocionális és szándékosan infantilis világok teremtése jellemezte az évtizedet. A pszichoanalízis magas rangra emelkedett a műalkotások interpretálásában. Freud és Lacan, valamint a Freud utáni analitikusok, mint Melanie Klein és Winnicott, tanítottak az emberi komplexitásra, figyelmeztettek a gyerekkori traumák lehetséges következményeire, az emberi szubjektum kialakulására. Ez a tudás gyakran vezette a kritikásokat és művészettörténészeket a műalkotások pszichikai keletkezéstörténetének rekonstrukciós kísérleteire, műelemzés helyett mintegy diagnosztizálták a művészeket. A művész a modernizmus világalakító, a világot

University Press, Cambridge, 1993. Lásd még Jeffrey Herf: *Reactionary Modernism*. Cambridge University Press, New York, 1984.; George L. Mosse: *The Nationalization of the Masses*. Howard Fertig, New York, 1975.; Zeev Sternhell: *Neither Right nor Left: Fascist Ideology in France*. Transl. by D. Maisel. University of California Press, Berkeley, 1986.; Edward Timms – Peter Collier (eds.): *Visions and Blueprints: Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth Century Europe*. Manchester University Press – St. Martin's Press, Manchester – New York, 1988.

10 ■ Emilio Gentile: *Fascism and the Italian Road to Totalitarianism*. Előadás, 19th Congress of Historical Sciences, Oslo, 2000. aug. 6–13. <http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s12/s12-gentile.pdf> ;

11 ■ Idézi Anna C. Chave: *Minimalism and the Rhetoric of Power*. *Arts Magazine*, 64 (1990. január) 5. szám, 44–63., 61. old.; Colin Gordon (ed.): *Michel Foucault, Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Pantheon Books, New York, 1980. 139. old.

12 ■ Jackie Wullschlager: *Soviet Art. Soviet Sport*, Sotheby's London. *Financial Times*, 2014. jan. 15.

megreformáló hőséből gyenge és sebezhető, marginálisabb figurává változott, aki már nem formál igényt a világ értelmezésére és társadalmi hatékonyságra.

Jóllehet a XX. századi diktatúrák iránt mindig is volt történelmi érdeklődés, az utóbbi mintegy három évtized a második világháború utáni korszak művészettörténeti és kultúrtörténeti kutatásainak és vonatkozó publikációinak lényeges irányváltását mutatja. Jelentősen megnövekedett az érdeklődés a XX. századi

diktatúrák modernizmusellenes művészet- és kultúrpolitikája iránt. Ugyanez vonatkozik a totalitárius ideológiák eredetére, kapcsolatára a művészetekkel, a diktatúrák működtetésének kulturális részleteire, a művészet politikai alkalmazására.⁹ Emilio Gentile olasz művészettörténész 2000-ben egy előadásában meg is fogalmazta: „Az utóbbi években a fasiszta totalitarizmus problematikájának új aspektusa került előtérbe, olyan területekre terjesztve ki a fasiszta kutatását, mint [...] az ideológia, a párt, a rendszer, a rítusok és szimbólumok rendszere, amelyek a fasiszmust politikai vallásként tüntették fel.”¹⁰

Michel Foucault megjegyezte, hogy míg az 1970-es években a „fasiszmus” általánosan denunciáló tartalmú kifejezés volt,¹¹ 1990-re a „fasiszmus”, „nácizmus” és „sztálinizmus” kifejezések a történelemtudományokban, beleértve

a művészettörténetet is, szigorúan szakmai terminusokká váltak, szakszerű használatuk semlegesítette politikai és morális jelentésüket.

Ez a megnövekedett érdeklődés arra ösztönöz, hogy pontosítsuk és elmélyítsük a diktatúrák vizuális és egyéb kultúrtermékeire vonatkozó elméleti és történeti ismereteinket. Ilyen biztonságos távolba kerültünk mára ezektől a politikai formációktól? Vagy nagyobb a rálátásunk rájuk, és ezért objektívabbak a vizsgálódásaink? Vagy a neonáci mozgalmak jelenléte teszi mindezt sürgetőbbé?

Többek között a múpiac is közrejátszik a megújult érdeklődésben, mivel egy új, tőkeerős kör kezdte gyűjteni a XX. századi diktatúrák korából – például a sztálinizmus idejéből – származó műveket.¹² Ez az érdeklődés jelezheti a diktatúrák figuratív alkotásainak népszerűségét, hiszen egy széles körben elterjedt, nekik köszönhető komfortérzést legitimáltak. Ezt talán csak fokozta a diktatúrák ellenszenvé a modern művészetek iránt és a velük szemben foganatosított adminisztratív tilalmak.



Vivienne Greene (ed.): *Italian Futurism 1909–1944. Reconstructing the Universe*. Guggenheim Museum, New York, 2014.

Szorongás érezhető abban a kérdésben, hogy végérvényesen elmúlt-e a diktatúrák kora, vagy ismét fenyegethet ilyen veszély. Benjamin H. D. Buchloh szerint¹³ az általa regresszívnek nevezett művek tanulmányozására szükség lehet, ha a fasizmusra emlékeztető politikai rendszerek jönnek létre a jelenben vagy a jövőben. Hasonlóan vélekedik Michael Ignatieff is: „Az 1930-as évek utazói Mussolini Itáliájából, Sztálin Oroszországból és Hitler Németországból hazatérve dicsérték ezeknek az országoknak a közösségi szellemét, amelyhez képest hazájuk demokráciája gyenge és defenzív. [...] Most pedig, a hidegháború korának letűntével, az alkotmányos demokratikus rendszerek megtorpanását tapasztaljuk.”¹⁴ Mindkét szerző arra figyelmeztet, hogy a totalitárius rendszerek művészete és kultúrája iránt megnövekedett érdeklődés a liberális demokráciák meggyengülésére adott válasz vagy éppen e meggyengülés jele is lehet.

A kilencvenes évek előtről is ismerünk néhány esszét, amelyek szóvá teszik a művészetben vagy a művészeti irodalomban tapasztalható kódolt vagy nyílt fogékonyságot a fasizmus iránt. Susan Sontag 1975-ös kritikája Leni Riefenstahl *The Last of the Nuba* című fotóalbumáról,¹⁵ Buchloh 1980-as cikke a figurativitáshoz való visszatérésről az első világháború után¹⁶ és Anna C. Chave 1990-ben írt tanulmánya a minimalizmusról mint a hatalom retorikájáról¹⁷ érzékenyen és korán reagált arra, ami sokkal később vált a kritikai irodalom mind dominánsabb témájává.

Fordulatnak tekinthető a modernizmus utóéletében, hogy kiállítások és fotóalbumok mutatják be Leni Riefenstahl munkáit, filmjei elérhetők online és DVD-n. 2014-ben a New York-i Guggenheim Múzeum kiállítást rendezett *Itáliai futurizmus 1909–1944* címmel, szokatlanul kitágítva a futurizmus korszakát úgy, hogy abba az olasz fasizmus egész korszaka benne legyen. Számos tanulmány és részletes elemzés jelent meg a diktatúrák kultúrpolitikájának azon aspektusáról, amelyet Walter Benjamin a „politika esztétizálásának” nevezett. Jóllehet a fasizmus, a nácizmus és a sztálinizmus elítélése alapján nem változott, számos kísérletet látunk beillesztésükre a kultúrtörténetbe mint egy-egy „izmusnak” a többi között. A Guggenheim kiállításának a katalógusában Enrico Crispolti idézi például a futurizmus egyik jellemzését,

amely úgy írja le, mint a „kreatív, termékeny ifjú mértéktelenség pillanatát, amelyet hamarosan bölcsőbb érettség követett, a régebbi értékek helyreállítása, s ezzel a reneszánsz hagyománnyal folytatott párbeszéd”. S úgy említik meg azt, hogy a futurizmus 1923-tól Margherita Sarfatti „védnöksége” alá került, hogy nem is jelzik, a hölgy Mussolini élettársa volt.¹⁸ Mindezt meglepő összegzése ennek az eredetileg radikális és robbanékony, majd lelkesen és militánsan fasiszta

mozgalomnak, amellyel, a reneszánsz említése révén, a szerző mintegy megbékíti az olvasót. Az „ifjú mértéktelenség”, ha a kötet egy másik írását olvassuk, már az „új embert” vizionálta, egy évtizeddel megelőzve Mussolini hatalomra kerülését, amelyik „embertelen és mechanikus lesz, szüntelen mozgásra konstruált, természeténél fogva kegyetlen, mindentudó, és harcias”.¹⁹

A futurizmus programja kezdettől kultúra- és humanizmusellenes volt. Az első világháború előtt – a mozgalom „ifjú” korszakában – számos futurista pamflet jelent meg, amelyek nemcsak a kereszténység és az összes vallás kiirtását követelték morális követelményeikkel együtt, hanem kiirtandónak minősítették a moralitást is mint olyat, valamint a női nemet – és ez

utóbbit testi valójában érte. Giovanni Papini, több futurista lap, többek között a *Lacerba*²⁰ szerkesztője „a nők lemeszárítását”²¹ javasolta, mivel a nők csak „a hús urinális funkciójáért léteznek, a vágy mutatja őket választott befogadó edényünknek. [rajtuk kívül] Még három, nem egyaránt elterjedt választásunk van:

13 ■ Benjamin H. D. Buchloh: *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting* In: Brian Wallis – Marcia Tucker (eds.): *Art After Modernism*. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984. 107–136. old.

14 ■ Michael Ignatieff: *Are the Authoritarians Winning?* *The New York Review of Books*, 2014. júl. 10.

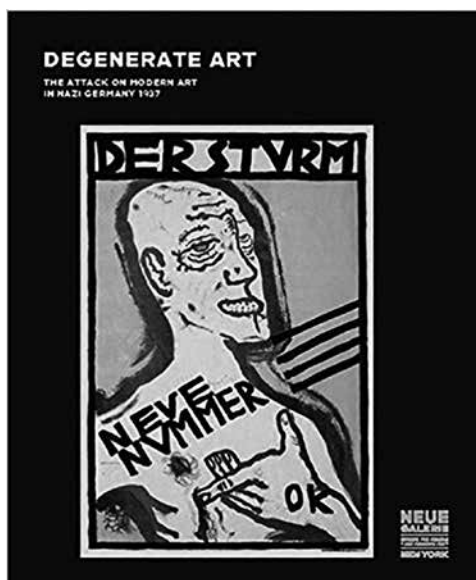
15 ■ Susan Sontag: *Fascinating Fascism*. *The New York Review of Books*, 1975. febr. 6. Magyarul in uó: *Szaturusz jegyében*. Ford. Lázár Júlia. Cartaphilus, 2002.

16 ■ Buchloh: *Figures of Authority*

17 ■ Anna C. Chave: *Minimalism and the Rhetoric of Power*. *Arts Magazine* 64 (1990), 5. szám, 44–63. old.

18 ■ Enrico Crispolti: *The Dynamics of Futurism's Historiography*. In: Vivienne Greene (ed.): *Italian Futurism 1909–1944. Reconstructing the Universe*. Guggenheim Museum, New York, 2014. 52. old.

19 ■ Marinetti: *L'homme multiplié et le règne de la machine*. 1911. In: Lawrence Rainey – Christine Poggi – Laura Wittman: *Futurism. An Anthology*. Yale University Press, New Haven – London, 2009. 90. old.; Emilio Gentile: *The Reign of the Man Whose Roots Are Cut: Dehumanism and Anti-Christianity in*

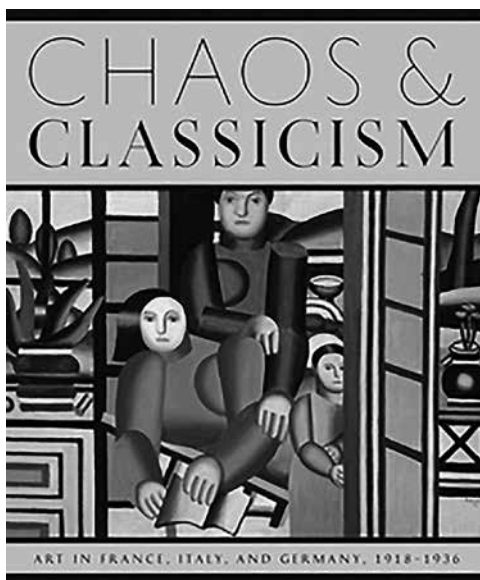


Olof Peters ed.: *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*. New York: Neue Galerie, 2014

a szüzesség, a maszturbáció és a pederasztia. Választhatunk.”²²

Többek között ilyen gondolatok vezettek a mozgalom „érettségéhez”, nem utolsósorban Margherita Sarfatti „múkritikus” segítségével, aki a Duce élettársaként 1922-ben megalapította a Novecento mozgalmat, és 1938-ig tejhatalmat kapott az itáliai művészeti élet fölött.

Az itáliai fasizmus korszakának futurizmusa úgy is integrálható az európai művészeti irányzatok történetébe, hogy semleges nyelven beszélünk róla. Emily Braun például – aki más írásaiban nyilvánvaló kritikával kezeli a fasiszta kultúrát – a *Testek a kriptából és más történetek a két világháború közötti olasz szobrászatról* címet adta Arturo Martiniről írt tanulmányának. Az adott korszakra nézve a „a két világháború között” kronológiai megjelölés eufemisztikus, hiszen nyilvánvaló, hogy a fasiszta diktatúra korszakát illeszti be problémátlanul az idő folyamába. Ráadásul Braun árnyalt képet ad Martiniről, aki – bár felhasználta az etruszk és a római hagyományt, amelyek mint őshonos források az *italianità* fasiszta propagandáját implikálják – szerinte nem azonosult teljesen a fasizmussal, és „gyakran vulgáris nyelvezete eltért a totalitárius ideológiák klasszicizáló ideáljaitól.”²³ Ez a nagyon finom árnyalat fényezésnek tűnik egy politikailag és többnyire stílárisan is rendszerhű művész esetében, akinél a finom hangsúlyeltolódások nem jelentenek lényegi elkülönülést. Braun hozzá teszi, hogy „sok művész kreativitását ösztönözte a fasizmus, az egyetlen diktatúra, amely



Kenneth E. Silver (ed.): *Chaos & Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918–1936.* Guggenheim Museum, New York, 2011.

the Futurist Revolution. In: Greene (ed.): *Italian Futurism 1909–1944*, 170. old.

20 ■ Papini az *Il Regno* főszerkesztője volt 1903–1904-ben, a *Leonardó* 1903–1907-ben, és Ardengo Sofficival együtt a *Lacerbáé*, 1913–1915-ben.

21 ■ Gentile: *The Reign of the Man*, 171. old.

22 ■ Giovanni Papini: *Il massacro delle donne. Lacerba*, 2 (1914), 7. szám, idézi Gentile: *The Reign of the Man*, 171. old.

23 ■ Emily Braun: *Bodies from the Crypt and other Tales of Italian Sculpture between the World Wars*. In: Kenneth E. Silver (ed.): *Chaos & Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918–1936.* Guggenheim Museum, New York, 2011. 146. old.

24 ■ *Uo.*

25 ■ Lásd többek között: Frederic J. Schwartz: *The Disappearing Bauhaus*. In: Jeffrey Saletnik – Robin Schuldenfrei (eds.): *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. Routledge, London – New York, 2009.; Elaine Hochman: *Bauhaus, Crucible of Modernism*. Fromm International, New York, 1999.

26 ■ Utalás a MoMA 1949. évi, Alfred H. Barr, Jr. és James Thrall Soby által rendezett kiállítására: *Twentieth Century Italian Art*.

27 ■ Braun: *Bodies from the Crypt*, 146. old.

nyíltan támogatta a modernitást mint mindent átfogó propagandája részét”.²⁴ Hozzá kellene tenni, hogy a fasizmus minden kritikája el volt fojtva, és a propaganda, különösen mivel „mindent átfogó” volt, maga definiálta, mi az, amit modernnek tekint.

Braun megemlíti egy jelenséget, amely áthatja a közelmúlt művészettörténet-írását: számos művésznak a diktatúrák alatti cselekedeteivel kapcsolatban olyan tények és adatok tömege került napvilágra,

amelyeket korábban szemérmesen elhallgattak. A közelmúltban sok mindent olvashattunk például a Bauhaus diákjainak és tanárainak integritásáról vagy éppen annak hiányáról, egyesek együttműködéséről a Harmadik Birodalommal.²⁵ Ha az életrajzokat tanulmányozzuk, nemcsak azt tudhatjuk meg, hogy ki milyen erős jellem volt, hanem azt is, hogy ki volt szerencsésebb vagy éppen kevésbé szerencsés másoknál, amikor éles helyzetbe került. Ezért tűnik irrelevantisnak Braun komparatív módszere, amely ehhez a megállapításhoz vezet: „Martini a következő időszakban, sok más modern művészhez hasonlóan, a MoMA kiállítás ellenére²⁶ fasiszta múltja miatt elfelejtették. Vele ellentétben néhány fiatalabb szobrász, akik ugyancsak sikeres karriert futottak be a diktatúra

alatt – Marino Marini, Giacomo Manzù és Lucio Fontana – sikeres és szeplőtlen háború utáni reputációra tett szert.”²⁷ Ez a megközelítés több kérdést is felvet. Először is, ha Martini együttműködött az olasz fasizmussal, és főként neoklasszicista stílusban dolgozott, milyen értelemben nevezhető modernnek, különösen a második világháború utáni szellemben, amely a modernizmus rehabilitálására irányult? Másodszor, művészi karrierjüktől és esztétikai értékeiktől függetlenül, mennyiben következik a fasiszta múlt sikeres vagy sikertelen eltitkolásából végső soron e művészek politikai vagy morális elfogadhatósága?

A modernitás és antimodernitás közötti határvonal gyakran elmosódik az esztétikai vagy kronológiai terminológia sterilizáló hatására, ami az objektív, leíró történeti munkák sajátja. Kérdés azonban, lehetséges és elfogadható-e nem részrehajlónak lenni a fasizmussal és más diktatúrákkal szemben. Integrálható-e minden értékszempont és eszmei distinkció nélkül egy fejezet a fasizmus művészetéről a modernizmus antifasiszta művészetének történetébe?

A fasiszta koncepciók és gyakorlat részletes leírása számos új terminust vezetett be a művésztörténet és kultúrtörténet historiográfiájába. A modern és avantgárd tendenciák leírása formai jegyek mellett a társadalmi és politikai törekvések értelmezésével is dolgozik, mindezek azonban nem használhatók, ha egy korábban fel nem dolgozott korszak egészen más apparátust igénylő leírásáról és interpretációjáról van szó. A modern és az avantgárd művészet terminológiája több okból is inadekvát, ha a diktatúrák kulturális termékeire alkalmazzák.

Először is értéksemleges, deskriptív nyelvezettel kell felváltani az antifasiszta etikát hordozó nyelvet. A modernizmust és az avantgárdokat tárgyaló nyelv értéknek tekintette a progressziót és a progresszív művészetet, úgy, ahogyan ezt a modernisták és az avantgárd képviselői értették – mint haladást egy jobb, igazságosabb jövőbeli társadalom felé, amelyben felvilágosult és szabad emberek élnek, és életüket jelentősen megkönynyítik a tudományok és a folyamatosan fejlődő technológiák.²⁸ A diktatúrákról szóló tanulmányokban ezt az alapállást tárgyilagossá, leíró nyelvezet váltja fel, amely a modern technológiákat nem engedi át a progresszív irányzatoknak, hanem legalábbis a modern és antimodern tendenciák közös eredetének tekinti.

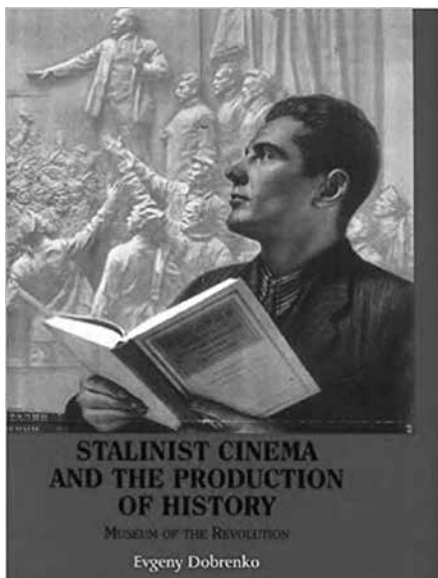
Másfelől a fasiszta és a kommunista rendszerek kultúrájáról szóló tanulmányok azt hangsúlyozzák, hogy e rendszerek erős közösséget építenek ki. A fasiszta közösségek abban különböznek a modernizmus és az avantgárd sokszor utópikus, jövőbeli közösségeszményétől, hogy nem a jövőbe tekintenek, hanem a valóságos vagy fiktív történelmi múltba, és abban találják meg nemzeti vagy etnikai közösségük kohéziójának biztosítékát. (A sztálinizmus viszont kötelező optimizmust hirdetett, miközben egy soha el nem érhető, cinikusan felfestett jövőt vizionált.)

A diktatúrák tematikája kitermelte a maga terminológiáját. A modernitás felfelé törő dialektikáján, a hegelei tézis–antitézis–szintézis elvén alapuló nyelv helyébe a több szerző által „palingenetikusnak” nevezett koncepciót képviselő nyelv lép. A „palingenezis” kifejezést „regeneráció” jelentéssel a francia szocialisták és forradalmi szindikalisták széles körben használták, mielőtt a fasiszta szóképletbe bekerült volna.²⁹ A fasiszta kultúrák további kulcsszavai a „megifjo-

dás” és az „ifjúság”.³⁰ A Mussolini-rezim propagandaindulója a *Giovinezza* (Ifjúság) volt, és az ifjúság kultusza ott volt a kommunista Világifjúsági Találkozóban és számos indulóban is. Ezenkívül sűrűn előforduló kifejezés még a „regeneratív”³¹, „a nemzeti génusz”, a „dekadencia”³², a „mítosz” és a „mítoszképzés”. E terminusok a fasiszta mítoszeremtés és múltkultusz kifejezései voltak, jóllehet a „mítosz” már a futurista Marinettinél is kitüntetett jelentőségű koncepció volt.³³

Az utóbbi évtizedek művésztörténeti irodalmának „új tárgyilagossága” abból is fakad, hogy a modernitás újabban felfedezett komplexitása, egyes autoriter vonásai és gyakorlata bizonyos pontokon fedésbe hozható az antimodernista művészetrel és diskurzussal. Nyilvánvaló, hogy számos modernista és fasiszta műalkotásnak közös stílusjegyei és hasonló kompozicionális megoldásai is vannak. Akkor hát miben ragadhatjuk meg a különbséget az avantgárd gyakran autoritatív művészetére és a fasiszta művek között? Túl kell-e lépünk a formai elemzésen? Szükség van-e a művek genezisének, történelmi kontextusának az ismeretére ahhoz, hogy különbséget tudjunk tenni a jövőorientált, baloldali, progresszív avantgárd mű és a múltat restaurálni akaró antimodern alkotás között?

Mit kezdünk például a ténnyel, hogy a futuristák között volt néhány kommunista is?³⁴ Egyikük, Ivo Pannaggi például megpróbált „kapcsolatot teremteni a futurizmus és a kommunizmus között [...] 1921 januárjában, megalapítva a Proletkult Torinói Csoportját és a futuristák és munkások új szövetségét, amely a gép kultuszán alapult”.³⁵ *A Gép manifesztuma*, amelyet Pannaggi barátjával, Vinicio Paladinival együtt írt, akár az orosz vagy a nemzetközi konstruktivisták manifesztuma is lehetett volna.³⁶ Ezek a problémák azt jelzik, hogy újra kell gondolni



Jegenij Dobrenko:
Stalinist Cinema and the Production of History.
Museum of the Revolution.
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

28 ■ Lásd többek között Kállai Ernő: Konstruktivizmus. *Ma*, 1923. május 1., 8. old.

29 ■ Részletesen lásd Mark Antliff: *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France 1909–1939*. Duke University Press, Durham–London, 2007, főként 17–63. old.

30 ■ Lásd Walter L. Adamson: Futurism and Italian Intervention in World War I. In: Greene (ed.): *Italian Futurism 1909–1944*, 175. old.

31 ■ Vö. a *Gesundung* fogalmáról Peter-Ulrich Hein: *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*. Rowohlt, Reinbek 1992, 52–53. old.

32 ■ Lásd Adamson: Futurism and Italian Intervention.

33 ■ „Georges Sorel mítoszfogalma nyomán Marinetti hitt abban, hogy művészeti akciókkal, különösen teátrális akció-

a művészet politikai kategóriáit, esztétika és eszmeiség kapcsolatait és a róluk való beszéd kritériumait.

A modern művészet historiográfiájának további fejezetét alkotja a szembenézés a hatalmat tematizáló művekkel. Általános vélekedés, hogy a hatvanas–hetvenes évek amerikai minimalizmusa például, az „új szubjektívizmust” megelőzve és azzal ellentétben, az orosz konstruktivizmusból eredeztette magát. Anna C. Chave *Minimalizmus és a hatalom retorikája* című tanulmánya azonban rámutat egyes minimalisták, például Frank Stella kapcsolódására a fasiszta eszmékhez. Stella fekete képeinek címei – *Reichstag* vagy *Die Fahne hoch* – valóban nem hagynak e felől kétséget. Chave továbbmegy ennél a talán elszigetelt példánál, hogy a múltba fordulás ezen konkrét esetétől függetlenül is megállapítsa: a minimalisták nagyméretű, ipari technológiával előállított szobrai olyan tökéletességgel szembesítik a nézőt, amely meghaladja a saját lehetőségeit, s ezért el kell ismernie a művész fensőbbiségét. E hatás ellen sok esetben fel is lázad a közönség, mint tette például Richard Serra 1981-ben New Yorkban felállított *Megdöntött ív* (*Tilted Arch*) című köztéri szobrával, amelyet a tiltakozók kérésére elszállítottak, majd megsemmisítettek.

A művekben érzékelhető, illetve a diskurzív autoritás, amit az általában progresszívnek tekintett minimalista művek sokszor megjelenítenek, nem áll távol a diktatúrák hatalmi retorikájától. Chave hangsúlyozza, hogy a minimalizmus és a két világháború közötti modern építészeti domináns stílus, az *International Style*, közös eredetű: egyszerű, ismétlődő geometriai formáik, valamint ipari gyártásuk – szabványosított, sokszorosítható alkotóelemek – is rokonítják őket. Míg az *International Style* újszerű egyszerűségénél és nemzetköziségénél fogva a progresszió építészeti hagyományaként maradt

ókkal a futuristák elszakíthatják a közönség lelkét a minden napok alantas valóságától.” Adamson: *Futurism and Italian Intervention*, 176. old.; a Marinetti-idézet forrása: F.T. Marinetti: *La voluttà d'esser fishiati*. In: *Guerra sola igiene del mondo*. Edizioni futuriste, Milano, 1915.

34 ■ Lásd Christine Poggi: Ivo Pannaggi: *Meccano-Futurista, constructivist, proletarian*. In: Greene (ed.): *Italian Futurism 1909–1944*, 235–255. old.

35 ■ Uo. 235. old.

36 ■ Uo. 236. old.

37 ■ Chave: *Minimalism and the Rhetoric of Power*, 54. old.

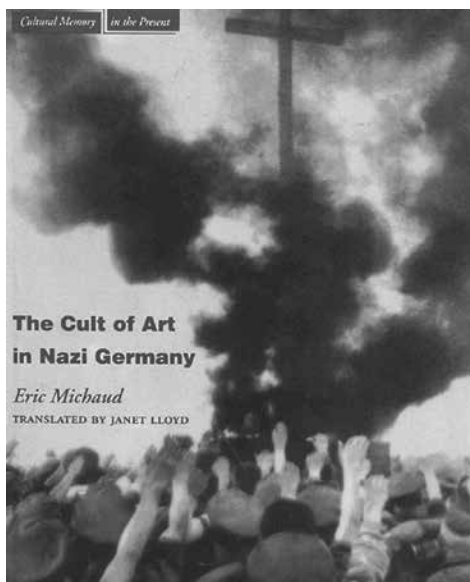
38 ■ Uo. 55. old.

39 ■ Uo. 53–54. old.

40 ■ Uo.

ránk, minimalista módszere az *establishment*hez utalja. „Végül is mindkét progresszív, két világháború közötti stílus, a konstruktívizmus és az *International Style* is a nagyvállalatok és cégek hatalmának arcukat teremtette meg, mivel a bennük megtestesülő értékek kitörölhetetlenül a technokrácia hatalmához tartoznak.”³⁷

Chave felhívja a figyelmet arra, hogy a modernizmus hatalmi retorikája a modernizmus diskurzusában is jelen van. „A művészettörténeti közbeszédben régóta elfogadott, hogy a művekről olyan szavakkal beszéljünk elismerően, amelyek a hatalom szavai: dicséret, ha egy mű »erős«, »erőtéljes«, »tekintélyt sugárzó«, »kényszerítő erejű«, »kihívó«, vagy »parancsoló erejű«, s ezek maszkulin karaktere még erősebben jelen van olyan további kifejezésekben mint »mestri«, »hősies«, »mélyreható«, »szilárd«. A minimalizmusról szóló diskurzus visszatérő fordulatai, hogy ami szilárd és erős, az értékes, míg ami lágy és flexibilis, az komikus vagy szegényletes.”³⁸



Eric Michaud: *The Cult of Art in Nazi Germany*
Stanford University Press, Stanford, 2004.

A minimalizmus retorikájának összekapcsolása a diktatúrák kulturális termékeivel indokolt,

ha a történelmi összefüggésekre pillantunk. Chave megemlíti, hogy a minimalizmus 1964–1965-ben kezdődött, amikor „amerikai harci egységek először léptek Vietnám földjére; az USA bombázni kezdte Észak-Vietnámot; ebben az évben robbant ki a Watts-lázadás; és ekkor gyilkolták meg Malcolm X-et.”³⁹ Mindezek fényében a minimalizmus, teszi hozzá, „hatékony erőszakot követett el műveivel a művészet hagyományai és a nézők ellen, ahelyett hogy a létező vizuális nyelven gyakorolt volna kritikát a valóságban végbemenő erőszakkal szemben.”⁴⁰

Ha a világ 1990 óta lezajlott eseményeire gondolunk, elmondhatjuk, hogy a művészettörténet és a kultúrtörténet fókuszváltása érzékenyen követi az észlelhető világtörténelmi folyamatokat. A modernizmus tematizálása a korszak művészettörténetében már nem domináns, míg a XX. századi diktatúrák kulturális elemzése és művészeti termékeik többnyire értékesen tárgyalása a modernitással egyenrangú helyet kapott a művészeti irodalomban. □