

AZ ÚJ MŰVÉSZET IZRAELBEN

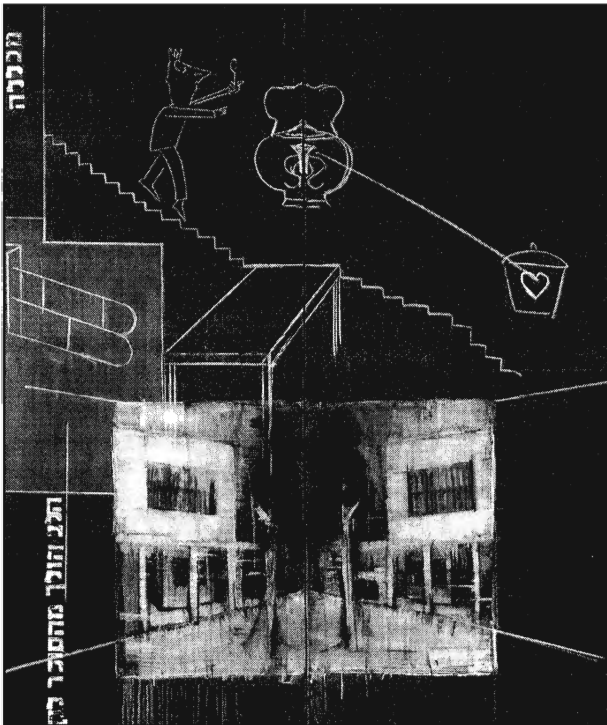
Izrael művészete: olyan teljesen ismeretlen, gyakran misztifikált, művészettörténetileg feldolgozatlan területe a 20. századi törekvéseknek, mely soha nem kapcsolódott a nyugati fejlődéshez. Az izraeli művészet: terra incognita, melynek kezdete – az izraeli állam keletkezésének idején, illetve a húszas, harmincas években, a zsidó művészek szellemi fejlődésével párhuzamosan, tehát már az államalapítás előtt – éppoly kevésbé meghatározható, mint a jelen művészeti helyzete. Izraeli művész-e az Argentínában született, évekig Izraelben élő, ugyanakkor New Yorkban dolgozó és Philadelphiában lakó berendezőművész, Osvaldo Romberg, aki jelentős részt vállalt Izrael művészeti életének szervezéséből? Vagy pedig többszörös „emigráns”, „örök vándor”, aki hidat épít földrészek és államok, vallások és nyelvek között, vagy – mint sok más művész is – egyszerűen csak egy nyugtalan, nyitott gondolkodású, szenzibilis ember, aki munkáját és életét a gyümölcsöző nyitottság és állandó helyzetváltoztatás ezen összefüggéseiben bontakoztatja ki. Egy Izraelben született, de Párizsban élő és dolgozó művész (mint például Absalom) izraeli művésznek számít-e, vagy csupán egy művésznek Izraelből, vagy izraeli származású francia művésznek kell-e őt tekintenünk? Sok francia, német és orosz származású művészt ismerünk; senki nem lepődik meg, ha egy életrajzban ilyet olvas. Fordítva azonban még mindig szokatlan és furcsa: izraeli származású francia művész – van ilyen? Mindebből kitűnik, milyen kétkedve tekintenek még mindig az izraeli művészetre, a művészet helyzetére Izraelben, mennyire nehéz minderről előítéletek, hibás általánosítások és klisék nélkül beszélni.

Már az is nehéz döntés, hogy *A művészet Izraelben* vagy *Az izraeli művészet* címet választjuk-e, s ez rámutat arra a bonyolult problémára, mely az egész kiállítás koncepcióját érinti: *Az izraeli művészet* mint kifejezés valami homogén, összefüggő, egyértelműen sajátos, rögtön felismerhető dolgot sugall, olyan művészetet, melyet bizonyos formai és tartalmi jegyek alapján könnyen azonosíthatunk. Ha összehasonlítjuk Moshe Gerhuni vagy Moshe Kupferman tájképfestésze-

tét és Kadishman berendezőművészetét, megérthetjük azokat a művészettörténészeket, akik kétkedve fogadják azt a nézetet, miszerint e sokoldalú, heterogén és körülményekben gazdag művészetet Izraelben egységesnek lehet tekinteni. Egy olyan egységesítés, mely hibás, naiv, történelmietlen és tévútra vezet, nemcsak a művészettörténeti tényeknek mond ellent, melyek egy nagyon összetett, gyakran ellentmondásos, a legkülönbözőbb, például nyelvi, kulturális, vallási és politikai jegyek által meghatározott kultúrtörténetre tekintenek vissza, hanem szemben állnak a művészek általános és nagyon lényeges érdekeivel is Izraelben. Hiszen életművüket végre befogadják a nemzetközi műalkotások közé, nem különítik el őket. A kortárs művészet ezen kiállítás Izraelből nemcsak pusztán „információanyagot” kínál a témához, hanem kiindulópontul is próbál szolgálni ahhoz, hogy az Izraelből származó művészet komolyan, ugyanakkor ami a tudományt illeti, szolidan megtalálja helyét a világ művészetei között.

A mai izraeli művészetet bemutató első kiállításra olyan műveket válogattak, melyek az Izraelben újnak számító, kortárs művészet viszonyairól igyekeznek reprezentatív képet nyújtani, minden történelmi visszatekintés és fejlődéstörténeti átgondolás nélkül. Az aktuális művészeti helyzet friss, új, hagyomány nélküli képét, amikor az eltérő esztétikai felfogások, különböző célkitűzések és értékelképzelések radikális művészeti pozíciói kibontakoztatták egyedülálló formáikat és megfogalmazták állításaikat.

Ez a válogatás nem „nemzeti kiállítás”, nem az izraeli művészeti fejlődés összefoglalása, hanem olyan művészek csoportjának bemutatkozása, akik életművükben a tárgyak nyelvére, illetve arra a kérdésre összpontosítanak, mi a művészet szerepe. Ezek olyan kérdések, melyek ugyanúgy foglalkoztatják a művészeket New Yorkban vagy Bécsben, mint Tel-Avivban. Az új, aktuális művészetet Izraelben az a vita határozza meg, mely a művészi kifejezés nyelvi lehetőségeiről szól. A kiállítás középpontjában álló új tárgyias és berendezőművészet világosan és érthetően mutatja be azokat a meghatározási kísérleteket, melyek a műalkotást különböző értelmezési síkokon egyidejűleg jellemzik. Ezek a különböző értelmezé-



si síkok eltérő szerepmeghatározásokra és tartalmi összefüggésekre vonatkoznak.

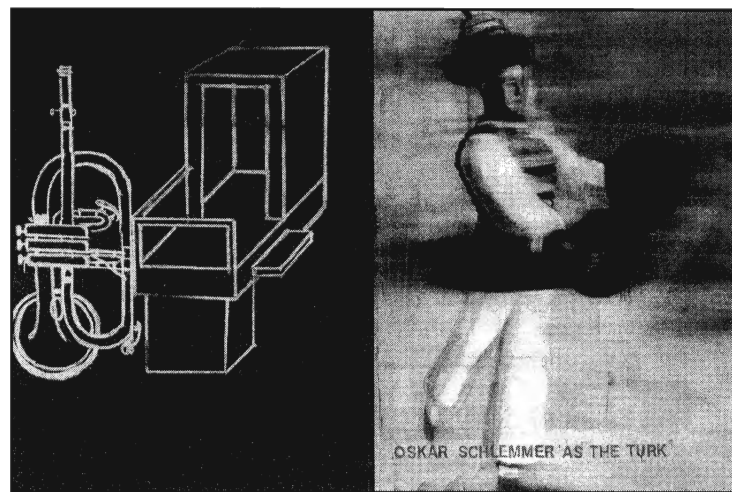
Bár a kiállítás három legidősebb résztvevője, Micha Ullman, Gideon Gechtman és Motti Mizrachi, teljesen eltérő formanyelvet használ, mégis találhatók műveikben olyan tartalmi vonások, melyek összekapcsolják művészetüket. A tárgy összetett, sokoldalú, gyakran ellentmondásos jelentésrendszerként való szemlélete, amely ugyanakkor személyiségmitológiai, szociológiai és kultúrtörténeti tartalmi síkokat is megnyit, valamint az erősen hangsúlyozott anyagság szimbolikus jelentése és egyfajta rejtett monumentalitás köti össze tevékenységüket.

Micha Ullman tárgyait egyfelől ásatások makkettjaiként, felszíni formákból alkotott kompozícióként értelmezhetjük, mintha kutatási területeket látnánk magunk előtt, másfelől azonban egyszerű bútordarabokként is felfoghatjuk őket. Üveglapokkal fedett asztalokról vagy vitrinekről van szó: szemléltető bútorok, egészen konkrét célra való használati tárgyak. Egy asztalt étkezés-kor bútordarabként használnak: az étkezőasztal azonban hétköznapi, célirányos szerepéhez szimbolikus kapcsolatba mint oltár betölthet rituális és szakrális funkciót is. Egy vitrin valami értékes tárgy kiállítására szolgál, amit üveglappal védeni szeretnénk. Ez a praktikusnak a hasznossal való összekötését jelenti: az ember védi értékeit, miközben szívesen mutogatja is őket.

Ha tehát Micha Ullman vitrinjeiben homokot és földet állít ki, akkor az valami értékeset, rituálisan értelmezhető jelent: a homok kicsiny

dombjai és árcai egy szimbolikus aktus, az évés rituális ceremóniájának analogikus utánzásával, ismétlésével keletkeznek. A homokba rejtett evőeszközök és az utánuk maradó nyomok, melyek egyszer dombot, máskor gödröt képeznek, a temetés vagy ásatás, az elrejtés vagy a megtalálás különböző asszociációit hívják elő. A kanál és a villa talált tárgyakként hevernek a sivatagban a föld alatt, a homok alatt, és nyugtalanító kérdéseket provokálnak: miért vannak ott és mióta? Mi volt ott azelőtt? Mi volt a funkciójuk, milyen összefüggésekben szerepeltek korábban? Egy „térbeli helyzet” megjelenítése bizonyos kérdéseket vet föl; a tárgyakat és térbeli környezetüket egy – rituális – bútordarabban mint „keretben” állítja ki, és ezzel rákérdez létükre, szerepükre és értelmükre. A tárgyak egyfelől azzal kapnak jelentést, hogy vitrinben mutatják be őket – éppen ez jelenti az esztétikai átformálást –, másfelől azonban azért szerepelnek ebben a formában, mivel így a megfigyelő számára ismeretlen és felismerhetetlen jelentést kapnak. A logikai ok-okozati összefüggés ily módon fölbomlik, a szerep és a forma összeütközésbe kerül, és végső soron megkérdőjeleződik. A formális egyszerűség és mozdulatlanosság, a tárgyilagos-hideg kiállítás időtlen monumentalitása a tárgy archetipikus képét alkotja meg.

Gideon Gechtman egyszerre dolgoz fel tárgy-művészetében személyiségmitológiai és történelmi témákat, valamint szociológiai összefüggéseket. Munkáiban meghatározó erővel, ugyanakkor rejtőzködve van jelen a test képzete: minden forma kapcsolatban áll az emberi testtel, illetve annak funkcióival vagy funkciózavaraival. Tökéletesen megformált, hideg tárgyai egyfelől kórházi vagy laboratóriumi eszközökre emlékeztetnek, másfelől gépeket, készülékeket és közlekedési eszközöket utánoznak, melyek abszurd, izgatató kapcsolatot teremtenek a ceremóniális – te-



metői – kultikus tárgyak és a hasznos, banális használati tárgyak között. Összetett, több rétegű jelentésszerkezet jön ezáltal létre: a figyelemre méltó, nem azonosítható, rejtélyes objektumokat az ember egy tökéletes, technicizált világ tárgyaiként értelmezi, miközben a tökéletesség egyszerre hív elő negatív és pozitív tartalmú konnotációkat. A testiség azonban nem hagyja nyugton a szemlélőt, kihívást jelent számára, hogy maga fedje fel az emberi test és az objektum, a mozgás és a tárgy, a test és a gép funkciója közötti kapcsolatot. Ez a vizsgálat nem korlátozódik egyetlen, társadalmi tényezőket hiányoló kontextusra: Gideon Gechtman szocializálja ezt a bosszantó kihívást, olyan lehetséges viszonyítási pontok összefüggését hozza létre, melyek az elpiacosodás, a tiszteletadás, az ünnepélyes figyelem vagy a hierarchikus értékrend vonatkozási körében pontosítják a plasztikus jelenséget. A saját történelemre (betegsége, halál-félelemre, holocaustra) való utalások ily módon szerepelnek a társadalmi szerepmeghatározás, illetve szerepzavar széles, szociológiai összefüggésében.

Hasonló tartalmi háttér határozza meg Motti Mizrachi tárgyias művészetét. Bár ő a tárgyak testiségét még erősebben hangsúlyozza, jobban eltávolodik a személyiségmitológia jegyeitől, és igyekszik az archetípusok jelentési síkjára érni. A harc, az átváltozás, az akadályoztatás határozza meg művészetét, valamint a kötöttség problémájával való szembesülés, ami ellen minden esztétikai eszközt mozgósítani próbál, és nem utolsósorban örökké tartó pere az önfelszabadításért, melyet egyszerre mitizál és banalizál. Motti Mizrachi tárgyai súlyosak, nyomasztóak, gyakran erőszakosak is, de mindig magukban hordják a feloldás momentumát, az átváltozás, illetve az önmeghatározás reményét. Narrativitás és monumentalitás, ironia és keserűség, önkritikus ambivalencia és archetipikus komolyság, az örökkévalóság csaknem lélegzetellátó érzése és a mulandóság tudata kapcsolódik össze művészetében, mely mindig ősi, archetipikus képet, létünk mélyen rejlő képzetét dolgozza föl olyan formában, mely a legbanálisabb, ugyanakkor a legfigyelemre méltóbb és legmeglepőbb objektumokból és tárgytöredékekből keletkezik.

Míg a kiállítás idősebb résztvevőinél a formális és a nyelvi vizsgálódásokat erősen meghatározzák a személyiségmitológiai és a történelmi momentumok (Micha Ullman, Gideon Gechtman, Motti Mizrachi), addig a fiatal művészek művészettörténeti konnotációkat próbálnak al-

kotásaikba vonni (Sigal Primor: Duchamp-interpretációk; Tamar Getter: Bauhaus- és Oskar Schlemmer-idézetek), vagy különböző anyagokat, technikákat, tárgytöredékeket a kultúrára vonatkoztatva mint kultúrszociológiai jegyeket interpretálni (Moshe Ninio). Fizikai és kémiai folyamatokat értelmeznek át a test határain belül (Daniel Sack), vagy a térben kitérítve mint a „test meghosszabbítását”, illetve „test-gépeket” (Uri Katzenstein).

Uri Katzenstein tárgyias és berendezőművészete jellemző példája egyfelől a performance és a zene, másfelől a tárgyias művészet egymásra gyakorolt kölcsönös hatásának. Zenét és zenei performance-t készít a PANTA RHEI-csoporttal, miközben saját testére rögzíti azokat a szoborszerű tárgyakat, melyek egyidejűleg szolgálnak zenei eszközként és művészi objektumként. A test mozgását korlátozzák a tárgyak, ugyanakkor felhasználják hanggeneráló, zeneteremtő instrumentumként is – szép példája ez a futurista összművészet eszméjének, valamint a dadaista terjeszkedés kései követésének.

A kiállításon részt vevő kevés művész egymástól teljesen eltérő álláspontokat képvisel, melyek azonban néhány közös vonást is felmutatnak: egyrészt miszerint a képet mint képi objektumot szemlélik, másrészt ahogy elutasítják a kép agresszív, önábrázoló, érzelmekeltő funkcióját. Képeiket egyfelől vizsgálatoknak tekintik, melynek során magának a képnek a funkcióját igyekeznek meghatározni (David Shvili különböző képdefinícióinak szembeállításával), másfelől úgy értelmezik őket, mint különféle képelemek „collage”-ait vagy „mozaik”-jait, melyek a képtől eltérő tapasztalati sikokra vonatkoznak (Nurit David). Másik lehetőség, hogy a tárgyat értelmezik át képpé, vagyis egy képzetet hordozó felületté (mint például Ido Bar-El narratív tárgyai, melyek eredeti szerepüket a „festői”, leképező funkció miatt már csak érzelmekeltő emlékként tartalmazzák).

Ha a Modern Művészet Múzeuma Bécsben tizenegy izraeli művész alkotásaiból rendez kiállítást, akkor az a szándéka, hogy a sokféleséget, a gyümölcsöző sokrétűséget és a sokszínűséget hangsúlyozza. Lehet, hogy a válogatás eredménye egy személyes és sajátos összeállítás, de éppen az egyes művészegyéniségek sokfélesége és ereje követeli meg a kurátor önálló, eredeti és szubjektív válogatását, miközben az egyes művészek meggyőző ereje és komplexitása kerül előtérbe.

FÜRJES GABRIELLA FORDÍTÁSA