

Tényleg minden a 80-as években kezdődött?

The Art of the 80's

Albertina Modern, Bécs,
2022. II. 13-ig

Az 80-as évek sapkát viselnek, arctalanok, lassú a léptük, és a semmibe néznek – énekelte Cseh Tamás a *Jóslat* című dalban (némiképp zanzásítva, de ez volt az üzenet). Az Albertina Modern által megidézett 80-as évek művészete ezzel szemben színes, stilisztikailag sokszínű, műfajilag plurális, és a kiállítás igyekszik megmutatni, hogy a mai művészetből mennyi minden gyökerezik az évtizedben.

A kiállítótér egyik bevezető szövege szerint a 80-as évek a posztmodern bölcsője volt. A tárlat ezt a sokszínűséget mutatja be, és nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a nemzetközi (főként angolszász és német) tendenciák hogyan hatottak az osztrák művészetre. Sőt, egyenesen azt állítja, hogy az 1980-as évek korunk művészetének legfontosabb évtizede, amit nem egy átfogó metanarratíva, de sokkal inkább számos kis történet jellemez.

Az 1980-as évek a neoliberalizmus kora. Margaret Thatcher és Ronald Reagan regnálása, a technikai fejlődés, a mozilátogatottsági rekordok, az egyre növekvő fogyasztás és életszínvonal-emelkedés rózsás jövőt ígér. Igaz, itt-ott már felbukkan az aggodalom hangja, hogy meddig tartható a növekedés, de ezek még nagyon halk megszólalások, melyek elvesznek a bizakodó hangzavarban.

A 80-as évek fiatal generációja már csak a nagyszüleitől hallott a második világháborúról, ha hallott egyáltalán, és elege van annak nyomasztó emlékeiből. De nem kérnek a jólét és a kényelem unalmából sem, és pláne nem kérnek a hazugságokból. Ez a lázadás évtizede sok zenével, kísérletező, kérdező és tükröt tartó, new wave, punk és alternatív zenekarokkal, nyílt társadalomellenességről éneklő vagy szöveg nélküli, csak hangokkal operáló elektrozenét játszó, szintetizátort és mindenféle gépeket, hangátalakító eszközöket használó zenészekkel, a break, a hip-hop, a rap inspiráló megjelenésével. Innen, a mából visszanézve az egész évtized kísérleti laboratóriumnak tűnik tele önreflexióval, összekacsintással és anarchiával, ugyanakkor – bármennyire ellentmondásosnak hangzik is – a kor művészei nem félték a gicstől, de időnként még a pátosztól sem.

Az 1980-as években hirtelen minden lehetségessé válik. Először történik meg a művészet történetében, hogy nem egy mindent meghatározó stílus uralkodik, mint például az absztrakció vagy a pop-art. A teljes szcénát eluraló és befolyásoló művészeti áramlatok a múlthoz tartoznak; helyettük a sokszínűség és a hálózatépítés kerül fókuszba, és akárcsak az irodalomban (lásd Esterházy Péter művészetét), a 80-as évek posztmodernizmusa, az eredetiség és az innováció féltése helyett az idézés kultúráját hozza be mint a múlt feldolgozásának és megértésének egyik fontos eszközét.

A minimal és a konceptuális művészet évtizedei után Európában a Neue Wilden (Új vadak) képeinek érzékenysége, a neoexpresszív festészet a történetmesélésről, az érzések szabad kifejezéséről szól – és itt már a kiállítás témáiról és alkotóiról, művészcsoportjairól beszélünk. 1986-ban a 21er Hausban, Bécs egyik legfontosabb kortárs kiállítóhelyén fiatal alkotók munkáiból rendeztek kiállítást, mára az ott jelentkező művészek negyede nemcsak Ausztria, hanem a nemzetközi szcéna legfontosabb

David SALLE: Szoba kék szoborral, 1986, olaj, akril, vászon
Albertina, Bécs - The Essl Collection © Bildrecht, Bécs, 2022
HUNGART © 2022





Jean Michel
BASQUIAT:
A gondolkodó,
1986, akril, vászon
Magángyűjtemény ©
The Estate of
Jean-Michel
Basquiat | Bildrecht,
Bécs, 2022
HUNGART © 2022
→

művészei között van – és az Albertina kiállítóterében. Csak felsorolásszerűen néhány név: Alois Mosbacher a 80-as évek új festészetének egyik fő képviselője, munkái a figuratív és absztrakt festészettől az installációig terjednek; vagy az aktokat és portrékat festő Siegfried Anzinger; a testiséget és erőszakot ábrázoló Hubert Schmalix. 1991-ben a bécsi Kunstforumban *A 80-as évek – a festészet évtizede* címmel rendeztek átfogó tárlatot, ahol ugyanazok az alkotók szerepeltek, akik most az Albertinában ugyancsak az 1980-as évek elejéről származó spontaneitást és belső hajtóerőt mutatják.

Néhány osztrák művész, Herbert Brandl, Gunter Damisch és Hubert Scheibl kezdetben együtt dolgozott, főként absztrakt képeket alkottak, több rétegben hordva fel a festéket a vászonra. Julian Schnabel 80-as években készített „lemezfestményei” – nagy méretű festményekre kirakott törött kerámialapok – egyfajta anyagkollázsok, és a széttöredezettséget jelzik. Az Albertinában most Schnabeltől a *Pandora (Jacqueline etruszkként)* című 1986-os kép látható az Essl Gyűjteményből, amely az Albertina Modern saját anyagának alapját képezi. Clementétől a *Hermafrodita* származik a korszakból, 1985-ös datálású, és a bécsi Jablonka Gyűjtemény egyik darabja. Cindy Sherman fotói és Robert Longo litográfiái (*Jonathan, Joanna és Larry*, 1983) csupa utalás, idézet és kisajátítás, amelyek megtörik azt a korábbi hitet, hogy a művészetnek a permanens megújulás a fő feladata, és nagy erővel, hatásosan támadják a művészet originalitásának fétisét. Jean-Michel Basquiat (akiről 1996-ban éppen Julian Schnabel készít először filmet) és Keith Haring a nonkonformista művészet emblemikus figuráivá válnak, elfoglalják a nyilvános tereket, demokratizálják a művészet „csinálását” és megértését. Általuk törnek meg a kiállításmegnyitók decens világának egyeduralma.



Az olasz transzavantgárdok, mint Francesco Clemente és Sandro Chia, ősi mítoszok felidézésével újra költőivé teszik a világot. Egész termet kapott a kiállításon a *Mítoszok visszatérnek*-gondolatkör, amely elsősorban az olasz transzavantgárd, más néven az Arte Cifra narratív, költői, metaforikus és mitikus művészetére koncentrál, és az 1980-as 39. Velencei Biennálén lépett színre. Legfőbb képviselői Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria és Mimmo Paladino voltak, művészeteoretikusuk pedig Achille Bonito Oliva, aki arra törekedett, hogy hidat építsen a múlt és a jelen között. Festményeik az eklektikáról és az ellentétek feloldásáról szólnak. Az Albertina kiállításán látható művében (*Damaszkusz felé*) Sandro Chia újraértelmezi a keresztény ikonográfiát, Clemente pedig a nemi kettősséget szünteti meg, ami mára, a nem bináris nemi identitásokról szóló diskurzusok idején kapott aktualitást.

A feminista művészet is határozott, újfajta formát ölt. Barbara Kruger és Jenny Holzer nemcsak a férfidomnanciának üzen hadat, hanem a fogyasztásközpontú amerikai társadalmat is bírálja. Mellettük nagy hangsúlyt kapnak a kiállításon az osztrák művészek, mert – és ez a legfontosabb állítása a tárlatnak – Franz West, Brigitte Kowanz és Erwin Wurm zökkenőmentesen csatlakozik a nemzetközi művészethez. Mások, például Herbert Brandl, Maria Lassnig, Peter Kogler mellett életművük könnyedén integrálható a nemzetközi művészeti kánonba a valóságban is, nem csak *A 80-as évek művészete* című kiállításon.

A tárlat egyik tere az *Art on Display* címet kapta, ami nem a digitális művészetre utal elsősorban, hanem árubemutató, kirakat, újrendezés, berendezés értelemben használják. Itt állították ki a Commodity Sculpture első generációjának művészt, többek között Haim Steinbachét, aki a kereskedelmi áruk művészeti köntösbe csomagolása ellen küzdött céglogószorozatával, illetve az ellen, hogy a művészetet árucikként kezeljék. Igaz, mára a legnagyobb galériákkal van kapcsolata, de ebben az évtizedben még erősen műkereskedelem-ellenes

volt. Saját praxisában több mint négy évtizedig kutatta a már meglévő tárgyak összegyűjtésének és elrendezésének pszichológiai, esztétikai, kulturális és rituális vonatkozásait (*Object and Display*). Munkássága a „bemutatás” fogalmát mint tárgyakat előtérbe helyező formát foglalja össze, tudatosítva a prezentációval való játékot. A műalkotás mitikus dimenzióját húzza alá, felidézve Marcel Duchamp ready-made-jeit és a művészet szoros kapcsolatát a hétköznapi tárgyakkal, a mindennapi designnal, a gicccsel és az iróniával.

A 70-es évek kimódolt, artisztikus és intellektuális világa után a 80-asban két nagy irány robban be, a street art (Keith Haring, Basquiat) és a giccsművészet, melynek emblematikus alakja Jeff Koons lett. *Banality* című munkáiban színesre festett fát, üveget és porcelánt, gyerekjátékokat és kegytárgyakat nagyít szoborméretűre. Ilyen a kiállítóteremben látható *Medve és rendőr* című szobor. Koons fontosnak tartotta, hogy tiroli fafaragókkal dolgoztasson, akik a hétköznapjaikon a régióra jellemző giccstermékeket, helyi szuveníreket gyártják. A Koons megosztó tevékenysége körüli vita a *Made in Heaven* című műnél csúcspontot ért el, amelyben saját magát ábrázolja akkori feleségével, a pornósztár Cicciolinával szex közben. Koonsszal egy terembe került az osztrák művészek közül Franz West, aki renthagyó tárgyairól, szobrairól, installációiról és fura köztéri bútorairól ismert, amelyek gyakran a közönség bevonását igénylik. A giccset felforgató eszközként kezeli, a másik osztrák szobrász, Erwin Wurm pedig a kispolgári világokat fosztja meg a giccstől. De ide tartozik az osztrák Isolde Maria Joham, a posztpop festészet képviselője, aki egy film állóképét építette fel giccsidézeteiből (*The form of heroes*, 1983).

A graffiti szubkultúrája a valódi, autentikus, alulról jövő és nem merev művészetet jelentette az évtizedben. Keith Haring metrójai, Jean-Michel Basquiat és Kenny Scharf pszichedelikus képregény-utópiái mellett Jenny Holzer és Sandra Fabara (Lady Pink) is meg akarták zavarni a közterek nyugalmát, nyomokat akartak hagyni

↑
Keith HARING:
Cím nélkül, 1983,
akril, bőr
Magángyűjtemény
© Keith Haring
Foundation
A Martos Gallery
jóvoltából
HUNGART © 2022



↑
 Francesco CLEMENTE:
Hermafrodita,
 1985, gouache,
 kézzel készített
 Pondicherry-papír
 Albertina, Bécs - The
 Jablonka Collection
 © Francesco Clemente
 HUNGART © 2022

maguk után, megkérdőjelezni a társadalom modus vivendiét. A gyorsaság és a spontaneitás üdesége, amivel a graffitit létre kellett hozni az utcán, akkor is megmaradt, amikor a műfaj a házfalokról a festővászonra került.

Szóba került már a 80-as évek nőművészete. A témával foglalkozó teremben Jenny Holzer kapitalizmus- és patriarchátuskritikája jelenik meg markánsan. Világító LED-feliratok, pólók, matricák lesznek a hordozói az aktuális közéleti témáknak, mint az AIDS, a politika, az erőszak, a szex, a környezetvédelem, a feminizmus és a férfiak dominálta világ strukturális problémái.

Richard Prince Brooke Shields amerikai színésznőt ábrázoló, *Spiritual America* című hírhedt fotója is ki van állítva az Albertinában, mégpedig Gary Gross eredetije mellett. Prince fotója az utalás, kisajátítás, a művészeti célzások olyan kibogozhatatlan referenciaszintjeit tartalmazza, amit nehéz most összefoglalni. Háttéré, hogy a tízéves Brooke Shieldsről édesanyja rendelt egy erősen szexuális tartalmú felvételt, hogy segítségével megszerezze lányának a *Pretty Baby* című film főszerepét. Louis Malle mozija egy kiskorú prostituáltról szól, akiért középkorú férfiak versenyeznek. Pályafutása kezdetén, 1983-ban a *Time-Life* magazinnak dolgozó Prince belefutott Gary Gross reklámfotós fényképébe a meztelen, tízéves gyerekszínésről. Addigra már Brooke Shields anyja beperelte a fotóst, hogy visszaszerezze a képek jogait, de elveszítette a pert. Prince újrafényképezte Gross képét, vastag aranykeretbe helyezte, és névtelenül kiállította egy galériában Manhattanben. Megörökített egy tárgyat, amely egy másik tárgyat ábrázol

- mindezt egy anya indította el, aki tárgyként kezelte élő gyermekét. A kép címét egy 1923-ban készült Alfred Stieglitz-fényképről lopta, amely egy herélt igáslóról készült, és keserűen ironikus kritikája Amerika puritán szellemiségének. Prince-t ez az akciója feltette a kortárs művészet térképére, múzeumokban állították ki, 2009-ig a Tate Modern állandó kiállításának része volt, mígnem gyermekpornográfia miatt eltávolították onnan, de a kép még sokáig felbukkant aukciókon. 2005-ben Prince és Sante D'Orazio újrafotózták Brooke Shieldset, ahogy bikiniben, nitrogénködbé burkolózva, csábítóan pózol egy Vengeance chopperre támaszkodva. Ez a történet is maga a 80-as évek. Ahogy a kiállítás plakátján látható festmény is, Franz Gertsch *Irène* című, 1980-as hiperrealista alkotása. Gertsch sorozatában olyan nők nagy méretű portréit festette meg, akik szerinte leképezik a korszakot, arcképeik kvázi kordokumentumnak számítanak. És valóban, ha ránézünk a zürichi vöröslámpás negyedben prostituáltként dolgozó Irène Staub portréjára, a 80-as években érezzük magunkat. Ahogy egyébként az Albertina kiállítóterében is.