

Kókai Károly

A kulturális helyzet

Július Koller: Vedecko-Fantastická Retrospektíva

➤ Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony

➤ 2010. április 22 – június 20.

■ JÚLIUS KOLLER (1939–2007) az elmúlt ötven év kelet-európai művészetének paradigmaticus alakja. Pályája a pozsonyi képzőművészeti akadémián folytatott tanulmányaival az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején – tehát egy a sztálinista utóhatások által meghatározott intézményben, s ugyanakkor az 1968-ig tartó csehszlovák enyhülési korszak kezdetén – indult. Koller az 1960-as évek második felében a közép-kelet-európai művészeti avantgárd egyik neves képviselőjének számított, az 1970-es és 1980-as években viszont a nyilvánosság számára alig észrevehetően dolgozott. Az 1989-es fordulat után neki is problémát okozott, hogy konzekvens és vállalható életművet hozzon létre. Ezek a nehézségek nyomot hagytak az akkori tevékenységén: ezt láthatjuk például az *U.F.O.-naut J.K.* máig futó sorozatában, az 1990-es évek elején keletkezett *Új komolyság* elnevezésű akciósorozatában: az előző évtizedek akcionista repertoárjából származó elemek újrafelhasználására tett, rosszul sikerült kísérletben. Kollert 2000 után a Közép-Kelet-Európában aktív, osztrák Erste Bank képzőművészetet szponzoráló részlegei, a Transzit és a Kontakt támogatták. Ennek a tevékenységnek egyik eredménye a 2010 áprilisa és júniusa között a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galériában látható, az életmű egészét bemutató, reprezentatív kiállítás is.

Koller hagyatékának mennyiségileg legnagyobb része – PETRA HANÁKOVÁ, a kiállítás egyik kurátora szerint 90 százaléka – tulajdonképpen egy archívum. Ez az archívum túlnyomórészt újságkivágások, valamint jegyzetek, könyvek, fotók eklektikus, ugyanakkor Koller által gondosan rendezett tömege. Amit Koller gyűjtött, azt saját kora lenyomatának is nevezhetnénk. Saját mitológiájának megfelelően ez a gyűjtemény egy földönkívüli civilizáció számára készült, de mivel időközben megfordult a világ és felnőtt az új nemzedék is, akik számára már Koller kora is idegenné vált – noha a művész 2007-ben hunyt el –, a mai néző számára is közvetít valamit egy „távoli civilizációról”, az úgynevezett szocialista múlttról. Milyen volt tehát Koller világa, amelyben képzőművészként mozgott?

Két párhuzamosan létező világról kell itt beszélnünk. Egyrészt a konceptuális vonalról, számos fotódokumentált eseménnyel és műsorozattal, amelyeknek a pozsonyi kiállítás egy-egy termet szentel. Koller úgynevezett anti-happeningjeinek, konceptuális akcióinak sorozatát 1965-ben kezdte el. Ezek a munkák – igaz egy változó szélességű nyilvánosság számára, de – mindvégig láthatóak voltak: az 1970 előtti és az 1990 utáni időszakban egy nagyobb, az 1970 és 1990 közötti időszakban pedig már egy sokkal kisebb közönség szerez-

JÚLIUS KOLLER
Post-kommunikáció. Bratislava, 1977



hetett róluk tudomást. De voltak olyan időszakok is, mikor csupán maga a művész, valamint az akciókat fényképező élettársa láthatta azokat. Az említett korszakhatárokat a csehszlovák politikai helyzet határozta meg, ezzel is jelezve, hogy Koller hangsúlyos politikamentességét (a privátszférába való visszahúzódását, „időtlen” ideológiák előtérbe állítását, egy saját, hermetikusan elzárt világ megteremtését) is a politikai helyzet motiválta.

Az utóbbi ötven év (Cseh)szlovákiáját két történelmi fordulópont határozta meg: a Varsói Szerződés csapatainak bevonulása 1968 augusztusában, és az úgynevezett bársonyos forradalom, 1989 november-decemberében. Az 1968 utáni első időszak a képzőművészetet még aránylag érintetlenül hagyta, így kerülhetett sor például Koller egyik egyéni kiállítására a pozsonyi Galérie Mladýchban 1970-ben. A normalizáció – az 1968 utáni csehszlovák időszak elnevezése – aztán hamarosan a társadalom egészének működését meghatározta. Ebben az időszakban Koller a hivatalos műkereskedelem számára (a magyar Képzőművészeti Alapnak megfelelő Dielo-nak) dolgozott. Festményei tipikus (vagy annak tartott) szlovák motívumok, elsősorban tátrabeli tájakat, illetve pozsonyi városrészeket ábrázoló képeslapok alapján készültek. Ebbe az időszakba esik egy másik, szintén hivatalosnak tekinthető és szintén jövedelmének alapját képező tevékenysége: amatőr művészek tanítása 1974 és 1992 között. Az, hogy ezirányú tevékenységét az 1989-es fordulat után is folytatta, nemcsak rendszerkonformitásával magyarázandó. Jellemző módon léteznek realista festményei az 1968 előtti periódusból is, mint ezt 1963–1965-ös (Aurel Hrabušický szóhasználatában) civilizmus periódusában készült peremvárosi tájképfestményei bizonyítják. Ezen kívül később is részt vett államilag támogatott pályázaton – így például egy „Gabčíkovo a művészetben” elnevezésűben –, a realista festészet lenne tehát a másik, avantgárdnak nem nevezhető vonal Koller életművében.

Koller karrierjének párhuzamos sajátosságain túl érdekes azoknak a más művészekkel folytatott együttműködések a sora is, melyeknek egyike-másika akár évtizedekig is tartott. Élettársa, KVETA FULIEROVA maga is képzőművész volt, aki rendszeresen fényképezte Koller akcióit. A többi egy-két éves intenzív munkakapcsolat volt, így például STANO FILKÓVAL, ALEX MLYNÁRČIKKAL, RUDOLF FILÁVAL, a 2000-es években ROMAN ONDÁKKAL, amelyek végül ugyanolyan hirtelen szakadtak meg, mint ahogyan elkezdődtek. Előfordultak csoportos együttműködések is: a RUDOLF SIKORA műtermében folytatott diskusziókon 1972 és 1974 között Július Kolleren kívül részt vett Stano Filko, TOMÁŠ ŠTRAUSS, IGOR GAZDÍK stb. Ennek ellenére Koller elsősorban mint egy privát mitológia monomániás főszereplője vált ismertté.

Koller belső világát alapvetően egy sajátos nyelv határozza meg. Koller erről a sajátos jelrendszeréről és ennek következtetés, évtizedeken át több-kevesebb intenzitással felbukkanó variációiról vált ismertté. *More* (A tenger) című 1963–64-es festményének sötétké alapra festett, fehér betűsorának kalligráfiája a tengerre is emlékeztet. Vit Havránek szerint a kép Koller 1963–64-es szovjetunióbeli útja során a Finn-öböl élménye alapján készült – ami ismét a két oldal, a realista és a konceptuális megközelítés, a Koller életművét meghatározó két irányzat összetartozását bizonyítja. 1967-től kezdve készültek fehér latexfestékkel farostlemezre írt jelei, 1969-től indult kérdőjel-munkáinak sora, 1970-től kezdődően az *U.F.O.-naut J.K.* projektjei. Az ábrázolt jelek jelentése nem csak többértelmű, hanem esetről-esetre változhat is. A műveken gyakran idézett J. K. olvasható mint Július Koller, mint Júlio és Kveta, de mint Jézus Krisztus is. Koller hangsúlyosan hétköznapi helyeken és hétköznapi módon valósította meg *Universal-cultural Futurological Operation* projektjeit: lakása erkélyén, sportpályán, inszignifikáns városi helyeken, például egy azonosíthatatlan háztetőn készült fotón dokumentált „akció” során, egy teniszütőt az arca előtt tartva, továbbá egy-egy hasonlóan minimalista kivitelezésű kollázson. Egy-egy ilyen, formai megjelenésében egyszerre groteszk és hétköznapi, autisztikus gesztusba nehéz lenne belemagyarázni bármely különleges – például a címadás szuggerálta ezoterikus – élményt. Azt, hogy itt egy képzőművész intervencióit látjuk, ezt a fotódokumentum prezentációján (a keretezésen és a képaláíráson) kívül alig jelzi más. Ugyanakkor mégis egy nyilvánvalóan nagy jelentőségű kordokumentumról van szó.

Az 1950-es évektől a tudomány és fantasztikum számos formában volt jelen a népszerű kultúrában, a zsurnalizmusban és a politikában. A Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok közötti ideológiai, politikai, tudományos és fegyverkezési versenyben az új „meghódítása” szimbolikus jelentőséggel bírt. Az első műholdak (1957, 1958), az első emberek a világűrben (1961, 1962) és az első emberek a holdon (1969-től) voltak ennek a versenynek a mediálisan leg-erősebben hangsúlyozott eseményei. A tudományos-fantasztikus irodalom (a lengyel Stanisław Lem az egyik legnevesebb szerző ebben a témában), az áltudományok széles körű elterjedése (egy, a svájci Erich von Däniken nevével fémjelmezhető műfaj), az *Unidentified Flying Objects* népszerűsége megfigyelhető volt a nyugati és a keleti világban egyaránt. Figyelemre méltó módon



JULIUS KOLLER
U.F.O.-naut J.K. (U.F.O.). 1981

ez a kor a szlovák avantgárd képzőművészetében is számos nyomot hagyott. Kolleren kívül Stano Filko foglalkozott intenzíven – részben Kollerrel együttműködve – a témával.

Az „anti-picture”, „anti-happening”, „junk culture”, „cultural situation” és a többi, ekszcesszíven használt művészettörténeti stílus- és irányzatmegnevezés, a többivel együtt (neo-happening, poszt-modernizmus, pszeudo-avantgárd) nem egyszerűen egy abszurd helyzetre utalnak, nem csupán egy elméleti zavar leírása ez, hanem autentikus korrajz is: nemlétező, illetve lehetséges mozgalmak és irányzatok labirintusának dokumentálása. A jól szervezett, rendszeres, mindenre kiterjedő és zárt világra vonatkozó ironia mellett a megközelíthetetlenlenséget és támadhatatlanságot is szolgálja ez a sokrétűség. Koller anti-happeningjein következetesen nem „történik” semmi, egy, a fényképfelvételen megmerevedett, többé-kevésbé abszurd és ironikus gesztuson kívül. A Koller művei nyomán a mai néző számára ismét hozzáférhető kulturális helyzetek, annak az 1945 és 1989 közötti közép-európai ellentmondások teremtette légkörnek a megnyilvánulásai, amelyben minden a nyilvános térben – illetve annak úgynevezett félhivatalosan túrt, második stb. nevekkel jelölt peremén – lejátszódó kulturális tevékenység úgyszólván kivétel nélkül különböző alkalmazkodási stratégiákat valósított meg.

A konceptuális művészet kelet-európai változatának számos sajátossága figyelhető meg Kollernél is. Ez a sajátosság elsősorban abban mutatkozik meg, hogy a stílust mint kódot használja. E kódnak két olvasata van: az egyik az informáltságot, a legújabb tendenciák adaptálását, sőt az azokban való részvételt (illetve ennek látszatát – hiszen a Fluxus vagy a happening kitalálói nem vettek tudomást a kor kelet-európai művészeti eseményeiről) szignalizálja. Az informáltság a kortárs nyugati művészet ismeretét jelenti, ami a hivatalos információcsere nehézségei miatt privilegizált tudásnak számított; Koller esetében ez azon alapult, hogy anyanyelvi szinten tudott németül, valamint hogy Pozsonyban zavartalanul lehetett fogni a néhány kilométer távolságban sugárzó osztrák adókat. A másik értelmezés pedig a hivatalos szerveknek szólt (akik ezt olyan szubverzív tevékenységnek tartották, mint amilyen ez valóban lehetett volna), azt a jelentést, hogy itt gyakorlatilag semmi sincs, ami tiltva lenne, hiszen nincsenek hagyományos értelemben vett művek, csupán hétköznapi anyagok és véletlenszerű, érthetetlen és ily módon játékos jelhalmozatok. Az egész tehát a nagyközönség és a hivatalos szervek számára egyaránt teljesen érthetetlen, és így minden vélt vagy valódi szubverziónak ellenére teljesen ártalmatlan. Ez a kettősség növelte ugyan ennek a művészetnek a jelen-

tőségét, de ugyanakkor saját magát lehetetlenítette el, hiszen egy öncsaló gesztussá vált, amikor azt az érzetet keltette, hogy itt valami következményeket implicáló, felforgató dolog jött létre, holott csupán pótcselekvésről volt szó. Koller realista festészeti és az ezzel párhuzamos, többé-kevésbé privát avantgardista életműve megfelel a kelet-európai szocializmus hivatalosnak tekinthető alapelveinek: lakása négy fala közt alkothat a művész a szocialista társadalom számára haszontalan művet is, de nyilvánosan azt kell képviselnie, amit „a párt” elvár tőle. Koller monumentális információgyűjteménye is hasonló kategóriába tartozik. A hivatalos információszegénység korszakában is lehet privát információ tömeget felhalmozni – annak minden, az elmebaj határait átlepő járulékaival együtt.

Koller nem csak életművének párhuzamosan futó szálaival vált paradigmátikus jelenséggé, hanem annak művészettörténeti értelmezésével is. 1960-as évekbeli tevékenységében a kortárs a tárgyhasználatot illetően, többféleképpen is kapcsolódott a nemzetközi képzőművészethez: a Fluxushoz és a Nouveau réalisme-hoz. Másfelől a domináns művészet-értelmezés elől való kitéréssel az 1950-es években induló Duchamp-recepcióhoz, illetve a szituáció kihangsúlyozásával a Situationist International történéseihez is kötődött. Koller nem része azonban egyik „mozgalomnak” sem. Leginkább olyan nagy ismeretlenekkel említhető egy lapon, mint például MARCEL BROADTHAERS, aki ugyancsak 1964-ben, szintén kedvezőtlen körülmények között – esetében sikertelen költői próbálkozások után – indította el képzőművészeti karrierjét.

Koller művei időközben természetesen a műkereskedelemben is megjelentek. A két tulajdonos, Solène Guillier és Nathalia Boutin családnevének kezdőbetűje után elnevezett gb agency Párizsban, valamint a Galerie Martin Janda Bécsben mutatja be a műveket. Jandánál 2007-ben volt az első Kollerkiállítás, Párizsban eddig még nem került sor egyéni bemutatóra. Jandánál, az egyik, az idén áprilisban megrendezett kiállításán az ott szereplő fotók, papírmunkák, festmények és objektok 2500 és 9000 € közötti áron voltak megvásárolhatóak. Ez az árazás várhatóan a pozsonyi kiállítást követő állomások után – a Museu d'Art Contemporani de Barcelona, a Moderna Galerija Ljubljana és a Van Abbemuseum Eindhoven, amelyek a pozsonyi Július Koller Societyvel 2009 óta mint L'Internationale működnek együtt – tovább fog alkalmazkodni a nemzetközi piachoz.

Koller életműve ezzel a 2010-es kiállítással újra felteszi az évtizedek óta különböző összefüggésekben tárgyalt kérdést: hogyan lehet az 1945 utáni kelet-európai művészetet besorolni a kortárs képzőművészet egészébe? Koller életműve is azt bizonyítja, hogy a művészet lényege a valóság visszaadása, az igazság – néhányan mélyebb igazságról beszélnek ebben az összefüggésben – nyilvánvalóvá tétele. Úgy tűnik, ez alól a szocializmusban évtizedeken keresztül kifejlesztett eszköztárak bevetésével sem lehet kitérni. Az *Unrevealed Figural Original* (1978) és az *U.F.O.-naut* (1970) sajátossága éppúgy, mint Koller minden más alkotásának egyedisége is, kizárólag a meghatározó társadalmi és politikai kontextus figyelembevételével írható le. Koller minden alkotása, a fényképeken megörökített performatív aktusai, a gyűjteményében témák és évfolyamok szereznek becsomagolt folyóiratkegyeket egyaránt annak a kulturális helyzetnek a nyomait viselik magukon, amelyben készültek. Koller műve válasza arra a realitásra, amely régiója és korszaka képét formálta. „Ellenállásának” erőtlenségeit látva megerősödik a benyomás, hogy a második világháború utáni Szlovákiát évtizedekig deformáló erők alakították Július Koller életművét is.

JULIUS KOLLER
Univerzálna Faktografická Organizácia, 1976

