

Az egyéni szabadság védelme: egy kínai és egy holland olvasat

Ai Weiwei

➤ De Pont Kortárs Művészeti Múzeum, Tilburg

➤ 2012. március 3 – június 24.

AI WEIWEI (1957) utóbbi tíz évének válogatott műveiből nyílt kiállítás 2012. március 3-án a tilburgi De Pont Kortárs Művészeti Múzeumban.¹ A dániai Louisiana Múzeummal társszervezésben megvalósult tárlat jól köthető ahhoz a mintegy tizenöt éve zajló kínai kortárs művészeti robbanáshoz, illetve felfutáshoz, amelynek során az érintett alkotók egyre nagyobb ismertségre tettek szert, immár nemcsak a műtárgypiacon, hanem a nagyközönség körében is. Ai Weiwei ennek a folyamatnak metszéspontjában áll: miközben a nemzetközi szinten az utóbbi évek egyik legkeresettebb kínai művésze, addig hazájában – nagyrészt abból adódóan, hogy generációja erősen rendszerkritikus művészei közé tartozik² – ellentmondásos és problémákat generáló személyétől tartózkodnak a gyűjtők. Így míg a nyugati világban folyamatosan nyílnak a kiállításai, 2011 végén pedig az *Art Review's Power 100* – „Az év legbefolyásosabb embere” – listájának élére került, addig otthon már régóta megfigyelés alatt áll, 2011 áprilisában pedig a kínai hatóságok majdnem három hónapra el is tüntették. Európai népszerűségét jól mutatja, hogy a tilburgi tárlattal szinte egyidőben a milánói Lisson Galériában,³ a stockholmi Kunsthalléban⁴ és a párizsi Jeu de Paume-ban⁵ is az ő művei voltak láthatóak.

A holland közönségnek sem ezzel a kiállítással mutatkozik be a művész,⁶ azonban jelenlegi (élet)helyzete, illetve a De Pont kivételes környezete különösen érdekessé teszi ezt a tárlatot. Tilburgban ugyanis nem elkülönítve, hanem a múzeum saját gyűjteményének mintegy 600 darabjából válogatott, kvázi állandó tárlat kontextusába helyezve jelennek meg az alkotásai. Olyan alkotók műveivel való párbeszédre nyílik így lehetőség, mint Christian Boltanski, Marlene Dumas, Anish Kapoor, Gerhard Richter, Arnulf Rainer, Richard Serra, Luc Tuymans, Bill Viola vagy Mark Wallinger.

Amellett hogy munkásságát hol egyértelműbb, hol rejtettebb formában, de folyamatosan átszövik a politikai utalások, Ai Weiwei nyíltan és aktívan politizál is. Erre a kettősségre reflektálva a tárlat két kurátora – ANDERS KOLD és HENDRIK DRIESSEN – kifejezetten magukra a művekre szándékozott a hangsúlyt fektetni⁷ hét, Hollandiában először installált munka és tíz film felvonultatásával. Kérdés persze, hogy Ai Weiwei művészete és (politikai) aktivizmusa milyen szempontok mentén és hogyan is határolható el egymástól. Ez a bizonytalanság a kiállított anyagban is megnyilvánul: a politikai kérdéseket *szubtilisebben* tematizáló műtárgyak mellett Ai Weiwei különféle művészeti projektjeit (*Fairytale*, 2007; *Ordos*

100, 2011), valamint a közte és a kínai rendszer őrei között elmérgesedő viszonyt *expliciten* bemutató dokumentumfilmeket (*Lao Ma Ti Hua*, 2009; *One Recluse*, 2010; *So sorry*, 2011) is láthatunk. Ezt a kérdést végül is egyik legfőbb idoljára, Marcel Duchampra hivatkozva maga a művész teszi irrelevánssá, amikor azt állítja, hogy a művészet mibenléte nem konkrét alkotói tevékenységekhez, sokkal inkább gondolkodásmódhoz és egyéni attitűdhez köthető.⁸ Duchamp és Warhol nyomán úgy véli, hogy a művészet nem esztétikai kérdések megoldását, hanem elsősorban a művészettel és a kultúrával való bánásmódot, foglalkozást jelenti,⁹ s erre reflektálva a duchamp ready-made fogalmát a teljes szocio-kulturális kontextusra kiterjeszti.¹⁰ Ez az alapelv felszabadító erejű: olyan rendkívül termékeny és diverz pályákon mozgó tevékenységre teszi képessé Ai Weiweit, amely az egyébként a már korábban említett párhuzamos kiállítási projektjeinek alapjául is szolgál. A kurátorok a képzőművészet különböző területei mellett az építészeti, a szerkesztői, kurátori és kultúraszervező tevékenység, vagy akár az online jelenlét (blog, tweet) és a politikai aktivizmus területéről is kiemelhetnek és bemutathatnak életmű-szeleteket, -metszeteket. A jelenlegi kiállítás, úgy vélem, alapvetően – minden egyes kiállított művön megfigyelhető módon – a rész és egész viszony tematikája köré épül. Ai Weiwei úgy építi fel rengeteg hasonló elemből monumentális és látványos konstrukcióit, hogy az így kapott új formák mibenlétét egyben meg is kérdőjelezi: az egyes alkotóelemek (szék, bicikli) többnyire elvesztik az eredeti funkciójukat, megszűnnek egyéni entitásként létezni. Esetenként megcsonkítottan egy nagyobb egység részeivé válnak, ezt a struktúrát azonban a belső kohézió helyett már csak egy „külső hatalom” képes összetartani. Ezek az új formák akár egy új minőséget is hordozhatnának, amely az elemek egyedi karakterére szervesen építő hozzáállás nyomán fejlődhetne ki, Ai Weiweinél azonban legtöbbször a pusztán kontroll szimbólumaivá válnak. Talán a *Forever* (2003) biciklikonstrukciója a leglátványosabb példája mindennek: úgy vélem, hogy az idea e gigantikus művekben éppen létrejöttük jogosságát tagadja.

További lényeges elem az ősi kínai mesterségek technikáinak, valamint alapanyagainak újraértékelése: így például a porcelán vagy az ácsmunkák gyakori alkalmazása révén (is) beemelt kettősségek és ellentétpárok – a tradicionális mesterségek, valamint a 21. századi technika (blog, tweet, iPhone), az egyediség és a tömegtermelés, a

1 A kiállítás a társszervező humlebæki Louisiana Modern Művészeti Múzeumban rendezett tárlatot követte: *Ai Weiwei*. Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebæk, 2011. nov. 18 – 2012. febr. 12. (www.louisiana.dk)

2 <http://www.jingdaily.com/kaizhi/jing/wp-content/uploads/2011/05/internationalmainland.jpg>

3 Ai Weiwei. Lisson Gallery, Milánó, 2012. ápr. 12 – máj. 25. (<http://www.lissongallery.com>)

4 *Ai Weiwei*. Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, 2012. febr. 3 – jún. 10. (<http://www.magasin3.com>)

5 *Ai Weiwei: Interlacing. Jeu de Paume*. Párizs, 2012. febr. 21 – ápr. 29. (<http://www.jeudepaume.org>)

6 Több csoportos (2007: *El – Entity Identity – Beijing Series. Western Concepts – Chinese Drafts*. Stedelijk Museum s' Hertogenbosch, MB 's-Hertogenbosch, www.sm-s.nl; *China Now*. Cobra Museum, Amsterdam, <http://www.cobra-museum.nl>; 2006: *China Contemporary. Architecture, Art and Visual Culture*. Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, <http://www.nai.nl/>; 2005: *No 250. An Exhibition. Beauty and Waste in the Architecture of Herzog & de Meuron*. Netherlands Architecture Institute, Rotterdam) és egy önálló kiállításon is (*Ai Weiwei*. Groninger Museum, Groningen, 2008. márc. 2 – nov. 23., www.groningermuseum.nl) szerepelt már Hollandiában az elmúlt években.

7 De Pont: Ai Weiwei kiállítás katalógus, 2011, p. 5.

8 *Louisiana Talks* link: <http://www.youtube.com/watch?v=AwhDWgMF3x0G&feature=youtu.be>, letöltve 2012. április 10. (LT)

9 LT

10 LT

keleti és a nyugati kultúra viszonya, hagyomány és modernizáció kapcsolata –, illetve azok integrációja állandó jellemzői Ai Weiwei művészetének. Mindez pedig kiegészül azzal, hogy rendszerint egyszerű használati tárgyakat (asztal, szék, bicikli) használ fel munkáihoz, mivel ezekről már a – hétköznapi – kultúra részeként az emberek rengeteg eredendő tudással rendelkeznek.¹¹ Ebbe az irányba – akár csak a rendszer áttételes és nyílt kritizálása felé – tizenkét éves New York-i emigrációja után fordult. Ettől az időszaktól kezdve – hiszen 1993-as hazatéréseivel egy meglehetősen éles váltással lépett vissza egy radikálisan individualista társadalomból a kollektívizmusa mellett diktatórikus Kínába – életében is megjelenik ugyanaz a kettősség, amely alkotásaiban is a fő feszültségteremtő erő, s ugyanakkor művészi tevékenysége is ekkor válik igazán szerteágazóvá. Mint azt a *Louisiana Talks*-ban elmondja, a tradíció kutatását azért tartja kiemelten fontosnak, mert az emberek megismeréséhez mindenképpen ezen keresztül vezet az út, csak erre támaszkodva lehet hiteles kritikát megfogalmazni és új jövőképet festeni.¹²

¹¹ Interview with Ai Weiwei. *Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich Obrist*, London, Penguin, 2011, 43–69.

¹² LT

S valóban, gyakran ironikus (ám sosem cinikus) gesztusain keresztül, a duchampi és warholi hagyomány mellett ez az avantgardista társadalomjobbító szándék is tetten érhető művészetében.

A kiállított művekben a felsorolt fő jellemzők – politikum, rész-egész viszony, valamint a tradícióra való reflexió – más és más módon jelennek meg: mintha egy téma eltérő nézőpontú olvasatait látnánk. Így például a hatalmas méreteik ellenére is aprólékosan megtervezett és kidolgozott munkák sokszor úgy építik be magukba a rész-egész kérdéskört, hogy explicit politikum helyett inkább rendszerszintű, jóval áttételesebb, de oda továbbra is visszacsatolható asszociációkat indítanak be. A *Tree* (2009–2010), amely korhadó farönkök sokaságából a régi templomácsok technikájával összeszerelt fát imitáló torzó, valóban a „fa ideája” lenne? És vajon miként reflektál a *Rock* (2009–2010), amely szintén egy hagyományos kézműves technikával létrehozott porcelán *kő*, nevével és látványával az anyagra, amelyből készült? Hogyan változik itt meg anyag és forma alá-fölrendelt viszonya? Sem a groteszk *Fa*, sem a *Kő* nem hasonlít természetbeni eredetijére, párjára. Mint ahogy a *Grapes* (2011) sem, amely tucatnyi Qing dinasztiai szék erőszakos egybekovácslása nyomán alkot fürtszerű formát: a székek így roncsolódva nemcsak funkciójukat, hanem korukból fakadó értéküket is elvesztik. Hasonló logikát követ a *Forever* (2003) is, amely 42 bicikli egyetlen szerkezeté alakítása annak árán, hogy egyéni dinamikusságuk, irányváltási lehetőségük a „nagy egység” statikus szerkezetében megfagy, mivel a „felesleges” részeit – például a kormányukat – leszerelték róluk.

A kiállítás látogatóit fogadó *Hanging Man in porcelain* (2011) különleges szerepet tölt be, tulajdonképpen egyfajta összegző képet ad Ai Weiwei szemléletmódjáról: a vállfából hajlított és porcelán háttérbe nyomott, képként keretezett Duchamp-profil a tiszteletadás – egyben talán kissé ironikus – gesztusa mellett művészete szinte minden hagyományos anyagát és azok hagyományostól eltérő használatát is felsorakoztatja. A porcelánba-ágyazás például megidézi Duchamp talán legis-

AI WEIWEI
Tree, 2009–2010, Dead tree trunks from southern China, Dimensions variable
Courtesy neugerriemschneider © photo: Peter Cox



mertebb művét, a *Forrást* (1917), ugyanakkor a két (anyag)felhasználás egymástól gyökeresen eltérő módját is: míg a hagyományos kínai kultúrában a porcelán a tökéletesség és a kifinomult gazdagság szimbóluma, addig ez az európai párhuzam az olcsó, hétköznapi hasznosításra utal.

A porcelán témája egyébként Ai Weiwei művészetében megnyit egy olyan, speciálisan a holland kontextusban olvasható jelentésréteget is, melyet a két ország kereskedelmi múltja hív elő. A 17. század hatalmas léptékű, európai porcelánimportja ugyanis azt követően indult meg, hogy a Qing dinasztia trónra lépésével 1644-ben a Holland Kelet-Indiai Társaság szerezte meg a porcelánkereskedelem kizárólagos jogát. Ráadásul nemcsak kínai porcelánt importáltak, hanem nagyszámú holland mintát is kiküldtek Jinghedzenbe, Kína porcelánkészítő központjába, hogy ott a kínai porcelánt holland mintákkal díszítve egy igen kelendő árucikket hozzanak létre. Mi több, maga a híres delfti „porcelán” létrejötte is arra a számos európai városban megjelenő törekvésre vezethető vissza, amely nagy erőfeszítéseket téve igyekezett felfedni a kínai porcelánkészítés technikáját (a 18. századig egyébként sikertelenül).¹³ Ai Weiwei mellett Ni Haifeng (1964), a szintén kínai, ám Amszterdamban élő és alkotó művész tematizálja még e cserekapcsolat rétegeit lenyűgöző munkáiban (pl. *Self-Portrait as a Part of the Porcelain Export History*, 1999–2001; *Of the Departure and the Arrival*, 2005).

A tilburgi tárlaton a konkrét művek kiválasztása mellett a kurátori koncepció két másik fontos aspektusára is felfigyelhetünk; egyrészt Ai Weiwei műveinek installálási módjára, másrészt arra, ahogyan e kiválasztott művek párbeszédbe lépnek a múzeum már említett, kvázi állandó tárlatának műveivel.

¹³ Schönfeld, M (1998): *Was there a western inventor of porcelain?* In: *Technology and Culture* vol. 39, nr. 4 pp. 716-730.

AI WEIWEI
Sunflower seeds, 2010, Porcelain, 5000 kg (2x), Installation at De Pont Museum, Tilburg, 2012
Courtesy Faurschou Foundation © photo: Peter Cox



Ai Weiwei munkáinak installálása egyszerű és szellős, egy térrészbe csak egy alkotást helyeztek el, ezért a művek – a határozott térelválasztások hiánya ellenére is – képesek elkülönülő látványként megjelenni. Mindez persze egyben térbeli alapadottság is: az 1992-ben alapított, egy textilgyárból múzeummal alakított De Pont 6000 m²-es, téglatest alakú, egybefüggő fehér terét csak változatos helyeken felhúzott álfalak törik meg. A határozott lezárások nélküli, eltérő méretű térrészekből összekapcsolódó, labirintuszerű szerkezet bejárat felőli egyharmadában installálták Ai Weiwei már említett öt munkája mellett a *Sunflower seeds* (2010) porcelán szotyihalmát is. A hetedik, a *III. Internacionálé emlékművéhez* készített tervet átalakító Tatlin-parafraízis, a *Fountain of Light* (2007) méreteinél fogva távolabb, az udvarra került: a monumentális szerkezetre aggatott üvegdíszek egy burzsoá estély csillárját idézik meg, az időjárás viszontagságai következtében egyébként folyamatosan erodálódva. A kiállításához kapcsolódó tíz film viszont – a középső három kamra kivételével – a keleti oldalon, a gyár idejében még tárolásra szolgáló, robosztus vasajtóval záródó kamrasorban pereg, Ai Weiwei kontextusában egyben a börtöncellák asszociá-

cióját is megidézve. A korábban kiemelt, direkt módon rendszerkritikus, illetve projekt-dokumentáló mozgóképeken túl az indító filmblokkban a művésszel a *Louisiana Talks*ban készített interjút láthatjuk (2010), majd az egymást követő cellákban – *Beijing 2003* (2003), *Chang'an Boulevard* (2004), a *Beijing: The Second Ring* (2005) és a *Beijing: The Third Ring* (2005) – főtűjain haladva utazhatjuk be a fővárost. E filmek megegyező kameraállású, egyperces snittek rengetegéből állnak: teljes megtekintésükhöz több, mint 250 órára lenne szükség. Ez persze felveti a „szándékolt befogadhatatlanság” gyanúját, amely nyomán új aspektusból kerül elő ismét a kiállítás visszatérő kérdése, hogy vajon szükségszerűen minőségi többlettel bír-e a teljes mű a részeihez képest.

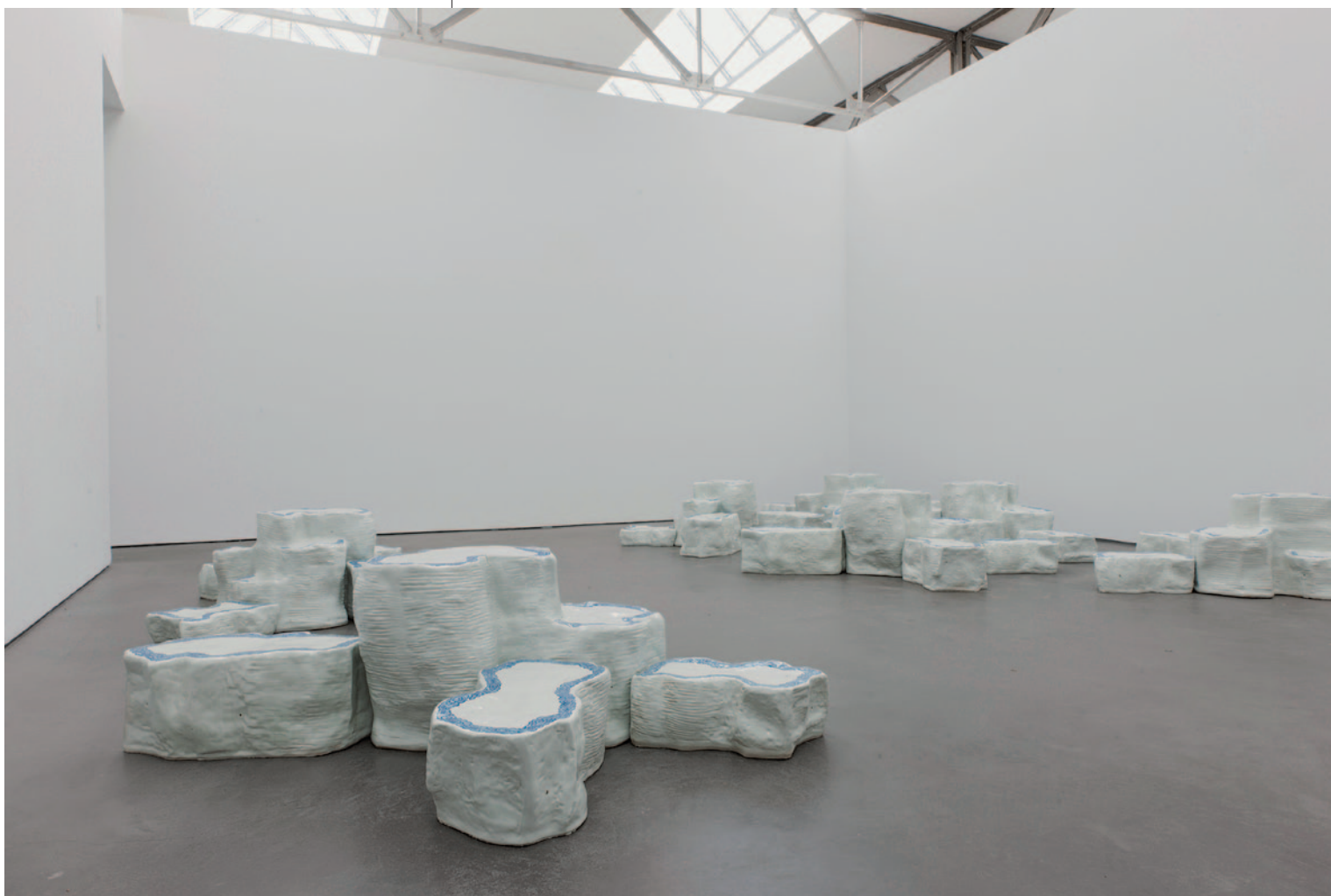
A falszakaszok végén elhelyezett táblák a címről, a készülés évéről, valamint az anyaghasználatról informálnak, esetenként pár sor angol és holland magyarázat kíséretében. Gyűjteményi adatokról nem értesülünk. Adódik a kérdés, hogy a kiválasztott néhány alkotás miként körvonalazza a művész utóbbi éveinek törekvéseit, valamint az is, hogy mindezt miként keretezi a kiállítás kontextusa. Az anyag és forma, egyén és csoport, szabadság és kontroll viszonyára épülő

művek ilyen, egyenként is kiemelt bemutatása vajon tovább nyomatékosítja-e Ai Weiwei személyiségének a médiából már jól ismert jellemzőit, valamint az egyéni szabadság szükségességét és védelmét hangsúlyozó törekvéseit. A holland látogatók számára a *Forever* biciklijei és a porcelánnal kapcsolatos jelentésrétegek mellett a múzeum gyűjteménye is segít európai párhuzamokat előhívni: csak pár lépést kell tenni ahhoz, hogy gazdag asszociációs rendszerre és viszonyítási pontokra leljenek a kiállítótérben. MARLENE DUMAS dél-afrikai származású, Amszterdamban élő művész *Name no Names* (2002) című több, mint 100 rajz alkotta tablója a sztereotípiák kapcsán az individuum sematikusvá válásának kérdését vizsgálja, GERHARD RICHTER *Absztrakt képe* (1992) pedig 120 megegyező színű és méretű kép különféle visszakaparásinak összességét tárja elénk, egyben a makro- és mikro-szerkezet párhuzamaival játszva. ANISH KAPOOR *Vertigoja* (2008) az észlelés torzulásaival és a látás viszonylagosságával, BILL VIOLA *Catherin's Room* (2001) című videoinstallációja pedig a rutin és a rítus kapcsolatával foglalkozik.

CHRISTIAN BOLTANSKI *Les Concessions* (1996) valamint Anish Kapoor *Descent into Limbo* (1992) és *Untitled* (1992) című művei – a már korábban említett középső három cellába installálva – teljes egészében Ai Weiwei munkái közé ékelődnek. Boltanski munkája erős nyugati párhuzamot hoz az Ai Weiwei féle koncepcióra a teljes kamrát beborító számtalan fekete posztóval letakart printtel: a lepleket felhajtva különféle halálformák és halálesetek tanúivá válunk. A textilek csak addig mozdíthatók, ameddig a látogató felér, van, ahol fellebbentésükhöz több ember közreműködése is szükséges. Anish Kapoor két kamrájának installációi a vizuális illúziókkal, a szem és az egyén megtéveszthetőségével, a dolgok értelmezendőségével és mintha-jellegével foglalkoznak.

Anish Kapoor egyébként ugyanannak az *Unilever Series* felkérésnek köszönhetően valósította meg 2002-ben a *Marsyas*t a londoni Tate Modernben, mint aminek

AI WEIWEI
Rock, 2009–2011, Porcelain, 117,8 × 75 × 33,7 cm (per set)
Courtesy neugerriemschneider © photo: Peter Cox





AI WEIWEI
Forever, 2003, 42 bicycles,
275 × 450 cm
Courtesy of Tiroche and de
Leon Collection
© photo: Peter Cox

kapcsán 2010-ben a *Sunflower seeds* létrejött.¹⁴ A hagyományos porcelán technikával készült és egyenként, kézzel festett, majd a hatalmas Turbine Hallban napraforgómag-szőnyegként installált 100 millió szemet csak egészen közelről szemlélve lehet megkülönböztetni az eredeti magtól: ez a teljesítmény 1600 jingdezheni porcelánkészítő két és fél éves munkájának eredménye. A már korábban is bemutatott rész-egész és anyag-forma viszony esztétikai és politikai vonatkozásain túl a mű megidézi Mao Zedong (Mao Ce-tung) hasonlatát, amelyben a napként tündöklő vezető felé népe napraforgóként fordul, s ugyanakkor csavar egyet a hamisítást és az olcsó, rossz minőségű tömegtermékek előállítását a jelenkori kínai gazdasággal azonosító asszociációinkon is. Ai Weiwei eredeti elképzelése szerint az installáció – annak minél teljesebb, a látogató minden érzékszervét felhasználó, igénybe vevő „megtapasztalása” érdekében – mint egy szőnyegen lehetett járni, ülni, fekdülni, a napraforgószemeket felvenni, az ujjak között pörgetni, szagolgatni, akár egy centi közelségből vizsgálni.

14 *The Unilever Series: Ai Weiwei*. Tate Modern, London, 2010. okt. 12 – 2011. máj. 2.

Mindez azonban hamarosan megváltozott, és így a De Pontban is egészen más arculatot öltött az installáció: itt száz helyett négy millió szemet fésültek két szabályos téglalappá, amelyre nemhogy ráfeküdni, de még hozzáérni sem lehet, két ór felügyel rá, hogy a látogatók közül egy méternél közelebb senki se merészkedjen.¹⁵ „Egészségügyi okokból” – szól az indoklás; az emberi lépések súlyának hatására felverődő porcelánpor árthat az egészségnek. Vajon mennyire lehet káros egy óra enyhe porcelánporban? 1600 kínai munkás mindenféle védőfelszerelés nélkül dolgozott két és fél évig benne.¹⁶ Ez a védő és eltávolító gesztus egyszerre helyezi vissza a művet az érinthetetlen – múzeumi – mű kategóriájába és cenzúrázza meg a művészi szándékot.

Ezzel a gesztussal az Ai Weiweihez való viszonyulás egy másik rétegére is fény derül: miközben egyfelől – anyagilag, erkölcsileg és a megfelelő infrastruktúrát is biztosítva – messzemenőig támogatják céljait és nagyszabású projektjeinek létrejöttét, majd kiállításának módjával hangsúlyozzák is azokat, személye közép-pontba állításával pedig a humanitás fénykörébe is vonják mindezt, másfelől piti egészségügyi okokra hivatkozva épp műve esszenciáját vonják ki, és még meg is hamisítják ezerhatszáz ember két és fél éves munkáját.

A De Pontbeli kiállítás tehát úgy járja körül, értelmezi és gazdagítja kortárs európai asszociációs lehetőségekkel Ai Weiwei koncepcióját, hogy a bemutatás módjával egyben új határokat is szab annak. Rámutat arra, hogy a kultúrák közti váltás nemcsak a művész és a művek, hanem maga a kiállítás kapcsán is problémákat vet fel.

15 http://www.youtube.com/watch?v=l4-6_1hGtVY

16 <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkVW8>