

Hermann Veronika

Gonna California

Pacific Standard Time – Kunst in Los Angeles 1950–1980

➤ Martin-Gropius-Bau, Berlin

➤ 2012. március 15 – június 10.

“Facing west from California’s shores,
Inquiring, tireless, seeking what is yet unfound,
I, a child, very old, over waves, towards the house of maternity,
the land of migrations, look afar”
(Walt Whitman: *Facing West from California’s shores*)¹

“What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the
streets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.”
(Allen Ginsberg: *A supermarket in California*)²

Monumentális kiállítást szentelt a berlini Martin-Gropius-Bau az Európában – talán többnyire csak – közhelyek szintjén ismert kortárs vagy majdnem kortárs nyugati-parti amerikai művészetnek. A tárlat a Los Angeles-i központú *Getty Research Institute*³ azon kutatási projektjének keretében valósult meg, amely arra irányul, hogy minden oldalról feltérképezze a sokszínű és sokarcú dél-kaliforniai művészeti szcénát. A kiállítás tulajdonképpen három nagyobb gondolatmenet mentén próbálja összerakni, egymáshoz illeszteni a bemutatott anyagot – többnyire sikerrel. A történeti és politikai kontextust megteremtő, hat szekcióra felosztott, számtalan tárgyi emlék és dokumentum mellett sorakoznak a festmények, szobroknak és installációknak helyet adó termek, a két részt pedig teljesen egybefogja egy válogatás JULIUS SHULMAN épületfotóinak legjavából. A kiállítóterbe lépve az első sorban színészként ismert DENNIS HOPPERTől (1936-2010) láthatunk néhány, a korszak mindenki által jól ismert figuráját megőrzítő felvételt, többek között Jane Fondáról, Ike és Tina Turnerről vagy éppen Bill Cosbyról (*Jane Fonda with target* 1965, *Ike and Tina Turner with Coke bottle* 1965, *Bill Cosby maps to the stars* 1965). Az 1960-as években készült, fekete-fehér fotóknak nem annyira művészi, mint inkább a hangulat-teremtő hatása fontos, ez utóbbiban egyébként az egész kiállítás nagyon erős. Kihaszználva, de nem elhasználva, észrevétlenül bontja le a Kaliforniáról és az 1960-as évekről a legtöbb emberben élő sztereotípiákat, a „gyanútlan” néző így már az első terembe elkezd érezni, mitől is annyira különleges Los Angeles: olyan álmokból épül, amelyeket sok esetben meg is valósítanak. A kiállítás váza a több termen keresztül, lépésről lépésre felépített, korabeli tárgyi emlékekből, dokumentumokból, meghívókból és újságokból kialakított archívum. Az archívum-elméletek egyik legfőbb alapvetése, hogy az archívum egyszerre törekszik megőrzésre és ugyanakkor megsemmisítésre is, valamint az is, hogy az archívum bizonyos értelemben mindig fikció marad. Ebben az esetben ez tökéletesen megvalósul. A befogadó részben kronologikus, részben tematikus kapcsolatok alapján járja végig a kiállítás címében megjelölt három évtized társadalmi és politikai eseményeinek történetét az Egyesült Államokban. Az első téma, ha úgy tetszik, etűd a *Making the scene* („Megcsinálni/Felépíteni a jelenetet”) címet viseli: korabeli fotókkal, kiállítási katalógusokkal, vagy akár belépőjegyekkel illusztrálja a korszakot. Az 1950-es

1 Nyersfordításban: „A kaliforniai partokról Nyugatnak fordulva / Kutatva, fáradhatatlanul, keresve a még meg nem leltet / Én, gyermek, nagyon öreg, a hullámok felett az anyaság háza, / az elvándorlás földje felé, messzire tekintek.” (A szerk.)

2 Orbán Ottó fordításában: „Milyen gondolataim támadnak ma éjszaka rólad, Walt / Whitman, mert fejfájósan lődörögök a / mellékutcákon a fák alatt elfogódott tekintettel / bámulva a teliholdat.”

3 <http://www.getty.edu/research/>

évek végén olyan új galériák jelentek meg Los Angeles körül, mint a Mizuno, vagy a Dwan Gallery. A levegőben már ott voltak azoknak a társadalmi változásoknak az előjelei, amelyek néhány évvel később nemcsak az Egyesült Államokat, de az egész nyugati világot felforgatták. A művészet egyre erőteljesebben társadalmi és a politikai ügyek képviselőjévé vált. Ez természetesen sokaknak – köztük számos politikusnak – nem tetszett: ezt illusztrálja a második terem, amely a *Public Censure* („Nyilvános cenzúra”) elnevezést kapta. Itt azoknak a botrányos kiállításoknak a korabeli dokumentációi láthatók, amelyek tartalmuk vagy megvalósulási módjuk miatt olyan nagy ellenkezést váltottak ki, hogy akár be is tiltották őket. Ilyen volt például Huysmam Gallery *War Babies* című kiállítása 1961-ben, vagy EDWARD KIENHOLZ *Back Seat Dodge '38* című szobrának 1966-os bemutatása, amelyet aztán a Los Angeles County Museum of Art-ra nehezedő politikai nyomásra nagyon hamar betiltottak „pornográf és istenkáromló” elemei miatt.⁴ A kronológia és a tematika is jól illusztrálja, hogy az időkorlátul választott három évtized alatt a politikai és társadalmi ellenállás először is radikálisan csökkent, majd lassan támogatásba fordult át. A polgárjogi mozgalmak olyan eredményt hoztak már alig egy évtized alatt, amely azóta is példa nélküli. A helyzet persze még most sem tökéletes, azt azonban ma már nehéz lenne elképzelni, hogy 1960-ban fekete és fehér bőrű állampolgárok csak engedéllyel házasodhattak össze, vagy még úgy sem. Úgy tűnik, hogy vannak azért olyan helyek, ahol mintha működne a kritikus tömeg elve.

A harmadik etűd, amely a *Private assembly* („Privát összejövetel”) címet kapta, a képzőművészethez és a polgárjogi mozgalmakhoz egyaránt szorosan kapcsolódó beatköltőket mutatja be. Kevésbé közismert tény, hogy a *posztmodern* kifejezést legelőször az 1950-es évek végén jelentkező amerikai prózairodalomra – például JACK KEROUAC, JOHN BARTH, THOMAS PYNCHON vagy JOHN UPDIKE műveire – vonatkozóan használták. Ezen szövegek jellegzetességei – a nem-lineáris narratíva, az önéletrajzi elemek szabad használata, a megbízhatatlan elbeszélő – a beatköltők alkotásaiban, sőt a képzőművészetben is megjelentek. Nem véletlen, hogy azóta a „posztmodern” a század egyik legfontosabb (és legelhasználtabb) kifejezésévé vált. A térben itt is a hiteles szemtanúkra építenek: eredeti kiadású kötetek és felolvasóestek programfüzetei sorakoznak egymás mellett, tökéletes kellékeként egy irodalmi és történelmi időutazásnak. A falakon olyan emblematisz szövegek láthatók, mint JOHN REED *It was her love* című verse, vagy WALLACE BERMAN álneven írt *Morphine*

4 A korabeli befogadói reakciókról egy videó: <http://www.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/v57/>



ED RUSCHA
Standard Station,
Amarillo, Texas
1963, olaj, vászon,
Hood Museum of
Art, Dartmouth
College, Hanover,
New Hampshire
Gift of James
Meeker, Class of
1958, in memory of
Lee English, Class of
1958, scholar, poet,
athlete and friend
to all

Mother című költeménye. Hogy milyen atmoszférateremtő ereje van ezeknek a sokat látott tárgyknak, azt illusztrálja inkább ALLEN GINSBERG szintén kiállított nagyszerű versének néhány sora: "In the dim light the radio blares its jazz / the heartbroken salesman lights another cigarette / In another city 27 years ago / I see your shadow on the wall."⁵ (*To Lindsay*)

A negyedik, talán legérdekesebb szekció a *Mass Media* („Tömegmédiá”) elnevezést kapta. Itt olyan könyvek és kisfilmek láthatók, amelyeknek tervezéséhez és megalkotásához a korabeli tömegmédiák bevett és népszerű kódjait alkalmazták, illetve forgatták ki. A stratégia lényege az volt, hogy a nézőket a tömegtermékek fogyasztóinak tekintették. Itt található a vizuális művész és countryzenész TERRY ALLEN ma már alig ismert és nehezen megszerezhető dala, a *Gonna California* (1969), vagy ED RUSCHA kemény borítású vázlatfüzete, a *Practice Artist Book*, de itt látható ALLEN RUPPENBERG *Al's Grand Hotel* című projektjének dokumentációja is. Ruppensberg 1971-ben kibérelt egy üresen álló, kétszintes házat Hollywoodban a Sunset Boulevard-on és valódi hotellé alakította. A „nyitás” előtt rengeteg címzettnek szétküldött reklámanyagban amellest, hogy értesített az új hotel működésének megindításáról, feltüntette a különös és meglepő elnevezésű szobák árait is: a 25 dolláros ultraviola szobánál például valamivel drágább volt a Jézus szoba, amelyet 30 dollárért lehetett kibérelni egy éjszakára. Vasárnap esténként különböző performanszokat és koncerteket tartottak a hotelben, fellépett itt például többek között Ruppensberg jó barátja, Terry Allen is. A projekt címe egyébként az 1932-ben forgatott *Grand Hotel* című filmre utal (r.: Edmund Goulding), amely forgatókönyvének megírásában Balázs Béla is részt vett. A tömegmédiá hatásaival foglalkozó szekcióba mindezek mellett olyan ritkaságokat is kiállítottak, mint a Magyarországon talán kevésbé ismert performansz-művész, CHRIS BURDEN reklámként vetített kisfilmjei.⁶

Az ötödik *Artschool as Audience* („A művészeti iskola mint közönség”) című etűd a korabeli művészeti oktatást mutatja be, már a címmel is jelezve a szerepek és a pozíciók destabilizálódását. Kiderül, hogy a University of California különböző kampuszain (San Diego, Irvine, Berkley, Los Angeles) ekkoriban olyan művészek tanultak, mint például Barbara Smith, Chris Burden, Judy Chicago vagy Allan Kaprow. A szabad és innovatív légkörnek köszönhetően a hallgatók társadalmi aktivitása is megnőtt, nem véletlen, hogy a polgárjogi mozgalmak nagy része is innen, a jónevű, nyugati-parti egyetemekről indult. Ekkor vált az oktatás részévé az a gyakorlat is, amely a mind mai napig jellemzi a legtöbb amerikai konceptuális művészt: nem csupán a már említett tömegmédiá, hanem általában a populáris kultúra különböző elemeit kezdték el vizsgálni és kritikusan felhasználni.

A fogalmiságot így kiterjesztették a társadalom olyan diskurzusaira is, amelyeknek korábban nem volt sajátja az elvontnak tartott konceptuális tartalom. Az utolsó, hatodik terem, amely kontextusba helyezi a kiállítást, szorosan ehhez

⁵ Orbán Ottó fordításában: „a félhomályban dzsesszt harsog a rádió / a törtszívű ügynök újabb cigarettára gyújt / Más városban 27 évvel ezelőtt / látom árnyadat a falon.”

⁶ Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy KRUSOVSKY DÉNES 2011-ben megjelent, *A felesleges part* című verseskötetében többször megjelenik Chris Burden, sőt bizonyos értelemben akár az elbeszélő alteregójaként is olvasható. A kötet címadó verse pedig Burden 2005-ös *Ghost Ship*-installációjának címét teszi meg mottónak.

kapcsolódva az *Art of Protest* („A tiltakozás művészete”) alcímet kapta. Főleg fényképekkel dokumentálja, hogy miként fogtak össze az 1960-as években az egyetemi hallgatók és a fiatal képzőművészek annak érdekében, hogy felülírják azt a társadalmi rendszert, amely már bebizonyította működésképtelenségét, és egyes úton vezetett a vietnami háború értelmetlen poklához. Ebben a teremben látható egy fénykép egy Susan Sontag nevű fiatal egyetemista lányról is, amint 1966. február 26-án beszédet mond a Los Angelesben a *Peace Tower*⁷ háborúellenes installációja mellett.

Ez a hat téma biztos kézzel vezeti be a befogadót azoknak közhelyeknek a világába, amelyek elbódítják, de ugyanakkor nyitottá is teszik. Ezután következik a kiállítás törzsanyaga, amely sok esetben a már a dokumentációkból megismert alkotók munkáiból áll: az egyetemistaként, vagy kezdő művészként felbukkanó nevek a kiállítás további részében már sokszor befutottakként, igazán ismert és emblemikus alkotásokkal szerepelnek. Mindazonáltal, ezek a további termek is követik a tematikus és kronologikus sorrendet, különválasztva például a külföldi művészek kaliforniai alkotásait a Los Angeles-i művészek munkáitól, vagy éppen a szobrokat és a kevert műfajú objektektől. A gazdag anyag világossá teszi, hogy miért épp erre, a kiállítás címében is megjelölt három évtizedre koncentrálna a kiállítás: ebben az időszakban és épp a fenti folyamatok eredményeképpen vált Los Angeles azzá a művészeti centrummá, amelynek ma is ismerjük.

Bár nyilván lehetetlen végigmenni a hatalmas tárlat összes kiállított alkotásán, néhányat azonban mégis muszáj kiemelni. Ilyen a brit DAVID HOCKNEY *A bigger splash* (1967) című festménye, amely egyúttal a Pacific Standard Time emblémájaként és posztereként is szolgál. A képnek egyébként két előzménye is van 1966-ból, amelyek *A little splash* és *Splash* címen ismertek. A pop art festmény egy kellemesnek tűnő kaliforniai napot ábrázol, annak minden kötelező felszerelésével: ragyogóan kék ég, szikrázó napsütés, pálmafák a háttérben és egy medence. A kép címe – egy nagyobb csobbanás – arra utal, hogy a festmény centrumában egy, éppen a víz alatt lévő figura által keltett nagy fröccsenés látszódik. Az éppen elkapott pillanat furcsa, kísérteties hatást kelt, hiszen a látszólag teljesen „üres”, szereplők nélküli képen mégis van valaki a víz alatt, akit a befogadó semmiképpen nem láthat. A medence széléről, a jobb alsó sarkokból a képtérbe, a vízfelület fölé behatoló ugródeszka miatt a festmény nézőjének olyan érzése támad, mintha ő maga is beleugorhatna ebbe a szinte giccses, harsány színekkel

⁷ A *Peace Tower* eredetileg 1966-ban Los Angelesben emelték a vietnami háború ellen való tiltakozás szimbólumaként. 2006-ban a New York-i Whitney Museum szobortermében újjáépítették, az iraki háború ellen való tiltakozást kifejező gesztusként.

megfestett képbe, amely ugyanakkor felveti a nem-jelenlét problémáját is. Nem véletlenül választották ezt a festményt a kiállítás emblemmájának: úgy „csobban” bele a látogató ebbe az idillinek tűnő, régmúlt Kaliforniába, hogy közben nem is veszi észre, hogy valójában a társadalmi biztonságérzetével játszanak.

BRUCE NAUMAN *Four corner piece* (1970) című installációja négy derékszögben egymásba kapcsolódó kis folyosóból, s mindegyikben egy-egy a nézők feje fölé szerelt videokamerából, valamint a padlóra helyezett monitorból áll. A kamerák nem az alattuk elhelyezkedő, hanem a következő folyosó padlóján található monitorral vannak összekötve, így a folyosók között bókászva a látogató éppen csak egy pillanatra kaphatja el saját képét. Ez a furcsa önbújóska egy ideig szórakoztató, majd kifejezetten nyugtalanító képzeteket kelt, pontos metaforájaként annak a kornak, amelyben az én és az identitás korábban adottnak tételezett kategóriái destabilizálódni kezdtek.

ROBERT GRAHAM 1965 és 1971 között készült cím nélküli diorámái a kaliforniai építészeti hagyományokat idézik fel, míg JAMES TURRELL *Stuck red / Stuck blue* (1970) című páros installációja teljesen elbizonytalanítja a percepciót. Az installáció két nyolcszögletű bemélyedés, amelyek sötétpirosra és sötétkékre vannak festve, és ugyanilyen színű, fluoreszkáló fényvel vannak kitöltve. A tér és a fény furcsa játéka olyan optikai illúziót hoz létre, amelyben bizonyos szögből eldönthetetlen, hogy két vagy három dimenziót érzékelünk-e. A fény tér-képző ereje ebben az installációban már nem pusztán konceptuális, hanem fenomenológiai problémákat is felvet – amely irányzat egyébként nagy hatással volt James Turrell korai munkáira. JOHN ALTOON 1962-ben költözött Santa Monicába, és ekkor készítette a 18 képből álló *Untitled, from the Ocean Park Series* című sorozatát. Ezekon a képeken az absztrakt expreszszionizmus jellegzetességei keverednek a tipikus kaliforniai tájjal, valamint a jellemzően hozzárendelt napsütéssel, amelynek képi ábrázolása szinte éteri fényhatásokat tud létrehozni a vásznon.

JUDY CHICAGO *Car hood* című 1964-es objektje egy kék lakkal fényezett Chevrolet motorházteteje. Ma már talán didaktikusnak hat, hogy a műtárgy a kommersz kultúra és az autómánia férfiközpontúságra épülő mindennapi diskurzusát jelképezi, a korban azonban ez jelentős újításnak, sőt felforgató hatásúnak számított. MARY CORSE *White light* című sorozatának a római öttel jelölt, 1969-ben készült darabja – amelynek felületét mikroszemcsés üvegszilánkok alkotják – ismét csak azt jelzi, hogy a fény, a fényjáték, a világosság milyen erős szervezőereje festmények egy jelentős részének: mintha ezek mindegyike a kaliforniai napsütés valamiféle furcsa metonímiájaként működne. A konceptuális megoldások és a sokszor önkereső művészetdefiníciók azonban azt mutatják, hogy Los Angeles fölött sem

ragyog mindig olyan kéken az ég. Izgalmasan kapcsolódik a kiállításnak helyet adó város, vagyis Berlin kontextusához SAM FRANCIS monumentális, 8 x 12 méteres programfestménye, a *Berlin red*. A címben a város egyszerre lehet minőségjelző és alany: a kép értelmezésekor korántsem mindegy, hogy berlini pirosról vagy piros Berlinről beszélünk. Az öt pirosas árnyalatú szektort, a szétforgácsolt Berlint ábrázoló festmény 1969-ben, a berlini Neue Nationalgalerie megrendelésére készült – mindössze néhány évvel a világokat elválasztó fal felhúzása után.

A kiállítás harmadik része a 2009-ben elhunyt világhírű épületfotós, JULIUS SHULMAN képeiből válogat. Shulman életműve gyakorlatilag egybeforr Kaliforniával, ahogy ő maga is nyilatkozta ezzel kapcsolatban: „az én életem története Kalifornia története.” Shulman (szem)tanúja volt, és meg is örökölte, hogy miként hozta létre az építészek az 1950-es évek végétől megjelenő új generációja a ma már tipikusnak ható, de azóta is vonzó és felforgató kaliforniai építészeti stílust. A LE CORBUSIER-t példaképnek választó fősodor ötvözta a természeti adottságokhoz alkalmazkodó funkcionalitást, az éles, modernista formákat és a helybeli, részben spanyol eredetű hagyományokat. Shulman végigfényképezte FRANK LLOYD WRIGHT, PIERRE KOENIG, RICHARD MEIER vagy CHARLES EAMES épületeit. Ahogyan a kiállítóterben is olvasható, Shulman laza lifestyle-fotói nem kis mértékben járulta hozzá, hogy Los Angeles kialakíthassa jelenlegi misztikus státuszát a jövő egyik legvonzóbb és legdinamikusabb városaként. Leghíresebb fotója a *Case Study House #22* című kép, amely 1960-ban készült egy Pierre Koenig által tervezett ház teraszáról.

A *Pacific Standard Time* különböző médiumokon és műtárgyakon keresztül, de tulajdonképpen ugyanazt állítja: egy dinamikusan fejlődő művészeti szcena és egy fejlődésre képes jóléti társadalom találkozása kifejezetten nagy dolgokat hozhat létre. Annak ellenére, hogy sok részből áll össze, a kiállítás nem kusza vagy követhetetlen. A három anyagrészt kiegészíti és értelmezi egymást, a befogadónak nincs más dolga, mint lassan összerakni fejében az időutazásra épülő kaliforniai kirakóst. A kiállításról kilépve már-már furcsa, hogy Berlinben vagyunk, és nem Los Angelesben. Szinte kár.



JULIUS SHULMAN
Case Study House
#22, 1960, Gelatin
silver print
Getty Research
Institute, Los
Angeles, CA
© J. Paul Getty Trust