

A Szent Grál és a Coca-Colás üveg találkozása a boncasztalon

Love Is Enough: William Morris and Andy Warhol

Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
2015. április 25 – szeptember 16.

A művészeti műveket párhuzamba állító kiállításokban mindig rejlik némi önkényesség, de WILLIAM MORRIS (1834–1896) és ANDY WARHOL (1928–1987) még ehhez képest is furcsa párnak tűnik. Az egyik jómódú angol családban nőtt fel a Londonhoz közeli Walthamstow-ban, a másik szegény kelet-európai bevándorlók gyermekeként látta meg a napvilágot a Pennsylvania állambeli Pittsburgh-ben. Az egyik a középkori lovagregények hőseiről álmodozott gyermekkorában, a másik a hollywoodi sztárokról. Az egyik szocialista nézeteket vallott, és a kézműves ipar feltámasztásán munkálkodott, a másik a fogyasztói társadalom ikonjait, a tömeggyártás termékeit emelte be a művészetbe. Nemcsak, hogy sohasem találkoztak, sohasem éltek egy helyen – de még csak egy évszázadban sem. A pályáját reklámgrafikusként kezdő New York-i alkotót nem érdekelte különösebben a 19. századi angol iparművész, utóbbi pedig nyilván nem is tudhatott száz évvel később született kollégájáról.

Nyilván nem is tudhatott? A *Love Is Enough* című kiállítás, amely JEREMY DELLER¹ rendezésében valósult meg előbb a Modern Art Oxford,² majd pedig a Birmingham Museum and Art Gallery termeiben,³ éppen az efféle, a történelem megszokott lineáris narratívájából adódó prekonceptiókat teszi zárójelbe. Nem miszticizmusról van szó, csupán a tudományos logika felfüggesztéséről egy inkább képzettársításokra alapozó, okos és érzékeny kiállítás erejéig. Művészettörténész szemmel elvárható lenne, hogy Morris és Warhol között legyen valamilyen kapcsolat: esetleg egy unásig elemezhető forrásszöveg, amelyben Warhol kifejti a véleményét Morrisról, vagy egy olyan műcsoport, amely Morris egyértelmű hatását példázza Warhol életművében. Ilyen kapcsolatok híján pedig szükség lenne legalább arra a megnyugtató érzésre, hogy a két alkotót el tudjuk helyezni egy összefüggő és az időben előre haladó történet két adott pontján. A művészettörténész végzettségű művész, Jeremy Deller azonban úgy mutat rá ennél mélyebb összefüggésekre,

hogy mindezt tudatosan hanyagolja. A tárlat, amely fegyvelmezett kutatáson és anyaggyűjtésen alapul, tiszteli a történetiséget, de a szokásos narratívák helyett másféle történelemszemléletet ajánl: olyat, amelyben a kapcsolatok nem pusztán lineárisak; amelyben nem a „hatások” érdekesek, hanem az összecsengések, és amelyben a múlt nem dobozba zárt, steril vizsgálati tárgy, hanem velünk élő, mindennapi tapasztalat. A cél nem annak erőltetett bizonygatása, hogy Warhol olyan, mint Morris, vagy Morris olyan, mint Warhol, hanem egy olyan közeg megteremtése, amelyben a két életmű kölcsönösen értelmezheti egymást.

Jeremy Deller Anglia egyik legelismertebb kortárs művésze. 2004-ben Turner-díjat nyert,⁴ 2013-ban pedig ő képviselte az Egyesült Királyságot a *Velencei Biennálén*.⁵ Munkáiban gyakran vizsgál – és hoz létre – szokatlan történelmi és kulturális összefüggéseket. Ennek korai példája volt az 1997-ben készült *The History of the World*: egy fal méretű diagram, amely a hagyományos angol rezesbandák és a 80-as évekbeli acid house közötti „társadalmi, politikai és zenei kapcsolatokat” szemlélteti a maguk kuszaságában. A kapcsolatok feltérképezését követően Deller felkért egy rezesbandát, hogy hagyományos hangszerekkel acid house-t játsszanak (*Acid Brass*, 1997). Az efféle képzettársításokkal Deller tudatosan apellál a szürrealizmus esztétikájára, módszerét azonban „társadalmi szürrealizmusnak” („social surrealism”)⁶ nevezi: a történelmi idővel és a kultúra regisztereivel űzött, önkényesnek tűnő játékokai ugyanis gyakran a társadalmi modernizáció ambivalenciáira világítanak rá. *So Many Ways to Hurt You* című 2010-es filmjének középpontjában a walesi bányászcsaládban felnőtt amerikai birkózó/pankrátor, Adrian Street áll. Street 1973-as hazalátogatásakor készült az a fotó, amely Deller számára a kiindulópontot jelentette: a képen a színpompás androgün jelmezeiről ismert Street teljes díszben pózol a bányában apjával és annak munkatársaival – nincs az a szürrealista montázs, amely ennél meghökkentőbb lenne. Deller szerint ez a fotó magában foglalja azt a folyamatot, amelynek során az Egyesült Királyság – sok egyéni fájdalom árán – ipari országból a szolgáltató és kreatív ipar országává vált.⁷ A 70-es, 80-as évek gyárbezárásai, sztrájkjai hosszan ható traumaként bújnak meg a mai Anglia politikai és kulturális identitásának mélyén. Deller ezt a gondolkört folytatta

4 <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize>

5 <http://www.jeremydeller.org/EnglishMagic/EnglishMagic.php>

6 Ehhez ld.: Hal Foster: „History is a Hen Harrier”, in: *Jeremy Deller – El ideal infinitamente variable de lo popular / The Infinitely Variable Idea of the Popular*, CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo – MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Madrid, 2015, 100–107.

7 Mark Rappolt: „Interview with Jeremy Deller”, *Art Review*, 2013. nyár, http://artreview.com/features/feature_jeremy_deller_venice_interview/

1 <http://www.jeremydeller.org/>

2 *Love Is Enough: William Morris and Andy Warhol*, Modern Art Oxford, 2014 december 6 – 2015. április 8. (<https://www.modernartoxford.org.uk/>)

3 <http://www.birminghammuseums.org.uk>

a 2013-as *Velencei Biennále* angol pavilonjában, amelyben egy 19. századi gyárat elevenített fel dokumentumokon keresztül, utalva a kizsákmányolás mai formáira is. A pavilonból nem hiányozhatott William Morris sem, aki a munkásmozgalom valódi hőseként támadt fel: az őt ábrázoló falképen (*We Sit Starving Amidst Our Gold*) gigászokként emelkedett ki a vízből, és dobta félre Roman Abramovics jachtját, amely az eggyel korábbi *Biennálén* a parton horgonyozva sokak bosszúságára takarta el Velence látványát a kevésbé jómódú látogatók elől.⁸

Ezek a munkák nemcsak a történelmet vizsgálják, hanem a brit nemzeti identitást is, jelképeken, traumákon, elfojtásokon keresztül. Minden szimbolikus figurához számtalan értelmezés tapad. William Morris nemcsak szocialista gondolkodóként része a nemzeti panteonnak, hanem az Arts and Crafts mozgalom szellemi atyjaként is. Kis túlzással neki köszönhető, hogy a virágminták mindmáig oly elevenen burjánzanak a brit design legnépszerűbb – és leginkább „angolosnak” tekintett – termékein (elég Cath Kidstont említeni). A Morris által alapított cég a mai napig működik,⁹ kitűnően példázva a brit „állandóságot”, amely része nemcsak a nemzeti önképnek, de az angolokról külföldön élő sztereotip képnek is. A sztereotípiát persze mi sem cáfolja jobban, mint a 20. század második felében lezajlott, Deller által is vizsgált óriási társadalmi átalakulás – amelynek veszteségeit, fájdalmát hatékonyan leplezi és fojtja el az állandóság illúziója. Morris, mint kulturális ikon, ezt a kettőséget is megtestesíti. Ha arra gondolunk, hogy a sztereotip „angolságot” semmi sem ellenpontoszza jobban, mint a gyakran ennek ellentétéként konceptualizált sztereotip „amerikaiság”, Morris és Warhol összevetése már nem is tűnik olyan önkényesnek. A kiállítás a párhuzamok és ellentétek ennél sokkal összetettebb

hálóját szövi meg, de az egyik téma kétségtelenül a sztereotípiák, „ikonok”, rögzült képek, (nemzeti) legendák és a mögöttük rejlő, teljes egészében hozzáférhetetlen és ábrázolhatatlan „valóság” bonyolult viszonya.

A tárlat négy egységből áll, amelyek voltaképpen bármilyen sorrendben megtekinthetők, de mi most kezdjük a *Camelot* című résszel, amely a két művész gyermekkorával indul. Mindketten álmvilágot építettek fel maguknak. Morris az Artúr király-mondakör szereplőjéért rajongott, és gyakran játszott lovagosdit saját pónilova hátán, páncélba öltözve. A gyermek Warhol sokat betegeskedett, és otthoni magányában a hollywoodi sztárvilágba vágyakozott: számtalan rajongói levelet küldött kedvenceinek, és a válaszul kapott dedikált fotókat gondosan rendszerezett albumokba gyűjtötte. A Warhol által gyűjtött sztárfotókat, illetve az általa készített pop art-portrékat a preraffaelita DANTE GABRIEL ROSSETTI Morris feleségéről, Jane Morrissról készített arcképei kísérik. A képi eszközök, a beállítások valóban meglepően hasonlóak, ami jól érzékelteti a 19. századi romantikus rajongás és a 20. századi sztárkultusz közötti mély affinitást. Ugyanakkor a különbségeket is hosszan sorolhatjuk: a Jane

8 Foster: i. m.

9 <https://www.william-morris.co.uk/>

Love is Enough kiállítási enteriőr © Modern Art Oxford | Fotó: Andy Keate



Morris-arc képek a művészek és a modell intim szférájában, személyes indíttatásból jöttek létre – egy szerelmi háromszög lenyomatai –, a sztárfotók viszont par excellence nyilvános képek, amelyek a színésznők imázsának építését szolgálják. Az igazi hasonlóság azonban e különbségek mögött rejlik: Jane ugyan magánemberként jelenik meg a képeken, de a valódi Jane ettől még ugyanúgy megismerhetetlen, mint a valódi Liz Taylor. A preraffaelita „sztár” gondosan kidolgozott arc képei többet árulnak el a nő életét meghatározó férfiak művészi törekvéseiről, mint a szegény munkáscsaládból származó, ragyogóan okos Jane Burden életéről, amely valahogy feledésbe merült a képek mögött.

Így születnek a legendák – és így fedik el a (társadalmi) valóságot. És ha egy sorozatnyi ábrándos szemű női arc kép erre képes, mire lehet képes egy egész legendakör? Az oxfordi bemutató után Birminghamben a kiállítás a Birminghami Múzeum gyűjteményének ritkán kiállított, fényérzékeny kincseivel, a William Morris és EDWARD BURNE-JONES együttműködéséből született *Szent Grál-falikárpitokkal* bővült. A Grál-lovagok történetét elbeszélő kárpitok első sorozata William Knox d’Arcy, egy ausztrál

aranybányászatból meggazdagodott mágnás megrendelésére készült 1895–1900-ban; a Birminghamben található szőttések már utánrendelésre készültek más gazdag ügyfelek számára. A Morris hőseit, Sir Lancelotot és a többieket a századvégi angol esztétizmus legteljesebb kifinomultságával ábrázoló kárpitok gyönyörű álomvilágba repítenek – ugyanakkor Morris munkásságának legnagyobb ellentmondását is magukban hordozzák. A szocialista iparművész, aki rendületlenül hitt abban, hogy a művészet mindenkié, a vadkapitalizmus nyerteseinek megrendeléseiből élt. És mivel egy megrendelésre készült, nagyszabású munka sosem egyszerűen a művész szellemi terméke, hanem a megrendelő kívánságai nyomán születik, a kárpitok témáját sem lehet csupán Morris Artúr-mániájával magyarázni. A 19. századi Angliában nemcsak a pónilóval játszó kisfiúk képelték magukat a bátor lovagok bőrébe – hiszen egy hatalma csúcsán levő világbirodalom nagy erejű nemzeti szimbólumairól beszélünk. Ha pedig a Grál-lovagokra a gyarmatosításból meggazdagodott szerencselovagok árnyéka vetül, akkor az egész már mégsem tűnik olyan éterinek...

Azzal, hogy a legendák mögött rejlik igazság prózai, sőt sötét is lehet, Morris és Warhol is tisztában volt. Warhol híresség-képei – amelyekből bőséges válogatást láthatunk a kiállításon – vállalják, hogy csak a felszínről szólnak. A Kennedy családot ábrázoló képek politikai szereplőket jelenítenek meg a hollywoodi sztároknak kijáró sémák szerint; politikai tevékenységük nem lényeges, csupán a legendák ragyogása. Ez a ragyogás, amely Grál-lovagokká változtatta a 19. századi iparbárokot, a demokratikusan megválasztott politikusokat is magasan a hétköznapi választópolgárok feje fölé emelte: a Kennedy család rezidenciáját az elragadtatott sajtó gyakran nevezte Camelotnak. Warhol maga is rajongó volt, de a rajongásából született művek Morris munkáinak és gondolatainak tükrében értelmezve túpontosan mutatnak rá erre a visszásságra.

Love is Enough kiállítási enteriőr © Modern Art Oxford | © Fotó: Andy Keate: Shirley Temple dedikált, kézzel színezett fotója Andy Warhol gyűjteményéből © 2014 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York and DACS, London), Andy Warhol: Marilyn kárpit, 1968 (Courtesy of Marla and Larry Wasser, Toronto, Canada and DACS, London)





WILLIAM MORRIS
Akwarell – Tapéta terv – Akantusz, 1883, akwarell, ceruza, papír © Birmingham Museums Trust

ANDY WARHOL
Virágok, 1970, egyedi szitanyomat fehér papíron © Anthony D'Offay, London and DACS, London



A kiállítás *Hopes and Fears for Art* című része éppen azt igyekszik bizonyítani, hogy Warhol látszólag blazírt játéka a tömegkommunikáció ikonjaival nem jelentette a mélyebb problémák negligálását. Morrishoz hasonlóan ő is a tömegek előtt kívánta megnyitni a művészet kapuját – talán nem olyan szigorú társadalmi-politikai elvektől vezérelve, de mégsem érzéketlenül. Kettejük munkásságát éppen itt gabalyítja legszebben össze a kiállítás: a Morris elvei és megrendelői köre között feszülő ellentmondást egy Warhol-idézet világítja meg: „Amikor az emberek vagy civilizációk degeneráltak és anyagiassá válnak, mindig a külsődleges szépségüket és gazdagságukat hozzák fel mentésként.”¹⁰ Warholon keresztül érthetjük meg azt, hogy az ellentmondás nem megsemmisítő, hanem termékeny. A dilemma – van-e értelme szépet teremteni, amíg szenved a világ – ugyan örök, de a vele való szembenézés maga a művészet. Morris szembe tudott nézni ezzel – miközben rendületlenül hitte, hogy a szenvedésből éppen a szépség jelenti a kivezető utat. Ezért hiányzik művészetéből az irónia. Warhol kezében viszont az irónia volt a kard, amellyel átvághatta a gordiuszi csomót. A magazinok, reklámok és sztárfotók nyomán kialakított, jellegzetes warholi képi nyelv a sztárvilágnál sötétebb témák megjelenítésére is alkalmas volt. A villamosszék vagy a revolver sokféle színben sokszorosított ábrázolásai arra emlékeztetnek, hogy Liz Taylor vagy Marilyn Monroe arcképehez hasonlóan ezek a tárgyak is az amerikai kultúra ikonjai – csak éppen radikálisan másféle képzeteket idéznek fel, hiába burkolja be őket a reklámok képi világának csillogása. Az alabamai faji zavargásokról készült sajtófotót vagy a szovjet rakétakilövő állomások térképét felhasználó munkáiban Warhol még közvetlenebbül utalt kurrens feszültségekre, veszélyekre, amelyeket – legalábbis a kiállítás összefüggésében – a warholi képi nyelv nem gyengít, nem relativizál, nem tesz idézőjelbe, hanem éppenséggel az arcunkba vág. A mitizálás ezúttal nem lepelként szolgál, hanem rálátást enged a mélységre.

Irónia helyett Morris inkább egy másik médiumhoz fordult, és szocialista pamfletekben vázolta fel azt az ideális világot, amelyben a munkás nem a kizsákmányolás kiszolgáltatott áldozata, hanem örömét leli öntudatosan végzett tevékenységében. Ez a műfaj nem kívánta meg, hogy a szépség köntösébe burkolja a problémákat: a *Useful Work versus Useless Toil* (1884) című pamflet például már címében is világosan fogalmaz. Kapitalista megrendelőit nem befolyásolhatta, de saját gyárában Morris igyekezett a gyakorlatban is megvalósítani azt, amit prédikált. Warhol „gyára”, a legendás Factory ezzel szemben inkább műterembe oltott közösségi hely volt, mint gyár, de a névadás mögött a

¹⁰ *The Philosophy of Andy Warhol*, 1975, idézet a kiállításon.



SIR EDWARD BURNE-JONES, WILLIAM MORRIS, JOHN HENRY DEARLE
A Szent Grál keresése kárpitsorozat – 2. jelenet – A lovak felfegyverzése és távozása, 1895–1896
gyapjú, selyem, moher, teveszőr, pamut, Birmingham Museums Trust

játéknál több rejlik. A kiállítás *A Factory as It Might Be* című része szerint mindkét alkotóhely tulajdonképpen a művészet és az ipari tervezés, illetve a komoly munkamorál és a kreatív munkakörnyezet egységét valósította meg a maga sajátos módján. Morris gyárában talán csendesebben zajlott a munka, nem jártak ki-be az illusztris vendégek, és nem zajlott fergeteges éjszakai élet, de a két művész munka közben ábrázoló, a falakon vegyesen sorakozó fotók minden különbséggel együtt valahogy mégis nagyon hasonlóak. A két idősík egybecsúsztatásával a kiállítás mintha azt sugallná, hogy Warhol munkásságában Morris ideálja emelkedett magasabb szintre: nemcsak hogy hasznos munka lett a hasztalan gürcölésből, de a munka összeolvadt a kikapcsolódással is.

A kiállítás utolsó része (amely a kicsit közheles *Flower Power* címet viseli) elvonatkoztat a társadalmi összefüggésektől, a munkakörülményektől, és egyetlen formai motívumra fókuszál: a virágra. A Morris által tökélyre fejlesztett növényi ornamentikát számos kárpit és tapéta példázza a kiállításon, amely vázlatok és eredeti dúcok segítségével betekintést nyújt a tervezés és kivitelezés folyamatába is. A tárgyak jó

része a ma is fennálló cég tulajdona. Morris öröksége organikusan, folytonosan él tovább, akárcsak egy virág; akárcsak a legendák és sztereotípiák Angliája. A mindig a jelenben élő, műanyag Amerika Andy Warholjáról már kevésbé jut eszünkbe a virág – pedig, ahogy a falfelirat megjegyzi, ez volt művészetének második leggyakoribb motívuma. Morris műveinek kontextusában könnyű felfigyelni arra, hogy a tapétákhoz hasonló dekoratív törekvés nyilvánul meg Warhol arannyal festett képein és virágokat ábrázoló szitanyomatain, vagy, hogy a fiatal férfiakat virággal ábrázoló képek tulajdonképpen egy szecessziós képi közhely, a „nő és virág” kiforgatott változatai. Mindebből már sejthető, hogy ez a kiállítás legszokványosabban „művészettörténeti” része. A mindent beborító, végtelenségig folytatható, felvállaltan csak felszíni dekorativitásra törekvő, de mégis Morris művészetének lényegét magában hordozó virágminta azonban a kiállítás egészének jelképe is lehet.

Jeremy Deller művészként nem próbálja meg uralni műveinek értelmezéseit, hanem a munka befejeztével hátralép, és a kreatív közönségnek adja át a terepet. Kurátorként sem tesz másként: a példás gondossággal megírt magyarázó feliratok csak a történeti tényeket ismertetik, és az egyes termek koncepcióját vázolják fel néhány mondatban, de a tárgyak közötti finomabb kapcsolatok keresését már a látogatóra bízzák; erre tettem kísérletet én is a fentiekben. Adódik a kérdés, hogy a *Love Is Enough* – amely a címét William Morris egy versciklusától (1872) kölcsönözte – voltaképpen művészettörténeti kiállítás vagy művészi installáció, de jómagam úgy vélem, hogy a kiállítás éppen a két kategória közötti átjárhatóságot érzékelteti. A művészettörténet nem savanyú pofájú élősködő a művészet eleven testén, hanem kreatív tevékenység, amelyet történetesen a tudományosság szabályai szerint űzünk. Műveléséhez a szeretet prózai világunkban nem mindig elég. Nélküle azonban egész biztosan nem megy.