

NAHÓCZKY JUDIT

*A futurizmus recepciójának néhány kérdése
a centenáriumi kiállítások tükrében*

A Futurista Kiáltvány századik évfordulójának nagyszabású megünneplése Olaszországban valódi szemléletváltás lehetőségét jelentette a mozgalom megítélésében a kutatók és a széles publikum számára egyaránt. 2008 őszétől kezdődően, majd folytatva, 2009-ben az egész év során rendeztek színházi előadásokat, balettbemutatókat és futurista zenei koncerteket a történelmileg legfontosabb futurista központokban, Milánóban, Torinóban és Rómában, valamint számtalan kisebb és nagyobb városban. A sokszor az utcán megrendezett kulturális programok egyfelől színesítői voltak az ország egész területén zajló kiállításoknak, amelyek emlékeztettek arra, hogy a futurizmus jelensége lefedte Olaszországot, Lombardiától Szicíliáig, másfelől pedig, akarva-akaratlanul, megfelelt a futurizmus eredeti törekvésének, hogy a művészet és az élet minden területén jelen legyen. A centenáriumi lépés volt a futurizmus megismertetésének és elfogadtatásának irányában is. Pozitív változás, hogy minden egyes város törekedett a centenáriumi eseményekben való aktív részvételre, amelyhez a futurizmusnak, története folyamán, személyek vagy történések révén köze volt. Néhány évtizede az olaszok számára a futurizmus még a takargatnivaló múltat jelentette, széles körben ellenszenv kísérte, és ma, ha a mozgalommal kapcsolatos ismeretek nem terjedtek is el a kívánatos mértékben, a centenáriumi hozzájárult ahhoz, hogy az egyetlen olasz avantgárd mozgalom megítélése-megértése objektívebb irányba mozduljon el. A centenáriumi események – a hiányzó vagy felmerülő kérdések révén – megerősítették, hogy a futurizmus egész művészetének történeti, esztétikai alapokon való feldolgozása még nem történt meg, sem Olaszországban, sem külföldön: hiányzott egy nagy, a futurizmust értékelő tudományos konferencia, amire a centenáriumi kitűnő alkalom lehetett volna. A fel nem dolgozott kérdések, néhány téma lezáratlansága és a mozgalmat még ma is kísérő ellenérzések fogalmazódtak meg a nagy olaszországi kiállítások anyagában is. Jelen tanulmány két központi jelentőségű kiállítás koncepcióját tekinti át, a fenti szempontok alapján.

Az egyik szóban forgó kiállítást a párizsi Centre Pompidou rendezte, amit Párizs után Rómában, majd Londonban mutattak be. A római kiállítás katalógusát a Centre Pompidou elnöke, Alain Seban a következő szavakkal vezeti be: „A futurizmus még ma is árasztja a kényszagot. A történelem megfellebbezhetetlenül elítélte a kiáltványok háborús megnyilvánulásait, az erő, a sebesség és a tabularasa kultuszát... A futuristákat körülvevő botrány szaga még határozottan nem

oszlott el.¹ Más megközelítésből, de ugyancsak egy hiányállapotot rögzítenek Giovanni Lista és Ada Masoero, a milánói „Futurismo 1909–2009” – című kiállítás kurátorai, amikor azt javasolják, hogy száz évvel a futurizmus megalapítása után a mozgalmat a történeti olvasat szempontjai alapján kellene kutatni, „megszabadítva a túl sok ideig ráneheződő – és külföldön még ma is érvényben lévő – ideológiai béklyótól, amelyek néhány futurista személyiség (politikai) elkötelezettségét érintik.”²

A jelenlegi állapot bemutatása előtt célszerű áttekinteni a futurizmus kritikájának néhány kérdését két jeles olasz kutató, Maurizio Calvesi és Enrico Crispolti munkái alapján, akiket az ötvenes évek végétől a téma legnagyobb szakértői között tartanak számon.

Calvesinek több írása ma is időszerű. *Le due avanguardie – Dal Futurismo alla Pop Art* ('A két avantgárd – A futurizmustól a pop artig')³ című kötetében 1958 és 1966 között keletkezett rövid tanulmányait tette közzé a futurizmusról és a futurizmusnak a történelmi avantgárd mozgalmakra, valamint az 1945 utáni művészeti irányzatokra gyakorolt hatásáról. A könyv 1998-ig négy kiadást ért meg, ami nemcsak azt jelenti, hogy a szerzőnek a hatvanas évek elején a futurizmusról tett megállapításai ma is érvényesek, hanem hogy nagyon sok kérdésben azóta sem történt lényeges előrelépés. Calvesi felveti, hogy nem lehet eltekinteni azoknak a filozófiáknak a tüzetes vizsgálatától, amelyek a futurizmus ideológiájának és politikájának kialakulásában döntő szerepet kaptak.⁴ Egy másik, gyakran idézett téma az olasz és a francia művészek közötti konfliktus a tízes években a futurizmus és kubizmus kapcsolatának megítélésében, különösen az ábrázolásbeli módok elsőbbségének tekintetében, ami ma is neuralgikus pontja a korai futurista festészet elemzésének. Calvesi ebben az 1966-os írásában felhívja a figyelmet a futurista művek és elsősorban Boccioni festményeinek datálási problémáira, a kubista képek keletkezési idejével összefüggésben.⁵ A kérdés részben összefügg azzal a – ma már egyértelműen a futurizmus kritikájába beemelt – ténnyel, hogy az elméleti kinyilatkoztatások korábbiak a festészeti megvalósításukhoz képest.⁶

Crispolti 1987-ben kiadott, *Storia e critica del Futurismo* ('A futurizmus története és kritikája')⁷ című műve több olyan kérdést tárgyal és érint, amelyek még ma is válaszra várnak. Ezek közül itt csak azokra utalunk, amelyek a centenáriumi kiál-

¹ *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*. Kiállítási katalógus. 2008. október 15–2009. január 26. Paris, Centre Pompidou. Éditions du C.P. Paris és Milano, 5 Continents Éditions, 2008, 15. (Ford. N. J.)

² *Futurismo 1909–2009. Velocità, arte, azione*. Kiállítási katalógus. 2009. február 6–június 7. Milano, Palazzo Reale. Milano Skira, 2009, 17.

³ MAURIZIO CALVESI: *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*. Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1998, 400.

⁴ *I. m.*, 8.

⁵ *I. m.*, 21.

⁶ *I. m.*, 22.

⁷ ENRICO CRISPOLTI: *Storia e critica del Futurismo*. Bari, Editori Laterza, 1987.

lítások koncepciójában is előtérbe kerültek. A futurizmus kezdetének és végének kérdése hosszú időn át a kutatók figyelmének középpontjában állt. Crispolti javaslata a hatvanas évekig magát tartó állásponttal szemben – amely az olasz futurizmus jelenségét csak a festészetre és szinte csak Boccioni személyére korlátozta⁸ – az, hogy a jelenséget a tízes évek elejétől 1944-ig szükséges vizsgálni, a különböző álláspontok, helyszínek, periódusok, európai kapcsolatok, valamint a XX. század első felének olasz kultúrája kontextusában.⁹ Crispolti 1958-ban vezette be a „Secondo Futurismo”¹⁰-fogalmát, amely a kritikai irodalomban azonnal elterjedt, jóllehet nem minden kutató ugyanazt érti rajta. Crispolti abból indult ki, hogy Boccioni halála (1916) után nem lehetett cezúrát vonni a futurizmus történetében, hiszen Giacomo Balla művészete egyértelműen Boccioni „alternatívjaként” merült fel, és folyamatosságot, egyben a milánói centrum áthelyeződését jelentette Rómába, majd a húszas évek végétől a torinói csoport megerősödését Fillia vezetésével, illetve a milánói csoport (Munari, Andreoni, etc.) tevékenységét, amelyek önállóan is fogalmaztak kiáltványokat – elsősorban festészeti célkitűzéseikről.¹¹ Crispolti tehát nem időpontot jelöl meg a Secondo Futurismo fogalmával, hanem azt jelzi, hogy Boccioni után egy többcentrumú, többféle irányzatot magában foglaló folyamat kezdődött, amely 1944-ben Marinetti halálával ért véget.

A bevezetőben említett két nagy kiállítás egyidőben zajlott Olaszországban. A Centre Pompidou „Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive” című vándorkiállítása először Párizsban, majd 2009. február 20-tól május 24-ig Rómában, a Scuderie del Quirinale épületében, végül júniustól szeptemberig a londoni Tate Modernben volt látható. A kiállítás kurátora Didier Ottinger, a római installáció felelőse Ester Coen, a londoni Matthew Gale volt. A megkülönböztetés azért fontos, mert az alapötlet és kivitelezése francia volt, s célja a futuristák 1912-es párizsi, Bernheim-Jeune-beli kiállításának reprodukálása,¹² valamint a futurizmusból kiinduló stílusirányzatok, az orfizmus, kubofuturizmus, vorticismus és a Macdonald-Wright és Morgan Russell-képviselte, színelméletre épülő absztrakt festészet bemutatása.¹³ A római kiállításhoz Ester Coen az első világháború kezdetéig jelentős futurista művekkel egészítette ki a francia anyagot, ellensúlyozva a francia kubisták túlzott jelenlétét. Természetesen nem tagadható, hogy szándékában a francia kezdeményezés pozitív volt. A katalógus előszavában a kubizmus

⁸ I. m., XI.

⁹ CALVESI: *Le due avanguardie* című könyvében hivatkozik arra, hogy egy 1959-ben keletkezett írásában javasolta a futurista „panoráma” kiterjesztését Boccionitól indulva minden olyan területre, amelyen a mozgalom aktivizálta magát, egészen Marinetti haláláig (1944). (22.)

¹⁰ Secondo Futurismo – második futurizmus, szemben az 1909–1916 közötti hőskorszakkal, amire maguk a későbbi futuristák is úgy hivatkoznak, mint „primo futurismo”-ra, a szereplőire pedig mint „primi futuristi”-re.

¹¹ CRISPOLTI: *Storia e critica del Futurismo*, 238.

¹² A kiállításon Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo és Gino Severini munkái szerepeltek.

¹³ Angol megnevezése: synchronism, illetve franciául: synchronie conception.

és futurizmus közötti kapcsolatot alapvetően úgy értékelik, hogy a két jelentős irányzat a kezdeti konfrontációtól a kölcsönös megtermékenyítésig és szintézis-kísérletekig jutott, ugyanakkor kiemelik, hogy a futurizmus „nagy részben francia eredetű”¹⁴ volt. Ennek nemcsak festészeti, hanem filozófiai és kultúrtörténeti vonatkozásait is francia gyökerűnek vélik. A kiállítás anyagának összeállítása ezt a koncepciót követi, és a látogatóban valóban az a benyomás alakul ki, hogy a futurizmusnak és az abból kiinduló stílusirányzatoknak is a francia kubizmus a bölcsője. Didier Ottinger a katalógusba írt tanulmányában ezt igyekszik bizonyítani, és részletesen végigveszi azokat a kérdéseket, amelyekben a két tábor szöges ellentétben állt egymással. A vitákat leginkább az a kérdés váltotta ki, hogy a kubisták vagy a futuristák hivatkoztak-e először bizonyos filozófusokra, jelesen elsősorban Henri Bergsonra, illetve hogy a szimultaneitás festészeti kísérleteit Boccioni vagy Delaunay, netán Duchamp kezdte-e először. Az évszázados francia–olasz vita folytatódik a katalógus lapjain is. Giovanni Lista, a futurizmus kiváló kutatója tanulmányában leszögezi, hogy Marinetti olasz–francia tanultsága nem elegendő annak a feltételezéséhez, hogy a francia kultúra és a futurizmus szerves összefüggésben állnak egymással.¹⁵ Első számú futurista előfutárként az olasz esszéista és teoretikus Mario Morassót jelöli meg. A XIX–XX. század fordulóján alkotó esztéta ismert volt az olasz kulturális körökben, és hangzatos című műveit Franciaországban is olvasták, mint az *Uomini e idee di domani: L'egoarchia* ('A holnap emberei és eszméi: az egoarchia'), *L'Imperialismo artistico* ('A művészeti imperializmus'), *La Nuova Arma: La macchina* ('Az új fegyver: az autó'). Ujjong a zajos metropoliszokért, a tömegért, amely „különböző érzelmek mérhetetlen akkumulátora.”¹⁶ Giovanni Lista Morasso alapvető hatását fedezi fel Marinetti és Boccioni gondolkodásában.

Bergson tanításainak hatása természetesen jelen van az olasz futurizmusban, elsősorban Anton Giulio Bragaglia hivatkozik rá, amiként Spencer és James elméletére is, amelyben fotodinamikai képeinek esztétikai értékeit fejti ki.

Giovanni Lista meglepő állítása, hogy a futurizmus 1905-ben született, amikor Marinetti Milánóban útnak indítja *Poesia* című folyóiratát. A *Poesia* szerepe így jelentősen felértékelődik a futurizmus létrejöttében. Marinetti eleinte a fiatal olasz költők, többek között Gian Pietro Lucini verseinek közlésével a szimbolizmus meghaladását kívánta gyorsítani, egyúttal az olasz irodalmat megszabadítani „a hagyomány és a merkantilizmus láncaitól”. Erre az időre tehetők Marinetti első versei az automobilról, amelyek a későbbi szabad versek felé mutattak.

¹⁴ *La futurisme à Paris*. Kiállítási katalógus. Paris, Centre Pompidou és Milano, 5 Continents Editions, 2008, 15.

¹⁵ GIOVANNI LISTA: Le sources italiennes du futurisme. In: *Le futurisme à Paris*. Kiállítási katalógus. Paris, Centre Pompidou – Milano, 5 Continents Editions, 2008, 42.

¹⁶ *I. m.*, 47.

A szimultaneitás ábrázolásának kérdése 1913-ban – francia és német sajtóorgánumok lapjain¹⁷ – a legviharosabb vitákat váltotta ki a francia kubisták és az olasz futuristák, elsősorban Robert Delaunay és Umberto Boccioni között. A vita lényege abban állt, hogy ki mikor kezdte a szimultán mozgás ábrázolásának kísérleteit, kinek tulajdonítható a „szimultaneitás”-kifejezés, amelyről Ester Coen a katalógusban megjegyzi, hogy „szigorúan a futurista lexikához tartozik.”¹⁸ A vitát Apollinaire egy írása szította, amelyben a szerző a kubizmusról és orfizmusról gondolkodva megállapítja, hogy „az orfisták új eszközöket keresnek az absztrakt valóság kifejezésére, és a Futuristák ennek a csoportnak a részét képezik.” Apollinaire tehát azzal, hogy megfosztotta a futuristákat önálló útkeresésük nyilvánvaló voltától, háborút indított a két művészeti irányzat között. Ester Coen jegyzeteiben ugyan több kutatásra is hivatkozik, amelyek a vitás kérdések tisztázására készültek, ám tanulmánya végén mégis azt javasolja, hogy történjen meg maguknak a kérdéses műveknek az összehasonlítása, hogy pont kerüljön az ügy végére.

A futurizmus centenáriumának másik kiemelkedő eseménye a milánói Palazzo Realeban rendezett „Futurismo 1909–2009 Velocità, Arte, Azione” című kiállítás volt. A kiállítás nagyobbik része a futurizmus milánói előzményeit mutatta be – amelyek a XIX. század végére nyúlnak vissza –, továbbá a futuristák alkotásait 1909–1944-ig, felölelve szinte minden területet, amelyeken megjelentek műveikkel a festészetben, szobrászatban, irodalomban, fotóban, építészetben, filmkészítésben, zenében, színházban, iparművészeti ágakban. A futurizmus művészetének hatása jelenik meg a kiállítás utolsó szekciójában, ahol is az ötvenes-hatvanas években keletkezett művek mintegy jelzik, hogy a futurista megközelítés ma is elfogadott kifejezési mód a képzőművészetben. Lucio Fontana és Alberto Burri friss hatású nonfiguratív művészete az ötvenes évekből ma is világszerte művelt irányzatot képvisel, ugyanúgy, mint Piero Dorazio szín- és formakísérletei, vagy Mario Schifano hatvanas évekbeli anyagkísérletei. A kiállítás koncepciójába való beillesztésük egybevág Maurizio Calvesinek azzal a megállapításával, hogy már az ötvenes évek elején felhívta Burri figyelmét arra, hogy festészete Prampolini hatását mutatja, amennyiben festményein Burri is felhasznált közönséges anyagokat (zsákvászon, homok, spárga, bitumen etc.). Ezzel Calvesi azt hangsúlyozza, hogy a futurizmus és a háború utáni festészet Arte Povera irányzata szoros kapcsolatban állt egymással.¹⁹

A milánói kiállítás sokszínűsége, teljességre törekvése és gazdagsága mellett (500 művet állítottak ki) figyelemre méltó volt a futurista mozgalom korszakolása, ami Giovanni Lista, a kiállítás főkurátora nevéhez fűződik. Lista felosztásában a szó-

¹⁷ Soirées de Paris, Der Sturm.

¹⁸ ESTER COEN: Simultaneité, simultaneisme, simultanisme. In: *Le futurisme à Paris*. Kiállítási katalógus. Paris Centre Pompidou és Milano, 5 Continents Editions, 2008, 53.

¹⁹ *Ritratto di un profeta della critica d'arte*. Interjú Maurizio Calvesivel (Lorenzo Canova). = <http://www.exibart.com/>; 2008. július 10.

ban forgó évtizedre legjellemzőbb művészeti problémákat nevezi meg: A tízes évek: „dinamismo plastico” (plasztikus dinamizmus), a húszas évek: „arte meccanica” (a gépek művészete), a harmincas évek: „aeropittura” (légi festészet, vagyis a repülőről látható világ).²⁰ Lista teljes mértékben kizárja a Secondo Futurismo fogalmát, amiről egy interjúban ezt mondja: „Írásaimban gyakran leszögeztem, hogy a Secondo Futurismo nem létezik. A fogalmat Arturo Schwarz és Luciano Pistoia találta ki, amikor piacra akarták dobni sok kisebbnek tartott futurista művész munkáit. 1973 és 1975 között egy másik, történeti megközelítést próbáltam a köz tudatba hozni, amelyet a milánói kiállításon is alkalmaztam. (...) Ez ma az egyetlen érvényes felosztásként kezd elterjedni, elsősorban a fiatal kutatók körében.”²¹ Giovanni Lista – tekintélye és a futurizmus és előzményei kiváló ismerete következtében, valamint számtalan, ezen témákban írott műveinek köszönhetően – feltehetőleg hosszú távon is elfogadtatja a futurizmus mozgalmának általa javasolt felosztását.

A kiállítás a futurizmus művészi-esztétikai vonatkozásaira koncentrált, amit a kurátorok a katalógus bevezetőjében meg is fogalmaztak: „A 21. században, egy távolabbi perspektívából úgy véljük, hogy a művészettörténész már felhatalmazva érezheti magát arra, hogy szabályszerű elemzést készítsen a futurizmusról, amelynek során csakis a művekből indul ki, háttérbe szorítja a mozgalom krónikaszerű aspektusait, és csak a futurizmus művészi közegében született szövegekre hagyatkozik.”²²

²⁰ Megjegyzendő, hogy Crispolti a Secondo Futurismo kifejezéssel kapcsolatban nagyon hasonló felosztást alkalmaz.

²¹ Il centenario futurista? Felicemente scombinato. = <http://www.exibart.com> 2010. 02.10. Interjú Giovanni Listával (Matteo Innocenti).

²² GIOVANNI LISTA – ADA MASOERO: Le ragioni di una mostra. In: *Futurismo 1909–2009*. Milano, Skira, 17.