

# SZIRMAI ANNA

## Csontváz görkorcsolyával

*A hetvenes évek olasz művészete*

*Palazzo delle Esposizioni, Róma, 2013. december 17. – 2014. március 2.*

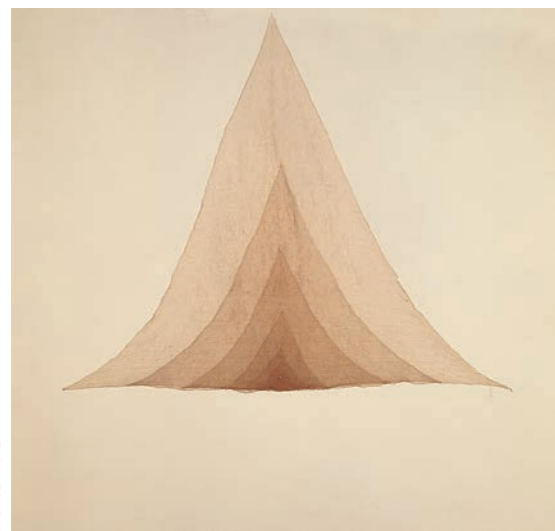
Egy páratlanul gazdag, sokféle művészeti tendenciát felvonultató korszak és egy város, Róma, amely a kortárs művészet élő központjaként az itt alkotó művészek inspirációs forrása, évtizedekre hivatkozási pontja lett. Az olasz főváros patinás kiállítótere, a Palazzo delle Esposizioni 2013 végén a hetvenes évek római művészeti életének szentelt kiállítást.

Mi határozza meg egy korszak művészetét? Mit mondhat el a mai nézőnek a hetvenes években megjelenő irányzatok, kísérletek újdonsága? És egyáltalán: hogyan fogható meg egy teljes évtized sokrétű művészeti tevékenysége egyetlen kiállításon? Ezekre a kérdésekre is választ kerestünk a kiállításon.

Nem véletlen, hogy a Palazzo delle Esposizioni ad teret egy ilyen nagyszabású eseménynek. Az *Anni 70 Arte a Roma* egy, a kilencvenes években kezdődött, a római művészeti szcéna jelenségeit, irányzatait és jellemzőit bemutató kutatás következő állomása. A kutatás első fázisát dokumentáló kiállítás 1995-ben nyílt meg *Roma in mostra 1970–1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance,*

*dibattiti (Róma kiállításokon 1970–1979. Kiállítási dokumentációk, akciók, performanszok és viták anyagai)* címmel. A kézzel fogható eredményeket felmutató kutatómunka ma is folyik: az online hozzáférhető adatbázis fokozatosan bővül az évtized kiállítási anyagaival, publikációk és művek friss adataival.

Több szempont is közrejátszott abban, hogy Róma vált a hetvenes évek kortárs művészeti kísérleteinek fő színterévé. Nemcsak a város egyedülálló atmoszférája vonzotta ide az alkotókat Olaszország minden pontjáról és külföldről, hanem különböző tényezők szerencsés együttállásának is köszönhető, hogy a város a korszak legjelentősebb művészeti központja lett. Létezett politikai akarat a kultúra támogatása mögött, és ez szó szerint értendő. Giulio



Marisa Merz

Carlo Argan ismert művészeti író, kritikus 1976 augusztusától 1979 szeptemberéig volt Róma polgármestere. A korabeli művészetkritika meghatározó alakjai között találjuk többek között Achille Bonito Olivát, a művészetkritika megújítójaként és a modern kurátori szerep meghonosítójaként ismert személyiséget, továbbá a szintén vezető szerepet betöltő Alberto Boattót, Maurizio Calvesit, Filiberto Mennát, Germano Celantot.

Fontos adalék, hogy a hetvenes években jelentek meg az első művészeti magángalériák Olaszországban, elsősorban is Rómában és Milánóban. Ekkoriban a galériás alakja még közelebb állt a régimódi mecénáséhoz vagy mai szemmel a kurátor szerepéhez, mintsem a kereskedőéhez. Kulturális alapítványokkal és „civil” kezdeményezésekkel karöltve az évtized legizgalmasabb eseményeit hozta létre ez a galériás kör. Az intenzív jelenlét a későbbiekben meghatározóvá vált a római művészeti életben, és nemcsak hazai, hanem nemzetközi szinten is érdeklődésre tartott számot. Olyan galériák, mint a La Tartaruga (Plinio De Martiis), a La Salita (Gian Tomaso Liverani) vagy a L'Attico (Fabio Sargentini) és a kulturális egyesületként működő *Incontri Internazionali d'Arte* (Nemzetközi Művészeti Találkozók) szervezője, Graziella Lonardi Buontempo és mások munkájának köszönhető, hogy a hetvenes években intenzív és sokszínű alkotómunka jellemezte az olasz főváros életét.

A harmadik tényező, amely érdekessé teszi a hetvenes évekbeli Róma művészeit, a kurátori szerepvállaláshoz köthető. Elsősorban Achille Bonito Oliva nevéhez fűződik az a kritikai attitűd, amely megújította az Olaszországban nagy hagyományokkal rendelkező művészetkritikát. Bonito Oliva szerint a művészettel foglalkozó szerzőnek három szinten kell tudnia megfogalmazni a mondandóját; három, jól elkülöníthető módon juthat kifejezésre a művészi produktumot értelmező, annak értékét növelő kritikai álláspont. Az első a monográfiákból, katalógusokból ismert szabályos tudományos szöveg, a második a *scrittura espositiva*-nak (kiállítási írásmódnak) nevezett stílus, amely a kiállítóterben látható, az értelmezést segítő szövegekre jellemző, a harmadik pedig a „mindennapi viselkedéshez” hozzátartozó írásmód (*scrittura comportamentale nel quotidiano*). Ezzel a hármas felosztással a szerző a gyakorlatban közelíti meg a mai kurátori szerep fogalmát. A művészetkritikus képes rá, hogy elméletét közérthető formába öntve, az adott kiállítás mélyebb megértése érdekében a látogató elé tárja. Ezzel a gesztussal a kritikus és a művész közötti hierarchia kibillen: Bonito Oliva szerint a művészi produktum elengedhetetlen kiegészítője annak értelmező, feltáró elemzése, amely a művészetkritikus feladata. Így válik művész és műértő a művész-kurátor ellentétpárhoz hasonlóan egyenrangúvá. Már nem a művész az alkotás egyedüli létrehozója, hiszen a közönség és a műalkotás közötti „értékátvitel” Bonito Oliva értelmezésében a kritikus, majd a későbbiekben a kurátor feladata.



Luca Patella

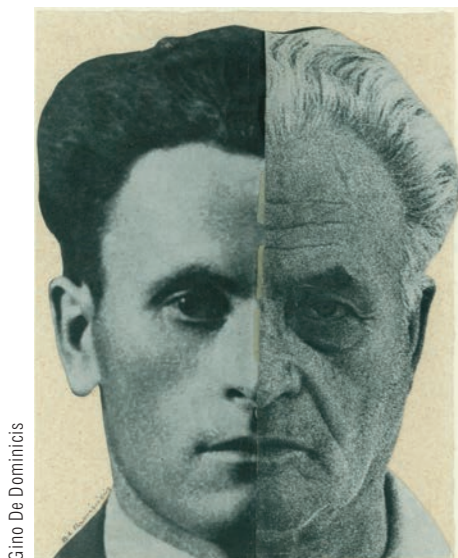
Az elmondottak alapján érthető, miért egyértelműen Róma a hetvenes évek művészetének fővárosa, s mi indokolja a jelen kiállítás létrehozását.

Az *Anni 70 Arte a Roma* négy, a hetvenes években meghatározó jelentőségű kiállítás rekonstrukciója köré van felfűzve. Tematikus szekciók helyett kulcsszavakhoz, kritikusoktól vett idézetekhez kötődik a kisebb blokkokban bemutatott közel kétszáz mű. Daniela Lancioni, a kiállítás kurátora és a színvonalas katalógus szerkesztője-szerzője kiemeli: tudatos döntés, hogy nem a hetvenes évek tendenciáin végigvonuló egységes vezérfonalat kerestek a tárlat szervezésekor. Inkább egyfajta dialóguskészség érezhető a szerkesztésben, nyitott párbeszédre invitálnak a művek, társításuk módja pedig érvényes párhuzamok felfedezését is lehetővé teszi. Lancioni a műalkotásra helyezi a hangsúlyt, a mű kerül az érdeklődés középpontjába, számtalan formájában és forma nélküli alakjában (lásd: konceptuális művészet). Minden teremben a hetvenes évek jellemző attitűdje, a művészi alkotókedvet meghatározó „korszellem” és az alkotói hozzáállás jelenik meg. A kiállításon szereplő minden egyes mű - néhány kivétellel - a hetvenes évek során készült és/vagy szerepelt kiállításon Rómában. A tárlatot kísérő igényes katalógusban a kiállított művek „eredeti” kiállítási időpontja és helyszíne mellett fotódokumentáció is szerepel.

Az ötvenes évek vége felé és az azt követő évtizedben egyre erőteljesebbé váltak az olasz művészeti irányzatokon belül a performatív poétikai és a konceptuális művészeti kezdeményezések, majd a hatvanas években a kísérleti költészet térnyerésével egyidejűleg a képzőművészetben is megjelentek a nyelvre jellemző mintázatok. Az *arte povera* és a minimalista művészet a műalkotás „anyagtalánítását” tűzte célul. Az egyszerű anyagok és formák használatával ez a művészetfelfogás visszatér az anyagi világ előtti korba, elfordul a globalizált tömegkultúrától, és egy tisztább, átszellemültebb művészetet hoz létre, amelyben a gondolatiság a formanyelvénél nagyobb szerepet kap. Átfogó kutatásaira hivatkozva Lancioni négy olyan kiállítást választott ki, amelyek a hetvenes évekből Róma művészeti életére jelentős hatással voltak.

A négy, 1970 és 1975 között megrendezett kiállítás között van kis, magángalériában rendezett tárlat és nagyszabású, nemzetközi kortárs művészeket felvonultató projekt is. Más-más szempontból, de mind fontosak a korszak megértéséhez.

Időrendben haladva az első a Palazzo delle Esposizioni-ban 1970-ben megrendezett, izgalmas címet viselő kiállítás, a *Negatív vitalitás az olasz művészetben 1960/70 (Vitalità del negativo nell'arte italiana 1966/70)*. Achille Bonito Oliva tervei szerint a gyűjteményes kiállítás a kortárs olasz tendenciák és főbb hivatkozási pontok bemutatásával ad képet a hatvanas évek közepétől a hetvenesekig tartó időszakról. A *Fine dell'Alchimia (Az alkímia vége)* néven emlegetett következő csoportosítás (L'Attico Galéria, 1970. december) valójában négy művész bemutatóját tartalmazza. Maurizio Calvesi *Contributo alla crisi (Hozzájárulás a válsághoz)*; Gino De Dominicis *Pericoloso morire (Meghalni veszélyes)*; Jannis Kounnelis *Motivo Africano (Afrikai motívum)* és Vettor Pisani *Io non amo la natura*



Gino De Dominicis

Gino De Dominicis



(*Nem szeretem a természetet*) című kiállításainak közös szellemisége alapján kapta a kiállítás-négyes *Az alkímia vége* összefoglaló címet. A természet és az alkímia élet és halál meghatározói, így a művészetben is megkerülhetetlen témák, ezek különböző aspektusokból történő vizsgálata a hetvenes években különösen előtérben állt.

A harmadik tárlat, amelyről a Palazzo delle Esposizioni kerengőjében látható dokumentáció megemlékezik, Achille Bonito Oliva nagyszabású nemzetközi seregszemléje, az egyszerűen *Kortárs* címmel futó bemutató, amelyet 1973 novemberétől 1974 februárjáig lehetett megtekintetni a Villa Borghese mélygarázsában. A negyedik az 1975 februárjában a római La salita galériában megrendezett *Ghenos, Eros, Thanatos* című kiállítás volt, amely Alighiero Boetti elképzelései szerint valósult meg. Itt nem találunk horizontális áttekintést egy generáció műveiből, nincs átfogó panoráma a kortárs művészet aktuális helyzetéről. Tematikus tárlatról van szó, amely az élet legősibb kérdéseivel foglalkozik, néhány kiválasztott alkotó szemszögéből. Az élet, a szerelem,

a halál, az önkeresés és a mindent átható bizonytalanság képei jelenítik meg az 1975-ös rendezvényt.

Az Achille Bonito Oliva nevéhez köthető két szakaszolásnak - *Negatív vitalitás...*, *Kortárs* - különleges jelentőséget ad az együttműködés a Nemzetközi Művészeti Találkozók (Incontri Internazionale d'Arte) kulturális egyesület szervezőivel. Maga a szervezet a *Negatív vitalitás...* kiállítással jött létre, és 1970-től egy évtizeden át működött Achille Bonito Oliva művészeti vezetésével. Graziella Lonardi Buontempo azzal a céllal alapította a szervezetet, hogy elősegítse az olasz kortárs művészet nemzetközi kapcsolatrendszerének fejlődését. Tevékenységük során számos találkozót, workshopot, előadást és egynapos kiállítást - ma *pop-up*-nak mondanánk - szerveztek, továbbá a vizuális művészetek mellett művészetszociológiai, színházi és filmes esteket is. A nagyszabású vállalkozás csúcspontjának tekinthető az 1973-as *Kortárs* című bemutató, amelyen már nemzetközi művészek is megjelentek.

Fontos összekötő kapocs a kiállítások között Gino De Dominicis *Az idő, a tévedés, a tér (Il tempo, lo sbaglio, lo spazio)* című munkája. A szokatlan installáció De Dominicis kedvelt motívumának, az emberi csontváznak egy variációja, amely ezúttal görkorsolyával jelenik meg, amint egy kutya csontvázát „vezeti” pórázon. Ez a mű a hetvenes évek művészeti életének gerincét bemutató négy kiállításból kettőn (*Az alkímia vége, Kortárs*) szerepelt annak idején, most pedig, 2014-ben a korszakot szintetizáló megatárlat fő helyére került. Az idő felemészti a testet, az iróniát azonban nem, hanem groteszk metaforaként emlékeztet a hetvenes évek és napjaink közös problémáira.

Ami a kiállítás elrendezését illeti, a központi tér, a négy kiinduló tárlatot bemutató kerengő után két irányba járhatjuk körbe a tematikus blokkokat. Összesen tizenkét termen haladunk keresztül, minden terem saját címet kapott, egy jellemző hívószó vagy mondat formájában. A kurátori koncepció szerint a kulcsszavak mentén felépített kiállítási struktúra érvényes értelmezési lehetőséget nyújt majd az évtized jellemző művészeti irányvonalainak megértéséhez. Ez a cél azonban csak részben valósul meg, mert a sokféle hívószó alá „besorolt” művek az egyes termekben többnyire egységes és átfogó képet adnak a témához kapcsolódó művekről, a korszak egészének megértéséhez azonban kevésbé segít hozzá az egyes termekben látható tizennyolc mini-kiállítás. Egyrészt érthető a bevezető tér omázs-jellege, ezt követően azonban az az érzése támadhat a látogatóknak, hogy a szükségesnél többfelé szabdalta a témát a kurátor.

A rotondától balra eső három terem az egyén és az őt körülvevő világ kapcsolatát, a mindennapi életben alkalmazható magatartásformákat, stratégiákat foglalja össze. Különböző aspektusok kerülnek elő, az antropológiai megközelítéstől a magánmitológia és a mítosz szerepéig. Sokatmondó címekkel találkozunk: *A hús és a képzelet*; *A kettősség*; *A másik*. Olykor talán túlzottan didaktikusnak is hat ez az egyértelmű címadás, mivel az anyag felépítésén belül nincs különösebb jelentősége, inkább a látogatók

vezetését szolgálja a termék elnevezése. Az első terem Alberto Boattótól kölcsönzi a címét (*A hús és a képzelet*) és a környező világ érzékelésének egy másik, spirituális szintjére vezeti a nézőt. Ahogyan a katalógusban a kurátor fogalmaz: „A megfogható földi dolgokról a tekintet és a gondolatot a fantázia megfoghatatlan területére vezeti.” Mítoszok és hősök népesítik be a helyiséget, egyéni és kollektív mitológiák szereplői, amelyek a hetvenes években a művészi önkifejezés szabadságát és annak fonákját egyszerre jelenítették meg. A korszak egyik érdekes alakja a hetvenes években másod- – vagy már harmad- – virágzását élő Giorgio De Chirico, az öreg mester, aki önmagát másolja „neometafizikusnak” nevezett képeivel. Ebben a teremben láthatók még De Chirico saját illusztrációi, amelyeket az 1929-ben írt, *Ebdòmero* című metafizikus regényéhez készített, a könyvet a hetvenes években fedezték fel igazán, ekkor lett sikeres.

A teremben De Chirico művei mellett láthatóak még Giulio Paolini, Jannis Kounnelis, Gino De Dominicis a művészi öntudatra, valamint a test és a szellem kettősségére reflektáló munkái. Ezek közül kiemelkedik Jannis Kounnelis cím nélküli, 1973-as installációja, amely egy keretbe foglalt üres vászon, függönnyel félig eltakarva. A test és a képzelet ott találkozik a művészettel, ahol a függöny elfedi a vásznat. Giulio Paolini *Mimézis* (1975) című munkája éppen a következő, a dublőr, a másolat és a másik tematikáját fel dolgozó szekciók egyikébe is tökéletesen illeszkedett volna.

A következő két teremben, bár nagyszámú művet ölelnek fel, a két hívószó köré csoportosított munkák nyugodtan elfértek volna egy közös helyiségben is. Az *Il doppio* cím többféle értelmezést tesz lehetővé, beleérthetjük a kettősséget, a másodpéldányt, a duplázást is. Az ide tartozó munkák lazán kapcsolódnak a címadó kulcsszóhoz: találunk itt példát a megkésztetett tartalomra (Giulio Paolini: *Demonstráció*, 1973-74; Maurizio Mochetti: *Kockák*, 1970), az alkotói én fejlődésére, ahogy az idő elvlaszt megszokott énképüktől (Gino De Dominicis: *Cím nélkül: A fiatal és az öreg*, 1970; Giovanni Anselmi: *Bal oldal*, 1970); vagy a művészi egyéniség körvonalazható, de megfoghatatlan lényegére is (Gino De Dominicis: *Cím nélkül: Beszélgetések a föltilt*, 1971; Sandro Chia: *Az árnyék és megkésztetődése*, 1971). Luigi Ontani 1972-es sorozatában a tőle megszokott explicitással kezeli a kérdést: Pinocchiónak és Danténak öltözve ábrázolja saját magát, mint önmaga dublőrét.

A *másik* címet viselő terem az itt felvillantott témáktól kicsit messzebb merészkedik az antropológiai értelmezés területén. A hetvenes években – elsősorban Claude Lévi-Strauss és Sigmund Freud tanulmányait olvasva – egyre erőteljesebbé vált az antropológiai értelmezés a társadalomtudományok különböző területein és a művészetben. Ez a hatás észlelhető a korabeli művészi attitűdben is: az egyéni és művészi szabadság keresése mellett megfogalmazódik egy új szempont, mégpedig az, hogy önmagunkat a „másik” kontextusában is értelmeznünk kell.

A művész hatása a világra, illetve társadalmi önreprezentációja érdekli Ketty La Roccát, akitől három műcsoport került a terem falára. Az 1971-es *A művész kinyilatkoztatása* című grafika a vizuális költészet eszközeivel a reklámplakátok látványvilágát idézi. A másik két munka (*Az orcagnai angyal*, 1975; *Cím nélkül*, 1970) a művészi alkotófolyamat fázisait, az elvonatkoztatás és a vizuális inspiráció hatásait vizsgálja. Vettor Pisani 1972-es *Androgün* című munkája az eredeti, *Kortárs* című kiállításon akció formájában volt látható, itt azonban fotódokumentációként köszön vissza. Maga a mű női és férfi test egymásra vetített sziluettje aranyban: a két, egymást feltételező princípium találkozik az aranyból kiöntött, felcsatolható női mellkasban. 1972-ben a *Kortárs* című megatárlaton bemutatott akció során egy férfi viselte



az arany női melleket, ma ez a furcsa tárgy látható a kiállításon. A másik mint énünk egy darabja és a másik mint megfejthetetlen ismeretlen – ez a két szempont egyaránt megjelenik a termekben.

Ha jobbról kerüljük a rotondát, szintén három, oldalra nyíló teremmel találkozunk, ezek anyaga a nyelv struktúrájára reflektál a művészet eszközeivel. A nyelv mint rendszer a művészet komplex értelmezési területeinek feltérképezésében segít. Ebben a blokkban három szűkebb témára tagolódik az anyag: *Rajz és szobor*; *Rendszer*, illetve *Nyelv* címekkel találkozunk – ezek is érezhetően átjárható témakörök, az ide sorolt munkákat elsősorban a rendszerező szemlélet és a letisztult kifejezőmód köti össze. A hetvenes években egyre jellemzőbbé vált a hagyományos műfajoktól és technikáktól való eltávolodás igénye, a művészet az „anyagtalánítás” felé tartott, olyannyira, hogy előtérbe kerültek az olyan megfoghatatlan műalkotások, mint az akció és a performansz, amelyek nem jutottak be a műkereskedelem piaci körforgásába. A kész műalkotás helyett az alkotói folyamat került a figyelem középpontjába, mindenekelőtt az *arte povera*ként definiált irányzat alkotóinál, de általánosan is érzékelhető egyfajta elmozdulás a hetvenes évek művészetelméletében és gyakorlatában. Germano Celant 1967-es *arte povera* „kiáltványa” és néhány korabeli kiállítás az irányzat nemzetközi jelenlétét is megszilárdította.

A *Rajz és szobor* című terem a konceptuális művészet hetvenes évekbeli kiteljesedését problematizálja Sol LeWitt *Paragraph on Conceptual Art* című állásfoglalása alapján. A kiáltványként megfogalmazott

szöveg a konceptuális művészet alapvető szabályait foglalja össze, és a művészeket a gondolat lehető legegyszerűbb és legkiforrottabb formában történő kifejezésére buzdítja. Ez a törekvés a hetvenes évek római konceptuális művészetéből válogató termekben is érzékelhető. Sol LeWitt 1976-os *Wall drawing # 287* című munkája is ezt a letisztult felfogást hirdeti, de van itt halvány pasztellszíneket használó Alighiero Boetti-sorozat (*A harmónia és az invenció kihívása*) 1971-ből, vagy épp Cy Twombly *Sotchi Family Portrait* című rajza 1979-ből és egy 3 és fél méteres fa is, Giuseppe Penone munkája (*3,5 méteres fa*, 1970). Az idea mindben megelőzi a megfogalmazás kidolgozottságát.

A két következő terem a *Rendszer* és a *Nyelv* címetek viseli. A hatvanas években vált széles körben jellemzővé a művészet rendszerszerű értelmezése. Erre a megközelítésre nyújt példákat ez a szekció, legyen szó a monoton ismétlés gesztusáról (Enrico Castellani: *Fehér felület*, 1976; Marco Gastini: *Akrill 15*, 1974–75) vagy végtelen variációs lehetőségek konstruktivista nézőpontú értelmezéséről (Nicola Carrino 1975-ös *Konstruktív* című

Giuseppe Penone



konstrukciója hatvan darab kombinálható elemből áll). A tér és a formák rendszerezése után megjelenik a nyelv, mint a művészet analóg struktúra. Ez a szekció a hetvenes években tetőpontjára jutott új nyelvészeti teóriák társadalomra tett hatását kívánja érzékeltetni a művészet eszközeivel. Ferdinand de Saussure és Roman Jakobson elméleti munkái a hatvanas évek Olaszországában Filiberto Menna értelmezésében láttak napvilágot. Az új nyelvészeti tendenciák magát a nyelvet egy nagyobb társadalom- és kultúraformáló rendszer részének tekintették, a kor fiatal művészgenerációja pedig saját kulturális közegét kívánta ennek fényében újradefiniálni.

A formalizmus ellenében ható törekvések jegyében Joseph Kosuth – Duchamp ready-made-jeinek módszerét követve – a művészet lényegét a formáról a tartalomra helyezte át. A *Nyelv* című teremben látható Joseph Kosuth-munka (*The Eighth Investigation*, 1971) Vincenzo Agnetti tartalmától megfosztott könyvével (*Fejből elfelejtett könyv – Libro dimenticato a memoria*, 1970) és Fabio Mauri *Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? (Miért mérgezz meg egy gondolat egy szobát?)* című, 1972-es munkájával áll párbeszédben. Más alkotók különböző irányból fogták meg a kérdést: Renato Mambor *Evidenciátorával* (1972) arra vezet rá, hogyan adjunk értelmet ismeretlen dolgoknak. A vitrinben látható „szerkezet” mellett kérdőíveket találunk efféle kérdésekkel: „Nézd meg jól a tárgyat, és mondd el, mi az!”, „Sugall neked valamilyen ötletet/gondolatot ez a tárgy?” Érzékenyítés a művészet eszközeivel, a hetvenes évek művészetpedagógiája, mondhatnánk, avagy a művészet értelmezése közelebb hoz a világ megértéséhez.

A kerengőt körülölelő két terem végén a *Videóemlékezet*-szekció két külön kis részlegéhez érkezünk. Luciano Giaccari hetvenes években készített videómunkáinak vegyes válogatását látjuk, performanszok,



Joseph Kosuth

akciók és egyéb események egy évtizednyi dokumentációja fut a képernyőn. A hatalmas alapterületű Palazzo delle Esposizioni következő termei már nagyobb lélegzetű témákra fókuszálnak. Nemes egyszerűséggel *Minden* a címe a következő teremnek, az itt látható munkák – a katalógus tanúsága szerint – egyetemes értéket hordoznak, az egyéni látásmód helyett egy univerzális, közös víziót keresnek. A korábbi, sokszínű irányt bemutató szekciókkal némileg szembemegy ez a felfogás, hiszen a rendszerezés, a nyelvi és konceptuális utalásokat használó eddigi munkákkal ellentétben itt valami „egyetemes, közös” értékrendet kellene felvonultatni, miközben a teremben látható alkotások összessége inkább azt a hatást kelti, mintha ide gyűjtötték volna össze mindazt, amit máshová nem tudtak elhelyezni. Itt is találunk konceptuális munkát (Gino de Dominicis: *Biztos vagyok benne, hogy ti ezen a háromszögön belül vagy azon kívül vagytok és lesztek mindig*, 1970, amely egy padlóra rajzolt háromszög); performanszművészetet: Jannis Kounellis cím nélkül szereplő munkája egy, a kiállítóterben elhelyezett zongora, amelyen egy zongorista bizonyos időközönként eljátssza Giuseppe Verdi *Nabucco* című operájából a *Szabadságkórus* egy részletét – a zene bejárja az egész kiállítóteret, a lehető legszélesebb hallgatósághoz jutva el. Kiemelhető még az esztétikai szempontból különleges élményt nyújtó *Hajnal, nappal, napnyugta és éjjel (Alba, giorno, tramont e notte*, 1975–76) című Eliseo Mattiacci-sorozat, amely az idő legtermészetesebb körforgását acél-, üveg-, réz- és vastáblákba foglalta.

Szó esett már az Nemzetközi Művészeti Találkozók nevű kezdeményezésről, a római művészeti szcena megkerülhetetlen jelentőségű szervezetéről. A következő szekció (*La rivoluzione siamo Noi - Mi vagyunk a forradalom*) a találkozók keretében 1972-ben Rómába látogató Joseph Beuys előadását idézi fel. Az Achille Bonito Oliva meghívására érkezett német művész forradalmi gondolkodásmódját osztotta meg az érdeklődőkkel. Beuys szerint a változtatásokat a művészet és a tudomány területén kell elkezdeni, s így az egész társadalmi működés megreformálása is elérhető. A kiállítás ezen részében a találkozót érintő dokumentumok láthatók, és Beuys hangja is meghallgatható.

A hetvenes évek római művészetének átfogó bemutatására vállalkozó kiállítás utolsó része a *Jelenség* című nagyterem és a belőle nyíló, *Politika, Történet* és *Labirintus* megnevezést viselő helyiségek. A struk-



Gilberto Zorio

turalizmus elméletének hatvanas évekbeli hatására tett utalásként a *Jelenség*-termet szinkron jellegű áttekintésként értékelhetjük, amely egy komplex jelrendszer összetevőinek vizsgálatával az egészet érintő problémákkal foglalkozik. Mégis nehezen megfogható, mi az a közös pont, ami összeköti a tágas teremben kiállított műveket. Elisabetta Catalano 1970 és 1973 között készült, művészeket megörökítő portréfotó-sorozata talán sejtet valamit abból, amin a kurátor „jelenséget” értett. Valami új létrehozásával felszabaduló erő, kreatív, teremtő energia és kétkedő, mindennapi esendőség mind eszünkbe juthatnak Catalano modelljeiről, akik a korszak elismert művészgenerációjának tagjaiként már nevet szereztek a római művészvilágban: Alighiero Boetti, Gilbert&George, Maurizio Mochetti és mások.

Az innen nyíló három kisebb terem témái szűkebbre szabják az értelmezés keretét. A *Történet* címet viselő szekcióban John Gibson 1973-ban New Yorkban *Story* címmel megrendezett tárlatának olasz hatása érzékelhető. Rómában Enzo Cannavio rendezett először átfogó kiállítást a nemzetközi szinten Narrative Art néven futó irányzat alkotóiból. Az elsősorban fotografikus műveket felvonultató teremben az 1974–77 között Rómában kiállító Bill Beckley és Peter Hutchinson munkái szembetűnőek, valamint Giosetta Fioroni valós történeteken alapuló képsorozata. Fioroni az 1923-as bécsi jogi atlaszból származó képek mellé írta történetüket, így tette teljessé az egyébként a történelem hordalékaként létező talált képeket. A következő kisebb részt a politikának szentelték. A hatvanas években a művészet és a politika kapcsolata radikalizálódott, a művészek társadalmi szerepvállalása a korszakban nem elvárás, hanem belső szükséglet volt. Jellemző példa a társadalmi felelősségvállalás fontosságára az 1973-ban Rómában Carlo Maurizio Benveduti és Tullio Catalano kezdeményezésre megalakult *Uffici per la immaginazione preventiva (a tervezett képzelet-erő műhelye)*. Az műhely tevékenységéről és szellemiségéről – az esztétikai vita is lehet forradalmi tett! – az itt bemutatott dokumentumok, kiadványok adnak képet. Ezen kívül, az itteni művek konkrét politikai utalások helyett inkább társadalmi problémákkal és szerepvállalással foglalkoznak. Érdekes kitekintést nyújt két, a tárgyiasult (női) testre reflektáló munka. Verita Monselles *Ecce Homo (III sorozat, 1977)* és Tomaso Binga *Litanie Lauretanie Mater* című, 1976-os alkotása. Női testek és testhelyzetek helyezik a társadalmi egyenlőség kérdését politikai kontextusba.

Végül elérkeztünk az utolsó teremhez, amelynek címe *Labirintus*. Borges és Achille Bonito Oliva neve kerül elő, utóbbi 1979-ben adott ki



Michele Zaza

azonos címmel egy könyvet az olasz kortárs művészetben felfedezhető köztes, útkereső állapotról, ahol az út a fontos és nem a cél. Metaforaként is gyakran előkerül a labirintus a hetvenes évek művészetében, az elsősorban festményeket bemutató termén Ariadné fonala vezet végig. Maga a műfaj is reneszánszát éli a korszakban, mások mellett az absztrakt irányzatok is újra felfedezik maguknak a festészetet. A festészetet tekinti elsődleges kifejezőmódjának a hetvenes évek végének olasz művészetében megjelenő új irányzat, a *transavanguardia* is. Achille Bonito Oliva művészettörténész 1979-ben írja meg a transzavantgárd kiáltványt, amelyben kifejti: „a művészet végre visszatér eredeti törekvéseihez, [...] működésének kiindulópontjához, ami maga a labirintus, egy belső munka, akár egy ásatás a festészet lényegének mélyére”. A teremben is szereplő Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente és Mimmo Paladino tartoznak szorosan az olasz transzavantgárd irányzatához. Későbbi kritikusaik anakronizmust és erőltetett idézethasználatot emlegettek velük kapcsolatban, de kétségtelen tény, hogy bevonultak az olasz művészet történetébe.

Ennek a világszinten ható, egyedülállóan gazdag művészettörténetnek a fővárosra szűkített fejezetét igyekezett bemutatni a Palazzo delle Esposizioni. 2014-ben a hetvenes évek forrongó és sok szempontból korszakalkotó művészetéről átfogó, több száz munkát felvonultató kiállítást rendezni bátor vállalás. Nem feltétlenül van sikerre ítéelve, mindig lesznek, akik méltatlanul kimaradnak, eltolódhatnak a hangsúlyok, ugyanakkor egy egészen új kép is kialakulhat a korszakról a mai látogató szemében. Különösen a hetvenes évek után született nézőnek lehet érdekes egy efféle áttekintés, akár egy városra szűkítetten is. Hasznos volna máshol is hasonló kezdeményezésbe fogni, akár Budapest is lehetne hivatkozási pont a Közép-Kelet-Európában egyedülállóan gazdag hetvenes évekbeli művészi pezsgésével, a feltérképezetlen mozgalmakkal és kísérleti iskolákkal. Akár példát is vehetnénk Rómától: a neoavantgárd magyarországi történetéből is bőven kitalálna egy ekkora tárlat.