

Immanens szövegelemzései és kérdése – bár számos alkalommal igényt tart rá – nem mutatnak „kifelé”, az elméleten túlra, referenciájuk maga az elmélet. Az öncélú leckefelmondáson a legtöbb esetben persze túlmegy az elemzés; a fejezetek egy „korszerű” narratológiai állásfoglalást körvonalaznak, és világosan jelzik a szerző vitapozícióját.

A kötet a maga szabta körön belül maradva leginkább a dolgok *elolvasásának* lehetetlenségét példázza, amit – mint idézi – „nem volna szabad túl könnyelműen venni” (9. old.). A felszólításból adódó tudálekos passzusokat, a végtelen eldönthetlenségekben tobzódást, a kiüresedett frázisokat ellenpontozzák az alkalmankénti könnyítő frivolitások, a részeredmények folyamatos megkérdőjelezése, a lerögzítés mániakus kerülése. Az írások egyenetlen színvonalamiatti elhibázottság-érzést ez az elenpont, a kérlelhetetlen elméletiségen átsütő rokonszenvesen szkeptikus hang oldja.

KISS GÁBOR ZOLTÁN

David Craven: Art and Revolution in Latin America 1910–1990

Yale University Press, London, 2002.
228 old.

Az 1951-ben született szerző a művészettörténet tanára az új-mexikói egyetemen; a jövő forradalmi utópiáit megjelenítő vizuális művészetek történetét tárgyaló munkáját részben Budapesten írta meg a Collegium Budapest ösztöndíjasaként 1998–1999-ben. Társadalmi üzenetekből építkező művészetet vizsgál, amelynek gondolati kontextusát az egész világra, de különösen Latin-Amerikára tartós hatást gyakorló, trockista szocialista eszmerendszer alkotja.

A közel kétszáz oldal húsz év kutatásainak és számos spanyolországi, mexikói, kubai és nicaraguai tanulmányútnak a gyümölcse. A kubai

utak kis száma a vizsgáldás mikéntjében is észlelhető: az „in situ” felkereshető művek helyett a sokszorosított (alkalmazott) grafika, a filmművészet, a szépirodalom kap helyet benne. A bírálattal finoman kell bántani: a falfestmények „hiánya” jellemző Kubára, s – legalábbis a befogadás „elkerülhetetlenségét” tekintve – velük egyenértékűek az előbb felsorolt művészeti ágak produktumai. A kötetben egyébként szinte elkülönülnek az illusztrációk a szövegtörzstől, így önálló értelmezésre és elemzésre adnak lehetőséget. A szöveg ritkán hivatkozik a reprodukciókra, de ha igen, akkor hosszú, aprólékos képelemzések keretében.

Craven többféle megközelítésben is vizsgálja témájának előzményeit: először világgazdasági szinten, majd eszmetörténeti-történelmi, „ikonográfiai”-művészettörténeti vonatkozásaiban.

A nemzetgazdaságokat vizsgálva érdekes párhuzamot von Latin-Amerika és a volt „keleti blokk” országai között. A közös történelmi nevező a szembenállás az Amerikai Egyesült Államokkal, ám az eredmény merőben más, hiszen a Szovjetunió összeomlása után az új gazdaságpolitika rosszabb mutatókat produkált Európában. Latin-Amerikában ezzel szemben ez a történelmi váltás nem járt jelentősebb gazdasági hatással.

A „mi a forradalom?” kérdésének megválaszolása előtt a szerző megvonja kutatásának idő- és térbeli kereteit: Mexikót 1910 és 1940, Kubát 1959 és 1989, Nicaraguát 1979 és 1990 között vizsgálja – a többi latin-amerikai országgal nem foglalkozik. Ezen országok geopolitikai egységükben, azaz Latin-Amerikaként az Egyesült Államokkal szemben elhelyezkedő szuperhatalmat alkotnak – legalábbis a volt nicaraguai alelnök, Sergio Ramírez szerint. A latin-amerikai forradalom semmiképpen sem azonos a francia, illetve az orosz történelemben lejátszódott forradalmakkal: elhatárolásukat segíti, hogy 1789 óta maga a „forradalom” szó jelentése is gyakran változott. Latin-Amerikában a forradalom az idegen uralom elleni szabadságharc második (sokszor lezáratlan) fejezete. A XIX. század során a córdobai és a későbbi

szerződésekkel lezáruló függetlenségi mozgalmak csak a közigazgatást végző nemzetek cseréjét és a meszticek bekerülését segítették elő, az indiánok kiszolgáltatott helyzete azonban nem szűnt meg. A forradalmak ezen kívántak változtatni: Latin-Amerikában ekkor az európai szociológiai elméletek eszközként, nem pedig célként szolgáltak. Craven kortárs politikusoktól, történészekről kölcsönzött idézetek sokaságával látja el az olvasót; s a forradalommal foglalkozó fejezetet Carlos Fuentes, a mexikói jogász-író, egykori párizsi diplomata szavaival zárja: a három évtized Mexikóban forradalmak sorozatát hozta magával.

Ikonográfiai vizsgálataihoz a szerző öt évszázadot tekint át: egyaránt citálja a XVI. századi Cesare Ripa *Iconologiaját*, Abraham Bosse, a XVII. századi francia metsző, a Supermanteau kitaláló Joe Schuster vagy Szergej T. Konyenkov szovjet szobrász műveit. Az utóbbi két művész alkotásai – a képregényhős és az *Aranyember* – között érdekes párhuzamot von: a testtartás, a láncot széttépő, feltartott kezek egyértelmű hasonlóságot teremtenek a mindössze hatévnnyi különbséggel készült grafika és szobor között.

Mi, (ki) igazolja Craven ikonográfiai vizsgálódásának létjogosultságát? Justino Fernández esztéta, akit a szerző Wölfflin, Panofsky és Hauser egy személyes mexikói megfelelőjének titulál, s aki szerint „kezdetben (a falfestészetet tekintve) mindegyik festő a keresztény ikonográfia hatása alatt dolgozott.”

A latin-amerikai forradalmak mindig jelentős művészeti-intézményi reform igényével is fellépnek: a mexikói San Carlos Nemzeti Akadémiát például először még Benito Juárez újíttotta meg a XIX. században, majd Diego Rivera képzett esténként „művészeti munkásokat” a jogutód Escuela Nacional de Artes Plásticasban. S ahol korábban nem volt művészeti felsőoktatási intézmény, ott létrehoztak nemzeti iskolákat. A szándék mindig azonos: minél több ember számára „hozzáférhetővé” tenni a kultúrát, azaz elitképzés helyett népoktatást nyújtani. Kubában 1959 után számos ilyen intézmény jött létre, a legismertebb a sokrétű Casa de

las Américas. Nicaraguában pedig 1979–1980 között a „forradalom a kultúrában és az oktatásban” sandinista jelmondata alapján a Centros Populares de Cultura hálózatát 24 intézettel alapították meg. Ezek a központok hármast célul szolgáltak: egyrészt kiállítóhelyeket biztosítottak a művészeknek, másrészt a sandinista kormány a közvetítésükkel vásárolt, illetve kapott ajándékba műalkotásokat az alkotóktól. Végül ezen központokban művészeti oktatás is folyt: az olajfestészet technikáját például az a María Gallo tanította, akinek a vásznait inkább a falfestészetben is használt erős kontúrok jellemzik. Egyébként Nicaraguában 1982-ben külön „murális” iskolát is alapítottak olasz segítséggel: vezetője az ország egyik legkiemelkedőbb falfestője, Leonel Cerrato – igaz, az intézmény 1986-ig nem nyitotta meg kapuit. A technika iránti állami elkötelezettséget jól jellemzi, hogy a nicaraguai kormány 1985-ben kiadta a mexikói festő, David Alfaro Siqueiros *¿Cómo se pinta un mural?* című kézikönyvét. Ennek a kormányzati támogatásnak is köszönhető, hogy a nyolcvanas évek végén Nicaraguát már a murális művek világgözpontjaként emlegették.

A kulturális forradalmak ritkán köthetők közvetlenül egy-egy ember nevéhez, Mexikóban mégis ezzel találkozhatunk. Álvaro Obregón köztársasági elnök oktatási, művészeti intézkedései a falfestészet és a sokszorosított grafika elterjedését hozták magukkal. A különféle csoportok között létrejött szakadás stilisztikai, illetve ideológiai kérdéseken múlt: José Vasconcelos akadémiai tanársága alatt az Art Deco volt követendő, ám az *El Maestro* folyóirat címlapjainak grafikai és tipográfiaja szerint a Párizsból hazatérő Rivera változást hozott. A „radikális” Diego Riverának az Oktatási Minisztériumban látható 1923-as falfestményei pályájának s forradalmi eszméinek csúcspontját jelentik. Rivera itt ábrázolta először a (tanító)nőt mint a forradalom harcosát. A nők helyzete egyébként a forradalomban kérdéses: az első feminista, a későbbi *Uno más uno* és a *La Revuelta* mexikói szerzőinek és olvasóinak példaképe, Frida Kahlo – Craven megfogalmazását idézve – nem hiú-

ságból tette át születési dátumát három évvel későbbre, 1910-re, a forradalom születésének esztendejére. Ugyancsak a női egyenjogúságot hirdeti a pár évtizeddel későbbi nicaraguai elmélet: a történelmi múlt képi elemei és a forradalmi eszmék együtt teremtenek kulturális egységet a férfi és a nő között. Ugyanitt készült egy enyhén szocialista realista ízű plakát is az 1980-as évek elején: a fiatal, fejkendő, álmodozva felfelé tekintő lányt ábrázoló mű az *Új országot építünk, új nőt teremtünk* címet viseli. Az ellenpont María Izquierdo mexikói festő véleménye: bűn nőnek születni, de még nagyobb vétek tehetséges nőként jönni a világra.

A forradalmi művészetnek nincs egységes stílusa, hiszen a forradalom – mint Daniel Ortega 1979-ben nyilatkozta – nem alkot művészeti szabályokat. Raúl Quintanilla, a managuai Escuela Nacional de Artes Plásticas igazgatója védelmébe vette a kifejezés szabadságát, és olyan új, nemzeti elemekből építkező vizuális nyelv megalakítását tűzte célul, amely nemzetközi szinten is jelentést hordoz. Ebben az értelemben Mexikóban – rossz szóval élve – stíluspluralizmusról beszélhetünk: a korai Diego Rivera kubistaként, María Izquierdo szürrealistaként, Rufino Tamayo absztrakt festőként dolgozott. Nicaraguában az absztrakciót Rodrigo Penalba falfestészetrel (is) foglalkozó tanítványai, a Costa Ricába emigrált Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro és Roger Pérez népszerűsítették. 1980 után Hilda Vogel, Julie Aguirre, Manuel Gorda piaci, parki épületek falát díszítő falfestményei képviselik a „pintura primitivista” áramlatot, melyet a trópusi élénk színek, a népművészeti hatás, a „természeti” és az „emberi” éles ellentéte jellemez. Ugyanakkor Santos Medina 1982-es *A latin-amerikai forradalmi egység* című festménye kubista formabontással készült. Az 1980-as évek végén jelenik meg a neoexpresszionizmus és a mágikus realizmus néhány – akkor még – fiatal nicaraguai festőnél: így Aparicio Artholánál, Cecilia Rojas Martíneznél, Patricia Bellínél. Kubában – a Castro által nem sokra becsült – absztrakciót René Portocarreo képviselte. Ugyanitt Raúl Martí-

nez nyomdokán Alfredo Rostgaard *Che* című alkotásával a pop art felé nyitott.

A forradalmak szükségszerűen egyaránt igénylik a monumentális falfestészetet s a könnyen, olcsón sokszorosítható grafikát. Mexikóban a húszas–harcincas években jelent meg az igény a sokszorosított grafika iránt – a művészek főként külföldről érkeztek. Pablo O’Higgins falképeket is készített, többek közt Rivera társaságában egy XVII. századi chapingói kolostorban, amelybe az obregóni földreformok nyomán egy agráregyetem költözött.

Ugyancsak O’Higgins volt a Taller de Gráfica Popular alapítója is 1937-ben, mely kb. 4000 linó- és fametszetet, illetve litográfiát készített fennállása során.

Nicaraguában és Kubában az új eszmékre épített propaganda terjesztését szolgálta a film, a fotóművészet és a folklór is: a szigetországban a már említett Casa de las Américas segítségével. A szépirodalom szintén kiemelkedő helyet kapott: Ernest Hemingway szívesen látott vendég volt Kubában, Tennessee Williams is általa lett Fidel Castro személyes ismerőse. Nicaraguában az írók aktív részvétele miatt a 79-es eseményeket a költők forradalmának is nevezik. Költők forradalmának, hiszen talán egyik latin-amerikai ország közigazgatásában sem jelentek meg oly nagy számban művészek, mint a sandinistáknál: Ernesto Cardenal költő kulturális miniszter, Armando Morales festő UNESCO-nagykövet, Sergio Ramírez író alelnök lett.

Vajon, közhellyel élve, az intézményesülés jelenti-e a forradalmak végét? Lehet-e múlt időt használni a forradalmak tárgyalásában? Siqueirost követve úgy vélem, hogy a forradalmak lezárultával (de Latin-Amerika történelmét tekintve: nem a halálával) felismerhetővé válik az addig propagandaeszközként szolgáló művek művészeti értéke: amikor a chapingói egyetem egykori barokk kápolnájából auditorium lett, Riverát bízták meg kifestésével – ma ez a tér múzeumként szolgál.