

Elkészült a kép. Ez itt, az ott.  
Feküdj, ki vagy, veled megyek.  
Csak még idesatírozok  
egy utolsó lehelletet.

Szív leáll, az agy zihál és exitál  
bolond Gu'Laxypan-i piktor.  
Holdon túl, Földön innen Gu'Laxypan.  
Az ég alján kriksz-kraksz, a szignóm.

*A szövegben Gulácsy Lajos szavai, mondatai.*

Ébli Gábor

---

## MIGRÁCIÓS MŰVÉSZET

### Húszéves Berlin új kortárs művészeti intézményrendszere

A berlini Nationalgalerie negyven év alatti alkotók számára meghirdetett díjának döntő fordulójába bejutott négy művész közül 2009-ben hárman külföldről jöttek. A szervezők közel százötven szakembertől kértek ajánlást művészekre, s ezt egy első zsűri rostálja. Az ideai döntnökök maguk is a nemzetközi hozzáállást sugallják: az öt kurátorból csak ketten németországiak, s ők sem berliniek. Az általuk kiválasztott négy művész szerepelt a „short list” kiállításon 2009 őszén.

A végső döntést egy másik zsűri hozta; ezzel próbálják meg csökkenteni annak a lehetőségét, hogy a kurátorok a kedvenceiket segítsék sikerhez. A második zsűriben Berlin, szűkebben a Nationalgalerie már két fővel képviselteti magát.<sup>1</sup> A legfiatalabb zsűritag negyven, a legidősebb ötvenegy éves; alkotók és bírálók közös vonása a fiatalos, nemzetközi jelleg.

A fődíj ötvenezer euró, s széles nyilvánosság jár hozzá. Az összeg feléért a nyertes egyik munkáját veszi meg a Nationalgalerie; a szelekciónak erős szimbolikus üzenete van a vezető német modern és kortárs művészeti közgyűjtemény gyarapítási politikáját illetően. A díj elvárása a szokatlan, eredeti, provokatív, akár sokkoló jelzőkkel írható le. Kockázatos pályázatokat várnak, a művészet legfőbb értékeként a bátor és fantáziadús komponálást sugallják. Ez nem ellentmondásmentes vállalkozás. Felveti a kérdést, nem az angolszász terminológiában a „shock of the new” egymást követő szériájaként definiált modernizmus szelleme él-e még tovább, ami azt a művészetelméleti belátást kínál

<sup>1</sup> Rajtuk kívül a svéd Daniel Birnbaum az ideai Velencei Biennálé biztosaként, egyúttal a frankfurti Städel-schule rektoraként, Sam Keller a bázeli Beyeler Alapítvány igazgatójaként, míg Christine Macel a Centre Pompidou főkurátoraként kapott megbízást.

ná, hogy a posztmodern pluralizmus köntösében a modernitás mint befejezetlen projektum (Jürgen Habermas) még mindig meghatározó. Vagy a mindenáron újat akarás kortársi erőltetéséről van-e szó, s közben sokak szerint a király meztelen? Kritikus olvasatban a szokatlanság sznobizmusa ez: a lényeg a meglepetés ténye, nem a tartalma.

Mindez egy kétévenként átadott díj esetén nem meglepő, de itt egy elsőrangú XIX–XXI. századi anyagot birtokló múzeum törzsgyűjteményének bővítéséről van szó, s milyen üzenetet sugall a Nationalgalerie azzal, ha esztétikai érték gyanánt (vagy ahelyett) csupán a furcsa jelleget deklarálja?

Az eddigi short list kiállítókat végignézve a koncepció következetes: lehet szeretni vagy nem szeretni, de tudatos stratégiáról van szó.<sup>2</sup> Nem elég a nagy név, valami plusz is kell. Festészettel általában kicsi az esély nyerni, idén a négy döntős nem is próbálkozott ezzel. A 2009. évi győztes a jeruzsálemi születésű Omer Fast lett, akinek háromrészes NOSZTALGIA című filmje az emlékezésről szól.

Az eddig összegereblyézett jellemzők (a fiatalos, nemzetközi, szokatlan és anyaghasználatában, mediálisan újító vonás) mellett ez a pszichológiai-történelmi tematika sem véletlen. Ez a díj Berlinről szól. Adottságait felismerve Berlin olyan kortárs művészeti intézményrendszert alakított ki a Fal leomlása óta, amely dinamikus, a város történelmére reflektáló művészeti közeget vonz ide. Ennek motiválója és következménye ez a díj.

A díjat a Nationalgalerie baráti köre hívta életre és működteti. A Verein ma ezernégy-száz tagot számlál, akiknek évi hatszáz eurós tagdíja és a különböző mértékű önkéntes hozzájárulások adják a kasszáját, amelyből a múzeum számára minden évben az igazgató által kért különböző művek megvételét, továbbá ezt a díjat és számos egyéb kezdeményezést finanszíroznak.<sup>3</sup> Ez a modell az eredeti baráti körben is így működött a Weimari Köztársaság idején; a Hitler által ellehetetlenített szervezetet 1977-ben a magyar kapcsolatairól is ismert Dieter Honisch igazgató élesztette újra. Eddigi legnagyobb tettük Barnett Newman WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE című pannója IV. változatának megvásárlása volt 1982-ben az akkor óriási összegnek számító egymillió dollárért. A Verein ma neves gyűjtőkől (Erich Marx, Christian Boros, Erika Hoffmann, Friedrich Christian Flick), részben kisebb médiaismertségű, de ugyanúgy a kortárs művészet szellemi izalmára és társadalmi státusára vagyó tehetősökből áll.

A díj létrehozását az időközben elhunyt Rolf Hoffmann kezdeményezte, aki a feleségével együtt több célt próbált ezzel elérni. Elsőként a baráti kör tagjait, a potenciális donorokat kívánta a kortárs felé mozdítani. Erika Hoffmann ma is őszintén elmondja, hogy a Preis der Nationalgalerie für junge Kunst a vizuális nevelés eszköze – nemcsak a közönség, hanem a díjat finanszírozó gazdasági elit számára!

A második szempont a németországi kortárs művészet nemzetközi versenyképességének fokozása: a díjazást, az eljárást a brit Turner Prize-hoz igazították. Vállalták nemcsak az anyagi terhet, hanem az ilyen típusú művészetmenedzseléssel járó felhajtást is. Ha az angol modell nem kis részben a hype-ról, a művészet köré fűjt szenzációról szól, akkor versenyezni vele csak az eszközeinek bizonyos fokú átvételével lehet. Harmadik

<sup>2</sup> A korábbi négy-négy döntős között olyan sztárok is lemaradtak végül a fődíjról, mint az első meghirdetésekor (2000) Katharina Grosse vagy Olafur Eliasson, két év múlva Tacita Dean és Daniel Richter, illetve a harmadik alkalommal Anri Sala és Angela Bulloch, vagy legutoljára, 2007-ben Jeanne Faust és Damián Ortega.

<sup>3</sup> A közelmúltból néhány új szerzeményük a múzeum számára: Michel Majerus, Günter Brus, Vanessa Beecroft, Jörg Immendorf és Rebecca Horn munkái.

célként Berlin felemelése adódott: Hoffmannék üzletemberként tudták, a sikeres kortárs művészet gazdaságilag is megtérül, olyan szolgáltatásokat, kulturális turizmust csábít az új fővárosba, amelyek segítik az egykor megosztott Berlin új arculatának megszületését.<sup>4</sup>

A díj kiállításának helyszíne nem rossz választás. Még ha a Hamburger Bahnhof tagolt terében kissé elvész is a bemutató, az 1996-ban megnyílt múzeum területe és befolyása folyamatosan nő. A másfél évszázaddal ezelőtt épült pályaudvart már a XX. század elején közlekedési múzeum céljára alakították át, de igazi életre csak az újraegyesítés utáni rekonstrukcióval és az építésről, Josef Paul Kleihuesról elnevezett új szárny hozzátoldásával kelt. Az apropót az Erich Marx műgyűjtővel kötött megállapodás adta, akinek kollekciója az állandó kiállítás fejében a Nationalgalerie-t gazdagítja.

Megmaradt a neoklasszicista homlokzat (Dan Flavin egy neoninstallációjával kiegészítve), az egykori pályaudvari acélváz, üvegtetős csarnokból lett a központi, történetinek nevezett Historische Halle. Az új Kleihues-csarnokban szerepel Marx kollekciójának néhány darabja évente változó rendezésben. Hat évvel később Egidio Marzona konceptes, arte povera jellegű gyűjteménye került a múzeum birtokába, majd 2004-ben jött az újabb bővítés: Friedrich Christian Flick kétezer tételes, a minimalizmustól a jelenig húzódo anyaga jutott a múzeumba. Bár Flick gyűjteménye csak hétéves tartós letéti szerződés alapján látható, az épületet markánsan megnövelték.<sup>5</sup>

Ki kívánna jobb intézményi háttérrel a fiatal művészeti díjnak? Sokan! Nem mindenki tartja jónak a múzeum fejlődését. Zavaró, hogy a Flick család vagyona a hitleri időkben gyárosként meggazdagodó nagypapára megy vissza – miközben a mai gyűjtő és támogatói úgy érvelnek, hogy ezt a pénzt nem lehetne jobban elkölteni, mint egy egyetemes kitekintésű kortárs gyűjteményre, amelyet múzeumban kell bemutatni, a kulturális nyilvánosságot erősítve. De miért az adófizető finanszírozza az épület, a feldolgozás, publikálás költségeit?

Amíg csak tartós letétről van szó, addig ez valóban kényes kérdés, ám ott van az örökre megszerzett magángyűjtemények pozitív példája: az infrastruktúra költségeinek átvállalásával az állam egy piaci áron megfizethetetlenül értékes műalkotásanyag birtokába jutott. Tény, Flick ajándékozott is a múzeumnak: 2008-ban egy 166 darabos válogatást, ami a modern művészet gyűjtésének százötven éve alatt az egy gyűjtőtől származó legnagyobb donáció Berlinben.

Meglátjuk a végeredményt; Erich Marx gyűjteménye is lejárat nélkül, de nem tulajdonként, hanem csak tartós letéti szerződéssel van a múzeumban. Flick is felmondhatja a letéti szerződést. Ezt mondják a kétkedők, akiknek már az is sok, hogy az ország prominens kortárs múzeumban, tulajdonban vagy letétben, de mégiscsak három magángyűjtemény terpszkedik. Mivel szerződésesen kötelező mindenütt feltüntetni a nevüket, miközben a jogállásukra a nagyközönség aligha figyel, a látogatót olyan érzés veszi körül, hogy gyűjtők múzeumában sétál, illetve a Nationalgalerie boltjában vagy postájával magángyűjteményi katalógusokat vesz kézbe. S a díj kiállításán, minden

<sup>4</sup> Az évek során a díj finanszírozásába beszállt a BMW, ami jól mutatja, hogy a müncheni székhelyű cégnek is milyen fontos a kozmopolita berlini imázs. Az egyetlen nagyvállalat bevonása – több kis támogató helyett – jó döntésnek bizonyult; egy ilyen cég még a mostani válság idején sem engedheti meg magának, hogy kihátráljon a vállalásából.

<sup>5</sup> A múzeumban a három műgyűjtemény valamilyen felállásban mindig látható, kiegészítve a Nationalgalerie törzsgyűjteményéből bemutatott művekkel.

vizuális megjelenésén ott éktelenkedik a Verein és a BMW büszke szponzori neve, logója.

Magánpénz nélkül üres lenne ez a múzeum? A múzeum mint közintézmény piederstálra állítja a magángyűjtést, a kapitalizmusból húzott haszon az eredetileg progresszív, kritikusszemléletű művek megvásárlásával és nyilvános bemutatásával még a műpártoló gazdagok nevének örök fényezéséhez is hozzájárul?

Legyünk reálisabbak: ez legalább egy működő public private partnership, a közvilágban nyer az együttműködés révén. Hogyan lenne Berlinben – az egykori szegény, elszigetelt nyugatnémet város és a lepukkant NDK-s főváros mai utódjában – másként ilyen egyetemes rangú kortárs művészeti anyag? S micsoda előnyt jelent a német alkotóknak, hogy univerzális kontextusban jelenhetnek meg! A nemzeti művészet józan porciózása az egyetemes pozíciók között könnyebben volt megvalósítható három magángyűjtemény integrálásával, mintha adófizetői forrásokból évente el kellene számolni, hány német és hány más munkát vettek.

Ha szó érheti a válogatást földrajzilag, akkor az euroatlanti, illetve Európán belül az északnyugati dominancia miatt; az egykori perifériák mai globális művészete csak alig jelenik meg. Az angolszász–amerikai túlsúly a Neue Nationalgalerie gyűjteményében, kiállításában ideológiai okokból már a második világháború vége óta jelen van, ezért is finanszírozta a művészeti és emberi szabadság megtestesülésének tartott Barnett Newman-féle színmezők megvételét negyedszázada a baráti kör.

Zavarba ejtheti ellenben a látogatót, milyen intézményben is jár. A műtárgyfeliratoktól a kortárs művészeti díjig mindenütt a Nationalgalerie a hivatalos elnevezés, a Hamburger Bahnhof csak lerakat saját gyűjtemény nélkül.<sup>6</sup> Mivel 1945-ben a Nationalgalerie a szovjet övezetbe került, Nyugat-Berlin városi szinten már abban az évben modern gyűjtemény kialakításába fogott. 1968-ban nyílt meg Mies van der Rohe tervei szerint a Neue Nationalgalerie, amelynek a fiókja a Hamburger Bahnhof.

Ahogy a Kelet-Berlinbe szakadt s immáron „Alte” jelzőjű Nationalgalerie száz évvel korábban azért jött létre, hogy a politikai egységért küzdő német állam kulturális egységét hirdesse, úgy a berlini fal leomlásáig a két párhuzamosan működő nemzeti galéria a város és az ország megosztottságát tanúsította. A két állam eltérő ízlése, a szovjet, illetve a nyugati szövetséges csapatoktól visszajuttatott gyűjtemények eltérő jellege, valamint az Alte és a Neue Nationalgalerie gyökeresen más építészeti üzenete alapján alakult ki, hogy az Alte a gyűjteményét tekintve is régi (XIX. századi), míg a Neue nemcsak nevében, hanem kiállításában és kollekciónak is új, modern (XX. századi) Nationalgalerie lett. A két múzeumot 1992-ben egyesítették szervezeten, s mellettük nőhetné ki magát a XXI. század múzeumának a Hamburger Bahnhof.<sup>7</sup>

Kétszáz év áttekintésével a Nationalgalerie helyszínei a modern és kortárs művészet folytonosságát sugallják. Mivel az Alte Nationalgalerie a Múzeumszigeten fekszik, a háttérben ott áll a széles kultúrtörténeti anyag is. Ezt szervezetileg is aláhúzza, hogy a Nationalgalerie öt egysége, a Múzeumsziget további négy helyszíne, valamint más helyszínek (Kulturforum, Dahlem), összesen tizenhét intézmény együtt alkotja a Staatliche Mu-

<sup>6</sup> Ennek modellje, hogy 1919–1937 között működött a trónörökös palotában, az Unter den Lindenen az akkori élő művészet lejárólhelye.

<sup>7</sup> Két további fiókintézménnyel együtt (amelyek közül a Berggruen-gyűjtemény Picasso-anyaga világhírű Charlottenburgban) a Nationalgalerie anyaintézmény összesen öt helyszínt jelent. Ezek gyűjteményi anyagai elvileg és kis részben gyakorlatilag is mozgathatók, közös igazgatójuk van, kiállításait összehangolják.

seen zu Berlin fedőszervet; vagyis a kortárs művészet szerves része egy tág intézményi hálónak.<sup>8</sup>

Ezt kritizálja a másik oldal. Nem elég, hogy magánosok telepedtek rá, hanem az állami bürokrácia is. Egy kortárs múzeumnak laboratóriumként kell működnie, nem be- tagozódnia a kanonikus felfogású és adminisztratív nagy intézmények sorába. A Hamburger Bahnhof mozgékonyágát, vállalkozó szellemét csorbítja alárendeltsége már a Nationalgalerie-nek is, nem beszélve az SMB monolitikus szervezetéről.

Miért a túlnyomórészt állandó kiállítási felület a Hamburger Bahnhofban? Kortárs művészetet nem állandó jelleggel érdemes bemutatni. Egyáltalán mitől kortárs ez a válogatás? Inkább kortárs klasszikus. Joseph Beuys fontos, de nem kortárs, miért kell neki változó felállásban, de mindig monografikus állandó kiállítási teremsort szentelni.<sup>9</sup>

A perlekedők kifogásai e pontokban foghatók össze: a Hamburger Bahnhofban egy kortárs intézményhez képest túlzott 1) az állandó kiállítás szerepe, 2) a hatvanas évektől induló, ma már inkább modern, semmint kortárs művészetként értelmezhető anyag súlya, 3) a magángyűjtemények dominanciája és 4) a bürokrácia intézményi jellege.

Az igazi kortárs szellem hiánya miatt (és a magángyűjtők kiszolgálásának vádjával) keményen támadták is az eddigi igazgatót. Az események úgy hozták, hogy 2009-ben mindhárom olyan pozícióba új vezető került, amelyek napi vagy stratégiai szinten befolyással bírnak a kortárs múzeum működésére. Új igazgatója lett a Nationalgalerie-nek, új főigazgatója az SMB-nek és új elnöke a másik múzeumi fedőszervnek, a szintén a második világháború után alapított Stiftung Preussischer Kulturbesitznek is. Elválik, hoz-e ez újítást.

Csökkenené a Hamburger Bahnhofra nehezedő nyomást, ha lenne időszakos kiállítási tere Berlinnek (ezért hozták létre legalább átmenetileg a Temporäre Kunsthallét a Múzeumszigettel szemben), illetve ha elfogadnák, hogy a Hamburger Bahnhof által vállalt feladatok legitimek, ugyanannyira, mint a vágyott kísérleti kortárs intézményé is, de egy fedél, egy irányítás alatt ezek nem megvalósíthatók. A Neue Nationalgalerie kicsi; üvegpalota jellege miatt csak korlátozottan alkalmas a XX. századi anyag bemutatására, ebben egyenrangú, elengedhetetlen szerep jut a Hamburger Bahnhofnak.

Beuys (vagy éppen a biciklikerekével főhelyen Marcel Duchamp) sem véletlenül van ott az állandó bemutatón: a kiterjesztett művészetfogalom apostolaként legitimálja, hogy a Hamburger Bahnhof miért szentel korlátozott helyet a festészetnek, s a jelenkori művészet kibontakozását a hatvanas évektől kezdve miért az installatív, performatív irány, a teret bejátszó objektív művészet fejlődéseként mutatja be.

A magángyűjtők szűrét sem érdemes kitenni; a Nationalgalerie-ben 2009 őszén volt látható a berlini Pietzsch házaspárnak a szürrealizmusból induló magángyűjteménye, amelyet állandó elhelyezés fejében a múzeumra bízának. Ilyen ajánlatokkal élni kell (akár a Beggruen-kollekció külön palotában való kiállítása, akár a Marx-gyűjtemény integrált múzeumi bemutatásának mintájára), s ezzel párhuzamosan inkább külön

<sup>8</sup> A staatlich melléknév további rangot jelent. Németországban a múzeumokat a helyi (városi vagy tartományi) önkormányzatok tartják fenn, még a legnagyobb intézmények esetében is. Egy kiemelt múzeumi hálózaton belül, a legjelentősebb civilizációs gyűjteményekkel egy rangban szerepel a Hamburger Bahnhof. Nem lehet csökkenteni az anyagi háttérét vagy a szakmai önállóságát, nem egy mulandó kortárs kísérleti intézmény.

<sup>9</sup> Robert Smithson land artjának filmes dokumentációja külön csarnokban a vizuális neveléshez hasznos – de inkább egy didaktikus történeti bemutatón.

helyszínt és rugalmas intézményi megoldást kell találni a legújabb kortárs művészet mozgékony bemutatására.

A modern és a klasszikus kortárs magángyűjtemények állandó múzeumi elhelyezése, illetve a legújabb jelenkori folyamatok bemutatása nem vagylagos, hanem egymást erősítő tényezők. Vívmány, hogy Berlinben nem lóg a mai kortárs művészet a levegőben, hanem a XX. század lassan minden periódusából láthatók az előzményei. S ebben a műgyűjtők szerepe tagadhatatlan. Flick, Boros és a többi művészetcápa lelkesen fotóztatja magát fiatal alkotókkal, minden alkalommal vásárolnak a díjazottaktól – és az ő hozzájárulásukból adódik a díj összege!

Bár a kortárs díj kilóg a Hamburger Bahnhofból, szervesen illeszkedik Berlin művészeti hálójába, ha azt az eddigi múzeumi közelítés helyett más intézmények felől nézzük. A környező volt pályaudvari épületekbe beköltöztek a művészek, újabban a galériák is. S nem akárhogyan: itt van Thomas Demand műterme vagy az aukciósházak trójai falovaként féltirigylet londoni Haunch of Venison berlini galériája. A sok beáramló miatt az egykori senki földje egyre drágább, még Demand és hasonló sztárművészek is várhatóan elköltöznek majd a bérleti szerződések lejártával. Berlin kortárs művészeti előretörésében a művészek ilyen arányú beáramlása döntő szerepet játszik.

Ahogy a húszas években zömmel Kelet-Európából, a rendszerváltás óta egyre messzebről költöznek ide alkotók. Ennek előfeltétele volt a város politikai és gazdasági problematikusága. Egy drága világvárosba nem költöznek fiatal értelmiségiek és művészek ilyen számban, míg Berlinben a megélhetés és az ingatlan kedvező (volt). A beáramlók egymást inspirálják, kialakul egy kreatív közeg, egészséges verseny. Mivel a műtermek és az új galériák többsége a volt keleti városrészben talált helyet, a folyamatnak lett egy spontán új honfoglaló, az avított városképet saját kezdeményezésre radikálisan átalakító jellege.<sup>10</sup> Sokan csak úgy „elvannak”. Berlin még mindig nem feltétlenül a sikerről szól, hanem az önmegvalósításról, a viszonylag tét nélküli próbálkozásról.<sup>11</sup>

Mára a német történelem legnyomasztóbb fejezetei is szinte előnyére válnak a városnak, erősítik a hely szellemét. Berlin egyike azoknak a helyeknek, ahol közelről megélhető a történelem, egyúttal aktív az arra való kritikai reflexió is. A Nationalgalerie kortárs díjának négy idei döntőse közül nemcsak a nyertes, hanem még egy résztvevő is Izraelből települt Berlinbe. A város mai nyitottsága, a történelem élő feldolgozása akár az egykori üldözöttek leszármazottai számára is mágnesként hat. A Harmadik Birodalom egykor elretentő fővárosában ma vonzó (lehet), hogy a látványosságoktól, mint Daniel Libeskind Zsidó Múzeuma vagy a Brandenburgi kapu melletti teret betöltő Holokauszt- emlékmű-installáció, a hétköznapiakig, mint a Berlin-Mittében újjáéledt zsidó, német és multikulturális negyed, nem kell elfojtani az emlékezést a Vészorkorszakra, hanem az megélhető. A díj zsűrijében nincs német többség, a négyből két izraeli művész felkérése nem egyszerűsíthető le a németek kompenzációs gesztusának.

Külön jelentőséget sem kell tulajdonítani annak, mely jelölt honnan jött.<sup>12</sup> Ez mutatja a város kisugárzását és a világban szabadon mozogni vágyó művészek pozitív re-

<sup>10</sup> A trend éppen most van fordulóban. Olyannyira sikk és drága lett a keleti negyedekben galériát nyitni, hogy egyre több műkereskedő a volt Nyugat-Berlint preferálja. Schöneberg immáron a harmadik kis gócpont a Fal egykoron nyugati oldalán.

<sup>11</sup> Ennek a nyugati városrészben is van hagyománya, hiszen a megosztottság idején Nyugat-Berlinből eltűnt a hatalmi, birodalmi, nagypolgári karakter, s helyét az alternatív szcéna vette át; fiatalok gyakran csak azért költöztek ide, mert nem kellett a Bundeswehrben szolgálni.

<sup>12</sup> Számít-e, hogy a harmadik jelölt gyerekként a szüleivel menekült el Vietnamból, ma már dán állampolgár, és így telepedett át Berlinbe? Önmagában aligha kell vagy lehet ezt értelmezni.

akcióját. Azt az alkotói és emberi szabadságot, hogy az itt dolgozó művészek az identitásukat felhasználhatják, szublimálhatják munkásságukban. Megvan erre az inspiratív társalkotói és befogadói közeg, ám ez nem kötelező. Elsősorban művészek, származási, nemzeti, egyéb besorolás nélkül.

Művészek számára ideális egyveleg, ahol az építkezések, infrastrukturális fejlesztések révén a világváros lüktetése is megélhető. Jelen van a történelem, de a város nem belesüpped, hanem lendületet merít belőle. Nem alaptalan a korábbi párhuzam a weimari Németországgal: a császárság letűnte után Berlin nagy léptékű átalakulás helyszíne volt. A beáramlók a hozott szellemi kincs és a talált kultúra olvasztótégelyévé tették. Ez sok konfliktussal járt a húszas években, ám a művészetnek nem árt a feszültség. Ma hasonló forrásokból táplálkozik az a művészeti közeg, amely Berlint a kortárs művészet egyre jelentősebb központjává teszi.

Amit ennek alapjaként a kortárs művészet itteni szervezői, támogatói megértettek, az egyszerű recept. Nem a német művészetet kell erőltetni, mert a művészet nemzeti kategorizálása idejétmúlt, és a belterjesség miatt nem is hatékony, hanem a közéletben és a művészeti intézmények rendszerében olyan feltételeket kell teremteni, hogy jöjjenek ide az alkotók és velük a nonprofit és piaci szereplők, akik majd felteszik Berlint a globális kortárs művészeti térképre.

Jöttek, és feltették. A már említett kereskedelmi galériák virágzása Berlin több csomópontján közismert. S mielőtt valaki fanyalogna ezen, hogy lám, a nagy alkotói szabadság milyen hamar a piaci haszon felé csatornázódik, először is mérlegelje, hogy ugyan milyen hiánypótlásként várhatná el, hogy a művészeti szféra más mechanizmus alapján működjön, mint a manapság világuralkodó társadalmi-gazdasági berendezkedés, másrészt gondolja végig, hogy a jó galéria a művész második munkahelye, amely segít a projektjei kivitelezésében. Éppen mivel más metropolisok bérleti díjaihoz, műtárgypiacához képest Berlin még mindig olcsó, engedhetik meg maguknak a galériák a kísérleti attitűdöt.<sup>13</sup>

Ettől még a piac piac marad. Senki nem tagadja, hogy amint egykor a polgári normák ellen lázadó avantgárdot ízlésdiktátummá varázsolta a polgári vásárlók körében az ügyes galériások hálózata, úgy ma már eleve kéz a kézben lépked a bevett művészeti és társadalmi kategóriák kikezdése és az ilyen művészi gesztusok iránti fogékonyság a galériások által kondicionált vevők körében. Ezt a paradoxont nem lehet a globális művészeti szcéna térképéről kiradírozni. Minél újítóbb egy művész az anyaghasználatában (efemer jelleg), minél provokatívabb üzenetében (testiség, erőszak, pénz és más kényes témák), annál nagyobb esélye van piaci sikerre éppen a kipécézett gazdagok és hatalmasok körében. Az árucserét a galériás szkenálja. Neki kell elhitetnie a művésszel, hogy az adásvétel ténye és az irreális művészeti árak ellenére ő elsősorban független alkotó, s csak másodjára piaci árutermelő; illetve a vevővel, hogy ő a szabad szellem felkarolója, s csak másodsorban vásárló, befektető, aki éppen a vagyónához kapcsolódó lelki igényeit, pótcselekvési kényszereit orvosolja művészettel. S az igazi galériás önmagát is a művészet s csak másodrészen a pénz ügynökének tartja.

Mivel a művészet egyszerre szellemi és árupiaci jellege nem csupán Berlinre jellemző, hanem általános helyzetkép, továbbá ennek önsajnáló értelmiségi elemzése legtöbbször

<sup>13</sup> A piac egyik vezető, amúgy anyagilag is sikeres szereplője mondta az idei (tizenötödik) megrendezett, tehát szintén a Fal leomlását követően útnak indított) művészeti vásáron, az Art Forumon, hogy Berlin a műkereskedelem számára is az új irányok feltérképezésének viszonylag tét nélküli színtere.

zsákutcás, moralizáló kultúrkritikába fullad, hitelesebb a pragmatikus hozzáállás. A művészt, amint a galériát, ne a vélt pozíciója, hanem a teljesítménye alapján vegyük szemügyre.

A berlini galériák e tekintetben nem panaszkodhatnak: sok jó művészet születik a bábáskodásukkal, a kortárs művészet ma Berlin talán legismertebb exportcikke, a város imázsának egyre meghatározóbb eleme. A galériák hozzájárulnak a város dinamikájához, s profitálnak is belőle; szimbiózisban élnek.

A művészek és a galériák ideáramlásának az a speciális helyzet volt az előfeltétele, hogy Berlin a hidegháború végén félig a periférián volt, a történelmi időben és térben kissé leszakadt (az ebből fakadó olcsó megélhetés és az új Gründerzeit hangulata nélkül a művészeti szereplők nem *tudtak* volna ideköltözni), egyszersmind a város kulturális és egyéb téren hamar lendületet vett (ennek izgalma híján a betelepülők nem *akartak* volna jönni).

Azért is ez tűnik fair ítéletnek a műtárgypiacsal szemben, mert a kortárs művészetben felkarolt új pozíciókat nézve a múzeumok és közintézmények ízlése, működése felettébb hasonló. Egykor az avantgárdot sem csupán a műkereskedelem, hanem a mindenfajta művészetet rekontextualizáló – eltemető, majd a maga által diktált kiállítási értéken újraélesztő és immáron örök, bár kissé steril léthez segítő – múzeum együtt emelte kanonikus, a sznobok, majd a nagyközönség számára a meg nem értettség ellenére (illetve részben éppen azért) kötelező értéké. Ugyanígy a mai kortárs művészet menedzselésében a galériákhoz mérhető lendülettel vesz részt a nonprofit szféra a kis kiállítóhelyektől az egyéni brandet építő kurátorokon át a meghatározó erejű, nagy múzeumokig.

A kortárs művészeti ipar e fejezete folyamatosan duzzad Berlinben, s ezt nem lehet a műtárgypiacról függetlennek vélni. Nincs is szó speciálisan berlini jelenségről. Amint a főváros fenntart egy kitűnő képtárat (Berlinische Galerie), úgy ezt teszik más országok fővárosai is. Ahogyan az egykori postapalotába beköltözött a művészetet tágan, vizuális kultúraként értelmező c/o kiállítási fórum, úgy ez a trend régóta ismert, főként Amerikából. Cégek finanszírozzák szakmailag önálló és kitűnő, az üzleti jólfésűtségtől mentes kiállítási programjaikat (Daimler, Deutsche Guggenheim, Schering Foundation). Más művészeti központok a nemzetközi művészcsereben járnak élen (Künstlerhaus Bethanien, Künstlerprogramm des DAAD). Sorolni lehetne tovább – ahogyan más kulturális nagyhatalmak hasonló intézményeit is. Mi akkor a berlini különlegesség?

Az egyik vonás az önszerveződés súlya. Nagy kreativitás koncentrálódik a városban, miközben az infrastruktúra megszerezhető, s ez folyamatosan új intézményeket hív életre. Amelyek másik helyi vonása a stílusos helyszínválasztás. Leromlott épületeket, ipari műemlékeket mindenütt divat kortárs művészeti központtá varázsolni, de egy helyütt, nagy számban, szisztematikusan Berlinben sikerült a legjobban. S nem elég a leromlottság, a házfoglalás. A helyszínt minimális bürokráciájú, mégis fenntartható, szervezett intézménnyé kell avanzsálni; építészetileg jót tesz neki a kortárs beavatkozás.

Jó példa a Kunst-Werke, a KW Institute for Contemporary Art.<sup>14</sup> A lebontásra váró egykori margarinüzemet Berlin-Mitte művésznegyedének közepén független kurátorok kezdeményezése mentette meg. A felújítás (1999) két kulcsa a nagy felületű, több szinten elosztott, profi kialakítású s ezáltal neves külföldi alkotóknak is rangos lehetőséget

<sup>14</sup> Az angol elnevezés és az angol mint használt nyelv más intézményeknél is jellemző, a külföldiek szempontjából demokratikusabb kommunikációt hivatott elősegíteni. S persze divatosan globális imázst sugall.

biztosító kiállítótér kialakítása, továbbá az udvarban a magasan jegyzett amerikai művész, Dan Graham tervei alapján egy organikus jellegű, üvegfalú kávézó kialakítása volt. Ott van a hiteles történeti építészeti háttér, a szakmai aurát sugalló (white cube) friss kiállítótér s a szolgáltatási funkció mellett a kortárs építészeti kézjegyét garantáló kávézó.

A program tartalmilag ugyanilyen erős: társadalomkritikus, elméleti élű (diszkurzív) projekteket fogadnak be. Magától értetődően a nemzetközi porondon helyezik el magukat, műteremprogramok révén a művészetnek nem csupán passzív bemutatására, hanem generálására, elősegítésére vállalkoznak. Az avantgárd laboratórium modelljét követik.

Állandó partnereik között a legrangosabb küllhoni társintézmények fedezhetőek fel (például a PSI New Yorkban), útnak indították a berlini biennálét, s bár a város által támogatott egyesületként működnek, egyre több finanszírozási csatornát kezdenek kiépíteni. A berlini modell legsikeresebb példájaként a KW művészeti programjában, menedzsmentjében és helyszínében is mintaszerű. S hogy számos kisebb-nagyobb társa akadt mostanra a városban, az nem utolsósorban az építészeti örökséggel való okos sáfárkodásnak köszönhető. Kelet-Berlinben a szovjet típusú iparosítás viszonylag központi kerületekben is számos, mára műemlékértékű helyszínt hagyott maga után. S mivel ezek gazdaságilag tönkrementek, átváltozásukhoz művészeti központtá csak arra volt szükség, hogy az önkormányzatok ne a könnyebb megoldást és a korrupciót válasszák, s nyugati ingatlanfejlesztőknek játsszák át ezeket, hanem a nonprofit hasznosítást tegyék lehetővé.

Ez újfent Berlin egyedi pozíciójára vet fényt: más nagy nyugat-európai városban nem maradt ilyen ipari övezet, illetve a tervgazdaság csődje és a rengeteg elköltöző miatt csak itt szabadult fel hirtelen és alacsony áron rengeteg központi és az építési fantáziát megmozgató ingatlan. Ugyanakkor ehhez nem volt elég egy kommunista (fél) főváros, kellett a nyugati tőke, művészeti know-how és a berlini kulturális pezsgés. Más kelet-európai fővárosban hiába voltak hasonló adottságok, nem valósult meg sem az ipari helyszínek kulturális konverziója ilyen nagy számban, s nem honosodtak meg abban szakmailag nemzetközi rangú és anyagilag fenntartható intézmények.<sup>15</sup>

Történelmi épületek átalakítása terén a 2008-ban magánmúzeumként újra megnyitott egykori Reichsbahn bunker hasonlóan tanulságos. Az Albert Speer programjában 1942-ben elkészült hatalmas, több emelettel a föld fölé magasodó óvóhely utóbb szolgált a Vörös Hadsereg börtöneként, az NDK gyümölcstárolójaként, a Fal leomlása után alternatív, végül betiltott szórakozóhelyként, mígnem a szövetségi kormány privatizálta, s több adásvétel után Christian Boros (a magyar származását már nem ápoló) üzletember, egy médiaügynökség tulajdonosa szerezte meg. Boros és művészettörténész végzettségű felesége 1980 óta gyűjt művészetet, kollekciónak ma mintegy ötszáz alkotást ölel fel, zömmel a nemzetközi szcéná sztárjaitól, mint Damien Hirst vagy Manfred Pernice. A bunkert átalakították, ám hadiipari emlék jellege megmaradt. Természetes fény nélkül, nyomasztó nyersbeton labirintusban bolyonganak a bejelentkezés alapján fogadott látogatók.<sup>16</sup> Az első válogatás (a gyűjteménynek egy-két évenként változó

<sup>15</sup> Berlin éppen a kelet–nyugati vegyes pozíciójából profitálva válhatott az ilyen típusú fejlődés mintájává. Keleti múltja révén volt fizikailag jelen és anyagilag elérhető az ingatlanysanyag, míg nyugati jövője miatt volt érdemes és lehetséges ebbe elegendő anyagi és szellemi tőkét beruházni.

<sup>16</sup> A legfelső szint ezer négyzetméteren egy tetőteraszokkal fűszerezett penthouse-ban lakik a gyűjtő és családja; a bejelentkezőknek készséggel tartanak szakmai vezetést az installációk között.

bemutatását tervezik) kizárólag installációkból, kifejezetten a térre reflektáló objektvekből, fényeffektekből, tárgye gyűjtésekből áll. Minden egyes művet maguk a művészek rendeztek el, alakították úgy helyben, hogy dialógusba lépjenek az adott térrel.

Bár a magántulajdon révén látszólag elűt az eddigi intézményi példáktól, a Sammlung Boros ugyanezt a logikát erősíti. Az egész projekt irgalmatlan költségeit tekintve fel sem merülhet, hogy Boros részéről ez nyereségorientált vállalkozás. Ha a kollekciónak kívánna értékesebbé tenni, ahhoz ekkora kiadásra semmi szükség, az anyag már kétszer debütált múzeumban, és a benne szereplő nagyjából hatvan alkotót végignézve folyamatosan a világ körül utazhatna.<sup>17</sup>

Ezt az intézményi modellt a Hoffmann házaspár vezette be Berlinben. Gyűjteményükkel az újraegyesítést követően Drezda kulturális életében szerettek volna – más gyűjtőkkel együtt – egy új Kunsthalle létrehozásával szerepet vállalni. Frank Stella meg is tervezte a szokatlan, jó eséllyel nemzetközi figyelemre pályázó épületet.<sup>18</sup> S bár a projekt merészsége jó szándékúan kívánta volna Drezda klasszikus művészeti örökségét a jelen felé nyitni, végül a terv a város habozásán meghiúsult. Hoffmannék nem házaltak másutt, a kollekciónak még csak kiállításra sem került más múzeumban, míg 2009 nyarán Drezda végül bemutatta egy válogatását. Mint a katalógus (az első a gyűjtemény negyvenéves történetében) előszavában a főigazgató elismeri, sovány fájdalomdíj ez az 1993-ban a város részéről megszakított tárgyalásokért.

Drezda kárpótlási gesztusa el is késett. Hoffmannék 1996-ban egy egykori keletberlini épületben maguk helyezték el anyagukat. A többszintes térben nyerstégla fal, ipari gerenda emlékeztet az urbánus műemlékre. A keleti helyszín kiválasztása és megszüntetve megőrzése, a múltat meghagyó átalakítása tudatos volt. Mint ma már világszerte minden dinamikus vezetett köz- és magánintézményben, a gyűjteményből látható válogatás egy-két évente változik.<sup>19</sup>

A gyűjtemény korlátozottan látogatható, az ingatlanban lakik a tulajdonos is, aki a második világháború után művészettörténetet végzett, majd férjével cégüket irányította, s ennek jövedelméből a hetvenes évektől kezdve gyarapszik a gyűjtemény. Az orosz avantgárdtól induló anyagban érthetően erős a későbbi évtizedek konstruktív, minimalista merítése (Adolf Luther, Piero Manzoni), míg a jelenkori választásokban az áttekintésünk legkülönbözőbb intézményeiben eddig is meghatározó anyagkísérleti szempont (például Georg Herold kaviárfestményei) és térinstallációs irányzat (például Ernesto Neto ezoterikus belső szivacs-kunyhója) dominál.

Legyen szó magán- vagy közgyűjteményekről, az eddigi szemle fölöttébb hasonló kánonról árulkodik. Aki látványos festészetet kíván, annak a piacibb szemléletű galériák felé kell orientálódnia, vagy aki a német művészet, például a trendinek tekinthető Lipcsei Iskola reprezentációját keresi, annak más, műfaji és nemzeti tekintetben konzervatívabb műtárgytulajdonosokhoz kell fordulnia. Amint a Hamburger Bahnhofban,

<sup>17</sup> Nemhogy nem azonosítható holmi konzervatív üzletemberi ízlés, hanem a nemzetközi kánon javáról van szó. Anselm Reyle vagy Wolfgang Tillmanns itt látható kompozícióit a világ bármely közgyűjteménye befogadná.

<sup>18</sup> Amint Newman vagy Graham eddig említett egy-egy munkája kapcsán, az amerikai kapcsolat sem véletlen: a (nyugat)német művészeti döntéshozók számára fontos az atlanti kötődés tudatosítása a csatlakozott új tartományokban is.

<sup>19</sup> 2009/2010-ben, a Fal leomlásának huszadik évfordulója kapcsán, a szelekció a politikai utalásokra koncentrált. De még így sem tartalmaz kelet-európai alkotásokat! Kijózanító még a régió felé látszólag nyitott Berlinben is a kelet-európai művészet gyenge pozíciója.

úgy a Sammlung Hoffmannban is akad élő klasszikus festő (Georg Baselitz, illetve Günther Förg), de csak a szükséges minimális gesztus erejéig.

A városban található még a szakma számára nyilvános, már intézményesült formában működő magángyűjtemény, de Hoffmannék és Borosék gyűjteménye jól körülírja ezt a modellt. A fő elemek a múltat a jelenrel összekapcsoló építészeti megoldás, az egykori Kelet-Berlin integrációja a nyugati (nemzetközi) kortárs intézményrendszerbe, experimentális műfaji skála és gyakori közvetlen együttműködés az alkotókkal. Domináns a műhelyjelleg, vagyis a jelenkori művészetnek nem pusztán utólagos rekonstrukciója, hanem aktív megrendelések, helyspecifikus munkák révén társalkotói előmozdítása. Ezek a tőkeerős intézményi magángyűjtők akár a múzeumokénál színvonalasabb anyagokat is ki tudnak mazsolázni az élő művészetből, hiszen az anyagi erő mellett a rugalmasságuk is adott. Nem kell megfelelni fenntartói (állami, önkormányzati) vagy a nyilvánosság, a sajtó elvárásainak, szakmai döntésekhez nem kell hosszadalmasan kilincselni.<sup>20</sup>

Közös vonásaik között utoljára hagytam, hogy mindkét gyűjtemény berlini betelepülő! Borosék Wuppertalból helyezik át most már a cégüket is a fővárosba, Hoffmannék szintén a Ruhr-vidéken szereztek vagyonukat és a Mönchengladbachtól Düsseldorfig terjedő elsőrangú múzeumi, műtermi és galériás közegben a művészeti iskolázottságukat. Flick és a már említett más szereplőkön túl egy sor további példát lehetne még hozni, a legismertebb talán Paul Maenz, aki szintén a nyugati tartományokban (Köln) futotta be galériás karrierjét. Kollekciónak ugyancsak tudatos lépéssel keleten, Weimarban igyekezett elhelyezni, s az ottani együttműködés kudarca nyomán húzódott vissza Berlinbe.<sup>21</sup>

Kritikus olvasatban a keleti városokban hídfőállást kereső gyűjtők kulturális gyarmatosítást hajtottak (volna) végre a volt NDK-ban. Ezzel szemben szerintem a vizuális nevelés, a kulturális esélyegyenlőség terén óriási előrelépés lett volna, ha megvalósul a modern és kortárs múzeumok kirajzása a keleti területekre. Az esetleg kényszerű, konfliktusos együttműködés a nyugati gyűjtőkkel legalább élő kapcsolatokat teremtett volna a nyugati és a (csak jelképesen létező) keletnémet művészeti szféra között. Ilyen perspektívában inkább csalódásnak tűnik, hogy érdemben számon tartott új intézmény egyedül Lipcsében jött létre – az egyébként szintén Berlinben élő gyűjtő, Arend Oetker kezdeményezésére.<sup>22</sup>

Berlinre tekintve megállapítható, hogy az új főváros maga is vonzott elég sok intézményt, másrészt felszívta az eredetileg egyéb keletnémet célpontokra szánt projekteket. Úgy teljesíti a magánosok álmát, a hozzájárulást a kelet–nyugati közeledéshez, hogy a városban működő nyugati hatékonyság miatt az intézmények nem bukhatnak el, sőt még a politikai, véleményformáló elithez is közel kerülnek.

<sup>20</sup> Nem véletlen, hogy Frau Boros és Frau Hoffmann is művészettörténetet végzett, még ha nem dolgoztak is a pályán.

<sup>21</sup> A keletnémet helyszínek választása mögött ott a kényszer, hogy a nyugatnémet városok a saját erős múzeumi anyagok miatt kevésbé lelkesen fogadják a magángyűjteményeket, amint azt az alig egy éve Münchenben megnyílt Brandhorst Múzeum körüli felháborodás is jelzi.

<sup>22</sup> Az amúgy szerény méretű lipcsei kortárs múzeumot is ráadásul máig értetlenség, támadások övezik.