Balkon

2008_5

kortárs művészeti folyóirat ⊠ Budapest

ISSN 1216-8890 880 Ft 08005

MAGYARORSZÁG

Szász Mária
tér-tánc / space-dance
N&N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. április 30 – május 12.

Gaál József
Régi ideák – 80-as évek rézkarcai
GALÉRIA IX
www.rezkarc.hu
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. május 2 – május 16.

Urban experience – Gyárkémények, lakótelepek, hídak
HOLDUDVAR GALÉRIA
www.holdudvar.net
Budapest, Margitsziget
2008. május 7 – május 20.

A magyar elektrográfia története 1985–2005 I.
FERENCVÁROSI PINCEGALÉRIA
Budapest IX., Mester u. 5.
2008. május 6 – május 24.

PIVA Kortárs Művészeti Gyűjtemény (Kortárs Magángyűjtemények XII.)
GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. május 6 – május 24.

Verebics Katalin
Nem szeplőtelen
OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várfok u. 7-9.
2008. május 7 – május 24.

Incze Mózes
FORRÁS GALÉRIA
www.forrasgaleria.hu
Budapest VI., Teréz krt. 9.
2008. május 8 – május 24.

Énzsöly Kinga, Verebics Ágnes
PLASTIC
CHINESE CHARACTERS CONTEMPORARY ART SPACE
www.vittula.hu/cas/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. május 13 – május 24.

Királyi Gábor
Kirongozi
BOULEVARDÉSBREZSNYEV GALÉRIA
www.bbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 46.
2008. május 14 – május 28.

Dobribán Fatime
MŰ-VÉSZ PINCE
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2008. május 16 – május 28.

Molnár Dávid
Az utolsó város a sivatag közepén
KIS ZSINAGÓGA GALÉRIA
Eger, Hibay Károly út 7.
2008. május 14 – május 28.

Robert Watts
Flux Med
ARTPOOL 60
www.artpool.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 60.
2008. április 16 – május 30.

A Százados úti művésztelep
JÓZSEFVÁROSI GALÉRIA
Budapest VIII., József krt. 70.
2008. május 8 – május 30.

Mara Mattuschka
Prima vera icona
KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.at
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2008. április 3 – május 31.

Nádler István
...függőleges... | ...vertical...
LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. április 11 – június 1.

Fluxus East – Fluxus hálózatok Közép-Kelet-Európában
LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. április 18 – június 1.

Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren / IMPEX – a KÖNYV
TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2008. április 22 – június 1.

ÉREM 2008
MAGYAR KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK SZÉKHÁZA
Budapest VI., Andrássy út 6.
2008. május 9 – június 1.

Kő Boldizsár, Lévai Ádám, Szarka Fedor Guido
Zoodiákus
DUNA GALÉRIA
Budapest XIII., Pannónia u. 95.
2008. május 15 – június 1.

Mátrai Péter
60
N&N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. május 14 – június 2.

Pasqualetti Zsófia
It is my Nautilus
VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. május 15 – június 4.

Kerekes Gábor, Drégely Imre
„2X(NEW YORK)"
NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2008. április 22 – június 6.

Sípos Eszter
Képhatár / Frame line
K.A.S. GALÉRIA
Budapest V., Váci u. 36.
2008. május 6 – június 6.

Dombrovszky László (1894-1982)
VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM KÉPTÁRA (ESTERHÉZY-PALOTA)
www.artmuz.hu
Győr, Király u. 4.
2008. május 9 – június 8.

Ekler Dezső
általános iskola / elementary school
N&N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. május 21 – június 9.

Konatkt... válogatás az Erste Bank Csoport kortárs művészeti gyűjteményéből
KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2008. május 6 – június 13.

Erdély Miklós és az Indigo – fotókiállítás
KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képíró u. 5.
2008. május 15 – június 13.

Ernszt András
Új képek
AL GALÉRIA
www.al-galerie.com
Budapest XIII., Lőportár u. 14/b.
2008. május 16 – június 13.

Gádor Magda
Suhanás
BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2008. május 16 – június 13.

Gyenis Tibor
Oxidált motívum / Oxidant Pattern
VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., Magyar u. 26.
2008. május 20 – június 13.

Nagy Judit Borbála
mixer
FÉSZEK GALÉRIA – HERMAN TEREM
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2008. május 20 – június 13.

Koroknai Zsolt
ANONIM állapotok
MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. május 21 – június 13.

Helyzet
ÁRKÁD GALÉRIA
Budapest VII., Rákóczi út 30.
2008. május 22 – június 13.

Süli-Zakar Szabolcs
MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. május 23 – június 13.

Hidvégi Áron
New Scribbling
NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2008. május 8 – június 14.

Rácmolnár Sándor
RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. május 17 – június 14.

Borsos Róbert
Babysitter
PARK GALÉRIA
www.mompark.hu
Budapest XII., Alkotás u. 53.
2008. március 19 – június 15.

Kepes György (1906–2001)
A fény művészete
MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. április 10 – június 15.

Konkoly Gyula
Az én ¼ századom
MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2008. április 20 – június 15.

Nagy Gábor György
Lakoma
MODEM – BELSŐ KERT
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. május 16 – június 15.

Koronczi Endre
A képen látható férfi szeret Téged
LIGHTBOX
http://www.radarart.com
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. május 17 – június 17.

Végzetes kaland
NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZ GALÉRIÁJA
Budapest I., Színház u. 1-3.
2008. május 20 – június 20.

Szigethy Anna
Stratégiák kiegyensúlyozása
STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. május 27 – június 21.

Magyar plakát-retro
BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. május 16 – június 22.

Barabás Zsófi
Berlin sorozat
MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2008. május 22 – június 22.

Vincze Ottó
Tiszta képet látok
ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. május 27 – június 22.

Mengyán András
Tér-képzetek
Josef Albers
PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2008. április 17 – június 22.

Hódolat Picassónak
SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2008. május 22 – június 24.

Mezőszemerei Alkotótelep (2001–2007)
VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
www.deakgyujtemeny.hu
Székesfehérvár, Oskola u. 10.
2008. május 16 – június 25.

Barakonyi Szabolcs
Tébánya – Bányászváros, bánya nélkül
DOROTTYA GALÉRIA
www.ernstmuzeum.hu/dorottya
Budapest V., Dorottya u. 8.
2008. április 30 – június 26.

Halász András, Károlyi Zsigmond, Konkoly Gyula
Válogatás – Klasszikus kortársaink
ST.ART GALÉRIA
www.startgaleria.hu
Budapest V., Vármegye u. 7.
2008. május 27 – június 26.

Médiamúzeum
VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX.,Ráday u. 56.
2008. május 14 – június 27.

ef. Zámbó István
ELŐTÉR GALÉRIA – KMO MŰVELŐDÉSI HÁZ
Budapest XIX., Teleki u. 50.
2008. május 16 – június 27.

RENESZÁNSZ 2.00.8 / Médiaművészeti kiállítás a reneszánsz jegyében
HOLDUDVAR GALÉRIA
www.holdudvar.net
Budapest, Margitsziget
2008. május 22 – június 27.

RENESZÁNSZ 2.00.8 / Médiaművészeti kiállítás a reneszánsz jegyében
VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX.,Ráday u. 56.
2008. május 29 – június 27.

Szász Sándor
Örvénykamra
DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2008. május 16 – június 28.

Andreas Fogarasi
Információ
ERNST MÚZEUM
www.ernstmuzeum.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2008. május 16 – június 29.

Ádám Zoltán
ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2008. május 29 – július 5.

Hartwig Kompa
MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY GALÉRIÁJA
www.vascollection.hu
Veszprém, Vár u. 3-7.
2008. május 10 – július 13.

Kecskeméti Sándor
BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2008. május 29 – július 13.

Gulácsy Lajos
KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrássy út 112.
2008. március 14 – július 20.

Réber László
CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
2008. április 26 – augusztus 3.

Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923 / természet és technika
MAGYAR NEMZETI GALÉRIA C-ÉPÜLETE
www.mng.hu
Budapest I., Budavári Palota
2008. április 24 – augusztus 24.

Kenedi Erzsébet
BUDAPEST GALÉRIA KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. június 5 – augusztus 24.

Képzőművészek Nemzetközi Baráti Társasága
ERLIN GALÉRIA
www.erlin.hu
Budapest IX., Ráday u. 49.
2008. május 22 – szeptember 1.

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Vizuális Kommunikáció Tanszék hallgatói
Első látásra I.
SZENT ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM ORSZÁGZÁSZLÓ TÉRI ÉPÜLETE
www.szikm.hu
Székesfehérvár, Országzászló tér 7.
2008. május 24 – szeptember 7.

Kurt Kaindl, Karl-Markus Gauß
Az ismeretlen európaiak
NÉPRAJZI MÚZEUM
www.neprajz.hu
Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
2008. április 12 – szeptember 19.

Az ikontól az installációig / From the Ikon to the Installation
PANNONHALMI FŐAPÁTSÁG
Pannonhalma
2008. április 3 – november 11.

100 éves a Nyugat
PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
2008. március 27 – december 31.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Liebe I. / Love I.
FOTOGALERIE WIEN
www.fotogalerie-wien.at
BÉCS
2008. május 6 – június 4.

Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re:
KUNSTHALLE EXNERGASSE
http://kunsthalle.wuk.at
BÉCS
2008. május 8 – június 7.

Eva & Adele
Pink, Early Photografie and Video Art
RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. március 16 – június 8.

Voice & Void
GALERIE IM TAXISPALAIS
www.galerieimtaxispalais.at
INNSBRUCK
2008. április 19 – június 8.

Hiroshi Sugimoto
MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. március 8 – június 15.

RED, ROUGE, ROT
RESIDENZGALERIE SALZBURG
www.residenzgalerie.at
SALZBURG
2008. március 8 – június 22.

Frances Stark
A torment of follies
Dave Allen
Canon to the hammer of the gods
Joe Baer
SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2008. április 26 – június 22.

Hegedűs 2 László
H2Bilder
COLLEGIUM HUNGARICUM - GALERIE UNGART
www.magyarintezet.hu
BÉCS
2008. május 20 – június 27.

MONET – KANDINSKY – ROTHKO UND DIE FOLGEN – Wege der abstrakten Malerei
BA-CA KUNSTFORUM WIEN
www.ba-ca-kunstforum.at
BÉCS
2008. február 28 – június 29.

A borítón: **TILO SCHULZ:** "that's how we painted in the 60's..." (Schleuse I-IV.) / „Így festettünk a 60-as években..."(Zsilip I-IV.), 2008, installáció, részletek
Műcsarnok, *A Lipcse-jelenség*, 2008. 03. 27 – 05. 18. ■ fotók: Eln Ferenc

Balkon

Budapest

főszerkesztő
Hajdu István
ihajdu@c3.hu

szerkesztők
Százados László
szazados.laszlo@mng.hu
Szipőcs Krisztina
szkriszta@c3.hu

design
Eln Ferenc
elnfree@c3.hu

fotó
Rosta József
jozsef.rosta@gmail.com

web
Eln Iván
elnivan@yahoo.com

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:

Oktatási és Kulturális Minisztérium
OKM

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó

Poligráf Kft.

2120 Dunakeszi,
Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: 27 / 547 825
Fax: 27 / 547 826
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

Levélcím:
Balkon, Kállai Ernő
Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

Terjesztés:
Árusításban terjeszti
a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt.
Üzleti és Logisztikai
Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten
az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a
hírlapkézbesítőknél,
a Hírlap-előfizetési
Irodában (HELIR):
Budapest VIII.,
Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900
Budapest

Előfizetési díj:
Egy évre: 7.080–,Ft
Fél évre: 3.540–,Ft
Negyed évre: 1.770–,Ft

Előfizetési ár:
590–,Ft

Árusítási ár:
880–,Ft

Összevont szám ára:
1080–,Ft

2 **Magdalena Radomska**
Jelentéstani aknamező

8 **Hornyik Sándor**
A téridő szoros olvasata – Az új lipcsei iskola képeiről
A Lipcse-jelenség / Leipzig Phenomenon

15 **Mi van a függönyön túl?**
Tilo Schulz-cal Nagy Edina, *A Lipcse-jelenség* kurátora beszélget

20
„A festészetnek kalandnak kell maradnia“
Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel

23 **Ébli Gábor**
Hogyan alapítsunk kortárs múzeumot?
A lipcsei példa kelet-nyugati összehasonlításban

29 **Kékesi Zoltán**
Disztópiák – dokumentum és fikció között
Clemens von Wedemeyer: *Távozás / Otjesd,* videóinstalláció

31 **László Zsuzsa**
Behelyettesítendő testek ⧅ Testgyakorlatok / Body Exercise

34 **Hermann Veronika**
Térbeli párbeszéd ⧅ *partíció_*Intermédia öt kontinensről

36 **Vári Erzsébet**
Gyűjtők, művészek, városok, kultúrák, történelem
Gondolatok a *Pesti Eladhatatlan* című kiállításról,
és főként El-Hassan Rózáról

38 **Kádár Zsófia**
Vizuális korkép a Palme Házban ⧅ *Pesti Eladhatatlan*

39 **Sipos Gyula**
Alberto Giacometti műtermében
L'atelier d'Alberto Giacometti

41 **Ligetfalvy Gergely**
A Habsburg Birodalom művészeti vására ⧅ Viennafair 2008

Magdalena Radomska

Jelentéstani aknamező

„Ez a pasas a Szavak embere és ebben a megállóban teljesít szolgálatot; kihallgatja, amit az autóbuszra várók egymást közt beszélnek. Ezeknek a beszélgetéseknek valójában nincs tartalmuk. Csak közömbös dolgokról lehetett beszélgetni, de itt kiváltképp csak olyasmiről folyhatott a szó, amiben a rendőrség nem fedezhetett fel semmilyen célozgatást. Egyszer a rekkenő forróságban, délben egy idősebb, szívbeteg ember állt meg itt, és így sóhajtott fel: olyan fullasztó az idő, hogy az ember nem kap levegőt. Hát igen, kapott a szón rögtön a Szavak ügyeletes embere, közelebb lépve az elcsigázott jövevényhez, egyre fullasztóbb a levegő, alig lehet lélegzetet venni. Ó igen, bólintott rá az idősebb, naiv férfi, a szívére szorította a kezét, olyan nehéz a levegő; és ez a fullasztó hőség! A Szavak embere abban a szempillantásban megmerevedett, és ridegen így szólt: rögtön visszanyeri az erejét, ne féljen. És szó nélkül letartóztatta. A megállóban álldogálók dermedten figyelték a jelenetet, ugyanis kezdettől fogva tudták, hogy az idősebb beteg ember megbocsáthatatlan bűnt követett el azzal, hogy az idegennel szóba állva ezt a kifejezést használta: fullasztó. A tapasztalat arra tanította őket, hogy nem szabad hangosan kiejteni olyan szavakat, mint: levegőtlenség, sötétség, teher, szakadék, ájulás, mocsár, széthullás, ketrec, rács, lánc, szájpecek, furkósbot, cipő, badarság, zseb, mancs, őrület; meg a következő igéket: elterülni, feküdni, elterpeszkedni, (fejre) zuhanni, elsatnyulni, gyengülni, megvakulni, megsüketülni, elmerülni; sőt az ilyen határozatlan névmással kezdődő szólásokat is kerülni kell, mint például: itt valami sántít, valami nem stimmel, valami nem úgy van, ahogyan kéne, itt valami megpattant. Ezek a főnevek, igék, melléknevek, névmások mind a sah rendszerére vonatkozó célozgatássá változhatnak, vagyis jelentéstani aknamezőt alkottak; elég volt egyre is rálépni, máris a levegőbe repült az ember."[1].

Két alapvető tényező emeli ki a magyar neoavantgárd alkotásait Közép-Kelet-Európa művészetéből: a stílus homogenitásának hiánya a művészi csoportok között – sőt magukban a művészi életművekben –, valamint a művészi nyelv erős politikai jellege. A tárgy irodalmában, a magyar művészettörténet diskurzusában ezek a jellemző vonások erősen ellentmondásos mivoltukban jelennek meg.
A művészi *izmusok* sokaságát változatlanul mint „a kisiklott idő sínekre való visszaterelésének" – a nyugati művészet organikusnak látott áramlatához való „csatlakozás" próbájaként – értelmezik.[2] „Ez a nemzedék" – írta Beke László, a kor egyik véleményformáló művészettörténésze, „amely a hatvanas évek felétől előkészítette a *nyelv művészi szintjén* a politikai rendszer változását, megkísérelte a világ politikai megosztása ellenére a magyar művészet és a nyugat-európai művészet, illetve a nemzetközi irányzatok összehangolását, valamint megpróbált termőföldet találni a szabadság részére a magyar kultúrában".[3]

Ez a szabadság két síkon jelent meg: egyfelől a magyar művészet felszabadulásaként a kommunista hatóságok kultúrpolitikájával azonosított politikai struktúra befolyása alól, másrészt a magyar művészet viszonylagos autonómiájaként, hangsúlyozva a neoavantgárd és a klasszikus magyar avantgárd kapcsolatát, mely Közép-Kelet-Európa vizuális nyelvét úgy igyekezett előtérbe helyezni, hogy a néphagyomány elemeit emelte be az absztrakt művészet körébe, és a nyugati „izmusok" magyar „változataira" jellemző vonásokat exponálta. Jellemző módon azonban sohasem hangsúlyozták a neoavantgárd művészet politikusságát.
A műveket „csak szükségességből" mutatták be politikainak, főleg az elnyomó kontextus miatt, amelyben létrejöhettek, mivelhogy az igazi szabadságot az apolitikussággal azonosították.
A magyar művészettörténet diskurzusában tehát ez a neoavantgárd művészetnek tulajdonított mechanizmus uralkodik, amely legpontosabban – a szövegekben ismétlődő „csatlakozás" követelményeit, és a Perneczky Géza szövegében megjelenő „marxista fogalmi klisé előli menekülés" fogalmát[4] használva – a „hajsza-menekülés" kategória segítségével írható le, mivel a diskurzust úgy építették fel, mintha a művészek – a megszakított nyugati áramot hajszolva – egyidejűleg menekülni próbálnának a politikai kontextus elől.

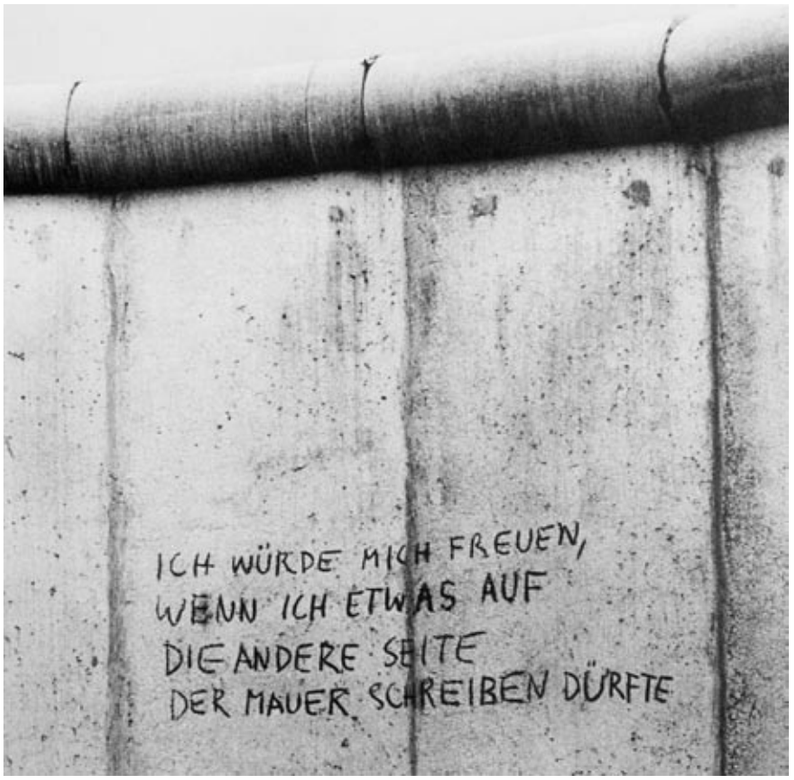
1 Ryszard Kapuściński, A *sahinsah*, (Modern Könyvtár), Európa Kiadó 1985, 63-64 oldal.
2 Kovalovszky Márta, „Kétszer tizenöt", in: *Bak Imre 1965–1999. Kétszer tizenöt / Twice Fifteen,* Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum, 1999, 13. o.
3 Beke László, O*n cultural Identity: views of a curator and art historian,* in: New Observations, 1992, No. 91, 12. o.
4 Perneczky G., *Art in the Sixties. New Trends in Hungarian Art*, The New Hungarian Quarterly, Spring 1991, No. 122, s. 119.

Ez különlegesen szembetűnő magatartás egy olyan országban, amelyben a művészek képesek a kritikai diskurzus létrehozására; nemcsak a kommunizmus nyelvének átdolgozására, annak egész intellektuális hagyatékával együtt, hanem a nyugati művészet nyelvének átdolgozására is. A magyar neoavantgárd mozgalomhoz tartozó művészeket a magas fokú nyelvi tudatosság jellemezte. Többségük nem kezelte dogmatikusan a nyugati *izmusokat,* de felületesen sem. Nem irányzatként, hanem nyelvként alkalmazták azokat, mélyen a struktúrába hatolva, felhasználva a művészi alkotás eszközeként. Az, hogy az aktuális nyelvek helyett újak felé fordultak, nem abból eredt, hogy a nyugati fogalmakat be akarták volna építeni a magyar művészettörténetbe vagy művészetbe, hanem a művészek többnyelvűségének eredménye volt, olyanoké, akik nem hittek az univerzális nyelvben, és akiknek a hozzáállása a nyelvhez, mint ilyenhez tipikusan posztmodern volt.
Az ideológia nyelvének tökéletes ismerete és megértése, a politikai propaganda nyelvét is magába foglaló vizuális emlékezet felhasználása nem egyfajta művészettörténeti szükségszerűség következménye volt; e szükségszerűségnek művészi jellege volt. Az univerzalizmusra (*Totalität*) törekvő ideológiai nyelvre építettek, és a művészek – a magyar történelmi-művészeti diskurzus által alakított kép ellenére – nem voltak hajlandók a régi utópiát újjal helyettesíteni. Roland Barthes szavainak parafrázisával élve , erősen kételkedtek abban, hogy a holnapi igazságok a mai hazugságok ellentétei lesznek.[5] Annyi bizonyos, hogy a könnyedséget, amellyel a művészek változtattak az egyes stílusokon, nem lehet a nyelv összehangolásának és állandó modernizálásának készségével magyarázni, ellenkezőleg: nem az utópia, hanem a művészi nyelv konvencionális jellegéről való meggyőződés az, ami a dolgok ilyetén állását megalapozta.
A művekben megfigyelhető koncepció, azaz az ideológia nyelvének átértékelése nem az ellentétességen (a nem helyeselt irányzatok célzatos alkalmazásán), hanem az alternatíván alapult. Ilyen alternatíva volt a hatalmi mechanizmusok szemantikus rétegeiben véghezvitt sajátos dekonstrukció, amely akképpen zajlott, hogy a művészek a „jelentéstani aknamezőre" lépve szétrobbantották a nyelv arbitrális, az ideológia által kisajátított deszignátumait.
A művészek többsége nagyon mélyen beavatkozott a nyelv struktúrájába, ami nem ritkán magát a jelstruktúrát érintő átértékelést eredményezett. Ha a nyugati művészetre vonatkoztattak, műveik jelentése párbeszédben jött létre, nem pedig utánzás révén. A nyelvhez való kritikus hozzáállásnak, a különféle nyelvek művészi eszközként való használatának eredménye az a vizualitás, amellyel szemben a nyugat-európai diskurzusból merített elemzési kategóriák nem elegendőek és nem adekvátak. Szükségesnek látom ezért, hogy a művek vizualitását elemezzem, amit a magyar művészettörténet elhanyagolt, az analitikus/tolmács szerepére vállalkozva, megmutatva, hogy hol és miként avatkoztak bele a magyar neoavantgárd művek a nyelvbe. Ez a tevékenység szintén olyan aknamezőn folyt, melyet ismét csak a nyugati diskurzus fogalmai aknásítottak el.
Nem az a célunk, hogy a művészetet vonjuk ki a művészettörténetből – ez nyilvánvalóan nem megy –, inkább az a szándékunk, hogy rámutassunk az irodalomban uralkodó elemzési kategóriák és a művek vizualitása közötti jelentős szakadékra, egyben felhíva a figyelmet a magyar neoavantgárd művészet alapvető jellegzetességére, a politikai nyelvre – egy olyan nyelvre, amely az univerzális és a mítoszokat alkotó nyelv ellentéte, és amely oppozícióba helyezkedik a művészi irányzatokra orientált történelmi-művészeti diskurzussal.

A fal és a ketrec

„Beke úgy mutatja be a hatvanas évek magyar fejlődését, mintha ez a korszerű nemzetközi színpad organikus része lenne, és elvezeti az olvasót a szintén itteni, magyarországi korszakra jellemző különféle *izmusok* és korszerű kísérletek lehetőleg a legkomplettebb és legkülönbözőbb megnyilvánulásának keresése felé. Így érezteti, hogy akár egy kis nyugat-európai országban, akár az USA egyik tagállamában is lehetnénk, kozmopolita ízléssel a művészetben"– írta 1991-ben Perneczky Géza az egyik legbefolyásosabb magyar művészettörténész által alkotott diskurzusról.[6] Azonban Perneczky szövegében nem jelenik meg egyenes kritika magukkal a fogalmi kategóriákkal, az *izmusokkal* szemben. Perneczky vizsgálati stratégiája inkább az önkényes szóalkotás, amelynek célja „[irányzatok – M.R.] oltása a legfontosabb helyi elnevezésekkel".[7] „Tagja voltam (...) annak a boldog csoportnak" – ír kritikai hátteréről Perneczky, „mely életpályáját Hruscsov idején kezdte meg. Többé vagy kevésbé nyíltan hátat fordítottunk a marxista hittételeknek, kritikánk nyelve és terminológiája pedig eléggé hasonlított a Nyugaton használtakra. Éreztük, hogy elmenekültünk a marxista fogalmi klisék elől."[8]
A nyugati művészettörténet fogalmainak adaptációjára összpontosított diskurzus a magyar művészet vizualitása miatt eleve kudarcra ítéltnek tűnik. Az ily módon létrejött nyelv, amely univerzalitásra törekszik, bár univerzálisan használható, de látszólagos adekvát mivolta az utópia függvényévé válik. Paradox módon minél nagyobb a tanulmányok szerzőinek műveltsége, minél jobb a szövegstratégiája, minél meggyőzőbb az érvelése, annál világosabb a paradoxon, amely eme diskurzus alapjául szolgál. Ugyanezek a fogalmi kategóriák legitimizálják és zárják ki a magyar művészetet mint 'avantgárd'-ot. A „szinkronizálás", „próba", „vonatkoztatás" fogalmakban lehorgonyozott eufemizmusok átírják a kategóriákat „késésre", „utolérésre", „követésre", tehát oppozícióban állnak a hatályos avantgárd kritériumokkal.
Az avantgárd hagyományos kritériumai, amelyek az avantgárd lázadásként[9] való definiálására is korlátozhatók – lásd: eredetiség, újdonság, rendíthetetlenség –, akkor tarthatók, ha a vonatkoztatási pontunk a politikai-kulturális helyzet, amelyből és amely fölé nő a magyar neoavantgárd. Így a „magyar" kifejezés a szakirodalomban nem a művészeti irányzatok meghatározásának kiegészítéseként funkcionál, hanem ezen terminusok alkalmazásának feljogosításaként. Azt a dimenziót mutatja, amelyben az avantgárdot mint olyat vizsgálni lehet, azonkívül megjelöli azt a területet, amelyben ez a művészet avantgárd volt, ezzel megadva a magyar művészetnek a „magyar variáns", tehát „dialektus" státusát. E nyelv használata a művészeti és a művészetről szóló nyelvet egy paradoxonhoz vezeti: a műalkotásokat megfosztja az eredeti példányok státusától, amely jelentése – úgy tűnik – kizárólag a nyugati eredeti lehet.
Az ilyen nézőpontot képviselő (kollektív) szerző, aki azt akarja bizonyítani, hogy a művészek a fal ellenére „univerzális" művészi térben mozogtak, nem a nyugati, hanem éppenséggel a közép-ke-

5 R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, 294. o.
6 Perneczky G., op. cit., 120. o.
7 Ibidem.
8 Ibidem, 119. o.
9 N. Hadjinicolaou, Sur l'idéologie de l'avant-gandarisme, „Historie et Critique des Arts", 1978, szám: 6, 76, A. Turowski, „Granice Awangardy", in: *Wybory i ryzyka awangardy, Studia z teorii awangardy*, szerk. U. Czartoryska, 30. o.



Tót Endre
Örülnék..., Berlini fal, 1978

let európai kultúra résztvevőjeként jelentkezik. Minél világosabban beszél a szinkronizálási kísérletről, amelyet a művészek „a fal ellenére" hajtottak végre, annál határozottabban a falon túlra helyezi őket, a magyar neoavantgárd státusát egyre bizonytalanabbá, egyre szűklátókörűbbé téve.
Noha a magyar művészettörténet diskurzusát „a fal ellenére" hozták létre, a Magyarországon született művek és a művészet definíciói ezt a diskurzust nemcsak figyelembe vették, de tematizálták is – a művészek szándékosan léptek jelentéstani aknamezőre, ahol az egyik központi fogalom épp a fal maga volt.

A berlini fal mint sausurre-i papírlap

A fal tartalomként, de egyben művészi anyagként is megjelenik Tót Endre műveiben. Az *Örülök, hogy...* sorozatban a művész – jelentősen eltérve az elfogadott nyelvtani formától – olyan művet hoz létre, melynek címét és egyben anyagát is egyetlen mondat, egyetlen felirat alkotja, mely német nyelven, közvetlenül a berlini falra készült: *„Ich würde mich freuen wenn ich etwas an die andere Seite der Maurer schreiben dürfte"* (magyarul: „Örülnék, ha a fal másik oldalán állhatnék"). A művész alkotótevékenységének síkjává a határ síkját teszi, annektálva az egész síkot, a fal egész innenső oldalát, mert attól függetlenül, hogy milyen nagy távolság választaná el a feliratot a fal felületétől, ez a távolság nulla, hisz a felirat továbbra is az adott oldalon marad. Azonban a felirat, a feljegyzés a fal másik, határ mögötti oldalára – mint jelöltre – vonatkozik. Ha a fal vastagsága csak egy matematikai ponttal lenne egyenlő, a fal két síkja akkor is a lehető legtávolabb maradna egymástól. Amíg létezik a fal, mindennek, ami a határhoz legközelebb (tehát a fal síkján) marad, a másik oldalára vonatkozónak kell lennie, egyidejűleg mindennek, ami a *signifié*-nek a másik oldalát fogadja, a határ melletti zónában kell elhelyezkednie, tehát a jelentéstani aknamezőn, amennyiben a határon – mint magán a határon – alkot. A fal két oldala a lehető legtávolabb marad egymástól, és egyidejűleg elválaszthatatlan egységet alkot mint a saussure-i papírlap *signifiant*-ja és *signifié*-je.
A művész, bár észreveszi ezt a politikai előfeltételekkel okozott függőséget, a falat bevonja művészetének körébe, így részben megszabadul tőle. Relatív módon független marad, mert feltételezi, hogy egy, a saját körülményeit ismerő művet alkot.

A fal előtt és a fal mögött

Az 1968-ból származó *Fal előtt és fal mögött* című munka alkotója Schaár Erzsébet Vilt Tibor élettársa volt, akit életkora miatt ritkán sorolnak a neoavantgárd művészek körébe[10], aki azonban – ha elfogadjuk a Perneczky[11] által észrevett radikalizmus kritériumát – kétségtelenül a neoavantgárd tagjai közé tartozik. Ez a mű erőteljesen mutatja a címben foglalt viszony összetett voltát: látjuk a falat és két alakot, akik közül az egyik a néző által meghatározott „mögött"-ben van, a másik pedig a fal „előtti" térben. A nők majdnem azonosak, fejük ugyanazon a szinten van, ezért egyedül falhoz viszonyított elhelyezkedésük különbözteti meg őket. A fal mögött álló nőt a néző a börtön falában levő ablakon keresztül veszi észre. Az ablakban levő rúd kettéválasztja a nő alakját. A fal előtt, a falnak háttal álló nő előtt csak szabad tér van, jóllehet a befogadó nézőpontjából ennek a nőnek a hátterében a fal áll. Magát a falat úgy alakította ki a művész, hogy a két alakot egy hasadék választja el, amely lehetetlenné teszi kapcsolatukat, a két különböző oldalhoz való tartozásuk pedig tükröződik a fal síkjának függőleges megosztásában is, úgy, hogy mindegyik nő a számára kijelölt térben helyezkedik el. A fal előtti térben álló nő egyidejűleg – a hasadéknak köszönhetően – a fal síkjában van. Teste (kiálló feje, kézfeje és cipőorra kivételével) maga a fal, melyet emberi sziluett formájára vágtak. Hasonló a fal mögött álló nő teste is. Ez azt eredményezi, hogy – bár létezik a fal „előttje" és „mögöttje", nem létezik a fal „kívülje": nincs külső vonatkozási pont, semmilyen külső pozíció. A fal fogva tartja mindkét felet, bár nem ül mindkét figura a börtönben, a fal mögött.
A néző az egyetlen, akinek megadatik a mozgás szabadsága. Megválaszthatja, hogy a fal melyik oldalára áll, megváltoztathatja a fal oldalait vagy éppenséggel beleállhat a keresztmetszetébe, a közepébe, tehát: pártatlan maradhat. Azonban még a mozgó néző sem képes (még a percepció dimenziójában sem) kiszabadítani akár egyetlen alakot is, mert nincs olyan nézőpont, amely lehetővé tenné a nők bármelyikének elhelyezését a fal által alkotott háttérből a szabad térbe. Az addig takarásban lévő figurát szemlélve nem tudna a fal másik oldalán levő alak létezéséről; ebből a nézetből a fogoly látszana. Hasonlóképpen, ha a befogadó helyet foglalna a keresztmetszetek egyikében, a fal szerkezete miatt megint csak *egy* nő profilját látná. A néző tehát – úgy mozogva, hogy többet

10 Kovács Péter írja a művészről: „Shaár [...] nem volt forradalmár és nem volt köze ahhoz sem, amit avantgárdnak szoktunk nevezni" in: Kovács P., „Schaár Erzsébetről újra", in: *Schaár Erzsébet*, szerk. Halas István, Budapest: N&n Galéria, 2003, 9. o.
11 Perneczky Géza: *Katalógus bevezető.* In: Schaár Erzsébet kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 1970

lásson – ráeszmél arra, hogy legfeljebb a nézőpontot változtathatja meg, és hogy az a nézőpont, amely ellen fellázadt, amikor megkezdte vándorlását, valóban a legkényelmesebb volt, ami a vizuális információ tartalmát illeti. Így ráébred vándorlásának célszerűtlenségére is: a nézőpontokat változtatva ugyanis elérte a lehető legteljesebb képet, azonban minden alkalommal csak egy nézőpontból szemlélhette a jelenetet; egyszerre csak egy pozíciót volt képes elfoglalni. Ha nem hagyná abba az installáció körüli vándorlását – a változó percepción keresztül folyamatosan változtatva a nézőpontokat is –, az egyetlen, amit jutalomként elnyerhetne, maga a relativizmus. A befogadó egy pillanatra sem küszöbölheti ki vizuálisan a falat. Az „előtt" és a „mögött" szüntelen újrakeverése és kölcsönös relativizálódása hangsúlyozza a fal erőteljes státusát. Mi több, a befogadó arra is ráébred, hogy maga is beleesett az egyszer a fal „mögött", másszor a fal „előtt" létezés csapdájába – helyét elhagyva egyszer és mindenkorra megfosztotta magát a bizonyságtól,

Schaár Erzsébet
Fal előtt és fal mögött, 1968, fotó: Rosta József

hogy melyik névutó is az övé. Ráeszmél arra, hogy a saját, reménytelen vándorlása nem a tartalom keresése, hanem a mű tartalma volt. A mű pedig nem elégszik meg a „mögött" és „előtt" relativizálásával, de meghatározza a feltételeiket is. A „mögött" egyenértékű az arccal a falnak forduló magatartással: amikor előre akarunk menni, állandóan falba ütközünk; az „előtt" az ellenkezőjét jelenti: hátat fordítunk a falnak. A fal már nem akadályként, hanem észre nem vett háttérként jelenik meg. Akadályok nélkül messzire el lehetne jutni, soha nem ütközve bele semmibe, éppenséggel nem is tudván az akadály létezéséről. Nem lehet ebből a pontból minden irányba elindulni, de annyi irányba igen, amennyi elég ahhoz, hogy elhiggyük, hogy létezik a lehetőségek egész síkja.
Schaár művének üzenete adekvát választásként jelenik meg: a fallal szemben állni, az univerzalizmusra törekvő valamennyi diskurzus ellenében. A magyar művészettörténet diskurzusában a fal egyfelől mint lenézett, másrészt mint konstruktív elem jelenik meg, fontos érvként a közép-kelet-európai művészet utánzó jellegéről folytatott vitában, rámutatva arra, hogy e művészet tudata potenciálisan nagyobb volt a nyugatinál – épp azáltal, hogy tudatosította a fal létezését.

A cenzúra határán át küldött távirat

Arról, hogy a magyar neoavantgárd művészetben milyen fontos szerepet kapott a 'fal' tudata, legjobban a Tót Endre alkotásai tanúskodnak: a művész, aki – bár látszólag az egyik leguniverzálisabb nyelvet használja -, valójában két szinten érthető nyelvet hoz létre, amely szándékosan a kielégítés megtévesztő érzetét kelti az univerzális olvasmányok rendjében.
Az 1972-ben Jugoszlávián keresztül Nyugatra küldött mail-artos műsorozatában Tót Endre egy táviratot hozott létre. Tartalma, melyet a kritika banálisnak ítélt[12], a következő volt: „*Azért táviratozom nektek, mert ti ott vagytok, én meg itt vagyok.*" A közlés – küldemény – lényeges része nemcsak a két fele, a két földrajzi pont, de az őket elválasztó határ is, amely a cenzúra határa. A földrajzi határ, a távirat útját determináló határ éppenséggel a legkevésbé esik egybe a cenzúra határával, amelyen a cenzúra kikerülése érdekében egyszerű volt átküldeni az anyagot, ahogy erre Alfred Fischer rámutat.[13] Maga a távirat úgy van megszerkesztve, hogy nem közöl semmit, és egyben a lényeget közli. Az üzenet súlya közel a nullával egyenlő, mert az üzenet visszaadja a távirat funkcióját, egyben semmilyen tartalmat sem továbbít a segítségével. Azonban a távirat olyan közlés, amelyet a

12 A. Fischer, *Absent and Still Present. An Introduction to the Work of Endre Tót,* in: *Tót Endre. Who' s Afraid of Nothing? Absent Pictures,* szerk. A. M. Fischer, Köln: Ludwig Museum, 1999, 17. o.
13 Ibidem.

cenzúra földrajzi határán túlra küldenek, a fal határán keresztül. A leglényegesebb tartalma maga a két oldal létezésének, „itt"-re és „ott"-ra való megosztásnak a ténye. Tót műve távol áll a mail art tautológiai értelmezésétől, távol áll a művészetről való autonóm reflexió megfogalmazásától, melynek jellegzetessége ugyancsak a feladó „itt"-jére és az átvevő „ott"-jára való felosztás. Azonban az ilyen típusú reflexió nem idegen a mű esetében, éppenséggel a mű jelentésének integráns része, mégis elválaszthatatlan marad a politikai kontextustól. Ez egy egyenes módon megfogalmazott információ a felek – tehát a fal – létezéséről, a Nyugat-Európába küldött művész posztulátuma, miszerint a nyugati művészet fogadja el a Schaár Erzsébet munkájában a nézőnek kiosztott pozíciót: a „fal előtti"-ként definiált terében forduljon feléje (jóllehet a távirat érthetetlen marad a címzettek számára, mert magyar nyelven fogalmazódott meg).

A fal/rács a test helyett

Schaár Erzsébet műveit általában univerzális kategóriákban szokták elemezni.[14] Mégis, ez a művészet létrejöttének kontextusában tökéletesen megalapozott kritikus kommentárnak látszik. Ennek szembetűnő példája Schaár *Utca* című munkája, amelyet Ember Mária a művésznő „művészetének szintéziseként" határozott meg,[15] és amelyet a művésznő – ahogy ezt Kovács Péter leírja – háromszor valósított meg. Az installáció egymást követő változatai egyre világosabban tükrözik a potenciálisan már az első munkában benne foglalt kontextust. Ez az 1974-ben a székesfehérvári Csók István Képtárban bemutatott mű – amelyet Kovács Schaár egyik szobraként értelmezett[16] – a művésznő plasztikáinak térbeli inkorporációja volt, mely a Schaár által megépített utca falának ablakaiban, ajtajaiban és síkjaiban álló fiatal lányokat ábrázolt. Testük – hasonlóképpen, mint a *Fal előtt és fal mögött* című alkotásában bemutatott alakok esetében és a művésznő egyéb munkáiban – maga a fal volt. Ezt az alkotást Nagy Ildikó a transzcendentális tér kategóriájában írja le, amely mintegy várni látszik a nézőre.[17] A következő évben, amikor a művésznőnek alkalma volt megismételni a művet, hozzáadta – Kovács elbeszélése szerint – a csak Magyarországon ismert írók, költők és tudósok ábrázolásait is[18], végül a luzerni Kunsthalle-ban az elrendezést akként változtatta meg, hogy a magyar kultúra ott ismeretlen személyiségei helyett a művésznő három Marx-portrét és Maja Komorowska figuráját adta hozzá. A fal alakjában létező test tehát Schaár részére börtönt jelentett, politikai kontextusban is. Munkáiban az ember letartóztatásra ítéltként jelent meg, mert a foglyul ejtő fal számára nem külső dologként létezett. A művésznő munkája ugyanannak az ideának a megtestesítése, amely jelen van Galántai György 1979-ben létrehozott, *Szabadság-börtön* című művében is. A szobor a művész életművében alapvető szerepet játszó talpmotívumra épül: a talpak hozzá vannak erősítve a középen enyhén széthajlított rudakkal ábrázolt négyszögletes börtönrácshoz. A mű a menekülés lehetőségét sugallja, ami a rács széthajlításában, illetve a hozzá erősített lábak formájában jelenik meg, miközben mindezt érvényteleníti az a tény, hogy a lábak csak a börtön „szállítóeszközeként" szolgálnak. A menekülés így egy végeérhetetlen folyamatként létezik csupán. Mindkét mű rámutat a *háttér* alapvető szerepére a közép-kelet-európai alkotók és tudósok munkájában. A háttér elvetésének, figyelmen kívül hagyásának készsége az önazonosságról való lemondás gesztusaként jelenik meg, így a nyugati áramlatokhoz való „csatlakozás" követelménye a következő paradoxonra mutat rá: e folyamat nem a definiált azonosságú magyar művészet bekapcsolását feltételezi a főáramba, hanem a művészet mimikri jellegű transzformációját, mellyel saját belső ellentmondásosságát leplezi le.

14 Kovalovszky Márta, *Translucent space,* in: *Schaár Erzsébet,* szerk. Hidvégi I., Budapest 1982, 11-17. o.
15 Ember M., *The Street. [Erzsébet Schaár Commemorative Exhibition in the Hungarian National Gallery],* The New Hungarian Quarterly, Spring 1984, No. 93, 171.
16 [As far back], in: Az István Király Múzeum Schaár Erzsébet Gyűjteménye / Erzsébet Schaár Collection of the King Stephen Museum, szerk. Fitz J., Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum, 1980, 11., 28-30.o.
17 Nagy Ildikó, *Identities and Contexts. Masters of the Old and New Generations in the '60s. Erzsébet Schaár,* in: *Women's Art in Hungary 1960–2000*, szerk. Keserü Katalin, Budapest: Ernst Museum, 2000, 14-15. o.
18 Kovács P., op. cit., 9. o.

Galántai György
Szabadság-börtön, 1973

A kalitka és a Klein-palack

Haraszty István 1972-es *Ketrec* című művét Nagy Ildikó úgy jellemezte, mint olyat amely csak Közép-Kelet-Európában jöhetett létre,[19] monográfusa, Frank János pedig parabolának nevezte.[20] A kinetikus szobor madarat ábrázol egy nyitott kalitkában. A kalitka ajtaja addig marad nyitva, amíg a madár ki nem szeretne szabadulni. Paradox módon a madár addig szabad, amíg nem kívánja meg a szabadságot. Haraszty a kultúrpolitika mechanizmusával analóg mechanizmust épített fel. Itt nemcsak az ajtó áll nyitva – a kalitkának őre sincs, csakúgy, mint a foucault-i Panopticonban: az őr nem a mechanizmus működésének *conditio sine qua non*-ja. Haraszty gépe élő, „igazi" madarat „használ", amely a géppel együtt a mű integrális része. Jelentéstani szempontból az sem semleges, hogy bár a madár megváltozik – Frank Jánostól tudjuk, hogy a bemutatók alatt használt madarak elhullottak[21] –, a mechanizmus változatlan, adaptálatlan marad. A mechanizmus anticipálja, programozza az egyes madarak viselkedésének végtelen kombinációját, az ajtót mindig a megfelelő pillanatban

19 Nagy Ildikó, *Modern to postmodern, The New Hungarian Gallery in Székesfehérvár,* "The New Hungarian Quarterly", op. cit., 151. o.
20 Frank János, *The Kinetic Sculptor,* in: J. Frank, T. Papp, T. Wehner, *Haraszty,* Budapest: X-Press, 2005, 55.
21 Lásd: Frank János, „a székesfehérvári kiállítás idején a két madár mégis elpusztult, és újat kellett venni." in: Frank János, *The Kinetic Sculptor,* op. cit.

csukva be. A szabadság előfeltétele a bebörtönzés, mert a szabadság a bebörtönözött projekciója. A szabadság, amelyet a „valami/valaki által való leigázás" folyamata jellemez, a „valamitől/valakitől" való szabadság, a projektált szabadság, tehát lényegénél fogva elérhetetlen. Ez a szabadság a kalitkával harcol, a rácsain keresztül, a pillanatnyilag nyitott térbe próbál kerülni; egy időre el akarja felejteni a rácsot és ki akar repülni, vagy hasonlóan reménytelen küzdelemben harcol vele. A művész a szabadságot helyezi az utópia helyére, miközben a ketrec funkcióját a szabadság szempontjából konstitutív, nem pedig destruktív módon határozza meg. Ez egy kalitka elleni, kalitkától való szabadság, éppen ezért ebben a szabadság-koncepcióban a kalitka kulcsszerepet játszik. A mű a szabadságot a kalitkán kívülre helyezi, és jóllehet nem engedi elhinni, hogy el lehet oda jutni, elhiteti velünk, hogy létezik a kinti szabadság.

A kalitka elhagyását lehetővé tevő intellektuális konstrukció Erdély Miklós – a magyar neoavantgárd egészében kulcsszerepet játszó művész – életművének alapját képező olyan koncepció, ami a legvilágosabban talán a művész által megtervezett *Pénzkiárusítás* című akcióban jelenik meg. Itt ugyanazt a médiumot használja, melyet a jelentéstanban is a jel értékének példájául szolgál, így mutatva ki a viszonyt a jelölő és a jelölt között. Ha elfogadjuk, hogy a pénz az anyagi dimenzióban a *signifiant*-ot képezi, névleges értéke pedig a *signifié*-t, a művész ezen fogalmak relativizmusát mutatja be. Magának az anyagnak, amelyből a pénz készült, szintén van értéke, de ez az érték kisebb a névleges értéknél. A művész ezt a tulajdonságot úgy használta fel, hogy a pénzt a névlegesnél kisebb értéken árusította ki, ami a szemantikai kategóriákban egyenlő volt a jelölt és a jelölő kölcsönös, szüntelen felcserélődésének folyamatával. Bár a művész ezzel fenntartotta a saussure-i *signifiant* és *signifié* kategóriákat, rámutatott átalakulásuk lehetőségére – a saussure-i papírlapból Möbius-szalagot csavarva.
Ilyesfajta jelkonstrukció képezte az alapját Erdély más műveinek is, mint például az egyórás filmszalagra felvett, egy óráig tartó *Vonatút* (1981) Budapestről Hatvanba esetében. A művész a filmet egyenlő részekre osztotta, és kicserélte az első részt az utolsóval, a másodikat az utolsó előttivel stb. A szalagot szakaszokra vágta, és a Möbius-szalag szerkezetére emlékeztető módon tervezte meg. Erdély szemlélete a magyar neoavantgárd számára lényeges, egyedülálló szabadság-koncepció alapjául szolgált, melyet a művész maga soha nem fogalmazott meg, amely azonban kiolvasható mind intellektuális és alkotói, mind személyes magatartásából. Bár a művész bonyolult életútja, származása és vallása indokolná, hogy a szabadság fogalmát a leigázással állítsa ellentétbe, a művész távol állt a szabadság eme felfogásától. Ehelyett olyan szabadságkoncepciót hozott létre, amely – bár egyedülálló a magyar művészettörténet terén – helyes perspektívába állítja az egész magyar neoavantgárd művészetet. Ez a koncepció tartózkodik attól, hogy a művészek számára a cenzúra kontextusától a nyugati provenienciájú kód felé tartó, művészeti fogalmakat szaporító magatartást írja elő. Nem jelöli ki a felszabadulás vektorát, és nem helyezi a szabadságot bármilyen politikai vagy társadalmi rendszeren kívül, mert a Klein-palack struktúráján alapulva a belső és a külső közötti megkülönböztetés hiányát hangsúlyozza. Ez a struktúra relativizálja nemcsak Közép-Kelet-Európa művészetének „leigázását", hanem Nyugat-Európa művészetének „szabadságát" is, adekvát vonatkozási pontot jelölve ki a magyar neoavantgárd tudatos alkotói részére.

Harasztÿ István
Ketrec, 1972, fotó: Rosta József

Hornyik Sándor

A téridő szoros olvasata* – Az új lipcsei iskola képeiről**

A Lipcse-jelenség / Leipzig Phenomenon

Műcsarnok, Budapest
2008. március 27 – május 18.

Einstein szerint a téridő metrikája olyan, hogy földi viszonyok között jó közelítéssel tökéletesen működik a newtoni fizika. Akkor kell egy kicsit jobban odafigyelni, ha nagy tömegű és nagy sűrűségű objektumok bukkannak fel a téridőben. Ezek ugyanis meghajlítják a teret és lelassítják az időt. Neo Rauch ugyan nem a Raumzeit (téridő), hanem a *Zeitraum* (időszak) címet adta 2006-os festmény-sorozatának, az einsteini asszociációkat azonban ezzel együtt is nehezen lehetne elfojtani. Nem mintha kozmológiai vagy fizikai témájú művekről lenne szó, hanem azért, mert Rauch festményeinek tér- és időszerkezete egyáltalán nem szokványos. Sőt éppenséggel a tér és az idő meghajlítása és eltorzítása adja a képek igazi nóvumát a dada és a szürrealizmus képi hagyományához képest.

Neo Rauch
Kék, 2006, olaj, vászon, 300×420 cm, fotó: Rosta József

A *Kék* (Das Blaue, 2006) című festmény a Műcsarnok *A Lipcse-jelenség* kiállításának is markáns darabja, nemcsak mérete, de összetettsége és ötletessége folytán is. Az ironikusan egyszerű címadásban ott rezonál a kékség minden lehetséges jelentésrétege a mélység igézetétől a képeslapok felszínességéig, a képi horizont tágasságától a művész melankóliájának populáris laposságáig. A kép tere ennek megfelelően több rétegű. Mintha egymásra dobált képeslapokat látnánk az ábrázolás különféle allegóriáiról. Megjelenik természetesen a művész mint clown csörgősipkával a fején, de ott pózol a képen utcalányként Veronika is a kendőjével, amelyen Krisztus arcának lenyomata helyett csupán egy nonfiguratív körvonal látható. Rauch vásári mutatványosként leplezi le az orrhossznyi távolságból bámészkodó laikust, a szamárfülekkel ékesített galériást és a jelképeit vallásos áhítattal felmutató kritikust is. Ezen kívül a képen megjelenik egy furcsa szakállas komiszár is, aki egy egészen mai figurát (a művészt?) présel neki egy utcai konténernek. A figurák és a kellékek eltérő történelmi időket idéznek fel a 18. század végétől napjainkig, és a képsíkoknak a képregényekre jellemző „buborékos" kialakítása is valamiféle időbeliségre utal, csak éppen nem lehet tudni, hogy milyenre. Mintha valaki a hatos számú kórteremben gondolt volna valamire, és a – csupán az ő gondolataiban megjelenő – kukának préselt fiatalember fejéből is kipattanna egy szatirikus vízió a művészetvilág működéséről. A kép egésze egyszerre idézi fel a karnevál és az őrültekháza világát, és nem hagyja nyugvópontra jutni a diszkrét narratívákban, és megfejthető allegóriákban gondolkodó értelmezőt, mert túlságosan is szerkesztett ahhoz, hogy kaotikus álomképként, vagy aleatorikus montázsként működjön. A *Kék* leginkább egyfajta kifordított műterem-ábrázolásnak (a festészet allegóriája) tekinthető, ahol a művész az elképesztően sikeres orosz íróhoz, Viktor Pelevinhez hasonlóan odáig jutott, hogy a létezés (ébrenlét, álom, hallucináció) és az ábrázolás (képi, verbális és mentális reprezentáció) szintjeit teljesen összekeverte úgy, hogy közben nem átallott Csuang-ce és a pillangó helyett egy alkimista asszociációkat keltő gyíkot is ráfesteni a tudás lépcsőjére.[1]
A másik emblematikus műcsarnoki festmény, a *Lépjünk tovább* (Kommen wir zum Nächsten, 2005) is hasonlóan bonyolult téridőben bontakozik ki, kezdve magával a címmel, ami egyaránt utalhat ironikus módon a befogadói magatartásra, illetve a kép történetére (a hentes útjára) és a történelem kérlelhetetlen és zavarba ejtő folyamatosságára (a forradalmak korára). Az

* A szerző a tanulmány készítésének idején Bolyai János Kutatási ösztöndíjban részesült.
** Az új lipcsei iskola festészetét hagyományosan a „Made in Leipzig" címke alatt szokták értékelni, elsősorban a sikerre és a történetre, illetve magára a jelenségre és annak kritikájára fókuszálva. Ilyen típusú elemzések magyarul is olvashatók, így most e keretek felvázolásától el fogok tekinteni. Lásd az előbbiekhez Albert Ádám, Perenyei Mónika és Hock Bea írásait. V.ö.: Albert Ádám: *Értelmetlenségből katedrális – Neo Rauch festészete*. Artmagazin, 2007/6. 74-79. és Albert Ádám – Keresztszeghy Fruzsina: *Új festészeti központ: Lipcse – A klasszikustól az új Lipcsei Iskoláig*. Új Művészet, 2006/10. 22-26.; illetve Hock Bea: *A festészet hivatalnokai*. (2008) www.tranzit.blog.hu és Perenyei Mónika: *Disz/kontinuitás. Konstrukció vs. jelenség kérdése a lipcsei kortárs művészet kapcsán*. Új Művészet, 2008/5. (Megjelenés előtt.) Ahogy a katalógus tanulmányai (Nagy Edina: *Bevezető* és Nagy Edina: *Willkommen und tschüss!*) e kereteket relativizálva írnak a jelenség „fenomenológiájáról", úgy ez a szöveg a lehetséges értelmezési stratégiákat összevetve próbál meg valamiféle interpretációt rendelni a képekhez.

1 A szolipszizmus, a forradalom, az őrület és a populáris kultúra mentén mindenekelőtt Pelevin *Az agyag géppuska* című regényére gondolok. V.ö.: Viktor Pelevin: *Az agyag géppuska*. Ford.: Bratka László. Európa, Budapest, 2002.

Neo Rauch
Lépjünk tovább, 2005, olaj, vászon, 280×210 cm,
fotó: Rosta József

épülő guillotine és a jakobinus figura egyértelműen történeti asszociációkat kelt, miközben a háttérben a szocialista falu ideáltipikus házai jelennek meg. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy nem egy decens arisztokrata, hanem egy véres köténnyű hentes sétál a vesztőhely felé, amelyet a szocialista realizmus hőskorszakából származó kommunista élmunkások ácsolnak. Vagyis mintha egyfajta koncepciós perről lenne szó, amelyet csak erősít a femme fatale és a sztahanovista nő furcsa keveréke, aki túlságosan is összefonódik a hentessel ahhoz, hogy tőle független szerepet játsszon a képen. És ha ezen túl még az sem lenne elég, hogy a táskájában kotorászó forradalmár egy rettenetesen mai, fehér, műanyag kerti széken ül, akkor a festő egészen groteszk, gomolygó és kavargó formákkal (a Rauch amúgy éppenséggel füstöt jelent németül) teszi hiteltelenné az allegorikus történeti festészet ábrázolási rendszerét, és egyúttal annak szappanoperákat idéző posztmodern pastiche-át is.
Ez a festmény kirívóan – azaz egészen nehezen leírhatóan – festmény, amelyen a festő még azt a viccet is megengedi magának, hogy egy obszcén módon ágaskodó és lehangolóan málladozó rajzmappát állítson a kép előterébe.
Már az eddigiekből is érezhető, hogy a képek aprólékos leírása jóval nagyobb hozadékkal jár, mint a hagyományos stiláris vagy ikonográfiai elemzés, amely előképek és párhuzamok mentén helyezi el a művészet történetében a festményt.[2] Már csak azért is, mert az ilyetén szálak összebogozása legalább olyan élvezetet okoz Rauchnak, mint a narratíva és a szimbólumrendszer ki- és felforgatása. A francia klasszicizmus, a historizáló akadémizmus, a német expresszionizmus, az új tárgyilagosság, a szürrealizmus, a szocialista realizmus, a fotórealizmus és a posztmodern mind-mind lehetséges címkék és vonatkoztatási pontok lehetnének, de fontos észben tartani, hogy Rauchnál és az új lipcsei iskola majd minden művészénél ezek egyéni és egyedi kombinációja működik. Ebből adódik az a következtetés az időre nézvést, hogy az új lipcsei iskola festészetének elemzéséhez a stílustörténeti olvasat nem elégséges, helyette inkább egyfajta close reading szükségeltetik, de még inkább az a fajta „close reading", amelyet Jacques Derrida és Paul de Man művelt irodalmi és filozófiai szövegek dekonstruktív olvasata során.[3]
Az időhöz hasonló problémát vet fel a tér is. Nagyon leegyszerűsítve, de talán kellőképpen szemléletesen, ahogy az időhöz a művészettörténetet rendeltem, úgy a térhez most a kultúratudományt rendelném. Ebben a sarkított rendszerben a stílustörténethez hasonlóan a kultúrtörténeti olvasat sem lehet elégséges a képek leírásához. Helyét az új kultúrtörténet vehetné át, egyfelől a microstoria „szoros" olvasatával, másfelől a posztstrukturalista ideológiakritika politikai és társadalmi érzékenységével.[4] Az új német (lipcsei) festészet tere a német történelemmel, a harmadik birodalommal, az NDK-val és az NSZK-val, és az újraegyesített Németországgal egy olyan súlyosan és többszörösen traumatizált, ideológiák által sűrűn átszőtt tér, amely ráadásul a festészetben egészen másként jelenik meg, mint a politológiában, a szociológiában, vagy a kultúrtörténetben. Talán a jelen mediális helyzetéből adódóan is az egyes művek nem elsősorban az ideológiákra és a traumákra reflektálnak, hanem azok vizuális nyomaira és reprezentációira. Ezáltal természetesen nyitottak az ilyen irányú értelmezések felé, de a művészek nyilatkozatai arra utalnak, hogy a művekben sokkal erőteljesebben jelennek meg a festészet immanens téridő problémái, mint a társadalmi tér és a történeti idő kérdései.[5] Sőt, ahogy az később majd láthatóvá válik, egyfajta konfliktusban áll egymással a mű immanens tere és ideje, illetve az a stílus- és kultúrtörténeti téridő, amelyhez képest a mű definiálja magát. A téridő konfliktusai akár egyfajta szubjektív (és szigorúan metaforikus) relativitáselmélet keretein belül is értelmezhetőek. A külső, kollektív, történelmi idő feloldódik a belső, szubjektív, megélt idő tapasztalatában; az utazó és a képalkotó mindig a fákat és a házakat látja mozogni, akkor is, ha tudja, hogy valójában az ő koordinátarendszere mozog. A külső, valós, architekturális tér ennek megfelelően egy „relativisztikus" festészetben konfrontálódik a belső, megélt, álomszerű térrel és máris ott vagyunk Rauch, Matthias Weischer és Tilo Baumgärtel szürreális montázsainál, illetve Ricarda Roggan és Matthias Hoch

2 Ezzel nem azt állítom, hogy a stiláris, az ikonográfiai, vagy éppen a hermeneutikai (művészettörténeti hermeneutika) elemzések nem aprólékos műleírással indulnak, hanem azt, hogy olyan előfeltevésekkel és előzetes tudással dolgoznak, amely már mindig eleve egy meghatározott vonatkoztatási rendszerbe, illetve hemeneutikai horizont elé állítja a művet, és nem elsősorban annak tér-idő rendszerére koncentrál. Ezt a problémát természetesen már Erwin Panofsky is megfogalmazta az 1910-es években, és a Perspektíva-tanulmányban kísérletet is tett a „téridő" kulturális (szimbolikus) elemzésére, de száz évvel később talán újra van értelme ezt a problémát boncolgatni. V.ö.: Erwin Panofsky: *A perspektíva mint „szimbolikus forma"*. (1924) Ford.: Tellér Gyula. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. Beke László. Gondolat, Budapest, 1984. 170-248. A művészettörténeti hermeneutikáról a tér-idő elemzés problematikáját is érintően lásd: Rényi András: *Kontúrvázlat árnyalás nélkül. Előszó a „Michelangelo"-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika című válogatáshoz*. Enigma, 33, 2002. 5-17.

3 Természetesen a tér-időhöz hasonlóan a close reading-et is metaforikus értelemben használom. Tisztában vagyok azzal, hogy a close reading és a dekonstrukció is egy szövegértelmezési gyakorlat, amelyet nem képek „olvasására" dolgoztak ki. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy a dekonstrukció szolgálhat némi tanulsággal a lipcsei iskola festészetének elemzése során. Egyrészt derridai értelmében hozzájárulhat a hierarchikus és oppozicionális, műfaji, stiláris és intézményes struktúrák átlátásához és mobilizálásához, másrészt Paul de Man-i értelmében ráirányíthatja a figyelmet arra, hogy maguk az új lipcsei iskola festői is dekonstruálni próbálják tevékenységük technikai és ideológiai kereteit. A dekonstrukcióról és az önmagukat dekonstruáló szövegekről lásd magyarul: Jonathan Culler: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Ford.: Módos Magdolna. Osiris, Budapest, 1997.

4 Az új kultúrtörténetről magyar nyelven jó bevezető: Majtényi György: *Az „új kultúrtörténet"-ről. Nyelvi fordulat – kritikai fordulat – kulturális fordulat*. Aetas, 2005/3. 162-169. A Lipcse-jelenség új kultúrtörténeti nézőpontú – különös tekintettel az emlékezés, a trauma és a hely (lieux) kérdéseire – elemzéséhez lásd: György Péter: *Németóra*. (2008) www.nol.hu/kultura

5 Lásd David Schnell, Martin Kobe, Tilo Baumgärtel, Matthias Weischer és Tim Eitel interjúit. Tilo Baumgärtel: *Vom Selbersehen zum Selber machen*; Tim Eitel: *Für eine Malerei des modernen Lebens*; Martin Kobe: *Die Kunst der Vereinzelung*; Devid Schnell: *Die Möblierung des Naturraums*; Matthias Weischer: *Glücklich mit sich allein*. Kunstforum, 176, 2005. 194-199; 217-222; 232-235; 255-259; 266-269.

festői hatású fotográfiáinál. A mai kor igényeinek, elvárásainak és metaforáinak megfelelően keveredik és olvad össze műveiken egyén és társadalom, realizmus és szürrealizmus, valóság és reprezentáció. Elképesztő és beláthatatlan ez a téridő, de a művekben valahogy mégis alakot ölt. És pont a matéria, a megfestett tér és a megjelenített idő ébreszthet rá arra, hogy a téridő elvont, tudományos (értsd: stílus- és kultúrtörténeti) képéből valami mégiscsak kimarad, mégpedig ahogy mondani szokták, maga a mű, illetve a kép és a festészet immanens kérdései, amelyek amúgy kultúrtörténetileg éppen a tér és az idő ábrázolása és ábrázolhatósága körül forognak.

Hasonló a helyzet, hogyha egy másik klasszikus oppozíció felől közelítünk: a tartalom és forma, azaz a képek ikonográfiai és stiláris kérdései felől. Ezek dialektikus tárgyalása látszólag meghaladhatatlan, és a szellemtörténet irányából ráadásul erőteljesen hieratikus is. Még napjainkban, az informatika korszakában is ott tart a rendszer, hogy valamiféle tartalom jelenik meg, valamilyen mediális hordozón. A II. világháború után Claude Shannon és Marshall McLuhan idejében a tartalom-forma páros átadta a helyét a médiumnak és az üzenetnek, manapság pedig Lev Manovich posztmédia esztétikájában már a szoftver-információ párossal találkozhatunk.[6] Shannon és McLuhan nyomdokain Friedrich Kittler is amellett érvel, hogy a médium, azaz a közlés formája sokkal nagyobb mértékben meghatározza magát a közleményt, mint azt a korábbi filozófiai, esztétikai és szellemtörténeti megközelítések gondolták.[7] Kittler egészen eredeti módon arra is kísérletet tesz, hogy egyesítse az ismeretelméleti alapokon álló szellemtörténetet és a technikai bázisú médiatörténetet. Ráadásul ezt úgy teszi, hogy provokatív módon a technikatörténet primátusára épít, mivel szerinte észlelésünket és tudásunkat nagy mértékben meghatározza a rendelkezésünkre álló technológiai apparátus. Egy mai, ismeretelméleti metafora „kifordításával" azt mondhatnánk, hogy Kittlert nem a szellem érdekli a gépben, hanem a gép a szellemben. Bizonyos tekintetben, vagyis a téridő szempontjából az új lipcsei iskola festészetének alapos értelmezéséhez talán éppen a német Medienkulturwissenschaft kínálhatná a szükséges alapokat.[8]

Az érzékelésen, a látáson és annak apparátusain keresztül érdemes közelíteni az olyan „intermediális" szemléletű munkákhoz, amelyek a fotó, a film és a festészet vizuális kultúrája között mozognak. Festői hatású fotográfiák és filmes asszociációkat keltő festmények bizony-

6 Lev Manovich: *The Language of New Media*. MIT Press, Boston, 2001. Magyarul lásd tőle: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium*. Ford.: KissPál Szabolcs. (2004) www.exindex.hu, Manovich Mcluhant követi akkor, amikor azt állítja, hogy minden médium tartalma egy korábbi médium. V.ö.: Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. McGrow-Hill, New York, 1964. Szintén ettől a műtől, csak éppen a „technikai protézisek" gondolatától indul el Friedrich Kittler is. A másik fontos kiindulópontja pedig Shannon információelmélete. V.ö.: Claude Eastwood Shannon – Warren Weawer: *A kommunikáció matematikai elmélete*. (1949) Ford. Tompa Ferenc. Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest, 1986. A harmadik pedig Virilio, de a háború optikai technológiáiról most nem lesz szó.

7 Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. (2002) Ford.: Kelemen Pál. Ráció, Budapest, 2005. Kittlerről magyarul: Mesterházy Balázs*: Irodalom, kultúra, tudomány. Az 1800-as lejegyzőrendszer.*, illetve: Lőrincz Csongor: *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer*. In: Kulcsár-Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Budapest, 2003. 146-155. illetve 156-173.

8 V.ö.: Claudia Liebrand, Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp, Laura Frahm (Hrsg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. LIT, Münster, 2005. A mediális kultúratudomány magyarországi (irodalomtudományi) recepciójához a következő szövegek kínálhatnak támpontokat: Takáts József: *A Kulcsár Szabó-iskola és a kulturális fordulat. A Történelem, kultúra, medialitás című kötet kapcsán*. Jelenkor, 2004/10. 1165-77. M. Sándorfi Edina: *Jegyzetek a kultúratudomány(ok) mai helyzetéhez német nyelvterületen*. Helikon, 2005/1-2. 133-148. Művészettörténeti perspektívából szemlélve lásd tőlem: *Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben*. Balkon, 2006/2. 15-19.

Tilo Baumgärtel
Egyidejűség, 2005, szénrajz, 156×256 cm, courtesy Galerie Kleindienst

talanítanak el a médiumok technikai határai kapcsán. És mindez persze éppen azt a tudatot (látás és emlékezés) célozza, amely a mediális kultúratudományban és a számítógép korszakában (mesterséges intelligencia és médiakonvergencia) egyaránt fontos szerepet játszik. A tartalom és a technológia, a különféle témák és látásmódok, illetve a különféle tudományágak (vizuális kultúra és kulturális emlékezet) konvergenciája mindazonáltal igen hagyományos hordozókon keresztül valósul meg, amelyek technikai jellegzetességei további elemzésre szorulnak. A tér és az idő mediális kultúratudományi leírásán keresztül (ami nagyjából ugyanazt jelenti, mintha a vizuális ábrázolás kultúráját vizsgálnánk az image studies amerikai szempontjai szerint[9]) az olyan markáns, és a leírásokba óhatatlanul belopózó ellentétpárok is új értelmet nyerhetnek, mint a figuratív-absztrakt, vagy a realizmus-formalizmus. Ezek az ellentétpárok ráadásul éppen az elöljáróban megnevezett stílustörténeti, illetve kultúrtörténeti olvasatokban játszanak kitüntetett szerepet. Jelen esetben persze nincs elég tér és idő (ezt nem hagyhattam ki) minden egyes kiállított mű szoros téridő olvasatára, de néhány általam példaszerűnek tartott alkotás kapcsán felvillantanék ilyen típusú szempontokat is. A kiindulópontot a műcsarnoki kiállítás egyes alegységei és hívószavai adják, mivel ezek elég jól bevilágítják azt a stílus- és kultúratörténeti teret, amely a vizsgálatok hátteréül szolgálhat. A hozzájuk rendelt egyes művek értelmezését arra próbálom meg kifuttatni, hogy milyen téridő problémákra koncentráltak az alkotók. Vagyis miként jelenítik meg a teret és az időt, és ez miért teszi vonzóvá és aktuálissá képalkotásukat.

A Lipcse-jelenség kiállítás számomra most releváns szempontjai és rendezőelvei a következők lennének: memoár, zoom, placebo.[10] A memoárhoz én – részben a kiállítás vezetője alapján – a kulturális emlékezetet rendelném, a zoomhoz a medialitás kérdéseit (fotó – kép – festészet), a placebót pedig a kiterjesztett értelemben vett virtuális valóságok (szimulákrum és fikcionalitás) ironikus verziójának tekintem. A memoárral kezdeném, mivel a couleur locale és a kultúrtörténeti olvasat amúgy is nagyban meghatározza az új lipcsei iskola sikerét és befogadási stratégiáit.

Talán azért is, mert a kiállítás rendezői egy teremben állították ki őket, Tilo Baumgärtel műveinek elemzését ott lehetne folytatni, ahol Rauch műveit abbahagytam, azzal a plusszal, hogy a szokatlan technika (szénrajz) már az első pillanatban reflektorfénybe állítja magát a médiumot. Már csak azért is, mert a szénrajz grafikai technika, amelyet legföljebb bonyolult, sokalakos kompozíciók felvázolására szoktak alkalmazni. Baumgärtel viszont egy látszólag kaotikus, mégis igen átgondolt téridő szerkezetű művet (*Szonja*, 2006) hoz ki belőle, amelyen minden apró részlet nagyon kidolgozott. Első látásra is feltűnő, hogy a kép egyes motívumai és térszeletei eltérő dimenziókból származnak: kisvárosi gyerekek, ősemberek (az egyik inkább star wars-os buckalakóra emlékeztet), egy antik alak, egy prehisztorikusan sablonos fekete nő és egy szemétben turkáló fényképezőgép-robot. A vonalak, a formák, a világítás, a tér szervezése, és mindenekelőtt a tekintetek játéka viszont összefűzi a különféle figurákat. Ezen túl az egységes, bár tagolt tér illúziója kényszerít arra, hogy valamiféle narratív, időbeli olvasatot rendeljünk a műhöz. Ezt az olvasatot kérdőjelezi meg erőteljesen és ironikusan a hatalmas villanykörte, amely szinte teljesen tönkreteszi az illúzió koherenciáját, illetve a szemétben turkáló – mintegy témát és motívumot kereső – fényképezőgép is, amely egyúttal a mindenkori néző és befogadó pozíciójára is szatirikusan reflektál. A nyomozó gyerekek, a szerelmespár, és a lepattant külváros, a fekete-fehér technikával egyetemben egyúttal egy erős – bár éppen festői eszközökkel[11] ellehetetlenített – utalás a film noir (maga a *Szonja* cím is ebbe az irányba mutat) és a neo-noir (ami

Annette Schröter
A történelem győztese 3, 2007, 240×148 cm,
fotó: Rosta József

esetenként képregényekből dolgozik[12]) felé is. Baumgärtel másik műcsarnoki szénrajzában talán még erőteljesebbek az időbeli és a filmes asszociációk. Az *Egyidejűség* (Zeitgleich, 2005) ráadásul nem is egyszerűen filmes hatást kelt, a médiakonvergencia korában a négy szálon futó történet utalhat az osztott képernyős tévézésre, vagy a több csatornás videó-munkákra is, miközben a hangsúlyosan grafikus megjelenítés a képregények felé mutat. A négy életkép ráadásul csak nehezen feleltethető meg valamiféle reális német valóságnak még akkor is, ha az uszoda, a patkányok, az indiántábor, és a nagyvárosi galambász kirajzol egyfajta szocialista antiutópiát a megfelelő kulturális tudással rendelkező befogadó elméjében. Maga a cím – összhangban a mű stiláris és mediális koherenciájával – talán éppen a konstrukció problematikusságára utal azzal, hogy az egyidejű események egyáltalán nem biztos, hogy egymással bármiféle kapcsolatban állnak. Különösen akkor tételezhető nehezen ez a fajta kapcsolat, ha a reprezentáció „formája" (szürreális elemekkel dúsított, „realista" szénrajz) nem utal arra, hogy a valóság milyen szintjére (realitás, álom, fikció, fantázia) is vonatkozik. Mintha a művész a memoár személyes (szénrajz!) dimenzióit előtérbe állítva bizonytalanítana el egy kultúrtörténeti olvasat relevanciája tekintetében. Hasonló helyzet elé állítanak Annette Schröter papírkivágatai is,

9 Itt elsősorban Barbara Stafford és James Elkins munkásságára gondolok, akik éppen a technika és a technológia előtérbe állításával határolták el magukat a vizuális kultúra tudományától. Ezzel kapcsolatban Staffordtól lásd magyarul is: *Vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára.* (1996) Ford.: Hornyik Sándor. www.magyarepitomuveszet.hu

10 A kiállítás negyedik, bad painting szekciójáról most nem lesz szó, mivel Oliver Kossack paradigmatikus művei elsősorban a „Made in Leipzig"-problémára reflektálnak, Katharina Immekus mértékadó elemzését pedig már György Péter elvégezte. A bad painting elnevezést kiterjesztett értelemben használva nem elemzem Christoph Rückhäberle és Henrietta Grahnert munkáit sem.

11 A szénrajzon látható egy rikító neo-geo festmény, ami nagyon kilóg ebből a világból, továbbá különféle lírai-expresszív színfoltok is, melyek struktúrája a festéksprayt és a grafitit idézi fel. A festmény és a „grafitik" színhatása és megjelenítése amúgy Frank Miller *Sin City* képregényeit idézi, ahol az alapvetően fekete-fehér képregény-világban bukkan fel időnként egy erőteljes vörös (estélyi ruha) vagy sárga (mérgezett vér) szín.

12 Gondolok itt például Christopher Nolan: *Batman Begins* (2005) és Robert Rodriguez: *Sin City* (2005) című neo-noir filmjeire.

Viktoria Binschtok
A kérelmezők távolléte – Falkiszögellés, Fal 1, Fal 2, Fal 3, Ajtó, 2006, C-print, 120×160 cm egyenként, fotó:Rosta József

amelyek a szocialista vizuális kultúra (munkás-emlékművek) és a korabeli populáris képkultúra (grafitik) elemeiből építkeznek, miközben a kézműves technika és az időnként felbukkanó floreális motívumok a nő és a nőművészet reprezentációjára is utalnak. A fehér falak elé függesztett nagyméretű, fekete figurák és városrészletek ráadásul technikájuk ellenére is (vagy talán éppen azért?) monumentális hatást keltenek. A műveknek valamiféle térhatása van, és ennek vizuális mechanizmusa még talán izgalmasabb is, mint a konkrét motívumok, és ikonográfiai formulák eredete. Címéből adódóan – *A kérelmezők távolléte* (Die Abwesenheit der Antragsteller, 2005) – talán Viktoria Binschtok c-printjei kapcsolódnak a legközvetlenebbül a kulturális emlékezethez. A négyrészes mű egy falkiszögelést, két falrészletet, és egy ajtó részletét ábrázolja fotografikus hűséggel. A falon végig látszanak a távollévő kérelmezők által ott hagyott koszos-zsíros test- és ruhalenyomatok. A sorban állás kelet-európai világában önmagában ez nem is annyira sokkoló, a mű elsősorban nem kulturális hű-ha élményt kelt, hanem inkább mediálisat. Binschtok egyrészt négy részre „vágja" az ábrázolt teret, és így a nézés aktusán keresztül „életre kelti" az időbeli dimenziót, másrészt az ajtó képe kifejezetten a fotórealista festészet vizuális kultúráját idézi fel képkivágatával, fényeivel és felületi hatásával. Csak egészen közelről szemlélve lehetünk bizonyosak abban, hogy nem festményt,

Martin Kobe
cím nélkül, 2002, akril, olaj, vászon, 130×200 cm, fotó: Rosta József

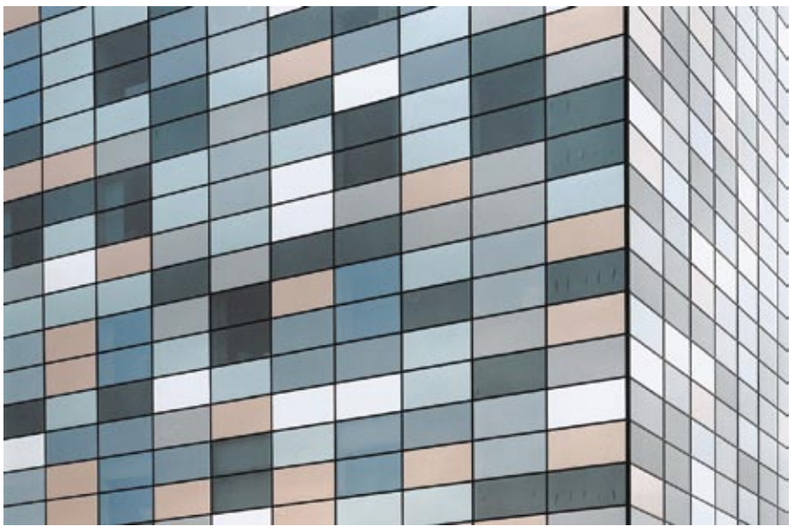
hanem egy létező ajtó fotográfiáját látjuk. Jobban mondva digitális fotográfiáját, hiszen c-printről van szó, és ez által óhatatlanul bejön a képbe a digitális manipuláció lehetősége, és egy újabb csavart kap a festőiség, és a festői hatás képi kódja.
Ha már képi kódról, vagy éppen gépi kódról van szó, akkor érdemes átváltani a placebo szekció műveire, mindenekelőtt Martin Kobe és David Schnell festményeire. Mindkettőjük kapcsán a virtuális valóságra, illetve a digitális képépítésre szoktak hivatkozni azzal a hangsúlybeli különbséggel, hogy Kobe hipermodern, üveg-acél építészeti terekre referál, míg Schnell inkább a tájkép hagyományaiból építkezik. Fontos és érdekes adalék azonban e téren, hogy egyikük sem használ digitális technológiát a festmények készítése során, ugyan mindketten fotók alapján dolgoznak, de ezeket nem manipulálják digitálisan. Ráadásul mindkettőjüknél időnként elszakad, szétfoszlik az illúzió. Jobban mondva Kobe képein felfedezhető, hogy a bonyolult, tükröző és tükröződő terek időnként semmivé foszlanak, Schnell pedig szisztematikusan épít arra, hogy ütközteti a különböző stílusú reprezentációs technikákat a realista tájábrázolástól, a lírai absztrakción át a geometrikus gesztusfestészetig. A placebo, és különösen a baudrillardi szimulákrum-elmélet kapcsán elgondolkodtató, hogy a valós referencia egyiküknél sem meghatározó, amíg Schnell az absztrakt és az ábrázoló festészet különféle stratégiái között csúszkál, vagy szörfözik, addig Kobe üvegvilágai sokkal közelebb állnak Escher térkonstrukcióihoz, mint az építészethez. Ráadásul Kobe a térszervezés bonyolultságával, Schnell pedig a térszervezés dekorativitásával hat a nézőre, nem pedig építészeti és festészeti utalásaikon keresztül. Kobe és Schnell képeihez hasonló, virtuális vagy inkább makettszerű hatást keltenek Ulf Puder festményei is. Puder világa azonban nem szip-

pant magába, nem lehet benne elveszni (Kobe), lemondva a tér és az idő alapvető törvényeiről, de a giccs felé hajló esztétikai örömöket hajszolva sem lehet bennük bolyongani (Schnell). Ezeket a látszólag egyszerű, és geometrikus motívumokat (csónakház, garázs, hangár, lakókocsi) megjelenítő festmények éppen távolságtartó perspektivikusságukkal hatnak, és azzal, hogy hivalkodóan, és önreflexíven el-elfolyik rajtuk az olajfesték. Mintha a megfolyó festék egyszerre utalna a matéria materialitására, a festői reprezentáció esendőségére, és arra, hogy a szocialista nyaralótelepek ideálképe esendő és absztrakt konstrukció, amelyből nem lehet levonni semmilyen általános következtetést a konkrét helyre és magára a kultúrára nézvést. Hasonlóan relativisztikus hatást kelt Matthias Weischer festészete is, aki a placebo és a memoár szekcióban is szerepel, és művei Neo Rauch festményeihez hasonlóan komplex téridő-kérdéseket nyitnak meg. Talán azért érdemes a placebo felől közelíteni ezekhez, mivel Weischernél gyakori a semmibe vesző alak és forma, illetve a több egymásra vetülő térsík, ami a virtuális valóság populáris képét idézi fel. Ez a virtuális valóság azonban nem elsősorban az informatika és a cybertér virtuális valósága, hanem a festészet, a látás és a képalkotás virtuális valósága, és nagyon erősen visszautal nemcsak a szürrealizmus és a trompe l'oeil, hanem a németalföldi realizmus képi világára is Jan Van Eycktől Vermeer van Delften át Pieter de Hoochig. A nézőnek szinte Svetlana Alpers legendás könyve jut róla eszébe az „északi", németalföldi festészetről: *The Art of Describing* (szabad fordításban: A leképezés művészete).[13] A Műcsarnokban is kiállított *Válaszfal* (Stellwand, 2005) című műve például úgy illeszkedik a műterem-ábrázolások képi hagyományához, hogy nemcsak az ehhez szükséges „festői" kellékeket vonultatja fel, hanem az ábrázolás különféle technológiái is megjelennek rajta az előrajzolástól és a „perspektivikus" rácsozattól a fotográfián és az olajfestészeten át az absztrakt mintázatig. Sőt az ominózus paraván oldalán mintha egy olyan vörös csík futna végig, amely a számítógépek képernyőjén a szöveges és képi fájlok letöltésének folyamatát jelzi. Ebből adódóan a Dürer óta jól ismert rácsozat, vagy háló diszkréten összeolvad a grafikai programok hálójával, és magával a hálózat mítoszával is. A festmény egésze azonban sokkal inkább a festészet, mint a digitális kód kultúrájáról szól. A Weischer által létrehozott, több enyészpontra szerkesztett, nem koherens tér ugyan zavarba ejti a nézőt, de ezzel együtt is erőteljesen támaszkodik a festői, perspektivikus látás hagyományára. A központi szellemalak ezzel összhangban szinte pajzsként tartja maga előtt a mű legszínesebb motívumát, a plein air tájképet. A Francis Picabia és a pittura metafisica figuráira emlékeztető szellemalak ráadásul valamiféle allegorikus cselekményben vesz részt, egy M-betűs dobozból valamilyen folyadékot (tejet, motívumot vagy matériát?) tölt ki az alatta térdelő nő elé, aki mintha valamit rajzolna, vagy vágna, vagy éppen a matériát rendezné el egy ecsettel vagy bottal. A műteremképek hagyománya afelé mutat, hogy a furcsa kollázs-szerű nőalak egyfajta múzsa lehet, aki dús keblekkel és karcsú necc harisnyás lábbal rendelkezik, de azért mégiscsak konyhai eszközökből és edényekből épül fel. Ez a fura, áttetsző, összeeszkábált és mégis nőies (érzéki!) alak ráadásul duchampi allúziókat is kelt, és ezáltal a realizmus és az illuzionizmus kérdésein túl játékba hozza a retinális vs. cerebrális művészet ellentétpárját is. És ezt ráadásul úgy teszi, hogy a látás és a képalkotás különféle praktikáira fókuszál és koherens téridő és narratíva híján éppen a konceptualizmus, a „mondanivaló" és a „szellemtörténet" hiányával tüntet. A kultúrtörténet és a kultúrkritika

David Schnell
12:02, 2005, olaj, akril, vászon, 180×280 cm, fotó: Rosta József

Ulf Puder
Előkert, 2007, olaj, vászon, 150×190 cm, fotó: Rosta József

13 Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. (1983) Ford.: Várady Szabolcs. Corvina, Budapest, 2000.



Matthias Hoch
Amsterdam #20, 2002, C-print, 100×136 cm, courtesy Dogenhaus Galerie

felől nézvést a festmény olyan hatást kelt, mintha Weischer azt állítaná, hogy a képalkotás mindig is a képalkotásról fog szólni, nem pedig arról a kulturális valóságról, amelyben létrejött.
Hasonlóan, a téridő problémák felől érdemes közelíteni Matthias Hoch fotográfiáihoz is, aki ugyan a zoom szekcióban kapott helyet, de művei nem egyszerűen a nagyítás és a vágás okán érdemelnek figyelmet, hanem sokkal inkább a különböző diszkurzív terek konfliktusa miatt. Hoch nagyvárosi tereket és épületeket fényképez, de úgy, hogy a kétdimenziós kép erőteljes festészeti asszociációkat kelt. A két *Amszterdam* (2002) fotó esetében például az üvegfalas irodaépület nagyon hasonlít egy perfekt geometrikus absztrakt festményhez, az autópálya alulnézete pedig a hard edge és a shaped canvas szín- és formavilágát idézi fel. Vagyis Hoch erőteljesen és ötletesen konfrontálja az esztétika és a gazdaság/politika világát, de nem a megszokott módon. Nem a képi reprezentáció mond valamit a valóságról, hanem a valóság a képi reprezentációról. Nem a művészet utánozza az életet, hanem az élet a művészetet. Nem az értelem koncipiálja a világot, és annak képi mását, hanem képeken keresztül jön létre az értelem és a valóság. Ahogy Weischer, úgy Hoch is a leképezés különféle mediális technológiáit szembesíti ahhoz, hogy a különféle téridők konfliktusát megjelenítse. A perfekt, tökéletesen beállított, és minden zavaró momentumtól (emberek, események) mentes fotográfiák azonban mindenekelőtt a technológiáról szólnak, és nem arról a valóságról (gazdasági-politikai), amit a festészet, a képalkotás és a dekoratív művészet világára vetítenek vissza.

Ricarda Roggan
Attika 5, Attika 2, 2005, C-print, 160×194 cm egyenként, fotó: Eln Ferenc

Amíg Hoch esetében a szem és az elme azért elég gyorsan fotográfiaként azonosítja a képet, addig Ricarda Roggan padlásai (*Attika*, 2005) megdöbbentően festői hatást keltenek. Első pillantásra még a puha, meleg színeket felhordó ecset selymességét is látni véli a néző, és csak egészen közelről hiszi el az agy, hogy ezek valójában nem festmények, hanem fotók, és nem az ecsetjárás, hanem a közönséges tetőcserép belső oldala bűvöli el a tekintetet. Roggan a zoom szekcióban *Akná*kat (Schacht 4, 6, 10, 2006) állított ki, amelyek üressége és sivársága az elfalazott ajtókkal talán túlságosan is egyszerűen hívja elő a kulturális emlékezet megfelelő regisztereiből a diktatúra, az elnyomás, a frusztráció és a depresszió kultúrtörténetét. Véleményem szerint a tudatosan és provokatívan kiválasztott, előkészített és beállított aknák sokkal inkább reflektálnak erre a beidegződésre és szellemi mechanizmusra, mint magára a politikai elnyomásra, vagy az intellektuális-érzelmi fenyegetettség és kiszolgáltatottság érzésére. Még izgalmasabbak azonban számomra a memoár szekcióban szereplő festői padlások, ahol szinte a német kultúrtörténet egész folyamata megelevenedik a Grimm-testvérektől, a historizáló romantikán és a titokzatos századfordulón (szimbolizmus, spiritualizmus, lélektan) át a világháborús padlásokig, és a szocialista padlásokon tárolt tiltott szellemi és anyagi javakig. Miközben ezek a gyönyörű és patyolat tiszta padlások valójában nem rejtenek semmit, egyszerűen csak padlások, vagy egészen pontosan igen-igen festői attikák, amelyeknek még a fotografikus reprodukciója is (mindenféle digitális manipuláció nélkül) zavarba ejtően, és szemet gyönyörködtetően festői hatást kelt a fa és a tégla természetes erezetével és melegségével.
A téridő szoros olvasata elsősorban a művészek és a művek szempontjából lehet releváns, vagyis arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy a digitális korszak festőisége egy minden eddiginél bonyolultabb technikai és diszkurzív térben létezik, amelynek mechanizmusai óhatatlanul orientálják a festők munkáját, és a festészetről, illetve a leképezésről alkotott metaforáikat. A téridő szoros olvasata így egyúttal a perspektíváról is szól, ami eredendően átlátást jelent, és a médium látszólagos transzparenciájából, illetve a valóság illuzionisztikus ábrázolásából profitál. A mai festészet és fotográfia viszont éppen hogy láthatóvá akarja tenni magát, és ehhez meg kell akasztania a látást, össze kell zavarnia a téridőt, hogy láthatóvá válhasson a valóság előtt maga a művészet. Ez egy ujabb kopernikuszi fordulat, vagy inkább kifordított perspektíva, ahol immáron nem a kulturális tér, vagy a (művészet) történeti idő bemutatása a hangsúlyos, hanem az, hogy a tökéletes technikai kép, a számítógépes tervezés, és a digitális film korszakában a festészet és a fotográfia mennyire eredeti módon tudja ábrázolni a teret és az időt.

Mi van a függönyön túl?

Tilo Schulz*-cal Nagy Edina, *A Lipcse-jelenség* kurátora beszélget

Nagy Edina: *Az életrajzodban konzekvensen feltünteted, hogy autodidakta művész vagy. Mostanában ritkán hallani ezt a szót, úgy tűnik, kiment a divatból. Már rég meg szerettem volna kérdezni, hogy kerültél mégis „művészetközelbe", mégpedig épp Lipcsében, ahol az akadémikus képzés a kilencvenes évek közepe óta népszerűbb, mint bármikor azelőtt?*

Tilo Schulz: Tulajdonképpen tengerész akartam lenni, de mivel a nagyanyám Nyugaton élt – én pedig az NDK-ban –, nem vettek fel. Valaki azt a tippet adta, menjek el szakmát tanulni, érettségizzem le, és utána felvételizzem, akkor már nem ellenőriznek annyira. Elkezdtem a technikusképzőt, de közben a szüleim leléptek Nyugatra, és ezzel egy csomó probléma szakadt a nyakamba. Nem fejeztem be az iskolát, 17 évesen más dolgok kezdtek foglalkoztatni, mint azelőtt. Mindez már a nyolcvanas évek végén történt, a „változás éveiben", s ahogy azt hiszem, más életrajzokban is olvasható, ez az időszak megváltoztatta az emberek életét. Én is ott voltam a hétfői demonstrációkon, egy csomó dolgot láttam, amit persze akkor még nem nagyon tudtam feldolgozni. Az, hogy a művészetbe „csúsztam" bele, részben a véletlennek köszönhető. Nem kaptam művészeti képzést, viszont versenyszerűen sportoltam, amiből sokat profitálok ma is. Például amiatt is, hogy edzőként dolgoztam fiatal sportolók mellett: ha egy csapatot edzel, akkor minden egyes tagját ugyanúgy kell támogatnod és erősítened, mint az egész teamet. Egy kiállítás létrehozásánál – mindegy, hogy egyéniről vagy csoportosról van szó – hasonló problémákkal szembesülsz: hogyan tudod egy munkából – minél több oldalát megmutatva – a maximumot kihozni úgy, hogy közben ne veszítsd szem elől a koncepció egészét. Az is fontos volt, hogy mindig sokat olvastam, mivel azt gondolom, hogyha az ember strukturális nézőpontból – adott esetben az olvasás rendszere felől – látja a világot, akkor már eleve nyitottabbá válik másik rendszerek felé is: szisztéma és szisztéma között, nevezd ezt szövegnek vagy kiállításnak, van átjárás. Amikor elkezdtem művészettel foglalkozni, nem nagyon érdekeltek a lipcsei művészek az egy Olaf Nicolai-on kívül, akinek a támogatásáért ma is hálás vagyok. Talán egy meghatározó művészeti élményem volt, amikor az újraegyesülés idején elmentem a barátaimmal egy Max Ernst kiállításra: tetszett a plakátja, meg akartam nézni. Az egyik barátom meg is próbálta

* Tilo Schulz (1972) lipcsei születésű képzőművész, kurátor, (művészeti) író, Berlinben él és dolgozik. *„...that's how we painted in the 60's..." (Schleuse I.-IV.) / „...így festettünk a 60-as években..." (Zsilip I.-IV.)* című helyspecifikus installációja a Műcsarnok *A Lipcse-jelenség* (2008 márc. 27 – máj. 18.) című kiállításán látható.

Tilo Schulz
„Így festettünk a 60-as években..."(Zsilip I-IV.), 2008, installáció, részlet, fotó: Eln Ferenc

elmagyarázni nekem a szürrealizmus lényegét, de sikertelenül. Nem értettem a kiállítást, de nagyon tetszett. Annyira, hogy többet akartam tudni. Ekkor született meg bennem az elhatározás. Elég korán elkezdtem Lipcsén kívül tájékozódni, sok már elismert művésszel felvettem a kapcsolatot, egy csomó dolgot megnéztem. Ez a lipcsei „deficit" vezetett oda, hogy 23 évesen rendeztem az első kiállításomat. De az a Lipcse persze még teljesen más volt: az Eigen+Arton, a Dogenhauson kívül alig volt kereskedelmi galéria, nem volt lehetőség az eszmecserére, a mai diszkurzív háttér, amikor például a művészek maguk szerveznek eseményeket, pódiumbeszélgetéseket, stb., teljességgel hiányzott. A kilencvenes évek elejére inkább valami „köztes állapot"-szerűség volt a jellemző, s ebben én valahogy ott ragadtam.

Nehéz lesz így kérdezni, ha egy kérdésben rengeteg dologra válaszolsz... de maradjunk még az életrajzodnál: művészként, kurátorként, művészetközvetítőként is dolgozol. Abból, ahogy a kiállításokról beszélsz, nekem úgy tűnik, mintha számodra nem létezne hierarchia a különböző típusú művészeti tevékenységek között. De, ha még sincs így, akkor mi számodra a legfontosabb? A kérdés második része pedig a kurátor / művészetközvetítő szerepre vonatkozik: ez utóbbinak van valamiféle pedagógiai, didaktikus felhangja, vagy tévednék?

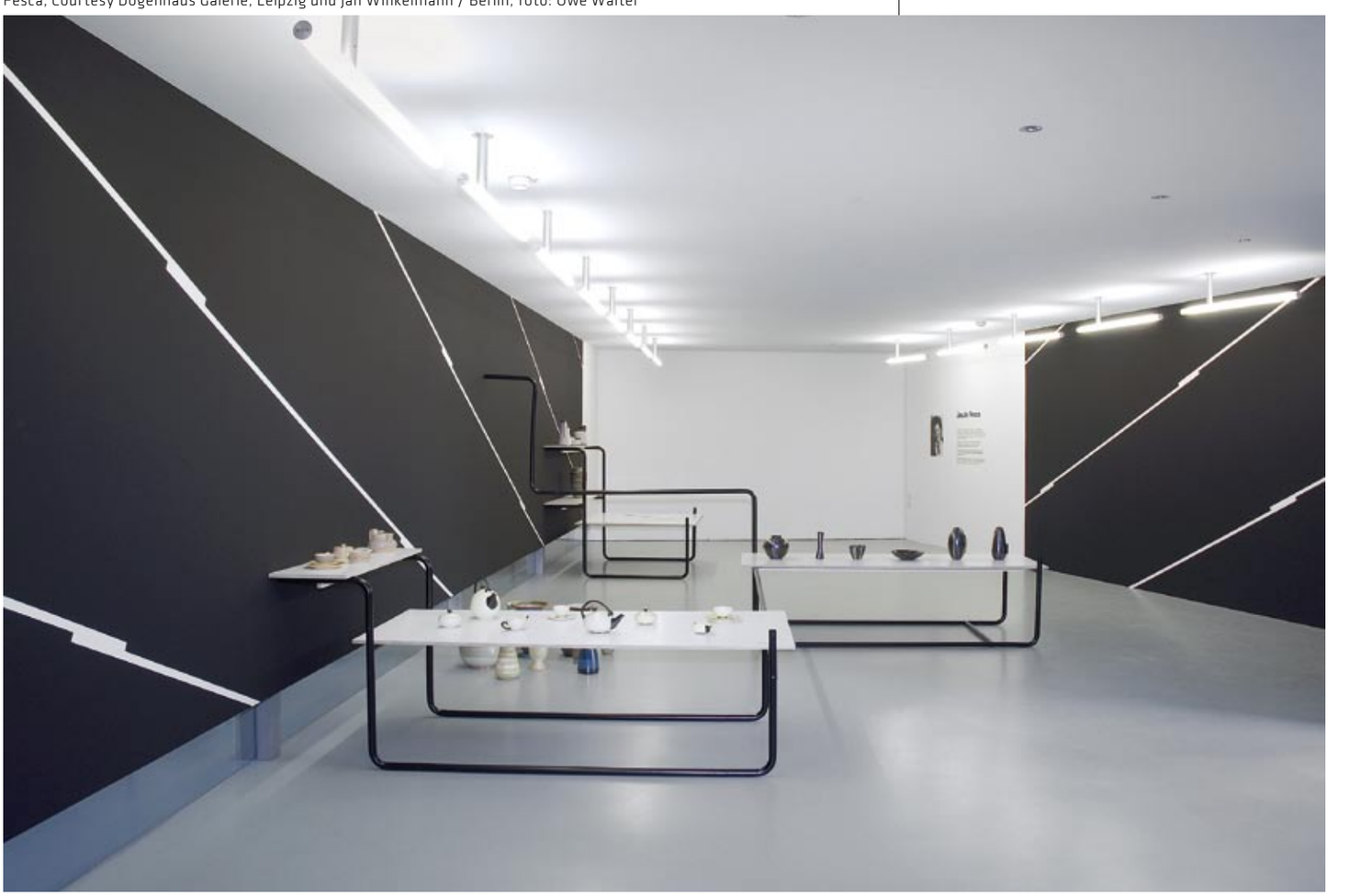
A hierarchia kérdése kulcsfontosságú számomra. Általában foglalkoztat a dualizmus problémája: gyakran tematizálok „kettősségeket", legyen ez a gender-kérdés, vagy a formalizmus/realizmus, kelet/nyugat, realizmus/absztrakció vagy éppen művészet/iparművészet ellentétpárja. Olyan „dualizmusok" ezek, amiket ebben a formában nem fogadok el. Ez, azt gondolom, valóban egy olyan alapállás, amely a munkáimban is tükröződik. A kurátori tevékenység szükségszerű volt számomra: kapcsolatba akartam kerülni más művészekkel, hogy megértsem a munkáikat. Az első kiállításom egészen szimpla dolog volt, tudni szerettem volna, milyen a másik oldalon lenni, milyen megszervezni, összehozni a dolgokat, tehát egész egyszerűen az érdekelt, mit csinál egy kurátor.

Melyik kiállításról beszélsz?

Tilo Schulz
Formschön, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2007. január 19 – április 9., Präsentation Ursula Fesca, Courtesy Dogenhaus Galerie, Leipzig und Jan Winkelmann / Berlin, fotó: Uwe Walter

Egy 1996-os kiállításról, a *Struktur in der Malerei*-ről, amihez egy kétnapos workshop-ot szerveztem, ahol különböző lipcsei helyszíneken zajlottak az események. Az, hogy kurátorként is dolgozom, segít a kommunikációban: hogyha kiállító művészként szerepelek, megértem a másik oldalt... egyszerűen előnyökkel jár. De persze a „kurátorkodás" is összekapcsolódik a hierarchia-kérdéssel. Mindez azonban személyfüggő is: az ikrek jegyében születtem, állandó változatosságra vágyom, szeretem a kihívásokat, a sokféleséget. Bár az is igaz, hogy utóbbi években elkezdtem szétválasztani a dolgokat. (Az persze a kezdetektől világos volt, hogy nem veszek részt művészként az általam kurátorként jegyzett kiállításokon.) Vállalok kommercionális tervezést, hiszen a művészi tevékenységből nem tudok megélni, de elhatárolom a design-munkáimat a művészi munkáktól. Ez persze nem jelenti azt, hogy nem használom fel a művészi tapasztalataimat a „fizetős" munkáim során, vagy esetleg fordítva, csak próbálom meghúzni a határokat. Az is lehet, hogy tehetségesebb vagyok a design és a tervezés terén, mint művészként.

Megint megelőztél... a hierarchiával kapcsolatban szerettem volna rákérdezni arra, hogy látod művészet és alkalmazott művészet, illetve az iparművészet viszonyát? A munkáiddal kapcso-



latban valahogy túlságosan is gyakran hangzik el a „design" kifejezés… ugyanakkor az olyan, kiegészítő vagy alkalmazott „elemek", mint a poszterek, plakátok, képeslapok az alapját képezik a műveidnek, sőt beolvadnak azokba.

✪ A Galerie für Zeitgenössische Kunst-ban a *Formschön*[1] című kiállításomon egy olyan térstruktúrát terveztem, ahol a látogatónak minden termen át kellett haladnia, s csak egy haladási irány volt lehetséges a számukra. A kiállítás centrumában egy Ursula Fesca (1900–1975) nevű, a múlt század húszas-harmincas éveiben alkotó keramikusművész retrospektívje állt. Ennek a fentebb már érintett, iparművészetet és művészetet nem elkülönítő „alapálláson" túl egyszerű okai (is) voltak: esztétikailag nagyra értékelem a műveit, valamint azt is, hogy azon kevesek közé tartozik, akik a II. világháború után egy új formanyelvvel voltak képesek folytatni a munkájukat. De visszatérve a különbségtételre: a kilencvenes években (vagy már korábban is?) a high és low culture körüli vita is erről szólt többek között. Nehezemre esik olyan különbségeket látni, amik a számomra nem léteznek. Az a kiállítás, amin most dolgozom Jörg van den Berggel, a Columbus Art Foundation igazgatójával, a *Wollust*[2], szintén jó példa erre. A legkülönfélébb művészekkel dolgozunk: fiatalokkal, akik erre a kiállításra hoznak létre műveket, miközben már nem élő művészek munkái is helyet kapnak. Először tartalmakban gondolkodunk, azután művekben, egyáltalán nem olyan „kategóriákban", ahova azok esetleg besorolhatóak. Ugyanúgy értékelek egy szép tárgyat, design-objektet vagy iparművészeti munkát, mint egy műalkotást. Persze, hogy vannak határok, különbségek a recepcióban, de a szemléletben, abban ahogy nézem és megfigyelem, felfogom és befogadom a dolgokat, nincs. Egyáltalán nem tartom negatívumnak, ha egy mű „elitista", de azt sem, hogy Ursula Fesca tömegtermelést végzett. Megnézem a dolgokat, egészen közelről: csak az tesz különbséget köztük, hogy érdekelnek-e vagy nem, ami persze, teljesen banálisan, ízlés kérdése is. Ezt a szót manapság nem nagyon reklámozzuk, nem szabad kimondani, de ennyire muszáj őszintének lennem. Az irodalommal hasonlóképpen állok: ponyvaregényeket is olvasok, ugyanúgy, mint szépirodalmat.

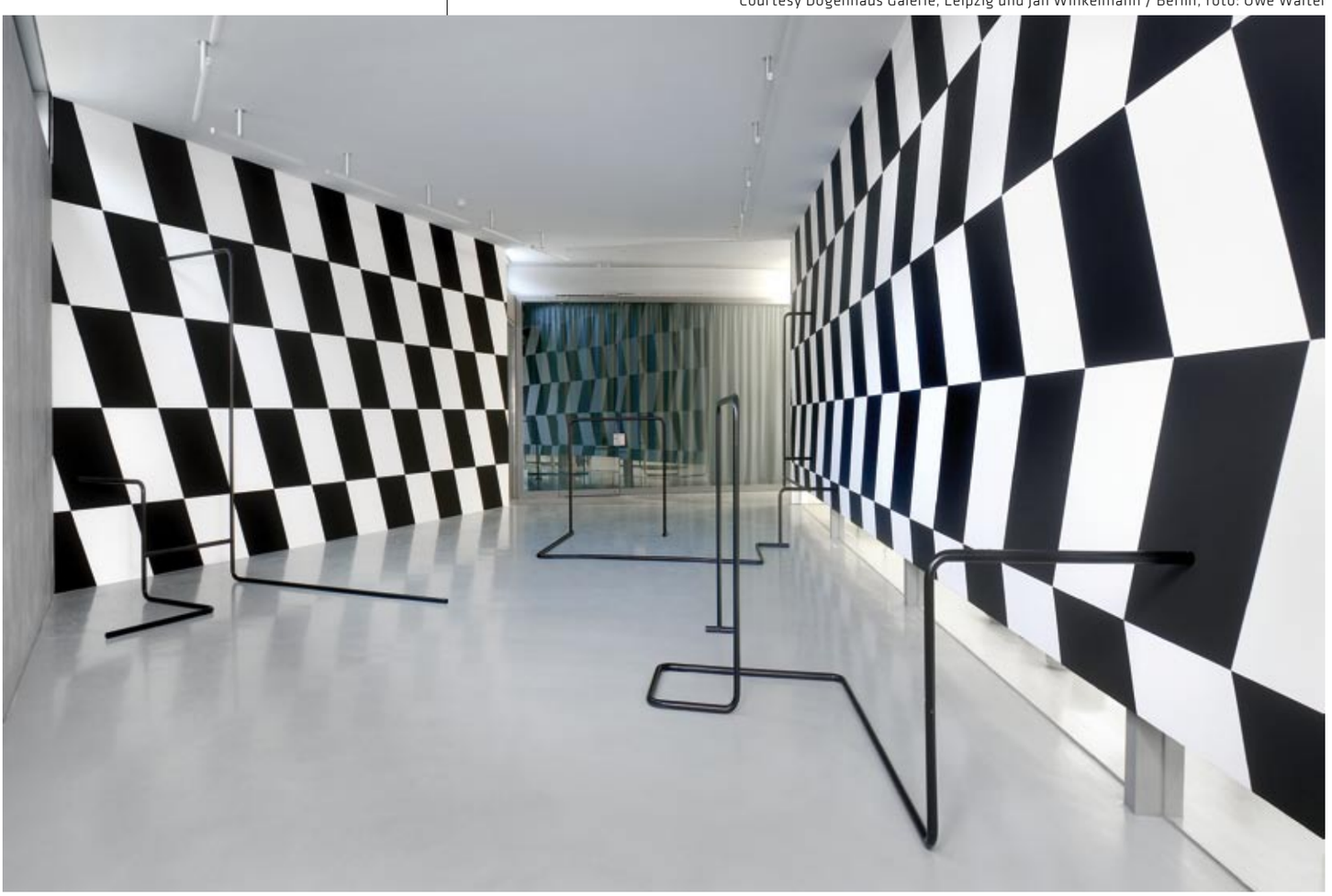
✪ *Szerintem térjünk rá* A Lipcse-jelenségen *látható munkádra. A Műcsarnokban nagyméretű, színes függönyöket állítottál ki, azt is mondhatnánk, már megint, hiszen az előbb emlegetett* Formschön *című kiállításnak szintén fontos alkotóelemei voltak. Egy transzparens, „klasszikus" nejlonfüggöny és egy fagolyókból fűzött térhatároló függöny. Honnan ez a vonzódás ehhez a – fogalmazhatok így is – hétköznapi tárgyhoz?*

✪ Több válaszom is van. 1994-ben készítettem egy krétarajzokból álló gyepmunkát. Absztrakt rajzok voltak, amiket azonban csak tízemeletes házak ablakaiból, egy másik látószögből, egészen magasról lehetett (át)látni. Hasonló volt a szisztéma: olyan dolgok ezek, amiket ismerünk – krétarajzok stadionokból, vagy az iskolából –, amik az emberekből asszociációk egész sorát váltják ki. „Hétköznapi tárgyak" – ahogy te is mondtad. A függöny is ilyen: mindenki számára mást jelent.

1 *Formschön*, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2007. január 19 – április 9.

2 *Wollust. the presence of absence*, Leipzig, Spinnerei, 2008 május 2 – június 15.

Tilo Schulz
Formschön, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2007. január 19 – április 9., Fahne/Flag
Courtesy Dogenhaus Galerie, Leipzig und Jan Winkelmann / Berlin, fotó: Uwe Walter



Tilo Schulz
Formschön, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2007. január 19 – április 9., Die Tränen des Formalismus – Hommage an Kiriko Nananan, Courtesy Dogenhaus Galerie, Leipzig und Jan Winkelmann / Berlin, fotó: Uwe Walter

Lezár, vagy éppen megnyit, szemi-transzparenciát hív létre, valamit mutat vagy épp eltakar, lakályossá tesz, de lehet politikai jelentése is, ld. vasfüggöny. Ezek az egészen különböző konnotációk érdekeltek, ez a keverék, ha úgy tetszik. Budapesten a függönyt a „zsilip" egészíti ki: a függönyök úgy vannak felakasztva, hogy köztes terek jönnek létre. Ezeket neveztem el zsilipnek, amelyek különböző funkciókkal bírnak: egyfelől felerősítik azt, ami architektonikusan már amúgy is jelen van, másfelől a nyitott ajtók, az átjárók helyén kis, zárt tereket hoznak létre. A nagy kiállítóterek így lezárulnak, más koncentrációt igényelnek, miközben „pihenőhelyek" alakulnak ki a terek között. Fontos volt, hogy textillel dolgozzam, meg sem fordult a fejemben, hogy valami szilárdat építsek. A cím, *„...that's how we painted in the 60's..."* művészettörténeti utalás, egy olyan festészetre, ami nemcsak képekben működhet: pl. Blinky Palermóra[3] gondolok, aki egyszerű, színes anyagokból alkotott képeket. Én azonban térbeli dimenzióban gondolkodom, számomra a függönyök vagy zsilipek politikai értelemben vett metaforaként is működnek. Persze nem zárom ki a munka más lehetséges szintjeit sem, tehát, nem szükségszerű a vasfüggönyre gondolni csak azért, mert valaki egy függönyt lát. Nem szükségszerű, de lehetséges. Egyébként meg van bennük valami melegség.

Elválasztottad egymástól a tereket, lezártad az átjárókat, s így egészen más térélményt és térérzést generálnak: a látogató kvázi kényszerítve van arra, hogy „átszűrődjön" a zsilipen, áthaladjon a függönyök között. Megzavarod az orientációs érzéket, a térérzetet. Már a Formschön *kiállításon is felmerült bennem, hogy gyengéd erőszakot teszel a látogatón, miközben terelgeted az általad kijelölt útvonalon. Így van?*

Igen. Bár kritikusan viszonyulok a hierarchiához, munkáimban – részben, vagy teljesen – autoriter struktúrákat alkalmazok. Ez Budapesten is így van. Eltakarom a termeken átívelő „kilátást", kényszerítem a látogatót, hogy, amennyiben nem akar a szélső teremsorokon végigmenni, megváltoztassa, megtörje a haladási irányát. Ez nem feltétlenül egy kizárólagos autoriter gesztus. Valószínűleg összefügg alapvetően didaktikus beállítottságommal, a display-ek, a bemutatás, a reprezentáció lehetséges formái iránti érdeklődésemmel, amit aztán „zavaró beavatkozásként" használok fel, s ez interpretálható autoriter gesztusként is. Nem sérül meg senki, de egyértelműen „adok egy lökést" az általam kijelölt irányba. Ezért is volt fontos a textília, a filc, ami mozgatható, nem egy architektonikus struktúra, ami megsebezhet vagy brutálisan megakadályoz valamiben. De, igazad van, kényszerítem az embereket. Arra, hogy elhagyják a megszokott útvonalat, vagy hogy egy meghatározott útvonalon haladjanak, mindkét lehetőség adva van.

A munkával kapcsolatban persze, felmerül a referenciák kérdése, amelyek szinte minden művedben felbukkannak. Miután Blinky Palermót már említetted, általánosságban teszem fel a kérdést: állandóan keresel új hivatkozási pontokat, referenciákat, vagy a már meglévőket használod, kontextualizálod újra?

Igen, Palermo nagyon fontos számomra. A múlt évben láttam Düsseldorfban[4] az életmű-kiállítását, ami elképesztően jó volt. Autentikus rendezés, a historizálás kényszere nélkül... A kilencvenes évek elején láttam először Palermo-kiállítást, itt, Lipcsében, és húszévesen hihetetlenül nagy hatást gyakorolt rám. És most újra ez történt Düsseldorfban. Nagyon kevés ilyen művész van. Talán még Olaf Nicolai, aki nagyban befolyásolta művész- és művészetfelfogásomat. Nicolai germanisztikát tanult, maga is ír, a legkülönfélébb projektekben vesz részt, vagy irányítja azokat, nem csak egy dologgal foglalkozik. Igen, vannak számomra konstans művészek és jelenségek, és vannak olyanok, amik egy ideig érdekelnek, mint pl. Frederic Remington (1861–1909), az amerikai szobrász, Roosevelt bizalmasa. Más szempontból, ha tetszik, morálisan voltak fontosak Gitte Villesen munkái, megfogott, ahogy a videóiban szereplő emberekhez közelít, ahogy ábrázolja őket.

Budapesten tartottál egy előadást[5], melynek témája a szociális formalizmus volt. Ez a „kreált" fogalom meghatározható-e a Te esetedben valamiféle művészi állásfoglalásként vagy statementként? Röviden: definiálható-e a szociális formalizmus?

Nem, nincs definíciója. Ez egy olyan fogalom, amivel annak érdekében operálok, hogy a „művészi szándék" világosabbá váljon. Azt mutatja, hogy olyan művészi stratégiák foglalkoztatnak, vagy ha úgy tetszik, akkor olyan művészi stratégiát képviselek, amely politikai-szociális irányultságú, de anélkül, hogy a szocio-politikus művészet kategóriába sorolhatnánk. Nem vagyok politológus vagy szociológus, sem filozófus: művész vagyok, de persze, hogy érdekelnek a szociális problémák, a politikai fejlődés, a történelem... A budapesti előadással a műveim hátterét próbáltam meg körülírni,

3 Blinky Palermo (1943–1977), Peter Schwarze / Peter Heisterkamp, lipcsei születésű képzőművész. A düsseldorfi akadémián Joseph Beuys tanítványa. Művészi pályafutása során különböző technikákat és médiumokat használt. Kezdetben anyag-képeken dolgozott, majd helyspecifikus falrajzokat, falfestményeket hozott létre, amelyeket a hetvenes évek elején fém-képek követettek. Ez utóbbiakon akrilfestékkel vont be alumínium- és acélfelületeket. Munkái esetében soha nem az egyes mű áll a középpontban, hanem a képek egymáshoz való viszonya, illetve a mindenkori kiállítótérrel való interakciója, a műveken keresztül generált új térkonstrukciók, összefüggések. A művész elképzeléseinek megfelelően munkáinak szerves része a rendezés és a függesztés.

4 PALERMO. Kunsthalle, Düsseldorf, 2007 okt. 21 – 2008. jan. 20.

5 „Szociális formalizmus – A politikai esztétika nyomában a prop-art és a retro-look utáni korszakban" MKE Budapest, 2008 március 28.

információkat akartam szolgáltatni róluk és arról, ami érdekel. A budapesti munka egy nagyon egyszerű gesztus, nyilván nem reprezentálja a gondolkodásmódomat, de körülhatárolja azt a kozmoszt, amiben gondolkodom. Természetesen tiltakozom a szociális formalizmus mindennemű definíciója ellen.

Az jutott eszembe a kiállításaid és a munkáid kapcsán, hogy az általad használt nyelv, gondoljunk csak a GfZK-beli kiállításodra, ahol sok, egy bizonyos korszakra, a múlt század ötvenes-hatvanas-hetvenes éveire jellemző idézet – pl. pártkongresszusok szövegrészletei, politikusok beszédei, a korra jellemző művészettörténet-írás darabkái, stb. – volt olvasható, tehát a nyelv, amelyhez mindig visszanyúlsz, a hetvenes években, vagy a korábban születettek számára még ismerősen cseng, hiszen még vannak vonatkoztatási pontjaik. A kiállítások közönsége azonban nemcsak belőlük áll, hanem a jóval fiatalabbakból is. Lehet, hogy ők úgy mennek végig a kiállításaidon, mint valamikor te a Max Ernst kiállításon. Nem tartasz attól, hogy a kódok, a nyelv és a formavilág, amit használsz – előzetes tudás vagy szocializáció híján – egyre inkább megfejthetetlenek lesznek a fiatalabb generációk számára? Hogy a formákat például, csak a rendkívül népszerű retro-divatnak vagy retro-esztétikának köszönhetően ismerik? Amit, ugye, a legnagyobb jóakarattal sem nevezhetünk autentikus forrásnak…

Valóban, fennáll a veszély, és számolok is vele. Ugyanakkor a munkáim többsége sokféleképpen olvasható, ha valaki meg akarja „fejteni" őket. Nem akarok történeteket és elméleteket prezentálni. De nagyon idegesít, ha a látogatók lusták, és nem akarnak konfrontálódni a művel. Nem is konfrontálódni, szembesülni vele. Segítek nekik ebben, de nem tehetek meg mindent helyettük. Számomra a Max Ernst kiállítás annakidején egy lökést adott, arra inspirált, hogy többet tudjak meg róla. Egy képzőművész barátom mondta, hogy a munkáival nem válaszokat ad, maximum egy ajtót nyit ki valami felé, amivel a néző foglalkozhat. A műveim persze, tartalmaznak válaszokat (is), de egyáltalán nem célom, hogy mindent reprezentáljak, ami érdekel. Akkor is, ha az 1951-es NDK-beli antiformalista vita eredeti idézeteit használom fel, amiket mindig kombinálok valamivel, adott esetben pl. mangarajzokkal. Mindig van egy második, egy másik bejárat. Persze, részben igazad van, fennáll a veszély, hogy mindezt – a szimbólumok, részletek kontextusból kiragadva történő felhasználását – ma sokan egyszerűen, a retro look-nak köszönhetően, cool-nak tartják. Ugyanakkor azonban más részletek révén megpróbálok olyan kontextust teremteni egy kiállításon, amelyen a jelen szűrődik át. Nem áll szándékomban visszadobni a látogatót 1951-be, azt mutatom meg, hogyan állnak ma a dolgok.

Nem azt akartam mondani, hogy a munkáid egyáltalán nem kínálnak megoldást… hiszen van egy kód, ami a munkáid többségére jellemző, és mindenki számára feltörhető: ezek szép munkák. Na, jó, nevezhetjük eleganciának, esztétikumnak, adott esetben transzparenciának, kifinomult design-nak… Ez ízlés kérdése, hogy keretes szerkezetbe helyezzük a beszélgetést, tehát, hogy szereted a „szép" dolgokat? Számomra a Budapesten kiállított munka bizonyos szempontból érzéki is. Valószínűleg a színeknek köszönhetően. Míg a Formschön*-kiállítás kifejezetten hűvös, visszafogott, kifinomultan, decensen esztétikus volt.*

A budapesti munka számomra előrelépés a lipcseihez képest, ahol idézeteket, manga-rajzokat, falfestményeket használtam. Budapesten nem volt szükségem szövegre, visszatértem a „szobrászathoz", ami most nagyon érdekel. Hogy tudok szöveg nélkül, minél intuitívebben hangot adni politikai érdeklődésemnek. Az esztétikát és az ízlést illetően: Igen. Igen. Igen. A színek is referenciák, időbeliek, esztétikaiak, és így persze, ideológiaiak is. De ez a személyes ízlésemet is tükrözi. A munka érzéki, és, igen, tetszetős, ugyanakkor erősen konceptuális is, ami ide lett tervezve. Ez olyan, mint a szociális formalizmus fogalma: dolgok, amik nem zárják ki egymást. Az ízlés tagadása abszurd dolog, hiszen, bármennyire is analitikusan és konceptuálisan dolgozom, a műben én is benne vagyok. Ezért tértem vissza ahhoz a módszerhez, hogy egy koncepcióra alapozva a személyes ízlésemet mutassam be. Sokkal szabadabban, és mégis politikai területen dolgoztam, olyan metaforákkal, mint a függöny, a lezárás, elhatárolás, el-, kirekesztés, stb. Ugyanakkor ellenhatásként egy érzéki anyagot használtam fel, de persze kihasználtam az épület adottságait is, a zajokat, meg mindent egyebet is belekalkulálva. Röviden: nincs semmi bajom az ízléssel. Bizonyos szituációkban problémás a szépséggel operálni, de ugyanannyira problematikusnak tartom nem használni ezeket a fogalmakat és lehetőségeket. Ikerként hajlamos vagyok a kontradikcióra. Lehet, hogy majd belebukom, de ezen fogok dolgozni továbbra is.

Az ősszel a dunaújvárosi ICA-ban lesz kiállításod, tudod már, mit fogsz csinálni? Új munkákat mutatsz be?

Igen, új munkákat hozok létre egy új koncepció alapján. Csak egy, már meglévő művet egészítek ki, a *Sasha*-t, azt a függönyt, amit a GfZK-ban is bemutattam. A kiállítás alapötlete a *távollét*. A távollét a modernségben, de politikai értelemben is. Nagyon nyugodt, visszafogott kiállítás lesz, de most épp azon gondolkodunk a kurátorral, hogy bizonyos politikusokról, illetve politikai eseményekről, amelyek szerepet játszanak számomra a kiállításban, néhány estén talán beszélünk. Nem lesznek jelen, de lehet, hogy lesz egy kísérőprogram, ami róluk szól. Más lesz, mint a budapesti munka, de hasonló irányba mutat. Viszont még nincs készen.

Kíváncsian várjuk.

A cikk a Kállai Ernő művészettörténészi-műkritikusi ösztöndíj támogatásával készült.

Tilo Schulz

Formschön, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2007. január 19 – április 9., Sasha, Courtesy Dogenhaus Galerie, Leipzig und Jan Winkelmann / Berlin, fotó: Uwe Walter

„A festészetnek kalandnak kell maradnia“

Albert Ádám interjúja Neo Rauch* képzőművésszel

Albert Ádám: *„Új Lipcsei Iskola” – létezik-e ilyen a valóságban, vagy csupán egy csoportként történő identifikáció a hatékonyabb érdekérvényesítésért?*

Neo Rauch: Nem szeretjük, ha rólunk, mint Új Lipcsei Iskoláról beszélnek. Nem mi találtuk ki ezt a besorolást. Létezik egy iskola Lipcsében, amely iránt néhány éve megnőtt az érdeklődés, de a városban mindig is jelen volt a festészet, méghozzá figyelemre méltó színvonalon. Csak eddig nem foglalkoztak vele. Tehát az érdeklődés volt új, amely aztán felerősödött. Volt ugyan néhány egészen érdekes „pozíció“, amelyet nem érzékeltünk, de már lehetett sejteni, hogy „címke“-gyártás lesz belőle. Jobb lenne, ha rólunk, mint különálló személyekről beszélnének, de ettől függetlenül büszke vagyok arra, hogy a lipcseiek budapesti kiállításán részt vehetek.

Egyet ért-e azzal, hogy Ön egyfajta híd szerepet tölt-e be a klasszikus és az új lipcsei iskola között?

Mondhatjuk így is, de ez generáció, évjárat kérdése. Én két generáció között vagyok, a „nagy testvér“.

Az Új Lipcsei Iskola képviselőinek, tagjainak többsége a volt NSzK területéről származik és még az újraegyesítés előtt szocializálódott. Nem érzi úgy, hogy ez egyfajta kulturális kolonializációként is értelmezhető? Egyáltalán fontos-e ez a kérdésfeltevés az egységes Németország létrejötte óta? Hogyan látja: tekinthető-e ez valamiféle kulturális megosztottság vagy elkülönülés jelének a klasszikus hagyományt, a mesterségbeli tudást preferálók és a másfajta törekvést képviselők között?

Hogy miért jöttek a volt Nyugat-Németország területéről Lipcsébe a fiatalok tanulni? Talán azért, mert Lipcse a tradicionális figurális festészeti képzéséről híres. (Ez természetesen nem feltétlenül jelenti azt, hogy én például a modernizmus elől menekültem volna.) A modern művészet igen szerteágazó jelenség, melyet bornírt emberek leegyszerűsítve, egyvalamire kihegyezve értelmeztek.

Úgy vélem, hogy a figuratív festészetet egy ideig – számos ok miatt – leválasztották a modern festészet karaván járól. Ez ugye még Duchamp-ra vezethető vissza, ha akarjuk, én mindenesetre ezt a szétválasztást majdnem teljes egészében hozzá kötném. Ezt a már nem elfogadható elkülönítést láthattuk a biennálékon és a Documenta-rendezvényeken is. Mindig is sokan (voltak és) vannak olyanok, akik figurális festményeket festenek. Lipcsében pedig egyszerűen volt és van is kontinuitás.

Miért vált érdekessé az a fajta ábrázolásmód, amelyet többen „elavultnak“ tartanak, s amely a lipcsei iskola sajátja?

* Neo Rauch 1960-ban született Lipcsében. 1981 és 1986 között festészetet tanult a *Lipcsei Grafikai és Könyvművészeti Főiskolán* (Hochschule für Grafik und Buchkunst – HGB). Arno Rink (1940) tanítványa. 1986 és 1990-között mesterdiák *prof. Bernhard Heisignél,* majd 1993-tól 1998-ig assziszstens a főiskolán. 2005-től az akadémia festőprofesszora. Egyéni kiállításai voltak többek között Berlinben (Deutsche Guggenheim, 2001), Maastrichtban (Bonnefanten Musem, 2002), Bécsben (Albertina, 2004), Montreálban (Musée d'art contemporain, 2006), Wolfsburgban (Kunstmuseum, 2006), Prágában (Rudolfinum, 2007) és New Yorkban (Metropolitan Musem of Modern Art, 2007).
Neo Rauch-nak sajátos a helyzete, generációját tekintve nem tartozik sem az új, sem a klasszikus Lipcsei Iskolához, tulajdonképpen összekötő kapocs a két iskola között.
Korai munkáiban térben és időben különböző dolgokat „vegyít“. A történelmi helyzet által generálódott elemeket/emlékeket, korábban a szocreál és az 50-es évek képregényeinek, propaganda posztereinek világát, később, főleg legújabb munkáiban a klasszikus német kultúra elemeit ötvözi egymással. Univerzuma töredékekből épül fel. A megjelenített világ sokszor érthetetlen, a festményeket benépesítő szereplők heroikus pózai és a történések eredménytelensége éles feszültséget teremt. Képein a tehetetlenség érzése, az esetenként értelmetlennek tűnő munkavégzés a hatékonyság mítoszának szétrombolását szimbolizálják.

Neo Rauch
Para, 2007, olaj, vászon, 150×400 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and David Zwirner, New York

A figurális festészet nem elavult, mindig is lesz, és már 30 ezer éve létezik. Milyen betegesen önteltnek kell lenni ahhoz, hogy valaki azt állítsa, ez már idejétmúlt. Nevetséges. Ez egy folytonosság. Bár néha nagyon egészséges, ha egy ideig idejét múltnak nevezik, úgy, mint a 90-es években, amikor azt mondták, hogy a festészet halott. Aztán persze mindig fellendülés következik. Eltűnnek mindazok, akik nem a vásznon, hanem számítógépen történő festészettel próbálkoztak. Ők kívülről irányítottak és nem belülről. A mi számunkra a 90-es évek nagyon jók teltek, nekem legalábbis biztosan, mivel akkor teljes nyugalomban tudtam a saját munkámat kibontakoztatni.

Hogyan látja a német festészeti szcénán belül a lipcseiek helyzetét, tevékenységét?

Ezt nem tudom igazán megítélni. A „címke" árnyékot vet rá. Nagy különbségek vannak az iskolán belül, ez egy nagyon heterogén szcéna. Ez talán a budapesti kiállítás alapján is nyilvánvalóvá válik. Természetesen el kell fogadni, hogy a kívülállók mondják meg, hogy mi a lipcseiek jellegzetessége. Néhány kritikus mindenestre úgy véli, hogy minden különbözőség ellenére a lipcsei iskolán belül nagyon magas szinten festenek. Ezt mi belülről nem tudjuk megítélni. Kívülről érzékelik így.

Életrajzából ismert, hogy korán elveszítette szüleit, és az is, hogy édesapja is képzőművésznek készült. Mennyiben határozta ez meg a pályaválasztását?

Azt gondolom, hogy ez egy olyan impulzus volt, amit a genetikai determináció közvetített számomra. Gyermekkorom óta nem akartam más lenni, egyszerűen nem volt egyéb alternatíva számomra.

Mit jelent az Ön számára a monumentalitás, a monumentális festészet? Mi a viszonya hozzá?

Hol kezdődik a monumentalizmus? Létezik-e olyan monumentális mű, amely kis formátumban nyer kifejezést, vagy olyan monumentalizmus, amely csak négyzetméterekkel ragadható meg, és nem a belső bizonyosság kategóriájával?

Vannak például kisméretű képek, amelyek mégis monumentális hatást gyakorolnak, mint például *A holtak szigete*, Arnold Böcklintől. Aztán léteznek nagy képek, amelyek egyszerűen gyengék, silányak.

És hogy számomra mit jelent a monumentalizmus? Azt jelenti, hogy olyan képi tereket rendezek, hozok létre szívesen, amelyekbe be tudok lépni, amelyeket magam körül én személyesen tudok megalkotni. Azt helyettesítendő, ami nincs, de aminek lennie kéne, ha rajtam múlna. Nagy örömet okoz nekem a nagy felületek meghódítása. Egyáltalán nem szabad megfeledkezni a hatalmas fizikai és kalandvágyról, amely ezeknek a felületeknek a meghódítására irányul. Teljesen más, mint kis formátumon dolgozni. Óriási a

Neo Rauch
Bon Si, 2006, olaj, vászon, 300×420 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and David Zwirner, New York

különbség aközött, ha az ember egy öt centiméteres, vagy egy másfél méteres ecsetvonást lát.

A képein megjelenő figurák gesztusai szenvtelenek, kiüresedettek, sematikusak – szemben a szocreál hurráoptimizmusával, és az – amerikai és/vagy nyugati típusú –fogyasztói társadalmak bambán széles mosolygó figuráival. Ez tekinthető-e mindkét politikai rendszert érintő kritikának vagy egy mélyebb, az egyre tartalmatlanabbá váló haszonelvű emberi kapcsolatokból való kiábrándultság jele? Vagy egész más a motivációja?

Lehet, hogy ezek a szempontok is szerepet játszanak, de szerintem leginkább arról van itt szó, hogy megpróbálom a figurákat „potenciális állapotban" tartani. Ez azt jelenti, hogy nem a teljes cselekményt mutatom meg, hanem olyan marionett bábuként helyezem el őket, akik még nem találták meg a „végső játékukat". Ebből származik aztán a jelenet egyfajta nyugalma, ami miatt a cselekmény szövése már-már higgadtnak tűnhet. Olyan ez, mint egy lassított felvétel, ami azonban mégis izgalmas. Tehát ahhoz, hogy a figurákat drámaibb cselekvésre „késztessük", mindössze annyit kell tennünk, hogy használjuk a láthatatlan drótokat és pálcákat. Hasonló magatartás látható például Piero della Francescánál, az érzelmi vonatkozások, megnyilvánulások erős visszafogottságra gondolok itt. Jónak tartom, ha egy kép azt a látszatot kelti, hogy olyan, mint egy nyugalomban lévő játékautomata. Az embernek csak be kell dobni az érmét, és működni kezd.

Festményein gyakran tűnnek fel fegyverek, militáns elemek a festés aktusával párhuzamosan ábrázolva. Ilyen véresen komoly dolog a festészet/képzőművészet a XXI. században? Nem tart-e esetleg attól, hogy ez Németország II. világháborús szerepéből fakadóan negatív konnotációkat ébreszt?

Óh, Istenem. A helyzet az, hogy én a képeimet egyáltalán nem érzem ilyen vérkomolynak. Ez egy bonyolult dolog a humorral. Tudom, hogy vannak emberek, akik ráéreznek a képeimben rejtőzködő humorra, míg mások nem. Ez a finom részletek iránti érzékenység kérdése, amit vagy komolyan lehet venni vagy nem. Állítom, hogy az én képeim nem véresen komolyak, de tendenciájukban lehetnek azok. Ha fegyverek tűnnek fel a képeimen, akkor azok eszközök, nem mások, de mint ilyenek, természetesen szimbolikus jelentéseket is hordoznak. Eszközök egy bizonyos cél megvalósításához. Úgy vannak átalakítva, hogy megragadhatóak, ábrázolhatóak legyenek ecsettel, vagy fordítva, a „visszájáról" értelmezve: az ecsetet is lehet fegy-

Neo Rauch
Der Vorhang, 2005, olaj, vászon, 270×420 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and David Zwirner, New York

verként használni. Ott vagyok a vászon előtt, uralom ezt a négyszöget, azt teszem, amit csak akarok. Senkit nem akarok untatni, legfőképpen magamat nem.
Nálam minden tárgy festészet. Minden figura, tárgy, fa, vagy felhő – minden festészet. Mint ahogy egyszer Franz Marc mondta, mikor valaki megkérdezte tőle, hogy miért fest kék lovat, amikor olyan nem is létezik. Azt válaszolta erre, ez nem kék ló, ez festészet. Az embereknek nem kell rettegni a vásznaimon megjelenő fegyverektől.
A kellemetlen konnotációról meg annyit ... Hát igen, az ember németként ezeket soha nem tudja kizárni.

Festményei szerves részét képezik a szöveges elemek, szó töredékek és tagek. Művei egyébként is erősen narratív jellegűek, miért érzi fontosnak, hogy ezt a hatást ilyen direkt elemekkel is tovább hangsúlyozza? Milyen viszonyban van a szöveg és a kép egymással?

Szöveges elemek ritkán jelennek meg vásznaimon. A korábbi években sűrűbben használtam őket. Ami a szövegblokkokat és a tipografikus elemként használt grafikus töredékeket illeti, ezek is szerves részét képezik mindannak, amiről eddig beszéltem. Ezek is festői megnyilvánulások, és egyenrangúan kezelem őket az arcokkal, a facsoportokkal, és minden más lehetséges eszközzel. Alkalmasak lehetnek még címadásra, vagy megfelelő eszközei lehetnek a zavarkeltésnek is. A képek címei ezen túl még értelmezési irányvonalat is kijelölnek.
Találhatók a képeimen szövegbuborékok, képregény-elemek is, de rendszerint üresen. Nincs bennük semmi, pedig (nyilván) mindegyikben volt valami: én azonban ezeket mindig, újra és újra kitöröltem, mert megállapítottam, hogy ez a kínálat fölösleges kiterjesztése. És maga a kitörlés is tulajdonképpen csupán olyan valami, amivel a festészet önmagát „kényezteti".

Festményeit nézve úgy tűnik, hogy fontos szerep jut az álmoknak (privát emlékeknek) és a történelmi eseményeknek (kollektív emlékezet), ezeket „mixeli" össze, mint egy profi DJ. Mi határozza meg Önnél a kép struktúrájának kialakulását? Általában követ egy vezérfonalat vagy a festés spontaneitása rendezi egymás mellé az eseményeket, képi elemeket?

Mindkettő. Létezik egy vezérfonal, mindig van egy alapirány, amelyet az elején meghatározok, eldöntöm, hogy mit akarok. Muszáj tudnom, hogy miről lesz szó, amikor az első színt a vászonra felhordom. Mindig adódik változás, amit előre nem tudtam és nem akartam látni, és amelyre reagálnom kell. Ezek a legszebb pillanatok ebben az egész alkotófolyamatban, amikor a kép követel tőlem valamit, amit nem volt szándékomban megcsinálni. Ezek azok a pillanatok, amelyekben én mint festő továbbfejlődhetek. Elképzelni sem tudom soha, hogy a „terv" miként fog majd átalakulni. A festészetnek kalandnak kell maradnia. Tehát nem terv vagy valami hasonló alapján dolgozom, hanem a fehér vászon előtt meditálok, majd hozzákezdek a festéshez.

Mit jelent Önnek Lipcse?

Az otthonom. Mondhatnék sok mindent, de egy szóval is leírhatom: ez a hazám. Ebben minden benne van. Mindig keresem a lehetőséget, hogy itt legyek, itt tudok jól dolgozni és élni, akarhatnék-e többet?

Mit jelent ebben a teljesen új megváltozott politikai és társadalmi térben a professzori katedra egy olyan intézményben (HGB) ahol korábban Ön is tanult?

Nagyon sokat jelent számomra a professzorság. Azt az űrt, amely a főiskolán – a mesterem, Arno Rink távozása után – keletkezett, nekem kellett betöltenem. A „megoldásnak" nem a volt Nyugat-Németország területéről kellett jönni, mondjuk Düsseldorfból vagy máshonnan... Erősebben kellett kötődnie a szűkebb hazánkhoz. Ezt hívják lokálpatriotizmusnak. Nagyon fontos a kontinuitás, amikor éppen egy totális átváltozás feltételei közepette vagyunk. Minden fogalom, az egész szituáció, az értékrend, a tradíció, minden a kontinuitást szolgálja.

Hogyan változott meg Ön szerint a mester és tanítvány viszony, lehet-e ilyenről ma egyáltalán beszélni?

A tradicionális mester-diák viszony megváltozott, de az már nem is lenne kívánatos... Egyszerűen túl sok a diák, túlságosan nagyok az osztályok, főleg ez az oka annak, ami miatt a következő évtől abbahagyom a professzori munkámat. Hiányzik az idő a saját alkotó munkámhoz.

Elismert, befutott művész, akit sokan próbálnak meg utánozni, nem zavarja ezt?

Mindig kellemetlen, ha utánozzák az embert, olyan mintha egy összetört tükör előtt állnál. Ha ez egy egészen fiatal kollégával történik meg, egy diákkal, aki a mestertől, az idősebb kollégától akarja a fortélyt ellesni, a fogásokat, az természetesen átmeneti állapot. Mint diákkal velem is gyakran előfordult. Ezt nem kell dramatizálni, ezt mosolyogva kell elviselni.

Az utóbbi években több nagy kiállítása volt világszerte, hogyan győzi ezt energiával? Feltételezem szigorú napirend szerint él, hogyan alakul egy átlagos munkanapja? Van-e a festészeten túl kedves időtöltése?

Normális esetben már egy fél órája a konyhában kellene lennem és főznöm kellene.
És vannak meghatározott időpontok, amikor a munkámat tudom végezni. Az embernek szüksége van egy stabil időkeretre. Most is már állandóan az órámat nézem, hogy mennyi kérdés van még hátra.

Ébli Gábor

Hogyan alapítsunk kortárs múzeumot?

A lipcsei példa kelet-nyugati összehasonlításban

Tíz éve, 1998 nyarán nyílt meg – több költözés után a mai helyén – a tudatosan az egykori kelet-német tartományokban létrehozott kortársművészeti múzeum, a lipcsei Galerie für zeitgenössische Kunst (GfZK). A név ne tévesszen meg: szó sincs kereskedelmi galériáról, de valóban nem is a hagyományos múzeumi modellt találjuk itt. A történetből majd kiderül, hogy a „galéria" elnevezés jogilag, működésileg a részben magán, részben közintézményi fenntartók által fémjelzett ppp konstrukcióra utal; illetve tartalmilag arra a kortárs szerepre, amely különbözik a klasszikus, a jelentől távolságot tartó múzeumi munkától.

Megérkezve, átsétál az ember a belvároson, elámul a csodával határos módon megőrzött reneszánsz Városházán, az itt-ott integető barokk polgárházakon, majd kijózanodik az NDK-s évtizedek emlékét őrző, háború utáni beépítések láttán, és nem kevesebb csalódással szemléli a közelmúlt piacgazdasági-posztmodern bevásárlóközpontjait. Kiérve az egykori városfalon, a mai belső körúton túlra, zöldebb, parkos rész következik; a sétányon az egyik tizenkilencedik századi villa messziről kitűnik a mai jellegű felújításával. A Herfurth család egykori otthonának építészeti átalakítás annak ellenére nagyon jól sikerült, hogy a hosszas viták után lett a múzeumé. Kortárs intézménynek gyakran jót tesz a történeti befogadó keret, hiszen

Galerie für zeitgenössische Kunst (GfZK)

eleve hangsúlyozza a „kortárs" viszonyfogalom jellegét: a ma esetleg meglepő új művészet is hamarosan történetivé lesz. Ugyanakkor a felújítás lehetőséget ad a történeti építészet aktualizálásra, tehát annak elérésére, hogy ne csupán műemléki státuszában legyen vonzó. Itt a nagy üvegfelületek, az acél tartóelemek és a nyersbeton falak kitűnően illeszkednek a klasszikus vázhoz.

A főépület ráadásul időközben kiegészült egy másik, önálló szárnnyal is (GfZK II.), amely megbontatlan üvegfallal köszön ki az utcafrontra, behívva a látogatót: a kortárs művészet nem zárt, szakmai ügy. Ezek az új kiállítóterek szabálytalanok, derékszögű falvezetést alig látni, a belső falak sínen mozgatható paravánok. Mégsem érezzük öncélúnak az építészi fantáziát: a tér egyszerűen rugalmas rendezési lehetőséget kínál, valamint kis egységekben, befogadható léptékben, egyfajta barátságos kis labirintusban vezeti végig a látogatót.

A főépület, a villa – eredeti funkciójából adódóan – hasonlóan emberi léptékű, jól tagolt, egy-egy nagyobb, külön, kísérleti (installatív) kiállítást is befogadni képes. Ez a felállás értelemszerűen nem versenyez nagyságban az egykori ipari épületekből kialakított kortárs múzeumokkal, de előnye, hogy kevésbé elidegenítő, a jelen művészetet megélhetőnek, személyesen befogadhatónak tünteti fel. Hazai párhuzamként adódik a veszprémi Modern Képtár, amelynek három egykori polgárházból átalakított épülete hasonló élmény.

A GfZK létrehozásának ötlete az egykori NDK felbomlásának időszakára nyúlik vissza. A ma már visszavonult alapító igazgató, Klaus Werner – a kelet-német művészeti életben is a függetlenségét megőrző, nyugati elismertséget szerzett művészettörténész – javasolta, hogy úgynevezett adományozói múzeumot (Stiftermuseum) hozzanak létre.

A hitleri modernizmus-ellenesség tizenkét évének csorbáját a második világháború után az NSzK-ban is modern és kortárs múzeumok, kiállítások, köz- és magánfelajánlások sorával igyekeztek kiköszörülni; Kelet-Németországban ezt e nehéz örökséget tovább súlyosbította az NDK négy évtizede. A két diktatúra összesen ötvenöt éven át (1933–1988) tette lehetetlenné a progresszív művészet képviseletét. Erre hivatkozott Werner, amikor különböző forrásokból támogatást, pénz- és műtárgyadományokat kért. Nem is kellett nagyon indokolnia: a feladatot számos nyugat-német partner azonnal magáénak érezte. A kezdettől hivatalos, jogi formát öltő kezdeményezést Kölnben indították útjára, majd a duisburgi múzeumigazgató bocsátott ki felhívást művészekhez, hogy ajándékozzanak műveket.

Elsősorban olyan alkotókat kerestek meg, akik az egykori keleti tartományokból áttelepülve

A háttérben a GfZK 1 és a GfZk 2, előtérben a kávézó, fotó: Wolfgang Thaler, Wien

lettek nyugaton ismertek (Gerhard Richter, A. R. Penck, Günther Uecker, Georg Baselitz). Nem kevésbé fontos volt az NDK-ban maradt, de a rezsimnek nem meghajló, szuverén életművet felépítő művészek reprezentációja, amivel bizonyítani kívánták, hogy esztétikai és erkölcsi értelemben is létezett kibúvó a Német Szocialista Egységpárt dogmája alól (Michael Morgner, Hartwig Ebersbach, Carlfriedrich Claus).
Számos műgyűjtő döntött előbb letét, majd a születő intézmény megszilárdulását látva, ajándék mellett. A több más múzeum támogatójaként is közismert Arend Oetker nemcsak komoly donációt állított össze (Rosemarie Trockel, Günther Förg, Martin Kippenberger és más, nemzetközileg jegyzett alkotók munkái között Birkás Ákostól), hanem mai napig hozzájárul anyagilag az intézmény működtetéséhez is: a múzeum Támogatói Körének legfontosabb „motorjává" lett. Amint azt a mai igazgató egyértelműen megfogalmazza: Oetker kiállása, kapcsolatrendszere, határozottsága nélkül aligha valósult volna meg a múzeum.
A másik döntő patrónus a Német Iparszövetség Kulturális Tagozata lett. Ez az 1951-ben létrehozott civil-üzleti kezdeményezés már eredetileg is a hitleri rombolás jóvátételén munkálkodott. Évente változó szakmai zsűrit kértek fel részben modern – Hitler idején elfajzottnak besorolt – alkotók munkáinak megvételére, illetve közvetlenül az ötvenes évek nyugatnémet műtermeiből történő kortárs vásárlásokra. A kollekció a Tagozat tulajdonában maradt, de múzeumoknál helyezték el letétben. Ez a jogi megoldás azt biztosította, hogy mégegyszer ne fordulhasson elő a hitleri kampány legszégyenletesebb foltja, amikor is a német múzeumok kitűnő modern gyűjteményeiből elvették, elárverezték, megsemmisítették az avantgárd alkotások egy részét. Másrészt a Tagozat példát kívánt mutatni más német vállalatoknak, tehetős magánszemélyeknek abban, hogy miként karolhatják fel a haladó modern és kortárs művészetet. Hozzátartozik a képhez, hogy a mégoly nyitott nyugatnémet múzeumok sem lettek volna azonnal fogékonyak az ötvenes években uralkodó lírai absztrakt munkák törzsgyűjteménybe emelésére. Igazából mindenkinek jó volt, hogy a Tagozat gyűjtött, majd szétosztottaz anyagot a nyugat-német közgyűjtemények között; és a letéti forma révén még arra is módja volt, hogy áttételesen nyomást gyakoroljon az intézményekre: ha nem megfelelően kezelik, mutatják be a műveket, akkor felbontható a letét. Ilyenre talán nem is került volna sor, hiszen a nyugat-német múzeumok közismerten Európa legjobb modern és kortárs intézményeivé váltak. A hatvanas évektől kezdve, a Tagozat aktivitása is visszaesett, a művek szinte örökletétként voltak a múzeumoknál – amikor is jött Werner felhívása.
A múzeumok nem kis sértődésére a Tagozat egyszeri döntéssel – a történelmi helyzetre hivatkozva – számos letétet visszavont. Az időközben már klasszikus modernné vált, második világháború előtti műveket értékesítették, és ebből finanszírozták az új lipcsei múzeumot, míg a klasszikus kortársnak tekinthető informel alkotásokat (Hans Hartung, Willi Baumeister, K.O. Götz, HAP Grieshaber, Gerhard Hoehme) előbb letét, majd 2006-ban, a jogi feltételek garantálása nyomán ajándék formájában a GfZK-nak adták.
Ezek a művek így most már a második múzeumi helyszínükön fejthetik ki ugyanazt a hatást: előbb nyugatnémet közgyűjteményekben hirdették az informel szabadságát Hitler és az NDK diktatúrájával szemben, majd – ötven évvel eredeti megvásárlásuk után – az egykori NDK új kortárs múzeumában képviselik immáron a művészettörténet egy fejezetét.

Legkevésbé sem lényegtelen, hogy itt absztrakt művekről van szó. Amint a New York School absztrakt expresszionizmusa az amerikaiak ideológiai kiállásának egyik eszköze volt a szovjet szocreál dogmával szemben, úgy a német informel az egyén szabadsága mellett a művészet, az egyes műalkotás autonómiájába vetett hitet sugározta. Utólag már tudjuk, hogy bizonyos értelemben ez maga is dogmává merevedett, az absztrakció egy idő után manírrá, kötelező dekórummá üresedett: éppen az egykori keleti tartományokból áttelepült művészek (a már említett Baselitz mellett például eminensen Sigmar Polke) lázadtak fel ellene, és fabrikálták meg a maguk „kapitalista realizmus" irányzatát. Ma már ismerjük a pop art és később az újfestészet – a nem véletlenül éppen Németországban virágzó Neue Wilde – válaszát is, de történetileg nézve ez nem csökkenti a lírai absztrakció az egyes művek kvalitását. A GfZK folyamatosan változó állandó kiállításán is a kezdőpont rendszerint ez a második világháború utáni időszak; az általam látott elrendezésben például Emil Schumacher, Horst Bartnig és mások művei köré szervezve.

Tény ugyanakkor, hogy különösen a kelet-német Lipcsében nem magától értetődő e művek jelentősége a közönség számára. A GfZK minden más tekintetben is sok feszültséggel kísért fejlődése a gyűjtemény absztrakt anyaga kapcsán sem mentes a helyiek értetlenségétől: mi a relevanciája ezeknek a „nyugati" és ma már „történeti" alkotásoknak itt? Ne feledjük azt sem, hogy a lipcsei művészeti főiskola a szocreáltól eltekintve is a jó értelemben vett klasszikus akadémista tudás, az ábrázoló művészet otthona; a Lipcsei Iskola is figuratív indíttatású. Az absztrakt klasszikusok bemutatása tehát itt és most legalább akkora múzeumi feladat, hosszú távú kihívás, mint első, „eredeti" elfogadtatásuk volt a hitleri időszak után.

Az Iparszövetség és a magán adományozók hatása a gyűjtemény ilyen alakításán túl abban érhető tetten, hogy a GfZK szervezeti felépítése, működési módja a múzeumokra oly jellemző szakmai-tudományos, illetve a közintézményi-bürokratikus jelleget kezdettől kiegészíti egy hatékony, kisvállalatszerű profillal. A múzeum eddig húszéves története több jogi formulát is felvonultatott: például az idehaza csak a Műcsarnok tavalyi átszervezése nyomán ismertté vált nKft (non-profit Korlátolt felelősségű társaság) pontos megfelelőjeként, a lipcsei intézmény már 1996-ban gGmbH-ként funkcionált. Az ezredforduló után alapítvánnyá módosították, mert még a gGmbH sem biztosított elegendő rugalmasságot a működésben, egyúttal biztosítékot a törzsgyűjtemény elidegeníthetetlenségére, vagyis a leglényegesebb múzeumi vonás megtámadhatatlanságára.

A sok szervezetei csűrés-csavarás célja tehát kettős: a hagyományos értelemben vett múzeumi közfunkciók garantálása, egyszersmind az ehhez nem szükségszerűen kapcsolódó adminisztratív lomhaság megszüntetése, egy nyitott, mozgékony szervezet létrehozása. Nem akarnak innen megszöktetni semmilyen értéket! Éppen az adományozók (konkrétan például az Iparszövetség) egyik feltétele volt, hogy csak a megfelelő középutat jelentő szervezeti forma kikristályosodása után véglegesítik majd donációjukat. A jogi kísérletezés tehát nem a Magyarországon esetleg azonnal elképzelt kiskapu-keresést jelenti, hanem a vizuális nevelés, a művészettörténeti szakmai munka non-profit missziójának alátámasztását éppen a hatékony működés révén. A múzeum ma hármas fenntartásban funkcionál: a tartomány, a város és a Támogatói Kör finanszírozzák, és ennek megfelelően felügyelik. Talán nem véletlen, hogy a város kulturális illetékese, a múzeum ügyének nagy előmozdítója egy egykori nyugatnémet kulturális diplomata, aki munkája révén élt az NDK-ban, így ismerte mindkét rendszert, mindkét mentalitást, és azt is tudta, a jogi vagy gazdasági kérdésektől a kultúra terén sem félni kell, hanem úgy kell őket kihasználni, hogy pontosan elősegítsék a művészeti értékeket.

Ez a nem nyereségorientált, de az üzleti rugalmasságot szem előtt tartó szemlélet tükröződik részben a múzeum elnevezésében a Galerie szócskában. S ez legitimálja a GfZK idén indult új, hároméves kiállítási és programsorozatát is. A *Carte blanche* elnevezésű széria – a nevének megfelelően – szabad kezet ad különböző mecénásoknak, szponzoroknak, akár csupán tágabban kötődő, a művészeti életben szerepet vállaló, részben magán fenntartású intézményeknek, hogy egy kiállítás és a kapcsolódó rendezvények erejéig bemutatkozzanak.

Bár a sorozat első kiállítása már címében *(Baráti ellenségek / Freundliche Feinde)* és műveiben (Tobias Rehberger, Andreas Gursky és mások munkái a pénz és a kultúra összefonódásának kritikus aspektusairól) is az egész sorozat neuralgikus pontjait igyekezett felvállalni, a múzeum mégis sok kritikát kapott: miért kell még külön teret is nyújtani egy múzeumban a magán kezdeményezéseknek a művészet terén, amikor azok úgyis egyre jobban dominálják az esztétikum világát. Erre a felháborodásra nem szolgál magyarázatul a városban egyébként megtalálható, ex-keleti kapitalizmusellenesség. Ausztriában ugyanilyen hullámokat vet szinte folyamatosan az Essl Múzeum tevékenysége, vagy a volt nyugat-német tartományokban a gyűjtők és a múzeumok viaskodása, amint azt legújabban például a Grothe vagy a Flick Gyűjtemény, illetve a berlini Hamburger Bahnhofnak a megalapítása (1996) óta folyamatosan húzódó kálváriája is fémjelez. Sokan úgy érzik, már nem is az a tét, hogy a magánosok és a cégek milyen befolyást gyakorolnak a közgyűjte-

GfZK-2, bejárat a kiállítótérhez, fotó: Wolfgang Thaler, Wien

KW – Hommage à Klaus Werner, (kiállítás a GfZK gyűjteményéből), 2008. február 9 – 2009. január 11. részlet a kiállításról: Neo Rauch, Maren Roloff, Tilo Schulz munkáival, fotó: Andreas Enrico Grunert

ményekre, hanem az, hogy felépítenek egy párhuzamos művészeti infrastruktúrát, amely a tőkeereje, média-kisugárzása révén szép lassan kiszorítja a non-profit művészeti intézményeket, illetve populista magatartásra készteti a szakmai központokat is. A német nyelvterületen túl, Amerikában a Getty Alapítvány, Angliában Charles Saatchi galériája, Franciaországban François Pinault esete tartja ugyanezt napirenden – vagy gondoljunk csak idehaza Kovács Gábor alapítványára.

Nos, a GfZK felfogásában mindez még inkább indok arra, hogy tematizálják a kérdést, hogy a ráció és párbeszéd helyett ne csupán érzelmek és sajtófilippikák uralják a témát. A múzeum egyenesen kötelezőnek érzi magára nézve, hogy ezt a közvetítő, vitageneráló szerepet magára vállalja, hiszen míg az erősödő magán instanciáknak nem magától értetődő feladata az ilyen intézményi reflexió, addig egy ilyen szakmai helyszín nem mehet el „naív" módon a kiállításaival, hanem mindemellet a szakmai diskurzusba kell terelnie ezt a kérdést is. Mint a hagyományos múzeumoktól ráadásul az üzleti élet felé némileg közelítő szervezet, a GfZK valóban predesztinálva is van erre a vitavezetői szerepre.

A 2008–2010 között tartó sorozatban magán és céges gyűjtemények, privát finanszírozású művészeti díjak, galériák szerepelnek. Ott jártamkor mutatkozott be például az Alpha 2000 kortársművészeti díj, amelyet egy helyi szoftvercég alapított a posztkommunista országok fiataljainak felkarolására; éves összege (ötezer euró) nagyjából megegyezik a két legmagasabb magyar fiatalművészeti díjjal (egymillió forint: Strabag és E.on). Később következik majd az Eigen+Art Galéria, Lipcse nemzetközi versenyistállója, amely a városban a kortársművészeti fogékonyság egyik fő tényezője, hiszen alapítása még az NDK-s időkre megy vissza, másrészt a Lipcsei Iskola befuttatásában is nagy szerepe van. A legnagyobb esemény bizonyára az Oetker házaspár kollekciójának 2008. őszi kiállítása lesz. Mindketten, saját jogon is magas szinten aktívak a kortárs művészet támogatása, kutatása, gyűjtése terén; az asszony Hamburgban a Kulturális és Médiamenedzsment Intézet professzora. Férjének eredetileg inkább klasszikus ízlése (Otto Dix, Arnulf Rainer) mellett Brigitte Oetker hozta érdeklődésük homlokterébe többek között olyan szubverzív, társadalomkritikus művészek munkásságát, mint Isa Genzken, Louise Lawler vagy éppen Franz West.

A műfajukban kísérleti, tartalmukban diszkurzív, polémikus művek a GfZK gyűjteményében is nagy súllyal szerepelnek Ilja Kabakovtól Sylvie Fleurytig. A gyűjthető, besorolható, taxonomizálható műtárgy meghaladására tett folyamatos kísérletek, illetve a polgári befogadási minták provokációi kezdettől az intézmény programjának részét képezték, hiszen ettől tekint önmagára kortárs, szellemiségében experimentális műhelyként. Sokáig nem is volt egyértelmű, hogy mennyire dominálja a törzsgyűjtemény az intézményt, sőt még az is felmerült, hogy esetleg még állandó anyagra sincsen szükség, hiszen az óhatatlanul konzerválni fogja a galéria-múzeumot.

Éppen ezt a dilemmát fejezi ki a névválasztás kettőssége is. Száz éve kísértő dilemma, hogy egy igazán kortárs intézmény nehezen lehet egyben hagyományos múzeum is. A londoni Institute of Contemporary Art – és számos nemzetközi társa, köztük például a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet is – ezért kerüli el a „múzeum" megnevezést. Másrészt a GfZK mégis erősen kollekció-központú, és azon belül is dicséretesen széles válogatással indít a ma már klasszikusnak tekinthető „post-war" korszakokból. Ezt nem is szabad háttérbe szorítania, hiszen ez a vizuális nevelői küldetésének egyik sarokköve: az egykori kelet-német tartományokban nem lehetett a modern és kortárs művészet egyetemes történetét követni, ezt most pótolhatja ez a múzeum. Az öt tartomány területén az egykori Nyugat-Berlin múzeumai közül a Neue Nationalgalerie és újabban a Hamburger Bahnhof kínál ilyen törzsgyűjteményt, de ezen túl a lipcsei számít a legfontosabb kortárs anyagnak.

Lipcse – az újraegyesítés óta, az átköltözések miatt több mint százezer fővel megfogyatkozott, de így is közel félmilliós lakosságával – Berlin után a keleti tartományok legnagyobb városa is, vására révén jelentős nemzetközi vonzerővel: emiatt sem működhet a GfZK csupán experimentális központként, hanem a szilárd, reprezentációs múzeumi keretet is ápolnia kell. Eredetileg felmerült a GfZK elhelyezésére Drezda és Weimar is, de mindkét városban olyan gazdag a klasszikus művészeti, történeti hagyomány, hogy félő volt, ez elnyomná a kortárs projektet. Ez be is igazolódott: a nemzetközi rangú kölni galériás, Paul Maenz – aki a GfZK könyvtárát gyarapította nagyvonalúan – a minimalizmustól Anselm Kieferig terjedő kollekciójának tetemes részét Weimarban helyezte el, és tervei szerint oda is ajándékozta volna – ha a város és a múzeum fokozatosan ki nem hátrál az intézmény továbbfejlesztése mögül. Mint látható, a hasonló módon egy nagy magánletétre (Antal–Lusztig Gyűjtemény) alapozott Pécsi Városi Képtár sajnálatos idei bezárása külföldön is ismert konfliktus. A pécsi okokat lehet találgatni; Weimarban mindenesetre szerepet játszott a domináns klasszikus örökség, és az elzárkózás egy izgalmas kortárs folytatás elől.

A múzeumi szerep azért sem megkerülhető a GfZK számára, mert a már említett volt kelet-német művészek mellett további helyi alkotóktól is számos művet őriz, és ezt folyamatosan kontextualizálnia kell. Tudatos cél volt, hogy az ex-NDK nem hivatalos, színvonalas művészetét ne szippantsa el a nyugati műkereskedelem az újraegyesítés után, hiszen hosszú távon így az a tévképzet erősödött volna meg, hogy itt évtizedeken át semmi tartós érték nem született. Klaus Werner ezért válogatott a magyar Képcsarnokhoz hasonló Zentrum für Kunstausstellungen megmaradt raktári anyagából arra érdemes alkotásokat.

A múzeum ezzel egy körkörös szerkezetű gyűjtési és reprezentációs feladatot végez el, ha nem

is szisztematikusan. A volt kelet-német művészet őrzése a helyi dimenziót erősíti, a lakossághoz köti az intézményt, és ezeknek a művészeknek némi anyagi, erkölcsi utólagos elismerést nyújt. Mivel szélesebb összefüggésben jelennek meg, nem gettósítja őket: ez nem egy NDK-s művészeti múzeum, nem is a magyarországi közgyűjteményekben elterjedt autochton, zárt nemzeti művészeti fikció, hanem esély az utólagos nemzetközi integrációra.

A második kör a német anyag: a nyugati folyamatokat megmutatni a keleti közönségnek, és elegyíteni a helyi alkotásokkal. A GfZK projekt-szinten is természetszerűleg sokat dolgozik együtt német művészekkel (Olaf Nicolai): a magyar múzeumokban sem az a baj, hogy kiemelt, hanem hogy kizárólagos figyelmet fordítanak a nemzeti jelenségekre, amivel végeredményben inkább rosszat tesznek, megfojtják, a mesterséges nemzeti kategóriába zárják az amúgy esetleg szélesebb kontextusban is releváns hazai alkotókat.

A GfZK mutatja, hogy még más nemzeti elkötelezettség is vállalható: azonnal meglátszik, hogy az igazgatónő osztrák. Itt egy élő klasszikus festő (Maria Lassnig), ott egy fiatal neo-konceptuális médiaművész (Doris Margreiter) a gyűjteményben, amott pedig egy időszaki kiállítás (Otto Zitko) képviseli az osztrákokat. A nyelvi közösségen túl ez azért is legitim, mert számos más nemzetközi fókusz tetten érhető a törzsanyagban; vagyis már a harmadik koncentrikus körben járunk, a gyűjtemény regionális, kelet-közép-európai dimenziójában.

A volt szocialista blokk művészetét változó intenzitással, de kezdettől követi a múzeum. Ez rang – nekünk, az érintetteknek. A munkatársak között is több kelet-európai található, az egyik helyi bank éves ösztöndíjat nyújt egy vendégkurátor számára; 2007-ben egy magyar esztéta, Nagy Edina, 2008-ban pedig egy lengyel művészettörténész dolgozik ennek révén itt. De ezt sem abszolutizálja a GfZK, hiszen akkor valójában tovább mélyítené Kelet és Nyugat különállását. A gyűjtésben, kiállításokban, személyzeti munkában tapasztalható egy pozitív diszkrimináció az ex-keletiek (és, tegyük hozzá, a női nem) egyenjogúsítása érdekében, de ez egy tágabb keretbe illeszkedik, és ezért nem lesz öncélú, fojtogató.

A gyűjtemény ugyanis – egy negyedik körben – földrajzi vagy egyéb korlátozás nélkül, egyetemes kitekintéssel is gyarapszik. Az izlandi Olafur Eliassontól a koreai Haegue Yangig terjed az ív, hogy csupán jegyzett neveket említsünk; miközben tény, hogy összességében az anyag német túlsúlyú marad. Ez így is hiteles. Sem anyagilag, sem a városi közönség érdeklődését tekintve nem lenne reális egy helyi súlypont nélküli „globális" anyagot ápolni. Lipcse érdeme és szerencséje, hogy a lokális művészete időközben a kortárs irányzatok élvonalába került: Neo Rauch és társai úgy jelentenek helyi kötődést a múzeum számára, hogy egyúttal világszerte sikeres alkotók. A helyi és a globális összeért.

A GfZK tehát sokféle metszetben láttatja az általa gyűjtött, bemutatott művészetet. A helyi, nemzeti, regionális és egyetemes lépcsőfokai mellett szó esik a köz és a magán dimenziójáról, a gyűjtés klasszicizáló szűrőszerepének és a dinamikus kiállítások, projektek labor-funkciójának párosáról, valamint a kelet-nyugati megosztottság, egy identitásbeli örökség meghaladásának politikai programjáról. Ez a múzeum

Carte Blanche: Freundliche Feinde, 2008. január 8 – március 24., részlet a kiállításról: Jorge Pardo, Tobias Rehberger, Donald Judd munkáival, fotó: Andreas Enrico Grunert

nem is tagadhatná, hogy a szakmai szempontok mellett mennyire meghatározóak tevékenységében a jogi-intézményi, illetve a társadalmi aspektusok. Ezért is helyes a *Carte blanche* sorozat keretében a „private-public" kettősség világszerte égető kérdéseinek tematikus körbejárása. A GfZK legnagyobb erénye az lehet, hogy a nagyon sokféle érdeket, szándékot, elvárást tükröző sorsát, munkáját transzparensen végzi, tulajdonképpen a folyamataiból adódó dichotómiákat állítja ki.
Egy múzeum kompromisszumos történetét lehet takargatni, vagy éppen felvállalni: a lipcsei esetben az egyetlen járható út a gondokból tőkét kovácsolni, és nem csupán a jelenkori művészet, hanem a kortárs múzeumi jelleg laboratóriumaként funkcionálni. Ez rokonítja a GfZK-t a már említett dunaújvárosi intézmény mellett például a közismerten szubverzív műveket bemutató és „alternatív", minél kevésbé kanonizáló, bürokratikus intézményként működő barcelonai Kortárs Művészeti Múzeummal, a New York-i Dia Alapítvánnyal, vagy egyes olyan „különc" vállalati gyűjteményekkel, mint a bécsi Generali.
Magyar szemmel nézve nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ezek nem állami intézmények, még közintézménynek is csak részben tekinthetőek; a „haladó" jellegük egyáltalán nem az adófizetői finanszírozásukból adódik. Sőt, éppen a közszerep és a privát szféra iránti nyitottság kettőse, a mindkét irányba fenntartott fogékonyság az egyik biztosítéka annak, hogy ezen intézmények szignifikáns társadalmi és esztétikai dilemmákkal foglalkozzanak, hogy sem az állami, sem az üzleti oldalon ne csússzanak kiüresedő reprezentációba. A GfZK ékes példa arra, hogy a létrehozásában és fenntartásában mindmáig meghatározó erejű magán, üzleti súly (különösen Arend Oetker személye a Támogató Kör élén, és az általa nyújtott anyagi támogatás) nem feltétlenül tesz ízlésében konzervatívvá, üzenetében piaci szájízűvé egy intézményt. Bár idehaza is lennének ilyen mecénások! De ehhez olyan kulturális politikusok és kurátorok is szükségeltetnek, akik konstruktívan, a szellemi szuverenitást megőrizve tudnak együttműködni ilyen partnerekkel.
A GfZK profilját még egy tényező erősíti. Lipcsében rangos klasszikus múzeum működik, az 1837-től kezdve létrehozott városi gyűjteményből kinőtt Museum der bildenden Künste. Az anyag erőssége – Lucas Cranachtól Caspar David Friedrichig – a régi mesterek művészete, de a kortárs művészet pozícióját is több momentum jelzi. Már maga az épület is. A belvárosban található üvegkubus nagy, szabad téren áll, minden környező stílustól elüt, igazi urbánus védjegy. Kortárs, de az alkalmazott örök geometriai forma és a hagyományos anyag révén nem a mulandó jelenkori divat, szenzáció értelmében, hanem a tradicionális forma és anyag mai interpretációját nyújtva. Belülről észrevehető, hogy valójában kettős fala van: a külső üvegburkolat csak járulékos, esztétikai elem. Üvegbe burkolni egy amúgy már zárt épületet érdekes megoldás: a múzeumot úgy vonja új homlokzat mögé, hogy az üveg átláthatósága mégsem jelent tényleges beburkolást, elválasztást a külvilágtól. Hasonló az üzenet a GfZK utcafronti üvegfalához: a múzeum nyitott hely, átlátható, nem a beavatottak rejtett szentélye. Az MdbK belső faborítása már kevésbé szerencsés, a régi lambériákra emlékeztet, de legalább természetes anyag.
A többemeletnyi kiállítótér zöme – a mai világban örömtelien meglepő módon – az állandó kiállítást fogadja be. A legfelső szinten, egyfajta laza kronológia végén ígéri a tájékoztató a kortárs részt. Gondolhatnánk, igazi szépművészeti múzeum: bőséges régi képtári anyag, szűkebb modern szekció, majd a végén jelzésértékű jelenkori kitekintés lesz. És a gyűjteményi katalógus első pillantásra nem is ígér többet: a korai modern szegmensben még felbukkannak (magánletéteknek köszönhetően) nagyobb falatok, például egy Max Beckmann különteremre elegendő válogatás, de a második világháború utáni kollekciót érthető módon az egykori NDK-s állami vásárlások uralják. A fiatalabb kortárs anyag már vonzóbb; bizonyára lesz egy-két méretes Neo Rauch festmény – spekulálhat a látogató a kasszánál kapott alaprajzot nézegetve –, de ezt hogyan tudják majd értelmesen kapcsolni az előzményekhez?
A múzeum bizonyára tisztában van ezekkel a hátrányokkal, és elég bátor is volt ahhoz, hogy előre meneküljön. Ha egy szigorúan kronologikus rendezés a klasszikus – modern – kortárs szekvenciát gyengülő minőségben mutatná be, az végképp kihúzná az amúgy is kevesebb szimpátiával bíró jelenkori művészet lába alól a talajt. Keverjük inkább a kártyákat!
Először talán tévedésnek vagy a monotónia elleni eseti figyelmeztetésnek veheti a látogató, amikor egy klasszikus csendélet mellett annak egy ügyes fotótrükk révén valóban frappáns jelenbeli feldolgozását találja, de a modern résznél már egyértelmű, hogy tudatosan, egyre sűrűbben rejtettek el kortárs kakukktojásokat. Ez élővé teszi a polgári képtári teremsort, kicsit elfeledteti, hogy a tizenkilencedik századi anyag abszolút összehasonlításban meg sem közelítené például a berlini Alte Nationalgalerie színvonalát, és előkészíti a szemlélődőt a végén, a legfelső szint legnagyobb, látványos termében önállóan is prezentált kortárs részre. A korszakok keverése figyelmeztetés is: csak azért ne bámuljunk bólogató elismeréssel a polgári szalonképekre, mert a látásunkat eleve kondicionálja az érzékelt történeti távolság, és viszont: csupán azért ne utasítsa el a kedves kultúrsznob látogató a mai kortárs művészetet, mert a meghökkentő jelennel szemben automatikusan életbe lép a nyárspolgári előítélet.
A modern teremsor bizonyos szigeteit – például a Max Klinger különtermet – egészségesen meglepő, színpadias kortárs rendezésben láthatjuk, ami arra hívja fel a figyelmet, hogy a „kortárs" nem feltétlenül egy műalkotás jelzője, hanem egy szemléletmód, vizuális viszonyulás kérdése. Tudat alatt már az is a jelen alkotások majdani történeti helyét, elfogadottságát sulykolja a szemlélődőbe, hogy a klasszikus és modern egységekbe vegyítették azokat. A közös nevezőt sugallja az is, hogy zömmel képekről beszélünk. Egy átjáróban ugyan ránk ijeszt Stephan Balkenhol mai figuratív szobra, itt-ott megjelennek más műfajok, de túlnyomórészt a jelenkori szelekció is festményekből áll. A múzeum fókusza, összefogó pontja a festészet. Ez lényegében egy igen nagy méretű – a GfZK-t sokszorosan meghaladó alapterületű, a városi elhelyezését tekintve is sokkal központibb helyű, meghatározóbb építészetű – képtár. Amennyire legitimálja ez a kortárs művészetet, annyira szűk értelmezését is nyújtja. Konzervatív megközelítés ez, mind műfajilag, mind a felvetett témák kapcsán. A GfZK egészen más felfogást követ: vitafórumnak éli meg a kortárs művészetet. A különbség feltehetően elkerülhetetlen, alkalmasint nem is káros.
A nagy intézménynek sok évszázados perspektívában kell valahogyan elhelyezni a kortárs művészetet; fenntartói szerkezete, közönsége is más. A tengerjáróhoz képest kis révhajónak beillő GfZK ellenben csak azzal szerezhet saját profilt, ha kísérleti. Eredetileg az is felmerült, a GfZK egyáltalán ne tartson meg magának állandó gyűjteményt, hanem csak zsilip legyen, és egy bizonyos időbeli késéssel adja át rendre a nála leülepedő műveket az MdbK-nak. Minden ilyen intézményi páros dilemmája ez. Lipcse valószínűleg jobban járt a két önálló intézmény jelen megoldásával, még ha a két múzeum bizonyos frontokon a gyűjtésben így versenytársi helyzetbe is került. De a kortárs művészet így folyamatosan és legalább két különböző múzeumi megközelítésben látható a városban.

Kékesi Zoltán

Disztópiák – dokumentum és fikció között

Clemens von Wedemeyer: *Távozás / Otjesd*, videóinstalláció

Videospace, Budapest
2008. március 28 – május 9.

Otjesd: Clemens von Wedemeyer filmjének címe a politikai fordulat előtti orosz szóhasználatban emigrációt jelentett, és ily módon magában foglalta azt is, hogy a „távozónak" nincs lehetősége a visszatérésre.[1] A *Lipcse-jelenség* című kiállításhoz kapcsolódóan[2] a Videospace-ben kiállított mű egy megváltozott állapotot mutat be, amelyben visszatérni már lehet, de a távozást másféle szabályok nehezítik: a film szereplői a globális világ egy periférikus „zónájának" foglyai, akik a posztkommunista állapotból hiába keresik az utat a globális utópia világába.

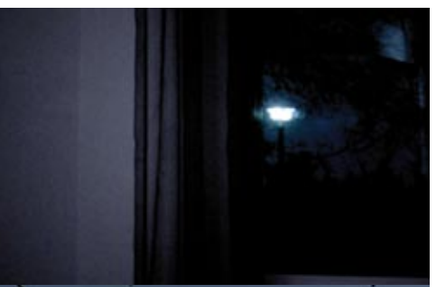
Wedemeyer eredetileg a 2005-ös Moszkvai Biennáléra készített filmje a moszkvai német nagykövetségen rögzített dokumentációs anyagon alapul, amely a németországi beutazási engedély kiadása körüli „policy"-t vizsgálta (és amelyről a videóinstallációt kísérő werkfilmből lehet részleteket megtudni). Az eredeti szituációt Wedemeyer Németországban élő orosz bevándorlókkal játszatta el újra, mégpedig egy berlini helyszínen – ez azonban az *Otjesd* képein már nem követhető nyomon: Wedemeyer meglehetősen erős képi metaforát teremtett, aminek azonban az az ára, hogy az „újrajátszás" dokumentációja átadja a helyét egy áttételesebb és egyben artisztikusabb filmnyelvnek. Az adminisztráció kellékei, a kordonok, a biztonsági kapu, valamint a sorban álló szereplők egy kopár, elhagyatott területen jelennek meg, amelynek hátterében időnként feltűnik a város széle: a színhely egy furcsán irreális, peremszerű zóna, amely a lassan körben forgó kamera – egyetlen snittből álló – képein irányok nélküli, kiúttalan térré változik. Eközben a loop miatt maga a történet is körben forog – a szereplők valóban egy „végtelenített hurok" csapdájába esnek.

A Lipcsében és Berlinben élő, 1974-ben született művész munkái a dokumentarista megközelítés és a klasszikus filmtörténeti utalásokra épülő fikció összekapcsolásából adódó lehetőségeket keresik. Az *Otjesd* a *Stalker*t és Tarkovszkij másik, önéletrajzi művének, a *Tükör*nek a kezdőjelenetét idézi; korábbi munkái közül az *Occupation* (Megszállás, 2001–2002) kapcsán Wedemeyer Godard *Megvetés*ének forgatási jeleneteire hivatkozott; a *Silberhöhe* (2003) Antonioni *Napfogyatkozás* című filmjének utolsó képsorait használja fel; a *Report from China* (2006, Maya Schweizerrel) pedig Fritz Lang *Metropolis*ából vesz át képeket. Az *Occupation,* amelyet talán az *Otjesd* előképének is lehet tekinteni, magáról a forgatási szituációról „szól" – egy filmes stáb egy tömegjelenetet akar felvenni 200 statisztával. A képek klasszikus beállításokat idéznek, kavargó arcokat és hátakat látunk, illetve a szétfutó tömeget és a nyomukban üresen maradó területet felülről. A mű címe azonban nem annyira a területet megszálló tömegre értendő, hanem inkább magára a filmre, amely itt olyan apparátusként jelenik meg, amely mintegy megszállja a „valóságot" – azaz egy területet és a szociális kapcsolatok „valóságát", tehát a statisztákat mint irányított tömeget –, hogy a tömegjelenetet látványként jelenítse meg. Ha az *Occupation* elsősorban a filmet mint „apparátust" vizsgálja, amely a tömegjelenetet nem politikai célú aktusként, hanem „spektákulumként"[3] mutatja be, az *Otjesd*ről azt lehet mondani, hogy nem az emigrációról mint politikai aktusról szól ugyan (ez volt ugyanis Wedemeyer eredeti elképzelése[4]), sőt talán nem is magáról az emigrációról, viszont arról a „zónáról" igen, amelyet a nyugati politika jelöl ki saját

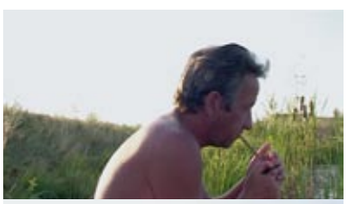
1 Vö. Ekaterina Degot, *Transitvisa werden hier nicht erteilt,* in: Clemens von Wedemeyer: *Filme,* Köln, 2006, 42.
2 *A Lipcse-jelenség,* Műcsarnok, Budapest, 2008. márc. 28 – máj. 18., kurátorok: Készman József, Nagy Edina.
3 Vö. Guy Debord, *A spektákulum társadalma,* ford. Erhardt Miklós, Budapest, 2006.
4 „Azt gondoltam, talán tudok mondani valamit arról, hogy a németek milyen policy-khez kötik a beutazási engedélyt (…) és talán tudok mondani valamit az orosz emigránsokról, akik azért hagyták el Oroszországot, mert egy ország elhagyása politikai aktus lehet." Sven Spieker: *An Interview with Clemens von Wedemeyer on the Filming of Otjesd,* www.artmargins.com/content/interview/spieker.htm

Clemens von Wedemeyer
Otjesd (Távozás), 2005, 16mm/DVD, sztereó, loop, 15'

Clemens von Wedemeyer
Occupation (Megszállás), 2001–2002, 35mm/DVD, sztereó, 8'



Clemens von Wedemeyer
Silberhöhe, 2003, 35mm/DVD
sztereó, loop, 10'



Clemens von Wedemeyer
Die Siedlung (A telep), 2004
DV/DVD, sztereó, 20'

peremeként, és amely megfosztja a szubjektumot az ilyen értelmű politikai aktus lehetőségétől. (Vagy legalábbis a „zöld" határba kényszeríti, amelyre mintha szintén utalna az *Otjesd* irreális helyszíne, és amelyet itt szintén „megszállt" a politikai adminisztráció.)

A *Silberhöhe* – amely 2006-ban szerepelt a Trafó Galéria *A másik város* című kiállításához kapcsolódó videoprogramban – ezzel ellentétben inkább vizuális archívumként használja a filmtörténetet, amikor mintegy újraforgatja a *Napfogyatkozás* utolsó néhány percét, azt a képsort, amelyben a kamera, miután a történet véget ért, még egyszer végigjárja a történet kiürült színhelyeit: Róma ekkor kiépülő modern külvárosának elhagyott tereit. A *Silberhöhe* a valamikori NDK területén fekvő Halle azonos nevű lakótelepén készült, amelyet a 70-es évek végén építettek, és a város gyors zsugorodása miatt alig 25 évvel később lebontásra ítéltek – a lakótelep története mintegy „gyorsított felvételen" mutatja a modernség projektjének kudarcát.[5] Az Antonioni-film e kudarc egy korábbi történelmi tanújaként szerepel a műben, Wedemeyer képei pedig valóban hatásosan jelenítenek meg egy elnéptelenedett, szinte katasztrófa utáni városi tájat, amelyben talán az élet jelei a legmegdöbbentőbbek – egy postás mindennapi körútján az épp bontás alatt álló panelek között stb. (A *Silberhöhe* első képei sajnos elég ügyetlenül illesztik az idézett filmanyagot a szintaxisba; ami az eredetiben nyugtalanító és nyomasztó hatást kelt, itt óhatatlanul [?] patetikussá és kissé komikussá válik.) A *Report form China*-ban Wedemeyer Lang „képzeletbeli városának" nyomait kutatja a mai Pekingben és Shanghaiban, hogy a *Metropolis* újraforgatására alkalmas helyszínt keressen; az eredeti anyag remake-je helyett azonban végül inkább a leforgatott interjúkból kibontott diszkurzív összefüggésekre helyeződött a hangsúly – viszont éppen ezért a filmtörténeti idézetek és a dokumentációs anyag vizuális „párbeszéde" is lazábbá, illetve esetlegesebbé vált.

A *Silberhöhe* párja, a *Die Siedlung* (A telep, 2004) közelebb áll a dokumentarista megközelítésmódhoz; Wedemeyer itt nem filmanyagra, hanem videóra dolgozott, és interjúkon keresztül térképezte fel Lipcse két, egymással határos városrészét – egy kiürülő lakótelepet és egy épülő kertvárost, amely azonban szintén eleve magán hordja a kudarc előjelét (ez például az ingatlanügynökkel készített interjúból derül ki, tehát nem egyszerűen hangulati elemekből). A *Siedlung* szépsége, hogy magából a bejárt térből olvassa ki a történetek jeleit, és elég helyet hagy a nézőnek, hogy maga értelmezze őket. A felbukkanó szereplők egy olyan fikció alanyaiként jelennek meg („Lehetne egy anya is, aki épp új otthont keres a családjának", mondja az off-hang az egyikről, akiről nem sokkal később épp ez derül ki), amelyet saját vágyaik és egy gazdasági struktúra szabnak (ki) rájuk, de amely a maga ígéreteivel és beélhető szerepeivel mintha megrekedt volna a „már nem" és a „még nem" között.

Artisztikum, apparátus, archívum – ilyen szerepekben jelenik meg Wedemeyer munkáiban a film. Az *Otjesd* szereplői nemcsak a történet körforgásának, de a dokumentáció és a fikció közötti „végtelenített huroknak" is a foglyai. Wedemeyer a kettő összekapcsolásából adódó lehetőségeket keresi – erre a kettősségre utal talán, amikor azt mondja, hogy „filmjeim nem korunk képei, hanem bizonyos helyzetek *átfordításai* vagy *leírásai*"[6] –, de itt korántsem pusztán „formai" lehetőségekről van szó, hanem arról a nehézségről, hogy akármit is akar állítani, sem a dolgok, sem azok megjelenítése kapcsán nem lehet eltekinteni a fikciók szerepéről. Wedemeyer terei, akár az *Otjesd* irreális peremvidéke, akár az épülő vagy lebomló terek, mind „disztópiák"[7], amelyekben megmutatkoznak a fikciók roncsolódásai és a valóság deformációi.

5 Vö. *Krater einer Utopie.* Ein Gespräch zwischen Jan Wenzel und Clemens von Wedemeyer, in: Clemens von Wedemeyer: *Filmmaterial 2.*, Berlin, 2005, 23.
6 Alexander Koch im Gespräch mit Clemens von Wedemeyer, in: *Filme,* 77. (Kiemelés tőlem – KZ)
7 Uo., 26.

László Zsuzsa

Behelyettesítendő testek

Testgyakorlatok / Body Exercise

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2008. március 11 – április 11.

„My work is like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it's not art–it's something else–stuff in a room."[1]

A teremőr (galéria asszisztens) munka egyik érdekes tapasztalata, hogy a kiállításokat bizony „be kell kapcsolni", mivel elektromosság, fény és látogatók hiányában, egy sajátos inkubációban, lárvaállapotban maradnak. A kiállítótér, a képzőművészet bemutatásának fél-nyilvános helyszíne éppen ezért fizikai, illetve építészeti térből gyakran közösségi térré kell, hogy alakuljon. Ebben a folyamatban viszont mindig bizonytalan, kiszámíthatatlan tényező marad a közönség, mely sok esetben a nélkülözhetetlen, de mégis nélkülözött elektromosságot adja a művek működéséhez.
A Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben rendezett *Testgyakorlatok* című kiállítás egyik speciális sajátossága, hogy egy egyetemi művészetközvetítés kurzus[2] keretében jött létre. Így rögtön leszögezhető, hogy közvetítést igényel, viszont arra a kérdésre, hogy ennek mi a megfelelő módja egy több héten át napi nyolc órában nyitva tartó statikus, kortárs képzőművészeti utazó kiállítás esetében, csak részleges választ ad. A kiállítás alkalmából szervezett egynapos workshopon – és talán a megnyitó esemény animált szituációján – túl a magányos hétköznapi látogató többnyire csak antropológusként, sőt leginkább archeológusként járja be a kiállítást.

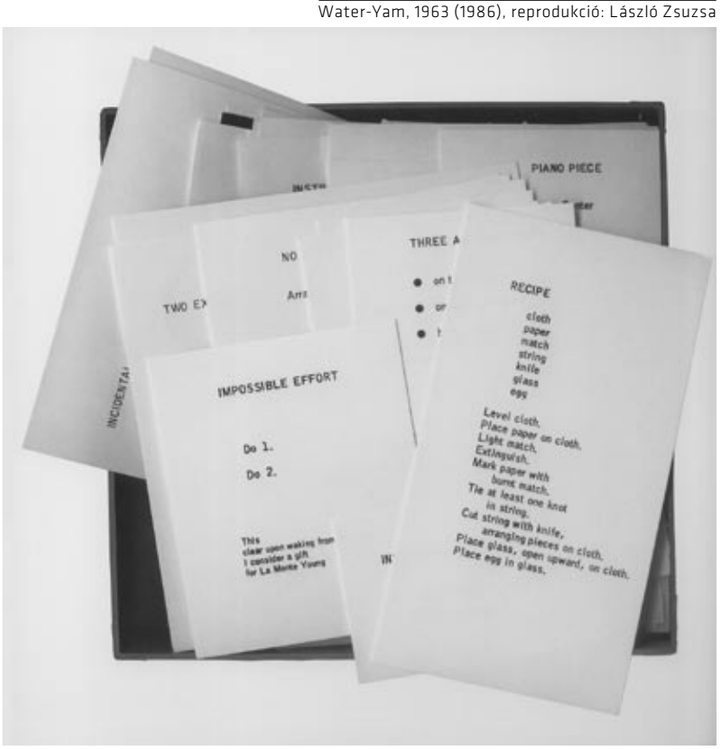
Gyakorlatok

A nem hagyományos kurátori pozíció lehetővé tette, hogy a szervező művészhallgatók alkotásai a didaktikus szándékkal felsorakoztatott klasszikusok és kortárs sztárművészek munkái mellé kerüljenek. Miért is ne, hiszen nem a kánon átírása, újraértelmezése, hanem a kortárs művészetre különösen jellemző résztvevő befogadói magatartás kialakulásának, illetve aktuális változatainak illusztrálása a cél. Ebből az alapállásból teljesen adekvát módszer az a visszafelé megírt narratíva is, mely nem a body art történetét vezeti el napjainkig, hanem a mai interaktív, relációs, résztvevői művészet előzményit villantja fel frappáns hivatkozások formájában.
A kiállítás látogató foglalkoztatását, (alkotó) tevékenységét célzó művek képviselik téma egyik jelentős vonulatát. Az ilyen alkotások rendszerint egy munkaállomásból és egy íróasztalból állnak, ahol a befogadó egy előre közölt vagy sugallt instrukció[3] szerint elkészíthet egy művet, vagy végre hajthat egy akciót. Ez a műtípus különösen érdekes ebben a kontextusban, hiszen a múzeumpedagógiai foglalkozások egyik alapelemét integrálja. Természetesen ez merő anakronizmus olyan klasszikus fluxus-művek esetében, mint George Brecht *Water-Yam*je (1963), vagy Tomas Schmit asztalszínháza (1968), amiket csak vitrinek üvegén át nézegethetünk. A *Water-Yam* egyfajta fluxus-activity: egy papírdobozba gyűjtött cédulákból áll, melyeken performanszok, akciók, fluxus-művek receptjeit olvashatjuk. Bár itt épp a dokumentációk másodlagosságát kiküszöbölő sokszorosítható műről van szó, a hangsúlyosan múzeumi bemutatással a mű csak referencia marad, hasonlóan Emmett Williams később készült társasjátékához (1989), mely a konkrét költészet és a fluxus közötti összefüggést világítja meg.
Ezzel szemben már saját kezűleg hajtogathatunk Robert Filliou-papírcsákót (1968), miközben a papírlap feliratából azt is megtudhatjuk, hogy ezzel Filliou saját kalapjában rendezett és hordott kiállításait, a galerie legitime-t idézzük fel. A kiállítótérben összegyűlt hajtogatásokból pedig az is kiderül, hogy a közönség

Szőke András ugrik a megnyitón, fotó: Várnai Gyula

Georg Winter
UCS megfordított stunt / UCS Reversed Stunt, 2007, fotó: László Zsuzsa

George Brecht
Water-Yam, 1963 (1986), reprodukció: László Zsuzsa



1 Liam Gillick In: *Renovation Filter Recent Past and Near Future.* Bristol, Arnolfini, 2000. 16. o.
2 A kiállítás Prof. Dr. Annett Reckert koncepciója alapján a Hohschule für Bildende Künste Braunschweig diákjainak közreműködésével a Kunsthalle Göppingen (a bemutatás első helyszíne), a Kunstmuseum Heidenheim (a következő állomás) és a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros kooperációjaként jött létre.
3 Instrukciókra épülő művek történetéről lásd: Bruce Altshuler: *Art by Instruction and the Pre-History of do it.* In: „do it." Independent Curators International (ICI). 1998–2001. A szöveg Hans Ulrich Olbrist 1993-ban indított projektjéhez készült. Ez szintén egy utazó kiállítás, melynek állandó elemei nem a művek, hanem a műveket generáló instrukciók, amiket mindig helyben és újonnan valósítanak meg, nem az alkotók személyesen, hanem a helyi stáb. Sőt maga a kiállítás is álladó receptúra szerint készül, így a használatra alkotott művek bemutatásának problematikájára is kreatív, de némiképp cinikus választ ad.
http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html

többnyire engedetlen, és nem azt csinálja, amire felszólítják. Yoko Ono még élő, legendás fluxus-művésztől egy új munkát (2007) láthatunk. A mű egy akkurátusan paszpartúzott és bekeretezett, kézzel írt üzenet: „Anyukám gyönyörű volt. Vesd vászonra a te anyukád emlékét!" És tényleg van asztal, tempera, ecset, a falon pedig már ott lógnak a látogatók művei... Csak azt nem tudom, hogyha Yoko Ono egy beszédaktussal megoldotta a művet, akkor nekem miért is kell valami szép színeset pacsmagolnom. A korábbi instrukció-festményeihez képest (amikbe például szöget kellett vernie, vagy rájuk kellett lépnie a nézőknek) itt a hagyományos műtárgy-fogalom pusztán az alkotó (kivitelező) kollektivizálásával kérdőjeleződik meg. Vagy pont az a kérdés, hogy miként tudok egyszerre belemenni a játékba, s közben mégis átírni a szabályokat? Például úgy, hogy én is írásban válaszolok: „Az enyém is gyönyörű, és kérlek Ono, te meg írj most egy verset az apukádról." Persze felvehetek egy kontemplatívabb pozíciót is, ha épp nincs kedvem festeni, és megfigyelhetem, hogy a többi látogató – ha van – miként oldja meg a feladatot. Ezesetben viszont bizonyos látogatók, csakúgy, mint a hagyományos képalkotó technika, a mű részévé (ha újra gonosz akarok lenni nyersanyagává) válnak, míg a szuperbefogadó hűvös távolságtartással tanulmányozhatja a preformált befogadási metódusokat. Ugyanebben a blokkban Claus Böhmler egy szimpatikusabb játszóházba invitál, ahol már olyan autentikus fluxus-technikákat sajátíthatunk el, mint például „filmkockák" letépése különböző sajtótermékekről celluxszal (1975). Itt is szerepel instrukciós tábla, mely a használati utasítások szellemes stílusparódiája. A legmonumentálisabb munkaállomás Sonja Alhäuser konyhája (2007), amellyel arra buzdít, hogy szerelmeskedő leveles-tészta párokat szaggassak, süssek és fogyasszak. Alhäuser lenyűgözően szemléletes folyamatábrái valahogy sokkal izgalmasabbak módszertanilag, mint a végeredmény szempontjából, hiszen itt a feladat végrehajtására a szórakozáson és a táplálékbevitelen túl nem motivál semmilyen speciális tapasztalat ígérete.

Test

Félix Gonzalez-Torres *Lover boys* (1991) című munkája viszont – didaktikus, összehasonlító oldalról közelítve, összekapcsolva a testet, az étkezést és a fogyasztást – kiemeli a test absztrakt, de mégis fizikai megjelenítését (az egyik sarokba felhalmozott ezüst celofánba csomagolt elvihető cukorkák súlya azonos

Robert Filliou
Robert Filliou ajándéka, aki 1962-ben kis műtárgyakat hordott a kalapjában / A Present of Robert Filliou Who Used to Carry Small Artworks in his Hat in 1962, 1968 (2007)

a művész és elhunyt szeretőjének közös súlyával) és ily módon a test elfogyasztásának interszubjektív, illetve spirituális aspektusait. A művek középpontjában álló test – egy kivétellel – mindig a néző behelyettesítendő teste. Laerico Redondo (akit sok tekintetben inspirált Felix Gonzalez-Torres) *Insono* (2003) című installációja a „kivétel", amely saját testtel bír: a hatalmas, játékmedve alakú nejlon ballont egy ventilátor tölt meg kétpercenként levegővel. Ennek a műnek is fontos eleme a kiürülő, majd újra megelevenedő test keltette nosztalgia, melynek véletlenszerű mozgásait a hozzá tartozó rajzsorozat a szeretet és az elutasítás dialektikájának játékos allegóriájává avatja.
A kiállítás másik tipológiai egységében olyan szerkezetek szerepelnek, melyek valamilyen fizikai-mechanikai hatás révén egy speciális testélményt kínálnak fel.

Kiállítási enterőr, az előtérben: Baldur Burwitz: Looping, 2006, fotó: Várnai Gyula

A cikk a Kállai Ernő művészettörténészi-műkritikusi ösztöndíj támogatásával készült.

Egy részük a body art hagyományra reflektál, míg mások a populáris test-kultúra egy-egy jelenségére koncentrálnak. Franz Erhard Walther *Folyamatos talapzat, megszakított talapzat*a (1974) a „mindenki művész" beuysi tételét a „mindenki lehet mű"-re fordítja át, a térben lévő testek félig kötött, félig szabad keretbe állításával. Hasonló, de ironikus gesztussal él Erwin Wurm is, aki *Egyperces szobor* (2005) sorozatában burleszkszerű, természetellenes pozíciók felvételére kéri a látogatókat, hogy így egy percre műalkotássá változzanak. Ha nincs módom a különböző megoldások arzenáljában gyönyörködni, akkor a recept verbális és vizuális megfogalmazásának stílust-teremtő karaktere kárpótol némiképp.

Georg Winter szintén exibicioniszmusra bíztatja a nézőt. Az *Ukiyo Camera Systems* (1996–) sorozat (fényképező és filmfelvevő felszerelésnek látszó fából készült tárgyak) részeként egy fordított trükk-jelenet épített fel (2007). A látogató a kaszkadőr szerepét veheti fel és ahelyett, hogy a TV előtt döglene, egy létra, dobozok és egy szivacs segítségével trükk-ugrásokat hajthat végre, melyeket egy fából készült ál-kamera „tekintete" rögzít. A pszeudo logikát követik Lakner Antal *INERS* (1998) művei is, melyekkel a falfestés vagy a favágás mozdulatait gyakorolhatjuk kondigépeken. Az irónia éppúgy irányulhat a fitness mozgalomra, mint a művészeti pazarlásra, vagy egyszerűen csak a haszonelvűség és a kikapcsolódás/reflexió ellentmondására. A funkciójától megfosztott öncélú ál-tevékenység, amellett hogy a művészet egyik alapgesztusa, a kiállítás kontextusában a saját-test-tapasztalat reflexióját, így a meditatív cselekvést is elősegíti. A pincegáleriában szereplő művek mind ilyen meditatív, illetve radikális bizalmat igénylő helyzeteket teremtenek. Bruce Nauman *Testnyomás* (1974) című munkája egy hatalmas rózsaszín szórólapon ad instrukciókat saját testünk primer, erotikus megtapasztalásához. Via Lewandowsky *Bona fine* (Jóhiszeműség, 2000) című sorozata pedig különböző halál-nemeket (vízbefúlás, leszúrás) mesterségesen elállító szerkezetekből áll, ezzel a „próbáld ki" típusú művészet szükségszerű végpontját jelöli ki. Itt lent találjuk azt a kilenc négyzetméteres fekete dobozt, Santiago Sierra művét (2004) is, melybe egy szerződés aláírása után bizonytalan időre bezárathatjuk magunkat. Hogy mikor jöhetek ki, azt a teremőrnek kell eldöntenie, így a fenti terek kollaboratív játszóházi légkörét a túlélő-showk allúziója, illetve a radikális önmagunkra illetve a másikra-utaltság váltja fel.

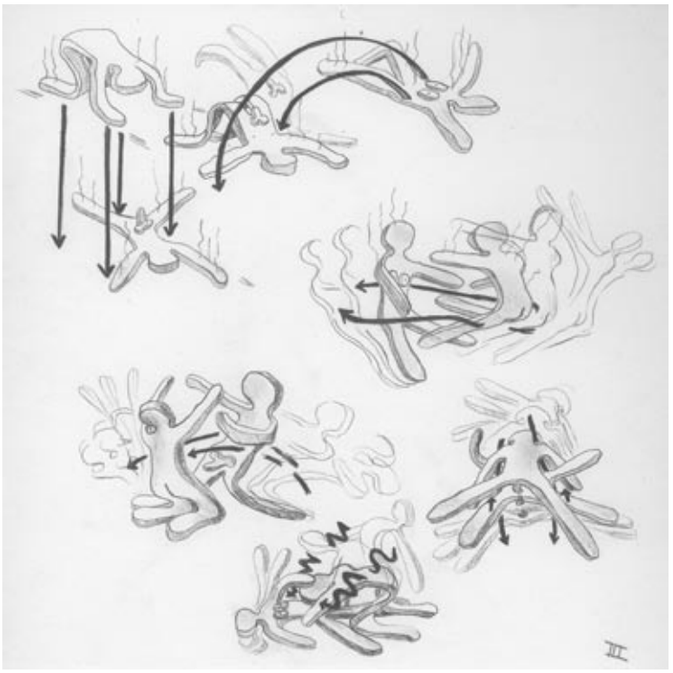
A csoportos kiállítás, mint bemutatási forma korlátai

Nem kerülhetjük ki a kérdést, hogy a fent leírt nagyrészt utólag kontemplált érzéki, intellektuális, szociális és egzisztenciális tapasztalatok megszerzését mennyiben teszi lehetővé az utazó-kiállítás mint bemutatási forma. Továbbá azt sem, hogy a bemutatott művek a néző megdolgoztatásával, vagy egy kollektív-bázisú műtárgy-fogalom felmutatásával tudnak-e bármilyen hatást gyakorolni a befogadó társadalmi érzékenységére és intelligenciájára. Az is kérdés, hogy vajon, milyen pozíciót foglal el a kiállítás a relációs művészetről kialakult vitában, melyben az öncélú, spektákulum-jellegű társasjátéktól a kritikai gyakorlatig terjed a jelenség értelmezése.[4] És egyáltalán: létezik-e Magyarországon a kortárs képzőművészetnek olyan közönsége, melyből a közös térben lévő testeken keresztül közösség formálható? Vagy külön biztosítani kell a közösségi befogadás feltételeit, ahogy a tv-kabarék alá is bevágják az implikált nagyszámú közönség hangreakcióit, vagy ahogy a meccseket is szükségszerűen közvetíti valaki. Mivel Magyarországon a progresszív képzőművészet a kilencvenes évekig csak elvétve jelenhetett meg nyilvános terekben, viszonylag rövid a hagyománya a „kiállítás, mint a nyilvánosság tere" megközelítésnek. A közönség pedig nem állja körbe a kortárs művészetet arra várva, hogy bevonják és aktiváljék, hogy ő maga is művész vagy éppen mű legyen. Miközben nagyon is szimptomatikus, hogy miként reagálunk a gazdasági és hatalmi mechanizmusoktól független utasításokra, a szabálykövetés és a szabadság lehetőségeire, ez a fajta önreflexió sajnos nem magától értetődő.

A német kiállításhoz tartozó katalógus – Fluxus-dobozok, illetve multiplikák mintájára stílusos négyzet alakú lapokon egy receptgyűjteményként reprezentálva a kiállítást – reflektáltabb viszonyt állít fel a bemutatás problematikájával, mint maga a kiállítás. A lapokhoz tartozik egy glosszárium[5] is, mely a test és a nézői aktivitás témakörének legfontosabb fogalmait definiálja néhol akkurátusan, máskor némi dadaista szeszéllyel. Bár minden bizonnyal hasznos lenne egy a bemutatott művek keletkezéstörténetét és kontextusát, valamint a művészettörténeti folyamatokat leíró tanulmány, ez esetben a taxonomikus vagy történeti rendszerezés elvetése inspiráló összhangba kerül a témával.

4 A relációs művészet példákkal gazdagon illusztrált elméletét Nicolas Bourriaud fektette le a *Relációesztétika* című művében. Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint. Műcsarnok, Budapest, 2007. A Bourriaud-féle relációs művészet kritikáját pedig többek között Claire Bishop fogalmazta meg az *Antagonism and Relational Aesthetics* című tanulmányában (October, 110. sz., Fall, 2004, 51–79. o.). Lásd még Somogyi Hajnalka összefoglalóját és Claire Bishop másik hasonló tárgyú cikkét: http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531.

5 Hasonló glosszárium található Bourriaud *Relációesztétikájának* végén, valamint fontos előkép Alain du Bois és Rosalind Krauss *Formless* című kiadványa (New York, MIT Press, 1997.).



Sonja Alhäuser
Munkafelület „Szerelmi élet levelestésztából" / Working Place for the Production of Love Life in Filo Pastry, 2007, reprodukció: László Zsuzsa

Franz Erhard Walther
Folyamatos talapzat, megszakított talapzat / Continuous Pedestal, Pedestal Interrupted, 1974, reprodukció: László Zsuzsa

Lakner Antal
INERS, 1998, Wallmaster 2 / Falmester 2., 2000, fotó: Várnai Gyula

Hermann Veronika

Térbeli párbeszéd

partíció_Intermédia öt kontinensről

MODEM, Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen
2008. március 14 – május 11.

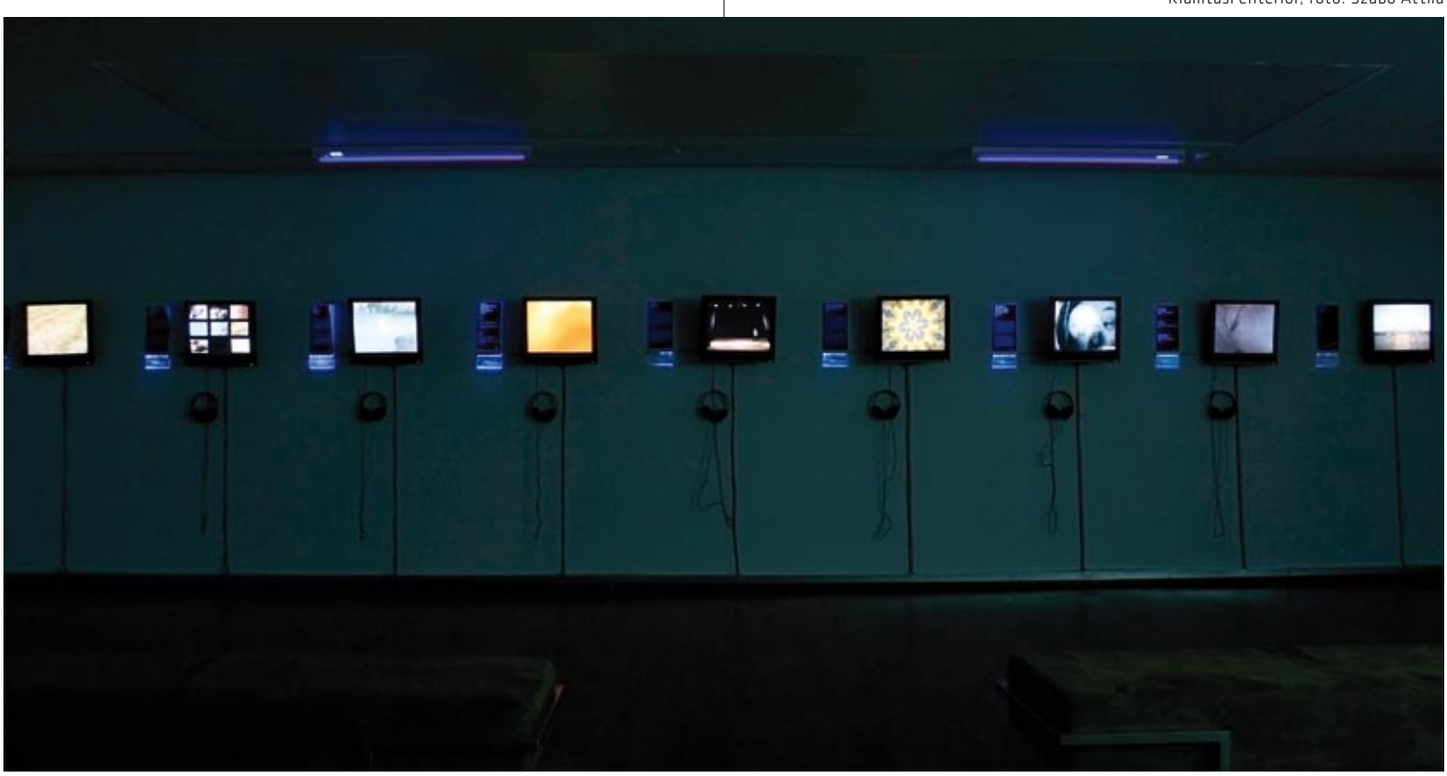
„hát ezt tudom, e forró folyosót,
e nyílegyenes labirintust, melyben
mind tömöttebb és mind tömöttebb
és egyre szabadabb a tény, hogy röpülünk"
(PILINSZKY JÁNOS)

A kiállítás tulajdonképpen a MODEM-ben 2007 szeptemberében megrendezett, egyhetes nemzetközi intermédia-workshop[1] résztvevőinek munkáit sorakoztatja fel, az alkotások nagy része az ott elkezdett, vagy bemutatott projektek folytatásai vagy végeredményei. Teljes, kész művek, valamint azok egyes állomásai egyaránt megtalálhatók a kiállításon
A *partíció_* eredetileg a merevlemez egy önálló logikai egysége, amely a fájlrendszer tárolására alkalmas. A merevlemezek több partícióra oszthatók, melyek mindegyike külön merevlemezként viselkedik, vagyis a partíció egy olyan egység, amely önmagában is „egész", miközben egy nagyobb struktúra része is. Kiváló metafora a bemutatott csoportos kiállítás szemléletére és elrendezésére: egyidejűleg képvisel folyamatosságot és egyediséget. A látvány szintjén is ez dominál: a kiállítótér labirintus-szerű kivitelezése a világos, széles felületekkel, maga is működhet egyfajta installációként, melyben több, különböző, de egybefogható műalkotás rejtőzik. A befogadó posztmodern Minotauruszként fedezheti föl az egyes installációkat, és egy idő után nem is nagyon akar kikerülni a labirintusból.
Lehetetlen volna minden részletet, kiállított alkotást bemutatni, és talán nem is szükséges. A művek, és a kiállítás egészének összegezésekor előhívódó legfontosabb fogalom a *határ*, minden jelentésének és tartalmának értelmében. Határok létezése országok, kultúrák, anyagok, technikák között, illetve ezek átlépése, elmosása, kitörlése, lebontása – a workshop és a kiállítás a határ episztemológiai sugarát járják körül. A digitális technikák felhasználási lehetőségeit jól kirajzolja a kiállítás íve, hiszen művészvideót, interaktív installációt ugyanúgy találhatunk, mint állóképet, webgrafikát és háromcsatornás videót.
A kiállítás két nagyobb részből áll, az egyik térben a workshop tényleges résztvevőinek munkái láthatók, míg a másik, kisebb kiállítótérben a workshop ideje alatt on-line beérkezett projektek tekinthetők meg. Belépéskor a színes neoncsövekből kirakott, a 60-as éveket idéző „partíció_" felirat fogadja a látogatót. A retró megoldás élesen elválik a kiállítás amúgy high-tech dizánjától, összekötve ezzel a gesztussal a jelen terét a múlt idejével.
A felirat után a befogadó elsőként Mátrai Erik *Fountaincross* című 2007-es, egy római szökőkútról készült végtelenített videó loopjának kaleidoszkóp-szerű látványvilágával kerül szembe. Vincze Ottó *Bővíz tiszta* (2008) című munkája egy patakról készült állókép, melyben a mozgást a patakban sodródó, (menzai levesekből legalábbis mindenkinek ismerős) betűtészták jelentik. A betűk közé időnként benyúl egy kéz, és kimarkol néhány darabot: „A Nagy Globalizátor kormányoz, s míg te alszol / Kiválasztom betűit az online áradatból."[2] A betűtészták sodródása, és a kéz általi, metonimikus emberi jelenlét a betűkeresést a művészi keresés és a bizonytalanság allegóriájává tehetik.
A labirintus határkereső metaforikáját erősíti Falvay Miklós művészvideója *Resolution*, 2007), mely egy fekete bogarat tesz ideiglenes Minotaurusszá. A videón megjelenő grafikus nyilak irányítják a bogár mozgását: mindig arra indul el, amerre a nyíl mutat. Közben néhányszor megbotlik – vagyis a hátára borul. Mindeközben a látvány elkezd pixelekre bomlani, egyre kivehetetlenebb a kétdimenziós narratíva, háromdimenziós technikává fordul át a videó. A bogár bolyongásának kafkai allegóriája mellett a széteső pixelekből kialakuló új látvány valami mélyebbre is rámutat: a „rombolásból teremtés" túlélő gesztusára. Antik Sándor *Articulation error*ja (2007) egy korábbi paradigmát is játékba hoz, amikor egy korábbi, tárgyi installációhoz tartozó, közben elromlott videót mutat be. Az akkori munkánál meglévő véletlen hibát – szándékosan torzítva képet és hangot – most műalkotássá emeli, így alkalmazva a digitális redundanciát a művészi koncepcióban. Fodor Pál *7. verzió* (2007) című videója a látvány létrehozásának határait feszegeti: a tökéletesen geometrikus, festmény-szerű videó háromdimenziósnak tűnik, valójában viszont kétdimenziós alakzatok (el)forgatásából jött létre. A külföldi kiállítók közül Frantisek Zachoval 2007-es interaktív hanggenerátora (*Cím nélkül*) az abszolút befogadói aktivitásra építve a populáris kultúra gesztusával él. A monitoron négyzetrácsos felületet látunk, a kockákba kattintva hangok indulnak el. Minél több kockát „hoz játékba" a befogadó, annál összetettebb hanghatás érhető el, amely egy idő után nem

1 erről például ld.: *INTERMODEM – Határokon innen és túl. Kónya Ábel képzőművésszel, a Modem munkatársával beszélget Hegedüs Orsolya.* Balkon 2007/11-12.

2 Térey János: *A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán.* Budapest, Magvető, 2004, 11.

Kiállítási enteriőr, fotó: Szabó Attila



Falvay Miklós
Resolurion, 2007, végtelenített videó, 4'24", fotó: Rull Norbert

Eike
Cube, 2007, háromcsatornás videó, 6'00", fotó: Szabó Attila

zörejekre – amint azt esetleg várnánk –, hanem egyes elektronikus zenei irányzatokra kezd hasonlítani. A kivitelezés és elhelyezés egy DJ-pultra hasonlít, a látvány viszont a VJ-szetteket is előhívhatja, így egy interaktív alkotáson keresztül, az interakciót mint mechanizmust felhasználva, a Cím nélkül egyszerre teszi hang-és fényteremtővé a befogadót.
Eike *Cube* (2007) című háromcsatornás videója egyszerre nyújt sík- és térbeli látványt. A térben egy kocka három oldala látszik, ezekre van vetítve a videó. A technikai kivitelezés hihetetlenül pontos, a befogadó magát érezheti a kocka negyedik, lezáró oldalának. A kép – zöld háttér előtt egy harmatos pókháló a pókkal – látványvilága esztétikus, megnyugtató, üde, és festmény-szerű, s ezt az sugallja az installációt kísérő zene. A munka jó bizonyíték arra, hogy a digitális technikák is képesek a hagyományos képzőművészeti kategóriák keretein belül (is) működni. Vécsei Júlia *Azonos mértékkel* (2007) című munkája egy animációból és egy grafikából áll: az animáción különböző országok homokból kirajzolódó térképei láthatók, míg a mellette kiállított grafika a Föld országait ábrázolja. A monitoron letisztultan és egymás után rajzolódnak ki a térképek, a grafikán viszont az egész földgolyó egy hatalmas gubancként, hálózatok komplex rendszereként opponálódik. Radikális különbség forma és forma között, az egész azonban mégiscsak egy nagy hálózat része – olyan, mint a partíció.
Egy másik térben, elkülönített helyiségben látható Süli-Zakar Szabolcs összetett installációja, amelynek már címe, azaz *Cím nélkül*-isége (2007) is iróniát sejtet. A kis helyiség falán figyelemfelkeltő felirat: „Bessenyei Zoltán színész kitörési kísérletekkel próbálkozik a TV síkjából." Az installáció tere mozi-szerű, az installáció maga a film. A videó kisebb etűdökre bomlik, melyek mindegyike hasonló forgatókönyvre épül. A főhős szó szerint a képernyő síkjából próbál kiszakadni, különféle technikákkal, bútorlappal, ököllel szétverve a képernyőt, de sikertelenül, hiszen a végén mindig hátrafelé – azaz vissza a képbe – távozik. A posztmodern Minotaurusz után, íme a posztmodern Sziszüphosz, aki mindig újra kezdi, annak ellenére, hogy tudja – (ebből) a tévéből már nem mászhatunk ki. Az installáció legfontosabb eleme az irónia, amely nem csupán a média, de a tömegkultúra, a hisztéria, általában, az emberi gyengeségek groteszk képét is nyújtja.
A kisebb térben bemutatott, online beérkezett műalkotások megerősítik a térbeli párbeszéd logikáját. A teremben végig a falon, szorosan egymás mellett monitorok vannak, a tér közepén pedig egy nagy pad: így külön-külön is megtekinthetők a munkák, vagy pedig leülve, egészként is értelmezhetőek. A világ minden tájáról jelentkező valódi és önjelölt művészek munkáit Kónya Ábel koordinálta. A világháló technikai motívuma a térbeli és időbeli különbségekre hívja fel a figyelmet, ugyanakkor a munkáknak és a kiállítótérnek már a puszta létezése is dekonstruálja ezeknek a különbségeknek a létjogosultságát. Montevideo, Buenos Aires, Szöül, Fokváros – csak néhány város, azok közül, ahonnan alkotásokat küldtek. Vannak köztük profi és amatőr, komoly és komolytalan munkák, együtt pedig izgalmas mintázatot alkotnak: a tér közepéről szemlélődve egy virtuális földgömb színes narratívája rajzolódik ki a monitorokon.
A *partíció_* megértéséhez egyaránt szükséges a mögötte lévő gondolatmenet, kezdeményezés megismerése és elismerése. Komplex, tág, újszerű képet fest az intermédiáról, a digitális művészet lehetőségeiről, a felhasználás síkjairól. Több hasonló, térbeli párbeszédre lenne szükség a hazai művészeti szcénában, több átfogó, közös határátlépésre. A *partíció_s* bizonyítja, hogy a határok néha csak azért léteznek, hogy átléphessünk rajtuk.

Vincze Ottó
Bővíz tiszta, 2008, végtelenített videó, 4'40", fotó: Rull Norbert

Vécsei Júlia
Azonos mértékkel, Verzió1, 2007, animáció, 0'20", fotó: Rull Norbert

Vári Erzsébet

Gyűjtők, művészek, városok, kultúrák, történelem

Gondolatok a *Pesti Eladhatatlan* című kiállításról, és főként El-Hassan Rózáról

Olaf Palme Ház, Budapest
2008. február 27 – március 16.

El-Hassan Róza képzőművész és Don Péter művészeti író, műgyűjtő és kurátor bátor és eredeti ötlete valósult nemrégiben a városligeti parkban, az Olaf Palme házban. A meggyilkolt svéd politikusról elnevezett sétányon álló tizenkilencedik századi eklektikus épület eredendően – amikor még Millennium Szalonnak nevezték – kiállításoknak adott otthont, a Műcsarnok elődintézménye volt. Manapság főként táncesteket és koncerteket rendeznek benne. A múltbéli funkció visszatéréseként értékelhető, hogy három termében *Pesti Eladhatatlan* címen kiállítást rendeztek, amelyet egyfajta civil kezdeményezésként is felfoghattunk. Nemcsak azért, mert El- Hassan Róza önkéntes teremőröket keresett a kiállításhoz, azon túl, hogy a tárlat egyébként sem illeszkedett a megszokott múzeumi struktúrába, megnyitóját pedig az ötletadók, Don Péter és El-Hassan Róza tartották. Azért is tekinthetjük a civil kurázsi megnyilvánulásának a *Pesti Eladhatatlan*t, mert nem „hivatalos" csatornán fejezte ki véleményét huszadik századi örökségünkről, színes hátterű identitásunkról, városunkról, amelyben élünk, a múlt századi történelemről és napjaink politikai-szociális problémáiról – Don Péter a gyűjteményével, a kiállításhoz csatlakozó művészek pedig alkotásaikkal. Áth Zsóka, Blaha Tamás, El-Hassan Róza, Bodó Sándor, Horváth Tibor, Haddad Salam, Horváth László, Sugár János, Szira Henrietta, a WÉRCSOPORT (Rohánszky Bence, Szita Gergely, Pethő Zoltán, Kiss András, Horváth Zsófia), Veszely Beáta, Horváth Kata és sokan mások [1] vettek részt a tárlaton.

A gyűjtés és a hely, ahol élünk

„Aranybánya, északi Eldorádó, Új Herculaneum és Pompei volt a város a gyűjtők számára „ – írta Konsztantyin Vaginov *Harpagoniáda*[2] című regényében, amely El-Hassan Róza bevallása szerint hatott a kiállításon látott műveinek létrejöttére[3]. Fiatal, szerelmes, meglett, családos és idős hősök és hősnők válnak szenvedélyes gyűjtőkké a karnevál szerűen és a kubista, expresszionista festészet módjára megalkotott regényben, anélkül, hogy az ifjabb hősök kitették volna a lábukat a forradalom utáni Pétervárról (ez a város a műben ábrázolt színhely). Persze az idősebb szereplők külföldi utazásaik emlékéből is élnek (az ifjak a szovjet korszak zárt világa miatt nem utazgathatnak). Ám az idősek emlékei elsősorban nem is tárgyakhoz kötődnek, hanem városképekről szóló történetekhez, amelyek éppúgy elröppennek, mint a regénybéli árult és megvásárolt álmok. Mert a mindennapi élet tárgyainak, történeteinek és álmainak kavalkád szerű vására zajlik folyamatosan a regényben, amelyiknek a múltbéli emlékezettel kapcsolatos és a jelen idejű vágyakkal, illetve a jövővel kapcsolatos reményekkel, valamint az időtöltéssel is összefüggő, multikulturális felhalmozás az egyik fő témája. Ezúttal eltekintünk attól, hogy részletesen bemutassuk a Lokonov nevű hős érzelmi vívódásaiból felépített szerelemfilozófiát, vagy Zsulonbin „magánéletének"[4] „tanulságait" és más regénybéli hősök ténykedéseit, elégedjünk meg annak tudomásulvételével, hogy *„A fent nevezett személyek minden szabad és nem egészen szabad idejüket újabb tárgyak felkutatására fordították"*.[5] Arra a kérdésre keresem elsősorban a választ, milyen hatástörténeti összefüggést láthatunk Konsztantyin Vaginov regénye és El-Hassan Róza nevével is jelzett, *Pesti Eladhatatlan* című kiállítás szellemisége, a képzőművész alkotásai között.

Mindenekelőtt a város toposza, a különböző kultúrák együttélésének gondolata, a szenvedélyes gyűjtés tevékenységének ábrázolása, a mindennapi élet tárgyainak és a magas művészet szellemének találkozási pontjai, a fiktív alkotások és a pénz fikciójának filozófiája, a vásár karneváli szemlélete köti össze – mutatis mutandis – a tárlaton látott alkotásokat Vaginov regényével.

De mégis, mi lehet a kapcsolat a forradalom utáni fiktív – irodalmi szövegben megjelenített – „Pétervár" és a rendszerváltozás után húsz esztendővel megrendezett tárlat helyszíne – „Pest" – között?

Természetesen elsősorban a képzeletszülte szereplők és a kiállításon részt vett művészek, illetve Don Péter gyűjtőszenvedélye. A kortárs művészek nem a hagyományos értelemben gyűjtők, nem polcokon, (múzeumi és családi) vitrinekben elhelyezett tárgyakat birtokolnak, vásárolnak, hanem alkotásaikhoz gondolat- és tárgy-fragmentumokat „szednek össze". Horváth Tibor *Nefertiti kulcstartó*ja, egy üvegből készült ujjnyi méretű kulcstartónak szánt műtárgy például az eredetiség és a provincialitás gondolatával játszik, mivel egyszerre egy másik kortárs műalkotás, a Kis Varsó által a 2003-as Velencei Biennáléra készített *Nefertiti Teste* című bronzszobor „olcsó másolata", ebben az értelemben tehát „szuvenír". Horváth Kata *Pesti leértékelt* című munkájával, a falra aggatott piros-ciklámen nyakbavaló (toll)sállal, vagy Sofi Ghamal *Eladhatatlan kupakok* 2008 című alkotásával a fent említett művészekkel együtt napjaink fogyasztói világára is utaltak ironikus, szarkasztikus módon.

1 V.ö.: El- Hassan Róza névsorát az alábbi bloggal: http://tranzit.blog.hu/2008/03/13/pesti_eladhatatlan
2 Konsztantyin Vaginov *Harpagoniáda.* Századvég Kiadó, Budapest, 1994. 157.o. Fordította: M. Nagy Miklós.
3 A művésznő saját szóbeli közleménye.
4 Konsztantyin Vaginov, i.m..210-218. és egyéb oldalak.
5 Konsztantyin Vaginov, i.m.157.o.

Pesti Eladhatatlan, (részlet a kiállításról)
Olaf Palme Ház, Budapest,
2008. február 27 – március 16.

Pesti Eladhatatlan, (részlet a kiállításról)
Olaf Palme Ház, Budapest,
2008. február 27 – március 16.

És teszik mindezt – másokkal együtt – Pesten. Arab, zsidó, magyar, keresztény és nem keresztény származású, különböző identitású alkotók és a gyűjtő Don Péter, sokféle múltbéli örökséggel rendelkeznek, de Pesten élnek, még ha alkotnak, kiállítanak vagy gyűjtenek is másutt, illetve hozott anyagból.

Az alkotás, a gyűjtés, múlt és jelen

A huszadik századi múlt, a Horthy- és a szocialista korszak emlékezete (pl. a „kézműves" faliképek, illetve Rákosi fejszobra), és mindennek szembesítése posztmodern korunk világával, a nemzetközi tereprő származó, multikulturális tárgyak egy helyszínen, egy városban való jelenlétének összjátéka nyújtotta a kiállítás befogadóinak egyik alapélményét. Több kiállítási tárgy jelzésszerűen felvillantotta, vagy egyértelműen magán hordozta a magyar nacionalizmus különböző jegyeit: a közös keresztény-zsidó nemzeti romantika és a polgárság „morzsái" is ránk, pontosabban a gyűjtőkre maradtak. A kiállításon közkinccsé tett képek, szobrok, tárgyak, így például Bajor Gizi színésznő és Ódry Árpád színész állítólagos portréja a kilencszázhúszas évekből, vagy egy Picasso kép subakézimunkaként történt megjelenítése – nem a nagypolgári, hanem szerényebben élt rétegek szalonjának egykori „díszei" voltak. Jelzésértékű mindez abból a szempontból is, hogy a zsidó polgárság bizonyos rétegeiben is éltek szegényesen, hiszen azok a tárgyak, amelyek a szegényebb zsidó polgárság enteriőrjét szépítették, nem a „magas művészet" műtárgyai. Erről tanúskodik az is, hogy giccsbe hajló, illetve más, kevésbé emelkedett műfajba transzformált, a mindennapi élet használati tárgyává vált faliképeket, szobrokat láthattunk a gyűjteményben is. Társadalomtörténetileg azt is tanúsítja mindez, hogy a társadalmi mobilitás, a kitörés lehetősége igen csekély volt, különösen a két világháború közötti válság, majd a zsidótörvények bevezetése idején és a következő időszakokban.

Ezt a problémakört különösen az tesz drámaivá, hogy a Holokauszt máig felfoghatatlan tragédiájának túlélői vagy halottai hagyatékából kerültek elő és maradtak rá az örökösökre a kifosztott, megalázott, meggyilkolt zsidóság tárgyai. Másfelől a nemzeti romantikába is menekülő, asszimilálódni is kívánó zsidóság hiábavaló próbálkozásairól is „mesélnek" ezek a néma tárgyak, miként az ellentmondásos történelmi korszakról is. A kiállítás egyik vitrinében láthattunk második világháborús fából faragott emlékművet; egy naiv, egyszerű csendőrszobrot, „Meghalt a hazáért" felirattal. A nemzeti nacionalizmus máig kellőképpen nem elemzett következménye volt ez – tehetjük hozzá. Tudvalevő, hogy a magyar csendőrség aktív szerepet játszott a zsidók, romák elhurcolásában a Horthy-korszak végén. Kunvári Lilla rá is játszott a nemzeti romantika témájára *Kuruc vitéz* című mellszobrával, és szintén vitrinben láthattunk melankolikus nippeket az ötletadó műgyűjtő családi gyűjteményéből, illetve egy pléh menóra-szuvenirt Izraelből.

Mind zsidó, mind keresztény, mind zsidó-keresztény oldalról sok elfojtás övezi a közös múltat. A kiállítók feltárták, felszínre hozták az elnyomott, háttérbe szorított emlékeket. A huszadik századi diktatúrákat megelevenítő, fent említett szobrok, képek érdekes dinamikát alkottak a nemzetközi színtérről gyűjtött tárgyakkal, éppúgy, ahogy a zsidóság emlékei különös ellentmondásba kerültek a népnemzeti romantika ihlette tárgyakkal, képekkel. És feloldásképpen a tárlatlátogató mosolyoghatott a személyes tárgyakként vitrinben bemutatott szeretkező inka férfi- és nőalakon, a Drakulafigurán Erdélyből, valamint a „Matrjoska-baba"-ként megjelenített Bin Laden ábrázoláson is, aki korunk „arab diktátorai" okozta „veszély" egyik szimbolikus figurájaként is értelmezhető. Alakjának e játékos használati tárgyban testet öltött megformálása politikai szerepének dekonstrukcióját is jelképezte.

„A történelmi konfliktusok feldolgozásának sajátos módja", „a társadalmi tudattalanba száműzött és kimondatlan konfliktusok feltárásának igénye"[6] mellett a megbékélés gesztusát is jelentette a tárlat megrendezése. A Pesten élő és dolgozó alkotók múltjával és jelenével szembesülhettünk, és itt szépen megférték egymás mellett a különféle gyökerekből építkező képzőművészek munkái Don Péter gyűjteményével. Bonyolult, összetett identitások találkoztak a tárlaton, a kiállítás szervezői nem határozták meg előre a kiállítók számára az értelmezéseket és a jelentéseket, ám ismerték egymás eklektikus identitását, korát, kulturális hátterét. A dialógus abban állt, ahogyan a tárgyakat egymás mellé rakosgatták, de nem szóltak bele, hogy a másik mit tesz ki.

Vaginov prózájában szintén nagy jelentősége van a jelen nézőpontjából megelevenedő múltnak, a szóbeliséget imitáló történetek, mesélések megállíthatatlan folyamában csakúgy, mint a gyűjtőszenvedély tárgyainak kommentálásakor. Képzeletbéli dolgokat is gyűjtenek Vaginov hősei, a már említett történeteket, valamint – álmokat. Erre is reflektálhatott El-Hassan Róza *Látó* című faliszobrával, e bekötött szemű, fejű, fából készült alakkal. A belső látás hangsúlyozása, illetve a prófétálás, jóslás aktusának ellehetetlenülése a tárlaton műveikkel megjelent képzőművészeket éppúgy foglalkoztatják, mint az orosz avantgárd szerzőt; nem beszélve a lecsúszottság, a szegénység, az alullévők szemléletének, világának beépüléséről az elit kultúrába. Ez a valódi szolidaritásról árulkodó művészi gesztus megváltoztatja a szépről alkotott fogalmainkat is. A tárlaton a hajléktalanokról látott videóinstallációk, illetve az egyik ablakpárkányra fektetett embernagyságú hajléktalan férfit imitáló baba izgalmas, szinte komikus ellentmondásba helyezte a giccses vagy giccsbe hajló, hamis szépséget vagy hamis nemzettudatot invokáló, népies, illetve mű-népies „gyűjtött kincseket" – pedig épp ezek a tárgyak, képek uralták alapvetően a szobabelsőket, meghatározva a múltban a mindennapi életet és a gondolkodást, nemcsak az esztétikai ízlés, hanem a nemzeti önismeret próbaköveiként is.

A jelen tekintetében sem lehetünk nyugodtak, jelzik a kiállítók: napjainkban az iszlám radikalizmus, és több helyütt, így Magyarországon, Pesten is radikális nacionalizmus erősödésének vagyunk tanúi. A kiállításon látott videón az egyik hajléktalan a nyugati pályaudvari aluljáróban szélsőjobboldali újságot árult. A Pesten is élesen felvetődő problémát, a hajléktalanságot és a mélyszegénységet is határozottan a tárlat témái közé emelték a kiállítás rendezői. Hatásukra elgondolkodhatunk azon, miként válthatjuk tettekre ezt a közös tudást: a társadalom peremén élőknek nemcsak anyagi, hanem szellemi értelemben is súlyos gondjaik vannak.

A „megalázottak és megszomorítottak" témájával kapcsolatban a nők helyzetének ábrázolása Vaginov prózájában éppúgy megjelenik, mint El-Hassan Róza művészetében. Vaginov regényének egyik fontos témája a forradalom évei után a nemi szerepek terén bekövetkező váltás: fiatal értelmiségi hősnői önállóbb személyiségek, mint az idősebb nemzedék nőtagjai, akik elsősorban a gyermekükről gondoskodó, mindent eltűrő, örökké takarító édesanyák. El-Hassan Rózáról tudvalevő, hogy aktívan vesz részt a nők felszabadításának küzdelmeiben, aktivistaként és művészi alkotásaiban egyaránt. Két esztendeje, 2006 nyarán a Műcsarnokban látott kiállításán a bekötött szájú dél-amerikai asszony szobor, illetve a fal mellett ücsörgő, néptelen tengerparton elhagyatva megbújó, csadoros arab asszonyt idéző nőalakja arról tanúskodik, hogy van mit tenni a felszabadítás, felszabadulás terén. Az Olaf Palme házban az ablakpárkányon kuporgó alak, a *Hagar Coca Colát iszik* nem kevésbé szomorú. A képzőművész posztmodern eljárással társítja az ószövetségi idők nőproblémáját a

6 Az idézetes félmondatok El-Hassan Róza sajtóközleményének részletei.

mai világunkkal: a régmúlt idők eredetkérdéseit, Ábrahám ágyasává lett, majd elüldözött egyiptomi szolgálólány, a megalázott Hagart a fogyasztói társadalom egy szimbólumával ajándékozta meg – ám a sovány, kuporgó nőalak így is boldogtalannak tűnik –a Coca Cola bizonyosan nem szabadít fel bennünket, még ha korábban bíztunk is abban, hogy vele szabadabb világ köszönt ránk.

„Adás-vétel"

Visszatérve az „eladhatatlanság" kérdésére: az Olaf Palme-ház termében látott tárgyak kiállítói felteszik a kérdést, játékosan felidézve a Vaginov-hősök bizonyos problémáit is: „haszontalan" dolgok ugyan kinek kellenek? Ki venne például egy ablakpárkányon fekvő, életnagyságú „hajléktalan babát", vagy a megalázott Hagart ábrázoló, kuporgó szobrot? Túl közeli, „kellemetlen" a valóság, melyre reflektáltak az alkotók, akik talán nem, vagy nem egészen tartoznak a hivatalos kánonba. Igaz, nincs egyetlen uralkodó kánon a képzőművészetben sem; El-Hassan Róza kiállít a Ludwig Múzeumban, a Műcsarnokban is, és magángalériák is árulnak kortárs műveket. Valószínűleg még el kell telnie bizonyos időnek, míg a potenciális vásárlókör értő tagjai tudatosan vevői akarnak lenni azoknak a műveknek, amelyek elgondolkodtatnak feszültséggel teli kortárs világunk kérdéseiről. És persze a művészek, gyűjtők sem minden esetben árusítják szívesen gyűjteményünk kedvelt tárgyait, a hozzájuk fűzött-fűződő asszociációkat, meséket, álmokat. Erről szép sorokat olvashatunk Vaginov prózájában, ahol az emberi fukarság lélektanának ironikus bemutatása sem hiányzik. A képet imitáló, bekeretezett lottószelvényekkel Bodó Sándor *Ötös lottó telitalálat* című montázsában ironikusan utalt a pénz uralkodó fétisére, az „eladhatatlanság" illetve az utcán élő nincstelenek ábrázolásának kontextusában.

Kádár Zsófia

Vizuális korkép a Palme Házban

Pesti Eladhatatlan

Olaf Palme Ház, Budapest
2008. február 27 – március 16.

A *Pesti Eladhatatlan* című kiállításba lépve az az érzésünk támadt, mintha egy elhagyatott házába tévedtünk volna be, amelynek tulajdonosa különböző dolgokat gyűjt. Ez az ember nemcsak műtárgyakat sorakoztatott fel, hanem különböző, leginkább huszadik századi mütyüröket, csecsebecséket, aki nem veti meg a giccset, a tömegkultúra termékeit sem. Láthattunk néptáncoló párt ábrázoló batikolt vásznat, kifinomult arisztokrata pár hímzett képét, pléhből kivágott menórát, buddhaszobrot, szecessziós díszítésű dobozkát, Petőfi-emlékplakettet. A műtárgyak is igen sokfélék: minőségük nagyon különböző, eltérnek egymástól az alkotói kvalitás és az inspiráció tekintetében egyaránt. Láttuk többek között Kürti István harmadrangú festő *Megérkezett a halál* című alkotását 1937-ből, továbbá a nem különösebben ismert grafikus, Fery Antal mozaikképét, és az ugyancsak feledésbe merült Gutaházy Németh Gyula *Dinnyevásár* című festményét, és persze a kiállításra felkért kortárs képzőművészek alkotásait.

A művészettörténészek által kanonizált művészi alkotások, a giccs, vagy a tömegkultúra részét alkotó tárgyak közös jellemzője, hogy „tökéletesen eladhatatlanok" (Don Péter).[1] Némelyik ezért, a többi azért. Egyes tárgyak, művek „túl közel állnak a lehetséges vevőkör kollektív emlékanyagához"[2] (El-Hassan Róza), vagyis még nincsenek (kultúr)történeti értékeik az emberek számára, vagy a vásárlók szociálisan nem érzékenyek a művek által felvetett problémákra. Mások, leginkább a kortárs művek, azért szorulnak ki a műtárgypiacról, mert sokak számára nehezen érthetőek.

Még egy fontos közös nevezője van a kiállított tárgyaknak: mindegyikük egy komplex, különböző ízléseket magába foglaló kultúra részét alkotja. Akkumulációjuk gyűjtőjük érzékeny, eklekticizmusra hajlamos érdeklődésén alapul. A kollekció olyan korkép, mely az alacsony-, a magas-, a népi- és a tömegkultúra

Pesti Eladhatatlan, (részlet a kiállításról)
Olaf Palme Ház, Budapest,
2008. február 27 – március 16.

összefonódottságát mutatja be. Az orosz népművészetből jól ismert Matrjoska-baba kedves „design"-ját veszi át egy tömegcikk, a terrorista Osama Bin Ladent ábrázoló tűtartó dobozka. Ugyancsak a népművészetből meríti formakincsét és mesei témavilágát a gödöllői iskola *Piroska és a farkas* című gobelinje, s ezáltal a népi, naiv formavilágot a „magas művészet" részesévé avatja. Egy keretezett kézimunkában kubista Picasso-kompozíciót fedezhetünk fel, mely élénk színeinek dekorativitása által nem véletlenül lopódzik be a lakáskultúránkba. A *Popeye* kerámia szobrocskához hasonló kisebb dísztárgyak inspirálhatták Jeff Koons felnagyított, óriás giccs-szobrait, amelyek az olcsó hatásokra törekvő, felszínes, érzelgős tömeg kultúra tárgyait emelik be a „magas művészet"-be. A különböző minőségű és használati értékű alkotások így egészítik ki egymást ebben a vizuális korképben.

Közös továbbá a kiállított tárgyakban, hogy mind pestiek. Bár nem egészen egyértelmű, hogy a felhalmozott tárgyak választékának van-e valami pesti specifikuma, de el kell hinnünk a kiállításrendezőknek, hogy van, mivel ezt állították.[3] El-Hassan Rózától ezt a következőképpen hallhattuk a tárgyakkal kapcsolatban: „... ami minket, budapestieket, történelmi hagyományainkat, mult(i)kulturális eklektikánkkal különössé tesz..."[4] A kiállítás értelmezésében fontosabb azonban az, hogy a megjelenített tárgyi kultúrát egyfajta hagyatékként is értelmezhetjük. Az egyes darabok befogadásával, megszerzésével, kiállításával szemléljük a 20. század vizuális kultúrájának egy részét, és minél átfogóbb a tárgyak skálája, annál teljesebb képet alkothatunk az elmúlt évszázadról, annál pontosabban dokumentálhatunk egy korszakot.

Az identitás, a történet, az emlékezet és a veszteség jelenségeit vizsgálja a most éppen New Yorkban, az International Center of Photographyban látható *Archiválási láz* (Archive Fever) című kiállítás.[5] A veszteség, illetve a veszteséget megakadályozó archiválás, dokumentálás, a gyűjtés a *„Pesti Eladhatatlan"* című kiállítással is kapcsolatba hozható. A New York-i tárlaton kiállító Lamia Joreige bejrúti művész *A háború tárgyai* című alkotása szorosan illeszkedik a tárgyi világon át megőrizhető emlékezés kérdéséhez – ezt a kérdést vetette fel a Palme Házban rendezett kiállítás is. A művész a tizenöt éves libanoni polgárháború túlélő áldozatait arra kéri, hogy válasszanak olyan tárgyakat, amelyek a háborúra emlékezteti őket. Az egyes vitrinekbe kerülő emléktárgyakhoz videóinterjúk tartoznak, melyek elmesélik a hozzájuk és a tulajdonosukhoz tartozó történetet.[6] A budapesti kiállítást megalapozó „archiválási láz" nem volt ilyen tudatos, de nem is ez volt a célja. Mégis, ebben a térben, melynek megvan a maga története, a Millennium Szalon ódon falai között a pesti tárgyak is elmondják saját történeteiket.

Két gyűjtő, El-Hassan Róza és Don Péter „házában" jártunk. Kettejükben együtt fogant meg az ötlet erre a tárlatra. A tárgyak összeválogatása is közös munkájuk eredménye.[7] Manapság az átlagember a nagy költségvetésű, látványos, de mindenképpen nagy nevekkel dicsekvő kiállításokra kapja fel a fejét. A *„Pesti Eladhatatlan"* nem illeszkedik ezek sorába, mégis sokkal gazdagabb élményt nyújtott, mint ezek bármelyike.

1 http://www.roza-el-hassan.hu/unsellables/index.html
2 i. m. n. 1.
3 i. m. n. 1, http://tranzit.blog.hu/2008/03/13/pesti_eladhatatlan
4 i. m. n. 1.
5 http://www.icp.org, http://tranzit.blog.hu/2008/03/07/az_emlekezet_elviselhetetlen_konnyelmusege
6 i. m. n. 4.
7 i. m. n. 1.

Sipos Gyula

Alberto Giacometti műtermében

L'atelier d'Alberto Giacometti

Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Párizs
2007. október 17 – 2008. február 11.

L'atelier d'Alberto Giacometti („A. Giacometti műterme") – az író és drámaíró Jean Genet 1957-ből való értő, beleérző s netán a témán is túlmutató füzetnyi szép esszéje címét kölcsönzi a párizsi Beaubourg-központ hatalmas méretű, a hírveréssel szólva: minden eddiginél teljesebb emlékkiállítása, mely az Albert és Annette Giacometti Alapítvány anyagából jó félezer objektumot kínál. Szobrot, gipsz- és bronz-öntvényt, festményt, rajzot, kézírásos és nyomtatott dokumentumok tömegét láthatjuk, sőt az egykori műterem leválasztott fal-rétegeit, skicces, firkált és mázolt, réteges palimpszesztjét; egyidejűleg pedig a régi Nemzeti Könyvtár mutat be másfélszáz metszetet, főként könyvillusztrációkat, hogy nyomon követhessük Giacometti barátkozásait és irodalmi érdeklődését, kissé mind a szürrealizmustól érintett és enyhén „szabálytalan " érosz jegyében, Tzarától Bretonig, Creveltől Leiris-ig, Georges Bataille-tól Michel Butorig.
A *műterem*: az a legendás zug, ahová 1926 és 1927 fordulóján költözött be Giacometti, a párizsi, balparti (s mulatságos, hogy egy feledett 19. századi szobrászról elnevezett) utcába, a *Rue Hippolyte Maindron 46*. alá, s ahonnan – a svájci háborús tartózkodást s néhány utazást nem számítva – kerek négy évtizeden át nem mozdult ki többé. Eleve így tervezte? Az alkat furaságait tudva is nehéz elképzelni. Mert roskatag, lerobbant volt az épület, szűk belső udvarán szinte galambdúcra emlékeztető két-három stúdióféleséggel, tákolmánnyal; ebből parányi, alig húsz-huszonöt négyzetméternyi az övé, eleinte se folyóvíz, se villany, fűtésre csak egy kis füstölgő vaskályha, főzésre, ételmelegítésre sem alkalmas, úgyhogy délben, kora délután kezdve a napot, „reggelizni" is a sarki bisztróba kellett lemenni. Utóbb, gyarapodva az anyagiakban, az országos, majd világ-hírnévvel gazdagodva akár, nem volt kedve a változtatáshoz, legfeljebb további kis szomszédos térségeket bérelt, vásárolt a kivitelező munkatárssá odafogadott testvérnek, Diegónak, meg meglepően tartós időre a fiatal svájci feleségnek, Annette-nak. De Giacometti beérte a szűkös körülményekkel, a néhány ócska bútordarabbal, mert fontosabb volt néki a környék, a Montparnasse-negyed „faluja", a legendás kávéházak, a Dôme, a Coupole, a Select, a kis utcák becsali vetkőző bárjai, a találkaházak és a szerény szállodák, mint például a *Primavera*, hol a 70-es, 80-as évek magyar értelmiségi turistája, gyakorta a Magyar Műhely meghívottja szintén megszállhatott. Giacometti a *Montparno* híres éjszakai kóborlója volt. Egykori magyar „marginálisokkal", a negyednek akkor még padlásszobás lakóival, Parancs Jánossal, a költővel vagy Pátkai Ervinnel, a némileg rokon alkatú és életvitelű szobrásszal mi is nemegyszer megpillanthattuk, amint késő éjjel bicegve vágott át az addigra már pislálkodó bulváron – kicsit imbolygott, de konokul haladt, lógó karját himbálva, lehajtott, loboncos fővel, télen-nyáron egyazon választékos gondozatlanságban, félrecsúszott nyakkendővel. Olyan volt, mint többszörösen megmintázott szobra, a *Gyalogló férfi*, olyan, mint jelképesen, kevés állatábrázolásai egyikén a „magányos városi kóborló": a csapzott, elnyűtt *Kutya*; hitelesíteni a közismertet, a fényképet, Cartier-Bressonét, amint tőlünk egy macskaugrásra, a *Rue d'Alésia* sarkán, az iskolaépület előtt nekivág az esőverte átkelőnek; nézegetve ezt, emlékezve a hasonlókra. Bánjuk is az elmulasztott lehetetlent, miért nem szólítottuk meg egyszer, mint a környéken szintén gyakran kóválygó Beckettet, érintettük meg legalább félénk tisztelettel és szeretettel könyökét, a közös félig-meddig hontalanságban a *svájci olasznak*, a szikár *ír*nek; csak a hódolat a bizalmaskodó: két bálványnak, magán-szentnek?
Nos, a Beaubourg-központ példásan kimerítő megemlékezője párhuzamosan futó kettős útvonalat kínál, kronologikusan és tematikusan: a nyilvánosság előtt ismertebb művészit, illetve az emberit, magánéletit; pontosan és tapintatosan az utóbbit, nem „leleplezésre", hanem az alkotói folyamatok jobb értésére: minő a biológiai, pszichológiai elrendeltetés; a visszafogott, pátosztalan tartás mögött milyen buzdulások, sebzettségek, drámák, netán „szabálytalanságok" rétegződnek.
Determináló, földolgozhatatlan „Oedipus"? A szépséges és egyszersmind férfiasan markáns, a szóródó családot a svájci-olasz hegyi Stampából összetartó Anettával, ki kilencvenhárom éves korában csak két évvel előzte meg a távozásban kiválasztottnak tekintett fiát. Hozzá a közhely-követelte „ambivalencia"?

A szelíd és jóságos apával, Giovannival, a megnyerő posztimpresszionista kismester festővel, a mára nevesebb Hodler és Cuno Amiel barátjával, kinek vásznait – így a kuncogó legenda – az „anális" kisfiú ennen „ajándékával" mázolta össze, de kinek képei, másként, „hommage"-ban mégis ott lógnak a háttérben a falon a serdülő egyik elsőként jegyzett „almás", cézanne-os csendéletén. Az apával, kinek „vonásaira", mint később mondta, „erőnek erejével sem tudott emlékezni", de kinek halála „traumát" okozott, „cezúrát" hozott saját művészi pályáján is. Az oldalba szúrt tüske, a biológiai végzet és megjelöltség? A kamaszkori fültőmirigylob, a mumsz, mely némely esetben heregyulladással járhat, és életre szóló magtalanságot válthat ki, érthető kihatással szexuális szokásokra, életvitelre is? Ezért (is) talán a gazdagodásig megőrzött, ön- és társbüntetéssel vállalt kvázi-pária lét, kettesben is magányosan, se vele, se nélküle, kényszeres merülésekkel a fél- és alvilágba, bőkezűen vásárolt alkalmi szolidaritásokba, de nem elkötelező kapcsolatokba. Ezért az egyéb „lehetetlen" szerelmek az első s gyakorta egyetlen beteljesülésig, mint például a jó négy évtized művészettörténetében gyakran fölbukkanó modelljével, Isabellel (Isabel Delmer-Nicholas-Rawsthorne-nal), ki Jacob Epsteintől Francis Baconig oly sokaknak látogatta Londontól Párizsig és vissza műtermét és korcsmai asztalát. Van rejtély és furcsaság nem kevés Giacometti életében, némelyikük a kevésből fabrikálva, benső igénnyel, mítikussá. Mert miért vette a sors jelének egy „halálangyal" hozta utcai balesetét, hogy orvosilag szavatoltan fölépülvén mégis hosszú esztendőkön át bottal járva bicegett – mit jelezni, vezekelni? Avagy mi történt pontosan egy olasz hegyi kis szállodában a fiatalemberrel, aki egy pártfogó és közös turistáskodásra invitáló holland öregúr, bizonyos Petrus van Meurs agonizáló éjszakáját ülte végig, s azóta csak lámpafénynél tudott elaludni, s erre az „alapító élményre" hivatkozva hívta elő némely látomásos, groteszk művét, leesett állú halálmaszkot, darabolt testrészeket, ketrecből kivigyorgó „fallikus" *Orr*t?
A szemezgetett „biofémák" időtlenül jelenlévők, kísérők: sejtetnek, pulzálnak a legerősebb és legtalányosabb művekben; kanyargóbb viszont az útvonal, szakaszaival, visszatéréseivel, spirális menetével is.
Kezdődött a pálya már a szülőházban, a svájci Stampában: a koraérett gyermek kísérleteivel, az apai könyvtárból az illusztrált munkák másolásával, ellesni Dürer és Rembrandt titkát az egyiptomi vagy Gudea-portré-tömbök zártan feszítő dinamizmusát, hagyományból indulni, hagyományt később sohasem megtagadni. Folytatódott, „beindult" a párizsi áttelepüléssel, néhány év elégedetlenkedő tanonckodással az utó-akadémikus Bourdelle szobrásziskolájában, a montparnasse-i Grande-Chaumière-ben, ott, hol később magyar írók, Illyésék

Alberto Giacometti a műtermében
© http://www.ausstellung-trubschachen.ch/Bilder/Scheidegger/06.jpg

Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Párizs, 2007. október 17 – 2008. február 11. © http://www.flickr.com/photos/pingui75/1550606666/sizes/o/

például, vendégeskednek. Hasznosabb, termékenyítőbb volt az önállósulással, 1925–26 táján a „kubista" szobrászok, Lipchitz vagy (az általa joggal nagyon becsült) Henri Laurens hatása, illetve, mint mások, sokak esetében is a „primitív" művészet, az afrikai faragások vagy a Kükládok márvány-idoljainak fölfedezése. Már nem egy maradandó alkotása ebből a szakaszból származik: „korongos", „lapos" portréi, a szinte kultikus tárgyként ható *Kanál-asszony*, a két szexuális totemre emlékeztető pajzs-embléma, az *Emberpár*. A szürrealizmushoz a peremvidék felől közeledett, ismerősök, barátok voltak a beavatók: Cocteau, a festő André Masson, avagy az etnológiától az „erotológiáig", a barlangfestészettől és a kelta pénzérméktől a hegeli spekulációkig kalandozó és emígy a francia szellemi életnek egyik titkos befolyásolója, Georges Bataille; noha formálisan – s akkor is csupán laza tagságra – csak 1931-ben csatlakozott a „mozgalomhoz". Olaszos, gutturális akcentusával, akarva-akaratlanul őrzött „idegenszerűségével" olyasféle társutas lehetett, mint a szelíden konok, kissé „parasztosan" hallgatag katalán Joan Miro, vagy a zsenialitását öngerjesztő hisztériába csomagoló Salvador Dali. Mindhárman mosolyoghattak is a „pápáskodó" André Breton fontoskodó váteszkedésén és izgága kirekesztősdijén, köldöknéző kelta-gall „finitizmusán"; s amikor 1935-ben kizárták (őt is), nyilván csak vállát vonta a karizmatikus vezér egyik főbb vádján: nincs helye köztünk annak, aki emberi fejet is akar rajzolni, mintázni, elvégre, „mi az, hogy *fej*, jól tudja mindenki, mi fán terem egy fej"... Volt persze egy másik „bűn" is: hogy Giacometti, kit nem tartottak ki gazdag polgárasszonyok, avagy a pipiskedő idealizmussal megválogatott jómódú szeretők, csupán a megélhetésért tett egy-két, ma így mondanák, *design*-engedményt a választékosabb gyűjtőknek, lakberendezőknek (noha például az eredetileg kandallóterv *Szürrealista asztal*a, billenő lapra kétes egyensúlyban helyezett düreri – szaturnuszi, melankolikus – poliéderével, félbevágott, függöny-hajú próbabábú fejével, parányi, linga-jóni mozsárjával és törőjével, az utolsó „húzásra" lemetszett kézfejével a mi társításunkban akár honi körülrajongottunk, Jovánovics György *Liza Wiathruck*jének lehetne előfutára!). A szürrealizmus, névvel nevezhetően, intermezzo lehetett Giacometti pályáján; a szakirodalomban általában annyi hely jut néki, mint a kronológiában, ötöde-hatoda termése az egésznek. Holott az érzékenység, az ihletettség jelzősítés nélkül is tartós; de csupán innen is mennyi remekmű, a jellegnek is milyen változatosságával! Fiatalos játékosság az ún. „szürrealista tárgyakkal", olykor „játékszerekkel": fölfüggesztett inga-golyóbis, „kellemetlenül" szúrós-üreges „zsebürítő", emberkarú fali lámpatartó, cselezve célozgató szem-kibökő. Máskor a szürrealista indíttatás a sötéten drámai erotikus mélyből, rémült szorongásokból, fenyegető fantazmákból merít, közelebb persze Bataille dúlt (és némileg „perverz") éroszához, mint a bretoni „tündéri" trubadúrsághoz: oly közvetlenül, mint később, a másként tragikusban, beletörődő, kifakított szürkeségben, soványításban, roppantásban emígy ritkásabban. Így fantasztikus látomás az *Óriáspókné* vagy a *Lemészárolt* (kibelezett?) *nő*: mintha padlóról, ágy mellől fenyegető bronzöntvénye, nékik egyéb kalicka-börtönös változataik. Egy másik szürrealista objektum (*Nem játszunk tovább*) végjátszmához hepe-hupás táblájával mintha Fra Angelico egyik *Utolsó ítélet*ének sírkőlapjait idézné toszkán fényben és márványosan fehérlő aurával – legyen a mi kényszerképzetünk, hogy az a teológiai *beatitudo*, tragikum átszellemülése, nékünk Jovánovics 301-es parcellájában folytatódik. De így, távolabbról De Chirico és az ő *Piazza d'Italia*-i is megihlették Giacometti megannyi régebbi motívumát egybefogó „házi múzeumának", afféle „magánszínházának" tekinthető 1932-es művét (*Palota, hajnali négykor*), melynek teatralitása és pálcikás tér-konstrukciója magyarjának viszont Schaár Erzsébet és Megyik János törekvéseivel vághat egybe. Mit tegyünk: alkatával, érzékenységével, ősibb hagyományával olasz volt az istenadta, *Il Nostro*; „olaszos", szinte akaratlanul (és persze: *horribile dictu*), mint a spirituálisan utó-szecessziós Adolfo Wildt, vállaltan, mint a mítikus „alapító", Cimabue, kinek a Louvre-béli oltárképét, Trónoló Madonnáját ő említi referenciaként a korszakot mintegy lezáró 1934-es szobrához, a *Láthatatlan tárgy*hoz; mely viszont a költő Yves Bonnefoy elfogadható leleményével, megannyi talján *Annunziazione* üdvözlő Angyalának áttűnése. A megállíthatatlan asszociációs láncolaton ott van Breton erős beleképzelése is: ez a hűvösen elnyújtott, derékban kissé mereven megroppant, szék-s-állvány keretezte figura tartózkodó, finom kéztartással mintha láthatatlan virág-üzenetet, sors-kereket avagy egyenesen a Semmit kínálná: vajh, mire...

Az „olaszosság", a helyi kolóniában is megtalált anyanyelvi közösség, meg egyszerűen a változó „korszellem" vezette őt (vissza?) a „realitás", az „izmusokról" leváló „rend-elvűség" felé, olyan útra, hová a szüntelenül alakváltozó Picasso is ki-kitért, s hol némely barát, Derain vagy Balthus a maga jellegét és egyéniségét vélte megtalálni, tartósítani. Avagy erősebben zaklatta ennen nyugvópontra soha nem jutó gondja: megbirkózni a „látvánnyal", a szemmel érzékelhetővel, hiszen a néki sűrűn fölkínált „absztrakt" jelzőt soha nem fogadta el, s mindössze a „non-figurális" minősítést engedményezte, akkor, amikor, arra, mire.

Az életúton a nagy cezúrát persze a háború hozta, a három éves svájci, főként genfi kivetettség, hol – így tartja a legenda – akkori termése javát, parány méretű szobrocskáit egy-két gyufásdobozban hordozta zsebében. A nagyközönség a háború után a régi műtermébe visszatért Giacometti maradék két évtizedét ismeri leginkább; a máig élő kortársak is erről tanúskodnak részletesebben. Ez a szakasz az, amit a kor érzékenységével, irodalmilag is megfogalmazott hangulatával, életszemléleti és bölcseleti általánosításokkal előbb „mizerabilistának", alig utóbb, jóval szélesebb körben „egzisztencialistának" szokás nevezni. Sartre és Genet ekkor írnak róla; Beckettel össze-összeakadva nagyon megértik egymást; maradandó bizonyíték rá a *Godot* 1961-es fölújításához tervezett jelképes díszlet-elem, a szín közepén álló *Fa*. S közben egymást követik a máig „márkának" számító sorozatok, variációk; a némi etruszk vagy szárd párhuzamokat sugalló, meggyötört, „lefogyott", rücskös figurák, szemközt állók, lépők, kilépők, mint a *Velencei nők*kel csoportos monád-magányban

L'atelier d'Alberto Giacometti, részlet a kiállításról, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Párizs, 2007. október 17–2008. február 11. © http://www.flickr.com/photos/tonz/2236413697/sizes/o/

meredezők, teremtve maguk körül nézőpont szerint is változó viszonylatokban ennen terüket, a sokat emlegetett sartre-i kifejezéssel; valaminő „képzelt teret"; a barnás-szürkés tónusban tartott s mintegy „pókhálós" festett sorozatok, büsztök, főként fej-portrék, Diego, a testvér, Annette, a feleség, a japán filozófus, Isaku Yanaihara, a montparnasse-i félvilágból kiemelt „Caroline" képmásai – makacsul újra- és újrakezdett „megközelítések".

A halál teszi (avatja) a legutolsó műveket mindig esendően tragikussá? A kiállítás útvonala ott zárul, ahol a fizikai léte, 1965 végén: a félbemaradt emlékező és koridéző album, a *Paris sans fin* fölskiccelt városképeivel, Elie Lotar (mellesleg a román költő, Tudor Arghezi törvénytelen fia), az egykor jobb napokat látott, szakmájában számon tartott fotográfus, akkorra már csak kallódó pária: becketti csőlakó senkiföldjén kuporgó archaikus időtlenséggel. „Miért élnél örökké?" – a matéria-elmúlást kontempláló T.D.-re is legyen most egy gondolatunk. Útvonal? Bemutatás? Irányított önképzés is a Beaubourg-központ kiállítása, jó alkalom tanulni, bevezetődni a „csinálás" titkaiba, problémáiba, módozataiba; ezt-azt megtudni, továbbiakra kérdésekben gyarapodni.

Mert például mi a *véletlen*, ha Giacometti gyakorta szándékoltan szívesen hagyja meg a készben is az „élet sodrából a tisztátalant", a kivitelezési hibákat, ujjlenyomatot a mintázáson, dohányfoltot a gipszen. S persze: mikor befejezett, az ő szeszélyével és jóváhagyásával a mű, hiszen szívesen mondogatta, az „elfuserált" munka nem kevésbé érdekli, foglalkoztatja, mint a hiánytalanul késznek nyilvánított? Kísértése lett volna az (önbüntető?) rombolás, törés-zúzás, szemétre dobás, udvarra ki, vagy csak beletaposva, törmelékbe, gipszporba, eldobott cigarettavégek közé, a műterem *testacció*san rétegezett talajába? Tartja a legenda, hogy a besegítő társ, Diego néha hajnalban lopta ki, vinni mégis öntésre, menteni a maradandóságnak a *modellt*. Bizonytalanságnál inkább: örök elégedetlenség, meg a csinálás kényszeres folyamatossága; pátoszosabb, romantikusabb volna, amúgy balzacosan, malraux-san: harc, vívódás az elérhetetlen abszolútummal.

Mi a *valóság* azután, akár még naivabban, hol a hasonlóság, ahogy a portrékról szereti föltételezni a közönség (a vevő? a gyűjtő?), ki jószerivel ismeretlenül is szeretné „azonosítani", névvel címkézni a modellt, de hát Annetta és Annette, anya és hitves, Isabel, Caroline és a többiek néha pontosan azonos beállításban, egyazon széken ülve egymást szinte tükrözik, s meddig Diego, ki akár már önarcképként Alberto is lehetne? Valóság? A kérdés – az észlelés „fenomenológiai" fejezetében, Hofmannstahl Chandos-levelében, a sartre-i *Csömör* irrealitás-élményével – inkább az: mit lát, akar, képes látni Giacometti? Bourdelle iskolájában a Mestert bosszantotta az ifjú tanítvány nyűgösködése: az első sorban ülve, néki túlságosan közelről, képtelen befogni az egész testet, csak valamelyik kinagyuló, mint valami anamorfózisban torzuló, önállósuló részletet, a kezet, az uszonyosra nyúló lábfejet; későbbről sokszor panasza vagy csak tájékoztatása: minél többet, minél tovább rajzolja, mintázza a modellt (legyen bár élettárs, mindennapos vendég), annál ismeretlenebbnek tűnik föl az néki. Nyilván ezért a darabolt testrészek, a *membra disjecta* szinte szertári, archeológiai gyűjteménye; önmagukban a *Fejek* kubusként, poliéderként, halálfejként egyazon *koponyák*, tudatunk rejtélyes „csontháza", becketti „hang-doboz", új Hamletnek meditálni Yorick üregesen meredő (vádló?) maradványa, üresen is: tekintet. *Közelről* láthatni, de csak részletet, *távolba* tolni (kicsinyítve, „fogyasztva") egészet észlelhetni: a kettősen kilengő kísértés Giacomettinál soha nem talál nyugvópontra; a gond, a *méret*, a lépték, vallva hozzá, hogy a nagyság, a „monumentalitás" nem *dimenzió*, hanem *proporció* kérdése. Ismérvként ható megannyi javaslata ezt a megoldást keresi, szolgálja: a sajátos méretű, néha egyenesen „manieristán" szemtévesztő posztamensek, talapzatok: kettős-hármas piramisra helyezni a parányit, a törékenyt, bizonytalan egyensúlyban tartani a súlyosat, pálcika-nyélen a semmibe harapó, lapított fejet; máskor gördíthető talpazatra, targoncára, antik „hadiszekérre", a görög tragédiák véres látványt, holttestet prezentáló „enküklémájára" helyezni a figurát, sápkóros Vénuszt, újmódi kocsihajtót. A színháziasság amúgy sem idegen Giacomettitől, főleg, ha úgy értjük: teret teremtve elhelyezés a térben. Képei így a kivágásban „keretezettek", közel hozva és mégis távol tartva őket; máskor doboz-kukucskáló adja a színpadot, avagy ketrec, rácsos cella; az ő fantazma-színháza magyarját így emlékezteti Schaár Erzsébet számos művére.

Hasonlítgatások, társítások – az eszelős önkínzással kitenyésztett örök *dilettante* keserű kenyere, lopott öröme. Hivatásos művészettörténész, ha a Picassóval versengő Matisse-kortárs pontosabb helyét keresné a században, szokásosan méregetve Rodinhez vagy Brâncusihoz, kihívóbbja akár Medardo Rossóhoz vagy a karikatúra-mintázó Daumier-hoz. A mi semmit sem magyarázó oktondiságunk az analogon-játékban, ha Schaárhoz, Megyikhez, s a csak sejtetően színjátszó fehérség szublimálásában a nékünk legtisztább Mesterhez, Jovánovicshoz hasonlítjuk, kinek *Nagy Gilles*-je persze ebbe a leágazásba tartozik, dehogy a George Segal-félék pittoreszk panoptikum-naturalizmusához; szakértőnek tollából szívesen is olvasnánk elegáns esszét, kettős portrét Albertóról és „Jovánról".

Ligetfalvy Gergely

A Habsburg Birodalom művészeti vására

Viennafair 2008

Bécs
2008. április 24 – 27.

Nem csak az első, felületes pillantásra tűnik úgy, hogy Ausztria, amely egykor a „keleti udvarok" közé tartozott, gazdasági és kulturális patrónusi politikájával hű maradt egykori rangjához és nevéhez illő expanziós programjához. Habár a Habsburgok irányítása alatt álló Monarchia az I. világháború végére darabokra hullott, Bécs megtartotta szerepét a kelet(európa)i, nyugatra irányuló gazdasági érdekek hálózatának meghatározó csomópontjaként. A 2. világháborút követő, évtizednyi háromhatalmi megszállás után pedig újra a svájci semlegesség mintájához fordulva (jó hétszáz éve Svájcból űzték el a Habsburgokat: a település, melynek nevét a család viseli, az alpesi országban található) rátalált legújabb kori profiljára, melyet már több mint ötven éve következetesen – és tegyük hozzá, roppant eredményesen – valósít meg a külpolitika porondján. Ez a diplomáciai irányvonal 1961-ben debütált: ekkor került sor Schönbrunnban a Hruscsov–Kennedy találkozóra. Ausztria azóta is kiemelten odafigyel arra, hogy ne haragítsa magára egyik hatalmat sem. Ennek a politikának a magyar köztudatban is emlékezetes eredménye volt a hetvenes évek K.u.K., mint Kreisky und Kádár -jelensége.

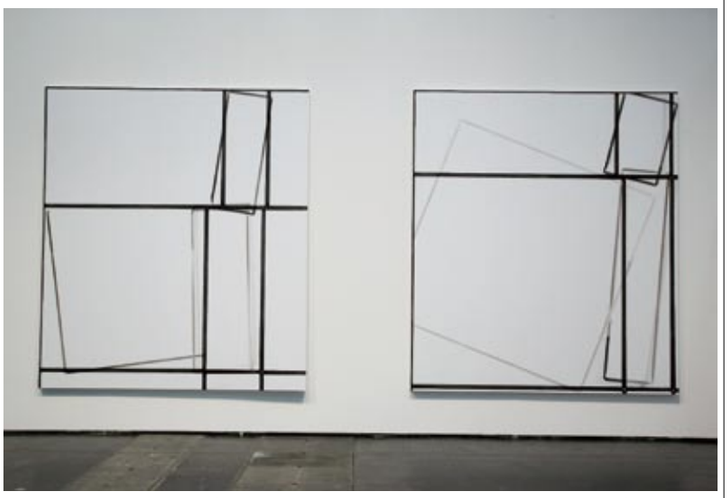
A vörös csillag használata itt olyannyira nem számít tabunak, hogy a Museumsquartier melletti Volkstheater kupolájának tetején éppúgy a bécsi városkép meghatározó eleme, mint a színháztól negyedórányi sétával megközelíthető, a felszabadító orosz hadsereg emlékére állított emlékmű középpontjában álló oszlopon. Távolabbra tekintve a Monarchia határainál, az sem véletlen, hogy ebben a városban – ahol az ENSZ atomenergia-hivatala magaslik – töltötte egyetemista éveit a líbiai Khadafi, valamint az észak-koreai Kim Dzsong Ir diktátor fia is. Bécs a Kelet fényes kapuja a még fényesebb Nyugatra, és a „világok közötti híd" szerepét igyekszik betölteni – kereskedelmi és diplomáciai kapcsolataiban csakúgy, mint a kultúrpolitikában.

2008. április 24. és 27. között immár negyedik alkalommal rendezték meg a *Viennafair*t, a bécsi kortárs művészeti vásárt. Hagyománnyá váló arculatához híven idén is a *Mitteleuropa* és a *CEE* (Central and Eastern Europe: Közép- és Kelet-Európa) elnevezésekkel jelölt régió állt a rendezvény fókuszában. Idén 126 galéria szerepelt 19 országból. Ez számottevő növekedés, hiszen 2007-ben még csak 107 intézmény jött el. A résztvevők közül negyvenhatan Ausztriából érkeztek, ötvenöteten pedig nyugat-európai országokból. A külföldi országok közül Németországot képviselte a legtöbb, szám szerint 31 galéria – közülük csak Berlinből 11 érkezett. Izraelt és az USÁ-t 2-2 galéria képviselte. A rendezvény fókuszában álló „Közép- és Kelet- Európából" összesen 21-en vettek részt. Ez kevesebb, mint a tavalyi 26, még mindig messze egyedül a *Viennafair* büszkélkedhet azzal, hogy régiónkat a legszélesebb körben mutatja be.

Ám az átfogni kívánt terület jóval túlnyúlik a hajdanvolt Monarchia határain: célpont a Berlin és Bécs melletti harmadik „keleti udvar", Moszkva is, valamint a Moszkva egykori befolyása alatt álló olyan területek is, mint a Baltikum vagy Kazahsztán. Az osztrákok komolyan veszik egykori császáraik ambícióit – nem csak gazdasági társaságaik (mint például az OMV vagy az ERSTE Bank) törnek vezető szerepre a térségben, hanem kulturális befolyásuk határmezsgyéit is igyekeznek egyre jobban kitolni északkeleti irányba. A mára a „fókusz-régióban" több mint 16 millió ügyfél pénzét kezelő ERSTE Bank anyagi támogatásával valósult meg idén is a közép-kelet-európai régió szereplése. Az ERSTE Bank, azon túl, hogy olcsóbb bemutatkozási lehetőséget nyújtott közép- és kelet-európai országok művészeti intézményeinek, *KulturKontakt* nevű rezidencia- és csereprogramjával már 1989 óta támogatja a művészeti fluktuációt a térségben.[1]

A résztvevő 21 közép-kelet európai galéria közül 17-en kedvezményes áron juthattak standhoz: Magyarországról az ACB és a KISTEREM, Romániából a bukaresti 2META, a szlovák fővárosból a FERIANCOVA, KRESSLING, a PHOTOPORT és a SPACE PROJECTS galériák (utóbbi kínálatában magyar művész is: a festő BAFFI

1 „Meggyőződésem, hogy a művészek közvetlen támogatása minden esetben nagyon jó befektetés..." *Interjú Annamarie Türkkel.* In: Balkon 1999/9.



ZONE1: José Loureiro műve (Galerie Grita Insam/CristinaGuerra Contemporary Art)
© Reed Exhibitions Messe Wien / www.christian-husar.com

Dávid), Prágából a Hunt Kastner Artworks, Belgrádból a New Moment Ideas és a Remont. Gregor Podnar, Csörgő Attila nemzetközi kereskedője, aki az elmúlt két évben itt volt, idén nem szerzett standot a vásáron. Helyette két másik intézmény érkezett a szlovén fővárosból: a Galerija Photon – náluk mások mellett két magyar fényképész, Csoszó Gabriella és Fodor Gyula is szerepelt –, valamint a Galerija Skuc. Bulgáriát a szófiai ARC Projects, Litvániát pedig a vilniusi Galerija Vartai képviselte.
A lengyel részvétel kimondottan jól sikerült: Agnieszka Rayzacher, a varsói Lokal_30 galéria és projekt room vezetője figyelemre méltó kitartással és irigylésre méltó sikerrel pozícionálja az elmondása szerint még csak kialakulóban lévő kortárs lengyel „art world"-öt. Az underground kiállítóhely lengyel állami támogatással járja a nyugat-európai művészeti vásárokat, de legközelebb már Japánba mennek. Még 7000 eurós eladásuk is volt, Karolina Zdunek munkája. A Czarna Galeria és a Raster is Varsóból érkezett, utóbbi 20.000 euróért adta el Rafal Bijnowski egy művét. Még két galéria érkezett Lengyelországból: a Program Art Gallery Varsóból és a ZAK BRANICKA Alapítvány Krakkóból – ők az ERSTE bank támogatásának köszönhetően, a belgrádi Zvono és a moszkvai Fine Art galériákhoz hasonlóan teljesen ingyen kaptak lehetőséget a részvételre.
A *Viennafair* tipikus példája annak, amikor a gazdaság és a kultúra szférái átfedésbe kerülnek – az egyes területek szereplői a termékeny egymásra hatás következtében saját érdekeik érvényre juttatásán keresztül a másik felet is helyzetbe hozzák, és így kölcsönösen segítenek egymást pozicionálni. A számos érdeklődőt és a média figyelmét vonzó kulturális események kiemelt marketingértéket jelentenek a gazdasági társaságoknak, akik hirdetési lehetőséghez jutnak. Nem is akármilyenhez: hiszen a kultúrával, a „jó üggyel" való közös szereplés során, meglévő és megszerezni vágyott kuncsaftjaik szemében kedvező színben tűnhetnek fel, és a kultúra támogatása révén megnövekedett presztízsen túl még határozottabb profilt is nyernek.
Azért írtam le ilyen iskolásan az összefonódás e típusát, hogy világosan rámutassak egy súlyos tévedésre, amely a Magyarországon körülbelül múlt év novembere óta rengeteg port kavaró „art & business" fogalommal kapcsolatos. Mert az „art & business" csak nálunk jelenti azt, hogy az állam pénzt ad egy milliárdos alapítványának, hogy az műtárgyakat vásárolhasson. A „business" az itthoni konstellációban mindössze azáltal nyer jelentést, hogy Kovács Gábor történetesen üzletember. Az pedig kimondottan problematikus, hogy mit keres az állam ebben a felállásban, hiszen az állam nem „business", és nem is „art". Pedig az „art & business" típusú összefonódásban pontosan az lenne az egyik legmeghatározóbb, hogy nem az állam járulna hozzá egy kulturális rendezvény vagy alkotás megvalósulásához, hanem a gazdasági szféra.
De vissza Bécshez és a műtárgypiachoz. Az Edek Bartz igazgató vezette szervezői csapatnak sikerült 260 nemzetközi műgyűjtőt a bécsi vásárra invitálni, akik közül minden harmadik az Egyesült Államokból érkezett. A gyűjtők figyelmét talán az fordítja a *Viennafair* felé, hogy itt speciálisan a „fókusz-országok" kortárs művészetéből válogathatnak: olyan alkotóktól nyílik módjuk vásárolni, akik az amerikai árakhoz mérten kimondottan olcsónak számítanak, ám ez az ár nem feltétlenül arányos a minőséggel. Így olyan tehetséges művészek alkotásainak birtokába juthatnak, akikből még nem csináltak sztárt, és nem verték fel komolyabb befektetési nagyságrendig az árukat – nem beszélve a megfizethetetlen büszkeségről, amely azt az embert tölti el, aki valami újat fedezett fel.

Egy ehhez hasonló vásáron nem a művészetelméleti hozadék, hanem a művészet és a gazdaság kapcsolata a leghangsúlyosabb. A 15.508 látogató (2007-ben ez a szám 14.753 volt) 55,8 %-a a szervezői közvélemény-kutatások szerint a műtárgyvásárlást nevezte meg először, mikor arról kérdezték, milyen megfontolásból látogatott a *Viennafair*re, 22,8 %-uk pedig kimondottan gyűjtőnek vallotta magát. Vagyis a nemzetközi műkereskedő szakma és műgyűjtői kör adnak randevút egymásnak. Bécsben e randevú kiemelt házigazdája a „departure" volt. Az egészen pontosan a „departure wirtschaft, kunst und kultur GmbH" (kereskedelmi, művészeti és kulturális kft.), névre hallgató szervezetet 2003-ban, a bécsi Kereskedelmi Kamara testvérszervezeteként alapították, 10 millió eurós alaptőkével. Célja, hogy a harmadik szektor – a szolgáltatások szektora, amely a legerősebb Ausztriában – fejlesztésébe integrálja a művészi kreativitást. A szervezet aktivitása a divat, a zene, vagy a desing mellett a multimédia, az építészet és a műtárgypiac területére terjed ki. A Viennafairen előadótermük, a „departure lounge" különösen a vásár első napján, 24-én délután volt a szélesebb közönség számára is népszerű. Ekkor került sor az *Art Market Futures: Global Trends and Regional Perspectives* (A műtárgypiac jövői: globális trendek és regionális perspektívák) című, angol nyelvű beszélgetésre, melyet Dr. Christoph Thun-Hohenstein, a „departure" ügyvezetője vezetett, résztvevői pedig a magyarországi vásárlásairól is ismert Michael Hort New York-i műgyűjtő, a már említett Agnieszka Rayzacher lengyel galériavezető, valamint az új-zélandi-ausztrál Simon Rees voltak. Rees, aki a tavalyi Biennálé litván pavilonjának kurátora is volt és 2003 óta a vilniusi „CAC" (Kortárs Művészeti Központ) vezetője, roppant ambiciózus, művelt és felkészült művészeti szakembernek tűnik – sokat fogunk még hallani róla. Sajnos nem jelent meg a beszélgetésen a nyomtatott programban még szereplőként feltüntetett Viktor Misiano, az oroszországi és közel-keleti kortárs művészek sikeres New York-i exportjával foglalkozó nemzetközi független kurátor. Távolmaradásának még az okáról sem esett szó – én arra gondolok, hogy talán a Kazahsztáni Képzőművészeti Egyetem standja nem nyerte el a tetszését. Misiano igencsak érdekelt kazah kortárs művészek bemutatásában is, az asztanai intézmény standján viszont a tanároktól láthattunk naiv, értékelhetetlen, népművészeti képeket. Amikor megláttam a standot és átlapoztam a silány brossúrát, amelynek tipográfiai igénytelensége már első pillantásra is szemet szúr, valahogy érteni véltem Misianót.
A beszélgetés mindenesetre nélküle is jól sikerült. Michael Hort az amerikai képzőművészeti piac sajátosságairól beszélt. Rámutatott a nyolcvanas évek óta bekövetkezett műtárgypiaci fordulatra, melynek révén a kilencvenes évekre a kortárs művészet már a „hedge fund"-ok (befektetési alapok) érdekeltségébe is tartozó üzletformává vált. Hort beszélt az amerikai kortárs művészeti piac olyan előnytelen hatásairól is, mint a művészek félelme valamilyen új úton való elindulástól, fejlődéstől. Mikroszociológiai megfigyelése: ha Amerikában vesz részt egy megnyitón, a fiatal, néha csak huszonéves művészek arról beszélnek, mikor, hol vettek nyaralót maguknak, és hogy miből fogják azt fenntartani – míg ezzel szemben, mondjuk Berlinben, a művészetről és a művészettörténetről lehet inkább ilyen eseményeken hallani. Az amerikai művészek árait a galériák és az aukciósházak néhány év alatt az egekbe verik – utóbbiak tevékenysége az árképzéshez nem csak leütéseivel, hanem a művészettörténeti kontextusba helyezéssel, a katalógusok néhány mondatos, olykor hosszabb leírásaiban elvégzett „scholar" munkával és szemponttal is hozzájárul. A művész viszont könnyen csapdába kerülhet: hirtelen olyan életszínvonal válik valósággá számára, amelynek a fenntartásához talán már komolyabb érdekek fűzik, mint az autonóm alkotáshoz. Nem mindenkinek van bátorsága váltani, e félelem miatt viszont könnyen rostokolhat vagy rekedhet meg egy még kiteljesedésre szoruló alkotói pálya. Hort arra a jelenségre is kitért, amikor egy művésznek néhány rövid év alatt olyan magasra szökik az ára, hogy művei megfizethetetlenné válnak: akik elég gazdagok, már eleget vásároltak tőle, a fennmaradó, kisebb pénzű gyűjtők (csak viszonylag! „Amerika tele van pénzzel" – mondja nem egyszer a másfél órás beszélgetés alatt a gyűjtő) viszont már nem tudnak tőle vásárolni. Jóllehet a fenti veszélyek – legalábbis amerikai nagyságrenddel mérve -itt, Bécsben, és a fókusz-országokban még nem igazán fenyegetnek, akadtak nagyobb értékű eladások is a négy áprilisi délután során. A kölni Benden & Klimczak Galéria szombaton eladott 1988-as Tom Wesselmann műve *(Nude with Mirror)* állította be a rekordot, 375.000 eurós árával. Az „Akt tükörrel" ezen túl egy bécsi gyűjteményt gazdagít majd. A galéria Roy Lichtenstein, Andy Warhol és Robert Rauschenberg műveit hozta el Bécsbe. A bécsi és budapesti Knoll Galériánál Nemes Csaba, Gőbölyös Luca, Birkás Ákos valamint az AES+F, vagy Mara Mattuscha mellett Tony Cragg is szerepelt: szobra, 165.000 euróért szintén bécsi gazdára talált. Az osztrák Hubert Scheibl és Arnulf Rainer mellett például Gilbert & George 226×317 cm-es „Sodom" című munkáját hozta Salzburgból a Thaddeus Ropac Galéria. Az 1997-es mű 275.000 euróért kelt el.
Természetesen az osztrák „art world"-öt képviselte talán a legnagyobb számú alkotó, hiszen a rendezvény célja a „CEE"-re való fókuszálással együtt is az,

ZONE1: Bernardi Roig műve (MAM Mario Mauroner Contemporary Art Vienna)
© Reed Exhibitions Messe Wien / www.christian-husar.com

ZONE1: Chow Chun Fai műve
© Reed Exhibitions Messe Wien / www.christian-husar.com

Arcangelo Sassolino műve (Galerie Nicola von Senger)
© Reed Exhibitions Messe Wien / www.christian-husar.com

hogy csábítóbb és kelendőbb portékákká váljanak a belföldön született alkotások. A Galerie nächst St. Stephan kínálatából nem hiányozhatott Herbert Brandl és Helmut Federle. A nyolcvanas évek közepétől absztrakt képeket festő Bradl, aki a legutóbbi, 2007-es velencei biennálén Ausztriát képviselte, más standokon is feltűnt, teljesítménye viszont korántsem egyenletes. Gunter Damisch műveit az innsbrucki Elisabeth & Klaus Thoman standján , Brigitte Kowanz-éit a bécsi Krobath Wimmer Galéria képviseletében lehetett megtalálni, Maria Lassnig két képe pedig a szintén bécsi Kratochwill galéria kínálatában várt darabonként 220.000 euróért gazdára. Hermann Nitsch-től összevérezett hordágyat és egy több négyzetméteres rajzot hozott a bécsi Galerie Steinek. Arnulf Rainer átfestéseket a bécsi-grazi Galerie Philipp Konzett kínált. A huszadik század második felének bécsi akcionista fényképéből még Valie Export volt jelen a New York-i Klemens Gasser & Tanja Grunert Galéria jóvoltából. Hubert Scheibl munkáira Thaddaeus Ropac-nál találhattunk, aki, Hans Knollhoz hasonlóan, Tony Cragg-szobrot is kínált, csak másfélszer drágábban. Ez nem kelt el, mint a galéria egy másik nagyágyúja, egy majdhogynem falnyi méretű Baselitz sem 340.000-ért. Az egyik aktuális osztrák képzőművész-sztár, Franz West a bécsi Galerie Meyer Kainer-nek 45.000 eurót hozott. A másik fiatal kortárs sztár, Erwin Wurm egy pulóverképéért, amelyben egy félfalnyi magas, téglatestet bújtatott méretre kötött férfipulcsiba, a bécsi Krinzinger Galériának fizettek 66.000 eurót.

A vásárcsarnok középső részén felállított ZONE1-ben, amely „projektraum"-ként és egyéni kiállítások színtereként funkcionált, Gabriele Senn és Christine König bécsi galeristák söpörhették be közösen az 5000 eurós fődíjat, melyet a Kereskedelmi Kamara nevében ítéltek oda. A tavalyi nyertes Kamen Stoyanovhoz hasonlóan jövőre az idei nyertesek is egy hónapos kiállítási lehetőséget kapnak a MUMOK-ban. A ZONE1 többi bemutatója is sikeres eladásokkal szerepelt: az Insam/Guerra Galéria José Loureiro-val, a Traversée Chow Cung Fai képeivel (a világtendenciához viszonyítva meglepően alacsony a kínai művészek szereplése), Eric Dupont Regina Virseriusszal, valamint a Galerie Open Katherine *Newbegin* C-printjeivel, amelyekből 500-tól 2.700 euróig lehetett vásárolni.

A magyar szereplést jónak találtam és sikerekről is értesültem. Szoboszlai János, az acb galéria vezetője egyedül Szűcs Attilát mutatta be. A galerista elmondása szerint egy ilyen rendezvényen a részvétel összege mindenestül, azaz a szállítási költségektől a szállodáig bezárólag, körülbelül négymillió forint. Ezért neki egy vásár – mivel náluk az eladott mű árának 50 százaléka marad a galériánál – körülbelül 4 kép után fizetődik ki. Szűcs Attila képei az első naptól kezdve felkeltették a nemzetközi közönség figyelmét: egy 6500 eurós eladásról is értesültem. Valkó Margit, a Kisterem vezetője viszont panaszkodott, méghozzá arra, hogy a szervezők az osztrák intézmények vezetőit nem vezették körbe a „fókusz-régió" galériáinál, így nem teremtették meg annak lehetőségét, hogy innen kerüljenek művek az állami gyűjteményekbe. Pedig Valkó azzal a reménnyel jött, hogy egy intézménynek fogja eladni Gitte Villesen dán művésznő a budapesti Fészek Művészklub történetét bemutató videóját és az ehhez kapcsolódó fényképeket. Várakozását az indokolta, hogy a szervezők kérésére hozta éppen ezt az anyagot Budapestről. Ugyancsak Valkó említette, hogy a „fókusz-régió" galériáit a szervezők keresték meg, méghozzá kialakult elképzelésekkel arról, mit látnának szívesen a standjaikon. Hans Knoll viszont nem panaszkodhatott: Gőbölyös Luca és Nemes Csaba majdnem mindegyik képe gazdára talált. (Nemes 2006-os őszi zavargásokat feldolgozó *Remake* sorozatához tartozó animációs filmjeit a budapesti Ludwig Múzeum standján láthatta a közönség.) Egészen biztos, hogyha lehetőséget kapna a megjelenésre, számos magyar galéria számíthatna sikerre a bécsi művészeti vásáron.

Mert az osztrák kínálat számottevő része továbbra is kimondottan giccses. A vásár hangulata – ez valószínűleg nem csak a *Viennafair*re áll – nemigen különbözik egy visszafogott vurstliétól: ha az ember, miután a délután során 3-4 órát a Messezentrumban töltött, a Pratersternen keresztül tér vissza Bécs belvárosába, az echte amerikai vidámpark nem fogja jobban borzolni az idegeit, mint a vásárban látottak. A ZONE1 számos installációja bazári attrakció: Arcangelo Sassolino szerkezete acélsodrony-hurkokkal befogott, vastag fagerendát tör néhány óránként ketté, rengeteg bámészkodótól körülvéve. A fényképen nem látszik, hogy a vásárcsarnok belső útvonalainak csomópontjában elhelyezett gép mellett egy ruhába öltöztetett emberszobor térdel, mégpedig úgy, mintha a lába térdben maga felé bicsakolva tört volna ki. Ám sem a brutalitás, sem a fájdalom képzetét nem kelti fel ez a figyelemfelkeltő, ám céltalan bazári attrakció. Ahogy nem érint kimondott mélységeket (és még csak meg sem botránkoztat) Bernardi Roig installációja, mely leginkább a giccs iskolapéldája. De végül is nem a *Viennafair*től kell várni, hogy megírja az elkövetkező évek kortárs művészetének történetét – a nem műgyűjtő látogató kellemes élményt szerezhet magának csupán azzal is, ha néhány órát ismerkedéssel, nézelődéssel és egy pohár borral tölt el ebben a sokszínű és nemzetközi vásári forgatagban, mindössze három órányira Budapesttől.

A Guest of Honour – Fom Francis Bacon to Peter Doig
MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. március 15 – július 6.

Bill Viola/Nan Hoover.
Some Times
MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. március 20 – július 6.

Picture Politics
SALZBURGER KUNSTVEREIN, KÜNSTLERHAUS
www.salzburger-kunstverein.at
SALZBURG
2008. április 24 – július 6.

Games. Their Present-Day Role in Art and Politics
KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2008. május 28 – július 6.

Runa Islam
Empty the pond to get the fish
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. május 9 – július 13.

TIEFENRAUSCH (RAPTURE OF THE DEEP) – Art and Tours through the Underworlds of Linz
OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
LINZ
www.ok-centrum.at
2008. május 30 – július 13.

Beyond Theory
KUNSTHALLE EXNERGASSE
http://kunsthalle.wuk.at
BÉCS
2008. június 19 – július 19.

Paul Klee
The play of forms
ALBERTINA
www.albertina.at
BÉCS
2008. május 9 – augusztus 10.

Susan Hiller
Outlaw Cowgirl and other Works
BAWAG FOUNDATION
www.bawag-foundation.at
BÉCS
2008. május 9 – augusztus 17.

qujOchÖ – Living in the Penalty Area
LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2008. június 13 – augusztus 17.

Vojin Bakic
Drei Interventionen von Luca Frei, Marine Hugonnier und Sean Snyder
GRAZER KUNSTVEREIN
www.grazerkunstverein.org
GRAZ
2008. június 4 – augusztus 24.

MIND EXPANDERS – Spaces, Actions, Utopias
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. július 25 – augusztus 30.

Monika Baer, Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen
Form and Matter
AUGARTEN CONTEMPORARY
www.atelier-augarten.at
www.belvedere.at
BÉCS
2008. április 18 – augusztus 31.

Erhardt Miklós
Footnote to bare life
SECESSION
www.secession.at
BÉCS
2008. április 26 – szeptember 2.

Punk. No One is Innocent
Art – Style – Revolt
KUNSTHALLE
www.kunsthallewien.at
BÉCS
2008. május 16 – szeptember 7.

Andreas Fogarasi
MAK
www.mak.at
BÉCS
2008. április 9 – szeptember 14.

Phantastischer Realismus
UNTERES BELVEDERE
www.belvedere.at
BÉCS
2008. május 14 – szeptember 14.

Richard Serra
KUNSTHAUS BREGENZ
www.kunsthaus-bregenz.at
BREGENZ
2008. június 14 – szeptember 14.

Other than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space
THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
www.tba21.org
BÉCS
2008. február 7 – szeptember 21.

Rebecca Horn
Love – Hate
RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. június 21 – szeptember 21.

Josh Smith
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. július 25 – szeptember 21.

Bad Painting – good art
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
2008. június 6 – október 12.

Les Grands Spectacles III. Sound of Art
MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
www.museumdermoderne.at
SALZBURG
2008. július 17 – október 12.

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Collection as Aleph
KUNSTHAUS GRAZ
www.kunsthausgraz.at
www.museum-joanneum.steiermark.at
GRAZ
2008. március 6 – október 26.

Israeli and Palestinian Artists
Ovrlapping voices
SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
www.sammlung-essl.at
KLOSTERNEUBURG / BÉCS
2008. május 5 – október 26.

Traces of light – Photography from the Collection
LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
www.lentos.at
LINZ
2008. április 18 – december 8.

Mehransichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee...
MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
www.mumok.at
BÉCS
június 6 – 2009. február 11.

Belgium

FACE ON
FOTOMUSEUM
www.fotomuseum.be
ANTWERPEN
2008. február 29 – június 8.

Goya, Redon, Ensor
Grotesque paintings and drawings
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN
www.kmska.be
ANTWERPEN
2008. március 14 – június 14.

Wilfredo Prïeto
STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (SMAK)
www.smak.be
GENT
2008. április 4 – június 29.

Guillaume Bijl
STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (SMAK)
www.smak.be
GENT
2008. április 5 – július 8.

DIE LUCKY BUSH a project of Imogen
MUHKA
www.muhka.be
ANTWERPEN
2008. május 23 – augusztus 17.

Beat Streuli
LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
www.mac-s.be
SITE DU GRAND-HORNU
2008. június 29 – október 29.

Csehország

I am not afraid
LANGHANS GALERIE
www.langhansgalerie.cz
PRÁGA
2008. június 10 – augusztus 17.

Gottfried Hellnwein
Angels Sleeping
GALERIE RUDOLFINUM
www.galerierudolfinum.cz
PRÁGA
2008. június 11 – augusztus 31.

6. Biennial of young art Zvon (Bell)
DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)
www.ghmp.cz
PRÁGA
2008. június 26 – szeptember 21.

Dánia

Cézanne & Giacometti – Paths of Doubt
LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
www.louisiana.dk
HUMLEBÆK
2008. február 20 – június 29.

Art as idea
BRANDTS EXHIBTION COMPLEX
http://uk.brandts.dk
ODENSE
2008. május 9 – augusztus 29.

MUSIC2C – The Music video as an art form
AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
www.aros.dk
ÁRHUS
2008. június 7 – szeptember 7.

Nordic moods – Landscape photography of our time
ARKEN MUSEUM OF MODERN ART
www.arken.dk
ISHØJ
2008. május 30 – szeptember 14.

Finnország

Anton Corbijn
Retrospective
TAIDEMUSEO TENNISPALATSI / HELSINGIN KAUPUNGIN TAIDEMUSEO
www.taidemuseo.fi
HELSINKI
2008. május 21 – augusztus 31.

Fluid Street – alone, together
KIASMA
www.kiasma.fi
HELSINKI
2008. május 9 – szeptember 21.

Franciaország

MARSEILLE / EUROPE : MILAN
GALERIE DE L' ESBAM
www.esbam.fr
MARSEILLE
2008. április 27 – május 21.

Louise Bourgeois
CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2008. március 5 – június 2.

Georges Rousse
Tour of a World
Valérie Belin
Photographs 1996–2006
Corinne Burgaud
LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
www.mep-fr.org
PÁRIZS
2008. április 9 – június 8.

Candice Breitz
Post Script
COLLECTION LAMBERT
www.collectionlambert.com
AVIGNON
2008. február 9 – június 15.

Richard Serra
Promenade (Monumenta 2008)
GRAND PALAIS
www.grandpalais.fr
PÁRIZS
2008. május 7 – június 15

Alec Soth
the Space Between Us
Valérie Mréjen
la place de la Concorde
Angela Detanico & Rafael Lain
25 / 24
JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
www.jeudepaume.org
PÁRIZS
2008. április 15 – június 15.

Patti Smith
Land 250
Andrea Branzi
Open Enclosures
FONDATION CARTIER
www.fondation.cartier.com
PÁRIZS
2008. március 28 – június 22.

Keith Haring
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
www.moca-lyon.org
LYON
2008. február 22 – június 29.

Figuration narrative – Paris, 1960–1972
GRAND PALAIS
www.grandpalais.fr
PÁRIZS
2008. április 16 – július 13.

PANORAMA 9–10
LE FRESNOY
http://lefresnoy.net
TOURCOING
2008. június 7 – július 13.

Traces du Sacré
CENTRE POMPIDOU
www.centrepompidou.fr
PÁRIZS
2008. május 7 – augusztus 11.

Andro Wekua
Sunset – Horizon
MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
www.magasin-cnac.org
GRENOBLE
2008. május 25 – augusztus 21.

SUPERDOME
PALAIS DE TOKYO
www.palaisdetokyo.com
PÁRIZS
2008. május 29 – augusztus 24.

First Photographs on Paper in Great-Britain (1840–1860)
The French Daguerreotype in the Musée d'Orsay collections
MUSÉE D'ORSAY
www.musee-orsay.fr
PÁRIZS
2008. május 27 – szeptember 7.

Peter Doig
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2008. május 30 – szeptember 7.

Elmar Trenkwalder
Augustin Lesage
MAISON ROUGE
www.lamaisonrouge.org
PÁRIZS
2008. június 11 – szeptember 7.

Bridget Riley
Rétrospevtive
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2008. június 12 – szeptember 14.

Micro-narratives: tentation des petites réalités
United Artists of Italy
MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE
www.mam-st-etienne.fr
SAINT-ÉTIENNE
2008. május 7 – szeptember 21.

Peter Doig
LE MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
www.mam.paris.fr
PÁRIZS
2008. május 30 – szeptember 30.

Hollandia

Expositie ZEROI
CENTRUM KUNSTLICHT IN DE KUNST
www.kunstlichtkunst.nl
EINDHOVEN
2008. február 9 – május 25.

Sarkis
Landscape Forever
MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
www.boijmans.nl
ROTTERDAM
2008. február 16 – május 25.

Edwin Zwakman
Fake but Accurate
HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2008. március 1 – május 25.

Richard Serra portré, fotó: Markus Tretter
© Richard Serra/VBK, Wien, 2008, Kunsthaus Bregenz

Geoffrey Farmer
WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
2008. április 3 – június 1.

Lucien Freud
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. február 16 – június 8.

Claire Fontaine
WITTE DE WITH
www.wdw.nl
ROTTERDAM
2008. május 10 – június 8.

Gerhard Richter
48 Portraits
DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST
www.depont.nl
TILBURG
2008. április 19 – június 14.

Wil van Iersel
Every week a new book
Geert van Kesteren
Baghdad Calling
NEDERLANDS FOTOMUSEUM
www.nederlandsfotomuseum.nl
ROTTERDAM
2008. május 9 – június 15.

My [public] space
NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE
www.montevideo.nl
AMSZTERDAM
2008. május 24 – június 21.

Expanding the City
FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2008. április 11 – június 22.

Nancy Spero
Spero Speaks
DE APPEL
www.deappel.nl
AMSZTERDAM
2008. április 19 – június 22.

Van Zoetendaal Collections
FOTOMUSEUM DEN HAAG
www.fotomuseumdenhaag.com
AMSZTERDAM
2008. március 22 – június 22.

Yuri Rost
People
FOTOMUSEUM DEN HAAG
www.fotomuseumdenhaag.com
HÁGA
AMSZTERDAM
2008. március 28 – június 29.

Simon Hantaï
BONNEFANTENMUSEUM
www.bonnefanten.nl
MAASTRICHT
2008. április 18 – augusztus 31.

Hans Scholten
Urban Future
HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
www.huismarseille.nl
AMSZTERDAM
2008. május 31 – augusztus 31.

Domingo Milella
FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2008. június 27 – augusztus 31.

Ah Xian
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. április 26 – szeptember 7.

Sandro Chia
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. május 24 – szeptember 8.

Be(com)ing Dutch
VAN ABBEMUSEUM
www.vanabbemuseum.nl
EINDHOVEN
2008. május 24 – szeptember 14.

Deep Screen – Art in Digital Culture / Proposal for Municipal Art Acquisitions 2008
STEDELIJK MUSEUM CS
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. május 30 – szeptember 30.

The Vincent Award 2008
STEDELIJK MUSEUM CS
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. június 20 – szeptember 30.

Snap Judgments – New positions in Contemporary African Photography
STEDELIJK MUSEUM CS
www.stedelijk.nl
AMSZTERDAM
2008. június 27 – szeptember 30.

Malick Sidibé
Chemises
FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM AMSTERDAM
www.foam.nl
AMSZTERDAM
2008. június 13 – október 8.

Writing on he Wall – Chinese New Realism nad Avant-garde int he eighties and nineties
GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2008. március 22 – október 26.

Mondriaan
GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG
www.gemeentemuseum.nl
HÁGA
2008. április 26 – október 26.

New World Order – Contemporary Installation Art and Photography from China
GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2008. április 27 – november 9.

Ai Weiwei
GRONINGER MUSEUM
www.groningermuseum.nl
GRONINGEN
2008. március 2 – november 23.

Írország

Ulla von Brandenburg
Whose beginning is not, nor end cannot be
IRISH MUSEUM OF MODERN ART
www.modernart.ie
DUBLIN
2008. május 28 – október 12.

Lengyelország

Mary Kelly
Words are things / Słowa to rzeczy – installations
CENTRE FOR CONTEMPORARY ART UJAZDOWSKI CASTLE
www.csw.art.pl
VARSÓ
2008. március 28 – június 8.

„As soon as I open my eyes I see a film." / Experiment in the art of Yugoslavia in the 60's and 70's.
MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
http://artmuseum.pl
VARSÓ
2008. április 24 – június 22.

Dada East? Romanian Context of Dadaizm
ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
www.zacheta.art.pl.
VARSÓ
2008. május 18 – június 29.

Litvánia

ars viva 07/08 – Sound
THE CONTEMPORARY ART CENTRE
www.cac.lt
VILNIUS
2008. június 6 – augusztus 17.

Nagy-Britannia

Changing Spaces
PHOTOFUSION
www.photofusion.org
LONDON
2008. május 16 – június 21.

Matthew Ritchie
WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
www.whitecube.com
LONDON
2008. május 21 – június 21.

Loris Gréaud
ICA
www.ica.org.uk
LONDON
2008. április 25 – június 22.

Heart of Darkness: Ivory carving and Belgian colonialism
HENRY MOORE INSTITUTE
www.henry-moore-fdn.co.uk
LEEDS
2008. április 4 – június 29.

Blood on Paper – The Art of Book
V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2008. április 15 – június 29.

Jake & Dinos Chapman
WHITE CUBE (MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2008. május 30 – július 12.

China Design Now
V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2008. március 15 – július 13.

John Duncan
Bonfires
BELFAST EXPOSED
www.belfastexposed.org
BELFAST
2008. június 13 – július 18.

The Object Quality of the Problem
HENRY MOORE INSTITUTE
www.henry-moore-fdn.co.uk
LEEDS
2008. június 8 – július 27.

Gail Pickering
GASWORKS
www.gasworks.org.uk
LONDON
2008. június 12 – július 27.

Changing Spaces
PHOTOFUSION
www.photofusion.org
LONDON
2008. június 27 – július 28.

Mona Hatoum
Present Tense
PARASOL UNIT
www.parasol-unit.org
LONDON
2008. június 13 – augusztus 8.

Mitra Tabrizian
This is that Place
TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. június 4 – augusztus 10.

Double Agent
BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2008. május 21 – augusztus 17.

H-Box
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. július 3 – augusztus 17.

Richard Rogers + Architects
From the House to the City
DESIGN MUSEUM
www.designmuseum.org
LONDON
2008. április 24 – augusztus 25.

Street Art
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. május 23 – augusztus 25.

FUTURE – psycho buildings: artists and architecture
HAYWARD GALLERY
www.hayward.org.uk
LONDON
2008. május 28 – augusztus 25.

Street & Studio: An Urban History of Photography
Street Art
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. május 22 – augusztus 31.

Nahnou-Together Now
TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. június 6 – szeptember 7.

Richard Prince
Continuation
SERPENTINE GALLERY
www.serpentinegallery.org
LONDON
2008. június 26 – szeptember 7.

Mariko Mori
BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
www.balticmill.com
GATESHEAD
2008. május 21 – szeptember 14.

BP Portait Award 2008
NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2008. június 12 – szeptember 14.

Cy Twombly
Cycles and Seasons
TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. június 19 – szeptember 14.

Chantal Ackerman
Anya Gallaccio
CAMDEN ARTS CENTRE
www.camdenartscentre.org
LONDON
2008. július 11 – szeptember 14.

Adam Chodzko
TATE ST IVES
www.tate.org.uk
ST IVES
2008. május 24 – szeptember 21.

The House of Viktor & Rolf
BARBICAN CENTRE
www.barbican.org.uk
LONDON
2008. június 18 – szeptember 21.

Huang Yong Ping – Frolic
BARBICAN CENTRE
www.barbican.org.uk
LONDON
2008. június 25 – szeptember 21.

Sign and Texture
TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. május 5 – október 9.

Németország

PopArtPortraits
STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTTGART
2008. február 23 – június 8.

5th berlin biennial for contemporary art
www.berlinbiennale.de
KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART
www.kw-berlin.de
NEUE NATIONALGALERIE
www.smb.spk-berlin.de
SKULPTURENPARK BERLIN_ ZENTRUM
www.skulpturenpark.org
SCHINKEL PAVILLON
www.schinkelpavillon.de
BERLIN
2008. április 5 – június 15.

Sharon Lockhart
KUNSTVEREIN IN HAMBURG
www.kunstverein.de
HAMBURG
2008. április 12 – június 15.

FREISTELLER – Award-winners of the Villa Romana-Prize 2008
DEUTSCHE GUGGENHEIM
www.guggenheim.org
BERLIN
2008. április 26 – június 22.

Böhmen liegt am Meer – Works from the Frieder Burda Collection
Barbara Klemm
Portraits of Artists
MUSEUM FRIEDER BURDA
www.sammlung-frieder-burda.de
BADEN-BADEN
2008. május 8 – június 22.

Lowell Nesbitt
Landscapes and Cityscapes (grey paintings, 1965–1971)
EL SOURDOG HEX
www.elsourdoghex.org
BERLIN
2008. május 5 – június 28.

Thomas Demand
Camera
HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2008. április 4 – július 6.

John Davies, Jacob Holdt, Esko Männikkö, Fazal Sheikh
Deutsche Börse Photography Prize 2008
C/O BERLIN
www.co-berlin.com
BERLIN
2008. május 16 – július 13.

Klaus Mettig
DON'T BE LEFT BEHIND – Photographic Work and Projection 1978 – 2008
NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE Kunst)
http://ngbk.de
BERLIN
2008. május 31 – július 13.

good prospects – young german photographers 2007/2008
MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2008. május 14 – július 14.

Water: Misery and Delight
IFA-GALERIE
www.ifa.de
BERLIN
2008. május 16 – július 20.

Pepa Hristova/Carolin Ellwanger
Talents 11 . Foreigners in Their Own Land
C/O BERLIN
www.co-berlin.com
BERLIN
2008. május 24 – július 22.

Yevgeny Khaldei
The Decisive Moment – A Retrospective
MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2008. május 9 – július 28.

Anna & Bernhard Blume
Pure Reason
HAMBURGER BANHOF
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2008. április 4 – augusztus 10.

BECOMING VISIBLE
HAMBURGER BANHOF
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2008. március 21 – augusztus 10.

parrworld
HAUS DER KUNST
www.hausderkunst.de
MÜNCHEN
2008. május 8 – augusztus 17.

Eija-Lisa Ahtila
K21 KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN,
www.kunstsammlung.de
DÜSSELDORF
2008. május 17 – augusztus 17.

URBANreVIEWS – "greening – landscape design in and from Beijing"
IFA-GALERIE
www.ifa.de
STUTTGART
2008. június 6 – augusztus 17.

Alexander Rodchenko
Man Ray
Unconcerned But Not Indifferent
MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2008. június 13 – augusztus 18.

Wolfgang Tillmans
LIGHTER – New works
HAMBURGER BANHOF
www.hamburgerbahnhof.de
BERLIN
2008. március 21 – augusztus 24.

Mark Rothko
The Retrospektive
HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2008. május 16 – augusztus 24.

crosstalk
Crosstalk
Video Art Festival
Gödör park
2008. június 25-29.
• több mint 70 videóművész
• kerekasztal beszélgetések
• koncertek, spanyol dj-k.
Meghívott város: BARCELONA
2008. június 25-29.
Este 8 órától – Gödör park
Megnyitó: 2008. június 25-én este 8 óra
www.crosstalk.hu
Támogatók:
2008