

Folytatjuk:

a) bármi művészet? (Joseph XXLY-odik könyve)

b) semmi művészet nem indokolható?

A világállag oly unható unalmához érkeztünk vissza már a becsapós címmel is, hogy: „Nem-Más-Nincs Semmi”? Akkor nem épp hogy minden ily semmi? Wittgensteinen sokat holtelmé-leteztem, s jutottam: erre. Tessék:

„Amiről nem lehet beszélni, arról” – . ? ! , nincs, semmi jel utána. Sőt, egyre rövidíthető. Az „arról” is elmaradhat, gyengébbek kedvéért:

„Amiről nem lehet beszélni” – ? Nos?

Ha az érzékletes művészet olyasmit hoz létre, amiről csak süketelni lehet, de amit „elmondani” nem, nem Wittt mondása áll-e az egész ilyen művészetre? Zenére, festészetre stb. Nem? Visszafelé lenyírható mint dilis kertész által a parki bokorzat, s marad?

Hogy az üres teret betölti az író úr nagybecsű fogalmisága. De nem tölti be, épp ezt mondtam! Kutyára nem bírom, amit összesüketelek így, bármiről. Nem mondhatok mást: hitellel feltaláltam én is a semmit. Udvariasabban fogalmazva: más dolgok is lehetnek mellette (Duchamp-nál is volt, maga Duchamp volt az), de zen-satori érzületben-érzetben, ha megesküszöm rá: nálam tényleg semmi sincs!!

Ha-ha-ha.

De ha már zenéről szó volt

Nem a zenéről...!

Olyan nekem a művészet retinalitása, mint ha (két szóba!) a csokik a nótáikban a hegedűgép-pekkel, gospel-mamákkal etc., érzelmes hapacs-kontrákkal (a rap közeibe beiktatott Mahler, Brahms, szalonmesterek műveinek ikszipzilón ellipszilónok által átszűrt zenei anyagával), olyan, mintha (egy szóba) a csokik azt fejeznék ki, hogy „amikor úrigyerekek voltunk”. Holott...? Na, tessék befejezni. Művészet volt így befejezenem, nem?

A művészet az, hogy „mikor még ezt kajoltuk”. Csak tényleg kajoltuk, ez s különbs.

2008 febr./márc.

(De semmi „márc”. Rossz vicc.)

De – időn túl – a legrosszabb vicc, mert nem vicc: asszem, semisincs, Dücsámp, te se pró, se kontra, se profi, se kontár, se ezzel én. Vagy nagyon ritka és kevés, zenónian a 0,99999999... és az 1,0 közötti az, ha van. De a matekosok elcsalják ezt is. A művészetet lassan elcsalni sem kell. Elcsalja magát. Azzal, pl. hogy „mégis van”. Én is vettem Sennelier-t. Hanem még csak az abszolút fekete és az abszolút fehér sincs. Hogy „volna”, az: a zenóni „Nem Jöhet Létre”. Én sem vagyok. Csak majd a rákkórházban mégis meglátom.

Ez a művészet nagy ellentmondása, Ön!

Krasznahorkai Kata

Képreszállás – Rothkót nézni és nem hinni

Mark Rothko retrospektív kiállítása* kapcsán

Ha valaki repülősoval akarná megközelíteni a kiállítást, attól tartva, hogy a több mint hetven eredeti Rothko-festmény és a közel negyven grafika láttán – melyek nagy része még soha nem volt Európában – menten elájul, vagy netalán félne, hogy ha nem sírja el magát egy kép előtt, akkor nem is ért ő semmit a modern festészethez (már megint ez az absztrakció), akkor biztos lehet abban, hogy mindehhez sem MARK ROTHKÓnak, sem festményeinek nincs semmi köze.

A hamburgi kiállítás lehetőséget ad arra, hogy az ember a második világháború utáni amerikai művészet egyik legexponáltabb életművét hideg fejjel, nyugodtan, fegyelmzetten és adottságainak megfelelő mélységben újra átgondolja – s ez a kiállítás legnagyobb erénye. A Rothko-életmű ugyanis az amerikai kisebbségi érzést legyőzendő új öntudat kiépítésének, az ezotéria határán egyensúlyozó biografikus, pszichológizáló kritikai irányvonalnak, továbbá a művész társadalmon belüli új kultuszának és az életművön belüli darwini genealógiai fejlődést feltételező művészettörténetírásnak a hálójába került.

A modern művész beszél

MARK ROTHKO egyike volt a Clement Greenberg és Harold Rosenberg által kiszemelt művészeknek, akinek többek között Jackson Pollockkal, Adolph Gottliebbel, Robert Motherwellel, Clyford Stillel és Barnett Newmannel együtt az a feladat jutott, hogy az absztrakt expresszionizmus égisze alatt (ami ellen Rothko egész életében hiába küzdött) az új amerikai öntudat kulcsfiguráivá váljanak, és egyenrangú hősökként szálljanak versenybe az európai művészet legnagyobbjaival: Matisse-szal és Picassóval.

1955-ben hatalmas sikerrel mutatták be *Lust for Life* című, Van Gogh életét feldolgozó játékfilmet Kirk Douglas-szal a főszerepben, amiben Van Gogh öngyilkosságát hollywoodi szcenárió keretében egy bizonyos „utolsó képpel” hozták összefüggésbe. A művész tipológiájában olyan új recepció-modellek gyökereztek meg, melyek a mű és a művész személyisége közötti szürke zónában operálnak, és a művész „funkcióját” voltak hivatottak újrafogalmazni – a művész szerepének, sőt létének igazolása volt a cél egy olyan társadalomban, ahol a művészség mint önálló foglalkozás addig nem létezett. „The Artist Becomes a Citizen” – a művészből polgár lesz, lett az új credo.

*

Palazzo delle Esposizione, Róma, 2007. október 6 – 2008. január 6;
Kunsthalle der Hypo- Kulturstiftung München, 2008. február 7 – április 27.;
Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, 2008. május 16 – augusztus 24.

És tényleg: a *Life* magazin számára 1951-ben készült, az új amerikai művészet születési anyakönyvi kivonataként reprodukált csoportképen az új titánok, azaz de Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Pollock, Still, Motherwell és Newman között ott ül Rothko is. Magukat „Irrascible Group of advanced artists”-nak, azaz „haladó művészek dühödt csoportjának” nevezik, és kivétel nélkül mindnyájan öltönyben, nyakkendőben, fehér ingben, tudatosan komoly pózban és arckifejezéssel néznek az események elébe. Mintha egy bank munkatársainak tablóját látnánk. Ahhoz azonban, hogy a közönség elfogadjja a művészt kortársaként és polgártársaként, nem elég rendesen felöltözni: a mű és a néző közötti hatalmas szakadékot is át kell hidalni. A művészetet innentől fogva meg kell érteni – azaz meg kell magyarázni, különösen, ha absztrakt művészetről van szó.

A tömegmédiá, a múzeumok, a galeristák és a műkritikusok egy célra koncentráltak: az egyes művészek személyének monumentalizálására. A kiállítási katalógus mint olyan ebben az időben válik kötelezővé: a MoMA kiállítási katalógusaiban elengedhetetlenné válik a reprodukciók mellett a művész életrajzának, fotójának (lehetőleg akció közben vagy gondolkodóként) és egy „statement”-nek, azaz egy állásfoglalásnak a közlése. A MoMA számos szimpóziumot, előadást, magyarázó cikket szervezett minden kiállítása köré – a mai praxisnak megfelelően –, de kellett egy projekciós felület, ami nem a mű, hanem a művész lett. „The Modern Artist Speaks”, „The Artist’s Point of View” vagy „What the Painter Thinks” címmel szervezett rendezvényeken a művésznek kötelességévé vált művei megmagyarázása, statementek kigondolása, a művészettel kapcsolatos reflexióinak írásban való megfogalmazása – megjelent a „talking artist”, a beszélő művész.

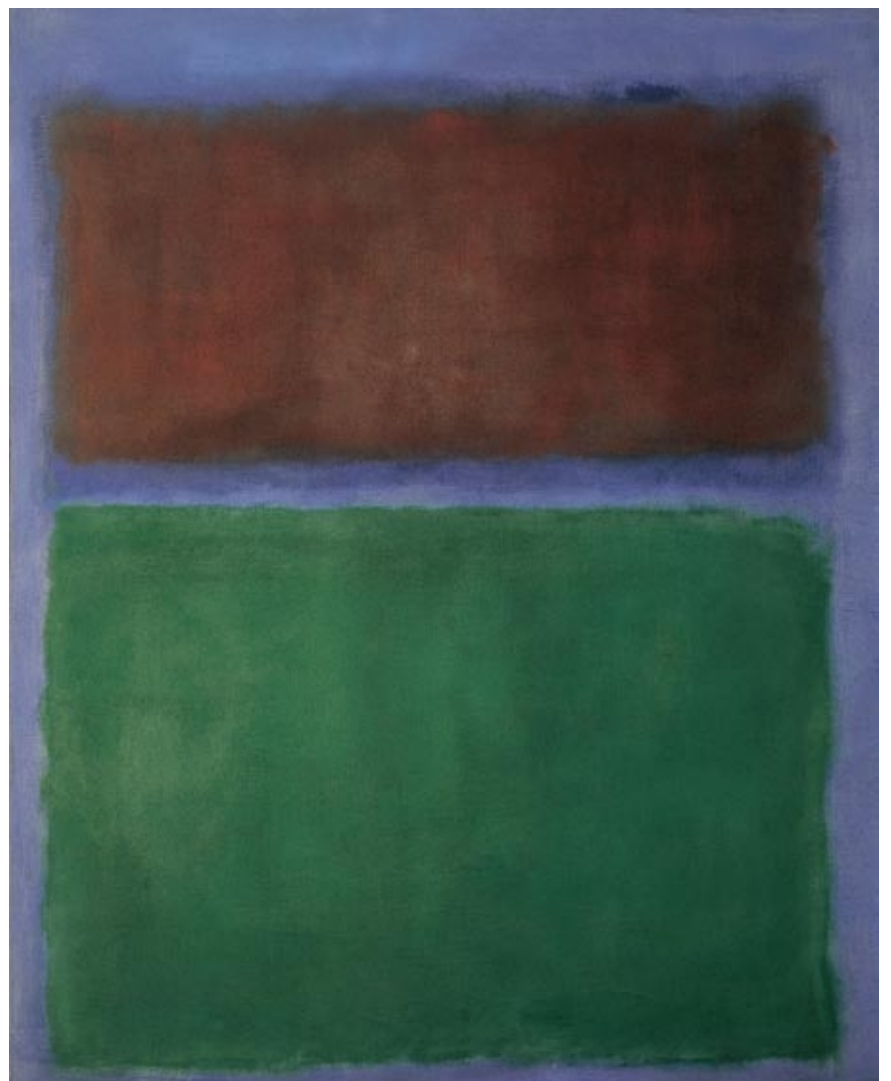
Rothkónak mindez nagyon nehezére esett. „At least at this time I have nothing to say which I stand for. I am heartily ashamed of the things I have written in the past”, azaz „Jelenleg semmi olyan mondanivalóm nincs, ami mellett ki is állnék. Szívből szégyellem mindazt, amit a múltban írtam”¹ – írja 1950-ben egy levélben Barnett Newmannek, és visszautasítja statement-kérélmét. Ha magyarázatot kívánnak tőle a munkáihoz, Newmanre mutat, hogy ő majd megírja.

Furor biographicus

A nézővel való feszített dialógus kezdett egyre intimebbé válni: az *Art News* című folyóirat egy fotósorozatot indít, melyben a művész akció közben, saját műtermében hozza „testközelbe” a nézővel. Elaine de Kooningnak sikerült mindezt még Rothkóra is kiterjesztenie, pedig



Mark Rothko
No. 12, 1951, vegyes technika, vászon, 145,4 × 134 cm, magángyűjtemény © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2008



Mark Rothko
Föld és zöld, 1955 olaj, vászon, 231,5 × 187 cm Museum Ludwig, Köln © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2008

1 A máshogy nem jelölt idézetek a szerző fordításai.



Mark Rothko

Cím nélkül, 1968
akril, papír, falemez,
60,6 × 47,6 cm
Collection
Christopher Rothko
© Kate Rothko
Prizel & Christopher
Rothko / VG Bild-
Kunst, Bonn 2008

Rothko híres volt arról, hogy a privát szféráját a végtelékig védte – azaz nem akart senkit beengedni a műtermébe. „*Two Americans in Action: Franz Kline, Mark Rothko*” címmel szintén az *Art News*-ben jelent meg az eredmény.²

A művészt munka közben látni – mindez egy olyan bulvár-közelséget implicál, ami az értetlen, de követelőző közönséget egyre inkább feljogosítja a művész magán-életének ismeretére. A Freud nyomán egyfajta bulvárpszichológiával felvértezett művészetkritika nem áthat az egyes művek létrejöttének, formai- és kolorisztikus megoldásainak „magyarázataként” és értékeléseképpen biográfiai adatokat felhozni. Így kerülhet sor a Rothko-recepcióban szinte állandóan felbukkanó hajmeresztő kisiklásokra.

James Breslin még 1993-ban írt Rothko-életrajza is hemzseg az irreleváns indiszkrécióktól, így például Rothko anyja halála utáni időszakban szerinte „he painted his deprivation as a full – a colored light, sensual pleasure, fluctuating movement, charged feeling”³, azaz anyja halála miatti deprimációját festette volna meg. Hans Emos szerint anyja halálával „Rothko utolsó köteléke is felbomlott a figurációhoz és az európai konstruktivista tradícióhoz”.⁴

A Taschen kiadó 2003-ban megjelent, művészet-popularizáló Rothko-kötete szerint az úgynevezett *Subway*-sorozatban a festő „saját történetét – a bevándorló különcét – melankóliáját, depresszióját és saját sorsával való birkózását”⁵ örökíti meg. Slavoj Žižek Rothko késői fekete-szürke képeiben a halál előjelét látja, és a szintén ebben az időszakban a vörös szín ismételt használatát a megváltásra irányuló utolsó kétségbe-

esett kísérletnek tulajdonítja, majd hatásvadász módon felidézi a képet, ahogy a művészt 1970-ben elkövetett öngyilkossága után egy vértócsában (vörös, értjük) találják meg műtermében.⁶

A síró-játék

Soha kortárs művész művei előtt nem sírtak annyian, mint a Rothko-képek előtt – a Houston Chapel vendégkönyve tele van ilyen jellegű beírásokkal, sőt némelyiket egyenesen sírás közben írták.⁷ Breslin megjegyzi, hogy azért kezdett bele az életrajz írásába, mert elsírta magát apja halála után egy Rothko-kép előtt. Számos Rothkóról írt publikációban elhangzik a tőle származó idézet: „The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.”

Azaz már bent állunk a művész műtermében, és nézzük, ahogy dolgozik – de innentől már érzelmi használati utasítást is kapunk: ha szellemi-érzelmi közösséget akarunk kialakítani a művésszel, akkor bizony sírni kell. Legjobb, ha követjük a művész utasításait, hogy hogyan is nézzük a képeit: lehetőleg 18 inch (ca. 45 cm) távolságból, tompított fénynél, a képeket csak kevésbé a padló fölött elhelyezve. Nem csoda, hogy a Houston kápolnában párnák vannak elhelyezve, és a lótuszülés – lehetőleg csukott szemmel – az egyik kedvelt megközelítése a műveknek. Harmincnyolc évvel a művész halála után sem meri senki megkérdőjelezni utasításainak kizárólagos érvényességét – a művész (sok esetben persze félreértett) szavának, kijelentéseinek megkérdőjelezhetetlen és minden egyéb szempont fölött álló érvényessége, úgy tűnik, megingathatatlan, a művészi utasítás kritikai megkérdőjelezése eretnokség.

Lawrence Alloway 1963-as *The American Sublime*⁸ címmel megjelent írása óta senki nem meri megkockáztatni Rothkóval kapcsolatban a „sublime”, azaz a „magasztosság” fogalmának elhagyását. Ez a fogalom a néző műélvezési dramaturgiájába ültetve transzcendentális tapasztalatokat sugall. A mű néma szemlélésének romantikus toposza a műélvezés használati utasításaként fejt ki hatását.⁹ A hamburgi kiállítás előterében egy Rothko-idézettel intik az embereket – különösen a gyerekeket – csöndre, hiszen csak így élvezhetőek a művek teljességükben.

Látni, nem hinni

A hamburgi kiállítás a kronologikus rendezés tárgyilagosságával kerül meg minden, a rendezés el-

2 Art News, 1957-58/XXVII, pp. 89-97.; 174-199.

3 James E.B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1993

4 in: Hans Emos: *Komplizenschaften: Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne*, Frank & Timme, 2006, p. 83.

5 Jacob Baal-Teshuva: *Mark Rothko*, Köln, 2003, p. 28.

6 Slavoj Žižek (1992), pp. 32-33.

7 L. James Elkins: *Pictures and Tears. A History of People who Have Cried in Front of Paintings*, London, 2001.

8 Lawrence Alloway: *The American Sublime*, Living Arts, 2, 1963, pp. 11-22.

9 L. Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln, 1996.

vére vonatkozó esetleges kérdést. Az első teremben felütésként három figuratív festmény látható az 1937–39-es időszakból (*Untitled – Seated Man, Portrait, Untitled-Two Women at Window*), ami átvezet abba a terembe, ahol a *Subway*-sorozat négy darabja, illetve az úgynevezett „szürrealista” korszakába tartozó, főként mitológiai témájú, olaj-vászon képei láthatóak, mint pl. az *Antigone* (1939–40), a *Syrian Bull* (1943) vagy az *In Limbo* (1941–42). Ugyanitt három kisméretű, figurális, gipszalapozású olajfestményén – *Thruh the window* (1938–39), *Two women at the window* (1938–39), és *Mother and Child* (1938–39) – az al fresco-technikával való kísérletezést Oliver Wick, a kiállítás kurátora a kiállítás katalógusában a muralisták és táblaképfestők közötti versenyben Rothkónak a falfestőkhöz való vonzódásaként értelmezi,¹⁰ mégpedig a *Seagram*- és a *Harvard Murals* (1958–59, ill. 1961) gondolati előkészítésének. Az 1940-es, szintén gipszalapozású *Untitled (Study for Social Security Building Mural)* skiccet az alsó képsávban látható, előre meghatározott témán (Benjamin Franklin) túlmutató, a felső képsáv vízszintes erőteljes színsávjait pedig a későbbi, Multiform-képeket anticipáló kezdeményezésnek tekintti.

A következő terem a már részben nagyformátumú, szürrealista-mitologikus-szimbolikus képeké. Ilyen az emblematikus, vakon látó mitológiai alak, *Tiresias* (1944) vagy a *Rites of Lilith* (1945). Az *Archaic Seascape / Primeval Landscape* (1943), illetve az 1945–46-os *Untitled* sorozat számos akvarell és tintával papírra készült darabja a színek opacitásával és fényáteresztőképességével való kísérletezés különböző fázisait mutatja.

A szakirodalom a mai napig Rothko 1937-től 1948–49-ig tartó munkásságát, azaz a harmincnégytől negyvenöt éves koráig tartó életműszakaszát „átmeneti fázisnak”, a „keresés időszakának” tartja. Ezek a művek, skiccek és vázlatrajzok csak a Multiform-festményeket előrevetítő mozzanataik miatt, és sohasem önmagukban kerülnek a figyelem fókuszába. Ez a jelen kiállítás katalógusszövegeiben sincs másként.¹¹ Giorgio Vasari és Charles Darwin árnyékában az életművön belüli „fejlődés”, lineáris előrehaladás egy érett műszakaszhoz, majd vagy a maradéktalan kiteljesedés, vagy a hanyatlás korszaka az életművek analízisének – ez esetben a Rothkóéknak – bebetonozódott toposzává lett. Pedig természetesen rá lehet mutatni, hogy a *Subway*-képek térelrendezése, a *Horizontal Vision* (1946) a címben is hangsúlyozott vízszintes tagolása, vagy az említett akvarell-képek koloritása az 1949-től a Rothko-

10 Oliver Wick: „Do they negate each other, modern and classical?” *Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition*, in: *Mark Rothko. Retrospektive*, kiállítási katalógus, München, 2008.

11 Oliver Wick, id. mű, p. 17.



Mark Rothko
Cím nélkül, 1969
akril, vászon,
233,7 × 200,3 cm
Collection
Christopher Rothko
© 1998 Kate
Rothko Prizel &
Christopher
Rothko / VG Bild-
Kunst, Bonn 2008

védjeggyé vált Multiform-festmények döbbenetes tér- és színkezelésével hozhatók összefüggésbe – rá lehet mutatni, de a már csak számokkal jelzett 1949 utáni festmények szín- és fényáteresztő felületeinek elemzése szempontjából mindez értelmetlen és megtévesztő.

Az 1949-től készült képeken Rothko nem alapozást használt, hanem pigmentekkel kevert Leim-ot bázisként, amit aztán hasonló tónusú olajfestékkel rögzített, hogy aztán ezt a felfeszített vászon szélén túl a keretre is felfuttassa. Erre egy hígított festékkeveréket rakott fel oly módon, hogy a fény a színrézecszkéken áthatolhasson, és az alatta lévő rétegeket soha ne takarja teljesen. A még nedves színmezőbe újabb fokozatokat kevert bele, amivel egy gótikus katedrális üvegablakain átszűrődő fényre emlékeztető fényfelületet hozott létre.

Jellegzetes karmazsinvöröse szintetikus ultramarin, égszínkék, titánium-fehér és két modern organikus szín, a naphtol- és a lithol-vörös keverékének eredménye. Az azo-kötésű naphtol-vörös máig nem veszített erejéből, annál inkább a lithol, ami a hatvanas években az egyik legolcsóbb festéknek számított, és ma már nincs is forgalomban, mert rövid időn belül erősen megkopik.

Rothko nem is igen tudta, milyen összetételűek az általa használt festékek, az anyaggal szembeni közönyét mutatja Elisabeth Jones restaurátor anekdotája, miszerint ha elfogyott a festéke munka közben, leugrott a Woolworthbe és vett valamit. Ugyanakkor aggódott a színek kifakulása miatt, ami a Harvard-falfestmények vörösén már életében jelentkezett. Ezek a muráliák állandó napsütésnek voltak kitéve, ami hamar meglátszott a színek intenzitásán.

Rothko gyakran hangsúlyozta, hogy miután elkészült egy képpel, e kép új életéhez, mely a közönség előtt zajlik, neki már semmi köze. Hogy mennyire törekeny volt a viszonya a képekhez, az nagyszerűen követhető a kiállításon, ahol világosan látszik, hogy a döntő év, az 1961-es MoMA-retrospektív után, sikere tetőpontján a színsávok egyre gyakrabban bizonyos automatizmussal kerülnek a vászonra: leegyszerűsödnek, kiürülnek, sőt ő maga kezdi el őket másolni – ami különben lehetetlen, mert egy jó Rothkót valójában képtelenség hamisítani: magának a művésznek sem sikerült.

Mikor a színek már nem engedelmessé váltak neki, kikerültek a hatalma alól, akkor Rothko maga is elfordult tőlük és új lehetőségeket kezdett kutatni a késői *Black and Grey Paintings* sorozat képein. A color-field painting nagy alakjai, mint Morris Louis, Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly vagy Kenneth Noland az 50-es, 60-as évek után szintén elhagyták az erős színeket; Kellytől a MoMA-ban csak az 1980-as évek fekete-fehér absztrakcióit lehet látni, Olitskinél szintén szürke/violet képek kezdtek megjelenni.

A *White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)* a 2007-es Sotheby's aukción 72,8 millió dollárral megdöntötte a kortárs aukciós eredmények addigi rekordját, a *Bild-Zeitung* pedig „So ein Quadrat kostet 50 Millionen Euro – Bild sagt warum”, vagyis „egy ilyen négyzet 50 millió euróba kerül – a Bild megmondja, miért” címmel cikkez. Nem csoda, ha egyes Rothko-képek (és még számos művész, pl. Noland, Motherwell, Frankenthaler, Hofmann, Rauschenberg, Louis, Kline, Stella képeinek) önmegsemmisítése kisebbfajta sokkot okoz a művészeti piacon. A művész gyermekei, a hagyatékot 1977 óta kezelő Kathy és Christopher Rothko a hamburgi kiállítás kapcsán kijelentették, hogy az ő életükben többet nem kölcsönzik ki a műveket – és azok nagy része az ő tulajdonukban van ma is. De ettől eltekintve már csak a kiállítás biztosítási költségei miatt sem valószínű (egymilliárd euróra saccolják), hogy az elkövetkezendő harminc évben saját életművének összefüggésében újra lehetne látni Rothkót.

Ezért is nagy kár, hogy a kiállítás a közel negyven éve megkérdőjelezetlen Rothko-recepció fonalát követte, és a Bonnard-ral, illetve Caspar David Friedrichhel való összevetést beleszámítva sem jelenti új összefüggések feltárását. Ez a valóban egyedülálló, az életművön belül bekövetkező drámát az életrajztól teljesen függetlenül, a képek belső rendező elvének megváltozásával megmutató kiállítás nem tudta önmagát a Rothko életműre vonatkozó kutatás kiindulópontjává tenni. Viszont egyértelművé tette, hogy Rothko néhány képe a háború utáni amerikai művészetnek kétségtelenül mélyen az európai művészetfelfogásban gyökerező, a klasszikus avantgárral szoros kapcsolatban lévő csúcsteljesítménye. Egyedülálló képfeleleteinek létrehozásával Rothko a kép-percepcióban való forradalmi változás egyik kezdeményezője. Olyan forradalmi változás, mely nyomán Salvador Dali, a művészeti forradalmak egyik korszakos alakja a *Nude Watching the Sea which, at a Distance of 20 meters, Turns Into the Portrait of Abraham Lincoln (Hommage to Rothko)* (1976) című képével Rothko halála után hat évvel mintegy koszorút rak a sírra – a sírra, amelyben egy tragikus hős nyugszik.

Ki kell használnunk a rendelkezésünkre álló időt

Georg Kargl és Kókai Károly beszélgetése

✚ **Kókai Károly:** *Kargl úr, ön már hosszú ideje – az 1980-as évektől – foglalkozik műkereskedelemmel.*

✚ **Georg Kargl:** 1976-ban kezdtem régiségekkel, bécsi századfordulós bútorokkal és képekkel a Galerie Metropolban, egy társsal, Christian Meyerrel.

✚ *Ám ezzel felhagyott a nyolcvanas évek végén.*

✚ 1988-ban megcsináltuk Peter Weibellel a *Projekt Freizonét*, amely húsz részprojektet foglalt magában, Bécs első kerületében, a Dorotheergassában. Ekkor kezdtem kortárs művészettel foglalkozni nyilvánosan. Ez a téma már 1973 óta komolyabban érdekelt. Korábban, 1971-ben volt egy meghatározó élményem, Arnulf Rainer egy salzburgi kiállítása; tizenhat éves voltam akkor. Azóta foglalkoztat a kortárs művészet, de húszévesen valamiből meg kellett élnem, és ez a régiségkereskedés volt.

✚ *Peter Weibellel megszervezték a Freizonét, 1993-ban pedig a grazi Neue Galerie-ben Weibel rendezett egy Kontext Kunst című kiállítást. Az összefüggés-művészet az Ön számára is program volt egy ideig.*

✚ Peter Weibelnél tanultam az Iparművészeti Főiskolán, itt Bécsben, így régóta kapcsolatban voltunk egymással. A kontextus-művészet 1990-es évek közepén munkáim központját alkotta, és ebből néhány elemet máig megtartottam.

✚ *Hogyan kapcsolódik ez Peter Weibelhez?*

✚ Weibel komoly teoretikus, és mint grazi múzeumigazgató, ugyancsak jelentős szerepet tölt be. A Stájer Ősz nagyvonalú kiállításában összefoglalta a kontextus-művészetet.

✚ *Ön úgy véli, hogy ennek az összefüggés-művészetnek a kilencvenes évekkel vége szakadt?*

✚ Nincs vége. Az volt a kezdete, amikor a 60-as és 70-es évek konceptuális művészete után egy új fogalmi rendszer jött létre, az akkor fiatal generációra támaszkodva.

✚ *Milyen kontextusról van itt szó?*

✚ Különbféle területekről: elsősorban társadalmi, szociológiai, és művészeti kontextusról, illetve különféle varációkról. Imtémnykritika is volt benne, és természetesen a többi művészeti formával is foglalkozott.

✚ *Mely művészeket képviselte ön?*

✚ Renée Green, Christian Philipp Müller, Peter Fend, Thomas Locher szerepeltek a kiállításon. A nyelvi kontextus is fontos, ezért voltak ott azok az elmélettel is foglalkozó művészek, akik valóban érdekes dolgokat csináltak.