

rutinját végzik: névtelen sorstársaikhoz hasonlóan, megrázóan őszinte, gyermeki derűvel kerekednek fel éjszakáról-éjszakára, hogy rozoga biciklijükről leszállva módszeresen, akkurátus pontossággal, begyakorolt mozdulatokkal kutassák, vizsgálják át, a környékbeli szeméttel és lerakódó helyeket.

Játékaikban és az általuk talált, mások számára feleslegessé vált használati tárgyakhoz való viszonyukban is feltárul az Indiában már az 1990-es évek óta megold(hat)atlannak bizonyuló globalizációs probléma: a városokba áramló embertömegek elszegényedése. A nyugatról beáramló társadalmi-gazdasági hatások tekintetében nemzetközileg tájékozott közép-réteg és az alacsonyabb kasztba tartozó, iskolázatlan, saját ingóságokkal nem, vagy csak alig rendelkezők egyre nagyobb tömegei közti látványos szakadék; a „fogyasztói társadalom” felháborító pazarlása és a létminimumon élők kilátástalan léthelyzetéből adódó örökös feszültség.

Gigi Scaria munkái révén ugyanakkor a nagyvárosok és a falvak ellentmondásos együttélésének tényei is új megvilágításba kerülnek. A folyamatos építkezés, az elszánt városfejlesztés ellenére ugyanis továbbra sem zárható ki, szüntethető meg a falvak sajátos atmoszférája: a modern épületek tövében, az autók között például továbbra is szabadon, a legnagyobb tisztelettel övezve járnak-kelnek a valódi jelképnek tekintett „szent” tehének.

A kiállítás címadó darabja, az *Építési terület* mindkét fenti témát ötvözi.

A háromcsatornás videó egy férfi és egy nő enigmatikus, ugyanakkor humoros és szimbolikus telefonbeszélgetését mutatja be. Egy modern társasház két szemközti lakója saját erkélyén állva azon fáradozik, hogy kitalálja, megjósolja és megmagyarázza, mit épít az alattuk lévő utcán dolgozó, sötét bőrű férfi.

A sötét bőr egyértelműen elárulja az utcán tevékenykedő harmadik személy „alacsonyabb” kasztba való tartozását, mint ahogyan maga a beszédhelyzet, az emelet, illetve az onnan való ki/lefelé-beszélés is egy „magasabb” társadalmi osztályra jellemző sajátos attitűdöt reprezentál. Avval, hogy az utcán építő férfi végül az előzetes elvárások ellenében cselekszik, akaratlanul is összezavarja az őt kibeszélőket, csakúgy, mint a kibeszélőkkel azonos megfigyelői pozícióban helyet foglaló kiállításnézőket. A háromcsatornás installáció azonban lehetővé teszi a néző számára azt, ami az installáció szereplői számára lehetetlen volna: a beszélgetés ideje alatt megváltoztathatja a pozícióját, s tetszése szerint letről, illetve fentről is követheti az eseményeket. Választásától függően azonosulhat mindkét nézőponttal, anélkül, hogy közben elkötelezné magát egyik vagy másik „szint” mellett.

Nagy Edina

Volt egyszer egy Amerika...*

Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst**

• Kunsthalle, Bécs
• 2008. október 3 – 2009. február 15.

EDWARD HOPPER a Kunsthalle sajtóanyagában szereplő információk szerint Európának ezen a fertályán (vagyis Ausztriában) még nem, vagy legalábbis ilyen mennyiségben még nem szerepelt kiállításon. Ezen a nyilvánvalóan elismerésre méltó teljesítményen túl azonban azért is hálásak lehetünk a *Western Motel* szervezőinek és létrehozóinak, mert ez egy valóban gondolatébresztő módon összeválogatott és elrendezett kiállítás. S bár a művészről leginkább az 1942-ben készült legendás *Nighthawks* alapján fogalmat alkotó látogató (aki mondjuk a maga részéről Ridley Scott ugyancsak legendás *Szárnyas fejedelemszéből* ismeri a művet) esetleg csalódottan veszi tudomásul, hogy épp ezt az emblemikus munkát nem találja a termekben, talán mégis kárpótolva érezheti magát a kevésbé ismert, de remek Hopper-képek, valamint a kortárs művészeti alkotások között, melyeket a vélt vagy valós Hopper-hatásnak köszönhetően társítottak hozzájuk.

* A címben Sergio Leone 1984-es *Once Upon a Time in America*-jának magyar fordítását vettem át.

** Kiállító művészek: EDWARD HOPPER, DAVID CLAERBOUT, DAWN CLEMENTS, JONAS DAHLBERG, THOMAS DEMAND, GUSTAV DEUTSCH, PHILIP-LORCA DI CORCIA, TIM EITEL, JIM JARMUSCH, RACHEL KHEDOORI, MARK LEWIS, ED RUSCHA, MARKUS SCHINWALD/OLEG SOULIMENKO, JEFF WALL, RACHEL WHITEREAD

EDWARD HOPPER
Western Motel, 1957; Yale University Art Gallery, Bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903



A Hoppert nem feltétlenül csak Ridley Scotton keresztül ismerő látogató persze a kiállítás címét hallva (szokás szerint) előre fanyalaghatna: már megint egy klasszikust meglova-golva sikerült a kortárs anyagot becsempészni a köztudatba, s így talán emészthetővé tenni, ami persze általában a kiállítás – az apropó-ként szolgáló művésznek és a kortársaknak egyaránt – kárára válik. Itt azonban nem ez történt, és mivel egyébként sem otthon vagyunk, a pszeudo-pedagógiára sem volt semmi szükség. A kiállítás első körben Hopper mozimániájára, másodsorban pedig a teatralitás, a színpad-szerű beállítások és enteriőrök, az elrendezettség iránti vonzalmára épült, s a kiállítási egységek is e szerint tematizálódnak, illetve szerveződnek összefüggő egészé. A látogató a kiállítótérbe belépve rögtön színpadi szituációba kerül, hiszen GUSTAV DEUTSCH a kiállítás-cím-adó Hopper-kép (*Western Motel*) nyomán épített díszletébe besétálva vagy azon helyet foglalva ő is része lesz a lépcsőházban kivetített enteriőr-képnek (à la Hopper).

Ezek köré, a hopperi épített és rajzolt enteriőrök köré szerveződik a kiállításon látható kortárs anyag nagy része, így például JEFF WALL esetlegesnek tűnő, de valójában precízen megkoreografált fotográfiái (*Housekeeping*, 1996), THOMAS DEMAND épített fotó-makettjei (*Fenster*, 1998) TIM EITEL az ember jelenlétéről csak a nyomokban tanúskodó üres terei (*Matratze*, 2008) a fiatalnak nem, de kortársnak minden további nélkül nevezhető ED RUSCHA képei (*Blue Collar Telephone*, 1992) és fotósorozata; vagy MARKUS SCHINWALD¹ színpadi enteriőrjei (*Stage Matrix II*, 2007), hogy csak néhány példát említsünk.

Ugyanezt a koncepciót követik a filmek is: JONAS DAHLBERG önmagukat megszüntető szobabelsői (*Three Rooms*, 2008), DAVID CLAERBOUT manipulált képei és filmstillei (*Shadow Piece*, 2005, *American Car*, 2004) szintén Hopper tér-ábrázolását, redukált, koncentrált és precízen kidolgozott enteriőrjeit veszik alapul, melyekben a valós és a fiktív, a pillanatnyi és az állandó, az intimitás és az anonimitás kettőssége generálja a feszültséget. Különösen ez utóbbiak, tehát a kiállítás videós-filmes része tűnt szorosabban kapcsolhatónak a hopperi életműhöz, ideértve természetesen azt a több képernyőn párhuzamosan futó JIM JARMUSCH-válogatást is, amelyeket filmes szakemberek állítottak össze.

Épp ez a „kortárs művészeti” kontextus irányítja az alapkérdésre a figyelmet: mégis mi az, ami Hopper festészetét annyira markánsan *mássá* teszi? Miért kapcsoljuk önkéntelenül, a számos cáfolat ellenére is (lásd a művésztől származó idézeteket és adott esetben a kurátori kijelentéseket is) kényszeresen a (letűnt



JEFF WALL
Housekeeping, 1996; Courtesy Hauser & Wirth Zürich London



DAVID CLAERBOUT
Shadow Piece, 2005, filmstill, © VBK, Wien, 2008; Courtesy David Claerbout / Hauser & Wirth Zürich London / Galerie Micheline Swajcer, Antwerpen

idők) Ameriká(j)hoz, a távoli, a hopperi esztétikának köszönhetően sajátos titkokkal felruházott helyszín(ek)hez ezt az életművet? Hopper ecsetvonásai, témái és helyszínválasztása nyomán ott még a magánynak is más lesz az íze: a szereplőire jellemző merev testtartás, szenvtelen magukba feledkezetttség, számunkra megfeythetetlen vagy éppen rendkívül sokféleképpen értelmezhető történetek az ábrázoltak „egzotikus helyszínen” történő továbbgondolására kényszerítenek bennünket. Hopper – már amennyiben ragaszkodunk az „amerikai festő”, vagy inkább az „Amerika festője” megjelöléshez – azt a paradox helyzetet testesíti meg, hogy miközben a számára érdekes érdektelen témákat, a hétköznapok (na, jó, a negyvenes-ötvenes évek) Amerikáját festi, mindez a számunkra – épp megjelenítésmódjának köszönhetően – egy titok és misztikum övezte világgént jelenik meg. Jó példa erre az irodai jeleneteket ábrázoló „sorozat”, melynek egy darabja a kiállításon is látható (*Office at Night*, 1940).

Ez a *másság* talán az olyan, tematikájukat tekintve közhelyes képek esetében ragadható meg leginkább, mint például az európai művészeti hagyományban is jól ismert és közkedvelt „nő az ablaknál” szüzsét követő munkák (Id. Vermeer;

¹ A Markus Schinwald eddigi munkásságát bemutató kiállítás 2009 őszén nyílik a Műcsarnokban.



ED RUSCHA
Blue Collar Telephone, 1992, Museum für Kommunikation Frankfurt © Ed Ruscha; Courtesy Gagosian Gallery

C.D. Friedrich, vagy éppen a századforduló festészetét). A *Western Motel* (1957) fegyelmезetten ülő nőalakja, vagy az *A Woman in the Sun* (1961) napba nézője, akár csak számos, más a kiállításon nem látható mű (*Morning in a City*, 1944, *Morning Sun*, 1952, *Hotel Window*, 1955 stb.) szereplője is, furcsán távolinak, egy idegen, mesterséges világ lakójának tűnik. Köszönhető ez természetesen a helyszíneknek (bár hotelszobák, szállodai hallók és bárók mindenütt vannak), de még inkább annak a hangulatnak, amit Hopper „stílusaként” írhatnánk körül. A hopper enteriőrök és külső helyszínek a városi lét szinterei, a civilizáció, a mobilitás, a haladás atmoszférikus kellékei. Hiába tiltakozó kijelentései: „Soha nem akartam Amerikát festeni. [...] Tulajdonképpen mindig rólam van szó”, Hoppert mégis az amerikai mítosz festőjeként szeretjük elkönyvelni.

A tárlat címadó darabja, a *Western Motel* számunkra akarva-akaratlan az „amerikai életérzés” megtestesítője, amelyben a kettősségek, az ellentmondások – a mobilitás és a névtelenség, a haladás, a fejlett jóléti társadalom ígérete, s ugyanakkor az egyén elmagányosodásának együttállása – a meghatározóak. Kis túlzással s a filozófussal szólva, a világba való belevetettség szorongató érzése keríthet

TIM EITEL
Matratze, 2008, © VBK, Wien, 2008; Courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin / Pace Wildenstein; © fotó: Uwe Walter



bennünket hatalmába a képeket nézve (milyen kár, hogy a „fordulat előtti” Martin Heidegger figyelmét elkerülte a kortárs amerikai művészet, s csak a szorosabb értelemben vett európai koncentrált).

Kihalt bárók, irodák, mozik, benzinkutak, éjszakai utcák neonreklámjai... a távoli Amerika képei mind, de már rég nem az ígéret földjének Amerikájáé. De miért is azonosítjuk a szenvedélymentesség „hopperi” esztétikájával, ahogy a kiállítás kísérőprogramjában szereplő egyik előadás címe² találón megfogalmazza, az Amerika-feelinget? A válasz talán a távolságban keresendő: nem tudunk kilépni sajátosan európai nézőpontunkból. Ennek egyik meghatározó eleme a talán nem is annyira képzőművészeti alkotásokon (a kiállításon is szereplő Ed Ruscha atmoszférikus képeitől eltekintve), mint inkább filmekben keresztül közvetített Amerika-kép – mindenekelőtt a Hopper-rajongó Alfred Hitchcock filmjei, gondoljunk csak a *Psycho*-ban Norman Bates házára, s aztán idézzük fel Hopper *House by the Railroad* (1925) című képét, vagy emlékezzünk a *Vertigo* képsoraira, de említhetnénk a film noire klasszikusait, s a kortársak közül csak tényleg utalásszerűen David Lynch filmjeit, vagy az utolsó Wong Kar Wai-eposzt, a *Távolság ízét* –, amely vizuális eszköztárát, helyszíneit tekintve számos hasonlóságot mutat a hopper „világ” alapelemeivel.

A kiállítás rendezői a filmes párhuzamok közül JIM JARMUSCH életművét tekintették a legrelevánsabbnak, amelynek számos részletet idézhetjük fel újra, de sajnos csak a monitorok előtt ácsorogva, fülhallgatót a fejünkhöz szorítva. *A Florida, a paradicsom* (1984), a *Törvénytől sújtva* (1986), az *Éjszaka a földön* (1991) vagy éppen a *Kávé és cigaretta* (2003) jól ismert képsorai, bútorozatlan New York-i apartmanok, napsütötte házfalak, kihalt utcákon villódzó neonfények, autópályák menti gyorséttermek osztják a hopper nézőpontot, pontosabban újrakontextualizálják azt. Tulajdonképpen azonban mindegy is, hogy Hitchcock vagy Jarmusch a kiindulópont, bizonyára mindenki sokkal több amerikai vagy Amerikáról szóló filmet látott már, mint Hopper-képet, s így most örömmel fedezi fel a művein azokat az európai szem számára klisének minősülő képi elemeket, amelyeket olyan jól ismer a moziból. Valami idegen otthonságot közvetítenek ezek a képek: a helyszínek bárhol lehetnének, a belőlük sugárzó s általunk szinte fizikailag megtapasztalt distancia lesz az, ami a számunkra meghatározó.

Természetesen nem meglepő a mozirajongó Hopper későbbi, filmesekre gyakorolt hatása, másrészt pedig a mozinak a festőre gyakorolt befolyása is kézenfekvő. De hogyan mutatkozik

² Von der Ästhetik der Leidenschaftslosigkeit, Esther Arafune-Surányi előadása

meg ez a hatásmechanizmus a kiállításon bemutatott videómunkák esetében?

A kiállítás egyik legfontosabb videós szereplője a belga DAVID CLAERBOUT³, akinek *Shadow Piece* (2005) című munkája akár egy Hopper-rajz (pl. a *Night Shadows*, 1921) mozgóképes változata is lehetne. A fekete-fehér fotó alapú film tulajdonképpen egyetlen üres belső térre, mondjuk egy irodaépület vagy egy bank (?) halljára koncentrál, amelynek üvegajtajai zárva vannak, nincs félfogadás. A megrajzoltak tűnő felület egyhangúságát semmi nem töri meg, csak az ajtók túlloldalán látható, s az épületbe bejutni próbáló járókelők árnyéka hatol be az üres térbe. A digitálisan megdolgozott filmszekvencia az apró gesztusok hatására épít, a lassúságra, az ismétlésre, az árnyalatnyi, rezzenésszerű mozgásokra. Ugyanezek az elemek, s a részletek, a megfigyelés s az időbeliség fontossága építik fel, szervezik egységgé a kiállításon szintén szereplő *American Car* (2004) című filmet is. Első részében a néző egy, úgy tűnik, álló autó hátsó ülésén kap helyet, onnan nézi a szakadatlan mozgásban lévő, a zuhogó esővel szinte hiába küzdő ablaktörlőt, a valamire koncentráló sofőr és utasa fejének és hátának körvonalait. Az ablaktörlő folyamatos ritmusától eltekintve minden mozdulatlan, a látogató s a film szereplőinek várakozása hiábavaló marad. A második részben a néző a megfigyelő pozíciójából a megfigyelébe kerül: az autó a mozdulatlan tájban, aminek egyhangúságát már az eső sem töri meg, kimerített állóképként van jelen. A Claerbout számára olyan fontos szerepet játszó időbeliség itt folyamatosság, a néző egymásrakövetkezést feltételez a filmrészletek között, s narratívát fabrikál az eseménytelenség köré.

Jonas Dahlberg *Three Rooms* című videóprojekciója szintén egy sajátos folyamatosságot vesz alapul. Egy nappali, egy étkező és egy hálószoba fekete-fehér enteriőrjét látjuk a monitoron, s csak némi idő elteltével jövünk rá, hogy nem állóképet nézünk. A berendezési tárgyak ugyanis lassan elkezdnek szétolvadni, szétmállanak, majd eltűnnek. A film megkérdőjelezi s felülírja a mindennapi tapasztalatokat, azt hogy milyen is feldönteni egy állólámpát, levernival egy fogmosópoharat, leejteni egy tányért, stb. A képernyőkön a tárgyak megsemmisülése hang nélkül, megejtően lassan és rendkívül puhán, mintegy fájdalommentesen megy végbe. Mondhatnánk, hogy Dahlberg enteriőrjei rokonságot mutatnak, vagy összefüggésbe hozhatók a hopperi enteriőrökkel, de nem tesszük. Mert ezekben a szétmálló belső terekben valahogy a magunk tereire ismerünk: egy jellegzetesen európai lakásbelső tűnik el, talán a művész, talán egy ismerőse

vagy a mi ismerőseink lakása. A Dahlberg választotta teret csak elrendezettsége, színpadszerűsége rokoníthatja a Hopper-képek felépítésével.

Ugyanez a színpadszerűség, a megkonstruált jelleg köszön vissza például TIM EITEL képein vagy THOMAS DEMAND fotóin, ez utóbbiakon természetesen a végletekig kihasználva a konstruálás lehetőségeit. Demand első pillantásra megtevesztően valóság-hű fotója (*Fenster*, 1998) tulajdonképpen egy papírmakett-ről készült fotográfia. A makett kiindulópontja azonban egy valódi tárgyról, jelen esetben egy ablakról készített felvétel volt: Demand makettjei a valóság lekicsinyített másolatai, csak a fotók alapján tűnnek életnagyságúnak. Az, hogy a leképezett objektum, épülethomlokzat, irodabelső, stb. az esetek többségében nem véletlenszerűen kiválasztott, hanem politikai, történelmi relevanciával bír, az már a Demand-i konstrukció szerves része.

TIM EITEL, maga mögött hagyva a mondriani geometrikus képszerkesztés kényszerítő erejét, az utóbbi években jelentős fejlődésen ment keresztül. Őn. „nagyvárosi” sorozataiba – például a konténereket (*Galambok*, 2007), vagy hajléktalanok felpakolt kocsijait (*Aszfalt*, 2007) ábrázoló nagyformátumú, szürke alapon redukált színskálával dolgozó szériába – illeszkedik a kiállításon látható *Matratze*, ami a maga lenyűgöző egyszerűségével betölti a teret, s hozzátesz valamit a hopperi narratívák szereplőinek nyomasztó izoláltságához.

Nem minden, a kiállításon szereplő művészről lehet elmondani, mint például a 2005-ös Velencei Biennálén kiállító Ed Ruscháról, hogy egyértelműen Hopper „örökösének” tekinthető, vagy akár csak konkrét összefüggésbe hozható a festő munkáival. Számomra ilyen volt például PHILIP LORCA DICORCIA fiú prostituáltak-ról készült fotósorozata (*Hustler*, 1990/1992), amely a kiállítás szempontjából nem tűnt igazán koherens választásnak, ahogy MARK LEWIS egyébként zseniális, épületekről, utcarészletekről készült filmjei (*Isosceles*, 2007, *North Circular*, 2000) sem. RACHEL WHITEREAD negatív térformái (*Double-Doors I (A&B)*, 2006/2007) tulajdonképpen ugyanilyen jól illeszkedtek volna még számos más csoportos kiállításba, ám itt még a *House* (1993) című dokumentáció bemutatása is kérdéseket vetett fel az összefüggések szempontjából.

Ám a látogató feladata jó esetben inkább a saját összefüggések felállítása, vagy megtalálása, amihez s a *Western Motel* számos lehetőségét, kapcsolódási pontot kínál fel: a néző szabadon választhat olyan titokzatos vagy éppen nagyon is egyértelmű képi narratívák között, melyek továbbgondolása izgalmas kihívást jelent.

RACHEL WHITEREAD
House, 1993, Commissioned and produced by Artangel; © fotó: John Davies



3 David Claerbout a 2009. áprilisában az Ernst Múzeumban a LOW 2009 keretében nyíló *Vérité Exposé* – az emlékeztéről című kiállításon is szerepel majd.