

Nagy Edina

Mérlegen a valóság?

Was draußen wartet (Ami odakinn vár) – 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst

📍 Berlin

📅 2010. június 11 – augusztus 8.

■ Dzsentrifikáció

Lehet, hogy sokan osztják abbéli véleményemet, hogy az idei *Berlini Biennale* – melynek hívószava és központi fogalma a valóság (!) – címválasztása meglehetősen szerencsétlenül sikeredett. De, amint azt látni fogjuk, ez csupán a Biennale kapcsán felmerülő számos probléma (ráadásul a kisebb problémák) egyike.

Az idei Biennale kurátora, KATHRIN RHOMBERG¹ sem tudott ellenállni a kísértésnek (vagy talán a rá nehezedő nyomásnak?), hogy ne essen a Berlinre annyira jellemző különleges, vagy fogalmazzunk inkább úgy, 'cool' kiállítási helyszínek csapdájába. Hiszen a mára már legendává minősült első *Berlini Biennale* (1998) fő helyszínét, a Postfuhramtot további egzotikus kiállítóterek és helyszínek követték: jártunk már használaton kívüli zsidó lányiskolában, garázsokban, temetőben és felhőkarcolóban, beleshettünk a berlini alternatív szcéna privát élettereibe, bolyonghattunk rég elfeledett parkokban, meghökkentő múzeumokban, kereshettünk biennálés irányjelzők nyomán mindenki által ismert, de senki által nem látogatott műemléképületeket. Ilyen előtörténettel nem is csoda, ha 2008-ban (a kurátori megbízatás két évre szól) is megindult a hajtóvadászat az alkalmas helyszín után, amire aztán a kurátor Kreuzbergben, egy régóta használaton kívüli négyemeletes áruházból akadott rá. Kreuzberg, a Berlinbe látogatóknak nemes egyszerűséggel csak „török negyedként” aposztrofált terület, ahol helyenként bizony pofán csap a valóság (persze, csak akkor, ha a hivatalos biennale látoga-

¹ Az osztrák Kathrin Rhomberg (1963) a 2009-es Velencei Biennalén a cseh és szlovák pavilon kurátora (Roman Ondak: *Loop*). 2002 és 2007 között a kölni Kunstverein igazgatója. Maria Hlavajovával együtt a *Tranzit* alapító igazgatója. 2000-ben a ljubljani *Manifesta 3* társkurátora. 1990-től 2001-ig a bécsi Secession vezetője és kurátora.



Michael Fried a sajtótájékoztatón

tási időn – sacc/kb: 2,5–3 óra – felül is eltöltünk ott valamennyit), vagy hogy a kurátor szavaival éljünk: „leképezi” a realitást, amennyiben „társadalmunk jövőjének fontos aspektusát” (ti. a migránsokat) testközelbe hozza – hogy stílszerűek legyünk. Brrr... mondja erre az, aki nem akar (nyomatásban) ennél keményebben fogalmazni. Elbuszozik (metrózik) tehát a biennálés közönség Kreuzbergbe, ami Mittéhez képest valóban kis kirándulás, megnézi a kunsztot, eszik egy lencselevest, ha már ott van, s aztán? Aztán semmi. Az idei *Biennale* 2,5 millió eurós büdzséből valósult meg, a válság és a recesszió ellenére sikerült elérni, hogy ne kurtítsák meg a költségvetést, jelentette be a kirendelt kultúrpolitikus és a kurátor is a sajtótájékoztatón, amit az Anatóliai alaviták külön az erre az alkalomra kibérelt kultúrközpontjában (Kulturzentrum Anatolischer Aleviten) tartottak. 2,5 millió euró nagyon sok pénz. Még akkor is, ha egy nemzetközi relevanciájú és természetesen nemzetközi művészlistát (jelen esetben 43 művészt) felsorakoztató kiállításról van szó. És annak ellenére is, hogy nyilvánvalóan rendkívül sok megy el a szorosan a kiállításhoz tartozó teendőknél kívüli kiadásokra is.

Ami magát az installálást, a kiállításdízajnt és a belső tereket illeti, Rhomberg a sajtótájékoztatón úgy nyilatkozott, hogy tudatosan mondtak le a „megcsinált” kiállításról, a nyersség és kidolgozatlanság, a talált anyagok felhasználása része a koncepciónak. A kurátor ezzel is távolodni kívánt a white cube esztétikájától – miközben a KunstWerke (a kiállítás másik centruma) első emeletén némi ködgomoly kíséretében szinte demonstratíván prezentálja azt – és (véltetőleg) az azzal járó elvárásoktól is. Azt persze mondanunk sem kell, hogy ezzel az elképzeléssel nem tört utat a kortárs kurátori koncepciókat illetően, különösebben eredetinek sem tűnt a MARKUS GEIGER és HANS SCHABUS kitalálta szándékosan 'trash' enteriőr. Annyit azonban elértek, hogy ne lehessen rajtuk számon kérni a málló vagy már levált képcédulákat, a helyenként zavaró áthallásokat, átjárásokat, esetlegességeket stb., hiszen mindez – ld. fentebb. De amit tulajdonképpen mondani akartam, az az, hogy a 2,5 millióba valószínűleg belefért volna valami a kiállításon kívül is. Mondjuk, ha már Kreuzbergben vagyunk, és nem is véletlenül, akkor a kerület lakóinak szóló célirányos művészetközvetítés. Vagy esetleg török nyelvű tárlatvezetés és múzeumpedagógia (ingyen). Vagy játszóház, hiszen az Oranienplatz – a központi kiállítóhely – a török családok, pontosabban, sokgyerekes anyák kedvenc találkozóhelye. Akik abból, hogy a vietnami RON TRAN helyspecifikus installációja keretében áthelyezte a padokat a placcon, vélhetőleg keveset vesznek észre, vagy ha mégis, keveset profitálnak belőle, viszont valami nekik szóló, rájuk szabott

programmal talán tudtak volna valamit kezdeni. És ha mindez eleve halálra van ítélve, akkor legalább egy közös buli a téren... De nem. Bár lázasan kerestem a katalógusban, nem találtam olyan programot, ami arról győzött volna meg, hogy a kurátort és csapatát nem hagyja tökéletesen hidegen az, *ami odakinn vár*. A művészközvetítés címszóra kattintva a honlapon szatellitprojektek [sic!] néven találunk egy rövid bekezdést arra vonatkozóan, hogy művészek és képzőművész hallgatók „a dialógust elősegítő, alternatív művészközvetítő programokat”² dolgoztak ki, melyek célközönsége a *helyi közönség, valamint „különböző társadalmi csoportok”,* bármit is takarjon ez; ám a részleteket, hogy ez miben merül ki, mikor zajlik stb., homály fedi. Ennek fényében nem csoda, ha a *Biennále* harmadik napján a kreuzbergi helyszínekre kikerültek a Kathrin Rhomberg és a *Biennále* igazgatója, GABRIELE HORN arcképpel ellátott „GentrifiziererIn” feliratú plakátok (rossz minőségű, fekete-fehér fénymásolatok, ahogy azt ilyenkor kell). A plakátokon olvasható felirat szövege körülbelül: „Jó napot! A nevem Kathrin Rhomberg/Gabriele Horn. Dzsentrifikáló (?) vagyok... A művészet jelenléte a kerület felértékelődéséhez és a szegények kiszorításához vezet, a Biennalét senki sem hívta Kreuzbergbe, aki szeretne valamit tenni ellene, az jelentkezen stb.”

A várost kicsit is ismerők tisztában vannak azzal, hogy a dzsentrifikáció már a kilencvenes évek óta téma Berlinben, ezen belül is Kreuzbergben, akkor többek között az „Osztályellenes osztály” csoport akciói és hasonló militáns megmozdulások osztották meg az autonóm szcénát. 2007–2008 óta azonban újból aktuálissá vált a dzsentrifikáció-tematika, ez év elején is számos tüntetés és erőszakos megmozdulás zajlott Kreuzbergben, melynek résztvevője volt nemcsak az autonóm szélsőbal, hanem a közvetlenül érintett helyi lakosok is. Bár a Biennále Kreuzbergbe költözése ellen (még a kiállítás megnyitása előtt) művészek, pl. a Basso-kollektíva is tiltakoztak, feltételezhető, hogy az anti-biennále plakátok háttérben inkább az aktív baloldali közeg, mint a pálya szélén rekedt művészek állnak (még akkor is, ha ez innen, Budapestről nézve nehezen elképzelhető). A kissé hosszúra nyúlt bevezető után tulajdonképpen rá kellene térni a lényegre, ami nem is olyan egyszerű dolog. Már az ADAM SZYMCZYK és ELENA FILIPOVIC kúrálta *5. Berlini Biennalén*³ sem nagyon lehetett fogást találni, már ami a koherens koncepciót vagy válogatást illeti, de azt sem állíthatjuk, hogy Kathrin Rhomberg hívószava, a valóság megkönnyíti a dolgot.

2 www.berlinbiennale.de

3 *5. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst „When things cast no shadow”, 2008 ápr. 5 – jún. 15.*

Hogy mást ne mondjunk, meglehetősen széles merítést tesz lehetővé a művészek és művek keresztmetszetét illetően, hiszen: mi a valóság és hol van az odakinn? A messzi távolban, közvetlenül az ajtó előtt vagy egyszerűen csak a fejünkben?

Viharkukkolás

Csoportos kiállítások esetén a látogató általában a művészlista átböngészésével kezdi a vizitét, amit a katalógus és az alaposan összeállított sajtóanyag némiképp megkönnyít. És előfordul, hogy a művészlista böngészése kortárs művészeti kimittudba torkollik: ki kicsoda, hol állított ki, mit láttunk tőle, meg egyáltalán... A *6. Berlini Biennále* esetében bennem fokozódott a kimittud kiváltotta frusztráció, mivel a számomra ismeretlen művészek aránya még előzetes várakozásaimat is felülmutta. Ilyenkor azonban nincs mit tenni, mint a hiányból erénynt kovácsolva elfogulatlanul és örömteli várakozással nézni az események, pontosabban, a művek elébe.

Azt hiszem, hogy a legjobb lesz a számomra legérdekesebbel, biennalés highlightommal, MICHAEL KUCHAR⁴ kezdeni. A San Franciscóban élő Kuchar az ötvenes évek óta csinál filmeket, a hetvenes évektől a San Francisco-i Art Institute tanára, az avantgárd és underground film fontos alakja. A Mehringdammon egy hátsó udvarban eldugott, autósiskolák, partiszervizek és építkezési területek között megbújó kiállítóterben Kuchar közel 20 évnyi tevékenységébe nyerünk betekintést (a filmek teljes vetítési ideje kb. 430 perc). A filmek egy projekt, egy filmes időjárásnapló részei, amit Kuchar a nyolcvanas évek közepe óta vezet. Az utolsó film, ha jól emlékszem, 2008-as. Kuchar minden év májusában elutazik az oklahomai El Renóba, ahol hotelszobát bérel, hogy viharokat, villámlást, szakadó esőt, orkánt figyeljen meg. Közben viharvadászokkal, ismeretlenekkel, barátokkal, művészekkel találkozik, és mindent (a véletlen találkozókat is) dokumentál és kommentál. A *Weather Diaries* így természetesen nem pusztán vizuális időjárásnapló, de sajátos biográfia is egyben, amelyben nyomon követhetjük a „művész útját”: hangulatváltozásait, megfigyeléseit, személyes, ironikus-szarkasztikus kommentárjait. És persze szemtanúi leszünk az öregedésnek is: megdöbbenő így végig kísérni egy ember fizikai romlásának folyamatát, regisztrálni annak tanújeleit; betegségeit, kopaszodását, fokozódó emésztési

4 Az idei *Biennále* két fő helyszínén, az Oranienplatzon és a KunstWerkén kívül a további kiállítási helyszínek az Alte Nationalgalerie, a Dresdener Strasse, a Kohlfurter Strasse, valamint a Mehringdammm (az utóbbiak mind Kreuzbergben).

KunstWerke enteriőr





Oranienplatz; kiállítási enteriőr szőnyeggel

nehézségeit, izomfájdalmait. A filmekben az odakint tomboló vihar a művész fájdalmának, gyászának kivetüléseként jelenik meg (csak a huszadik perc végén jövünk rá, hogy Kuchar lírai hangú visszaemlékezése kedvenc macskájának szól); de párhuzam vonódik a természet kiszámíthatatlansága és az emberi természet szeszélyessége között is, leginkább női szereplőkkel illusztrálva; tornádók és vihartölcsérek kinn, vihar a biliben (igen realistán szemléltetve) benn. Meglepő párhuzamok, egzisztenciális kérdésselvetések és giccses képáradat együttállása, vicc, melodráma (helyenként mindent elsöprő zenei aláfestéssel), rafináltan alkalmazott képi kollázstechnika és egymásra rímelő felvételek (Kuchar időnként egymásba folytatja, keveri a különböző években készült anyagokat). A kb. 20 tévéképernyőn és két kivetítőn futó képsorokat tulajdonképpen a néző is összeillesztheti, csereberélheti, a filmek szakaszosan is nézhetőek, s tetszés szerint összeállítható belőlük egy saját oklahomai (vagy éppen szolnoki) viharnapló.

A kiállítás átlátását megkönnyítendő megpróbáltam kategorizálni a magam számára a műveket, különböző láthatatlan szekciókat kanyarítva köréjük, de sajnos ez sem segített igazán. Az olykor toladó módon (a jelző szinte minden, alább felsorolt munkára érvényes) a társadalmi érzékenységet szenzibilizálni kívánó művek (MINERVA CUEVAS: *Dissidence v 2.0*, 2010; MARK BOULOS: *All That is Solid Melts into Air*, 2008); a politikai relevanciájú, elsősorban az arab-izraeli problematikával foglalkozó munkák (amit adott esetben kötelező kúrként is aposztrofálhatnánk – RUTI SELA & MAAYAN AMIR: *Beyond Guilt # 1*, 2003; AVI MOGRABI: *Details 2 & 3*, 2004); a médiakritikus művek (MARIE VOIGNIER: *Hearing the Shape of a Drum*, 2010; ANDREY KUZKIN: *Resistance*, 2009) és hasonlók alapján történő felosztás nem visz közelebb a megértéshez, hiszen minden, magára valamit adó munka be kell, hogy verekedje magát ilyen vagy hasonló kategóriákba.⁵

A kiállításon mindent összevetve a videóké volt a főszerep, bár a kurátor megpróbált odafigyelni az arányokra – mindazonáltal a napilapokban vagy internetes fórumokon megjelent kritikák a túlságosan széles spektrum mellett a (vizuális) élménytelenséget, szikárságot vetették a szemére⁶, amiben a videóknak természetesen jelentős szerep jut. Ami azonban a kiállításon látott filmek kapcsán két-

5 A politikai művészet problematikájához, a művészet hatásmechanizmusainak kérdésességéhez illetve az esztétikai distancia szükségességéhez ld. pl. Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, 2008 (Az emancipált néző). A *politikai művészet paradoxona* című fejezetet. A Biennálén kiállított „politikus” művek jelentős része azonban elsősorban a közvetlen esztétikai hatásra, a bemutatott képek, szavak, gesztusok stb. és a nézőben gondolatokat, érzelmeket, elhatározásokat kiváltó szituáció érzékelése közötti közvetlen érzéki kontinuitás feltételezésére épített. Mint pl. Renzo Martens *Episode 3* (2008) vagy Avi Mograbi *Details 2 & 3* című filmjei, Mark Boulos *All That is Solid Melts into Air* (2008) című videóinstallációja, hogy csak néhányat említsek.

6 Pl. a Die Presse (<http://diepresse.com/home/kultur/kunst/573321/index.do>), a Berliner Morgenpost (<http://www.morgenpost.de/kultur/article1322942>), a taz (<http://www.taz.de/1/berlin/artikel/1/draussen-wartet-die-wirklichkeit/>), a Deutschlandfunk (<http://www.dradio.de/df/sendungen/kulturheute/1200690/>) vonatkozó kritikái. A katalógusban erre (t.i. az „élménytelenségre” vonatkozóan az alábbiakat találjuk: „A Berlieni Biennálén látható munkák csak annyit teret hagynak a művészek (kiemelés tőlem N.E.), amennyi a valóság láthatóvá tételéhez szükséges.”

séggkívül felmerül, a dokumentumfilm és művészfilm különbségének sokszor és sokat vitatott problémája.

„Enjoy (please) Poverty”

RENZO MARTENS *Episode 3* (2008, 88') című, Kongóban forgatott munkája például dokumentumfilmekből ismerős, megrázó, nyomasztó, valódi felvételekkel szembesíti a nézőt,⁷ olyan képsorokkal, amikkel a harmadik világ nyomoráról tudósító dokumentumfilmekben találkozhatunk. A *Biennálén* és mondjuk nem a *Dialektuson* történő bemutatást elsősorban a szubjektív megközelítés teszi indokolttá, a művésznak nem célja az objektív távolságtartás, kézikamerájával állandóan jelen van (számomra talán túlságosan is zavaró mértékben: abszurd módon néha már úgy tűnt, mintha Martens játszaná a főszerepet), részt vesz, dokumentál, kommentál, segít. „Enjoy (please) Poverty” világít a művész által tervezett vakító neonfelirat a kongói éjszakában, amit Martens véres kardként hordoz (pontosabban: hordoztat) körbe. Kérdései egyfelől a dokumentumfilmekből ismerős problémafelvételek, másfelől azonban olyan a kérdezettek is meglepő (ál)naiv, ártalmatlan mondatok, mint pl.: Miért van a menekülttáborok sátrai kivétel nélkül logó (például az UNICEF-é vagy különböző segélyszervezeteké)? Mi van akkor, ha valaki logó nélküli sátrat szeretne? Persze, tudjuk, hogy az érintetteknek kisebb gondja is nagyobb ennél, de mégis... Martens egy francia lapoknak dolgozó olasz fotóst kíséri, aki 50 dollárt kap egy felvételeért (karneválok, esküvők, a normál hétköznapok nem érdekesek, csak az éhező, beteg, haldokló gyerekek, a klánháborúk után hátramaradt véres áldozatok képei eladhatók). Amikor megkérdezi a fotóst, mennyit fizet a felvételekért, az nem is érti a kérdést, hiszen a felvételeket a saját (szellemi) tulajdonának tekinti. Martens missziójának egyik része, hogy felhívja az érintettek figyelmét a szinte észrevehetetlen kizsákmányolásra, amit sorozatosan elkövetnek velük szemben, illetve, hogy megpróbálja felkészíteni őket arra, mit tehetnek ez ellen. Martens tulajdonképpen ugyanúgy kizsákmányolja filmjének szereplőit, mint az előbb említett fotós, ez képezi reality-performanszának alapját. A film (a művész) természetesen nem talál megoldást, provokációja figyelemfelkeltő jellegű, s deklaráltan nem is akar több lenni annál.

„Azóta sem eszem banánt és nem iszom Coca-Colát. Ellenállásból.”

Szintén a dokumentumfilmek eszköztárát alkalmazza *marxism today (prologue)* (2010, 35') című munkájában PHIL COLLINS. A film az Artists Beyond program keretében a *Biennáléra* készült művek egyike. Collins hirdetések útján keresett

7 Id. 5. jegyzet

szereplőket filmjéhez: az NDK-ban marxizmus-leninizmust és marxista közgazdaságtant oktatót középiskolai, főiskolai tanárokat. A kiválasztott riportalányok, négy nő (köztük egy anya-lánya páros) beszél az elmúlt húsz évről, sorsuk alakulásáról. Van köztük időközben nyugatra költözött, sikeres üzletasszony, aki (szó szerint) tőkét kovácsolt tudásából, van a rendszerben rendületlenül hívó, ma jobb híján szociális munkásként dolgozó idealista, s van muszájból a pártot és az ideológiát választott szereplő, aki ma már társkereső szolgálatot üzemeltet, s legfőbb vágya, hogy nyugdíjas éveit a Kanári-szigeteken tölthesse egy megfelelő partner társaságában, akire egyelőre még vár. A monológokat (a kérdéseket nem halljuk, a kérdező a háttérben marad) csak néha szakítják meg archív, mai szemmel nézve döbbenetesen naiv és nevetséges tévéfelvételek. Nagyon jó arányérzékkel összeállított, jól megkomponált film, kiválóan összeválogatott riportalányokkal. Egy ilyen munka esetében lehet, hogy meglepő „esztétikáról” beszélni, de a rendező még erre is ráértett. A szubjektivitás nem annyira szembezőkő, mint a fentebb tárgyalt Martens esetében, de Collins látásmódja és fókusza annál meggyőzőbb. Ő is kiemeli, válogat, a dokumentumfilmekkel ellentétben nem törekszik objektivitásra és széles látószögre, inkább rávilágít bizonyos, számára fontos jelenségekre, melyekből akaratlanul is kirajzolódik az összkép. Ami azonban számomra különösen érdekessé és relevánssá tette a filmet, hogy híján volt mindennemű egzotizálásnak vagy rácsodálkozásnak, az idegenség, az ismeretlen keltette egyszeri érdeklődésnek, ami egy 1970-es születésű brit művészt jellemezhetne. Collins annyira magától értetődően és biztos kézzel nyúl a témához, hogy a prólogus után érdeklődve várhatjuk az év során elkészülő folytatást.

Ahelyett, hogy a továbbiakban a nagy számú feledhető, vagy fogalmazzunk inkább úgy, nehezen felidézhető munka felidézésével birkóznék, lezárásként két fontos pozícióra térek ki, melyek a kurátori állásfoglalás szerint meghatározóak a *Biennále* arculatát illetően. Pontosabban: Rhomberg meglátása szerint többé-kevésbé leképezték azt a valósághoz fűződő problematikus viszonyt⁸, ami tulajdonképpen a *Biennále* apropóját szolgáltatta. Akár keretes szerkezetéről is beszélhetnénk a két művész kapcsán, hiszen a *Biennalén* szereplő legfiatalabb és

8 A kiállítás katalógusának bevezetőjében Kathrin Rhomberg Kertész Imrét idézve magát a valóságot minősíti „problematikus állapotnak”. „Keserű számára a valóság problematikus fogalom, de ami még súlyosabb: problematikus állapottá vált. Olyan állapottá, amelyből – Keserű legintimebb érzései szerint – leginkább a valóság hiányzott. Ha valahogyan rákényszerítették a szó használatára, Keserű mindig nyomban hozzátette: „az úgynevezett valóság”. Ez azonban igencsak szegényes elégtétel volt, ami Keserűt nem is elégítette ki.” (In: *Felzárolás*, Magvető, Budapest, 2003, 10.)

legidősebb művészről lesz szó. Előbbi a koszovói PETRIT HALILAJ (1986), utóbbi pedig a 19. század „formabontó” realistái között számon tartott ADOLPH MENZEL (1815–1905).

Halilaj egyértelműen a *Biennále* és Rhomberg nagy felfedezettje, efelől a kurátor a sajtótájékoztatón sem hagyott kétséget. És abban is biztosak lehetünk, hogy életrajza,⁹ amelyből művészete tulajdonképpen egy az egyben (különösebb reflexiók kényszer nélkül) táplálkozik, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a *Biennále* „szimbolikus figurája” lehessen. Halilaj személyes sorsa a kilencvenes évek migránstörténeteinek paradigmaticus példája, s talán csak a happy end az, ami megkülönbözteti sorstársaitól. Az albán művész egyedüliként állít ki a KunstWerke pincéjében, földszintjén és udvarán (már amennyiben az ott elhelyezett tyúkólat és hevenyészett baromfiudvart műnek lehet nevezni, de a mű szerves részének, gondolom, mindenképpen). Helyesbíték, persze, hogy a tyúkólatnak és a tyúkoknak is van szerepe, a *They are Lucky to be Bourgeois Hens II* (2009) című munka részei. De a fő attrakció mégis az *Untitled (sketch of house structure)*, 2010-ből.

A KunstWerke bejáratát eltorlaszolták, a kiállítótérbe csak a pincén keresztül lehet bejutni. A teret egy életnagyságú, valódi ház (csont)váza (vagy térbe átfordított alaprajza) tölti ki, áttörve a mennyezetet is. A ház Halilaj családjának a háború folyamán lerombolt, de Pristinában újra felépített lakhelyének élethű modellje vagy váza, amihez a faanyagot egyenesen Pristinából, az eredeti helyszínről, az építkezési anyagokból válogatta és szállította a művész. Az életnagyságú „szobrot” klasszikusan prezentált vázlatok, installációk egészítik ki. Nem értem. Nem értem, mire fel a nagy lelkesedés, Joseph Beuys kiterjesztett művészetfogalmának emlegetése Halilaj művészetének kapcsán... Én csak egy nem túl eredeti ötlet nem túl eredeti kivitelezését látom, amiben persze, hogy szerepet játszik kollektív és individuális emlékezet, az idő, az intervenció és sok minden más, de kifejezetten a mű előnyére vált volna a valamivel szofisztikáltabb és kevésbé közvetlen megfogalmazás.

A *Biennále* „nagy dobása” azonban a „*Menzel extrém realizmusa*” címet viselő kiállítás, és az, hogy ennek megrendezésére Rhomberg a huszadik századi művészettörténet egyik legendás figuráját, a modernizmus és realizmus-szakértő,

9 Halilaj a balkáni háború idején, ami családját is szétforgácsolta, egy ENSZ-menekülttáborban kapott helyett, ahol kitűnt rajz tehetségével. Ez tette lehetővé számára, hogy családjából egyedüliként elhagyhassa a háborús övezetet, s Olaszországban művészeti képzésben részesüljön.

PETRIT HALILAJ
Untitled (sketch of house structure); The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real, 2010

