

adta a követ. „Gyomorrák!”, nevetett Filliou.⁴⁸ Nekem nem mondott semmit a smaragd, csak csiklandozta a tenyeremet. Életemnek abban a periódusában voltam, amikor múltbeli zavaros tapasztalatok miatt éppen mindent megtettem, hogy a lehető legmesszebbre távolodjak (a kabbala kivételével) a mágia összes formájától, ezért a kő diagnosztizáló hatalmában sem akartam hinni.

Henri Michaux, miután meglehetősen durván elzavart egy közelben ólálkodó fotóst – gyűlölte, ha fényképezik –, elgondolkodva forgatta ujjai között a csillogó, zöld követ. „Régóta tudom, amit suttogsz”, suttogta. „Gyors lesz és kíméletes.”⁴⁹ Michaux nem rettegett a haláltól, éppen ellenkezőleg, kíváncsian várta. Szinte pontosan ugyanazt mondta, mint az ő elutazása után 12 évvel barátja, Timothy Leary⁵⁰: „Várom a halált, mert még sohasem történt meg velem.” Aztán elmesélt egy viccet, amelyet bizonyára nagyon fontosnak tartott, mert egy évvel később, 1979 nyarán, amikor a Le Lavandou nevű bájós, levendulaillatú dél-franciaországi kisvárosban meglátogattam, újra elmondta: Miután eloltották a tüzet a kórházban, a tűzoltóparancsnok jelentést tesz a főorvosnak. »Az alagsorban találtunk három eszméletlen áldozatot. Kettőt mesterseges lélegeztetéssel sikerült visszahoznunk az életbe, a harmadikon sajnos már nem tudtunk segíteni.« A főorvos elájul. Az alagsorban nincs semmi más, csak a hullaház.”

Ezen a ponton érkezett az asztalunkhoz a SPIONS akkor még a Serguei Pravda fedőnéven kémkedő frontembere, egy valószínűtlenül sovány, rendkívül elegáns, középkorú férfi és két szép, egymáshoz nagyon hasonlító nő társaságában. „Monsieur Havas, a SPIONS menedzsere”, mutatta be a férfit. Mint később kiderült, a két nő, anya és leánya, Laslo Havas élettársai voltak. Beszélgetőtársaim ismerhették Monsieur Havas múltját, mert láthatóan nem örültek érkezésének. Néhány perc múlva felálltak, komoran elköszöntek és elmentek. Szerencsére a későbbiekben nem tévesztettek össze sem engem, sem a frontembert a SPIONS számukra nagyon nem szimpatikus menedzserével, továbbra is barátságosak, segítőkészek maradtak irányunkban. A SPIONS folytathatta próbáit a Pompidou Központ galériájában, Robert Filliou és partnere, Joachim Pfeufer amerikai építész *Real Space Time Poipoidrom # 2. 00 Prototyp*e című installációjában.

Folytatása következik

48 Miután 3 évet, 3 hónapot és 3 napot meditált a dél-franciaországi Les Eyziens-de-Tayac-Sireuil zen buddhista kolostorában, Robert Filliou ott is halt meg 1987. december 2-án, gyomorrákban. Nem volt hajlandó orvosokkal kezeltenni magát, a fájdalomcsillapítókat is visszautasította.

49 Henri Michaux 1984. október 19-én, álmában halt meg. Leállt a szíve.

50 Timothy Francis Leary (1920–1996) az Anomim Alkoholisták terápiájának módszereit kidolgozó, a pszichedelikus drogok használatát népszerűsítő amerikai pszichológus, pszichiáter és író.

Lesi Anita és Lesi Zoltán

Mumok: Musée à vendre pour cause de faillite

(Eladni a múzeumot csőd miatt)

Mumok, Bécs

2014. február 13 – március 16.

A mumok kiállításának címét Marcel Broodthaers-nek 1971-es kölni művészeti vásár katalógusában megjelent szüzséje ihlette. A provokatív, lázadó cím csintalan mosolyt csal az arcunkra: Broodthaers 1968 és 1972 között egy olyan fiktív múzeumot álmodott meg kiállításokkal és installációkkal, amely nem áll pénzügyi befolyás alatt. Múzeumától távol akarta tartani a hagyományos, ódivatú bemutatási módszereket – a radikális nyitást szorgalmazta.

ANNICK és ANTON HERBERT az 1968-as mozgalmakat követő, az új megközelítési módokat alkalmazó művészeti megnyilvánulásokat támogatták, azokat az alkotókat, akik kibővítették a művészetfogalmat és kritikával fordultak a korábbi avantgárd munkák felé. A gyűjtési irányvonalról Herberték így nyilatkoztak: „Nagy hatással volt ránk, ami 1968-ban történt. [...] Addig sajnos csak a nézői voltunk, a művészetről szóló vitákban aktívan nem vettünk részt, de ettől az időponttól kezdve döntenünk kellett valami mellett. [...] Kreatív módon akartunk részt venni, amit úgy tettünk meg, hogy elkezdtünk egy gyűjteményt felépíteni.” A művészekkel és a galériákkal kiépített szoros kapcsolatok révén számos minimalista és konceptuális műre tettek szert, úgy mint Carl Andre, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Donald Judd, On Kawara, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter és Lawrence Weiner alkotásaira, majd a '80-as években tovább bővítették a gyűjteményt Martin Kippenberger, Franz West és Mike Kelly munkáival. Genti kollekciójuk manapság az egyik legjelentősebb európai kortárs művészeti magángyűjtemény.² A *Musée à vendre pour cause de faillite* kiállításához ők maguk válogattak Bécsben: céljuk a provokáció mellett egy olyan új látásmód és párbeszéd kialakítása, amelyet a tárgyak közötti szokatlan kapcsolatok teremtenek meg.

A kiállítás földszinti termeiben MARCEL BROODTHAERS és GERHARD RICHTER alkotásai voltak láthatóak HEIMO ZOBERNIG videóinstallációi mellett – ugyan különböző korosztályokhoz tartoznak, de mindannyian a művészet kifejezési lehetőségeivel kísérleteznek. A gyűjtők – Richter esetében – a sokszínű életműből nem a festményekre, hanem sokkal inkább az analitikus művekre fókuszáltak. A terem hangulata akár egy színnel teli laboré, amelyből már kipakolták a kémcsöveket: már csak az új talányok várnak a látogatókra. Richter szemléletmódját jelentős mértékben meghatározta, hogy 1961 elején Németország keleti részéből a nyugatiba költözött át,

1 Karola Kraus–Eva Badura-Triska: Musée à vendre pour cause de faillite, discours. In.: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 13.

2 <http://herbertfoundation.org/>



MARTIN KIPPENBERGER
Spiderman Atelier, 1996, installáció (fa, vas, üveg, műanyag, tükör, bronz, polisztirol, vodkás üveg, balsa fa, olaj, vászon 279×375×380 cm © Herbert Foundation, Gent / Ghent

ahol egy teljesen más életszínvonallal és gondolkodásmóddal szembesült. Egyszerre utasította el a diktátori szabályozású realista festészetet és a nyugati „szabad” világ absztrakt kifejezőmódját. Az ábrázolásmódok kritikus vizsgálata és elemekre bontása után egy egészen új nézőpontból hozott létre egy saját festői világot. Festményein művészettörténeti motívumokat torzít el vagy rombol le, melyben leginkább a megérzései vezetnek.³ Véleménye szerint festés közben egyszerre kell elfelejteni a fogalmakat, a kompozíciót, a tárgyat és a formát, és ugyanakkor mégis mindezt megtartani.⁴ A „színes tábláival” kapcsolatban pedig egy építész kérdésre válaszolva kifejtette, hogy a helyes arányok megtalálása a fontos számára, valamint az, hogy az ötletét megfelelően tudja szemléltetni, máskülönben akár színesre festett kekszeken is bedobálhatna egy szobába, amelyek ugyanúgy 1024 színt eredményeznének, csak éppen véletlen formában.⁵ Az „1024 Farben in 4 Permutationen” (1024 szín négy változatban, 1973), amely a kiállítás első

darabja, kísérlet az összes látható szín ábrázolására: Richter egy olyan, a három alapszínből és a szürkéből álló rendszert alkotott meg, amelyben egyenlő ugrásokkal újabb és újabb felosztások lehetségesek. (A képmező mérete és elosztása is egyenlő, ebben pedig a négy színnek fontos szerepe van, mivel így azok tovább bonthatóak – pontosan – 1024 színre.) A kép a végtelen változatok és elrendezésének példája, amelyben minden lehetséges és megvalósítható. A cselekvés ugyan parttalan és a vágy a végtelenre értelem nélküli, de mégis reménytel, hiszen nem kötnek gúzsba normák vagy megkövesedett doktrínák. „Meg vagyok győződve, hogy a jövő nem igényel ideológiát, sem igazságot, sem szabadságot; már az élet értelmének kérdése is nevetséges és az értelemadás embertelen.” – vonja le a következtetést a művész.⁶

Richter a fotográfiát is a festészet nyelvére fordította le: ennek az útnak az egyik darabja a „128 Details from a Picture” (128 részlet a képből, 1998), amelyen egy festményről különböző beállításból készült fotókat illesztett egymáshoz, így ötvözve az absztrakt és a realista látásmódot. Arra is van példa, amikor Richter a festészet és a fotó médiumát elhagyva egy komplexebb formával kísérletezik: a „4 Glasscheiben” (4 üvegtábla, 1967) egy szobor-installáció négy nagyobb formátumú üvegtáblával, amelyek horizontális tengelyük végpontjain, a kereteken rögzítve 3600-ban elforgathatóak. Richternél az „ablak a világra” elképzelés az átlátható terekben valósul meg: szakít a szokványos keretekkel, hogy helyet adjon az egyéni elképzeléseknek. A látogatók saját tükröképükkel szembesülnek az üvegtáblákon és kedvükre formálhatják a bennük élő képet, a „mindent látni, de semmit sem megragadni”⁷ ideájának megfelelően.

3 Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009, 368.

4 http://www.bundesakademie.de/programm/bildende-kunst/do/veranstaltung_details/bk16-13/ [2014.03.25]

5 <http://www.wikiartis.com/gerhard-richter/zitate/> [2014.03.25]

6 Eva Badura-Triska: Dekonstruktion bei Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Herno Zobernig. In: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 150.

7 <http://kurier.at/meinung/blogs/kunstwerk-der-woche/gerhard-richter-4-glasscheiben/54.845.634> [2014.03.30]



Musée à vendre pour cause de faillite, Mumok, 2014
részlet a kiállításról © Mumok

BROODTHAERS művei meglepő plakátokkal teli, berregő diavetítőtől hangos, különös és vidám helyé tették három hónapra a mumokot. A munkák egy felfedező utat rajzoltak ki, amelyben még egy térképet, „*Carte du monde poétique*” (A világ költőinek térképe, 1968) is elhelyeztek, hogy pontosan tudjuk, hol is vagyunk tulajdonképpen. Installációk, múzeum a múzeumban, meglepő duett egy olyan művésszel, aki maga is hangosan kritizálta a hivatalos múzeumi rendszert. Az 1924-ben, Brüsszelben született Broodthaers irodalmárként kezdte, majd 1964-től a konceptuális művészet felé fordult. Az egyik első volt azok közül, akik a művészetrel kapcsolatban a társadalmi intézmények felől tettek fel kérdéseket. A nyelv kifejező ereje mindvégig tetten érhető ezekben a munkáiban, a költészetet nem hagyta el, hanem inkább műveinek középpontjába állította.

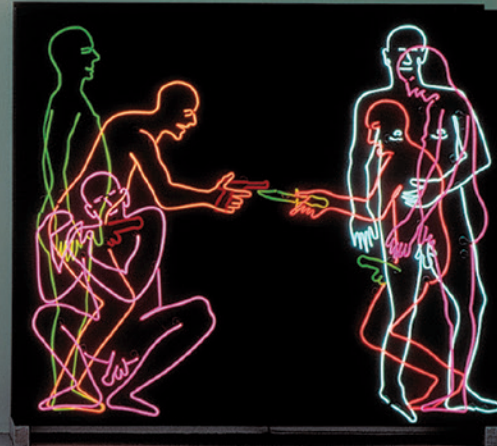
Az egyik fő műve az 1967-ben készült „*Le Corbeau et le Renard*” (A varjú és a róka, 1967) című film.⁸ Kiindulási pontja a La Fontaine fabula, amelyben a róka éneklésre csábítja a varjút, hogy megszerezze a csóréban tartott, áhított sajtot. Broodthaers a csalóban megbízó varjú

példázatát ültette át. Szakított a hagyományos mozival, kép és a szöveg egymással való viszonyával kísérletezett: utalva a fabula szereplőinek „helyzetére” a varjú és a róka csupán nyomtatott figurák, a kézzel írott vagy nyomtatott feliratok előtt pedig mindennapi és művészeti tárgyak – hol egy fekete csizma, hol egy virágcsokor – váltakoznak. Egyre nehezebben hiszünk a szemünknek, mivel Broodthaers a megszokott, unalomig ismert tárgyakat úgy hozza új és meglepő helyzetekbe, hogy közben átformálja jelentésüket: az általa megteremtett személyes valóságban egy csizma a szöveg előtt sokkal inkább költészet, mintsem lábbeli.

Broodthaers, analitikus művészetkritikái mellett, a múzeum intézményének szerepét is megkérdőjelezte: 1968 májusában művésztársaival együtt elfoglalták a brüsszeli Palais des Beaux-Arts-ot, hogy így fejezzék ki tiltakozásukat a fennálló előregedett, polgári kultúrpolitika iránt.⁹ Nem sokkal később egy fiktív múzeumot hozott létre a saját műtermében, amelynek azután igazgatót és kurátort is választott. Kezdetben a festményeket szállításkor védő faladákat raktak ki, majd ezeken ülve beszélgetéseket is tartottak a művészet helyzetéről. A *Musée d'art moderne, département des aigles, section des figures* (Modern művészeti múzeum, sasok osztálya, figuratív szekció) kiállítását diavetítésekkel színesítette, amely a mumokban is látható. A sas különböző természettudományos, művészeti vagy politikai kontextusok motívumaként jelenik meg, ősi szimbólumaként a változások felett állónak és hatalomnak. A tárgyak elrendezése ugyan a múzeumi katalógizálási rendszert idézi, de magyarázatuk egyéni asszociációkra támaszkodik. Nem minden kiállított tárgy rendelkezett „művészeti értékkel”, és ezt Broodthaers a tárgyleírások után közölte is a látogatóival: „Ez nem műalkotás.” Az ismerős mondat Réne Magritte-re utal, aki nagy hatással volt Broodthaers egész munkásságára.

8 Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*. <https://www.youtube.com/watch?v=p4RSW-G5ZTE> [2014.03.30]

9 Eva Badura-Triska: Dekonstruktion bei Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Herno Zobernig. In: *Musée à vendre pour cause de faillite. Werke und Dokumente aus der Herbert Foundation und Mumok im Dialog*. 2014, 121.



BRUCE NAUMAN
Sex and Death, 1986, neon csővek, alumínium, 183×244×29 cm © Herbert Foundation, Gent / Ghent

A kiállításban Richter egyik „sasos-festménye” is megtalálható, amit Broodthaers nagy becsben tartott.

Richter és Broodthaers művei erős konceptuális jegyeket mutatnak, de nem a konceptuális művészeti normák megteremtése az elsődleges a számukra, sokkal inkább a művészet nyelvével, „beszédmódjaival” való kísérletezés. Nem kínálnak a nézők számára téziseket vagy megoldási javaslatokat, hanem primer kérdéseket tesznek fel és szkepszissel fordulnak a fennálló megközelítési és ábrázolási módok felé. Annak az elkerülhetetlen felismerésnek irányába terelnek, hogy képtelenek vagyunk magunkat hitelesen kifejezni.¹⁰ Mindez nem korlátozza a művészeket abban, hogy egyre újabb és újabb ötletekkel álljanak elő, és a társadalmi jelentőségű kérdéseket művészi hangnemben szólítsák meg, vagy éppen provokálják.

A mumok harmadik emeletét BRUCE NAUMAN papír-, neon- és videómunkái, valamint hatalmas acélinstallációja, a *Musical chairs* (Zenés székfoglaló játék, 1980) tölti meg. A szűk tér a különféle technikák keveredése miatt zsúfoltnak hat, különösen az irritatív *Sex and death* (Szex és halál, 1985) neon-munka van erős befolyással a többi mű élvezetére. A rituálisan ismétlődő mozgás, a

neoncsővekből épített fluoreszkáló motívumok a nyolcvanas évek közepe óta foglalkoztatják Naumant. A *Szex és halál* – akár egy szaggatottra vágott film – egy történetet jelenít meg az egymást váltó képeken. A két egymással szemben álló meztelen férfialak kezében kés és pisztoly van, erekcióval vagy lekonyuló pénisszel reagálnak egymás mozdulataira, támadnak, majd magukba roskadnak. A háború és a szexualitás párhuzama a művészettörténetben sokszor ábrázolt Mars görög istent idézi groteszk és homoerotikus formában. Nádas Péter a *Párhuzamos történetek*ben kiemelten sokat foglalkozik ezzel a témával, Nauman művével kapcsolatban is találó az egyik mondata: „Talán a merevedés, a folyamat izgatott, az átváltozás követhetetlen élménye egy rideg testen, amely különben csak az életidővel változik, de akkor is észrevétlenül.”¹¹

Az *Audio-Video Underground Chamber* (Földalatti kamra, 1972) videója egy kiállítás látogatótól teljesen szokatlan érzékelési és befogadási módot követel meg. A múzeumon kívül elföldelt csupasz betonkocka teljesen kikerüli a közvetlen befogadás lehetőségét: a koporsószerű térbe mikrofont és kamerát installáltak, így továbbítják a képet és a hangot a kiállítótérbe. A zárt, keskeny kamrából érkező változatlan, csendes kép a klausztrofóbia állapotát idézi fel a nézőben. Nauman egészen egyszerű eszközökkel alkotta meg a „szorongást közvetítő gépet”.

A *Musical chairs* (Zenés székfoglaló játék, 1980) két szék és acélsínek plafonra felfüggesztett installációja.¹² A hatalmas „tárgy” jelenléte nyugtalanító, hiába lebeg szemmagasságban, mégis felébreszti a néző veszélyérzetét. Ha a részei összeérnek, akkor egy átható, mély hangot adnak ki, amire a mű címe is utal. Miközben persze elég a mozgásba hozott művészeti asszociációs mező is, amely akár Warhol *Electric Chairs*-étől (Elektromos székek, 1964) akár Robert Morris *Hearing* (Hallás, 1972) című installációjáig is terjedhet. Ugyanakkor Nauman műve, miközben címében egy gyerekjátékot idéz meg, és egyben az erőszak, az izoláció és a kirekesztettség érzésére is utal. A „székfoglalót” játszva a gyerekek a kör alakban elhelyezett székek mentén sétálnak, amíg

10 I.m. 101.

11 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*. Jelenkor Pécs, 2005, 2. kötet. 48.

12 A körben mozgó acélkereszt egyébként visszatérő motívum Nauman munkáiban.

a zenét hallják, ha megállítják a zenét, le kell ülniük egy üres székre. Mindig eggyel kevesebbet szék van, mint résztvevő: valaki mindig, kizorol, hopen marad, egészen addig, amíg végül egyetlen székre ül le az utolsó gyerek. A kiállított munkák mintha egy irányba mutatnának: Nauman a minimál és konceptuális művészet lecsupaszított nyelvét, formáit mozgással, valamint a külső és a belső tér át- és megfordításával kombinálja: nyomozást, kísérleteket folytat az oda-visszahatások, az érzelmi és hangulati kapcsolódások, visszacsatolások területén.

MARTIN KIPPENBERGER *Spiderman Atelier* (Pókember műterem, 1996) műve egy tíz négyzetméternyi színpadon meg- és berendezett padlasműterem. Az installáció 1996-ban a *L'Atelier Soardi in Nizza* című kiállításhoz készült, amelyet Henri Matisse időskori műtermében rendeztek meg. Az installáció címét az *Amazing Spider-Man* képregénysorozat adta, amely 1963 márciusában jelent meg először: Peter Parkert, a főhőst megcsípi egy radioaktív pók, és ettől természetfeletti erőt kap. Az 1996-os kiállítás plakátján Kippenberger – Matisse által ihletett (*La Danse*, 1909) – körtáncot járó pókemberei jelennek meg. Installációja meglehetősen ironikus képet ad a „művészről”, akit a műtermében pózoló superhősként, egy fekete drótokból szőtt, ecsetet tartó pókemberként mutat be. A falnak támasztott monokróm festményeken pedig szavakat látunk, amelyek a nagy művész „szupererejének” forrásait határozzák meg: hasis, kávé, speed. De az is lehet, hogy már azok uralják minden tettét. Nyilvánvaló a kapcsolat az akkor már nagyon beteg művész életvitelével, radikális és következetes „önfelszámolásával”. Kippenberger nekrológiájában Michael Krebber és Cosima von Bonin írja a következőket: „Egy kövér pók volt, aki a jobbról-balról röpködő dolgokat elkapta, egypárszor kifordította, odaégette és egy másik szobába vitte. Ezeket a lépéseket variálta, mindig egy új, egy újragondolt történettel állt elő.”¹³

Egy egyszerre komoly és humoros lázadás adta a mumok kiállításának címét, amely a konceptuális művészet különféle rendszereit, megközelítésmódjait állítja egymás mellé. A négy emeletet bejárva nem fogunk katarzistól megmerevedni vagy elalélni: inkább elgondolkodunk a nyelv és a festészet dekonstrukálásán (Richter és Broodthaers), az ábrázolás problematikáján (Nauman és Kippenberger), vagy a műalkotás befogadásának és használatának abszurd kettőségén (Pistoletto és West). A kiállítás „eladja” a múzeumot a látogatóknak, egyáltalán nem mond csődöt, és talán egyszer majd Budapesten is megtekinthető lesz.

C s e r b a J ú l i a

A víz hatalma

A Fondation François Schneider

Azt álmodtam, hogy Magyarországnak képzőművészetet kedvelő miniszterelnöke van, és milliárdos nagyiparos barátai egymást túlszárnyaló buzgalommal építkezve, képzőművészeti központokkal, privát múzeumokkal népesítették be az országot. Még a legkisebb faluba is jutott belőlük. E csodás álom annak a napnak az éjszakáján lepott meg, amikor a Mulhouse környéki Fondation François Schneiderben jártam. Franciaországban a csomagolóanyaggyár tulajdonos alapítványa a kortárs szobrászat leggazdagabb francia magángyűjteményének élvezetét osztja meg időszakos kiállításain az érdeklődőkkel, a szerszámgyáros építészeti is figyelemre méltó múzeumában napjaink képzőművészetének sokszínű világával találkozhat a nagyközönség, a többféle iparágban eredményesen működő nagyiparos és filantróp pedig a közelmúltban valósította meg régóta dédelgetett álmát, a víz témájának szentelt *Centre de l'art de la Fondation François Schneider*et.

Falu végén, erdő szélén áll egy ház, amelyben egykor – még nem ipari méretekben – a falu nevét viselő Wattwitter ásványvizet palackozták. François Schneider, az épület jelenlegi tulajdonosa ebben az 1920-as évekből származó, a mai kornak és a célnak megfelelően átalakított, kibővített épületben hozta létre a négy alapelem egyikének, a víznek szentelt művészeti alapítványát.

A kertben többek között CLÉMENT BORDERIE hűtött fémcsőkarikát dermedt vízzel bevont és az épület falába behatoló *Wall Piercingje*, ILANA ISEHAYEK állandóan, de bizonytalan egyensúllyal forgó szökőkút együttese, a *Toupiés d'eau*, SYLVIE DE MEURVILLE a környező hegyek, az első világháború véres harcainak színhelyéről készített geográfiai „lenyomata”, a felületén csörgedező vízzel és NICKI DE SAINT-PHALLE vízöntő *Star Fountainje* mellett POL BURY egy olyan alkotása, a *17 sphères dans une sphère* kapott helyet, amelynek kidolgozott tervét a művész már nem tudta megvalósítani.

A Fondation François Schneiderben évente három kiállítást rendeznek. Az egyik az ugyancsak Schneider által alapított, és évente kiírt *Talents Contemporains*, interneten elérhető pályázat hét nyertesének munkáit mutatják be. A pályázat célja, hogy felfedezze és támogassa a tehetséges, de anyagi és bemutatkozási lehetőségekkel nem rendelkező alkotókat, ezért az kortól, nemzetiségtől, műfajtól és művészi pályától függetlenül bármely művész számára nyitott. Kizárólag az alkotás minősége számít, amelyet egy tekintélyes tagokból álló nemzetközi szakmai zsűri bírál el. Az alkalmanként szétosztott 300 ezer eurós összeg felét a művek megvalósítására, másik felét megvásárlásokra fordítják. Legutóbb száznegy országból több mint háromezer művész nyújtotta be a vízhez kötődő fotók, festmények, szobrok, videók és installációk terveit. Az idei nyertesek kihirdetése néhány hét múlva Párizsban, a Palais de Tokyóban lesz, kiállításuk pedig ez év őszén.

Az éves program második kiállítása mindig egy meghívott művészt mutat be, aki ezúttal az a FABRIZIO PLESSI volt, akinek munkáival néhány hónappal ezelőtt a Ludwig Múzeumban a magyar közönség is megismerkedhetett.¹

¹³ Michael Krebber, Cosima von Bonin: „Eine dicke Spinne.“ *Spex*, 5 (Máj 1997), o. S.

¹ *Liquid Labyrinth. Fabrizio Plessi kiállítása*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2014. január 31 – 2014. április 13.