

# Kollektív apagyilkosság

## Néhány gondolat a *Tárgyi világ* című projekt\* kapcsán

*Négy művész szeretné megszerezni egy ötödik művész festményét. Elhatározzák, hogy együtt megveszik. Egy ügyvéd segítségével szerződést kötnek a közös műtárgy megosztásáról. De hogyan fordítható le a festmény geometriai struktúrája a jogi normák nyelvére? És mi az, amit a négy művész mostantól birtokolni fog?*

Ez a leírás volt olvasható ERDÉLYI GÁBOR, GÁLIK ANDRÁS, HAVAS BÁLINT és SZABÓ DEZSŐ közös projektje, a *Tárgyi világ* kapcsán, melyet 2014 decemberében a Kecse utcai Múteremházban mutattak be. A megvásárolt mű(tárgy) és egyben a közös tulajdon használatának megosztásáról szóló szerződés tárgya KÁROLYI ZSIGMOND *Etalon* (1992) című festménye volt. A megállapodás tartalmazta, hogy a Felek a létrejött közös tulajdon fenntartása, a műtárgy integritása és értékének megőrzése érdekében mindent meg kívánnak tenni, valamint, hogy a közös tulajdoni helyzetet egy önálló művészeti projektnek tekintik. A Felek egyhangúlag kinyilvánították, hogy a műtárgy több, mint tulajdon. A szerződést mind a négy Fél aláírásával elfogadta, és hozzájárult, hogy minden évben negyedévenkénti ciklusonként, egymást követően egy-egy ciklusra kiterjedően a Festmény kizárólagos használatára és birtoklására jogosult. A birtoklás sorrendjét a Felek „tulajdonosi gyűlésen” sorsolással határozzák meg. A Felek abban is megállapodtak, hogy az egy-egy tulajdonostársat jogosító kizárólagos használat és birtoklás alatt az adott Fél köteles a Festményt rendeltetésszerűen, gondosan használni, kezelni és annak állagát kellően megővni. Ennek be nem tartásából származó minden felmerülő kárért teljes anyagi felelősséggel tartozik az adott Fél.<sup>1</sup>

A közönség számára nyitott eseményen a megvásárolt mű mellett maga a megállapodás is kiállítási tárgyként, műként funkcionált, melyet sokszorosított formában bárki hazavihetett. A művészek által minden bizonnyal nagy odafigyeléssel szerkesztett, a jogi előírásoknak és formai követelményeknek is megfelelő szerződés – mint a projekt szöveges szupplementuma – külön elemzést érdemelne. A projekt főbb aktorainál maradván azonban megállapítható, hogy a 90-es években indult generációhoz tartozó művészek mindegyike KÁROLYI ZSIGMONDOT tartja mestereinek, annak ellenére, hogy Erdélyi Gábor kivételével mindegyikjük eltávolodott a szorosán értelmezett Károlyi-féle radikális festészettől.

Formai szempontból az *Etalon* című festmény a Károlyi munkásságát meghatározó „kép a képben” vagy „keret a képben” problematika kifejeződése. (Erdélyi Gábor vásznain hasonló festészeti, fizikai és optikai kérdésekre keresi a választ, míg Szabó Dezső a radikális festészet módszerét tulajdonképpen a fényképezés eszközével

valósítja meg). A bikróm vászon képzeletbeli tengelye mentén elmozdított négyzetforma dimenzióváltásra készíti a befogadót, ami – ha a címadás felől keresünk kapaszkodót – a hiteles mérték mintapéldányként értelmeződik.

Károlyi festményeinek tárgynélküli tiszta esztétikája kapcsán nem mehetünk el KAZIMIR MALEVICS radikális formavilága és gondolatmenete, *A tárgynélküli világ* említése nélkül, melyben az érzés tárgy nélkül való pontos ábrázolásának programját hirdette meg. Már csak azért is említésre méltó ez a párhuzam, mert elemzésünk tárgya most a *Tárgyi világ* című projekt. Egy pillanat erejéig érdemes képzeletben egymás mellé helyezni Károlyi *Etalonját* és Malevics *Szuprematista kompozíció – fehér fehéren* (1918) című művét, vagy akár a híres *Fekete négyzetet*. Boris Groys *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich* című írásában kifejti, hogy Malevics *Fekete négyzete* nem abban az értelemben volt forradalmi gesztus, hogy kritizálta volna a politikai status quót vagy közvetlen hatással lett volna az eljövendő forradalomra – forradalmisága abban rejlett, hogy igent mondott a hagyomány szétrombolására és a múlthoz való szentimentális ragaszkodás halálát hirdette meg.<sup>2</sup> Ebből az alapállásból tekintve az *Etalon* című festmény kiválasztása a négy művész részéről formai és tartalmi szempontból is megalapozott döntésnek tűnik.

A *Tárgyi világ* kapcsán számos kérdés vetődik fel: a műgyűjtés és a műkereskedelem kritikája, a műalkotás mint áru kérdése, a közös tulajdon (nemcsak) jogi problémája, de az akció első megközelítésben értelmezhető hommage-ként, a monokróm mester előtt való tiszteletadasként is, a „tartozás” szimbolikus és anyagi értelemben vett lerovásaként.

A szokatlan és egyedülálló eseménynek leginkább talán a Kis Varsó *A hét műtárgya* sorozata lehetne az előképe. Míg 2001-ben a Hajós utcai nyitott műteremben hetente más-más művész alkotását kérték kölcsön és tették meg a beszélgetés tárgyának, addig jelen esetben a tulajdon teljes átruházása, totális kisajátítás történt egy független művészeti helyszínen, mely aztán az individuális műélvezés (vagy ki tudja?) tárgyaként a művészek magánlakásaiba került. Egy másik alkotó művének átvétele, felhasználása, ideiglenes megszállása a Kis Varsó praxisát alapjaiban meghatározó jelenség. Arra azonban, hogy a tanítványok megvásárolják a mester művét, hogy aztán közösen osztozzanak rajta – tudomásom szerint – nem volt még példa.

Másként közelítve meg a problémát: a projekt címadása a műalkotás kultikus értékéről a használati értékére irányítja a figyelmet. Ebben

<sup>1</sup> Részlet a szerződés szövegéből.

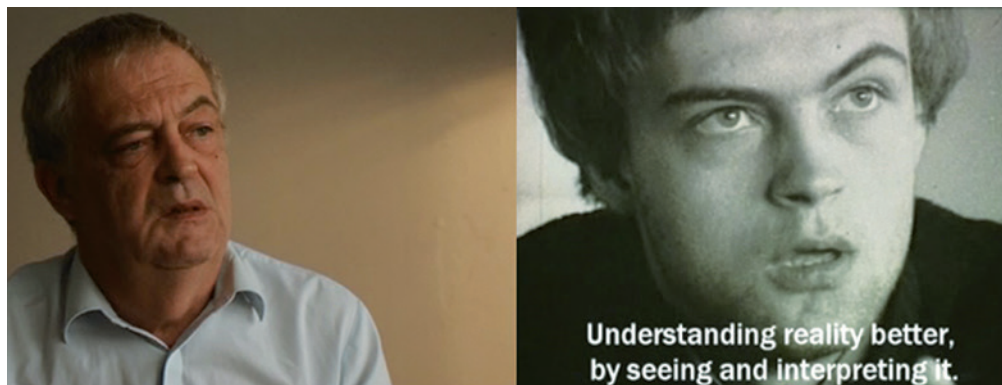
\* *Tárgyi világ*. 2014. december 8., Kecse utcai Múteremház (1034 Budapest, Kecse utca 23.)

<sup>2</sup> Boris Groys: *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. E-flux: <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>. [Letöltés ideje: 2014.02.01]

az összefüggésben is számos kérdés merül fel: egy műalkotás megvásárlásakor a tárgyat veszszük meg, vagy az ahhoz kapcsolódó tartalmakat és komplex viszonyrendszert is birtokolhatjuk? Itt különbséget kell tennünk mű(tárgy) és műalkotás között. Utóbbi magában foglalja a művet megillető kitüntetett figyelmet, értő befogadást, folyamatos törődést, míg a műtárgy a használati értékre korlátozódik. Azáltal, hogy nem egy, hanem négy művész vásárolta meg egy másik alkotó művét, a tulajdonlás individuális koncepciója is megkérdőjeleződik. Lehetséges-e, hogy egy tárgyat többen birtokoljanak, de legfőképp: mit birtokol valójában a négy művész együtt és külön-külön? Mivé alakul a mű, amikor bekerül a műkereskedelem vérkeringésébe, és változik-e a státusza, ha művész tulajdonába kerül?

A művész mint műgyűjtő, a műgyűjtés kritikai megközelítése szempontjából a *Tárgyi világ* a műtárgycentrikus, tárgyak birtoklására irányuló műgyűjtés alternatíváját is nyújtja. A sorra felmerülő kérdések mellett a projekt az eldologiasodás kontextusában saját pozíciójára is rákérdez. Mit jelent megvásárolni a redukcionista műalkotást? Tekintető-e a projekt állásfoglalásnak az avantgárd művészet dekorációjává, áruvá vagy kényelmi cikké válásáról? Számos, az intézményrendszert érintő kérdés is felmerül: mi lesz a státusza az *Etalon* című festménynek ezek után a Károlyi-œuvre-ben? Egy négyszeres konceptuális mű tárgyává vált, egy ready-made festménnyé, mely festmény mivoltában megszűnt létezni?

Egy anekdota szerint az Iparterv-generációhoz tartozó geometrikus festőnk mondta egyszer, hogy a hazai művészeti szcénával az a baj, hogy senki nem rádiózott ki senkit, utalva Rauschenberg híres *Kiradírozott de Kooning-rajz* (1953) című munkájára, mely gesztus úgy is értelmezhető, mint az új generáció legismertebb művészeinek kísérlete az apagyilkosságra.<sup>3</sup> A kelet-közép európai régió kortárs művészetében kitapintható egy jelenség, melynek fókuszában a rendszerváltás utáni művészgeneráció hatvanas-hetvenes évek képzőművészeti hagyományához való viszonya, a két generáció kapcsolata áll. E jelenség kontextusában a közvetlen hivatkozások és a kapcsolódási pontok mellett talán legizgalmasabb a hagyomány folytonosságának vizsgálata. A kisajátítástól a másoláson át a 'reenactment'-ig terjedő kortárs művészeti reflexiók mentén a művészettörténeti hagyomány új szempontú megközelítése válik lehetővé. A neoavantgárd tradícióhoz való reflexív viszonyulás jellemzi többek között PIOTR UKLANSKI és OSKAR DAWICKI, ROMAN ONDÁK és



KIS VARSÓ  
Game of Changes (A változások játéka), 2009, videó

BORIS ONDREIČKA tevékenységét. Piotr Uklanski 2012-ben *Polish Neo-avant-garde* (Polska Neo-Awangarda) címmel sorozatot hozott létre, melyben olyan nagy elődök műveit másolta és sajátította ki, mint GRZEGORZ KOWALSKI, NATALIA LL, ZOFIA KULIK, EWA PARTUM vagy ZBIGNIEW WARPECHOWSKI. A lengyel performansz-művészet nagymestere, Warpechowski a fő referenciapontja a középgenerációhoz tartozó Oskar Dawickinek is, akinek *The Performer* (2014) című produkciójában Warpechowski maga is szerepel.<sup>4</sup> JÚLIUS KOLLER, a szlovák neoavantgárd apafigurája, és a kilencvenes évek elején indult, azóta nemzetközi karriert befutott Roman Ondák kapcsolata és együttműködése is hasonló generációs párhuzam.

Ebbe a kontextusba illeszkedik a Kis Varsó 2009-es videó munkája, a *Game of Changes* (A változások játéka), melyhez Bódy Gábor *A harmadik* (1971) című kísérleti filmjének egy jelenetét használták fel, benne a fiatal Károlyi Zsigmond az életről, a festészetéről, a valóság megismerhetőségéről és általában a világról alkotott elképzeléseiről elmélkedik. A Havas és Gálik által forgatott második epizódban – mintegy folytatva a Bódy-filmet – a már érett festő-professzor ugyanazokkal a kérdésekkel konfrontálódik majd negyven évvel később, túl a történelem tanulságain. A *változások játéka* a társadalmi és művészeti változás (avantgárd) alapelveit veszi vizsgálat alá egy festő életén és pályáján keresztül, szembesítve a mestert fiatalkori önmagával.

A mester-tanítvány viszony archaikus fogalmának dekonstruálása és a művészettörténeti hagyomány problematikája szempontjából termékeny gondolatkísérlet a különböző alkotó generációk ödpális viszonyának finom boncolgatása, mely a *Tárgyi világ* projektben a kollektív apagyilkosság aktusában végződött. A Harold Bloomnak tulajdonítható hatásizony elmélet szerint a művész választott elődjéhez fűződő kapcsolata, a vele való küzdelem megfeleltethető az apához fűződő viszony egyik vetületével. A freudi lekötözöttség-szorongás mechanizmusa ugyanakkor természetes velejárója a mester-tanítvány kapcsolatnak, amikor is az egyik művész (mester) hozzájárul egy másik (tanítvány) fejlődéséhez.<sup>5</sup> De működhet-e ez fordítva? Erdélyi Gábor, Gálik András, Havas Bálint és Szabó Dezső közös projektje ezt a bonyolult viszonyt tematizálja és szublimálja a fenti akció formájában.

A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek művészeti tradíciójához való kritikai viszonyulással jellemezhető művészi stratégiák közös vonása, hogy egy (sokszor hiányzó) művészettörténeti narratíva elemeit veszik górcső alá, hogy azt a művészet aktuális diskurzusába integrálják. Károlyi Zsigmond munkásságának művészettörténeti feldolgozása a szakma régi adóssága, az utóbbi években elindult folyamatba pedig a „tanítványok” is bekapcsolódtak, így akarva vagy akaratlanul, de részesei a narratíva konstruálásának.

3 Benjamin Buchloh: Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*, September 1982, vol. 21. Magyarul megjelent: *Allegorikus folyamatok. Kísajátítás és montázs a kortárs művészetben*, ford. Müllner András, *Enigma*, 2011. no. 66.

4 *The Performer*, 2014, írta és rendezte Maciej Sobieszcański, Łukasz Ronduda.

5 Erre a problematikára világít rá Forgács Éva Malevics és El Liszickij kapcsolatát elemző tanulmányában. Forgács Éva: *Fekete négyzet és vörös négyzet Malevics és El Liszickij*. In: *A Duna Los Angelesben*, Kijárat Kiadó, 2006, 97-115.o.