

Ismeretlen terepen

Interjú Paul Barschsal

A hhoz, hogy megízleljük a Drezdában és Berlinben tevékenykedő Paul Barsch képzőművész (1982, Karlsburg) összetett művészi gyakorlatát, el kell vesznünk az alternatív módokon kialakított webes platformok útvesztőjében, és fel kell tárnunk a művész által felépített, sokrétű fizikai tereket és tárgyakat. A *New Scenario* (Új forgatókönyv) című – konceptuális labirintusként is felfogható – progresszív műegyüttesben Paul Barsch és Tilman Hornig a művészeti performativitás lehetséges helyszíneit vizsgálják felül. Így válnak kiállítási színtérre a limuzinok enteriőrjének neobarokk ívekkel körbezárt technogrottói, az emberi test fényárban úszó testnyílásai vagy Csernobil komor, pokoli romhalmazai. Ennek eredményeképpen az örökké mozgásban lévő műalkotás – egy vázlat vagy egy beazonosíthatatlan, repülő tárgy – a szemlélődés rejtélyes pontjává lesz, elveszítve szoros kötelékét az „art world” világító paneljeivel és domináns fehér falaival. Annak érdekében, hogy kissé fellazítsuk a szcena kérgesebb elképzeléseit, Paul Barschsal a művészet fogalom- és funkcióváltásairól beszélgettem, illetve a helyspecifikus működés kortárs definíciójáról, érintve a műveiből kibontakozó, tudatosan felépített metanarratívákat és szubtextuális szinteket.

TP: Hogyan formálódott a white cube, illetve a minimalista webdesign szerepe az utóbbi években? Hogyan reflektál a *New Scenario* című projekted ezekre a kontextuális kérdésekre?

Paul Barsch: A white cube eleinte kizárólag a művészet bemutatására és befogadására szolgáló fizikai tér volt, az utóbbi időkben viszont elsősorban a kiállításdokumentáció-előállítás helyszínévé – és háttérévé – alakult, s ezeket az anyagokat később digitális kontextusban terjesztik tovább. Mindeközben az erre vonatkozó befogadói mechanizmusok egyre nagyobb jelentőségre tesznek szert. Hasonlóképpen a webdesign is változott az elmúlt néhány évben, és mintha újra a minimalista tendenciák érvényesülnének. A *New Scenario* kurátori projekt, amelyet Tilman Hornig művésszel közösen vezetek, ezekre a kérdésekre reflektál. A projekt fejezeteiben olyan kilátásokat keresünk, melyekkel a szabványosított művészeti bemutatás és érzékelés határain kívülre pillanthatunk. Megkérdőjelezzük a white cube mechanizmusát, a művészet kanonizált bemutatási módjait (különösen a digitalitás kontextusában), és utakat nyitunk új megközelítések irányába. Számunkra a white cube csupán az egyik – természetesen nagyon hatékony és funkcionális – módja annak, hogy a művészetet a lehető legsemmelgesebb módon prezentál-

juk. A tökéletes környezetet biztosítja arra, hogy a műalkotásra mint termékre kerüljön a hangsúly. Ugyanakkor túlságosan jól körülhatárolt, és nincs már benne valódi, felfedezésre váró potenciál. Intellektuálisan vonzóbb, ha (ugyanazokat) a műalkotásokat különböző kontextusok és helyszínek között látjuk keringeni, mint az, amikor újra és újra uniformizált környezetekben jelennek meg előttünk, amilyeneket a legtöbb globális kiállítóter, művészeti vásár és múzeum kínálni tud. A *New Scenario*ban műalkotásokat helyeztünk extrém környezetekbe, hogy feltárjuk a már eleve összetett tárgyak és az összetett környezet közötti kölcsönös függőségi viszonyokat.

TP: Milyen szerepet játszanak a prezentáció körülményei a többi munkádban?

PB: Fontosat. Egyrészt kiindulópontként használom, amihez hozzáigazítom a műveket, másrészt ennek megfelelően választom ki a felhasználható anyagokat. Számos művem helyspecifikusan jön létre, tekintettel arra a térre, ahol majd bemutatásra fog kerülni. Számos megmozdulásomat eleve egy megtervezett térbeli hatást beszámítva, a vizionált dokumentációhoz viszonyítva viszek színre. Ezzel szemben egyes művek minden térbeli kontextustól függetlenül jönnek létre, ebben az esetben a materialitásra, illetve az általánosabb kontextuális utalásokra támaszkodom.



↑
Paul BARSCH: *Enyhe kényszag*, 2021,
objekt
Fotó: Mikkel Kaldal
A művész jóvoltából



TP: Úgy tűnik, hogy a „háborzongató”, a „kísérteties” fogalma foglalkoztat, de a vállalati designstratégiák felforgatása is központi szerepet tölt be esetekben. Milyen más esztétikai kategóriák érdekelnek még? Miből ered a határátlépés iránti vonzalmad?

PB: A transzgresszió hangsúlyozása nálam az anyag iránti érdeklődésemből és az intellektuális határok általános elutasításából ered. Egy műalkotás körvonalait a végtelenségig lehet manipulálni, hajlítani, akár csak az anyagot, amelyből megkonstruáljuk azt. Szinte bármi alapanyaggá válhat; ez valójában attól függ, hogy az ember hol ragadja meg a műalkotást definiáló fogalmi kereteket. A vállalati dizájnstratégiák például mindig is háborzongatónak tünnek számomra, mivel bizonyos szempontból szurdokszerű mélységeket nyitnak meg. Valójában az esztétikai fogalmak széles skálájához kapcsolodom munkásságomban. Bizonyos esetekben ezek egyfajta kontextuális teret jelölnek ki, vagy egy adott korszakra mutatnak rá, amellyel szívesen foglalkozom. Persze igyekszem megtartani a távolságot. Legyűröm a személyes ízlésemet, és kikényszerítem magam a komfortzónámból. A másokkal közös pörgés arra kényszerít, hogy eltérő intellektuális és gyakorlati megközelítésekkel konfrontálódjak. Összességében igaz rám, hogy azokon a területeken végzek ásatásokat, ahol a közvélemény szerint nincsen fellelhető képzőművészeti potenciál.

TP: A „kortársat” egyfajta „esztétikaként” vagy „struktúráként” közelíted meg?

PB: Az emberek gyakran azt feltételezik, hogy a művészetnek kell bírnia valamilyen „esztétikával”. Ha valami már teljesíti ezt a szűkös elvárást, akkor azt automatikusan művészetnek tekintik. Ez kondicionálás kérdése, a gondolkodásmód pedig összefonódik a művészettörténeti és képzőművészeti diskurzusokkal. Azt látom, hogy amint a művészet új területekre akar betörni, és hirtelen eltűnnek a megszokott esztétikai kapaszkodók, a legtöbb ember számára nehéz tartani a tempót. Intézményes keretek között – hogy itt egy pillanat erejéig visszatérjek a white cube esztétikájának mechanizmusaira – elő lehet idézni ezt a mediálási, közvetítési csatornát, de amint összeomlanak a keretező szerkezetek, mert a mű például online térben vagy úgynevezett „off-grid” (hálózaton kívüli) kontextusban lép működésbe, a mű elveszíti kitüntetett státuszát. Lényegesen könnyebb az elfogadott és bevett esztétikai nyelvezeteken, formákon és tereken belül tájékozódni, mint a művészet által felvetített, merőben új utakat követni. A művészet mindig a jövő felé irányul. A múltorientált művészet nem művészet; lehet, hogy annak látszik, de legfeljebb nosztalgikus utánérzet. (Természetesen ez a múlt felé irányuló, nosztalgikus attitűd is kiaknázható képzőművészeti szempontból.) A művészenek arra kell törekednie, hogy a jelennel

↑

Paul BARSCH & Tilman HORNIG: *Folyamatos álmosság és szar idő New Yorkban, 2018, egyedi gyártású esernyők, sorozat*
Fotó: Paul Barsch
A művészek jövőtárból

úgymond „szemmagasságban” pozicionálja magát, nem hagyhatja figyelmen kívül a kort, amiben él. Ez nem azt jelenti, hogy alá kell rendelnie magát a kortárs esztétika gépezetének, de legalább tudnia kell tájékozódni benne, hogy olyan együttállásokra találhasson, amelyek új felvetéseket generálnak, vagy új fénybe emelik az emberi egzisztencia valamely időtlen kérdését.

TP: Brad Troemel „atlétikai esztétikáról” szóló előadását a Serpentine Galleriesben egy kísérteties traphimnusszá remixelted. A művészetelméletre úgy gondolsz, mint egy formálható anyagra?

PB: Meglep, hogy pont ezt a régi munkámat szúrtad ki! Annak idején tettem néhány ilyen kísérletet, hogy más művészek kifejezőmódjaival mint anyaggal dolgozzak. Teljesen játékosan, nem a kollázsfogalom mindent dekonstruáló értelmében, hanem inkább úgy, hogy apró, kiegészítő beavatkozásokat vagy bővítéseket kapcsolok az eredeti nyersanyaghoz, megerősítek néhány mellékes szempontot, hogy végül valami újszerű tartalom jöjjön létre. Arra voltam kíváncsi, hogy milyen mértékben lehet mások művészi kifejezéseit matériaként mozgásba



↑
 Paul BARSCH: *Alapvetően emberekre, illetve emberi szokásokra reflektáló festmények, melyeket többnyire tehének néznek*, 2016, kollaboratív projekt a tennai Messmer család tehénistállójában, Safiental, Svájc
 Fotó: Paul Barsch
 A művész jóvoltából

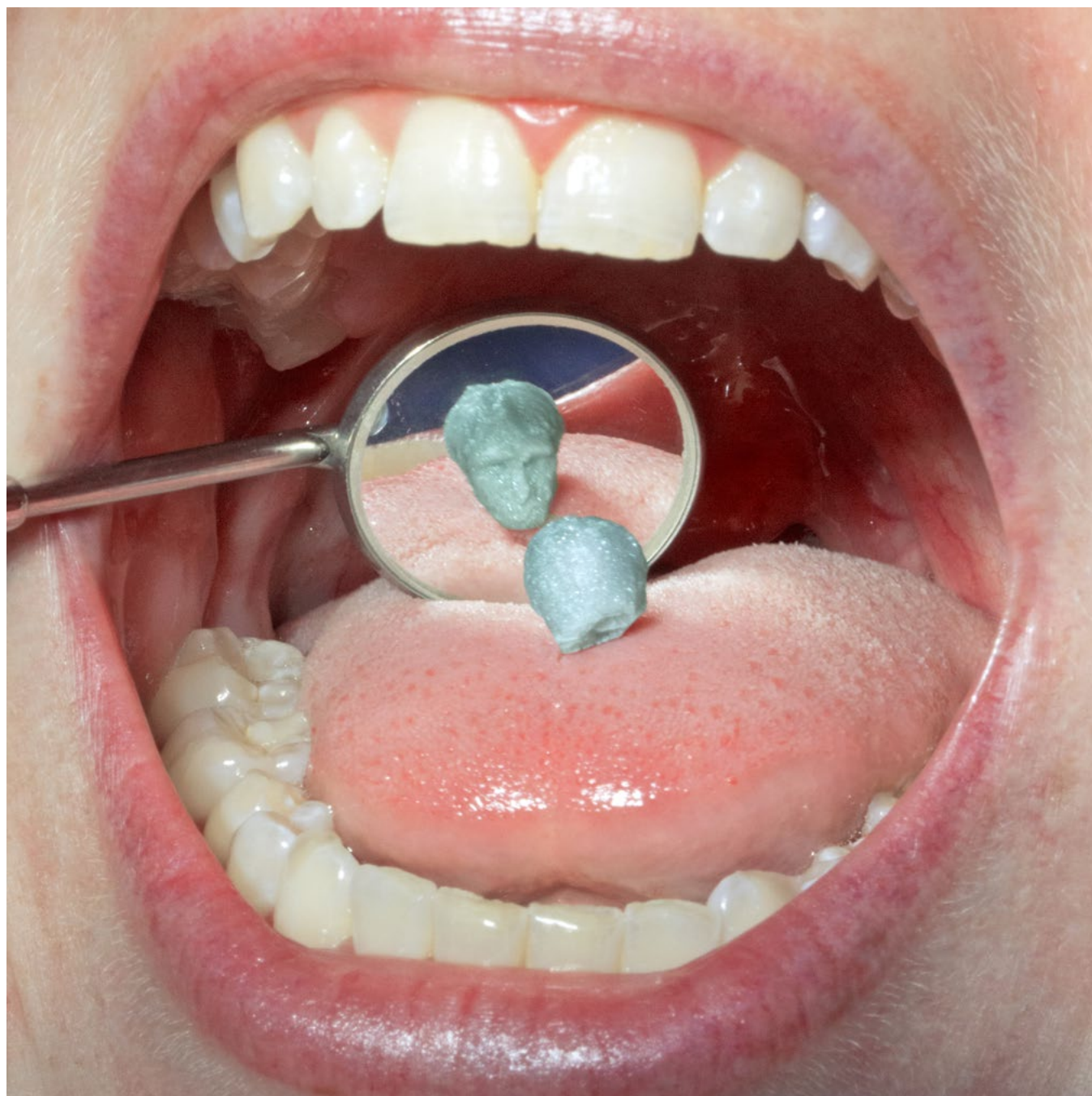
→
 Emmy SKENSVED és Gregoire Blunt LATULIPPE
 szobra a *New Scenario Body Holes* című projektjéből, 2016, newscenario.net, online kiállítás
 Fotó: BLUNTxSKENSVED
 A művészek és a New Scenario jóvoltából

hozni. A művészetelméletet nem lehet úgy alakítani, ahogyan a fát faragjuk, hiszen első körben máris új eszközöket kell kifejlesztenünk. Márpedig az anyag önmagában még nem műalkotás, annak felhasználása, sajátos játékba hozása adja a művészet mibenlétét. Valójában a mindezeken mögött tekerdő, olykor szinte fájdalmasan lüktető gondolatmenet a lényegi szempont.

TP: A megszokott művészeti kategóriák – installáció, helyspecifikus munka, kollaboráció – külső határait keresed. Milyen perspektívák rajzolódnak ki a játéktér szélén?

PB: Szerintem a határfeszítésnek minden művész számára alapvető fontosságúnak kellene lennie. A mű megfelelő felhasználhatósága, piacosíthatósága és közvetíthetősége nem lehet szempont! Persze van olyan, amikor tudatosan egy vászon, egy adott





hordozó, médium vagy cselekvésmód határai közé szorítjuk magunkat. Mégis ahhoz, hogy valami újat alkossunk, észre kell vennünk és át kell lépnünk a határokat. A kreatív potenciált és a legfantasztikusabb tervezési lehetőségeket ezeken a határokon kívül lelhetjük fel, hiszen itt még semmi sincs rögzítve. A határok (különösen a művészetben) mindig mesterségesek. Éppenséggel hagyhatod, hogy a művészeti folyamat a vászon fizikai szélének „országhatárainál” végződjön, de akár ki is terjesztheted a digitális tartományok végtelenjébe, beemelve a vászon lehetséges „halmazállapotait”, vagy akár össze is zavarhatod az érzékelés különböző rétegeit is mindeközben. A jól bevált utakra nem véletlenül gyakori reakció egyfajta tompa unalom vagy az ásítózás.

TP: Néhány munkádban szándékosan korlátozod a néző lehetőségeit. Másokban inkább arról van szó, hogy teret nyitasz a véletlenszerű nézői rutinok számára. A munkáid befogadásának mechanizmusában milyen

szerepet tölt be a dokumentáció „lo-fi” (alacsony felbontású, háttérzajos) vagy éppen Full-HD felbontása?

PB: Izgat a „lo-fi” és a „high definition” (magas felbontás) közötti kontraszt. Ez több szinten is tetten érhető; megtalálható magában a műtárgyakban és a bemutatás szintjén is. Egy hanyagul kivitelezett, csúcstechnológiával dokumentált objekt teljesen más „robbanékonysággal” bír, mintha maga a dokumentáció is pongyola lenne. E szintek differenciálását vonatkoztathatjuk a műre, az elképzelt közönségre és a prezentáció módjaira is. De nem kell ám minden aspektust részletekbe menően előre megfogalmazni! Még a festészetben is a kifinomult részletek és a durva, kidolgozatlanabb – mondjuk, kevésbé megtervezett – felületek összjátéka teremt leginkább gyümölcsöző feszültségeket. Mindig a keretezésen, a nézőponton múlik. Gyakran találkoztam már azzal a helyzettel, amikor az emberek elhúlnak, hogy egy műtárgy sokkal jobban

↑

Paul BARSCH szobra a New Scenario *Body Holes* című projektjéből, 2016, newscenario.net, online kiállítás
Fotó: Paul Barsch & Tilman Hornig
A művész és a New Scenario jóvoltából

néz ki a fényképen, mint a valóságban. Én azt állítom, hogy ez lehet kiszámított, tudatos döntés eredménye is. Lehet, hogy éppen a fotónézet vagy a dokumentált állapot az, ami igazán számít, mert ez rejti magában a művészi ötlet érvényesülésének és terjesztésének legoptimálisabb lehetőségét. Ebben az esetben a fizikai tárgy csupán protézis. Persze alapvetően mindkettő – a tárgy és a dokumentáció – összetartozik. Nem szabad alábecsülni a dokumentáció hatásmechanizmusait sem, talán a valóságban történő csalódás is egy előre kikalkulált folyamat.

TP: Tudatosan konstruálsz narratívákat a műveidben?

PB: Általában nem narratív íveket szem előtt tartva dolgozom. Különböző frag-



mentumok egymásnak ellentmondó narratíváival, illetve kvázinarratíváival kirakószórom, a folyamat során nyitott kérdéseket és ambivalens olvasatokat engedek a művek jelentésmezéjébe kúszni. A kiválasztás gesztusa és a komponálás nagyon intuitív módon történik. Az intuíció azonban nem véletlenszerű, hanem az érdeklődés és a tapasztalatok által informált döntések következtében körvonalazódik. Amikor egy lineáris narratíva bukkan fel a munka során, mutatja azt is, hogy rossz úton járok. A kételynek állandó kísérőnek kell lennie. A műveim általában figuratív felvetések szintjén indulnak el olyan elemekből kisarjadva, amelyek erőteljes narratív árnyékokat vetnek. A művek révén bizonyos gondolatfoszlányok irányába mutatok, amelyek számos nyitott kimenetelű felvetést tesznek plasztikussá.

TP: Rengeteg szál szövődik össze a kortárs képzőművészet diskurzusában: a kapitalizmus kritikája, a kriptoművészettel kapcsolatos spekulációk, a posztfaktuális művészet definíciói, a végtelen párbeszéd azzal kapcsolatban, hogy melyek a kortárs művészet és a létezés sajátosságai. Úgy tűnik, hogy bármelyik ma dolgozó művész munkásságát átítatja ez. Érdekelnek téged ezek a tendenciák és témák?

PB: Persze, nagyon izgat, ami manapság történik. Még ha nem is tudok mindent felfogni, megpróbálom követni az eseményeket. A művész jó esetben részt vesz a művészetet övező diskurzusokban. Azt azért

fontos kiemelni, hogy a művészet nem általános érvényű gyógyír. A művészetnek (és a művészeknek) különleges funkciója van, de nem tudja megoldani azokat a sürgető egzisztenciális kérdéseket, amelyekkel nap mint nap szembesülünk. A művészet használhatatlanságában, valamint a megfeythetetlen műtárgy ágenciájában, erejében rejlik a művészetnek azon képessége, hogy feltörje a berögződött gondolkodási mintázatok burkát.

TP: A szórakoztatóipar stratégiáival mit lehet kezdeni? Van esély arra, hogy a művész a létezés alternatív birodalmaiba vezesse a felhasználókat, nézőket ezek révén?

PB: A művészet természetesen magáévá teszi a szórakoztatóipar stratégiáit. Tette, és teszi is. A figyelemgazdaságok és a tőkésített képáradat általános kontextusában a művészet és a művészeti kép egyre kevésbé játszik fontos szerepet, a művészeti stratégiákat pedig a divatipartól a reklámfelületeken át a számítógépes játékokig mindenhol alkalmazzák. Összességében igennel válaszolnék: remélhetőleg tudunk olyan helyzeteket teremteni, ahol újszerű, katartikus élményekre nyíló portálok keletkeznek.

TP: Számos képzőművésszel és más területek szakembereivel dolgozol együtt. Ezekben a szituációkban is kurátorként gondolsz magadra? Hogyan befolyásolja a tudásmegosztás, a kollaboráció a művészeti perspektívádat?

PB: Számos együttműködés esetemben egyúttal kurátori projekt is, mint például a New

↑
[A New Scenario Hope című projektje, 2017, newscenario.net, online kiállítás](#)
 Fotó: Paul Barsch & Tilman Hornig
 A művészek és a New Scenario jóvoltából

Scenario. Ezek szoros vagy laza együttműködésben jönnek létre más művészekkel. Nem tekintem magam hagyományos kurátornak, mivel minden projektet művészként közelítek meg akkor is, ha a projektek bizonyos mértékig megkövetelik tőlem az alakváltás képességét. Műtárgykezelőként, operatőrként, könyvelőként, menedzserként, kép- és videószerkesztőként kell újraképezni magamat az aktuális szituáció függvényében. Meg kell felelnem ezeknek az elvárásoknak, hogy az adott projektet befejezzem. De az egész folyamatot és a végeredményre vonatkozó összes döntést a művész szemszögéből veszem górcső alá. Sokat kapok és tanulok az interakciók során, és ez egészen biztosan hatással van a művészeti perspektívámra, ismeretlen terepekre vezet.

TP: Mi a következő lépés számodra?

PB: Jelenleg egy kiállításon dolgozom egy frissen megnyílt berlini térben. Új, helyspecifikus műveket, közös festményeket hozunk létre művészbáratommal, Bernd Imminggerrel. Az az elképzelésünk, hogy a kiállítást egyfajta videómunkává bővítjük majd. A folyamat totálisan nyitott, és nem tudhatom, hogy az egészből lesz-e bármilyen jó. Ez egy kihívás. Meglátjuk!