

# Balkon

2009\_10



k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t B u d a p e s t

ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000





**Balkon**

Budapest

főszerkesztő

**Hajdu István**

ihajdu@c3.hu

szerkesztők

**Százados László**

szazados.laszlo@mng.hu

**Szipőcs Krisztina**

szkriszta@c3.hu

design

**Eln Ferenc**

elnfree@c3.hu

fotó

**Rosta József**

jozsef.rosta@gmail.com

web

**Eln Ferenc**

[www.balkon.hu](http://www.balkon.hu)

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



**Terjesztés:**

Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

**Előfizetési díj:**

Egy évre: 7.080,-Ft  
Fél évre: 3.540,-Ft  
Negyed évre: 1.770,-Ft

**Előfizetési ár:**

590,-Ft

**Árusítási ár:**

880,-Ft

**Összevont szám ára:**

1080,-Ft

Kiadja és terjeszti a  
**Poligráf Könyvkiadó**

**Poligráf Kft.**

2120 Dunakeszi,  
Keszthelyi István u. 5/a.  
Telefon: 27 / 547 825  
Fax: 27 / 547 826  
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:  
**Hermann Péter**

HU ISSN 1216-8890

Készült a  
**Mester Nyomdában**

**Levélcím:**

Balkon, Kállai Ernő  
Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2

E-mail: balkon@c3.hu

**2 Magdalena Radomska**

A politikailag dez/orientált test  
A test a hetvenes évek magyar művészetében  
2. rész

**6 Ébli Gábor**

Lesz-e a Balkánon új központ?  
Kortárs művészet délkelet-európai múzeumokban

**14**

Mi van az üres zacskóban?  
Cserba Júlia párizsi beszélgetése Kader Attia képzőművésszel

**19 Fehér Dávid**

A biennále és ami körötte van 2.  
Benyomások, széljegyzetek  
53rd Internatioonal Art Exhibition, La Biennale di Venezia

**25 Mestyán Ádám**

A magyar Messiások, avagy kattintson drágám,  
ilyet még nem látott  
Messiások – a nyugati ember és a megváltás gondolata  
a modern és kortárs vizuális művészetben

**31 Zólyom Franciska**

Retroperspektíva  
Janek Simon: Szomorú trópusok

**32 Kishonthy Zsolt**

Ki az utcára!  
Public art (és más) projektek Miskolcon

**35 Csizmadia Alexa**

A dolgok állása  
Miskolci Művésztelep: Objekt

**36 Pelesék Dóra**

Az időtlen jelen-lét-formái  
Az érinthetetlen, ember-alkotta anyagok vizualitásának  
ambivalenciája Tony Cragg szobrain  
Tony Cragg kiállítása

**37 Tolnay Imre**

Érzéki geometria  
Sean Scully kiállítása Veszprémben

**39 Krunák Emese**

A két Németország művészete

**40 Polyák Levente**

A jövő képeslapjai: A Nagy Párizs és a várostervezés dilemmái  
Le Grand Pari(s)

**43 Végső Zoltán**

Mocskos világ  
Tiger Lillies

Magdalena Radomska

# A politikailag dez/orientált test

## A test a hetvenes évek magyar művészetében

### 2. rész

#### Kissé sérült dialektika

Erotikus témákhoz nyúlt műveiben MAJOR JÁNOS is; Antal István enigmatikus megállapítása szerint képein eljutott „a szexualitás és az erotika filozófikus képi megjelenítéséig”.<sup>1</sup> Körner Éva pedig, aki a Major munkásságának szentelt írásában hangsúlyozta, hogy a zsidó származású művész munkáinak pornográf és antiszemita jellege művészi stratégiájának része volt, cikkét a következő kérdéssel zárta: „lehet, hogy nem ártana odafigyelnünk Major János filozófiájára?”<sup>2</sup> Ezt a szerző az atipikus dialektika kategóriáival jellemezte, miszerint Major a tézist a maga eredeti, az egyszerű antitézistől különböző módján tagadta.<sup>3</sup>

Major filozófiájának kutatása során gyümölcsöző lehet, ha összevetjük a művész 1969-ben készített önarcképét Eörsi István (költő és drámaíró, Lukács György tanítványa) más jelentéssíkon mozgó, de a művész módszere szempontjából is lényeges, bizonyos szabályszerűségeit leíró megjegyzéseivel. A Gombrowicz homoszexualitásának szentelt elmékedéseiben Eörsi leírja találkozását az 1980-ban a magyar Pen Club meghívására Budapestre érkező Allen Ginsberggel. Eörsi fejtegetéseinek az alapja az a gesztus, amikor elfordította fejét az általa imádkozott Ginsberg elől, aki beszélgetésük végén szájon akarta csókolni. Ez a mozdulat az író szégyenének, a szégyen pedig elemzésének tárgya lett. Eörsi úgy ír a homoszexualitásról, mint a lázadás egyik formájáról, arról a titkos szféráról, mely mindenkit kibillent önazonosságából, aki a hatókörébe kerül.<sup>4</sup> A szerző – Ginsberg dalát idézve és kiindulva a szexuális orientáció összetettségéből – az identitás szerkezetét a „just a little bit” elve szerint határozza meg. Azonban mind az elemzés, mind az alapelv utal olyasmire is, amiről Eörsi itt nem ír: a politikai orientáció bonyolultságára, amely Eörsi mindkét mesterére, a kommunizmus felé ellentmondásos rajongással forduló Ginsbergre és Lukácsra is jellemző volt. Ginsberget – aki elragadtatva nyilatkozott a kommunizmusról – szívesen meghívták a szocialista blokk országaiba, azonban a szólásszabadságra való utalásai és forradalmi nézetei nagyon kényelmetlenek voltak a hatóságoknak. A politikai nézeteit állandóan visszavonó Lukács románcát a kommunizmussal pedig mind a mai napig nem értékelik egyértelműen.<sup>5</sup>

Ez a csekélység (a „just a little bit”), ez a kis ambivalencia rejtett Major művészetének ellentmondásossága mélyén is. Ehhez jó példa a művész *Önarcképe*

(1969), másik címén: „*Akiben a férfias erő mellett nőies szelídség van, az a birodalom mintaképe*”.

A művész a címben megadja az idézet forrását, mely nem más, mint Lao-ce *Tao-te-king*-jének huszonnyolcadik fejezete. A Maurer Dórához hasonlóan grafikusként is képzett Major munkája a művész önarcképét mutatja, amely az idézet szó szerinti jelentésének értelmében a férfi és női nemi jellegek kompilációját képező test ábrázolása. A karikatúraszerű fej a művész perspektívában ábrázolt testével áll ellentétben. Az adott perspektíva okozza a látszólag csökkenő arányainak, és a művész óriási, tipikusan zsidó vonású, a rajzsík deformálásával hangsúlyozott orrú fejének torzulását. Az alaknak mind a kezét, mind a lábát alig sugallják a ceruzavonalak. A férfi nőies keblei csak azért alakulnak át a váll és hónalj formájává, hogy megformálhassák a Superman egyedi képregényalakjának vizuális kódjára emlékeztető köpenyét. A férfi testének alsó részét definiáló vonal egyfajta fenék/csipő formát alkot, mely groteszk módon csúfot úz a szemmel: láb/pénisz formává alakul át. A leírt testrészek kettős denotációja az escheri proveniencia perspektivikus trükkjeinek szakavatott alkalmazásával elért optikai csalódás eredménye, ami pedig – amint arra András Gábor rámutat<sup>6</sup> – Major alkotómunkájának lényeges eszköze. Mindamelllett a címben alkalmazott idézet sokkal jelentősebb kulturális és vizuális forrásra hivatkozik. A művész sziluettje a görbülete és formája révén az egység férfi aspektusát vizualizáló jangra, a kínai filozófia jin és jang szimbólumának egyik részére utal.

1 Antal István: „A Wound Here, a Favour There”, *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben / Erotics and Sexuality In Hungarian Art*, szerk. András G., Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999, 119. oldal

2 Körner Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 431. oldal

3 Ibidem.

4 Eörsi István: *Máj czas z Gombrowiczem*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Varsó, 2005, 126-127. oldal

5 L. Kołakowski: *Główne Nurty Marksizmu* [Część III – Rozkład], op. cit., 301-312. oldal

6 András Gábor: *The Eighties: The Avant-Garde is Dead*, in: András Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Corvina, Budapest, 1999, 241. o.





MAJOR JÁNOS  
Tanulmány, 1966, papír, ceruza, 265 × 165 mm, Ltsz.: M.79.128; © fotó: Berényi Zsuzsa  
Tul.: Magyar Nemzeti Galéria

A művész mulatságos, egyszersmind jelentőségteli módon a rajzon belül jelöli ki a jin kisebb körének helyét, a szemüveg keretén belüli részt meghagyva mint a papírlap egyetlen, ceruzával nem érintett felületét. Az a tény, hogy a jin lényegét a művész szemének szánt részre helyezi, autotelikus dimenziót ad a munkának: rámutat az ellentétek harmóniájára, így a mű papír-kitöltés segítségével történő megalkotására, miközben visszautal az itt inaktívvá tett látásra mint az erotikus élvezet és hatalom eszközére. Major tehát kiválasztott hősként mutatja be magát, aki mintául szolgál az uralkodóknak, hatalmának egy részét átadja, tudatában annak, hogy a saját struktúrája nem homogén. A művész által munkája síkján vizualizált, továbbá alkotómunkájában megvalósított és a világnézetében is visszatükrözött jelentéktelenség egyben a marxista *Totalitát* megzavarása és – ehhez kapcsolódóan – a dualizmus marxista értelmezésével folytatott vita is.

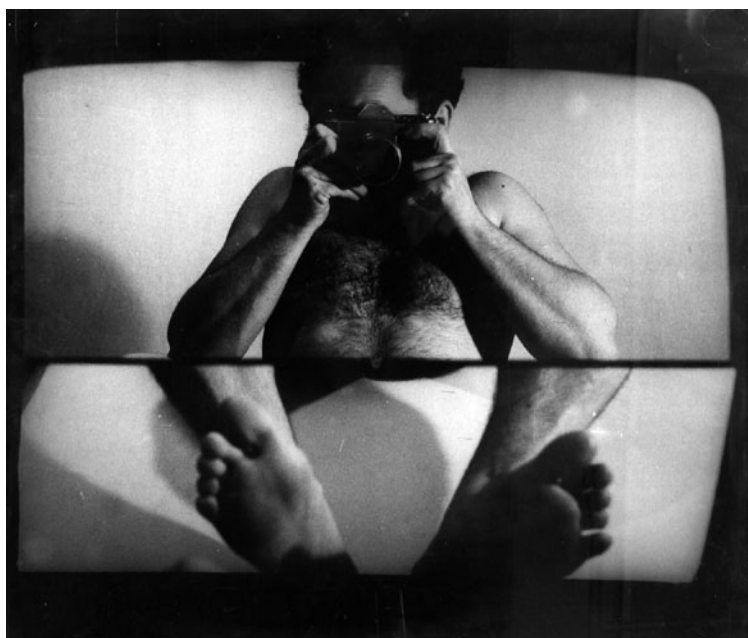
Figyelemre méltó sorozatot alkotnak Major 1970–71-ben temetőben készített sírfényképei is. A sorozathoz tartozik a művész egyik legismertebb munkája, amelyhez szöveget is készített (*Kubista Lajos síremléke*). Nem kevésbé érdekes azonban az a kifejezetten erotikus témájú fotó, mely egy párt ábrázol nemi aktus közben. A néző számára nem világos, a művész hogyan érte el a hatást, amelyről András Gábor azt írja, hogy „a blaszfémiával kacérkodik”.<sup>7</sup> A változó képélesség alapján feltételezhető, hogy a csoportot különböző síremlékek részei alkotják. A jelenet egyértelműségét és erotikus jellegét az is megerősíti, hogy a síremléket ágak takarják, ami a szemlélőből leleskedőt csinál. Valójában a néző nem ártatlan. A művész által rákényszerített nézőpont miatt a néző hibásan értelmezi a valódi térvizonyt. A két kőalak szexuális kapcsolata tehát a szemlélő tekintetében, az ő távlatából zajlik. A nonszensz és a tekintélyrombolás a kép nem immanens jellemvonása. Ezt az Eschertől vett fogást alkalmazta a művész azokban a grafikai munkáiban is, melyeket a hatvanas években, és később – a művészeti tevékenységében tartott hosszú szünet után – a kilencvenes években készített.

A médium változásával olvashatóbbá válik ez a művészeti technika. A munkák előterében lévő alakok a síkok közötti viszonyoknak köszönhetően kölcsönhatásba kerülnek a háttérben lévő alakokkal. A hegedűvirtuóz vonója az imádkozó, meztelen nő szobrának intim szférájába nyúl, túllépi nemcsak a síremlékeket elválasztó távolságot, így érezteti, hogy a síremlékek eltérő státussal bírnak, nem osztoznak közös síkon. A művész egy másik munkájában másfajta eszközzel éri el az érzéki csalódást: egy groteszk architektonikus elemet, egy zárókő figurát mutat be, amely a másik épület ablakából kihajoló nő fenekét nyaldossa. Körner Éva Major művészeti eljárását a „koincidencia” fogalmával írja le, azt írva, hogy a művész „kihasználta e nagy rendszer kis hibáját”.<sup>8</sup> Ez a szakki-fejezés rendkívül találóan és több síkon határozza meg Major *œuvre*-jét. (...)

Major János egyik legérdekesebb munkájának mottóját Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című művéből veszi, mely szerint „a csúcsokért vívott küzdelem maga elég ahhoz, hogy betöltse az ember szívét”. A művész a véletlen egybeesések egész sorát használja benne, politikai jelentést kölcsönözve a nagy rendszer kis hibájának. Major a politikai „just a little bit”-et itt egzisztencialista értelemben használja, továbbá a magyar nyelv adta lehetőségekre, szójátékokra épít, így „csúcsra jutni”, valamint a „betölteni” kifejezések kétértelműségére. A Camus szavaiból hiányzó jelentéseket

<sup>7</sup> András Gábor: *The Seventies*, in: András Gábor ..., op. cit., 204. o.

<sup>8</sup> Körner: op. cit., 430. o.



HALÁSZ KÁROLY  
Privát adás. Irracionális  
televízió I-III., 1974–1975,  
papír, fotó, 505 × 595 mm,  
Ltsz.: M.90.67.  
© fotó: Bokor Zsuzsa  
Tul.: Magyar Nemzeti  
Galéria

a művész a vonásait viselő, maszturbáló férfi ejakulációját ábrázoló munka vizuális rétegében és a képhez fűzött kommentárban adja hozzá a műhöz, amely utánozza a Camus-i idézet dal-lamát, miközben csaknem homofón szavakat és megfogalmazást használ. Major a „csúcsot” „csöcsre”, az „elég ahhoz”-t „elég az hozzá”-ra cseréli, Camus mondatát kommentálva: „elég az hozzá, neki már betelt”. A munka finom politi-kai-erotikus játékát a látvány, egy ötágú csillag-gal díszített épület teteje egészíti ki, amelyre a „véletlen folytán” tekint a maszturbáló művész. A koincidenziák sorát a művész szignójának közvetlen szomszédságában elhelyezett Dávid-csillag teszi teljessé, amelybe ötágú csillag van rajzolva. Major műve a marxizmus által sugallt, a „történelem vége” állapotra vonatkozó iro-nikus állásfoglalás. Ez a „történelem vége” ad jelentést a jelen idő küzdelmének, amelyet Major „sziszüphoszi munkaként” határoz meg, az utópia nyelvi jellegére utalva. A Camus írá-sában következő, itt nem megjelenő mondat – „Sziszüphoszt boldognak kell elképzelní” – ironi-kusan egészíti ki a mű üzenetét.

Antal István Major tevékenységét úgy határozta meg, mint a klausztrófóbiás világérzés meg-jelenítését.<sup>9</sup> A hozzáadott csekélyesség, „a little bit”, a „nagy rendszer kis hibáira” való rámuta-tás nem azért avatja botránnyhósszá a művészt, mert a politikailag helyes állásponttal áll szem-ben, hanem azért, mert cáfolja a dialektika linearitását és célszerűségét, valamint a benne foglalt struktúra homogenitását, amely épp az egyneműséget tagadó oppozíció révén próbálta legitimizálni önmagát.

### A propaganda teste

A Pécsi Műhely egyik legfontosabb alkotója HALÁSZ KÁROLY, akinek műveit gyakran a body art körébe sorolják.<sup>10</sup> Halász számos, fényképek és filmek formájában dokumentált akciót valósí-tott meg a hetvenes években, miközben megkí-sérelte megszakítani és átdefiniálni a médium-mal, a televízióval szembeni kényszerű, passzív szerepet. A művész „némasága” fontos aspek-tusa volt a televízióhoz mint a politikai propa-ganda médiumához való viszonyának: a televízió erős nyelvi jellegére mutatott rá.

Halász a televízió üres dobozában két tükört állí-tott fel olyan szögben, hogy az így nyert „tele-víziós kép” – a táblákat összekötő vonallal víz-szintesen megosztva – a készülékhez közeledő művész testének csak felső, illetve alsó részét mutatta. A művész testének torzulása a televí-zió mint a test görbe tükörben látott képének értelmezését sugallja. A képmás töredékessége a test feldarabolásaként is olvasható; Piotr

<sup>9</sup> Antal: op. cit. 118. o.

<sup>10</sup> János Sturcz: *The Deconstruction of the Heroic Ego*. Budapest, Hungarian University of Fine Arts, 2006, 28-29. o.



Piotrowski kifejezésével élve sajátos „testművészet-szimuláció”-ként jelenik meg.<sup>11</sup> Itt a művész olyan mértékben alkotó csak, mint a test felett uralkodó propagandamédium, melynek működési mechanizmusát szimulálja a művész. Szétszedi tehát a tévékészüléket, megfosztja közvetítő funkciójától, csak azért, hogy bizonyítsa: őt nem lehet a televíziós műsor formájában megjelenő valóságtól elszakítani. Halász testének tévéképernyőn megjelenő darabjai egységes képet alkotnak, ez a koherencia azonban nem a képet összeállító alanyból, hanem a keret egyező funkciójából fakad. A kép „vételének zavarai” az alany tevékenységeként jelennek meg; az alany maga rokkantnak, komikusnak vagy törpének látszik, ez azonban nem befolyásolja a hordozó iránti kritikáját.

### Temetetlen holttest

KONKOLY GYULA műve, melyet az 1969. évi második Iparterv-kiállításon mutatott be, különféle címeket kapott egyes tanulmányokban: *Emlékmű; Októberi emlékmű, 1969. október 24., Emlékmű (Onánia modell 1.)*<sup>12</sup> A művész vattába csomagolt és gézzel beburkolt jég-tömböt helyezett el az emelvényen, amely – olvadás közben a néző számára láthatatlan káliumpermanganáttal reakcióba lépve – a gézen véres nyomokat, a padlón pedig vörös tócsát hagyott. Sturcz János és Keserű Katalin műelemzései a művész munkája szempontjából rendkívül fontos vonatkozási pontot vezetnek be, amikor arról beszélnek, hogy a mű „a háborús emlékművek valóságára összpontosítja a figyelmet”, illetve „az igazságra vonatkozó kétség drasztikus kifejezése, nyilatkozat a soha nem vérző emlékművek örökkévalóságáról”.<sup>13</sup> Konkoly munkája ugyanakkor létre is hozza az abban az időben megvalósíthatatlan és megvalósíthatatlan emlékművet, azaz miközben kétségbe vonja, hogy a véres történelmi korszakot adekvát módon egy emlékmű formájában lehet megjeleníteni, éppenséggel egy megfelelő formával utal a tizenhárom év elteltével már történelemmé váló korszakra. Ezt tükrözi az emlékmű fekvő alakot idéző formája is. A néző szemmagasságában elhelyezett tömb vízszintese egyaránt utal az emlékműre és az emberi testre, a halál jelentését kölcsönözve a vízszintes elrendezésnek. A horizontális elrendezés és az emberi test nagyságú tömb ellentétben áll az emlékművek szokásos vertikalizmusával és monumentalitásával. A mumifikálásra emlékeztető gézbe bugyolálás, valamint a jég használata azt sugallja, hogy az olvadás itt az eddig őrzött, de

temetetlen holttest bomlását jelenti. A vérzés az olvadási folyamat eredménye, mely a Konkoly által használt kémiai eljárásból következik. A temetetlen holttestek – akik nem képesek a történelemben bekerülni –, továbbra is jelen vannak. A vérzés ugyancsak befejezetlen folyamatként jelenik meg, így a tömb az élő test és a hulla közötti állapotban van. A művész még kétszer – 1994-ben Poznańban és 1998-ban Szombathelyen – megvalósított munkája volt, hogy kihasználta és volt, hogy nem azt a benne rejlő lehetőséget, hogy az *Emlékmű* a szó szoros értelmében nyomot hagyjon a jelenben is (azzal a döntéssel, hogy a csöpögő szobor alá helyezett-e tartályt vagy nem). Utóbbi esetben a „vér” szó szerint bemocskolhatta a kiállítás látogatóit, arra kényszerítve őket, hogy „véres” nyomokat hagyjanak maguk után. (A mű ezen aspektusa révén feszültségteli kapcsolatban áll Maurer Dóra alkotásával, a *Privát május 1-jei felvonulással*.)

A Konkoly-mű valósága ily módon a jelképes szférával keveredik. A munka rámutat a kivérzés pillanatára is, mely a jég-tömb elolvadásával egyenlő. A kommunista korszak lehetséges, sőt egyenesen elkerülhetetlen történelmi síkra történő helyezésével a történelem marxista értelmezésével szemben hat. A sors iróniája, hogy a művész kezdeményezte folyamatot felgyorsították a hivatalos hatalom küldöttei, akik az *Emlékművet* úgy semmisítették meg, hogy annak jelentésszférájába kapcsolódtak, a mű megégetése/elolvasztása révén. Ez a fölöttébb sokatmondó gesztus egyben a cenzúrát is jellemzi, mely képtelen megérteni a művészi nyelvet, illetve elvonatkoztatni a nyelvtől általában.

A testről szóló diskurzus rendkívül fontos szerepet játszott a magyar neoavantgárd művészetben, az viszont, hogy ugyanez hiányzik a magyar művészettörténeti irodalomból, nem kevésbé szimptomatikus. A magyar szakirodalom a hetvenes évek műveinek lehetőleg hézagmentes osztályozására törekedett az egyes *izmusok* kereteiben belül, s úgy tűnt, hogy ezzel legitimálhatja azok műalkotás-voltát. A művészettörténetnek ez a stratégiája (mely a művektől politikai semlegességet követelt vagy csak „kényszerből” fogadta el politikai mivoltukat) azt a paradox helyzetet idézte elő, hogy a különösen veszélyes művek eltűntek a stilsztikai kategóriák özönében, és ily módon a művészettörténet megismételte a kommunista cenzúra gesztusát.

MAURER DÓRA  
V. május 1-jei felvonulása mesterséges talajon  
(Privát május 1-jei felvonulás mesterséges mezőn), 1971  
papír, porfesték, fotó, 69 × 88 cm, Ltsz.: MM.2001.18.  
© fotó: Bokor Zsuzsa  
Tul.: Magyar Nemzeti Galéria



11 P. Piotrowski: op. cit., 390. o.

12 Keserű: *Variations on Pop Art...*, op. cit., 48. o., 168. o.  
*A magyar neoavantgárd első generációja 1965–72 / Die erste Generation der Ungarischen Neoavantgarde 1965–72*, szerk.: Reczetár Á., Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998, 142. o.  
13 Keserű, *Variations on Pop Art...*, op. cit., 36. o.





gük (1991) biztosítása után szinte azonnal a képzőművészeti reprezentáció egy olyan formáját tartották közpénzből finanszírozandónak, amely 1) vállalja a kelet-európai múltat, 2) abból a kuriozitáson túlmutatóan egyetemesen és időtállóan érvényeset szemézi ki egy világos művészettörténeti fókusz révén, és 3) mindezt eleve a nemzetin túlnyúló, regionális, nemzetközi kitekintéssel teszi. Hiánypótlásba fogtak. Amit a mégoly szabadelvű titoista Jugoszlávia sem tett lehetővé, azt próbálták meg: egy ilyen gyűjtemény létrehozásába, vagyis művészeti (és) történeti időátmentésbe kezdtek bele.

Az újabb, jelenleg zajló projektjeik terén is igyekeznek a belterjes, nemzeti látást elkerülni: gyakran dolgoznak a nemzetközi művészeti élet ismert alakjaival mint művészekkel (AERNOUT MIK) vagy vendégkurátorokkal (NICOLAS BOURRIAUD, ADEL ABDESSEMED). Az ArtEast négy külföldi tanácsadója (VIKTOR MISIANO, PIOTR PIOTROWSKI, HARALD SZEEMANN, IGOR ZABEL) is hűen jelzi a regionális és egyben nemzetközi nyitást. A három, nemzetközileg ismert kelet-európai szakember mellett a néhai Szeemann a Balkán iránti nyugati érdeklődés vezéralakja; a magyar közönség számára legkönnyebben elérhető bemutatkozása a klosterneuburgi az Essl Múzeumban megrendezett *Vér és méz: a jövő a Balkánon van* című megatárlata volt.<sup>3</sup> Sajnos a négy kurátor közül Igor Zabel sem él már, a szlovén művészettörténész fiatalon, 2005-ben hunyt el. Emlékére az osztrák Erste Bank kortársművészeti alapítványa 2008-ban a délkelet-európai régióra összpontosító díjat hozott létre<sup>4</sup> negyvenezer euró értékben (az első évben a díjazott egy horvát csoport volt);<sup>5</sup> három, egyenként tizenkétezer eurós különdíjjal.

Az ArtEast Gyűjtemény még két további szeletet ölel fel már kezdettől fogva. Az egyik a többi volt jugoszláv köztársaság művészeitől egy hasonló szemléletű anyag válogatása, Braco Dimitrijević-től Slaven Toljig. Ilyen művek már a rendszerváltást megelőzően is kerültek szlovén (akkor még tagköztársasági) múzeumokhoz, elsősorban ajándékként a művészekről, egy-egy ljubljanei kiállítás nyomán; s most folytatták a sort. Érdekes-e azonban ezeket az alkotásokat külön kategóriába sorolni? Hadd ugorjak most előre délkelet-európai szakmai körütünk következő állomásáig, a zágrábi kortárs múzeumig, amelynek igazgatónöje – kezében a gyűjtemény lexikonvastagságú új kiadványával – azzal fogadta kis csoportunkat, hogy az anyaguk több mint fele külföldi mű! Némi hatásszünet után



ILVA KABAKOV  
Hús módszer arra,  
hogy rávegyünk  
egy almát Mozartot  
hallgatni, 1997,  
installáció  
© fotó: Dejan  
Habicht & Matija  
Pavlovec; Courtesy  
Moderna galerija  
Ljubljana

nyilvánvaló iróniával hozzátette, hogy ez akkor igaz, ha külföldinek számítják a volt Jugoszlávia nem horvát alkotóit... Innen nézve tényleg realisabb a ljubljanei gyűjteményben is inkább egy külön ex-jugoszláv szegmensről beszélni, és a kollekción körkörösén bemutatni, a helyi/nemzeti alkotóktól az egykori jugoszláv kollekción át a többi volt kelet-európai ország művészeiig.<sup>6</sup>

De lépünk tovább, hiszen a szlovén kortárs gyűjtemény negyedik egysége egy immáron földrajzi szempontoktól mentes, egyetemes válogatás JOSEPH BEUYSTÓL ANISH KAPOORON át JEAN-MARC BUSTAMANTE-ig. Még ha csupán szimbolikus erejű is ez a néhány „nyugati” munka, jelenlétük elengedhetetlen ahhoz, hogy a „keleti” anyag ne zárt blokk maradjon, hanem összegyűjtése és bemutatása a valós cél, az egyetemes integráció felé hasson. Ezt szolgálta az is, hogy az ArtEast egy-egy szelekciónját a 2000-es tárlat nyomán 2001-ben Innsbruckban és Karlsruheban, 2002-ben pedig Skopjében is bemutatták, illetve Ljubljánában az épület rekonstrukciója nyomán állandó kiállításon lesz majd látható.

Ez az épület egy, az óvárostól nem túl messze fekvő egykori laktanya; s mint ilyen, történetileg hiteles, jellegét tekintve pedig a kortárs művészethez illő helyszín. Egyedül a tempó az, ami nem érdemel dicséretet: már a 2000-es kiállítás is itt kapott helyet, vagyis a rekonstrukció az azóta eltelt kilenc évben sem fejeződött be. Mint azonban látjuk majd, a zágrábi kortárs múzeum története hasonlóan, 1998 óta húzódik, nem is beszélve a számos hazai példáról a kulturális intézmények lomha és problémás elhelyezésére.

Ljubljana mentségére szolgálhat, hogy ez nem a múzeum főépülete. Az eddigiekben tudatosan hagyta nyitva az ArtEast Gyűjtemény intézményi jellegének pontos meghatározását. Nem mintha valami trükk lenne a háttérben: a kollekción a Moderna Galerija-é,<sup>7</sup> a szlovén állami modern és kortársművészeti múzeumé. Ám elkülönül a múzeum törzsgyűjteményétől; nem véletlen, hogy önálló helyszíne lesz. A Moderna gyűjteménye a huszadik század elejével indul, a grafikával együtt összesen több mint tízezer tételes anyagban a domináns klasszikus műfajok mellett 1991 óta önálló rész képviseli a fotót, sőt újabban a média-művészetet is, ám a fő feladat itt a modern és kortárs szlovén trendek bemutatása. Az 1992 óta igazgatóként dolgozó, nemzetközileg ismert művészettörténész, ZDENKA BADOVINAC alighanem más, magasabb státuszt (is) kívánt biztosí-

3 BLUT & HONIG – Zukunft ist am Balkan. Essl Museum – Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg, 2003. máj. 16 – szept. 28.

4 Igor Zabel Award for Culture and Theory (www.igorzabelassociation.org)

5 What, How & for Whom (WHW) (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović)

6 Ugyanakkor milyen ostobaság így kategorizálni! A hosszú ideje külföldön élő Marina Abramović akkor a gyűjteményben hová sorolandó? Vagy a volt Jugoszlávia múzeumaiban máig megbecsült Szombathy Bálint ex-jugoszláviai és/vagy magyar alkotó? Másrészt a művészek tulajdonított, illetve az általa vállalt, reflektált, kritizált (nemzeti vagy egyéb) hovatartozás nem lényegtelen komponens, amint azt például Abramović ismert performanszában a hasába karcolt csillag, vagy Szombathynak a Lenin-transzparenses sétáló tüntetője mutatja.

7 <http://www.mg-lj.si>

tani a saját ötlete és kurátori döntései szerint létrehozott ArtEast Gyűjteménynek azzal, hogy ugyanazon intézmény keretein belül, de külön kezeli.<sup>8</sup> Szerepet játszhat ebben az is, hogy a Moderna székhelye előkelő, letisztult modern épület. Megnyitásának éve (1948) megtévesztő, nincs köze a második világháború utáni Jugoszláviához: 1936–1939 között tervezték, csupán a kivitelezés a háború miatt 1941-ben leállt. Bár az épület mentes az avantgárd invenciótól, formái és arányai inkább az érett, letisztult modernizmushoz sorolhatóak, de (vagy éppen ezért) külseje és belseje egyaránt szemrevaló. Pont annyira figyelemkeltő, amennyire egy villanegyedben, a belvárostól nem messze, de már a parkos kerületben elhelyezett középület esetében indokolt. Belül a téglalap alaprajzú, fehér termék szimmetrikus felépítésben, következetes ritmusban görgetik előre a látogatót. Ez valóban inkább modern, mintsem kortárs műveknek szánt helyszín. Bár ha belegondolunk abba, hogy a modern művek a maguk egykori kortárs helyzetében legalább annyira provokatívnak tűnhettek, mint a most külön épületbe delegált konceptuális alkotások a hatvanas évektől kezdődően, akkor a „kortárs” megjelölés viszonylagossága is szembetűnő. Talán ezért is rendelkezik a Moderna egy harmadik, kísérleti helyszínnel is. Az egyik forgalmas főúton található, kirakatszerű üvegportáljával áruháza emlékeztető kis „project space” annyiban kötődik a múzeum gyűjteményeihez, hogy itt mutatják be két évente az új szerzeményeket, például nemrégiben az IRWIN CSOPORT, vagy MLADEN STILINOVIĆ munkáit. A főépületen túli két helyszín, valamint a külön kezelt nemzetközi kortárs gyűjtemény meghatározóak a Moderna identitásában – amint ezt egy csupán rövid összehasonlítás is jelzi néhány más ljubljanai múzeum kapcsán. A Moderna szomszédságában ugyanis nemcsak egy Városliget jellegű hatalmas park, illetve a monarchiabeli hangulatot árasztó villákba beköltözött, s ma e hangulatot a megsokszorozott biztonsági őrőség révén csúfán eltorzító amerikai, orosz és egyéb nagykövetségek találhatóak, hanem több más múzeum is. Például a görögös portikuszáról felismerhető Szlovén Nemzeti Múzeum, illetve a három épületrészből – két historizáló palotából és a köztük lévő, egykori szabad tér helyén a legújabb átépítés (2001) nyomán született üvegfalú átriumból – álló Szlovén Nemzeti Galéria (Narodna galerija).<sup>9</sup> A berlini Múzeumsziget példája követésre talált,

8 Közben igyekeznek a Moderna Galerija intézményét is egyre jobban a nemzetközi vérkeringésbe kapcsolni: az idei Velencei Biennálén jelentkezik először közös projekttel (L' Internationale) egy tartós együttműködés nyitányaként a szlovén múzeum, a barcelonai kortárs múzeum (MACBA), az eindhoveni Van Abbemuseum és a pozsonyi Július Koller Társaság.

9 <http://www.ng-slo.si>



MARINA ABRAMOVIĆ  
Rhythm 0, 1974  
performansz, 6 óra,  
Studio Morra, Napoli  
© fotó: Dejan Habicht & Matija Pavlovec; Courtesy Moderna galerija Ljubljana

a szlovének is különböző szakmúzeumok egymás mellé helyezését, egyúttal zöldövezeti háttér biztosításával kívánták hangsúlyozni, hogy ők is a felvilágosodás szakgyűjteményekbe oldódó, de még univerzálmuzeumi küldetésének követői.

A Narodna galerijának az épületébe lépve ékes angol fordításban olvasható bemutatkozó szövege nem is mulasztja el kiemelni, hogy már a tizenkilencedik századtól megfogalmazódott az igény a szlovén kultúra eme központi intézményének létrehozására, s hogy a gótikától induló, európai anyagot is felölelő, a huszadik század elején záruló gyűjtemény az 1920-as években kapott először rendszeres, majd már állandó kiállítási lehetőséget. Az intézményt nevezték szlovén Akropolisznak, sőt belelítették egy szlovén Louvre feladatait is, és így tovább. Igazi üdvtörténet, amely a jelenben, az önálló szlovén állam nemzeti képtárában nyeri el beteljesülését. Remélem, a dagályosságot mérséklő szabad fordításom is tükrözi megrökönyödésemet: a tizenkilencedik században lehetett így fogalmazni, de ma? A nemzeti ébredés, a kulturális emancipáció történetét el lehet beszélni, utalva a szomszédos osztrák és olasz hatalmakra és már tényezőkre, de ma egy Nemzeti Galériától joggal vár el a látogató kritikusabb önképet, reflexív viszonyt saját történetéhez.

Ezek után nem csoda, ha a főlépcsőn felérve, a bizonyára leglátványosabbnak szánt „szlovén impresszionizmus” csarnokban a szerencsétlen külhoni vendég alig tudja udvariaskodva leplezni zavarát: mindez bizonyára szép és derék főtészet, de mintha nem egészen ugyanaz az impresszionizmus, nem teljesen egyazon művészeti minőség lenne, mint azt a példát nyújtó franciák produkálták, és hogy egy így konstruált nemzeti kánon alkalmasint nem a legreálisabb értékelést nyújtja a helyi, „nemzeti” vizuális örökségről.

Innen nézve mekkora a szellemi távolság az ArtEast Gyűjteményhez képest! Most nyer igazán jelentést, hogy a Moderna galerija (amelyet, további tipikus ex-szovjet vonásként, az ötvenes években egy időre alárendeltek a Narodna galerijának) szerkezetileg és helyileg is kvázi-önállóan kezeli az újonnan indított kortárs anyagát, s hogy azt fizikai és szimbolikus értelemben is minél távolabb kívánja tudni a mégoly jó szándékúan létrehozott, de a tiszteletet parancsoló nemzeti kulturális önreprezentációt a provinciálizmussal veszélyesen összemosó szlovén múzeumszigettől.

Amennyiben ez a múzeumtörténeti utalásokat és a kortárs művészet gyűjteményi helyzetét elgyötíró szubjektív beszámoló módszertanilag elfogadható, akkor hadd ismertessem következő állomásunk, a zágrábi kortárs szcena helyzetét is hasonlóan. A horvát fővárosban mindenki megfordul a Josip Jelačić bányáról elnevezett főtéren, amely a szűk, kanyargós utcáival a dombra fel-



kúszó, mediterrán jellegű óvárost köti össze a tizenkilencedik századtól kezdve kiépült polgári városrészrel. A főtéren a bán kivont kardos lovas szobrát művészileg nem sok figyelemre méltatnánk, ha ki nem derül, hogy az egykor nemzeti függetlenséget ígérő hadvezér emlékműve tud valami különlegeset: mozog. Legalábbis egyszer megfordult. Eredetileg ugyanis észak, az óváros felé nézett, ám a második világháborút követően a hős nem illet az új állam ideológiájához, a teret átnevezték, a szobrot elszállították, s midőn nemrégiben a végre valóban önálló horvát állam visszaállította a tábornoki plasztikát, a város szerkezete annyira megváltozott, hogy már délnek, a modern városrész felé fordították. Ez a szimbolikus fordulat a kulturális intézmények térképén is nyomon követhető. Aki a barokk Zágráb hangulatát keresi, az az óvárosban találja meg a katedrális vagy éppen a céhes emlékü utcácskákat, ám aki a modern város, illetve állam tudatos önreprezentációjának helyszíneit kutatja, az a színházak és más kulturális szentélyek mellett a polgári városrészben fedezheti fel a múzeumok egész sorát. Ennek a területnek a szíve a (nem alaptalanul) horvát főnemesként számon tartott Nikola Zrinski-ről elnevezett óriási park. Közepén áll az úgynevezett Kiállítási Páviljon (Umjetnički paviljon),<sup>10</sup> amelyet a budapesti Millenniumi ünnepségeken lezajlott horvát bemutatkozás után szállítottak vissza Zágrábra, s ott 1898 óta egyfajta múcsarnokként működik. A park egy másik sétányán található a Horvát Tudományos Akadémia 1880-ban emelt épülete, s benne az egykori boszniai püspökről elnevezett Strossmayer-féle Régi Képtár.<sup>11</sup> Ez a modell is ismerős a magyar fővárosból: a Magyar Tudományos Akadémia kicsivel korábban épült főépülete fogadta be eredetileg az Esterházy Képtár állandó bemutatóját, s a harmadik emeleten ma is az MTA Művészeti Gyűjteménye működik.<sup>12</sup>

A park egyik sarkában áll a Moderna Galerija<sup>13</sup> elnevezésű huszadik századi gyűjtemény, anyagában színvonalas, még ha rendezésében nem is előnyös állandó kiállítással, továbbá különböző időszakos bemutatókkal – ott jártamkor éppen Alfréd Brogyáni (így, magyar ékezetekkel) magángyűjteménye volt látható, igényes katalógussal és angolul folyékonyan beszélő pénztárossal. Egy sarokra innen az Archeológiai Múzeum ablakai nyílnak a park platánfáira; s tekintettel a horvát területek római múltjára, nem meglepő, hogy az intézmény egy teljes volt palotát elfoglal. Ugyanekkora elhelyezés dukál a szintén sétatávolságon belül található Néprajzi Múzeumnak; míg kicsivel messzebb egymás mellett magasodik a magánalapítású Mimara Múzeum, univerzális igényű művészettörténeti gyűjteménnyel (amelynek némely attribúciója ugyanakkor nemigen állná ki a próbát), illetve az 1888-ban eleve múzeumi célokra épített Iparművészeti Múzeum.

Ami ebből a nem teljes felsorolásból is kitetszik: Zágráb ugyanolyan ambícióval gyarapította közgyűjteményeit, mint Budapest vagy más központok a régióban. A tudományos taxonómia, a nemzeti emlékezet konstruálása, a polgári rétegek nevelése és szabadidejének méltó urbánus kitöltése, és a további ismert múzeumi funkciók meghonosításával bizonyítani kívánták, hogy ez a város is a közös európai kulturális modellt követi. A városközponti park mint földrajzi szervezőelv emlékeztet a Ljubljanában is megfigyelt berlini párhuzamra, vagy éppen a budapesti Városligetben a Szépművészeti Múzeum és a Múcsarnok párosára; s számos további példát lehetne hozni (egészen a washingtoni Mall-ig vagy a tokiói Ueno Parkig), ahol a múzeumok egymást kiegészítve, mintegy az ismeretek egymást követő fejezetei helyezkednek el, másrészt a rendezett parkhoz mint nyilvános természettudományi múzeumhoz is közel találhatóak.

Ugyanez a tizenkilencedik századi európai elkötelezettség ragadható meg a zágrábi múzeumok építészeti megoldásaiban is. Historista, néhol már eklektikus stílusuk létrejöttük korszellemét idézi, utal az általuk kínált tartalmi időutazásra, s nem idegen ezen intézmények megmosolyogtató pátoszától sem, amint az autoritás igényét is jelzi, ugyanakkor csak annyira ugrik ki e polgári belső kerü-

10 <http://www.umjetnicki-paviljon.hr>

11 <http://www.mdc.hr/strossmayer/>

12 A horvát akadémiaának másutt is látogatható művészeti anyaga: a valaha Zágráb legnagyobb üzemeként működő, 1864-ben emelt bőrgyár a második világháború óta az akadémia kezelésében állandó és időszakos kiállításoknak ad otthont, amelyek közül történetileg a Gypsotheque-nek nevezett, 1937-ben létrehozott gipszmásolat-kollekció a legérdekesebb (vö. gliptotéka = szobortár), míg a nyolcvanas évek vége óta kortárs kiállítások is rendre helyet kapnak, illetve nemrég egy szoborkert is létesült (<http://www.mdc.hr/gliptoteka/>).

13 <http://www.moderna-galerija.hr>



ALEKSANDAR-BATTISTA ILIC, IVAN KESER, TOMISLAV GOTOVAČ  
Weekend Art: Hallelujah the Hill, 1996-2000  
cibachrome, 40 x (50 x 74) cm  
© Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

let monarchiabeli városképéből, hogy ne nyomja el a nagyjából akkoriban épült bérházakat sem. A múzeumok szerves részei ennek a városnak, a magától értetődően a felvilágosodás és a romantika európai előképeihez asszimiláló délkelet-európai polgári és nemzeti fejlődés alapkövei.

Ha azonban őszinték vagyunk, az elismerésbe némi csalódás is vegyül. Egyetlen zágrábi múzeumépület sem jelentős. Nem a vasfüggöny miatt nem kerültek be a meghatározó nyugati múzeumtörténeti könyvekbe, hanem mert a nemzetközi minták (görögös oszlop-sor, timpanon, vagy a legjobban sikerült Kiállítási Páviljon londoni, párizsi ihletésű vasszerkezete) átvételén túl semmi egyedit nem mutatnak fel. Nagyon érezhető rajtuk a bizonyítási vágy, amint számos korabeli budapesti kulturális épületen (például a Szépművészeti Múzeumon) is; megmutatni a nagyvilágnak, hogy Európának ezen a felén is ugyanazt az építészeti, civilizációs kódot beszéljük.<sup>14</sup> Be lehet ezt tudni a Monarchián belüli versengésnek is: Budapest Bécs mögött nem akart lemaradni, Zágráb pedig – joggal – bizonyítani kívánta, hogy a két-

14 Ilyen összevetésben szerencsésebbnek tűnik a budapesti Iparművészeti Múzeum épülete, amely úgy felelt meg a kor nemzetközi elvárásainak, hogy némi lokális íz révén előnyösen különbözött is a centrum mintáitól.

pólusú kiegyezés igazságtalan, s a horvát főváros is ugyanolyan erős és jelentős.

Az államhatalmi reprezentáció az esztétikai érték rovására ment ugyanúgy, ahogyan a ljubljana-i Nemzeti Galériában a „szlovén impreszionizmus” bizonygatásának a kisebbrendűségi érzést kompenzáló jellege van. Mindez nem tartozna ide ilyen hosszan, ha nem valami hasonló benyomásom támadt volna a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum (Muzej suvremene umjetnosti)<sup>15</sup> új, még épülő tömbjének megtekintésekor. A Száva-hídon átjutva, a legújabb, már a második világháború után kiépített városnegyedben (Novi Zagreb) a kelet-európai látogató saját közelmúltjával szembesül: panelházak pusztasága, aszfaltrengeteg, illetve a széleken már ugyanennek a mai sívár folytatása a korszerűbbnek tűnő, de aligha barátságosabb lakóparkok formájában. Ezen alvóváros közepén terpszkedik a 2003 óta épülő új múzeum.

Monumentálisabbat nehéz elképzelni. Egy óriási kultúrházra emlékeztet, amely illően belesüpped a környék szürkeségébe. Zöldfelület sehol, holott a telek méretes – de jobbnak láttak mindent burkolni. A lépcsők tetejére érve beton oszlopsor között lépkedünk át, úgy látszik, a görögös utalás itt sem volt kihagyható; szerencsére a falfelületek jelentős része már üveg. Nincs itt ugyanakkor sehol giccs: az oszlopsor díszítés nélküli, a nyersbeton az érett modernizmus minimalista szemléletét idézi, az üveg transzparenciát teremt, az épület tömegei világos, következetes geometrikus elemekből tevődnek össze, a szerkezet átlátható. Szó sincs a mi Nemzeti Színházunk problémájáról – ebben a zágrábi épületben nem zavarja a látogatót semmi, csak éppen nem is vonzza oda semmi. Az átadás reálisan egy fél év múlva várható (azt követően legalább ennyi idő lesz még a beköltözésre, a művek elhelyezésére a megnyitáig); kis csoportunkat informális bejárásra kíséri az építész. Ismerteti az alapelveit rokonszenvesen szerény, praktikus fellépéssel, semmi öntetszelgés. Pont olyan, mint a múzeum; gyakorlatias, funkcionális. Mi a bajom mégis? Hiszen folyamatosan arról megy a vita, hogy a nemzetközi sztárépítészek egyénieskedő turisztikai látványossággá alakítják az épülő új múzeumokat, elnyomva a művek érvényesülését. Végre itt egy józan, alkalmazkodó ellenpélda!

De ez nem ilyen egyszerű. Az építészet, különösen egy múzeum esetében, maga is kortárs (művészeti) állásfoglalás. A kortárs művészet pedig ne legyen ennyire jól nevelt, jellegtelen. Rendben van, hogy belül is minden fehér, intelligens a múzeumi könyvesbolt és kávézó elhelyezése a fogadótérben úgy, hogy azok zárás után is működhessenek még, ügyes a szintek megosztása az összesen 15 000 m<sup>2</sup> alapterület tago-

<sup>15</sup> <http://www.msu.hr>



VOJIN BAKIĆ  
A fény formái, 1968,  
acél, 160 × 50 × 97 cm  
© Muzej suvremene umjetnosti,  
Zagreb



DIMITRIJE (MANGELOS)  
BAŠIČEVIĆ  
Le projet principal de la  
deuxième civilisation  
(Le travail mécanique – le penser  
fonctionnel), 1977–1978  
aranyozott földgömb,  
festés, 46 × 40 cm  
© Muzej suvremene umjetnosti,  
Zagreb



lása érdekében, mégis hiányzik valami kreativitás az egészéből. A közönség számára maga az épület az első – és bizonyos értelemben legerősebb – üzenet a kortárs művészetről. Valamivel fel kell csigázni az érdeklődésüket, valami különbséget kell, hogy lássanak a bevásárlóközpontok és egy művészeti helyszín között! Bármelyik oldala mentén sétálunk végig, erről az épületről az egyetlen és meghatározó benyomásunk az, hogy itt van és nagy; és nagyon „nyilvánvaló” szeretne lenni.

Monumentális jellege csak azért nem kirívó, ezek az arányok a környező Novi Zagrebet is teljesen meghatározzák – de kérdés, hogy jó volt-e alkalmazkodni ehhez az urbanisztikai léptékhez. Az új múzeum hasonlóan hű társa a környék épületeinek, mint a modern városrész múzeumai a polgári lakóházaknak; egyúttal korrekt szinten megfelel a mai nemzetközi múzeumépítészeti alapelvárásoknak (ahogyan a korábbi zágrábi múzeumépületek is a száz évvel ezelőtti korszellemben fogantak), de sem városrendezésileg, sem építészeti nem tesz hozzá semmit a kortárs múzeumokról alkotott univerzális tudásunkhoz. Megfelel a globális elvárásoknak; de ez a technicista hozzáállás, az igazodás a politikai reprezentáció, illetve a plázák mai nyilvánosság-szervező logikájához kevés. Lokális jelentőségű marad az épület, bármekkora is. Sőt részben pontosan a mérete miatt.

Meglehet azonban hogy, a budapesti Ludwig Múzeum munkatársai mégis irigyelnek ezt a helyzetet, hiszen akad azért még néhány pozitívum is: a múzeumot például nem rejtették el holmi művészeti palotában, hanem kiemelkedő szimbolikus jelentőséget ruháztak rá azzal, hogy ekkora önálló helyszínt kapott. Ugyanakkor integrálták benne az összművészeti programok lehetőségét: lehetőségét: rendelkezik egy multimédia-színházteremmel, a tetőterazon pedig egy 700 m<sup>2</sup>-es kültéri installációs felülettel; valamint a belvárosból közvetlen turistabusz ingázik majd ide, ezzel Novi Zagrebet is felrakva az idegenforgalmi térképre. Emberekkel telve barátságosabb is lesz majd a most még a gipszkarton válaszfalakat unottan igazító melósok által uralt tér, amely végeredményben majd 3500 m<sup>2</sup> állandó, illetve 1500 m<sup>2</sup> időszakos kiállítási felületet foglal majd magába.

S a gyűjtemény nem is jelentéktelen! Az 1954-ben Zágráb városa által létrehozott Kortárs Művészeti Múzeum anyaga ugyan főleg horvát és más ex-jugoszláv alkotókat képvisel (közte nemzetközileg is jegyzett figurákkal DUSAN DZAMONJÁTÓL DAMIR SOKIĆIG), de az egyetemes kollektívban erős a konstruktív-kinetikus válogatás (JULIO LE PARC, ADOLF LUTHER, OTTO PIENE), amint a konceptuális rész is (JOHN BALDESSARI, DANIEL BUREN, ON KAWARA).

A Tito-féle Jugoszlávia el nem kötelezett státuszát kihasználva számos olyan külföldi művészt hívtak meg kiállítani a múzeum korábbi, átmeneti épületeibe, akik a keleti blokkban másutt aligha szerepeltek (DANIEL BUREN 1974, ULRIKE ROSENBACH 1981, BARRY FLANAGAN 1987), s a gyűjtemény ezen kapcsolatok révén is gyarapodott. Nem hiányzik a külön fotó- és médiaművészeti tár sem (ANDRES SERRANO és mások munkáival). Jól látszik, hogy az egykori Jugoszlávia egy szerbhorvát (akkor még egybeírták) dominanciájú állam volt, és Tito maga is horvát volt: ez a zágrábi gyűjtemény a szövetségi állam széteséséig összehasonlíthatatlanul erősebb volt a ljubljanai Moderna Galerija anyagánál.<sup>16</sup>

Magyar összehasonlításban is ide jutunk: Budapesten a Ludwig-megállapodás előtt közgyűjteményekben érdemben nem volt nemzetközi kortárs művészet; húsz-harminc évvel ezelőtt Zágráb sokkal nemzetközibb kortárs múzeumi eredményeket tudott felmutatni. Ma a három főváros között kiegyenlítettebb a helyzet, illetve a három intézmény a konceptuális művészeti fókusz révén új típusú versenyben van egymással.<sup>17</sup> Nézzhetjük ezt onnan is, hogy míg a tágabb intéz-

16 A zágrábi múzeumban az állandó kiállításon ez a törzsgyűjtemény öt tematikus blokkban lesz bemutatva *Altering Collections* (változó gyűjtemények) címmel. A jelző arra utal, hogy az állandó gyűjtemény statikus jellegét szeretnék elkerülni, s azt inkább időről időre átrendezve, élőként, folyamatos átalakulásban lévőként mutatják be, míg a főnév végén a többes szám az egyértékű kanonikus gyűjtemény helyett olyan hálót sugall, amelyet a kurátorok különböző, vállaltan eltérő olvasatai szönek össze a kollektívól.

17 Nyugati múzeumok – egyedi művek megszerzésétől eltekintve – nem gyűjtik szisztematikusan a kelet-európai konceptuális művészetet; ám a három intézménynek van egy bécsi riválisa, az Erste Bank szakmai kuratórium által épített, ebbe az irányba szakosodott kollektívja, amelyből 2005 óta Bécsben (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006), Belgrádban (Muzej savremene umetnosti, 2007) és Dunaújvárosban (Kortárs Művészeti Intézet, 2008) is látható volt válogatás ([www.kontakt-collection.net](http://www.kontakt-collection.net)). Mielőtt azonban hősi erénynek tűnne ezen intézmények figyelme a régió neo-avantgárdja iránt, tegyük hozzá, hogy reálisan nincs más alternatívájuk Kelet-Európa elmúlt évtizedeinek művészetéből, mint a társadalmilag szubverzív, illetve műfajilag a tárgyiassal alkotást kikezdő tendenciák megmaradt darabjainak összeszedése, ha kicsit is különbözni akarnak a műtárgypiaci divatoktól.

ményrendszert vizsgálva Budapest vezető pozíciója vitathatatlan (Ljubljanában vagy Zágrábban, de még a két erősebb volt kelet-európai fővárosban, Prágában és Varsóban sincs akár csak megközelítően olyan sűrű galériás háló, élénk non-profit kiállítási élet, s rámenős kortárs műgyűjtés, mint nálunk), addig Budapest előnye a kortárs művészet múzeumi pozíciója terén nagyon sovány. Két déli szomszédunkkal összevetve úgy tűnik, Magyarországon a művészeti szcéna megújulása eredményesebben ment végbe a civil társadalom és a műtárgypiac által mozgatott szegmensekben, mint a közintézményi szférában.

A volt Jugoszlávia területén a legkomolyabb további összehasonlítási alap az 1958-ban alapított belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum (Muzej savremene umetnosti)<sup>18</sup> lehet. Épülete 1965-ben készült el, gyűjteménye visszanyúlik a klasszikus avantgárdig (Zenit), és meghatározó alkotásokat ölel fel a második világháború utáni évtizedekből, különösen a már kiemelt konceptuális szegmensből (RAŠA TODOSIJEVIĆTŐL MILICA TOMIĆIG). Működése a kilencvenes években ellehetetlenült, 2001-ben nyitott újra. Már látszik, hogy nemhogy Kelet-Európa vagy a Balkán, de még ex-Jugoszlávia sem kezelhető egységesen egy ilyen elemzésben, hiszen már az eddigiekből is jól látható, hogy a ljubljanai, a zágrábi és a belgrádi kortárs közgyűjtemények helyzete milyen eltérő módon alakult az elmúlt évtizedekben. Sokáig a belgrádi és a zágrábi volt privilegizált helyzetben, s hozzájuk képest a ljubljanai lokális jelentőségre volt ítélve. A szövetségi állam szétesése után a helyzet megfordult, a két, háborúba sodródó új állam múzeuma maradt le az újonnan független és kozmopolita szellemiségű szlovénhez képest. Néhány éve egy harmadik szakasz kezdődött, amelyben a zágrábi intézmény felzárkózása a leglátványosabb; Horvátország gazdasági ereje és nemzetközi imázs-formáló szándéka – még ha számos feszültség árán és kompromisszumos formában – létrehozott egy olyan új kortárs intézményt, amely feltehetően az egyik meghatározó pont lesz a délkelet-európai övezetben.<sup>19</sup>

Ha azonban történelem és a kortárs művészeti intézmények egymásra hatásának legélesebb példáját keressük, akkor az Bukarestben található meg. Mióta a Muzeul Național de Artă Contemporană<sup>20</sup> – hivatalos verzió szerint Adrian Nastase miniszterelnök javaslatára – az egykori Ceausescu-palota egyik szárnyá-

18 <http://www.msub.org.rs>

19 Egy alaposabb vizsgálat nem hagyhatná figyelmen kívül a többi önállóvá vált ország kortárs múzeumait sem (jelesül a sarajevói jelenkori gyűjtemény nemzetközi része is értékes, hiszen a háborút követően vezető külföldi alkotók sora adományozott műveket az egyelőre helyszín nélküli intézménynek), illetve a fővárosokon túl számos helyszínen működik fontos kortárs művészeti múzeum; két ismert példát említve, Rijekában (<http://www.mmsu.hr>) és Splitben. 20 <http://www.mnac.ro/>



2META (MARIA MANOLESCU – ROMEO PERVOLOVICI)  
EuRoFlag-Ro, 2006, komputer nyomat, vászon, 100 x 100 cm  
Hunya Gábor gyűjteménye

ban kapott helyet, e történelmi-politikai kontextusnak két, merőben ellentétes felfogása létezik egymás mellett. RUXANDRA BALACI tudományos igazgató-helyettes, nemzetközileg is ismert kurátor szerint ez figyelemfelkeltő, izgalmas helyzet és ráadásul Kelet-Európa „legnagyobb” kortárs művészeti múzeumát jelenti. Ha viszont MIHAI OROVEANU igazgatót hallgatom, a palota belső, lepusztult udvarára néző szobájában, nos ő már sokkal kevésbé lelkes: a diktatúra bukása után több mint másfél évtizeden át csak átmeneti helyszíneket kapott az intézmény, s a jelen elhelyezés szintén egy rossz, de legalább megjelenést biztosító kompromisszum. Nem is biztos, hogy tartós, hiszen a palotába beköltözött közintézmények (parlament, szenátus, alkotmánybíróság) máris szeretnék kitérni a múzeumot, holott az csupán az összterület három százalékát foglalja el.

A gond szerintem már a palota megközelítésénél kezdődik. Bár a város központi negyedében fekszik, a hatalmas telek sokszagos utakkal, fallal, őrséggel védett kapukkal van elzárva a potenciális látogatóktól. Tömegközlekedéssel nem könnyű idejutni, illetve már önmagában a gyalogtávolság is, a megállótól a múzeumként használt szárny bejáratáig, elriasztó. Talán megnyitóra, más alkalmakra eljön egy elit és a szakmai érdeklődők egy csoportja, de egyszerű látogatóként ez inkább egy non-lieux.

Szimbolikus értelemben még inkább. A megalomán palotában a jellegtelenség a legmeglepőbb. Nemcsak egy szélsőségesen autoriter rezsimhez és gyűlölt személyhez kötődik, de az idő révén fokozatosan megszülető történelmi távolság ellenére sem vonzó legyen szó akár belföldi, vagy külföldi látogatókról. A méreteket,

az öncélúan idetelepített szállítási, védelmi és egyéb infrastruktúrát, a föld alatti szinteken kiépített mini-várost és bunkert lehet hihetetlennek tartani, de igazából nincs itt semmi érdekes. Akár az épület értékelhetetlen stíláris megoldásait nézem kívülről, akár a kiábrándítóan rossz kivitelezést belülről, a diktatúra üressége mered rám. Miért jöjjön ide bárki? Egy kortárs művészeti múzeum itt inkább el van rejtve, semmint azért lelkesedhetnénk, hogy milyen prominens és tágas otthont kapott. Száműzetés ez, előkelő formában, katonai és politikai felvigyázókkal.

Ehhez képest magát az épületszárnyat ügyesen alakították át, látványos a homlokzatra kívülről szerelt két üvegfalú lift, és a közömbös belső terek is, így, fehérre festve, igazából alkalmas kiállítási szintek. A múzeumnak külső, együttműködésben fenntartott helyszínei is vannak (Kalinderu MediaLab, továbbá a Nemzeti Színház egyik kiállítótere, illetve a szintén központi fekvésű Dalles Galéria); csak jönnének a kiállításokra a látogatók!

Mielőtt bárki az előítéletes vélemény felé hajlana, hogy itt úgysem lehet nagy hagyománya a kiállítások látogatásának, érdemes felidézni, milyen komoly múzeumi és más kiállítási intézményrendszer volt valaha Bukarestben. Sajnos ezt ma már szó szerint fel kell idézni, olyan nagy részét tűntette el a Ceausescu-féle rombolás. Mivel a diktátor önmagát egy új időszámítás kezdeteként szemlélte, minden megelőző érték gyanús, eltüntetendő volt számára. Különösen az épített örökség szenvedte ezt meg: amint a falusi létformát (függetlenül annak nemzetiségi vetületeitől), úgy a fővárosban a polgári fejlődés építészeti emlékeit is el kívánta törölni a föld színéről. Az MNAC óriási fotógyűjteményében bőséges dokumentációs anyag található mindazon múzeumokról, nyilvános magánképtárakról, a Nemzeti Szalonról és egyéb intézményekről, amelyek ma már a bukaresti művészeti élet örökre eltűnt helyszínei.

Az anyagból kiállítás is látható volt, csoportunk kedvéért Ovoreanu elővesz egy tucatnyi szépen nagyított, keretezett felvételt cilindres kiállításműző urakkal a második világháború előtti időkből. Ugyanezt a történelmi tablót erősíti, amikor a helyi kollégák a város olyan részeibe is elvisznek minket, ahol megmaradt még a szecessziós villanegyed vagy a Párizssal versengeni kívánó középületek némelyike. Egykori térképekkel összevetve látható, hogy ezek nem szigetek, hanem meghatározó városképi elemek voltak. Az 1859-től egyesülő román fejedelemségek fővárosa nagyon gazdag, közel egy évszázadon át prosperáló központ volt, hiszen Románia számára egyik világháború sem jelentett kataklizmát, sőt az ország a két világháború között ereje teljében volt. Ahogyan a modern kulturális intézményrendszer (és sok más társadalmi komponens) kiépítésével a közép- és kelet-európai országok a tizenkilencedik században gyorsított polgári igazodást kíséreltek meg a nyugat-európai modellekhez, úgy ez Romániában nemcsak párhuzamosan megindult, hanem utána hosszabban folytatódott is, egészen az 1950-es évekig.

Amilyen nagy ívű volt ez a fejlődés, olyan drámai lett a rombolás fizikailag a kiállítási épületek, valamint szerkezetileg és gondolkodmódban a művészeti intézményrendszer tekintetében Ceausescu alatt, s az újrakezdés még várat magára. Régióink fővárosai közül ma Bukarestben rejtőzik el legjobban a művészet.<sup>21</sup> A múzeumok elvesznek a városban, a galériákba még a META Kulturális Alapítvány (valójában egy művészházaspár) – 2META Grupul (ROMEO PERVOLOVICI, MARIA MANOLESCU)<sup>22</sup> –, akik a magyarországi szakma előtt annak révén lehetnek ismertek, hogy szerepelnek Hunya Gábor román-magyar kortárs gyűjteményében,<sup>23</sup> továbbá ők szervezik a bukaresti fiatal művészeti biennálét, amelyre 2010 őszén a negyedik alkalommal kerül majd sor) által kiadott havi kiállítási katalógussal is nehezen jutottunk volna el segítség nélkül.

Holott kitapintható a művészeti háló jelenléte. A kortárs múzeumtól nem messze áll a Muzeul National de Artă al României, amely az egykori királyi palotában 1950 óta működik, s a lapidáriumától az egyetemes régi képtári anyagán át a modern román művészeti évszázadokat fog át, még ha jelenkori kapcsolódást nem is kínál; míg nemrég éppen kortárs magyar válogatás volt látható az egyébként tör-

21 Románia számos más városában – Kolozsvártól Galațiig – a lélekszámhoz és a gazdasági erőhöz képest jóval intenzívebb kortárs művészeti élet zajlik, mint Bukarestben.

22 <http://metacult.ro/meta/>

23 Id. Ébli Gábor: *Dunának Oltnak egy a hangja?* Balkon, 2007/4., 33-36.



téneti közgyűjteményként és műemlék épületként kezelt, szintén egy egykori palotába telepített, távolabbi Cotroceni Múzeumban.<sup>24</sup> De ez a művészeti jelenlét akár Ljubljana, Zágráb vagy Budapest mai ritmusához, akár a rekonstruálható egykori Bukaresthez képest erőtlén, véletlenszerű.

Pedig a Kortárs Művészeti Múzeum megnyitásakor jócskán volt még optimizmus, hogy az új intézmény erőteret szervez majd maga köré. A múzeumot bemutató, akkor kiadott könyv büszkén feltünteti a nemzetközi tanácsadó testület tagjait is, mai „sztárkurátoroktól” kezdve (AMI BARAK, NICOLAS BOURRIAUD) holland, svéd és más szakemberekig. Csoportunkban van RENÉ BLOCK, aki maga is a testület tagja, alkalmasint a legismertebb, senior alakja.<sup>25</sup> Kérdésemre azonban rezignáltan válaszolja, hogy a grémium csak papíron létezik, egyetlen közös tettük sem volt. Ugyancsak ő meséli el, hogy a múzeum elhelyezése a palotában nem csupán szimbolikus problémákat vet fel, hanem valós feszültségekhez vezetett – többek között – olyan vezető művészekkel is, akikkel amúgy az intézmény szívesen dolgozna együtt. Például Dan Perjovschi komoly konfliktust vállalt a múzeummal annak megnyitásakor – s részben éppen ezért, a művész melletti kiállítás gesztusaként döntött úgy Block, hogy az 1992 óta négyévente kiadott német elismerést, a George Maciunas-díjat 2004-ben, röviddel a bukaresti MNAC megnyitása után Perjovschinak ítéli.<sup>26</sup> Biztató lehet, hogy a kortárs múzeum kiállítási programjában rangos nemzetközi alkotók szerepelnek, ALVARO SIZÁTÓL (2008) OLAFUR ELIASSONIG (2009). Akadt közös, utazó kiállítás a budapesti Ludwig Múzeummal, számos egyéb külföldi csoportkiállítás is eljött Bukarestbe. Múzeumról lévén szó, hol van azonban az állandó kiállítás? Nincs, eddig nem volt, s egyelőre nem is tervezik. Miért, mekkora és milyen a gyűjtemény? Ovoreanu kitérően válaszol, hogy van ugyan több mint kétezer portréjuk a Conducatorról, s más, hasonló dicsőségek, de így jobb nem is gondolni a saját anyag bemutatására. Hiába kérdezek két másik kollégát is, ez láthatóan érzékeny és zavaros pont, a jelek szerint az sem egyértelmű, mekkora műtárgyanag a múzeumé. Pedig törzsgyűjtemény és új szerzemények nélkül nehéz egy múzeum esztétikai érték kiválasztó feladatát ellátni, még egy lazán strukturált kortárs intézményben is.

24 Artă contemporană maghiară, 2008. jún. 25 – júl. 25. ([www.http://www.muzeulcotroceni.ro](http://www.muzeulcotroceni.ro))

25 A német kurátor berlini galériásként kezdte pályáját (többek között Joseph Beuys egyik korai felfedezője volt), majd a DAAD berlini művészeti programja révén számos magyar művésszel is kapcsolatba került, utóbb az isztambuli biennále igazgatója lett, végül a kasseli Friedericianum igazgatói székéből ment nyugdíjba. Azóta is aktív, a berlini-isztambuli Tanas török művészeti alapítvány vezetője.

26 A wiesbadeni, magán finanszírozású díjat egyszemélyes kuratórium ítéli oda, a megbízatást az első öt alkalommal Block töltötte be.

Kényszer alatt meg lehet próbálni ebből előnyt kovácsolni, és a múzeum tevékenységét laboratóriumszerűen a mindenkori újírtásra összpontosítani, kihasználva, hogy a kiállítások, programok, együttműködések tervezésénél nem kell a kollektív nehézkességével, az állandó jellegéből adódó gravitációjával számolni – ám ehhez egy aktív, az alkotókkal és a befogadókkal találékonyan, sokszínűen kooperáló intézményre lenne szükség.

A kortárs múzeum a jelen formájában nem ilyen, holott politikailag és művészetileg provokatív, újító alkotó bőven akad Romániában is. Többségük külföldön ismertebb, mint odahaza, hiszen az elmúlt néhány évben (az ország NATO- és EU-csatlakozása, illetve a balkáni nemzetiségi, háborús konfliktusokból a régióra kiterjedő nyugati figyelem nyomán) a délkelet-európai országok, így Románia művészete is vonzóbbá vált nemzetközileg, mint a globalizálódó világba kevesebb fordulattal betagozódó közép-európai országoké.

Ehhez képest meglepő Bukarestben, hogy a román politikai és gazdasági elit kevéssé ismerte fel a kortárs művészet nemzetközi kommunikációs potenciálját: józan érdekük lenne, hogy akár cinikusan, értetlenül, azonosulás nélkül is, de támogassák a művészeti intézményrendszer kiépülését, hogy az országban lévő művészeti energiák kifejeződést nyerhessenek.

Azért tartottam viszont tanulságosnak leírni, hogy milyen roppant anyagi erő és magas szintű elszánás állhatott a bukaresti múzeumi és művészeti intézmények kiépülése mögött a második világháborút megelőző évtizedekben, mivel ennek alapján megjósolható előbb, vagy utóbb, de újra lesz egy hasonló szakasz. Ráadásul mivel Kelet-Európa még soha nem állt ennyi kisméretű önálló államból, Románia gazdasági, demográfiai ereje regionális összehasonlításban nagyobb, mint valaha (egyedül Lengyelországé hasonló), s ez nagy valószínűséggel az egyik vezető (kortárs) művészeti hatalommá is fogja tenni az országot. A kérdés csak az, hogy mikor.

MARILENA PREDA SANC  
Román szív, 1998–2008, olaj, vászon, 50 × 40 cm  
Hunya Gábor gyűjteménye



# Mi van az üres zacskóban?

## Cserba Júlia párizsi beszélgetése Kader Attia képzőművésszel

■ Kader Attia 1970-ben született a Párizs környéki Dugny-ben. Tizenegyéves korától a szintén soknemzetiségű, maghreb, afrikai, muzulmán és zsidó bevándorlók által lakott Sarcelles piacán dolgozott egy textilkereskedő mellett, aki megtanította őt „megfigyelni, látni”, rajztanára pedig, felismerve tehetségét, továbbtanulásra buzdította. A párizsi Ecole Supérieure des Arts Appliqués Duperré, a barcelonai Escola de Artes Aplicades la Massana és a párizsi Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs növendéke volt. Első jelentős sikerét a *La Piste d'Atterrissage* című diaporámával (2000) érte el, amit a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris megvásárolt. Egyéni kiállításai voltak többek között Tours-ban, Bostonban, Tel Avivban, Lyonban, Párizsban, Grenoble-ban, Londonban és Berlinben, szerepelt a Velencei Biennálén, az Art Basel Miamin, a londoni Frieze Art Faren, a kairói és a havannai Biennálén, a legutóbbi La Force de l'Art-on a Grand Palais-ban, és számos egyéb csoportos kiállításon Tokióban, Oslóban, Stockholmban, New Yorkban és máshol. 2005-ben a Marcel Duchamp-díj egyik jelöltjeként szerepelt a FIAC-on.

⊕ **Cserba Júlia:** *A legutóbbi katalógusban, ami a spanyolországi Centre Huarte de Arte Contemporáneo-ban rendezett kiállítása alkalmából készült, az első oldalon egy rajz szerepel. Ez azért meglepő, mert eddig sohasem láthattunk öntől rajzokat.*

⊗ **Kader Attia:** *Ez az egy rajz mintegy jelzéseként van jelen az említett katalógusban, de egy későbbi kiadvány, mondjuk úgy két év múlva, már kimondottan csak rajzokat fog tartalmazni. Úgy gondolom, hogy addigra érlelődnek meg annyira, és mivel a rajz nagyon intim műfaj, magamnak is legalább annyi időre van szüksé-*

KADER ATTIA

Plastic Bags, 2008, szobor-installáció, nylonzacskók  
1 zacskó 35 × 45 × 45 cm; courtesy Galerie Christian Nagel (Berlin & Cologne); © fotó: Aurélien Mole



gem, hogy nyilvánosság elé tudjam tární őket. Különös, kettős kapcsolatban vagyok a rajzzal. A rajzolás egyrészt technikai feladat, amit akár csak a zongorázást, folyamatosan gyakorolni kell. Ugyanakkor, bár ez furcsa ellentmondás, úgy érzem, hogy nem szerencsés dolog sokat rajzolni. Annak ellenére, hogy állandó vágy van bennem, visszatartom magam, mert időt kell hagyni és engedni kell, hogy a vonalak rendszere magától jöjjön elő.

⊕ *Az első munka, amit néhány évvel ezelőtt öntől láttam, a 2003-ban készült Neighbours (Szomszédok) volt, ami leginkább azzal fogott meg, hogy milyen kevés és banális eszközzel milyen sokat tudott közölni.*

⊗ Nemcsak a *Neighbours*-ra érvényes, de általánosságban is elmondható, hogy mindig valami egészen egyszerű dologból indulok ki, és azon keresztül próbálok meg egy ici-pici ajtot nyitni a világra. A *Neighbours* esetében egy közönséges kaputelefon névjegyzékét olyan amerikai nevekre cseréltem, amiket internetről válogattam össze, és közéjük kevertem Oszama Bin Laden nevet is. Ez a tulajdonképpen ironikus munka, az abszurditáson túlmenően mást is ki akar fejezni. Mégpedig azt a mély szakadékot, amit a média képes teremteni az emberek között. Sem maga, sem én nem fogtunk kezét Bin Ladennel – vajon létezik-e egyáltalán, vagy csak a muzulmánokkal szembeni félelemkeltést szolgáló média által teremtett mitológia? Bin Laden neve éppen a média vétkére, a manipulációra, annak ártalmasságára akar rámutatni. Arra, hogy a manipuláció eszközei nagyon-nagyon egyszerűek, miközben nagyon összetett problémákat teremtenek. Ha végigtekintünk a történelmen, láthatjuk, hogy a manipuláció mindig is létezett, de egy modern, nyugati demokráciában ez különösen elfogadhatatlan, és sokkal súlyosabb, mint egy diktatórikus rendszerben.

⊕ *Mennyiben találja súlyosabbnak?*

⊗ Sztálin is manipulálta a népét, de Sztálin diktátor volt, aki milliókat öletett meg. Viszont létezett ellenzék, voltak disszidensek, míg az olyan demokratikus országokban, mint amilyen például Franciaország is, nincs igazi fellépés a manipuláció ellen, csak egy 'light' ellenzékiesség. Amikor valaki tudja, hogy manipulálják, van választási lehetősége, hogy elfogadja vagy sem, mint ahogy Szolzszenyicin is választott, de ha úgynevezett demokratikus országban él, mint az Egyesült Államok, Franciaország vagy más nyugati ország, akkor hova menjen? Sziszifuszhoz hasonlóan végtelennek és eredménytelennek érzem a küzdelmet a társadalommal szemben. Feleséggemmel ellentétben én már tizenöt éve nem szavazok, mert úgy látom, hogy semmi sem függ a szavazatomtól. Ehelyett inkább közvetlen módon, különböző olyan civil szervezeteket támogatva, mint



a travesztitákat vagy az illegális bevándorlókat segítő társaságok, próbálok részt venni a társadalom megváltoztatásában. Pénzt adok a szegényeknek, ingyenkonyhán dolgozom önkéntesként, én ezt értem állampolgári kötelesség alatt, nem a szavazást. Vallástól, politikai hovatartozástól függetlenül támogatok olyan civil kezdeményezéseket – egyenek azok keresztény, zsidó vagy muzulmán szervezetek, amelyek rászoruló embereken segítenek. Boldogabbnak érzem magam, ha időt fordíthatok ilyesmire, ha közvetlenül segítségére lehetek embereknek.

☞ *Mondhatjuk, hogy politikai művészetet gyakorol?*

☒ Természetesen, és az egyik legnagyobb nehézséget számomra a mű nyelvezetének és jelentésének, az esztétikának és az etikának az összehangolása jelenti. Korunk aktuális, engem foglalkoztató problémáit és a létezés alapvető kérdéseit a filozófia, a pszichoanalízis és a költészet fényében születő művészetben igyekszem vizsgálni és kifejezni.

☞ *Beszéljünk néhány szót arról, hogy honnan indult el, milyen utat kellett bejárnia, hiszen ennek ismeretében könnyebben válik érthetővé szándéka.*

☒ Édesapám, aki a hetvenes években Algériából vándorolt be Franciaországba, mindig azt mondta nekem, hogy „Ha bevándorló vagy, nem az a fontos, hogy melyik helyről jöttél, és hova érkezel, hanem az út a fontos, amit megteszel”. Párizs egyik északi, elsősorban bevándorlók által lakott külvárosában, Garges-les-Gonesses-ben nőttem fel. Akkoriban nem érzékeltem, milyen szegénységben, most viszont már látom. Minden bizonnyal ez tanított meg küzdeni. Ebben a miliőben nemigen lehet képzőművészettel találkozni, én is a zenével ismerkedtem meg először, a nagybátyáimon keresztül, akik muzsikusok voltak. Magam sem találok rá a választ, hogy honnan született meg bennem a művészetek iránti érdeklődés és a rajzolás igénye, de már három éves koromtól rajzoltam. Nem firkálgattam, hanem rajzoltam. Megpróbáltam mindent lerajzolni, amit láttam: a kezemet, az almát, amit enni kaptam, bármit, ami a látókörömbé került, és amikor kicsit nagyobb lettem, vasárnaponként egyedül jártam be Párizsba a Louvre-ba. Az első szobromat alufóliából formáltam, és az édesanyám volt a modellje. Furcsa, hogy más technikával ugyan, de ezt az anyagot alkalmaztam egy közelmúltban készült munkámnál, a *Ghost*-nál is.

Igen korán szükségét éreztem, hogy saját belső világot teremtsék magamnak. Érdekes módon az irodalmon, az olvasáson keresztül jutottam igazán el a művészethez. Elolvastam minden iskolai ajánlott könyvet, tinédzser korban pedig kezembe került Isaac Bashevis Singer egyik könyve, a *Rabszolga*, ami teljesen felforgatót, megrázott. Könyveket olvasva utaz-



KADER ATTIA  
Ghost, 2008, szobor-installáció, alufólia  
courtesy Collection Centre Georges Pompidou – Paris és Galerie Christian Nagel (Berlin & Köln)  
© fotó: tous droits réservés

tam időben, térben, kultúrában, és ez kedvet csinált ahhoz, hogy magam is írni kezdjek. Egy idő után aztán újra előtérbe került a rajzolás. Szerencsés voltam, mert a szüleim nyitott szellemű emberek, akik mindig bátorítottak, támogattak. Olyan külvárosban nőttem fel, ahol sok észak-afrikai, algériai, marokkói, egyiptomi bevándorló élt, köztük sok zsidó vallású. „Mi muzulmánok vagyunk” – mondogatta apám – „de mindig tisztelnetek kell a zsidókat”, és ezt a tanítását is megőriztem. Nekem nagyon sokat adott ez a keveredett környezet, megtanított figyelni másokra, megtanított arra, hogy sokféle kultúra van, és hogy mind-egyiket érdemes megismerni. Talán ezért is beszélek arabul, spanyolul, angolul, franciául. Az egyik diplomámat Spanyolországban szereztem, több évig éltem Dél-Amerikában, két és fél évig Afrikában. Ez a nyitottság beépült a gondolkodásomba és ezen keresztül a munkáimba. A multikultúrából nő ki az a hibrid valami, ami szerintem a világ jövője. Maga magyar, én egy algériai, aki Berlinben él, és most egy párizsi kávéházban beszélgetünk.

☞ *Apropó, Berlin. Miért hagyta el Párizst Berlinért?*

☒ Először is gazdasági okból. Berlinben sokkal kevesebből meg lehet élni, mint Párizsban, ahol nagyon nehéz művészként lenni. A másik, hogy Franciaországban már eléggé ismertté váltam ahhoz, hogy nyomás nehezedjen rám, míg Berlinben nem ismernek, nyugodtan dolgozhatok, azt csinálhatom, amit én akarok, nem kell elvárásoknak megfelelnem. Nem szeretek például megnyitókra járni, mert nem látom értelmét, és mert túlságosan érzékeny ember vagyok, akinek inkább az otthonlétre van szüksége, arra, hogy könyvet olvasson, hogy magában gondolkodjon, és időnként tartalmas beszélgetéseket folytasson a barátaival a művészetről. Elegendem van abból, hogy fontos vagy divatos emberekkel találkozzak, mosolyogjak, amikor ahhoz igazából semmi kedvem sincs. Sokkal fontosabb korszakot élünk a képzőművészetben, de a világban is annál, minthogy ilyesmire vesztegezzük az időnket.

☞ *Mi az, ami miatt olyan fontosnak, izgalmasnak érzi a mai képzőművészetet, miközben sokak szerint inkább kifáradt, egysíkúvá vált?*

☒ Azért, mert izgalmas és fontos kérdéseket vet fel: mi is valójában a művészet? Szükség van-e továbbra is a művészetre? Miért hozunk létre újabb alkotásokat, és létrehozunk-e egyáltalán? Miért rendezzünk újabb kiállításokat, miért írjunk újabb szövegeket, miért kell új opera, új színdarab? Kinek és mire szolgál? A piacnak készül vagy azért, hogy az emberek szemét felnyissuk? Én az utóbbi miatt dolgozom, ez érdekel. Azon felül, hogy a munkámra közvetlen befolyása van a filozófiának, szoros rokonságot is látok a filozófia és a művészet között. Hiszen



KADER ATTIA  
Big Bang, szobor, vegyes anyagokból, ø 210 cm  
courtesy Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme – Paris  
© fotó: Laurent Lecat

mi a filozófia? A filozófia nem választ ad, hanem keres, feltételezéseket hoz létre, és mi a művészet? Keresés, kérdések felvetése. A művész guide szeretne lenni, próbál elmondani valamit, de nem hallgatják meg.

✚ *Vagy félreértik, mint ahogyan az a Hallal esetében történt. Az olvasók kedvéért mondjuk el, hogy 2004-ben az elegáns Saint-Germain-des-Prés negyed egyik galériáját (Galerie Kamel Mennour) az iszlám vallási előírásoknak megfelelő, tehát „hallal” öltözékekkel megtöltött butikká alakította át. Nem tartott attól, hogy ezt az akcióját másképpen fogja értelmezni a külvárosi moszlim fiatal, és másképpen a művészeti szakma?*

✚ A kérdés jogos, mert az újságokban megjelent írások mind azt mutatták, hogy a szakma részéről teljes megnemértés, félremagyarázás fogadta. Tízegynéhány újságíró készített velem interjút, és szinte valamennyi azt gondolta, hogy iszlamista márkát kreáltam. Franciaország problémája az iszlámmal a keresztetesháború óta tart. A külvárosi fiatalok pedig, amikor tudomást szereztek róla, seregével jöttek a galériába, és szerették volna megvenni a „márkás” ruhákat (valódi, levédett márkáról van szó). Többségük számára ugyanis a fogyasztói társadalom által vezérelve, a „Fogyasztok, tehát vagyok” kínálja az integrálódás egyetlen lehetőségét. Ezért ugyanolyan ruhákat viselnek, mint bármelyik más fiatal, ezzel azonban megtagadják saját kultúrájukat, elveszítik saját identitásukat. A Hallal-márkában egyszerre testesül meg az identitáskeresés és a globalizáció.

Természetesen a ruhákat nem adtam el, mert a Hallal nem árú hanem műalkotás. Nemcsak fiatalok akarták megvásárolni, de magának a védjegynek a megvételeire is kaptam két ajánlatot, amit persze visszautasítottam, mert én művész akarok lenni, nem pedig „big boss” a textiliparban. A Hallal fontos része a munkámnak, az Egyesült Államokban megértették, Franciaországban nem. A negyed lakói petíciót írtak a butik bezárásáért, az újság, a rádió, a televízió pedig csak a „vallásos márkáról” beszélt, egyetlen szóval sem a művész szándékáról. Mint a kaputelefon esetében, itt is abszurd szituációt akartam kreálni, szembesíteni két társadalmi csoportot: a klisékkel teli külvárosi muzulmán közösséget, amiből én is jöttem, és amelyik saját identitását kifejező márkáról álmodik, és vele szemben a konzervatív városi réteget, amelyik könnyen hagyja magát manipulálni a média által. Ironikus módon akartam megmutatni, hogy nem arról van szó, amit feltételeznek: a látszat nem mindig a valóságot tükrözi, ne alkossunk hirtelen véleményyt, gondolkozzunk.

✚ *2005-ben a párizsi Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme belső udvarában láthatuk hatágú csillagokból és holdakból álló alkotását, a vallási megbékélést vágyó Big*

Bang-et. Egy interjúban e műről szólva a metafizikát említi. Kifejtené bővebben, hogyan kapcsolódik e fogalom a Big Bang-hez?

✚ A metafizika elasztikus fogalom: a szeretettől (Schopenhauer) a költészetig (Hölderlin) nyúlik, és engem leginkább ez utóbbi nyűgöz le. Egy nap valaki héberül szavalt egy verset. Nem ismerem ezt a nyelvet, mégis felkavart, és zenei hangok sorozataként máig az emlékezetemben maradt: egy hullám, ami az idők mélyéről jön, és ma is zeng. Az élet dolgainak metafizikai létezése van, amit néha a költészet sugalmaz. A Big Bang-ben megpróbáltam költői módon, a metafizika prizmáján keresztül, a csillagok és holdak millióinak tömör és sűrű tömegével illusztrálni azt, hogy mivel tartozik az emberiség az univerzum keletkezésének. Eközben a judaizmus és az iszlám napjainkban dogmatikussá vált jelképeivel azt igyekeztem kifejezni, hogy a látszat ellenére, e két vallásnak nemcsak közös eredete van, de mindig is együtt éltek és örökké együtt fognak élni.

✚ *13 perces diaporámája, a La piste d'atterrissage (2000), Algériából Franciaországba települt travesztitákról szól, és már az előbb is említette, hogy travesztita civil szervezetekkel is dolgozik. Miért érdeklődik ennyire irántuk?*

✚ Mindig is nagyon foglalkoztatott, vonzott, nemcsak szexuális, hanem mindenfajta vonatkozásban a bizonytalan értelmezhetőség, a kettős természetűség. Egyszer az utcán a hátam mögül női hangot hallottam arabul beszélni. Megfordultam, és meglepve láttam, hogy nem nők, hanem férfiak jönnek mögöttem. Ez teljesen megigézett, és elhatároztam, megismerkedem a travesztiták világával. Hat hónapon keresztül minden nap órákat üldögéltem olyan kávéházakban, ahova jártak, és figyeltem őket, mint egy etnológus. Egy nap elkezdtem beszélgetni az egyikkel, és egy számomra addig ismeretlen, összetett, lelki problémákkal terhelt világ nyílt meg előttem. Ezek az emberek a társadalom többszörös kivetettjei, mint bevándorlók, mint arabok, mint engedély nélkül itt tartózkodók, mint kettős identitással élők.

A szülőhazájuk és a választott hazájuk egyaránt kirekeszti őket. Vagyis mindig egy köztes zónában élnek: legalitás és illegálitás között, se nem nők, se nem férfiak, sem a muzulmánok nem fogadják el őket, sem mások, és ebben az ambivalens magatartásban van valami, ami számomra nagyon fontos: a szabadság.

Érdekel, hogyan élnek ezek a lányok – mert nekem ők lányok – ebben a globalizálódott, uniformizálódott világban, amelyik kiveti őket. Hogyan képesek megőrizni az identitásukat, azt a kultúrát, amiből jöttek. Nézze csak meg jobban ezeket a képeket. Tipikus algériai esküvőt lát rajtuk, hagyományos öltözékekkel, gyertyákkal, olyant, amilyent én is láttam gyerekkoromban. Nem a fotó kedvéért megrendezett jelenetekről van szó, így élnek.



Fényes nappal végigmenni az utcán egy travesztitának, ráadásul egy olyan negyedben, ahol mindennapos az agresszió, nagy bátorságot kíván, de a bátorságával kivívja a szabadságát. Vállalja magát, és ez az igazi szabadság. Engem ez nagyon meghat. A politikai elkötelezettséget nem egy művészeti galériában, és nem a kamerák előtt kell gyakorolni, mint a politikusok, hanem az utcán, az emberek közt. Szóval, ezért foglalkozom a témával, és próbálok közvetlen módon is segítségükre lenni.

☞ *Egyik kritikusa Nan Goldinéhoz hasonlítja fotóit, különös tekintettel a travesztita-sorozatára. Elfo-gadja ezt a véleményt?*

☒ Egyáltalán nem. Nagyon szeretem Nan Golding munkáit, de ahogyan Michel Foucault mondja, a legkevésbé intelligens kritikus az, aki hasonlatokon és azonosságokon keresztül gondolkodik. Nem butaság Barnett Newmann sár-gáját Van Gogh-éhoz hasonlítani? Alapvető különbség köztünk az, hogy Nan Golding munkája önéletrajzi, az enyém pedig elsősorban politikailag elkötelezett. Golding, akit személyesen is ismerek, egocentrikus valaki, és a munkáiban is ezt dolgozza fel. Ellentétben vele én másról, másokról beszélek. A fotóimon keresztül le lehet ugyan vonni rólam következtetéseket, de ezek tévesek: lehet például azt gondolni, hogy én is travesztita vagyok, miközben feleségem, gyere-kem van.

☞ *Egy másik fontos alkotása, a Rochers Carrés, szintén fotósorozat. Ebből is kitűnik, hogy a fotó milyen jelentős szerepet játszik munkásságában.*

☒ A Rochers Carrés úgy született, hogy tíz év óta, valahányszor Algériába megyek, minden alkalommal készítek fotót arról a betonfalról, amit az alger-i kedvelt tengerpartra épített a kormány, hogy elzárják a fiatalok elől. A fiatalok pedig felmásznak a betontömbök tetejére, és sóvárogva nézik a tengert, elvág-nyódnak. A pályámat fotózással kezdtem, három éven át tanítottam is. A fotózás szenvedély. Talán ezért is értékelem olyan nagyra, hogy nem sokkal halála előtt kezdet foghattam Henri Cartier Bressonnal. Igaz, őt nemcsak mint fotóst tartom nagyra, de azért is közel érzem magam-hoz, mert anarchista volt.

☞ *Őn is az?*

☒ Nem vagyok tagja az Anarchista Szövetség-nek (*Fédération Anarchiste*), de szimpatizálok velük.

☞ *A Rochers Carrés fotósorozata és azonos című-témájú installációja mellett ugyanabban az évben, 2008-ban, egy másik, nagyon meglepő munká-val, az üres műanyagzacskókból készült 'szobrok' együttesével, a Faults-al is jelentkezett.*

☒ Egy alkalommal megakadt a szemem egy padon hagyott üres zacskón, amit minden való-színűség szerint egy hajléktalan hagyott ott, miután az ingyen osztott élelmiszert, cukrot, rizst, egyebet kivette belőle, hogy a legköze-



KADER ATTIA  
Hallal, 2004. installáció, ruhák, újságcikkek,  
védjegyzigazolás a Propriété Intellectuelle-től  
© Kader Attia

lebbi fűszeresnél eladja. Hosszasan néztem a zacskót, ami üres volt ugyan, de szoborformát öltve 'állt'. Számomra ez az üres zacskó, ami megőrizte korábbi tartal-mának alakját, nagyon sokat mondott: egyszerre mutatta a belső és külső űrt, a jelenlétet és a hiányt, és a látvány mélyen bevésődött emlékezetembe. Kínától az arab világig a tele és az üres közötti kapcsolatnak hosszú történelmi hagyomá-nya van, és ahogy Lao-ce mondta: „Az ember alkot valamit, de az űr ad neki érte-lmet.” Amikor Yves Klein 1958-ban, a 4. és 5. köztársaság közötti bizonytalan poli-tikai helyzetben megrendezte *Vide (Üres)* című kiállítását, megmutatta, hogy az űr politikai, történelmi gondolatot is képes közvetíteni; de üres tereket teremtett Henry Moore is. A földre helyezett zacskó-szobraimban, amelyek egyaránt kap-csolódnak a térhez és az időhöz, egyszerre testesül meg a forma és a politikai töl-tetű gondolat, ráadásul mindez efemer módon, csak rövid időtartamra, hiszen gyors elmúlásra vannak itélve. Alakjuk lassanként megváltozik, sőt egy erősebb huzat el is fújhatja őket. Amikor Yves Klein leugrott a semmibe, az is csak egy-két pillanatig tartott, és mi is csak limitált ideig létezőnk. Minden eltűnik, ezért is teszem fel magamnak a kérdést: miért szükséges kiállítást rendezni, miért szük-séges alkotni – hiszen a mű idővel megsemmisül. Mi marad meg belőle? A gon-dolat, a kísérlet, a processzus. A műalkotás költőiségének a megtapasztaláson keresztüli kisugárzása az, ami az emberben örökké táplálja az alkotás vágyát. Mert a költészet nemcsak leírva létezik, hanem a megélésben és a gondolatban is.





Fehér Dávid

# A biennále és ami körülötte van 2.

## Benyomások, széljegyzetek

### 53rd International Art Exhibition, La Biennale di Venezia

● Velence  
● 2009. június 7 – november 22.

#### **A bekeretezett történelem és az installált tekintet (A magyar pavilonról)**

A magyar pavilon tárlata a Giardini legerősebb kiállításai közé tartozik. A kiállítás a nemzetközi érdeklődést is felkeltette: az *Art in America* terjedelmes cikkben foglalkozott<sup>1</sup> az itt kiállító, nemrég Erasmus-díjat nyert FORGÁCS PÉTER művészetével, s a Velencében bemutatott projekttel, mely a *Col Tempo – A W.-projekt* címet kapta.

A roppant szövevényes kiállítás mintha a kurátor, RÉNYI ANDRÁS és a média-művész Forgács Péter „együttfilozofálásának” eredménye lenne. Egyesül benne

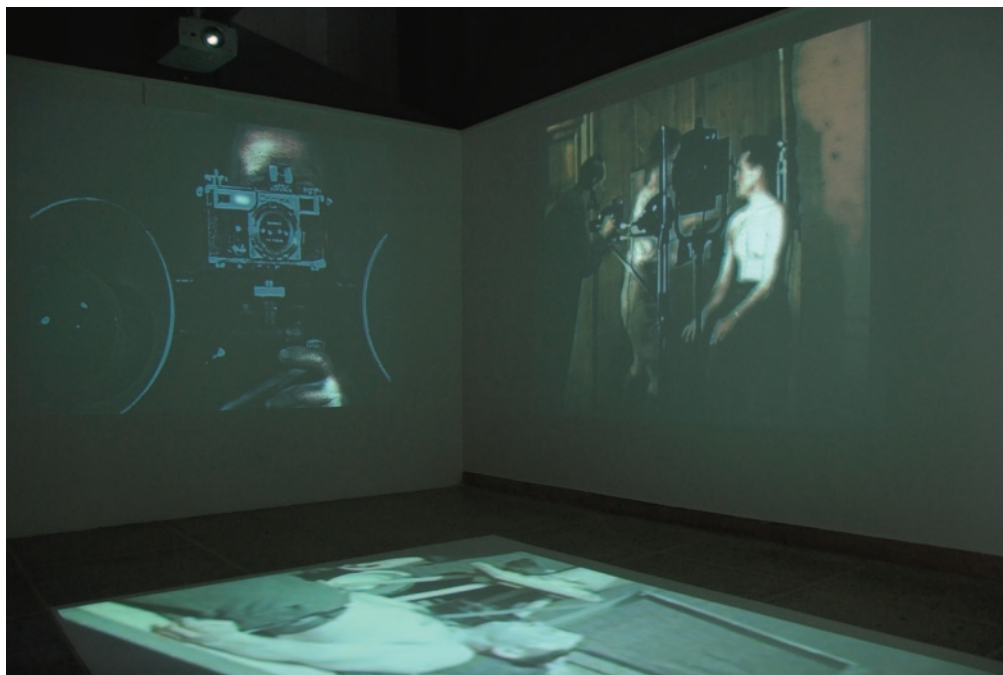
<sup>1</sup> <http://www.artinamericamagazine.com/features/peter-forgacs/>

FORGÁCS PÉTER  
*Col Tempo – A W.-projekt*, 2009, részlet, © fotó: Rosta József

Forgács dokumentumokkal operáló, a kulturális emlékezetet vizsgáló, elhallgatott, kellemtelen problémákat feszegető, tabukat döntő művészete és Rényinek elsősorban a német képhermeneutikai művészettörténet-írásához kapcsolódó, főként a képre irányuló tekintet időbeliségére, s ezen keresztül a kép (heideggeri értelemben vett) eseménykarakterére reflektáló művészetelmélete, amit legárnyaltabban Rembrandt műveinek értelmezése során fejtett ki. A kiváló katalógusban Rényi ragyogó bevezető tanulmánya is ebben a szellemben vizsgálja a komplex installációt, amikor hangsúlyozza: „Forgács az arcra mint az emberi érintkezés e hatalmi viszonyoknak alávett felületére, mint történelmi konstrukcióra és civilizációs vívmányra kíváncsi – vagy ami ugyanaz: a Másikat illető emberi tekintet természetét, uralkodó-kisajátító hajlamát és önmegértésre való képességét vizsgálja. A tálinstalláció, bár historikus anyagot dolgoz fel és részben dokumentál is, nem történelmi bemutató: inkább a látás hatalmának olyan társadalmi-antropológiai dimenzióira mutat rá, amely csak az aktuális mindennapok, a történelmi emlékezés, a művészettörténelmi hagyomány és a kortárs művészet közös metszetében tárul fel teljes komplexitásában, és válhat – dramatizált, érzéki tapasztalatként – a 21. századi néző szemében is valódi revelációvá.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Rényi András: *A tekintet ideje. Szem / pontok a kiállítás bejárásához*. In: „*Col Tempo – A W.-projekt*. Forgács Péter installációja (kiállítási katalógus), Velence, 2009, 12.





FORGÁCS PÉTER  
Col Tempo – A W.-projekt, 2009, részletek  
© fotó: Rosta József



Forgács installációjára tehát elsősorban nem a konkrét történelmi szituáció dokumentálásaként és feldolgozásaként, hanem a tekintet kisajátító, hatalommal bíró természetének értelmezéseként kell tekintenünk, egy sokszorosan „keretezett” esettanulmányként, mely általános antropológiai és művészetelméleti kérdésekkel szembesít. Forgács egy a *Dunai Exodus* komplexitásához fogható anyagot *installál* a magyar pavilonban. Fontos hangsúlyoznunk az installálás gesztusát – Forgács a *Dunai Exodus* című filmjét 2006-ban a budapesti Ludwig Múzeumban egy interaktív video-installáció formájában mutatta be,<sup>3</sup> ahol a befogadó maga végezhetette el a film végleges „vágását”. A film dokumentatív tárgy-szerűsége és az installálásból adódó tértapasztalat érzékisége egy roppant egyedülálló, különleges tapasztalathoz vezetett. Az installált *Dunai Exodus*ban mintha egyesültek volna Forgács „dokumentumfilmjei” (pl. *Privát Magyarország sorozat*) és metsző élő installációi (pl. *Magyar video konyhaművészet*, 1992; *Álominventárium*, 1995; *Magyar Totem*; 1993).

A magyar pavilonban az installáció még nagyobb szerepet kap, mint 2006-ban a Ludwig Múzeumban, ám a projekt dokumentatív karaktere sem sikkad el. Forgács ezúttal egy tudományos archívumot, Josef Wastl fajbiológiai célú antropometriai felvételeit dolgozza fel többszörösen „bekeretezve” a szó konkrét és átvitt értelmében. Forgács a kiszolgáltatott emberekről készült rövid animált felvételeket múzeumi keretbe helyezi, tágabb értelemben azonban a gondosan felépített totálinstalláció is egy ilyen keretként, az interpretáció vezérfonalaként működik. A feldolgozott *történelmi* anyagot metaforikus értelemben is „bekeretezi”: ilyen keret az arc és a tekintet *fenomenológiai* vizsgálata, a Másik szemlélésének *antropológiai* analízise, mely általános, elméleti (mondhatni filozófiai) keretként funkcionál. Ez az elméleti probléma azonban egy további, *művészettörténelmi* és (kvázi) *archeológiai* problémafelvetés lehetőségét is magában hordozza – ez a kiállításon a portréfestészet (különösen az önarcképfestészet) és a (halotti) maszk motívumaiban érhető tetten. Kezdjük is rögtön ezzel (a „legkülső körrel”), mely a kiállítás felütésében és zárásában a leghangsúlyosabb, a *Porta* és a *Búcsú* tereiben. Az első teremben két mű látható; az egyik Giorgione nevezetes *La Vecchiája* (finom utalás a helyszínre), ahonnan a kiállítás címe is származik – „col tempo”, vagyis idővel. Giorgione vanitas portréjával érdekes kontextusba kerül Forgács egy korábbi műve, mely szintén ebben a teremben található: az *Idő/közben. Rembrandt morfok* (2006) címűt, ami a Rényi által a Szép-

3 Forgács Péter és a Labyrinth Project: *A dunai Exodus – A folyó beszédes áramlatai*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006. febr. 9 – márc. 19. (ld.: Mestyán Ádám: *Az esztétika anyaga*. Balkon, 2006/3., 17-21.)



művészeti Múzeumban rendezett *Re:brandt*-kiállításra<sup>4</sup> készült, s a kiállítás után a múzeum gyűjteményébe került. Forgács játékos videója egy számítógépes morf-program segítségével mutatja Rembrandt önarcképeinek változását, egy arc alakulását, sorsát. A videó alsó mezőjében egy festő dolgozik, mintha azonossá válna az alkotás folyamatának ideje a kép előtt eltöltött szemlélés idejével, s a képekből leolvasható életút felgyorsításával.

Forgács invenciózusan alkalmazza a számítógépes morf-program kínálta lehetőségeket. Tudtommal Peter Weibel alkalmazott video művészként először ilyen *Venus im Pelz* című 2003-as videó-művén, mellyel a nő-kép alakulását vizsgálta Tizianótól, Cranachtól a kortárs magazinok felvételeiig. Forgács munkája mintha egyesítené a weibeli technikát Birkás Ákos bravúros konceptjével, az 1977-es *Rembrandt fantomjával*. Míg Birkás az egymásra másolt Rembrandt önarcképeket bemutató fényképe láthatatlanná tette az arcot, s az időbeliséget e produktív láthatatlanság által performálta, addig Forgács videója a láthatóságra van komponálva – a festett fej virtuális tárggyá válik, a program sosem létezett Rembrandt festmények tömegét generálja, a néző olyat láthat, amit sosem látott, szemben Birkás művével, ami ellehetetleníti az oly jól ismert arc látását.

Birkás konceptuális problémafelvetése egy fontos festményig, Lakner László *Rembrandt tanulmányok* (1966) című alkotásáig vezethető vissza, amelyen Lakner két Rembrandt-önarcképet használ fel – az 1640-es, londoni National Gallery-ben lévő és egy 1658-as festményt, a New York-i Frick Collection „pátriárkáként” is emlegetett darabját. Lakner a két önarcképet kétszer-kétszer festi meg. A fiatal Rembrandt-ot a kép felső részén, az idősebbet az alsón. A megismélt fejeket összekötő vonalak egymással párhuzamos átlókat képeznek. Lakner két tengelyt hoz létre, egy vertikálisat és egy (kvázi)horizontálisat. A vertikális tengelyen az öregedés sorsszerű, lineáris folyamatát jeleníti meg, a horizontális pedig „médiakritikai”-tengelyként reflektál a festmény reprodukció általi identitásvesztésére, a rauschenbergi neodadaizmus és a warholi pop art kontextusában. Birkásnál és Forgácsnál a Lakner által bemutatott két tengely sajátosan egyesül. Birkásnál az idő múlásának linearitása az egymásra montírozás gesztusában, a médiumkritikai reflexió pedig a végeredmény opacitásában manifesztálódik. Forgács (a magyar művészettörténet e tisztán meghatározható vonulatába illeszkedő) digitális animációja a két tengelyt a kommersszel kacérkodó film képfolyamatában egyesíti, ahogy erre Rényi is felfigyelt: „A dolog Andy Warhol híres Marilyn Monroe- vagy Mao-sorozatainak frivol képhasználatára emlékeztet: nem lehet nem észrevenni az avantgárd gyökerű Forgács iróniájának médium- és kultúrkritikai vetületét. Miközben látszólag ezernyi ’új’ Rembrandt-festményt állít elő, valójában ironikus játékot űz a hírnévvel és a vizualitással: az eredeti munkák, a festők és az ecsetjáték materialitása, fakturális minősége, mindaz, amit az állóképek saját mozgásaként Rembrandt festőileg állított elő a vásznon, végképp eltűnik a digitálisan anyagtalánított művészikon elevenségének fantazmagóriáiban, Walter Benjaminszal szólva a technikai kép nézőjének optikai tudattalanjában.”<sup>5</sup>

Forgács Rembrandt-morfjai a kiállítás kontextusában egyrészt a Másik arcára tekintést dramatizálják egy konkrét példán, a festett portrén keresztül, másrészt az arc és a maszk viszonyára is kérdeznak; hogyan válik Rembrandt arca az egyéniséget elfedő testies, állatias maszkká? Ez a kérdés köszön vissza a „Búcsú”-ként nevezett térben Forgács tán Rembrandt kölni „*nevető önarcképét*” vagy további expresszió-affektus tanulmányait is idéző digitális önportréjában, amolyan aláírásként, az alkotó önreflexiójaként. Az eltorzított arc metaforikus maszkká válik. Ez a metafora a dokumentatív anyag egy konkrét motívumával, az antropometriai vizsgálatok során végzett maszk-készítéssel is összekapcsolódik, a visszaemlékező túlélő történetével, aki hosszú évtizedek után szembesült saját maszkjával. Az átriumban Louise McCagg szobrász maszkjai is megjelennek, illetve Forgács az önmagáról készített maszkkal.

Az arckép ontológiája válik a történeti anyag bemutatásának keretévé a *Galéria* nevű térben (itt is megjelenik az ismeretlen személyek között Forgács port-



FORGÁCS PÉTER  
Col Tempo – A W.-projekt, 2009, részlet  
© fotó: Rosta József

réja), a képként kiállított digitális, animált arcok akarva akaratlanul is eszünkbe juttatják Fiona Tan *Provenance* című munkáját a holland pavilonból. Míg Tan médiumtudatos műve elsősorban a videó, a fénykép és a festett kép viszonyára kérdez, addig Forgács művének ez a problémafelvetés csak az egyik (nem is a legfontosabb) vetülete. Mint említettük, ez csupán egy kerete a tekintet antropológiáját vizsgáló műnek.

Forgács igen komplex művét hosszasan elemezhetnénk, a kiszolgáltatott portrék bemutatása széles referencialátót feszít ki Rembrandt és Christian Boltanski között, melynek beható elemzésére kísérletet sem tehetünk. Forgács talán az „Archívum” nevű tér portréfalán „fogalmazza” meg kérdését a „legtömörebben”, mely talán egészen a Yad Vashem „Hall of Names”-éig (vagy a washingtoni Holocaust Múzeum „Tower of Faces”-éig) vezethető, persze itt nevek nélkül.

Ez a felidézett és felülírt múzeumi karakter a legtisztábban a *W.-projekt*-et bemutató térben jelenik meg. Itt található a legtöbb dokumentum. S talán ez a tér mutat rá arra, hogy Rényi és Forgács sokszorosan „bekeretező”, önreflexív logikája veszélyeket is rejt magában, s néha „túlbeszéléssel” fenyeget. Erre a legjobb példa a túlélő Gershon Evannel készített interjú installálása. Itt Forgács installációja saját korábbi művét, a 2004-es *Oktatófilmet* idézi: a vetítés előtt perspektivikusan torzított, használha-

4 *Re:brandt – Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2006. júl. 6 – szept. 24.

5 Rényi i.m. 15-16.

tanulmányok. Míg ez a megoldás az *Oktatófilm* esetén sikeresnek volt mondható, addig itt zavaró elemnek tűnik, ami a befogadót (ezúttal nem produktív módon!) akadályozza.

Az *Oktatófilm* esetén a székek használhatatlanná tétele értelemartikuláló erővel bír; idézzük a katalógusból Földényi bravúros elemzését: „a néző a múzeumi térben el van vágva attól, hogy beülhessen az elkerített térbe, hogy megnézhesse ezt a felkavaró filmet. A leskelődés, amelyre rákényszerül, legalább olyan perverzé teszi őt, amilyen perverz a jelenet, amelyet megles.”<sup>6</sup> A *W.-projekt* terében elhelyezett székek lehetetlenné teszik a film megnézését, s ezzel a befogadót akár önreflexióra, a nézői pozíció tudatosítására s a totális történelmi tudás elérhetetlenségének konstatálására is készíthetnék, a gyakorlatban mégsem ez történik. A frusztrálttá tett néző nem saját nézői pozíciójára és kívülállására reflektál a rövidülő székek mögött állva (mint ez a zseniális *Oktatófilm* esetén megvalósult), hanem értetlenül továbbmegy, úgy hogy az egészből alig hallott és értett valamit.

S talán ebben mutatkozik meg a kiállítás egyetlen lényegi problémája. Egyrészt néhol „túlbeszélte” válik, másrészt azonban a néző (aki nem értesült a kiállítás alapkonceptójáról a magyar sajtóból) helyenként elveszve érezheti magát, s az elveszettség nem mindig az a produktív bizonytalanság, ami a hermeneutát értelmezésre sarkallja, hanem információhiány. Talán érdemes lett volna a kurátori és alkotói koncepciót világosabban kommunikálni egy kicsi, ingyenesen elvihető kis füzet formájában (ahogy ez például a Műcsarnok kiállításain bevált). Attól tartok, a kiváló és informatív honlapot csak kevesen fogják utólag áttanulmányozni.

Ettől eltekintve Forgács pavilonja a Giardini leghitelesebb és legkomplexebb alkotói teljesítményeinek egyike, úgy érzem sikerült az oly gyakran előkerülő holocaust-témát egy olyan „keretbe” helyezni, mely lehetővé teszi a traumatizálást, ugyanakkor ki is szakít a történelmi kontextus partikularitásából. Forgács kiállítása nem egy a számos holocaust kiállítások közül, ám szintén nem egy a kép medialitását tematizáló totálinstallációk közül sem; bár a kérdés nyitva marad: válhat-e ez a két kérdésfeltevés (ha tetszik, Forgács és Rényi nézőpontja) „beke-retezett”, koherens egésszé.

### **Párbeszéd a klasszikussal (Dubossarsky–Vinogradov, Greenaway, Palazzo Fortuny)**

A biennálénál sok szempontból izgalmasabbak voltak a városban szétszórt társrendezvények, kiállítások. A kiállítások megtalálását nehezítette, hogy nem mindegyik volt kellőképp meghirdetve, az aki nem rendelkezik az *Art* júniusi számával, mely nagyrészt a biennáléval és társrendezvényeivel foglalkozik, nehéz helyzetbe kerül.

Néhány plakát jelezte, de így sem volt könnyű megtalálni a VLADIMIR DUBOSSARSKY és VINOGRADOV *Danger!Museum* című kiállítását (az amúgy abszolút központi helyen lévő, a San Zaccariától és az Arsenalától nem messze található) Palazzo Bollandiban. Noha a kiállítás ingyenes volt, s a legtöbb nemzeti pavilon színvonalát is meghaladta, a termék teljesen üresen álltak, amikor beléptem. Az első kép amit meglátunk Jacques-Louis David Napóleonja Barack Obamára átírva, de van itt Doktor Tulp Anatómiája Mona Lisával és reneszánsz művész sztárokkal Dürertől Tizianóig (*Glory to the Titans of the Renaissance*), vagy Rembrandt (tán születésnap) bulija (*Mynheer Rembrandt*), felbukkan Picasso kalózként, Warhol lovagi páncélban, a drezdai *Alvó Vénusz* tetovált cicababaként. Az orosz festőpáros kivétel nélkül 2009-ben született művei a giccset provokatív mértékben túlozzák el. Megidézik a kommerszet, de ezzel egy időben annak paródiájává lesznek. A *Mynheer Rembrandt*-on hét Rembrandt önarcképet idéznek, a bámulatos kavalkád, letaglózó spektakulum a Rembrandt önarcképek üresen fetisizáló, kommersz befogadásához fűzött kommentár – ez a Rembrandt-bögrék, Rembrandt-pólók, Rembrandt-posterek világa. Noha a megfogalmazás radikáli-

san különbözik, mutat némi rokonságot Forgács (vagy Birkás illetve Lakner) megközelítésével. A festőpáros ezúttal különös (a nézőt zavarba ejtő, fenyegető) játékot űz – minden festményben elrejtettek egy webkamerát (talán innen a „danger” szó a kiállítás címében?). A képek a szó legszorosabb értelmében visszánéznek ránk, figyelnek minket (ez a Paul Klee, Maurice Merleau-Ponty vagy Georges Didi-Huberman által leírt metafora fanyar ironiával konkretizálódik, s kerül a kortárs digitális kultúra, valószínűleg show-k kontextusába). Metszően ironikus, ugyanakkor élvezetesen játékos, látványos művek – ezt a kiállítást nem szabad kihagyni! Hasonló kérdéseket feszeget PETER GREENAWAY kiállítása (vagy helyesebben fényjátéka) a Fondazione Ciniben, a néhai San Giorgio Maggiore bencés monostorban. Ennek refektóriumába készült Veronese a Louvre-ba került *Kánai menyegzője* (1562-63), aminek helyén ma a kép azonos méretű másolata található. Greenaway már több festményre, így Leonardo milánói *Utolsó vacsorájára* vagy Rembrandt *Éjjeli őrjáratára* is komponált hasonló előadást. Az üresen álló egykori étkező terében egy színpadot helyezett el – a néző a színpadon foglal helyet. A falra két oldalt a festmény részleteit vetíti, a *Kánai menyegzőre* pedig (mint mozi vászonra) fényjátékot vetít. Greenaway a kép összes szereplőjére ír egy mondatot, az evangéliumi eseményt dramatizálva, felvezetve a klimaxot, a víz borrá változásának eseményét. Greenaway kvázi-mozija a képnézés folyamatszerűségét, a kép eseményiségét dramatizálja, ahhoz hasonló módon, ahogy Forgács installációja. Greenaway a képbe való belesétálás utópiáját inszenálja, a látvány megelevenedésének varázslatos tapasztalatát – megszólal a zene, hallatszik az étkező tömeg moraja, az összességű résztvevők párbeszéde; épp a néhai refektórium „auratikus” terében. Greenaway ennyiben pontosan rekonstruálja az elveszett kontextust, Veronese játékát, aki a refektórium festmények konvencióját követve (ahol a leggyakrabban utolsó vacsora jelenik meg) reflektál a kép pozíciójára, s az illúzionisztikus architektúrába helyezett jelenet a valós teret, a valós helyzetet folytatja. A festmény a hétköznapi élet mintegy szakrális, metafizikus tükreként tétéleződik. A szerzetesek ennyiben „a képben magában” éltek. Greenaway a huszonegyedik századi nézőnek a képbe sétálás lehetőségét kínálja (úgy ahogyan azt például Jovánovics 1996-os *Vihar*-installációja tette). Greenaway a szerzetesek pozícióját az új kontextusnak megfelelően teremti újjá – tulajdonképpen azt a tekintetet rekonstruálja és interpretálja, melyre Veronese komponálta a festményt.

Az egész mégis radikálisan új kontextusba kerül, a látványos fényjáték olyan, mint a 3D-s mozik világa, a festmény felülete mozivászon (azt

<sup>6</sup> Földényi F. László: *Analitikus terek. Forgács Péter installációi*. In: „Col Tempo” – A *W.-projekt*. Forgács Péter installációja (kiállítási katalógus), Velence, 2009, 21.



eddig is tudni lehetett, hogy a mozivásznon bizonyos értelemben a tizenkilencedik század panorámaképeinek és letaglózó történelmi tablói-nak örököse, de mindez a „művészet kora” előtti tizenhatodik századra visszavetítve megdöbbenően hat). Greenaway a film, a fénykép és a festett kép újabb kori paragonéjához szól hozzá saját filmjeinek inverzét megteremtve. Most nem a film válik festménnyé, hanem a festmény filmmé. Greenaway látványos, vonzó, letaglózó negyven percet kínál a multiplex mozivá lett refektóriumban. E bombasztikus látványosság, radikális teatralitás mintha a Dubossarsky és Vinogradov által is feltett kérdést visszhangozná: mi a spektakulum szerepe a modern társadalomban? Hol lehet a határ az oly gyakran az élvezhetetlenség sáncai mögé visszahúzó magas-művészet és a giccs között? Greenaway legújabb installációjának is épp ez a veszélye – a látványosság öncélúvá válhat.

Greenaway első emlékezetes bemutatkozása a Palazzo Fortunyban volt, ahol a Fortuny család különleges, Schatzkammereket idéző gyűjteménye is megtalálható. Itt most *In-finitum* címmel látható kiállítás a belga Axel Vervoordt gyűjteményéből. A kiállítás a tizenhatodik század óta a művészeti diskurzusban oly gyakran visszatérő befejezetlenség-befejezhetetlenség kérdését feszegeti. A Palazzo Fortuny egyedülálló, vitrinekkel, kacatokkal, különlegességekkel telezsúfolt tereiben teljes magától értetődéssel keveredik Picasso, Borremans, Giorgione, Piranesi, Anish Kapoor, Bill Viola, Thomas Ruff vagy Joan Miro.

A legerőteljesebb talán az a tér az első emeleten, amiben JAMES TURRELL *Red Shift*-jét (1995) mutatják be bámulatosan installálva. Turrell egy gipszkarton falon egy képnyi lyukat vág; a belső tér és a fal váltakozó színű megvilágítását tökéletesen összehangolja, s előáll az illúzió. A lyukon keresztül rálátunk a belülről megvilágított térre, mely messziről egy monokróm, Barnett Newmanra emlékeztető képet idéz meg. Ki fél a vöröstől? – tehetjük fel a kérdést Newmannal. Aki nem, az közelebb léphet, s beteljesítheti azt a vágyát, amit Newman fenséges colourfield paintingjei nem tudtak – belenyúlhat, behajolhat a félelmetesen intenzív szín-térbe kiszakadva tér-idő kontextusából (ehhez hasonló hatást vált ki ANISH KAPOOR földszinten bemutatott új, idén készült environmentje, a *Glow* is). A Fortuny másik legerősebb terme szintén a fenségest tematizáló colourfieldhez köthető; annak a szinte koromsötét teremnek a félhomálya, ahol AD REINHARDT *Black painting*jeit installálták (köztük a főfalon Lucio Fontana egyik átluggatott szobra, hátul pedig Jef Verheyen sötét monokrómja). Az installálás értelmezi a festményeket. Az interpretatív tér félhomálya ugyanazzal a feladattal szembesíti a befogadót, mint Ad Reinhardt. A fekete képek minimá-



In-finitum; befejezetlen művek; az Axel Vervoordt gyűjtemény kiállítása; Palazzo Fortuny, részlet  
© <http://www.flickr.com/photos/whitewallmag/3633714746/sizes/o/in/set-72157619838366780/>

JACOB HASHIMOTO

Superabundant structure, 2009

In-finitum; az Axel Vervoordt gyűjtemény kiállítása; Palazzo Fortuny, részlet

© <http://www.flickr.com/photos/whitewallmag/3632920335/sizes/o/in/set-72157619838366780/>



X

a s z c é n a



lis különbségeinek „leolvasása” ahhoz hasonló szemfunkát követel, mint a sötét térben a tájékozódás, s a képek a falak sötétjétől való megkülönböztetése. A Palazzo Fortuny zegzugos kiállításának bejárása elképesztő kultúrtörténeti kalandot ígér, bár a domináns tér helyenként több remekművet is hatástalanít.

### **Klasszikus kortársak – a gyűjtő második múzeuma**

Velencében a fent említettekén kívül is rengeteg időszaki kiállítás nyílt: egy felejthető RAUSCHENBERG a Guggenheimben, a San Giorgio mellett lévő Fondazione Pradában egy százötven képet számláló lenyűgöző JOHN WESLEY retrospektív, a Palazetto Titóban YOKO ONO, a San Marcón lévő Fondazione Bevilacqua La Masában REBECCA HORN, viszonylag kevés művel, s kevés meg-  
lepetéssel, ám néhány figyelemreméltó darabbal (pl. *Broken Landscape*, 1997; *Hearshadow for Pessoa, cinema verité*, 2005). Az Ars Aevi Museum-ban van BRACO DIMITRIJEVIC kiállítás is, Veronában pedig a Palazzo Fortiban MARC QUINN kiállítást rendeztek.

A biennalén kívüli kiállítások közül idén a legnagyobb szenzációt FRANÇOIS PINAULT a Palazzo Grassi utáni második múzeuma, a Tadao Ando által felújított Punta della Dogana jelenti. A két egymást kiegészítő kiállítóhely együtt a világ legfontosabb kortárs művészeti múzeumai közé emelkedett.<sup>7</sup> Idén a Pinault-gyűjteményből készített válogatás címe *Mapping the studio* volt, Bruce Nauman egyik kiállított videóját idézve (s a Nauman-hisztóriát tovább fokozva). Pinault bámulatos gyűjteménye elsősorban a már klasszikussá lett kortárs művészekre épül, olyanokra mint Sigmar Polke, Cy Twombly, Robert Gober, Paul McCarthy, Jeff Koons, Richard Prince, Barbara Kruger, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, Cindy Sherman, Martin Kippenberger, Marlene Dumas, Fischli & Weiss...

A Punta della Dogana monumentális tereiben bemutatott anyagból kiemelkedik Cy Twombly *Sesostris* sorozata, Sigmar Polke a 2007-es biennalén is bemutatott a képfelület átlátszóságát és átlátszatlanságát dramatizáló barna ciklusa és Jake & Dinos Chapman *Fucking Hell* (2008) című kilencrészes munkája – a vitrinek-

ben műanyag makettekkel és műanyagbábukkal egy Auschwitzra emlékeztető világot modelleznek, szövevényes, részletgazdag kompozíciójuk egészen id. Pieter Bruegel *Halál diadala* ábrázolásáig vezethet.

Pinault gyűjteménye izgalmas keresztmetszetét adja a művészet 1980 utáni fejleményeinek a teljes kiállítás áttekintő elemzése az utóbbi két évtized monografikus igényű analízise is lehetne. Persze, mint minden gyűjteményben, itt is megfigyelhetők arányeltolódások; Pinault és kurátorai néhány művészt (például a lengyel Wilhelm Sasnalt) egyértelműen túlértékelnek, a hiányzó nagymesterek sora pedig oldalakat tehetne ki, hogy a kelet-európai régió (néhány lengyel művésztől eltekintve) teljes, méltatlan mellőzéséről ne is beszéljünk. Ilyesmi azonban egy magángyűjteményen nem kérhető számon, hisz a cél nem egy átfogó kép nyújtása, hanem egy szilárd értékrenden alapuló viszonylag koherens anyag összegyűjtése és bemutatása. A Palazzo Grassi és a Punta della Dogana (Magyarországról nézve) irigylésre méltóan impozáns tereivel és kiállításaival kapcsolatban kifogás alig emelhető, talán nagyobb élményt jelentenek, mint a biennale kiállításai – ez (amennyire ezekből a mozaikszerű, töredékes feljegyzésekből tán kiderülhetett) a többi társrendezvény jelentős részére is érvényes.

7 <http://www.palazzograssi.it/en/>

CY TWOMBLY  
kiállítása, részlet; Punta Della Dogana Museum, François Pinault Collection  
© <http://www.flickr.com/photos/30745391@N02/3613900196/sizes/o/>





Mestyán Ádám

# A magyar Messiások, avagy kattintson drágám, illet még nem látott

## Messiások – a nyugati ember és a megváltás gondolata a modern és kortárs vizuális művészetben

● MODEM, Debrecen  
● 2009. augusztus 13 – december 31.

■ A gigantikus, tömegvonzó kiállítások műfaja Magyarországon csak az elmúlt években honosodott meg, sokszor politikusok illetve gazdasági/kulturfinanszírozási szempontok nyomására: egyszerűbb egy látványosat villantani, mint sok aprót kifizetni. A debreceni MODEM *Messiások – A modern művészet remekei a megváltásról* című tárlata 2009 talán legnagyobb reklámkampányával ezen immár patinás tradíciót folytatja: GULYÁS GÁBOR igazgató-kurátor mintegy 200 művet gyűjtött egybe.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a kiállítás üzenetét értelmezem. A kérdés ugyanis az, hogy mit jelent a megváltásról kortárs kiállítást rendezni. Előrebocsátom, hogy felemás érzések maradtak bennem a *Messiások* után, mert úgy gondolom, hogy a kiállítás koncepcióját nem a művek vagy a képzőművészet regiszterében fogalmazták. Olyanokat vagy *úgy* kérdez a kurátor, amire se a képek, se a képek befogadása nem tud válaszolni. Nem állítom, hogy alapvetően elhibázott volna a kiállítás, noha brutálisan eklektikus az anyag és olykor zavaros szövegekkel irányítják az egyszeri befogadót. Ennek megfelelően az alábbi cikkben is különböző hatalmas témákba kell belecsapni: a teológiát, a modern művészet fogalmát és a művészettörténet elméletét érintő kérdések keverednek össze.

### 0. Debrecen

Ahhoz, hogy megértsük mit jelent 2009-ben Debrecenben a megváltásról kiállítást rendezni, nem árt némi kontextualizáció. A MODEM háttere a város, ahogy az előtérben kirakott tábla mondja: „épült a debreceni polgárok pénzéből” – én úgy tudtam, hogy az önkormányzat pénzéből épült, de ha közadakozás útján adták össze, akkor erről eddig mélyen hallgattak. (Az önkormányzat ugyanis nem a polgárok, hanem az állam pénzével gazdálkodik – sajnos abban a pillanatban, hogy befizetjük az adót, az már nem a mi pénzünk.)

A múzeum mögött álló Kht. hivatalból kirendelt igazgatójának személye (mely végül nem párosult egy szakmai igazgatóval) csak azért fontos, mert ő a *Messiások* kurátora, vagyis a koncepció, a válogatás, elrendezés egyszemélyes eldöntője és felelőse. Így ha a gyűjteményes kiállítást kritizáljuk, dicsérjük, vagy éppen elemezzük, akkor az általa kiírt keret, elrendezést, és műtárgyválogatást értelmezzük. Nem csak Gulyás, hanem bármilyen kurátor egy gyűjteményes kiállítás esetén a művész/szerző szerepébe lép, hatalommal rendelkezik, választásai meghatározzák az egyes művek az egészben elfoglalt helyértékét is.

Az eredetileg filozófus Gulyás első igazi nagy dobása ez a tárlat, hiszen két éve készül rá, több mint száz művet kölcsönöztek külföldről (a szóróanyagban nagy betűvel áll: „sok a remekmű”). A MODEM persze jó pár nagy szenzáción van túl,

a Rákosi-korszak festészetének zseniális ötletétől<sup>1</sup> Aba-Novákon át<sup>2</sup> a kortárs templomépítészetig<sup>3</sup> (hogy *Az igazi da Vincit*<sup>4</sup> ne is említsük). De ez az első alkalom, hogy egyetlen originális saját ötlet (s ez a „saját” külön hírérték) köré építve hatalmas anyagot és pénzt mozgattak meg.

Szimbolikus és tudatos döntés, hogy Debrecenben, e meglehetősen jól karbantartott, ám kissé talán túlságosan hagyománytisztelő városban az első igazán magmatikus kiállítás (nem mintha az Aba-Novák nem lett volna az) éppen a kereszténység magját, a megváltást teszi központi kérdéssé. Úgy tűnik, a vallás és a kortárs művészet kapcsolata tematizálódik lassan Magyarországon, mégpedig pozitív előjelekkel, katolikus oldalról gondoljunk csak például *Az Ikontól az installációig* című pannonhalmi kiállításra<sup>5</sup>, és hát ki tudja mennyiben tekinthető reformátusnak a MODEM (talán semennyiben), de nem elhanyagolható a tárlat létrejöttének szimbolikus (mi több, klasszikus népszerűvel) értéke a civis városban.

### 1. Megváltható-e a világ?

A kiállítás tehát a megváltás gondolatát helyezi a középpontba. Négy részből áll: *A Miféle test adatott nekünk?* a test tematikáját veszi elő, *A halott ember* a halált, *A történelem ígérete* a tömegvezérekről szól, *A megváltás keresztje* pedig a megváltás pillanatának, a keresztthalálnak számtalan variációját mutatja be. A négy szekció világosan elkülönül a falakkal elzárt kiállítóterekben. Tíz-húszsoros bevezető indítja az egyes részeket, s ugyanakkor a látogatót magára is hagyják a magasröptű kérdésekkel. Az általános bevezető szöveg rögtön azzal indít, hogy „miféle módon lehetséges megváltás a modernitással kezdődő nyugati kultúrában?” Ez a kérdés alapvetőnek tűnik a kiállítás koncepciójának megértése szempontjából. A sajtókiadványokban is idézik, olykor parányit módosítva: „megváltható-e a világ?” Mit is jelent ez a kérdés? Ha nem tévedek, a felvetés keresztény teológiai nézőpontból botránys, hiszen a Megváltás nem lehetőség, hanem tény, mely minden keresztény ember számára hiténél fogva adott, egyszeri és megismételhetetlen, ennél fogva a kérdés egy hívőnek értelmezhetetlen. Ha a megváltást nem keresztényként, hanem valamiféle poétikai nézőpontból értelmezzük, akkor rögtön „a modernitással kezdődő nyugati kultúra” válik talányos kulcsá.

1 SZOCREÁL. *Festészet a Rákosi-korban*. MODEM, Debrecen, 2008. júl. 10 – nov. 7.

2 *A barbár zseni. Aba-Novák Vilmos életmű-kiállítása*, MODEM, Debrecen, 2008. ápr. 21 – júl. 26.

3 *A mindenség modellje. Kortárs magyar templomépítészet*, MODEM, Debrecen, 2009. márc. 21 – júl. 25.

4 *Az igazi da Vinci*. MODEM, Debrecen, 2007. aug. 16 – dec. 2.

5 *Az Ikontól az installációig*. Pannonhalmi Főapátság, Pannonhalma, 2008. ápr. 4 – nov. 11.





ANDRÉ KERTÉSZ, PICASSO, MUNCH, UITS BÉLA keveredik. Fő helyen áll MARC QUINN jógapózú *Szfinx*-e, amelyhez a művész állítólag Kate Moss testét és egy jógatanárnő pózát használta fel. E 2006-os szobornak a megváltáshoz sok köze nincs ugyan, de annyira ki van világítva, hogy a kérdést nyilván megválaszolja: ilyen kis hajlékony, kate moss-i test adatott nekünk.

Találunk itt egy ügyes játékot, amelyhez hasonló akad majd még: Kertész *Szatirikus táncos* (mely Beöthy párizsi műtermében készült, 1926) című képén megjelenik (ETIENNE) BEÖTHY ISTVÁN energia-szobra (*Közvetlen akció/Támadó harcok*, 1923), s a két alkotás most itt, egymással szemben van kiállítva. Tovább lépve e bravúros ötlet után várom, hogy a „testiség fegyvelmezése, elnyomása a szellemi tartalmak megjelenése, a spirituális megtisztulás érdekében” miképpen is mutatkozik meg a képeken. E hívómondatra rímél az izraeli SIGALIT LANDAU önfegyvelmező *Tövis hullá-hopp* videója (2000), melyben egy női test szögesdrótból font hullá-hopp-karikát pörget vérző hasán. Számomra értelmezhetetlen ugyanakkor, hogy mit keres mellette a román CRISTIAN POGĂCEAN fricskája *Hitetlen Tamással*, aki ujját Krisztus sebében mozgatja.

A tárlatra végig jellemző a zsidóvási jelleg, mintha egy kortárs antikvitás-boltba lép-nénk be, jé, itt egy Picasso, ott egy kiejthetetlen nevű szláv (a zseniális cseh LADISLAV ČARNÝ *Putrefactio est omnium rerum mater* (1995) című hideglelés alkotása pedig szinte titkos), amott meg egy kis véres Nitsch. A test szekcióban egyébiránt a legerősebb a bécsi akcionisták kicsiny kamrája, fiatal és öreg látogatók itt kedvükre kiszörnyülködhetnek magukat. Ez az egyetlen koherens, összefüggő rész, talán éppen azért, mert a kiskorú látogatók miatt elzárták, elkülönítették a kiállítás többi részétől NITZSCH, illetve SCHWARZKOGLER performanszait, valamint az igazán öncsonkító GÜNTER BRUS akcióját (*Szakításpróbájának* videója (1970) mellett Nitschek is rózsaszín balettimpvizációnak tűnnek). Persze, az elzárás rosszat is tesz: ugyan megőrzi az akcionisták integritását, de nem mutatja be, hogy mennyiben hatottak az éppen a külső helységben található kortársabb kortársakra, vagy mennyire kapcsolódnak például FRANCIS BACONHOZ.

MARINA ABRAMOVIĆ ótágú csillaga, GREGORZ KLAMAN vasbunkere, melyben emberi szervek triptichonját látjuk (egy agy neonzöld kereszt-kében), vagy éppen CINDY SHERMAN *Szeme* (é.n.), melyet sikerült olyan tükröződve feltenni, hogy a berendezőt és a bemérőt kéthetes szanatóriumba küldeném Brus-hoz, egyszóval még sok minden szól itt a testről *vagy* valami teljesen *másról* a testet használva. Hogy azonban ez a szekció és szelekció *mit* is mond a testről, mi az állítása, egyszóval, hogy mi az *értelme* éppen ezeket az alkotásokat és nem másokat egymás



MARC QUINN: Szfinx, 2008; JOAN MIRO: Alakok; ORSZÁG LILI: Korpusz, 1959  
© fotó: Rosta József



MARINA ABRAMOVIĆ  
Thoms Lips (A csillag), 1972/1993; © fotó: Rosta József



GREGORZ KLAMAN  
Jelképek, 1993; © fotó: Rosta József

mellé rakni, homályban marad. (Kérem, mégis mit keresnek Abramović mellett DALÍ Dante-illusztrációi, 1960.)

Itt szembesülünk először azzal, hogy a sok mű elrendezése nemcsak teoretikus, hanem kimondottan gyakorlati nehézségeket is jelentett a kurátor és a berendezők számára: 1. általában túl közel kerültek egymáshoz az alkotások, így egy-egy méltóságteljes mű elveszti eredeti erejét; 2. Egyes képek egymásban tükröződnek; 3. A világítás esetlensége miatt sokszor nem lehet totálban szemlélni az alkotásokat (ez különösen a vége felé feltűnő). A túlságosan nagyot mondás vágya ezért éppen az eredeti, jó ötleteket teszi semmissé, és így az idea feloldódni látszik egy nagy, véres vidámparkban.

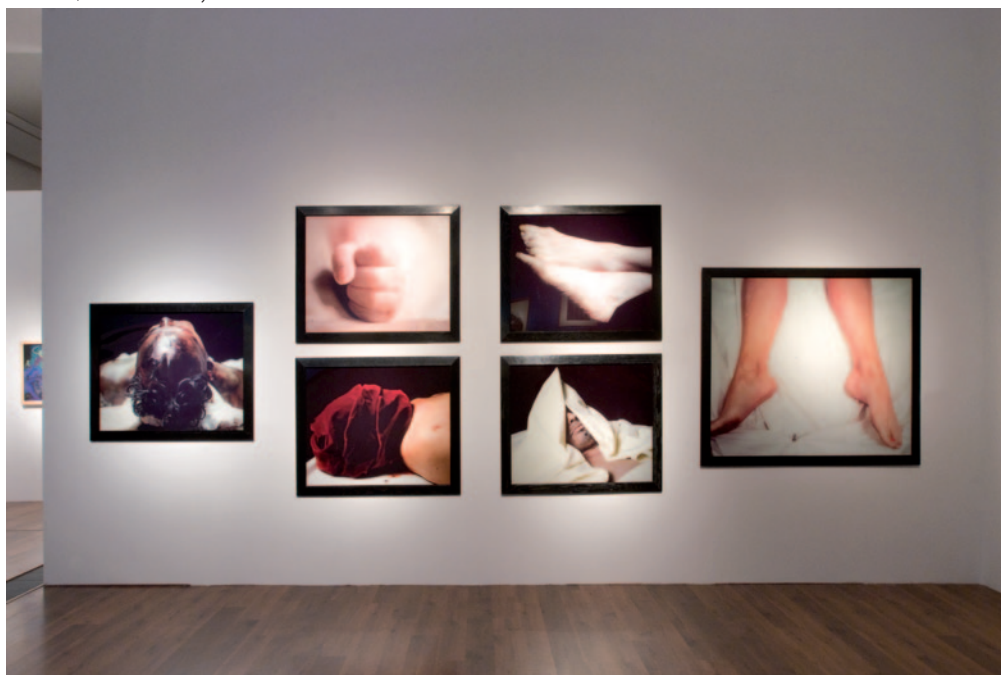
#### 4. Megváltás-e a halál?

A testből ROBERT MAPPLETHORPE híres, halálfejes pálcával készült önarcképe vezet át *A halott ember* témakörbe (lefelé!), és a polgári giccsért, amibe ez a gyönyörű fotó a pozíciója miatt kerül, még az se vigasztal, hogy most látom élőben először. Körülbelül Dante „ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel” sorát fordította át a kurátor Mapplethorpe képébe. És ez azért szörnyű, mert azt jelenti, hogy nem igazán érzi Mapplethorpe iróniáját. A művész 1988-as, nem sokkal halála előtt készült önarcképe persze tálcán kínálja ezt az értelmezést (Mapplethorpe is úgy járt, mint Pauer – az amerikai művész persze lehet, hogy röhög).

*A halott ember* szekciója ugyanis a következő kérdéssel áll elő: „lehet-e megváltás a halál?” Nem teljesen világos, hogy a most következő képek ezt a kérdést jelenítik-e meg, mintegy az eszmei problémát illusztrálva, esetleg válaszolnak rá, vagy éppen vitatkoznak vele. Egyáltalán, mi ez a kérdés? „Lehet-e megváltás a halál?” Ha felülről nézzük, igen, ha alulról, akkor meg nem. Esetleg „a halál messianisztikus értelmezése” a műalkotásokon keresztül válik explicitté? Önmagában az, hogy egy műalkotás halott embereket vagy a halált ábrázolja, még nem jelenti azt, hogy ez a kérdés a témája, sőt az is lehet, hogy nem is a halál izgatja.

Szerintem ez a helyzet ANDRES SERRANO halottásházban készült képeivel is, amelyek ugyan mind halottakat jelenítenek meg, de nem ez a kérdés a témájuk. A végtelen esztétizált hullák vagy halottak testrészei egy pillanatot örökítenek meg, amely csak akkor válik jelentésselivé, ha tudjuk, hogy az ábrázoltak „hullák”, valamint azt, hogy Serrano totálisan „szépipizált” eljárása egy reflektált gyakorlat része. E fotók műteti pontossággal szólnak a *szépségről*, arról, hogy miképpen lehetséges szépséget előállítani. És nem is akármilyen szépséget, hanem tökéletes, Mapplethorpe-i értelemben vett klasszikusat. Serrano ugyanis igazi barokk művész, annak minden pátoaszával egyetemben.

ANDRES SERRANO  
Hullaház: © fotó: Rosta József



Egyébként Serrano még visszatér a *Piss Christ*-tal, (Merülés/Piss Christ, 1987) ami, úgy tűnik, már elmaradhatatlan egy magyar kiállításról.<sup>6</sup> MARIAN KONARSKI lengyel festő „a halott ember” egy 1932-es ábrázolásával képviselteti magát az amúgy igencsak kicsiny halál-szekcióban, MARLENE DUMAS meg graffityszerűen fekvő halottakkal. A kurátor a világ egyik legcinkusabb képzőművésztől, WIM DELVOYE-től csodálatos gótikus ablakait hozta el, abból is a legszebbeket: *Calliope* és *Melpomene* (2001-2002). Kalliópé az emlékezet leánya, a heroikus költészet múzsája. Két röntgenfelvétel van egy ólomüvegablakra ragasztva, láncokkal körítve. „A halál messianisztikus értelmezéséhez” nincs túl sok köze, azonban templombelsőt idéz, konkrét teret rajzol, beidéz valamit, ami egyébként jobbra hiányzik a kiállításból: pillanatnyi csöndet.

A halott ember nem képes igazán megindítani, de lehet, hogy a hatásvadászatra sem indulok már be. Pedig mindent beleadnak, de csak értetlenség marad az emberben: miért tehető fel ezeknek a műveknek a kapcsán az a kérdés, hogy lehet-e megváltás a halál? Komolyan, mi köze van ezeknek a festményeknek, fotóknak, nyomtatoknak ehhez az egyszerre színpadias és ultra kopott kérdéshez? Egyáltalán, a képalkotás mint eljárás képes-e ilyen eldöntendő kérdésre választ adni vagy mondjuk úgy, természetétől idegen az effajta okoskodás?

#### 5. Szoci történelem

A harmadik szakasz, *A történelem ígérete* a tárlat legproblematisabb része. Itt aztán elszabadult a kuratori képzelet: van itt minden Dózsától Kádárig, Sztálinon és Hitleren átvágtázva. Tulajdonképpen elég, ha egy mű egy jelentősebb évben, pl. 1956-ban keletkezett, annak itt a helye (ld. ORSZÁG LILI: *A rózsaszín ruha*, 1956). Ez a rész pedig önmagában is megérne egyetlen monumentális tárlatot.

A kommentárok kiemelik, hogy Gulyás nem rágja a szájába a látogatóknak, hogy milyen szörnyűségek estek és esnek meg. Ez igaz is, szabadjára vagyunk hagyva. A teret uralja SZERVÁTIUSZ TIBOR Dózsza György szobra (*Tüzes trónon*, 1968), ami egyszerűen kitölt mindent, elnyom, megaláz. Ha eddig nem lett volna érdekes a kísérszöveg, akkor itt különösen figyelemre méltó: azt mondja például, hogy a történelmi utópiák ma is eleven kérdései között szerepel „a közvélemény manipulálása, a társadalom felügyeletének mechanizmusa, a hagyományos értékek átalakítása”. Noha Foucault megint figyel e sorok mélyén, nem árt, ha egy kicsit jobban belegondolunk ebbe a felsorolásba.

<sup>6</sup> Andres Serrano: *Az Idő és a Gonosz helye – retrospektív*. MEO – Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest, 2002. febr. 8 – márc. 10. (ld.: Balkon, 2002/3, 20-23.)



Messiásnak tekinthető mozgalmak a 18., de jóval inkább a 19. században is meghatározták a „régit” rendfajta lebomlását (pl. Comte pozitív vallása), de ez épp így jellemző volt a 6., a 9., vagy a 11. századra (vö. pogány-keresztény váltás). Az értékekhez mindig tartozik egy politikai vagy metafizikai rend is. De a totalizáló narratívák (pl. Egyház) a közvetlen politikai hatalomra áhító gazdagok miatt szorultak vissza, vagy kötődtek kényszerű szövetséget egy új episztémét képviselő intézményrendszerrel, amit a modern államnak hívunk.

Ebben az átalakulásban a jövő felé fordított tekintet (Walter Benjamin) nem a „hagyományt” bontotta, hanem egy különböző műtárgyak által lakott térben növesztett magának hagyományt (Eric Hobsbawm). A társadalom kifinomult felügyelete éppen e hagyomány és „a hagyományos értékek” nevében (bár igaz, nem tudhatom, hogy Gulyás ezeken mit ért pontosan) jött létre és a „hagyományos értékek” nagy elbeszélésével összefonódva, mondhatni a véd- és dac-szövetségben, máig meghatározza mindennapjainkat. Vagyis szerintem a felügyelet mindig a „hagyományos” értékek nevében beszél – de ennek a történelmi utópiákhoz (ez a szókapcsolat mit is jelent?) semmi köze. Minden változás persze bizonyos értelemben utópisztikus elképzelések szándékolt vagy szándékoltan következménye, de a kurátor ezzel még semmit, de semmit nem mondott se a képekről, se a történelemtől.

Mit ígérhet a képzőművészet a történelemben megjelenő hamis vagy éppen valódi tömegvezérek (pillanatnyi csendet kérek: lehet egy tömegvezér „valódi” vagy „hamis”?) ábrázolásával, vagyis hogyan mutatja be az értékek lebomlását? Teszem azt, Dózsa György tulajdonképpen kicsoda? Ahogy a szocialista kurzus ábrázolta, az első magyar kommunista ellenálló? A nagy magyar osztályharc első szentje? Vagy éppen ellenkezőleg, egy erdélyi kisnemes, aki belekeveredvén a nagypolitikába, nagyon szeretett volna király lenni? Hogy kerül a *Messiások* kiállításra Dózsa György, a kudarcba fulladt magyar kereszteshadjárat nagyravágyó fővezére, akit aztán tüzes vassal megkoronáztak, majd hat kiéheztetett hajdúja elfogyasztotta? (Azt se felejtjük, 1968-as műről van szó.) Egykor Messiásként tekintettek rá, ma pedig már nem?

Nyilván még élnek a szocialista reflexek, amelyek Dózsában valami nagyot, valami magyart, népit és tragikusát látnak. Így aztán indokolatlan Dózsa-mániában szenvedve még Derkovits csodálatos, politikai agitációs kommunista fametszeteit is kiállítják. Aztán volna itt még éles váltással ízelítő a lengyel Szolidaritásból, meg egy kicsi fasizmus, és sok kommunizmus. Megdöbbenő, hogy a kurrens történelmi elméleteket, melyek közül a fasizmus/kommunizmus mint „politikai vallás” épp ide vágna, mennyire nem alkalmazzák ebben a szekcióban – ha már a képek lényegtelenek, legalább az elmélet lehetne érdekesebb.

SZERVÁTIUSZ TIBOR: Tüzes trón, 1968; MIROSLAW SIKORSKI: Tizenkettes szám, 1995; DIMITRIE PACIUREA: A háború istene, 1914-1915; © fotó: Rosta József



Nem akarok tovább fanyalogni, hiszen számos könnyebb és súlyosabb munka található ebben a halmazban. A könnyebbek közül való például ANNA MARGIT cellőlvölgéje, melyben kis zsidóra vagy kis hitlerre is lehet lőni vagy az orosz BLUE NOSES találó ikon-montázsja (*Életünk lángja*, 2004), amely Putyint mutatja, ahogy Jézus lángját óvja. (És akkor itt kérdezzünk rá, hogy ezek szerint Putyin egy hamis Messiás?) A súlyosabbak „tétélek” közül való a kisgyereket Hitler bajusszal duplázó óriásnyomat (*Ikrek*, 1997) JIŘÍ SURŮVKA-tól, JASCHIK ÁLMOS diktatúra paródiája vagy éppen WERNER TÜBKE apró festménye, megint csak 1956-ból, címe: Fehérterror Magyarországon (mellesleg jegyzem meg, 1956-ban ki volt a Messiás? Nagy Imre?). A következő szakaszhoz KICSINY BALÁZS bűvárai vezetnek át, talán azért, mert máshol nem volt helyük.

## 6. Kattintson, drágám, ilyet még nem látott

És végre elérkeztünk a monstre tárlat utolsó, egyben szerintem legjobban sikerült szekciójához: *A megváltás keresztjéhez*. Egy barátságos bácsi – helyesen – fotós kollegámat biztatta a fenti mondattal. Itt végre egymást erősítő, erős művek akadnak, amelyek ugyan zűfoltan, de legalább többé-kevésbé érzékenyen vannak a falakra helyezve. A pontos téma áldásosan egyesít.

Az elemzésnek tág teret ad ez a szakasz, például lehetne interpretálni GEORGES ROUAULT üvegfestményét (*Keresztrefeszítés*, 1939), DAMIEN HIRST giccset, BUKTA IMRÉT vagy éppen CSONTVÁRYT, de engedje meg nekem a fáradt olvasó, hogy BILL VIOLÁT vegyem elő, aki személyes kedvencem és gyönyörrel tölti el a szívemet, hogy végre Magyarországon is látható tőle valami „élőben”. Pár évvel ezelőtt Londonban körülbelül nyolc órát töltöttem egyetlen videója előtt, és Budapestre visszaérkezve meglepődtem a tompa tekinteteken, amelyek a neve hallatán rám meredtek.

Gulyás szervezői érdemeit jelentősen erősíti, hogy tudomásom szerint először hozott Viola-videót Magyarországra. *The Messenger* (1996) című alkotása ugyan nem a legnagyobb művek közül való, de érzük be ezzel. Bill Viola az egyik legfontosabb amerikai kortárs videóművészek egyike. A videóművészet egyik alapítója, egyben kísérleti zenész is, az 1970-es évek óta folyamatosan kiállít. Élt Firenzében, Japánban, aztán fotózott amerikai sziklákat is, részletekesebb életrajzát lásd: [www.billviola.com](http://www.billviola.com). Különösen az utóbbi tíz évben keletkezett munkáiban szembetűnő, hogy a videót installációként fogja fel, nem pusztán képeket a képernyőn, hanem komplex esztétikai élményt kínálva. Igazi experimentális művész, én például kíváncsi lettem volna a Viola műveivel futó *Trisztán és Izoldára* a párizsi Operában.





Zólyom Franciska

# Retroperspektíva

## Janek Simon: *Szomorú trópusok*

- Platán Galéria, Budapest
- 2009. augusztus 27 – október 9.

■ A nagy történelmi áttekintések kora után, az új évezred első éveiben volt egy pillanat, amikor ismét a társadalmi utópiák és a jövőről való spekuláció került a kortárs művészet homlokterébe. MARIA LIND és RAIMUND MINICHBAUER például tíz évet ugrottak előre az időben, amikor 2005-ben kiadták az *Európai kulturális irányelvek 2015* című könyvet. JAN SOWA a kötet lengyel kiadásában a művészet és a művészek társadalmi helyzetéről, valamint az önszerveződő civil csoportok szubverzív erejéről ír. Sowa, aki – JANEK SIMON és KUBA DE BARBARO mellett – a krakkói Goldex Poldex<sup>1</sup> egyik kezdeményezője, és a szociológia és pszichológia szakon végzett Simonhoz hasonlóan a művészetén kívüli területről érkezett, azt követi nyomon az írásában, hogy miként alakulhat át a kortárs kultúra kulturális aktivizmussá. Miként kerülheti ki a kultúrát saját céljaira felhasználó kulturális politika buktatóit, s miként tud egyedi, független cselekvés-tereket és magatartás modelleket kialakítani? Mindeközben azt is érezteti az olvasóval, hogy az illegális kocsmaként, vitafórumként és kiállítóhelyként egyaránt működő Goldex Poldex sem jelent tökéletes megoldást. A csúzli-versenyt és különböző tudattágító programokat rendező, alulról szerveződő hely ugyanis csak azért áldozhat lengyel aranybányáról Madagaszkár szigetén, mert mind működtetői, mind közönsége a társadalom „bo-bo” (bourgeois-bohémien) rétegéhez tartozik. S ki tudja, talán épp a szokatlan klientúra és a rendhagyó események járulnak majd hozzá, hogy a Goldex Poldexnek otthont adó, Krakkó központjában található, elhanyagolt városrészes hamarosan egy nagytratóró városfejlesztési projekt célpontjává váljék.

A JANEK SIMON munkáiból rendezett budapesti kiállítás, valamint a művész korábbi munkái és projektjei hasonlóan ellentmondásos témák és jelenségek köré épülnek fel. Kivonulás a társadalomból, visszatérés a természetbe, racionalizált haszonnövelés: Simon érdeklődését egyfelől távoli országok és letűnt kultúrák határozzák meg, de otthonosan mozog a populáris kultúra berkeiben és a neoliberalis logika uralta jelenben is. Egyszer a nosztalgikus utazó és felfedező szerepét ölti magára, máskor pedig a globalizáció- és az intézménykritika uralja a munkáit. 2006-ban például Madagaszkár fővárosában, Antananarivo-ban rendezte meg a *Lengyel kultúra éve* című kiállítást, melynek különlegessége az volt, hogy annak ellenére, hogy a lengyel társadalom égető problémáival, a nacionalizmus térnyerésével és a gazdasági átalakulás szociális hatásaival foglalkozott, egyetlen lengyel művész sem szerepelt rajta. A hiány és távollét más formában jelentkezett 2008-as *FUGA* című kiállításán<sup>2</sup>, amelynek keretében a kulturális termelés hatékonyságát növelő kreatív laboratóriummá alakította át a kiállítóteret.

A *Szomorú trópusok* címet viselő budapesti tárlat finoman ötvözi ezeket a különböző nézőpontokat. A francia szociológus, etnológus és antropológus Claude Lévi-Strauss főművének címét kölcsönző kiállításon megtalálható az a két fotó is, amely a könyv első lengyel kiadásában is szerepelt. Simon tudományos kimértséggel vizsgálja a két kép nézőinek szemmozgását, más és más színnel jelölve a tekintet kiindulópontját és a szemmozgás végpontját. Azáltal, hogy a színes jelek eltakarják a képek egyes részleteit, a rajtuk látható motívum és a befogadó közötti időbeli, társadalmi és kulturális távolságra, s nem utolsósorban az ábrázolás és – a majom és az indián főnök fotója között pásztázó tekintet révén – a jelentésképzés mechanizmusaira irányítja rá a figyelmet. Hasonlóan távolságtartóak a *Tenger és gyarmatok* (2009) sorozat fotói

1 <http://www.goldexpoldex.pl/>

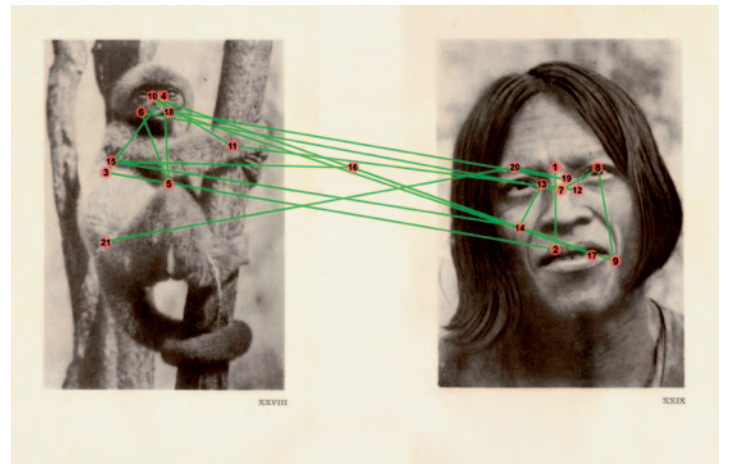
2 2008. jan. 26 – márc. 5. Janek Simon – FUGA. Galeria Arsenal, Bialystok (<http://www.galeria-arsenal.pl/arsenal.php?id=428>)

is, amelyeken az előtérben lévő motívum és a háttér átlagolt színeit jeleníti meg a képek sarkába helyezett színfoltok formájában. De ez a visszafogottság jellemzi a kiállítás egészét: a térben elrendezett kisméretű tárgyak és képek szinte olyanok, mintha véletlenül felejtették volna ott őket; a művész leírásai, illetve a nézők részvétele nélkül élettelennek tűnnek. Pedig Simon munkáinak ereje éppen ebben a szerénységben rejlik: játszi könnyedséggel aktiválhatóak, s összetett viszonyrendszereket tárnak fel anélkül, hogy nagyobb nyomatót vagy súlyt követelnének maguknak fizikai jelenlétük által. A művész egyik legismertebb munkája, a 2006-ban készült számológép egy kínai utazás élményén alapszik. Simon rekonstruálta azt a számológépet, amellyel az egyik piacra becsapták, majd arra használta fel a rosszul számoló eszközt, hogy megszeresse vele a házat, ahol gyermekkorában szüleivel nyaralt. Az így létrejövő csalé épület elsőre komikusan hat, ugyanakkor azt is láttatja, hogy a hasznoszerzés féltelensége miként torzítja el az emberek közötti viszonyokat, miként alakítja át az általános értékrendet.

A kiállítóteret plafonjára szerelt ventilátor láttán (*Cím nélkül*, 2006) jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a klímaberendezések korában ki használ még ilyen elavult technológiát? A munka mégsem csak a művész indiai újtára és a múltba utal vissza. A lapátokra kötözött tornacipők a látogatók térérzékelését is megzavarják, kizökkentik az egyensúlyi állapotból, amennyiben a szabályos körkörös mozgást ügyetlenül himbálódnó dinamikájukkal törik meg. De a látogatóval együtt a művész szerepe és helyzete is folyamatosan változik. A romantikus hős és az önmagát kritikusan megkérdőjelező „bo-bo”, az egzotikum iránti vonzalom és a realista megfigyelés, a könnyedség és elkötelezettség egyaránt jellemzőek Janek Simon munkáira. Ez az ellentmondásokkal teli (ön)kép jelenik meg az *Úton a Tamatave-i kikötő felé* (2006–2009) című videóban is, amelyben madagaszkári utazásának egy rövid részlete követhető nyomon: a riksás teker, a művész pedig filmezi.



A szerző a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő ösztöndíjasa.



JANEK SIMON  
*Szomorú trópusok*, 2009

JANEK SIMON  
Füstjelek kibocsátására szolgáló szerkezet, 2009



Kishonthy Zsolt

## Ki az utcára!

Public art (és más) projektek  
Miskolcon

■ „Ki az utcára!” – hirdette meg a Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum még mindig újnak számító igazgatója, BÁN ANDRÁS az egyik lehetséges kitérési irányt, amikor szembesült az intézmény látogatottsági adataival. Bár Miskolc nincs elkényeztetve kortárs művészeti programok vagy kiállítóhelyek szempontjából, a mégis megrendezett progresszív művészeti események gyakran mozognak légüres térben. Már írtuk korábban<sup>1</sup>, hogy a város lakossága az utóbbi 15 évben több mint 40 ezer fővel csökkent, s ezen belül – miközben kihalt egy egész művészgeneráció – a Budapesten végző fiatal művészek többsége sem tér haza. A város vezetése pedig nem képes érdemleges lépéseket tenni a fiatalok hazatelepülése érdekében. Mindezek eredményeként nagyon nehéz helyzetben van az az intézmény, amely a progresszív kortárs művészetet szeretné lehetőleg minél több emberhez eljuttatni. Nagyjából ugyanez a helyzet Budapesten is, de ott a kortárs galériák, a művészek és általában a humán érdeklődésű fiatalok viszonylag jelentős száma megkönnyíti a helyzetet: a művészi események egy élettel teli és érdeklődő közegben zajlanak.

Ha a látogatók nem jönnek be maguktól a múzeumba, akkor vagy be kell őket hozni, vagy ki kell menni hozzájuk az utcára – döntött a múzeum vezetése. Számos projektet, rendezvényt szerveztek az utóbbi években ennek a felfogásnak a jegyében: létrehozták a Miskolci Kortárs Művészeti Intézetet (M.I.C.A.) – vezetője NAGY SZILVIA. Az M.I.C.A. „egy olyan művészeti-kulturális központot kíván kialakítani, mely műhelyként képes jelen lenni helyi, országos és nemzetközi szinten. Projekt alapú munkamódszere nem a hagyományos értelemben vett galériák koncepcióját követi, nem nagy tömegeket kíván elsősorban megcélózni, sokkal inkább a folyamatosan alakuló, rendezvényként megújuló jellegével egy olyan társadalmi színtérré kíván válni, amely vonzáskörébe olyan csoportokat von be, melyek az alternatív és kulturált művészet, szórakozás iránt érdeklődnek az észak-magyarországi régióban”. A M.I.C.A. főleg új médiumokkal foglalkozó, kísérletező művészeket bemutató programjai egyértelmű nyitnak a „külvilág felé, csakúgy, mint a Nagy Kunszt projekt, amely a Miskolci Galéria keretein belül működő Kortárs Képzőművészeti Tanulmányi Múzeum. Vezetői TUCZAI RITA és ÉLÍÁS ISTVÁN; programjuk szerint a múzeum tevékenysége „kortárs képzőművészek munkáiból, pedagógiai szempontok alapján összeállított, tematikus kiállításokra épül. Lehetőséget ad iskolai csoportok és kreatív gyerekműhelyek őrai kereteken kívüli oktatásának megvalósítására. A félévente változó projektekhez ismeretbővítő kiadványsorozat kapcsolódik”.<sup>2</sup>

Manapság nem könnyű feladat egy múzeumnak úgy nyitni a közönség felé, hogy közben a minőség is megmaradjon. A fenti kezdeményezések egy konkrét vagy viszonylag jól behatárolható célközönség „befogását” tűzték ki célul – úgy tűnik, sikerrel. Hasonló jellegű program a DOBÁK JUJIT és R. NAGY JÓZSEF által elindított *Iparvágány* elnevezésű projekt is, amely a város ipari múltját kezdi több lépcsőben feltárni, elemezni és értelmezni a kulturális antropológia, valamint a vizualitás felől.<sup>3</sup> E projektek létrejötte egy átgondolt és prak-

1 Kishonthy Zsolt: *Születési helye: Miskolc*. Balkon, 2007/10, 22-24.

2 *Első Kunszt: Ego a falon* – Kortárs képzőművészek saját alkotásaikon, 2008. szept. – 2009. jan.; *Második Kunszt: Találkozás David Bowie-val*, 2009. február 23 – június 12.; *Harmadik Kunszt: Egészen kis tájak*, 2009. szeptember 15 – 2009. december 31.

3 *Iparvágány I. Vasgyár és kolónia fotókiállítás. Böcsi Krisztián, Kocsis Zoltán és Mathilde Mestrallet művei*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum (Rákóczi-ház), 2008. okt. 9 – nov. 23.; *Iparvágány II. Váltó vagy ütköző? Avagy Hová vezet az iparvágány?* Kerekasztal beszélgetés, Miskolci Galéria – Kondor-terem, 2008. nov. 25.; *Iparvágány III. „Egyszer volt hol nem volt: Acélváros”*, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum (Rákóczi-ház), 2009. okt. 29 – nov. 21.

tikus vezetői tevékenység eredménye, amely nem fogadja el az „ez van, nincs mit tenni” tehetetlenségét, hanem elemozve a helyi lehetőségeket és igényeket, konkrét kérdéseket tesz fel a lokális problémákkal kapcsolatban. A lehetséges közönség felkutatása, illetve annak megteremtése és kinevelése folyamatos kontaktust teremt a helyi társadalommal.

A másik „technika” viszont ahhoz – a jóval nagyobb létszámú – csoporthoz próbál közelíteni, amely esetében szinte semmi esély sincs arra, hogy betévedjenek a kortárs múzeum épületébe. Egy „public art”-munka esetében az utcai járókelő akarva-akaratlan találkozik az orra vagy lába elé kerülő kortárs művészettel. A Miskolci Galéria igyekszik élni ezzel a lehetőséggel, eddig is számos projektje zajlott az utcákon, így logikus volt, hogy csatlakozzon a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus ilyen jellegű programjához. A Lektorátus (MMIKL) 2008-ban hirdette meg az első *TE ITT ÁLL* című pályázatát public art művek megvalósítására. A kissé nehezen értelmezhető – akár vicces jelentéssel is egybeolvasható – cím mindenesetre nagyszerű kezdeményezésnek bizonyult; a tavalyi évben Debrecen, Dunaújváros, Eger, Győr, Miskolc, Pécs, Szeged, Szombathely utcáin és terein szembesülhettek az ott lakók az ideiglenes köztéri munkákkal.<sup>4</sup> 2009-ben, talán a kevesebb rendelkezésre álló pénz miatt, már csak Dunaújváros, Eger, Győr, Miskolc vehetett részt a kifejezetten vidéki nagyvárosok részére meghirdetett pályázaton. A fenti helyszíneken sorrendben 2, 2, illetve 3, Miskolcon 5 pályázó művee valósulhattak meg. A városok egyenként kétmillió forintot költöttek a nyertes pályaművekre, mindenhol külön zsűri döntött helyben a benyújtott pályázatokról.<sup>5</sup> A nyilvános terek igénybevétele, a „ki az utcára!” jelszó praktikus tervnek tűnik a múzeumoktól egyre inkább elmaradó közönség megnyerésére, de legalábbis egy kis figyelem felkeltésére. Napjainkra a magas művészet, s ezen belül különösen a kortárs művészet az élő, mindennapi kultúra perifériájára sodródott. Fogyasztói, „használói” a társadalom egy nagyon kis szeletét teszik ki, s ennek tagjai is jórészt maguk a művészek, illetve a társalművészetek képviselői, valamint a kulturális szféra egyéb szereplői, és kis részben a művészetet hivatásukként nem foglalkozó érdeklődők. Ebben a kizorított helyzetben szinte reménytelen, hogy a kulturálisan alultáplált, média-személtetett szélesebb tömegek tagjainak akár csak fogalmuk legyen a valóság tömegmédián kívül eső nézőpontjairól. Talán nem túlzás azt feltételezni, hogy – főleg az átalakulásban lévő közép- és kelet-európai társadalmakban – ez a helyzet bizonyos szempontból akár a társadalmi rendszerek demokratikus működését is veszélyeztetheti. A média által sugárzott, kétségkívül vigasztaló, de egy-síkú és problémátlan, hazug világkép lehetetlenné teszi a környező valósággal szembeni árnyalt, kritikai attitűd kialakulását és működését, és így a nagyobb vagy a helyi közösségek életében való aktív szerepvállalást. A művészeti élet jelenlegi struktúrája sajnos mintegy karanténba zárja a kortárs művészetet, esélyt sem hagyva szélesebb körű megismerésének és működ(tet)ésének, ezért kell megpróbálni – néha akár szokatlan módszerekkel is – kilépni e bezártságból.

A public art programok érdekes kísérletek arra, hogy a legkülönbözőbb műfajokban született alkotások rejtve, mintegy önmagukat álcázva jelenjenek meg hétköznapi (leginkább köz-) terekben, és ott valamilyen módon hatást fejtsenek ki. Valódi létüket „eltitkolják” (sokszor már csak a tájékoztató szövegek híján sem definiálják önmagukat művészetként)<sup>6</sup> így a szemlélők eleve nem is műalkotásként kezelik őket, különben szinte biztosra vehető volna az ellenérzés és a bezártságos velük szemben. A művészeti jelek, illetve nyelv olyan egyszerűnek mutatkozó alakzatai jönnek így létre, amelyek minden bonyolultságuk és többértelműségük ellenére is képesek a figyelem felkeltésére és valamilyen kommunikáció megindítására. Az utcákon sétálók valószínűleg zavarban vannak e művek láttán, nemigen tudják eldönteni, hogy „ez most vicc, vagy komoly?”, ez a helyzet pedig üdítő bizonytalanságot szül. A tömegmédiá lapos és közhelyes, sokszorosan megrágott és kiköpött „mondanivalóval” ellátott üzeneteivel szemben találkozhatnak szép vagy ronda, kellemes vagy idegesítő, érthető vagy érthetetlen dolgokkal, mindenesetre olyan tartalmú produkciókkal és tárgyakkal, amelyekkel amúgy talán soha.

A megjelent public art pályázatok a rendelkezésre álló összeghez képest talán túlzó elvárásokat tartalmaztak: „a társadalmi nyilvánosság tereihez és azok problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, lehetőleg helyspecifikus és interaktív, de minden esetben kontextusfüggő, az adott közösséget vagy a társadalom egészét érintő kérdéseket tematizáló műveket szülessenek. Kísérleljenek meg

4 Ld.: *Te itt áll: a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus public art programja, 2008* [szerk. Kertész László, Leposa Zsóka; tanulmány: Frazon Zsófia].MMIKL, Budapest, 2008

5 <http://www.lektoratus.hu/palyazatok/PublicArtFelh2009.html>

6 Az is igaz viszont, hogy annak, aki igényelte, Miskolcon rendelkezésre állt a mindkét public art projektet „lefedő” térkép-leporello, s rendhagyó tárlatvezetések is indultak a Miskolci Galériától.



közérdeklődésre igényt formáló kérdéseket felvetni, a nem művészet-orientált közönségre teget a művek által teremtett szituációk révén elgondolkodtatni. Törekedjenek a párbeszéd ösztönzésére, amelynek segítségével a helyi társadalom különböző szegmenseit véleményformálásra, és együttgondolkodásra ösztönözhetik.” A gúzsba kötve táncolni esete ez: egyszerűen és olcsón megvalósítható, de mégis többrétű üzenettel bíró, környezetbarát, de annak ellenálló, lehetőleg ellophatatlan, legalább két hétig fennállni képes alkotások kellett, hogy létrejöjjenek. A cél és a feladat mindenesetre nagyszerű volt – végül is egy művésztl joggal elvárható, hogy kreatív legyen, és mindezen szempontokat összefésülve funkcionáló művet hozzon létre. A kötöttség csak részben hátrány, egy művésznek ma nagy boldogság lehet egy olyan művön gondolkozni és dolgozni, aminek már jó előre látható a funkciója és hasznossága.

A *TE ITT ÁLL* projektben Miskolcon a következő pályázók valósíthatták meg terveiket: ÁRKI TIBOR – KOVÁCS GERGELY (*Város madarainak*); BALÁZS MARIANN (*Labirintus*); IMRE MARIANN (*A mulandóság rögzítése*); KOVÁCS KOLOS MÁRK (*Kanapé*); TÖRÖK ESZTER (*Interaktív fényvetítés*).

Az ÁRKI-KOVÁCS páros<sup>7</sup> egy terebélyes platánfán, három méter magasan helyezte el *Madárvárosát*,<sup>8</sup> amelyben madárbérlőház, madárfürdő, madárhótel, madárkörömpítő stúdió, madárbörtön és más egyéb, mindennapjainkra utaló funkciójú „épületek” kaptak helyet. Az ellophatatlan és csak a madarak által rongált lakóházak és egyéb közösségi létesítmények falain, a madárgraffiti mellett speciális reklámok hirdették a könnyen felvehető Tojóhitelt, a Pocsolya light üdítőt, *A pózna* című rémfilmlet, de volt kloákaszükitést, tollbeültetést és karomerősítő tréninget hirdető „óriásplakát” is.

BALÁZS MARIANN *Labirintus* című munkája egy kb. 2,5 x 4 x 4 méteres, pozdorjából készült, felül nyitott „kocka”. A belül még kisebb terekre osztott, a Hősök terén, önmagában álló alkotás több bejárattal rendelkezett, oldalait és belső falait helyi graffitisek festették tele. Teljesült a kiírók azon óhaja, hogy az alkotó kapcsolódjon helyi közösségekhez: a művész webes tájékozódását „konzultáció”, együttgondolkodás, majd közös kifestési-terv követte. Az emberfigurák kontúrjait követő bejáratok néhol tornamutatványt követeltek meg a be- vagy kilépőktől. Játékos, élvezhető alkotás volt a *Labirintus*, amelyet nemcsak a gyermekek, hanem a felnőttek is szívesen próbáltak ki, miközben barátkozhattak az általában kevésbé szeretett graffitik világával is.

IMRE MARIANN is egy helyi közösséggel, a HOLDAM Egyesület nőtagjaival együtt, kalákában készítette el újabb betonhímezését, *A mulandóság rögzítése* címmel. Tervei szerint a Hősök tere egyik sarkán a 14 x 14 cm-es térkő kockákat ugyanekkora méretű „hímzett” betonkockákkal cserélte volna ki. A külön-

7 Ld.: <http://mkkp.hu/>

8 A *Madárváros* is Miskolcon marad, az Alkotóház kertjében kap majd helyet.



ÁRKI TIBOR – KOVÁCS GERGELY  
Város madarainak, 2009; © fotó: Vajda János



KISS NÓRA  
Hagyj lógva!, 2009; © fotó: Vajda János



IMRE MARIANN  
A mulandóság rögzítése, 2009  
© fotó: Vajda János





KOVÁCS KOLOS MÁRK  
Kanapé, 2009; © fotó: Vajda János

böző színű hímző cérnák babakocsi-nyomvonalakat rögzítettek, mint amikor egy pocsolva után száraz aszfalra ér a „jármű”. Sajnálhatjuk, hogy engedélyezési bonyodalmak miatt nem az eredeti helyszínen valósult meg a lírai alkotás, mert ott élt volna igazán, hanem végül is a Miskolci Galéria udvarán épült be a járólapok közé. Mindenesetre a hímző asszonyok régi fonókra emlékeztető estéi, a közös kézimunkázás hangulata maradandó emléket hagyott a résztvevőkben. KOVÁCS KOLOS MÁRK *Kanapé* című műve egy utcabútor, amely a város egyik kedvelt üldögélő helyén, a Szinva teraszon kapott ideiglenes helyet. A rendkívül szellemes dizájnunka vastag, sodrott műanyagkötélre fűzött fakockákból álló, óriási formázott hasáb, benne ülni olyan, mintha egy vízágyon ringatózna az ember. A konstrukció ötletességén és a rácsodálkozás örömein túli értéke az „összeülés” lehetősége, amely persze bármely más padon lehetséges, ezen azonban százszor kényelmesebb. A *Kanapé* a városban marad, és szintén a Miskolci Galéria udvarán funkcionál majd tovább.

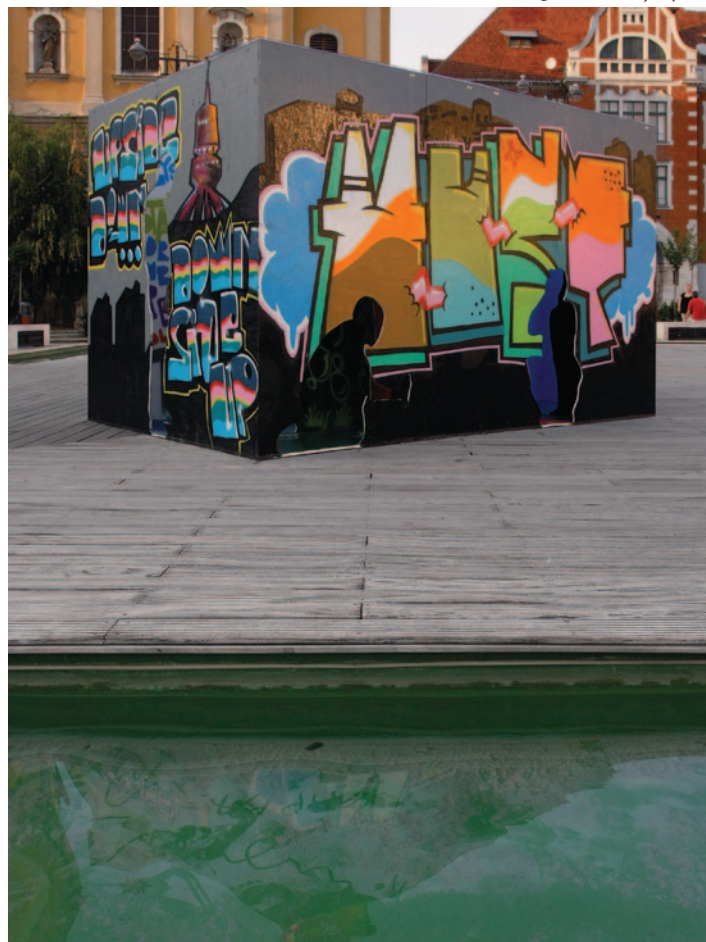
TÖRÖK ESZTERnek a sötét kapuban elhelyezett munkája a bevezetőben említett problémával, Miskolc népességének drasztikus fogyásával foglalkozott. Egy tér-, és fényérzékelő kapcsolóval ellátott diavetítő, a sötétedés után arra sétálók lába elé, a járdára vetítette a következő kérdő mondatot: „Ön még miskolci?” – utalva a vetített kép mellett elhelyezett tábla tartalmára. Ezen éves bontásban volt követhető a város fogyása az utóbbi évtizedben. Számptalan elvándorolt barátja, ismerőse van mindenkinek, de legfőképp a fiataloknak; olyan probléma ez, amely már nem csak a magánéletben, de egy ideje a város napi működésében is érezteti hatását.

A Miskolci Galéria a Lektorátus projektjéhez egy kapcsolt programot is szervezett: a Miskolci Kortárs Művészeti Intézet és Alkotóháza, „*Téradó, Városi és vidéki technikák*” címmel szintén meghirdetett egy pályázatot public art művek létrehozására a művészeti felsőoktatásban résztvevők számára. A workshop jellegű művésztelep két hétig tartott CSONTÓ LAJOS vezetésével: a diákok itt dolgozták ki, illetve vitatták meg egymással ötleteiket, készülő munkáikat, esténként pedig mini előadásokat tartottak saját tevékenységükről. A pályázati kiírás itt is, mint a Lektorátus féle pályázat esetében, kiemelt szerepet szánt a helyspecifikus jellegnek és az interaktivitásnak. Társadalmi párbeszéd, globális és lokális problémákra való reagálás, az emberek megszólítása, az együttgondolkodás, a női szerepek, a férfi-nő kapcsolatok elemzése szerepelt mint lehetséges elvárás a kiírásban.

A férfi-nő viszonyt több létrejött mű érintette, hacsak áttételesen is. SÁNDORFI ZOLTÁN (Eger) 12 db robosztus beton járólapra festett férfi és női cipőtalp nyomokat, amelyek tetszés szerint elrendezése során, akár egy-egy tánc lépésvariációi is kirakódhattak (*Local tango*). SZÖCS TAMÁS (Nagyvárad) „a szexualitást megváltó szimbolikus gesztusként” egy felfújható gumi-nőt öltöztetett angyalnak és függesztett föl a Szinva patak felé, kissé ironikusan utalva a női princípium többféle lehetséges „megközelítési” módjára. A guminő-angyal alatt, a meder alján pedig merevített gégecsőből hajlított férfi és női figurákat láthatunk, már egymás kezét fogva, de még valószínűleg a rátalálás vagy a találkozás pillanatában (*Angel, Elengedhetetlen lehetőség*). Ugyancsak Szöcs munkája volt a közeli passzázsban a járdára ragasztott, 15 méter hosszú légpárnás fólia, amelynek végén, miután pattogtatva a légbuborékokat, végigsétáltunk rajta, egy sehová nem vezető és nem nyit-

ható ajtó lógott a szerkezetéről, EXIT felirattal. KISS NÓRA (Nyíregyháza) *Hagyj lógva!* címmel különféle székeket lógatott le köteleken a Szinva hídról, amelyeken még ott voltak a véletlenül rajtuk felejtett pulóverek, ruhaneműk. A patak felett lebegő ülőbútorok szokatlan és meghökkentő látványa elbizonytalanított, nyilván sok megválaszolatlan kérdés rekedt az arra sétáló járókelők fejében. Valószínűleg ugyancsak ő készítette az apró, a makró és az apropó szavakból összerakott, *Makropó* című tárgyegyüttest, amely apró, színes drótokból hajlított emberfigurákból állt. A pálcika-alakok az utcai szemetesek oldalán másztak, kukucskáltak vagy éppen zuhantak: mini emberkék mini szituációkban, alig észrevehetően. BULYOVSKY LILLA (Eger) *Egy sima, egy fordított* című munkájában az interaktivitáson volt a fő hangsúly: ő a belváros különféle helyszínein feltűnve egy fotellel várta a tettere kész járókelőket, hogy együtt kössenek egy végtelenített sálát, miközben felmérést végzett a nemrég még oly népszerű otthoni tevékenység mai gyakoriságáról.

BALÁZS MARIANN  
Labirintus, 2009; © fotó: Vajda János





Csizmadia Alexa

# A dolgok állása

## VIII. Miskolci Művésztelep: *Objekt*

- Miskolci Galéria – Rákóczi Ház, Miskolc
- 2009. augusztus 25 – szeptember 26.

■ A miskolci művésztelep nyolcadik alkalommal tette lehetővé, hogy a meghívott alkotók egy szűkebben behatárolt témát követve hozzanak létre műveket. Bár ismét kiderült, hogy a kreativitást nem lehet szűkre szabott mederbe terelni, az *objekt* mint kategória kellően tág mozgásteret biztosított a ready made-től a szobrászaton át az installációig. A létrejött művekből rendezett kiállítás meglepően feszes és egységes képet mutatott, amelyen belül az öt művész redukált színhasználatát – a fekete, a fehér, a zöld és a bronz – bár ez aligha egy megfontolt koncepció eredménye, mégis üdítő polifóniát hozott létre.

SZURCSIK JÁNOS fekete geometriai elemmé redukált-összeépített csónak-tárgya a modern szobrászat, elsősorban Barbara Hepworth felé kacsint ki, KOKESCH ÁDÁM rejtőzködő ál-térkamerái szinte alig észrevehetően, szervesen épülnek be a térbe, TARR HAJNALKA pedig a kiállítóterem hátsó falához simulva halmozott fel posztamenseket a padlótól a plafonig (*Tetris*). Utóbbi esetében a fal(sík) relativizálása, a talált tárgy művészetbe emelése – szó szerint – izgalmas játékot eredményezett, de ez a fajta térben gondolkodás kissé kilógott a tematikából, talán másutt és nagyobb helyet érdemelne. Ytong téglából kifaragott *Hegye* nagyobb léptékű makett, amely akár Csontváry *A nagy Tarpatok völgye a Tátrában* című festményére is utalhat, de a műkőből sziklává átírás formai játéka is. A több részből összeállított *Hegy*et fekete szigetelőszalag „keretezés” emelte ki szűkebb környezetéből, mintegy idézőjelbe is téve azt. Míg Kokesch, vagy Karácsonyi visszautaltak saját korábbi munkáikra, illetve azokat fejlesztették tovább, Tarr Hajnalka szabadon mozog a különféle médiumok és problémafelvetések között, kézjegy a kiismerhetetlenség.

KARÁCSONYI LÁSZLÓ ATTILA kis szobrai egyedi és sajátos hangulatú ready made-k. Amikor az angol Chapman testvérek apró, megolvasztott és átfestett katonákból építettek makettszerű installációkat, azzal indokolták választásukat, hogy az ilyen típusú makettekben találják meg a – számukra nyilván szükséges – legneurotikusabb kifejezésmodot. Karácsonyi skarabeuszokkal

Szurcsik János munka közben



vagy egymással küzdő műanyag katonái is valamiféle hasonló neuróztis jelenítenek meg. Az alájuk helyezett habkő-alapok ráadásul a szobrászat tradíciójához kötik őket, az egyik például mintha I. Péter szentpétervári lovasszobrának jellegzetes szikláját idézné. A művész a címadással – *Műemlékműterv* – is utal arra, hogy egy neurotikus kor leendő „monumentumaival” szembesülünk. Hasonlóan ironikus és játékos „párosítás” a táncoló plüss számára is a mellé helyezett tömbszerű, faragott számárformával: a pop artos gesztus és a modernitás találkozása a boncasztalon.

SZÁSZ GYÖRGY talányos, gyakran töredékesnek tűnő szoborfragmentumait blikfangos címekkel (*Nem csak genetikusan változtatott trófea; Óra /fenn-tartott, fenntarthatóság/*) állította pályára. Formái az organikus és a geometriai megközelítés mód között lebegnek: üveglapokra helyezésükkel úgy emelte őket ki a háromdimenziós térből, mintha ezzel próbálná létüket két-dimenzióra redukálni. Ashley Bickerton, talán saját műveire is utalva mondta a 80-as években, hogy „Az object-et az utóbbi évtizedekben letépték a falról, majd a legkülönbözőbb átalakulásokon ment keresztül, mégis makacsul ragaszkodik hozzá, hogy visszamásson a falra. Akkor hát legyen a falon, de agresszíven, kényelmetlenül és dacosan.” Szász munkái látszólag éppen a falra készülnek visszamászni, a miskolci kiállítás azonban arról győzi meg a látogatót, hogy ez talán még korai.



KARÁCSONYI LÁSZLÓ  
Műemlékműterv, 2009

SZÁSZ GYÖRGY  
Nem csak genetikusan változtatott trófea, 2009



Pelesék Dóra

# Az időtlen jelen-lét-formái

## Az érinthetetlen, ember-alkotta anyagok vizualitásának ambivalenciája Tony Cragg szobrain

### Tony Cragg kiállítása

- Knoll Galéria, Budapest
- 2009. szeptember 10 – 2010. január 9.

■ A többnyire mesterséges, „ember-alkotta” anyagokkal dolgozó TONY CRAGG – legyen szó akár az egyszerűbb formákat felvonultató, vagy bonyolultabban strukturált és művészi szempontból nehezebben kivitelezhető munkáiról – több interpretáló célzatú megnyilatkozásában helyteleníti az általa létrehozott szobrok érintését<sup>2</sup>. Befogadótól fegyelmezettséget és nyugodt, szemlélő magatartást vár el; noha alkotásai egytől-egyig érintésre, a vizuális tapasztalatot meghaladó fizikai kapcsolatfelvétellel készítenek.

Műtárgy és szemlélője között a szobrok esetében a legvalószínűbb, a szó szoros értelmében legkézzelfoghatóbb a kapcsolat. Amíg egy festményt általában magától értetődő módon nem érintünk meg (hiszen a műtárggyal való érintkezés érdemben semmi lényegit nem adna hozzá a megtapasztalásához), addig a szobrok egy másfajta, talán teljesebb percepciót kínálnak számunkra azáltal, hogy több érzékszervünkre hatni tudó tapasztalatot közvetítenek. Így nagymértékben kiegészítik, árnyalják a látás révén nyert benyomásainkat, befolyásolják észlelésünk egészét.

A tapintás általi radikális átértékelődés jelensége a Knoll Galériában látható három Tony Cragg szobor egyikén különösen jól megfigyelhető. A *Digital Skin* (2006) ugyanis, amely egy két elemből álló, levedlett kígyóbőrre emlékeztető munka, már első pillantásra érintésre készítenek. A szemlélő akaratlanul is letapo-gatná, fizikai értelemben is birtokba venné a látás által addig csak szellemileg tudatosított formát. Az érintés után azonban minden korábbi tapasztalat megváltozik, sőt érvényét veszti: a digitális jelekkel barázdált, puhának és képlékenynek feltételezett műtárgy nem más, mint egy feketére festett bronztömb.

Az első látásra langyos és agyagszerű, ám tapintásra valójában súlyos, kemény és hideg alkotás keltette ambivalens érzések intenzíven hatnak a „megtévesztett” befogadóra, aki hitetlenkedve újra és újra kénytelen kitapintani anyag és forma eme szembenállását.

A bőr sérülékeny, lágy, múlandó mivolta és a tömör, masszív, ellenálló bronz kettőssége; a vizuális és a manuális tapasztalás ellentéte magában hordozza

1 „...az anyagok meghatározó szerepet játszanak a mű megformálásában. Az elképzelés, hogy ember-alkotta anyagokkal dolgozom, onnan származik, hogy éppúgy képesek lényegi jelentéseket magukban hordozni, akár csak a természetes anyagok [...] Érdeklődésem kezdettől fogva olyan képek és tárgyak létrehozására irányul, [...] amelyek a világgal és saját létezésemmel kapcsolatos információk és érzések visszatükrözésére és továbbadására képesek...” (Tony Cragg – *Signs of Life*, kiáll. kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Richter Verlag, 2003)

2 „...Heinz-Norbert Jocks: *Mi az Ön problémája Moore művészetével?*”

Tony Cragg: [...] A megformálás területén konzervatív és romantikus. Azt kívánja, hogy értékeljük, milyen szépek a mocsárból vagy a pusztából származó porladó kővek és kiféredett birkacsontok. Maga által kitalált formalizmusa még az érintkezést is meggátolja számunkra. Meg lehet tapogatni a szobrait és ezt nem nagyon kedvelem. H-N. J.: *Miért?*

T.C.: Mert a szem távoli információk érzékelésére való. Ez egy olyan képesség, amely nem keverhető össze a tapintási észleléssel...”

Az idézett részlet Tony Cragg és Heinz-Norbert Jocks beszélgetése közben hangzott el. A teljes interjú-szöveget a Műcsarnok által Tony Cragg 1996-os kiállítása alkalmából kiadott katalógusa tartalmazza. A kiadványt szerkesztette és a kiállítást rendezte: D. Udvarny Ildikó. A szövegeket fordította: Dobos László és Pflmayer Artúr.

a művész által sokat vizsgált kérdést: Hogyan lehet egy fizikai létezőt, illetve annak fizikai tulajdonságait teljességgel megváltoztatva megjeleníteni, anélkül, hogy az adott dolog elveszítené korábbi jelentését? Hogyan lehet egy technikát rendhagyó módon használni? Konkrétabban: lehetséges-e a bőr finomságát bronzba önteni, azaz egy időtálló anyag segítségével megjeleníteni az elmúlást?

Látás és tapintás problematikája mindezekon túl egy másik kérdésre is ráirányítja figyelmünket, amennyiben az érintésre készített *anyag* és a kiállítóterekben megszokott „érintési tilalom” kettősségére reflektál. Hiába szeretnénk hozzányúlni a szobrokhoz, az intézményi működés többnyire ezt nem teszi lehetővé. A kiállított műtárgy kapcsolatfelvétellel csábít, ám a *kiállítási szituáció* szigorú távolságtartást követel a látogatótól. A néző szerepe szigorúan a szemlélő(dés) funkciójára korlátozódik.

Látás és érint(kez)és dichotómiája a másik két szoborral esetében is központi jelentőséggel bír. A *Hollow Columns* (2007) két egymással szemben álló, belül üreges bronzoszlop, amely a termékenységi szobroktól kezdve a totemoszlopokon át a szűzanya archetipikus megjelenítéséig számos asszociációt mozgósít. Az oszlopok üreges természete és a szobrok tengelyszerű működése azonban zavarba ejtően könnyedé, *éppen-formálódóvá*, a szemünk láttára (át)alakulóvá teszi az ősi konnotációkat aktivizáló tárgyakat

Az alaktalan bronz masszából emberien kerekded formákban kirajzolódó arcok (*Big Head*, 2008) a forgatásos technikának köszönhetően ugyancsak gyors, csavarodó-kavargó, jelen való mozgás képzetét keltik. Az alkotás forogva, szemünk láttára bontakozik ki az anyag formátlanságából, eltaszítva magát a port és minden külsőséget, ami nem a természetéből adódik. A létrehozott arcok szinte ellökik maguktól az érintéstől fizikai tapasztalat szerzését remélő kezünket is. Függetlenednek az embertől, eszeveszetten pörögnek, kavarganak, ám mégsem szüntethetik meg teljesen emberhez kötöttségüket, hiszen a bronz a maga látszólag öntörvényű, megmásíthatatlan alakulásának végtermékeként mégis *emberi* arcokat formáz.

Az alkotás ilyen értelemben nem más, mint a bronz anyagi valójában történő harca az azt létre hívó ember ellen. A szobrok idő-összefüggéseire éppen a Tony Cragg által hangsúlyozott *anyag* adhat választ. Míg a *Digital Skin* barázdáit eltömíthetik a porszemek, addig a *Big Head* éppen formálódó arcain nem hagyhat nyomot semmiféle szennyeződés.

Indokolttá válik tehát Tony Cragg „érintési tilalma”, hiszen az emberi kéz nem képes közvetlenül, fizikailag érzékelni ezt az alakulási folyamatot. A küzdelem ember és bronz, avagy ember és teremtménye között kizárólag vizuálisan dekódolva, szellemileg válik érthetővé.

Az arc-kompozíció egésze folyamatos alakulása révén az időhöz való viszonyában végtelenítődik; a kezdet és a vég metaforája éppen az által válik ténylegesen is láthatóvá, ahogyan a keletkezett arc a következő pillanatban ismét bronzzá lesz. A műalkotás a forgás és formálódás, alakulás és visszaalakulás egysége. Miénk, befogadóké a köztes pillanat, amikor a szobor még egyszerre bronz és arc, s ugyanazon dolog két aspektusát valóban *együtt* érzékeljük.

A mi pillanatunk örökkévaló: bronzból arc és arcból bronz. Múlhatatlanabb, mint az állandóságot sugalló levedlett bőr; időtlenebb, mint a szobrok felületről visszaverődő fény. Az arcok és a bronz másfajta, soha meg nem szüntethető mozgásából következő végtelensége teljesen különbözik a bronzból készített bőr időtlenségétől: így lehet az örökkévalóság szimbóluma.

Ugyanakkor ez a különös időtlenség mégis ellentétes tárgyával, hiszen az emberi arc csakúgy, mint az ember maga is, *múlandó*. Az ember által létreho-

TONY CRAGG  
*Digital Skin*, 2006, Knoll Galéria; © fotó: Rosta József







TONY CRAGG  
Big Head, 2008, Knoll Galéria; © fotó: Rosta József

zott bronz azonban halhatatlan, épp időtlensége teszi az embert is maradandóvá azáltal, hogy tünékeny érzéki-materiális valóságát anyagának örökkévalóságába ágyazza.

Ilyen fajta megörökítésre a digitális jelekkel barázdált (emberi) bőr a hozzá kapcsolódó konnotációk miatt (pl. halál, enyészet, múlandóság) még akkor sem képes, ha bronzból készült. A bőr soha nem lehet az örökkévalóság eszköze.

Az arc mint a lélek, a személyiség metaforája viszont – még ha egy ember *arcként* a maga fizikai valójában el is pusztul – múlhatatlannak tételeződik.

Az érintés feleslegességének gondolata tulajdonképpen nem más, mint az emberi örökkévalóságra-törekvő kudarcának ironikus és művészi kifejeződése: egyedül ez a kudarc örökkévaló. Az arckok ilyen értelemben az önmagát megjelenítő embert reprezentálják, amint az időtlenséget keresi.

Mivel az ember teremtette a bronzot, csak saját magát, saját arcát képes örökkévalónak ábrázolni benne. A műalkotásban ember és bronz elválaszthatatlanok: a bronz az ember által létezik, mint ahogy az ember is a bronz által. Ha tehát az idő múlásával a bronz kopni kezd, vele kopik az emberi arc is. És fordítva: a bronzból szüntelen-szakadatlan mindig újabb és újabb emberi arc formálódik. A csak fel-felderengő arckok az ember és a bronz direkt konfrontációjaként értelmezhetőek. Olyan kapcsolat, ahol nincsen szükség közvetítőkre: a teremtő ember közvetlenül kerül szembe és egyszersmind harmóniába a hideg, kemény anyaggal, amelyből egy lágy ívű arc formálódik. Lágy ívű arc, ám mégsem teljesen emberi, hiszen érintése a bronz hűvösségéé.

Tony Cragg munkáiban ember és bronz intenzíven küzd egymás ellen: a nézőnek az egyik pillanatban az az érzése támad, hogy a bronz homogén formátlan-sága uralkodik a mű egészén, azután mintha mégis az arc emelkedne ki, s venné át az uralmat a kompozícióban.

Az emberiség örök vágya, hogy múlhatatlan formába öntse saját véges létezését, soha nem teljesülhet be igazán: a bronz rideg alaktalansága minduntalan ellenáll, noha szelídül is valamelyest. De anyagi fölénye ellenére hiába „törekszik” a kemény bronz is legyőzni az embert: a gyenge és múlandó test, az alkotó kéz elszántan igyekszik formálni a fémeket, valahányszor szobrot konstruál belőle.

Tony Cragg szobrai ennek a művészi alkotó aktusnak a nehézségére, a benne rejlő kozmikus, fizikai-szellemi kihívásra is utalnak, amely többé nem egyszerűen szobrász küzdelme a megformálandó bronzal, hanem a halandó ember(iség) harca magával az idővel, az elmúlással; a véges küzdelme a végtelességgel. A szakadatlan harc azonban nem csak vereséggel végződő próbatétel az emberi nem számára, hanem egyszersmind remény is nyújt arra nézve, hogy a bronzból egyszer talán mégis, végérvényesen emberi arc lesz: az emberiség arca, mindnyájunk arca.

Tolnay Imre

## Érzéki geometria

### Sean Scully kiállítása Veszprémben

- Művészetek Háza, Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém
- 2009. július 25 – október 25.

■ Olyan nincs. Vagy érzéki, vagy geometria. Vagy emocionális, vagy racionális. Pedig Sean Scully festészetében ez a kettősség együtt van, nem ütköztetve, hanem egymásba lényegülve, nem társítva, hanem ötvözve. Ilyen közelítésben Scully piktúrája *egylényegű* – ha nem jelentene nyelvünkben sajnálatosan negatívumot, azt mondhatnánk, *együgyű* piktúra. A legújabb tárlathoz készült album címe is *Érzelmek és struktúrák*.<sup>1</sup>

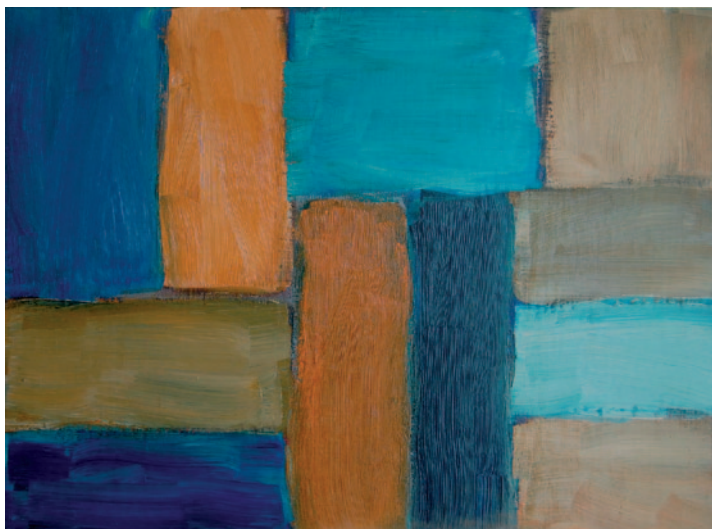
A világszerte ismert festő művei számos ország számos városa után most a hazai „királynék városában” szerepeltek. Scully barátja és munkássága egyik jó ismerője, HELMUT FRIEDEL is „érzéki erőről” és azzal „látszólagos ellentmondásban” „racionális tagolásról beszél”.<sup>2</sup> Mivel az ír származású művész munkásságát a geometrikus absztrakció hagyományához sorolhatjuk, alkotásaiiban azonban ez a geometriába oltott hevület az egyik legegységesebb, legerőteljesebb tényező. A festő jelenleg Barcelonában, New Yorkban és a München mellett Mooseurachban él és dolgozik, a müncheni *Akademie der Bildenden Künste* tanára. Sean Scully festészete összegző, elementáris erejű, ugyanakkor letisztult, egyszerű világ. Előképei, ha úgy tetszik, vizuális rokonai ugyan művei alapján megtalálhatók, munkái mégis egyéni-egyedi, rezonáns struktúrák. Scully munkássága a Mondrian–Rothko–Ryman vonulatba illeszkedő festészet, s bár most először látható Magyarországon,<sup>3</sup> a Vass László gyűjtemény egy 1998-as Scully-akvarellje és stílári preferenciái révén is szervesen illeszkedik az ír művész a veszprémi Művészetek Háza „vizuális társaságába”. Sőt, a Vass-gyűjteménynek helyet adó, világos, árkádos, zegzugos terek építészeti miliójében nagyon erőteljesen szólal meg, kel életre Sean Scully érzéki geometriája. Vízszintes és függőleges, egymásnak megfeleltetett színmezői, sok-sok ismétlődést és képenként viszonylag szűk színskálát hordozó sávjai harmonikusan uralják az enteriőröket, falfületeket. Átgondolt, elmélyült arányrendszere és árnyalatai zenei szekvenciákat szólaltatnak meg, finom mozgásokat hívnak életre és térélményeket generálnak. Mindez tényleg sokak piktúrájáról elmondható, de a derékszögű és párhuzamos geometriai helyzetek amúgy tovább nem fokozható viszonyait Scully éppen azzal teszi relatívá és személyessé, hogy ösztönösséggel tölti meg, műveit igen gyakran konkrét látványélmények indukálják. A mértani tökély az emberi esendőségen-emóción keresztül vállalja és jeleníti meg. Klimó Károly, nagyon érzékletesen „zamatos felületeknek” nevezi Scully képfelületeit.

Két – vagy több – egymás mellé helyezett színmező már önmagában térélményt kelt(het), főleg hideg-meleg kontrasztok esetén, mint tudjuk, tapasztaljuk, a hidegebb szín távolabbi, a melegebb közelebbi mélységet éreztet. Sean Scully színmezői az iméntiekén túl arról is meggyőzőnek, hogy valódi mezők végsőkéig redukált darabjai, címeik alapján és ténylegesen a tenger, a föld, a város (*Folding Brown Barcelona 9.04. 2004*) esszenciái. Mondrian képeinek természeti arányokból, törvényszerűségekből fakadó rendje sok-sok következetes – egymásból következő – fázis nyomán vált a *Broadway Boogie Woogie* négyzethálós, monokróm felületekből összeálló rendszerévé. Scully színmezői intuitívan szerkesztettek, nem törekszik homogén felületek létrehozására, derékszögökbe rendezett gesztusainak festőisége ezért nagy erejű, eruptív. Rothko lélegző, finom sfumatóval egymáshoz társuló, alig súlyozott méretű, de majdnem egynemű színmezőinek ünnepélyességében és szakralitásában foglalható talán össze piktúrájának látvány-sajátságát legto-

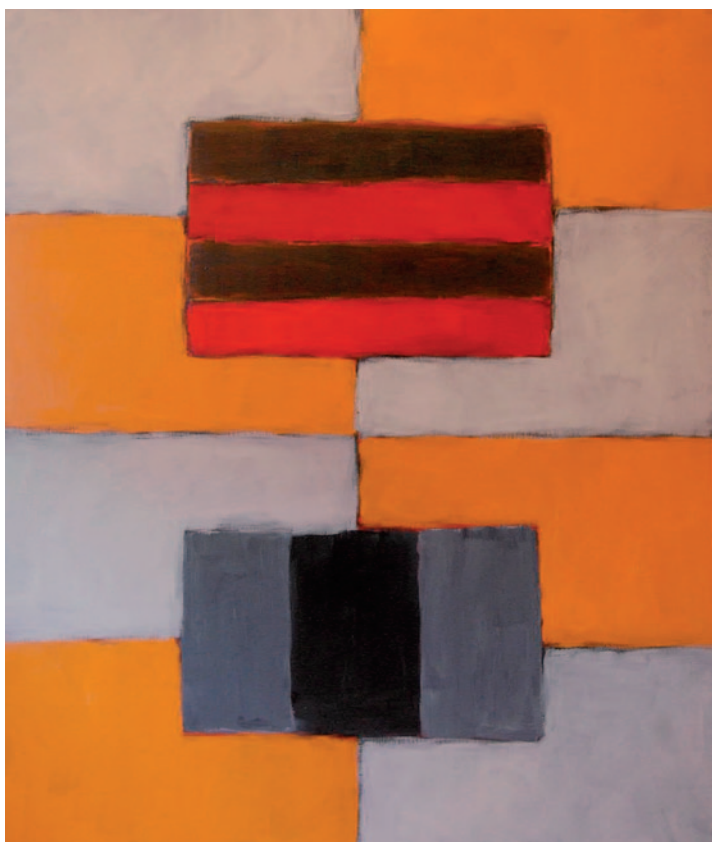
1 Sean Scully: *Emotion and Structure* / Verlag Walter Storms, München, 2009

2 Sean Scully *festészetének rendje*, in: *Emotion...*

3 Walter Storms bevezetője S. Scully veszprémi kiállítás-katalógusában, Verlag Walter Storms, München, 2009



SEAN SCULLY  
Wall of light dark blue, 2009, olaj, vászon 60x82 cm



SEAN SCULLY  
Yellow Robe Red Figure 8.07, 2007, olaj, vászon, 214x182 cm

mőrebben. Scully képszerkesztése ezzel szemben architektonikusabb, több – vagy inkább más – zenei ritmikát hordoz. Scully festői késztetései, szellemi és érzelmi szándékainak megértéséhez, átéléséhez érdemes átgondolni, hogy a vízszintes-függőleges struktúrák és gesztusok a világhoz való viszonyulásunk és abban való tájékozódásunk, döntéseink legalapvetőbb, legegyszerűbb vizuális modelljei az igen-nem, fent-lent, előtt-mögött, alatt-fölött-között viszonylatokéi. Az ismétlődések és megerősítések, a nagytások és megszakítások, az egymással társított különböző jelentéstartalmú sávok a kozmoszteremtés és -modellezés legelementárisabb mozzanatai, lehetőségei. Ritmikusan egymáshoz illeszkedő színes sakktabletrészletei kis naplójegyzetek a táblakép hagyományaiban megjelenítve (*Four Days, 1995*), méreteik ellenére monumentalitást sugallnak. Sean Scully egymás mellé helyezett, eltérő szín párokat szembeesítő sakktablelái tehát „életbevágóan” komoly játékok: a Teremtő és Bergman *Hetedik pecsétjének* sakktablelái, de itt és most tényleg színről színre, a tükör általi homály felől.

Krunák Emese

# A két Németország művészete

	<ul style="list-style-type: none"> <li>📍 County Museum of Art – Broad Contemporary Art Museum, Los Angeles</li> <li>📅 2009. január 25 – április 19.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>📍 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg</li> <li>📅 2009. május 23 – szeptember 6.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>📍 Deutsches Historisches Museum, Berlin</li> <li>📅 2009. október 3 – 2010. január 10.</li> </ul>

■ Ez a kiállítás hihetetlenül összetett. Történelmi, politikai, kultúrtörténeti elemeket foglal magában, s mindezt olyan műalkotások által mutatja be, amelyek bármelyik jelentős nemzetközi múzeum boldogan vallana magáénak. Los Angeles kulturális arculatát a második világháború elől oda menekült német és osztrák művészek is formálták, köztük Bertholdt Brecht, Thomas Mann, Theodor Adorno, nem beszélve a hollywoodi filmművészet megalapítójáról. A német hagyomány így érthetően jelen van, a kiállítás amerikai rendezője, *Stephanie Barron* például korábban már két jelentős, német témájú bemutatót is szervezett: *Degenerált művészet: az avantgarde sorsa a náci Németországban* (1991) és *Száműzöttek és kivándorlók: Hitler elől menekült európai művészek* (1997). A kiállítás társrendezője, *Eckhardt Gilen* a berlini Kulturproject munkatársa, akinek nevéhez a *Német művészet Beckmantól Richterig: képek egy megosztott országból* (Martin Gropius Bau, 1997) című kiállítás fűződik. A tárlat legfőbb erénye és érdekessége a rendezési elvben rejlik, amely a képzőművészeti alkotásokat a korabeli történelem, politika és a mindennapi élet függvényeként jeleníti meg, rámutatva szoros egymásrataltságra. Átfogó képet ad a német művészetről a második világháború végétől 1990-ig, a két Németország újraegyesítéséig, ami egyben a hidegháború végét is jelentette. A kiállítás 120 művész 300 alkotását mutatja be: festményeket, szobrokat, installációkat, videókat, könyveket és egyéb dokumentumokat. A rendezők a műalkotásokat történelmi összefüggésükben csoportosítják, kizárva az olyan fogalmi közhelyeket, amilyen a „keleti és nyugati”, „nemzeti és nemzetközi”, „hagyományos és kísérleti”.

Négy történelmi korszakra osztva mutatják be az időszak művészetét: 1945–49: gyász, búskomorság és a nemzeti tudat keresése, 1950-es évek: a hidegháború által meghatározott nemzeti esztétika. 1960-as és 70-es évek: túlélés és kiteljesülés, és az 1980-as évek: a határok elmosódása és a hidegháború vége. Ötven éven át Kelet- és Nyugat-Németország művészete szoros kapcsolatban állt a politikai rendszerrel: keleten a kommunista diktatúrával, nyugaton a demokráciával. A háború után mindkét Németországnak szembe kellett néznie a náci hagyományokkal és ki kellett alakítania egy sajátos egyedi modern és posztmodern művészetet - a politikai rendszerrel összhangban vagy azzal ellentétben. A kiállítás bejárata egy szűk, sötét folyosó, amely az 1945-49-es műveket mutatja be. Drezda bombázását láthatjuk egy filmen, a gyönyörű épületek a szemünk láttára omlanak le, a Semper-Operából csak egy angyal marad meg magányos túlélőként. A gyászt, amit érzünk, szinte elviselhetetlenné fokozza *RICHARD PETER* Drezdát a bombázása után (1945 február 14–15.) ábrázoló fotósorozata. Hamuval borított csontvázak – gyermekét védeni próbáló anya, riadt katonák – apokaliptikus látomásával idézi meg az iszonyú pusztítást. *HANS GRUNDIG* *A fasizmus áldozatainak emlékére* (1947) című festményén hullák fölött károgó varjúk tragikus képével állít emléket a Holokauszt áldozatainak. *ERNST WILHEIM NAY* *Hekaté leánya vagyok én* (1945) című absztrakt festményén a trójai királynő emberfeletti fájdalomához hasonlítja a német nemzet pusztulása felett érzett kétségbeesését és az újrakezdés nehézségét. *WERNER HELDT*, mivel vászonhoz és festékhez nehezen lehetett hozzájutni, a szobaajtóra rúzzsal festett egy városképet (*Ajtó*, 1946).



1949-ben, Németország *kettéosztottságával* megkezdődött a két politikai rendszer ideológiai harca és a német nép, köztük a művészek kálváriája, ami beárnyékolta a következő ötven év történelmét. A szovjet példát követő Német Demokratikus Köztársaság elnöke, Walter Ulbricht 1951-ben élesen elhatárolta a szocialista művészetet a nyugatitól, az absztrakciót a kapitalista rendszer hanyatlásának jelképeként értékelve. A határ másik oldalán, a Német Szövetségi Köztársaságban a demokratikus jogokba beletartozott a kifejezés szabadsága és az absztrakció vált a korszak stílusává. Semmiféle vallás vagy ideológia nem dominált, átadva helyét egy növekvő fogyasztói társadalomnak.

Az egyetlen irányelv a kommunizmustól való félelem volt.

Zseniális ötlet volt a rendezők részéről ugyanabban a teremben bemutatni a két Németország ötvenes években született alkotásait, mindegy felkínálva a párbeszéd lehetőségét, ha megkésve is. A terem jobb oldalán a szocialista realizmust képviselő nagyméretű festmények kedvelt témája Kelet-Berlin újjáépítése és a mindennapi munka öröme volt. Az új társadalom hőseit sorakoztatja fel RUDOLF PLEISSNER egy modern futószalag mellett dolgozó nők csoportjával és HEINZ LÖFFLER a Sztálin Allee építését megfestő munkája (1953), melyen boldog munkások építenek egy szebb jövőt. A terem bal falát, éles ellentétként, absztrakt művek borítják, köztük EMIL SCHUMACHER és GERHARD HOEHME informel alkotásai. A terem közepén – szimbolikus összekötve a két kultúrát – egy nagy vitrinben láthatjuk a kiállítás szencziójaként felfedezett HERMANN GLÖCKNER kis méretű absztrakt szobrait. A drezdai Glöckner műveit titokban hozta létre. Mindennapi használati tárgyakból formált konstruktivista szobrai tanúbizonyságai egy ellenzéki művész hitének és kitartásának.

A hatvanas évekbe vezet át a Düsseldorfban 1958-ban megalakult ZERO GROUP művészete. Egyik tagja, HEINZ MACK egész falat betöltő (*Relief Fal*, 1960) installációján elbűvöl a gyorsan forgó ezüst lemezek és az általuk visszavert színes fénypázmák játékával. Az évtized elején a nyugati „gazdagsági csoda” gondtalan jólétet biztosított. Létrejött a kritikai realizmus, egyfajta német pop art, amint azt GÜNTHER UECKER szövegekkel kiveret széke és TV-je (1963) mutatja, míg NAM JUNE PAIK *Kuba* című asszablázsa a manipuláció egyre növekvő jelenlétére utal. DIETER ROTH *Szókolbásza* – amit német írók felszabdalt műveiből és zsírból gyúrt össze és 240 csokoládé oroszlánnal megrakott polca a fluxust dokumentálja. WOLF VOSTELL *Coca Cola kollázsa* és *Rüszbombája* már a fogyasztói társadalom kritikáját körvonalazza, jelezve, hogy nehéz a javakban dúskálni, miközben a határ túloldalán élők szükségét látnak. SIGMAR POLKE az *Ötvenes évek* (1963–69) cím alatt csoportosított

Terembelső RAFFAEL RHEINSBERG: Láb és kéz installációjával, GÜNTHER FÖRG és ANNA és BERNHARD BLUME fotóival, 1980-as évek  
© fotó: 2009 Museum Associates/LACMA

képein a legközhelyesebb témákat hozza össze keletről és nyugatról, rámutatva hogy egy politikailag meghatározott művészet csak giccseket eredményezhet. Gyilkos humorú, *Krumplifejük* sorozatából való Mao és Johnson portréit egy valódi krumplitáról ház egészíti ki.

A határ másik oldalán az 1956-os magyar forradalom félelemmel töltötte el a kommunista vezetőket, ami az ideológiai és a hatalmi rendszer megszilárdításához vezetett. 1960-ig 3,5 millióan hagyták el Kelet-Németországot. Többek között a kivándorlás megállítására céljából 1961-ben megépítették a két Berlint elválasztó falat, és ezzel a szabadságnak még az illúziója is elveszett. *A mások élete* című, 2006-ban FLORIAN VON HENKEL által rendezett film pontos képet ad a Staasi módszereiről és arról, hogy az állam hogyan korrumpálta és tette tönkre az értelmiséget, rejtőzésbe, depresszióba és öngyilkosságba kergetve őket.

A keletnémet művészetet továbbra is a realizmus jellemezte, de legtehetségesebb tagjai megtalálták a kiutat a szimpla demagógia hatása alól. A Lipcsei iskola tagjai egyfajta romantikus realizmusba menekültek, felelevenítve a német festészeti hagyományokat. WERNER TÜBKE *Dr.Schülze III emlékezete* (1965) arc nélkül jeleníti meg a náci bírót, Bosch poklát idéző figurákkal és motívumokkal körülvéve. A mondandó szinte elvész a figurák és színek artisztikusan finom részleteiben.

1963-ban megkezdődött Adolf Eichmann és még néhány háborús bűnös pere, és ennek szegényében és morális válságában mindkét Németországnak osztoznia kellett volna. Theodor Adorno híres aforizmájában rámutatott, hogy egy morálisan bemoskolt életet nem lehet tisztán leélni. A fiatal művészeknek a ténnyel szembesülve át kellett értékelniük nemzeti tudatukat. BERNHARD HEISIG *A horogkereszt árnyékában* című festménye (1965) megdöbbentő erővel idézi fel a vérengzéseket. Egy fiatal nő hajol ledobott holttestek fölé GEORG BASELITZ *Fotó apámnak* (1965) című képén, míg GERHARD RICHTER *Rudi bácsija* (1965) világosan rámutat, hogy a legtöbb német családban volt náci katona. A.R.PENCK *Átkelésének* (1963) pálcika figurája a német közérzetet testesíti meg, arra figyelmeztetve, hogy mindenkinek szembe kellett néznie a történelem poklával, megtanulni együtt élni vele és nem beleszédülni annak mélységeibe.

Nyugat-Németország meglehetősen viharos időközön ment át. Az 1962-ben megjelent Pandemonium I. Manifesto nyíltan fellépett a fogyasztói társadalom ellen és elítélte az elzárkózás minden formáját. JOSEPH BEUVS életnagyságú fotója – *Mi vagyunk a forradalom* (1972) – egy új, politikailag aktív nemzedék megjelenésére utal. *Takarítás* címmel egy vitrint töltött meg a május





Terembelső MARTIN KIPPENBERGER festményével, IMI KNOEBEL szobrával és ROSEMARIE TROCKEL sarló és kalapácsos nőt ábrázoló textiljével, 1980-as évek  
© fotó: 2009 Museum Associates/LACMA



Terembelső A.R.Penck műveivel és dokumentumokkal, 1960-as évek  
© fotó: 2009 Museum Associates/LACMA

elsejei felvonulás után hátrahagyott szeméttel, arra célozva, hogy minden művészetté válhat. Saját szavai szerint: aktívan próbálta bevonni a szemlélőt Németország visszaszerzésébe, ha muszáj, annak romjain keresztül, amit ez esetben a mindennapi hulladék jelképez.

Az 1970-es évek nyugatnémet történelmét a társadalmi elégedetlenség jellemezte. A Vörös Brigádok csoportja 1977 őszén elrabolta és meggyilkolta Hanns-Martin Schleyer üzletembert, volt SS-tisztet. A politikai fanatizmusnak és erőszaknak ez a nyílt feltámadása felháborította a tömegeket, köztük a művészeket is. A fotódokumentáció szerepe jelentősen megnőtt. KATHARINA SEVERDING óriási méretűvé nagyítja *Német Hadterén* (1978) a szövetségi rendőrség terrorista ellenes egységét, míg JÜRGEN KLAUKE napilapokból kivágott fotókat használ *Arcok* (1972–2000) című, egész falat beborító, terroristákat megjelenítő sorozatán.

A nyolcvanas években Gerhard Richter, Georg Baselitz, Joseph Beuys és Anselm Kiefer világhírű művészekké váltak és számos kiállításuk nyílt meg a világ minden részén.

Keleten a helyzet változatlan maradt. A művészeket továbbra is erőteljesen foglalkoztatta a német múlt. RAFHAEL RHEINSBERG *Lábak és kezek* (1980) című installációján 400, kényszer munkások által viselt cipőt és kesztyűt sorakoztat fel, éreztetve az azt viselők sorsának tragikumát.

Az AUTOPERFORATION csoport tagja, VIA LEWANDOWSKY *Fagyott végtagok könnyen törnek* (1988) című kompozícióján régi fametszetek motívumait használja fel. A kétféjű Janus-figura egyik lába megkötözött, míg a másik szabadon lóg, jelképezve a mesterségesen megosztott Németországot. A kép baloldalon látható nyílhegy az elnyomást jelképezi. A kérdés az, hogy meddig tudja a hatalom kordában tartani ezt az általa létrehozott szörnyeteget?!

Nem sokáig, mint azt a történelem bebizonyította. Lewandowsky 1989-ben engedélyt kapott fenti művének bemutatására Nyugat-Berlinben. A kép hátoldalára integető kezét festett, jelezve hogy nem szándékozik visszatérni Kelet-Németországba. A festék jóformán meg sem száradt, amikor 1989. november 9-én ledőlt a Fal.

## Polyák Levente

# A jövő képeslapjai: A Nagy Párizs és a várostervezés dilemmái

## Le Grand Pari(s)

● Cité de l'architecture et du patrimoine, Párizs  
● 2009. április 29 – november 22.

■ 2007 őszén egy régi-új múzeum került Párizs kulturális térképére. A *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*<sup>1</sup> egy évtizedes készülődés után a franciaországi építész-szakma székhelyeként nyitotta meg kapuit a Chaillot-palotában. A megnyitó beszédben – némi meglepetésre – Nicolas Sarkozy köztársasági elnök mutatta be vízióját az eljövendő „Nagy Párizsról”, amely szerint össze kell kapcsolni a külvárosokat a városmaggal, a „banlieue”<sup>2</sup> központjait pedig valódi városokká kell fejleszteni, köztterekkel, szolgáltatásokkal és közösségi helyekkel. „Szeretném, hogy ennek az új intézménynek a felavatása ahhoz is hozzájáruljon, hogy az építészetet visszahelyezzük politikai döntéseink középpontjába. (...) A közös gondolkodás serkentésé érdekében, azt szeretném, hogy 8-10 építésziroda dolgozzon a Nagy Párizs következő 20, 30, 40 éveére vonatkozó urbanisztikai diagnózison” – jelentett ki rendkívül mediatizált beszédben az elnök.

Az építészeti és az urbanisztika mindig is központi szerepet játszott a francia államhatalom reprezentációs politikájában. Párizs a királyi, a császári majd a köztársasági reprezentáció laboratóriuma, s ebből következően a 20. század második felében minden francia elnök létrehozta a maga építészeti emlékművét a városban. Georges Pompidou Művészeti Központja, François Mitterrand Musée d'Orsay-je, Villette-je, Arab Intézete, Bastille Operaháza, vagy Jacques Chirac Musée du Quai Branly-je egyaránt az államfői megalománia kőbe és betonba vésett üzenetei. A Cité de l'Architecture megnyitó szövegével világossá vált, hogy Nicolas Sarkozy a Párizs-régió adminisztratív átalakításában látja megvalósulni a maga emlékművét.

A Sarkozy-beszéd nem csak azért volt meglepő, mert politikusoktól ritkán tapasztalt részletességgel tárgyalta a párizsi agglomeráció kihívásait, hanem azért is, mert olyan témát emelt saját projektjévé, amely eddig a baloldali politika felségterületéhez tartozott: Párizs kibővítésének témáját. Párizs ma azon kevés metropoliszok egyike, amely megmaradt 19. századi adminisztratív határai között; az a politikai lépés, amely New Yorkban 1898-ban, Berlinben 1920-ban, Budapesten 1950-ben és Londonban 1965-ben bekövetkezett, kimaradt a párizsi történelemből, főként a kommunista külvárosok választói súlyától való félelem miatt.

A párizsi városmag és a külvárosok adminisztratív, szimbolikus és fizikai elválasztása a hatalom és a források hosszútávú koncentrációjához vezetett; az ebből adódó egyenlőtlenségek pedig fokozatosan növekvő társadalmi feszültséget gerjesztettek, amelyet az 1980-as évek válsága után ismét a közfigyelem középpontjába helyeztek a 2005-ös zavargások. A párizsi városháza a 2001-es baloldali hatalomátvétel óta folyamatosan dolgozik a külvárosokkal való kapcsolat megerősítésén: a lehetséges együttműködési formák között a gazdasági szolidaritás, az elválasztó autópályák lefedése és egyéb közös programok szerepelnek. Ebben a folyamatban tenyerelt bele a Sarkozy-javaslat, amely a városháza együttműködési paramétereitől eltérő intézményi modellt kínál: a Grand Paris-projekt ebben az értelemben egy politikailag jól körülhatá-

1 Az építészeti és a kulturális örökség negyede  
2 A francia külvárosok összefoglaló neve



rolható programba ágyazódik, és más jövőképet fest, mint a városháza Paris Métropole-koncepciója. Nem mindegy ugyanis, hogy hol húzódik az új főváros határa, hol alakulnak ki új városközpontok, miként szerveződik a régió kormányzása, ki kezeli a terület forrásait és ki viseli a terheket; mint ahogy a sem, hogy mindezt milyen fizikai, építészeti, urbanisztikai szerkezet támogatja. A Cité de l'Architecture-ben meghirdetett „konzultációs folyamat” egy évig tartott. A nemzetközi pályázaton kiválasztott építészirodák mindegyike arra a kérdésre kereste a választ, hogy miként lehet Párizst „Kyoto utáni metropoliszként” elgondolni, magyarul az energiafogyasztás és a CO<sub>2</sub>-kibocsátás csökkentésével „fenntartható nagyvárossá” formálni. A reflexió eredményeképpen 2009 áprilisában megnyílt a *Grand Pari(s) de la région parisienne* elnevezésű kiállítás, a lassan zajló Nagy Párizs-diskurzus jéghegyének csúcsa.<sup>3</sup>

Az urbanisztikai kiállítások története összefonódik az építészeti kiállítások történetével. Az utóbbiak problémája ismert: hogyan lehet az építészetet a külvilágban megvalósuló épületekre utaló jelek segítségével bemutatni a galéria terében?<sup>4</sup> (Ezt a kérdést a MoMA „House in the Museum Garden”-sorozata, vagy a Pompidou Központban kiállított életnagyságú épületek sikeresen zárják rövidre.) Az urbanisztikai kiállítások kérdése némileg más: hogyan lehet a város komplex témáját megragadni térképek, tervek, fotók, elemzések segítségével, miként lehet tematikus ösvényeket vágni a város bonyolult szövetébe olyan módon, hogy azok kapcsolatot teremtsenek a látogató saját város-élményével?

Az elsőnek tartott urbanisztikai kiállítás, a Patrick Geddes által rendezett, és az 1910-es években világszerte utazó *Cities and Town Planning Exhibition* elsősorban pedagógiai jellegű volt: azzal a céllal készült, hogy segítsen közönségének rendszerként látni a várost, s megérteni annak dinamizmusait. Az első művészeti múzeumban helyet kapó építészeti osztály, a MoMA Architecture Department-je fennállása kezdetekor (az 1930-as években) folyamatosan ingázott a modern építészetet mint művészetet bemutató<sup>5</sup>, valamint a várost politikai-társadalmi szempontokból megközelítő<sup>6</sup> kiállítások között. (Ez utóbbiak vállaltan kritikus álláspontjukon keresztül erős nyomást gyakoroltak az állami és városi lakáspolitikára.) A promóciós és analitikus megközelítések közötti feszültség évtizedekre rögzítette az építészeti és urbanisztikai kiállítások pozícióját, illetve egymáshoz való viszonyukat.<sup>7</sup>

Ez a viszony azóta csak még tovább bonyolódott. Az elmúlt években, miközben a kísérleti-utópista (város)építészeti egyre erősebben jelen van a kortárs művészeti galériák és múzeumok programjában<sup>8</sup>, és az építészeti központok a fenntarthatósági imperatívum tematikus csapdájából az urbanisztika irá-

3 A Pari(s) szójáték: „pari” franciául „fogadást” jelent

4 Ld. Steierhoffer Eszter: *Curating the City*, kézirat, Royal College of Arts (2009), London; vagy Yves-Alain Bois, Dennis Hollier és Rosalind Krauss beszélgetése Jean-Louis Cohennel. In: October 89, 1999

5 Ld. Philip Johnson és Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture Since 1922* (1932); *Machine Art* (1934)

6 Ld. Lewis Mumford és Catherine Bauer: *Housing Exhibitions of New York* (1934); *Architecture in Government Housing* (1935)

7 Barry Bergdoll: *At Home in the Museum?* In: Log 15, 2009 tél

8 Ld. [http://tranzit.blog.hu/2008/10/22/a\\_jovo\\_formaja\\_ujra\\_kozottunk\\_az\\_epiteszeti\\_utopiak](http://tranzit.blog.hu/2008/10/22/a_jovo_formaja_ujra_kozottunk_az_epiteszeti_utopiak)

Párizs a levegőből



Grandparis meghívó



Christian Potzamparc és a periférius magvasvasút skicce

nyában próbálnak kivergődni, a „város” kiemelt kulturális témává vált, amely a nem-művészek, nem-építészek és nem-urbanisták érdeklődésére is számot tart. Ami a 2000-es évek nagy figyelmet felkeltő nemzetközi urbanisztikai kiállításait illeti, ezek szinte kivétel nélkül kritikai álláspontra, illetve pozícióba helyezkedtek a kiválasztott városok és problémák bemutatásakor, gondosan elkerülve a sztárépítész vonzaskörét.<sup>9</sup>

A *Grand Pari(s)* sajátos középutat választ az analízis és látványosság között: miközben a kiállítás egésze tekinthető a párizsi régió jelenlegi problémáinak, működési zavarainak és gyenge pontjainak feltérképezéseként, ezeket elemzéseket sztárépítész végzik el, gyakran a háttérbe szorítva a közreműködő helyi szakembereket. A munkák kritikai élet értelemszerűen az is tömpítja, hogy a köztársasági elnök felhívására készültek.

A kiállítás felületeként állóképeket látunk: a CDG repülőteret körbevevő autópálya-gyűrűk, a Disney ingatlanfejlesztései Val d'Europe-ban, Marne-la-Vallée új városa, lakótelepek, bevásárlóközpontok, felüljárók, vonatsínek, folyópartok, erdők képei váltakoznak a monitorokon. Ez a láthatatlan Párizs, a mintegy 2500 négyzetkilométeres és 10 millió lakosú összefüggő városi régió és roppant infrastruktúra-szövetvény, amely életben tartja a régió látható közép-pontját, a 100 négyzetkilométeres, 2 milliós Párizst.

9 Ld. *Mutations, Project on the City* (Rem Koolhaas, 2001-), *Shrinking Cities* (Philip Oswald, 2002-2008), *Massive Change* (Bruce Mau, 2003-) 3. *Berlini Biennálé* (Uta Meta Bauer, 2004), *Cities, Architecture and Society* (Richard Burdett, 2006, Velencei Biennálé), *In the Chinese City* (Frédéric Edelmann, 2007-)



Yves Lion pavilonja

Az építészirodák mindegyike egy-egy önálló pavilonban rendezkedett be, térképek, tervek, makettek, fotók és videók formájában mutatva be a diagnózisait. A projektek egy része Párizs északi periferiájára fókuszál, így próbálva meg azt összekapcsolni a város magjával: RICHARD ROGERS (LONDON SCHOOL OF ECONOMICS, ARUP) az északi vonalak használaton kívüli vasúti sínei mentén képzelte el egy 7 km-es, 65 hektáros parkot (lakásokkal, vízgyűjtőcsatornákkal), amely egy zöld tengelyt (kerékpárok, elektromos autók) hozna létre a Gare du Nord és a régió egyik legszegényebb városa, St Denis között. Hasonlóképpen gondolkodott, CHRISTIAN POTZAMPARC (INSTITUT D'URBANISME DE PARIS) is, aki, miközben egy légivasutat helyez a várost körbevevő autópálya, a Périphérique fölé, a Gare du Nord és a Gare de l'Est összeolvasztásával egy új csomópontot hívna életre északon, Aubervilliers-ben, az agglomeráció egy másik érzékeny pontján. Potzamparc biológiai rendszerként ábrázolja a várost, és narratívája középpontjába a „rizóma” fogalmát helyezi, amelyet Gilles Deleuze és Félix Guattari emeltek be a kulturális metaforák körébe az 1980-as évek elején.<sup>10</sup> A rizómaként elgondolt központok úgy helyeződnek át folyamatosan, hogy a város képes őket mozgásokban befogadni.

A városi szövet további sűrítésében látja a fenntarthatóság lehetőségét WINY MAAS és JEAN NOUVEL. Winy Maas (MVRDV) a hausmann-i városlogika folytatását javasolja, a kifelé vezető tengelyek meghosszabbítása és a központi pályaudvarnak a város kellős közepére, a Halles alá való helyezése révén. Párizs besűrűsítését itt a *City Calculator*© elnevezésű hipotetikus program hivatott koordinálni a város mindenkori teljesítményének kiszámításával. Nouvel verziójában, miközben az üres telkek beépülnek és a meglévő épületek tetejére új emeletek kerülnek, a város egyes pontjai helyet adnak a felhőkarcolóknak is. Nouvel javaslata része annak a már több év óta folyó támadás-sorozatnak,

<sup>10</sup> Ld. Gilles Deleuze és Félix Guattari: *A Rizóma*. In: Ex-symposion, 1996/15-16.

amelyet a „felhőkarcoló-lobbi” intéz a magasságkorlátozások ellen.<sup>11</sup> Nouvelhez hasonlóan felhőkarcolókban gondolkodik ROLAND CASTRO is, amikor szimbolikus emlékműveket, „képeslap-tájakat” kíván a város stratégiai pontjaira helyezni a város „olvashatóságának” érdekében.

A kutatásban fontos szerepet kapnak a beépítetlen, „köztes terek” is. YVES LION (GROUPE DESCARTES) szerint ezek a terek a szabályozások lazításával beépíthetőkké, vagy mezőgazdasági célokra használhatókká válhatnak; az erdős területek 30%-os megnövelése fokokat érhet a globális felmelegedés elleni harcban. BERNARDO SECCHI és PAOLA VIGANO egy „porózus város” létrehozását javasolják, amelynek középpontjában a hozzáférhetőség áll; a milánói csapat az „izotróp” fizikai metaforáját alkalmazza a városra.<sup>12</sup> A városi csomópontok megsokszorozása, a közösségi közlekedés, a vízi utak, a zöld területek összekötése egy dinamikus városhálózatot teremtene meg. FINN GEIPEL és GIULIA ANDI (LIN) mikroközpontok létrehozását javasolják, amelyeket egy összetett közlekedési rendszer szolgál ki, elektromos autókkal és buszokkal, stratégiaileg elhelyezett átszállópontokkal.

A kiállítástól némileg kilóg ANTOINE GRUMBACH és az AUC csoport munkája. Grumbach egy napóleoni gondolatból indul ki, amely szerint Párizs, Rouen és Le Havre mind egy olyan város részei, amelyeket a Szajna köt össze. A nyugati irányban meghosszabbított Párizs így kikötővárossá válik, s képes versenyezni a többi nagy tengerparti metropolisszal. Az AUC elutasítja a terület globális – térképészeti – megközelítését, és inkább egy-egy karakteresnek ítélt helyszínnel foglalkozik. Ez a megközelítés a kiállítás szempontjából rossz döntésnek bizonyul: a vezérfonalat nélkülöző elemzés töredezettsége miatt kevésbé szintetikus és megjegyezhető, mint az analízist egy-egy kulcsfogalom köré csoportosító csapatok elképzelései.

Ez a probléma elvezet minket a kiállítás fő dilemmájához. Mi a fontosabb egy városi diagnózisban: az, hogy az elemzés egyes központi fogalmak köré való szervezésével a nagyközönség (vagy a politika) számára is érthető legyen, vagy inkább az, hogy ellenállva a kulcsszavak vonzásának, a helyi kontextusból kiindulva, induktív módon azonosítsa a gyenge pontokat? A *Grand Pari(s)* tapasztalata az első megoldást igazolja: a 10 csapat munkája közül elsősorban azok válnak igazán láthatóvá (jelennek meg újságok címlapján vagy televíziós adásokban), amelyek egy-egy jelszó vagy narratíva köré szervezték az analízist, és javaslataikat egy-egy ikonikus, látványos, reprodukálható fotóval illusztrálták. A kiállítás falain kívül elsősorban Potzamparc „rizómája”, Secchi „porózus városa”, valamint Nouvel, Potzamparc és Castro felhőkarcoló-kollázsai váltottak ki feltűnést.

A munkákban két alapvető koncepció fonódik össze: az egyik a mobilitás, a logisztika és az egyéb források hozzáférhetőségének kiegyenlítését a „konnektivitás”, az összekapcsolhatóság megerősítésével látja megoldani. A másik a régió „olvashatóságának” feladatára koncentrálna, kiemelkedő pontok, „emlékművek” létrehozását javasolja. A hálózatok urbanisztikai kialakítása és a reprezentáció építészeti megfogalmazásai mellett azonban igen kevés szó esik néhány olyan kulcsproblémáról, amelyek tisztázása nélkül igen nehéz lesz továbblépni a Nagy Párizs létrehozásában: hogyan lehet működtetni a kibővített várost, milyen kormányzási szerkezetet és milyen együttműködési formákat kell kialakítani?

Látványossága és óriási mediatizáltsága ellenére a *Grand Pari(s)* kiállításnak szerencsére nem sikerült monopolizálnia Párizs jövőképét: pár héttel a megnyitót követően kezdődött egy másik esemény, amely szintén Párizs jövőjét vizsgálta. A *Futur-en-Seine fesztivál* az új technológiák városi-urbanisztikai alkalmazhatóságát kutatja, és ebből a másik nézőpontból tette fel ugyanazokat a kérdéseket: a konnektivitás, a reprezentációk, a kormányzás kérdéseit.<sup>13</sup> A fesztivál egyes eseményei, mint például a *NoGo Voyages* hangsetái, különös térképei, periférikus busztűzjai, képeslapjai és útbeszámolóí gyakran sokkal hitelesebben beszéltek a külvárosok tapasztalatáról, mint a *Grand Pari(s)* csapatai.<sup>14</sup>

Egy nagyváros nem létezhet egymással versengő jövőképek nélkül. A városi fejlődés dilemmáinak, problémáinak, lehetőségeinek szüntelen bemutatása és különböző fórumokon való nyilvános megvitatása nélkül nem jönnek létre jól informált víziók, és nem kristályosodnak ki fenntartható pozíciók; mindez kiállítások, események, fórumok és politikai elkötelezettség függvénye. Látván, hogy Párizsban mindenki a város jövőjéről beszél, önkéntelenül is felmerül bennem a kérdés: hol vannak Budapest jövőképei?

<sup>11</sup> A városi kezelésű Pavillon de l'Arsenal ([www.pavillon-arsenal.com](http://www.pavillon-arsenal.com)) aktuális kiállítása („Az európai torony feltalálása”, 2009. máj. 14 – okt. 4.) például éppen az európai toronyház történetét mutatja be, ezzel legitimálva az eljövendő felhőkarcolók párizsi jelenlétét

<sup>12</sup> Az izotróp anyag tulajdonságai mindenütt ugyanolyanok; az izotróp város helyei bárhol ugyanúgy elérhetőek, a hálózat minden csomópontja egyenlően megközelíthető

<sup>13</sup> <http://www.futur-en-seine.org>

<sup>14</sup> <http://www.nogovoyages.com>



Végső Zoltán

# Mocskos világ

Tiger Lillies

● Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest  
● 2009. szeptember 25.

■ Az Örkeny Színházban futó Tiger Lillies-darab (pontosabban annak Parti Nagy Lajos-féle átdolgozásának)<sup>1</sup> rendkívüli sikere mintha azt jelezné, hogy ez az előadás többet jelent Budapest kultúrára szomjas közönsége számára, mint egy egyszerű, közkedvelt zenés színdarab.<sup>2</sup> A múlt mocskos valóságát groteszk eszközökkel megidéző szerzemények és a jelen korhangulata között kétségkívül érzékelhetünk áthallásokat, s ha ehhez hozzáadódik még a TIGER LILLIES (TL) háromtagú társulatának frenetikus színpadi showja is, akkor esszenciális élményt kapunk végeredményül. Éppen ezért az első napra mentem el, mert a második koncerten az Örkeny színészei is bekapcsolódtak, aminek a kultikussá vált előadás miatt még volna is létjogosultsága, de nem kockáztattam: MARTYN JACQUES, ADRIAN HUGÉ és ADRIAN STOUT húsz év alatt felépített sajátos előadói világa annyira kiforrott, annyira kompakt, hogy minden külső tényező boríthatja a koncepciót – gondoltam.

Ez még akkor is így van, ha már rögtön a koncert elején kiderült, hogy a TL előadása most sokkal enerváltabb, s ezért klisévé edzett motívumaik közel nem fogják azt a vibrálást kelteni, mint két korábbi budapesti látogatásuk alkalmával. Számomra most derült ki, hogy legutóbb Jacques nem csak játszott a csípőprotézis-műtétre váró sántikálását, nem csak a darab miatt vonszolta magát olyan nehézkesen a színpadon, hanem tényleg volt valami orvosolnivaló a derekán akkoriban. A rémbohócra maszkolt, fájdalmasan fanyar arc kifejezéseibe most néha mosoly is keveredett (a közönség tapsát nyugtázandó), és bár a meggyógyult hetyke járás miatt elvesztettük a történetekben élő, „autentikus” torz teremtményt, helyette ott állt előttünk a kiváló művész. A két alkotói különbség a témához való viszonyban és az attól való távolságban keresendő: Jacques érzékelhetően kijött abból a helyzetből, ami kevés művészenek adatik meg: az általa teremtett világ részesévé válni. Dalokat hallottunk a megkapóan konzekvens életműből, amihez párosult ugyan némi kamara-színházjáték, de fel sem merült, hogy színháznak, cirkusznak vagy bármilyen más performansznak nevezzük a koncertet.

A műsor közel azonos volt a két évvel korábbival, de az a gyanúm, hogy a TL mindig is ugyanezt játssza. Van apropó persze, meg kell turnéztatni a *Freakshow* című új lemezt, így keverve az eddigi életművel nagyjából azt láthattuk-hallhattuk, ami a TL 'best of'-ja volna, ha nem lenne túl morbid ezt mondani. Mert ugyan Jacques azt éneklé például, hogy a lobotómia a legjobb dolog a világon, hiszen így már nem leszünk többé depressziósak, azért ez mégiscsak a szörnyűségek terepe. Liliputiak, cirkuszi gnómok, különféle állat-ember keverékek, végtag nélküli teremtmények a dalok hősei, de akár le is fordíthatjuk mindezt: a TL legbelsőbb félelmeinkről, rettegett vízióinkról muzsikál. A kabaré hagyományai elevenednek meg, fűszerezve a XIX. századi London utcáinak csatornaszagával, patkányaiával, sötét sikátorainak hangulatával és népségével. Kiváló muzsikusi képességek szükségesek ahhoz, hogy ez a lerongyolódott és feje tetejére állított világ konzisztens rendszerre álljon össze és világosan értelmezhető maradjon a közönség számára; és nincsenek is kérdések. A szövegek nehezek, perfekt angol kell a megértésükhöz, mégis tudja mindenki, miről van szó. A zene erejének köszönhetjük ezt, s legfőképpen Jacques-nak, az ő túlvilági falzett és ördögi harakolás között változó énekhangjának, de nem mellékes az sem, ahogy Stout dallam-fűrészen és thereminen étereit környezetet teremt mindehhez. Stout a bőgős is egyéb-

ként, de vokálozik is, mókamesternek pedig ott van a dobos Huge: most éppen darabjaira cincált szerelésén kísérte a többieket, végül pedig a szerepe szerint meghalt (ezzel az indokkal ért véget az előadás), de láthattuk tőle azt is korábban, hogy székelési ingerét nem volt képes visszatartani, majd fekéllátót csatagos ruháját a közönség közé dobta.

Különös, ahogy az undorkodás rabjaivá válunk a TL előadásain, majd idővel főbiáink oldódnak, mintha valamiféle pszichoterápián vennénk részt. A kétórnyi koncert végére belátjuk, hogy a mocskok ott lakik mindenkiben, és ha ezt elfogadjuk, akkor éppen e mocskok által lesz sokkal jobb hely a világ.



TIGER LILLIES  
© fotók: Lékó Tamás



©

színház

1 Julian Crouch – Phelim McDermott – The Tiger Lillies: *Jógyerekek képeskönyve / rémvarieté FELNŐTTEKNEK*. zene és dalszövegek: The Tiger Lillies; Magyar változatot írta: Parti Nagy Lajos (<http://www.orkenyszinhaz.hu/program/jogyerekek.php>)  
2 *Gyerekdarabolás nevelési céllal*. Élet és Irodalom, 2009. jan. 23. (<http://www.es.hu/print.php?id=21938#>)

BRUNO BOUREL • PARTI NAGY LAJOS



F é n y r a j z o k  
**Budapest**

LICHTZEICHNUNGEN • IMPRESSIONS ET LUMIERES • LIGHTSCAPES



Esernyő eső • Ein Regen von Regenschirmen • Pluie de parapluies • Raining umbrellas

119

# SOÓS TAMÁS

## A MELANKÓLIA PILLANTÁSA

Párbeszéd: SOÓS TAMÁS és ANTAL PÉTER (Antal-Lusztig Gyűjtemény)

Budapest Kiállítóterem (1056 Budapest, Szabad sajtó út 5.)

2009. december 11 – 2010. január 10.





<p><b>Simon Starling</b> <i>thereherethere</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MAC/VAL (MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL-DE-MARNE)</li> <li>www.macval.fr</li> <li>VITRY-SUR-SEINE</li> <li>2009. 09. 18 – 12. 27.</li> </ul>	<p><b>Parties Prenantes Presentation</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>BÉTONSALON</li> <li>www.betonsalon.net</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2009. 11. 14 – 2010. 01. 31.</li> </ul> <p><b>Soulages</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CENTRE POMPIDOU</li> <li>www.centrepompidou.fr</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2009. 10. 14 – 03. 08.</li> </ul> <p><b>elles@centrepompidou / women artists in the collections of the Centre Pompidou</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CENTRE POMPIDOU</li> <li>www.centrepompidou.fr</li> <li>PÁRIZS</li> <li>2009. 05. 25 – 2010. 05. 25.</li> </ul> <p><b>Hollandia</b></p> <p><b>Bill Viola</b> <i>Intimate works</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST / PROJECT SPACE</li> <li>www.depont.nl</li> <li>TILBURG</li> <li>2009. 09. 12 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>The Art of Fashion: Installing Allusions Rotterdam Design Prize 2009</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN</li> <li>www.boijmans.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2009. 09. 19 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Sally Mann</b> <i>The Family and The Land</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FOTOMUSEUM DEN HAAG</li> <li>www.fotomuseumdenhaag.com</li> <li>HÁGA</li> <li>2009. 09. 28 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>MORALITY: ACT I</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>WITTE DE WITH AND WESTERGASFABRIEK</li> <li>www.wdw.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>AMSZTERDAM</li> <li>2009. 10. 10 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Suspect – contemporary artists and film noir</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST / PROJECT SPACE</li> <li>www.depont.nl</li> <li>TILBURG</li> <li>2009. 11. 07 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Vanessa Winship</b> <i>Sweet Nothings</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>ROTTERDAM KONSTHAL</li> <li>www.kunsth.nl</li> <li>ROTTERDAM</li> <li>2009. 09. 19 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Californian Dreamin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>SM'S – STEDELIJK MUSEUM 'S-HERTOGENBOSCH</li> <li>www.sm-s.nl</li> <li>HERTOGENBOSCH</li> <li>2009. 10. 28 – 2010. 01. 31.</li> </ul>	<p><b>I z r a e l</b></p> <p><b>Wild Exaggeration / The Grotesque Body in Contemporary Art</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>HAIFA MUSEUM OF ART</li> <li>www.hma.org.il</li> <li>HAIFA</li> <li>2009. 07. 18 – 2010. 01. 02.</li> </ul> <p><b>Í r o r s z á g</b></p> <p><b>Philippe Parreno</b> <b>Lynda Benglis</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>IRISH MUSEUM OF MODERN ART</li> <li>www.imma.ie</li> <li>DUBLIN</li> <li>2009. 11. 04 – 2010. 01. 24.</li> </ul> <p><b>L i t v á n i a</b></p> <p><b>Building memories</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>THE CONTEMPORARY ART CENTRE</li> <li>www.cac.lt</li> <li>VILNIUS</li> <li>2009. 12. 11. – 2010. 02. 14.</li> </ul> <p><b>L u x e m b u r g</b></p> <p><b>Tomás Saraceno</b> <i>Utopia exists until it is created</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MUDAM LUXEMBOURG</li> <li>www.mudam.lu</li> <li>LUXEMBOURG</li> <li>2009. 10. 10 – 2010. 01. 03.</li> </ul> <p><b>N a g y - B r i t a n n i a</b></p> <p><b>Anish Kapoor</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>ROYAL ACADEMY OF ARTS</li> <li>www.royalacademy.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 09. 26 – 12. 11.</li> </ul> <p><b>Turner Prize 09</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>TATE BRITAIN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 06 – 2010. 01. 03.</li> </ul> <p><b>Robert Kusmirowski</b> <i>The Bunker</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>BARBICAN CENTRE</li> <li>www.barbican.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 09. 30 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>John Baldessari</b> <i>Pure Beauty</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>TATE MODERN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 13 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Chasing Mirrors</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>NATIONAL PORTRAIT GALLERY</li> <li>www.npg.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 09 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>TATE ST IVES</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>ST IVES</li> <li>2009. 10. 10 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Ed Ruscha</b> <i>Fifty years of painting</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>HAYWARD GALLERY</li> <li>www.hayward.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 14 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Artur Żmijewski</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CORNERHOUSE</li> <li>www.cornerhouse.org</li> <li>MANCHESTER</li> <li>2009. 11. 13 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Abstract America: New painting and sculpture</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>SAATCHI GALLERY</li> <li>www.saatchi-gallery.co.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 05. 29 – 2010. 01. 17.</li> </ul>	<p><b>Pop Life: Art in a Material World</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>TATE MODERN</li> <li>www.tate.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 11 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Kim Sooja</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> <li>www.balticmill.com</li> <li>GATESHEAD</li> <li>2009. 10. 05 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Martin Parr</b> <i>PARRWORLD</i> <b>Malcolm McLaren</b> <i>Shallow</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART</li> <li>www.balticmill.com</li> <li>GATESHEAD</li> <li>2009. 10. 16 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Beatles to Bowie: the 60s exposed</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>NATIONAL PORTRAIT GALLERY</li> <li>www.npg.org.uk</li> <li>LONDON</li> <li>2009. 10. 15 – 2010. 01. 24.</li> </ul> <p><b>N é m e t o r s z á g</b></p> <p><b>Edward Kienholz</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>EL SOURDOG HEX</li> <li>www.elsourdoghex.org</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 11. 09 – 12. 30.</li> </ul> <p><b>IMAGINING MEDIA@ZKM</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST</li> <li>www.zkm.de</li> <li>KARLSRUHE</li> <li>2009. 10. 10 – 12. 31.</li> </ul> <p><b>Nationalgalerie Prize for Young Art 2009</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART</li> <li>www.hamburgerbahnhof.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 09. 11 – 2010. 01. 03.</li> </ul> <p><b>Picture Dreams – Ulla and Heiner Pietzsch Collection</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>NEUE NATIONALGALERIE</li> <li>www.smb.spk-berlin.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 09. 18 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Istanbul Modern Berlin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MARTIN-GROPIUS-BAU</li> <li>www.gropiusbau.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 11. 12 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Amerikana</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>NGBK (NEUE GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST)</li> <li>http://ngbk.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 11. 28 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Dieter Roth</b> <i>Souvenirs</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>STAATSGALERIE</li> <li>www.staatsgalerie.de</li> <li>STUTT GART</li> <li>2009. 11. 14 – 2010. 01. 11.</li> </ul> <p><b>Ai Weiwei</b> <i>So sorry</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>HAUS DER KUNST</li> <li>www.hausderkunst.de</li> <li>MÜNCHEN</li> <li>2009. 10. 12 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Thomas Demand</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>NEUE NATIONALGALERIE</li> <li>www.smb.spk-berlin.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 09. 18 – 2010. 01. 17.</li> </ul>	<p><b>Ayşe Erkmen</b> <i>Hausgenossen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>K21 KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN</li> <li>www.kunstsammlung.de</li> <li>DÜSSELDORF</li> <li>2009. 11. 08 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>Taswir – Pictorial Mappings of Islam and Modernity</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MARTIN-GROPIUS-BAU</li> <li>www.gropiusbau.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 11. 05 – 2010. 01. 18.</li> </ul> <p><b>BERLIN 89/09</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>BERLINISCHE GALERIE</li> <li>www.berlinischegalerie.de</li> <li>BERLIN</li> <li>2009. 09. 18 – 2010. 01. 31.</li> </ul> <p><b>Erwin Wurm</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>LENBACHHAUS / KUNSTBAU</li> <li>www.lenbachhaus.de</li> <li>MÜNCHEN</li> <li>2009. 10. 17 – 2010. 01. 31.</li> </ul> <p><b>László Moholy-Nagy retrospective</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>SCHIRN KUNSTHALLE</li> <li>www.schirn-kunsthalle.de</li> <li>FRANKFURT</li> <li>2009. 10. 08 – 2010. 02. 07.</li> </ul> <p><b>O l a s z o r s z á g</b></p> <p><b>Da Guarene all'Etna 2009</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO</li> <li>www.fondsr.org</li> <li>MODENA</li> <li>2009. 09. 26 – 11. 29.</li> </ul> <p><b>Parallel Worlds/parallel dimensions</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>SCALAMATA EXHIBITION SPACE</li> <li>www.scalamata.com</li> <li>VELENCE</li> <li>2009. 11. 05 – 2010. 12. 03.</li> </ul> <p><b>Johannes Vogl</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FEDERICO BIANCHI CONTEMPORARY ART LECCO</li> <li>www.federicobianchigallery.com</li> <li>LECCO</li> <li>2009. 10. 03 – 12. 19.</li> </ul> <p><b>Gérard Garouste</b> <i>Le Classique et l'Indien</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI</li> <li>www.villamedici.it</li> <li>RÓMA</li> <li>2009. 10. 14 – 2010. 01. 03.</li> </ul> <p><b>MANIPULATING REALITY – How Images Redefine The World</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CENTRO DI CULTURA CONTEMPORANEA STROZZINA</li> <li>www.strozzina.org</li> <li>FIRENZE</li> <li>2009. 09. 25 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>O r o s z o r s z á g</b></p> <p><b>Persona. Image. Time. Human Representation in Art: from Modernism to the Present-day</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>EKATERINA FOUNDATION</li> <li>www.ekaterina-foundation.ru/eng/</li> <li>MOSZKVA</li> <li>2009. 09. 18 – 12. 13.</li> </ul> <p><b>Portugália</b></p> <p><b>Silences, a view by Marin Karmitz</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FUNDAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA – COLEÇÃO BERARDO</li> <li>www.museuberardo.com</li> <li>LISZABON</li> <li>2009. 11. 11 – 2010. 01. 10.</li> </ul>	<p><b>R o m á n i a</b></p> <p><b>Irina Botea</b> <i>A Moment of Citizenship</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MNAC</li> <li>www.mnac.ro</li> <li>BUKAREST</li> <li>2009. 10. 20 – 2010. 01. 24.</li> </ul> <p><b>S p a n y o l o r s z á g</b></p> <p><b>After the final simplification of ruins</b> <b>Teresa Margolles</b> <i>Los sonidos de la muerte</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO KULTURUNEA</li> <li>www.montehermoso.net</li> <li>VITORIA-GASTEIZ</li> <li>2009. 09. 18 – 2010. 01. 03.</li> </ul> <p><b>Lisette Model</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FUNDACIÓN MAPFRE / SALA AZCA</li> <li>www.mapfre.com</li> <li>MADRID</li> <li>2009. 09. 23 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Erwin Wurm</b> <i>Auto. Sueño y materia</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>CAZM CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO</li> <li>www.madrid.org/centrodeartedosdemayo</li> <li>MADRID</li> <li>2009. 10. 09 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA</li> <li>www.macba.es</li> <li>BARCELONA</li> <li>2009. 10. 23 – 2010. 01. 10.</li> </ul> <p><b>Modernologies</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA</li> <li>BARCELONA</li> <li>2009. 09. 23 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>The Malady of Writing. A project on text and speculative imagination</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA</li> <li>BARCELONA</li> <li>2009. 10. 09 – 2010. 02. 09.</li> </ul> <p><b>The Self and the Other. Portraiture in Contemporary Indian Photography</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>ARTIUM</li> <li>www.artium.org</li> <li>VITORIA-GASTEIZ</li> <li>2009. 10. 24 – 2010. 02. 10.</li> </ul> <p><b>Frank Lloyd Wright</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO</li> <li>www.guggenheim-bilbao.es</li> <li>BILBAO</li> <li>2009. 10. 22 – 2010. 02. 14.</li> </ul> <p><b>S v á j c</b></p> <p><b>L'Espèce de chose mélancolie</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>MAMCO</li> <li>www.mamco.ch</li> <li>GENÈ</li> <li>2009. 10. 28 – 2010. 01. 17.</li> </ul> <p><b>KARAOKE – Photographic Quotes</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>FOTOMUSEUM WINTERTHUR</li> <li>www.fotomuseum.ch</li> <li>WINTERTHUR (ZÜRICH)</li> <li>2009. 10. 24 – 2010. 02. 07.</li> </ul> <p><b>Antonio Dias</b> <i>Anywhere Is My Land</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>DAROS-LATINAMERICA AG</li> <li>www.daros-latinamerica.net</li> <li>ZÜRICH</li> <li>2009. 10. 17 – 2010. 02. 07.</li> </ul>
---	---	--	--	--	---



© Balázs Béla Stúdió / anagrapix



**MŰCSARNOK**  
kunsthalle | budapest

**BBS**  
WWW.BBSARCHIV.HU

# MÁS HANGOK, MÁS SZOBÁK

rekonstrukciós kísérlet[ek]

a Balázs Béla Stúdió ötven éve | kiállítás és vetítések a Műcsarnokban

2009. december 16 – 2010. február 21.

A Műcsarnok fotátámogatója: a felbecsülhetetlen pillanatok támogatója

© Balázs Béla Stúdió / anagrapix

H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.  
info@mucsarnok.hu

www.mucsarnok.hu • www.kunsthalle.hu

Nyitva: kedd – vasárnap 10.00–18.00; csütörtök 12.00–20.00

Támogatók:



Társrendezők:



Médiatámogatók:



A megnyitó támogatója:

