



Megyik János
Cím nélkül, 2000, grafit ceruza, pausz papír, corten acél, 269×299 mm
(keretezve: 52,5×72,5 cm)

többnyire hatalmas szobrai, Megyik viszont számítógépes programmal adta meg egy gyárnak, hogy az hogyan vágjon milyen acéllemez. A „lézervágás” kifejezés, de maga a látható acéllemez alakzatok filigránig menő precizitása elkerülhetetlenül érezteti és jelzi, jelzi éreztetve a meggondolást és a kivitelezés pontosságát. A pálcika-műveket Megyik saját kezével fogta, állította és ragasztotta össze, az acéllemezekhez viszont csak akkor nyúlt kézzel, miután azokat üzemből kivágták és az elektronikusan továbbított program szerint lézervágással elkészítették és a műtermébe szállították.

Az architektúra szerepét a képzőművészetben már Kandinszkij is, Malevics is hangsúlyozta, éppen egy évszázada. Malevicset különösen érdekes említeni, mivel az ő szuprematizmusa szerint a világ tárgyatlan, valójában nincsenek tárgyak, ezért szigorúan kétdimenziós és geometrikus alakzatokat festett, viszont készített épület-maketteket is. És valóban, egy épület nem tárgy, szemben egy alannyal;² nyilván nem, hiszen az emberek belakják. Fontos az is, hogy az architektúra nem másolja a természetet, nem mimézis, hanem az emberi lény eredeti, csak maga-magából eredeztetett alkotása. Végül, harmadiknak, egy épület saját teret alkot, bármilyen célra épült is. Akkor is önálló, ha sorház, egy széria egyik szingularitása. Ami épült, nem használati tárgy, de emberi szükségből és igényből készült. Elmondható ez Megyik műveiről, szingularitásairól is? Nyilván el, ha neki igénye volt rá, és ha a látogatónak is igényük van rá: nem mennének, ha nem lenne. Galéria sem lenne. De mi ez az igény és szükség. Miféle *igen* az igény, és amikor valami szükséges, mi szűk? Mi, mikor és hol, azaz: miben? Ezen el lehet gondolkodni, a látogatás alatt is, utána is. Egyszerre azon, mi is az, *ami* látott az ember, és mi is az, *ami* látott.

7.

„A dekonstrukció, mint alkotói folyamat, ezen művek esetében következetesen az anyag szélén, a valami és a semmi határán manifesztálódik”, szól a galéria bevezetőjének utolsó mondata. Elsődlegesen tudni kell, hogy a *dekonstrukció* nem „posztmodern”, ettől a szó alkotója, Derrida mindig elhatárolta magát. Érthetően. A heideggeri „destrukció” szó kritikájára találta ki és használta, abból a megfontolásból, hogy az úgynevezett nyugati metafizikát csak akkor lehetne szétverni, destruktuálni, ha lenne hozzá más alap, amiről meg lehetne tenni. Így azonban a destrukció csakis rekonstrukción belül lehetséges. Derrida ezt az 1980-as években az építészettel kapcsolatban, mondhatni szükségképpen hangsúlyozta, például a *Most*

² Nietzsche írta (i.m., 91.o.): „Én, 'szubjektum', mint horizont-vonal. A perspektivikus pillantás megfordítása.”

az *architektúra* című írásában: „A lehetetlen gondja: igazságot szolgáltatni a disszociációnak, de mint olyant állítani munkába egy újra-összeállítás [reasseblment] terében” (*Psyché* [1987], 489.o.) „*Most*: se nem modernista jelzés, se nem a poszt-modernitás üdvözlése. (...) *Most*: ha a szó még azt jelenti, ami történelmi, (...) már nem hagyja beírni magát egy história rendezett folyamatába: nem mód, nem periódus, nem korszak.” (477sk) A kötet-záró *Az igen száma* című írásában pedig a számot a megszámlálhatatlanra vonatkoztatja, és arra, hogy aki bármit is kijelent, igent is mond arra, aki mondja: „Hiszen ez az *igen* sohasem redukálható egy végső instancia egyszerűségére. Mindig az ismétlődés fatalitására találunk, olyan megismétlődésre, ami egy elvágó nyitány [*ouverture coupant*].”(648.o.)

A reneszánsz geometria perspektívájától különbözik az arra alkalmas barokk (Deasargues, Pascal) projektív geometria, és annak 19. századi (Poncelet, Klein Erlangeni Programja), majd 20. századi modern megújítása és továbbvitele (Coxeter, aki ezt Escher rajzaiban is felfedezte). A kétféle szerkesztési módszer között nincsen ellentmondás, hiszen más-más princípiumot követnek, mégpedig ugyanegy hagyomány tartozékaiként. És Megyik Jánosnak a Viltin Galériában kiállított művei szolgálnak bizonyásgul, milyen jól, milyen kitűnően ütköztetik szingularitásai egy tradíció egymástól eltérő, de egymással nem ellentétes variánsait, egyiket a másikkal egy megújuló tradíción belül. Dekonstruálnak, de konstruálnak. Legalábbis számomra volt, és tudom, mások számára is van alkotásainak érzékeltve-érezhető és értve-érezhető egysége, híján minden ambivalenciának. Az együttes egyszerre búcsúztatja és újítja a tradíciót. A táblakép-keretnek, az Alberti-ablaknak a jellege, nemcsak funkciója változott meg azzal, hogy része lett az alkotásnak. Hiszen a kép terének létrejötte csakis a keret és a háromdimenziós acélmunka együttesében jöhetett létre, gerjeszthetett dinamizmust abban, aki belakta. Magát abba és azt magába. Ez azonban nem történhetett volna meg, és nem is történhet meg a kiállítás grafit rajzán látható vázlat nélkül. Egyik vázlata volt azoknak a bevágás-alakzatoknak, amelyek alkotásait olyan rejtélyesen, mindig keményen, bár filigrán hajszálvékonyan és kecsesen is ékítik. A mintázat, bármelyik változatában, bámulatos, nagyon egyedi, nagyon Megyik: aláírásként is használhatná, védjegyként is. Ezt a Megyik-jelleget csak felismerni, látni, érezni és ámulni tudom, se meghatározni, se leírni. Csak annyit tudok, hogy az ember ámul, nem az érzékelése, de ha érzékelve ámul, nagy örömet is érez.

Az architektúra elméletét 1968-tól bemutató vaskos könyv szerkesztője írja az antológia első szerzője, Manfredo Tafuri 1969-es esszéjéről: „Tafuri a modernizmus egész ciklusát (a *posztmodernizmus* periodizálást elveti), egységes folyamatnak [development] mondja, amelyikben az avantgárdok utópia-látomásában az architektúra 'terve', ideológiája ismerhető fel – a kapitalizmus idealizálása, mint racionalitásának átlényegülése az autonóm forma racionalitásává.”³ Tafuri négy évvel később hozzátette, hogy „az architektúrának vissza kell térnie a *tiszta architektúrához*, a formához utópia nélkül; a legjobb esetben a forma szublimációjához. (...) Mindig előnyben részesítem azok őszinteségét, akiknek megvan a bátorságuk, hogy kimondják azt a csendes és idejét múlt 'tisztaságot', ha az is még ideologikus inspirációt dédelget, szánalomra méltó anakronizmussal.”⁴ Nos, magam *most*, 40 évvel később, és a Tafurit akkortájt éltető sikeresen megvívott osztályharc illúziója nélkül, akronisztikus időszerűtlenséggel gondolom, bár Megyik János kiállítását illetően időszerűen, hogy az ő tisztaságukban időzített rejtélyes alakzatú alkotásai egyaránt vannak híján az utópiának és az anakronizmusnak.

³ *Architectural Theory since 1968*, K. Michael Hayes, szerk. MIT Press, 2000, 2.o.

⁴ I.m., 4.o.

Testek a múzeumban

Extra Bodies – The Use of the «Other Body» in Contemporary Art

Migros, Zürich

2017. november 11 – 2018. február 4.

A Migros élelmiszeripari szövetkezet Svájc két legnagyobb élelmiszerbolthálózatának egyike. Az alapító, GOTTFRIED DUTTWEILER kezdeményezésére 1957 óta a Migros alapszabályzatának részét képezi a „Migros kultúrszállék”, amely az éves forgalom egy bizonyos százalékával gazdálkodva társadalmi, kulturális, művelődési, gazdasági és szabadidős projekteket támogat. A cél a kezdetektől fogva változatlan: a cég társadalmi felelősségének jegyében széles rétegek számára biztosítja a kultúrához és a művelődéshez való jogot (utóbbi a magyar alaptörvény része). Céljuk továbbá a társadalmi változások széles körű megvitatása, illetve a különböző társadalmi csoportok bevonása a szociális, gazdasági és kulturális folyamatokba. Ez mind tetten érhető a Migros kortárs művészeti múzeumnak a hasonló kaliberű intézmények között párját ritkító társadalmi érzékenységén. Duttweiler már az ötvenes években lerakta annak a gyűjteménynek

az alapjait, melyet 1996 óta a Migros kortárs művészeti múzeum mutat be, folyamatosan bővítve és gondozva azt a különböző időszakos kiállítások mellett.

Az első művész, akit a gyűjtemény gondozásával és bővítésével bízta meg, URS RAUSSMÜLLER' volt. (A vele készített interjú a *Balkon* 2014/3. számában olvasható.) Ő 1978-ban alapította meg az InK-et, a Hallen für internationale neue Kunst-ot egy régi zürichi gyárpületben avval a céllal, hogy kortárs művészeti alkotásokat mutasson be. Ez Zürichben akkoriban újdonságnak számított (nem úgy, mint Bernben vagy Baselban). Az InK gyökeresen más rendszer szerint

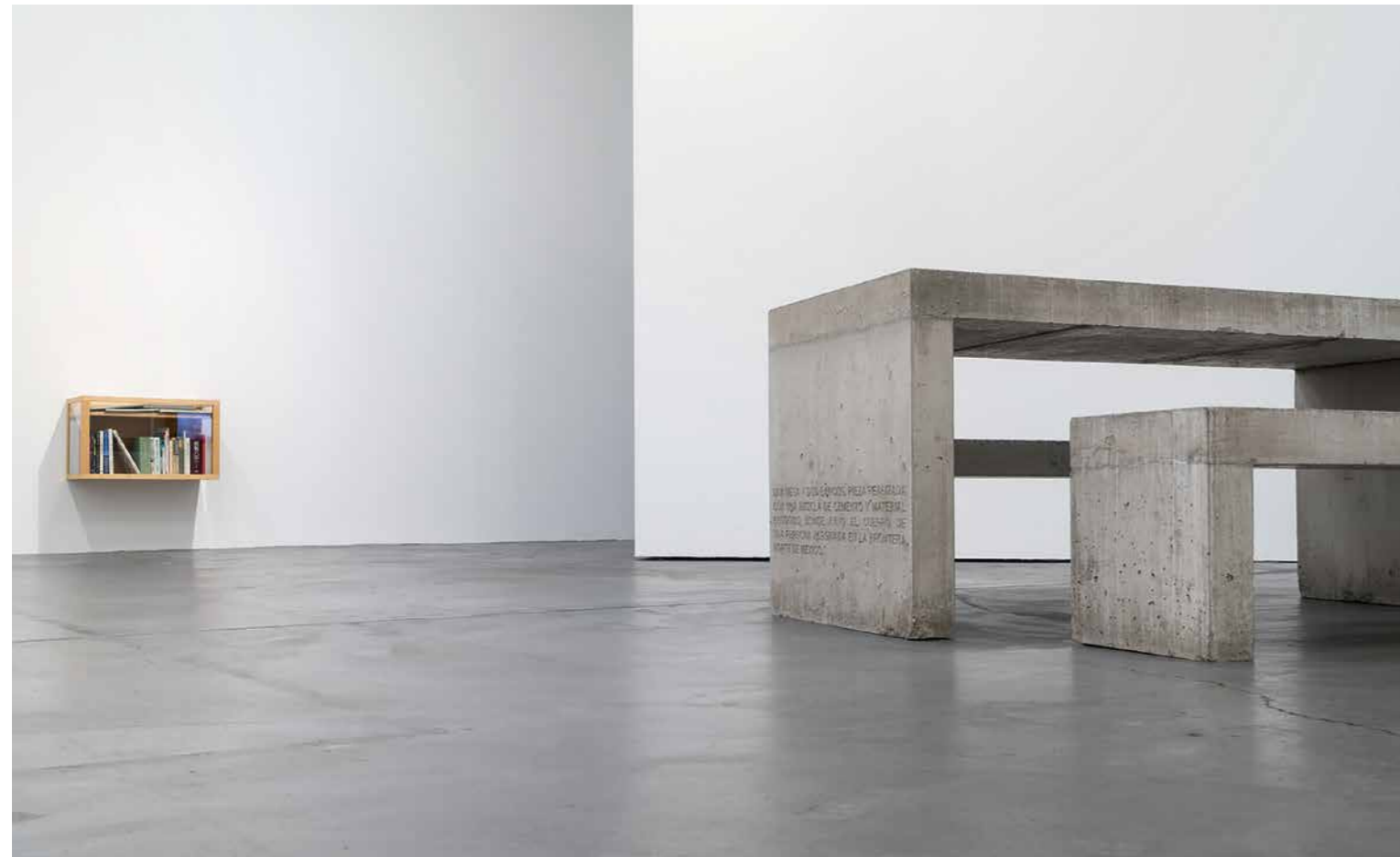
¹ Ld. Séra Ildikó: Olyan, mint a naplemente. Minden nap ugyanaz és minden nap új. Interjú Urs Raussmüller és Christel Sauerrel, a Hallen für Neue Kunst alapítóival. *Balkon* 2014/3., 4-9.

Vanessa Beecroft: VB35 Performance, 1998, Vibracolor-Print, 122,5×176 cm, a Fotómúzeum Winterthur gyűjteménye
Santiago Sierra: Object measuring 600×57×52 cm constructed to be held horizontally to a wall, 2001, fekete-fehér fotó, 234×155 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich | kiállítási nézet, Migros kortárs művészeti múzeum © Fotó: Lorenzo Pusterla



működött, mint az akkori művészeti intézmények. Termeiben, melyek műteremként és kiállítóhelyként egyaránt funkcionáltak, folyamatos volt a munka. A művészek megnyitók nélkül, különböző formátumokban dolgoztak, a publikum bevonásának módjain kísérleteztek. A művészek közötti eszmecserének és a munkafolyamatnak ugyanolyan nagy jelentőséget tulajdonítottak, mint a kiállításnak magának. Fontos ötletek születtek akkor és ott, máig érezhető hatással. A négy gyárteremben folyamatosan születtek a művek, nyíltak, illetve zárultak a tárlatok. Az InK három éve alatt olyan művészek dolgoztak itt, mint GEORG BASELITZ, BERND ÉS HILLA BECHER, MARCEL BROODTHAERS, HANNE DARBOVEN, DONALD JUDD, JANNIS KOUNELLIS, SOL LEWITT, GERHARD RICHTER vagy LAWRENCE WEINER. Több, mint 60 kiállítás született 80 művész közreműködésével, akik nyolc InK-publikációban szerepeltek. Ezt a rendhagyó művészeti műhely csupán az első évben tízezer látogatták. 1981-ben a gyárépület átépítése miatt – a sikersorozat ellenére – a múzeum bezárt, ezért 15 éven keresztül a gyűjteménynek nem volt állandó kiállítóhelye. 1996-ban azonban az akkor még Kortárs művészeti múzeum néven alapított új Migros-intézmény beköltözött – több neves galériával és a zürichi Múcsarnokkal, a Kunsthaus-zal egyetemben – a Löwenbräu sörgyár egyik elhagyott épületébe. A komplexum gyorsan fontos részévé vált a város művészeti életének. Egyedülálló módon fogadta be a kortárs művészeti szcéna nyilvános és magánintézményeit és kereskedelmi célú művészeti kezdeményezéseit. A Kortárs művészeti múzeum itt 1300 m²-en működött. A gyárépület 2010–12-es renoválása és átépítése óta 1400 m²-re nőtt ez az alapterület, amely egy 900 m²-es földszinti és egy 500 m²-es emeleti térre válik szét. A Migros kortárs művészeti múzeum kiállítási gyakorlata, a művészekkel való szoros együttműködés az InK-es időből eredeztethető. A tárlatokat, melyekből a gyűjtemény új szerzeményeinek nagy része származik, HEIKE MUNDER, a múzeum igazgatója és RAPHAEL GIGAX

Teresa Margolles: Mesa y dos bancos, 2013, cementből és a földről összegyűjtött anyagból előállítva, amelyen egy, az észak-mexikói határon meggyilkolt személy feküdt; asztal: 85 × 80 × 200 cm, padok: 50 × 45 × 140 cm, a Migros kortárs művészeti múzeum gyűjteménye | Maria Eichhorn, Prohibited Imports, 2003, fali vitrin fából és üvegből, könyvek, 47,5 × 76,5 × 38 cm, a Migros Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteménye | kiállítási nézet, Migros Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Lorenzo Pusterla



felváltva rendezik. A munkák konzerválása és tárolása során gyakran merülnek fel olyan gyakorlati kérdések, melyek tisztázása szintén a múzeum feladata: mi történjen egy installáció részeként kofferbe zárt ruhákkal, ha beleköltözik a moly? Konceptualista művészeti alkotás révén fontos-e az eredeti ruhák jelenléte vagy helyettesítők, cserélhetőek-e?

Az évi nyolc kiállítás körülbelül fele időszaki és fele a gyűjteményből építkezik, *Collection on Display* címen. Ezen kívül a 700 művész 1400 munkájából álló gyűjteményt rendszeresen bemutatják más svájci és nemzetközi kiállítóhelyeken is.

Mialatt a 70-es években főként a minimal art és a német festészet, illetve jelentős svájci művészek munkáival gyarapodott a gyűjtemény, addig az utóbbi két évtizedben az európai és észak-amerikai kortárs művészetet volt a súlypont (pl. MAURIZIO CATTELAN, SPARTACUS CHETWYND, CHRISTOPH BÜCHEL, URS FISCHER, DOUGLAS GORDON, RACHEL HARRISON, MARK LECKEY, RIRKRIT TIRAVANJA, TATIANA TROUVÉ, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF), illetve fontos elődjeiken (mint MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, STEPHEN WILLATS, KATHARINA SIEVERDING, PAUL THEK).

Maradjunk a neveknel: az *Extra bodies* – a „másik test” a kortárs művészetben című kiállítás alkotói: AI WEIWEI, VANESSA BEECROFT, GUY BEN-NER, OSCAR BONY, CHRISTOPH BÜCHEL, CLEGG & GUTTMANN, GINO DE DOMINICIS, MARIA EICHHORN, JENS HAANING, YVES KLEIN, YOSHUA OKÓN, YURI PATTISON, L.A. RAEVEN, EDWIN SÁNCHEZ, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, SANTIAGO SIERRA, JONAS STAAL, TERESA MARGOLLES, STEPHEN WILLATS, CAREY YOUNG, ARTUR ŽMIJEWSKI. A 2018. február 4-ig látogatható tárlat témája a statisztiként használt emberi test, mellyel a kortárs művészeti gyakorlatban az 1990-es évek óta találkozhatunk. A művészek ezt a „másik” testet szociológiai és bioszociológiai szerepek szerint választják ki. Az elkészült munkák nem akarják bevonni a nézőket, részvételük nem kívánt.



Artur Żmijewski
Glimpse, 2017, videostill, a Migros kortárs művészeti múzeum gyűjteménye

A kurátor, Raphael Gigax témaválasztása nem véletlen; doktori disszertációja a „másik test” tematikájával foglalkozik a kortárs művészetben. Ennek megfelelően erős az az elméleti alap, amire a kiállítás épül. Milyen az a „másik test”, amivel a művészek dolgoznak? Milyen funkciókat tulajdonítanak neki? Milyen mértékben tematizálnak azok a munkák, melyek a „másik test”-et felhasználják, szociológiai szempontból is releváns problémákat? Mi a helyzet a „másik test”-re fókuszáló alkotásokkal és a művészeti gyakorlat egyre többet vitatott rendezvényszerűségével?

A kiállítás első szintje, amely a Migros-gyűjtemény munkáit is tartalmazza, főként a XXI. század első évtizedéből származó alkotásokat mutat be, művészettörténeti szempontból fontos korábbi példákkal kiegészítve. Ilyen referencia-értékű alkotás YVES KLEIN 1960-as párizsi akciója, amely során három meztelen nő festi be egymást ultramarinkék festékkel, hogy aztán papírra nyomva testüket, a lenyomatokból megszülessen a mű. A filmfelvétel a művész csupán szemlélőként van jelen és bár igaz, hogy nem érintkezik sem a festékkel, sem a modellekkel, mégis ő a kísérlet felügyelő személye. OSCAR BONY argentin művész 1968-as *Working class family* (Munkásosztálybeli család) című alkotásával már a Migros kortárs képzőművészeti múzeum más tematikus kiállításán is találkozhatunk. Bony egy öntőmunkás családját kérte fel, hogy a tableau vivant hagyományainak megfelelően egy talapzaton mutathassa be őket. A kiállítás ideje alatt a családapa kétszer annyit keresett, mint amennyi a szakmája szerint járt volna neki. Akkoriban a katonai diktatúra elleni zavargások miatt a bérszint drasztikusan csökkent, ami főként a munkások számára jelentett drámai következményeket. A műnek azonban tágabb a horizontja; a társadalmi megkérdőjelezése, a kapitalista társadalom alá- és fölértékelt viszonyainak leleplezése szintén jelen van a nagy formátumú fekete-fehér fotókon. Az elmúlt évtized munkái közül több kiállított alkotás foglalkozik a menekültmáival.

SANTIAGO SIERRA *Object measuring 600 × 57 × 52 cm constructed to be held horizontally to a wall* (Egy 600 × 57 × 52 cm nagyságú tárgy, mely azzal a céllal készült, hogy vízszintesen tartsák egy fallal szemben) című munkája egy a címben leírt méretű tárgyat mutat be, amelyet két menekült tartott a vállán a kiállítás ideje alatt 2001-ben. A svájci jog szerint az országban menekültjogért folyamodó személyek nem dolgozhatnak, csupán akkor, ha a kérdéses állásra nem jeletkezik érvényes munkaengedéllyel rendelkező személy. A monumentális fekete-fehér fotó emberfelettivé nagyítja a két férfit, az elvégzett munka értelmetlensége szürreálisra változtatja a helyzetet. Sierra

munkáiban tipikus a statiszták bevonása. Különösen a társadalmi és politikai kisebbségek tagjaira fókuszál, társadalmi szerepüket az alkotás meghatározó részeként használja fel. A menekültek kiállítóterben való bemutatása sötét asszociációkat hív elő: európai és észak-amerikai állatkeretekben még az 1850-es években is szokás volt az afrikai emberek ketrecren való mutogatása.

Egy ilyen témájú tárlatból természetesen nem hiányozhat CHRISTOPH SCHLINGENSIEF német művész, aki 2010-ig, haláláig egy sor olyan akciót valósított meg „statisztákkal”, melyek témája a résztvevők stigmatizált volta, a társadalom szélére való sodródása. 2000-es munkájában, az *Ausländer raus!* (Külföldiek kifelé!) című valóságshow-ban a bécsi opera elé állított konténerbe hívta meg azokat a menekülteket, akikről a nézői szavazatok alapján naponta eldől, kinek kell elhagynia az országot. A *Bécsi ünnepi hetek* keretében megvalósított akciónak erős politikai színezetet adott az akkoriban kormányhatalomra szert tett szélsőjobboldali Haider-párt, az osztrák FPÖ elleni tiltakozás. A tárlaton látható *Ohne Titel* (Cím nélkül) című filminstalláció a művész több, operarendezéséről készült filmjéből áll össze. A *Fremdverstümmelung* (idegencsonkítás) c. filmen, amely szintén az installáció része, nyomon követhetjük Schlingensief munkamódszerét. A *Freax* című operaprojekt részeként készült film, amelyet az 1932-es Tod Browning-film, a *Freaks* nyomán forgatott, szellemi és testi fogyatékos emberekkel dolgozik, akik a film végén megbosszulják elszenvedett megaláztatásait a fogyatéék nélkül élőkön.

TERESA MARGOLLES mexikói művész installációja, a *Mesa y dos bancos* (Asztal és két pad) némán tanúskodik a kábítószerek-háború áldozatairól. Margolles, aki bírósági orvosszakértőként is dolgozik, közvetlen közelről kísérhette szemmel a Ciudad Juárez észak-mexikói határvárosban tomboló leszámolások áldozatainak sorsát. A bűntények helyén talált véráztatta földet cementtel keverte össze, így kapta meg azt a masszát, amelyből a kiállításon szereplő asztal és a padok készültek. A művész az áldozatok társadalmi szerepére fókuszál, legyen az kábítószerek-kereskedő, hontalan vagy fiatal gyárimunkás; akinek a kapitalista rendszer alján jutott hely, az holtában sem várhat elégtételt.

ARTUR ŽMIJEWSKI lengyel művész dokumentarista munkája, a *Glimpse* (Pillantás) az idén készült. Menekülttáborokat járt végig Berlinben, Párizsban, eljutott az időközben felszámolt Calais-i táborba és Grande-Synthe-be is. A film első 14 percében frontálisan mutatja be a menekültek lakhelyeit, személyes ingóságait, premier plámban közelít a cipőkre, papucsokra, zakókra, kabátokra. Családok tárják ki az ajtót és mutatják a kamerának a matracokkal kibélelt helységeket. Gyerekek, felnőttek, hol bizalmatlanul, hol mosolyogva állnak a kamera előtt, ám mindenképp kiszolgáltatva pillantásunknak. A film második felében különböző felszólítókat kapnak Żmijewskitől; fiatal férfiaknak kell sepregetniük a járdát, amelynek látványa a mozdulatsor értelmetlensége miatt egyre elviselhetlenebb. Az Anschluss utáni képek merülnek fel: zsidók tisztítják kefével a bécsi járdákat, tömeg állja őket körül, nézik. Itt mi is a nézők egyre kellemetlenebb helyzetébe kerülünk. A művész fehér festékkel nagy ikszet fest egy idősebb menekült zakójára. Különböző korú férfiak arcára közelít a kamera részvétel nélküli lencséje. Pislognak, feszengenek, sokáig tart az egész. A záró beállításban a művész fehér festékkel fedi be egy afrikai férfi arcát. Eljött az asszimiláció ideje, a statiszták-test egyéni volta feloldódik, láthatatlanná válik. Katarzis nélküli, objektív pillantás, mintha a szemhéjunkt vágta volna ki. Nézni kell, nézni.