

BIRÓ ANNAMÁRIA

RÉPAFÖLD A VÍZEN, ÖLTÖNYÖS URAKKAL – A 13. KASSELI DOCUMENTA

■ Kassel, 2012. június 22. Német–görög elődöntő. Már a meccs előtt népünnepély az utcákon, közben és utána pedig rendőri és mentőszírnénával tarkított városbuli. Az általános örömmámor visszatérő szlogenje a Deutschland! felkiáltás, autóból, utcasarkokról, füstmentes kocsmákból és hűvös teraszokról a legkülönbélebb kiejtésben hallható: Dájcsland, Ducsland, Tojcsland! Hochdeutsch kizárva. Olyan az egész, mint ha az egész a teljes városra kiterjesztett performansz lenne, és ha nem volnánk biztosak benne, hogy Németország minden városában hasonló események zajlanak, talán még a dOCUMENTA 13 katalógusát is előkapnánk, hogy megnézzük, vajon nem Carolyn Christov-Bakargiev, a kiállítás kurátora rendelte-e a bulit mondjuk valami posztkoloniális művészeti aktusként. Vagy annak a kritikájaként.

A Kasseln június 6. és szeptember 16. között (vagyis 100 napon át) zajló 13. Documentára ugyanis valószínűleg úgy érkezik a látogató (és majdnem biztos, hogy úgy is távozik), hogy ebben a városban ez idő alatt minden művészet. Vagy nem.¹ Az 1955-ben Arnold Bode által rendezett első Documenta nem véletlenül került Kasseln megrendezésre: a város egykor az ország földrajzi közepén helyezkedett el, de a feldarabolás után határzónává vált.² Ezért különösen jelentős az, hogy éppen itt mutatták be először azt, a legnagyobb német múzeumok anyagából összeválogatott mintegy száz expresszionista, dadaista és szürrealista műalkotást, amelyet a hitleri propaganda gépezet 1937 júliusa és novembere között *Elfajzott művészet (Entartete Kunst)* címmel állított ki Münchenben az ugyanakkor megrendezett *Német művészet* című kiállítás ellenpontjaként. Az ezután négyévente, majd a hetvenes évektől ötévente megrendezésre kerülő kiállítás a szakmai érdeklődés mellett egyre nagyobb közönséget vonz³ már

csak jellegéből adódóan is: itt a művészet többnyire társadalmi problémákra világít rá, és sokszor azt a mai magyar művészeti diskurzusban is felbukkanó kérdést feszegeti, hogy milyen funkciója van a politikai művészetnek. Ezért volt némileg meglepő és a németországi sajtó kritikáját is kiváló Carolyn Christov-Bakargiev gesztusa, hogy nagyon sokáig titkolta a kiállító művészek nevét, és a koncepcióról is leginkább azt nyilatkozta, hogy nincs neki ilyen. Persze az értetlenkedő kérdések remek terepet biztosítottak aztán annak, hogy kifejthesse sajátos álláspontját a művészet mibenlétéről, a koncepció hiányát a tudásbirtoklás kizárólagosságának kritikájaként értékelte, elképzeléseiről pedig legtöbbször társadalomkritikus, kissé ezoterikus és erőteljesen feminista képet festett. Az idei kiállításnak logója sem lett, hacsak a hagyományos német írásmódot felcserélő, ezáltal a szavak képi megjelenítésével játszó megformálást nem tekintjük annak. A szlogent nem lehetett megkerülni, bár őszintén szólva sem a kiállítást, sem a kiadványokban nem láttam sehol, csupán a nyomtatott és online sajtóban került elő, mindenesetre nagymértékben fedte azt, ami a nem létező koncepció mögött azért mégis jelen lehetett: *Collapse and Recovery, Zusammenbruch und Wiederaufbau, Össeomlás és felépülés*.

Valóban nehéz lenne szlogen nélkül bármilyen részleges összefoglalót is írni az 55 ország mintegy 150 művészt felvonultató kiállításról, amely most ráadásul nem is csak Kasseln zajlik, hanem Kabul, Kairó és a kanadai Banff is művészeti szemináriumok és kiállítások helyszínei lettek. Kasseln pedig a hagyományos tereken kívül (Friedericianum, Documenta-Halle, Neue Galerie) több olyan épületet is a dOCUMENTA 13 részévé tettek, amely Kassel mindennapi életében is múzeumként működik (Ottoneum, Orangerie), vagy kimondottan mostanra ala-

kíttartak át kiállítótérre (a régi pályaudvar), valamint több városi épület és nem utolsósorban a hatalmas városi park, a Karlsaué is a kiállítás részévé vált. Aminek azonkívül, hogy a látogató a rendelkezésére álló idő függvényében több kilométert is gyalogolhat a műtárgyakat keresve, s ezáltal a testformálásnak is hódolhat, számtalan más funkciója is lehet a városi terek (city art) felfedezésétől a természet (land art) különböző megjelenési formáinak csodálatáig. A kurátornő meglátása szerint az embernek vissza kellene húzódnia, hiszen a bolygót nem egyedül lakja, hanem azon kövekkel, állatokkal és növényekkel osztozik. Talán a szlogen és ez a nyilatkozat az, amely mentén megpróbálhatjuk számba venni, mit is láthatunk Kasselenben.

The Brain: a Friedericianum rotundáját üveggel választották el, és itt rendezték be a kiállítás amolyan öntükrét, minden olyan problémát tematizáltak a rendezők, amely majd más helyszíneken is megjelenik. Több módszerrel is felhívják a figyelmet a terem fontosságára: egyszerre csak negyven látogató tartózkodhat benn, a többiek színes kavalaként élvezhetik az üveglakon megjelenített műalkotást, míg az agyukba nem égnek Lawrence Weiner belülről felfestett szavai: THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF, így már csak azért is muszáj bemenni, mert félünk, hogy lemaradunk valami nagyon fontosról. Az első megdöbbenés akkor éri az embert, amikor felfedezi, hogy igazán kortárs vagy kimondottan a DOCUMENTA 13-ra készült alkotással itt alig találkozhat, bár a fő irányvonalakat valóban kijelöli a terem. Ezek közül a legfontosabb a háborúk okozta traumák és feldolgozási lehetőségeik. Erre utal több alkotás is: Lee Miller Hitler müncheni rezidenciájában készült fotóorozatától (és az ott talált tárgyaktól) kezdve a bejrúti múzeumot 1975 és 1990 között ért támadások következtében összeolvadt műtárgyáig, Giorgio Morandi nemzetiszocialista rezsim alatt készült csendéleteitől St. Turba Tamás (Szentjóby Tamás) *Csehszlovák rádió 1968* című kénccsikkal ellátott tégláiig több munka is. Ugyanakkor a természet, a vegetáció ebben a teremben szintén a trauma utáni felépülést szimbolizálja, lehangsúlyosabban talán Vandy Rattana felvételén, aki a kambodzsai „bombatavakat” fényképezte, az amerikaiak vietnami bombázások idején keletkezett krátereket, melyek mára tavakká alakultak. A kőhöz, a különböző anyagokhoz való viszony is hangsúlyosan megjelenik,

lelátványosabban Giuseppe Penone köveiben (közönséges folyóból kihalászott kő és ennek carrarai márványból készült mása, illetve a nyilván erre hajazó Sam Durant *Calcium Carbonate (ideas spring from deeds and not other way around)* című, ugyancsak márványból faragott meszeszárkájában. Az anyag megmunkálásának időtlenségét jelképezik a művészettörténetben „baktriai hercegnők” néven számon tartott női alakokat ábrázoló apró szobrok, amelyek az i.e. 2500–1500 közötti időszakban keletkeztek, tehát még a csodálat közben is joggal merülhet fel a kérdés, hogy mit keresnek egy kortárs művészetet megjelenítő kiállításon. A katalógus szócikkének szerzője meglepő asszociációkat fogalmaz meg a miniatűr szobrokkal kapcsolatban: olyan aprók ezek a szobrok, mint a mi okostelefonjaink, ám ők nem a digitális, hanem a földi világot jelenítik meg. Örültem a társításnak, mert hiányoltam ebből a teremből a technológiához való viszonyt, miközben a kiállításon újra és újra téma lesz ember és gép viszonya.

A nagy struktúrákra figyelő látogatónak lehangsúlyosabban a természet, állat- és növényvilág erőteljes jelenléte, a minket körülvevő világ elpusztításának, az energiaforrások kimerítésének, illetve ezek pótlásának, az újrahaznosításnak, a természetbát gazdálkodásnak és a természetközeli életnek a tematizálása tűnhet fel leginkább. Amit a Documentát működtető kiszolgáló-gépezet is hatásosan kihasznál, a fő kiállítóhelyek környékén csakis biokavét íhat a műélvezetben megfáradt látogató, de borsáron a különböző biokolbászokból készült finomságokat is élvezheti. A növényvilág bevonása a kiállításokba 1982 óta jelen van a documenták történetében, amikor Joseph Beuys *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* című akciója során hétezer tölgyfát ültetett el, s mindegyik mellé egy-egy bazaltoszlopot emelt. A katalógusban is ő a leggyakrabban hivatkozott személy, minden művész, aki valami hasonlóval próbálkozott, őt jelölte ki megkérdőjelezhetetlen referenciaként. Az egyébként természetudományi múzeumként működő Ottoneum a központja ennek az irányultságnak, az állandó kiállítás tárgyai közé helyezték azokat a műalkotásokat, amelyek ember és természet viszonyát tematizálják. Személyes kedvenc ezek közül az ún. Carl Schildbach-féle „Xylothéka”, azaz az 1771 és 1799 között készített fa-könyvtár, melyet erre az alkalomra restauráltak. Tulajdonképpen 530 kötetet tartalmaz, melyeket kizárólag fából ké-

szítettek: dobozszerűen kifaragva, kinyitva a virág és a termés található benne, a gerincen pedig a fafajtáról szóló legfontosabb információk. Lenyűgöző lexikon. Ugyanakkor számomra legtöbbször értelmezhetetlenek az olyan alkotások, mint pl. Maria Loboda mozgó ciprusbokrai (mindennap kicsit közelebb kerülnek az Orangerie-hez) vagy Araya Rasdjarmrearnsooké, aki egy kóbor kutyát fogadott örökbe a kiállítás idejére. Sokkal látványosabb és elgondolkodtatóbb Song Dong *Doing Nothing Garden* című szeméhegyszerű alkotása, amelyről csak az látszik, hogy egy háromcsúcsú domb buja növényzettel, de az már csak a katalógusból derül ki, hogy az egész szemétre épül. Ebből a sorozatból legjátékosabb Christian Philipp Müller installációja, *Der Russe kommt nicht mehr über die Fulda*, aki a Karlsaua egyik kanálisát átszelő bárkahidat vetette be különböző céklafajtákkal. Oroszokat nem látam átkelni rajta, ám elegáns öltönyös úriembereket igen, akik nagyon mulatságos képet nyújtottak a vízen ringó répaföldön botladozva, ahogy a céklalevelek között próbáltak átmászni egyik csónakból a másikba. Egyébként a Karlsauaban bolyongva, a különböző kiállítási térként szolgáló faházakat keresve lépten-nyomon műalkotásba ütközik az ember, néha még egy szimpla ösvényről is kiderül, hogy valamilyen életutat szimbolizál, amelyen hangszóróból hétköznapi állapotok hétköznapi hangokat adnak ki.

Az ember és technika viszonya leginkább a kiállítások számára épült ún. documenta-Halle épületében kerül bemutatásra. A csarnok fő termét Thomas Bayrle munkái töltik ki, az 1982–1983-as repülőgép-kollázs, az egy teljes falat betöltő autópályadarab-tapétája és az imádkozó autóalkatrészek (működő motorok, ritmusra járó ablaktörők, zenélő hengerek): mindez a *Carnagedon* címet kapta. Ha viszont hozzáképzelnék Maria Martins a Neue Galerieben kiállított bronzszobrait, amelyek a szürrealizmus idejéből kerültek át a mostani Documentára, és amelyek közül egyik-másik az ünnepélyes, ugyanakkor kannibalisztikus összefonódásra emlékeztet, megjelenésében pedig az Alien-filmek figuráihoz is hasonlít, máris a 2012-es Prometheus filmnél tartunk, legalábbis asszociációs szinten: ember és gép, ember és robot, földön kívüli életformák mint esztétikailag is kategorizálható lények; a szabad asszociációkra apelláló Christov-Bakargiev talán megenged ennyi átjárást a populáris kultúra világába. Az osztrák Anton Zeilinger kvantumfizikai

fénykísérletei ugyanis számomra csak abban az esetben érthetőek, ha egy némileg futurisztikus világba helyezem őket.

A végére hagytam, pedig talán egyik legfontosabb tematikája ennek a Documentának mégis a háborús traumák utáni felépülés. Hangsúlyos a két év múlva 100. évfordulós első világháború megjelenítése, a kolonizációs és posztkolonizációs tematikák és persze a Kassel közelében fekvő breitenauai munkatábor dokumentálása is. Néha az asszociációs lehetőségek igencsak irányítottak, ezért aztán zavaróak is lehetnek. Sanja Ivekoviæ egy 1933-as sajtófotót állít ki, amely szögesdróttal körbekerített szamarat ábrázol valahol Németországban, a náci időben, előtte sisakos katona. Állítólag a fotó üzenete az volt 1933-ban, hogy az engedetlen polgárokat koncentrációs táborba zárják, ezért ne vásároljanak a zsidóktól. A Neue Galerie-ben pedig több tucat plüssszamarat rendez üvegvitrinbe az alkotó, mindenik alatt egy-egy híres 20. századi emberjogi harcos vagy a totalitárius hatalmaknak ellenálló személy nevével. Ez így már kicsit sok, nem kell ennyire a szánkba rágni mindent. Ennél sokrétűbb és elgondolkodtatóbb Kader Attia *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* című installációja. A kiállítótér itt több rétegből áll: egyrészt impozáns gyűjteményt hozott létre a háború esztétikájáról szóló kiadványokból, másrészt olyan tárgyakat gyűjtött össze, amelyek sérült, romlott formában kerültek a fehér gyarmatosítóktól az afrikai lakosokhoz, akik viszont ezeket megjavították, s gyakran ugyan nem a funkciójuknak megfelelően, de tovább használták. Párhuzamosan ezekkel olyan faszobrokat állít ki, amelyek az első világháborúban megsérült katonák műtétei után készültek (természetesen a fotók is láthatók a terem végében). Ezek az arcok korántsem esztétikusak, sőt nagyon sok esetben az egyes szervek nem is funkcionálisak, akárcsak a megjavított tárgyak esetében.

Román és magyar kiállítók viszonylag kevesen vannak. A már említett Szentjóby mellett Csörgő Attila jelentkezett egy tudomány és művészet kapcsolódási pontjait kereső installációval⁴ és a sepsiszentgyörgyi születésű Csákány István, aki egy fából készült varróműhelyt állított ki. Nagyon erős a magyar jelenlét elméleti szinten, a kiállításra kiadott 100 kiadvány három magyar szerzőt is felvonultat: Lukács Györgyöt, Tamás Gáspár Miklóst és György Pétert. Némiképp érthetetlen a román képzőművészek teljes hiánya, az egyetlen román származású, ám

szerbiai születésű és később Szingapúrba kivándorló Ana Prvacki maga is láthatatlan alkotással van jelen: mivel nagymamájától eltanulta az udvarias viselkedés fontosságát, a Documenta megnyitása előtt felkészítőt tartott a személyzet számára az udvarias viselkedés kultúrák szerinti eltéréseiről. A hiányérzetet az sem pótolja, hogy a járulékos eseményeken, szimpóziumokon részt vett Lia Perjovschi, hiszen ezeknek még sincs olyan visszhangja, mint a 100 napos kiállításnak.

A Documenta történetében volt már olyan, hogy 2700 művész állított ki. Fogalmam sincs, mit tud tenni a befogadó egy ekkora méretű kiállítás esetében, gyakran az volt az érzésem, hogy a mostani, csak

Kasselben található alkotásokat is képtelenség megnézni, megérteni, értékelni. Leginkább az emberközi kapcsolatok hiányoztak ebben a kiállításban. Mert mindenben van az, hogy az ember vonuljon vissza, teret adva a bolygó más lakóinak is. Na de akkor már egymással se foglalkozzanak, csak a súlyos témákkal?! Persze a több száz négyzetméteres kiállítótér rengeteg látogatót vonz, előbb-utóbb ők is a kiállítás részévé válnak. Különösen, ha már ismerős párokat lát az ember kidőlni a Beuys-féle fák tövében, vagy ugyanaz a csoport értetlenkedik a Documenta-túrák egy-egy vezetőjénél. Tekintsük őket is műalkotásnak, lehetne gondolni. Csak az a kár, hogy nem lehet fotózni őket.

■ JEGYZETEK

1. Carolyn Christov-Bakargiev a kiállítás megnyitóján nyilatkozta a következőket: "Was diese Teilnehmer auf der DOCUMENTA (13) 'ausstellen', mag Kunst sein oder nicht, doch ihre Handlungen, Gesten, Gedanken und Kenntnisse erzeugen Verhältnisse und werden durch Verhältnisse hervorgebracht, die man als Kunst interpretieren kann". „Akár művészet, akár nem művészet az, amit a résztvevők a DOCUMENTA (13) keretében kiállítanak: cselekedeteik, megnyilatkozásaik, gondolataik és ismereteik olyan viszonyokat hoznak létre, illetve olyan viszonylatokra adott válaszként keletkeztek, amelyeket már nyugodtan nevezhetünk művészetnek."
2. Bővebben a Documenta mögötti „láthatatlan” városról ld. György Péter: *The Two Kassels: Same Time, Another Space / Die beiden Kassels: gleiche Zeit, anderer Ort. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken.* Hatje Cantz Verlag, 2012.
3. Az egyes kiállítások látogatói létszámát ld. <http://de.wikipedia.org/wiki/Documenta>. Letöltve: 2012. 06. 25.
4. Ottjártamkor ez csak részben működött. Az objektum a kör négyszögesítését hivatott ábrázolni, különböző kör alakú megvilágított testekkel. A négyzetből azonban trapéz lett, a felvigyázó elmondása szerint nem tudják kellőképpen elsötétíteni a faházat.

A „KOLOZSVÁRI ISKOLA” – A MŰCSARNOK PERSPEKTÍVÁJÁBAN

■ Ahhoz, hogy az írás témájául szolgáló *Európai Utasok – kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után* című kiállításához érdemben hozzá tudjunk szólni, először az ún. „Kolozsvári Iskola” brandről és az azzal dialógusba kerülő budapesti Műcsarnok intézményéről is szót kell ejtenünk.

Szélesebb körben is ismert, hogy a „Kolozsvári Iskola” kifejezést először 2007-ben a III Prágai Biennálén szereplő román képzőművészek kapcsán használta Giancarlo Politi a *Flash Art* magazin alapítója. Az emlegetett művészek ekkor már jellemzően a kolozsvári Plan B Galéria körül csoportosultak és jelentős, trendsetter kiállításokon – például a jó

visszhangot kapó Mihnea Mircan által kurált 2007-es Velencei Biennálé román pavilonjában – és meghatározó intézményekben szerepeltek, nem utolsósorban pedig piacilag is sikeresnek bizonyultak.

A „Kolozsvári Iskola” brand genealógiája okán persze joggal következtethetünk arra, hogy a címke erőteljesen forprofit illettésségű, és emiatt fő motivációi közé tartozik az, hogy széleskörű konszenzus esetén kortárs képzőművészek csoportjait tegye kereskedelmileg is rentábilissá a műtárgy piacon. A budapesti Műcsarnok már Petrányi Zsolt igazgatása alatt is érzékeny volt a kolozsvárhoz hasonló brandek bemutatására, részben

elemzésére is. Elég, ha ennek kapcsán az ún. Új Lipcsei Iskolát elemző, többek között Neo Rauch nevével fémjelzett Lipcse-jelenség kiállítás vagy a Luc Tuymans és Michaël Borremans kiállítások jutnak eszünkbe. A két utóbbi flamand művész figurális festészeti alapokból építkeznek, és nagyon visszafogott színregisztereket használnak, valamint jeleneteiben számtalan szimbolista és szurrealista elemet is vegyít.

Ezek a műtárgypiaci brandek szinte kivétel nélkül az analóg ismételt YBA, vagyis a Young British Art prototípusra vezethetők vissza Damien Hirst- és Tracey Eminestül. Ezek azok a „labelek” ugyanis, amelyek képesek kijelölni egy fókuszban levő generációt, amelynek tagjai általában egyazon intézmény közel egy évfolyamain végeztek, valamint művészeti produktójuk helyszíne is egy centrumként szolgáló földrajzi pont. Persze ettől még az ilyen típusú brandeléseknek ugyanúgy a sajátja az, hogy második ránézésre általában semmi összefüggőt nem találunk a megjelölt művészek munkáiban. A piaci azonosíthatóságot elősegítő címke mégis elhanyagolhatatlan jelentőségű, hiszen a gyűjtő, vásárló és tőkéje számára szolgál orientációs pontként az amúgy viszonylag kevés fogódzót kínáló kortárs képzőművészeti szcénában, és ezek számára persze nem elhanyagolható módon befektetési biztosítékot és garanciát is jelent.

Úgy tűnik, hogy a kolozsvári művészeti szcénát sok szereplője ügyesen felismerte a történetek jelentőségét, és a körülmények együttállásából fakadó lehetőségekkel tudott élni, ami ugyancsak nem törvénytörő. Így ahelyett, hogy a piac őket használta volna ki, a hullám segítségével nagyon jól pozicionálták magukat: ami nemcsak képzőművészeti, hanem önmenedzselési tehetségről is árulkodik. Persze a kurátor feladata ilyenkor – amire jelen esetben Angel Judit vállalkozott –, hogy találjon olyan, akár stiláris elemeket, akár egészen más tényezőként a brand bőrére, amelyek egyben-tárgyalható jelenséggé teszik a kiállításon kiállító művészek műveit. Egy nagy témát – a közelmúlt román történelmét – persze hoznak a többnyire történelmi reflexiókat hordozó műtárgyak, valamint aktuálpolitikusabb művek is. A kicsit gumifalú kuratori kereten túl már csak egyetlen erős kohéziós eszköz manifesztálódott a Múcsarnok falain belül: Kim Attila az egész épületet befonó yting tégllából épült invenciózus kiállítás-architektúrája. Ezentúl azonban mintha nem nagyon tudott volna fogást találni a rendkívül sok kiállítót és művet felvonultató kiállításon

a kurátor és az igazgató. Valóban figyelemre méltó tény, hogy Kolozsvár méretéhez képest milyen koncentrációban vannak jelen kiemelkedően tehetséges képzőművészek a város művészeti szcénájában mind a mai napig. De mintha a Múcsarnok sem tudna ennél lényegesebben többet mondani, miközben mégis lényegesen nagyobbat markol a több mint harminc kiállító számos művének és több tucat kolozsvári alternatív helyszínnek a bemutatásával. Mintha ezek által a Múcsarnok a „Kolozsvári Iskola” fogalmát akarná kicsit reflektálatlanul kitégíteni, amitől adott pont után egyedül hagyja a látogatót a kiállítás. Nem is annyira a kontroll elvesztése a problematikus eleme a tárlatnak, hanem az, hogy a kiállítás statement-szerű elei ettől elég erősen elmaszatólnak, és a sorok között olvasni nem tudó látogató biztosan kevesebbet ért meg így a kolozsvári képletből.

Sajnálatos gyenge pontja ez a fenti jelenség a Múcsarnok utóbbi időben rendezett kiállításainak. Nem lennének korrekt, ha ezt a tendenciát egyértelműen Gulyás Gábor igazgatóságának kezdetétől eredeztetném, de tény, hogy az új kiállításprogram hullámmozgás színvonalát felerősítette azt a tendenciát, amiből egyre kevésbé olvasható ki egy olyan konzekvens szakmai ív, még inkább talán éles állítás arról, hogy mi a jó, és mi a rossz képzőművészet. De bátorodom még tovább menni: mintha a kortárs képzőművészet fogalmát sem tisztázta volna a maga számára az intézmény. Én ezzel magyaráztam a tagadhatatlanul értékes kiállítás kicsit konfúz, zavaros nagytotálját, összképét, melyben van bőven szezon is meg fazon is. De persze a művek, mivel többségében színvonalas alkotásokról van szó, megoldják mindezen problémákat a maguk módján. Vagyis persze egyértelmű, hogy összességében egy jó és érdekes kiállítást láthattunk, de ez, véleményem szerint, nagyrészt annak köszönhető, hogy a budapesti intézmény Kolozsvárról egy valóban élő és működő művészetfogalmat exportált. A kiállított művészek műveiből pedig azt biztosan meg lehet tanulni, hogy kételkedni a saját kortárs képzőművészet-fogalmunkban nagy plénum előtt nem szerencsés. De akkor lássuk végre, miben áll a Kolozsvár városához köthető művészek művésze a Múcsarnok szerint.

A kiállítás első tereiben rögtön a történetünkben négy legexponáltabb szerephez jutó és generációsan is meghatározó jelentőségű képzőművész munkáival találkozunk. Az első terem legszembetűnőbb művei Adrian Ghenie festményei, melyeknek kontúrjai a legtöbbek számára elsőként ugranak be a „Ko-

lozsvári Iskola” emlegetése kapcsán. A Ghenie-festmények elképesztő sikere kapcsán fanyalgók azzal intézik el a képeket, hogy ezek az ún. képcarnoki, vagyis az évtizedekkel ezelőtti hivatalos festészet kortárs interpretálásai a nyugati piac egzotizáló tekintete számára. Ám ezek a kritikuskok akkor tévednek nagyot, amikor szemellenzőiket használva nem ismerik fel a művek által indukált összetett ironikus keretet és referenciamezőt, azt, ami tortacsaták ihletéséből képes kirajzolni egy háborzongatóan személytelen portréképfestészetet, vagy éppen figyelmen kívül hagyják a Duchamp temetését fiktíven megidéző festmény pimaszságát, ami az ikonikus *Forrás* című piszoár gesztusértékének leszármazottja. Ghenie rendkívül összetett alkotói módszerébe is bepillantást nyerhettünk néhány mű által, amelyek arról tanúskodnak, hogy a művész kollázszerűen összeállított tanulmányaiból ülteti át a vászon textúrájára párját ritkítóan expresszív felületeit, amelyeket különlegesen sötét és mély színkombinációi fémjeleznek.

Ghenie rendkívül komor hangulatú festményei kiragadott, kimerevített és időtlenített történeti képek, talán az egyik legdermesztőbb kiállított festménye nem is a már említett Duchamp-ravatal, hanem a *Lehetne akárhol* című kép, amin egy útszéli kivégzést vizionál fél-madártávlatból.

Egy, a „Kolozsvári Iskolával” kapcsolatos prekonceptiót már a kiállítás első termében is igyekszik eloszlatni a kolozsvári szcénát első kézből ismerő, Aradon született és korábban ott is kurátorkodó Angel Judit. Hiszen már a kiállítás előszavában felhívja a figyelmet arra, hogy a kolozsvári képzőművészet egyenrangú összetevői a lírai és kritikai konceptuális művészeti alapokból való építkezés és a figuratív festészeti tradíció. Így már a Ghenie-képekkel átellenben „pofára esik” a kiállítás egyik tagadhatatlan jolly jokere, Ciprian Mureșan, aki Yves Klein hírhedt *Ugrás a semmibe* című művét dolgozta fel, a három másodperccel Klein elrugaszkodása utáni állapotot bemutató koncept-fotóval, ami a művész a londoni Tate Modernben nyílt kiállításának is egyik enigmatikus darabja. Az első tér hangsúlyos eleme továbbá az üres szobortalapzatot imitáló ytong struktúra, melynek gyomrában Mureșan Dog Luv báb-paraboláját vetítették magyar szinkronnal. Én az objekték közül mégis Cristi Pogăcean *Ólom* című művét emelném ki ebből a térszegmensből, mely szerintem az egész kiállítás egyik legerősebb darabja, emiatt talán egy kicsit expo-

náltabb szereppel is megbirkózott volna. A mű egyébként nem más, mint egy katonasisak ólomból készült mása. A sisakról csak annyi bizonyos, hogy második világháborús modell, lényeges viszont, hogy ennél pontosabban talán nem is állapítható meg a provenienciája. Az viszont biztos, hogy ha bárki megpróbálná a fejébe húzni, jó eséllyel roppannának meg a csigolyái a súlya alatt, ami nyilvánvalóan a múlt terheinek allegóriája is.

A rendkívül erős képek, tárgyak szinte súlytalan geggé változtatják Mírcea Cantor rövid videóját, amin egy rendkívül helyes angolsággal beszélő gyermek közli, hogy úgy döntött, ma nem menti meg a világot. De haladjunk is tovább virtuális sétánkon, mert az első teremből két ellentétes mágikus pólus nyílik: egy fekete terem és egy hófehér szoba.

A fekete tér talán a szimbolika sem véletlen, Victor Man birodalma. A komplex térinstallációt nagyrésztben jegyző Man a kolozsvári szcéna egyik legrejtélyesebb, egyben egyik legmeghatározóbb jelentőségű művésze, akinek nagy szerepe van a lokális tradícióvá kinövő figurális festészeti alapok letételében is. Victor Man elképesztően háborzongató, szinte woodoo rítusok kellékeihez hasonló, pszeudomágikus erővel bíró, meghatározhatatlan eredetű tárgyak kombinációival teszi teljessé, más önmagukban is enigmatikus festményeit. A misztikus, hibát és ellentmondást nem tűrő térben univerzális jelentőségűvé nőnek a tárgyak, melyeknek szimulált varázsereje a látogató kontextus nélküli állapotából is táplálkozik. Az ösztönösnek ható objektkonstellációk zsigeri élménye sokáig kísérti nézőit. Man kiterjesztett képterei, „fekete mágiából” építkező színei, kék szemű macskái még sötét szexuális ösztönöket is a fekete tükrök felszínére sodornak. A művész ráadásul egy olyan térben installál, amelyet mintha saját barlangrajzai gyanánt gyerekkori képregénye hatalmas inverz tapétái határolnának. Érdekes összevetni, hogy a néhány teremmel beljebb helyet kapó Alex Mírutziumunkáinak sokkal direkter szadomázó konnotációnál mennyivel emlékezetesebb Man visszafogott brutalitása. De ne feledkezzünk meg persze az *Akiknek van foguk, és akiknek nincs* című installáció társszerzőjéről sem, Papp Anna-Belláról, akinek gipszbe fojtott tárgykontúrjai ennek a misztikus univerzumnak a szerves részét képezik. És nemcsak ezek a művek mondatják velem azt, hogy fogunk még találkozni Papp Anna-Bella nevével. A két művész installációjának integrált eleme a

tárgyakat övező rejtély és mágikus referenciartomány, amelynek negligálásával félre is értenénk ezt a típusú működésmódot.

Mircea Cantor átellenben található hófehér terében vetített videómunkája egy hasonlóan megkérdőjelezhetetlen művészeti regiszterbe kalauzol minket. Cantor ugyanis arra vállalkozott, hogy videójával megpróbálja kortárs eszközökkel vizualizálni a mítoszt magát. A földöntúli hangulatot árasztó sómezőt ábrázoló mozgóképen több fehérbe öltözött hosszú hajú lány sepregeti egymás meztelen lábának a nyomát. Cantor 2009-es, *A boldogság nyomában* című videója a művész sziszifuszi munkájának egyik legújabb stációja, melynek keretében a folklór kortárs vizuális interpretációját próbálja meg létrehozni. A kiállításon szerepelnek még Cantor olyan más, hasonlóan mérföldkőnek számító korábbi videói is, mint a 2003-as *A tájkép változik*, melynek jeleneteiben Tirana utcáin rendezett csoportokba verődő emberek hordoznak tükör-tüntetetőblákat.

A kiállítás kezdeti éteri regisztereit, Cantor szintiszta mítosztát és Man sötét, zsigeri regiszterben orkesztrált tárgyait elhagyva még kitart a kiállításon a Ghenie művei által indukált történeti és politikai munkák íve. A következő termekben megférnek egymás mellett Šerban Savu kietlenül kortárs román tájképei, amelyek legalább annyira szólnak lefestett emberi viszonyokról, mint a román valóság sivár hétköznapjairól, melyek elől képein a melósok az alvásba menekülnek inkább. Nem úgy, mint *László István üzletember* című izgága szobra, ami a vécné lehúzhatatlannak bizonyuló vörös csillagról szóló videóval egyetemben a kiállítás leghumorosabb felvételei közé tartozik. A kiállítás felvonultat még több ikonikus művet is, mint például Cristi Pogăcean *Szöktetés a szerájból*-ját, amin a művész egy faliszőnyegbe fonatta a román újságírókkal megtörtént hírhedt közel-keleti túszerdrama emblematikus fotóját.

Pogăcean egy másik videójában pedig abszurd módon emeli ki az utcai járókelők bigott vallásosságát, mivel azok hétköznapi sértájuk keresztvetéssel történő megszakításait dokumentálja. A román egyházzal foglalkozik Ciprian Mureșan slágerműve is, a pátriárkát eltaláló meteor viasszobor, amellyel együtt a művész Maurizio Cattelan eredeti művének botrányát is importálta Romániába. A *Korunk* olvasói számára nyilván nem ismeretlen kortárs fotóarchívumot hozott létre a Duo van der mixt, akik amúgy szintén vizsgálja egy modelljén a görög-katolikus és az ortodox egyház viszonyát. A duó több száz fotóján

Funar kolozsvári polgármestersége ideje alatt készült román nemzeti színű trikolor tárgyak és városi tájképek garmadájjával szembesülhetünk. Szabó Péter kicsit elaprózott, de elmélyedésre alkalmas műve hasonló jellegűből egyébként nincs túl sok a kiállításon – családjának történetét meséli el sok dia és kézzel írt feljegyzés segítségével. A közös történeti referenciartomány ettől kezdve fel-lazul a kiállítás oldaltereiben – az építészeti keret ugyan még összetartja a munkákat, de az architektúra hézagai is jelzik már a történeti szálak bomlását.

A kiállításon kiderül még azért, hogy Răzvan Botiș a legfiatalabb kolozsvári művész-nemzedék egyik legerősebb konceptuális hangja; az egy irányban megnyerhető Novosibirskbe szóló jegyeről pedig az, hogy az egyik legabszurdabb és legerősebb konceptuális gesztus a Műcsarnokban. Egy másik figyelemre méltó, de nemzetközileg még nem túlexponált név Radu Comșa, aki falnak támasztott efemer, textil installációival és térbeli kollázsaival modernista formakísérleteket idéz meg. Mihut Boșcut is rejtélyesen pszichedelikus objektakkal dolgozik, amelyeket olyan, főként kaliforniai és New York-i pop műveken előforduló élénk színek jellemeznek. Boșcut ráadásul videóra is veszi tárgyakkal készült jelmez jeleneteit. A számomra legérdekesebb fiatal festő-pozíció Sergiu Tomáé, aki szürreális szereplőkkel, elemekkel tűzdeli meg képeit, hogy csak a felejthetetlen nagymama kályhája mellett megjelenő Jetit idézzem fel a kiállításról. Toma a Savu-féle prózaián kietlen zsánert töltheti fel, ha konzekvensen kitart programja mellett. Ebben a férfihangok által dominált milióban rendkívül fontos és erős női pozíció jut Gabriela Vanganak, akinek a gyerekek által összetört, majd összeragasztott porcelán nippjei az emberi lélek rontatlan moralitását bizonyítják.

Sajnos van néhány kicsit családást keltő terem is a kiállításon, Leonardo Silaghi és Betuker István képei kicsit szürkéek maradtak. Sőt Veres Szabolcs is eltért képein az eddig tőle megszokott expresszív ecsetvonásoktól, és talán túlságosan is felaprózott vonásokkal hozta létre legújabb textúráit, melyekből így hiányzott az az erő, amitől eddig érdekesek lehettek a festményei. Mircea Suciú festményeit pedig egyszerűen túl kevés motívum különbözteti meg Michaél Borremans képeitől. És bár Victor Răcățau nagyméretű munkái nem túl meggyőzőek, kisméretű képeiből kirajzolódó mű-felhőjében akadtak jó darabok.