

Nagyon örülünk, ha filmek a képzőművészetet választják témául, rohanunk is rögtön a moziba. Aztán azzal szembesülünk: nemcsak a pórnépet kell felvilágosítani arról, hogy is készül a kortárs művészet, és hogyan is kellene fogyasztani.

Topor Tünde

Senki többet?

Három olyan film is ment mostanában az artmózihálózatban, amely a képzőművészeti közegről szolt..

Először...

Az első *A négyzet* volt tavalyelőtt, ott a svéd múzeumigazgató kalandjait nézve nyugodtan hátradőlhetett az ember, ó de jó, hogy itt él, ebben a felzárkózni képtelen országban, mert így egyáltalán nem azzal kell szembesülnie, mennyire kiégtek már körülötte a művészeti élet professzionális szereplői. Mint ahogy az sem reális veszély, hogy Magyarországon a kortárs múzeum baráti körének rendezett díszvacsora estélyi ruhás, szmokingos vendégeit megtámadja egy, a szórakoztatásukra odarendelt Oleg Kulik-szerű kortárs művész vadember. Hiába van ugyanis sok-sok éve Bátor Tábor-aukcio és más, hasonlóan jó ügyek, művészetpártolásban enyhén szólva sem tartunk ott, mint a svédek. (Mondjuk Oleg Kulik sem a régi már. Ahelyett, hogy a Nordic Art Fair vagy az Art Basel Miami Beach közönségét sokkolná azzal, hogy meztelenül, kutyaként, pórázon vezetted magát közöttük, inkább a budapesti Art Marketen festette meg nyilvánosan – és önironikusan – régi kutya-önmagát, újabb eladható változatot hozva létre abból a valamikori radikális ak-

cióból, amiről az embernek mindig csak a jutott eszébe, milyen lehetett szovjet alattvalónak lenni, például ide vezényelt kiskatonának egy magyarországi laktanyában.)

Ruben Östlund Arany Pálma-díjas filmje (amelyet az egyébként most 25 éves Cirko Film hozott be, és ezért hálás köszönet jár neki, akár csak a moziban talán még mindig futó *Mű szerző nélkül*ért) kérdéseket vetett fel a kortárs művészet érvényességét illetően, de valahogy úgy, mintha az elvileg szövetséges társművészet képviselői, vagyis a filmek sem értenék, mit akarnak a képzőművészek. Sőt, mintha lenne bennük valami irigység, hogy miért lehet agyament, elvont ötletekkel hatalmas, templomszerű terekbe kerülni, ahol aztán a látogatók megilletődötten bámulják a sok hókuszpókuszt – és akkor a kurátorokról még nem is beszéltünk, akik az egész szemfényvesztő processzus főpapjai. Legalábbis a film ilyesmit sugall, és tényleg kell lennie valamiféle sokáig elfojtott elégedetlenségnek a kiállításokon látható, és a múzeumokban a jövő számára megőrzendő mai művek érthetőségével, hasznosságával kapcsolatban a közönség széles köreiben is, különben a budapesti bemutatóra összehívott válogatott értelmiségi vendégek sem nevettek

volna fel annyiszor és olyan hálá-
san a múzeumi jeleneteken, például
azon, amikor a takarító véletlenül
beleporszívóz a kiállított műbe, ami
egy sóderdomb. A filmben a kortárs
képzőművészet keltette rossz érzé-
sek artikulálódtak, ráadásul minden
kétség nélküli kiáltásként, hogy a ki-
rály meztelen, és a megkönnyebbü-
lés akkora volt, hogy még Arany
Pálmát is hozott. Csakhogy a kortárs művek
nem olyanok, mint amilyeneket
A négyzetben láttunk (vagy
ha olyanok, az csak formai megfelelés), és általá-
ban nem is szuper-idióta marketing-
brainstorming-meetingeken jönnek
létre. Viszont ha a kortárs képző-
művészetet ironizáló filmnek már a
kiindulópontja ennyire rossz, akkor
a következtetés is csak annyi lehet,
hogy a forgatókönyvíró-rendező Ru-
ben Östlund nem járt eleget vagy
kellő nyitottsággal múzeumba, vagy
nem kérdezgetett olyanokat, akik
viszont járnak, tehát *A négyzet* vé-
gére is kikerülhetett volna a *Muppet
Show* zárómondata: „Szakértő: az
nem volt.”

A magyar művészeti közeg szerep-
elői, ahelyett, hogy magukra ismertek
volna a filmben, és jól szórakoztak
volna azon, milyen abszurdnak lát-
szik olykor kívülről, amit csinálnak,
inkább a fejüket fogták, döbbenet
nézve, hogy ér össze a kortárs mű-
vészet esetleges felülpozicionáltsága
miatti aktuális skandináv ellenérzés
a magyar múlt máig nyomasztóan
továbbélő, nehezen leküzdhető szo-
cialista realista örökségével, vagyis

hogy mindaz, ami nem közérthető,
egyenlő a blöffel.

Másodszor...

Az már a másik, művészettel foglalkozó, magyarul *Senki többet* címen bemutatott filmben hangzik el az egyik szakértő szájából, hogy háromféle ember van: aki látja, mi a jó mű, aztán akit meg lehet tanítani rá, és a harmadik, aki soha nem fogja látni. Tulajdonképpen innen indulunk, hiszen olyasvalaminek a létét kellene bizonyítani, ami nem mindenki számára felfogható és azonosítható. Sőt olyat, ami a világ népeiségének nagy részét egyáltalán nem érinti, vagyis a művészeti értéket.

A *Senki többet* nem tudta megőrizni eredeti címét a magyar forgalmazásban: a *The Price of Everything* ugyanis az angol nyelvterületen nagy karriert befutott Oscar Wilde-aforizmára utal; a *Dorian Gray* arcképében jellemeznek úgy valakit, hogy az a cinikus fajta, aki mindennek tudja az árát, de semminek sincs számára értéke.

Nathaniel Kahn (a híres brutalista építész, Louis Kahn fia) dokumentumfilmje egy aukció és egy kiállítás előkészítésének és megvalósulásának folyamatára fűzi fel azokat a jeleneteket, interjúrészleteket, amelyek segítségével megpróbálja körüljárni a művészeti érték fogalmát. Minden olyan típust felvonultat, amely a még mindig a világ műkereskedelmi központjának számító New Yorkban fellelhető: látjuk



Jeff Koonst, amint azt szuggerálja, mindegy, hogy egy ujjal sem ér hozzá a nevével fémjelzett művekhez, ő találja ki őket, és csak ez számít. Stúdióiban asszisztensek hada készíti a világ leghíresebb festményeinek másolatait, amibe aztán beleapplikálnak egy tükörként funkcionáló fényes kék acélgolyót (amivel ezután bárhol ha találkozunk, mindig Jeff Koons kamerára meredő, a beszélgetőpartnert szinte hipnotizáló kék szeme fog eszünkbe jutni), ebben tükröződve a néző belekerül a kép valóságába, és ha van több tízmillió dollárja, akkor persze a kép, illetve az egész konglomerátum bekerülhet az övébe.

Ellenpontként ott van a kicsi, öreg és süket Larry Poons, akire csak azok emlékezhetnek, akik megjegyezték az összes nevet, amit Tom Wolfe említ az 1975-ben írt *Festett malasztban*, ugyanis azóta eltűnt a színről, mondja is magáról, hogy biztos mindenki rég halottnak hiszi. A kamera valahová vidékre megy utána, ahol fák vannak és nyulak, és a műterme, ahova Bach-zenére lépünk be – nyilvánvaló a rendezői elfogultság. Hatalmas vászon fut körbe, amelyet folytonosan fest, valahogy úgy, ahogy Monet festhette az Orangerie-be került givernyi kert- és tórészleteket, hasonlít is a technika a kései Monet képekére, amelyeket amúgy is az absztrakt expresszionizmus előfutárának tartanak. Larry Poons épp újrafelfedezés alatt áll, de azt mondja, már biztosan nem élne, ha még mindig ugyanúgy festene, mint amivel anno befutott, és ha ott maradt volna a műkereskedelem közepében.

Közben a film apró gyomrosokat visz be Jeff Koonsnak, egyrészt be-

vág egy részletet *A Wall Street farkasából*, amelyben Leonardo DiCaprio épp lyukat beszél egy ügyfél hasába, de ez persze utalhat csak arra is, hogy Koons tőzsdeügynökként kezdte. Máshol viszont a műpiaci szakértők megjegyzik, hogy Koons egyik műve, a nagy, acél lufnyulak egyike szállodalobbiba került – innen már nincs visszaút, ez a vég kezdete, mondják.

Marilyn Minter festőnő Larry Poons-hoz hasonlóan a piac gyilkos hatásáról beszél, illetve arról, ha egy művész történetesen nő, akkor már egészen biztosan öreg lesz, mire befut, de még inkább halott.

A legérdekesebb és a magyar néző számára legkijózanítóbb részek azok, amikor kiderül, miért kerültek be modernebb műtárgyak is a nagy aukciósházák, a Sotheby's vagy a Christie's kínálatába, hiszen előtte az épületbe sem engedtek be olyasmiket, mint például Marc Quinn (az egyik Young British Artist) saját véréből készült, fagyasztott önportré-büsztyje, vagy Damien Hirst különböző, formalinban ázó állattemei. De elfogytak a régi művek, muszáj volt újfajta árut bevezetni a műtárgypiacra, és a vérfrissítés annyira jól sikerült, hogy ma már minden befektetési portfóliónak van műtárgyrésze, ami jelentősen továbbpörgeti a forgalmat, megváltoztatva az élő művészek kilátásait és ambícióit. Talán épp Damien Hirst az, aki mára ezeket a folyamatokat és az általuk gerjesztett anomáliákat megjelenítve, illetve maximálisan kihasználva alkot; egy gyűjtő arról anekdotázik, hogyan kezdett el folyni valami takonyszerűség több millió dollárért vett, formalinban ázó Damien Hirst-birkájuk orrából,

és hogyan kellett helyreállítaniuk különböző kezelésekkkel a műtárgy egészségét. Damien Hirst neve máshol is előkerül, egy orosz származású gyűjtő, Inga Rubenstein meséli el, mi volt az első műtárgy, amelyet a férjétől kapott, hogyan hatott rá, amikor meglátta Damien Hirst üveg mögötti pillangóit egy olyan vásáron sétálgatva, amit addigra már halálosan unt. Ő még most is elsirja magát a kamera előtt, amikor felidézi a pillanatot – ezen lehetne akár netetni is, főleg, mert közben egy több feltöltésen és botoxkúrán átesett arcot látunk, és mert rögtön utána egy olyan asztalra téved a kamera, ami egy négykézláb álló nőalak, hátán üveglappal –, de az egész filmben alig van rajta kívül olyan megszólaló, aki arról beszélne, milyen érzelmi hatást váltanak ki a művek, holott elvileg ez a fő funkciójuk, ez az, amivel többet tudnak, mintha Warhol ötlete nyomán csak azt az összeget szögeznék ki a falra, amennyibe egy adott műtárgy kerül.

Az viszont többször is elhangzik, hogy a művészeti érték konszenzuson alapul. Kérdés, kik kerülnek egyáltalán abba a helyzetbe, hogy konszenzusra tudjanak jutni egymással. És mit gondoljunk arról, amikor a biztos kézzel válogató, gyűjteménye nagy részét emberbaráti és adózási megfontolásoktól vezérelve a chicagói Art Institutnak ajándékozó gyűjtő, a holokauszt-túlélő Stefan T. Edlis, akinél egy rövidnadrágos, letérdepeltetett kis Hitler-szobor is megbújik a könyvespolcok között, mégis szeretné otthon, a falon, megszokott helyén látni Andy Warhol Liz Taylort ábrázoló sorozatának egy darabját, úgyhogy másolatot csináltat róla, és

azt teszi ki? Az aztán igazán fontos alapelv, és igazán konszenzusos nézet, hogy csak eredeti mű sugároz valódi energiákat. És akkor az egyik legnagyobb gyűjtő-műértőnek jó egy másolat? Vagy sokszorosított műnél ez úgyszemint számít? Vagy ha volt egy igazi Warholod, és eleget nézted, akkor a másolat is fel tudja idézni az élményt?

Aztán itt van még a legfontosabb, ami minden művészt és galériást foglalkoztat: min múlik, hogy valaki sikeres lesz-e? Ki fut be, és ki nem? Egy tőzsdei szakember szerint ezt szintisztán pénzügyi érdekek és spekulációk irányítják, minden attól függ, melyik művészből kik és mennyire vásároltak be. Leírva közhelyes, de amikor New Yorkban egy aukciós kiállítás örületes forgatagában mondja az egyik legbefolyásosabb gyűjtőként bemutatott riportalany, akkor számunkra, úgy értem, a kelet-európai magyarok számára, ismerve a nálunk koncentrálódó pénzerő nagyságát, illetve az azt birtoklók kortárs művészet iránti elkötelezettségének mértékét, inkább dermesztő. Viszont itthon épp ezért lehet a pénzmozgások és a műtárgypiac összefüggéseiről evidenciaként szóló mondat megvilágosító erejű: milyen nagy, különböző érdekeket összehangoló munka fekszik abban, hogy ma már Maurer Dórának önálló kiállítása van a Tate Modernben, Keserü Ilona a Metropolitan Múzeum, Nádler István pedig a Pompidou kiállításán szerepel. Bak Imre, akinek nemrégiben a Tate Modern és a Metropolitan gyűjteményébe is bekerült egy-egy műve, mondta egy, a film vetítését kísérő beszélgetésben, hogy ami most történik, az számunkra olyan, mintha eddig mindig csak

a kirakaton át, kívülről nézhetnék volna mekkora a sürgés-forgás a boltban, most viszont már ők is beléptek az ajtón.

A filmben feltörekvő művészként egy nigériai származású, de már Amerikában élő fiatal nő, Njideka Akunyili Crosby jelenik meg, aki egyébként rezignált szomorúsággal nézi online az aukciót, vagyis azt, hogyan ütik le egyik képét egymillió dolláron, amit pár éve nyilvánvalóan csak azért vett meg tőle valaki ennek töredékéért, hogy így forgassa meg a pénzét.

A keleti blokkot és annak gondolkodását egyelőre paradox módon a még pont a berlini fal felépítése előtt Nyugatra szökött Gerhard Richter képviseli. Az ő műveit elemzi az aukciós katalógus öszeállítását mutató részben a Sotheby's munkatársa, Amy Cappellazzo, aki végig azt bizonygatja, Richter úgyszemint jön el, akkor sem, ha két fontos műve is szerepel az aukción. Nem szeret ilyen helyekre járni. Aztán mégis megjelenik (valószínűleg a film stábjának is köszönhetően, amiben csak producerből is volt vagy tíz). Elmondja, szerinte mennyire nincs rendben az, hogy egy-egy képéért annyit fizetnek, amennyiért már házat is lehet venni, és hogy jobban örül annak, ha múzeumban látja őket, mert ott mindenki hozzáfér ahhoz a luxushoz, amit a művészet jelent. Látjuk, Amy Cappellazzo milyen képet vág erre, mondván: a múzeumok műtárgytemetőkké válnak, ha nincs ott mellettük a műpiac, folyamatos mozgásban tartva az egész rendszert.

A film, amelyet a Magyar Hangya hozott be, érdekes betekintést enged ebbe a világba, ahová mindenki igyekszik, és azzal is szembesít, mik

itt a téték. A végén eladják a Rich-tereket, és az évtizedekig visszavonultságban élő Larry Poonsnak is megnyílik a kiállítása New Yorkban. Ő nemcsak abból a szempontból szerencsés, hogy le tudott mondani a korai karrieréről, és így életben maradt, hanem amiatt is, mert a kiállítás az újabb műveiből nyílik, nem pedig azokból, amelyekkel még a hetvenes években forrt össze a neve. Mégis, látva a Jeff Koons–Louis Vuitton-kooperációból született, Leonardo-, Rubens-, Monet-képrészletekkel megnyomott, és nagy, arany betűkkel kiírt festőneveket mutató táskákat, hallgatva a filmben megszólaló művészettörténészeket, nézve a fiatal, afroamerikai nő csalódottságon úrrá lenni igyekvő arcát, biztosak lehetünk benne, hogy az igazi élet már valahol máshol zajlik, és az új művészeti értékek a szemeket nem New Yorkra függesztve születnek. Igaz: hogy miért mennyi pénzt adnak, még jó ideig ott fog eldőlni, pláne ha Hongkong mindjárt elesik.

Harmadszor...

Végül nézzük a harmadik filmet, amely szintén a képzőművészet néhez fájába vágja a fejszét. Ez Gerhard Richterről szólt volna, végül, hivatalosan egy olyan festő lett a főhőse, akinek az életrajza pontról pontra megegyezik Richterével, és olyan festmények szerepelnek benne, amelyeket egy Richter-tanítvány készített, és a Richter-képek motívumai köszönnek vissza róluk. *A Mű szerző nélkül* címmel bemutatott filmnél is saját forgatókönyve alapján dolgozott a rendező, Florian Henckel von Donnersmarck – akárcsak *A négyzet* esetében Östlund – és az igazság kedvéért hozzá kell

tennünk, hogy az előkészítés még teljesen Gerhard Richter részvételével zajlott, a történet a vele készült interjúk alapján állt össze. Csak aztán a megvalósult verzióban Richter nem ismert magára, ami nem is csoda, mert olyan tablót kapunk, ami valahogy végigvezet Richter életén, de az alkotói folyamatokhoz körülbelül anynyi köze van, mint amennyi a *Helga és Michael* című NDK-s, gimnazistáknak szóló felvilágosító filmnek volt az igazi szexhez. Vagy még annyit se: az olyan képsorok, mint amikor a Richter helyett végül Kurt Barnertnek elnevezett fiatal festő hosszan mered az üres vászonra, majd az alkotói válságból kivezető utat egy véletlenül kinyílt ablak világítja meg számára, pont azokat a közhelyeket adják tovább, amelyek kiirtásán a kortárs művészettel hivatásszerűen foglalkozók, úgy tűnik, inkább kevesebb, mint több sikerrel, de elszántan dolgoznak.

Az igazsághoz tartozik, hogy a film, a rendező művészetfelfogását leszámítva inkább jó, már rögtön a nyitójelenet átélhető közelségbe hozza az Entartete Kunstot bemutató kiállítások légkörét, hogy az is azonnal az ember eszébe jusson, mennyiért is kelnének el azok a művek mondjuk egy Sotheby's-árverésen, amelyeket a közérthetőség és az egészséges szellemiség nevében ítélték megsemmisítésre a Harmadik Birodalom akkori elfajzott műítészei. A

cselekmény egyébként hollywoodi mintára szó egybe szerelmi és történelmi szálat, miközben a főhős épp a nagynénjét haláltáborba küldő náci orvos lányába szeret bele. Csakhogy a forgatókönyv szerint az após búnei azáltal kerülnek napvilágra, hogy a műteremben kinyílik a fentebb már



emlegetett ablak, egymásra vetül gyilkos és áldozat képe, a Richter-alteregő festő pedig épp ettől a sugallattól jön rá, mi is az útja, mit is kell ez után

festenie. És bár az alapul szolgáló tragikus családi történet igaz, de a többi inkább a *Picasso kalandjaiba* illő megoldás, ott van az, hogy amikor valaki beleharap a csendélethez beállított almába, megszületik a kubizmus.

Ami miatt tehát mérgeledni lehet, az az, hogy egy ilyen film jó néhány mezőnyivel visszaküldi a kortárs művészet közvetítőit abban a társasjátékban, amit művészek, múzeumi szakemberek, független kurátorok, művészeti írók és a közönség játszik egymással. És nem tudom annak mennyire lehet örülni, hogy a két játékfilm tanúsága szerint ebben nem is vagyunk annyira lemaradva. Ha világsztár nyugat-európai filmrendezők is ezen a szinten gondolkodnak a kortárs képzőművészetről, akkor amitől a megoldást várhatjuk, és ami a leginkább feljövőben lévő ágazat kell hogy legyen világszerte, nem más, mint a *műzeumpedagógia*.