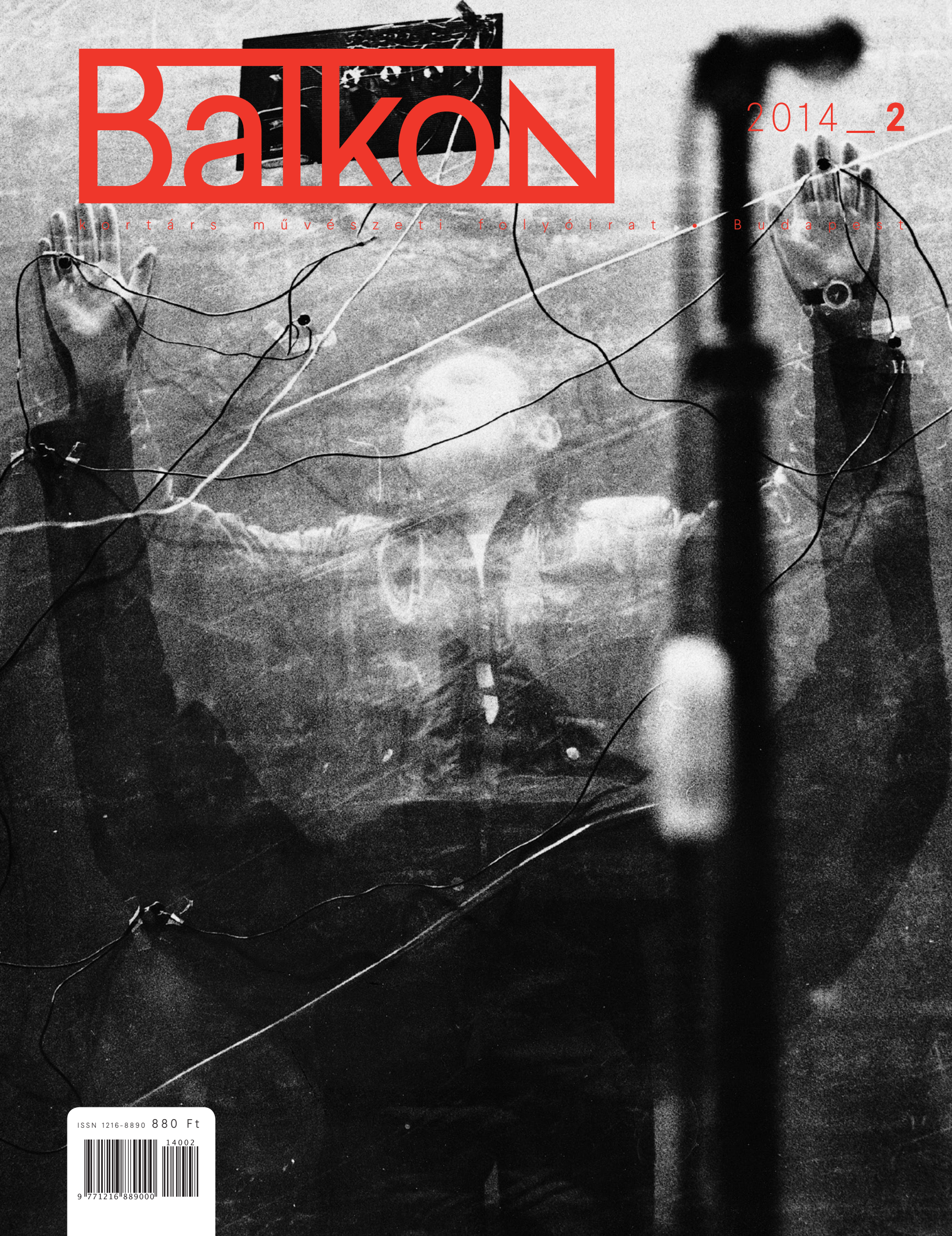


Balkon

2014_2

kortárs művészeti folyóirat • Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000





borító

PETER WEIBEL – VALIE EXPORT:
A mágikus szem [Das Magische
Auge], 1969
kiterjesztett mozgókép,
kiterjesztett kommunikáció
Fotó: Peter Weibel archívuma
© Peter Weibel

inside express

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

– 023

ANTAL BALÁZS

Szivacslépcső, 2013
poliuretán hab

Ugrálókötél gyakorlatok, 2013
videó

tartalom

4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal.
8. rész – Kérdések Lois Viktor
képzőművészhez

10



„Tudomány nincs művészet nélkül,
művészet nincs
tudomány nélkül”
Peter Weibellel
Paternák Miklós beszélget

17



Kovács Ágnes:
Múzeumra való műkincs,
egy müncheni lakásban
A Gurlittok kettős élete

21



Najmányi László:
SPIONS
Negyvenedik rész

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

25



Zöld Anna:
Természet anyánk nyaggatása...
A természet szerepe
a kortárs művészetben.
Építészet, képzőművészet, teória.
Szimpózium

34



Mi az, hogy keleti művészet?
Kókai Károly beszélgetése
Ursula Krinzingerrel,
Kaszás Tamás *Ersatz Utopia*
című kiállítása alkalmából

30



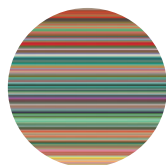
Üveges Krisztina:
„Ha jó az idő, lemegyünk a térre”
Nyílt tér – Lengyel András
kiállítása
NEO-ROSE IV. – Alfejezetek
a magyar konceptuális
művészet első fejezetéből

39



Palotai János:
Szó és Kép

32



Popovich Viktória:
Gerhard Richter:
Csík és Üveg (Streifen&Glas)

41



Kozák Csaba:
Időnyalóka
Sebestyén Zoltán kiállítása

42



Kozák Zsuzska:
Légvárépítő
Dátum nap nélkül.
Kerekes Gábor kiállítása

Főszerkesztő:

Hajdu István

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

Százados László

szazadoslaszlo@gmail.com

Szipócs Krisztina

szkriszta@c3.hu

Grafikai terv:

ElN Ferenc

elnfree@c3.hu

Fotó:

Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

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 ügyfél-
szolgálati 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
Árusítási ár: szimpla szám: 7.080 Ft • dupla szám: 1.770 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában
Arctic Volume White papírra.
Borító: Arctic Volume White 300 gr
Belív: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal.

8. rész – Kérdések Lois Viktor képzőművészhez*

Bódi Kinga: Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?

Lois Viktor: Csak hogy legyen összehasonlításunk, és hogy egy kicsit tágabb összefüggésben beszéljünk a magyar pályázati rendszerről, röviden elmondom, hogyan működik mindez itt Amerikában. Az USA-ban ötven állam van, és tudjuk, hogy a New York-i központ óriási befolyással van az egész országra. New Yorkban él a képzőművészetet kedvelő és támogató gazdag amerikaiak legnagyobb része. Ezt azért kell tudni, mert minden rajtuk múlik. Egész Amerikában nincs semmi állami támogatásból a képzőművészet területén, minden magánpénzből, alapítványokon keresztül zajlik. Mindenki a magánalapítványok „kegyeiért” küzd, és hozzáteszem, hogy ez irdatlanul nehéz, ha országos szinten gondolkodunk. Ha tehát ilyen perspektívából nézzük a magyar viszonyokat, akkor örülni kellene, hogy Magyarországon egyáltalán még beszélhetünk állami támogatásról. Az meg, hogy emellett nincsen magánszponzoráció, az a gazdasági helyzetnek köszönhető, illetve az évtizedek alatt tönkretett arisztokrácia hiánya okozza a mecénatúra teljes elmaradását.

Mindezek persze túllépve, a *Biennále* magyar részvételi döntéseiről és az elmúlt évtizedekben látott különféle kiválasztási metódusokról azt gondolom, hogy sem a régi önkényes döntések, sem a mostani nyílt pályázás nem jó. A régi rendszerben minden szakmai indoklás nélkül nevezett ki a minisztérium tetszőlegesen egy-egy személyt, aki megrendezhette a Magyar Pavilon kiállításait. Tudjuk, hogy ezeknek a személyeknek a kiválasztása általában nem az adott kor aktuális, magas színvonalú művészeti teljesítményeinek megfelelően történt, hanem inkább olyan szempontok érvényesültek, hogy ki az, aki valamiért megérdemli a rendezés jogát, ki az, aki „jól viselkedett” a minisztérium szerint, tehát teljesen óvodás módszerek szerint zajlott a játék. Ráadásul állami pénzből nagyszabású kiállítást rendezni külföldön, magyarán állami pénzből reprezentálni egy művészt (vagy egy csoportot) a világ előtt, a régi érában megkövetelt egyfajta lojalitást is a rendszer iránt.

A rendszerváltás után aztán legtöbbször az aktuális Műcsarnok-igazgató élhetett a biennále-rendezés jogával, ami azért kétségtelenül tisztább helyzetet eredményezett a korábbiakhoz képest. Aztán 2002-ben megszületett ez a ma is érvényben lévő nyílt pályázási rendszer, amit én kicsit furcsának tartok. Ennek ugye az lenne a lényege, hogy egy demokratikus úton összeállított szakmai zsűri szakmai alapokon dönti el, hogy ki(k) az(ok) a művész(ek), aki(k) jó ötleteket produkál(nak) a két *Biennále* közötti időszakban. De valójában nem erről van szó, hanem kapkodva összerakott ad hoc pályázatokról.

Mi lenne a megoldás? Kétévente van ugyebár biennále. November végén bezár az előző, és véleményem szerint az lenne a jó, ha akkor a kifejezetten a következő alkalomra összeállított kurátorcsapat elkezdene figyelni a magyar művészeket, és két éven keresztül folyamatosan követné a hazai kortárs képzőművészeti eseményeket. Ha ezek a kurátorok eljárának megnyitókra, műtermekbe, felkutatnának új művészeket vagy újra megnéznék a régi művészeket, akik esetleg újból megerősödtek stb. Két év alatt összegyűjthetnék a legjellemzőbb, legfontosabb, legaktuálisabb művészeti tendenciákat, és aztán meghozhatnák közösen a döntést. Ez egy nagyon komoly munka, két éven keresztül. A mostani pályázással pedig éppen az a bajom, hogy hiányzik belőle ez a munka. Mind a zsűri, mind a pályázó kurátorok részéről. Sokkal kényelmesebb fél évvel az aktuális *Biennále* előtt gyorsan kiírni egy pályázatot, a kurátorok meg gyorsan beadnak egy anyagot egy olyan művésszel, akiről azt gondolják, hogy illeszkedik a világ trendjéhez. A magyar pályázás csak az ötlet-ről szól, és semmi garancia nincs arra, hogy az ötletek a megvalósítás szintjén is jól működnek, mert az eredményt még soha senki nem látta. Ez kényes kérdés, tudom, de ha soha nem feszegetjük a kényes kérdéseket, akkor soha nem oldódnak meg ezek a problémák. Ezért van az, hogy a Biennále körül

* Lois Viktor 1950-ben született Tatabányán. 1974-ben kezdett el autodidaktaként képzőművészettel foglalkozni. 1982-ben Szentendrére költözött. Az 1987 és 1992 között készített hangszerszobrainak jelentős része lett az 1996-ban alapított tatabányai Szabadtéri Bányászati Múzeum állandó gyűjteményének az alapja. Ugyanott 1997-ben megszervezte az első tatabányai fémszobrász- és zenei alkotótelepet. 1993-ban Munkácsy-díjat kapott. Mobil- és hangszerszobrait komponált zenei kísérleteivel számtalan nemzetközi zenei fesztiválon lépett fel. Jelenleg az Amerikai Egyesült Államokban él, ahol a Contemporary Arts International (CAI) nonprofit művésztelep vezetője és szervezője.

Magyarországon mindig botrány van, mert a szisztéma nem jó. Nem lehet egy ilyen szintű rendezvény előtt másfél évig aludni, aztán a megnyitó előtt fél évvel kapkodva összerakni egy projektet, majd megint másfél évig aludni. Ez így nem megy. Egyszerűen fel kellene fognia a döntéshozóknak, hogy másképpen kell gondolkodni a *Velencei Biennále* esetében.

BK: Az 1993-as biennále több szempontból különlegesnek mondható a magyar pavilon történetében. Az akkori kurátor, KESERÜ KATALIN használta első ízben a magyar pavilon pincehelyiségét is kiállítás céljaira, ezzel teret nyújtva fiatal művészek számára a nemzetközi bemutatkozásra. JOSEPH KOSUTH installációja „alatt” a te munkáid kaptak helyet. Mi volt abban az évben az egész magyar pavilon kiállítási koncepciója? Hogyan esett Kosuthra és rád a választás?

LV: 1993-ra az egész biennále kicsit „álmos” vált. Az olaszok fel akarták rázni a rendezvényt, és ezért ACHILLE BONITO OLIVÁT nevezték ki főkurátornak, aki központi címmek a *Főbb irányzatok a művészetben (Punti cardinali dell'arte)* tematikát találta ki, s kijelentette, hogy eljött a „kulturális nomadizmus” kora. Utalva ezzel arra, hogy a képzőművészek is nomádok, országról-országra, helyről-helyre vándorolnak. Ennek „illusztrálására” Oliva arra kapacitálta az önálló pavilonnal rendelkező országokat, hogy 1993-ban cseréljenek „házakat”, vagy legalábbis mutassanak be külföldi művészeket a nemzeti pavilonokban. ez részben meg is valósult, hiszen a németek például a koreai származású és New Yorkban élő NAM JUNE PAIK munkáit mutatták be a német pavilonban, vagy az amerikaiak a francia születésű LOUISE BOURGEOIS műveit állították ki az amerikai pavilonban. Ennek a központi koncepciónak akart tehát Keserü Katalin is valamilyen módon megfelelni, így esett a választása először Kosuthra.

Kosuthról a neve alapján sokan azt gondolták (és gondolják ma is), hogy magyar származású, ám valójában semmi köze nincsen Magyarországhoz. Tudjuk, hogy Amerikában a névválasztás eléggé esetleges. Kosuth nagyszülei egyszerűen felvették ezt a nevet Kossuth Lajos amerikai látogatása után. Persze ez a névazonosság azért kiindulópontnak „jól jött”, közben meg mutathattuk azt is, hogy milyen nemzetköziek vagyunk, hogy egy amerikai művészt állítunk ki. De persze voltak konkrét kapcsolódási szálak is Kosuth és Magyarország között, nem csak a neve által. Egyrészt a konceptuális művészet atyja volt az 1960-as években, legalábbis ő így tartja számon magát, és számtalan magyar konceptuális művész rá hivatkozva indult el ugyanazon az úton. Tehát Kosuthnak volt egy ilyen „kötődése” a magyar képzőművészeti világhoz. Másrészt volt egy konkrét előzmény is, az 1992-ben a Kiscelli Múzeumban megrendezett *Détente*

című csoportos kiállítás, amelyen Kosuth munkái is szerepeltek.¹ Ez volt az első magyarországi bemutatkozása.

Pár hónap különbséggel, szintén 1992-ben nekem is volt egy egyéni kiállításom a Kiscelli Múzeumban,² amely összefoglalta az azt megelőző öt éves periódusomat. Ez a kiállítás zárta le a hangszerszobor-korszakomat: 70 hangszerszobrot állítottam ki. Igaz, én nem találkoztam Kosuthal akkor Budapesten, de mégis volt egyfajta kapcsolat köztünk a két kiállítás kapcsán. Keserü Katalin mindkét kiállítást látta és ezek után döntött a mi munkáink együttes bemutatása mellett Velencében. Katalin fejében úgy állt össze Kosuth művészete az enyémmel, hogy mindketten egyfajta új „nyelvezetet”, képzőművészeti kommunikációs formát alakítottunk ki: Kosuth a szövegeivel, én meg a hangjaimmal – a hangszerszobraimon keresztül. A koncepció kialakítása nem lehetett könnyű döntés a részéről, ha ismerjük a korabeli magyar viszonyokat. 1992 még éppen, hogy csak az átalakulás ideje volt Magyarországon, úgyhogy sokan (a politika és a művészeti szakma részéről egyaránt) nem nézték jó szemmel Kosuth jelölését, azaz azt, hogy idejön egy idegen, hatalmas kiállítási lehetőséget kap a velencei Magyar Pavilonban és mindehhez a magyar állam pénzét költi el. Tehát még meg sem valósult a kiállítás, de már Kosuth nevének a felvetése is botrányos volt bizonyos körökben. Talán én voltam az „elégtétel” a kritizálók felé, hogy azért lesz egy magyar is a pavilonban. Katalin egyébként akkor már évek óta figyelte a munkásságomat, az 1989-es székesfehérvári kiállításom³ katalógusába ő írta a bevezető tanulmányt.

1993-ban tehát a Magyar Pavilonban egy konceptuális kiállítás volt látható „felül” és egy úgymond „kézimunkás”, kézzel összerakott, hétköznapi anyagokból és hagyományos technikai eszközökkel megalkotott műtárgyegyüttes „alul”. Sokan úgy gondolták, hogy megalázó, hogy az én munkáim csak a pincében kaptak helyet, de én ezt egyáltalán nem tartottam megalázónak, sőt, kifejezetten örültem neki. Engem az motivált, hogy egy megfelelő kiállítást csináljak egy „nem megfelelő” helyen.

1 *Détente*. BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeuma, Budapest, 1992. december 13 – 1993. január 31. Résztvevő művészek: Rudolf Fila, Milan Knížák, Stanislav Kolíbal, Adriana Šimotová, Jiří Valoch, Arnulf Rainer, Tony Cragg, David Rabinowitch, Nancy Spero, Joseph Kosuth. Megnyitotta: Hegyi Lóránd művészettörténész.

2 *Lois Viktor. Kamaszkorom utolsó nyara*. BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeuma, Budapest, 1992. június 5 – augusztus 23. Megnyitotta: Wolfgang Kos művészeti kritikus. A kiállítás keretében 5 koncert is elhangzott 18 zenész és a közönség részvételével.

3 *Lois Viktor: Nagyfesztélyű üzenet – feLugossy László: Otthon a rohanó, torzult világban*. István Király Múzeum – Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1989. május 6 – június 18.

Lois Viktor a Magyar Pavilon pincelejárata előtt *Gigant II*. (1990) című objektívjével. Magyar Pavilon, Velence, 1993. © Fotó: Lois Viktor Fotóarchívuma





LOIS VIKTOR
Hangszobrok. Kiállítási enteriőr, Magyar Pavilon, Velence, 1993
© Fotó: Lois Viktor Fotóarchívuma

BK: A Velencei Biennále régóta erősen kritizált a nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Ahogy említetted, 1993-ban éppen a nemzeti pavilonok határait feszegető kiállítások kerültek előtérbe Achille Bonito Oliva akkori főkurátor koncepciójának köszönhetően. Mit gondolsz a Velencei Biennále nemzeti pavilonrendszeréről?

LV: Azt gondolom, hogy Magyarországnak örülnie kellene, hogy van saját nemzeti pavilonja, nem is akármilyen helyen! Számptalan feltörekvő, ma már gazdag ország küzd a kiállítási lehetőségért Velencében, Magyarországnak ez meg evidencia évtizedek óta. Ezt szerintem nem kellene kritizálni, sőt, Magyarországnak sokkal jobban kellene a saját pavilonjával törődni. A Velencei Biennále nemzeti pavilonrendszerben lett felállítva, itt ez a tradíció. A kasseli documentán nincsenek pavilonok, ott meg az a tradíció. Ez a sokszínűség szerintem belefér a világ kortárs képzőművészeti kiállítási programjába.

A kérdéshez persze hozzátartozik, hogy az 1993. év ebből a „nemzeti problematika” szempontjából egy különleges dátum volt. Akkor éppen, hogy nem a nemzeti reprezentáció volt a lényeg. Ezért én akkor Velencében nem foglalkoztam azzal, hogy ki és mi vagyok. Nem voltam egoista ebben a játékban. Annak az évnek a komplexitását kell megérteni, ami alapvetően éppen a nemzetköziségéről szólt. Csak hogy egy példát említsek erre, YUKINORI YANAGI New Yorkban élő japán művész kiállítását. Yanagi színes kvarchomokból kirakta a világ zászlóit egy-egy plasztikdobozba, majd a dobozokat műanyag csövekkel összekötötte és a megnyitón beleengedett a csövekbe egy hangyarajt. A hangyák pedig jól összekeverték a világ zászlóit (a világ nemzeteit), ahogy össze-vissza vitték a homokszemeket az egyik dobozból a másikba. Gyakorlatilag a hangyák alkották meg a művet.

Aztán 1995-re minden visszaállt az eredeti kerékvágásba, hiszen 1993-ban Velence városvezetése nem nézte jó szemmel az Oliva-féle újszerű, a nemzetköziséget erősítő koncepciót. Szerintem mindig vannak és lesznek a nemzeti kereteket feszegető művek Velencében, de ettől függetlenül azt gondolom, hogy meg kell tartani a pavilonokat, és valójában azért lássuk be, egyelőre még egy nemzet sem akarta feladni a saját pavilonját.

BK: Mit jelentett 1993-ban egy magyar művésznek Joseph Kosuthal egy pavilonban részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a biennále magyar és nemzetközi megítélése az 1990-es évek elején?

LV: Ezt a kérdést is egy kicsit távolabbról kezdem megválaszolni: az 1980-as évek közepétől/végétől kezdve már voltak lehetőségeink nyugati „mozgolódásokra”, úgyhogy nem az 1993-as biennále jelentette a számomra az első nemzetközi szereplést. 1989-ben például részt vettem a hangszerszobraimmal a bécsi *Töne und*

Gegentöne kísérleti zenei fesztiválon,⁴ amelynek következtében számos nemzetközi meghívást kaptam, a legtöbbet Németországba és Hollandiába,⁵ majd 1992-ben a *Salzburgi Ünnepi Játékokra*. El kell, hogy mondjam, hogy ezek a nemzetközi meghívások nagyon korrektül zajlottak (a szállás, utazás, szállás, honorárium szempontjából), ami nagy újdonságot jelentett egy bizalmatlanságban szocializálódott kelet-európai művésznek. Úgyhogy jó néhány ilyen nemzetközi részvétel után Velence már nem jelentett nekem akkora újdonságot.

Ami a Magyar Pavilon korabeli megítélését illeti, én kifejezetten szerencsésnek mondhatom magam, mert a legjobbkor állítottam ki Velencében. 1986 és 1990 között minden alkalommal Néray Katalin rendezte a Magyar Pavilon kiállításait, amelyeknek igen pozitív nemzetközi visszhangjuk volt,⁶ így az emberek körében elterjedt a hír, hogy a Magyar Pavilonba érdemes bemenni. Ilyen „felvezetés” után jó volt ott kiállítani. Néray nagyon ügyes kultúrdiplomata volt: a német Ludwig Alapítvány magyarországi terjeszkedése és a budapesti Ludwig Múzeum megalapítása nagy részben az általa rendezett velencei magyar kiállításoknak volt köszönhető. Néray a *Biennálén* ismerkedett meg Peter Ludwiggal, és ismertette meg ott a német gyűjtővel a magyar művészeket, úgyhogy az ő jó szakmai együttműködésük Velencéből volt datálható. Természetesen 1993-ban is odajött Peter Ludwig hozzánk a Magyar Pavilonba, és nem hitte el, hogy már nem Néray a kurátor. Hiszen a *Biennále* egyszerre volt akkor kiállítás és vásár is, egy szokás, ami a bizalmon alapult. Az én műveim iránt is voltak vásárlási szándékú érdeklődők, bár sajnos végül nem realizálódott semmi.

Az pedig, hogy milyen volt Kosuthal együtt kiállítani? Kosuth egy más kaliber volt, neki akkor már kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszere volt. Igazából egy pavilonban állítottunk ki, de ezen kívül nem nagyon alakult ki személyes kapcsolat közöttünk. Ő a saját kiállítására koncentrált és én is az enyémmre. Más dimenziókban mozogtunk (mind költségekben, mind technikai megoldásokban). A katalógusok is külön készültek a

4 *A Wiener Festwochen* keretében: *Töne und Gegentöne*. Messepalast, Bécs, 1989. április 4–9.

5 Németországi és hollandiai koncertjei: Balhaus, Berlin, 1991. november 19; Galerie KK in Fisch, Braunschweig, 1992. március 7.; Galerie VVK, Hannover, 1992. március 11.; Paraplifabrieken, Nijmegen, 1992. március 28.; 2B, Eindhoven, 1992. március 29.; OCEAN, Arnhem, 1992. április 3.; Nova Zembla, s'Hertogenbosch, 1992. április 4.; Simeva Signe, Maastricht, 1992. április 5.

6 *Bak-Birkás-Kelemen-Nádlér*. XLII. *La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 1986. június 29 – szeptember 28.; *Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu*. XLIII. *La Biennale di Venezia 1988*, Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1988. június 26 – szeptember 25.; *László Fehér*. XLIV. *La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 1990. május 27 – szeptember 30. Lásd: Bódi Kinga: „Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 2. és 3. rész. Kérdések Bak Imre és Birkás Ákos képzőművészekhez.” *Balkon*, 2013/ 5., 4–11.; Uő: „4. rész. Kérdések Bukta Imre és Pinczehelyi Sándor képzőművészekhez.” *Balkon*, 2013/ 6., 4–13.; Uő: „5. rész. Kérdések Fehér László képzőművészhez.” *Balkon*, 2013/ 7–8., 4–10.

két kiállításához.⁷ Én inkább arra törekedtem, hogy mellette én is jól szerepeljek. Hogy a technikai és minden más fölény ellenére ne hozzak szégyent Keserü Katalinra, a magyar művészetre, és persze magamra.

BK: *Mennyiben illeszkedett az 1993-as velencei magyar kiállítás a biennále akkori „trendjébe”? Hová pozicionálnád a kiállítást, összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

LV: Ahogy már korábban említettem, az 1993-as magyar kiállítás nem csak hogy teljesen megfelelt a főkurátori koncepciónak, de szerintem kivitelezésben, minőségben is teljesen egyenlő volt a többi pavilonnal. Tehát mind teoretikusan, mind gyakorlati megvalósulásában az élvonalban volt. Még az én „kézimunkás” művészetem is a helyén volt. Egyébként 1995-ben JOVÁNOVICS GYÖRGY továbbfolytatta ezt a „kézimunkás” vonalat a velencei magyar kiállítások sorában,⁸ aztán hirtelen előtérbe kerültek a Magyar Pavilonban a videómunkák és gyakorlatilag ez a konceptuális irányvonal tart máig. Nekem ez egyhangú, és szerintem ezzel már nem is tűnnek olyan erőteljesnek a Magyar Pavilon kiállításai. Elég, ha csak a legaktuálisabb *Biennalét* nézzük: talált, hatástalanított, fel nem robbant első és második világháborús bombákról készített videók lesznek [voltak – B. K.] kiállítva.⁹ A jelenséget, amellyel a művész foglalkozik, amúgy jónak és aktuálisan érvényesnek tartom, de a megjelenését, a formanyelvét értelmetlennek gondolom. Az lett volna az igazi kihívás, ha a művész a tűzszerezések által manapság talált bombákból és lövedékekből húszat-harmincat összegyűjtött volna, és azokat össze-vissza elhelyezte volna a Pavilon padlóján. És az emberek élőben nézhették volna Velencében ezeket a több évtizedes múlttal rendelkező, rozsdásodó, pusztító eszközöket, amelyek akár fel is robbanhatnak. Ez sokkal erősebb lett volna hatásában, mint a bombákról készített videók. Ez megint konceptuális művészet, de ez már részben kifutott. Jó lenne visszatérni egy új tradicionalizmushoz, ami azt jelenti, hogy korszerű, de nem kizárólag videó.

BK: *Mesélj egy kicsit a te megvalósult kiállításodról, hogyan nézett ki, mi volt a rendezési elv? Régebbi (már meglévő) munkákat vittél a biennáléra, vagy új munkákat készítettél Velencébe? Miért?*

LV: Negyven művet vittem ki, de végül néhányal kevesebbet állítottam ki. Kizárólag a korábbi,

1987 és 1992 között készített hangszerszobraimból mutattam be egy válogatást, igazából az 1992-es Kiscelli Múzeumban kiállított anyagból szelektálva. Új munkát nem készítettem, nem is lett volna erre idő. Az egész pincerészt betöltötték a gépszobraim. Néhány a földön állt, néhány posztamensen, egy pedig kikerült a szabadtérre, a pincelejáró elé. Ez volt a „becsalogató” az alagsorba.

Minden hangszerszobromat műszaki gépek alkatrészeiből alkottam meg. A gépek nem az emberek ellenségei, hiszen az ember alkotta meg őket. Nem gyűlölni kell a gépeket, nem lázadni kell ellenük, hanem együtt kell velük élni, csak a megfelelő módon. Ez volt az alapvető elképzelésem a gépekből megalkotott műalkotásaimnál.

BK: *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitóig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Kik és milyen intézmények vettek részt a kiállítás megvalósításában? Milyen volt az installálás Velencében?*

LV: Véglegesen 1992 szeptemberében tudtam meg, hogy én is kiállítok Velencében. Egy őszi reggelen mentem dolgozni – akkor még mint irodagép-műszerész dolgoztam –, és a Magyar Narancsban olvastam a rövid hírt, hogy „Joseph Kosuth és Lois Viktor munkáit állítják ki a Velencei Biennalén a magyar pavilonban”. Persze a Kiscelli Múzeumban megrendezett kiállításaink után Keserü Katalin felvetette már nekem a biennále gondolatát, de biztosra csak a Magyar Narancsban olvasott hír után vettem a részvételt. Utána kezdtek el hívogatni a Múcsarnokból, hogy állítsam össze a kiállítandó műveim listáját, vigyem be a műveket fotózásra, írjam össze, milyen ládákat kérek stb. Közben mások meg azt kérdezték tőlem, hogy miért vállaltam el a szereplést, hiszen az alagsorban nem lehet normális kiállítást rendezni. Én meg azt mondtam, hogy egy művésznek ilyen nem lehet mondani, kiállítást mindenhol lehet rendezni, csak meg kell találni a módját. Ez a művész feladata. Nem csak a művek megalkotása, hanem a kiállítás összerakása is. Megkértem Katalint, hadd utazzak ki Velencébe, hogy megnézzem a helyszínt. Ez 1993 januárjában történt végül meg. Akkor láttam először a pincét, ami tényleg nem volt egy könnyű tér – labirintusszerű, nagyon osztott, alacsony a belmagasság, és a vízvezetékek nem a falban, hanem szabadon a térben, másfél méteres magasságban futottak. Úgyhogy tavasszal a kiállítás installálását igazából építkezéssel kellett kezdenünk: a vízvezetékek eltüntetésével, falazással, vakolással. Minden nagyon zűrzavaros volt, Olaszországban nem volt könnyű villanszerelőt, és egyéb műszaki szakembert találni, és nagyon kevés idő állt a rendelkezésünkre. Nekem a Múcsarnokból

LOIS VIKTOR
Hangszobrok. Kiállítási enteriőr, Magyar Pavilon, Velence, 1993
© Fotó: Lois Viktor Fotóarchívuma



⁷ Lásd: Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán / Zeno at the Edge of the Known World / Zeno all'orlo del mondo conosciuto*. (Kiáll. kat.), Múcsarnok, Budapest, 1993; Viktor Lois. *Hangutazás / Sound Trip / Viaggio nei Suoni*. (Kiáll. kat.), Múcsarnok, Budapest, 1993

⁸ Jovánovics György. *XLVI. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 1995. június 11 – 1995. október 15. Kurátor: Kovalovszky Márta

⁹ Asztalos Zsolt. *Kilőtték, de nem robbant fel. 55. La Biennale di Venezia*. Magyar Pavilon, Velence, 2013. június 1 – 2013. november 24. Kurátor: Uhl Gabriella

két technikus kolléga (GULYÁS PÉTER és MAYER RÓBERT) segített az installálásban. Az egyik művem, a *Facsaróhárfa* (1987) például nem fért be a kiállítóhelyiségbe, mert a pincében túl alacsony volt hozzá a mennyezet, a műnek pedig használat közben egy három méter átmérőjű kört kellett leírnia. Ezért azt találtam ki, hogy akkor lefelé kell tágítani a teret. Közben persze ázott alulról a pavilon, vízben, pocsolyában állva ástam ki végül egyedül a három méter átmérőjű gödört, mert a technikus kollégák már nem bírták. Persze egy ponton túl a lagúna vize feljött a padlózat szintjére. Végül behelyeztünk a gödör aljába egy deszkaplót és erre tettük rá a *Facsaróhárfát*, ami így is fél méter mélyen a vízben állt. Rozsdás is lett ez a része a kiállítás végére. De amikor felállt a mű, mindenki hihetetlenül boldog volt.

Kosuth tölem teljesen függetlenül dolgozott. Ő már áprilisban elkezdett installálni a saját asszisztenseivel és technikai stábjával, de a Pavilon falára történő szitázás mégsem sikerült nekik, mivel a falak nem voltak egyenesek és felületek sem. A Múcsarnok kiváló technikus, HORVÁTH ENDRE segített végül nekik megoldani a problémát, sőt, Endrének jutott az eszébe, hogy Velencében nagyon erős az UV-sugárzás és a nap öt hónap alatt kiszívhatja a szitázott falfelületeket és ezáltal teljesen láthatatlanná válhatnak a művek. Úgyhogy a saját kezével varrt egy árnyékoló vásznat, amit betett a tető alá. Ezen keresztül átjött a fény, de közvetlen UV nem érte a falakat.

Kosuth egyébként nagy hangsúlyt fektetett a saját katalógusára, a kiállítás lebontása után csak az maradt meg mint dokumentáció, hiszen a falakra szitázott konceptuális szövegei megsemmisültek.

Jól emlékszem, a megnyitó egy vasárnapi napon volt, és előtte csütörtök-péntek-szombat voltak a sajtónapok, meg a zsűrizés. Gyakorlatilag minden ezen a három napon dőlt el: a *biennále* sikere, a pavilonok sikere, a kapcsolatok kiépülése stb. De nekünk ezeken a napokon még bőven volt munkánk a pavilonban, úgyhogy nem nagyon értünk rá „reprezentálni”... A vasárnapi megnyitóra aztán persze minden elkészült. A megnyitón elképesztően nagy felhajtás volt, mindenki ott volt, aki számított: művészek, kurátorok, galéristák, gyűjtők, politikusok szerte a világból. Nagyon szomorúnak tartottam, hogy a magyar vezetők közül viszont senki nem jelent meg. A Római Magyar Akadémia volt a hivatalos társszervezője a magyar kiállításnak, de nem jött el onnan senki. Illetve FEKETE GYÖRGYnek mint akkori helyettes kulturális államtitkárnak kellett volna megnyitni a kiállítást, de persze ő sem jött el Velencébe. Utolsó pillanatban Keserü Katalin bedobta, hogy akkor nyissa meg a Zanussi cég vezetője – aki egyben tiszteletbeli magyar konzul is volt akkor – a pavilont. Kosuth meg én ott álltunk az átriumban, vártuk ezt az embert, és az eredeti terv az volt, hogy a megnyitószóveg után koncertet tartunk – az őri-áhangszerekkel előadunk egy improvizatív zenei darabot. A megadott hivatalos megnyitódíponthoz képest több mint fél órát vártunk, de az úr nem érkezett meg, úgyhogy elkezdtük a zenélést. Nagyjából tizenöt percet játszottunk, amikor megérkezett és persze ideges volt, hogy elkezdtük nélküle a megnyitót. Szégyen, de így végül nem volt hivatalos beszéd a magyar kiállítás megnyitására. A megnyitó után Kosuth rendezett egy zártkörű fogadást a neki fontos embereknek, engem is meghívott, de nem mentem el, mert addigra már hullafáradt voltam.

BK: *Ki finanszírozta a kiállításod költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztál?*

LV: Erre igazán Katalin tud válaszolni, ő kezelte a költségvetést. De ha jól tudom, nagyjából 20 millió forint volt az állami keret, amiből az én részem (szállítás, utazás, installálás, katalógus, honorárium) csak egy-két millió volt. A többi pénz a Kosuth-kiállításra kellett.

BK: *Mi volt a korábbi benyomásod, véleményed a Biennáléről? Változott-e ez 1993-ban azáltal, hogy részt vettél ezen a megakiállításon? Ha igen, mennyiben?*

LV: 1978-ban jártam először a *Velencei Biennálén*.¹⁰ Abban az évben egy nagy európai körutat tettem, mert kíváncsi voltam a nagy nyugati múzeumokra meg a nyugati művészetre. Akkor még szokás volt hálóztsákkal, pályaudvarokon aludva, hippiként bejárni a világot. Hazafelé pedig megálltam Velencében is, és megnéztem a Biennálét. Tudod, mi volt nekem 1978-ban a ott a döbbenet? Akkor szállta meg Afganisztánt a Szovjetunió, amire nemzetközileg mindenki tiltakozott, erre a Szovjetunió meg bojkottálta a biennálét, és felszólította a „baráti országokat”,

hogy ők is bojkottálják az eseményt.¹¹ És valóban, a magyar pavilon is zárva volt. De ugye az ilyen felszólítások teljesen hirtelen és következtelenül történtek, úgyhogy benéztem a pavilon zárt deszkaajtóján, és ott állt a félig felépített kiállítás, a ládákban a művek. Valószínűleg az installálás közben érkezett a hír, hogy a részvétel lefújva. Úgyhogy az arra az évre szánt kiállítási pénz úgy veszett el, mintha kidobtuk volna az ablakon.¹² Persze a többi pavilonban meg fantasztikus műveket láttam és hatalmas élmény volt az egész. Akkor még élt a pop art vége, meg a hiperrealizmus, úgyhogy ezek a tendenciák a itt is érződtek. Illetve ekkor láttam életemben először – élőben! – Joseph Kosuth-tól egy konceptuális munkát: az installációja, amely a Központi Pavilonban volt kiállítva, s egy neoncsövekből a falra „írt”szövegből állt. Annyira magával ragadott ez a munka, hogy megvettem a katalógusát. Otthon aztán a kötetet megmutattam más művészeknek, és voltak, akik rögtön rávágta, hogy ez „language art”. Aztán 1978 őszén a Fiala Képzőművészek Stúdiójának jubileumi tárlatán¹³ néhány kiállított munkán visszaköszött Kosuth neonfelirat-technikája, azaz volt, aki rögtön „átvett” egy nyugati kortárs képzőművészeti jelenséget, ami az akkori elzártágban tulajdonképpen pozitívan értékelhető. Aztán 1978 és

11 A Szovjetunió részben az afganisztáni kérdés, részben az 1977-ben megrendezett ún. „Disszidens Biennále” („provokatív ellenzéki Biennále”) miatt – amelyet szintén bojkottált a Szovjetunió vezetése, így a keleti blokk többi országa is – maradt távol 1978-ban újfent a *Biennále* éléről Carlo Ripa di Meana, a „Disszidens Biennále” kiötlőjét, illetve, hogy az 1978-as *Biennále* teljesen apolitikus a központi téma megjelölése alapján („A természetől a művészetig, a művészettől a természetiig”). Egy 1978. március 11-ei külügyminisztériumi „Szigorúan bizalmas” feljegyzés szerint a Szovjetunió álláspontja akkor az volt, hogy „nem vesznek részt a *Biennálén* addig, amíg az antiszocialista, antikommunista jelleggel kerül megrendezésre.” Ezt követően a magyar politikai vezetőség 1978. március 22-én kikérte a témában Bereczky Lóránd művészettörténész, a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság akkori munkatársának véleményét, aki egy végleges megbeszélést javasolt, illetve, hogy fogadja személyesen Magyarország Mario Rigót, Velence polgármesterét egyeztetés és pontosabb tájékoztatás céljából. Köztudott, hogy Ripa di Meana végül 1978 tavaszán nem távozott a biennále elnöki székéből, így az 1978-as biennále is az ő vezetésével került megrendezésre. Jelenleg nincs arról forrásértékű ismeretünk – ehhez további kutatásokra van szükség –, hogy lássuk, pontosan mikor döntöttek Magyarországon a távollét mellett, és mikor állították le végleg az egyeztetések és hezitálások közben folyamatosan haladó kiállítás-szervezést.

Ami biztos, hogy 1978. május 6-án a Külügyminisztérium tájékoztatta az MSZMP KB-t arról, hogy Csehszlovákia és az NDK biztos, hogy nem vesznek részt a *Biennálén* „az elmúlt évi biennalé hatása még érezhető”-indoklással, ellenben Románia illetékes hatóságai még tárgyalják az ügyet. A Szovjetuniótól érkező végleges „lefújás” feltételezhetőleg valamikor 1978 május-júniusában érkezhett. A témában fennmaradt ügyiratokat lásd: MOL XIX-A-33-a (KKI Általános iratok 1957–1980) 6002/1978.

13 *Stúdió – Jubileumi kiállítás 1958–1978*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1978. decembere.

10 *La Biennale di Venezia 1978. From Nature to Art, from Art to Nature*. Velence, 1978. július 2 – október 5.

1993 nem voltam a Velencében. Különösebben nem változott meg a véleményem a *Biennáléről* azáltal, hogy kiállítottam ott. Csak annyiban misztifikálódott bennem egy kicsit, hogy az nagyon jó érzés volt, hogy ott van az ember Velencében egy óriási nemzetközi csoportos kiállításon és minden kiállító művész egyenrangú és egyforma figyelmet kap. A nyugati művészek ismerték már korábbról egymást, nekünk meg jó volt belekerülni ebbe a nemzetközi személyes kapcsolatrendszerbe. Ezt kelet-európai művészként újdonságként és örömként éltem meg.

BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja az egész magyar pavilonnak és az ott bemutatottaknak? (Azon túl, hogy a Joseph Kosuth-kiállítás különjében részesült.)*

LV: A magyar visszhang először eléggé fanyalgó volt, mert mindenki bukásra számított. Sokan abban bíztak, hogy nem sikerül megvalósítani a kiállítást és akkor le lehet váltani Keserü Katalint a Műcsarnok éléről. Idősebb művészkörökből az én kiállításom rengeteg kritikát kapott Magyarországról. Hogy ezek a művek nem méltók a magyar művészethez, degradáló talajvízben álló műalkotásokat kiállítani, megalázó helyzet Kosuth „alatt” kiállítani stb. Közben meg jöttek a fiatal magyar képzőművészek, pl. Beöthy Balázs, és örvendeztek, hogy akkor mostantól végre a fiatalok is teret fognak kapni Velencében.

A nemzetközi reakciók sokkal pozitívabbak voltak, és nem csak Kosuth kiállítását illették dicsérő szavakkal. Viszont elkövettünk egy óriási kommunikációs hibát: amikor a zsűri körbejárta a pavilonokat, senki nem volt ott a Magyar Pavilonnál. Ez biztos, hogy közrejátszott abban, hogy csak Kosuth kapott díjat az ő kiállítására és nem az egész magyar pavilon.

Miután otthon is mindenki látta a nemzetközi sikert, némileg megváltozott a hangnem. És aztán később – ez hozzátartozik az igazsághoz – a biennálén kiállított munkáimnak a jelentős része magyar közgyűjteménybe került, aminek nagyon örülök. Részben a debreceni MODEM-ben, a Tatabányai Múzeumban és a Kiscelli Múzeumban található a hangszerszobraim.

BK: *Milyen hatása volt – ha volt – a biennálén való részvételnek a későbbi művészetednek a szempontjából? (Kaptál-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?)*

LV: 1993-ban nagyon nagy volt a mozgás a biennálén, rengeteg gyűjtő, galerista, múzeumigazgató fordult meg a kiállításon. Sokukkal nem is találkoztam személyesen, mert nem lehetett mindenkivel beszélni, de egy halom névjegykártya és üzenet gyűlt össze a kiállításom bejáratánál. Konkrét felkéréseket kaptam kiállításokra, illetve meghívásokat kortárs zenei fesztiválokra a világ legkülönbözőbb helyeire – Athénba, Palermóba, Hamburgba, Ázsiába. A következményeknek sajnos szomorú története



LOIS VIKTOR
Hangszobrok. Kiállítási enteriőr, Magyar Pavilon, Velence, 1993
© Fotó: Lois Viktor Fotóarchívuma

van. Mivel akkoriban még nem tudtam angolul, a névjegykártyákat odaadtam a Műcsarnokban egy lánynak, hogy levelezze le nekem ezeket a meghívásokat. Pechemre valahogyan elhagyta a névjegyeket. Persze én voltam a bolond, hogy nem másoltam le ezeket a meghívásokat és a címeiket, és az eredeti listát adtam oda. Naiv voltam, de most már ilyet nem csinállok. De szerencsére jöttek aztán más, újabb meghívások. Viszont így nem mondhatjuk, hogy a biennále hatására indult be a nemzetközi karrierem. Ha valamikor beindult, az 1989-ben történt a bécsi *Töne und Gegentöne* fesztiválon való részvételemnek köszönhetően. Ott kezdtek el érdeklődni a hangszerszobraim iránt a nyugati fesztiválszervezők. Én soha nem dimenzionáltam túl a biennalét. Sokan úgy gondolták 1993-ban, hogy nekem ez a csúcspont, de én csak egy állomásnak tekintettem. És az, hogy ma Amerikában élek és a párommal felépítettük a CAI-t,¹⁴ az egyáltalán nem ennek köszönhető. A CAI létrehozása mögött hosszú, kemény munkával teli évek vannak. Csak úgy kijönni New Yorkba és kariert csinálni, ez így nem megy, ezt el kell felejteni. Sok magyar művész megpróbálta így, de mind hazamentek. A biennalés „hírnevemből” én sem tudtam volna semmihez sem kezdeni itt.

BK: *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a biennálén való részvételedről?*

LV: Minden nehézség ellenére, csak jó emlékeim vannak. Úgy jöttem el Velencéből, hogy amit akartam, megcsináltam. Jól éreztem ott magam az emberekkel és szakmailag is elégedett voltam a végeredménnyel.

BK: *Követed-e minden két évben a biennalét? Hogyan látod, mennyit változott az 1990-es évek óta?*

LV: 1993 óta csak kétszer voltam Velencében, 2003-ban és 2005-ben, de egyik alkalommal sem maradt bennem felejthetetlen élmény. Mindenhol csak videók vannak kiállítva, ezért a biennále tematikailag nekem újra visszazökkent az álomságba. Az infrastruktúra szempontjából meg nem változott semmi, a pavilonok ugyanúgy állnak, és megvan a külön központi kiállítás is.

BK: *Részt vennél-e megint a Velencei Biennálén?*

LV: Persze, ez nem is kérdés!

Készült: Boston-Budapest (Skype-interjú),
2013. január 23.

¹⁴ A Contemporary Arts International egy nonprofit közösségi művésztelep a Boston melletti Actonban található kőbányában. A CAI szimpóziumokat, művészeknek rezidencia-programokat és kiállításokat szervez. (<http://www.contemporaryartsinternational.org/cai/>)

„Tudomány nincs művészet nélkül, művészet nincs tudomány nélkül”

Peter Weibellel* Peternák Miklós beszélget

Peternák Miklós: Az 1996-ban a Ludwig Múzeumban és a C3-ban bemutatott A művészetet túl című kiállítás¹ katalógusának bevezetőjéhez Baudelaire idézetet választott mottónak: „A nemzeteknek akarata ellenére vannak nagy fiaik”² Miért?

Peter Weibel: Normális esetben úgy gondolnánk, hogy a tehetségeket segíti a nemzetük. De ha közelebbről megvizsgáljuk, ez a látszólagos konszenzus eloszlik. Véleményem szerint a tehetségnek mindig küzdenie kell a környezete, a rendszer és a nemzet ellen is, mert ha egy talentum kreatív, akkor új gondolatokat, ideákat hoz létre, s ez az embereket frusztrálja, idegessé teszi. Az emberek hozzászoktak az eszméikhez. 1957-ben jelent meg Leon Festinger könyve, *A kognitív diszsonancia* elmélete.³ Leírja, hogyan működik a zseni. Ezeknek az embereknek új ötleteik vannak, találmányaik, ami szétrombolja az úgynevezett kognitív harmóniát. Ez nagyon kellemetlen, mert a már ismert újragondolására ösztönöz, jelzi, hogy valami baj lehet azzal, amiről úgy véltem, hogy tudom. Az agynak sajátossága, hogy elnyomja az új információkat, segítve ezzel megőrizni a saját véleményünket. Amikor döntésről van szó, hogy kinek a véleményét fogadjuk el, jellemzően úgy gondoljuk, a saját véleményünk jobb a másénál – átprogramozni a gondolkodásunkat, elfogadni az újat nagyon kényelmetlen dolog. Egy tehetség mindig kognitív diszsonanciát hoz létre. Tanárként is megtapasztaltam, hogy a tehetséges művészek, diákok kissé problematikusak, de őket így kell elfogadnunk – azért nehéz velük, mert nagy tehetségük van. Éppen úgy, ahogy az egyik rendszer követi a másikat. A nemzetek nagy fiaikat szülnék, de saját akarata ellenére, mivel jobban szeretnék közepszerű rabszolgákat, akik a jól ismert eszméket ismételtetik.

PM: Az említett kiállítást (melynek katalógusa németül majd angolul is megjelent)⁴ az osztrák millennium és a magyar millicentenárium alkalmából

rendezték meg. Arról szólt, hogy mi Ausztria és Magyarország szerepe, hozzájárulása a nemzetközi tudományhoz és a művészetekhez. Önnek van egy osztrák weboldala.⁵ Mit jelent – ha jelent egyáltalán valamit – osztrák kísérleti művésznek lenni?

PW: Ez csak egy konvenció. Először is én nem vagyok érdekelt ebben a weboldalban, nem én csinálom, hanem egy-két emberem foglalkozik vele, abból a célból, hogy néhányan tájékozódni tudjanak. Én európainak érzem magam. Mikor Amerikában tanítottam öt éven keresztül, felismertem – sokkal inkább, mint korábban bármikor –, hogy egy kicsit kényelmetlenül érzem magam az ottani társadalomban, majd rájöttem, hogy azért, mert én Európa terméke vagyok, az európai kultúráé. Ezért is készítettem ezt az összehasonlító tanulmányt Magyarországról és Ausztriáról, mert Közép-Európában volt olyan pillanat, amikor nagyon fontos volt, hogy a kultúra és a tudomány fejlődjön. Számomra Európa ideája a kultúra, és nem a gazdaság – magamat az európai kultúra polgárának tekintem, a tudás, intelligencia köztársaságában (Gelehrtenrepublik).

PM: Orvostanhallgató volt, matematikát is tanult, vagyis természettudományt, hogyan fordult a művészet felé 1964-66 körül? Az akciók, kísérletek, az új médiumok felé?

PW: Amikor fiatal voltam, tudni akartam, hogyan működik a világ, az agyunk. Szóval úgy gondoltam, hogy először megismerem a test és az agy működését, aztán tanulhatok neurofiziológiát stb., ez volt 1960 körül, amikor 16 éves voltam.

1 A művészetet túl. Ludwig Múzeum – KMM, Budapest, 1996. október 17 – november 24.

2 Meztelen szívem, VII.

3 Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press

4 Peter Weibel, ed. (2005): *Beyond Art: A Third Culture*. Springer Wien New York; Peter Weibel, szerk., (1999): *A művészetet túl*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum / Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest; Peter Weibel, Hrsg. (1997): *Jenseits der Kunst*. Passagen Verlag.

* Peter Weibelt 2013. november 7-én díszdoktorrá avatták a Pécsi Tudományegyetemen, az Egyetem Művészeti Karával fenntartott kapcsolata és hallgatóinak a nemzetközi művészeti életben történő hathatós segítsége elismeréseként. A beszélgetés ennek kapcsán, a Ludwig Múzeum – KMM *Beat-nemzedék*. Allen Ginsberg című kiállításának megnyitóját követően készült, amelynek egyik társrendezője volt a Weibel vezetése alatt álló karlsruhe-i Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

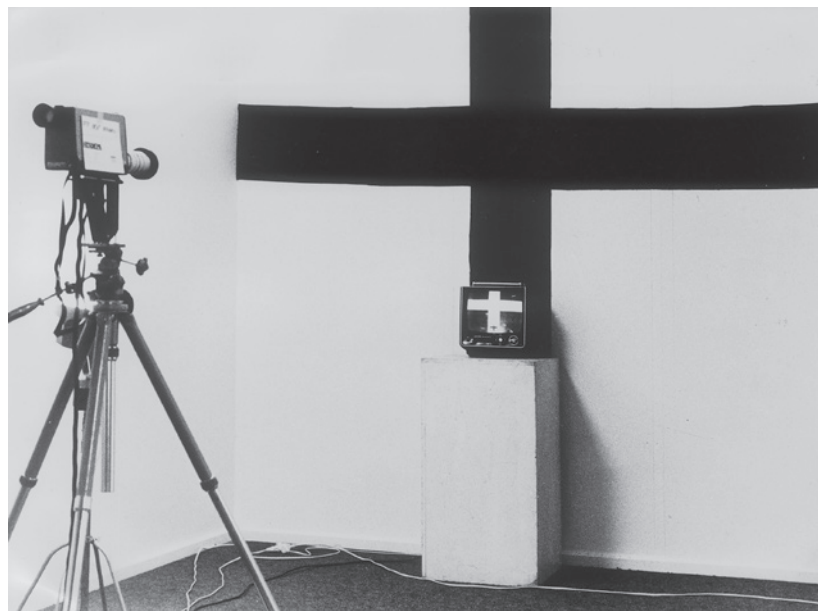
5 <http://www.peter-weibel.at>

Úgyhogy rendeltem egy könyvet, aminek ígére-
tes címe volt: *Laws of Thought*,⁶ George Boole-
tól. Úgy véltem, a cím alapján, ha a gondolkodás
törvényeit megismerem, tudni fogok mindent.
Valójában ez egy régimódi könyv volt az algeb-
ráról, valamint az algebra logikai megalapozásá-
ról. De később rájöttem, hogy Boole algebrája
az alapja Shannon⁷ elektronikai alkalmazásainak.
S mikor őt olvastam 1966 körül, azonnal rájöttem,
hogy ezt ismerem, értem, ez a Boole-algebra.
Vagyis ezzel a számítástechnika alapjait is megta-
nultam. Megpróbáltam kombinálni az orvostudo-
mányt a matematikai logikával („laws of thought”),
szuverén modelleket készíteni a tudatról, míg-
nem rájöttem, hogy nyolc évembe kerülne a spe-
cializációval együtt kitanulni, így három év után
otthagytam az orvostudományt, belemerültem
az automatizálás tudományába.

Matematikai logikát tanultam, ez volt akkor,
az 1960-as évek végén a szakkifejezés a *com-
puter science*-re, majd 1974-ben kiad[at]tam⁸
egy könyvet az automatákról. Ez akkortájt volt,
amikor Steve Jobs és Steve Wozniak, valamint
Paul Allan és mások megalapították az Apple-t,
illetve a Microsoftot⁹ és más hasonló cégeket.
Én sokkal többet tudtam a számítógépekről
akkor, mint ezek az emberek, de európai érte-
lmeségiként intézetet hoztam létre, *Experimental
Epistemology*-nak hívtam, ami eléggé misztikus,
tipikus európai misztikum. A számítógépekkel
lehetett kísérleteket végezni, megválaszolni
episztemológiai kérdéseket. Pedig el kellett
volna vonulnom egy garázsba céget alapítani.
De láthatóan túl hülye voltam, később ez nyil-
vánvalóvá vált. Készítettem például egy rajzot,
hogyan redukáljuk az áramköröket, de ez csak
egy rajz volt, eszembe sem jutott megcsinálni,
összekötni ezeket az áramköröket, majd eladni.
Egy barátom, Werner Schimanovich készített
egy programnyelvet, a Simula-t, évekkel azelőtt,
hogy a szimuláció ötlete ismertté vált. Mondtuk
is néhány embernek, hogy mi szimulálni tudnánk,
amit csinálsz, például a forgalmat vagy a vonat-
pályákat stb., de mindenki azt mondta, hogy
nincs rá szükségük. Akkor abbahagytuk, mert
senkinek sem volt rá szüksége. Majd fél év után
az intézet összeomlott, mivel nem volt semmi
bevételünk, annyi sem hogy kifizessük a bérleti
díjat. Igazi fiaskó volt, de mindegy.

Ugyanakkor már a hatvanas évek elején rájöttem,
hogy a társadalomnak meg kell változnia, de nem

PETER WEIBEL
Transzfinit transfer
[Transfinit
Transfer], 1977
videósorozat, kiállítási
enteriór az Art
Basel '77-en
Fotó: Peter Weibel
archívuma
© Peter Weibel



6 George Boole (1854): *An Investigation of the Laws of Thought*
7 Claude E. Shannon (1948): *A Mathematical Theory of
Communication*, Bell System Technical Journal, Vol. 27, pp.
379–423, 623–656.

8 Franz Kaltenbeck és Peter Weibel írták az eredetileg 1956-
ban angolul megjelent tanulmánygyűjtemény német kiadásának
bevezetőjét. Claude Elwood Shannon, John McCarthy (Hrsg.):
Studien zur Theorie der Automaten, Rogner & Bernhard,
München, 1974

9 Microsoft: Bill Gates és Paul Allen, 1975. április 4. [http://
en.wikipedia.org/wiki/Microsoft](http://en.wikipedia.org/wiki/Microsoft)
Apple Inc. Steve Jobs, Steve Wozniak és Ronald Wayne, 1976.
április 1. http://en.wikipedia.org/wiki/Apple_Inc.

PETER WEIBEL – VALIE
EXPORT
A kutya (a vesztes)
dossziéjából [Aus
der Mappe der
Hundigkeit], 1968
februárja
kommunikációs
akció
© fotó: Joseph Tandl



találtam meg a módot arra, hogy ezt politikailag hogyan lehetne megvalósítani, erre
nem volt esély Ausztriában. Ez a rendszer acélból és betonból volt, nem lehetett
mozdítani semmit, úgyhogy az „escape-gombom”, a kiút a művészet lehetett csak.
Úgy éreztem, a tudomány segítségével nem lehet változást előidézni, de a művé-
szettel impulzusokat adhatok, hogy megváltozzon társadalom. Például amikor
ezeket a híres akciókat hajtottam végre VALIE EXPORTtal, mint a *Tapi-mozi*¹⁰ vagy
a kutya-performansz,¹¹ ez számomra politikai performansz is volt. Az emberek azt
kérdézhették, miért megy úgy az aszfalton, mint egy kutya? Ilyet moziban, animá-
ciós filmekben ugyan láthattak, de mi arra gondoltunk, csináljuk meg valóságosan,
tegyük létezővé, s akkor az emberek látják majd, hogy az „egyenes testtartást” a
rendszer nem engedi, hasonlóképp a női emancipáció és a szexualitás vonatko-
zásában sincs minden rendben, tehát az elnyomás megmutatható. A művészet
médiума révén politikai eszméket lehet így kifejezni. Ezért lettem művész, a tár-
sadalom pszichikus irritációja miatt.

10 *Tapp und Tastkino*, 1968. [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1956&tx_ttnews\[backPid\]=177&cHash=502b6bd52f](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=177&cHash=502b6bd52f)

http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30:tapp-und-tastfilm-1968&catid=2:mixed-media&Itemid=11

11 *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968
http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=27&catid=13&Itemid=67

PM: Mikor kezdett el kurátorként is működni, eseményeket, kiállításokat szervezni, művészettörténészként dolgozni?

PW: Ennek két oka volt. Az ötleteim, a munkáim nem voltak elfogadottak, támogattak. Amikor küldtem valamit egy magazinnak, azt visszaküldték, hogy nem jó, ugyanígy a galériák. Szóval tíz éven át folyamatosan visszautasítottak. Arra gondoltam, miért kell másoknak ellenőrizni az én dolgaimat? Ekkoriban az egyik célom az volt, hogy felfedezzem Ausztriát, ami tele volt még nácikkal, s úgy döntöttem, hogy tennem kell valamit. Ez egy csodálatos történet. 1966-ban meghívtak. Londonba, 22 éves voltam, GÜNTER BRUS, OTTO MUEHL, HERMANN NITSCH és én vettünk részt a híres *Destruction in Art Symposium* (DIAS)-on. Ők tíz évvel idősebbek voltak nálam, ám nem tudtak olyan jól beszélni, mint én, mivel nekem volt formális akadémiai képzésem. Bécsben egy kormányeseményen jeleztük, hogy meghívtak erre a fesztiválra és kértük, adjanak pénzt. Ránk néztek és megkérdezték, megőrültünk-e. Azt mondták, hogy mi nem vagyunk művészek, miért adnának nekünk pénzt, amit mi csinálunk, az inkább tömeggyilkosság vagy akármi, de nem művészet. Akkor mintegy „fiatalos büszkeséggel” kijelentettem: be tudom bizonyítani, hogy művészek vagyunk. Hogyan? – kérdezték. „Mi vagyunk Klimt, Schiele, Kokoschka jogos örökösei”, mondtam. Erre Bécs polgármestere rám nézett és így szólt: „Peter Weibel, ez itt a probléma, az a három ember sem volt művész.” Ez egy fasiszta rezsim volt Ausztriában, és 1966-ot írtunk.

Ekkor elkezdtem Ausztria történelmét tanulni, és rájöttem, mi a kulturális exodus, majd megcsináltam az első bemutatót a Galerie nächst St. Stephanban Ausztria avantgarde művészetről: ez volt az osztrák kultúra újbóli bemutatása Ausztriának.¹² Kiállítottam olyan művészeket, írókat is, akik ki voltak tagadva, kiközösítve, emigránsokat. Mindent magam oldottam meg, antikváriumokban vettem könyveket, amelyek senkinek nem kellettek, hatalmas kollekcióm volt és megcsináltam ezt a kiállítást. Így megvédtem a saját munkáim becsületét is. Az emberek pedig rájöttek, hogy tudok beszélni, a művész barátaim, mint ERNST JANDL és a bécsi akcionisták, művészek mint Brus, akik aztán megkértek, hogy írjak róluk valamit. Megtettem, barátságából. Nem tudtam, hogy sajátos munkamegosztás van a művészetben: vagy írsz egy művészről, vagy művész vagy, aki nem ír. A művészetben ez a megosztottság nagy probléma, nehéz mindkét oldalon működni. Tehát részben önvédelemből, részben barátságából elkezdtem kritikát írni, elmélettel foglalkozni, majd egy idő után azt mondták nekem, hogy ha ilyen jól tudok írni róluk, talán



Destrúkción a művészetben szimpózióm [Destruction in Art Symposium] Africa Centre, London, 1966. szeptember 9–10. csoportkép, balról jobbra, első sor: Henri Chopin, Jean Toche, Gustav Metzger, Wolf Vostell, Hermann Nitsch, Juan Hidalgo, Robin Page, Otto Muehl, második sor: Werner Schreiber, John J. Sharkey, Ivor Davies, John Latham, harmadik sor: Susan Cahn, John Sexton, Rafael Montañez Ortiz, Kurt Kren, Ener Donagh, Peter Weibel, Bryant Patterson

kiállítást is tudnék csinálni. Említettem az 1975-ös kiállítást, aztán sokáig semmi (az 1980-as években a festészet dominált, senkinek sem kellett az elmélet), de az 1990-es években, a művészeti piac összeomlása után ismét igény támadt a teóriára, és elkezdtem a „kuratori karrieremet”. Egyébként szerintem természetes állapot, hogy a művészek lehetnek tanárok, professzorok, kurátorok és múzeumigazgatók is egyben. Az orvostudományi intézet vezetője is orvos, ahogy a matematikai kutató intézet irányítója matematikus. Senki sem vonja ezt kétségbe.

PM: Két témát kapcsolnék ide. Az egyik a Megrendezett művészettörténet kiállítás 1988-ban a bécsi iparművészeti múzeumban,¹³ a másik a Művész-filozófusok.¹⁴

PW: Meghívtak, hogy készítsék retrospektív kiállítást saját munkáimból. Mivel akkor is, ma is rendkívül szkeptikus, kritikus a művészettörténettel kapcsolatos álláspontom – hiszen annyi itt a nem ismert, illetve figyelembe nem vett, elhanyagolt tény, a tagadás és mulasztás: ahogy Marcel Duchamp mondta, a művészettörténet szerencsejáték (lottery) –, úgy döntöttem, nem csinállok szabályos retrospektívét. Ehelyett kitaláltam hat művészt és mellé hat író, akik mind különböző stílusban alkottak. Marxista, posztmodern stílusban írtam a (kitalált) művészekhez kritikákat, és azután ezt elneveztem konstruált művészettörténetnek (Inszenierte Kunstgeschichte). Ez itt a döntő pont, mivel többé-kevésbé konstruktivistának tekintem magam, tudom, hogy mi konstruáljuk, mi építjük fel a világot, közben hibákat ejtünk, majd a hibákat korigálni próbáljuk.

Tehát ezekkel a fiktív művészekkel dolgoztam (akiket kitaláltam), és fiktív esszét írtam róluk, fiktív teoretikusok műveit, csodálatos volt. Mikor megnyílt, sokan érdeklődtek, hol találta ezeket a művészeket, soha nem hallottunk róluk? Saját galeristám kérdezte: Peter, ez egy csodálatos show, de hol a te munkád? A képcédulákon kereste a Peter Weibel nevet, de csak ismeretlen neveket talált. Épp ez a munkám, mondtam, pontosan ezt akartam megmutatni, hogy a művészettörténet konstruált, nem valódi történelem.

A Künstlerphilosophen abból indult ki, hogy azidőtájt (főként francia filozófusok) visszatértek Nietzsche eszméjéhez, mondván, hogy a művész lehet filozófus és

12 1976 *Österreichs Avantgarde 1908–38* (mit Oswald Oberhuber), Galerie nächst St. Stephan, Wien

13 1988 *Inszenierte Kunstgeschichte*, Museum für Angewandte Kunst, Wien

14 1986 *Künstlerphilosophen*, Kunsthau, Zürich

a filozófus lehet művész. Ez egy rövid időszak volt a művészettörténetben, mikor az embereket jobban érdekelték az ideák, mint a valós tárgyak. Érdekes volt számomra, amikor művészbarátaimmal, a bécsi akcionistákkal voltam, a szlogen az volt, hogy „a festészetől az akcióhoz”, vagyis a reprezentációtól a valósághoz. Az 1970-es évek elején ezek a barátaim visszatértek a festészethez, rajzhoz, felhagytak az akciókkal, többnyire. 1974-ben pedig galériát alapítottak. Megkérdeztem, minket miért zártok ki? Akkoriban médiával foglalkoztunk Valie Exporttal együtt, és még mindig akcióval. Ő azt mondja: Peter, új programunk van, „akciótól a festészig”. Én: „De hát ez nem helyes. Visszaléptek a valóságtól a reprezentációhoz?” „Igen, mert amit ti csináltok, Peter, az nem művészet, az média.” Szóval immár másodszer, és most a saját barátaim zártak ki. 1966-ban a politikusok, most pedig ők, mert visszatértek a festészethez. Így a filozófia lett a száműzetésem, pontosabban a média és a médiaelmélet lett a művészeti és filozófiai száműzetés terepe. Vannak médiafilozófusok, médiaművészek, médiateoretikusok, ezek közeli emberek egymáshoz, és a jó művész is a média felé mozdul, amikor fest, akkor is a médiára reflektál. Vegyük GERHARD RICHTERT, jó példa erre, ő is tudja, hogy mediatiszt. Tehát a médiaelmélet vált a száműzetés helyévé, úgy a művészet, mind a filozófia számára, ezt mutatja a művész-filozófus (Künstlerphilosoph) fogalom.

PM: Az 1980-as évek közepének másik fordulata, a digitális vagy informatikai, ami akkoriban még nem volt egyértelmű. Viszont Linz és az Ars Electronica akkor is világosan látszott – ennek a fesztiválnak az igazgatója lett 1989-től.

PW: 1986-ban kezdtem, először konzultánsként, majd művészeti igazgatóként, és körülbelül tíz évig csináltam. Előbb GOTTFRIED HATTINGERREL, majd egyedül.

PM: Vegyünk egy példát. Az 1992-es téma az endofizikához és a nanotechnológiához kapcsolódott.¹⁵

PW: Kezdetben volt a cyber(kiber)-kultúra. A másik impulzus pedig a médiakultúra, vagyis hogy miként lehet a médiát tágasabb kontextusban szemlélni. Akkoriban MARSHALL McLUHAN média-fogalma volt érvényben, vagyis hogy a média az érzéki adatok összességének viszonyáról, az érzékszervek kapcsolatáról szól, mit látsz, mit hallasz, ezt hogyan változtathatod meg, s végső soron, mint McLuhan írta, hogy lehet kiterjeszteni az érzékszerveidet – a médiatudomány egyfajta érzékszervtan volt (organology). Ma a piac kiterjedése folytán a média csúcsiparrá vált újra, így a médiaművész ezen a területen a korábbi viszonylatok szerint már nem felfedező.

A szem, a fül és a kezek a természetes interfészek, melyekkel megalkotjuk a világot, de felismerve, hogy mellettük új, mesterséges interfészek jöttek létre. Új szemek, új fülek, s az apparátus-elmélet egészen a kameráig visszamenően, és ezekkel az új technológiákkal új, mások, virtuális, mesterséges valóságot tudunk alkotni. Forradalmi pillanat volt ez a 20. század végén, ugyanis az interfész-technológia a szubjektum és a világ közé lépve, a természetes érzékszervek folytatásaként új interfészeket hozott létre. Ám a piac hatására ma egyszerű vetítési technikává silányult, vagyis csak képeket vetítenek vele a vászonra.

A nanotechnológiát azért kapcsolom ide, hogy megmutassam ezt az újdonságot. Amikor szobrokat készítettünk – Leonardo például, az anatómia segítségével a testfelületet felmetszve –, abba behatolva feltárta a külső formák belső szerkezetét. A mai mikroszkópok, a computer-tomográfia, de akár a röntgensugár azt mutatja, hogy már nincs szükségünk erre a szobrász-faragásra, inkább „lágyabb” (soft-) formálásra, mivel keresztül nézhetünk a felületen és a segítségével új világba nyerünk átlátást. Bebizonyítható, hogy amikor a nanotechnológia segítségével egy újabb mikrovilágba látunk át, olyan mikroszkopikus anyagi világ tárul fel, amely a makro-világról alkotott fogalmainkat is átalakítja. Az endofizika, a „belső fizikája” az az új fizikai gondolkodás, mely a megfigyelőt a rendszer részének tekinti, nem külső szemlélőnek, hasonlóképp jól alkalmazható a médiaelméletben is, tehát a médiaelmélet mintegy a fizika részévé válhat.

Izgalmas, reménytelen időszak volt ez, csakhogy ismét jött a piac, és az efféle művészeti munka túl bonyolult volt a galeristáknak. Be is tudom bizonyítani: ha megnézzük az aukciókat, NAM JUNE PAIK egyetlen munkáját sem találjuk az eladási listákon, bármennyire híres is. Vagy vegyük BRUCE NAUMAN műveit, aki szintén híres, de mit tud eladni? Nem a videóinstallációit, hanem objektumokat. A piac hatására redukáltak mindent újra képekre – a DVD-t meg lehet venni és otthon ki lehet vetíteni a falra. A piac mindent sztorira és képre redukált: vagy Hollywood, vagy a festészet részévé tett. Ez visszalépés.

PM: Ugyancsak az 1992-es Ars Electronica részeként került megrendezésre az Eigenwelt der Apparatewelt,¹⁶ STEINA és WOODY VASULKA történeti gyűjtése az elektronikus művészetek úttörőinek munkásságáról, az 1960-as évektől. Maga a vállalkozás is úttörő volt, hiszen először mutatta be ezeket az eszközöket – hosszú idő után ismét működés közben – múzeumi környezetben.

PW: Első alkalommal mutattuk föl a médiaművészet és történet megőrzésének, konzerválásának fontosságát ezzel a csodálatos kiállítással, s ez jelentős eredmény volt. Nagy iparág épül a festmények konzerválására, restaurálására, megőrzésére. De a médiában, az audio-vizuális médiumok összes területén az emberekre jellemző, hogy mindent eldobnak. Még a híres elektronikai stúdió Kölnben (WDR), ahol Stockhausen dolgozott, az ő dolgait is elrakták az alagsorba. Minden gép pusztán eszköz, amit el lehet dobni. Vegyünk egy példát: a világon van mondjuk 57 különböző videó-szabvány, PAL, Secam, NTSC, különböző formátumok, a szalagostól a VSH vagy U-matic kazettáig stb., de a felvételeid csak akkor nézheted meg, ha behelyezed a megfelelő gépbe. Ezért gondoltam arra, hogy gyűjtenünk kell ezeket a gépeket, mert számos művész alagsorában vannak régi felvételek; ha egy magyar, román vagy osztrák művésznek van ilyen felvétele, de nincs gépe, s meg szeretné nézni vagy megmenteni a jövőnek, ahhoz, hogy digitalizálja, átmentse korszerű médiumra, be kell tennie egy gépbe. Ezért a ZKM-ben¹⁷ mindenféle gépünk van, minden videóformátum rendelkezésre áll, így bármely művet rekonstruálni tudunk. Segítjük így pl. a MoMÁt, a Centre Pompidout is a digitalizálásban.

Ez az 1992-es kiállítás volt a kezdet, a korai szintetizátorokkal és egyebekkel – szerettem volna egyben tartani, megvásárolni, de akkor nem voltak erre anyagi források, így már nincs ez a kollekció együtt. Próbáltam megőrizni, meggyőzni embereket a vásárlásra, de sajnos nem sikerült. A probléma a következő: vegyük például az oktatást. Van új, avantgarde zenénk, mint JOHN CAGE, ugyanakkor van

¹⁵ Endo und Nano. The World from Within. Ars Electronica, 1992
http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=1992

¹⁶ Eigenwelt der Apparatewelt: Pioniere der Elektronischen Kunst = Pioneers of Electronic Art. Ars Electronica 1992. Artistic Director PETER WEIBEL Curators WOODY VASULKA and STEINA VASULKA Editor DAVID DUNN. www.vasulka.org/archive/eigenwelt/pdf/p001-009.pdf
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=436>

¹⁷ ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Európa legnagyobb médiaintézete, melynek 1999 óta Peter Weibel az igazgatója. <http://www.zkm.de/>

régi zenénk. Hatalmas összegeket költünk arra, hogyan tanítsuk meg az embereket a régi, klasszikus hangszereken játszani, régi zenét játszani. Senki sem mondja, hogy a szintetizátor után nincs már szükségünk a hegedűre, zongorára. Azt is mondják, van computerunk, tehát valamelyest tudjuk az új zenét is tanítani ezekkel, de ez így nem teljesen igaz. Én azt mondom, miért ne tanítsuk a régi technikát, eszközöket is, azok működését? Ne csak az újakat. A régi gépekkel még mindig lehetne csodálatos munkákat létrehozni. De az ötlet akkor megbukott, mert senkit nem tudtam meggyőzni arról, hogy megtartsuk ezeket a gépeket. Most a ZKM-ben próbálom ezt újra megvalósítani.¹⁸

PM: A ZKM médiamúzeum is. 2006-ban egy kiadványban röviden összefoglalta, mi is ez az új múzeum, mit jelent a médiamúzeum.¹⁹ Az új múzeum része a fejlesztés, az alap kutatás, vagyis a média mellett a tudomány, s ebben a rövid szövegben írt először arról, hogy szükség van újfajta múzeumi funkciókra. Máshol pedig azt írja, hogy az új múzeum nem más, mint közösségi lehetőség a kreativitásra.

PW: A médiaművészet olyan művészeti forma, amely nagyrészt komoly technikán alapul, tehát szükség van szakértőkre, akik bánni tudnak az eszközökkel. Ha nincs egy ilyen intézménynek megfelelő szakember-gárdája, akkor bérelni kell, mert ha jön egy művész és fel akar építeni egy installációt, segítségre van szüksége nemcsak a prezentációhoz, hanem a gyártáshoz, magához a produkcióhoz is.

18 A ZKM média restaurálási projektjéről: Bernhard Serexhe (Hrsg.): *Das Projekt digital art conservation*. Springer, 2013

19 „Preface. A Museum’s Mission” In: Hans H. Diebner (Hg.), *Performative Science and Beyond. Involving the Process in Research*, Wien, New York, S. 10-11. 2006



PETER WEIBEL
Európa Erőd
[Festung Europa],
1994
installáció
fotó: Blanka Lamrová
© Peter Weibel

Ma, amikor már sokkal jobb személyi számítógépeink vannak, mint korábban, sok mindent otthon is meg lehet oldani, de így is szükség van a technikusok támogatására, hogy együtt fejlesszék ki a művészekkel az új ötleteket.

A régi modell szerint a filmet STEVEN SPIELBERG készítette, az ő neve szerepel a cím mellett, de közben vagy 2000 ember dolgozott rajta, a főcímen láthatjuk a felsorolást. Valami itt nincs rendben. Ha egy regény címlapján azt olvassuk, hogy írta JEAN-PAUL SARTRE, az feltehetőleg így igaz. Itt a különbség a régi és az új modell között. A médiamű általában kollektív munka eredménye. A zenében, vizuális és közösségi médiában szükség van szakértőkre, technikusokra, programozókra stb., sőt, matematikusokra, fizikusokra, akik folyamatosan az alapvető kutatásokat végzik. Az alap kutatásokkal kezdődik minden, az alkalmazások, a felhasználás jóval később történik. Nincs technikai alkalmazás alap kutatás nélkül. Sőt, azt állítom, hogy a művészek is képesek alap kutatásokkal egyenértékű felfedezésekre a kreativitásukból adódóan. Egy fal előtt állva, amin a technikus vagy a mérnök nem talál ajtót a tovább lépéshez és gyakran megakad, a művész képes meglátni azt az átjárót, melyen átjuthatunk a falon. A múzeum új meghatározása a tudáson alapul.

PM: Gyakran idéz egy középkori mondást: *Scientia sine arte nihil est; ars sine scientia nihil est* (Tudomány nincs művészet nélkül, művészet nincs tudomány nélkül).

PW: Most, miután negyven éve megállás nélkül tanultam és dolgoztam, látom, hogy a környezetem produktuma vagyok, a kultúráim áldozata. Többé-kevésbé rosszul programozva. Most próbálom újraalkotni, újraprogramozni magam. Rá kellett jönnöm, mit jelent a „mechanikus” szó. Ezt senki sem tanította meg nekem. *Amekhania* a tehetetlenség görög istennője volt. Az „a” fosztóképző a görögben, tehát *a-mekhania* segítség nélküli jelent. A mechanika nem valami ronda dolog, épp az ellenkezője, inkább segítség, a görögök ötlete volt, hogy átsegítsen minket természetes korlátainkon, nehézségeinken. Ahova én jártam egyetemre, azt a 19. században még politechnikumnak hívták, politechnikai egyetemnek, s ide kapcsolható a polimechanikus szó. Odüsszeuszt *polimekanos*nak hívták, aki azért volt képes a túlélésre, mert sok segítő képessége volt (poli-mekanos). Mindent újra kell olvasni ismét, hogy megtaláljuk a médiatechnológia új definícióját. A kutatás alapja, hogy a művészet és a tudomány egyaránt tudásrendszerek, melyek segítenek a világ megértésében, és abban, hogy javítsuk a viselkedésünket a jelen környezetben, valamint a környezetünkhöz való viszonyulásunkat a túlélés érdekében. A 18. századi ipari forradalomig egymilliárd ember élt a földön, ma, kétszáz évvel később 7-8 milliárd. Ez pontosan megmutatja, hogy az ipari technológia

segítségével sokszorosán javítani lehetett az életkörülményeket.

PM: Azok a nagy kiállítások, melynek társszervezője volt, mint az Iconoclash²⁰ például, szintén arra hívják fel gyakran a figyelmet, hogy újra kell gondolnunk a történelmünket.

PW: Szeretem az enciklopédikus kiállításokat. Azt hiszem, az egyetlen mozgalom, amely máig ható értéket teremtett, az Diderot és D’Alembert enciklopédia-mozgalma. Ez a francia forradalom kezdete volt, ám a francia forradalom sok szempontból megbukott, mert megismertette a világgal a terrort. Sok jó dolgot is magával hozott, de sok rosszat is. Az *Enciklopédia*²¹ gyönyörű szelvényben írt munka, ahol először olvashatunk a felvilágosodásról (*les Lumières, Enlightenment, Aufklärung*), s ez jelenti számomra az ideált. Amikor kiállítást szervezek, ezért próbálom nagyon enciklopédikusan, meg persze tudományosan megoldani, esélyt adva az embereknek a jobb megértésre és így az emancipálódásra.

PM: Van egy újfajta enciklopédiánk, az internet. A 2008-as sevillai biennále kurátoraként pedig az esemény címének a 'youniverse'²² neologizmust adta.

PW: Pártolom a Wikipédiát, minden író és művész tudja, mennyit segít, íme még egy segítő eszköz. Korábban nehéz volt a forrásokat megtalálni, mindig el kellett menni a könyvtárba stb. De a legfontosabb az internet kapcsán, hogy általa mindenki esélyt kap a felhasználói szerepen túl arra, hogy adó legyen, aki a saját üzenetét küldi. Korábban az adó és a vevő szerepe ketté volt osztva. Most ez alapvetően átalakult, mindenki megalkothatja saját univerzumát mint projekciót, melynek ő mint adó a központja – így számtalan univerzum keletkezik. Ugyanakkor kapcsolatban is marad a világgal, ami teljesen új kommunikációs struktúra, ezt hívjuk hálónak.

Régen a tudás fájáról beszéltek évszázadokig, ebben a metaforában nincs feedback, visszacsatolás, ez a vertikális információelosztás képe. Aztán DELEUZE és GUATTARI a rizóma fogalma révén a horizontális szerkezetű disztribúcióról beszéltek, ahol már van valamiféle visszacsatolás, a gyökerek kapcsolódhatnak. Ma teljesen új típusú szerkezetéről, tudáshálózatról (network of knowledge) beszélünk, aminek nincs középpontja, ugyanakkor bárhol is helyezkedsz el benne, olyan benyomásod lehet, mintha te lennél a középpontja. De mikor fentről nézzük,

20 *Iconoclash: Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*. ZKM, 2002

<http://www.zkm.de/iconoclash/>

<http://www.iconoclash.de/>

21 Az Enciklopédia: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers en ligne*: <http://www.alembert.fr/>

22 YOUNIVERSE, THE SEVILLE BIENNIAL by Dominique Moulon. <http://www.newmediaart.eu/youni.html>



PETER WEIBEL

Wasserkocka [Wasserwürfel], 1988, interaktív installáció
Fotó: Michael Schuster © Peter Weibel



PETER WEIBEL

Mechanikus élőlények – szerves gépek [Mechanik der Organismen – Organik der Maschinen], 1994
installáció, enteriőr a Car Culture. Media of Mobility című kiállításon,
ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe
Fotó: Anatole Serexhe © Peter Weibel

a hálózatnak nincs centruma. Ennek a tudáshálózatnak beláthatatlan következményei lesznek a következő évszázadban.

PM: A képről alkotott fogalmunk is változott. Van egy nagyon fontos írása az *intelligens képről*.²³ *Ami előttünk van, egy monitor, képernyő, bármi, az már nem is kép, hanem valami, ami látható számunkra, és újfajta értelmezést kíván.*

PW: Körülöttünk mindenhol képernyők vannak, kicsik, nagyok, laposak, a telefonunk is egy képernyő. Amikor az úgynevezett telefont elővesszük, egy képernyőt nézünk, ami lényegében egy hordozható mozi vagy mobiltévé is. Vegyük azt a helyzetet, hogy telefonoddal készítesz egy képet, majd még kettőt, majd megnyomsz egy gombot, és a készülék programja egybeszerkeszti a három különböző perspektívával készített képet, egységesíti a telefonba épített computer, egy képpé alakítja. Ami sajátos intelligencia, meg tudja oldani azt a feladatot, amit a használó nem, segít létrehozni egy panorámaképet. Vagyis maga a kép intelligens eszközzé vált, nem pusztán projekció többé. Ez így folytatódik a következő évtizedekben. Az egyik legjobb munkám címe *A mágikus szem* (Das magische Auge).²⁴ A filmvetítőgép általában magnetikus, és optikai hangokat is le tud játszani. Javasoltam, tegyük át a hangokat a vetítővászonra – 1969-et írtunk. Fotocellák (fény hatására változó ellenállások) segítségével átalakítva mutatam meg a hangot a képernyőn, készítettem egy op-art filmet, lényegében ez

23 Peter Weibel: *Az intelligens kép*. <http://catalog.c3.hu/mediatoritenet/>

24 *Das magische Auge*, 1969. http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=32:-das-magische-auge-1969&catid=13:werke-1965-1979&Itemid=67

a film volt maga a képernyő, ahol a különböző fényértékek különböző hangokat hoztak létre. Ez volt az ötletem a jövő számára: a képernyő mint hangforrás és a projektor azonossá válnak, egyesülnek, nincsenek a szokásos módon elkülönítve egymástól.

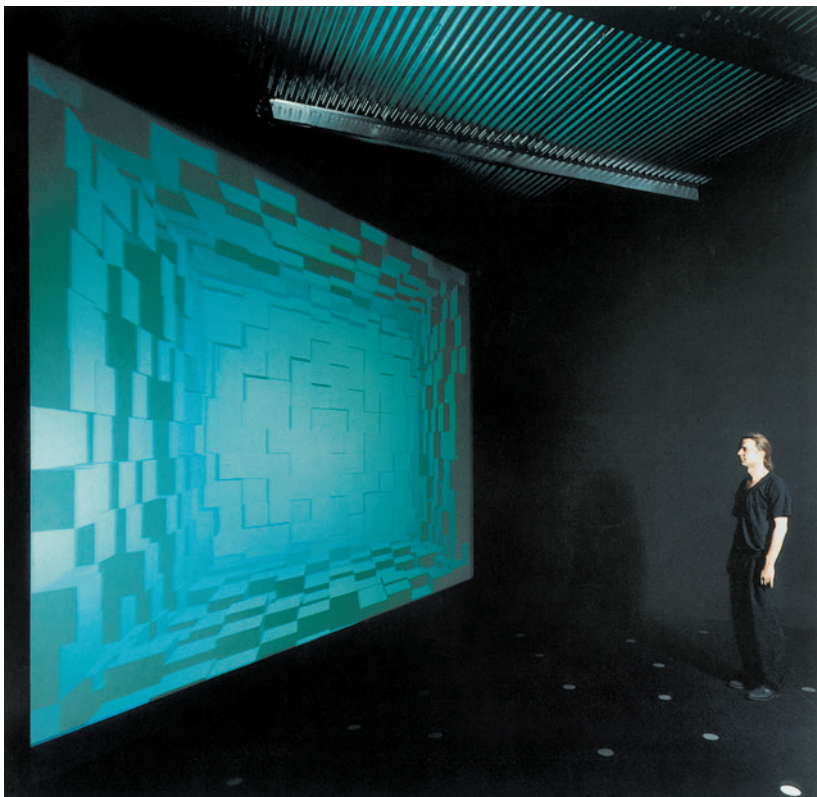
PM: *Ebben az új, technikai tudás-környezetben mit jelent a művészi szabadság?*

PW: Meg kell változtatnunk a szabadságról alkotott fogalmainkat. Az emberek általában úgy gondolják, a kifejezés szabadsága azt jelenti, hogy azt tehetsz, amit akarsz. Valójában sosem tették, amit akartak, ez egy illúzió. Ott van a gravitáció törvénye, a festék folyása és egyéb törvények, vannak tehát határaink és bizonyos szabályok. Mondhatni, vannak esélyeink a működésre, sőt az 1950-es évek ötlete a véletlenszerű működés volt. A kombinatorika, az akcideneciák választása, például Cage-nél a véletlen. A szabadság független tőlünk, ez a véletlen működése. Ami nagyon furcsa, hiszen nem ilyen szabadságot szeretnénk, melyet nem tudunk kontrollálni. A szabadságnak valami olyasminek kellene lennie, amit te csinálsz, nem az, ami veled történik. Sok modern mitológiát kell helyretenünk. Az önkorrekció – ami a tudományos gondolkodás természetes része – a művészetben nem lehetséges. Az új generációra marad mindig ez a korrekciós fázis, hogy kijavítsa, ha valami rossz irányba ment. A véletlen működése mint szabadság-kép nem fér bele Kant vagy Hegel filozófiai szabadság-fogalmába. Szabadságunkban áll a választás lehetősége.

Nekem nagyon tetszik az antropológiából származó *agency* eszméje. Lényege, hogy először is vannak lehetőségeid a választásra, s mint aktív szereplő (agent) módodban is áll, hogy válassz közülük, akár azt is, hogy kilépj a történetből. Ám ha nincsenek ilyen választási lehetőségek, akkor nincs szabadság. Ha nincs személyes esélyed választásra, döntésre, nem vagy szabad. S ha nem vagy képes felismerni és megvalósítani ezt, akkor sem. Tehát kellene lehetőségek, hogy választhassak, dönthessek, hogy ezt vagy azt tegyem, majd a képesség, hogy meghozzam a döntésem, és végül a maga a megvalósítás.

PM: *"Freedom" és „liberty” – két angol szó, amely így nincs meg a magyar nyelvben, mindkettőt a „szabadság” szóval fordítjuk. Megnyitó beszédében a Ludwig Múzeumban²⁵ Lincolntól idézett, a szabadság mint „liberty” került itt elő.*

²⁵ *Beat-nemzedék / Allen Ginsberg. Ludwig Múzeum – KMM, Budapest, 2013. november 9 – 2014. január 19.*
<http://www.ludwigmuseum.hu/index.php>



PETER WEIBEL
A művészet hipotetikus természetének és a tárgyi világgal való nem-azonosságának igazolásához [Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt], 1992 interaktív számítógépes installáció
Fotó: Galerie Tanja Grunert és Michael Janssen, Köln © Peter Weibel

PW: Nagyon örülök, hogy észrevette. Ott nem volt alkalom, hogy kifejtsem: a „nép” fogalma²⁶ az lényegében egy találmány. Amikor új kormányt kellett létrehozni annak idején, az volt a kérdés, hogyan lehet ezt a kormányt legitimálni? A király legitimációja egyszerű, mert Istentől kapta jogát az uralkodásra. De egyszerre előállt az a helyzet, hogy a hatalmon lévő emberek már nem tudtak Istenre hivatkozni, s kérdezték: honnan jön akkor a hatalmunk, mi az alapja? A hatalom forrása *szuverén*, a népszuverenitás, vagyis nem Isten, hanem a nép. Ilyen alkotmány van érvényben például ma Magyarországon és Ausztriában, Amerikában, melyekben ez megtalálható.²⁷ A „nép” egy fikció, találmány, azért találták ki a népet, hogy legyen mire hivatkozni, mint a demokrácia alapjára.

Ma ez sajnos már nem így történik, ma a politikai pártok önmagukat legitimálják. Az amerikai függetlenségi nyilatkozatban írja THOMAS JEFFERSON, aki megfogalmazta, hogy a kormány hatalma az emberek beleegyezésén nyugszik.²⁸ Ma pont fordítva történik, amikor a kormány tesz valamit és az emberek ellene vannak. Emiatt, így születnek ma civil szervezetek, NGO-k.²⁹ Miért van szükségünk NGO-kra? Mert az embereknek az az érzésük, hogy polgárként meg kell védeniük magukat, környezetüket, egészségüket, az emberi jogokat, mivel ma már egyértelmű, hogy a kormány a beleegyezésünk nélkül cselekszik. Ezért hoznak létre új alapítványokat, civil intézményeket, összefoglaló néven nem-kormányzati szervezeteket. Sőt, túl ezen, tiltakozunk, harcolunk kell, látható, hogy globális aktivitás mutatkozik, Magyarországon, Törökországban, Egyiptomban, Németországban, Spanyolországban, Portugáliában az emberek tüntetnek a kormány ellen. Jefferson ezt előre látta, azt mondta, ha a mennybe csak egy politikai párttal juthatna, akkor inkább a poklot választaná. A folyamat tehát így néz ki: feltalálják a népet, az „embereket”, mert szükséges a beleegyezésük a legitimációhoz, majd lassanként a polgári demokrácia pártállammá alakul, aminek nincs már szüksége az emberek, a „nép” beleegyezésére. Valami hasonló történik egyébként a művészeti életben is.

²⁶ Weibel a „people” szót használja ami „nép” és „emberek” – Peternák M.

²⁷ Magyarország Alaptörvénye: ALAPVETÉS, B) cikk (3) A közhatalom forrása a nép. <http://www.jogiforum.hu/torvenytar/Alaptorveny>

²⁸ „...Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed. That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government...” *The Declaration of Independence*. Drafted by Thomas Jefferson between June 11 and June 28, 1776, <http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration.html>

„Az Emberek Kormányzatokat létesítenek, amelyeknek törvényes hatalma a kormányzottak beleegyezésén nyugszik. Ha bármikor, bármely Kormányforma alkalmatlanná válik e célok megvalósítására, a nép Joga, hogy az ilyen kormányzatot megváltoztassa vagy eltörölje.” <http://mek.oszk.hu/02200/02256/02256.htm>

²⁹ NGO – Non-Governmental Organization. Civil szervezet, „nem-kormányzati szervezet”.

PM: A Pécsi Tudományegyetem díszdoktorrá választotta, ebből az alkalomból mondott egy beszédet.

PW: A beszéd a modernizmusról szólt, tehát nem a modern művészetről, hanem a modernizmusról, vagyis „*falling ahead*”.³⁰ Annuit jelent, hogy áttekintettem, mi volt a valódi törés a modern művészet és a klasszikus művészet között, s miért adódnak ma problémáink, miért kell megtalálni azt az utat a művészetben, ami a modern művészetet túllép. Ez egy reneszánsz helyzet szerintem, én így nevezném. Van például az absztrakció vagy a tárgycsináló művészet. Minden, amit korábban lefestettek, reprezentáció volt, ma pedig mint valóság áll előttünk. Volt az aktfestészet, ma van a *body art*, vagy volt tájképfestészet, ami ma *land art*. Korábban lefestettük a tárgyat, ma valós tárgyaink vannak. Vagy tekintsük egyfelől az ábrázolás eszközeinek önreprezentációit, mint a pont, vonal, sík. LEONARDO festészetéről szóló traktátusában pontosan azt írja, hogy a festészet tudományának első princípiuma a vonal, a pont, a sík és a test, a tömeg.³¹ Aztán ott van KANDINSZKIJ könyve: *A ponttól és vonaltól a síkig*,³² ami Leonardót ismétli, de Leonardo szerint ezek eszközök a világ reprezentálására szolgálnak, míg Kandinszkij és MALEVICS szerint ezekkel az eszközökkel saját magunkat fejezzük ki. Vagyis a vonal az vonal, a pont az meg egy pont. Használjuk ezeket az eszközöket a reprezentációra, de nem a világ ábrázolására, hanem önmagunk kifejezésére, így válnak ezek az ábrázolási eszközök (pont, vonal, sík) saját (ön)reprezentációjukká. Másfelől, ugyanabban a pillanatban jön MARCEL DUCHAMP azzal, hogy reprezentáljuk a tárgyat tárgyként (tárggyal). S ekkor jön a médiaművészet, ami valójában már korábbi századokban és a tudósokkal kezdődött. Az első fotogramot sem MAN RAY készítette, ötven évvel korábban tudósok már készítettek fotogramokat.

A tudósok apparatív látása (a világ eszközök segítségével történő megfigyelése) a 17. századtól egyre fejlődött, míg a művészeknél ez problematikus, mivel megmaradtak a természetes látásnál, kivéve a médiaművészeket, akik mindig a tudományosság közelében dolgoztak, és szintén technikai eszközöket használtak. Mi, médiaművészek értettük meg, mi az „apparatív látás”. Ezen a ponton az előadásban feltettem a kérdést: milyen is legyen a jövő? A világ megkettőződése az ábrázolási eszközök vég nélküli önreprezentációi révén, vagyis vonal, sík stb., meg monokróm festészet még száz évig, ez az, amit szeretnénk? Tárgyakat mint tárgyakat, vagy újfajta művészetet, ami a médiaművészet? Ez volt a kérdésem. Mindenki megválaszolhatja saját magának.

PM: Köszönöm a beszélgetést!

Készült: Budapesten, 2013. november 9-én

Fordította: Farkas Viola és Gyureskó Enikő

Múzeumra való műkincs, egy müncheni lakásban

A Gurlittok kettős élete

A 19. század második felétől a Gurlitt család tiszteletreméltó szerepet töltött be a német kulturális életben. Volt köztük festő, komponista, zenetudós, karmester, művészettörténész és építész, valamint több, nemzetközileg elismert műkereskedő és galériás is. A nemzeti szocialista uralom alatt a család egy része emigrálni kényszerült, mások, mint a drezdai Hildebrand Gurlitt és unokafivére, a berlini Wolfgang Gurlitt azonban bizonyíthatóan részt vettek a nácik által „elfajzottnak” bélyegzett, valamint a zsidóktól elkobzott műalkotások külföldi, főként svájci értékesítésében.¹ Nemcsak kényszerből, hanem a Goebbels-féle Propaganda Minisztérium megbízásából, átlagosan húsz százalékos haszon ellenében és közben nem feledkeztek saját gyűjteményeik gyarapításáról sem.

A háború után az unokafivérek, nem egészen „kóser” gyűjteményeik ellenére, fényesen megéltek. Nyilvános szerepet vállaltak, múzeumot, galériát alapítottak anélkül, hogy bárki igazán firtatta volna a tulajdonukban lévő műalkotások eredetét, vagy korábbi tevékenységükért jogilag felelősségre vonta volna őket. Sőt, akik tudtak egyet, s mást, például a művészettörténészek, galériák és az aukciós házak, azok is hallgattak, sőt néhányan egyenesen a klasszikus modern műalkotások „védelmesőiként” tűntették fel őket, és maguk is ezt képet igyekeztek sugalmazni. November elején azonban a Gurlittok egykori, enyhén szólva is erkölcstelen műkereskedői tevékenysége, gazdagságuk titka is napfényre került, még pedig egy nagyon érdekes történet folytán, amelyben tulajdonképpen a véletlen játszotta a főszerepet.

A schwabingi műkincs felfedezése

A *Focus* című újságban megjelent szenzáció, amely a náci rezsim által „elfajzottnak” elkobzott vagy zsidó tulajdonosoktól elrabolt mintegy 1500 műtárgy megtalálásáról szól, óriási izgalmat váltott ki Németországban, és a hír bejárta az egész

¹ A műtárgyak svájci értékesítését többnyire az úgynevezett „kereskedő quartett”, Bernhard Böhrer (1892–1945), Karl Buchholz (1901–1992), Ferdinand Möller (1882–1956) és Hildebrand Gurlitt bonyolította le. Vö.: Esther Tisa Francini, Anja Heuss, Georg Kreis: *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über Schweiz 1933–1945 und Frage der Restitution*. Verlag Chronos. Zürich 2001

világot is.² A bulvárlapok és a különböző televíziós hírcsatornák napokon át a legelképezőbb hírekkel borzolták a kedélyeket. Krimibe illő történeteket gyártottak egy titokzatos férfiről és annak schwabingi lakásáról, amelyben elképesztő rendetlenségben, koszosan, összegyűjtve, ételkonzervek és félkész ételek között mintegy hetven éven át kallódtak és porosodtak főként a modern festészet elveszettnek hitt remekművei. Milliárdos értékben! Végül a gyűjtemény tulajdonosát olyan naplopóként írták le, aki soha sem dolgozott, és aki az elrabolt kincsek időnkénti értékesítéséből élt. Nem jártak jobban a hatóságok (a Bajor Vámhivatal és az Augsburgi Ügyészség) sem, amelyekről azt állították, hogy két éven át elhallgatták a nyilvánosság elől az esetet, s emögött szándékosságot sejtettek. Végül a Süddeutsche Zeitungban megjelent egy nagy terjedelmű, visszafogott hangvételű cikk, amely részben helyreigazította a példányszámnövelő, bombasztikus híreszteléseket, bár a „százados” felfedezéssel kapcsolatban sok kérdést megválaszolatlanul hagyott.

Rolf Nicolaus Cornelius Gurlitt (1933, Hamburg), a titokzatos férfi tényleg krimibe illő körülmények között „bukott le”. 2010 szeptemberében éppen Svájcból utazott vissza Münchenbe, amikor vámvizsgálat alá vonták, és egy borítékban tizennyolc darab frissen nyomott ötszáz euróst találtak aktatáskája belső zsebében, amelynek forrásaként a svájci Kornfeld Galériában eladott műalkotásokat nevezte meg. Ez éppen akkor összeg volt, ami még belefért a legális keretekbe, ezért elengedték. A viszonylag nagy összeg (9000 euró), azonban nem hagyta nyugodni az egyik hivatalnokot és elkezdett nyomozni az idős úr után, akiről megállapította, hogy bár van egy müncheni lakása, de nincs bejelentve, nincs adószáma, nem fizet betegbiztosítást és egyáltalán, egyetlen hivatal sem tartja számon, vagyis hivatalosan nem létezik. Pár hónappal a vonatcsoport után a bajor vámhivatal razziaát tartott Gurlitt schwabingi lakásában, talán azt remélve, hogy találnak valami titkos svájci számlát, vagy legalábbis olyasmit, ami illegális tevékenységre utal. „De a lejárt konzervek között csak képeket, képeket, és képeket találtak, annyit, hogy napokba került, amíg a lakást kirámolták és a vámhivatal garchingi raktárába szállították” – dramatizálta a házkutatást a Focus újságírója.

Időközben, az államügyészség által tartott sajtótájékoztatóon (Augsburg), újabb tények kerültek napvilágra: a házkutatás során a műalkotások jó állapotban kerültek elő, és olyan körülmények között tartották őket, ahogy az a múzeumokban is szokás, annak ellenére, hogy sok közülük nincs bekeretezve. Az egymilliárdosra saccolt összeget is kevesebbre becsülték. Az ügyészség a



Gurlitt lakásából elvitt műtárgyak közül csak tizenegyet mutatott be, ezeket is rossz minőségű fotókon. A fényképeken látható műtárgyak között szerepelt például az impresszionista Max Liebermann *Két lovas a strandon*, a realista Courbet *Lányka kecskével* című olajképe. Egy eddig ismeretlen Marc Chagall és Matisse mű, két Otto Dix festmény, és egy eddig szintén ismeretlen színes fametszet Ludwig Kirchnertől, egy Canaletto látkép Páduáról, és a müncheniek számára fontos Spitzwegtől egy rajz, amely egy zenélő társaságot mutat be, valamint Franz Marc előtanulmánya a *Kék lovak* című nagy művéhez.³

3 A felsoroltakon kívül az újságok még Renoir, Toulouse-Lautrec, Munch, Menzel, Heckel, Macke, Matisse, Campendonk művekről, valamint egy Düreréről is írnak.



2 Focus, Nr. 45/13, 04. November 2013, 64-76.



Az összesen 1046 „biztonságba” helyezett műalkotás nagy része valószínűleg Cornelius Gurlitt apja, a már említett Hildebrand Gurlitt tulajdona volt. De honnan származnak ezek a képek? Most csak annyi bizonyos, hogy ismeretlen, illetve régen elveszettek hitt mesterművek kerültek elő. Ilyen Ludwig Kirchner fametszete is, amely unikum a maga nemében, és ami a művészettörténész Meike Hoffmann szerint korábban a mannheimi Kunsthalle tulajdonában volt és a náciok foglalták le több ezer műalkotással együtt, a müncheni „elfajzott művészet” kiállításra.

Törvény a hulladék művészet elkobzásáról.

A „hulladéknak, az elfajzott művészetnek” a bemutatását maga Hitler szorgalmazta 1937. június 29-én Goebbelsnél, egy közösen elköltött vacsora közben. A propagandaminiszter örvendezve írta a naplójába, hogy immár teljes felhatalmazást kapott arra, hogy ezeket a darabokat minden múzeumból eltávolítsa, és eladásra begyűjtse, majd hozzátette: „Reméljük, hogy ezzel a szeméttel még pénzt is keresünk.”⁴ Ezzel elkezdődött a vadászat az „elfajzottnak” tekintett tárgyakra, amelyek a német nemzettest erkölcsét és szellemét mérgezéssel fenyegették. Megközelítőleg húszezer műalkotást raboltak össze a különböző múzeumokból és galériákból, mintegy ezernégyszáz művésztől. A műtárgyak nagy részét Berlinbe szállították és elraktározták. Egy évvel később, Hitler rendeletet adott ki „az elfajzott művészet termékeinek elkobzásáról”, s ezzel lehetővé tette, hogy az állam, mint új tulajdonosa a „zsákmányolt műtárgyaknak”, azokat külföldön eladhassa vagy megsemmisíthesse.

De az igazi rablás csak ezután következett. A zsidó származású műgyűjtők, akiknek életkörülményei a Harmadik Birodalomban egyre elviselhetetlenebbé vált, igyekeztek minél előbb megszabadulni műtárgyaiktól, hogy kifizethessék az úgynevezett „birodalmi menekült adót”, és ami lehető tette esetleges kivándorlásukat. De mivel a műtárgyakat tilos volt külföldön értékesíteniük, maradtak a német kereskedők és a nemzeti szocialista hivatalnokok, akik fillérékért jutottak hozzá az értékes műtárgyakhoz. A tulajdonuktól megfosztott műkereskedők ekkor még elmenekülhettek, vagy később, további jogaiktól megfosztva koncentrációs táborokba kerültek, ahol megölték őket. Az „elfajzottá” nyilvánított művészeket megölték, üldözték vagy megölték. Az összerabolt műtárgyak egy része azonban túlélte a háborút is, magángyűjteményekbe kerültek és évtizedekkel később különböző múzeumokban tűntek fel.

W. Gurlitt és a magyar kapcsolat

Ilyen kétes körülmények között jött létre a berlini Wolfgang Gurlitt gyűjteménye is, aki apja, Fritz Gurlitt örökébe lépve, fiatalemberként a modern, expresszionista művészetet pártolta és barátságot ápolt számos művésszel, többek között Oskar Kokoschkával is. A húszas évek második felében anyagi gondjai támadtak és kereskedését a „Kunsthandlung Fritz Gurlitt GmbH”-t kénytelen volt átadni barátnőjének, Lilly Ágostonnak, aki magyar és egyben zsidó származású volt, amiből Gurlittnak később kellemetlenségei támadtak. De nemcsak Lilly Ágoston származása tette őt gyanússá a „Tartományi Személyzeti Hivatal” szemében, hanem a saját származása is. Wolfgang Gurlitt ugyanis a nürbergi törvények szerint „jüdische Mischling zweiten Grades” volt, azaz zsidókeverék másodfokon, vagyis negyedrészből zsidó. Ezt a származását igazoló papírok visszatartásával sokáig sikerült is eltitkolnia. A NSDAP körzeti megbízottjának jelentése szerint azonban: „Gurlitt általában megbízhatatlan. Hogy milyen kapcsolatban áll a külföldi zsidókkal, nem lehetett megállapítani. Az itteni szolgálati vélemény szerint ebben az ügyben a titkosrendőrségnek kell további vizsgálatokat folytatni.” Pártkörökben való rossz híre ellenére Gurlittnak voltak támogatói, akik megvédték és így nem kellett bezárnia a kereskedését. Sőt „különleges megbízást” kapott arra, hogy a linzi „Führermuseum” számára műalkotásokat vásároljon, illetve hogy zsidó tulajdonból származó műkincseket értékesítsen. 1940-ben például sikerült neki a Birodalmi Propagandaminisztérium szára négy Lovis Corinth festményt értékesítenie, 900 dollár értékben. Újabb magyar vonatkozás, hogy Gurlitt felajánlotta „megvételre” egy magyar házát Bad Aussee-ben, valamint egy-két itt található szép képet a már említett „Führermuseum” számára.⁵

Bizonyítékok vannak arra, hogy Lilly Ágoston segítségével – aki később Lilly Christiansen néven tűnt fel az oldalán Berlinben – a saját gyűjteményét is gyarapította, nem is akármilyen mértékben, és rendszeresen részt vett a berlini „Lepke” és a bécsi Dorotheum aukcióin, de a Belvedere Galériával is üzleti kapcsolatban állt. A Berlini Birodalmi Képzőművészeti Kamara iratai igazolják, hogy az itt eladott műtárgyaknak zsidó tulajdonosaik voltak. Később azt állította, hogy a tulajdonosok maguk könyörögtek neki, hogy vegyen tőlük műalkotásokat, amit ő meg is tett „emberbaráti” okokból.

Tény, hogy amikor 1946-ban létrehozták a Neue Galerie Linz-et, 88 olajképet és 33 grafikát adott át a múzeum számára 1 790 000 schilling értékben, és még bőven maradt annyi műtárgy a gyűjteményében, hogy Münchenben is galériát működtessen. Az összeg mellé szerényen még csak azt kérte a linziektől, hogy mint művészeti igazgató, részt vehessen az intézmény vezetésében. A bécsi Dorotheummal való régi kapcsolat fennmaradt, az intézmény mindenféle morális skrupulus nélkül továbbra is eladta a nagy részben egykor zsidó tulajdonosoktól származó műalkotásokat. Azért volt néha kellemetlensége is: a régi tulajdonosok, illetve a leszármazottak többször visszakövetelték tőle a képeiket, de többnyire eredménytelenül.⁶ Wolfgang Ulrich műkereskedelmi gyakorlatát a nemzeti szocializmus idején, mint már említettem, senki sem firtatta igazán a háború után, például a Central Art

4 Goebbels Tagebücher. München 1987: 445.

5 Gurlitt levele Hans Possehoz 1943. 6. 22. Idézi: Walter Schuster: *Facetten des NS Kunsthandels am Beispiel Wolfgang Gurlitt*. In.: Gabrielle Anderl, Alexandra Caruso (Hrsg.) *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen*. Linz, 2004. A magyar tulajdonos nevét nem említi meg W. Gurlitt.

6 Például Dr. Fritz Loewenthal. Vö. Walter Schuster írás.

Collecting Point munkatársai sem, akik többször is kapcsolatba kerültek vele, mint ahogy Hildebrand Gurlittal is.⁷

A schwabingi gyűjtemény gründolója

Az unokafivér, Hildebrand Gurlitt (1895 Drezda – 1956 Düsseldorf) szinte szó szerint hasonló „karriert” futott be. Fiatal korában ő is a modern művészetért rajongott, gyűjtött és közvetített is munkákat a múzeumok felé. 1930-ban a zwickauai König Albert Múzeum igazgatója lett (1925-1930), és szerette volna ezt az intézményt a modern művészetnek szentelni, de mert a múzeumnak nem volt pénze, főként grafikákat vásárolt. Gurlitt igazgatósága alatt bemutatta a fiatal expresszionisták, Pechstein, Kollwitz, Heckel, Schmidt-Rottluff, Emil Nolde műveit, és a zwickauai múzeum felújítását a dessauai Bauhaus művészeire bízta. A helyi, jobboldali kritika megtámadta, hogy bemocskolja a művészetet, támogatja a „csúszómászó Klee-t, a keleti-mongol Barlach-ot, ezt a beteges, tehetségtelen bandát” – ezért rövidesen elbocsátották állásából. Még Ludwig Justi⁸ is elítélte, és talán lelkiismeretfurdalásból, később beajánlotta őt a Hamburgi Kunstverein vezetésébe. 1933-ban azonban innen is elbocsátották, ezért magán műkereskedést nyitott. A harmincas évek második felétől mint a modernizmus, vagyis az „elfajzottak” szakértője többek között ő is különleges megbízást kapott a múzeumokból eltávolított műtárgyak értékesítésére, és főként Párizsban és Svájcban tevékenykedett. Azért, mint unokafivére, magának is gyűjtögette a műtárgyakat, egy alkalommal például négyszáz alkotáshoz jutott hozzá nevetségés összegért.

7 Vö.: Iris Lauterbach: 'Arche Noah'. Museen ohne Besucher? Central'Art Collecting Point in München. In.: *Entehrt, ausgeprügelt, arisiert*. Magdeburg, 2005. 335-352.

8 Ludwig Justi (1876–1957) 1909–1933 között a Berliini Nationalgalerie igazgatója volt.

A schwabingi kollekciónban lévő Courbet, Degas és Oudry művek valószínűleg a párizsi „termésből” maradhettek vissza.

A háború után, 1948-ban a Düsseldorf Műegylet vezetője lett, előtte azonban részt kellett vennie „egy náciítlanítási” vizsgálaton, ahol korábbi műkereskedelmi gyakorlatát ő is azzal mentegette, hogy a „megvétellel” a zsidókon és az üldözött művészeket segítette, és megakadályozta a műalkotások megsemmisítését. A már említett amerikai Central Art Collecting Point emberei előtt azt vallotta még, hogy gyűjteményének nagy része a drezdai bombatámadás okozta tűzvészben elégett. (Ez nem felelt meg a valóságnak, és ezt fia, Cornelius is elismerte a Spiegelnek adott interjújában.)

A most előkerült anyagban azonban szerepelnek olyan tételek is, amelyeket Hildebrand Gurlitt az amerikaiaktól annak idején visszakövetelt és vissza is kapott, és amelyek közül körülbelül háromszázat a magdeburgi kutatók mint az „elfajzott művészet” eltűnt műtárgyait azonosítottak. Vannak azonban szép számmal zavaros történetű művek is: például Chagall sötét tónusú festménye, amely egy allegorikus jelenetet ábrázol, s nem szerepel Chagall hivatalos övéjében, tehát ez a műteremből vándorolhatott a gyűjtők kezére és az sem kizárt, hogy Gurlitt maga vette meg, még Párizsban.

Az esetleges restitúció esélyei csekélyek

Meike Hoffmann, az augsburgi ügyészség megbízottja a sajtótájékoztatón elmondta, hogy az elmúlt huszonegy hónap alatt összesen ötszáz művet dolgozott fel, de a művek származásának kiderítése, az esetleges tulajdonosok felkutatása és értesítése még éveket fog igénybe venni. A művészettörténész azt is elmondta, hogy a náciik által 1938-ban bevezetett törvényt a képrablásról a mai napig nem vizsgálták felül. És jelenleg még nem érkezett jogi követelés az ügyészségre a feltételezhető örökösöktől. (Hoffmann elfelejtette hozzátenni, hogy a gyűjteményi listát jogi okokból nem hozhatják nyilvánosságra, így elég nehéz a volt tulajdonosoknak „jelentkezni”.)

A restitúcióra korábban is kevés esély volt, mert ha az egykori tulajdonosok éltek is még a háború után, papírok híján nem tudták igazolni, hogy milyen műalkotásokat raboltak el tőlük. Csak feltételezik, hogy például az ismert francia újságíró, Anne Sinclair (a szex botrányba keveredett egykori Eu pénzügyi biztos felesége) és a híres párizsi műkereskedő, Adolf Rosenberg unokája legalább tizenhárom műalkotást követelhetne vissza Gurlitt gyűjteményéből, de csak egy Matisse képről van egyértelmű dokumentum, amely azt igazolja, hogy az a náciik bevonulása előtt Rosenberg tulajdona volt.

Mindenesetre 1998-tól létezik ugyan az úgynevezett Washingtoni Nyilatkozat, amely Németországot arra kötelezi, hogy a náciik által elrabolt kincseket azonosítsa, keresse fel a tulajdonosokat és találjon egy „fair” megoldást az egyes ügyekben, de ez igazából csak azt jelenti, hogy az elrabolt kincsek visszaadása inkább morális kötelességnek számít, és aki jogi úton szeretné visszaszerezni a családjától elrabolt műtárgyakat, az hosszú jog procedúrára számíthat.

A közel egy hónapja tartó, nemzetközi mértékű oltó sajtóhadjárat a bajor és a berlini politikai köröket is magyarázatra kényszerítette. De a különböző hivatalok és minisztériumok jószerevel csak egymásra mutogatnak: ki a felelős a különlegesen „ügyetlen és érzéketlen” eljárásért, miért hallgatták el egy évig a történeteket a nyilvánosság elől, és miért csupán egyetlen ember foglalkozott a több mint ezer műtárgy eredetvizsgálatával?⁹ És egyáltalán jogszerű volt-e Gurlitt tulajdonának lefoglalása? Felelősségre vonható-e az idős ember az apja bűneiért?

Ez a véletlenek sorozata által napvilágra került, számos jogi és morális kérdést felvető történet valószínűleg sokáig folytatódik majd, és a legújabb információk szerint már sokan jelentkeztek, hogy egykori családi tulajdonukat visszaköveteljék. Maga Cornelius Gurlitt azonban minden jel szerint a múltban él, és nem érti, mi lenne az ő felelőssége egyáltalán. „Mindent hamisan állítottak be, és erről nem is akarok beszélni, de önként nem adok vissza semmit. Ha már meghaltam, azt csinálnak, amit akarnak, de addig én akarom őket magamnak” – nyilatkozta a Spiegelnek.¹⁰

9 Időközben a kutatók számát a berlini Kultusz Minisztérium megnövelte. A csoport vezetését a jogász Ingeborg Berggreen-Merkel vezetése alá rendelte.

10 Der Spiegel. Nr. 47/18.11.13. 130.



Najmányi László

SPIONS

Negyvenedik rész

A francia punk, SPIONS koncert Lyonban

„A kaland előtt volt a spionage, azelőtt ismét más, mint ahogy ebből a helyzetből nem egy másik helyzet lesz, hanem a helyzetek egymásfölöttiségének és alattiságának sűrű, egymással egyidejű szövevénye.”

Hamvas Béla: *Szilveszter*¹

Noha a punk szellemiséget gyakran a balos kategóriába sorolják, voltaképpen betéríti a teljes politikai spektrumot. Persze a polgári közép kivételével. Ami közös a különböző punk gondolati iskolák ideológiájában: a személyes szabadság követelése, a hatalmi intézményrendszer elutasítása, tekintélyellenesség, „csináld magad” (DIY – „Do It Yourself”) etika, azonnalosság, személyesség, közvetlenség, a megfelelési kényszer elvetése. A különböző árnyalatú punk vonulatok gyakran nihilisták, vonzódnak a lázadás gesztusához, kötődnek az anarchizmus egyes tradicionális irányzataihoz, szocialista, anti-militarista, anti-rasszista, anti-szexista, anti-nacionalista, anti-homofób, környezetvédő, állatvédő nézeteket hirdetnek. Az 1980-as évek elején számos, szélsőjobb eszmék iránt vonzódo, neo-náci punk együttes bukkan fel (The Dentists, The Ventz, Tragic Minds, White Boss, Brutal Attack stb.) Amerikában és Angliában. Ezek egy része besorolódott a punkból kivált *skinhead* (Oi) frakcióba, a többi független farkas-falkaként tombolt. Ugyanakkor alakult ki a hangsúlyozottan apolitikus *gót/horror punk/horror hardcore* irányzat is (The Misfits, AFI, My Chemical Romance, Aiden, Vampires Everywhere!, Snow White’s Poison Bite, Septic Death, The Banner, Integrity, The Cramps, Die Monster Die, Dr. Chud’s X-Ward, Frankenstein Drag Queens from Planet 13, Flesh Roxon, Ghoultown, Gorgeous Frankenstein, Gotham Road, Graves, Haunted Garage, Mourning Noise, The Moans, Murderdolls, Nightmare Sonata, Nim Vind, The Other, Rosemary’s Billygoat, Samhain, Screaming Dead, Serpenteens, The Undead, Vampires Everywhere!, Vampire Lovers, Zombina and The Skeletones, stb.)².

A korai brit punk életérzést a Sex Pistols *No Future* („Nincs jövő”) szlogenje³ jelentette meg. Erre a nihilista kijelentésre reflektált a SPIONS az *afterpunk* („punk

utáni”) kém-pozitivizmust meghirdető *THE PARTY* lemezen publikált *Never Trust A Punk* című dalban: „(...) *Never Trust A Punk / The future is here / Gets drunk from his beer* (...)”⁴. A korai brit punk egyértelműen a jóléti társadalmat lebontani kezdő *Ironlady* („Vashölgy”) Margaret Thatcher (1925–2013) konzervatív miniszterelnök politikáját leginkább megszenvedő munkásosztály képviselőjében lépett fel. A korai amerikai punkegyüttesek nihilizmusa sokkal individualistább, társadalomtól függetlenebb volt, sem a jelenhez, sem a társadalom alsóbb rétegeinek sorsához nem kötődtek.

Bár nem sokkal az első amerikai és brit punkegyüttesek feltűnése után Franciaországban is sorra alakultak a punk, vagy magukat punknak vélő formációk, az irányzat radikalizmusa nem tudott gyökeret verni a francia zenében, noha a punk szellemiség, attitűd erősen jelen volt az 1960-as évek párizsi diáklázadónak ideológiájában. A gyökértelenség oka a franciák hagyományosan intellektuális, kritikus, távolságtartó zene-megközelítésében keresendő. A zenét alkalmazó francia művészekre a vad, elemi erejű, ösztönök vezérelte lázadás helyett az ironizálás jellemző, hiába próbálta a műfajt konstruktívabb irányba tolni Yves Adrien író, újságíró az 1972-ben, a *Le Parapluie* ellenkulturális magazinban megjelent *Je chante le rock électrique* („Az elektromos rock dicsérete”) című, 1973-ban a nagytekintélyű, több százezer olvasó figyelmét bíráló *Rock & Folk* magazinban újraközölt tanulmányában. Írásában Adrien az amerikai garázs-rock, proto-punk zenekarok ideges, energikus stílusát proponálta a francia zenei szcénát elöntő lomha, léha hippy pszichedelikus locsogások ellenében. Felhívta a figyelmet a Skydog Records lemezkiadó tulajdonosa, Marc Zementi Párizs központjában (rue des Lombards) megnyílt, sötét, kriptaszerű *Open Market* nevű underground lemezboltjára, ahol hozzá lehetett jutni a Velvet Underground, a Stooges, az MC5 és más, a *mainstream* üzletek által nem árusított amerikai zenekarok lemezeihez. Felhívásához más neves újságírók, például Alain Pacadis (1949–1986), a *Libération*, a *Palace Magazine* és a *Façade* munkatársa,⁵ valamint a *Best* magazinban publikáló Patrick Eudeline is csatlakoztak. Írásaikkal megpróbálták egyesíteni azokat, akik a Yes, Pink Floyd, Soft Machine és más hippy dinoszaurusz zenekarok ellenében Iggy Pop, a The New York Dolls, később a Sex Pistols és a Clash zenéjét hallgatták szívesen. Bár érveiket sokan elfogadták, s írásaik nyomán megnőtt a francia fiatalok érdeklődése a vadabb zenék iránt, a francia

1 Hamvas Béla: *Szilveszter, Bizonyos tekintetben és Ugyanis* (Szombathely, Életünk Szerkesztősége, 1991)

2 L.: Simon Reynolds: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984* (Penguin, Non-Classics, 2006); Amy Wallace: *The Official Punk Rock Book of Lists* (Backbeat Books, 2007); Roger Sabin: *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk* (Routledge, 1999); Mark Andersen: *Dance of Days: Two Decades of Punk in the Nation’s Capital* (Akashic Books, 2003); Michael Flynn: *Globalizing the Streets* (Columbia University Press, 2008)

3 *A God Save the Queen* című dal refrénje (Sex Pistols: *Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols* – LP, London, A&M, Virgin, 1977)

4 SPIONS: *THE PARTY* (Párizs, EP, Celluloid/Dorian, 1979)

5 Alain Pacadis 1978 nyarán többször nyújtott komoly segítséget a frissen Párizsba érkezett SPIONS-nak. Egyike volt azoknak, akik egy évvel később, az akkor Jugoszláviában élő Ladik Katalin közreműködésével megszervezték a frontember felesége, Eörsi Katalin kiszóktetését Magyarországról.



Serguei Pravda
New Wave French Connection fesztivál, 1978. július 29, Lyon, Franciaország, ismeretlen fotós képe,
G.I.N.A. archivumból

zenészek közül csak kevesen tudtak megszabadulni a zene intellektuális megközelítésétől, nem merték fegyverként használni a hangokat. Így történhetett, hogy az első, a francia médiában punkként kategorizált francia zenekar a voltaképpen *roots-rock* zenét játszó, hosszú hajú hippikből álló, 1963 óta különböző együttesekben játszó Vincent Palmer blues gitáros vezette Bijou lett.⁶

A történelmi angol-francia rivalizálás következményének tulajdonítható, hogy az új utakat kereső francia együttesek nem a brit punk zenekarokat, hanem az amerikai kezdeményezéseket, a Velvet Underground, Patti Smith, Iggy Pop, a Ramones, a Blondie és mások hangzását másolták, míg öltözködésükben, hajviseletükben az 1950-es évek francia divatját követték. Számaik szövegei is inkább az 1950-es évek francia irodalmi új hullámának ironizálásához kötődtek, mint az amerikai és brit punk vad vagánységához. Az 1976-ban alakult Métal Urbain (az amerikai Suicide felállását kopírozva ők használták először Franciaországban élő dobos helyett dobgépet), Stinky Toys (mindvégig tagadták, hogy punkzenekar lennének), Il Biaritz és Shakin' Street együttesek, a később színre lépő Asphalt Jungle, Marie et les Garçons, Gasoline, Oberkampf, Starshooter, Strychnine, Les Olivensteins, Angel Face, Strike Up, Loose Hearts, 1984, The Dogs stb. munkássága csak nagy jóindulattal sorolható a háziasított, szalon-punk kategóriába. A kortárs amerikai és brit együttesekkel összehasonlítva azonnal észrevehető puhaságuk, a bennük

megnyilvánuló, alapvetően értelmiségi hozzáállás. Az első európai punk-rock fesztivált Marc Zermati szervezte. Az 1976. augusztus 21-én, a dél-franciai Mont-de-Marsanban megrendezett fesztiválon a Bijou, Il Biaritz és Shakin' Street francia zenekarok mellett fellépett a The Damned angol punk együttes is.

A francia punk az angol irányzattal ellentétben nem volt proletár, az amerikai változattal ellentétben nem volt egy új nemzedék hangja sem, ráadásul a legtöbb együttes Párizshoz kötődött. A vidéki nagyvárosokban a hippy-pszichedelia után úgy köszöntött be az 1970-es évek végén a disco-korszak, hogy közben a punk nem történt meg. David Bowie, a Roxy Music, a The Stooges és a Velvet Underground munkásságának hatására alakult Electric Callas, valamint a Marie & Les Garçons (és kis részben a magát punknak nevező, de inkább a revű-kategóriába sorolható Starshooter) aktivitásának köszönhetően fontos kivétel volt a komoly anarchista hagyományokkal rendelkező Lyon (*Lyons*). 1978. július 20-án, egy csütörtöki napon Marc Zementi párizsi Open Market lemezbolt-kriptájában, Alain Pacadis újságírótól tudtuk meg, hogy a Libération hetilap benevezte a SPIONS-t a július 29-én, Lyon Fourvière nevű városrészében rendezendő *New Wave French Connection* zenei fesztiválra.

A SPIONS legenergikusabb mozgatója Jean-Marie Salaun⁷ volt abban az időben. Éber, fegyelmezett, kemény, tiszta tekintetű punk katona. Remek zenész. Fölényes nagyvonalúsággal intézte el az általa szorulásosnak („constipated”) minősített zeneszerző, szólógitáros, Pierre Violence folyamatos áskálódásait. Az ő párizsi garzonlakásában (az egyetlen szobában csak ágy, asztal és szék fért el, konyhája nem volt) játszottam először valódi szintetizátoron (MiniMoog). Hallva lyoni meghívásunk hírét, pillanatok alatt szerzett dobost és basszusgitárost. Az új tagokkal kiegészült SPIONS néhány próbát tarthatott Jean-François Bizot (1944–2007), az ACTUEL magazin tulajdonosa és felesége, Claire Squires párizsi lakásának nappali szobájában. Húsz pernyi programot kellett összeállítani. A *Russian Way Of Life*, *Total Czecho-Slovakia*, *Red Soldier Blues*, *I'm A Member*, *Fuck The System (In The Traditional Way)* és a *Groupie Of The Dead (A Marc Bolan Song)* című számok kerültek a műsorba. Jean-Marie Salaun kölcsönkérte

7 A korábban zenészként és zenei producerként is nemzetközileg ismert Jean-Marie Salaun (a.k.a. John Marieux) jelenleg egy New York-i optikai szaküzlet tulajdonosa és a dél-amerikai esőerdők ügyét támogató környezetvédelmi aktivista. A rock műfajában régen nem alkot. Utolsó lemeze, egy Guess Who remix a skóciai Les Temps Modernes – LTM Recordings (LTM 4) – gondozásában, 2005-ben jelent meg. Diszkográfiája itt található: <http://www.discogs.com/artist/647883-Jean-Marie-Salaun>

6 Érdekes párhuzam: sokan a Beatrice nevű rockzenekart tartják az első magyar punk együttesnek, noha zenéjüknek, attitűdjüknek semmi köze nem volt a punkhoz.

szülei kocsiját, így 1978. július 29-én, szombaton hajnalban az én Zsigulimmal együtt két járművel indulhattunk Lyonba. Velünk utazott jótevőnk, Valerie Goodman is, akinek lakásában húztam meg magam abban az időben. Szívesen csatlakozott volna hozzánk az engem Párizs titkaiba beavató enigma, Titus,⁸ de mint a legtöbb baloldali gondolkodású párizsi művész, Jean-Marie szívből gyűlölte az 1960-as évek párizsi diáklázadásainak idején rendőrspicliként működő miniatűr géniuszt, nem volt hajlandó vele egy karavánban utazni. Titus, a legpunkabb francia szomorúan maradt a járdán, amikor hajnali 2-kor elindultunk Lyon felé, a Notre Dame előtti térről. A Libérationtól kapott honorárium alig fedezte a benzinköltségeket.

Autóvezetés közben soha nem éreztem magam olyan biztonságban, mint amikor Jean-Marie kalauzolt a vakációzni induló franciák járgányaival zsúfolt autópályán. Fehér színű kocsijával előttem haladt. Nem engedte, hogy bárki közénk vágjon. Ha lemaradtam, megvárt. Ha valamelyik kijáraton másik pályára kellett térnünk, jó előre jelzett, és biztosította a sávváltásomat. Korábban állandóan eltévedtem Párizsban, sokszor órákig tartott, mire megtaláltam a városból kivezető utat. Jean-Marie kalauzolásával alig 20 perc alatt kijutottam Párizsból. Az út a gyakran beduguló autópályán 10 órát tartott a Párizstól kb. 470 km-re lévő Lyonig. Útközben csak tankolni álltunk meg egyszer. A benzinkút parkolójában Valerie Goodman által vásárolt szendvicseket és süteményeket ettünk. Amikor a szendvics csomagzacskóját magyar szokás szerint gondtalanul az autópálya töltésének fűvére dobtam, Jean-Marie leereszkedett érte a lejtőn, felszedte, és a parkoló szemétyűjtő konténerébe dobta. Nem szólt egy szót sem, nem is nézett rám, de megtanultam valami nagyon fontosat azon a reggelen. Dél körül érkezünk a zenei fesztiválnak otthont adó, rómaiak által épített amfiteátrumhoz. Óriási tömeg a bejáratnál. Punkok Nyugat-Európa minden országából. A „new wave” új terminus volt akkor, hallatán mindenki a punkra asszociált, csak kevesen érzékelték, hogy elkezdődött a korszakváltás.⁹ Megtudtuk, hogy a SPIONS délután 5-kor

8 A szituacionista/stílusművész Titus-ról, Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) kortárs reinkarnációjáról a SPIONS-eposz tizenkilencedik, *SPIONS Art – SPIONS Propaganda* című, a Balkon 2011/9 számában publikált fejezetében írtam részletesen.

9 Marc Zermati szerint ő volt az, aki 1975-ben rávette Malcolm McLarent a „punk” terminus használatára, a McLaren által korábban preferált „new wave” helyett. A „new wave” kifejezést először Nick Kent és Dave Marsh zenekritikusok alkalmazták az 1970-es évek elején az olyan New York-i együttesek, mint a Velvet Underground és a The New York Dolls zenéjének meghatározására. A kifejezést 1976 körül a brit punk fanzinek (pl. Sniffin’ Glue), később a mainstream zenei újságok (Melody Maker, New Musical Express, stb.) is elkezdték használni olyan együttesek kategorizálására, akik valamilyen szempontból kötődtek ugyan a punkhoz, de mégsem tartoztak egyértelműen az irányzathoz (pl. Boomtown Rats, Talking Heads, Mink DeVille, Morrissey, Duran Duran, Cyndi Lauper, Devo stb.). 1976-77 között a „punk” és „new wave” terminusok nagyjából felcserélhetőek voltak. 1977 végén a brit szaksajtóban a „new wave” már a „punk” helyére lépett az új underground zenék definiálásában

kerül színpadra. A kocsikhoz visszatérve Pierre Violence szólógitáros-zeneszerző közölte, hogy az előző este átszerkesztette a számokat, új, a korábbiaknál jóval bonyolultabb akkord-meneteket és ritmusváltásokat alkalmazott. A 2-3 alapakkordos punk zenei ideál korábban sem jutott közel a szívéhez, de az új dalszerkezetek Csajkovszkijt (Pjotr Iljics, 1840–1893) is elgondolkodtatták volna. Természetesen nem volt lehetőség az átkomponált számok elpróbálására. A zenei géniusz – gitárt nem hozott magával – szóban ismertette a frontemberrel és zenésztársaival a változásokat. Letaglózva hallgatták ideges hadarását. A frontember – az éles napfény egyre inkább bántotta beteg szemeit – fásultan hallgatott. A többiek sem tudtak reagálni a nyilvánvaló örületre. Hirtelen előbukkant a semmiből az akkor Emmy Grant kódnevet használó IPUT (TNPU, Szentjóby Tamás, St. Auby Tamás, St. Turba Tamás stb.). A közeli Genfből ugrott át, hogy tanúja legyen a SPIONS első nyugati fellépésének.

A koncert előtti percekben a frontember interjút adott a francia közszolgálati rádióknak és televízióknak. Megerősítette, hogy a SPIONS KGB kémek kommandója, akiket a szovjet titkosszolgálat azért dobott a frontvonalak mögé, hogy lezülleszék a nyugati ifjúságot. Feladatunk része, hogy eláruljuk megbízóinkat. Készek vagyunk bármely ország kémszervezetével kollaborálni, bármelyik politikai oldal szolgálatába állni. Aztán eljött az idő. Délután 5 óra. „A Varsói Paktum első punk együttese következik!”, jelentette be a műsorközlő. A SPIONS a színpadra lépett. Óriási üdvözlőgás köszöntötte a szovjet katonai egyenruhát viselő Serguei Pravdat, az inkább a disco világába illő, funky jelmezben, narancsvörös nadrágban, fehér cipőben pompázó szólógitáros-zeneszerzőt, és a mögöttük fegyelmezetten felsorakozó zenekart. Az amfiteátrum kőpadjain punkok tízezrei. A frontember nem látta a közönséget, mert az égitestek mozgásának rejtőzködő felelőse pontosan a színpaddal szembe pozicionálta a Napot, úgy, hogy annak gyilkos sugarai Serguei Pravda beteg szeméibe szúrjanak.¹⁰ Pierre Violence kölcsöngitárral indította el a *Russian Way Of Life* nyitó riffjét. Lendületes mozdulattal támadt a húrokra, több azonnal elszakadt. Szünet. A színpadi segéderőktől kapott egy másik gitárt. Újabb

10 Ahogy korábban már írtam, a hetek óta a pupillájába szúrt injekciókkal gyógyítani próbált kém szeméit megvizsgáló orvosok egyöntetűen azt tanácsolták, hogy kerülje a fényt, különben megvakulhat. Az általában napszemüveget viselő frontember, amint konstataulta a Nap számára lehető legkedvezőtlenebb elhelyezését, a rá jellemző önsorsrontó daccal napszemüveg nélkül lépett a lyoni amfiteátrum színpadára és elviselhetetlen fájdalomtól gyötört látószerveit végig a Halálcsillagra fókuszálta. A napba nézés deviáns gesztusát mindmáig, minden lehetséges alkalommal gyakorolja. Különös módon eddig nem vakult meg, bár látása szelektívvé vált. Néha nem vesz észre olyan dolgokat, amelyeket mindenki lát, máskor olyasmiket pillant meg, amelyek mindenki más számára láthatatlanok.

Serguei Pravda és Jean-Marie Salaun
New Wave French Connection fesztivál, 1978. július 29., Lyon, Franciaország
Fotó: Emmy Grant, az IPUT/TNPU archívumából





Titus és Blaise
Fotó: Lizzy Mercier Descloux, Belle Journée en Perspective, 1978, Párizs

nagy ívű, a The Who gitárosától, Pete Townsendtől kölcsönzött karkörzéssel azon is eltépte a húrokat.¹¹ Szünet. Kapott egy harmadik gitárt, annak húrjai különlegesen erős acélból készülhettek, mert nem szakadtak el a zenei zseni ismétlődő csapásai alatt. A nyitó szám végre elindulhatott volna, de Monsieur Violence nemcsak a szám hangnemét és akkordmenetét változtatta meg előző esti kreatív magányában, hanem a ritmust is a többi zenész számára követhetetlen mértékben felgyorsította. Beállt a teljes káosz. Más ritmusban játszott minden zenész, más ritmusban énekelt a frontember. Jean-Marie Salaun a kísérőgitáron, és Eric a dobokon megpróbálták egy szolid alapot beállítani, de a színpad előterében terpesztő szólógitáros nem volt hajlandó alkalmazkodni hozzájuk. Mal Armée, a basszusgitáros tétován bolyongott a ritmusok és számára ismeretlen akkordok között. Elkezdte, abbahagyta, újra elkezdte a játékot. Igazi, három-akkordos punk zenész lévén olyan élmény ült ki az arcára, mintha a spanyol inkvizíció válogatott módszereivel kínozták volna. A frontember függetlenítette magát a zenétől, a maga belső ritmusát követve sikoltotta világgá az orosz életstílus pontos definícióját. A színpad háttéréből, magamba roskadva figyeltem a kibontakozó katasztrófát. Iszonyatos káofóniával ért véget a nyitó szám. Tomboló siker, tapsvihár, füttykoncert, köpködés, ordítás, repülő sörösüvegek, a punk tetszésnyilvánítás jellemző jegei.¹² Pierre Violence nem várta meg, hogy a közönség kitombolja magát, azonnal elindította a következő számot. *Total Checho-Slovakia*. Ha lehet, még bornírtabb káosz következett, a megváltoztatott hangnem, a bevezetett, rettentő bonyolultságú, változó ritmusú akkordmenet következtében szétesett a banda. Mindenki más ritmusban, hangnemben játszott, a dobos össze-vissza püfölte dobjait, cintányérjait, kolompjait. Pierre Violence diadalmasan még nagyobbakat terpesztett, időnként ugrott is. Serguei Pravda a kibírhatatlan zajtól függetlenül a Nappal vívta magányos csatáját. A szám nehezen ért véget, mindegyik zenész máskor hagyta abba a játékot, s amikor csend lett, a frontember halálsikolyt hallatott. Örjögő közönség, köpések,

sörösüvegek zápora.¹³ Pierre Violence, ahogy a SPIONS első budapesti koncertjén is tette, levonult a színpadról, jelezve, hogy az esemény számára véget ért. Hiába botorkált félvakon utána és próbálta visszacsábítani a színpadra a frontember, az öntudatos művész hajthatatlan volt, meg sem állt a büféig.

Serguei Pravda sorscsapásként élte meg a színpadon történeteket. Ez volt a SPIONS-nak eddig megadatott legnagyobb lehetőség. A nézőtéren ott ültek a nemzetközi szaksajtó és a legjelentősebb európai lemezkiadók képviselői. Mindent láttak, hallottak, és biztos, hogy amit láttak és hallottak nem nyerte meg a tetszésüket. A kaotikus punk ideje már lecsengett, újra a profizmus került fókuszba. A frontember felmászott az amfiteátrum bejáratánál álló oszlopra, és nem vette le beteg szemeit a változatlan erővel tűző napról. Az oszlop alatt francia, belga, német, skandináv és angol punkok gyülekeztek. Rajongók. „Ti vagytok a legjobbak!”, kiabálták. Söröket és drogokat dobáltak fel az oszlopszentnek. Pravda csak sötétedés után kászálódott le az antik kőoszlopról. Csodálatos módon megszűnt a fájdalom a szemében, újra látott. „Aki megvakított, meggyógyított”, mondta a letúnt Nap irányába mutatva.

Megnéztük néhány zenekar – Téléphone, Bijou, Starshooter, Little Bob Story, Ganafoul, Marie & les Garçons, Dave Edmunds, Nick Law, Cimaron, Burdon, Électric Callas – produkcióit. Igazi profi iparosok voltak. Rengeteg próba és pénz állhatott mögöttük, csak az élet hiányzott belőlük, az igazi düh, elkeseredés, gyűlölet, veszélyesség, ami a valódi punkot hitelessé tette. Megunva a szórakoztatóipart visszamentünk a parkoló kocsikhoz beszélgetni. Éjfél körül Blaise,¹⁴ a lyoni származású, karavánunkban utazó SPIONS rajongó meghívott bennünket, hogy töltsük szülei lakásában az éjszakát. Összeszedtük karavánunk tagjait és a hozzánk csatlakozó rajongókat, és Lyon előkelő negyedébe autóztunk. Igazi nagypolgári lakás. A szülők nem voltak otthon. Antik bútorok, értékes festmények, vázák, méregdrága italok, különleges ételek a hűtőszekrényben. A kandalló párkányán, faragott kínai állványon ópiumpipa, a francia nagypolgári lakások jobb időkre emlékeztető, elengedhetet-

13 Ahogy a SPIONS 1978. január 15.-én, a budapesti Egyetemi Színpadon megrendezett, totális katasztrófába torkolló első koncertjének közönsége, a lyoni fesztivál közönsége megrendezettnek, szándékosnak gondolta a színpadon történeteket. A kor minden illúziótól megszabadulni próbáló gyermekei jobban örültek a káosznak, mint a profi módon, hibátlanul előadott koncerteknek

14 Blaise a Jean-Marie Salaun által szenvedélyesen gyűlölt Titus legközelebbi kollaborátora volt. A *cold wave*-hez („hideg hullám”) sorolható szituacionista munkacsoportjuk ideológiája számos pre-pro-neofasiszta felhangot tartalmazott. Hosszú passzusokat tudott szó szerint idézni Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) műveiből. Blaise antiszemita nézeteket vallott, és a nagy francia költő, Blaise Cendrars (1887–1961) reinkarnációjának tartotta magát. Párizsi, tetőtéri odújában több ezer ingből álló gyűjteményt halmozott fel. Titus, annak nálánál háromszor magasabb barátnője, a csodálatos Liliane, és a SPIONS frontembere társaságában gyakran betört vakációzó ismerősei lakásaiba, hogy elfogyasszák a hűtőszekrényekben tárolt ételeket és italokat.

11 Aki próbálta, tudja, hogy emberfeletti erő szükséges egyszerre több gitárhúr elszakításához. A frontember iránti irigység, bűsz féltékenység, a közös sikertől való pánikszerű rettegés a kritikus pillanatban megadta ezt a démoni erőt a zenei virtuóznak.

12 Szokássá vált, hogy a punk koncerteken dróthálót feszítettek ki a színpad előtt, mert többször előfordult, hogy a repülő sörösüvegek súlyosan megsebesítettek zenészeket, illetve a színpadra felugró rajongók, rajongásuk jeléül a zenekarokra támadtak. Egy Párizs környéki szabadtéri koncerten tanúja voltam, amikor egy angol együttes dobosának arcába savat öntött rajongója. A dobost mentők vitték el, később hallottam, hogy megvakult

len díszé.¹⁵ A tízórás vezetés és a katasztrófális koncert eredményezte stressz következtében ólmos fáradtság tört rám. Lefeküdtem egy kanapéra. Félálomban még láttam, hallottam, ahogy a SPIONS frontembere és Emmy Grant (TNPU, Szentjóby Tamás, St. Auby Tamás, St. Turba Tamás stb.) egymással versengve megpróbálnak az amfi-teátrumban hozzánk csatlakozott, gyönyörű arab lány, Fatima, Blaise barátnője kegyeibe férkőzni. Fatima csak vihogott. Alig aludtam el, nagy ricsaj ébresztett. Váratlanul hazajöttek a szülők, és pillanatok alatt kidobtak bennünket a lakásból. Csak Jean-Marie Salaun tökéletes kalauzolásának köszönhetem, hogy nem karamboloztunk a sztrádán. Előttem autózva azonnal érzékelte, ha elbóbiskoltam. Ilyenkor Zsigulim mellé ereszkedett és rámdudált.

Kora délután értünk vissza Párizsba. A SPIONS frontemberének addigra kiújultak a szembántalmi, és rátört a depresszió a koncert-fiasco miatt. Meghívtam egy itala Valerie Goodman Belleville negyedben lévő lakásába, ahol akkor táboroztam. Valerie már a barátnőjénél lakott. Ahogy a harmadik emeleten lévő lakáshoz vezető, nyikorgó falépcsőre léptünk, megpillantottam egy gyönyörű, fiatal lányt a lépcsőfordulóban lassan lefelé lépkedni. Ahogy közeledett, egyre öregedett. Mire mellém ért, már igen ronda, gonosz tekintetű vénasszony lett belőle. Szuszogva, nyögdecselve, mormogva, sziszegve mászott el mellettünk, aztán hirtelen néma csend lett a lépcsőházban, megszűnt a falépcsők nyikorgása is. Hátranéztem, a vénasszony nem volt sehhol. Üres volt a lépcső, és alján a kapuhoz vezető sötét folyosó is. A szoba ablakai belső udvarra néztek. Kinyitottam az egyiket a rekkenő hőség miatt. Míg a frontember a szeméit borogatta, kitöltöttem az italokat, aztán leültünk az ablakpárkányra beszélgetni. Hirtelen női hangot hallottunk az egyik földszinti ablakból kiszűrődni. A hangjából ítélve fiatal nő Budapestet hívta telefonon. Németül kiabálva részletes jelentést adott a SPIONS lyoni szerepléséről. Nemcsak a koncert csúfos kudarcáról számolt be nevetve, hanem az azt követő eseményekről, a lyoni SPIONS rajongó szüleinek lakásában történetekről is. Közölte magyar kapcsolatával, hogy a SPIONS rövid időn belül szét fog esni. Párizsi kollégáik sikeresen uszították egymásra az együttes tagjait, és a frontember útlevelének eltüntetése is hatásos fegyvernek bizonyult, fejezte be, visítva nevetve. A következő órákat azzal töltöttük, hogy megpróbáltunk rájönni, ki lehetett a lyoni lakásban a SPIONS-t megfigyelő ügynök.

Folytatása következik

¹⁵ Ahogy korábban már írtam, az abszint mellett az akkor még legálisan vásárolható hasis és az ópium (és a jó doktor Freud által univerzális gyógyszerként reklámozott kokain) igen népszerű varázsszerek voltak Párizsban, Londonban és Európa más nagyvárosaiban a 19. század második felében és a 20. század első évtizedeiben, nemcsak művészkörökben, hanem a nagypolgári szalonokban is.

Zöld Anna

Természet anyánk nyaggatása...

A természet szerepe a kortárs művészetben. Építészet, képzőművészet, teória. Szimpózium

Kepes Intézet, Eger, 2014. február 14.

Egerben az Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékén 2011-től működik Természetművészet Szak, egyelőre egyedülként az országban. A Kepes Intézetben EKLER DEZSŐ életmű kiállításának záróeseményeként a kurátor, SZÉPLAKY GERDA arra invitált építészeket, képzőművészeket és művészetteoretikusokat, hogy beszéljenek azokról a kérdésekről, amelyekre ennek a viszonylag fiatal műfajnak a művelői a gyakorlatban keresik a választ.

A párhuzamos megközelítések révén összeálló kép éppoly szövetszerűen strukturált és fragmentumokból építkező, mint a hozzászólók véleménye szerint a kortárs természetfelfogás, ami a különféle műfajú alkotások tükrében kirajzolódik. A műfaji határok pedig az előadások alapján jól érzékelhetően összerosódnak: az építész a teória felől közelít, az esztéta az építészet felől, a képzőművész és építész egyaránt szoborként formálja a természeti környezetet.

Legkarakteresebben az építészet tükrözi az új természetfelfogást. Úgy tűnik, hogy összetett alkotási módszere és az utóbbi évtized technikai fejlődésének következtében határtalanann tűnő formálási lehetőségei képezik le legprecízebben azt, amit a ma embere a természet iránt érez. Mert bár teoretikusan igyekszik viszonyát megfogalmazni, az mégiscsak érzelmi – a természet gyermekeként más nem is lehet.

A kezdet a paradicsomi állapot, az Édenkert, amelynek szinonimája az anyaöl védelmet nyújtó melegsége, az egység élménye. Akár fiktív, akár valóságos ósálapotot tételezünk fel, a kollektív psziché mélyén a legmeghatározóbb őskép az elkülönültség nélküli lét, azaz a paradicsom. Az ősbűn az elkülönülés, az igazi bűntetés nem a véres verejték és az életet adás fájdalma, hanem a folytonos sóvárgás az elveszett éden iránt.

A Földön útnak engedett Ember viszonyulása a tőle már elkülönülten létező világhoz a mitológia megfogalmazása szerint kétféle lehet: Káin és Ábel nyomán a telepesek és nomádok útját követheti, ahogy erre az egyik építész előadó, GUNTHER ZSOLT Deleuze és Guattari gondolatai nyomán utalt. Az építészet mint alkotófolymat a telepes szemlélet maximális kiteljesedése – a természet megformálásra és átalakítására törekvő folytonos igyekezet, amelynek szükségszerű velejárója a hely, azaz a természet birtokba vétele. Ábel, a nomád ezzel szemben nem birtokolja, csak használja a természetet, és eközben ráér arra is, hogy szemlélje és



Elméleti szekció
Simon Mariann, György Péter, Sturcz János, Széplaky Gerda
© Fotó: Fodor Enikő

gondolkodjon felőle. A nomád a művész, aki dalolva és furulyázva járja a mezőket, míg Káin, a telepes arca verejtékével gyúrja a földet, amelyből vétetett, és a lelke mélyén irigy gyűlölet ébred a nomád szabadsága iránt. Ő sosem ér rá a természet működésén merengeni, holott ismeri azt minden mozzanatában, a rög zsíros valóságáig. A nomád mégis – ezt a mítoszból tudjuk – közelebb jut az isteni lényeghez, akárcsak Mária, aki Krisztus szerint a sürgő-forgó Mártával szemben a jobbik részt választotta. De míg Máriát ezért dicséret illeti, Ábel t alaposan fejbevégték érte. Elgondolkodtató a folytatás: Isten bosszút állhatna Káinon – és mégsem teszi. Talán tudja – tudnia kell, hisz isten – hogy az általa alkotott természet csak az ember munkájával teljes. Káin megpróbáltatások során át vezekel, de az ő utódai népesítik be a földet. Ábel leszármazottai kénytelenek nomád lelkülettel helyet találni maguknak egy telepes civilizációban.

Káin és Ábel története a nyugati kultúra eredetmítoszáinak része. A nyugati civilizáció története során az emberi psziché a természet anyai, megtartó erejének fokozatos elvesztésével, majd végső soron ennek hiányával küszködött, miközben

a káini aktivitást szélsőséges mértékben felfokozta – hogy ez utóbbi az ok, vagy az okozat, azt hagyjuk homályban. Nyilvánvaló közhely, hogy a mindennapok során az európai civilizáció gyermeke folytonosan távolodott attól a szabad és kölcsönös tiszteleten alapuló természetfelfogástól, amivel a valódi nomádok használták és használják ma is a természetet. Fokról fokra birtokba vette és átalakította az életterét, használat és birtoklás között azonban óriási a különbség. A természet és művészet kapcsolata mindig az adott korszak aktuális éden-képéről mesél.

Amíg a természettel megélt egység valódi élettapasztalat volt, az embernek eszébe se jutott, hogy róla elmélkedjen, vagy hogy ábrázolni akarja. Amit képpé transzformál, az mindig stilizált – jeleket alkot, és nem a valóságot mintázza. Még a görög szobrok sem egyebek bálványoknál – igaz tökéletesen megformált bálványok, ahogy épületeik sem valódi terek, sokkal inkább szobrok, ahogy a kortárs építészet alkotásai is annak tekinthetők.

A konferencia előadói közül többen fordulópontként jelölték meg Petrarca gesztusát, amelyvel megmászta a hegyet, hogy onnan a tájban gyönyörködjön. Az elkülönülés első lépése ez, egyelőre a szorongás szimptomái nélkül – a természetre kívülről rácsodálkozó ember elragadtatása. A középkor idején a természet még a teremtett világgal volt azonos, és szépségében az isteni mű nagyszerűségét csodálták. EKLER DEZSŐnek az a megállapítása, hogy a gótikus templom oszlopokkal tagolt tere az erdő téri metaforája – ami a középkori ember mindennapos tapasztalata, és számára a földi világ isteni



Építészeti szekció
Batár Zsolt, Turányi Bence,
Gunther Zsolt, Széplaky
Gerda, Ekler Dezső
© Fotó: Fodor Enikő

rendjének szimbóluma lehetett – minden bizony-nyal megállja a helyét. A középkor természet-ábrázolása nem fákkal borított festői hegyek látványa, hisz az maga volt a hétköznapi valóság. A gótikus templom tere, a kőcsipkés tagozatok és egymást keresztező ívek elképesztő gazdagságú, mégis rendezett világa, melyet aranyló glóriás angyalok, izzó színek népesítenek be: a középkor természetfelfogásának a foglalata.

Isten művének csodálata azonban kíváncsi-ságot szül, a mű egyre pontosabb megértését követeli, míg végül maga a megértés válik céllá. A természet a művész számára az ábrázolás, a tudós számára a kutatás tárgyává válik, a klasszi-kus művészet a látható kutatása. Az elkülönülést eleinte nem veszteségként, hanem szabadság-ként éli át az ember, a kamasz határtalan önbizal-mával vág bele a feladatba, és természetesen érzi, hogy a természet fölé emelkedhet. Birtokba veszik és alakítja a világot, ahogy tette ezt az újkor embere megállás nélkül, egészen a husza-dik századig. A természet fogalma ilyen módon lassacskán az érintetlen, emberi beavatkozás nyomait nem mutató környezet szinonimá-jává vált, végső soron pedig az elveszett éden metaforájává, szemben a valósággal, ami magá-ban foglalja az embert az ő összes tartozékával egyetemben. A 20. századi nomádok végül elfo-gadják a természetnek ezt a kiterjesztett felfo-gását, a fészbuk is a természet része.

Ebben a felállásban az ember a természetből – az édenből – örökre száműzetik és csak a szün-telen vágyakozást érzi utána, mindaddig, míg ezt ügyesen el nem fojtja, vagy fel nem dolgozza. A birtoklás szélsőséges – egyesek szerint kike-rülhetetlen – következménye a birtokolt érték pusztulása, a birtoklás megfojtja tárgyát. A 20. század utolsó évtizedeiben a természet elvesz-tésének romantikus fájdalma kézzelfogható ökológiai fenyegetésként vált a mindennapok részévé. A művészet kollektív pszichoanalízissé vált, amelynek során az elveszett éden iránti sóvárgás elfojtásból tudatosan vállalt viszony-lássá változik. Az anyagi pusztulás felé menetelő nyugati civilizáció a terápiás munka során elju-tott abba a fázisba, hogy felismerte a szenvedés okát, és azt is tudja, hogy a szenvedés megszün-tethető. Elfogadja, hogy egy struktúra különvált része, és ezt a külön-létet – ami tulajdonképpen a tényleges szabadság – arra használja, hogy a struktúrát belülről vizsgálja. Visszakerült tehát az egészbe, de már nem azonos vele. A művé-szet célja az egység helyreállítása egy magasabb szinten, a rész helyének kijelölése a rendszerben, amely abszolút igazság híján kaotikussá vált, hie-rarchiából hálózattá változott. Az alkotás valami abszolút közvetítése helyett párbeszéddé alakul művész és mű, mű és befogadó között. A kor-társ természetfelfogás struktúrák és hálózatok leképezése, stilizálása, idealizálása, szimbólum-alkotás általuk, vagyis benne foglaltatik az egész



Bukta Imre
© Fotó: Fodor Enikő

hagyományos képzőművészeti eszköztár, amellyel a fragmentumokra bomlott világ egységének újratemtését felelősséggel megkísérelhetjük.

A minden bizonyon új korszaknak, melynek észrevétlenül átzuhantunk a küszöbén, új mítoszra lesz szüksége. Szelídebb Káinra és aktívabb Ábelre, vagy talán épp a kettősség megszüntetésére, kettejük ötvözetére. Az egri szimpózium előadásai ezt a tendenciát karakteresen kirajolták. A Kepes Intézet nyilván a környezet iránti felelősség jegyében spórolt a fűtéssel, annál inkább sugároztak a falakon körben a Kepes festmények izzó részletei. A képzőművészeti szekcióban BUKTA IMRE sze-líden elfogadó attitűdje a létező valóság iránt a hagyományos nomád bölcsesség eszenciájaként egyfajta záróakkordnak tűnt az utána bemutatkozó természetmű-vészek szelíden aktív beavatkozásaihoz képest. Bukta alkotásai és a következő generáció művészete között ott látszik a határ kirajzolódni, ahol a kép és a valóság közti különbség értelmezést nyer. Bukta Imre munkái képek akkor is, ha elvágott fatörzsek elektronikus vízcseppekkel, és akkor is, amikor teremben rothadó tökök. A megszólalását kísérő fotók kivétel nélkül a valóság: az emberi beavatkozás nyo-mát viselő természet képeit mutatták, úgy, hogy arra kívülről az alkotó ember rácsodálkozik. A Műben rejló harmóniát, amit a középkor embere is értékelt, és amibe a vakondtúrás esztétikája ugyanúgy beletartozik, mint a műanyaglemezek-ből ácsolt deszkakerítés. Annak elfogadását, hogy a természet is művész, és mi ennek a művészi teremtő aktusnak az utánzó vagyunk csupán.

A kép azonban nem jel, hanem önálló jelentéssel bíró létező. A természetmű-vészet Magyarországon még kevéssé ismert műfajának alkotásai viszont jelek, amelyek nem értelmezhetőek a környezet kontextusa nélkül. Nem csupán attól válnak ennek a műfajnak a darabjaivá, hogy fából, vesszőből készülnek vagy penész borítja őket – adott esetben az alkotó testén kialakuló napfoltok vagy csaláncsípések. Mindig tartozik hozzájuk egy történet, ez a történet elkészültük után az időben folytatódik, és kimenetele megjósolhatatlan. A land art-tól a ter-mészetművészet motivációjában különbözik, nem a külső beavatkozás üzenete a hangsúlyos. A művész nem külső behatoló, hanem része a folyamatnak, amelynek egészére egyfajta szelídség jellemző – nem véletlen, hogy a természetművészet az ázsiai kultúrákban virágzik, ahol hagyományosan erősebb, szakrális kapcsolat-ban él egyén és természet. ERŐSS ISTVÁN hihetetlen széles spektrumát vonultatta fel a szelíd beavatkozásoknak, melyek a természet és művészet újfajta, aktív kölcsönhatásán alapulnak. BALÁZS PÉTER a noszvaji barlanglakásokban működő művésztelep példájával szintén ezt a természetet tiszteletben tartó viszony-lást illusztrálta. A noszvaji alkotótelep tevékenysége két új és a változóban lévő művészi felfogásról valló mozzanatot villantott fel: egyrészt a művészi indivi-duum abszolút érvényessége helyett az alkotás közösségi jellegét, másrészt a szoborként formált föld-terek műfaji korlátokat áthágó további felhasználást. A terek nem csak tárgyai az alkotásnak, hanem befogadó díszletei, sőt adott esetben eszközei – például üregeik révén hangszerként képesek funkcionálni.



EKLER DEZSÓ
Szent Ilona Borászat, Somló, 2006, 2012
Fotó: © Bujnovszky Tamás

Létrehozásuk során pedig ugyanaz az attitűd – a szelíd beavatkozás érvényesül, amit a magas építészet is egyre gyakrabban a zászlajára tűz. Ilyen értelemben a hazai organikus építészet korai alkotásait, a visegrádi táborok építményeit egyértelműen a természetművészet műfajához sorolhatjuk. Nem annyira elrugaskodott feltételezés ez, GYÖRGY PÉTER a teoretikai szekcióban Makovecz Imre épületeit egyértelműen szobornak aposztrofálta, és az idő valószínűleg őt fogja igazolni. Nem pusztán az épületek használati értékének kérdéses mivolta miatt, hanem épp az alkotói szándék okán. A Makovecz életművet egyelőre kellő távolság híján lehetetlen elfogulatlanul értékelni, az azonban nyilvánvaló, hogy megkerülhetetlen pont az építészeti gondolkodás történetében. A jelenkor technikai adottságai folytán létrehozható épületek formavilágának

hasonlósága nem pusztán formai egyezés, bár a korai organikus munkák a 21. század struktúrái felől tekintve néha olyanok, mintha azt próbálták volna meg a kor adottságainak megfelelően deszkából megalkotni, amit ma a számítógép egy kattintással generál. A hasonlóság azonban mélyebb, a hazai organikus építészet legjobbjai egy struktúrákban, az anyag szerkezetének anyagon túli összefüggéseiben gondolkodó szemlélet első megnyilvánulásai. Hogy van szemük meg szájuk – hát istenem... csak az nem téved, aki nem próbálkozik.

Ebből a szempontból különösen szerencsés volt a kortárs művészet természetfelfogását az Ekler Dezső munkásságát bemutató kiállítás kapcsán vizsgálni. Ekler életműve ugyanis folyamatában leképezi azt, ahogy az építészet önmagáról az elmúlt évtizedekben gondolkodott. Egyrészt egyértelműen állást foglal az épület mint tárgy jelentésteli megfogalmazása mellett. Ez ma már általános tendencia, Magyarországon mindenképp, és azok az irányzatok sem mentesek a filozofikus alapvetéstől, amelyek formai értelemben egyértelműen elhatárolódnak mindenfajta jel-szerű olvasattól. Erre nagyon jó példát szolgáltatott a konferencia másik két építész előadója. A Gunther Zsolt által bemutatott objektum, egy mesterségesen helyreállított láp fogadó épülete a természet szerves



Részlet Ekler Dezső
Házak című
kiállításáról
© Fotó: Lénárt Márton



EKLER Dezső
Pezsgőérlelő, Somló, 2009, 2013
Fotók: © Bujnovszky Tamás

folytatása, minimális, mégis karakteres beavatkozás, melynek célja a funkció maradéktalan kielégítése egy a természet logikus struktúráját leképező épülettel, amely nem tagadja, hogy emberi kéz alkotása. A Turányi Bence által tervezett „fotográfus háza” már elnevezésében is szimbolikus jelentőséget sugall, habár egyszerűen egy családi házról van szó, ami az erdő szélén áll. A tervezés és építés körülményeit azonban olyan szakrális folyamatként élte meg tervező és megbízó egyaránt, ami számukra átértelmezi azt, hogy a ház voltaképpen egy fák között álló, előregyártott elemekből épült fekete kocka, amit daru segítségével állítottak össze a helyszínen. Hagyományos értelemben egyáltalán nem szerves, formailag erőteljes állítás, ideológiailag és működését tekintve azonban a szelíd beavatkozások körébe sorolandó.

Az Ekleri életmű ugyanakkor tanulságos keresztmetszete annak a folyamatnak, ahogyan a természet erőinek működését épületben megjeleníteni kívánó alkotó az antropomorf formálástól eljut az anyagban rejlő struktúrák leképezéséig. Magyarországon építésznek rendezett életműkiállítás ritkán látható, ennek a tárlatnak érdeme az okos tematizálás és az élményszerű bemutatás, amely az

alapvetően kétes kimenetelű vállalkozást – egy 3d-s műfaj két dimenziós bemutatását – sikerre viszi. Az Ekler kiállítást végigjárva válik értelmezhetővé a szimpózium mondanója: a természet anyagi struktúráját szimbólum gyanánt használó művész magatartása.

Gunther Zsolt Káin és Ábel egymásnak feszülő, kudarcra ítélt vetélkedését a kertész figurájával oldotta fel. „A nomád és a földműves közötti mezőben mozog a kertész, aki személyében egyesíti a céltalanságot és a céltudatosságot.” A kortárs gondolkodás a kertész mentalitása, aki kecskét is tart és káposztát is nevel. A társadalmi felelősség a rész felelőssége az egész iránt – a 21. századi ember viszonyát a természethez ez a felelősség határozza meg.

„Ha jó az idő, lemegyünk a térre”

Nyílt tér – Lengyel András
kiállítása

NEO-ROSE IV. – *Alfejezetek
a magyar konceptuális
művészet első fejezetéből*

Neon Galéria, Budapest
2014. január 30 – március 7.

A Neon Galéria Neo-Rose című kiállítás-sorozatának negyedik eseménye volt LENGYEL ANDRÁS kiállítása. Bár a főcím utal a legendás „Rózsza-körre”, a sorozat célja mégsem e csoport bemutatása. Inkább „rózsás” alkotók munkásságának egy-egy szeletét villantja fel a hetvenes évekből, lehetőséget adva arra, hogy új szemmel, új szempontokat bevezetve pontosíthassuk ismereteinket a korszakról. A széria azért nagyon izgalmas, mert a hetvenes években csak egy szűkebb közönség láthatta az itt kiállított műveket, illetve még korábban nem látott művek is előkerülnek. A *Nyílt térben* egy, a hetvenes évek közepén elindult téma-folyamból kapunk ízelítőt. Az égbolt és a háromszög régóta foglalkoztatta Lengyel Andrást, aki a bábész-kodást művészi tevékenységgé fejlesztette. A mostani kiállítás legkorábbi, a *Felhőtanulmányok* című ceruzarajz (1975) még a főiskolás évek alatt keletkeztek. A tanulmányok közül ötöt fotóvászonra nagyított, ezek alkotják a *Létra* objekt (1981) fokait. Ezek az égboltok a holland és reneszánsz festőkégeit idézik, melyeket a Szépművészeti Múzeumban látott Lengyel, aki rendszeresen látogatta az intézményt.

Ahogy az emberiség évezredek óta fürkészi az eget tudományos és vallási okokból, és alapvető összefüggéseket állított fel a makrokozmosz jelenségei és a mikrovilágok között, úgy Lengyel a maga módján teremt kapcsolatot a megfogható és megfoghatatlan között. A „művész mint katalizátor” személelmódot deklarálta a *Szemfestés I-II.* (1979) című akciófotón, amikor egyik, nyitott, majd lehunyott szemére köré festette a háromszög alakú figyelmeztető táblát. A háromszögben megjelenő szem, az isten szeme/mindent látó szem jelkép az egyiptomi kultúrától kezdve előfordul a keresztény és a buddhista vallás jelképrendszerében is, általában az isteni figyelem, a gondviselés szimbóluma. Lengyel ezt óriási iróniával hozta fedésbe a figyelmeztetést és veszélyt jelentő közlekedési jelzéssel, utalva a hetvenes évek uralkodó, tiltott, túrt, támogatott címkékkel operáló kultúrpolitikájára, amelynek keretein belül ilyen jellegű alkotások csak a tiltott/túrt kategóriákba kerülhettek. Ennek eredményeként



LENGYEL ANDRÁS
Létra, 1979

az ide sorolt alkotók számára nyilvánvaló volt, hogy ebben a közegben nem tudnak érvényesülni vagy megélni, tehát a szűk közönségnek, a művészbarátoknak és a „fióknak” dolgoztak. Az így előálló, bizonytalan egzisztenciába keveredett létállapotot, saját helyzetét is önironikusan tematizálta Lengyel a *Szemfestésben*.

Szintén egy akció dokumentációja az *Budapest-Athén vonal* (Tolvaly Ernővel közösen, 1976) című fényképtábló, ami az 1976-os Képregénykiállításon volt látható az F10 Klubjában. A külföldi utazások erősen korlátozottak voltak ebben az időben, így amikor Lengyel Andrásnak lehetősége volt Athénba utazni, megbeszélést tartott Tolvaly-jal, hogy adott időpontban fotó készül róluk (volt egy korábbi megállapodás is a Mongóliába utazó Szirányi Istvánnal, ez végül nem valósult meg). A fotózás idején Lengyel az Akropolisznál, Tolvaly Budapesten volt. Lengyel északnak, Tolvaly délnek nézett, ezt az akciót dokumentálták. A két fénykép élesen rávilágít a helyszínek légköre közötti különbségekre, és a Lengyel és Tolvaly által nagyra értékelt Richard Long elméleti munkásságának hatását is tükrözi.

A főiskolán festő szakon induló Lengyel harmadik évtől szakot váltott, a grafika tanszéken tanult tovább, így a felhők és háromszögek

átvándoroltak a sokszorosított grafika területére is. *Nyílt tér I-IV.* (1979-80) című ofszet-sorozatán felhőkről készül fotóira helyezte rá háromszöget formáló két kézfejét. A kezek motívuma az égbolt előtt értelmezhető a szem-motívum ismétléseként. Ha a bábéskodás = szemlélődés, elmélyülés fogalma felől közelítünk, akkor lehet a figyelem összpontosításának mágikus-rituális mozdulata is.

Három fotogramon (*Ha megpendítem a trian- gulumot; Metamorfózis; Derékszögvonalsók;* mindegyik 1979-80) a legkülönbélebb formák- ban tűnik fel a háromszög, így variálva a sokszög konstitúciós szerepét. E formai kísérletekben felfedezhető Ernst Haeckel német biológus munkássága, aki *Kunstformen in Natur* (1898) című könyvében a természeti alakzatok és a műalkotások formáinak összefüggéseit szem- léltette. A részletgazdag litográfiákat tartal- mazó album elérhető volt a Képzőművészeti Főiskola könyvtárában, Lengyel sokat lapozgatta, és további rajzokat (*Kőrajzok*-sorozat, 1990-es évek) készített ebben a szellemben később is. Gyakori motívum a *Lágy geometrián* (1979-80) a vörös kígyó (spirál), amely több formában is jelen van Lengyel életművében, és szintén kozmikus értékekre utal. A csillagászati léptékváltás egy további fotón, a *Capricornus*-on (1979-80) telje- sedik ki. Lengyel a válláról készült fotón szeplőit



LENGYEL ANDRÁS
Nyílt tér I., 1979, fotó, 30 x 40 cm



LENGYEL ANDRÁS
Nyílt tér II., 1979, fotó, 30 x 40 cm

LENGYEL ANDRÁS
Nyílt tér, Neon Galéria, 2014, részlet a kiállításról



Gerhard Richter: Csík és Üveg (*Streifen & Glas*)

Albertinum, Drezda

2013. szeptember 14 – 2014. január 5.

Kunstmuseum Winterthur

2014. január 18 – április 21.

kötötte össze a Bak csillagkép sémája szerint. Ez a csöndes vicc alapvetően jellemzi a művész szemléletmódját és az életművet, melyben a művészet és a hétköznapi élet összefonódik, ha a figyelem segítségével észrevesszük a kitüntetett pillanatokot.

A természet megfigyelésének aktusa révén Lengyel tevékenységét lehetne a land art és az environment art lírai vonulatához is kötni. Richard Long természeti környezetben végrehajtott magányos sétáló, vagy az ott talált kövekből jeleket alkotó akciói (mint Lengyel felhői), csak az adott időben létező művek, hasonló művészi magatartást képviselnek, a természetben átmenetileg jelen lévő, azzal együttműködő emberét. Azonban Lengyel műveinek szelleméhez talán közelebb állnak az amerikai Fluxus-művész, Yoko Ono eseményei. Egyik ilyen volt a kiotói Nanzenji-templomban és kertjében lezajlott, estétől hajnalig tartó esemény, ahol a résztvevőknek az volt a feladata, hogy „nézzék az eget és érintsék meg” a „gyönyörű, teliholdas éjszakában”.

A Rózsa-kör, melynek Lengyel is aktív tagja volt, a hatvanas évek második felében induló Iparterv-generációhoz hasonlítva egy megváltozott közegben kezdte meg működését. Ebben az időszakban – szűk körben – Magyarországon is megjelentek a korszak képzőművészetét átalakító újabb folyamatok. Szentjóbgy Tamás, Altorjay Gábor, majd Erdély Miklós a hatvanas évek közepétől a Fluxus szellemiségéhez köthető műveket alkottak: happeninget, Fluxus-koncertet szerveztek, akciókat hajtottak végre és nemzetközi levelezést folytattak a Fluxus tagjaival. Altorjay 1967-ben emigrált, de Szentjóbgy, Erdély, Beke László, valamint a balatonboglári kápolnátárlatok szervezője, Galántai György és mások, akik a Fluxus-hálózat szellemiségéhez hasonló alapokon tevékenykedtek, továbbvitték ezt a hagyományt, így a Rózsa-kör fiataljai számára korlátozottan, de látható gyakorlat volt a Fluxust jellemző gondolkodásmód. Közvetlen hatásként fontos említeni Ken Friedman 1975-ös, valamint Robert Filliou és Joachim Pfeifer *Poipoi* című, az FMK-ban látott kiállítási projektét, mindkét esemény nagy hatást fejtett ki.

A konceptuális művészet és a Fluxus egyaránt hatott a magyarországi művészek progresszióra nyitott tagjaira, de ezek az alkotói attitűdök itthon keveredve jelentek meg, nem „tisztá” formában. Az alig változó, konzervatív kulturális közeg és az egzisztenciális bizonytalanság nyomására, Bogdány Dénes, Drozdik Orsolya és Halász András az emigrációt választották. A barátok távozása, a neoavangárd kifáradása együttesen eredményezték a Rózsa-kör felbomlását a hetvenes évek végén, így Lengyel András és az itthon maradt rózsások a nyolcvanas évek elejétől új, egyéni utakon haladtak tovább.

GERHARD RICHTER túl a nyolcvanon és a jubileumi *Panorama* című retrospektív megalkálításain 2013 őszén visszatért szülővárosába, hogy zömében új alkotásokkal töltsen meg a drezdai Albertinum három termét. Az összeállításban a 2011 óta folyamatosan készülő *Csík-sorozat* (*Strips*) és az üveginstalláció dominál, kiegészülve egy papír alapú műtárgycsoporttal – az *Elba* 1957-ből (!) és a 2008-as *November* ciklus –, valamint a legújabb, zománccfestékkel kísérletező *Flow* képekkel. A *Streifen&Glas* az Albertinum új, állandó *Caspar David Friedrich-től Gerhard Richter-ig* címet viselő kiállításához illeszkedik, azaz az időszaki tárlatból egyszerűen átsétálhatunk a múzeum állandó gyűjteményébe. A német romantikától a francia impresszionistákon és a die Brücke csoporton át a kortárs irányzatokig ívelő, nagyvonalú válogatás nem mellesleg a Baselitznek és Richternek szentelt önálló termékkel zárul. A Staatliche Kunstsammlungen Dresden összehangolt kiállításpolitikájának köszönhetően a két sztárművésznek szinte egyidőben nyílt tárlata egykori kelet-német városukban – Baselitz *Háttértörténetek* című kiállítása év végéig volt látható a szomszédos Rezidenzschlossban.

A *Streifen & Glas* legkorábbi alkotása, a 31 darabos *Elba-sorozat* a művész 1961-es, az NSZK-ba történő emigrálása előtti időszakból való. A grafikai eljárással készült ciklus a művésztussal és hengerrel való kísérletezésének eredménye, melynek során különböző figurális és tájképi asszociációkat keltő, de leginkább absztrakt kompozíciók jöttek létre. A korai munka a Richter életművében később szimultán jelen lévő tendenciákat vetíti előre – ez lehetne a kiállítás egyik állítása. De sugallhatja azt is, hogy a fiatal festő már a drezdai akadémiai stúdiómai alatt kísérletezik a keleti blokk hivatalos, szocialista realista művészetétől eltérő ábrázolásmódokkal, pontosabban a nem ábrázoló festészettel. Ötven évvel később Richter ehhez a korai művéhez látszik visszanyúlni, mikor elkészíti a *November-sorozatot* (2008). Az alkotói kézjegyet minimálisra redukáló módszer a különböző állagú tus és a nagy nedvszívóképességű papír kölcsönhatásán alapul, a lapok hátoldalán keletkezett kép faksimiléi-pedig a sorozat egyenértékű darabjaként vannak szignózva és kiállítva. A grafikákon teljesen eltűnik a figurativitás, marad az absztrakció és a véletlen kompozícióformáló szerepe. A grafikai munkák fogják közre a monumentális *Kártyavár* (2013) című üveginstallációt, mely egy korábbi mű, a *Kilenc álló üveg* (2002/2010) továbbfejlesztése. (Ez néhány teremmel arrébb, az Albertinum állandó kiállításán látható.) A kifejezetten erre a kiállításra készült, véletlenszerűen összeillesztett kártyavár súlyos üveglapjaiban a kiállítótér mennyezete, a falakon függő művek és a látogató is tükröződik, mozgásával összhangban változik a mű befogadása és a térélmény is.

Drezda mint diszkurzív hely

Köztudott, hogy Richter éveken keresztül elhatárolódott szülővárosától, melyhez egykor számos szállal kötődött. Drezdában született és a helyi művészeti akadémián falfestészetet tanult, majd ugyanitt állami megbízásokat teljesített és élete első, legvitatottabb sikereit érte el. Huszonkilenc évesen emigrált az NSZK-ba, Drezdába huszonöt évig nem is tért vissza, itt készült munkáit pedig egyszerűen kihagyta életművéből. (A saját maga által szerkesztett catalogue raisonné-ban az 1962-es *Asztal* című festményt jelölte meg első helyen a kronológiában.) Richter ugyanis az a művész, aki szorosan kezében tartja műveinek tudományos feldolgozását; átvéve a kurátor, a kritikus és a művészettörténész szerepét: saját műveinek recepcióját és kanonizációját is befolyásolja.

A 2000-es évek elejétől azonban elindul egy intenzív dialógus a város és szülőltje között. Az Albertinum Gerhard Richter fényében értelmezte újra állandó gyűjteményét, erősen fókuszálva a város művészeti hagyományaira, ennek eredménye az említett, két Richter-teremmel záruló tárlat. 2006-ban Kölni műtermének anyagából létrejön a Dietmar Elger vezette Gerhard Richter Archívum, mely számos eddig publikálatlan kéziratot, levelezést őriz, valamint a Richter által megsemmisített, 1960 előtti munkák fotódokumentációját. Richter 1951-től 1972-ig tartó korszaka volt a témája a 2007 februárjában a Getty Research Institute által rendezett szimpóziumnak, mely a háború utáni Németország tágabb politikai, társadalmi és kulturális kontextusában kívánta újragondolni Gerhard Richter jelentőségét és Drezda művészettörténeti hagyományait. Az Albertinumban kibontakozó új narratíva tehát Richter műveinek elsődleges kontextusához is vissza kíván nyúlni, ahhoz a kultúrához, amelyet az adott művek értelmeztek.

Absztrakció és a véletlen

Az ábrázoló és az absztrakt festészet dialektikája, valamint a véletlenül alapuló alkotói processzus Richter életművében állandóan jelen lévő téma, ebbe illeszkedik a digitális technikával előállított *Csík-sorozat* és a legújabb zománcfestmények. A *Flow* képeknél (2013) a festő spatulával zománcfestéket vitt fel a sima felületre,

majd hagyta, hogy a színek egymásba folyjanak, összekeveredjenek, végül a még nedves festékre üveglapot helyezett, így rögzítve a színek és a struktúrák pillanatnyi állapotát. Az üveg mögötti képek (*Hinterglas-Bild*) létrejötté leginkább az irányított véletlen fogalmával írható le. A véletlen mint ideológia John Cage tevékenységén keresztül az 1950-es években különböző úton érte el a festészetet, és Richter számára is kihívást jelentett. Az intenció nélküli művészet feltűnése a képzőművészet horizontján felszabadulást jelentett festőnek és befogadónak egyaránt. A *Flow* festményeket a tartalom nélküiség határozza meg, az alkotói folyamatot pusztán formai szempontok, az egymásba olvadó színek dinamikája irányítja. A szépség kritikai megközelítése vezet egy egészen más előjelű, anti-festészeti eljárás-hoz, az absztrakt festmény digitális eljárással való újraértelmezéséhez. Az 1990-es absztrakt képét (724-4) egy szoftver segítségével 4069 csíkra bontotta, majd az így keletkezett részleteket tükrözte és megsokszorozta, majd különböző hosszúságú horizontális formátumban nyomtatta őket. A kiállításon tizenkét változó méretű *Csík-kép* látható, némelyik a tíz méter hosszúságot is eléri, és egészen páratlan vizuális élményt nyújt. Richter egyik legnagyobb amerikai kutatója, Benjamin Buchloh *The Chance Ornament* című 2012-es tanulmányában mutat rá, miként vált az absztrakt expresszionisták által

GERHARD RICHTER

Csíkok, balra: 927-3/2012, jobbra: 930-2/2012

Streifen & Glas, Albertinum, 2013, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Fotó: Oliver Killig © Staatliche Kunstsammlungen Dresden





GERHARD RICHTER
Strip (g27-g), 2012, digitális print, alumínium, plexi, 210 x 230 cm
Galerie Neue Maister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden © Gerhard Richter, Köln 2013

GERHARD RICHTER
Kártyavár, 2013, üveg installáció, Streifen & Glas, Albertinum, 2013, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Fotó: Oliver Killig © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

spirituális-misztikus szubsztanciaként tétélezett szín Richter festészetében fokozatosan iparilag előállított ready-made-é. Buchloh a *Csík-sorozat* és az üvegmunkák elemzésénél a gondolati absztrakció útját járó Duchamp két enigmatikus alkotását, a *Tu m'* (1918) és a *Nagy Üveg* (1919) című műveket jelöli ki Richter műveinek konceptuális gyűjtőpontjául. Richter *Csík-képei* és Duchamp lakásdekorációs palettára emlékeztető, színskálát ábrázoló *Te engem* című műve közötti formai párhuzamon túl mindkét művész saját korának alapkérdéseiből (és művészetfogalmából) kiindulva a festészet (és a művészet) ontológiai kérdéseire reflektál. Az absztrakt kép digitális eljárással történő dekonstrukciója egy újabb Richter-feladvány, mely egy olyan festő életművén belül értelmezendő, akit – ma már elmondhatjuk – soha nem a festészet, hanem maga a kép és a képkészítés lehetőségei érdekelték igazán. Richter a kiállítás sajtótájékoztatóján elmondta: digitális eljárással kísérletező korszaka lezárult, és visszatér a figurális festészethez. Efelől a kijelentés felől különösen termékeny Peter Osborne-nak az az meglátása, mely szerint Richter festményei jelzik az időt, készítésük történelmi idejét, a festészet válságának idejét, és a taktust festékekkel ütik.



Mi az, hogy keleti művészet?

Kókai Károly beszélgetése Ursula Krinzingerrel, Kaszás Tamás *Ersatz Utopia* című kiállításának* alkalmából

Kókai Károly: 1971-ben Bregenzben nyitotta meg első galériáját, a rákövetkező évben Innsbruckban, majd 1986-ban Bécsben. Miért költözött át Kelet-Ausztriába?

Ursula Krinzinger: A művészek Bécsbe költöztek, a kurátorok szintén. Minden, ami a művészettel kapcsolatos, először a helyi milióban fejlődik ki, és amikor ez a kör nagyobb lett – ezt akkoriban nemzetközinek neveztük, manapság globálisnak –, akkor logikus lépés volt Bécsbe költözni.

KK: Bécs az 1980-as években egy meglehetősen szürke város volt.

UK: Igen, akkoriban másképp volt, mint ma.

KK: Ön volt az egyik legelső galerista...

UK: Szenciaciónak számított, hogy megnyílt egy ilyen nagy alapterületű galéria. Egyes kiállításokhoz gyakran kibéreltem további emeleteket is. Voltak itt 500, sőt 1000 négyzetméteres kiállítások is. Elég szabad hely volt az épületben egy nemzetközi galéria beindításához. Az 1980-as években aztán sok minden történt Bécsben.

KK: Ezek között az egyik fontos lépés volt, hogy Ön Bécsbe költözött és beindított egy nemzetközi programot.

UK: Akkoriban három galéria volt fontos: a Galerie nächst St. Stephan, a Grita Insam és a Krinzinger. És mi együtt dolgoztunk. Más idők voltak. Akkoriban még együttműködtek a galériák. Ma konkurencia van, szünet nélkül.

KK: Ez a fellendülés negatív oldala.

UK: Ez a piac negatív oldala. Bécsnek hihetetlenül sokszínű a kortárs művészeti élete, ha megnézi, milyen sok és magas színvonalú galéria működik itt. És nagyon aktívak is. Májusban van a *Galerie Weekend* és a *Curated by*, amit külföldön is figyelemmel kísérnek. Itt a galériák egy témához kötődve húsz nemzetközi kurátort hívhatnak meg. Ennek igen jó visszhangja van. Mindez a *ViennaFair*-rel, a kortárs képzőművészeti vásárral párhuzamosan történik.

KK: Hosszabb távon milyen irányba fejlődhet mindez tovább?

UK: Én úgy érzem, Bécs még nem érte el a fejlődésének határait. Ennek a helynek még sok potenciálja van. Ez látható, amikor meghívok kurátorokat, nagy vagy kisebb nemzetközi gyűjtőket. Mind azt mondják, hogy el akarnak jönni Bécsbe, el is jönnek és meg vannak lepve, hogy milyen gazdag itt a kulturális kínálat.

KK: 1986-ban nyitotta meg a galériáját, 2002-ben nyílt meg a Krinzinger Projekte a *Schottenfeldgasséban*. Ez egy úgynevezett „project space”, ahol csoportos kiállítások vannak, kurátorokat hívnak meg, és fut egy „artist in residence”, egy művészeti rezidenciaprogram is.

UK: Korábban is csináltam még Tirolban szimpóziumokat, nagy rendezvényeket. Performance-fesztivál ötletet 1978-ban Bécsben valósult meg és máig irányadónak bizonyult. 1979-ben *A művészet fogalmának definíciójához* című fesztivál

következett. Egy olyan művészetfogalomról volt szó, amely ma magától értetődik. Szó volt az akkori új médiumokról, a konceptuális irányzatokról, a testművészetről. Különböző tendenciákról, amelyek akkor bukkantak fel vagy akkorra váltak meghatározóvá.

KK: Az 1970-es években az Ön számára a feminista művészet is fontos volt.

UK: 1975-76-ban szerveztem meg Európában a második olyan kiállítást, ahol csak nők állítottak ki. Ma nem is tudják elképzelni azt a provokatív hatást, azt a felháborodást, amit az keltett, hogy csak művésznőket állítunk ki. Meglepő volt és érezhető volt az ellenállás is. És párhuzamosan csináltunk performanszokat is, Marina Abramoviccsal és Valie Exporttal. Az volt a leggyümölcsözőbb időszak, a dolog intenzitását, intellektualitását tekintve, a koncepciót is figyelembe véve. Az sokkal érdekesebb időszak volt, mint a nyolcvanas évek. Sok mindent csináltam akkoriban. Nőművészetet, új tendenciákat, performanszokat, Marina Abramoviccsal egy workshopot.

KK: Hogyan ismerkedtek meg?

UK: Láttam egy cikket a Flash Artban egy késes akcióról. Írtam neki és ő válaszolt. Az volt az első alkalom, hogy kijött Jugoszláviából. Csinált Innsbruckban egy performanszot, *Thomas Lips* címmel, amely során egy pentagramot karcolt a bőrére, ami aztán legendás hírű lett.

KK: Ha már Abramovicnál tartunk, megnéztem a galéria művészeinek a listáját. Keletről viszonylag kevés művész van közöttük. Marina Abramovicon kívül még Oleg Kulik, Vladimir Dubosarszkij és Alexander Vinogradov, és most talán Kaszás Tamás...

UK: Ellenkezőleg. Itt ellent kell mondanom. Mindig nagyon sokat dolgoztunk kelet-európai művészekkel. Már az 1970-es években intenzív kapcsolatom volt akkori jugoszláv művészekkel Brdóban: Goran Tribuljakkal, Rasa Todosijevicsel, Mladen Stilinovic-tal, és mindig újra, más keleti művészekkel is. Valerij Kosljakov, Goran Petercol, Csákány István vagy Pravdoljub Ivanov is bekerültek a programunkba. Volt egy nagy lengyel kiállításunk, két nagy orosz kiállításunk, a *Moszkva Paradicsom* és az *abc*. A Krinzinger Projekte-ben több rezidensünk is volt, így Razvan Botis Romániából. A magyarországi, petőmihályfai programban is több magyar, román, bolgár művész van: Adi Matei, Tibor Zsolt, Szabó Klára Petra, Vécsei Júlia. Több mint harminc név, ha összeszámoljuk.

KK: Érdekelne, hogy hogyan látja a kelet-európai művészetet.

UK: A mai nemzetközi művészet részeként.

KK: Ezt Ön nem elkülönítve kezeli, hanem a nemzetközi művészetbe integrálva?

UK: Teljesen tévesnek tartom, ha a keleti művészet kliséivel közelítünk ehhez. Érezni, hogy ebből mindenkinek elege van. Keleti művészet,

* Tamás Kaszás: *Ersatz Utopia*. Galerie Krinzinger, Bécs, 2014. január 31 – február 27.

keleti művészet – mindig újra. Mi az, hogy keleti művészet? Ezt a címkét rossznak tartom. El kellett volna oda jutnunk, hogy integráljuk ezt a művészetet is.

KK: Tehát Ön úgy látja, hogy nem a kelet-európai művészet klisével, hanem egyedi pozíciókkal kellene dolgozni?

UK: Én mindig is ellene voltam a címkéknek.

KK: Ön a ViennaFair tanácsadó testületében is benne van. A vásárt 2005 óta hívják így, előtte Kunstmesse Wien volt. Időközben elég nagy lett, és továbbra is erőlteti a „fókusz Közép-Európára” programot. Hogyan látja ezt? Három éve beszélünk már egyszer erről a vásáron, és akkoriban Ön ezt problematikusnak tartotta.

UK: Még mindig kérdésesnek tartom.

KK: Túl sok ott a kelet-európai galéria?

UK: Sokkal integratívabban kellene működnie az egésznek.

KK: És az, hogy különbözőek a feltételek...

UK: A legtöbb galéria egyáltalán nem fizet semmit. Nekünk pedig fizetnünk kell.

KK: Ez eltorzítja a versenyt?

UK: Vannak viták, különösen a kis galériák részéről, amelyek hihetetlen anyagi problémákkal küzdenek, és látják, hogy a kelet-európai galériák nem fizetnek. A nemzetközi színtérről érkező kicsi, avantgárd, vagy új és minőségi galériákat nagyon nehéz elérni, ha megtudják, hogy más galériák ingyen állítanak ki. Az egyoldalú támogatási politika ellenérzéseket vált ki. Vannak olyan galériák, akik közben ismertek lettek és nem jönnek vissza, de annak idején megkapták a támogatást. És ez bosszantja az osztrák galériákat. Érthető, nem? De én nem vagyok a „kelet” ellen, egyáltalán nem, mi mindent megpróbálunk, ahol csak lehet, hogy

támogassuk, bevonjuk őket, ezt fontosnak tartjuk. Ezt a célirányos fókuszot tartom rossznak, sokkal nyíltabbnak kellene ennek működnie.

KK: 2002-ben nyitotta meg a Krinzinger Projekte-t.

UK: Raktárt kerestem, és véletlenül bukkantam a 7. kerületben erre a nagy épületre. Ahol egyrészt tematikus kiállításokat csinálunk...

KK: Korábban ez egy gyárépület volt.

UK: Képeretező üzem volt, ahol 2002 óta működik egy művészlakás. Az első vendég az orosz Igor Moukhin volt. Van egy szép műterem is. Ez a galéria non-profit tere. Nagyon kell érte küzdenem. A seilerstättei galéria nélkül nem tudnánk fenntartani ezt az intézményt, ebben a formában, amivé vált időközben. Nehéz ott eladni, és ha eladunk valamit, az azonnal ebbe a projektbe megy.

KK: A Departure szponzorálta, ami a Gazdasági Kamara része, ugye?

UK: A Departure-tól és a Gazdasági Kamarától csak projektekre kapsz támogatást. Nem fizetnek folyamatosan.

KK: Nem fizetik az alapkiadásokat?

UK: Nem, az alapkiadásokat nem, csak a projekteket, és azoknak is csak egy részét. Ugyanannyit kell hozzátennünk, mint amennyit kapunk. Nagy erőfeszítésbe kerül ez a részfinanszírozás. Az Impulse-tól kaptam pénzt a magyarországi „artist in residence” projektekre, de már ez is el van számolva, most már egyáltalán nem kapok semmit.

KK: A magyarországi rezidenciaprogram 2010-ben indult be, 2009-ben folyt az előkészítés.

UK: 2009-ben sok mindent kellett előkészíteni, átalakítani, rendbe hozni.

KK: Petőmihályfa közelében a szőlőhegyen épületeket hoztak rendbe.

UK: Építészek és művészek restaurálták őket. Egy torony áll ott, az építész Carl Pruscha ingyen építette át. Vincellérépületek vannak még ott, a toronyban volt egy borospince és így tovább. A tető új, de különben minden megmaradt, az arányok is. Valamennyire modernizáltuk.

KK: Ez egy osztrák projekt Magyarországon. A művészek az első években Ausztriából és Magyarországról jöttek. Az elején a bécsi Képzőművészeti Akadémiáról.

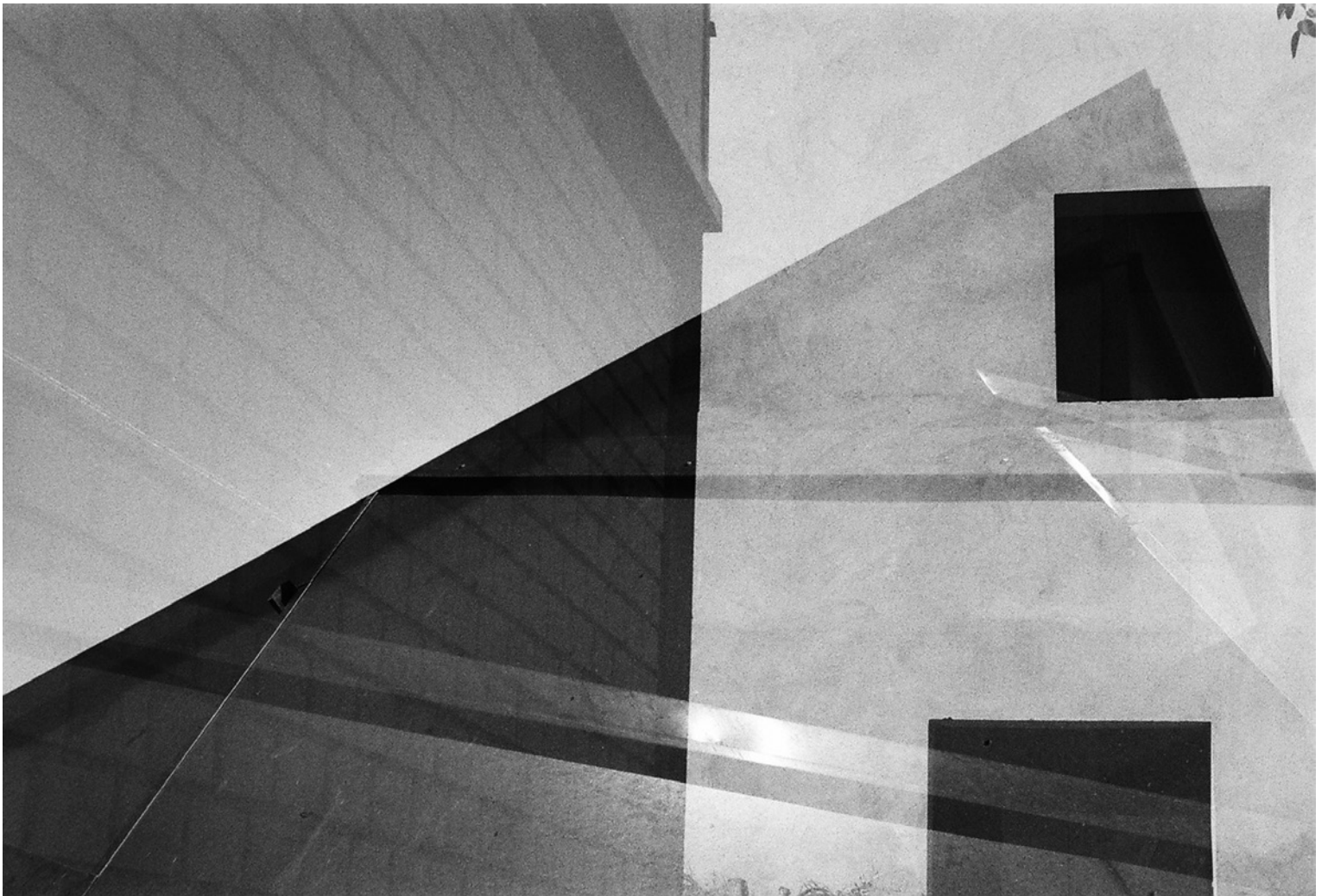
UK: Igen, a diplomázók. A legjobbakat választottuk ki Zobernig és Wurm professzorokkal. És odaát is a legfiatalabbakat választottuk ki. A két utóbbi rezidencia – mindig hárman vesznek részt benne – nagyon színvonalas volt. Többen is bekerültek utána a galéria programjába. Ez előtte nem fordult elő.

KK: Rosmarie Lukasser 2010-ben gyalog ment el Bécsből Petőmihályfára, és fotózott útközben. És ha belegondolunk, hogy Csákány István talált ott egy elhagyott varrodát...

UK: Nem rossz, hogy a dokumentán kiteljesedő ötletnek az első része, a varrógép tulajdonképpen ott valósult meg. Ezért vagyok meggyőződve



KASZÁS TAMÁS
ODU 2., 2011,
(Állatfarm projekt,
madárház),
újrahasznosított fa,
55 x 25 x 29 cm



BERND OPPL
Cím nélkül (Plaza de las Tres Culturas) 40 x 30 cm, 2012

arról, hogy ez a rezidencia nagyon fontos. Ha beteszél egy művészt egy helyzetbe, ahol a kreativitását és a gondolkodásmódját másképp kell használnia... Ott még internet sincs. El kell menned a következő faluba. De ez nem zavarja őket egyáltalán, ellenkezőleg. Ez érdekli őket: az elhagyatottság. És úgy érzem, hogy itt valóban olyan ötletek születnek, amelyekkel tényleg mélyen foglalkoznak. Mert ott a természetben ébredsz fel. Nincs hétköznapi problémád, mert van egy magyar testvérpár, akik leveszik ezt a vállukról. Az egyik segít a művészeknek, a másik beszerzi a különféle kellékeket, ami éppen kell, akár vasrudakat, vagy pl. körbeviszi őket autóval. A legtöbbjüknek nincs autója, két vagy három kerékpár van csak. Vasvárra mennek bevásárolni, ami elég messze van. Sokan gyalognak. Sokat mennek, beszélgetnek egymással. Volt olyan turnus, ahol nagyon sokat beszéltek egymással, sokat olvastak, kicserélték a gondolataikat.

KK: *Az ott megszülető művészi produktumot is ez a különleges helyzet határozza meg.*

UK: Pontosan. Van olyan helyzet, amikor valamit folytatnak, amit előtte kigondoltak. Biztos vagyok benne, hogy Csákány már korábban is ebben az irányban gondolkodott, a kommunista idők munkafeltételeivel szeretett volna foglalkozni. És ott

rátalált egy varrodára. A nők gyakran varrtak a férfiaknak, egyenruhákat vagy gyerekruhát. És ezt egy másik szintre emeli, ahol kénytelen vagy átgondolni: mi is ez, miért is van ez így?

KK: *És meghatározza talán az anyaghasználatot is, hogy talált anyagokkal dolgoznak.*

UK: Kaszás Tamás talált anyagokból madárodúkat csinált, amelyek azonban konstruktivista szobroknak néznek ki (színükben stb.), úgy is kezeli őket.

KK: *Feltűnő hogy Kaszás, Csákány és a Kis Varsó újabban nyugaton mind olyasmit állít ki, ami prominensnek számít. Csákányt meghívták a dokumentára. Kaszás Önnél állít ki...*

UK: ...és a Sidney Biennálén.

KK: *...és a Kis Varsó hamarosan a bécsi Sezessionban. Mit jelent ez? Petómihályfa egy ugródeszka? Vagy ez véletlen?*

UK: Nem hiszem, hogy véletlen lenne, hanem ott valóban kifejlődött, létrejött valami. Másrészt osztrák művészeink is vannak, akikkel szintén sok minden történik, ők fiatalabbak is, mint ez a három művész. Rosmarie Lukasser most több kiállításon is részt vesz és fontos kurátorok hívják meg. Aztán Markus Hanakam és Roswitha Schuller, akik közben nemzetközileg integrálódnak és most Tokióban vannak egy ösztöndíjjal. Aztán Bernd Oppl, aki pillanatnyilag nagyon keresett, maga sem érti, mi minden történik éppen... A sikerhez természetesen mi is hozzájárulunk, tájékoztatjuk a gyűjtőket, kurátorokat, intézményeket, újságírókat. De hogy Petómihályfa egy ugródeszka lenne, ezt nem merném kijelenteni. És az igazság kedvéért meg kell jegyezni, hogy sokat dolgozunk együtt a Kisteremmel, az acb-vel, az Inda és Viltin Galériával. Bagyó Anna és Petrányi Zsolt is sokat segítettek.

KK: *Hogyan?*

UK: Művészdosziékat bocsátottak a rendelkezésünkre, amelyek nagyon jól össze voltak állítva. De nem csak a magyarokat szeretném itt megemlíteni, mert



ROSMARIE LUKASSER
5/6, 20:11. 2010 (eladó), lyukkamera felvétel, 42 x 38,5 cm

nemzetközi a dolog. Volt egy bolgár művész, Kamen Sztojanov, akit már bemutattunk, ő is nemzetközileg ismertté vált. Sztojanov beadott egy pályázatot a Magyarországon készült műve alapján a Schindler ösztöndíjra, bezsűrízték, volt Los Angelesben és ki is állított a Museum für Angewandte Kunst Schindler házában, ahová nem könnyű bejutni.

KK: Az első évben, 2010-ben magyarokat és osztrákokat hívtak meg, 2011-től nemzetközi a dolog.

UK: És nemzetköziek is szeretnék maradni.

KK: A seilerstätter galéria Kaszás kiállítása ezen a héten zár. Hogyan tudnak egy ilyen bemutatót finanszírozni?

UK: Egy privát személy részére nehéz lenne ezeket a nagyszerű installációkat a kioszkokkal értékesíteni – ezeket szinte csak egy múzeum vagy egy intézmény tudja megvásárolni. A műveknek van egy magas esztétikai minősége, amely meggyőző, különféle szinteken is. A nagyobb munka egy mürzzuschlagi kiállításra fog menni. Megpróbálunk természetesen mindent megtenni, hogy ezek a munkák jó kezekbe kerüljenek, de ez időbe telik.

CSÁKÁNY ISTVÁN
Cím nélkül, 2011, 190 x 30 x 130 cm, installáció



Szó és Kép

Vasarely Múzeum, Budapest
2014. február 6 – április 27.

Egy ecsetvonás ezer gondolatot takar, e szavakkal kezdi Michel Bohbot *Egy mozdulattal* című írását NÁDLER ISTVÁN festményeiről, majd folytatja: *a jel, amit megtesz, felkészít a kezdésre, szemünk előtt készül az evidencia, a lap melegséggel tölt el.* Többször használja a „nyom” szót: a (festő) nyomot hagy; a nyomok feloldják az enigmát, valamint a „jel” kifejezést: a jel és a szín elfoglalja az ürességet a szem elől. Végül: *Az én szavaim csak kiszélesítik a jelek páráit.* – írja. Bohbot szövege kulcs a kiállításhoz: a jel-jelentés viszonyt mutatja meg úgy, hogy az utóbbit másfajta jelekkel, scripto-verbálisan közli. Alapja a vonal: „a vonalak zárt formát alkotnak” – írja róla a szerző, amelyeket az írásban használ, ami mindkét jelrendszerben működik. A nyelvi jel és a képi ábrázolás nem szimultán, többnyire hierarchikus. Itt a kép inspirálta, „rendezte” a szöveget, ami kommentálja a festést; másrészt olyan kép/festmény, ami nem a valósághoz hasonlóságon alapul. A figurális elemet kiiktatva, a vonalak, a színek (mint dolgok) csak az alkotó gesztusra, a belső feszültségekre utalnak. Erről szól a formába öntött beszéd=írás, ami önmagában is utal a jelalapú referenciarendre, itt a festmény teremt meg a – rá hasonlító – láthatatlan világot. A szöveg a képek metakódja lett.

A jelek alapjához tér vissza a Párizsban/Delftben élő NEMES JUDITH leporellója: a színhez és a szóhoz. Szín-permutációi azonosak a francia címerpajzs fegyvereinek színeivel, amiket az előbbiekről neveztek el. A jelölő-jelölt viszonyt magyarázzák Catherine Topall versei, PAPP TIBOR fordítása a két nyelvi jel-jelentés viszonyt tesz ki hozzá a „színszótárhoz”, találó a címe: *Azonosan*.

Az írás képpel társításának legkorábbi példája a tárlaton a *Correspondance* (1929) album, mely FARKAS ISTVÁN/ETIENNE festményeit és André Salmon verseit tartalmazza.

A kiállítás érzékelteti, hogy a fogalmi gondolkodás és az imaginatív, vizuális szemlélet kölcsönhatásba került, a kép fogalmivá, a szöveg imaginatív vá vált. Ez irányba mutat Weöres Sándor *Festőállvány* című versének társítása BARCSAY JENŐ nem illusztratív, dekoratív képével. Mellette látható EGYED LÁSZLÓ –



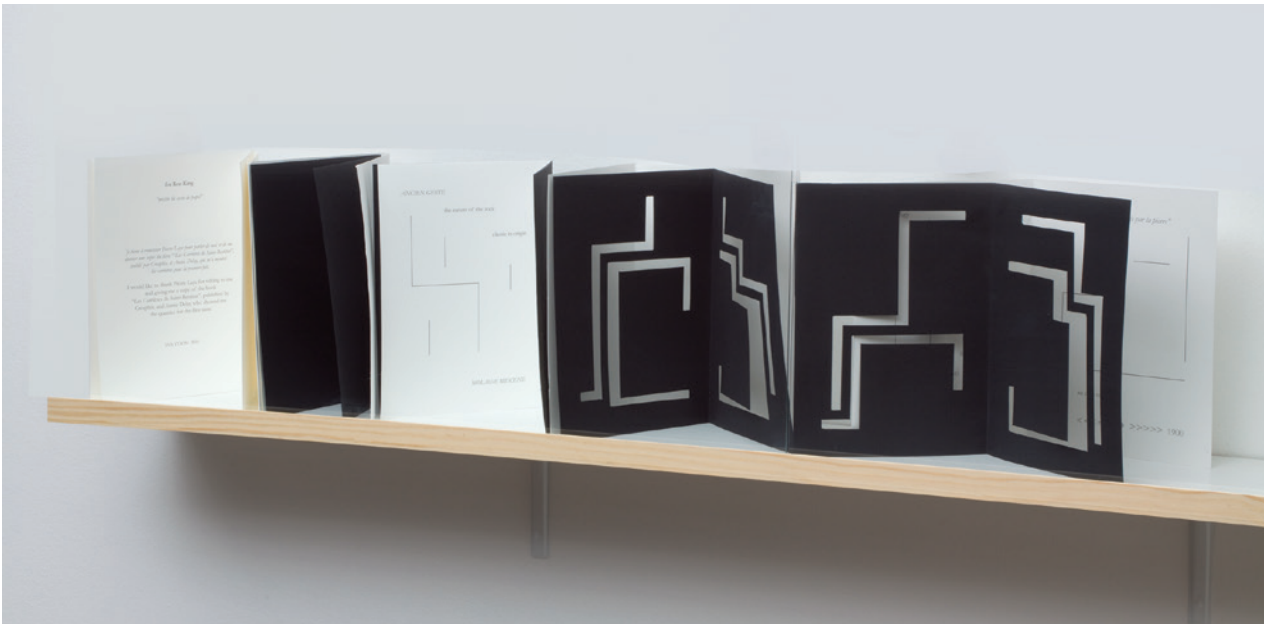
JUDITH NEMES
Azonosan

VÁRADY SZABOLCS, KONOK TAMÁS – FODOR ANDRÁS és KORNIS DEZSŐ – TANDORI DEZSŐ közös munkája látható. A festő „iniciáléba” sűríti a versbeli R. úr lényegét. Tandori írása Nádler Istvánnak is „modelljei”.

Nemcsak technikai újítás LÉVAY JENŐ: monokróm litográfiáit a Braille-technikával tette plasztikussá, s egy kép egy Pilinszky-sort jelöl. Miként a versek, úgy a kép jelentések is a lét határán mozognak. Ezekben a fogalmiság dominál. Ahogy a computer szerű képek, BUJDOSÓ ALPÁR, NAGY PÁL, PAPP TIBOR munkái is a ket-

ODE BERTRAND, SIGURD ROMPZA, MICHEL JUOËT, JUDITH NEMES,
FRANÇOIS MORELLET, VERA MOLNAR könyvborítói, Ben Durant Galéria, Brüsszel



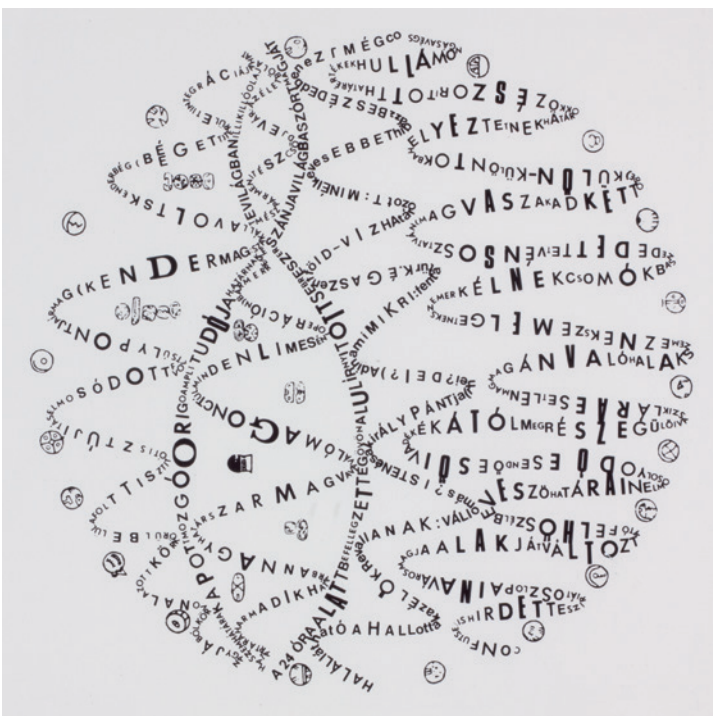


IAN TYSON
Pierres / Stones, 2010
szitanyomat, perforáció,
ívenként 280 x 210 mm



SZÉKELY ÁKOS
Száz éve, 1996, ofszet, 217 x 147 mm

BUJDOSÓ ALPÁR
Bolygó I, 1981, C print, 240 x 240 mm



tős folyamat „nyomatai”. A manuális nonfiguratív geometrikus képzőművészet a tudomány határához közelít (ott a kép válik a szöveg metakódjává). A tárlaton több változatát látni annak, hogy nemcsak a figurális művészet felel meg a narratív szövegnek. MAURER DÓRA galambtörténete naplóként és madárláb nyomként is „olvasható”, a felette levő kék-zöld mű „a madárlátta táj”, a történet szerves része (Quodlibet sor.32).

AXEL ROHLFS *Text und Bild*-je a német zsidótörvényekről vak akadémikusoknak készült budapesti fotókkal a zsidó deportálásokról, halálmenetek helyszínéről. Egyben jelezve a fotó több jelentését.

Más közelítés ESTERHÁZY PÉTER és CZEIZEL BALÁZS fotós közös műve, a *Biztos kaland*. A képeskönyv mellett felnagyított részletek láthatók a falon. Az író szerint a nagy méret hatásos, de felveti a kérdést: meddig lehet egy szót, betűt nagyítani, valamint a fotót, ahogy a *Nagyítás* című filmben Antonioni „kijelölte” a határt, a pontokra széteséssel. Itt a hasonlóságot mutató figurális fotó ábrázolás és a nyelvi/írásbeli referencia találkozik, a két rendszer nem olvad egymásba. „Ellenpélda” lehetett a fordított eljárás, a kicsinyítés, Esterházy maga készítette el Ottlik Géza regényének átiratát, „tömörített” változatát (Iskola a határon), mely végül a „fekete négyzet” benyomását kelti, s amelyben a betűk elvesztik írásjel szerepüket. A mű a *Kép/Vers, vizuális és konkrét költészet* című tárlaton szerepelt 2010-ben, amely ugyancsak a Nyílt Struktúrák Művészi Egyesület rendezésében nyílt meg. Jelen kiállítás kurátorai Maurer Dóra és Nemes Judit, a művészetnek ezt a „perem” területét szisztematikusan térképezik fel, a hazait nemzetközi kontextusba helyezve: Tárlatuk különbözik a korábbiaktól: a gyakorlati felhasználásra, könyvekre, kiadványokra és gyűjteményekre fókuszál.² A belga Galerie Quadri Marinetti műveivel és Jacques Sternberg könyvével a geometriáról, vagyis „a lehetetlen táncáról” szerepel, a francia Robert-Lydie Dutrou nyomda mappáiban Miró, Alechinsky, Arrabal és mások munkái láthatók. A nyomda kiadója és műhelye volt a 60-as, 70-es években a francia nonfiguratív és kései szürrealista művészeknek, akik írókkal, filozófusokkal találkoztak és együtt dolgoztak. Az ábrázolásbeli sokféleség, a tervezés, a tipográfia egyedisége mellett a grafikák papír alapúak voltak.

A kiállítás vendége volt IAN TYSON és JOHN CHRISTIE, két brit művész és kiadó, akik a könyveiket műalkotásként készítik (livre objet), kis szériákban. Együtt is, külön is dolgoznak, azonos céllal. Tyson adja az iniciatívát, a szöveg vagy motívumrendszer alapján készül a mű. A betű formáját filozófiai, kulturális jelentéshordozónak tartják –és tanítják –, nemcsak írásként, képként is fontosnak. Legfrissebb munkájuk színeire a katonai álcázás hatott (*Coastal Movements*).

1 Csak a legutóbbiakból említve párat: Konstruktív – Konkrét klasszikusok. 2012; Véletlen, mint stratégia. 2012–13; Határterek 2013–14.

2 Az Első Magyar Látványtár és a Liget Galéria mellett Jerger Krisztina és Ingo Glass magángyűjteménye

Időnyalóka

Sebestyén Zoltán kiállítása

Nagy Balogh János Kiállítóterem, Budapest
2014. február 6 – március 1.

SEBESTYÉN ZOLTÁN nagyobb sebességre kapcsol: alig egy hónappal azután, hogy bezárt fali objektumot, festményeket, pasztelleket és egy videóinstallációt bemutató nagyszabású kiállítása, most egy tucatnyi olaj/vászon festménnyel jelentkezett. Maga a cím, az *Időnyalóka* Petri György egy versére utal, de itt teljesen más kontextusban szerepel. Gyerekkorunk nyalókája olyan, mint a vat-cukor vagy az újabb keletű gomicukor. Olcsó és teljesen értelmetlen élvezeti cikk. Szopogatni, nyalogatni kell. Az én generációm (a művésszel egy évben születtünk) már sok mindent benyalt, a gyerekeknek meg a foguk ment rá. A nyalóka is elfogy, az idő is fogyóban. Sebestyén festményei, melyek se nem naturalisták, se nem realisták, leginkább egy olyan vizuális társadalomkritikának, látéletnek tekinthetők, mely egymáshoz nem illő, egymással nem rímelő, egymással a valóságban sohasem találkozó fragmentumokból, motívumokból építkeznek, így leginkább a szürrealista látásmód jellemző rájuk. Színviláguk fád, sokszor szándékolatlan kopott, a fekete, kék, szürke, zöld foltokat néha rózsaszín, hússzín, piros és haldokló fehérek ellenpontoszák. A történetek nem valóságok, megfajlásra várók, de egyértelműen a dolgok jelenlegi állására utalóak, bennük van az utca emberének szomorúsága, fásultsága, közömbössége, félelme, új keletű szóval: a jövőkép hiánya. Nagy itt a magány. A képeken szereplő figurák fiktív személyek, bárkivel behelyettesíthetők. Úgy kommunikálnak, hogy nem kommunikálnak. Ha szájuk szólásra nyílik, az inkább egy sikoly, kiáltás. Sokan fekete szemüveget hordanak, az alakok titkolják létüket, hiszen ezekről a szereplőkről és a művek helyszínéről minden elmondható, csak az nem, hogy a trópusok vagy a mediterrán melegében sütkéreznének. A figurák és tárgyak sokszor körvonalakkal vannak körülírva, szellemként léteznek valahol az élet és a halál mezsgyéjén. A váltogatott terek és síkok, a perspektíva, a tér megfogalmazása többször zavarba ejtő. A festmények virtuális térben számtalan, állandóan ismétlődő elem jelenik meg. A halálfejes nyalókán kívül van itt koponya, emberi szemgolyók, felcsatolható művégtagok, a női mell méretét nagyobbító implantátum, lepukkant

SEBESTYÉN ZOLTÁN
Láss és válassz..., 2014, olaj, vászon, 150 x 170 cm



SEBESTYÉN ZOLTÁN
Mondjuk, hogy létezem..., 2014, olaj, vászon, 170 x 150 cm

köztéri órák. Mind-mind utalás egy beteg, kollabáló világra. Azért mielőtt teljesen kétségbe esnénk, a groteszk közelítésen túl van itt humor is, feltűnik egy mosolygó fejű nyalóka vagy akár gyerekkorunk kedvenc piros, kakasos nyalókája, a fekete napszemüveges alak nem is olyan félelmetes ügynök, hanem inkább egy időutazó földönkívüli. Egy hölgy kötött, zöld sapkájára nem állati fülecskék vannak applikálva, hanem koponyák. A mellette pózoló férfi – szintén az idétlen kötött sapkában – pedig nyelvét öltve a világra gúnyolódik. Az emberi szív viszont egy férfi izmos felsőtestét formázza. A bánat mosolyra vált. A buborékokba zárt, az átlátszó búra alatt megjelenő, a kettősen kontúrozott, a szaggatott vonallal körülírt motívumok mintegy idézőjelbe teszik, aurával vonják körül a részleteket. Sebestyén műveinek költői címadása nem sokat segít abban, hogy eligazodjunk a lehetetlen helyzetek világában. Ezt a világot a horror vacui jegyében lakja be. Egy elavult fizikai elmélet szerint a természet nem tűr üres helyet, ezért azonnal kitölti azt. A művészetben pedig a horror vacui jelöli azt a törekvést, hogy a művész az egész képfelületet kitöltse, ezért a direkt ábrázolás után az üresen maradt térbe ornamentális díszeket, különböző ismétlődő fragmentumokat telepít. A lehetetlen helyzetek világában minden megtörténhet. Az átlátszó, eres arc, a fekete szemüveg körül tüdőlebenyek, szívek, szemek, implantátumok lebegnek, mint megannyi csészéalj úsznak a térben. Egy hatos osztású, geometrikus mezőben, mint valami kabinetszekrényben emberi testrészek és egy játékbaba van kiállítva. A lehetetlen helyzetek világában ott van az a két óra, amit drezdai ösztöndíja idején látott egy raktárban. A furcsa az, hogy mindkét óra – pár másodperc csúszással – ugyanakkor állt meg. A felcsatolható műkarokról, művégtagokról nem tudjuk, hogy van-e még kar, ami felcsatolja azokat. A közel szimmetriapárba rendezett két gyilkos agancsú őzhöz egy férfi imádkozik. Engesztelést mutat be az áldozat előtt, mielőtt a falra felszerelné azt? Az arc múltóban, belsejében már világít a koponya váza. Itt viszont nem áll meg az idő, hanem rohamléptekkel halad a maga útján. Egy félbevágott férfi büszkén árválkodik az asztalon, miközben a TV képernyőjéből ufóként vagy éppen medúzaként egy implantátum lebeg elő. Két csecsemő valami átlátszó fóliával van letakarva, halottak vagy kísérleti alanyok, nem tudjuk. Idegen, furcsa, halálsápadt figurák állják körül a jelenetet, ahol egy férfi üvegburája alá beúszott a piros, kakasos nyalóka. Egy kettős osztású képen nem tudjuk, mi a fent és mi a lent, hogy kerül a kötött sapkás figurák felé egy combközépig kitekart, félmeztelen nő fejhallgatóval, ami nincs is bekapcsolva. A méregzöld mező alatti lilában halványan, alig kivehetően egy szellemarc dereng elő. Az élénkebb kékkel és zölddel megfestett tájban egy puskás katona járőrözik. Ideje lejárt, hiszen a csillagok helyett immáron koponyák uralják az eget.

Sebestyén Zoltán nem divatos művész, nem trendi, egyszerűen teszi a dolgát: fest. Képes arra, hogy kimondja, megjelenítse legrosszabb álmait, szorongásainkat és félelmeinket. Mert amit kimondunk, azzal könnyebb szembenézni.

Légvárépítő

Dátum nap nélkül.
Kerekes Gábor kiállítása

Viltin Galéria, Budapest
2013. szeptember 11 – október 25.

Elhagyja a Műegyetem Roxfort-szerű épuletszoportját, elhúzza mellette egy éjszakai járatot, tele zöld mellényessel. Köp egyet. Sorra lenyomja a kapukilincseket, végigpróbál minden bejáratot. Nem feszélyezi az utcalámpák fénye, de jobb az óvatosság. Befordul a sarkon. Semmi kedve kukázni. Ekkor rámosolyog a szerencse. Sietős léptekkel távozik egy alak a legközelebbi házból, kis kulin papírkötegeket húzva. Az ajtó lassan csukódik mögötte. A besurranó máris az előtérben vizsgálódik, majd, mintha mindig is itt lakott volna, úgy indul meg fölfelé a lépcsőn. Ahogy az utcán, itt is gyakorlatiasan járja a folyosót, finoman próbálgatva a kilincseket. És tessék. Talán pont az iménti kulis dinka felejtette el maga után bezárni a lakást! Már csukódik is mögötte a bejárati ajtó. Egy pillanatig nem mozdul. Szeme hamar megszokja a sötétet. Meglátja maga körül a bútorok körvonalait, az ajtónyílásokat. Keze már röplüne is matatni az idegen holmijában, de rutinjából hiányzik az ide vágó minta. Hová nyúljon? Mindenfelé dobozokba ütközik, tele újságokkal, szemmel láthatóan ugyanazok a címlapok, hatalmas mennyiségben. A konyhapultot újságkivágások borítják, több rétegben. Zavarba jön. Szinte bosszús. Kifogott egy gyújtogató bugrist. Hol az istenverte hűtő? Feltépi – üres. De a hideg fényben könnyebben szemlélődhet. Így sem jobb. Amerre lép, a földön mindenhol újságfecnik. Ugyanaz ötször. Ugyanaz nyolcszor. A vízszintes felületek kinyírbált képekkel befedve, a függőleges felületek teleragasztva. Városi látképek. Füstölő toronyházak. Repülő. Hú, de sok ideje lehet ennek. Vagy talán valami nyomozó? Bin Laden rajongó? Alászolgája, én már itt se vagyok, micsoda pszicho-pofa élhet itt.

KEREKES GÁBOR a szelektív szemégyűjtő kukától a műterembe visszafelé tartva beleütközik egy riadt alakba. Elnézést kér, az illető köp egyet.

Műtermében a 2001. szeptember 11-ei terrortámadással foglalkozó művek készülnek. Sokáig kellett kutatnia alapanyagért, mert azt tapasztalta, hogy a WTC fotódokumentáció kikopott a nyomtatott sajtóból. Ami nemcsak az esemény történelemfordító hatása miatt furcsa, hanem egyszerűen azért is, mert az újságok illusztrációit az emberi arcok mellett városábrázolások dominálják. Komoly küzdelem kezdődött, hogy megtermelje a tőle megszokott, nagyfelületű, burjánzó montázsok anyagát. Egyben eljegyezte magát a repülés-

és épületbiztonság aggasztó témájával. Gyermeki képzelete zsúfolt és tarka települések ismeretlen tájait kreálta. Sárkánnyá maszkírozott utasszállító repülőket fantáziált, akiknek rémületet keltő külseje csak a gonosz erők számára jelent figyelmeztetést. Kerekas gyermekhez illő rendíthetetlen pozitivitással, de felnőtt tudatossággal választotta a megnyugtató jövő vízióját. Munkáiban a gyerekek apró részletek iránti, rajongó készsége, és a kivitelezés felnőtt profizmusa vegyül egymással. A kerekasi látványvilág emlékezetünkbe idézi a gyerekkorunkban maradt, féktelen ambíciót a lehetséges materializására, amely pedig akkor kaphatott volna igazán szárnyra, amikor legtöbbször végül bedőlt a világi összeesküvés-elméletnek.

Kerekes viszont megmentette önmagát, hogy művészi produkciójában felgöngyölthessen néhány fejlődés-lélektani dilemmát. Honnan jövünk, hová tartunk, mivé leszünk? Ezek a kérdések vezetnek az élet nagy válaszaihoz? Kerekes vállalja a piszkos munkát, magára rántja, ha kell, egy teljes társadalom haragját, de nem akar belefulladás semmiféle, előre ütemezett, kötelező érvényű civilizációs emancipációba. Úgy nyúl hozzá a 9/11 témájához, hogy lepöccinthesse a saját válláról minden töpörödött médiadémont, legyen az dühödt légi elhárító angyal vagy ájtatos kegyeleti ördög. A hordozó is ezt szolgálja. A művész furdózó Jennifer Lopezekkel telt, újságpapír tengerpartjai nem hajlandók pánikba esni a fura szögben közelgő, utasszállító repülőgépet látván. A könnyed tartalmak leváltása egy terroreseményre csak korlátozott mértékben tűr nyomdafestéket, legalábbis Kerekes karmai között. De legalább esélyt sem ad a „sokat markol, keveset fog” alkotói tévútnak, és ezt úgy értem, hogy Kerekes alapvetően keveset markol. 2013-as Bloom-jelölése¹ bizonyítja, hogy ez rajtam kívül másokat sem zavar. Ugyanakkor teljesen kilóg a többi jelölt közül, akik, mindent összevetve, felnőtt testbe bújt felnőttek.

Hányadán állunk hát az ollózós-ragasztózós Kerekes Gáborral? Könnyebb őt megfejteni, ha nem a Bloom-díj Ludwig-beli, grandiózus tárlatát járjuk. Ott légváriai olyan művészek művei közé ékelődnek, akik olyan komolyan veszik magukat, hogy egy zabszem sem fér be. A Viltin Galéria pár négyzetméteres projektszobája sokkal jobb kalandot tartogat. Különösen, mert a jelenlegi berendezkedés szerint BaJóTa Kassáról importált szoborcsoporthat átvéve az út. Kerekes mini enteriőrjében minden van: papír-kollázs, ceruzarajz, light box. Nem mondom – ez dühítő egy kicsit. Mintha őt is kezdené megfertőzni ez a mánia, hogy egy adott típusú művet, amely szemmel láthatóan a vezérfonalat képezi – induljunk ki most a papírképekből – másfajta művekkel alá kéne támasztani, lábjegyzettel ellátni. Ez tévedés, és aggasztó redundanciához vezet, károsítva az eredetileg magabiztosan kijelölt irány érvényét. Ha egy mű nem áll meg a saját lábán és más művek segítő jelenlétére szorul, akkor azt jobb nem megmutatni másoknak. Itt azért nincs vész, Kerekes szemet gyönyörködtető városképei bőven bírnak annyi önálló értelemmel, hogy ne kapjunk riadtan az ismertető szöveg után. Aki ismeri első ilyen tárgyú, 2005-ös munkáját, annak szembeötlő, hogy ahhoz képest technikailag mennyivel kiforrottabbak, méretben mennyire visszafogottabbak ezek a művek, s ennek köszönhetően összeszedettebbek és welschi értelemben esztétikusabbak. Az alkotói alázat átveszi a partyszervező installációs igényeit. Szemtanúi lehetünk, hogy a művész elméjéről felszállt a pszichedelikus köd, s alóla kezdenek kibukkanni tehetségének valódi épületei. Ez a látványvilág már tényleg a számítógépes grafika megfelelője. S ennyiben zsákutcának is tarthatnánk. Hiszen kimetrozhatok a Népligetbe, a buszpályaud-

1 Leopold Bloom Képzőművészeti Díj. Ludwig Múzeum – KMM, Budapest, 2013. szeptember 7–29.



KEREKES GÁBOR
Sárkányok, 2013, változó méret

KEREKES GÁBOR
Füst, 2013, lightbox, 80 x 150 x 20 cm



KEREKES GÁBOR
Egy sárkány, 2013, vegyes technika

varon beülhetnek egy automatába, és három perc múlva hazametrózzhatok majd' megszólaló grafitportrémmal. A gépek első csapása a képzőművészetre a fotó volt, és azóta egyre nagyobb teret hódítanak el. Mit akar akkor Kerekes Gábor a kézzel kivagdosott kis figuráival? Erre az ő válasza az, hogy gombokat nyomkodni mindenki tud.²

Walter Benjamin meg azt mondja, hogy „ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája.”³ Ezért kerül csak 20 fontba a British Museum shopjában egy reprodukció, holott pont úgy néz ki, mint golyóálló üveggel védett eredetije. A természet csúcsteljesítménye többek közt az ember, az ember csúcsteljesítménye pedig többek közt a művészet, ezért kiszagolja a talmit. Ezért lehet vicces az, amikor a *Bean – Az igazi katasztrófafilm* című moziban Mr. Bean tönkretesz egy Whistler-festményt, majd egyszerűen helyettesíti egy poszterrel, és ez a csere senkinek nem szúr szemet. Kerekes képeiben is ott van a befektetett munka, türelem, koncentráció töltete, amit nem kapunk meg a lakberendező üzletekben, akkor sem, ha a populáris narratívaválasztás azokkal rokoníthatóvá teszi őket. De ennek alapján leminősíteni Kerekes Gábor munkáit annyit tenne, mint sznobériánkkal azonosítani önmagunkat. Ezek a képek egyszerűen szépek, alaposan felépítettek és mindent együttvéve meggyőzőek.

Kerekes nem keres világmegváltó témát, de ha talál (mint például most), ügyet sem vet rá, miközben megdolgozza. Sürgősen beépíti mozgalmas kis, kétdimenziós világába, ahol az egyetlen következetes tértagolást az egymásra illesztett PVC-lapok értelmezhető szintjei jelentik. Lássuk be, ilyen környezetben egy dátum, lett légyen az éppen szeptember 11., felismerhetetlenné válik, legalábbis otthonossá tett hírolvasó értelmünknek több kétségbeesett kört is le kell rónia, mire fogást találnak ezeken az elavult derűvel nyüzsgő légvárakon. Kerekes Gábor kiállítása az értelem nosztalgiája iránt fogékonyak kifutópályája.

2 A 2013-as Leopold Bloom Díj jelöltjeivel készített videósorozat Kerekes Gáborról szóló része: <http://www.youtube.com/watch?v=mCQ2Zh5jEeo>

3 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html



Helyreigazítás:

A Balkon 2014/1 számában Greskovics Eszter *Az „R”-kiállítás (1970) rekonstrukciója* című cikkében a címhez csatolt jegyzet:

A Művészettörténet újtjai 2. tudományos konferencián (FUGA – Budapesti Építészeti Központ, PPKE John Lukacs terem, Budapest) 2013. november 23-án elhangzott előadás szerkesztett változata. (<http://mome.hu/hu/aktu%C3%A1lis/423-konferencia-a-m%C5%B1v%C3%A9szett%C3%B6rt%C3%A9net-%C3%BAtjai>)

i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

— 024

VÉKONY DOROTTYA és
FARKAS JÚLIA

Fitness oltár, 2013

Dívat oltár, 2013

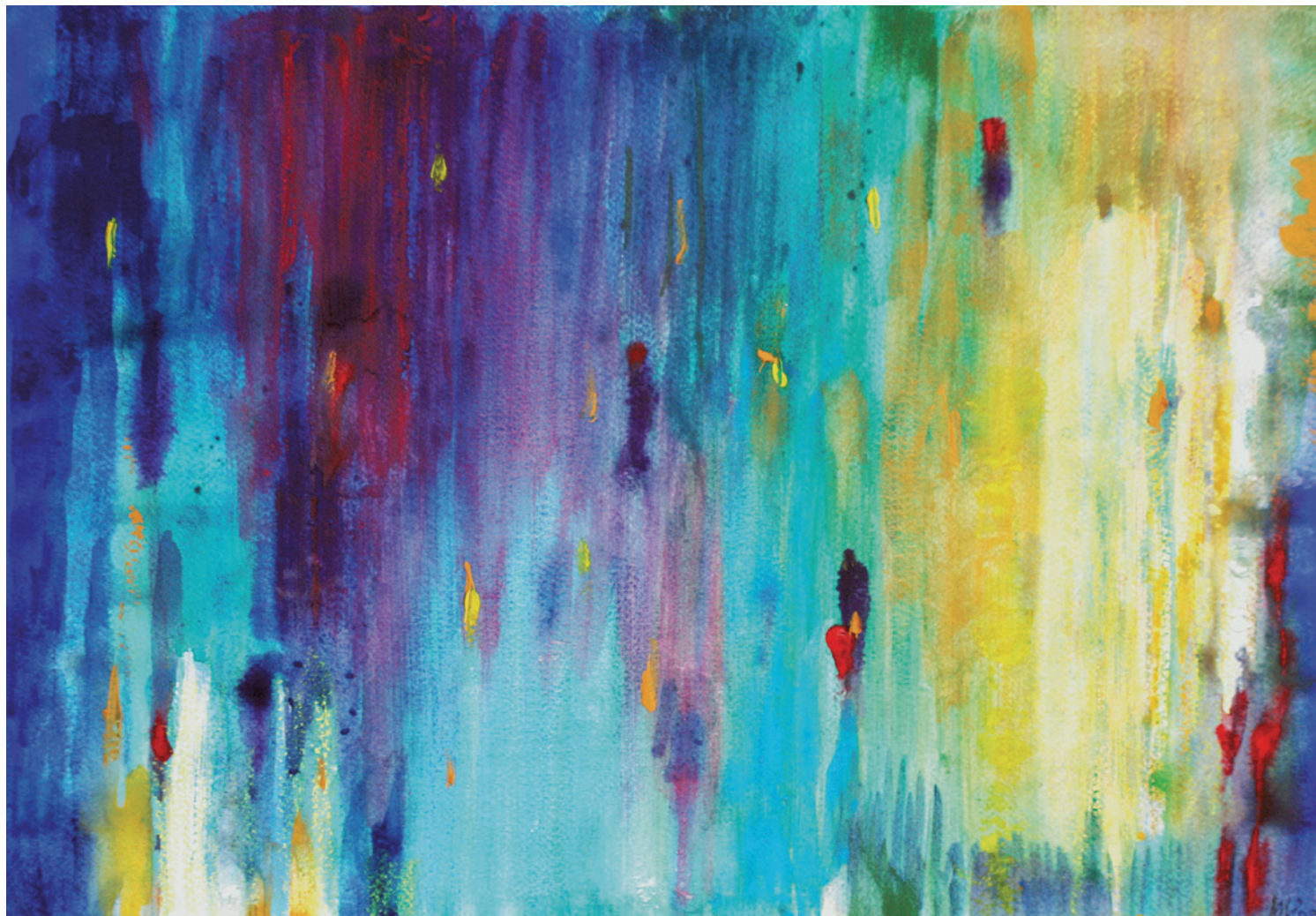




Új képek

MOLNÁR LÁSZLÓ

festőművész kiállítása



MOLNÁR LÁSZLÓ: *Víz-élmény*, 2012, tempera, papír, 35,5×51 cm

Budapest Galéria, 1036 Lajos utca 158.
2014. február 7 – március 16.

Megtekinthető hétfő kivételével naponta 10–18 óráig.



budapest galéria
budapest gallery

