

# „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 művészetén túl című kiállítás<sup>1</sup> katalógusának bevezetőjéhez Baudelaire idézetet választott mottónak: „A nemzeteknek akarata ellenére vannak nagy fiaik”<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup> az osztrák millennium és a magyar millezcentenárium alkalmából

rendezték meg. Arról szólt, hogy mi Ausztria és Magyarország szerepe, hozzájárulása a nemzetközi tudományhoz és a művészetekhez. Önnek van egy osztrák weboldala.<sup>5</sup> 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 művészetén 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 művészetén túl*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum / Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest; Peter Weibel, Hrsz. (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.

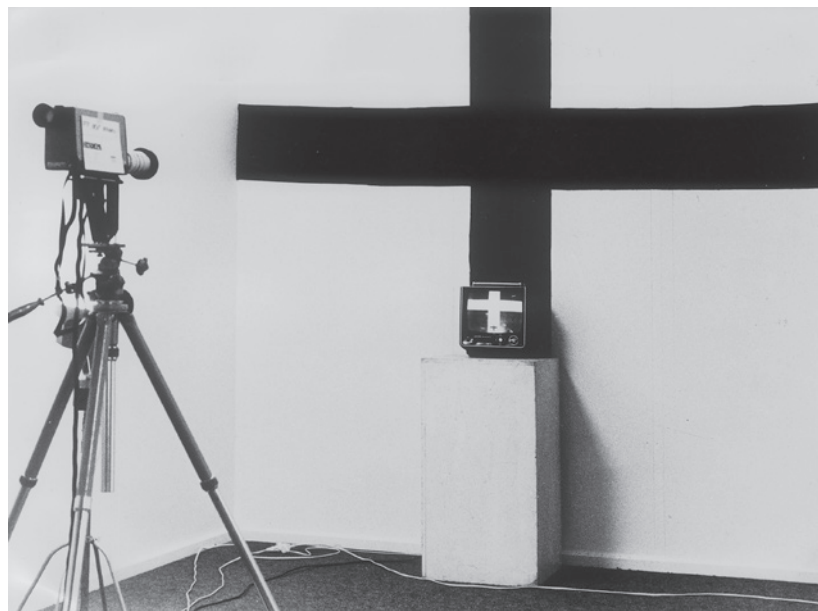
5 <http://www.peter-weibel.at>

Úgyhogy rendeltem egy könyvet, aminek ígére-  
tes címe volt: *Laws of Thought*,<sup>6</sup> 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 Shannon<sup>7</sup> 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[am]<sup>8</sup>  
egy könyvet az automatákról. Ez akkortájt volt,  
amikor Steve Jobs és Steve Wozniak, valamint  
Paul Allan és mások megalapították az Apple-t,  
illetve a Microsoftot<sup>9</sup> 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.](http://en.wikipedia.org/wiki/Apple_Inc.)

PETER WEIBEL – VALIE  
EXPORT  
A kutya (a vesztés)  
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*<sup>10</sup> vagy  
a kutya-performansz,<sup>11</sup> 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](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](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.<sup>12</sup> Kiállítottam olyan művészeket, írókat is, akik ki voltak tagadva, kiközösítve, emigránsokat. Mindent magam oldottam meg, antikváriumokban vettem könyveket, amelyek senkinek nem kellett, 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 művészról, 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,<sup>13</sup> a másik a Művész-filozófusok.<sup>14</sup>

**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 közlitenek 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 mediatisztált. 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.<sup>15</sup>

**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. Am a piac hatására ma egyszerű vetítési technikává silányult, vagyis csak képeket vetítenek vele a vászonra.

A nanotechnológiát azért kapcsoltam 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 objekteteket. 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,<sup>16</sup> 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-ben<sup>17</sup> 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 kollekciónak 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

<sup>15</sup> Endo und Nano. The World from Within. Ars Electronica, 1992  
[http://90.146.8.18/en/archives/festival\\_archive/festival\\_overview.asp?iPresentationYearFrom=1992](http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_overview.asp?iPresentationYearFrom=1992)

<sup>16</sup> 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.vasulka.org/archive/eigenwelt/pdf/p001-009.pdf)  
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=436>

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

**PM:** A ZKM médiamúzeum is. 2006-ban egy kiadványban röviden összefoglalta, mi is ez az új múzeum, mit jelent a médiamúzeum.<sup>19</sup> 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 médiarestaurálási 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 alapkutatásokkal kezdődik minden, az alkalmazások, a felhasználás jóval később történik. Nincs technikai alkalmazás alapkutatás nélkül. Sőt, azt állítom, hogy a művészek is képesek alapkutatásokkal egyenértékű felfedezésekre a kreativitásukból adódóan. Egy fal előtt állva, amin a technikus vagy a mérnök nem talál ajtót a továbblépéshez 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 nélkülit 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 sokszorosan javítani lehetett az életkörülményeket.

**PM:** Azok a nagy kiállítások, melynek társszervezője volt, mint az Iconoclash<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup> 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'<sup>22</sup> 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 on line*: <http://www.alembert.fr/>

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



PETER WEIBEL  
Vízkokca [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.<sup>23</sup> 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).<sup>24</sup> 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](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.

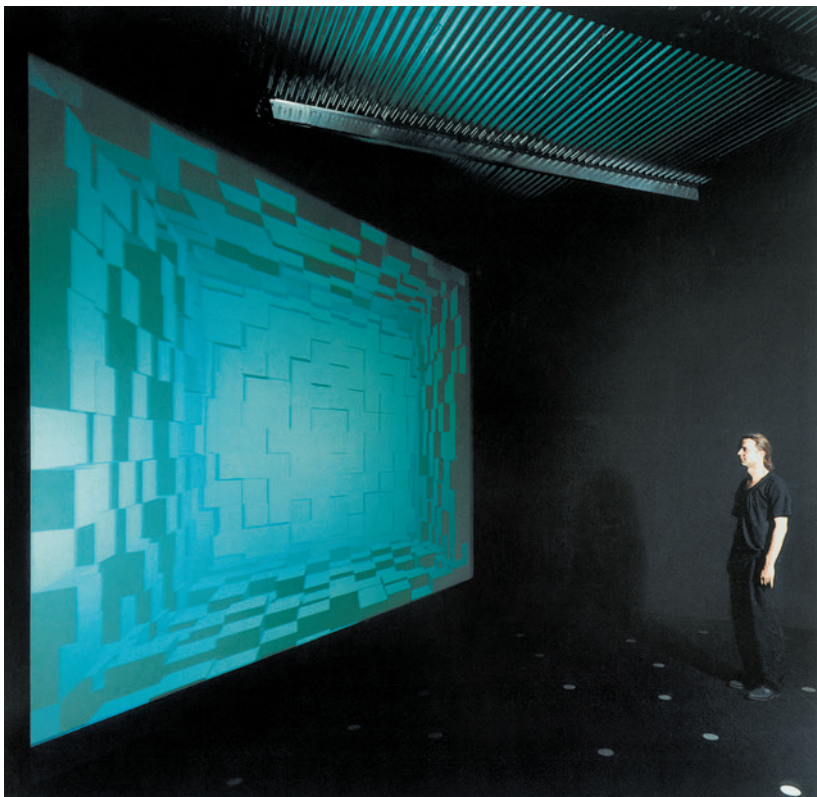
**PM:** *Ebben az új, technikai tudás-környezetben mit jelent a művészi szabadság?*

**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 olyasminnek kellene lennie, amit te csinálsz, nem az, ami veled történik. Sok modern mitológiát kell helyretennünk. 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 Múzeumban<sup>25</sup> Lincolntól idézett, a szabadság mint „liberty” került itt elő.*

<sup>25</sup> *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” fogalma<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Ma pont fordítva történik, amikor a kormány tesz valamit és az emberek ellene vannak. Emiatt, így születnek ma civil szervezetek, NGO-k.<sup>29</sup> 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.

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

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

<sup>28</sup> „...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>

<sup>29</sup> 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*”.<sup>30</sup> Annnyit 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 lefestették 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.<sup>31</sup> Aztán ott van KANDINSZKIJ könyve: *A ponttól és vonaltól a síkig*,<sup>32</sup> 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.<sup>1</sup> Nemcsak kényszerből, hanem a Goebbel-s-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 „védelmeszövegként” tüntették 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

<sup>1</sup> 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