

№ 15.

Hungarian Edition



977 2063 232001 15

Flash Art

A VILÁG VEZETŐ MŰVÉSZETI MAGAZINJA • MAGYAR KIADÁS

III. évfolyam

6. szám

2014/06.

695 Ft



köztéri szobrászat

KELEMEN ZÉNÓ Pauer Gyula Wehner Tibor Neil Beloufa Prága
Blue Times Daniel Baumann Guan Xiao Kis Róka Csaba



bazis
contemporary art space

www.bazis.ro
Paintbrush Factory, Kolozsvár

07.11.2014 - 03.02.2015

Control structures
David FARCAS

Kortárs Művészeti Intézet | Institute of Contemporary Art – Dunaujváros

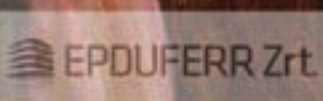
BETUJKEER

ÉRZELMI ZSAROLÁS | EMOTIONAL BLACKMAIL

2015. 01. 30 – 02. 27.

www.ica-d.hu

Institute of Contemporary Art – Dunaujváros
Public Fund for Modern Art
H-2400 Dunaujváros, Vasmű út 12.
+36 25 412 220 | info@ica-d.hu



FAH 6

NAGYTOTÁL

- GULYÁS GÁBOR
6. *„Olyan, hogy közönség: nincs”*
*Beszélgetés Wehner Tiborral
a hazai köztéri szobrászatról*

FÓKUSZ

- SÜLI-ZAKAR SZABOLCS
14. *Emlékmű-művészet*
– az emlékezet nyilvános helyei?

VITRIN

- BOROS GÉZA
22. *A hiány emlékművei*
Pauer Gyula – Can Togay: Cipők a Duna-parton

ANALÍZIS

- SZÉPLAKY GERDA
28. *Egy köztéri szobor*
– és kontextusai
Kelemen Zénó: Élet menete

KISTOTÁL

- MAURIZIO CATTELAN
38. *Az üzenet az ellenség*
*Neil Beloufa mesél a részvétel
és az ellenállás fontosságáról művészetében*

TÉRKÉP

- CHRISTINE RAHN
44. *Prága kortárs színterei*

KÖR

52. *Öt kérdés az aukciós
házak jövőjéről*

KIÁLLÍTÁSOK

60. *Béctől Zágrábig*
Aktuális időszaki kiállítások



← borító:
Kelemen Zsófia
Élet menete
(2014, Budapest)
© A művész engedélyével

S Z E M L E

BARTÓK IMRE

64. *A borzalmat festeni, nem a kiáltást*

Kis Róka Csaba: Weltschmerz

NOLASCO-RÓZSÁS LÍVIA

68. *A kék, amelyben fürdünk, egyenlő az univerzális szerelemmel – maga a földi paradicsom¹*

Blue Times

SZENOGRÁDI SZABINA

74. *Szabadulás-kísérletek*

Szűcs Attila: A gravitáció vége

BOROS LILI

76. *A műhöz vezető út*

*Borsos Lőrinc, Kupcsik Adrián,
Perneczky Géza: Kötéltánc*

VÉKONY DÉLIA

78. *Az identitás új ruhája*

Chilf Mária: Átmeneti tárgyak

NICZOVÁ ALEXANDRA

80. *Művészet és jóga*

Forradalom nélküli mozgalom

F L A S H

PIERRE-ALEXANDRE MATEOS

81. *Antropocén emlékmű*

Anthropocène Monument

VEERANGANAKUMARI SOLANKI

82. *Hal élettelen tájban*

Hema Upadhyay: Fish in a Dead Landscape

PATRICK ARMSTRONG

84. *Történt valami, ami soha nem történt*

*Guan Xiao: Something Happened Like
Never Happened*

MICHELE D' AURIZIO

85. *Beszélgetés Daniel Baumann-nal*

*– zürichi Kunsthalle-beli
igazgatói kinevezése alkalmából*

NICOLA TREZZI

86. *Creative Time Summit*

– a Public Art Agency-ben

TAN CSENG

88. *Beszélgetés Anthony Yunggal*

*– az Observation Society nevű
művészeti kiállító térről*

→ **Wehner Tibor**
© *fotó: Erdei Gábor*



„Olyan, hogy közönség: nincs”

Beszélgetés Wehner Tiborral a hazai köztéri szobrászatról

Gulyás Gábor

Gulyás Gábor *A XX. században sokan, sokszor temették a köztéri szobrászat hagyományosnak tekintett műfaját. Kétségtelen, hogy előbb a land art, aztán a public art, majd a street art esztétikai szempontból is izgalmas, új lehetőségeket hozott a nyilvános terekben megjelenő plasztikai ábrázolásban. A tradicionális felfogás képviselőinek jórészt az emlékműszobrászat maradt, amelyet nem ritkán megterhel az ideológiai reprezentáció szándéka, illetőleg elvárása. Tény, hogy az elmúlt huszonöt évben iradatlanul sok köztéri alkotást avattak Magyarországon, ám ennek ellenére mintha kevesebb emblematis, jelentős mű született volna, mint a megelőző évtizedekben. Annál feltűnőbb az a jelenség, hogy a városokban egyre nagyobb számban jelennek meg vitatható esztétikai színvonalú, esetenként nyilvánvalóan giccses alkotások.*

Wehner Tibor Hát igen, valóban jelenségről van szó. Ami viszont a XX. század utolsó harmadában beindult olyan új törekvéseket illeti, mint amilyen a *land art*, a *public art* vagy a *street art*, Magyarországon ezek meglehetősen erőtlenekek. Többnyire egy-egy akcióhoz kötődnek és nem kerülnek be a művészeti közfigyelem áramába. Kétségkívül vannak érdekes kezdeményezések, de ezek hatása, érvényessége időleges. Egy-egy ilyen alkotásnak nincs olyanfajta állandósága, mint a hagyományos köztéri produkciónak, amelyet ha egyszer valahová letesznek, jó esetben évszázadokig ott van. Talán ezért is kaphatnak kevesebb publicitást. Tényleg szembetűnő, hogy a hagyományos műfajokban az elmúlt évtizedekben sok új köztéri mű vagy – inkább fogalmazunk úgy – objektum született, de jó, ha tudjuk: ezek száma korántsem alacsonyabb, mint a szocializmus évtizedeiben létrejött műveké. A Kádár-korszakban évente százával állítottak és avattak fel új köztéri alkotásokat, amelyek között persze nemcsak emlékművek voltak, hanem úgynevezett díszítő funkciójú plasztikák is. A rendszerváltással egy hiátus jött létre, hiszen akkor sok mindentől el kellett búcsúzni: sok szobrot lebontottak, ledöntöttek, máshová helyeztek, raktárba vittek – tulajdonképpen kiürültek azok a helyek, ahol ezek addig álltak. Az ilyen módon létrejött hiátust igyekszik betölteni az a felfokozott emlékmű-állítási igyekezet, amely azóta is tart. Érdekes lenne megnézni, hogy a kommunizmus emlékműveinek a helyén ma mi min-

den áll! Megnézni, hogy amit eltüntettek, azoknak a helyére mit állított ez a rendszert visszaváltó kor. Az biztos, hogy új tematikai körök jelentek meg – ilyenek az '56-os, a második világháborús vagy a kitelepítési emlékművek, de a sor hosszan folytatható a holokauszt-emlékművektől kezdve a millenniumi emlékműveken át a honfoglalási emlékművekig. Mindezek mellett a kilencvenes években hatalmas lendülettel beindult a zsánerszobrászat, mintegy jelezve, hogy nemcsak emlékművet lehet csinálni, hanem valamiféle szobrászathoz közelebbi dolog is. Ezek a cucci-muki, könnyed köztéri ízléstelenségek, amelyeknek nincs semmiféle politikai vagy ideológiai mondandójuk, nem bántanak meg senkit, sokak számára könnyen fogyaszthatóak, így voltaképpen érthető, hogy turisztikai látványossággá váltak. Kevés olyan nagyváros van Magyarországon, amelynek belső részein ezek ne lennének jelentős számban jelen. A zsánerszobrok már nem posztamensekre vagy talapzatokra kerülnek, hanem a járószintre, ami egyfelől közel hozza a befogadóhoz a művészetet, azaz egyfajta demokratikus kapcsolatépítési lehetőséget teremt, másfelől viszont ezeknek a műveknek a behízelgő és józan ésszel irritálóan nevezhető voltát bizonyítja. Ez van most. Ráadásul újabb a komoly, valamifajta emléktörző funkciót vagy kultuszt szolgáló alkotások körét is beszippantotta a zsánerszobrászat. Jó példa erre az üldögélő író- és költőszobor típusa, amely most már Egertől Pécsen át Óbudáig szinte mindenhol fellelhető. Padokon, karosszékekben, kávéházi asztalnál üldögélnek ezek a szobornagyságok, kedélyesen időzve a köztereken.

GG *Nyilván ezek nagyobbik része is valamifajta emlékmegőrzés vagy éppen feledésbe merült emlékek elevenné tétele érdekében jött létre, függetlenül az esztétikai minőségüktől, bár azért ebből a szempontból vannak köztük különbségek. Például Ronald Reagan talapzat nélküli, embernagyságnál valamivel nagyobb szobra a Szabadság téren hová sorolható?*

WT Az egy jól fésült portré-emlékmű. Professzionális módon emberközébe hozott portré-emlékmű.

GG *Az emlékezés-emlékeztetés funkcióját bizonyára be is tölti, ugyanúgy, mint bármelyik emlékmű. Kérdés persze, hogy történelmi időtávlatban nem bizonyul-e illúzióknak az emlékezetpolitikai észjárásnak az a dogmája, hogy köztéri szobrokkal erőteljesen lehet befo-*

lyásolni a közgondolkodást. Vajon ebből a szempontból mennyit jelentett az a több ezer kommunista szobor, amelyet az 1948 utáni fél évszázadban elhelyeztek a nyilvános tereken Magyarországon? De kérdezhetem azt is: mennyiben segítettek az első világháborús emlékművek, amelyekből pedig minden magyar településen van legalább egy, az emlékezet fenntartásában? Most, a centenárius idején, úgy látszik, hogy nagyon kevés: az a háború, amelyik a történelem során a legtöbb magyar katonai áldozatot követelte, s amelyikben szinte minden magyarországi család személyesen érintett volt, majdhogynem elfelejtődött. A szép, heroikus emlékművek ellenére.

WT Valóban, a meggyőződés, hogy az lesz fontossá, ami vagy aki szoborban meg van örökítve, egy óriási illúzió, s ettől az illúziótól nem tudunk megszabadulni. Az első világháborús emlékművek hamar megszokott környezeti elemekké váltak: semmifajta megrendülést nem tudnak okozni. A helyieknek valószínűleg hiányozna, ha nem lennének ott, ahol vannak, de egyébként nem lényeges művészeti produktumok. Fontos tényező, hogy ezeket a településeknek a háború után fel kellett állítani, és az is nagyon fontos, hogy nem állami finanszírozással, hanem közadakozásból, az adott közösség anyagi lehetőségeinek megfelelően jöttek létre. Erőteljes tipológiai előírások szerint, lényegében sablonok mentén.

GG A sematizmus máshol is tetten érhető – például az ötvenhatos emlékművek kiüresített, ismétlődő motívumaiban. Azoknál talán még rosszabb is a helyzet – nemcsak a néha bántóan szérény színvonal miatt, hanem azért is, mert míg a nagy háborúra emlékező műveket jórészt parkokban, ligetekben, temetőekben állították fel, vagyis elmélyedő szemlélődésre alkalmas helyeken, addig újabban erre kevésbé szokás figyelni. Mit gondolsz arról, hogy mennyire határozza meg a környezetük az ott lévő szobrok jelentését, hatását?

WT Nagymértékben. Fontos figyelembe venni az adott hely jelentőségét, jellegzetességét és történetét, vagyis a szellemi teret, és természetesen a fizikai teret is, azaz, hogy milyen fizikai adottságai vannak az adott környezetnek. Korántsem mindegy, hogy városi térbe vagy természeti környezetbe helyeznek el egy konkrét alkotást.

GG Ebből a szempontból hogyan vélekedsz az olyan pozícionálásról, mint ami például Kelemen Zénó Erzsébet hídnál lévő munkája esetében történt?

WT Kelemen Zénó szobrának van egy olyan nézete, nagyjából a kereskedelmi bank épületétől, mikor az ember szeme elé a következő látvány tárul: elől egy rollerező szobor, mögötte Csíkszentmihályi Róbert emlékoszlopa (a Budapest a Duna gyöngye), amögött pedig Kelemen Zénó holokauszt-emlékműve. Tehát egyetlen városi nézetben három plasztikai mű jelenik meg, nagyjából egy százméteres sugarú körben. Ez egyszerűen elképesztő. De ez még hagyján, mert itt mégiscsak három különböző jellegű szobor van: egy díszítő,

egy várostörténeti és egy történeti vonatkozású emlékmű, ám szép számmal akadnak olyan terek is, ahol borzasztó történelmi katyvasszal szembesülhetünk, emlékművek által megrajzolva. Martonvásáron, Körmenten és még sok más városban az első világháborús emlékmű egyfajta kitoldásként, annak közvetlen közelébe került egy második világháborús emlékmű, rögtön utána ott van mellette egy '56-os emlékmű, aztán még egy milleniumi és egy honfoglalási emlékmű is. Magyarán: teljesen eltérő történelmi hivatkozások kerülnek egy emlékezeti térbe, aminek kétségkívül megvan az az előnye, hogy az embernek elég egy helyre elmennie, és ott mindent megkap, amit az elmúlt százvalahány évben Magyarországon ebből a szempontból fontosnak vélték, de azért ez összességében egy szörnyű gondolati zavarokat okozó bazár. Amit a települések ily módon megteremtettek, az egy kegyeleti bazár. Ez nagyon rossz. Az persze szintén fontos lenne, hogy az emlékművek olyan tereket kapjanak, amelyek elkülönülnek a hétköznapi városi terektől. Nem úgy, mint például a csornai '56-os emlékmű esetében (ami sajnos önmagában is egy szörnyű alkotás, voltaképpen egy anti-emlékmű). Ezt egy rendkívül forgalmas körforgalom közvetlen szomszédságába tették, így aztán ott megállni sem lehet, vagyis nincs mód rá, hogy az ember egy pillanatra is emlékezzen. Csakhogy ezekkel a fontos szempontokkal soha senki nem foglalkozik.

GG Kinek kellene ezzel hivatalból foglalkozni? A szobrásznak kellene azt mondani, hogy márpedig az adott helyre nem tehetik a művét?

WT Dehogya. A szobrász örül, hogy végre kap valami munkát – a felelősség itt egyértelműen a megrendelőé. Nem hallottam még arról, hogy bármelyik szobrász szakmai szempont miatt visszamondott volna egy megrendelést. Olyan előfordul, hogy a megrendelő visszatáncol, de hogy egy szobrász tenné ugyanezt, az nem életszerű... Megcsinálja. Meg bizony!

GG És mi a helyzet a közönséggel? Mennyire érdemes figyelembe venni az úgynevezett művelt nagyközönség elvárásait?

WT Semennyire. Olyan, hogy közönség: nincs. Nem létezik. Fizikailag persze létezik, de az ilyen döntésekben nem kaphat szerepet. A művészet történetének számos fontos, progresszív alkotása nem született volna meg, ha a közönség dönthetett volna... Más területeken ugyanez a helyzet: ha a közönség dönt, csak Kálmán Imre van, és Bartók Béla nincs! Ne legyen illúziónk: a közönség a művészetben soha nem lehet mérvadó. A nagy baj az, hogy a döntéshozók, a megrendelők is a közönséghez tartoznak. Ma ugyanis az állíthat közterti szobrot Magyarországon, akinek pénze van. Olyanok döntenek, akiknek fogalmuk sincs művészetről, esztétikáról, szobrászatról, s mivel az ilyesmi többnyire idegesíti őket, eszük ágában sincs úgynevezett szakemberekre támaszkodni. Tudjuk jól, hogy például a különböző önkormányzati képviselő-testületekben és polgármesteri székekben milyen felkészültségű emberek ülnek, s azt is, hogy mi iránt érdeklődnek. Általában nem a művészetek iránt. Ez persze nem menti fel őket, hiszen támaszkodhatnak szakértői véleményekre. De ritkán teszik – ezért is van annyi szörnyű köztéri alkotás.



← **Csúrka Eszter**
Víz alatt született
(2014, Budapest)
© A művész engedélyével



→ Várnai Gyula Targylemez
(2010, Debrecen)
© A művész engedélyével



GG Régen jobb volt? Mondjuk harminc évvel ezelőtt?

WT Akkor is rossz volt és most is rossz. A rendszerváltás előtt volt egy erőteljes szakmai kontroll, főként a Lektorátus révén. Az ideológiai és politikai szempontok markánsan megjelentek, amit senki nem kíván vissza, ugyanakkor volt egy szakmai kontroll is, ami önmagában nem volt rossz. A leghitványabb kommunista emlékművek is meg vannak rendesen csinálva – mesterségbeli szempontból. Azok oda voltak téve!

GG Most is van Lektorátus.

WT De teljesen partvonalon kívül. Az egykori tudományos háttér és szakértelem nélkül. Ez így komolytalan.

GG Jól értem, kívánatosnak tartanád, hogy egy, a korábbi Lektorátushoz hasonló szervezet erőteljes kontrollt gyakoroljon a köztéri szobrok engedélyezésében – nyilván nem ideológiai-politikai, hanem kizárólag szakmai szempontból?

WT Az biztos, hogy sokszor jól jönne egy megalapozott, erős szakmai állásfoglalás, aminek – mondjuk – az lenne a következménye, hogy Wass Albertnek nem emelnek beszélő szobrot...

GG Wass Albertet sokan szeretik, de persze az is igaz, hogy – mondjuk – Szilvásit a szocializmusban még többen olvasták, mégsem emeltek neki szobrot.

WT Félreértés ne essék: a Lektorátusnak 1990 óta nem az volt a feladata, hogy megmondja, miről vagy kiről készüljön emlékmű, szobor, az más szakterületek kompetenciája, s itt nyilvánvalóan másféle zavarokról van szó, amelyek nem függetlenek különböző kánonalakítási törekvésektől. Viszont nagy szükség lenne újra egy olyan intézményre is, amely művészeti, esztétikai szempontból ad erős és legitim állásfoglalást. Lektorátusi szakvélemény most is van, de az egyrészt korántsem ilyen státuszú, másrészt nem is veszik feltétlenül figyelembe – állítólag ilyesmi történt a nemrég avatott pécsi Weöres-szobor esetében is.

GG Ami egyébként nagyon népszerű.

Mondhatni, kiszolgálja a közízlést.

WT Ezzel nem tudok mit kezdeni. Közízlés: nincs! Művészet van, kvalitás van, esztétikai érték van. Ezeket lehet elemezni. A közízléssel nem tudok és nem is akarok foglalkozni.

GG Értem. Egy szempontból, egy rövid kérdés erejéig mégis behoznál újra ezt a fogalmat. Fontosnak tartod-e, hogy legyenek olyan progresszív köztéri alkotások, amelyek provokálják a közízlést?

[†] **Várnai Gyula** Tárgylemez – részlet (2010, Debrecen)
© A művész engedélyével



† **David Černý** *Kafka*
(2014, Prága)
© fotó: David Černý

WT Nagyszerű lenne, ha valaki olyan erős munkákat csinálna Budapesten, mint például Černý Prágában! Az új Kafka-szobra igazán remek, de a régebbi munkái is leleményes, kitűnő alkotások. Az ilyen progresszív provokáció kifejezetten fontos lenne nálunk is. Olyan robbantás, mint ami Varga Imre negyvenvalahány évvel ezelőtti szobrait jellemezte, a Radnótit vagy a La Charogne-t. Csakhogy ez már múlt. Ma olyan művészeknek kellene köztéri megbízatást adni, mint például Várnai Gyula, Csákány István vagy Bolygó Bálint. Ők olyan formátumú alkotók, akik, ha kapnának egy teret, egész biztosan fantasztikus dolgokat találnának ki.

GG *Mi a helyzet a köztéri nonfiguratív szobrással? Mostanában mintha visszaszorult volna Magyarországon...*

WT Teljes egészében visszaszorult. Pedig az emberalakok formázásában nagyon nehéz újat hozni – az elmúlt néhány ezer évben gyakorlatilag már mindent megcsináltak. Úgy gondolom, hogy a nonfiguratív szobrászat visszaszorulásáért a fő felelősség a megrendelőket terheli, hiszen ha megnezzük például, hogy a művésztelepeken, Dunaújvárosban, Kecskeméten vagy Nagyatádon mi minden készül, akkor érezhetjük, hogy nem a művészekkel van az alapvető

gond. Számos fantasztikus mű készül manapság is, amely nem kerülhet ki köztérre. Nincs rá megrendelői hajlandóság. Sokat segítene, ha lenne olyan komoly pályázat, amelyet nem emlékműre, nem portré-emlékműre, hanem szobrászati alkotásra írnak ki.

GG *Én is úgy gondolom, hogy fontos lenne, de ez nem jelenti azt, hogy az emlékmű-szobrászat ne lenne az. Az elmúlt év egyik legnagyobb publicitást kapó eseménye a Szabadság téri német megszállási emlékmű felállítása volt, amely újjólag felvetette a társadalmi legitimitáció kérdését.*

WT Így van. Megint csak bebizonyosodott, hogy amíg alapvető történelmi kérdésekben nincs társadalmi konszenzus, addig az ezekhez kapcsolódó emlékművek szükségképpen vitákat generálnak, függetlenül a politikai vonatkozásoktól (amelytől persze e mű esetében éppenséggel nem tudjuk függetleníteni magunkat). Ilyen formán éppen az esztétikai minőséget nincs mód megvitatni, pedig ez fontos és izgalmas lenne (még akkor is, ha ebben a konkrét esetben erről a műértő emberek között aligha bontakozik ki vita, mert ez egy nagyon rossz munka). A történelem tisztázatlanságait nyilvánvalóan nem emlékművekkel lehet tisztázni. Az sosem ment. Társadalmi konszenzus nélkül nincs értelme köztéri emlékművet állítani.



GG Ezt könnyű belátni, de ha így teszünk, mit kezdhetünk az átellenben lévő szovjet emlékművel?

WT Esztétikai szempontból az is minősíthetetlen. Az pedig egészen elképesztő, hogy egy ilyen semmitmondó, sematikus akármű, ami se nem épület, se nem szobor, több mint negyven évig a szovjetek előtti behódolás magyarországi központi objektuma volt. Minden április 4-én és november 7-én ott rendezték a koszorúzási ünnepségeket. És még mindig ott áll. Egyszerűen hihetetlen!

GG Mégis kevesebb embert zavar, mint a másik emlékmű...

WT Most így van. Ötven év múlva a német megszállási emlékművel sem fog foglalkozni senki. Ez idő kérdése csupán.

GG Ha már az időt említetted: mit gondolsz az olyan visszaállítási törekvésekről, mint ami a Parlament előtt, a Kossuth téren folyamatban van, amikor is egykor ott lévő alkotásokat újra felállítanak az eredeti helyükön?

WT Ezek is történelmi rekonstrukciók: egy adott történelmszemlélet kinyilvánításának köztéri prezentációi. Egyáltalán nem példa nélküliek: hasonló történet például a Hősök terén a millenniumi emlékművel, amikor előbb kivették, majd visszatették, utána megint kivették belőle a Habsburg királyok alakjait. Itt most az 1948-as kommunista hatalomát-

vétel előtti utolsó demokratikus időszak arculatát igyekeznek visszaállítani, ami kifejezetten érvelhető elgondolás. De elkövettek egy óriási hibát: a Vidékfejlesztési Minisztérium előtt ottfelejtették a két szocreál figurát, a Kaszás legényt és az Agromónus lányt, Somogyi Árpád ötvenes évekbeli szobrait. Az Országházzal szemben áll a szocreál két legjellegzetesebb, legócskább figurája. Hogy is van ez? Nagyon kíváncsi vagyok Zala György Andrassy-szobrára, mert az plasztikailag egy fontos, jó munka. Volt. Ami itt lesz, az persze nem az eredeti, hanem egy rekonstrukció, amit remélhetőleg jól megcsinálnak. Olyan, mintha – ez a jelenség pedig akár egyfajta szimbóluma is lehetne a magyar emlékmű-szobrászatnak.

† **David Černý Kafka**
(2014, Prága)

© fotó: David Černý

↳ **Wehner Tibor** (1948)
Munkácsy-díjas művészettörténész, író. Kutatási területe a modern és kortárs magyar szobrászat. Számos könyvet publikált köztéri szobrokról és emlékművekről

↳ **Gulyás Gábor** (1968)
esztéta, kurátor, a Flash Art magyar kiadásának alapítója, a folyóirat főszerkesztője

→ **Daniel Libeskind**
Jüdisches Museum
(1999, Berlin)
© Fotó: Kerezsi Nemere



Emlékmű-művészet

– az emlékezet nyilvános helyei?¹

Süli-Zakar Szabolcs

„Nincs a világon még egy dolog, ami olyannyira láthatatlan lenne, mint egy emlékmű.”²

Közttereink és emlékműveink az utóbbi időben számos alkalommal kerültek a figyelem középpontjába az államhatalom döntően politikai reprezentációs szándékai, civilek és a különféle, az urbánus terekkel is foglalkozó diszciplínák képviselőinek eltérő álláspontjai miatt. Az európai kortárs városfejlesztésben a közterek a nyilvánosság terei, ahol a rekreációs funkciók mellett a városi nyilvánosságot élénkítő, a párbeszédet megteremtő kortárs köztéri művészet is helyet kaphat, akár emlékmű formájában is. Ezek formája, a részvételre épülő művészeti törekvéseknek köszönhetően, szerteágazó lehet.

A tér fogalmához hasonlatosan az emlékezés és az emlékművek is több diszciplína alapvetési területét képezik, s a hivatkozások számát összefogni is nehéz, talán lehetetlen feladat. Társadalmunk változásaival együtt e fogalmak is jelentős változáson mentek keresztül az elmúlt évtizedekben. A megemlékezés és az emlékműépítés, valamint ennél általánosabb kulturális konstrukciók, mint például a hagyomány, a mítosz és az identitás együtteseként fogják föl a társadalmi emlékezetet. A közösség saját identitását igazolja és szilárdítja meg azzal, hogy emlékeiben kötődik halottaihoz vagy nagy cselekedeteihez, esetleg közös traumáihoz. A bizonyos emblemikus nevekhez és eseményekhez való ragaszkodás mindig valamilyen társadalmi-politikai identitás vallását takarja. Az emlékművek felállításával így a csoport saját identitását teremti meg, eleveníti fel és erősíti meg, azaz ezek a legitimáció fontos eszközei.

Marosi Ernő *Emlék márványból vagy homokkőből* című könyvének előszavában Goethét idézve tisztázza az emlék és a műemlék különbségét.³ Míg emléket az utókor emel halálból, intésül vagy okulásul a későbbi nemzedékeknek, addig műemléket, művészeti emléket a régi kor (pl. a nagy mester) hagy maga után alkotó erejének tanújeleként. Idézte Marosit: [...] a síremlék, az emlékszobor nem feltétlenül műemlék is, de ha az, akkor már nemcsak arra az egyénre emlékeztet, akinek állították: idézi felállításának korát, környezetét is, és mindenekelőtt azt, aki létrehozta. Amikor a művészi alkotás, a mű műemlékké válik – mai szóhasználatunk és gondolkodásunk szerint emlék, becses, érinthetetlen és vál-

toztathatatlan minden, ami a múlt korból, még ha csak a félmúltból, az előző évtizedből is ránk maradt –, egyben különös értékrend része is lesz.⁴

Tehát a műemlék újra termel valamit a hajdanvolt korból, az elmúltból.⁵

„Emlékműveket azért emelünk, hogy mindig emlékezzünk, emlékhelyeket pedig azért, hogy sohase felejtünk. [...] Az emlékművek emlékeztető dolgoknak állítanak emléket és a kezdet mítoszait testesítik meg. Az emlékhelyek ritualizálják az emlékezést, és a végpont valóságát jelzik” – írja Arthur C. Danto a *Vietnami veteránok emlékművét* elemezve.⁶ Az emlékmű egyfajta felépítmény, amely a közönséget segíti a megemlékezésben, a kulturális örökség megőrzésében; ugyanakkor lehet egyszerűen csak a történelmi építészet egy példája is. A szó latin eredetű megfelelője, a *monere* emlékeztetést és/vagy figyelmeztetést jelent. Az angol monumentális (*monumental*) kifejezéshez a rendkívüli méret és erő jelentése társul, míg magyar emlékmű-szavunk az emlék és a mű(tárgy) szavak nyelvújítás korabeli összekapcsolásának az eredménye.

Jovánovics György 1956-os emlékműve, a 301-es parcella kapcsán egy beszélgetésben a következőképpen fogalmaz az emlékműről: [...] eleve gyanús műfaj, amelyben egy sor konzervatív, XIX. századi, idejétmúlt művészeti elem van, és hamis igényre épül, az elvárásai középszerűek és silányak. Ezt én nem fogom kiszolgálni. Úgy gondoltam, ha részt veszek ezen a pályázaton, olyan kompromisszumra kényszerülök, amely számomra vállalhatatlan [...], mert nem érdekelt a köztér. Mert a köztérre csak olyan megbízások vannak, amelyek ellen én ma is harcolok, hisz ostoba, feudális felfogást tükröznek: van egy politikus, aki megnyer vagy elveszít egy csatát, fölakasztják vagy elesik, kikiáltja a szabadságot vagy a rabságot, és megkérlik a szobrászt, hogy ezt örökítse meg. A szobrászatnak nem ez a feladata. Ez egy tévedés! Donatello óta ezt nem lehet jól csinálni [...], meg is kérdezték tőlem, hogy én, aki kifinomult, szubtilis, elvont műveket csinállok, hogy tudtam egy ilyen nagy jelentőségű és ilyen hatáson politikai emlékművet létrehozni. Én meg azt mondtam, a 301-es parcella emlékműve nem politikai mű. [...] a 301-es parcella emlékműve nem a politikáról szól, hanem a halálról.⁷

¹ A tanulmány a szerző A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben című doktori disszertációja egy kiemelt részletének rövidített, szerkesztett változata.

² Robert Musil: Emlékművek. In: Robert Musil válogatott művei. Próza, dráma (*Bán Zoltán András fordítása*). Kalligram, Pozsony, 2000. 335.

³ Marosi Ernő: Előszó. In: Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészet-történet történetéből (*Válogatta, fordította és az előszót írta: Marosi Ernő*). Corvina, Bp., 1976. 9–127.

⁴ Marosi E.: I. m. 9.

⁵ Uo.

⁶ James E. Young idézi Danto-t. Lásd: James E. Young: Az emlékezet szövete (*Beck András fordítása*). Enigma 37–38. (2003) 173.

⁷ Mihancsik Zsófia interjúja Jovánovics Györggyel a nyertes 1956-os emlékműve (301-es parcella) kapcsán: www.epa.opzk.hu





† **Peter Eisenmann**
– **Bruno Hoppold**
Holocaust-Mahnmal
(2005, Berlin)
© fotó: Kerecsi Nemere

8 J. E. Young: I. m. 173.

9 Ed Soja was speaking on *The City as a Vehicle for Visual Representation*, at the AICA Congress, *Visual Art, Visual Culture?*, at the Tate Modern, London.

10 „Denn die Orte der Erinnerung sind Menschen, nicht Denkmäler.“
„Als Spiegelbild der Gesellschaft ist das Monument im doppelten Sinn problematisch, da es die Gesellschaft nicht nur an Vergangenes erinnert, sondern zusätzlich – und das ist das Beunruhigendste daran – an die eigene Reaktion auf diese Vergangenheit.“ Jochen Gerz: Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas. 14. November 1997.

Jovánovics kinyilatkoztatásához hasonlatosan az alább elemzett nagy művészettörténeti jelentőségű emlékművek sem felelnek meg az „emlékmű” – Magyarországon többnyire elfogadott – sztereotípiáinak. Sőt, James E. Young Jochen Gerz műveit egyenesen ellen-emlékműveknek nevezi, ahol a művészek vállalják az emlékezés etikai kötelezettségét, de nem fogadják el az emlékezés hagyományos formáit.⁸ Az értelmezést provokáló absztrakciót választják, az egyszerű utalás helyett a konfrontatív viszonyt. Gerz *A láthatatlan emlékmű tere* című alkotása fizikai láthatatlansága okán – mely révén a konkrét fizikai létét háttérbe sorítja – új virtuális térbeliséggel rendelkezik, melynek elsőleges helye mégsem az internet, hanem az emberi emlékezet.

Ed Soja szerint a város, a legfejlettebb és leglenyűgözőbb manifesztációját kínálja az emberi térbeliségnek, amely egészében az individuális testtől ered. Történelmük során a városokat rágalmazták azok hátrányai (zsúfoltság, szennyezés stb.) miatt, ugyanakkor csodálat övezte őket a kulturális teljesítmény miatt, melyet reprezentálnak. Soja a művészet és a város összefüggését alapvetőnek tartja, de nem feltétlenül olyan valaminek, ami kizárólag az építészetből lenne levezethető. Sürgette olyan alternatívák megszületését, amelyek nagyobb léptékű imaginációt vonnak maguk után és nyitottabbak a nagyobb léptékű kiállításra.⁹ Jochen Gerz alkotása, *A láthatatlan emlékmű tere* egy olyan komplex köztéri mű, amely a városi lakosság konszenzusával, aktív részvételével született meg, túlmutatva Saarbrücken város határain, megindítva e fentebb említett, nagyobb léptékű

képzeletet. Robert Musil minden bizonnyal a hivatalos, megszokott politikai reprezentációt szolgáló emlékművek társadalmi közönyösségére gondolt, amikor megfogalmazta a mottóban idézett gondolatot, nem pedig arra, amit Gerz plasztikus emlékművében felmutatott. Az emlékmű tere különösen érdekes az emlékezetkutatás és a térbeli vizsgálódások perspektíváiból.

Jochen Gerz a hetvenes években még elsősorban konceptualista fotóiról volt ismert, az 1980-as évek óta azonban számos, társadalmi kérdésekkel foglalkozó köztéri művet hozott létre. Különösen emlékművei megjelenését kísérte konfliktus, ezt követően pedig társadalmi párbeszéd, amiért nem elégedett meg pusztán a múlt historikus bemutatásával. Gerz, hasonlóan a jellemzően Németországban található újkori holokauszt-emlékművek kritikai attitűdjéhez, kritikusan viszonyul a Musil által megidézett, úgynevezett hagyományos emlékművekhez.

Mert az emlékezés helyszínei az emberek, nem pedig emlékművek. [...] Az emlékmű mint a társadalom tükörképe kétszeresen is problematikus, mert nem csak a megtörtént dolgokra emlékezteti a társadalmat, hanem ezen felül még – és ez a legnyugtalanítóbb az egészben – a múltra adott saját reakciókra is.¹⁰

Gondolhatunk itt többek között Gerz azon írására, amelyben Aleida Assmann kollektív emlékezet-teóriájának rekonstruktív jellegét mutatta be, mely szerint az emlékezetben csak az marad meg, amit a társadalom a maga mindenkori vonatkoztatási keretei közt rekonstruálni képes.

E rekonstrukció Gerz megállapítását figyelembe véve nem feltétlenül pusztán a történelem elvont tényein alapul. Szkepticizmusa a történelem és a rá épülő kitalált hagyományok és emlékek elasztikusságának mértékében rejlik. De a múlt is társadalmi képződmény, amelynek jellege a mindenkori jelen értelmi szükségleteitől és vonatkoztatási kereteitől függ, így az kulturálisan teremtett. Sőt nemcsak a múlt, hanem az emlékezet és a tér társadalom által konstruált felfogása is jellemző. Helmut Kohl kancellársága óta Németország különösen öntudatosan és kritikusan viszonyul saját történelméhez. Aminek voltak előzményei, többek között Willy Brandt kancellár letérdeplése Varsóban, 1970-ben, amikor a gettó áldozatai előtt róttá le kegyeletét. A koszorúzás során a hivatalos gesztust kevésnek érezte, ezért két térdre ereszkedett. Gesztusa nagy vitát váltott ki, egyrészt, hogy joga volt-e a megalázkodásra a német nép nevében, másrészt – hosszabb távon – innen számítják a német identitás újrafogalmazódását is. De a hivatalos politikává váló „Emlékezés kultúráját” (*Erinnerungskultur*), mely az egész társadalmat átfogó emlékezés államilag előirányzott és dotált formája, Kohl óta ismerhetjük.¹¹ Assmann – különösen a német – emlékeztörténetet vizsgálva három szakaszt különböztetett meg. Megállapítása szerint az ötvenes évekre a pusztá politikai deklaráció volt jellemző, a hatvanas évektől a nyolcvanas évekig a személyes emlékezés aktivizálódásának időszaka tartott, míg a nyolcvanas évek végétől – a fal leomlása és a német egyesülés

után – az emlékezés intézményesítését, egyetemessé válását, azaz annak globalizációját és mediatizációját végezték.¹² A neokonzervatív Kohl 1985. április 21-i beszédében, a II. világháborús Bergen-Belseni koncentrációs tábor emlékhelyén – Ronald Reagan hivatalos németországi útja során – meghirdette a vezeklés kulturális programját. „Membékélés az áldozatok hozzátartozóival, utódaival csak akkor lehetséges, ha történelmünket annak látjuk, ami: szegényünknek és felelőségünknek – a történelem előtt.”¹³ Assmann elmélete szerint 1985 fontos évszám, ugyanis a II. világháború vége óta ez jelenti azt a negyvenéves küszöböt, amelyet Assmann a kulturálisból, nemzedékből a kollektív emlékezetbe való átfordulás határaként diagnosztizált. „Megkezdődött annak a generációnak a kihalása, mely tanúja volt az emberi történelem annalesében feljegyzett legsúlyosabb gatzetteknek és katasztrófáknak. Negyven esztendő korszakos küszöb a kollektív emlékezésben: az eleven emlékezet megfakulásával [...] fenyeget.”¹⁴ A nyolcvanas évek végétől Németországban, s különösen az egyesülés után, az emlékművészet merőben egyedi, funkcionális, államilag képviselt és dotált, a holokausztra való emlékezést szolgáló új, merész formáit hozta magával. Számos kiváló példa között mindenképpen érdemes megemlíteni a Peter Eisenmann és Bruno Hoppold által tervezett Holokauszt-emlékművet, a Holocaust-Mahnmal;¹⁵ Daniel Libeskind berlini épületét, a Jüdisches Museumot, mely nem emlékműnek épült, de mégis azzá vált; vagy a fasiszta könyvégetést emléke-

¹¹ Dömötör Ágnes: Az emlékművek országa – az emlékezés kultúrája Németországban. *Kis Táská* 31. (2006. május) 28.

¹² Aleida Assmann: Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után. In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: Történelem és emlékezet. Jaffa Kiadó, Bp., 2005. 355-363.*

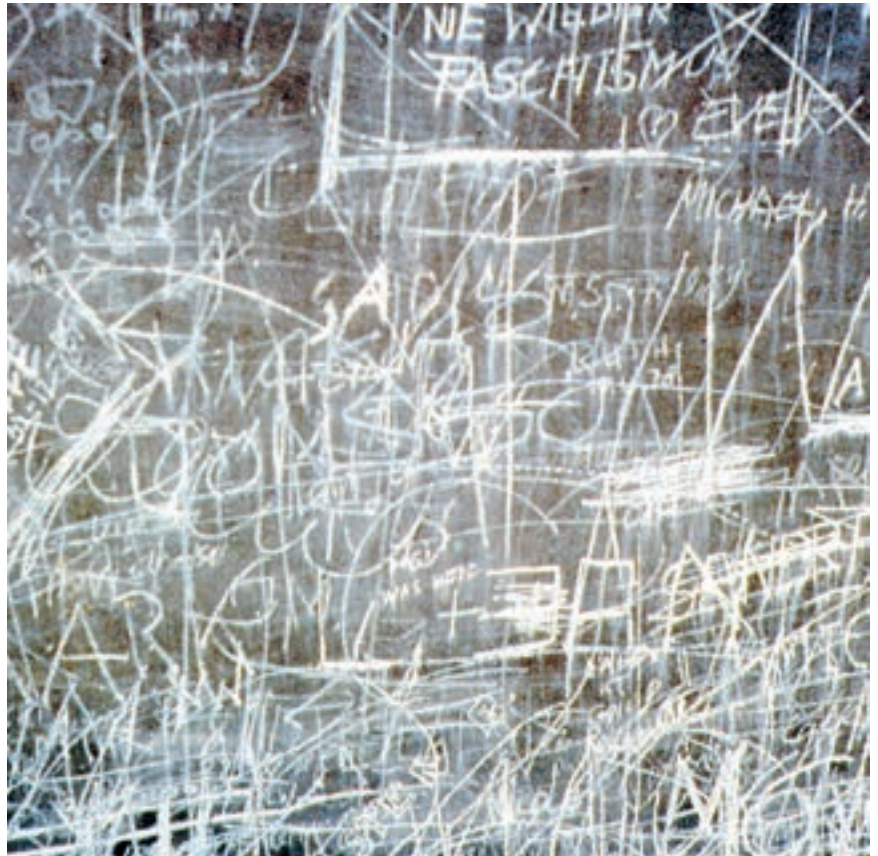
¹³ Helmut Kohlt idézi Dömötör Ágnes: 1. m. 28.

¹⁴ Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. *Atlantisz, Bp., 2004. 11.*

¹⁵ *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. 2005

↓ *Micha Ullman Könyvtár – A könyvégetés emlékműve* (1995, Bebelplatz, Berlin)
© foto: Kerezsi Nemere





↑ **Jochen Gerz – Esther Gerz**
Harburgi antifasiszta emlékmű
 (1986, Harburg – Hamburg)
 © Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
 fotó: Hannes Schröder

16 J. E. Young: I. m. 190.

zetben tartó, a tér alá süllyesztett üres könyvespolcokból álló, Micha Ullman által tervezett emlékművet, a könyvtárat, amely a Bebelplatzon található. James E. Young ezeket az elsősorban Németországra jellemző emlékműveket ellenemlékműveknek nevezi, melyekben a művészek vállalják az emlékezés etikai kötelezettségét, de nem fogadják el az emlékezés hagyományos formáit. Az értelmezést provokáló absztrakciót választják, az egyszerű utalás helyett a konfrontatív viszonyt. Young szerint az új generációban benne van a „vágy, hogy emlékezésük módjával különböztessek meg magukat a gyilkosok nemzedékétől”.¹⁶ Az ellenemlékmű elnevezés véleményem szerint pontatlan, mert nem az emlékezés vagy a tiszteletadás ellen készült inspiratív köztéri műtárgyról van szó, hanem olyanokról, melyek szakítanak a korábbi megcsontosodott sztereotípiákkal, új művészeti taktikákat alkalmazva sokkal inspiratívabban, érzékenyebben képesek a nézőhöz/emlékezőhöz szólani. Ezen művek nem az emlékezés formái ellen szólnak – a társadalmi emlékezés továbbra is fontos alkotóelemük –, hanem elsősorban a megjelenítés módját értelmezik újjá. Ezen analógia alapján helyesebb lenne új vagy kortárs konfrontatív emlékműveknek nevezni ezeket.



→ **Jochen Gerz – Esther Gerz**
Harburgi antifasiszta emlékmű
 (1986, Harburg – Hamburg)
 © Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
 fotó: Hannes Schröder



Assmann a hideg-forró fogalom párt kulturális alternatívaként, illetve emlékezés-politikai stratégiaként kezeli, mely szerint a társadalmak nem teljes egészében hidegek vagy forrók, mert egyaránt megvannak bennük a hideg és a forró elemek. Az emlékezést gátló tényezők a hideg emlékezést szolgálják, és a változás befagyasztására törekszenek. Az írás és az uralom intézményei a történelem befagyasztásának eszközei. Egy olyan hidegnek tekinthető társadalomban, mint a német, a provokáció és a konfrontáció gesztusai az új emlékműművészet fontos stratégiai elemei, melyek időről időre megjelennek a művészek munkáiban – a történelmi konfliktust a társadalom belső konfliktusává artikuláló mozzanatként. Az államilag meghirdetett „Emlékezés kultúrája” óta Németországban az a rendhagyó helyzet alakult ki, hogy a társadalmat nyíltan felrázni kívánó művészeti megrendeléseket a művészek a politikai vezetőktől kapják. Így a holokausztra való emlékezésükben egyszerre erősítik meg a társadalmi normákat, s teremtik meg az újabb generációk számára az emlékezés újfajta formáinak feltételeit, hogy az emlékezés ne váljon üressé.

Jochen Gerz köztéri emlékműveiben rendkívül tudatosan használja a fizikai és a társadalmi térbeliséget. *A láthatatlan emlékmű tere*-nek komoly előzményei vannak munkásságában. Talán a legizgalmasabb példa erre a feleségével, Esther Gerzel együtt tervezett, Hamburg kikötői városrészében, Harburgban emelt alkotás. *Harburgi antifasiszta emlékmű*ükben egy tizenkét méter magas fémoszlopot állítottak

fel, amelyet ólomlemezekkel borítottak be. Az oszlopon egy felirat volt olvasható, ami a háború és a rasszista fanatizmus elleni tiltakozásra szólított fel, amit az erre a célra odarögzített, acélhegyű írószerszámmal lehetett megtenni. Ahogy megtelt az oszlop nevekkkel és firkákkal, úgy süllyesztették egyre mélyebbre az oszlopot – 1986-tól nyolc alkalommal –, amely végül 1993-ban teljesen elsüllyedt. Ezáltal a mű az emlékezést a város lakóinak tartja meg, sőt kötelezi is rá a közösséget, amely így soha nem válhat egy végérvényesen lezárt aktussá.¹⁷ *A láthatatlan emlékmű tere*nek Gerz által korábban a *2146 Kő – emlékmű a rasszizmus ellen* címet adta. A mű a saarbrückeni kastélyhoz vezető út kockaköveire a 2146 egykori zsidótemetővel rendelkező német településnév – egyenként történő – rávéséséből, majd a felirattal lefelé történő visszahelyezéséből áll. A munkát diákjai segítségével, engedélyek és a nyilvánosság bevonása nélkül, illegálisan, esténként végezték – vagyis a tér látható, materiális arculata nem változott. A saarbrückeni kastély épülete – és tere – kiemelt jelentőségű, jelenleg is ott működik Saar-vidék regionális parlamentje. Gerz csak az akció befejezése után fedte fel a kastélyban tevékenykedő politikusok és a nagyközönség számára művét. A társadalmat konfrontáló, megosztó akcióról szavazást tartottak, mely eredményeképp a közösség és a politikusok bölcs döntésének és a sikeres lobbizásnak köszönhetően *A láthatatlan emlékmű tere* névre keresztelték a kastély terét. Így az a fizikailag nem látható emlékezés helye lett.

¹⁷ Jochen Gerz *2146 kő – Emlékmű a rasszizmus ellen / A láthatatlan emlékmű tere* (1993, Saarbrücken)
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
fotó: Martin Blanke, Berlin



www.gerz.fr

- 18 Pierre Nora: Emlékezet és történelem között: a helyek problematikája (K. Horváth Zsolt fordítása). *Aetas*, 1999/3. 152. (Elektronikus formában: www.epa.oszk.hu).

- 19 Vö. Henri Lefebvre: La production de l'espace. *Anthropos*, Paris, 1974.; angolul: *Uő: Production of Space* (Donald Nicholson-Smith fordítása). Blackwell, London, Oxford, 1991. 435.

- 20 P. Nora: I. m. 152.

→ Jochen Gerz *2146 kő – Emlékmű a rasszizmus ellen / A láthatatlan emlékmű tere* (1993, Saarbrücken)
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
foto: Martin Blanke, Berlin



Gerz a tényleges hely, azaz a kastélytér mindhárom – anyagi, szimbolikus és funkcionális – értelmét tudatosan használva hozta létre emlékművét. Az emlékmű legmeglepőbb eleme materiális jelenlétének látható hiánya, hiszen az egykori zsidótemetővel bíró településnév fizikailag jelen van, de nem látható. Szimbolikussága a regionális parlamenttel és annak hatalomirányítási funkciójával nem lehet kétséges. Funkcionalitása, mint emlékműé, a nyújtott hiány miatt egyszerre zavarba ejtő és – a városi lakosság számára, akik részt vettek a tér elnevezésében, így annak megtartásában – felemelő.

Nora az emlékezhelyek kapcsán kifejti: nem lenne szükségünk arra, hogy helyeket szenteljünk neki, amennyiben emlékezetünkben élhetnénk meg emlékezetünket: minden egyes gesztust úgy élnék meg, mint vallásos megisméklését annak, ami mindig is volt, mely mindig is hűs-
vér azonosítást teremtett a cselekedetnek és a jelentésnek. Amióta nyom van, távolság és közvetítés, már nem az igazi emlékezetben vagyunk, hanem a történelemben.¹⁸ Gerz az emlékezet újra élővé tételével lényegében feltalált egy hagyományt: olyan mítoszt konstruált meg, ahol az egyik szempont a mítosz jelenben való hasznosíthatósága lett. Emlékművének nagyszerűségét az adja, hogy a fizikailag észlelt teret leredukálva előtérbe állítja az emlékmű tartalmának kognitív, elgondolt és megélt terét.¹⁹ Tisztán felmutatva az emlékezést, illetve az emlékezés tárgyát – miáltal a konkrét, fizikai, urbánus téren túl a társadalom absztrakt terébe tolta művét. Továbbá nem egyszerűen a történelem prózai birodalmában létező Holokauszt-émlékművet hozott létre, hanem a kastélytér művészeti akciójának eseményével,

azaz új emlékekkel aktualizálta azt. Ezzel az aktussal visszahozta, újrateremtette a közös emlékezést, létrehozva a hely egyediségét is, ahol a lokális nagymértékben számít (amit az általános modellek képtelenek felismerni).

A történelmi tudattal bíró társadalmak horizontján, a teljességgel historizált világ határain a szentségtől való megfosztás végső és végleges. A történelem folyamata, a történelmi törekvés nem dicsőíti a valóban megtörténtet, hanem megsemmisíti. Kétségtelen, hogy egy általános kritikai attitűd megőrzi a múzeumokat, az érdemeket, a műemlékeket – tehát egy, a történelmi munkához szükséges eszköztárat –, ugyanakkor ki is ürítve mindazt, ami szemünkben lieu de mémoire-rá teszi ezeket. Egy teljességgel a történelem jegyében élő társadalom, a hagyományos társadalomhoz hasonlóan, végeredményben nem ismerne helyeket, ahová lehorgonyozhatná emlékezetét.²⁰

Pierre Nora szavainak fényében Gerz vizsgált emlékművének egyik legfontosabb eredményének az tekinthető, hogy a regionális végrehajtó hatalom helyszínén – a perceptualitás hiányára építve – elősegítette művének a fizikai szférából a megélt térbe kerülését, kiragadva az absztrakt történelem karmai közül a holokauszt tragédiáját, hogy visszaadja azt az emlékezés kultúrájának, azáltal, hogy újra élővé tette egy „feltalált” hagyomány révén. Ahogyan Nora nevezi, emlékművében Gerznek sikerült létrehoznia egy „tisztá emlékezhelyet”, mely teljes egészében kimerül az emlékezetmegőrző funkciókban, a történelmi tárgyaktól eltérően nincsenek referenciái a valóságban, avagy tisztán csak önmaga a referenciája: pusztá jel, mely kizárólag önmagára vonatkozik. S ahogyan azt korábban állította, az emlékezés helyszínei ebben az esetben valóban az emberek lettek.

↳ Süli-Zakar Szabolcs (1976) projektszemléletű művész -Kutatási területe a társadalmi/urbánus tér vizsgálata a képzőművészet és a tudomány határterületén.



← **Jochen Gerz** 2146 kő - Emlékmű
a rasszizmus ellen / A láthatatlan
emlékmű tere (1993, Saarbrücken)
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
foto: Martin Blanke, Berlin



A hiány emlékművei

Pauer Gyula – Can Togay: Cipők a Duna-parton

Boros Géza

← **Pauer Gyula – Can Togay**
Cipők a Duna-parton
(2005, Budapest)
© fotó: Boros Géza

A holokauszt-emlékhelyeket kutató Martin Winstone szerint Európa egyik leghatásosabb holokauszt-emlékműve Budapesten található a Parlament közelében a Duna-parton, ahol a rakpart terméskő szegélyére rögzítve hatvan pár öntöttvas cipő sorakozik.¹ A kőburkolatba süllyesztett többnyelvű vastábla felirata szerint az emlékmű „az 1944–45-ben nyilaskeresztes fegyverek által a Dunába lőtt áldozatok emlékére állítottatott 2005. április 16-án”. A cipők és a bazalt kockakövel burkolt sétány mögött negyven méter hosszú kőpad húzódik, mely jelzésszerűen lehatárolja az emlékhelyet a szomszédos úttest profán terétől.

A mű tervezője Pauer Gyula (1941–2012), ötletadó társszerzője Can Togay filmrendező. A kompozíciót a holokauszt magyar filmes ábrázolásának úttörő darabja, Máriaassy Félix 1955-ben készült filmjének, a Budapesti tavasznak kulcsjelenete ihlette, amelyben a kihalt, ködös Duna-parton gazdátlan cipők sora jelzi a bekövetkezett tragédiát. (Máriaassy tanítványa, Szabó István a Szerelmesfilmben idézi meg a jelenetet, s tiszteleg a mester előtt.)

Az emlékhely alkotói kezdeményezésre született. Pauer rendhagyó módon, megrendelő nélkül, gyakorlatilag saját maga járta végig a szokásos engedélyeztetési és pénzgyűjtési procedúrát, amely végül sikerrel zárult, ugyanis az utolsó pillanatban a Miniszterelnöki Hivatal is betársult a projektbe, hivatalossá téve az emlékállítást. Azért hatvan cipő alkotja az emlékművet, mert nagyjából ennyire volt szükség a kompozíció teljességéhez. A szám egyúttal jelképes is: utalás a hatvanadik évfordulóra.

Pauer képzőművészeti munkásságának egyik központi kérdése a látszat és a valóság – és ezen keresztül az igazság

¹ Martin Winstone: *The Holocaust Sites of Europe: An Historical Guide*. I. B. Tauris, London, 2010, 199.

² A Kossuth-díjas művész sokrétű – képzőművészeti, színházi, filmes és irodalmi – munkásságáról lásd: Szöke Annamária (szerk.): *Pauer. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Bp., 2005*

és hazugság – bonyolult viszonyának vizsgálata, s ebbe jól illeszkedik ez a munkája is. Az áldozatok szenvedésére emlékeztető mártíremlékművek sorából ez a mű visszafogottságával és szűkszavúságával tűnik ki. A művész dizlettervezői vénájával jól érzett rá a környezet kínálta teatrális látványelemek és a hely drámaiságának feszültségére.² A kompozíció legfontosabb eleme maga a helyszín: a mű a drámai helyzetet nemcsak szimbolikusan, hanem ténylegesen is képes felidézni, ugyanis egy valóságos folyó partján, a rakpart legszélén található, ahol az embert valós veszélyérzet keríti hatalmába, hiszen nézelődés közben maga is könnyen a Dunába eshet. A néző számára a gazdátlan cipők bizarr látványa minden monumentális szobornál és fennkölt visszaemlékezésnél jobban képes elmondani, hogy mi is történt itt. A mű célja azon túl, hogy tisztelőlegjen a meggyilkoltak

emléke előtt, az, hogy a terror abszurditására döbbsen rá: az üres cipők olyan időket idéznek fel, amikor egy pár cipő értékesebb volt az emberi életnél.

A nyilas terror korabeli helyszíneinek beazonosítása foglalkoztatta György Kata képzőművészt is, aki hatvan évvel az események után mementó jellegű fotósorozatot készített a pesti rakparton. A Múcsarnok Menüpont galériájában 2005-ben bemutatott Budapest – Túlópart című kiállítása arra hívta fel a figyelmet, hogy a folyóba lövetések sötét emléke és a szemközti part lenyűgöző panorámája mennyire összetartozik, ugyanannak a városnak a része. A hely szellemének ezt az ellentmondásosságát erősíti meg a Pauer-mű, amely tematikailag disszonáns elemként jelenik meg a Lánchíd és a budai vár pazar látványa előterében, ugyanakkor maga is egy új turisztikai





látványosságot képez. Az útikönyveknek és a turisták fotóinak köszönhetően a Duna-parti emlékmű ma méltán Budapest legnépszerűbb és világszerte legismertebb kortárs köztéri műalkotása.

Mint minden jól sikerült köztéri mű esetében, Pauer emlékműve körül is rögtön városi legendák keletkeztek. Az egyik ilyen találgatásra okot adó elem a cipők eredete. Egyes értelmezések szerint a cipők több korszakból származnak, köztük ugyanúgy megtalálhatók lomtalanításból származó cipők, mint a művész elnyűtt lábbelijei. Ez az értelmezés egyszerre profanizálja és terjeszti ki az emlékmű üzenetét: mindannyiunk közös történelméről van szó! (Valójában a szobrász eredeti, korhű lábbeliket mintázott meg, s színházi kellékcipőket használt fel.) Hasonló inspirációból született a magyarországi zsidók gettóba zárásának hetvenedik évfordulója alkalmából a Holokauszt Emlékközpont számára a Young & Rubicam reklámügynökség köztéri installációja, egy mai cipőkkel megtöltött citylight, melyet a múzeumhoz közeli nagykörúti villamosmegállóban helyeztek el. A cipős installáció célja az volt, hogy a járókelőket rádöbentsék arra, hogy a történelem nem csupán távoli száraz tény, hanem máig ható közös ügy.

Egy másik kapcsolódó történet szerint az emlékmű eredetileg több cipőből állt, de már az avatást követően elloptak

belőle párat. Ez a legenda sajnálatos módon időközben többször is valóra vált: a hangsúlyozottan „vandálbiztos” rögzítés ellenére már 2005 júliusában ismeretleneknek sikerült felfeszíteni és elvinni néhány cipőt. (Az egyik megmentett cipőt a művész Eredeti vascipő a Duna-partról címmel posztamensre helyezve kiállította a Múcsarnok-beli életmű-kiállításán.) Legutóbb 2014-ben kellett pár cipőt pótolni. A rongálás az emlékművek kommunikációjának kényszerű velejárója (a meggyalázás reflektálja a történelmi eseményről való gondolkodást), bekövetkezte új dimenziót nyit a mű utóéletében, felvetve a folyamatos őrzés, a kamerás megfigyelés szükségességét, hiszen a cipők fogyatkozása és pótlása már nemcsak az alkotó problémája, hanem közügy is, a közállapotokat tükrözi, ami pedig már politikai kérdés.

Az emlékmű tematikájánál fogva felkerült a politikai szimbolikus akciók térképére is. 2009-ben nemzeti radikális elkövetők disznólábakat raktak a cipőkbe, válaszként arra, hogy egy angol művész, Liane Lang budapesti köztéri emlékmű-átértelmezési projektje keretében gumikezet helyezett el az egyik vitatott budai turulszobor csőrébe.³

Az emlékműre történő utalásként értelmezhetjük azt, hogy a 2014-ben a Szabadság téri német megszállás áldozatainak emlékműve elleni tiltakozássorozat keretében lét-

³ A művész projektjéről: www.lianelang.com

⁴ Pernecky Géza: *Héj és lepel. Pauer Gyula művészetéről.* Noran, Bp., 2008, 36.



5 A cipő jelképi szerepéről a zsidó kultúrtörténetében lásd: Edna Nahshon: *Jews and Shoes*. Berg Publishers, Oxford, 2008

6 Dékei Kriszta: *Az élő klasszikus*. Pauer Gyula retrospektív kiállítása. Balkon, 2005/9. 28.

rejött ellen-emlékhely, az Eleven Emlékmű köztéri tárgyinstallációjában a személyes tárgyak és fotók között valódi cipők is felbukkantak. Míg azonban az Eleven Emlékmű tárgyegyüttese spontán és kollektív alkotófolyamat eredményeként jött létre, Pauer műve hivatalos és kanonizált emlékmű. Az emlékmű pozícióját hivatott erősíteni a hely utólagos átnevezése is. A Fővárosi Közgyűlés döntése alapján 2010-től a dunai alsó rakpartok új nevei az 1944-es nyilas terror üldözötteit mentő – és kevésbé ismert – hősöknek és mártíroknak állítanak emléket. (A pesti alsó rakpart Carl Lutz, id. Antall József, Jane Haining és Salkaházi Sára, míg a budai alsó rakpart Slachta Margit, Angelo Rotta, Sztéhlo Gábor, Friedrich Born és Raoul Wallenberg nevét kapta.) 2014-ben a világ minden tájáról összeseregülő kétszáz rabbi részvételével az emlékműnél írták alá a kormányokat a zsidók jogainak megvédésére felhívó nyilatkozatot.

Ez az emlékmű – szemben a holokauszt-emlékművek főáramával – tulajdonképpen nem az örökkévalóságnak készült. Inkább antiemlékmű, mint reprezentatív emlékhely, hiszen koszorúzni körülményes, az év egy részében nem látható (áradáskor víz alá kerül, télen nem látják a hó alatt). Az emlékművek konvencionális „nemes” anyaga, a bronz helyett közönséges, rozsdásodó öntöttvasból készült, mely anyag hangsúlyosan a sérülékenységet és a mulandóságot jelképezi. (A cipőket ennek ellenére gyakran gondolják bronznak, s nem csak a színesfém-tolvajok, hanem a művész egyik avatott elemzője is.⁴)

A mű szerves részét képezik a kultusz kellékmaradványai (mécsesek, szalagdarabok, elszáradt virágok) és a folyó interakciójának nyomai (rozsdá, hordalék), melyek egymásra rétegződve egymás jelentését is erősítik – például a cipőkben felgyülemelő kavicsokat mind a folyó, mind az emlékezők lerakhatták.

A hagyományos emlékművekkel szemben az amortizáció itt nem negatív következmény, ami ellen védekezni kell, hanem lényegi esztétikai elem: a pusztulás a mű szerves része. A rozsdá a lassú, de biztos romlás, az emlékezet korrozójának, a felejtésnek a metaforája. Az emlékmű lassan és folyamatosan pusztul, pár évtized múlva gyakorlatilag



teljesen tönkre megy. Hatása akkor lesz a legdrámaibb, amikor már csak a rozsdamarta csomkok látszanak.

A rozsdabarna elnyűtt lábbelik eszünkbe juttatják a légerek elrongyolódó cipőhegyeit, mely kép a holokauszt-ábrázolások egyik erőteljes motívuma.⁵ Beszámolók szerint a washingtoni Holokauszt Emlékmúzeum legintenzívebb élményét a cipők termében tapasztalhatjuk, ahol a látogató négyezer, a majdaneki megsemmisítő táborból származó öreg lábbeli látvány- és szagélményével kénytelen szembesülni. A halmokban álló gazdátlan cipők tömege egyszerre képes felidézni a testek hiányát és a pusztítás szenttelen ipari módszerét.

Máriássy filmjében csak a Duna-partra hurcolt és felsorakoztatott zsidókat láthatjuk, a kivégzésüket nem, csupán a kiürült parton sorakozó gazdátlan cipők megrendítő látványa tárul elénk. A rendező csak azt mutatja, ami a felfoghatatlan (és bemutathatatlan) esemény előtt és után történik. Kérdés, hogy egy mártírelékmű esetében mi a megrázóbb: az emberi alak megjelenítése vagy annak hiánya?

A művész egy 1992-es emlékművében, az ausztriai Ebensee-ben felállított, a Magyarországról elhurcolt zsidó és antisziszta áldozatok emlékére készített bronz héjplasztikában figuratív megoldást választ: egy áldozati testtartásban összegörnyedt, fekvő fiatal nőalakot ábrázol.

A Duna-parti alkotásában a szobrászi bravúr abban áll, hogy az alakok nincsenek megformálva, s mégis jelen vannak, mintha épp most léptek volna ki a cipőikből. A parton árválkodó cipők értelmetlenek a hozzátartozó emberi alakok és testek nélkül, bennük a hiány „testesül meg”. A cipők „arra kényszerítik a befogadót, hogy a nem ábrázoltat, a nem létezőt képzelje maga elé. Látja az áldozatokat, s hiányukkal tudatosítsa, hogy mindannyian valamilyen módon érintettek vagyunk. A mű a »nincs« megrázó szobrászati megjelenítését valósítja meg”.⁶

A cipőszobor által a hiány manifesztálódik, a művész a nyomtalanul eltüntetett (folyóba lőtt, elgázosított, elégetett) áldozatok hétköznapi maradványát emelte örök piedesztálra. Az emlékmű talapzatául – márvány és gránit helyett – pedig magát a várost tette meg minden szépségével és tragédiájával.

↪ **Pauer Gyula** (1941–2012)
Kossuth-díjas képzőművész, a hetvenes évektől a magyar szobrászat meghatározó alakja. Pseudo néven saját művészetelméleti modellt dolgozott ki, amely nagy hatású életműve értelmezéséhez is keretet ad.

↪ **Can Togay** (1955)
Balázs Béla-díjas filmrendező, színész, író, költő – 2008 óta kulturális diplomataként is tevékenykedik.

↪ **Boros Géza** (1960)
művészettörténész – Kutatási területe az 1945 utáni köztéri szobrászat. Több könyvet írt Budapest köztéri szobrairól és a politikai emlékművekről.

Egy köztéri szobor –

Kelemen Zénó Élet menete

Széplaky Gerda



↑ **Kelemen Zénó Élet menete**
(2014, Budapest) poliészter,
üvegszál, vegyes technika
© A művész engedélyével



1 Kelemen Zénó
elbeszélése alapján.
Lásd: www.youtube.com.
(Letöltés: 2014.
december 28.)

2 A „grafitózás” eredetéről a művész a következőképpen beszél egy interjúban: „egyik kiindulópontja végül is konceptuális eredetű: ne hallgassuk el, hogy apám hetvenes években készített radírképei is hatottak rám.” Ehhez tegyük hozzá, a hatás nemcsak a grafit

használatában érhető tetten, hanem a formaképzésben is: az apa, Kelemen Károly hetvenes évekbeli radírképein hasonló íveket és hullámvonalakat látunk. Vö: „Sokszor nem tudom eldönteni, hogy kortárs szobrász vagyok-e.” Rényi András beszélget Kelemen Zénóval. *Balkon*, 2011/7–8.

és kontextusai

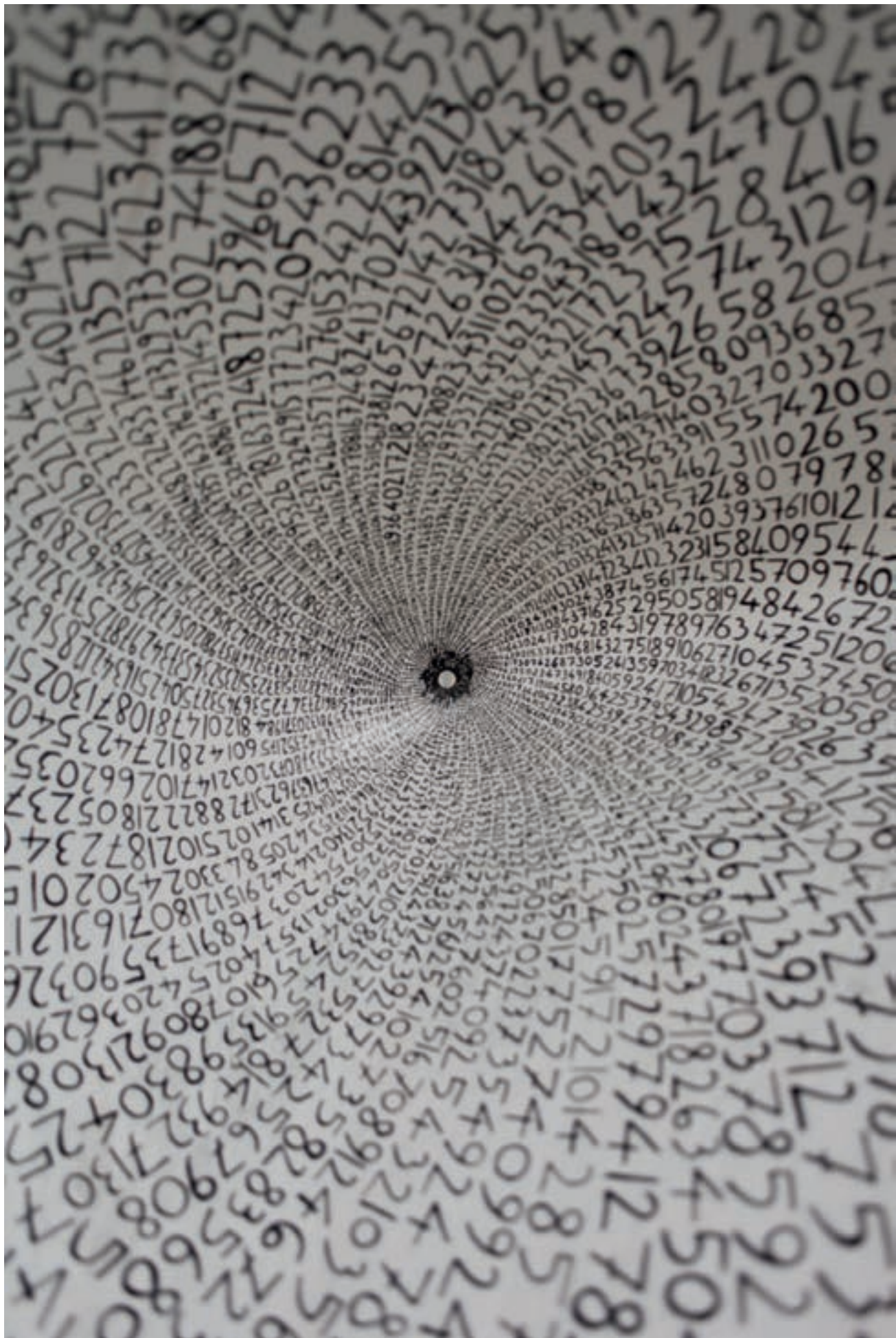
Esztétikai kontextus

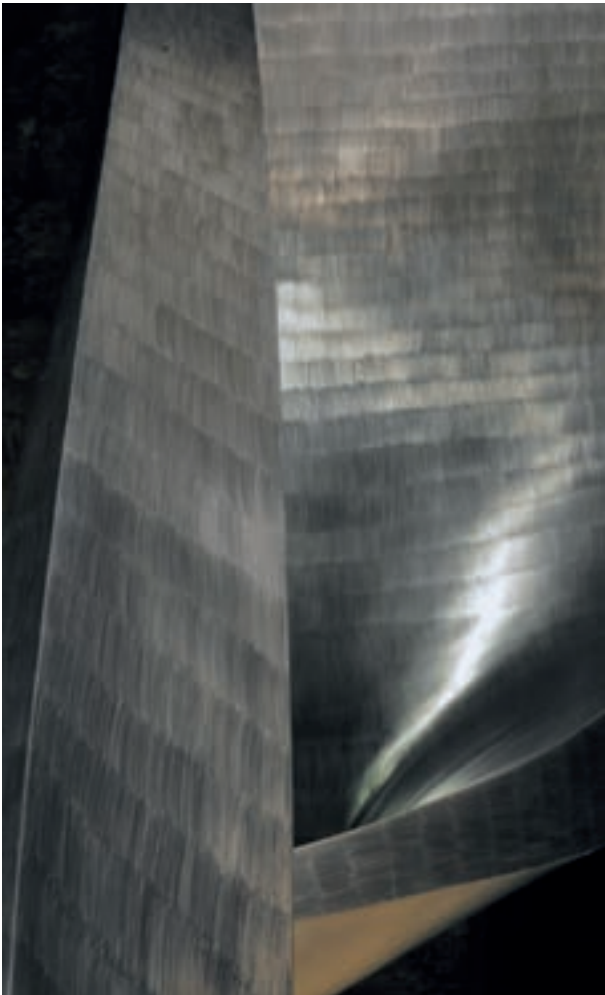
Kelemen Zénó 2014-ben Budapesten felállított műve az emlékműszobrászat narratív típusú alkotásai közé tartozik: azon túl, hogy egy adott közösség számára identitásképző erőt hordozó „mítoszt” fogalmaz meg, témáját művészeti eszközei és hatóereje révén esztétikai dimenzióba helyezi. A szobor az Élet Menete Alapítvány által meghirdetett pályázatra készült, koncepciója a kiírók által megfogalmazott elvárásoknak engedelmessé: „ne pusztán holokauszt-emlékmű legyen”, hanem „rendelkezzen pozitív tartalommal” is, melyben ki tud fejlődni az évről évre megrendezett, civilek által szervezett felvonulás küldetése.¹ A bonyolult formai kompozíciójú szobor nonfigurativitása ellenére jól beazonosítható kódrendszert teremt: az ívek és hullámvonalak szofisztikált szerkezetéből könnyen követhető olvasat bontakozik ki.

A szobor vizuális-térbeli narratívája kettős elbeszélésre épül. Egyfelől elénk állítja magát a történelmi traumát, melyre emlékezni és emlékeztetni kíván, másfelől megfogalmaz egy fikciót magáról az emlékezésről és annak jelentéséről. A kettős narratívát a szobrászati tömegképzés, valamint a festészeti felületképzés révén teremti meg az alkotó. Utóbbit a fehérre színezett anyag teszi lehetővé, melyen a feketével ráfestett grafikai elemek, a számsorok drámai erővel tudnak megjelenni. A szobor „testét” a művész által kifejlesztett, kompozit technikával előállított, polisztirol-üvegszál anyag adja. Ez a könnyen megmunkálható materia teszi lehetővé a hullámvonalakból és tömbökből szerződő konstrukciót. Kelemen Zénó korábbi munkáit is az organikusnak nevezhető formálás határozta meg – egyik legjellegzetesebb motívumával, a körrel, mely akár ovális, akár félbevágott vagy megtört, valamely ponton mindig megcsavarodik, hogy visszatérhessen önmagába. Máskor a téglatestként megkezdett, síkszerű formát hasítja ketté a művész, hogy az így keletkező, megduplázott csíkokba egymástól eltérülő hullámvonalakat vezethessen be, a síkot térbeli kompozícióvá transzformálva. Szobrait gyakorta satírozza be grafittal,² ilyen például *A vonal alatt* címet viselő mű (2013). A megcsavarodó térbeli forma simára csiszolt felületét – monoton mozdulatsorokat ismétlő, meditatív munka eredményeként – sűrű, tömött vonalköteggel borította be,



→ **Kelemen Zénó**
Élet menete – részlet
(2014, Budapest) poliészter,
üvegszál, vegyes technika
© A művész engedélyével





ahogyan arról a műhöz tartozó videóinstalláció tanúskodik. A műanyag matéria fragmentált foltokból szerveződő felülete – a rajta megcsillanó fény játékba vonásával – távolabbról szemlélve egyneművé válik, s fémhatásúvá nemesedik. Kelemen a grafitozással kialakított felületek érzéki csalódásain keresztül is a szobrászat autonóm kérdéseire reflektál, kitartóan kutatva a felszín és a tömeg viszonyát. Az *Élet menete* szobron azonban meghagyja a nyers, matt fehér felületet, mégpedig azért, hogy hangsúlyos jelentés-tartalmú grafikai jeleket festhessen rá.

A kettős elbeszélés mindenekelőtt a térbeli formaképzésből bontakozik ki. A szobor frontális nézetben két tömegre válik szét: egy telített, súlyosnak ható és egy átlukasztott, „üresen” maradó tömbre, melyet a körülölelő, szalagszerű csíkok csavarodásukkal csak még légiesebbé tesznek. A két tömb egymást tartja. A hófehér szalagcsík oly’ vékony, hogy az az érzésünk támad: elfújná a szél, ha nem lenne ott a nehezék, a hatalmas kő, amelybe mintha beleakaszkodott volna. De miféle kő ez? Egy hatalmas szikladarab, ami a magasból lezúdul? Aligha. Mert ez a tömör tömb egy kegyetlenül precízen megmunkált forma, amit a létrehozó erők hegyessé csiszoltak. Ám éppen ebben a hegyesedésben, ebben a kritikus pontban, ami egyúttal a veszélyes szűrőeszközzé, a gyilkolásra alkalmas, mérhetetlen tárgygyá válást is jelzi, a tömb instabillá válik. Ez az a pont, amelyen, ha megbillen, s a föld felé fordul, akkor tán a felszínt is felhasítja és lezuhan a mélységbe. A megidéződő zuha-



nás metaforájában alighanem a történelem „szakadékanak” vagy inkább „elcsendesített temetőjének” a képe fejeződik ki, mely nem más jelent ebben a kontextusban, mint magát a felejtést. Csakhogy ott van az a vékony szál, ami mintegy kisarjad belőle, s egygyé válva vele megtartja: húzza maga után. Az egymásba ékelődő, lényegi különbséget felmutató tömegek játékából bontakozik ki az a jelentéstartalom, mely a nehéz teherhez, a történelem súlyos traumájához hozzárendeli az emlékezés pozitív perspektíváját: ha a borzalom eleven marad egy közösség emlékezetében, akkor meggátolja, hogy újból bekövetkezzenek. Ahogyan Tzvetan Todorov figyelmeztet rá: az utókornak, a demokratikus társadalmaknak erkölcsi kötelességük az emlékeztetés. A felejtéssel ugyanis a totális diktatúrák útjára lépnének, amelyek az eltitkolásban, az eltussolásban, a megsemmisítésben voltak érdekelték. Az emlékműben megnyilatkozó „visszaemlékező gesztus” ilyen módon már eleve „antitotalitárius ellenállást” fejez ki.³ Todorovi értelemben az emlékműállítás ezért első-sorban nem esztétikai, hanem etikai és politikai cselekedet.

Kelemen Zénó emlékműve a történelmi eseményt a felületre írt számsorokkal nevezi meg: a munkatáborok, lágerek lakóinak azonosítására szolgáló tetoválások jelennek meg a nagy tömb tölcserre formált felületén.⁴ A tölcser belső oldalára a számsorok úgy lettek ráfestve, hogy örvénylést érzékeltsenek meg – az örvény egy picinyke nyílásban végződik. Ebbe futnak bele az egyre kisebbnek, egyre távolabbinak tetsző számsorok, melyek az identitásuktól és méltóságuktól megfosztott embereket szimbolizálják. Egyúttal ki is hullnak rajta – a semmibe vesznek. A művész ezzel a vizuális-térbeli képpel egyszerre fogalmazza meg a holokauszttal áldozataivá lett milliók meggyilkolásának iszonyatát és a belőle szervesen következő felejtést, mely ellen – a műintenciói szerint – harcolni kell.

¹ Kelemen Zénó *A vonal alatt* (2013) kompozit technika, satírozott grafit

² Kelemen Zénó *A vonal alatt* (2013) kompozit technika, satírozott grafit

³ Vö: Tzvetan Todorov: *A rossz emlékezete, a jó kísértése* (Bethlen József fordítása). *Nagyvilág*, Bp., 2005, 124. Todorov így folytatja: „A demokratikus államokban a gondolat- és szólásszabadság mellett a múlthoz való hozzáférés joga minden központosított ellenőrzés nélkül az egyik elengedhetetlen szabadságjog.”

⁴ A művész hangsúlyozza: „A számok random módon kerültek felfestésre: nincsenek meghatározott emberek, mint ahogy jelek sincsenek. Nincsenek megkülönböztetve a zsidók, a homoszexuálisok, a munkaszolgálatosok, a politikai üldözöttek”. Vö. Werkfilm.





† Sugár Péter Budapesti gettó-
emlékfal (2014, Budapest)

© foto: Sugár Péter

5 Vö. Theodor W. Adorno:
Elkötelezettség. In uő:
A művészet és a művészetek
(Bán Zoltán András és
mások fordítása). Helikon,
Bp., 1998. 128-129., 132.

Míg Kelemen Zénó más szobrainak formai cizelláltsága kizárólag az esztétikai jelentéstartalom megképzésére szolgál, addig ez a mű a konkrét utalások és a kontextus révén egy tőle függetlenül is létező narratíva, a holokauszt-emlékezet jelentéstartalmaival töltődik fel. Ilyen módon egyszerre nyitja meg az esztétikai és a történelmi-etikai-politikai dimenziót. Ha a szobrot önmagában tekinthetnénk, *puszta műalkotásként*, ha nem a forgalmas nagyváros egyik szegletében, hanem például egy kortárs galéria *white cube*-terében szemlélnénk, talán szépek neveznénk. A művészet hatóerejével való telítettsége megkérdőjelezhetetlen. S akár a kanti szépségesszmével ruházzuk fel, akár a borzalom katartikus feltárulását látjuk benne, mindenképpen az esztétika dimenziójában gondolkodunk róla. Csakhogy nem lehet megfosztani a konkrét kontextusoktól, kizárólag azokba ágyazottan létezik! Ezért fel kell tennünk a kérdést: válhat-e az esztétika tárgyává a holokauszt emlékezete? Lehet-e egy holokauszt-emlékezetnek állított szobor szép, hordozhat-e pozitív jelentéstartalmakat?

Holokauszt-emlékezeti kontextus

Közismert Adorno tiltása a versírásra vonatkozóan. Álláspontja szerint a törést nem jelző lírai költészet a pusztításig, az ölésig vitt, eldologiasított társadalmat nemcsak, hogy szentesíti, de a tettesévé is válik. Mint fogalmaz: „Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból [...]. Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült affirmációnak. [...] Auschwitz után verset írni barbárság.” Adorno úgy véli, hogy a művészet mimetikus eljárásai révén óhatatlanul kiszolgáltatja az áldozatokat az esztétikai élvezetnek, mely így azzal fenyeget, hogy „elmosódik a különbség hóhér és áldozat között”.⁵ Mindazonáltal azzal is tisztában van, hogy a tiltás a teljes csendhez vezetne, márpedig a hallgatás a történelmi kataklizma letagadása, a szembenézés elkerülése lenne. Ezért a művészet olyan szűk határmezsgyén kénytelen mozogni, ahol a műalkotás létehetőségei eleve etikai gyökerű paradoxonokra épülnek, s ahol csak a megsemmisülés és az önfelszámolás men-



tén történő megszólalás válik lehetségessé – azaz a műnek a saját létére nézve is vállalnia kell a végzetes áldozathozatalt.

Heller Ágnes Adorno gondolatmenetét folytatva fogalmaz meg egy imperatívuszt. Bár elfogadja, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni, mert a holokausztot, ami maga volt a legmélyebb borzalom és a teljes irracionalitás, nem lehet kimondani, mégis úgy véli: *írni kell*. Mégpedig „az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. [...] Ha soha nem felejtjük el Auschwitzot, ha mindig eszünkben tartjuk, [...] akkor még ha nem akadályozhatunk is meg valamit, ami hasonló lenne Auschwitzhoz, kizárhatunk valami mást.” Heller úgy véli, ha „ötezer éven belül valami hasonló történne, akkor a csönd jövőbeni foglyai minden bizonnyal tudni fogják, hogy ezen a földön senki nem hal meg csöndben. Tudni fogják azt, amit a gázkamrákban még nem tudtak az emberek: hogy a mártírhálalt haltak csöndje eleven marad, amíg csak él az emberi faj ezen az apró bolygón.”⁶ Az Auschwitz körüli csend kimondása követel létjogot magának, ez az, ami szükségsszerűvé teszi a holokauszt emlékezetkultúráját.

Az emlékezetkultúra természetesen nemcsak a történelmi traumák mentén szerveződik. „A társadalmak azáltal

formálják önelképzelésüket, s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját”⁷ – állítja Jan Assman, aki a normatív alapon felfogott emlékezet tárgyiasulásait olyan szemtanúkként határozza meg, melyek egy történelmen kívüli nézőpontból láttatják a történelmet. Ez a nézőpont mindenekelőtt arra szolgál, hogy egy csoport identitását megszilárdítsa, mégpedig a történelem „változásmentes tartamként való észlelésére” törekedve.⁸ Ez vezet el a történelem műemlékekben, elbeszélésekben, mítoszokban kikristályosodó, monumentális felfogásához. E monumentális elbeszélés csakis az adott csoporton belüli *sensus communis*-on alapulhat, azaz a múlt individuális tapasztalataitól független, kollektív perspektívájú történelem-konstitúción.⁹ Egy közösségnek saját maga számára olyan emlékezeti hagyományt kell teremtenie, amely az egyes tagok által egyfelől megkérdőjelezhetetlen, másfelől pedig rítusai révén újjászületés-élményt kínál fel, az összetartozás megélését. Így teremődik meg az a szimbolikus, kognitív emlékezeti tér, amelybe az emlékművek illeszkednek.

Az emlékművek maguk is az állandóság és a változatlanosság jelképei, melyeknek a nemzeti emlékezet és a kulturális identitás fölött való őrködés a hivatásuk. A traumatikus történelmi események mementóinak azonban ettől némi-

[†] Sugár Péter: *Budapesti gettó-emlékfal* (2014, Budapest)

© foto: Sugár Péter

⁶ Heller Ágnes: *Lehet-e verset írni a holokauszt után?* *Múlt és jövő*, 2002. 46.

⁷ Jan Assman: *A kulturális emlékezet (Hidas Zoltán fordítása)*. *Atlantisz*, Bp., 1999. 18.

⁸ *Vö.* I. m. 41.

⁹ „A szó szigorú értelmében csak az észlelés egyéni, az emlékezés nem.” I. m. 38.

A hely kontextusa



† Sugár Péter Budapesti gettó-emlékfal (2014, Budapest) – részlet

© foto: Sugár Péter

10 „Az európai zsidóság megsemmisítése az újkori Izraelben [...] »holokauszt« néven megalapozó történetét szeszál olyan mítosszá vált, amelyből az állam komoly legitimitást és irányultságot merít: közemlékművek és nemzeti szabású rendezvények emlékeznek meg róla ünnepélyesen [...]” I. m. 77.

11 Lásd: James E. Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Hawen, 1993.

12 Vö. James E. Young: *Az emlékezet szövete (Beck András fordítása)*. Enigma, X. évf. 37-38. (2003.) 173.

13 A 12 m magas, 1986-ban átadott emlékmű felülete vékony ólomréteggel van bevonva, amelybe a járókelők karcollhatták bele üzeneteiket (erre a melléte elhelyezett tábla hívta fel a figyelmet). Ahogy megtelt a felület, úgy süllyesztették az oszlopot egyre lejjebb a terepszint alatt előzetesen kialakított aknába, mígnem 1993-ra teljesen elsüllyedt – az emlékmű ma már csak egy jel a földön.

14 Az emlékmű eredeti címe: 2146 kő – Emlékmű a rasszizmus ellen (1989–1992)

leg eltérő a szerepük – különösen a holokauszt-emlékezet esetében. Bár Izrael vonatkozásában a holokausztnak mitikus és legitimációs hatóereje van, ahogyan Assman megalapítja,¹⁰ de azokon a helyeken, ahol a rettenet megtörtént, ahol embereket tömegesen gyilkoltak meg, ahol a társadalom bizonyos csoportjai tettesekké, más csoportjai áldozatokká lettek, nem beszélhetünk ilyesféle megalapozó narratíváról. Ezekon a helyeken az adott országra, az adott társadalomra feldolgozhatatlan teherként nehezedő trauma negatív emlékezetet hív elő. A megjelenítendő múltból nem heroikus, hanem kétségbeesést keltő emlékek kerülnek elő. A holokauszt-emlékművek ilyenkor maguk is a negatív narratívát építik, melynek elsődleges célja – az illúziók széttépésén túl – nem lehet sem több, sem kevesebb a *nem-felejtés* Heller által megfogalmazott imperatívuszánál.

A holokauszt-emlékműveket mindezek okán úgy kell felfognunk, mint amik átmenetet képeznek az esztétikai tartalommal rendelkező műalkotás, valamint a hiány és a csend etikai jelentéstartalmait hordozó tárgy között. Kelemen Zénó szobrát esztétikai perspektívában drámai erővel megfogalmazott, magas művészeti nivót képviselő alkotásként írtuk le. Csakhogy éppen ebből adódott a dilemma: a holokauszt-emlékezeti kultúra tárgyaként mintha túlságosan „hangosan”, túlságosan artikuláltan akarná kimondani a kimondhatatlant. Miközben egyértelmű, hogy ez az alkotás nem didaktikus, nem eufemizáló, megfelel az adott közösség identitásképző alapvetéseinek. Hogyan lehetséges akkor, hogy esztétikumát, artisztikus mivoltát mégis soknak érezzük? Alighanem az emlékhely problémájával való számvetés hiánya ébreszt kételyeket. Egy szimbolikus jelentéstartalmakat hordozó emlékmű esetében ugyanis nem lehet figyelmen kívül hagyni a hely kontextusát. Egy mementóként felállított szobor tárgyiasult mivoltából fakadóan kétféle helyhez is odatartozik: egyfelől része a kognitív emlékezeti térnek, másfelől – szervesen hozzátartozva egy konkrét, valós helyhez – része a fizikai térnek is.

Kezdjük a kognitív tér hely-fogalmával. A holokauszt esetében ez a hely – az emlékezés helye – nem hordozhat pozitív tartalmakat, akkor sem, ha az emlékezők erejére hivatott rámutatni. James E. Young egyik monográfiájában olyan holokauszt-emlékműveket elemez, amelyek a narratívához tartozó negatív jelentésmezőt artikulálják – ezeket ellenemlékművekként nevezi meg.¹¹ Úgy véli, már az sem egyértelmű, hogy egy emlékmű valóban szolgálja-e az emlékezést: „Amilyen mértékben az emlékművekre hárítjuk a saját emlékmunkánk elvégzését, olyannyira válunk feledékenyebbekké.” Ezért felveti az emlékhely fogalmának a bevezetését, szembeállítva azt az emlékmű fogalmával: „Emlékműveket azért emelünk, hogy mindig emlékezzünk, emlékhelyeket pedig azért, hogy sohase felejtsünk.”¹² Az emlékhelyek persze ugyanúgy ritualizálják az emlékezést, de nem konzerválják, nem teszik ceremoniálissá, ellenkezőleg, a megemlékezés hagyományos formáival szemben az eseményszerűséget helyezik előtérbe a performatív gesztusok, az időbeli folyamatok, a hiányra való reflexió révén.

Jochen Gerz olyan ellenemlékműveket alkotott, melyek nem a kulturális emlékezet maradandó szentélyei – emlékhelyek. Gerz alkotásai egyben az Adorno által kinyilvánított, a holokauszt művészeti reprezentációjára irányuló lehetetlenség legradikálisabb továbbgondolásai. A német képzőművész mindenekelőtt a monumentalizmust és a heroizálást utasította vissza mint a totalitárius, birodalmi esztétika két fontos ismertetőjegyét. Munkái nem bálványyszerű szobrok, ellenkezőleg: a láthatatlanságban és a megsemmisülésben teljesednek be. Feleségével, Esther Shalev-Gerzzel közösen alkotta meg a *Harburgi antifasiszta emlékművet*, azt a dísztelen, inkább csúfnak tekinthető oszlopot, amely néhány év alatt fokozatosan süllyedt a földfelszín alá, hogy végül csak a hiánya emlékeztessen rá.¹³ Az alkotás azon túl, hogy szakít az ábrázolás didaktikusságával, ön maga fizikai létét felszámolva a valós térből az emlékezet kognitív terébe lép át. Gerz másik közismert alkotása, a *Láthatatlan emlékmű tere* szintén a konkrét térben való megtapasztalhatatlanságra épül, s inkább performanszként fogható fel, mintsem mementóként.¹⁴ A performansz két szakaszból tevődik össze. Az első szakaszt a létrehozók akciója jelenti: Gerz munkatársaival azoknak a német településeknek a neveit véste rá a – Saar-vidék regionális parlamentjét ma is befogadó – saarbrückeni kastélyhoz vezető út kockaöveire, amelyekben a második világháború előtt zsidó temetők voltak. A kockaköveket éjszakánként szedték fel, titokban, a neveket a hátoldalukra vésték, így azok a föld felé kerültek vissza. Vagyis az üzenet, az emlékezés tartalma nem látható. A második szakaszt az emlékezők munkája jelenti: a szájhagyomány útján terjedő „mítosz” elrejtettségével olyan erőteljes hatást gyakorol a befogadóra, a kockaköveket taposó emberre, hogy a fizikai tapasztalat hiányát szükségszerűen személyes élményekkel, gondolatokkal, vízióikkal kezdi megtölteni. A valódi emlékezés ekképpen jön létre.

Bár Kelemen Zénó szobra vizuális-plasztikus formavilágával jól kódolható jelrendszert teremt, mégis azt mondhatjuk, a mű nonfigurativitása révén nagyfokú szabadságot is biztosít az értelmezőnek, felnyitva az absztrakt gondolkodás és a képzelet terét. Az ebben a kognitív térben zajló befogadói-értelmezői munka azonban aligha vethető össze a Gerz-művek hatásával, melyeknek elsődleges ethosza, ahogyan megállapítottuk, nem az esztétikai esemény, hanem az emlékezés életre hívása.

Egy szimbolikus-tárgyasult emlékmű szempontjából roppant jelentősége van a konkrét, valóságos térnek. Köztéri szoborként egy fizikai tulajdonságokkal, építészeti és urbanisztikai összefüggésekkel rendelkező, nyilvános térbe illeszkedik. Az emlékezetkultúra tárgyasult alkotásaként pedig a szűkebb környezetben túl abba a tágasabb térbeli és kulturális – történelmi, politikai, művészeti – kontextusba ágyazódik, amely nemcsak az adott városrészben, hanem a város, mi több, az ország, a társadalom egészében körbeveszi.

Kelemen szobrát az Erzsébet híd pesti hídfője mellett (vagy szinte alatta) állították fel egy picinyke zöldfelületen: egyik oldalán négysávos út, másik oldalán parkoló. S még felette, a hídon is ott zakatol a szenttelen nagyvárosi forgalom. Tulajdonképpen minden oldalról, minden lehetséges nézetből hiányzik az a tér, ami az esztétikai szemléléshez megfelelő perspektívát nyújthatna. A megemlékezők csak úgy tudnak a szobor körül összegyűlni, ha a mellette vezető út forgalmát ideiglenesen lezárják. Egy ilyen helyen, vagy inkább úgy fogalmazhatnánk, egy ilyen – Marc Augé által személytelenként és identitásnélkülüként leírt – nem-helyen¹⁵ semmilyen remekmű nem lehet képes önmagát kinyilvánítani. Sem művészeti, sem emlékezetpolitikai értelemben. A nem-helyek áthúzzák, érvénytelenítik a műalkotást.

A tágasabb kulturális kontextusból most csak egyetlen összefüggést emelek ki: azoknak a kortárs holokauszt-emlékműveknek a „szomszédságát”, amelyeket szintén 2014-ben adtak át, szintén Budapesten. Az *Élet menete szobor* tipológiai értelemben *A német megszállás áldozatainak emlékművével*¹⁶ mutatja a legszorosabb rokonságot – amelyben mind a kettőt narratív típusú emlékműnek tekinthetjük. De sem formai, sem művészeti, sem emlékezetpolitikai értelemben nincs közük egymáshoz. Utóbbi ugyanis a figurativitás elbeszélő-struktúrájára hagyatkozva olyan mítoszt alkot meg, amely az emlékező közösség, mindenképp az áldozatok hozzátartozói számára elfogadhatatlan. Ilyen módon hiányzik mögüle a *sensus communison* alapuló, kollektív perspektívájú történelem-konstitúció, márpedig e nélkül aligha beszélhetünk identitásképző erőről. A közvetlen közelében létrejött ellenemlékmű („Eleven emlékmű”) a befogadó közösség spontán reakciója: a megemlékezők személyes emlékeik kiállításával azt demonstrálják, hogy a szobor alapvetését hazugnak tartják. Ezt a hazugság-érzetet igazolják a kortárs emlékmű-építészeti diskurzust figyelmen kívül hagyó, esztétikailag hamisnak bizonyuló motí-



vumok: az archaizáló formavilág, a heroizáló szimbólumok, melyek révén a kompozíció egy didaktikus szépségeszmének engedelmeskedik. Szembeötlő a méretbeli aránytévésztés is – legalábbis a környező, monumentális emlékművek, valamint a jelentős kiterjedésű tér léptékéhez képest.

Szintén narratív emlékműnek tekinthetjük Sugár Péter emlékfal-installációját,¹⁷ amely Erzsébetvárosban, a valamikori gettófal vonalában épült, s egy interaktív térképen a környék legfontosabb helyeit és a városrész történetének főbb eseményeit mutatja be. Az alkotó a rajta olvasható 23. zsolttal emlékezik meg a holokauszt áldozatairól, ami ilyen módon megidézi a jeruzsálemi panaszfalat, a „siratás” funkcióját rendelve az alkotáshoz. A fal egy olyan tipológiai elem az építészet szótárában, amely a leválasztottság, az elzártság kifejezésére szolgál – jelen esetben hetven-ezer ember elkülönítését szimbolizálja. Zárt felületként az elrejtett, mögöttes helyre utal, melyet nem láthatunk, mely titokként nyilvánítja ki magát. Csakhogy ez a titok rögtön le is lepleződik hiányként, legalábbis ezt bizonyítja a fal felett tátongó üresség, a magas bérházak által közrefogott, foghíjas telek. A titok a hiány metaforájává lényegül. Az áthathatatlan architektúra egybefüggő felületként nemcsak vizuális látványt kínál, hanem térbeli élményt is. Ugyanis

¹⁴ **Párkányi Raab Péter**
A német megszállás áldozatainak emlékműve (2014, Budapest)
A kép előterében az „Eleven emlékmű” látható.
© fotó: Erdei Gábor

¹⁵ Vö. Marc Augé: Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába (Fáber Ágoston fordítása). Műcsarnok, Budapest, 2012

¹⁶ Alkotó: Párkányi-Raab Péter (2014). A Szabadság téren elhelyezett szobor egy erős jelentéstartalmakat hordozó szimbolikus helyen lett felállítva: számtalan más emlékmű s a Parlament közelében.

¹⁷ Budapesti gettó-emlékfal, (2014) Építész tervező: Sugár Péter; tervező munkatárs: Kara László; betondesign: Szövetség 39, Baróthy Anna, Árpás Renátó



↑ **MM Csoport Trefort-kerti emlékmű** (2014, Budapest) – részlet

© foto: Polgárdi Ákos

➤ **MM Csoport Trefort-kerti emlékmű** (2014, Budapest) – részlet

© foto: Polgárdi Ákos

18 *A csoport tagjai:*

Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Lukács Eszter, Szigeti Nóra építészek, az ÉME Mesteriskola XXII. ciklusának hallgatói, Roth János és Szabó Levente építészek, az ÉME Mesteriskola mesterei, Polgárdi Ákos grafikus, Albert Farkas szobrászművész, Albert Tamás építész és Albert Kristóf

afféle nyitott dobozként lett megépítve: egy rövidke oldalfal fut bele (majdnem) merőlegesen a hosszanti falszakaszba, mely fölött keskeny sávban a mennyezet imitációját látjuk. Vagyis úgy tűnhet, mintha az utcáról hirtelen egy „szobába” érkeznének, belépve a perspektivikus rövidülést megérezkítő, torzított téglatestbe. Egyszerre vagyunk bent és maradunk kint. A színezett oldalfalon – a „betonba nyomott tapétán” – héber díszítő motívumok ismétlődnek, a szemlélőben meditatív-elcsendesített állapotot készítve elő. Az utcával párhuzamosan futó szakaszt a verbális és vizuális „üzenetek” uralják: a látszóbeton-, illetve a cortenacél felületeken magyar, héber, angol nyelvű szövegeket és egy térképet találunk. A térkép síkját megtörő nyílások közelebb lépésre ingerelnek. Ha bekukucskálunk rajtuk, az archív fotókon a gettó narratívájához tartozó helyszínek elevenednek meg. Abban a pillanatban, amikor demonstratívvá válik a közel-kerülés, úgy érezhetjük, mégiscsak betekintést nyertünk a fal mögé, az elrejtett térbe. És csak ekkor értjük meg a hiány valódi jelentését: hogy soha nem tárhatjuk fel a múltbeli rettenetet, amit az egykori gettó léte már önmagában is tanúsít. A rettenet érinthetlenséget von maga köré. A titok helyére fotókat állíthatunk, narratív elbeszéléseket, zsolttárral és vesssel közelíthetünk, de nem léphetünk be újra a borzalom terébe. A negatív emlékezés során egyszerre vagyunk bent és kint, mert miközben feltárjuk, a megismételhetlenség távolságába taszítjuk az irracionális múltat.

Sugár falinstallációja emlékjelként is felfogható, hiszen azért jött létre, hogy megjelölje a városszövetnek azt a pontját, amely a történelem tragikus helyszíne volt egykoron. Az emlékjelek állításának számtalan példája van Vaclav Boštíknak és Jiří John-nak a prágai Pinkas Zsinagóga falaira festett, nevekből álló szövegfolyamától kezdve Günter Demnig botlakóvein át egészen az MM Csoport által tervezett és kivitelezett mementőig.¹⁸ Utóbbi Budapesten 2014-ben létesült. Alkotói az ELTE két épületének téglafügőibe helyezték el azokat a bronzrudakat, amelyekbe belemarták (az erre a célra tervezett betűkészlettel) az egyetem egykori, a holokauszt áldozatául esett polgárainak a neveit és adatait. Az egy centiméteres csikok folyamatosan futnak egy-egy falszakaszon, az épület melletti járást nem megtörve. Az egyszerűségében is gazdagon rétegzett mű sokféle jelentésmező irányába nyílik meg. A szövegfolyam vékony csíkja például, amely messzire fut, a távolba, egyszerre teremt meg a végtelenség és a monotonitás érzetét. A szöveg tipográfiai megjelenése a kortárs technikai médiumok grafikai látványát idézve hétköznapiságot sugall, az ezzel szembe-szegülő, anakronisztikus hordozó matéria, a bronz viszont ünnepélyességet idéz, míg a felületbe mart betűk drámaiságot fejeznek ki. A tárgyművészeti alkotásként is felfogható, konceptualista mű visszafogottsága olyannyira hangsúlyos, hogy gyanút fogunk: az alkotók netán éppen ezáltal kívánják az elfojtott, s most erőteljesen feltörő indulatokat, a fájdalmat az emlékezés szelídebb medrébe terelni. A „falra írás” gesztusában eleve megnyilatkozik valami az illegitim grafitik vadságából, ám ennek a mű nem adhatja meg magát, hiszen mégiscsak az emlékezés funkcióját tölti be: halottakról kell beszélnie – a soha fel nem állított sírkövek helyett is. A *Trefort-kerti emlékmű* mindezek okán ebben a visszahúzódásban, ebben az alig-megtapasztalható-mivoltban teljesedik ki: az eddig elhallgatott nevek csikjai észrevétlenül tagozódnak be az épület téglái közé, szervesen hozzátartozva immár az egyetem identitásához.



Amikor egy emlékjel monumentálisabb tárgyi kifejezésekben ölt testet, akkor már nem pusztán megjelölésről van szó, hanem egyenesen a hely átalakításáról: olyan topografikus beavatkozásról, amely egy konkrét teret maradandó módon alakít át a fizikai adottságokat illetően. Az erőteljesebb perцепcionális érzékelést kiváltó megjelölések többnyire radikális esztétikai hatást keltenek. A topografikus jelhagyás típusai közé sorolhatjuk például a Washingtonban a vietnami háború áldozatainak szentelt 1982-es emlékművet: a parkot látványos módon kettévágó, V-alakú gránitfalat, mely a terep vonalait követi, s melyen a háború amerikai áldozatainak nevei olvashatók.¹⁹ Vagy ide sorolhatjuk Jonas Dahlberg, kortárs svéd képzőművész nyertes pályaművét, melyet 2015 nyarán fognak „megépíteni” Norvégiában az Anders Breivik által elkövetett, brutális gyilkosságok áldozatainak szentelve. Ez az emlékmű land artos műalkotásként kiharásít egy darabot a szigetből, az ország testéből való kimetszés metaforájaként – az elvé-

konyodó földnyelvben keletkező hasadék pedig utat nyit az ebben az összefüggésben a halált szimbolizáló tenger-víz előtt. Az emlékjelek különböző típusú formai megvalósításaira egyaránt igaz, hogy olyan alkotások, amelyek, ahogyan a *Treforti-kerti emlékmű* egyik tervezője, Szabó Levente fogalmaz: „elsősorban nem önálló jelek, hanem mindannyian megjelölnek valamit. Így jel-értékük *nem önmagukban*, hanem kizárólag a megjelölt térrel, hellyel való kontextusukban érvényes. Szépségüknek és hatásuknak is ez a kulcsa.”²⁰

A Kelemen Zénó szobra körül kirajzolható kontextusok elemzése végén kénytelenek vagyunk leszögezni: egy esztétikai értelemben maradandó értékeket felmutató emlékmű nem kerülheti meg a hellyel való párbeszédet. Ha mégis így tesz, óhatatlanul lemond önmaga jelértékéről.

¹⁹ **MM Csoport** *Trefort-kerti emlékmű* (2014, Budapest)
© foto: Albert Farkas

¹⁹ Konceptió: Maya Lin. Lásd erről: Arthur Danto: The Vietnam Veterans Memorial. *The Nation*, 1985. August 31. 152–155.

²⁰ Szabó Levente: *Jel a kertben. Prekonceptiók, analógiák és ráismerések a Trefort-kerti emlékmű kapcsán*. Jelenkor, 2015/1. In: www.jelenkor.net



↳ **Széplaky Gerda** esztéta, kurátor, az EKF főiskolai docense, a *Flash Art* magyar kiadásának szerkesztője

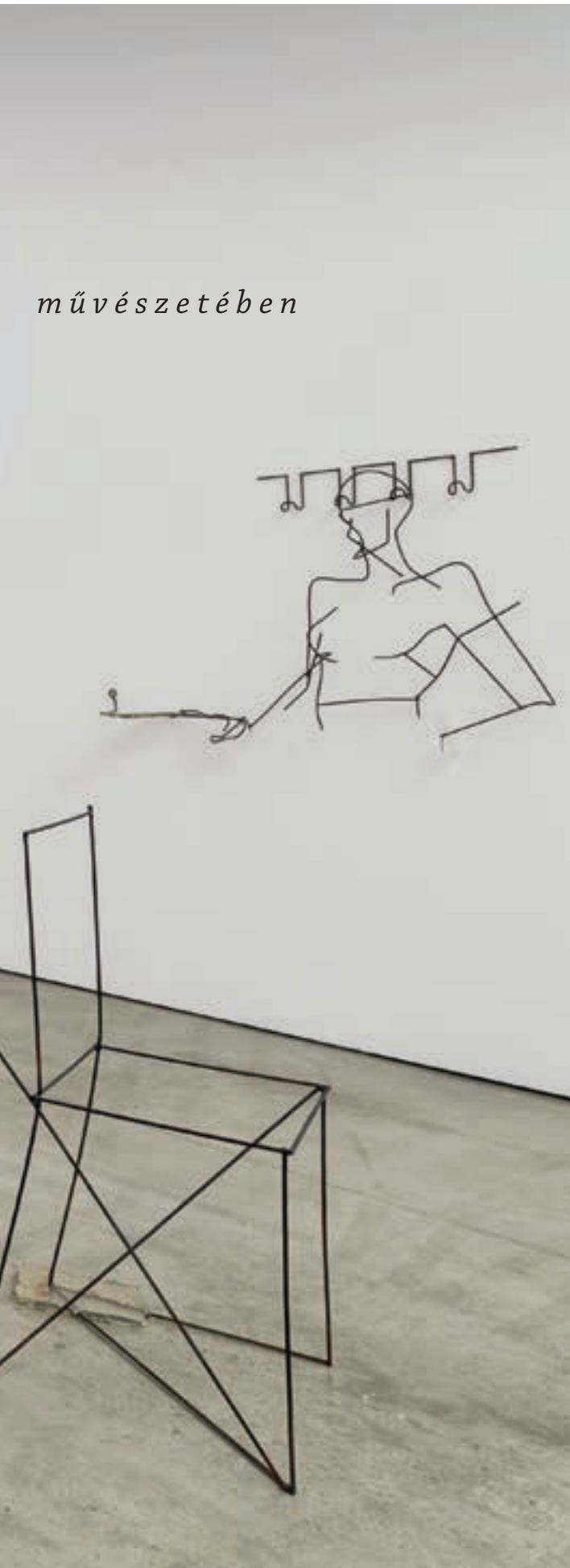
Az üzenet az ellenség

Neil Beloufa mesél a részvétel és az ellenállás fontosságáról

Maurizio Cattelan



művészetében



Maurizio Cattelan *Nem zavarja, hogy videómunkái erkölcsileg egy bizonyos határvonalon egyensúlyoznak?*

Neil Beloufa A munkáim a való világot ábrázolják, ezzel foglalkozom mindenféle szépítgetés vagy erkölcsi ítélkezés nélkül, mivel a nézőt a valósággal való szembenézésre szeretném kényszeríteni. De szerintem nem is az a kérdés, hogy engem zavar-e mások véleménye. Inkább én érzem úgy, hogy nem lenne helyénvaló, ha a munkáim a saját véleményemet közvetítenék a világról. Ezt egyfajta abszurd propagandának tartanám, ráadásul egy olyan embertől, aki semmivel nem tud többet másoknál. Nem hiszem, hogy ez lenne a művészet feladata. A művészetnek azt kell lehetővé tennie, hogy pár lépés távolságról nézzük az életet. Egyáltalán nem feladata különböző üzenetek vagy tézisek közvetítése, esetleg grandiózus elméletek kidolgozása. Az ideológia a művészet ellensége, de az egyedi és egyszeri dolgok is azok. A munkáimban igyekszem megszabadulni mindenféle erkölcsi ítélethozataltól: nem foglalkoztat, hogy mi jó és mi rossz, ahogy az sem, hogy mi fiktív és mi valós.

Például a *Világuralom* (2012) és a *Kempinski* (2009) című videóimban megjelennek a rasszizmussal és egzotizmussal kapcsolatos elképzelések, ugyanakkor ezek a munkák mégis jó szándékúnak tűnnek. Valójában ezek a videók nem nevezhetők sem igaznak, sem hamisnak. Egy paternalista nyugati perspektíva és egy érdekes vagy szórakoztató kép ellentétével próbálják meg kényelmetlen helyzetbe hozni szemlélőjüket. Ezek a munkák, remélem, el tudják érni, hogy a néző hátralépjen, átgondolja saját álláspontját és komolyan fontolóra vegye a látványt ahelyett, hogy vakon elfogadná azt vagy akár engem, az alkotót. A lényeg, hogy a befogadó elutasítsa a művészi médiumot vagy a művész figuráját övező tekintélyét.

MC *Fontos, hogy mindez ízléstelen is legyen?*

Vagy ettől lesz népszerű?

NB Engem mindig jó ízlésre neveltek. Abban a környezetben, ahonnan én jövök kifejezetten normaszegő magatartásnak minősült a tömegkultúra legvulgárisabb aspektusaival azonosulni. Ma már egyáltalán nem hiszem, hogy lennének jó képek és rossz képek, ezért is próbálok anélkül szemlélni a világot, hogy bármiféle hierarchikus rend szerint osztályoznám azt, amit látok. Ilyen értelemben ez egy politikai gesztus is. Próbálok semmit sem kihagyni.

← **Neil Beloufa** „Az emberekre építve” (2014) az installáció látványa

© ICA, London, fotó: Mark Blower



↑ **Neil Beloufa**
 „Az emberekre építve” (2014)
 az installáció látványa
 © ICA, London, fotó: Mark Blower

MC *Miért éppen videóinstallációkat készít?*

NB Szeretem kizökkenteni a saját szerzői tekintélyem működését, mert nem akarom, hogy a videóim bárkit is egyszerűen meggyőzzenek vagy befolyásoljanak. A kétélű technikák érdekelnek. Az installációk valóban ugyanazzal a dinamikával dolgoznak, mint a videó, ugyanakkor a látzólagos üzenet rétegzettebbé tételével összetettebbé válik a megértés is. Az installációk abban is hasznomra vannak, hogy elkerülhessem azokat a színpadias eszközöket, amelyeket a filmekben és a templomokban olyan nagy hatásfokkal alkalmaznak. És meg kell mondanom, hogy építeni is szeretek: az ember így rengeteget tanul a különböző anyagokról, kedvére kísérletezhet, próbára téve önmagát is.

A munkám leginkább a különböző elemek és jelek közötti összefüggésekről szól. A műalkotás és befogadó viszonya sokkal jobban érdekel, mint maga a műalkotás, és előszeretettel hozok létre olyan helyzeteket, amelyekben a nézőnek gondolatokat és formákat vagy elbeszéléseket kell összekötnie.

MC *A digitális képek tömege és a művészet terjesztésének átalakulása mintha eltávolítaná az embert a műalkotások valódi megtapasztalásától. Az Ön szobrai fényképek formájában terjesztik, filmjeit ugyanakkor filmként...*

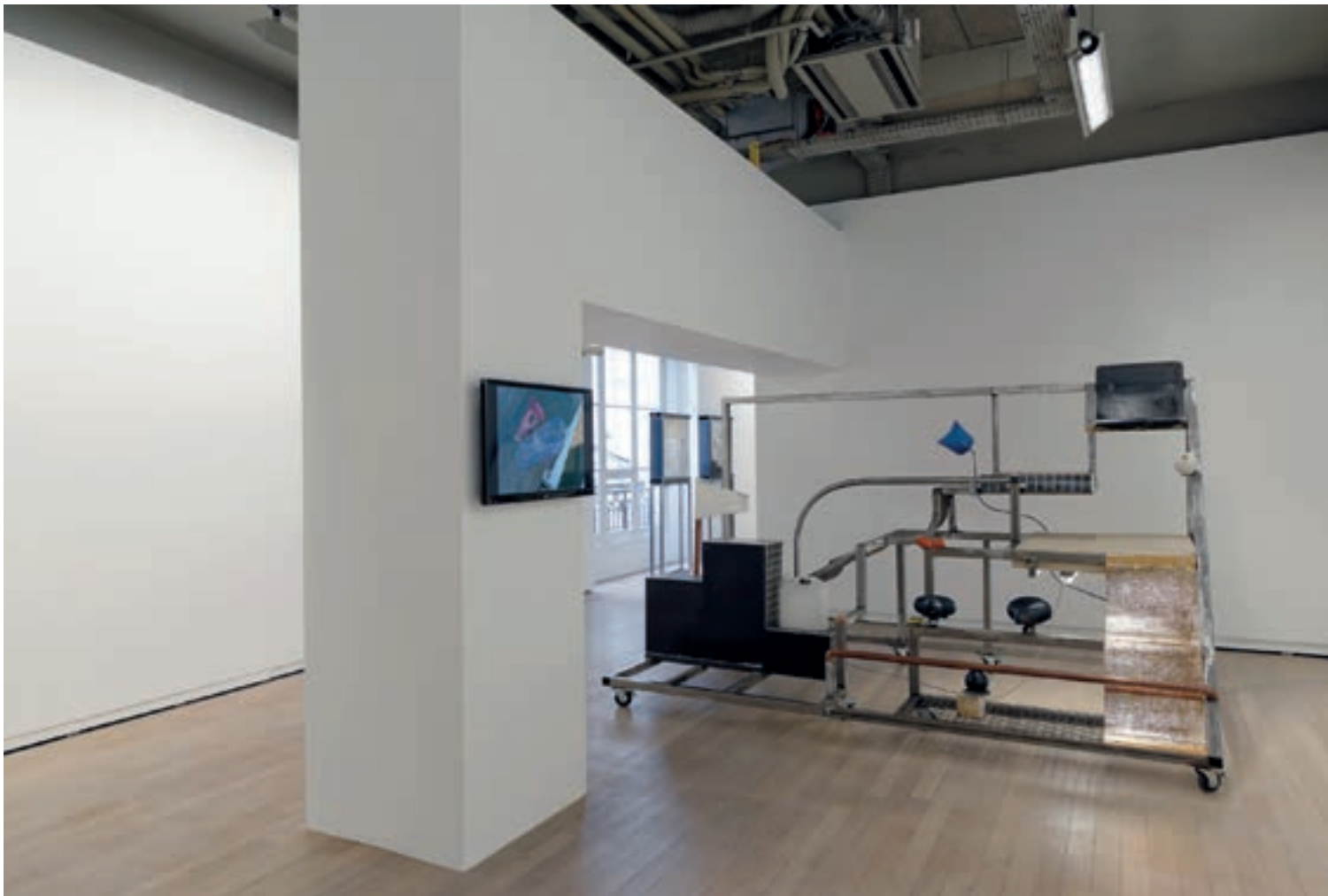
NB Lehet, hogy van ebben valami szomorú, számomra mégis kapóra jön. Nekem tetszik, hogy mindenhez dokumentum formában férünk hozzá, mert szeretem a dokumentumok perverzítését. Fotók alapján elég nehéz megér-

teni a munkáimat, ezért az a benyomásom, hogy az emberek így érdekesebbnek találják őket, mint amilyenek azok valójában. Szimpatikus számomra egy olyan hiperreális világ elképzelése, amelyben egy jelenség létének a jelei átveszik a jelenség helyét. Ön is készített jó pár igencsak fotogén műalkotást, nem igaz?

MC *Valóban, azt hiszem, kísért az erős képek hatalma. Ön azonban véleményem szerint sokkal „atomizáltabb,” szereti összetörni a képeket. A munkái nem adják magukat olyan könnyen a befogadónak. Egyetért?*

NB Szeretem abban a hitben ringatni magam, hogy a munkáim nem tekintélyelvűek. A megmondani akarás, a befogadónak címzett üzenet ellenség, az „egysoros” munkák kerülésének pedig fontos szerepe van az ilyen kommunikációval szembeni ellenállásban.

Nem szobrászként gondolok magamra, inkább vágó vagy szerkesztő vagyok: a műalkotás és a befogadó közti viszonyt dolgozom és nem magával a műalkotással. A kapcsolat, aminek a kiépítésére törekszem, „elméletileg” nem lezárható, és inkább vezet kérdésekhez, mint válaszokhoz vagy magyarázatokhoz. Szeretném felelőssé tenni a nézőket azért, amit végül megértenek. Nem akarom, hogy bízzanak bennem. Szeretném, ha ugyanazzal a gyanakvással viszonyulnának hozzám, mint amit a munkáim alakítanak ki bennük a főszereplő képekkel szemben. Persze belátom, hogy miközben minden áron el akarom kerülni a propagandát, ezzel akarat-



lanul is a saját propagandámat folytatom, és végül is éppolyan tekintélyelvűen kommunikálok a befogadóval, mint bárki más. Ez egy soha véget nem érő harc a munkáimon belül, ami végső soron bukásra van ítélve. A londoni ICA-ban és a Water Phillips Galleryben, a Banff Centre-ben látható kiállításaim épp ezekkel a kérdésekkel foglalkoznak.

MC Gyakran hallani manapság a „poszt-internet” kifejezést. Ez foglalkoztatja önt?

NB Godard egyszer azt mondta: „Nem hiszek a számítógépek alkotta képekben, hacsak arra nem programozzák egyszer a gépeket, hogy vakká tegyék az embereket.” Nyugaton egyszerűen nincs új a nap alatt, azt leszámítva, hogy a kockafejek (nerds) most már hivatalosan is átvették a hatalmat az alfa hímeiktől. Manapság az emberiség leginkább azon töri a fejét, hogy miként lehet megszerezni és feldolgozni a rendelkezésre álló, hihetetlen mennyiségű információt (gondoljunk csak a Wikipédiára, a Google-re és társaikra). Formailag ez motiválhatja a rengeteg csőszerű, acélszerkezetet vagy polcokat és akasztókat tartalmazó műalkotást, amelyeket én is készítek. Valószínűleg ez csupán a számítástechnikára vagy az internetre adott gyors reakció, a technika művészi illusztrációja. Mások ugyanakkor inkább a kerámiahoz fordulnak vagy a batikoláshoz, ami inkább a kézművesesség hagyományát követi. Ezek a törekvések számos kortárs művészi gyakorlatban felismerhetők, és nem sokban különböznek a régebbi megközelítésmódoktól.

MC Feltűnt, hogy az ön szobrai gyakran emberléptékűek.

NB Valóban. Gyakran 1,8 méter magasak vagy szemmagasságig érnek, esetleg akkorák, mint egy asztal vagy egy háziállat. Szeretem, ha a dolgok emberiek maradnak. Lehet, hogy butaság, de ugyanezért kedvelem a munkáimban a látványos bukásokat, a hatékonyság hiányát és a rendtelenség érzetét is. Ez az egyik lehetséges művészi reakció egy olyan világban, ahol minden ipari termelésé válik, és az ember csak akkor érzi, hogy létezik, ha folyamatosan növekszik. A művészetben ráadásul nem számít, ha rosszul sikerül az eredmény: az ember elég, ha azt mondja, hogy szándékosan alakította így. A művészet ugyanis nem sebészet. De még ha nem is beszélhetünk tudatos színvallásról, azt hiszem, sok művész munkáján érezhető, hogy tisztában van a műkincs-piac szerepével, amit „természetesen” mindannyian csendben elfogadunk.

MC Úgy tűnik, kifejezetten érdeklődéssel szemléli mások munkáit. Milyen érzés más művészek kiállításainak a kurátoraként dolgozni? Úgy látszik, élvezi, hiszen számos alkalommal vállalt már ilyen munkát.

NB Meg kell vallanom, hogy valójában nem maguk a munkák érdekelnek igazán. Inkább a művészeket becsülöm. Rájöttem, hogy mindig azok a munkák tetszettek, amelyek legyezgették a hiúságomat, vagy amelyekben észrevettem valamit a saját művészetemből. Más szóval azt élveztem ezekben az alkotásokban, hogy – gyakran izgalmas

† **Neil Beloufa** *Cím nélkül* (2014), az installáció látványa
© Fondation d'Entreprise Ricard, Párizs, fotó: Aurélien Mole



↑ **Neil Beloufa** *Ingatlan ismeretlen részletekkel* (2013) az installáció látványja, © François Ghebaly Gallery, Los Angeles

módokon – megerősítettek a saját korábbi elképzeléseimben. Ebből tanulva ma már az alapján ítélek a műalkotásokról, amit az őket létrehozó emberekről tudok. Ha egy munka első látásra gyengének is tűnik, de tisztellem az alkotóját és hiszek a törekvéseiben, akkor bízom a munkában is. Amikor felkérnek egy kiállítás megrendezésére, rendszerint örömmel mondom igent. Ugyanakkor nem vagyok kurátor, nem vagyok semminek a szakértője. A kuratori munkáim többsége inkább nevezhető intuitív szerkesztői munkának, mintsem kiállításrendezésnek. Persze, mivel gyakorlatilag folyamatosan a saját tárlataimon dolgozom, nagy gyakorlatra tettem szert ezek technikai lebonyolításában. Kuratori munkám során mégsem hiszem, hogy bármikor is éltem volna egy kurátornak kijáró tekintéllyel. Inkább olyan volt, mint amikor egy bulin a telefonomról játszok le zenéket.

MC *Azt állítja, nem állít fel hierarchiákat, mégis azt mondja, hogy „természetesen” a piacra termel. Ön marxista vagy szabad piaci kapitalista?*

NB Az én értékrendemben az a legfontosabb, hogy mennyit tudok dolgozni, de természetesen örülök, ha megveszik valamelyik munkámat. A piac eszköz számomra a céljaim megvalósítása érdekében, ahogy én is csupán eszköz vagyok a piac számára, valaki, aki nem fejt ki ellenállást. Nem kritizálhatok olyasvalamit, amit elfogadok, és aminek a része vagyok.

A legfontosabb célom az, hogy a munkáim önállóvá váljanak, ne kelljen beszélnem róluk csak azért, hogy észrevegyék őket, és ne kelljen törődnöm azzal, milyen kontextusba kerültek. Ugyanígy vágyom az anyagi függetlenségre is, mert szeretnék szabadon alkotni, akkor, amikor jól esik, nem várva mások megkeresésére és projektjeire.

Egy olyan gazdasági modell szerint szeretnék dolgozni, ha más nagyságrendben is, mint amelyet a Wu-Tang Clan dolgozott ki. Ők kezdettől fogva egy olyan elv szerint működtek, aminek a célja egy évszázadokig fennmaradó hip-hop dinasztia megalapítása volt. A csoport minden tagja kiadott minden évben egy lemezt, egymást támogatva, de más-más lemeztársaságoknál. Így uralni tudták a piacot, kevésbé váltak versenytársakká, és mindig top-listások lettek a számaik. Négyévente közös lemezt készítettek, ugyanakkor új tagokat is képeztek, akik egy nap majd a helyükre léphetnek. Ez működött is mindaddig, amíg egyikük meg nem halt. Azután már nem voltak olyan izgalmasak a közös lemezeik.

Ehhez hasonló rendszert kellene kidolgozni a műalkotások termelésére is. Maguk a művészek lennének felelősek az adott korszakban a művészi termelésért: a már befutott művészek finanszíroznák a fiatalokat, akik pedig majd a következő generációt támogatnák. Egymást segítenék, közben ellátnák a piacot és az intézményeket is, anélkül, hogy ezekre lennének utalva. Ennek ön is szívesen a részese lenne, nem?

MC *Miért is ne? Szeretne hatással lenni egész nemzedékére, hogy összekovácsolja a hasonló gondolkodású alkotókat, ahogy az a kilencvenes években történt? Ön úgy látom, az ön nemzedéke sokkal individualistább gondolkodású. Mégis hisz a „klán” erejében?*

NB Nem szeretem azokat a közösségeket, ahol a lényeg egy közös üzenet vagy arculat fenntartása. Ugyanakkor nem értem, miért ne működhetne egy köztes szerv köztem és a kormány között. Egy szervezet, ami ott lenne köztem és a bankom vagy épp a Fed Ex között. Enélkül minden egyes konfliktusból vesztesen kerülök ki, mert túl kicsi vagyok. Lehet, hogy ideje lenne szakszervezetet alapítanunk.

Bár őszintén így gondolom, mégis része vagyok egy furcsa, keményvonalas, liberális, anarchista, individualista ipar-

ágnak. Ennek a működésében pedig alapvető az egyéniségben való szélsőségesen közönséges hit. Én magam nem is tudom, miben higgyek...

MC *Milyen a viszonya a műkereskedőkhöz, gyűjtőkhöz, kurátorokhoz és kritikusokhoz?*

NB Nem vagyok igazán profi, bár igyekszem. Próbálok emberként tekinteni mindenkire, és kerülöm a kapcsolatot azokkal, akiket emberként nem szeretek. Őszintén remélem, hogy nem teszek különbséget a befolyásos és nem befolyásos emberek között, de persze előfordul, hogy mégis elfogultan viselkedek, ami után rendszerint szörnyű lelkiismeret-furdalás gyötör.

MC *Cinikus embernek tartja magát?*

NB Nem.

↳ **Neil Beloufa** (Franciaország, 1985-) Párizsban él.

↳ **VÁLOGATOTT EGYSÉNI KIÁLLÍTÁSOK:** Mendes Wood, São Paulo; Fondation d'Entreprise Ricard, Párizs; Hammer Museum, Los Angeles; François Ghebaly, Los Angeles; Kunstraum Innsbruck; Palais de Tokyo, Párizs; Zero..., Milánó; Kunsthau Glarus; Balice Hertling, Párizs; The Western Front, Vancouver

↳ **VÁLOGATOTT CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK:** Victor Pinchuk Foundation, Kiev; Taipei Biennále 2014; New Museum, New York; Collection Lambert, Avignon; ARGOS, Brüsszel; NBK, Berlin; C-I-e-a-r-i-n-g, New York; Carlier | Gebauer, Berlin; David Roberts Arts Foundation, London; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; 12-ik Lyoni Biennále; MoMA PS1, New York; 55-ik Velencei Biennále; Murray Guy, New York; Secession, Bécs; Sculpture Center; New York; Centre George Pompidou, Párizs; Kunsthaus Bregenz

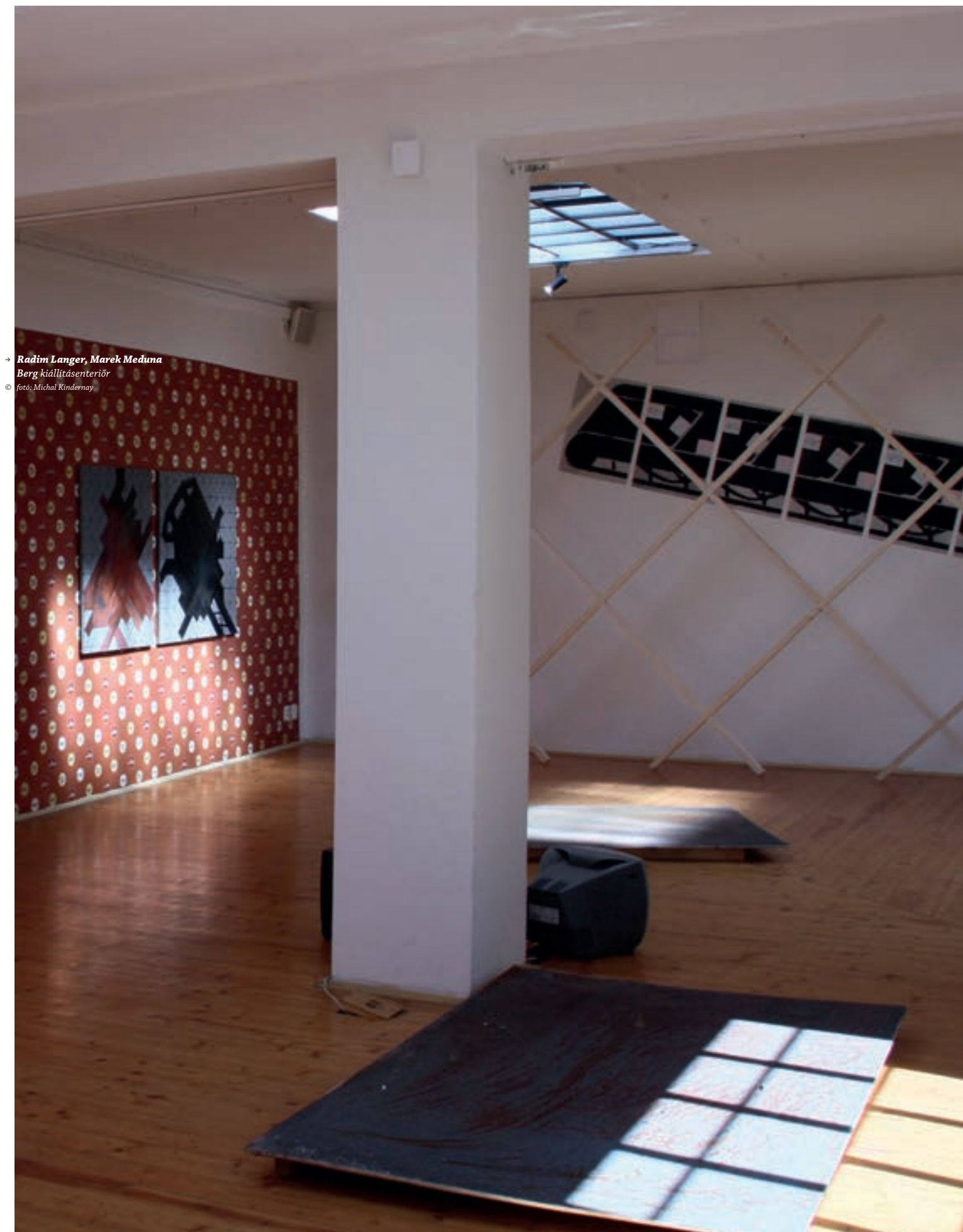
↳ Beloufa „Az emberekre építve” („Counting on People”) című egyéni kiállítása 2014. november 16-ig volt megtekinthető a londoni ICA-ban és 2015. március 1-jéig a Walter Phillips Gallery-ben, a Banff Centre-ben. Később a tárlat a madridi La Casa Encendida-ba költözik.

↳ 2015-ben Beloufa munkái megtekinthetők lesznek a Schinkel Pavillonban, Berlinben, valamint a Lehbruck Museumban, Duisburgban.

← **Neil Beloufa** 9. Taipei Biennále, (2014) az installáció látványa

© foto: TFAM





→ **Radim Langer, Marek Meřuna**
Berg kiállításteriőr
© foto: Michal Kindermay

Prága kortárs színterei

Christine Rahn

Habár a kortárs cseh képzőművészet az utóbbi években egyre inkább meghódítja a nemzetközi parkettet, a fiatalabb nemzedék kiemelkedően izgalmas és egyedülálló pozíciói közül jó néhány továbbra is csak úgy fedezhető fel, ha ellátogatunk Prágába, a sokszínű és eleven művészeti szcena kisebb és nagyobb színtereire. Sokszor a prágai óvárostól és a híres Kisoldaltól, az épített örökség monumentális emlékeitől és kulturális elitkinálatától távol valódi gyöngyszemekre és alternatív platformokra bukkanhatunk, egyszersmind olyan nagy központokra is, amelyek az utóbbi néhány évtizedben vagy csak néhány évvel ezelőtt jöttek létre. Némelyikük szinte észrevétlenül bújik meg, míg mások összetéveszthetetlen hangsúlyt képeznek a városképben, de mind hozzátesznek valamit a történelmi centrum körüli negyedek különleges vonzerejéhez. Az újváros és Vinohrady módosabb lakónegyedeiben a szcena fontos találkozó pontjai alakultak ki. Az egykori ipari és munkásnegyedek – délen Karlín, délkeleten Smíchov vagy északon Holešovice – ugyancsak kortárs művészeti intézményekkel gazdagodtak, és ennek köszönhetően újra élettel teltek meg. Másutt a nyilvánosság már működő színterei egészülnek ki a kortárs művészeknek szentelt helyekkel, legyen szó pályaudvarokról és átjáró házakról, ódon kolostorkertekről, pompás palotákról vagy éppen idilli parkokról ezek környezetében.



Alapítványok támogatására épülő, bevált színterek

Más posztkommunista országokhoz hasonlóan a politikai fordulat nyomán Csehországban, különösen a cseh fővárosban, nem egy külföldi vagy frissen alapított hazai alapítvány fáradozott azért, hogy a bársonyos forradalom után strukturális támogatásokkal segítse a kortárs művészeti szcena újjáéledését. Ezek az alapítványok nyitottak utat ahhoz, hogy független, szabad szcena épülhessen ki új, alternatív cselekvési és kommunikációs színterekkel, és mindmáig fontos pillért jelentenek az állami kultúrafinanszírozással szemben. Az így létrejött, azóta nemzetközileg is elismert iniciatívák és projekterek közé tartozik a Tranzitdisplay, a Školská 28 vagy a Galerie Jelení, amelyek az ezredforduló óta folyamatosan bővítik tevékenységüket, és ma már a helyi művészeti élet nélkülözhetetlen részei.

A Tranzitdisplay ma kétségkívül a kortárs képzőművészet és kultúra egyik legbefolyásosabb független, immár nemzetközileg is aktív platformja Prágában. 2001-ben Display Galériaként jött létre, és 2006/2007-től kezdett együttműködni a Tranzit hálózattal. Utóbbi az Erste Stiftung kezdeményezése, s az osztrák, magyar, cseh és szlovák, újabban

↑ **Tranzitdisplay** kiállítás-
interiőr: Loulou Cherinet,
Jam Tomorrow (2014)
© *fotó: Radek Brousil*



↑ Školská 28 Galéria
© foto: Pille-Riin Jaik

pedig a román szcena szereplőit köti össze, hogy együtt foglalják össze a posztkommunista országok helyi eseményeit és integrálják a művészet és társadalom aktuális nemzetközi fejleményeibe. E fontos mérföldkő, a Tranzit hálózattal való összekapcsolódás során jött létre a mai név: Tranzitdisplay. Az eszmecsere, kutatás és közvetítés tudatosan kritikus platformjaként alakult intézmény a kiállítások mellett a programok széles skálájának, előadásoknak, szimpóziumoknak és performanszoknak ad teret. Ezek egyebek között a művészi módszerek, kiállítási gyakorlatok és archíválási formák új perspektíváit keresik és kutatják. Az egyik ilyen nagyszabású alternatív kutatási projekt a *Monument to Transformation 1989–2009*, amely a bársonyos forradalmat követő időszakkal, az átalakulás éveivel foglalkozik a globális fejlődés tükrében. A Tranzitdisplay emellett számos mérvadó nemzetközi együttműködési projektben vesz részt, így jelenleg a Former Westben, amelynek egy része éppen most látható Prágában. A háború utáni művészettörténeti kánon kritikus megvitatásához és újraírásához nem utolsósorban az intézmény saját publikációi is programszerűen hozzájárulnak. A 337 négyzetméteres galéria helyiségeiben, melyek egy monumentális lakótömb, az egykori csehszlovák betegsegélyező dolgozóinak létrehozott nyugdíjintézet alsó szintjén található, médiaarchívum, könyvtár és könyvesbolt is működik, ahol a saját kiadványok mellett művészi grafikák és reprodukciók is kaphatók. A Tranzitdisplay-hez megalakulása óta számos alkotó, kurátor és kutató csatlakozott, állandó munkatársai ma a következők: az elődintéz-

mény, a Display három alapítója, Zbyněk Baladrán, Tomáš Svoboda és Ondřej Chrobák, akik közül az első kettő képzőművész, a harmadik kurátor, továbbá Vít Havránek, Tomáš Pospiszyl és Jiří Ševčík, akik maguk is kurátorok, illetve teoretikusok, és Tomáš Vaněk – ő a harmadik alkotó a csapatban. A Transitdisplay rendszeresen hirdet nyilvános pályázatokat, és ezek útján is állandóan keresi az új partnereket és a projektjeibe illeszthető munkákat.

Nem kevésbé jelentős és a Vencel tértől csak pár lépésre található a Školská 28 – Communication Space, amely nevének első felében a címét, másodikban a programját hirdeti. Az újjvárosi platform 1999 óta működik egy neoreneszánsz bérház, az „U rytířů“ (A lovagokhoz) hátsó udvarán, amelynek utcai frontján a Leica Fotogaléria és kávézó található. Egy korábbi fémmegmunkáló műhely helyiségeit építették át kiállítóterré, s az anyagi alapokat ehhez az első években a Linhart Foundation biztosította. A fiatal cseh művészek támogatását szolgáló alapítvány már 1992-ben felhívta magára a figyelmet a legendás Roxy Club beindításával. Ez ugyanúgy a Dlouha utcában üzemelt, mint egy másik, máig fontos kulturális intézmény, az Experimental Space NoD a hozzá tartozó galériával, bárral és a színházi, táncprodukciókhoz, valamint koncertekhez szolgáló színpaddal. 2005 óta az alapítványtól függetlenül működik a Školská 28, tevékenységi körét a külföldi alkotóművészeknek szóló rezidensprogramokkal egészítette ki. Sokszínű, workshopokat, előadásokat, koncerteket, performanszokat és tárlatokat is magában foglaló rendezvényeivel céltudatosan igyekszik előmozdítani a művészeti és zenei szcena, illetve a helyi nyilvánosság közötti kommunikációt. A Školská 28 mindemellett helyre szabott interakciókkal dinamizálja a hátsóudvart és az ide vivő passzázst: az utóbbi falán kialakított kis plakétfelületet, a White Billboardot képzőművészek, dizájnerek és irodalmárok töltik meg tartalommal.

A Galerie Díra (Hole Gallery) nem több, mint egy lyuk a ház falában, amelyből váltakozó sound art szól, mihelyt csatlakoztatjuk hozzá a magunkkal hozott fülhallgatót. A szabadtéri könyvtárat, amelyet a Svejk világhírű, néhány házzal arrébb született írójának szenteltek – *The First Circulating Library of Lonesome Books, tributed to Jaroslav Hašek* –, bárki szabadon apaszthatta és gyarapíthatta, ha éppen nem volt ideje arra, hogy leüljön és a helyszínen olvasson. A könyvsarkot a 2014-es tatarozás során sajnos felszámolták. A projekt ötletgazdája, Emil Zuaiter azonban már keresi az új helyszínt, ahol a bibliotéka más névadóval működhetne tovább. A Školská 28 kurátora jelenleg Dana Recmanová, akit az egyes programterületeken négy munkatárs, Veronika Resslerová, Petr Vrba, Miloš Vojtěchovský és Lloyd Dunn támogat.

Ha átsétalunk a smíchovi lakónegyeden és elkanyarodunk a Petřínské-szikla és a Kinský-kert felé, egy mellékutcában a prágai művészeti szcena különleges gyöngyszeméhez, a Galerie Jelenihez juthatunk. Ha megtaláltuk a házszámot, csöngessünk bátran a kaputáblán – már ha nem adódik valaki, például egy szomszéd, aki éppen akkor tér haza a kutyasétáltatásból, hogy beengedjen minket az



udvari galériába. A hátsó épület két kicsinyke helyiségében, mindössze 22 négyzetméteren 1999 óta állítanak ki a cseh művészeti szcéna legfiatalabbjait, akik sokszor még az ország művészeti főiskoláin tanulnak, mellettük már befutott, a fiatalokra hatással lévő alkotók, mint például Jiří Kovanda vagy Jiří Valoch, valamint a rezidensprogram keretében érkező külföldi alkotók. Sokan a mai cseh képzőművészet ismert nevei közül, így többek között a RAFANI csoport, Eva Kotátková, Zbyněk Baladrán, Jan Nálevka, Pavla Sceranková, Filip Čeněk vagy Dominik Lang mind itt mutatkoztak be először a közönségnek. A kiállítóhely maga csak kis betekintést ad a Prágai Kortárs Képzőművészeti Központ (Foundation and Center for Contemporary Arts – F&CCA) tevékenységébe, amely 1992-ben jött létre a Soros Alapítvány kezdeményezésére – sok más közép- és kelet-európai városhoz hasonlóan, melyek között úttörő szerepet töltött be Budapest. A prágai központ 1998 óta önálló alapítványként működik, ekként

tartja fenn a galériát. Az alapítvány másik feladata a helyi művészeti élet dokumentálása. Ezt a célt szolgálja a nyilvánosan is hozzáférhető könyvtár és az *Artlist.cz* weboldal, amelyen a kortárs képzőművészet színe-java megtalálható. Az alapítvány emellett csereprogramokkal segíti a kortárs cseh pozíciók nemzetközi bemutatását. Az alapítvány mindezeket túl alapító tagként vesz részt az egyik legfontosabb nemzetközi csereprogram, a Res Artis munkájában. Útmutató projektjei médiaművészetekkel, a köztéri művészettel és a politikus művészet új formáival foglalkoztak. Egy ideig külön laboratóriumot tartott fenn az új médiaművészetnek. Ez volt a Laboratory for New Media Art, amely a CIANT-éhoz hasonló koncepcióra épült. Az 1998-ban alapított CIANT ma ugyan kevésbé van aktívan jelen Prága közéletében, ezzel együtt mindmáig az audiovizuális és digitális művészetek és technológiák kutatásának és átadásának fontos, a nemzetközi vérkeringésbe integrált platformjaként üzemel.

† *Školská 28 Utószézon*
kiállításenteriór
© fotó: Michal Kindermay

Magánkezdemenyezések, alkotóházak és műcsarnokok

Az ezredforduló óta azonban magánszemélyek kezdeményezésére és finanszírozásával több olyan új, fontos és nemzetközileg orientált kortárs képzőművészeti központ jött létre, amelyek néhai gyárterületeket revitalizáltak az óvároshoz közeli munkásnegyedekben. Ebben a környezetben működik két alkotó- és kiállítóház, a MeetFactory és a Karlín Studios, valamint két műcsarnok, a Futura és a DOX, hibrid metszéspontot képezve az intézményi és a független szcéna között.

A MeetFactory 2001-ben jött létre Csehország egyik legfontosabb képzőművészeti alkotóházaként. Miután az eredeti holešovicei épületet a Moldva nagy kiáradása 2002-ben tönkretette, végül a smíchovi pályaudvar közelében, egy parlagon heverő területen sikerült alkalmas helyszínt találni. Így 2007-től egy volt üvegyárban folytatódhatott a munka, s az intézményt vagy síneken, vagy kerülő úton, a legközelebbi hídon át lehetett megközelíteni, miután az épület a vasút és az autópálya közé ékelődik, a látogatók egy keskeny gyalogúton kénytelenek a célig zarándokolni. A ház ezzel együtt is már messziről csábít, és nemcsak élénkzöldre mázolt falainak köszönhetően. A homlokzat előtt ugyanis két harsánypirosan csillogó autó lóg, az ismert cseh művész, David Černý alkotása, aki egyfelől a MeetFactory alapítója, másfelől városszerte számos ehhez hasonló, nagyméretű szoborral hívta fel magára a figyelmet. Úgy tudni, hogy az artists in residence-program ötletét New Yorkból hozta magával Černý, ahol hosszabb időt tölthetett az 1990-es



↑ **MeetFactory Kostka Gallery**
© foto: Christine Rahn

→ **MeetFactory Public House**
© foto: Natálie Zajačková



években. Elkötelezett csapatával együtt máig ő irányítja az intézményt, s munkájában mindenekelőtt két fiatal kurátor, Zuzana Jakalová és Karina Pfeiffer Kottová támogatja, akik Dušan Zahoranskýtól örökölték posztjukat. A két női kurátort a független szcéna más színterein is jól ismerik elkötelezett tevékenységükről – így például arról a kiállítási projektről, amely az ő kezdeményezésükre jött létre a bohnicei pszichiátriai klinika mosodájában, és ennek megfelelően a Prádelna Bohnice nevet viseli. Kortárs képzőművészeti kiállítások mellett művészetpedagógiai programokra helyezik a hangsúlyt, amelyek egyebek között a klinika lakóinak életével foglalkoznak, és az INI Galerie UMA – You Make Arttal együttműködve valósulnak meg.

Mindemellett dinamikusán épül tovább a MeetFactory lelkét képező artists in residence-program, amely a világ négy égtájáról számos művészt hozott el Prágába, és ezzel folyamatos nemzetközi kisugárzást kölcsönöz a szcénának. Jelenleg tesztelik a rezidensprogram új formáját, amely alkotók mellett kurátoroknak, műkritikusoknak, elméleti és gyakorlati szakembereknek is szól. Egyszerre legalább 3, legfeljebb 10 külföldi művész dolgozik a helyszínen, s mellettük helyi alkotók is rendszeresen használják a ház műtermeit. A MeetFactory ezenfelül három kiállítóteret is üzemeltet, s itt olyan izgalmas helyspecifikus projekteket mutatnak be, amelyek nem ritkán itt láthatók először Prágában és Csehországban. A három kiállítóteret egyike a Galerie MeetFactory, amely már számos izgalmas csopor-

↳ Karlin Centrum M6 Urban Pangea
People **Martin Vlček** megnyitó

↳ Karlin Centrum M6 Urban Pangea
People **Vojtěch Fröhlich**





→ Futura kiállításenteriór
An Pfeiffer Rejtett erő (2014)

→ Futura kiállításenteriór
Stanislav Karoli
Utolsó szoba (2012–14)



tos bemutatkozásnak adott teret, a másik a Galerie Kostka, amely, mint neve mutatja, egy kocka vagy kubesz, és egy tűzoltólétrán át lehet megközelíteni. A Kostka elsősorban egyéni kiállításoknak ad helyet, így folyamatosan szerepelnek programjában az aktuális rezidensprogram művészei. A MeetFactory harmadik kiállítóhelye pedig a Galerie Zed. A „zed” falat jelent, és csakugyan az épület egyik külső faláról van szó, amely street art művészeknek kínál folyamatos kifejezési felületet. Az intézményben működő színtársulat előadásait éppúgy sokan látogatják, mint a koncerteket. A MeetFactory ugyanis a prágai klubélet egyik fontos színhelye is. A havonta tartott nyitott műhelyek és rendszeres nyitottház-happeningek remek alkalmat kínálnak arra, hogy élőben tapasztaljuk meg a MeetFactory kis és nagy tereit, összes zegét-zugát – a nyitott műtermek és kiállítás megnyitók, performanszok és ingyenes előadások egy-egy estén sok száz vendéget vonzanak az eleve ségtől lüktető „találkozásgyárba”.

A karlini városrészben, ebben az egyre népszerűbb lakónegyedben, ahol a moldvai árvíz okozta tetemes károk nyomán máig intenzív építkezések folynak, a Karlín Studiosnak sikerült a MeetFactoryéhoz hasonló fontos pozíciót kivívnia a kortárs képzőművészet befogadó intézményeként. A két ház csakugyan intenzív kapcsolatot ápol egymással. A Karlín Studios 17 műterme és galériája 2005 óta működik egy volt gép- és járműgyár, a legendás ČKD Művek területén. A műtermek egy része hazai alkotóknak van fenntartva – a ház egyik lakója a neves cseh festő, Josef Bolf –, de a rezidensprogram szintén rendelkezik saját stúdióhelyiségekkel, ahol fiatal külföldi képzőművészek tölthetnek hosszabb-rövidebb időt, hogy új impulzusokkal gazdagítsák a várost.

A Karlín Studios emellett New Yorkban, Brooklynban is tart fenn rezidensprogramot. A Karlín Studios munkáját kurátorként Caroline Krzyszton irányítja, s az intézmény kezdettől fogva a kiállítási tevékenységek nyílt platformjaként definiálja magát. Saját projektjeik mellett rendszeresen írnak ki pályázatokat, hogy így találjanak új projekteket, és így tölthessék meg friss színekkel a kiállítótereket. A Karlín Studios épületében független galériaprojektek is rendszeresen otthonra lelnek, hogy itt kezdjék meg tevékenységüket. Ezek előbb-utóbb ugyan elköltöznek, de az így létrejött galériák közül jó néhány ma már elidegeníthetetlen eleme a prágai szcénának. A Kortárs Képzőművészeti Alapítvány nagy dokumentációs központja ugyancsak a Karlín Studios helyiségeiben működik.

A Karlín Studios a MeetFactoryhoz hasonlóan széles hálózatot épített ki a potenciális nemzetközi partnerekkel, egyfelől a fontos európai alkotóházakkal, másfelől a Prágában működő külföldi kulturális intézetekkel, amelyek céltudatosan támogatják a kulturális csereáramlást és a művészek mobilitását. A Goethe Intézet vagy az Institut Français saját galéria-helyiségeiben is rendszeresen rendez tárlatokat, ahol az adott országok legaktuálisabb pozícióit és projektjeit mutatja be, és ezzel jelentősen hozzájárul Prága kortárs képzőművészeti életének nemzetközivé tételéhez.

A Karlín Studiost mindemellett szervezetileg és programjával is szoros kapcsolatok fűzik a város egyik legfontosabb, kortárs képzőművészetre szakosodott műcsarnokához, a Vinohradytól nem messze, Smíchovban található FUTURÁHOZ, amelyet ma Michal Novotný igazgat. A Futura szintén egy egykori gyár hátsó udvari épületeiben kapott helyet, és három szinten több mint 1000 négyzetméterrel gazdálkodhat. A boltíves pince szerteágazó téglalabirintusaitól a felső emeletek „white cube” felületeiig rendszeresen nyílnak meg izgalmas tárlatok. Ezeket nem ritkán a legnevesebb cseh kurátorok rendezik, és nemcsak az aktuális helyi szcénából vonultatnak fel fontos és újszerű pozíciókat. Ilyen volt legutóbb az Edith Jeřábková által rendezett csoportos kiállítás, a KOMETA.

A DOX, amely alcíme szerint a kortárs művészet, építészet és dizájn központja, 2008-ban jött létre Leoš Válka vállalkozó és partnere kezdeményezéseként, akik egy másik,

holešovicei iparterület újrahasznosítását tűzték ki célul. A terv, hogy egy nagy, nemzetközi léptékű kortárs képzőművészeti központ jöjjön létre, kezdettől fogva számos támogatóra lelt, olyan politikusok és közéleti személyiségek sorakoztak fel mögé, mint például Václav Havel, egyúttal egy új korszak nyitányát is jelezte. A ház munkáját ma is Válka igazgatja, akit művészeti igazgatóként Jaroslav Anděl segít. A kiállítási programok neves hazai és külföldi kurátorok bevonásával állnak össze, s a ház maga is rendszeresen bekapcsolódik jelentős nemzetközi kooperációs programokba, így sikerül valóban nagyszabású, monumentális és meggyőző tárlatokat, valamint fontos, elismert művészeket behozni a házba. A DOX ugyan következetesen ragaszkodik ahhoz az ideához, hogy programjával a politikai vitákhoz és a globális kortörténet társadalmi jelenségeihez kapcsolódjon, a kezdeti hév és az első évek dinamikus lendülete után ugyanakkor már jól érzékelhető annak igénye is, hogy az intézmény erősebben működjön együtt a helyi művész-közösséggel, reagáljon azok vízióira és kihívásaira, továbbá célirányosabban koncentráljon a nemzetközi tendenciákra s a kortárs képzőművészet új kifejezési formáira.

↳ DOX kiállításterület:
This Place, megnyitó (2014)
© fotó: Jan Slavík, Kristýna Greplová

Folytatás a következő számban ↳ Adamik Lajos fordítása





Öt kérdés az aukciós házak jövőjéről

Miért növekszik folyamatosan a kortárs művészet aukciós piaca?

ARTCURIAL Gioia Sardagna Ferrari Ma már az emberek tudják, hogy a művészet biztonságos befektetési lehetőség. A műkincspiacot már nem néhány amatőr mozgatja: az újonnan megjelent speciális befektetési formáknak és kedvező áraknak köszönhetően az aukciós házaknak sikerült több fajta befektetői csoport felé is nyitniuk. 2013-ban az Artcurial 24%-os növekedést ért el az előző évhez képest. A speciális befektetési formák sokasága és a húsz szervezeti osztályunk működése Franciaország legfontosabb aukciós házává tette az Artcurialt.

BONHAMS Ralph Taylor A műkincspiac összehasonlíthatatlanul demokratikusabbá vált az internet elterjedésének és növekvő befolyásának köszönhetően. Az aukciós házak már nem zárt intézmények, hanem ügyfélorientált vállalkozások. Az eladások növekedéséhez hozzájárulnak a mai gyűjtők információfogyasztási szokásai is. Az aukciós házak olyanok, mint a kerék központi része, ide fut be az összes küllő. Ezek a műkincspiac legláthatóbb és legelismertebb szereplői, így a gyűjtők könnyen követhetik az eseményeket és egyszerűen szervezhetik saját tevékenységüket. Fontos továbbá, hogy a művészet mára egyértelműen legitim befektetési formává vált, és az utóbbi tizenöt évben megelőzte az összes nemzetközi tőzsdét, de a gyűjtők közössége is exponenciálisan növekszik, földrajzi értelemben is.

CHRISTIE'S Sara Friedlander A növekedés egyrészt a hihetetlenül egészséges és mára az egész világra kiterjedt piacnak, másrészt pedig azoknak a kivételes minőségű műalkotásoknak köszönhető, melyekért valóban érdemes harcolni. Mivel egyre több gyűjtő keresi a legjobbak legjobbjait, a háború utáni és kortárs műalkotások különösen jó áron mozogtak az utóbbi két évtizedben. Ráadásul a műkincspiacot stabilitás és tőkeerő jellemzi. Hogy csak egyetlen példát említsek, ma már rengeteg ügyfelünk bánhatja, hogy 2008-ban nem vásárolt több Calder-munkát. Persze a piac átmene-tileg visszaesett, de bebizonyítottuk, hogy a művészet tartja az értékét. Úgy tűnik, az emberek tanultak mindebből, és ma rámenősebben licitálnak, mint valaha.

PADDLE8 Aino-Leena Grapin Az aukciós házak sokat profitáltak a műkincspiac rendkívüli növekedéséből, mind az eladott művek száma, mind az ára tekintetében. Érdekes ugyanakkor, hogy mindeközben – részben a privát eladások növekedésének, az új földrajzi régiók felé való nyitásnak és a kreatív új eladási stratégiáknak köszönhetően – sikeresen növelték a részesedésüket a műkincspiaci eladásokon belül is. Az új befektetői körök megjelenése a kortárs művészeti piacon szintén elősegítette az előretörést – ma már ez a piac szorosan összekapcsolódik a divat, zene, technika és média világával. Az aukciók kiváló belépési lehetőséget biztosítanak az olyan kezdő gyűjtők számára, akik kirekesztve érzik magukat a galériák és a művészvilág egyéb hagyományos intézményeinek köréből. A lényegesen nagyobb átláthatóság és hozzáférhetőség miatt az olyan on-line aukciós házak, mint a Paddle8, különösen vonzóak az ilyen gyűjtők számára.

↪ **ARTCURIAL**
Gioia Sardagna Ferrari
a modern és kortárs
művészet szakértője

↪ **BONHAMS**
Ralph Taylor
igazgató, UK Board

↪ **CHRISTIE'S**
Sara Friedlander alelnök,
a háború utáni és kortárs
művészeti esti árverések
(Evening Sales) vezetője

↪ **PADDLE8**
Aino-Leena Grapin
az európai és közel-keleti
részleg ügyvezető igazgatója

↪ **PHILLIPS**
Martin Klosterfelde
igazgató és nemzetközi
szakértő, Berlin

↪ **SOTHEBY'S**
Alex Branczik a londoni
kortárs művészeti osztály
vezetője

↪ **VILLA GRISEBACH**
Daniel Von Shacky
a kortárs művészeti osztály
vezetője

PHILLIPS Martin Klosterfelde Az elmúlt években az egész kortárs művészeti szcénában jelentősen javultak az eladási statisztikák. Ez két fontos tényező hatásának köszönhető; először is hatalmas kulturális érdeklődés övezi a kortárs művészetet, másrészt a piac ma már a világ minden tájáról hozzáférhető. Korábban a gyűjtők nagy része Európából vagy az Egyesült Államokból került ki, ma már azonban a világon mindenhol találunk kortárs művészeti gyűjteményeket, Dél-, Közép- és Észak-Amerikában, Európában, Kelet-Európában, a Közel-Keleten és Ázsiában is. Ez alapján változtatta meg a piacot.

SOTHEBY'S Alex Branczik A műkincspiac világszerte egyre bővül és egyre több embert ér el, emellett sorra jelennek meg az új művészeti kiállítások és biennálék. Ezek nagy segítségünkre vannak abban, hogy új gyűjtőket csábítsunk be az aukciós házakba. A londoni Sotheby-ben az utóbbi öt évben megduplázódott az új piacokról érkező vásárlók száma. Ezen a nyáron csupán Londonban több mint hetven országból származó gyűjtő vásárolt az aukcióinkon.

VILLA GRISEBACH Daniel Von Shacky A műkincspiac egyik meghatározó trendje az elmúlt évtizedben a globalizáció volt. Ma már megszokott, hogy egy árverésen akár tucatnyi országból licitálnak gyűjtők a világ legkülönbözőbb tájairól. Véleményem szerint az aukció formátuma sokkal könnyebben nyitható meg a széles nyilvánosság felé, mint akár a művészeti vásárok, akár a galériák kiállításai, így ez jelentős tényező cégünk növekedésében. A megbízóink tudják, hogy az aukciós eljárás segítségével a munkák globális nyilvánosságot kapnak, ez pedig semmilyen privát árveréssel nem érhető el.

Manapság a húszas éveikben járó művészek munkái is gyakran cserélnek gazdát csillagászati összegekért. Átalakulóban van-e a fiatal művészek alkotásainak piaca?

ARTCURIAL GSF Kétségtelenül az aukciós házak bírnak a legnagyobb befolyással mind az árakra, mind a piaci keresletre. Az utóbbi években az aukciós házak véleménye többet nyomott a latban egy művész értékének megítélésében, mint a galériáké.

BONHAMS RT Általában nyugtalanít, amikor hatalmas összegeket fizetnek fiatal alkotók munkáiért. A művészek karrierje legalább hetvenéves korukig kellene, hogy tartson, és szakmai öngyilkossággal ér fel, ha valaki félúton abba hagyja. Ugyanakkor nagy kérdés, hogy miként lehet ennyi időn keresztül folyamatosan tartani ezeket a magas eladási árakat. A már jó befektetésként elkönyvelt (blue-chip) művészek gyakorlatilag csak a legelkötelezettebb és legtehetősebb gyűjtők számára megfizethetők, így érthető, ha az újfajta, gyakran befektetési üzleti háttérű vásárlók a fiatalok közül igyekeznek kiválasztani, melyik is lesz a befutó. Ez nem is meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy egy a tanulmányait épp befejező művész fontosabb munkája sosem kerül többé ötezer dollárnál, ha viszont ez a művész két év alatt befut, akkor a munka eladási árában akár meg is kétszereződhet a nullák száma. Ugyanakkor a művészünk ekkor még mindig nem több körülbelül huszonnyolc évesnél. Ez nagyon vonzó és persze izgalmas is, de a legtöbb alkotó esetében elkerülhetetlenül bekövetkezik valamiféle kiegyensúlyozódás, az árak normalizálódása, és nagy kérdés, hogy erre hogyan reagál majd akár a művész maga, akár az őt támogató gyűjtők.

CHRISTIE'S SF Ez elég összetett kérdés. Vajon hogyan gondolkodik erről egy húszéves művész, aki szeretné sokra vinni, a munkájáért pedig dollár százazereket fizetnek egy olyan aukción, amelybe semmilyen beleszólása nincsen? Vajon mit jelent ez az adott művész jövőjére nézve? Vagy az őt képviselő kereskedő jövőjére nézve? Az ilyen helyzetek óriási érzelmi nyomást gyakorolnak azokra az alkotókra, akik egyik nap még az egekben szárnyalnak, másnap pedig már senki nem kíváncsi rájuk. Másfelől mindez kiváló piacfejlesztési lehetőség az aukciós házak számára, ahogy arra is, hogy egy-egy művészt magasabb árkategóriába juttassanak.





PADDLE8 A-LG A Paddle8 kifejezetten a százezer dollár kikiáltási ár alatti műkincsekre szakosodott, amelyek közt sok fiatal alkotót találunk. Bár örülünk, hogy a gyűjtőinket érdeklik ezek a munkák is, azért próbáljuk szem előtt tartani a piac ezen szegmensében tapasztalható drámai lemorzsolódást, valamint egy csillagászati összegű eladás lehetséges negatív hatásait egy fiatal művész karrierjére. A Paddle8 pontosan emiatt nem teszi nyilvánossá az aukció után az eladási statisztikákat: így próbáljuk megvédeni a művészeket a kiugróan magas összegű eladások okozta piaci ingadozásoktól. Azért is dolgozunk együtt ezekkel a fiatal művészekkel, hogy az internet segítségével új módokon juttassuk el munkáikat a piac nyilvánosságára. Jó példája ennek új *Holnap*-sorozatunk, amely kifejezetten most induló, izgalmas, nagyvárosi művészek munkáiból válogat.

PHILLIPS MK Manapság mind az aukciókon, mind a piac más részein nagy a kereslet a húszas éveikben járó művészek munkáira. Korunk gyűjtői gyakran fiatalabbak, mint a korábbi időszakokéi, sokszor nagyon pontosan tudják, hogy kitől melyik munkát szeretnék megvenni, és hajlandóak is óriási összegeket fizetni, ha nagyon akarnak egy alkotást. Az aukciókon ez könnyen vezet igen magas eladási árakhoz, ami jó az adott munka eladójának, mi azonban mindig lelkiismeretesen szem előtt tartjuk azt is, hogy milyen hatással lehet ez egy fiatal művész piaci helyzetére.

SOTHEBY'S AB Az olyan eseményeken, mint a Frieze Week, amikor egy hétig az egész város a kortárs művészet legfrissebb eredményeire figyel, mi is szívesen ragadjuk meg az alkalmat fiatal művészek bemutatására. A hét esti árverésén nagy érdeklődés övezte az olyan alkotókat, mint Lucien Smith, Israel Lund és Danh Võ, tapasztalatom szerint a gyűjtők izgatottan fogadják, amikor történelmi kontextusban, a háború utáni művészet nagyjai mellett jelenik meg egy-egy ilyen feltörekvő művész.

VILLA GRISEBACH DVS Ez egy meglehetősen spekulatív és változékony piac. Érdemes felidézni azokat a neveteket, amelyek 2006-ban és 2007-ben Londonban és New Yorkban az esti árveréseket vezették. Egy részük mára teljesen eltűnt az aukciókról. Úgy vélem, hogy nekünk, aukciós házaknak különösen felelősségteljesen kell eljárunk a fiatal művészek esetében. Épp ezért a magunk részéről nagyon szigorúan megválogatjuk, melyik fiatal művész munkáit bocsátjuk árverésre.

Vajon később újra visszatérünk a korábbi generációk már befutott művészeihez, vagy folytatódik a fiatal alkotók trendje?

ARTCURIAL GSF Mindkét trend folytatódni fog. Az Artcurialt az teszi különlegessé az aukciós házak között, hogy eklektikusan viszonyul a műkincspiachoz. Bár mi vagyunk a legfontosabb francia aukciós ház, fontosnak tartjuk a kortárs művészet és a fiatal alkotók támogatását is. Egyszerre vagyunk aukciós ház és kulturális központ. A megszokott árverések mellett gyakran szervezünk előadásokat, beszélgetéseket művészekkel, de a miénk Párizs legjobb művészeti könyvtára is.

BONHAMS RT Köztudott, hogy a piac ciklikus működésű. A divatok is hullámokban erősödnek meg és halnak el, de az igazán nagy változást a piac életében mégis az újabb gyűjtők ízlése hozza el. Hogy csak egyetlen példával éljek: mostanában született meg az első igazán vásárlóképes afro-amerikai gyűjtő nemzedék, ezért valószínűnek tartom, hogy az egyesült államokbeli afro-amerikai művészek jelenleg szinte elhanyagolható aránya a jövőben jelentősen nőni fog. Hasonló a női művészek helyzete is. A férfiakhoz képest még mindig sokkal kevesebb az elismert női művésztől származó nagy munka.

CHRISTIE'S SF A legjobb gyűjtők egyszerre tekintenek előre a jövőbe és visszafelé a múltba. A gyűjtők korábban a kanonizált nagy mesterek és az impresszionisták munkáira koncentráltak, az ötvenes évektől kezdve azonban elkezdték vásárolni a kortárs munkákat is. Ez sokak számára izgalmas vállalkozás, hiszen így kapcsolatba léphetnek a koruk kultúráját formáló művészekkel, kereskedőkkel és más ízlésformálókkal. Ma már érdekes módon olcsóbban vehetünk egy Rembrandt-rézkarcolt, mint egy Christopher Wool-munkát. Most épp a remekművek uralják a piacot, úgyhogy, ha éppen egy jól sikerült Brueghel- vagy Warhol-kép kerül kalapács alá, akkor biztosan nagy lesz érte a versengés.

PADDLE8 A-LG A Paddle8 mindig is támogatta, hogy a gyűjtőink különböző kategóriájú munkákat vásároljanak. Úgy gondoljuk, hogy az eltérő történelmi korokból származó és különböző médiumú alkotások párbeszéde gyakran sokkal inspirálóbb, mint egy homogén, egységes gyűjtemény. Tapasztalatunk szerint a gyűjtőket éppúgy érdeklik a régi nagy mesterek, mint a fiatal tehetségek.

PHILLIPS MK Nehéz megjósolni a jövőt, és még nehezebb a hosszú távú tendenciák kijelölése, de nekem az a meggyőződés, hogy a piac továbbra is erős marad, és továbbra is elsősorban a minőséget és a ritkaságot fogja előnyben részesíteni. Látható, ahogy folyamatosan növekszik a háború utáni művészek iránti kereslet és munkáik ára. Ennek egyik oka az, hogy újabb és újabb gyűjtők ismerik meg, fedezik fel a piacot, de erősíti a folyamatot a korábbi művészgenerációk munkáinak és művészettörténeti kontextusának az újraértékelése is. Ilyesmi történik például napjainkban a Pictures Generation művészeivel.

SOTHEBY'S AB Úgy vélem, számos kortárs műgyűjtő szeret egy lépéssel a többiek előtt járni, és azáltal boldogulni a piacon, hogy rájön, kik is lesznek a jövő nagy művészei. Ez azonban korántsem zárja ki a múlt felé fordulást, az olyan régebbi művészek felfedezését, akiket valamilyen oknál fogva nem ismertek fel a múzeumok és a műkincspiac. Érdeemes megfigyelni például, hogy mekkora változás történt Günther Förg kritikái megítélésében és munkái beárzásában tavaly bekövetkezett halála óta.

Azt hiszem, mivel egyre több ügyfelünk szeret különböző kategóriájú műveket gyűjteni, máris hatalmas az érdeklődés mind a régebbi, mind az újabb műalkotások iránt. Például a júliusi *Régi mesterek és brit festők esti árverésén* a Sotheby's London megdöntötte az esemény minden korábbi eladási rekordját. Többen látogattak el az árverésre és több országból, mint bármikor azelőtt. Ugyanakkor az itt megjelentek közül sokan licitálnak kortárs műalkotásokra az októberi Frieze Week aukcióin is.

VILLA GRISEBACH DVS Úgy látom, jelenleg igen erős trend az elmúlt harminc-negyven év művészeinek az újra-felfedezése. A Zeroval kezdődött, aztán néhány éve hirtelen megugrott az Arte Povera népszerűsége is, most pedig épp a hetvenes és nyolcvanas évek olyan művészei vannak soron, mint Günther Förg és Albert Oehlen. Egyes fiatal művészekkel összehasonlítva ebben a piaci szegmensben kifejezetten jó áron vehetünk fantasztikus, művészettörténeti jelentőségű munkákat.

Megélhetjük, hogy egy műalkotás egymilliárd dollárért keljen el?

ARTCURIAL GSF Hát persze! A művészet világában bármi megtörténhet!

BONHAMS RT Semmi kétség afelől, hogy látni fogunk ilyen áron eladott műveket. Egyre több olyan ember él a világon, akinek egy milliárd dollár csupán a vagyona apró töredékét jelenti. Általánosságban elmondható, hogy azok, akiknek a vagyona meghaladja a százmillió dollárt, igyekeznek művészeti gyűjteményeket is felvenni a portfóliójukba – a statisztikák egyszerűen szédítőek. Mivel több a magángyűjtemény, mint a közgyűjtemény, egyre apad azoknak a műveknek a száma, amelyek ilyen összegekkért cserélhetnek gazdát. Ennek következtében a kereslet-kínálat egyensúlya megbomlott, így amikor előkerül egy főmű egy viszonylag keveset alkotó nagy művésztől (Van Gogh jó példa erre), akkor a határ a csillagos ég.

CHRISTIE'S SF Miért ne adhatnának egy műért akár egy trillió dollárt is?

PADDLE8 A-LG Természetesen lehetségesnek tartok egy egymilliárd dolláros vételt, de engem személy szerint sokkal jobban érdekel az a kérdés, hogy mikor lesz a világon egymilliárd gyűjtő, akinek műalkotások vannak az otthonában. Ami pedig a befektetések megtérülését illeti, véleményem szerint sokkal jobban jár az ember, ha több 10 000 és 50 000 dollár közötti munkát vásárol, mintha egymilliárd dollárt költene egyetlen alkotásra az esti árverésen!

PHILLIPS MK Az aukciós piacon töltött éveim során megtanultam, hogy az ember soha ne mondja azt, hogy soha: egy aukción bármi megtörténhet, ha a licitálóknak megvan a vagyoni hátterük, módjuk és elszántságuk hozzá. (Persze lehet, sokáig kell élnem ahhoz, hogy egy egymilliárdos eladást lássak!)

SOTHEBY'S AB Bármi megtörténhet. Voltak idők, amikor az emberek elképedtek volna egy százmillió dolláros aukciós eladás lehetőségének hallatán, ma azonban ennek többszöröséért is gazdát cserélnek műalkotások.

VILLA GRISEBACH DVS Minden lehetséges, különösen, ha ötvenéves távlatokban gondolkodunk. Ötven évvel ezelőtt mindenki túlzásnak tartott volna egy százmillió dolláros vételárat, azóta azonban számos alkalommal láthatunk már ilyet.

Milyen hatással van az aukciós piacra az on-line licitálás?

ARTCURIAL GSF A megfizethető áraknak köszönhetően az on-line licit segítségével kifejezetten könnyen ismerkedhetnek meg az emberek a műkincspiac működésével. Mi nem versenytársat látunk az internetes aukciós házakban, hiszen különböző a célpiacunk. Inkább kiegészítjük egymást.

BONHAMS RT Az on-line licitálás kétségkívül fontos szerepet játszik majd a jövőben. Ez részben annak köszönhető, hogy az on-line munkával rengeteg tapasztalatot lehet szerezni, ugyanakkor ennek a hatása akkor fog igazán megmutatkozni, ha javulnak a munkák internetes megjelenítésének a körülményei. Az ilyen ügyletek sokkal nagyobb diszkrécióval történnek, a térbeli távolság nem akadály, az aukciós házak pedig sokkal kevésbé tudják ellenőrzés alatt tartani a piacot. Egyértelmű, hogy a nagy látványos aukciók mindig is a nyilvánosság előtt fognak zajlani, de ahogy egyre több társadalmi csoport válik a gyűjtésben érdekeltté, a művek fogyasztása elkerülhetetlenül prózaibb és egyszerűbb keretek közt fog zajlani.

CHRISTIE'S SF Az e-kereskedelmi platformunk átírja az eddigi játékszabályokat. Az ember beül az árverési terembe, és látja, ahogy az emberek licitálnak, Olaszországtól Koreáig a világ minden tájáról. Nálunk minden megvehető elektronikusan: az ember egy, az aukciós teremben kikiáltott egymillió dolláros tételre is licitálhat, de ha úgy tetszik, vehet karórát is a kizárólag on-line elérhető kiárúsításon. A miénk a piacon a legnagyobb szabású on-line vállalkozás, a Christie's név pedig garantálja a legmagasabb minőséget.

PADDLE8 A-LG A Paddle8 kizárólag on-line árveréseket rendez, így létének lényegéhez tartozik az on-line licitálás. Az aukciós ház alapításakor két szempont motivált bennünket. Egyrészt úgy véltük, hogy ideje javítani a több száz éves aukcióipar működésének hatásfokán. Másrészt szemtanúi voltunk a 21. századi gyűjtő megjelenésének – aki költségérzékeny, csatornafüggetlen, nomád szubjektum, otthonosan mozog a digitális világban, igényli a közvetlenséget és szívesen gyűjt különböző kategóriába tartozó műveket –, és úgy láttuk, hogy igényeit nem elégítik ki a hagyományos aukciós házak. A megoldást egy on-line aukciós ház megalapításában láttuk, amely sikeresen kombinálja a hagyomá-

nyos intézmények hozzáértését és eleganciáját az internet nyújtotta hatékonysággal és globális hozzáféréssel. Működésünk három éve alatt beérték elképzelésünk gyümölcsei. 2014 első felében a Paddle8 17,8 millió dolláros műkincsforgalmat bonyolított le, ami 400%-os fejlődés 2013 hasonló időszakához képest. Mi is némileg meglepődve tapasztaltuk, hogy gyűjtőink jelentős része a hagyományos aukciós házaktól is rendszeresen vásárolt azelőtt, de szívesen licitáltak, vettek és adtak el on-line is, ráadásul ugyanolyan könnyedséggel, mint ahogy az ember Valentino-ruhát vesz a Net-a-Porternél, első osztályú repülőjegyet foglal a Kayaknál vagy épp autót rendel az Ubernél.

PHILLIPS MK Nagyot nőtt azon ügyfeleink száma a Phillipsnél, akik az interneten keresztül licitálnak az árverésre bocsátott munkákra. Ami a kizárólag on-line működő aukciós házakat illeti, nos őket egyáltalán nem tartom versenytársnak, hiszen mi nagyon különböző típusú szolgáltatást és élményt kínálunk az ügyfeleinknek.

SOTHEBY'S AB Az on-line műkincspiac egyre fontosabbá válik, ez nagyszerű lehetőség számunkra újabb gyűjtők elérésére. Hamarosan kezdetét veszi a Sotheby's és az eBay együttműködése, melynek köszönhetően az aukcióink egy része megnyílik az eBay 145 millió felhasználója előtt. Hihetetlenül izgalmas idők ezek a cég számára, hiszen úttörő jelentőségű új eladási modelleket vezetünk be az online műkincspiacon.

VILLA GRISEBACH DVS Az on-line licitálás egyre fontosabbá vált az elmúlt két évben. Rengeteg új ügyfelet hozott, főleg külföldieket, úgyhogy egyértelműen megérte erre is nyitnunk, és a jövőben is bővíteni kívánjuk a kínálatunkat ebben az irányban. Természetesen nagy figyelemmel követjük a piaci változásokat, így az on-line aukciós házak elindulását is. Amennyire meg tudom ítélni, az ő szolgáltatásaik másfajta gyűjtők igényeire vannak szabva, mint a mieink. A megbízások megszerzésének tekintetében mindenesetre ritkán kerülünk egymással versenyhelyzetbe.

Bécstől Zágrábig

Aktuális időszaki kiállítások

Bécs

Albertina

A-1010 Wien, Albertinaplatz 1.
www.albertina.at

- **Arnulf Rainer**
2014. szeptember 3. – 2015. január 6.
- **Karl Prantl: The Language of Stones**
2014. október 17. – 2015. február 1.

21er Haus (Belvedere)

A-1030 Wien, Schweizergarten,
Arsenalstraße 1.
www.21erhaus.at

- **Sigmund Freud**
– **Joseph Kosuth installációja**
2014. szeptember 19. – 2015. január 18.
- **Peter Weibel – Media Rebel:**
Warning! This Exposition
Can Change Your Life
2014. október 17. – 2015. január 18.

Essl Museum

3400 Klosterneuburg bei Wien,
An der Donau-Au 1.
www.essl.museum

- **The Future of Painting**
2014. október 3. – 2015. február 8.

Kunsthalle Wien

A-1070 Wien, Museumplatz 1.
www.kunsthallewien.at

- **Blue Times**
2014. október 1. – 2015. január 11.
- **Kidnappers Foil**
2014. november 14. – 2015. január 18.
- **Tony Conrad:**
Two Degrees of Separation
2014. december 3. – 2015. március 8.

MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien)

A-1070 Wien, Museumplatz 1.
www.mumok.at

- **Hippies Use Side Door**
– **Cosima von Bonin**
2014. október 4. – 2015. január 18.
- **Pin – Jenni Tischer**
2014. október 18. – 2015. február 1.
- **The Present of Modernism**
2014. március 4. – 2015. február 15.

Secession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12.
www.secession.at

- **Chto Delat: Time Capsule.**
Artistic Report on Catastrophes
and Utopia
2014. november 21. – 2015. január 25.
- **Renata Lucas**
2014. november 22. – 2015. január 25.

Brno

Moravian Gallery in Brno

662 26 Brno, Husova 18.
www.moravska-galerie.cz

- **Multimedia Overlaps**
of the Artistic Avant-Garde
2014. november 28. – 2015. április 26.

Budapest

Ludwig Múzeum

1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
www.lumu.hu

- **Ludwig 25. A kortárs gyűjtemény**
2014. nov. 13. – 2015. december 31.
- **Ciprian Mureşan – Egzisztenci-**
átokat szerződés szavatolja
2015. január 16. – 2015. március 22.
- **Jasmina Cibic: Spielraum**
– **The Nation Loves It**
2015. január 30. – 2015. március 8.

Magyar Nemzeti Galéria

1014 Budapest, Szent György tér 2.
www.mng.hu

- **Fordulópontok. A huszadik század**
1914, 1939, 1989 és 2004 tükrében
2014. november 14. – 2015. február 15.

Műcsarnok

1146 Budapest, Dózsa György út 37.
www.mucsarnok.hu

- **Tommaso Tannini:**
H. azt mondta, szeret minket
2014. november 29. – 2015. február 8.
- **Képpraxisok**
– **Hegedűs 2, Lévay, Váli**
2014. december 13. – 2015. február 1.

Szépművészeti Múzeum

1146 Budapest, Dózsa György út 41.
www.szepmuveszeti.hu

- **Alan Sonfist. Időtájkép.**
A land art kezdetei.
2014. december 18. – 2015. február 15.

A38

Budapest, Petöfi híd
www.a38.hu

- **drMáriás: Kék Duna keringő**
2015. január 27. – február 15.

acb Kortárs Művészeti Galéria

1068 Budapest, Király utca 76.
www.acbgaleria.hu

- **Roskó Gábor: Az átkozott remény**
2015. január 16. – február 26.

Budapest Galéria

1036 Budapest, Lajos u. 158.
www.budapestgaleria.hu

- **MemoryLab**
– **Photography Challenges History**
2014. november 13. – 2015. január 12.
- **Munka-művek**
2014. január 23. – március 8.

Faur Zsófi Galéria

1114 Budapest, Bartók Béla út 25.
galeriafaur.hu

- **Rizmayer Péter – Időátmérő**
2014. december 17. – 2015. január 30.

Fővárosi Képtár**Kiscelli Múzeum**

1037 Budapest, Kiscelli u. 108.
www.btmfk.iif.hu

- **Installációk a Fővárosi Képtárban
1992–2014**
2014. október 3. – 2015. január 20.

Higgs Field

1051 Budapest, Hercegprímás u. 11.
higgs.hu

- **Persijn Broersen, Margit Lukács:
Változékony területek**
2014. november 19. – 2015. január 30.

Godot Galéria

1114 Budapest, Bartók Béla út 11.
www.godot.hu

- **Erdélyi Gábor: Körbe-körbe**
2014. január 8. – február 7.
- **Silard Isaak: Szent és profán**
2015. február 11. – március 14.

Inda Galéria

1061 Budapest, Király u. 34.
www.indagaleria.hu

- **Koronczi Endre: Ploubuter Park
– A tudomány dicsérete,
a vallás csodálata, a filozófia
nagyrabecsülése...**
2014. december 10. – 2015. január 30.

Jurányi Galéria

1027 Budapest, Jurányi u. 1.
www.juranyihaz.hu

- **Mátrai Erik – Martin Henrik:
Hullám-tér 05**
2014. december 15. – 2015. január 18.

Kassák Múzeum

1033 Budapest, Fő tér 1.
www.kassakmuzeum.hu

- **Kollektív ornamentika
– Lepsényi Imre**
2014. október 2. – 2015. március 1.

Kisterem

1053 Budapest, Képiró u. 5.
www.kisterem.hu

- **Szegegy-Maszák Zoltán: Tárgyak**
2015. január 14. – február 13.

Labor

1053 Budapest, Képiró u. 6.

- **Vidra Réka:
Ezer daru Budapestnek**
2015. január 9. – január 15.

Magyar Műhely Galéria

1072 Budapest, Akácfa utca 13.
www.magymuhely.hu

- **Németh Péter Mikola: Magyar Skíz
– Lapok egy verseskönyvből**
2015. január 8. – január 30.

MAMŰ

1071 Budapest, Damjanich u. 39.
www.mamu.hu

- **Szubreál – Szubjektív Realizmus**
2015. január 22. – február 13.

Molnár Ani Galéria

1088 Budapest, Bródy Sándor u. 22.
www.molnaranigaleria.hu

- **Gálhidy Péter: Messziről zöld**
2014. december 4. – 2015. január 31.

Óbudai Társaskör Galéria

1036 Budapest, Kiskorona utca 7.
www.obudaitarsaskor.hu

- **Dorsánszki Adrienn:
A kíváncsiság egyesült államai**
2015. január 7. – február 1.

Platán Galéria (Lengyel Intézet)

1061 Budapest, Andrássy út 32.
www.polinst.hu/platan/kiallitasok

- **Az Apró dolgok Istene**
2015. január 8. – január 22.
- **Aleksandra Urban – Horror Pista:
Crowd Pleasers**
2015. január 14. – február 11.
- **Point of Meeting: EAST**
2015. január 28. – február 11.

Robert Capa Kortárs**Fotográfiai Központ**

1065 Budapest, Nagymező utca 8.
capacenter.hu

- **Kép és képtelenség**
2014. november 17. – 2015. február 28.

Stúdió Galéria

1077 Budapest, Rottenbiller u. 35.
www.studio.c3.hu

- **Parcella – az AKSE új tagjainak
bemutató kiállítása**
2014. január 15. – február 12.

Trafó

1094 Budapest, Liliom u. 41.
www.trafo.hu

- **Kis Róka Csaba: Weltschmerz**
2014. december 19. – 2015. február 1.

Új Budapest Galéria

1093 Budapest, Fővám tér 11-12.
www.balnabudapest.hu

- **Kortársak: Gyűjtők és művészek**
2014. december 19. – 2015. március 1.

Budapest

Várfok Galéria

1012 Budapest, Várfok utca 11.
www.varfok-galeria.hu

- **Mulasics László retrospektív**
2014. december 5. – 2015. január 31.

Vasarely Múzeum

1033 Budapest, Szentlélek tér 6.
www.vasarely.hu

- **A szín testet ölt**
2014. október 9. – 2015. január 11.

Viltin Galéria

1061 Budapest, Vasvári Pál utca 1.
www.viltin.hu

- **Átmeneti tárgyak – Chilf Mária**
2014. december 10. – 2015. január 31.

Debrecen

MODEM

4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.
www.modemart.hu

- **Körhinta – Erwin Olaf**
2014. október 25. – 2015. február 1.
- **A festő dolga – Birkás Ákos**
2014. október 12. – 2015. február 8.

Dunaújváros

Kortárs Művészeti Intézet Dunaújváros

2400 Dunaújváros, Vasmű út 12.
www.ica-d.hu

- **Dunaújvárosi szlalom**
2014. november 21. – 2015. január 16.

Eger

Kepes Intézet

3300 Eger, Széchenyi István utca 16.
www.kepeskozpont.hu

- **II. Országos Akverell Triennálé**
2014. december 13. – 2015. március 15.

Graz

Kunsthau Graz (Universalmuseum Joanneum)

A-8020 Graz, Lendkai 1.
www.museum-joanneum.at

- **The Art of Mr. Nestler**
2014. október 24. – 2015. február 22.
- **Damage Control**
– **Art and Destruction Since 1950**
2014. november 14. – 2015. február 15.

Kijev

Pinchuk Art Centre

01004 Kijev, 2. Velyka Vasylkivska /
Baseyna str.
pinchukartcentre.org

- **21 Artists Shortlisted
for the Future Generation
Art Prize 2014**
2014. október 25. – 2015. január 4.
- **Group exhibition
of the Patron artists of the
Future Generation Art Prize**
2014. október 25. – 2015. január 4.

Kolozsvár

Bázis (Ecsetgyár)

Kolozsvár, Henri Barbusse utca 59–61.
www.bazis.ro

- **Control Structures – David Farcas**
2014. november 7. – 2015. február 3.

PlanB (Ecsetgyár)

Kolozsvár, Henri Barbusse utca 59–61.
www.plan-b.ro

- **Domino Dancing, Tom Chamberlain, Catalin Ilie, Ciprian Muresan, Esra Oezen, Lucia Simon**
2014. november 28. – 2015. január 17.

Krakó

MOCAK

30-702 Krakow, ul. Lipowa 4.
www.mocak.pl

- **Julian Opie:
Sculptures, Paintings, Films**
2014. október 18. – 2015. január 25.
- **Installation or Object?
Works from the MOCAK Collection**
2014. október 18. – 2015. január 18.
- **Mikołaj Smoczyński:
Object, Space, Photography**
2014. október 18. – 2015. január 11.

Bunkier Sztuki

31-011 Kraków, Pl. Szczepański 3A
www.bunkier.art.pl

- **Jaśmina Wójcik: The Spa**
2014. december 19. – 2015. február 1.
- **Anna Molska: Cast**
2014. december 19. – 2015. február 1.

Linz

Lentos Kunstmuseum

4020 Linz, Ernst-Koref-Promenade 1.
www.lentos.at

- **Purewater – The Most Valuable
Resource in the World**
2014. október 3. – 2015. február 15.
- **The Plundering – Oliver Ressler**
2014. október 3. – 2015. február 1.

Miskolc

Miskolci Galéria

3531 Miskolc, Rákóczi u. 2.
www.miskolcigaleria.hu

- **XXII. Miskolci Téli Tárlat**
2014. december 7. – 2015. január 10.

Nagyszében

Brukenthal Museum

Nagyszében, Piata Mare 4–5.
www.brukenthalmuseum.ro

- **The Eliza and Vladimir Cantaragiu Donation**
2014. december 1. – 2015. január 31.

Paks

Paksi Képtár

7030 Paks, Tolnai út 2.
www.paksikeptar.hu

- **Emelet – Sebestyén Zoltán**
2014. november 21. – 2015. február 15.
- **Megfestett festék – Nemes Márton**
2014. november 21. – 2015. február 15.

Pécs

Pécsi Galéria m21

7630 Pécs, Zsolnay Vilmos út 37.
www.pecsigaleria.hu

- **A tékozló fiú**
2014. nov. 29. – 2015. január 18.

Pozsony

Danubiana

Bratislava-Čunovo, Vodné dielo
www.danubiana.sk

- **Hermann Nitsch:**
Das Orgien Mysterien Theater
2014. nov. 29. – 2015. március 22.

Bratislava City Gallery

Mírbač Palace – 815 35 Bratislava,
Františkánske nám. 11
www.gmb.sk

- **Yuri Kozyrev**
2014. nov. 19. – 2015. február 1.
- **Nataša Floreanová:**
Orbis Printus
2014. nov. 28. – 2015. február 1.

Prága

Meet Factory

150 00 Praha 5, Ke Sklárně 3213/15
www.meetfactory.cz

- **Lad'a Gažiová: Untitled**
2014. október 9. – 2015. március 22.
- **Thomas Bischoff: Oscillations**
2014. december 3. – 2015. január 30.
- **Between the Walls**
2014. december 3. – 2015. február 8.

DOX Art Centre

Praha 7, Poupětova 1.
www.dox.cz

- **This Place**
2014. október 24. – 2015. március 2.
- **The Soul of Things:**
Emila Medková and Pavel Nešleha
2014. október 10. – december 14.
- **Ladislav Kuk:**
“The Exhibition Was...”
2014. december 1. – 2015. január 5.

- **Modes of Democracy**
2014. nov. 14. – 2015. március 16.

Salzburg

Museum der Moderne

A-5020 Salzburg, Mönchsberg 32.
www.museumdermoderne.at

- **Etel Adnan. Writing Mountains**
2014. november 11. – 2015. március 8.
- **Self-Timer**
2014. november 29. – 2015. március 15.
- **Isa Genzken. New Works**
2014. november 22. – 2015. február 22.
- **Systems & Subjects. Works from the Generali Foundation, MAP and Museum der Moderne Salzburg Collections**
2014. október 25. – 2015. május 3.

Sepsiszentgyörgy

MAGMA

52008 Sepsiszentgyörgy,
Szabadság tér 2.
www.magma.maybe.ro

- **Péter Ágnes: A víz geometriája**
2015. január 15. – 2015. február 6.

Szeged

REÖK

6720 Szeged, Tisza Lajos krt. 56.
www.reok.hu

- **Ha eljön az angyal...**
2014. dec. 4. – 2015. január 18.

Székesfehérvár

Szent István Király Múzeum

8000 Székesfehérvár, Fő utca 6
www.szikm.hu

- **Türelemjáték**
– **Varga Gábor Farkas**
2014. szept. 27. – 2015. január 25.

Szentendre

Művészet Malom Szentendre

2000 Szentendre, Bogdányi út 32.
www.femuz.hu

- **Barcsay 25**
2014. dec. 5. – 2015. január 26.
- **Konstruktív+Inter+Konkrét**
2014. nov. 22. – 2015. január 26.

Veszprém

Csikász Galéria

Művészetek Háza Veszprém
8200 Veszprém, Vár u. 17.
www.arthouseweb.hu

- **T. Szabó László: 60+1**
2015. január 31-ig

Zágráb

Muzej Suvremene Umjetnosti

Zagreb / Museum of Contemporary Art Zagreb (MSU)
10000 Zagreb, Av. Dubrovnik 17.
www.msu.hr

- **Peter Kogler: Announcements**
2014. dec. 18. – 2015. február 20.



A borzalmat festeni, nem a kiáltást

Kis Róka Csaba: Weltschmerz

Bartók Imre

„megfoghatatlan tartama,
az idő tévedése:
a testtelen alak maga
bezárt a Létezésbe”

(Borbély Szilárd)

Kis Róka Csaba eddigi művészetének egyik fontos és meghatározó védjegye – és ebben rokonítható a fenti mottó szerzőjével –, hogy (részben) premodern eszköztárral, illetve díszletekkel beszél a késő modern problémáiról. A műveire oly jellemző testi torzulások, aberrációk, mutációk, az emberi és állati minőségek minduntalan egy karneváli találkozásban keverednek össze egymással, az alakok az erőszak médiumán keresztül átjárnak egymásba; itt minden érintkezés pusztítás, és a korábbi művein mindez többnyire egyetlen örömtelen koituszban egyesül. A kavalkádból huszárok, janicsárok, erdőjárók, zsellérek bukkannak fel, hogy a népkarakterológiai eszményképek paródiájaként bontsák le, egyúttal írják is tovább a lovasnemzet mítoszát. Kiderül, hogy a nyergek alatt nem hús, hanem ciszták puhultak, s a hátrafelé irányzott íjak idege sem macskabélből készült, hanem köldökzsinórból. A jelenlegi tárlat egyik műve – *A nemzet szellemének lakhelye* – címében még erőteljesen utal ezekre a témákra, és persze a korábbi életmű több jelentős motívuma is továbbél, mégis úgy vélem, Kis Róka művésze fontos lépést tett előre, hiszen elhagyva a saját magának kreált történelem bestiális színpadát, ezúttal erőteljesebben nyit egy absztrakciós tér, a világ és annak fájdalma felé. A *Weltschmerz* immár nem „a barokk rejtett skizofréniaját” (Nemes Z. Mária) viszi színre, hanem egy mélyebb,

történelmen kívüli, a testbe menekülő, illetve a psziché belsőjében fészkelő problémával szembesít, és egy elvontabb környezetben vizsgálja az ember morfológiai lehetőségeit.

Érdeemes talán felidézni azt a konceptuális hátteret, amely felől ez a (test)kultúra íródik. Nietzsche-től származik az antropológiai fordulatot jelző megjegyzés, mely szerint „az ember a még nem rögzített állat”. Ez a tétel kettős értelemben veendő: az ember nem tekinthető rögzítettnek egyrészt az univerzumban betöltött helyét illetően, másrészt nem rögzített önmagához való viszonyában sem, ugyanis nincsen végleges alakja, továbbá külső látszata és belső lényege között rendre konfliktus támad. Pontosan ezért gyanakszunk a mostani tárlatán látható képekre, hiszen sosem világos, hogy a kvázi emberi alakok/arcok nem maszkok-e csupán, és hogy a húsvat fogyasztó, egyszerre steril és idegen tájak biomjainak párjától füledt környezetekben álló, gyakran önpusztító lények nem valóságosabbak, eredetibbek-e a bármilyen befejezettnek tekintett emberábrázolásnál.

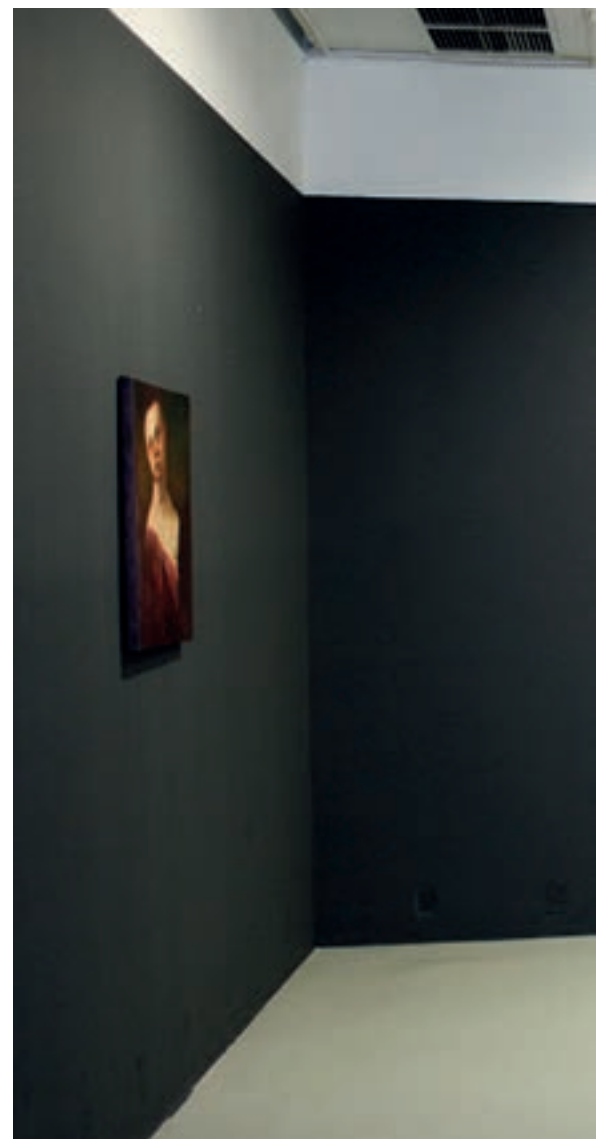
Hamar felmérhetjük ugyanis, hogy a címe ellenére sajátos derűt árasztó kiállítás művei az alaktalan szövetképződmények és a nagy mesterségbeli tudással elkészített, hagyományos értelemben vett portré közötti lehetőségek igen széles skáláját mutatják meg, ezzel is utalva rá, hogy a két véglet között itt pusztán fokozati különbség van. Gondolhatunk itt egyfelől az amorf képződményeket színre vivő művekre, mint például a *Vak hús*, illetve a minden igényt kielégítő megformáltsággal létrehozott *Szürkeállomány* című festményre. Kis Róka portréi nem arccat állítanak elénk abban az értelemben, hogy a test anyagához képest önállóan létező, eszmei felületekként tekinthetnénk rájuk, de csonkolt alakjai sem utalnak a szervesség őstörténetére, olyan közegre, amelyből a későbbi formák előburjánza-

→ Trafó Galéria, Budapest
→ 2014. december 9. – 2015. február 1.

← **Kis Róka Csaba**
(2014) olaj, vászon
© foto: Erdeti Gábor

nak. Nincs genealógia, nincs eredete a létezésnek, és talán ebben gyökerezik ennek a világnak a fájdalma is – nincs kiút. A *Weltschmerz* diffúz fogalmában az igazi kérdés a birtokviszony iránya: vajon a fájdalom az, ami rátelepszik egy világra, vagy a világ az, amit eredendően fájdalomként fedezünk fel? Mi a kettő között a különbség? A felfedezés és a felfedező, vagyis a világra szó szerint kinyíló emberi test – mint a fájdalom helye – hogyan képes egyszerre elfedni és kielezni ezt a problémát? Válaszokat természetesen nehéz adni, de néhány felvetést azért megkockáztathatunk.

Többek közt azt érdemes tudatosítani, hogy az apokaliptikus jelleg és a látszólagos aberrációk ellenére a tárlat teste, illetve alakjai nagyon is közönségesek, hiszen se nem betegek, se nem egészségesek. Kivétel nélkül emberi alakok abban az értelemben, ahogy az emberi alak a saját test és a másik testének tapasztalatának kerülőútján felkínálja magát a megfestésre. Mivel a képzőművészet konceptualizálódása magával hozta a test és az alak jelentőségének teljes átértékelődését, ezért a hagyományostól – melyeket a zártság jellemez – eltérő ábrázolásokat többé nem értelmezhetjük egy ideáltipikus eredeti elfajzásaként.¹ Ezért az irtózat burjánzása, a John Carpenter-féle *Valamit* (*The Thing*, 1982) idéző cápaharapás-gyomor, a torzóleválás, epileptikus görcsök, az Arrakis homokférgei előtt tisztelő húspiszoár; mindezek az alakok mintha a varázskamrák vitrinjeibe szorult preparátumok volnának, amelyek többé nem veszélyeztetik kiürült környezetüket – legfeljebb magukra jelentenek fenyegetést. Számptalan ektópia, rendellenesség, kitüremkedés, amelyekből kiénekel a pergő vér. „Feszültségek, nyomások, áramok, rögök, trombózisok, értágulatok, vérszegénység, vérzések, hasmenések, önkivületek, hajszálérpedések, szivárgások, transzfúziók, foltok, kloákák, tárnák, csatornák, habzások, kiszáradások, vörös vér, fekete vér, alvadt vér, elektrolizált, befecskendezett, levett vér, kifröccsent, összegyűlt, felitatott, megkocsonyásodott, megkötött, osztályozott, megszámozott vér, vércsoport, vérbank.”² Bugyog a nedv, mégsem csupán a vérkeringés karteziánus újrafelfedezéséről van szó, hanem egy paradigmaváltásról is. A horror, a képek kontextus nélküli fantasztikuma, a realizmus tagadásának mélyén olyan belátás rejtőzik, amelyet maga is a realizmusnak köszönhet – a valóságot már ismerjük, és köszönjük, nem kérünk belőle. Csakhogy a valóságtól való bármiféle elrugaszkodás sem vezet el egy másik, élhetőbb világba, hiszen a festményeken látható monstrumok belső életének egyetlen tanulsága, hogy a szervek és a szövetek létezése önmarcangolás. A vágynak nincs tárgya, a düh is csüggedt és fáradt (*Düh*).



Még a péniszek szerepe is átértékelődik a korábbi művekhez képest – a fallosz többé nem a másikat szó szerint átdőfő fegyver, de nem is kasztrációs jel, hanem emlék, szomorú füllentés, összegubancolódott zsineg (*Gyalázatos rendszer*).

Ezek a festmények sajátos ismeretelméleti dimenzióval is rendelkeznek, és erre már címükben is többször utalnak. Fontos művek címei idézik fel a számkivetettek, fogyatékosok, páriák világát: *Alávaló bányászás*, *Beszédképtelenség*, és megtaláljuk ennek az aspektusnak a szociális párhuzamait is: *Gyalázatos rendszer*, *Kényszermunka*. Ugyanakkor jelen van a hússosztályharc másik, győzedelmes oldala is, úgy, mint az *Ellenálló képesség*, *Termékenyítő erő*, illetve *Elit*, sőt a sajátos aktualitással rendelkező *Légy férfi*. Kiemelhetünk talán egy további párdarabot, az *Enthusiazmust* és a *Mérhetetlen tudásvágyat*, illetve köztük, amolyan kapocsként, a *Gyűrött srácot*. Mindhárom mű a lobotómia hagyományára utal, amelyet azonban eltérő gesztusokkal idéz fel. Az *Enthusiazmus* fiatalemberének félig lefejtett fejbőre egy szinte már optikai illúzióval is felérő megoldással a pápasipkákat, azon keresztül Velázquez és Bacon pápaábrázolásainak delíriumát idézi fel, vagyis annak tapasztalatát, hogy földi és égi összekap-

¹ Vö. Nemes Z. Mária: A preparáció jegyében. *JAK – Prae.hu, Bp., 2014.* 11.

² Vö. Jean-Luc Nancy: *Corpus* (Seregi Tamás fordítása). *Kijárat, Bp., 2013.* 38.



csolása mindig csak a sok médiumán keresztül valósulhat meg. Noha a *Mérhetetlen tudásvágy* kissé nőies alakja már brutálisabb stációba jutott, hiszen nem csupán bőre, de fejének jelentős része is lehámlott, mégis ez az arc tűnik nyugodtabbnak. Talán a világfájdalom mélyén megképződő örömet látjuk, amit a porhüvely elhagyása jelent.

Mivel is szembesülünk, ha végignézzük ezen a sajátos portrégyűjteményen? Ifjú arcok, koravén arcok, kortalan arcok, gyermeki vagy idős testre ragasztva, abból kiszakadva, oda visszatérve. Gyászos, melankolikus, sárga, puffadt, érzékeny, reszketeg, sebzett, világító arcok. Ez a féllénk teremtés fogócskázni hív? És ő vajon puskalövés áldozata, vagy önként nyitja ki idegrendszerét az éjszakára? Kínokat állnak ki ezek az arcok, mégsem kiáltanak, és éppen itt rejlik az egyik különbség Baconhoz képest, aki úgy nyilatkozott: „A kiáltást akartam megfesteni, nem a borzalmat.”³ Kis Róka a borzalmat festi, nem a kiáltást, hiszen képei riasztóan, tüntetően némák, és ezzel is utalnak arra, hogy a vászonba szorult alakok tapasztalata nem kommunikálható. A tapasztalat egy alakot sejtet, amely azonban elillan. Ennek ellenére a borzalom mögött mégis megjelenik egy

alak, pontosabban az alak ábrázolhatatlansága, annak lehetősége; egy alak, amely azt ismétli: *Hoc est enim corpus meum*, ez itt az én testem, ez az én helyem a világban, az én parcellám és sírgödrom. Nincsenek megragadható tárgyak, nincsenek támasztékok, nincs levegő, nincs szilárd vagy folyékony közeg, semmilyen kerete az életnek, és ezt az elveszettséget hangsúlyozzák a sötét színekbe burkolózó hátterek, melyek nem jeleznek mást, mint önmaguk imaginárius voltát. Többé nem a történelem, mégoly parodisztikusan értelmezett, szadomazochizmustól ragyogó színpadát látjuk, hanem idegen, nem emberi tereket, egy nem egészen emberi lét égboltját. Sejthető hát, hogy a Weltschmerz, a világfájdalom fogalma nem véletlenül hordoz belső ambivalenciát. Valójában mindig egyszerre van szó arról a fájdalomról, amit a világ elvesztése jelent a rajta kívül rekedteknek, és arról a fájdalomról, amit a világ érez öirántuk. Ezekon a portrékon az alakok – az arcok, az emberi fejek, ezek a „vérző bőröndök” – némák maradnak. Hallgatnak, de ezen a hallgatáson minduntalan átszűrődik a világ sikolya. Nem ott vagyunk, ahol lennünk kéne, de valahol – ezzel a vigasszal kedveskedik a pokol – mégis lennünk kell. És ez már tudás.

[†] *Enteriőr Kis Róka Csaba Weltschmerz című kiállításán*
© foto: Erdei Gábor

³ Gilles Deleuze: Francis Bacon. Az érzet logikája (Seregi Tamás fordítása). Atlantisz, Bp., 2014. 46.

A kék, amelyben fürdünk, szerelemmel

Blue Times

Nolasco-Rózsás Livia



egyenlő az univerzális – maga a földi paradicsom¹

→ *Kunsthalle Wien*
 Kurátor: *Nicolaus Schafhausen* és *Amira Gad*
 → 2014. október 1.
 – 2015. január 11.

¹ *Idézet Derek Jarman*
 Kék (1993) című filmjéből
 („Blue is the universal love
 in which man bathes – it is
 the terrestrial paradise”).

← *Enteriőr a Blue Times*
 Kékszalonzáról **Jonathan**
Monk A világ munká-
 ruhában (2011),

© a művész és a *Galleri Nicolai Wallner*
 jóvoltából, egy belgiumi magángyűjté-
 ményből. *Kunsthalle Wien* 2014,
 fotó: *Georg Petermichl*

Úgy tűnik, a szalon műfaja kezd a Kunsthalle típusú intézmények kedvelt kiállításformájává válni, legalábbis a Budapest–Bécs tengelyen. Bár a 19. századra visszavezethető kiállítás típus értelmezése és átértelmezése közel sem azonos elveken alapszik.

Nicolaus Schafhausen, a Kunsthalle Wien igazgatója 2013-ban megbízatása első lépéseként a *Félelem szalonját* rendezte be az akkor még Bécsben dolgozó, ma a Kunsthaus Zürichben kurátorként tevékenykedő Cathérine Hug-gel közösen. A mostani csoportos kiállítás igazából nem is szalon, csak részben: az egyik, dísz tárgyakat, kiadványokat, hanglemezeket, ásványokat, sőt képfestő szöveteket és dúcokat is bemutató teremben kizárólag a kék színben tobzódunk. A *Blue Times* kurátori koncepciója – ami Schafhausen és Amira Gad, a Serpentine Galleries kurátorának közös munkája – valójában nem is épül többre, csak a kék színre. Ez a bevezetésre szolgáló szalon inkább egy olyan személy Wunderkammeréhez hasonlít, aki különös vonzalmat érez az iránt, hogy intellektusát és kifinomult ízlését a maga köré gyűjtött tárgyakon keresztül csillogtassa. A világ különböző tájairól származó röviditalok némileg felülreprezentáltak, ahogy a parfümfajták és a sok esetben a pusztán a borító színe miatt beválogatott bakelit lemezek is (leginkább a '70-es évekből). Ezt kissé megbontja a videoklip-válogatás, amiből én az Eiffel65 emlékeztető *I'm blue* című, 1999-es számához készültet kaptam el. Az itt szereplő kék figurák CGI környezetükkel együtt a mai szem számára archaikusnak hatnak, de tökéletesítik a teremben uralkodó stiláris, esztétikai, tematikai és gyakorlatilag bármilyen pluralitást.

A budapesti szalonban az építészetet a következő évben a festészet követi. Bécsben a félelmet a kék. Nem is tudom, melyik elgondolás a következetesebb. Mindenesetre Bécsben a szalon csak a kiállítás nem-művészetet tartalmazó része, amolyan múzeumpedagógiai segédlet. A java csak utána vagy előtte jön.

A kék fontosságát a kiállítás bevezető szövege igyekszik bizonygatni; eszerint a kék többek között a Facebook színe (elsőként említve), de például Margaret Thatcher kosztümjeinek nagy része is kék, valamint a népesség több mint 80 százaléka a kéket jelöli meg kedvenc színének. Nem beszélve a kék társadalomtörténeti jelentőségéről; az eleinte az arisztokráciával (királykék) és a vallással (Szűz Mária fejkendője) társított szín később a munkásosztály színévé vált (a „blue collar”-kifejezés és a farmer kopott indigóval festett kék színe is ehhez a társadalmi csoporthoz kötődik). Kifejezhet érzelmi állapotot is: az angol például a „feeling blue”, a melankólia érzését köti ehhez a színhez.

A kiállított harminc mű többé-kevésbé a fentieket illusztrálja. A várakozásoknak megfelelően a kiállítás Derek Jarman és Yves Klein, a kék színnel egyértelműen asszociálható művészek munkáiból is prezentál egyet-egyét, de érdekes módon mégis egy zöld installációval kezdődik, mégpedig a Société Réaliste-től.

A kulturális távolságot még mindig jelzi, hogy a földrajzi közelség ellenére az egyetlen magyar résztvevő, a Société Réaliste Gróf Ferenc is Párizsból fut be a kiállít-

tásba (lehetséges persze, hogy ez csupán a kurátorok Nyugat-Európához kötődő háttérét és szakmai tapasztalatát jelzi). A Jean-Baptiste Naudyval alkotott páros *EU Zöldkártya Lottója: A Lagosz-fájl* egy ma már nem élő honlap (www.greencardlottery-eu.org), kampány és EU Zöldkártya Iroda formájában megvalósult projekt. Bécsben a dokumentáció egy részét látjuk. A lépcsőforduló egyik falát teljesen ellepik, a – címéből ítélve valószínűleg kizárólag lagoszi – EU-s zöldkártyapályázók, akik számára nem volt világos, hogy egy művészeti projekt részesei, és nincs esélyük arra, hogy az Egyesült Államok mintájára zöldkártyát kapjanak az EU egyik tagországába.

Nem ez az egyetlen Uniós-szeptikus vagy kritikus mű. Ha egyáltalán erről van szó az álzöldkártyák kibocsátása esetén, és nem inkább egy általánosabb kapitalizmus- és globalizációkritikáról. Utóbbira egy, a művészek által összeállított projektismertető² enged következtetni, amelyben a sehova nem vezető, mégis a globális kapitalizmus fenntartásának szükséges feltételét jelentő migrációt és az egyént munkaképes és munkaköteles egységként kezelő migrációs politikát támadják a projekt létrehozói. A mű egy 2006-ban és ma is égető kérdést vet fel, ami különösen aktuális a jelenlegi tömeges Pegida (Patriotic Europeans Against the Islamisation of the Occident) elleni tüntetések és más, a migráció kérdését állandóan napirenden tartó konfliktusszituációk között.

Azonnal bele is futunk ezzel az installációval a „társadalmi kéknek” nevezhető szekcióba, ami a térben ugyan nem különül el a többi munkától, de mégis többé-kevésbé önálló gondolati egységet alkot. Ilyen a munkásosztályra, ezzel együtt a kék gallérra (blue-collar worker) figyelmet irányító, a kontinensek térképét munkaruhából kirajzoló, varrott „falvédő”, Jonathan Monk *A világ munkaruhában* (2011) című munkája, amiből kiderül, hogy a narancssárga kisebb előnyre tett szert a kékkel szemben ezen a téren. Ez a textilmű egyébként az azonos című sorozat része, aminek mindegyik darabja egy bizonyos társadalmi csoporthoz vagy társadalmilag meghatározott tevékenységhez tartozó ruhadarabot dolgoz fel (szó szerint). Külön kép készült a farmerről vagy a német nyelvterületen Blaumannak („kékember”) nevezett, tipikusan kék színű munkásoverállról.

Remco Torenbosch munkája is ide kapcsolódik, amelynek rövidített címe: *EU*. Valójában a projekt címe, ami installáció formájában látható a kiállítóterben, ennél hosszabb és bonyolultabb, de nem feltétlenül kifejezőbb: *Európai kontextualizáció az analitikus szociológiában és az etnográfiai reprezentációban, korábban és most* (2011–2014). Mindez tulajdonképpen az Európai Unió zászlájának elemzését adja, nem feltétlenül egyértelmű megközelítésben. A projekthez egy kiadvány is tartozik, ami a 28 tagországból származó, pedánsan hajtogatott és rendezett kék vászon mellett bővebb rálátást biztosít a zászló történetére. A kék textilek monokróm műtárgyakká válnak a kiállítóterben, ugyanakkor egy absztrakt térképet is kirajzolnak az Unió országainak árnyalatnyi, de sok esetben mégis jelentős különbségeiről, ugyanígy az eltűnő félben lévő európai textiliparról.



www.
memefest.org
Utolsó letöltés:
2015. 01. 04.



A zászló, az Unió jelképe, azt a modernista tradíciót reprezentálja, amelyben helye van a tagországok összefogását és harmóniáját feltételező optimista és némileg utópisztikus elképzelésnek.

Szintén ehhez a csoporthoz tartozik Hito Steyerl munkája, aki az utóbbi években megkerülhetlenné vált, ha esszéistikus, dokumentarista videóművészetről beszélünk. *Univerzális nagykövetség* (2004) című videója esetén talán még kevésbé egyértelmű, mint a kiállítás többi darabjánál, hogy miképpen kerülhetett a *Blue Times*-ba. Brüsszelben, a volt szomáli nagykövetségen játszódik a történet, ahol is a művész tartózkodási engedély és igazolvány nélküli „Sans-Papiers” embereknek nyújtott segítséget, rámutatva az ezzel kapcsolatos problémákra az Európai Unió fővárosában. A mű kritikusan viszonyul az Európai Unió és ezen keresztül az uniós zászló kékjéhez, amely az egységet és a békés együttélést hivatott szimbolizálni, a videóból viszont kiderül, hogy a zászló kékje, hasonlóan Torenbosch munkájához, csupán „utópisztikus ideál”.

A leginkább színes, absztrakt installációiról ismert brit, de New Yorkban élő művész, Liam Gillick két videóművét is láthatjuk. A *Margó idő* (2012) akkor készült, amikor Gillick a 2009-es Velencei Képzőművészeti Biennálén a német pavilonban felállított kiállítására készült. A mű a science fiction narratíváját használja, erőteljesen támaszkodva Stanislaw Lem *Solaris*-ára és Christopher Priest *Kifordított világ* című

regényére. A művész a United Nations szoborkertjébe készülő, ideiglenes irodaépület felépítését kíséri végig, és elidegenítve a valóságtól, fantasztikus eseményként írja le a hozzá kapcsolódó történetekkel együtt. Az Egyesült Nemzetek logójának a színe is kék, hasonlóan az EU-zászlóhoz.

Az utóbbi négy, részben kritikát megfogalmazó, részben narratív vagy dokumentarista mű a kék politikai szerepét mutatja, ami a szín semlegességének köszönhető (ellentétben mondjuk a pirossal, amihez jól körülhatárolható fogalmak és érzelmek társulnak). Persze nem minden mű az Unió vagy az Egyesült Nemzetek logójának kék színével kvalifikálta magát a kiállításba, a kiállítás központi darabja a legkevésbé sem közügyekkel foglalkozik.

Derek Jarman *Kék* (1993) című utolsó nagyjátékfilmje a kiállítás központi darabja. Mintha csak kísérleti film lenne: 76 percen keresztül azt kívánja a nézőjétől, hogy a vászon változatlan kékjét figyelje. Experimentális, avagy avantgárd film élménye helyett azonban valami egészen más bontakozik ki a kékséget kísérő monológból, ami főleg Jarman kórházi naplójára, versekre és a kék színről elmélkedő szövegekre épül; többek között Yves Klein monokróm munkáit említi, a tenger kobaltkékjét vagy az ijedtség érzését elemzi (being in a blue funk). Jarman tizenkettedik, egyben utolsó filmje ez. A rendező 1986 óta küzdött az AIDS-szel, a *Kék* halála előtt négy hónappal készült el, afféle önsajnálattól mentes sírfeliratnak szánva. A halál közelségéről szinte

† A *Blue Times* nyitóinstallációi
Kunsthalle Wien (2014)
Société Réaliste EU Zöldkártya
Lottó: A *Lagosz-fájl* (2006–2009)
Chris Kabel Kékéglámpa (2014)
© A művészek engedélyével,
fotó: Georg Petermichl

elviselhetetlenül őszintén megnyilatkozó film uralja a kiállítást, minden egyéb majdhogynem üres illusztrációként hat.

A politikai és társadalmi kérdések kontextusán kívül nem érzékelhető más, a műveket egybefogó, erős tartalmi keret. Találunk egy-egy szófordulatra épülő művet a késsel kapcsolatban, mint Lawrence Weiner *Derült égből* (1999/2014) című munkáját, ami nem maradhatott ki. Az 1942-ben született művész a konceptuális művészet egyik meghatározó alakja volt a hatvanas években. Ennek megfelelően sokféle médiumban alkotott és alkot ma is, de a hetvenes évektől meghatározóvá váltak életművében a kapitálissal kiírt falfeliratok – a betűtípus, amelyet következetesen használ a művész, a védjegyévé vált. Egyáltalán nem meglepő, hogy egyik művében az „out of the blue” kifejezés is előkerül. A felirat-installáció mellett egy rövid videómű is reprezentálja a művész munkáit, amelyben beszélgetőpartnerével a pozitívizmus definíciójáról és a nyelvet alkotó struktúrákról társalognak pókerjáték közben.

A kék egy egészen sajátos megközelítése Edith Dekyndt *Valami kék* (1996–2011) című munkája, ami egy lemezjatszóból és a lemez helyett egy kör alakú, vizet tartalmazó tégelyből áll. A tú érthető módon nem a bakelit barázdáit szólaltatja meg, hanem a víz felszínén kelt fodrokat. A cím és a munka együtt nem köthető semmilyen konkrét kifejezéshez vagy a kékmotívumhoz, de megidéri az értelmetlen és végeláthatatlan melankóliát, amit a funkcióját betölteni képtelen, mégis működő szerkezet különösen érzékletesen reprezentál.

Ehhez hasonló érzetet kelt, sokkal kevésbé absztrakt eszközökkel a *10 ember* című, kékes fényben úszó videó, Mark Raidpere 2003-as munkája. Az egy beállításban készült felvétel hosszú időre elítélt rabokat mutat, akik a statívra állított kamera előtt mutatják meg magukat: reménytelen arcok, ugyanakkor büszkén feszített izmok és domborodó tetoválások. Raidpere nem rendezi őket, csak a szituációt adja meg. A rabok egyénisége elveszni látszik a kilátástalan izoláltság okozta állapotban. A melankóliát tovább fokozza a repetitív, már-már érzélgős instrumentális zene.

Sokszor a kék mint tematikus kohéziós erő kevésnek bizonyul. Más tartalmi kapcsolódások mentén igyekeztem a kiállítás nézőjeként összefogni és megérteni a válogatás szempontjait, sokszor kevés sikerrel. Mindenesetre jó néhány, izgalmas életműből és projektből villan fel egy-egy darab, amit a kék színtől teljesen függetlenül érdemes végiggondolni.

Ilyen Julia Scher kiállított munkája, ami nem a kiállítótérben, hanem a museum shop ablakában látható. A művész eposzi jelzője lehetne az őrizet vagy a felügyelet (*surveillance*) szó, az elsők között kezdett el ezzel a későbbiekben, különösen a '90-es évek végén nagyobb figyelmet kapott témával foglalkozni. Nem csak a megfigyelés hatása, hanem technikai háttere is foglalkoztatja, kutatásait erre is kiterjeszti. A *Blue Times* egy 1988-ban készült videómunkáját mutatja be a hollywoodi származású, New York-i kiterővel jelenleg Kölnben élő művésznak. A főleg performanszokat és az ezek dokumentációjaként létrejött

videókat jegyző Scher *Biztonság Júliától, Kék üldözési jelenet* (1988) című videója a *Biztonság Júliától* című sorozat egyik darabja. A felvételen, ami a biztonsági kamerák képminőségét idézve kék színű, egy üldözési jelenetet látunk. Ezt a jelenetet a felvételre adott reakciók is kiegészítik, amiket egy korábbi kiállítás alkalmával járőrelőekkel vett fel a művész.

Egészen más alapon, de szintén elég távolról kapcsolódva került be a kiállításba Simon Denny, aki nemrég szerepelt egyéni kiállítással a Frankfurti Portikusban. A *Blue Times*-on szereplő munkája az ott kiállított *Új menedzsment* című projektjének kivonata. Az *Új menedzsment* a Samsung cég elemzése kortárs képzőművészeti eszközrendszerrel, ezen belül is a cégcsoport vezetőjének, Lee Kun-hee-nek 1993-as beszéde játszik benne fontos szerepet. Kun-hee a '90-es évek elején a Samsung legfontosabb feladatának a termelés és a menedzsment globalizációját nevezte. A beszéd rekontextualizálása nyilvánvalóan kritikus szándékkal történt, a művész globalizációkritikus hozzáállására installációinak kivitelezéséből lehet következtetni. Denny sokszor sufniesztétika szerint állítja össze eklektikus médiumú installációit, az új technológiák adta lehetőségeket do-it-yourself elemekkel keverve.

A Prinz Gholam Wolfgang Prinz és Michel Gholam Berlinben élő német képzőművészek alkotta csoportja egy olyan munkát állított ki, ami alapján a „szedett-vedett” megjelenés egyenesen ars poeticának tűnik. Egy régi, matricákkal teleragasztott gyerekgitárba rejtett, kis méretű LCD-kijelzőn követhetjük a kiállított gitáron játszó két művészt, akik ezen a videón keresztül permanens jelenlétet biztosítottak maguknak a Kunsthalle Wienben a *Blue Times* nyitvatartási ideje alatt.

Az előbbiétől összetettségében, átgondoltságában és a konstruált és dokumentált tudásanyag mennyiségét tekintve teljesen különböző mű Walid Raad *A nyílt tenger titkai* (1994–2004) című projektje. Raad többi alkotásához hasonlóan ez is közös munka az általa alapított Atlasz Csoporttal, amely egy Libanon kortárs történetét dokumentálni igyekvő, nonprofit civil szervezet. Legalábbis a legtöbb kiállítási vezetőfüzetből ez az információ olvasható ki, miközben a csoport alapításának éve mindig más, a szervezet tevékenységében részt vevő személyek neve is változik. Raad munkáiban a posztkonceptuális művészetre jellemző megjelenés elemző, mély, részleteket feltáró, kutató attitűddel párosul. Ebben a sorozatban a monokróm kék nyomatok a művész absztraktnak nevezhető történelemszemléletét jól illusztrálják.

Az eddig említett művek töredékét jelentik a kiállított anyagnak, amiből a továbbiak éppúgy említésre méltóak lennének, azonban már csak egyet emelek ki, a De Rijke/De Rooij (Jeroen de Rijke és Willem de Rooij) művészpáros munkáját, akik a narancssárga színnel zárják a kiállítást. Legalábbis a bejárat mellett installált munka az értelmét igazán akkor nyeri el, ha utolsóként nézzük meg és olvassuk el a hozzá tartozó szöveget. Nagyvonalú gesztus ezt az erősen ironikus, sőt ebben a kontextusban önironikus művet ide-tenni. A narancssárga különböző árnyalataiban játszó diafelvételeket láthatunk kivetítve egy olyan szöveg kíséretében,



ami akár a múzeumi ismertetőszövegek paródiája is lehetne (talán az is), mesterkéltszóhasználat a mindenkori ismeretők műveket legitimálni igyekvő törekvését törli le, rámutatva azok hibáira.

A műveken túl a grafikai tervet, ezenbelül a plakátot is önálló művészeti teljesítményként kommunikálja a Kunsthalle Wien. Sadaâne Afif a schafhauseni Kunsthalle Wien szinte összes eddigi kiállításán szerepelt a művészlístában, a *Blue Times* kiállítási plakátjának megtervezésével és a január 10-i záróperformansszal itt is szerephez jutott. Érdekes, hogy a művész egy korábbi munkája, ami alkotói gyakorlatának megfelelően a projektjébe meghívott művészekkel közösen készült, említésre sem kerül a *Blue Times*-szal kapcsolatban, pedig azzal majdnem azonos címet visel. A *Blue Times* tulajdonképp Lily Reynaud Dewar egy szövegének a címe, amit Afif egyik kiállításán, 2004-ben több példányban ragasztott a falra. A poetikus szöveg többé-kevésbé a melankolikus (kék) várakozásról szól, ahogy a *Blue Times*-kiállítás végigjárása is a várakozás jegyében telt. Arra vártam, hogy meggyőzzem magam arról: ez a kurátori koncepció valóban felfedi a művek egy közös rétegét, egyúttal teremt egy olyan kontextust, amely hozzáadódhat a művek jelentéséhez. A válogatás szempontjai különösen fontosá válnak akkor, amikor a kurátor egy teljesen általános, egyértelmű érzelmeket önmagában valószínűleg senkiből ki nem váltó hívószót próbál műalkotások segítségével jelentéssé tenni.

A *Félelem szalonja* után ismét egy plakatív címmel és koncepcióval találja szemben magát a néző, de ezenfelül nem ismer rá különösebb szervezőelvre. A politikai korrektséget vizsgálva sem jutunk közelebb. Úgy tűnik ráadásul, hogy a kék szórásból geográfiailag Dél- és Közép-Amerika, Afrika és Ázsia kimarad, míg a First World, ezenbelül is a német nyelvterület (érthető okokból) felülreprezentált. A nemek aránya szokásosnak mondható, kb. 10% nő, de legalább a férfiak nem mindegyike középkorú és fehérbőrű.

Az összeállított anyag erőssége, hogy a nemzetközi kortárs képzőművészet színvonalas teljesítményeit villantja meg egy-egy, már klasszikusnak számító művészt is beemelve, ami egy közép-európai főváros Kunsthalléjának tulajdonképpen a feladata – azon felül, hogy kék.

↑ *Enteriőr a Blue Times-on*
Kunsthalle Wien (2014)
© foto: Georg Petermichl

Szabadulás-kísérletek

Szűcs Attila: A gravitáció vége

→ Deák Erika Galéria, Budapest
→ 2014. nov. 21. – 2015. január 10.

Szenográdi Szabina



Igazi feladványokkal találkozhatunk a Deák Erika Galériában, ahol Szűcs Attila *A gravitáció vége* című kiállítására lehetőséget teremt arra, hogy a festészeti látványosságokon túl filozófiai és fizikai kérdéseken gondolkodjunk. A művész maga is gondolkodik a gravitáció mint metafora kettős jellegeről, és meg is fogalmaz erről néhány olyan állítást, melyek afféle útmutatóként segítségünkre sietnek a válaszok keresésekor. A gravitáció a newtoni meghatározás szerint egy egyetemes, elemi kölcsönhatás, mely életünk természetes velejárója. De ugyanez elmondható a hiányáról is. Ahogyan Szűcs Attila írja: „A gravitáció megszűnése két különböző módon is létrejöhet. A szabadesésben tapasztalt súlytalanság során a dolgok válnak súlytalanná, amiként egy következmények nélküli eseménysorban maguk a cselekedetek. Szintén a gravitáció megszűnéséről beszélhetünk a gravitációs fekete lyuk esetében. Ilyenkor a kalkulálhatatlan végtelen megjelenése teszi értelmetlenné a fogalom használatát.” A gravitáció megszűnésével a test egyfelől felszabadul, másfelől viszont, erőhatás nélkül, kiszolgáltatottság uralkodik el rajta. A következmény-nélküliségnek megvan a maga ára. Ez akár a jövőbe tekintés értelmetlenségének az elfogadása is lehet. A bizonytalanság ekkor a jelen megélésére kényszerít, melyben – levetközve a társadalmi szinten is értelmezhető, ám túlélésünk alapját adó gondolkodási és életstratégiáink korlátait – anélkül válik meghatározhatóvá helyünk a világban, hogy elfogadnánk a ránk ható erők és ingerek végtelen mivoltát vagy küzdenénk ellenük. Akár azt is mondhatnánk erről az állapotról, hogy maga a tökéleteség... Zuhanás, lebegés, szabadesés, süllyedés, végtelenség, kiszolgáltatottság, szabadság – talán ezek az első gondolatok, melyek a címben és a kísérőszövegben meghatározott fogalom, valamint a képek láttán eszünkbe jutnak.

A *Spontaneonus combustion* (*Spontán égés*) című festmény szemlélése is efféle gondolatokra indít. A képsíkok itt összemossódnak, de hagynak maguk után egy kiskaput, hagyják, hogy ráébredjünk: egyszerre akár több helyen és több időben is történhetnek a dolgok. A kontrasztot a lehetőségek végtelenjével szemben a figura nyugalma nyújtja, az, ahogyan rezignáltan beleolvad a „semmibe”, elfogadva az utolsó pillanatokat. A belenyugvás transzparenszé tétele révén

a festő a szabadság látszatának problémáját állítja elénk: mindaz, amit megtapasztalunk, nem a valóság, hanem illúzió és vágy csupán.

Egy másik képen üres, elhagyatott térben fehér lapok lebegnek, mintha menekülni „próbálnának” a bezártságból. A négy fal gondolkodásunk tökéletes metaforájaként fogható fel: belátásaink (előzetes ismereteink, tudásunk, felismeréseink) zárnak be minket saját gondolati terünkbe – azaz gondolatainktól függünk. Ezt a bezárt teret talán nem lehetetlen elhagyni, de hatalmas küzdelembe kerül. *A Livingroom in the Kadar's villa* (*Nappali a Kádár villában*) – a politikai konnotációkon túl – mintha azt sugallná, hogy a szigorú rendet szükségszerűen kíséri a felszabadult káosz, mely immár másféle törvényt követ: a spirális végtelen szabályszerűségét.

A Girl with colour stripes (*Lány színes csíkokkal*) is ugyanezekhez a felismerésekhez vezet el, ám a felhang ellentétes. Itt nem a tér, hanem a lány zárja be magát, s talán tudatosan teszi ezt, a nyakában ugyanis béklyóként a keretsarkok lógnak. Körülötte üres és homogén a tér. A csíkok viszont egy másik rétegen helyezkednek el, ezek síkját mintha üveglap választaná el a lánytól, nem tartoznak hozzá. A kérdés itt a kép szereplője számára – s vele együtt a néző számára is – az lesz, hogy miképpen tudna megszabadulni ezektől a színes (felszínes), feszített korlátoktól.

Az *Afterglow* (*Utóizzás*) mozijában is a rétegek elmozdulását látjuk, ahogyan lebegő térré változva szellemképpé alakulnak. Afféle „sztereóhatás” képződik, mely kicsit olyan, mint az egyszerű optikai csalódások, legalábbis annak könyveljük el utólag, mint amilyen például a sötétben hirtelen megszüntetett fényforrás utáni káprázat vagy a mások (más agyak) által generált illúzió. Egy pillanatra valóságként érzékelt, csöppnyi kis hazugságok.

Semmi sem tartozik semmihez, nincs meg a dolgok valódi helye, a természetesség és a köznapi értelemben vett materiális valóság képe felborulni látszik. Zavarba jövünk, mert ezek a síkra vetített, végtelen tér- és időállapotok „a gravitáció vége” metaforájának megtestesülései. Eldönthetetlen, hogy melyik valóságot kell „helyes”-ként kezelni, melyik az, amelyik lehetővé teszi a túlélést. Mindannyian máshogyan tapasztaljuk a világot, és csakis az egyes ember, azaz csakis én dönthetem el, hogy melyiket tudom „igaz”-ként felfogni. Ám ha a művész jól állítja elénk saját szabadduláskísérletének képeit – márpedig aligha lehet ezeket érzékletesebben megfesteni, a valóság fotorealista megközelítéséből átcsúsztatva egy másik síkra, a fikciók végtelen, sokszor abszurd világába –, azokba beléphetünk mi is: viszontláthatjuk bennük saját szabadságillúzióinkat.

← Szűcs Attila *Spontaneonus combustion* (2014) olaj, vászon
© a művész engedélyével

A műhöz vezető út

Borsos Lőrinc, Kupcsik Adrián, Perneczky Géza: Kötéltánc

Boros Lili



↑ *Enteriőr a Kötéltánc című kiállításon **Perneczky Géza** és **Kupcsik Adrián** műveivel*
© *fotó: Erdei Gábor*

→ Chimera Project Galéria, Budapest
→ 2014. december 5. – 2015. január 24.

A Chimera-Project kétéves történetében nagy hangsúly helyeződött az együttműködésen alapuló projektekre és a tematikus kiállítások révén végzett diszkurzív kurátori praxisra. Az alapítók, Mittich Boglárka szociológus és Patrick Urwyler művészettörténész tevékenységének fontos része a networking és a kereskedelem mellett a nem kifejezetten profitorientált művészeti események szervezése is. A relevánsnak vélt társadalmi-politikai témákat több esetben a modern és posztmodern művészet esztétikai kérdésköreivel kapcsolják össze, és kutatják azok kortárs művészetben való érvényességét és lehetőségeit.

Kötéltánc című kiállításuk is ebbe a vonalba illeszkedik, egyúttal egy olyan sorozat részének tekinthető, amely mediális megközelítésben igyekszik új tendenciákat azonosítani. Az egymástól eltérő stratégiával dolgozó kiállítókat, Kupcsik Adriánt, Borsos Lőrincet és Perneczky Gézát a figuratív megjelenítés dekonstrukció útján való létrehozása fűzi egybe. A most bemutatott művek együttesét leginkább a festészeti kérdésfelvetés, az alkotás belső problematikájának, folyamatának a láttatása, az aktuálpolitikai-közéleti kérdések finom hálójá, illetve a kurátori válogatás szabadsága teszi izgalmassá. A főként elméleti munkásságáról ismert, de a hetvenes évektől konceptuális festett-ragasztott kompozíciókat alkotó, valamint pecsétműveket is létrehozó Perneczky 2003-as *Sliced*-sorozatában figuratív, fürdőzőket vagy madarat ábrázoló akvarelljeit függőleges csíkokra vágja, majd más sorrendben ragasztja össze. Az eljárás eredménye egy absztraktabb, geometrizáló kompozíció. Az eredeti kép azonban könnyedén rekonstruálható, így a mű fontos részévé válik a befogadó vizuális tapasztalatai által vezérelt gondolati mechanizmusa, mely során újrarendezést, korrekciót hajt végre.

Borsos Lőrinc 2014-es, átalakított bibliai képeinek fényes blackout-jai nem csupán a hagyományba való illeszkedést tematizálják, hanem önidézetek is (*Diktátor mennyország*, 2012; *Kívül belül tágas*, 2013). Közel állnak ehhez az anyaghoz a 2014-ben Ulmban bemutatott, precízen megfestett virágcsendéletek, melyek mindenekelőtt azt a problémát vetik fel, hogy a bemutatás módjától függően mennyire lehet tág és



← *Enteriőr a Kötéltánc*
című kiállításon
Borsos Lőrinc művével
© foto: Erdei Gábor

szabad az értelmezési mező. A virágcsendéletek tisztán esztétikai megjelenítése látszólag mellőzi az alkotópárosra igen jellemző aktuálpolitikai és intézménykritikai attitűdöt, ugyanakkor éppen ezzel fogalmazzák meg az ábrázolás tartalmi nyitottságát, ha tetszik: kiszolgáltatottságát. A Chimera-beli kiállításon a virágcsendéletekhez képest sokkal direkter módon Borsos Lőrinc kiüzetés- és bűnbeesés-jeleneteinek hol geometrikus, hol sziluetszerű, hol majdnem az egész képet kitakaró zománcosan csillogó fekete felületei – az alkotópáros vallási-felekezeti vonatkozásának személyes aspektusát sem mellőzve – a hiány különbözőképpen megfogalmazható jelenségeit artikulálják. (Ez, Tót Endre *Múzeumlátogatás [Blackout festmény-kabinet]* című munkájával párhuzamba vonva, lehet akár az értő figyelem, a megértés hiánya is.)

Kritikai attitűddel átszőtt, többszörös referenciarendszer jellemzi Kupcsik Adrián fotó- vagy filmi vágóképek alapján készített festményeit. A dekonstrukciós eljárás során Kupcsik lemodellezi a festményt, és a képet a később megsemmisítendő vagy átalakítandó modell alapján festi meg, tehát egy közvetítő rendszert alkalmaz. Kupcsik újabban lefotózza a makettet és fotóval zárja le az alkotás aktusát – a Chimera-Project kiállításán ebből egy példát láthatunk. Olaj-vászon képei az egyértelmű festészeti újrafogalmazások (*Giovanni e Giovanna*) mellett a technorealizmussal vegyített absztraháló, kubista elemek és festésmód használatával (*Magyar kártya IV.*) nem csupán a csendélet és portré – a Kupcsik által korábban egyébként már alaposan körbejárt – műfaji kérdéseit tematizálják, hanem kortárs kontextusban felfejthető utalásokat is tartalmaznak (*Hans Ulrich, the Curator*, 2014).

Az identitás új ruhája

Chilf Mária: Átmeneti tárgyak

Vékony Délia

„Az el nem mondott élet nem igazi élet, az el nem mondott én nem igazi én, hanem pusztán nárcisztikus ego.” Ez a Paul Ricoeur-idézet olvasható Chilf Mária kiállításának egyik jegyzetfüzet-fénymásolatán, a post-it cetlikkel, térképmásolatokkal borított falon. Erőteljes konceptuális anyagot láthatunk, a „feltérképező” fal mellett biedermeier szöttek, majd felnagyított családi fotók kivágott árnyképei. Kár, hogy a kiállítás képisége és kivitelezési minősége – Chilf Máriától szokatlan módon – nem egyenesen arányos a gondolatiság eleganciájával és erejével.

A kiállítás első látszatra „beszédese”-nek mondható. Egy frissen felfedezett családi történetet mond el, melynek alapja, hogy a művész édesapja két éve, 77 éves korában felvállalta családjá előtt az addig eltitkolt zsidó származását.

Ez a titkolózás nem meglepő. A holokauszt által érintett családok általában két módon reagáltak a háború szörnyűségeire: vagy a csapból is holokauszt-történetek folytak, tehát az események „túl lettek beszélve”, vagy hallgattak – ebben az esetben csak nagyon közeli barátok tudtak a zsidó identitásról és az átélt szörnyűségekről. Az utódok számára ilyenkor felnőttként derült csak fény erre az igencsak meghatározó hagyatékra. Ebben a második esetben a csend az, ami igazán aggasztó. Hiszen a ki nem mondott trauma ott lappang a viselkedésben, a világhoz való hozzáállásban. Amikor fény derül a történetekre, a család egy új identitást vesz magára, a családtörténet újradefiniálódik a terhelt sors fényében.

A Ricoeur-idézet értelmében nincs jogunk eltitkolni ezt a hagyatékot, mert csakis úgy élhetünk teljes életet, ha ezek a fájdalmak kimondatnak, és a család ennek az identitásnak a befolyása alatt éli – bár terhelt, de mégiscsak saját – életét.

Chilf Mária innen indítja új identitásának felgombolyítását, és az átmeneti tárgy, ami ebben segít, a nagymama díszmagyar ruhája. A ruha – ami fizikai valójában a kiállításon nem jelenik meg – kalandos sorsa tükrözi a család és a művész történelmi hagyatékának összetettségét és terheltségét. Ebben a ruhában várta a nagymama – akit egyébként szintén Chilf Máriának hívtak, és megtévesztésig hasonlít rá a művésznő – 1940-ben Horthy Miklós marosvásárhelyi látogatását, oldalán a már kikeresztelkedett zsidó származású nagypapával. A ruha megjárta a bergen-belsen-i

katonatábor, utána Budapestre került, ahol végül a Nemzeti Múzeumban kötött ki és így került a művész tulajdonába. A történet nem rendkívüli, sok családnak van hasonló, talán még szövevényesebb hagyatéka. A dolog érdekessége inkább az, hogy miképpen válik a ruha már-már fétis értékűvé a ráruházott identitás miatt.

A kiállítás címe: *Átmeneti tárgyak*. Donald Winnicott brit analitikus vezeti be ezt a kifejezést, utalva a gyermek által használt tárgyra (cumi, maci stb.), amit a gyermek azért talál meg, hogy az anya hiányát enyhítse vele, illetve, hogy lehetővé tegye az anyától való elválást, azaz elkezdje kiépíteni kapcsolatát a külvilággal. Az átmeneti tárgy tehát kapocs külső és belső valóság között, amely révén a gyermek teremtő személyként kezd el viselkedni. Az átmeneti tárgy a gyermek első műalkotása. Winnicott az átmeneti tárgy használatában látja a kreativitás gyökerét, és azt állítja, hogy a művészet lehet a felnőttkor egyik átmeneti tárgya.

Az átmeneti tárgy kapocs a különböző minőségű valóságok között is, ahogy jelen kiállításon ezt a ruha is példázza. Átmenet, hiszen teljesen mást jelentett a díszmagyar a negyvenes években, a háború után, illetve egy tábor megjárt múlt fényében. Emellett különböző életkeletet és szereplőket – nagymama, nagypapa, apuka, Márta néni, zsidó hagyatékok, titok, magyar identitás stb. – ölel fel, hozzátartozik mindegyikhez. A ruha mindezt a jelentéstöbbletet cipeli, ugyanakkor nem más, mint egy régi ruha. Ugyanígy a műtárgy sem más, mint műtárgy, de tudjuk, hogy valahogy mégis sokkal több önnön tárgyi valójánál. Sőt, a jó műtárgy – ellentétben egy ruhával – referenciáktól mentes valója is túlmutat tárgyi mivoltán. A ruha önmagában, ruhaként vagy jelentésektől terheltlen nem művészet tehát. Azért lesz művészet, mert a művész behelyezi egy ontológiai dilemmába; ami történik, az az, hogy *elgondolkozunk* a ruha létének sokrétűségéről és relativitásáról. A ruha ezért megszűnik ruha lenni, megszűnik utalásokkal teli tárgy lenni, helyette egy általános ontológiai dilemmává válik: mi létezik, hogyan létezik, hogyan határozza meg a létezés az, hogy összefüggések és hatások termékeiként létezőnk? A ruhát és a nagymamát rég elfelejtettük; megjelenik a műtárgy. Ezt az átmeneti tárgyat viseli (ifjabb) Chilf Mária.

→ Viltin Galéria, Budapest
→ 2014. december 10. – 2015. január 31.



↑ Enteriőr **Chilf Mária**
Átmeneti tárgyak
című kiállításán
© foto: Erdői Gábor

Művészet és jóga

Forradalom nélküli mozgalom

Niczová Alexandra

→ *Revolution Without Movement*
Kurátor: Berit Fischer, Dorota Kenderova, Jaro Varga
tranzit.sk, HIT Galéria, Pozsony
→ 2014. november 14. – november 28.

Pozsonyban az elmúlt év utolsó hónapjaiban annyi művészeti bemutatót tartottak, amiből Dunát lehetne rekeszteni. Egymás után jelentek meg a kurátori javaslatok. A legjobbak közé tartozik az a Forradalom felkelés nélkül alcímet viselő, Szlovákiában nem mindennapinak számító projekt, amely művészeti előadásokat kapcsolt össze joggyakorlatokkal. A projekt a HIT Galéria és a tranzit.sk közös munkájában valósult meg három kurátor, a Berlinben élő Berit Fischer, valamint Dorota Kenderova és Jaro Varga közös munkája nyomán.

A kurátorok kiindulópontja az iráni származású Asefa Bayata által alkalmazott szociális „nem-mozgalom” (non-movement) kifejezés volt. Ez egy viszonylag ismeretlen, ugyanakkor az egyszerű emberek számára is elfogadható eszme, amely helyettesíti a politikai–szociális elnyomással szembeni ellenállást a mindennapi életben, alkalmazása

hozzáségíti őket jogaik, avagy elképzelt jogaik megvalósításához. Ilyen például a város egyes területeinek és azok felszereltségének a birtoklása a szegényebb rétegek által. Ez az úgynevezett nem-mozgalom nemcsak a fejlődő országokra, hanem a nyugati világra is jellemző, ahol a társadalom fő irányítója a piac. Itt is lehetőségek például megmozdulások az egészséges, organikus biotáplálkozás, az orvostudomány alternatív megközelítése és a gyógyszeripar elleni harc érdekében.

A projekt kurátorai a szociális nem-mozgalmat kiszélesítették a jóga gyakorlására és a meditációra, mint olyan tevékenységekre, amelyek erősítik az önbizalmat és fejlesztik a gondolkodást. Ezek a kezdeményezések „értelmezhetőek a ki nem fejezett ellenállás stratégiájaként az egyeduralmi rendszerben a politikai függetlenségért”.

Többek között Brandon LaBelle, az Y8 művész páros (Benita és Immanuel Grosser), Cristina David, Barbara Holub vettek részt a projektek megvalósításában. A brazil művésznő Graziela Kunsch előadása során bevonta a közönséget is a párbeszédbe azzal a céllal, hogy öntudatos és világos vélemények alakuljanak ki a témáról, amelyek értékelik és meghatározzák a művészek és az egyének feladatát a kollektív, politikai és történelmi folyamatban.

Spi – Fi (Spiritual Fiction) címmel írt erről a témáról Mécs Miklós magyar képzőművész is. Erden Gündüz török művész a *Standing Man* című projektjét mutatta be, amely a Recep Tayyip Erdoğan kormánya elleni 2013-as, isztambuli passzív ellenállást foglalja sajátos narratívába.

Hasonló témával foglalkozott a Műszaki Egyetem három hallgatója, Erik Janeček, Matej Myslovič és Peter Sit Pozsonyban, akik újra megalapították azt az iskolai társadalmi szervezetet azzal a céllal, hogy felidézzék az egykoron a HIT Galériában működött, mára már elfeledett tevékenységet.

Az egyetlen tény, ami szomorúságra ad okot, hogy bár a projekt sok érdekes művészt vonzott Pozsonyba, a részvétel az előadásokon és a bemutatókon nagyon csekély volt. Nehéz megítélni, hogy az időpont a sok egyéb rendezvény miatt nem volt megfelelő, vagy a hatása ennyire ellentmondásos.



↑ **Ben Landau** *Alvó Sejtek*
című performatív előadása
© fotó: Adam Šakový

Antropocén emlékmű

Anthropocène Monument

Pierre-Alexandre Mateos

→ Les Abattoirs, Toulouse
→ 2014. október 3. – 2015. január 4.

Az utóbbi tíz évben rengeteget írtak az antropocén fogalmáról: szinte nincs olyan tudományág, melynek gondolkodói és tudósai ne értekeztek volna a témáról. A kifejezés a jelen geológiai korszakunkra vonatkozik, melyben az emberi tevékenység formálja legerőteljesebben a földet. Miközben a különböző klímakonferenciák – mint a koppenhágai vagy a varsói – könnyen fordulnak a politikai tevékenység paródiájába, az antropocén a környezettudatos gondolkodás erősítése határozó kifejezésének bizonyult.

A nyíltan vállalt politikai motiváció azonban nem feltétlenül tett jót a Les Abattoirs-ban rendezett *Antropocén emlékmű* című kiállításnak, ahol a környezetvédelmi problémák szemléltetésének kényszere helyenként a hétvégi aktivisták hangzatos retorikájához hasonló stílushoz vezetett. Csak tetőzi a bajt, hogy a kiállítás alapkonceptiója ezen nehezen megfogható korszak emlékművének a megalkotására biztatja a művészeket. Az elkészült alkotások közt éppúgy találunk misztikus tárgyakat, mint helyspecifikus emlékművek számára készített építészeti vázlatokat és tudományos eredményeket. A múzeum folyosóját Tomás Saraceno hatalmas, a civil szervezetek jellegzetes esztétikáját idéző, nejlonszatyrokból készült léggömbjei foglalják el. Jimmie Durham – napjaink elidegenedett világának kissé nehézkesre sikeredett illusztrációjaként – egy szuper ketrec tervrajzát állította ki, Thomas Bayre országúttá alakította át egy gótikus szüzet, Robert Barry pedig készített egy Robert Barryt.

Ha a kiállítás nem is túl meggyőző, a Bruno Latour által szervezett szeminárium mégis megérte az utazást. Latour egy performansz-konferencia apropóján kért fel számos inspiráló személyiséget, hogy fogalmazzák meg a különbséget „a tények és az aggodalmak között”. A megszólalók közt volt Jan Zalasiewicz, aki egy kavicson keresztül mutatta be a Föld történetét; Christophe Bonneuil, aki ökomarxista megközelítéssel radikalizálta a geológiai történetmesélést; valamint Adam Lowe, aki a lét-hekkelés fogalmát járta körül. Elhangzottak a naprendszerbeli jövőnkről felvázolt utópikus víziók is, amelyeket jól ellensúlyozott Emilie Hache



filozófus csillagközi utazásokról szóló, kritikusabb szemléltető előadása. Az antropocén mauzóleum létrehozására tett kísérletek közül Gustav Metzger meg nem valósult, önmagát elpusztító emlékműve lett volna a tökéletes választás: Metzger egyszerre apokaliptikus és fenséges munkája megmutatja, hogyan is válhat életünk tünékeny időbelisége fizikai formában is kifejezhetővé.

↳ Kalmár György fordítása

Hal élettelen tájban

Hema Upadhyay: Fish in a Dead Landscape

Veeranganakumari Solanki

→ Kiállításenteriór
© Chemould Prescott Road
és a művész engedélyével,
fotó: Anil Rane

„A természetben sem jutalmazás, sem büntetés nincsen, csupán következmények.” Ez a gondolat kíséri végig Hema Upadhyay kiállítását.

A kiállítóterbe érkezve először a *Modernizáció* (2014) című installációval találjuk szemben magunkat, melyben a táj utópisztikus képét társadalmi, politikai, vallási és városi jelképek burjánzó rengetege foglalta el. Ez a munka meghatározza az egész kiállítást, az ember alkotta rendszerek és a természet konfliktusára emlékeztetve a látogatót. A tárlat címe, a *Hal élettelen tájban* egy séta során jutott Upadhyay eszébe, amikor a Mumbaiban található Juhu parton járva a városi szemét közt heverő haldokló halak élettelibbnek tűntek számára, mint az „élettelen táj.” Az ezt követő tizenhárom táblán Upadhyay a tájhoz fűződő viszonyunk fizikai érzékelésen túli aspektusaival foglalkozik.

A korábbi munkákról már ismert vándormadarak itt a kortárs társadalmak migrációval, kiszolgáltatottsággal és az otthonos környezetből való kimozdítással kapcsolatos problémáival kerülnek párhuzamba. A kiállítás nagy mennyiségű szöveget használ fel, oly módon, hogy az a japán ukiyo-e nyomtatokat készítő Hokusai *A nagy hullám* (1829-32) című művére emlékezteti a látogatót. A *Rizshajtások* (2014) címet viselő három munka aprólékos kidolgozottsággal megjelenített, filozófiai passzusai az önreflexió metaforái. Ezek a munkák arra hívnak bennünket, látogatókat, hogy közeli kapcsolatba lépjünk a műtárgyakkal, hiszen ahhoz, hogy a részleteket is lássuk, kézbe kell vennünk a munkák mellett elhelyezett nagyítót. Két képen is találunk földrajzi értelemben vett tájakra vonatkozó idézeteket, egyen pedig mentális tájakra vonatkozókat. Egy kapcsolódó munka maga is felfogható tudati tájképként: itt különböző fiókokban az otthonukból a nagyvárosokba vándorló emberek reményeit, álmait és vágyait jelképező világi tárgyakat látunk.

A kiállítás terében sétálva nemritkán törékeny, mulandó víziók tűnnek elénk: egy játékgyűjteményből álló tájkép „Ó háború, mily szép”-idézzel vagy egy, az éjszakai égbolton repülő madarakkal hadakozó helikopter. Az utolsó táblán a világ minden részéről származó, természetrajzi témájú bélyegeket látunk, melyek mintha az „egy világ”-elképzelés mítoszát gúnyolnák. Ezek a szimbolikus jelentésű képek



észrevétlen természetességgel lépik át a határokat, míg az emberek az identitások átláthatatlan rendszerének a rabjai maradnak. A kiállítás látogatója képes kell legyen a művekbe belépni, majd ki is lépni onnan, hogy átlássa az egészet, ugyanakkor ne szalassza el a részleteket sem. Távozáskor újra szemünk elé kerül a *Modernizáció*, ahogy felkúszik egészen a plafonig, majd bekúszik tudatunk privát tájaiba.

→ Chemould Prescott Road, Mumbai
→ 2014. szeptember 23. – november 7.

↳ *Kalmár György* fordítása



Történt valami, ami soha nem történt

Guan Xiao: Something Happened Like Never Happened

Patrick Armstrong

→ Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
→ 2014. szept. 18. – november 1.

A Pekingben élő Guan Xiao első önálló németországi kiállítása – a *Történt valami, ami soha nem történt* – hat munkából áll, melyek mind információs korunkat igyekeznek leírni. A kiállítás hivatalos sajtóközleménye két közhellyel indul: „A világgal egy hatalmas adatbankon keresztül lépünk kapcsolatba. Szinte minden, ami az embert érdekelheti, megtalálható az interneten.” A kiállított munkák egytől egyig ennek a meggyőződésnek a kifejeződései.

Xiao három, többé-kevésbé antropomorf szobra tekinthető a kínai gyökérfaragási hagyomány improvizatív továbbgondolásának is: a szimbiotikus szobrászati eljárás lényege a fa eredeti, természetes formáinak a kiemelése. Xiao bronzöntvényeket készített a gyökérfaragványokról, melyeket előbb megfestett, majd readymade tárgyakkal kombinált. Az egyik ilyen tárgy, a *Forgó dobogás* (2014) három combcsont-formájú, neon színű gyökérből áll, rajtuk egy karcsú, ébenfekete autófelnivel.

A kiállítás központi darabja a *Tett* (2014) című, egy össze-erő monitorokon lejátszott, háromcsatornás videóinstaláció. A különböző videómegosztó weboldalakról származó,

a közösségi szellem formáló erejéről, az emberi aktivitásról és (természetesen) a *tétről* szóló, líraian vágott klipeket sommás kijelentések központoszák és tarkítják. A videó egy Warhol-próbafelvétellel indul, majd intuitív logikátlansággal ugrál olyan témákat bemutató klipek közt, mint egy lovagló férfi, ütős hangszereken játszó emberek, víztől csöpögő focilabdák vagy tánc. „Légy önmagad királya!” – halljuk, majd egy nagy átéléssel vezénylő zenekari karmestert látunk. A karmester és uralkodó közt létesített metaforikus azonosság a legkifejezőbb szöveg- és mozgókép-párosítás. A karmester ugyanis nem király, a partitúra értelmezések ő csupán elénk tárja, kihirdeti valaki más döntését. Ez a fajta asszociációs logika Xiao művészetéről alkotott felfogásának egyik lényegi elemére mutat rá: a király vagy alkotó feladata ebben a megközelítésben nem más, mint értelmezni a világhálón talált vizuális dallamok hatalmas, mégis korlátozott gyűjteményének partitúráját. A művész így válik adathalásszá. Végül is, valóban sokkal könnyebb úgy felismerni, hogy mit is akar az ember, ha az már ott ragyog a szemelőtt a számítógép képernyőjén.



Beszélgetés Daniel Baumann-nal

– zürichi Kunsthalle-beli igazgatói kinevezése alkalmából

Michele D'Aurizio

→ Zürich

Michele D'Aurizio Ott bábáskodott a New Jersey elnevezésű bázeli „projekt-tér” alapításánál, amely a kialakulófélben lévő svájci művészeti szcéna fejlődésében jelentős szerepet játszott. A zürichi Kunsthalle élére történő kinevezését eddigi tevékenysége természetes folytatásának tekinti a helyi viszonyok között? A New Jerseyy kapcsán szerzett tapasztalata milyen módon fogja befolyásolni a Kunsthalle-beli igazgatói munkáját?

Daniel Baumann A New Jerseyy-t eredetileg egy négy-, majd hatfős csapat alkotta: Mathis Altmann, Tobias Madison, Emanuel Rossetti, Dan Solbach, Anina Trösch és én. A csapatmunka élményét viszem magammal. A csapat egyúttal egy-egy mű első közönsége is, ahol az ember közösen beszél meg és csiszolja tovább a gondolatait. A másik dolog, amit Zürichbe hoztam, a New Jerseyy-nek az az elképzelése, hogy Bázeltől, Zürichból és egyéb helyekről meghívott emberek segítségével egy helyi művészeti szcénát építsen ki. Hasonló ambícióink voltak a 2013-as pittsburgh-i Carnegie International kapcsán is, és mindkét esetben nyilvánvalóvá vált, hogy ha valami helyi szinten érvényes, még nem jelenti azt, hogy provinciális is volna. A harmadik New Jerseyy projektben volt valami, amit „tiszteletlenségnek” lehet nevezni – persze nem a művészet, hanem a nyelvek, rituálék és diskurzusok iránt, amelyekre az intézmények épülnek.

MDA Elődje, Beatrix Ruf közel tizenhárom évig vezette a Kunsthallét. Ez idő alatt számos, a művészeti világ korszellemét felmutató kiállítást rendezett. Az intézmény jövőképéről alkotott elképzeléseiben milyen helyet foglal el Ruf öröksége?



DB Bernhard Bürgi, a Kunsthalle első igazgatója, majd Beatrix Ruf vitték sikerre az intézményt és járultak hozzá Zürich mai híréhez. Az elmúlt tíz évben azonban a művészeti világ drámai módon megváltozott. Korábban egy meglehetősen szűkös hely volt. Ma már azonban nem csupán egyetlen világot takar. Nem beszélhetünk művészeti világról: helyette művészeti világok léteznek, amelyeket több száz biennálé, művészeti vásár, több ezer galéria, gyűjtő, kurátor, kritikus és a soha nem szunnyadó internet szolgál. Ebben mi lehet a szerepe egy Kunsthallénak? Továbbra is platform kíván maradni a művészek, gondolatviláguk és munkáik számára. Egy olyan hely, amely a művészeti elképzeléseinket bemutatja, megkérdőjelezi és kiterjeszti; a város olyan közszereplője, amely a lehető leggyakrabban igyekszik megmutatni a dolgok fonákját is.

MDA Megosztana velünk valamit a Kunsthalléban kialakítandó programjával kapcsolatban?

DB Egyelőre nem. De hadd fordítsam meg a dolgot. Ki a Kunsthalle közönsége? Állítólag elenyésző ahhoz képest, hogy mennyire a figyelem középpontjában állunk. Talán 3 százalék. A zürichi Kunsthalle jövőbeni programja ezért a többi 97 százalékot igyekszik majd elcsábítani.

↳ Bodóczy Miklós fordítása

Creative Time Summit

– a *Public Art Agency*-ben

→ Stockholm

Nicola Trezzi



Svédország természeti kincsekben szegény ország, ezért lakói mindig is nagyra értékelték a „kortárs kreativitást”, sokat fektettek a kultúrába és ügyesen forgatták a kulturális tőkéjüket. Bámulatos köz- és magánintézmények, művészeti központok sora található minden városban: Svédország a művészek álma. (Ráadásul egészen a közelmúltig a művészek élethosszig tartó pénzügyi támogatást kaphattak az államtól.) Az egyik ilyen intézményt, a Public Art Agency-t (Közművészeti Ügynökség) Svédország gazdasági fellendülésének idején, 1937-ben alapították, és a közelmúltig ez a szervezet látta

el a hazai kormányzati épületekben és külföldi nagykövetségeken kihelyezett állami művek gyűjteményének bővítését és gondozását. A fordulópont 2012-ben következett be, amikor Magdalena Malmot nevezték ki igazgatónőnek. Ezt megelőzően Malm a saját szervezetét, a Mobile Art Productiont (Mobil Művészeti Produkció, MAP) vezette, amely kortárs művészek számára rendezett helyszínspecifikus projekteket olyan terekben, amelyeket eredetileg nem kimondottan arra a célra terveztek. A New York-i *Creative Time* (*Kreatív Idő*) mintájára a MAP olyan svéd művészek közreműködésével



← Creative Time Summit
stockholmi csúcstalálkozó (2014)
© fotó: Ilya Lipkin



szervezett kísérleti projekteket, mint Ylva Ogland és Jonas Dahlberg, illetve olyan nemzetközi alkotókkal, mint Fiona Tan és Phil Collins, valamint előadásokat és szemináriumokat is tartott. Amikor Malm került az ügynökség élére, nem volt kétség afelől, hogy az intézményt a feje tetejére fogja állítani, hogy a MAP-ban megkezdett munkáját folytathassa. A Simon Starling és Xavier Veilhan részvételével zajló eseményeket követően rendezték meg, november 14-én és 15-én, Stockholmban ambiciózus új projektjét, melynek címe: a *Creative Time Summit* (Kreatív Idő Csúcstalálkozó). Ez összhangban van

a *Creative Time* közelmúltban megfogalmazott céljával, hogy koncesszió révén kovácsoljon tőkét a brandból. Korábbi projektje, a *Living as Form – The Nomadic Version* (Az élet mint forma – A nomád változat) az Independent Curators International támogatásával nemrég járta be a világot. Az idei Csúcstalálkozó a „művészetek dzsentrifikálódása, pozitív és negatív szerepvállalása az új nagyváros alakításában” témáját járja körbe, ami tökéletesen beleillik a svéd Public Art Agency profiljába. A partnerség következtében az eseményt először rendezik New Yorkon kívül.

↑ *Stockholm* (2013)
© foto: Edward Stojakovic
(akasped/Flickr), akasped

↳ **Bodóczy Miklós** fordítása

Beszélgetés Anthony

– az *Observation Society* nevű művészeti kiállítótétről

Tan Cseng

→ *Infinite Loop 1* (2012–13)

Tan Cseng *Mint hongkongi illetőségű író, kurátor és az Asia Art Archive kutató főmunkatársa hogyan került Kantonba és lett társalapítója az Observation Society-nek?*

Anthony Yung A kantoni művészeti szcénával a 80-as években egy kínai művészeti kutatási program keretében találkoztam az Asia Art Archive-ban. A 80-as években a kantoni művészetről végül dokumentumfilmet is forgattunk. Mivel figyelemmel követtem a Hongkong és Kanton közötti kulturális kapcsolatokat, úgy vettem észre, hogy a két város művészeti gyakorlatai között számos hasonlóság mutatkozik, különösen az inspiratív humorérzék, a társadalmi és politikai valóság iránti kreatív hozzáállás és a mindennapi élet megélése tekintetében. Hou Hanru kurátor elmondása szerint a Gyöngy-folyó delta régiója a társadalmi, politikai és kulturális kísérletezés hosszú hagyományával büszkélkedhet. Rendkívül inspirálóak számomra az olyan független szellemiségű, úttörő jelentőségű művészek, mint Csen Tong és az általa alapított *Borges Libreria*. Ezek után, amikor Hu Hsziang-Csen azzal keresett meg, hogy csináljunk együtt egy művészeti teret Kantonban, nagy lelkesedéssel vettem benne részt.

TCS *Fennállása alatt az Observation Society-ben kizárólag egyéni kiállításokban gondolkodtak. Milyen fajta párbeszédet keresnek?*

AY Az Observation Society-nél az egyéniség maximális kifejezésére törekszünk. Az Observation Society kísérleti térként kíván működni, ahol a művészek úgy tölthetik el az időt, hogy koncepcióik és módszereik kidolgozása során nem kell tekintettel lenniük kurátori tematikákra vagy piaci tendenciákra.

TCS *Melyik volt az Observation Society történetének legnagyobb visszhangot kiváltó kiállítása?*

AY Mi minden eddigi projektünket szeretjük. Ha egyet ki kellene emelni, az a 2010-es *A guide to Job Loss* (Útmutató a munkahely elvesztéséhez) című kiállítás lenne. Ezt egy ideiglenes szenzeni kiállítótérben, az Inheritance Projects keretében mutattuk be. A projekt a művészek „amatörizálásáról”, műkedvelővé válásáról mint a modern művészeti világot jellemző piaci dominanciára adott, utópisztikus válaszról szólt.



Yunggal

→ Kanton



→ **Flash Art Hungary** is the Hungarian Edition of the Flash Art international magazine.

Published bimonthly

Published by Magyar Alkotóművészeti
Közhasznú Nonprofit Kft.

Bogdányi út. 51., H-2000 Szentendre, Hungary

Executive publisher: Tibor Hornyák

Editor-in-Chief: Gábor Gulyás

Editors: Livia Nolasco-Rózsás, Gerda Széplaky,

Nicola Trezzi (Consulting editor)

PR, subscriptions: Kata Bedi

English-language copy editor: Mark Baczoni

→ **Flash Art International**

The Worldwide Art Magazine

Via Carlo Farini 68, 20159, Milan-Italy

www.flashartonline.com

Editor & Publisher: Helena Kontova,

Giancarlo Politi

Chief Editor: Gea Politi

US Editor: Nicola Trezzi

Los Angeles Editor: Patrick Steffen

→ **Flash Art Hungary**

→ **A Flash Art nemzetközi lapcsalád magyar kiadása, megjelenik hatszor egy évben**

Főszerkesztő: Gulyás Gábor

Szerkesztők: Nolasco-Rózsás Livia,

Széplaky Gerda, Nicola Trezzi

Szerkesztőségi koordinátor: Bedi Kata

Olvasószerkesztő: Koroknai Edit

Fotó: Erdei Gábor

Betűtípus: Carol Twombly: Chaparral Pro

Layout: Juhász Márton

Borító: Juhász Márton, Maciej Tajber

Kiadja: Magyar Alkotóművészeti

Közhasznú Nonprofit Kft.

2000 Szentendre, Bogdányi út. 51.

Felelős kiadó: Hornyák Tibor

HU ISSN 2063-2320

Szerkesztőség: Flash Art Hungary

2000 Szentendre, Bogdányi út. 51.

info@flasharthungary.hu

+3626 501 060

www.flasharthungary.hu

→ Előfizetési díj: egy évre (6 lapszám): 3270 Ft,
fél évre (3 lapszám): 1635 Ft

Előfizethető a szerkesztőségben

és az info@flasharthungary.hu címen.

→ Kapható: a Lapker Zrt. hálózata terjesztési pontjain, valamint a fontosabb galériákban, múzeumshopokban és könyvesboltokban.

→ Nyomdai munkálatok: Alföldi Nyomda Zrt.

4027 Debrecen, Böszörményi út 6.

Vezérigazgató: György Géza

→ támogatók:

nka
Nemzeti
Kulturális
Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



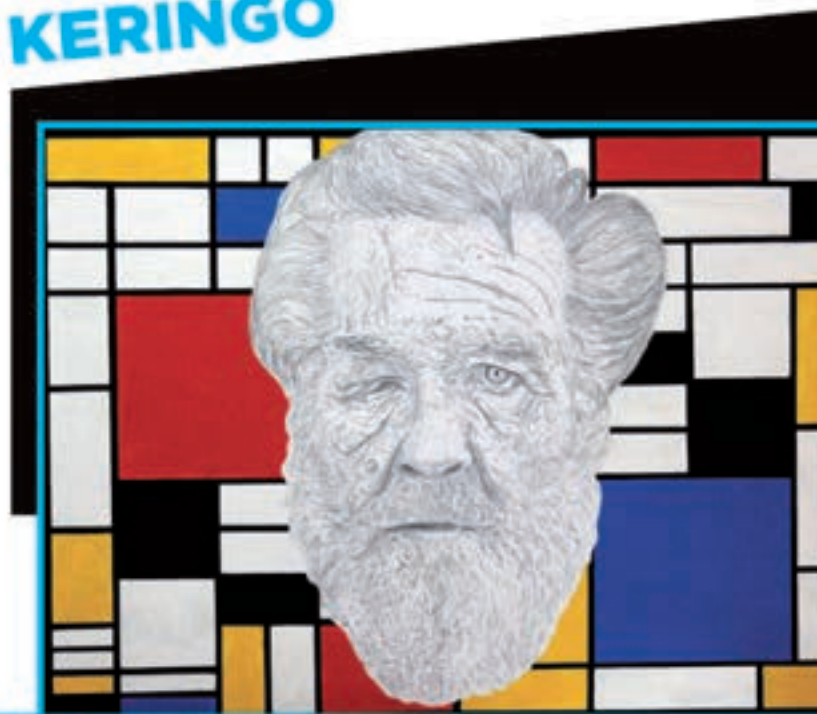
© A Flash Art Hungary folyóirat kiadója, a Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft. a lap bármely részének másolásával, terjesztésével, a benne megjelent adatok elektronikus tárolásával és feldolgozásával kapcsolatos minden jogot fenntart. A Flash Artban megjelent minden szerzői mű csak a kiadó előzetes írásos vagy elektronikus dokumentumban foglalt engedélyével tehető hozzáférhetővé, illetve másolható a nyilvánosság számára a sajtóban. Ez a nyilatkozat a szerzői jogról szóló 1990. évi LXXVI. törvény 36. § (2) bekezdésében foglaltak szerint tiltó nyilatkozatnak minősül. A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.



GODOT GALÉRIA
SILARD ISAAK SZENT ÉS PROFÁN
2015. 02. 11. » 03. 14.
WWW.GODOT.HU

dr MÁRIÁS

KÉK DUNA KERINGŐ



A38 KIÁLLÍTÓTÉR

KIÁLLÍTÁS EXHIBITION
JANUÁR 28 - FEBRUÁR 15.

INFORMÁCIÓ: HORVÁTH JUDIT, MŰVÉSZETI VEZETŐ | HJUDIT@A38.HU | WWW.A38.HU

KEZELT SZPONSOR





Robert
Capa
Kortárs
Fotográfiai
Központ



KÉP , és KÉP TELEN , SÉG

KURÁTOR: NEMES ATTILA

2014.11.17.-
2015.03.01.



Kitchen Budapest
Közhasznú Társaság