

Valahol Európán

innen

L'autre moitié de l'Europe

Jeu de Paume, Párizs

2000. február 8–június 21.

SOMMAIRE INDEX AVANT-PROPOS

INTRODUCTION | VOLET 2

PAGES HTML RETOUR QUITTER

A közös Európa monetáris egységének jelképén, az 1 Euro-s érmén a kontinens sziluettje kelet felé valahol az olasz csizma fölött, a szlovén határon, északabbra pedig a német-lengyel síkságon egyszercsak véget ér. Mit várhatunk ezek után mi, „kelet-franciák” (Esterházy Péter), ha nem is vagyunk a térképen? Az ember horizontja mindig saját látóhatáráig terjed, s mivel ez állandóan „velünk van”, visszük magunkkal, ezért az, hogy mit látunk, mindig attól függ, hol állunk és merre nézünk.

Párizsban a Place de la Concorde-on – ahol az Egyiptomból „ajándékba” kapott luxori obeliszket felállították – a Jardin des Tuileries kertje tőszomszédságában található a Galerie Nationale du Jeu de Paume: egy furcsa, hosszanti elrendezésű, homlokzatában grottára emlékeztető kiállítási intézmény. A Jeu de Paume a régi francia labdajátékról kapta nevét; labdaház céljára III. Napoleon építtette, ám csakhamar kiállítási csarnok lett belőle – a Musée d'Orsay elkészültéig az Impresszionizmus Múzeumát fogadta be. Idén június 21-ig a Jeu de Paume ad helyet a *L'autre moitié de l'Europe – Európa másik fele* elnevezésű, négy tematikus szakaszból álló reprezentatív kiállításnak, amely a kelet-közép-európai térség művészetét kívánja bemutatni az érdeklődőknek. A kiállítás a zárást követően sem bomlik fel, hanem egyéb európai fővárosokba utazik (a remények szerint a következő állomás Moszkva lesz). Az eseményre kiadott sajtó-dossierben találkozhatunk a szervezők ösztönzési rohamának és lelkiismeret-furdalásának első jeleivel: beismérik, a Nyugat számára Közép- és Kelet-Európa *terra incognita*. Az ismeretlenség birodalma olyannyira ingoványos terület, hogy nyugat-európai kurátor vagy művészettörténész nem is merészkedik errefelé. Azt az illúziót, hogy Nyugat-Európa jószándékú Big Brother-ként figyel bennünket, és kutatóik reggelente izzó vágytól égve ébrednek, hogy a térség művészetét megismerjék – nyugodtan elfelejthetjük.

Minthogy nehéz tájékozódni a régió művészeti történeiseiben, helyi kurátorokra bízta a felelősséget, a művészek és művek válogatását: Hegyi Lórándra (a bécsi Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien igazgatója), Viktor Misianóra, a Moskow Art Magazine főszerkesztőjére, és Anda Rottenbergre, a varsói Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta igazgatójára. A szervezők optimista felfogása szerint Európa többé nem egyszerűen földrajzi fogalom, hanem kulturális paradigma. Finoman kerülik a „periféria”-szót – ezért fogalmazzunk úgy, hogy a korábban marginálisan kezelt és jobbára provinciálisnak tartott régiók képzőművészete napjainkban már nem a felzárkózásért küzd. A birkózás most azért folyik – használjuk a jelenségre a közel negyven éves paradigmaváltás-kifejezést – hogy a két, önmagában kompakt művészeti ág egymás szempontrendszerit megértse, és képes legyen valamiféle közös nyelven beszélni.

Az *Európa másik fele* monstre kiállítás keretében négy szekcióban négy tematikus csoport, és összesen harminchét kiállító művész képez egységet. A kiállítás szakaszai:

1. Mémoire – histoire – biographie / Emlékezet – történelem – életrajz

(február 8–március 2.)

2. Réalité sociale – existence – politique / Társadalmi valóság – létezés – politika

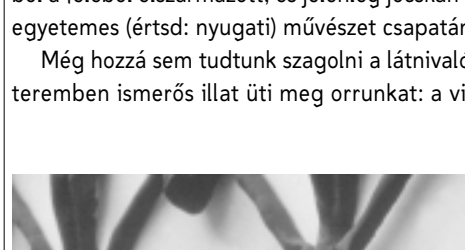
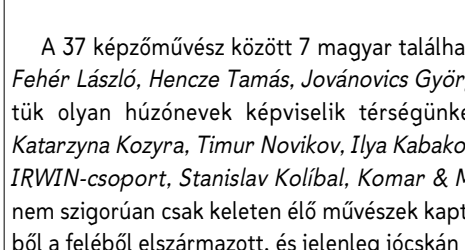
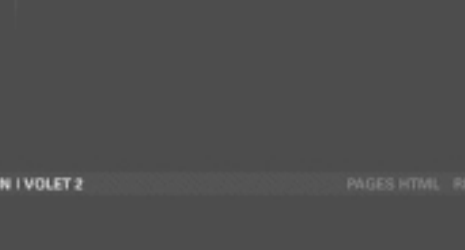
(március 14–április 9.)

3. Énigme – secret – ésoterisme / Rejtély – titok – ezotéria

(április 21–május 19.)

4. Projet – utopie – construction / Terv – utópia – szerkezet

(május 31–június 21.)



A 37 képzőművész között 7 magyar található: Bachman Gábor, El-Hassan Róza, Fehér László, Hencze Tamás, Jovánovics György, Rajk László, Sugár János. Mellettük olyan húzónevek képviselik térségünket, mint Magdalena Abakanowicz, Katarzyna Kozyra, Timur Novikov, Ilya Kabakov, Nedko Solakov, Roman Opalka, az IRWIN-csoport, Stanislav Kolíbal, Komar & Melamid – a névsorból kitűnik, hogy nem szigorúan csak keleten élő művészek kaptak meghívást, hanem Európának ebből a feléből elszármazott, és jelenleg jócskán New York-i, párizsi figurák is, akik az egyetemes (értsd: nyugati) művészet csapatának oszlopos tagjai.

Még hozzá sem tudtunk szagolni a látnivalókhöz, amikor az egyik első földszinti teremben ismerős illat üt meg orrunkat: a vilnusi *Eglé Rakauskaité* 1090 darab,

Eglé Rakauskaité
Csokoládé-Krisztus, 1994





Katarzyna Kozyra
Férfifürdő, 1999, videó

40-centis csokoládé-Krisztusa képez hálórácsot a terem falain. A megfeszített Krisztus, a krucifixus, Jézus szenvedéstörténetének megsokszorozott szimbóluma között, a terem közepén videóvetítés képe látható: *Medúza* címmel, mint valami óriás anyaméhben, egy 150 kiló mézből álló sejt belsejében meztelen ember úszik, fürdik, lebeg, forog az édes szaftban (Beuys után szabadon). Miközben ez a hatalmas méhlepény körülveszi az emberi testet, csöveken át levegővel táplálja az életet. A csokiból formált Megváltó szenvedő teste édes, mi több, ilyen tömegben kimondottan émielyítő – de azért akár élvezettel el is szopogatható. Blaszfémia vagy vallásnyalázás? Rakauskaité a szembeállítás, az eltérő karakterű, szimbolikus anyagok és a hagyományos keresztény vallási jelképek konfrontálása mentén eszi bele magát a (kollektív) tudatba.

A kiállítás-megnyitón a tömegben meghúzódva (elvegyülve) ott volt, megjelent az „isteni K. K.”, Katarzyna Kozyra, a Velencei Biennálén „leleplező”, „bátor” kandi-kamerás ötletéért különdíjban részesült lengyel művész. Rövidre nyírt tüsi-hajával, kicsit inkognitóban settenkedett az elsőtétített poligonális bemutatóterben. Peep box-szerűen kialakított vetítését, a Gellért férfifürdőjében meglesett, pocakosodó, ágyéktakaró kendővel felszerelt hím példányok hideg, tárgyilagos bemutatását a kisajátító és lealázó „férfipillantás” feminista megfelelőjeként ünnepelte a szakma. A behatolás egy zárt és elkülönített, speciálisan intim életvilágba persze teljesen maszkulin vonás. Katarzyna Kozyranak mint nőnek amúgy nincs sok dicsekedni valója. Vajon miért van az, hogy a legharcosabb feministák kilencven százaléknál a frusztrált és „igénytelen” antinőkben verbuválódnak? A hervatag húsok és bágyadt férfiaságok hercegnőjével most teljesen igazságtalanok vagyunk, mivel Kozyrát egy súlyos betegség nyomán inkább saját testének megfigyelése, a fizikai érzet szintjén megnyilvánuló élet, a testiség aprólékos vizsgálata érdekli. Az eredetileg szobrászatot tanult művész *Férfifürdő*-je mellett, elkészítette a *Női fürdő*-t is – szintén videó-munka – így a teljesebb oeuvre ismeretében nem egyszerűen a nemi identitás kérdése körül forog a játék.

A sarajevói születésű Braco Dimitrijevic igazi világpolgárként élt már Londonban, majd New Yorkban; jelenleg pedig Párizsban dolgozik. Erősen konceptuális indíttatású művészi tevékenységével problematizálja a történelmi-politikai fejlődés sajátosságaiént létrejött szembenállásokat (Nyugat-Kelet), tovább mélyíti, helyenként manipulálja a meglévő antagonizmusokat, szembesíti az avantgarde progressziót (a haladás eszméjét) a politikai status quo regressziójával. Dimitrijevic szempontja egy radikálisan szubjektív nézőpont, amely különös és saját koncepciójának megfelelő összefüggésbe rendezi a valóság tényeit. Párizsban bemutatott installációjában megjelennek hősei: mindenekelőtt Malevics és Kaffka. Terem-installációjában fekete-fehér porté-fotók között csellók merednek ki merőlegesen a falból – a fotókról az említett művészek tekintenek le ránk. A szemközti falon a következő szöveg olvasható (szabad magyar fordításban): „Constantin Brancusi, a szobrász gyalog érkezett a Balkánról Párizsba. Életében egyetlen önálló kiállítása sem volt itt. Mikor ezt megtudtam, kedvem lett volna gyalog elzarándokolni a Balkánra, ha éppen nem Rolls Royce-ommal lettem volna.”

Kétségkívül elegáns és frappáns szöveg, ami csak egy tipikusan modernitás utáni korban születhetett meg a maga deklarált (ál)konformizmusában. Dimitrijevic a malevicsi szuprematizmus formai minimalizmusát is csak a gondolat rendkívül erőteljes eszmei dinamikájának fénytörésében tudja látni. A szuprematizmusba adva van a redukált formai- és szín-elemek abszolutizálása mellett egy hihetetlenül hú-

zós és felszabadító erejű energia is, amely az absztrakt művészet fejlődésében is egy új mérföldkövet jelentett. Tevékenységében – melyben sokat megőriz a művészet forradalmi megújítóinak gesztusából – a művészet esztétikai célzatú tematizálása mint (ön)prezentáció jelenik meg, mint a valóság imitációja vagy új valóság létrehozása. Aki eszmét ad – művészetet csinál.

Mirosław Balka több darabból álló installációja valami fenyegető veszély előérzetét kelti. Üres, hideg, embernélküli (embertelen) helyszínei – nyitott doboz, szerkezetféle, szőrrel bevont fémhuzal, rácson elnyomott szappandarabkák – finoman egyértelmű utalások. A drótvezetékre áramot kapcsolva elkezdnek meredezni a szörmefoszlányok, furcsa, statikus szerkezete pedig egy gyalu és egy középkori kínzóeszköz keverékének tűnik.

Timur Novikov a Jeu de Paume-ban fekete-fehér fotók és mintás falikárpitok kollázsával borított teremben mutatkozik be. Patriárkákat és hieromártírokat mutató munkái a maguk szakrális aurájával kétségkívül hordoznak valami patriarchalitást és atavizmust. Novikov egy történelmi előkép felelevenítésével egy halálosan komoly, programszerű „Új Akadémizmus” megteremtését tűzte ki célul.

Nebojša Šeric-Šoba bemutatott munkái csupa közhely és direkt politikai-esztétikai hatás ügyes alkalmazásából állnak. Munkája rájátszik a sajtófotók és tévé-képek bevett ábrázolási típusaira, valamint arra a közös tapasztalatra, hogy milyen a háború és milyen a „háváj” a Cote d’Azure-ön.

Délszláv válság és polgárháború? Ugyanolyan hálás témák, mint kommunizmus és nácizmus – ki ne tudná mi az, ki ne tudná mi van mögötte? Az a munkája, amellyel befutott, egy nagyméretű fotópárból áll; az egyik – nyilvánvalóan az egykori Jugoszláviából származó – képen egy kiásott lövészáró padkájára lépő-támaszkodó, géppuskával felszerelt alak látható, míg a párdarabja ugyanazt a beállítást – a kilépő és támaszkodó testhelyzetet – ismétli meg, de most már a művésszel, amint a monacoi kikötőben lábát egy kikötéshez használt fémcölöpre támasztja. A fényképpár hatáselemeiben és mechanizmusában a sajtófotók szemantikáját használja fel: ilyen volt-ilyen lett, a pozitúra ugyanaz, a messzeséget illetve a harcmezőt kémlelő figurával. A spanyol polgárháborúból származó fotókon lehetett hasonló szituációt látni. Šeric-Šoba esetében a művészlét művészetének témájává lép elő. Élete és a szerep, amit játszik: egy és ugyanaz. Ez a külsőségekben is meglátszik: a fiatal művész kopaszra borotvált fejét kalózkendővel borítja, farmerben és laza nagykabátban tűnik fel mindenütt. Ez a választás („én vagyok a keménytökű alternatív”) önmagában is elgondolkodtató, amellet hogy cikisen korszerűtlen. Ez az ember olyan imidzset választott, amely nem adekvát a korrall, amelyben él – tájékozatlanságot és suttyó vidékiséget árulva el magáról (amilyet az egykori lengyel-piacok népe vagy a romániai vendégmunkások között volt szerencsénk tanulmányozni). Ezek után már kapásból nem hiszi el neki az ember, amit csinál.

A vernisszázs alkalmával rövid, enyhén anarchista-utánérzéses performance-t rögtönzött: fénymásolt A3-as lapokat ragasztott egymásra, amelyek így filmszerű pergőképeket villantottak fel a század nagy politikusaíróiról, államférfiúiról. A demokrácia bajnokai (ez munkájának címe) – egy





Sztálin, egy Rooseveltt, majd egy Hitler, s így tovább: Maó, Adenauer, J. F. Kennedy, majd Pinochet, Georg Bush kontra Szaddam Husszein, Clinton majd Milosevics, stb. – egymást váltogatta egy téglalapnyi felületen. Šeric-Šoba ragasztós pemzlijével összefésüli a negatívát a pozitívval. A felülragasztások azt mutatják, hogy ideológiai bázisuktól függetlenül ezek az államvezetők – előbb-utóbb mind véresszájú-véreskezű macho-figurákká válnak – egymással szabadon felcserélhetők, behelyettesíthetők. Ki az úr a háznál? Ezt a történelmi leckét a térség már jóval a délszláv válság előtt megtanulhatta – nemhiába. Valószínűleg személyes élet-útját (histoire-mémoire-biographie) és háborús élményeit senki sem irigyli el tőle, de úgy tűnik, Nebojsa Šeric-Šobát sokkal inkább a politikai és társadalmi események aktualitása emelte az érdeklődés középpontjába, mintsem művészetének kvalitásai.

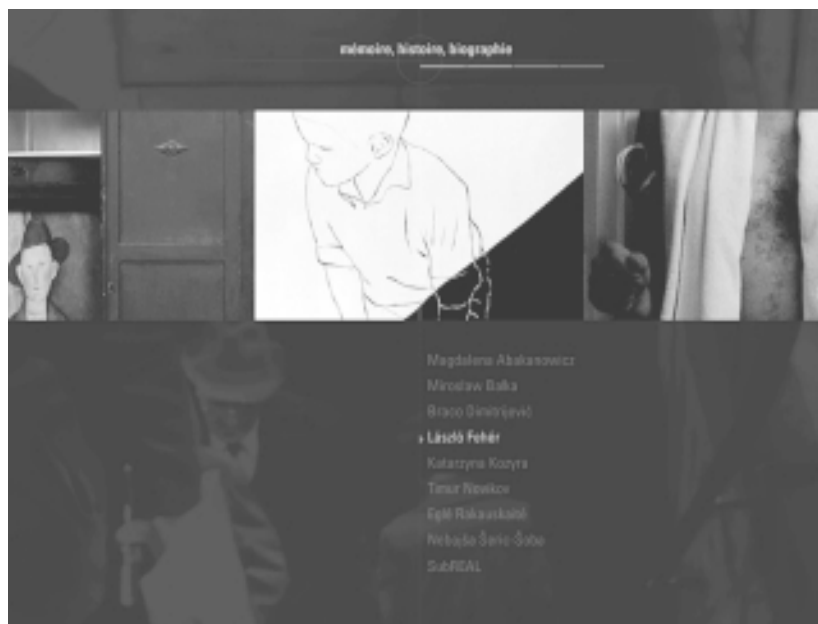
A román *subREAL* csoport a tavalyi Velencei Biennálé román nemzeti pavilonjában mutatkozott meg nagyobb nyilvánosság előtt. Az 1990 óta létező formáció és művészettudományi projekt (Art History Archive) két fickóból áll: egy teoretikus művészettörténész-lapszerkesztőből (Calin Dan) és egy fotósból (Josif Király). A két alkotó a kommunista éra hivatalos román művészeti magazinja, az Arta (korábban Arta Plastica) 1953 és 1989 között készült 6×6-os, fekete-fehér negatívjait exhumálta a maga céljai számára. A *subREAL* munkái többnyire negatívokról készült papírképek ezreiből álló tereminstallációk, tucatnyi munkás-parasztal, és tömegtelen sapkás Leninnel.

A Párizsban bemutatott *Serving Art 4* egy akaratlan dekonstrukciós gesztuson alapul: a főként szocreál festmények, szobrok készülésekor, szállításakor, lefotózásakor történt felvételek éppen a műtárgy és környezete, a bemutatás szituációját örökítették meg – amint éppen két munkás tartja a munkákat, vagy a művész a háttérben figyel a az eseményeket, stb. A fotókon a művészet szolgálói lát-

hatók, akik a szolgálai művészet darabjai között töltötték mindennapjaikat: melósok, teremőrök, asztalosok, segédek. Az eredeti kép nem steril múzeumi-reprodukciós közegben kerül a szem elé, hanem egy meglesett, elkapott szituációban, amint éppen bemutatásához készülődnek. A fotók tehát tematizálják a láttatás szándékát – miközben erre a kontextusra redukálják az egykor-volt műalkotásokat. A megőrzött szituáció óhatatlanul is árulkodik arról az aura sociale-ról, amelyben a felvételek születtek. Meta-művészetet látunk, pontosabban a művészet működésének – és működéséhez szorosan kapcsolódó társadalmi reprezentációjának – meta-pillanatait. A *Jeu de Paume*-ban a falakra tapétázott, installált képeken annyi elmozdulás történik a megszokott tematikától, hogy kifejezetten klasszikus művek, olaj-vászon csendéletek is felbukkannak a kiragadott képek között. A volt szocialista blokk szovjet „tanácsadónak” közvetlen iránymutatásai nyomán létrejött művek mellett találunk bőven példát a nemzeti művészetek köréből is. A művészet nem ismer határokat: a szocialista-realista művészet internacionális jellegét mutatja néhány baráti „demokrácia” jól sikerült és példaképpül állított remekműve. A magyar látogató repeső szívvel fedezi fel a kicsiny négyszögeken Somogyi József Martinaszát – műtermi idillben, fotózásra előkészítve, drapériával a háttérben. Az elvtársak által meghatározott direktívák szellemében készült munkák mellett, felbukkan egy ugyancsak fotó-háttérrel előkészített szobor, ami feltűnően hasonlít a kolozsvári Mátyás király-szoborra!

Az Emlékezet – Történelem – Életút etap magyar résztvevője *Fehér László*. Tizenkét olajfestményt, illetve pasztellmunkát láthatunk tőle 1989 és 1997 között készült műveiből, köztük olyan korszakos jelentőségű alkotásokat, mint a *Hidnál*, vagy a *Kapualjban*. Fehér nemzetközi reputációját jelzi, hogy a kiállított művek jelentős része helyi, francia magángyűjtőktől, gyűjteményekből került a kiállításra. Az ő beválogatása telitalálat a téma szempontjából, hiszen egész munkássága a személyes emlékezet mélyrétegeiből előhozott és a kollektívan megélt külső történések egymásba csúsztatásán alapul: a korszak mint műalkotás jelenik meg a privátélet optikáján keresztül. Festményeinél a családi fotóalbum felvételeit használja előképnek, a fényképeket néhány főmotívumra és néhány színre redukálja. Képei reális színterét egyszerűségük ellenére egyfajta valóságon túli vízió érzete hatja át. Fehér olyan motívumokat, jeleneteket választ, amelyekben egzisztenciális tapasztalatok, alapvető élethelyzeteket érintő mozzanatok formálódnak egyszerű, zárt, rejtélyes alakzatokká: balatoni, Duna-kanyarbeli táj, tó, hegy, folyópart, úszómedence váltakozik kisebb, kiragadott részletekkel; lépcső, oszlop, pad, lámpa által kijelölt helyszínekkel. A sémászerűen felrajzolt emberek képein szembenállnak a masszívnak és öröknek tűnő tárgyakkal, így a mulandóság megtestesítőivé válnak.

A megfestett jelenetek szinte kivétel nélkül hétköznapiak, triviálisan ismerős és mindenki számára otthonos szituációk, amelyek közös kulturális környezetünket alkotják és alkotják. Az első látásra banálisnak tűnő helyszínek, barátok és családtagok valójában a saját környezetében elveszett ember magányosságáról vagy örömről szólnak. Közhelyek? Abszolút! De éppen ezek a közhelyek tudják megragadni azt a sűrűséget és életélményt, ami a téglafal és málló kapualjak (*Kapualjban*) között húzódik, ahol fogoly szagok lakják a köveket, miközben gersli fő a tűzhelyen: a képek megpróbálják az életet mint sorseseményt visszaadni. A jelenetek tömény statikussága hordozza a sorsszerűség érzetét. A sziluettségében megragadott alakbrázolás, a következetes színvilág valósággal emblematicussá teszi Fehér festését.





Bár az Európa másik fele-kiállításorozat első felvonásában nem jutnak szerephez, essék néhány szó a többi, későbbi magyar résztvevőről is. *El-Hassan Rózá*tól "I'am overpopulation"-feliratú polót (T-shirt) láthat majd a közönség, *Jovánovics György*től a Műcsarnok Perspektíva-kiállításáról ismert installációját, *Sugár János Jurij Leidermannal* közös installációs munkáját – amely, mint a kísérőszövegből megtudtuk, a különböző vizuális információ-hordozók funkcionális analizésére épül – a Rejtély – Titok – Ezotéria programcsomagban mutatkozik be. Mindhárom magyar munka alapján úgy tűnik, az ezotéria, a rejtély és elrejtettség inkább a művészi alkotás folyamatában való elmélyülést, intenzív kutatást, és szakmai kérdésekkel történő foglalatzkodást jelenti – amit az érzéki műtárgyak mint a keresés rész- vagy végeredményei szemléltetnek. Bár aki elolvassa *Sugár Mí*nusz *pátosz* című könyvét, fogalmat nyerhet róla, milyen is egy igazi hermetikus utazás az ezredforduló köldöknézegető művészi pörgésében.

A jól gondolt tematikus csoportosítás Projekt – Utópia – Konstruktó részében szerepel *Bachman Gábor*–*Rajk László* és *Hencze Tamás*. Bachmanék architektonikus konstrukcióiban nyilván a kommunizmus, az eszme nyakas védelmét és hirdetését látszik megtestesíteni a szigorú szerkezetesség, illetve utalással (Rajk: Letatljak) a modernista művészet standardjaira a művészi-alkotói gondolkodás forradalmi emlékműveiként szolgálnak. A kiállítás-sorozat CD-ROM-katalógusán érdekes egy csoportban együtt látni ezt a fajta történelmi, kultúrtörténeti alapú teremtést az IRWIN-csoport mozgalom-szerű (NSK/Új Szlovén Művészet) utópiaképzésével, amely a magát új kezdetnek képzelő diktatúrák frazeológiáját és heroikus ikonográfiáját használja „másként”, továbbá a tv és számítógép-generáció képviselőjének *Marko Peljhan*nak Internetre és más kommunikációs formákra épülő munkáját. Ez az a pont, ahol Európa „közel jön”, ez az a forma (telekommunikáció) és az a fajta közös gondolkör (utópiák), amely alkalmasnak látszik egy kulturális topozokban megalapozott közös nyelven való (pár)beszédre.

A kiállítás végeredményben korrekt. Semmi felkavaró (a művek már régóta ismertek), tanulságok pedig nincsenek. Az ilyen és az ehhez hasonló tárlatok segítenek elrendezni az egyszeri francia látogatóban, hogy Budapest az nem Bukarest, és a litvánok nem azonosak a lettekkel. Még a „miért mindig ugyanazok?” kérdése sem tehető fel, mivel egy koncepció köré rendeződő szempontrendszer illusztrálásához kerestek anyagot a szervezők. Ahogyan a csapatot sem mindig a tizenegy legjobb játékos alkotja, hanem a legalkalmasabb tizenegy. A szándék tehát nem az volt, mint a bécsi Ludwig Múzeumban debütált *Nézőpontok / Pozíciók – Művészet Közép-Európában 1949–1999* című kiállításának esetében, tudniillik hogy az elmúlt évtizedek művészeti törekvéseinek lehetőleg minél szélesebb keresztmetszetét nyújtsa. Mindezek ellenére nyilvánvalóak a prioritások: a sporthasonlatnál maradván például Nebojsa Šeric-Šoba nincs egy súlycsoportban Kabakovval, vagy akár a vele azonos korú Eglé Rakauskaitéval. A magyar anyagot tekintve pedig leginkább a változatosságát hiányolhatjuk.

Az ezredforduló évében Európa csendes, elzúgtak a művészeti forradalmak. Egy másféle korszak beköszöntésének ideje ez, a művészet intenzív keresésének és hálózatos terjedésének korszaké.