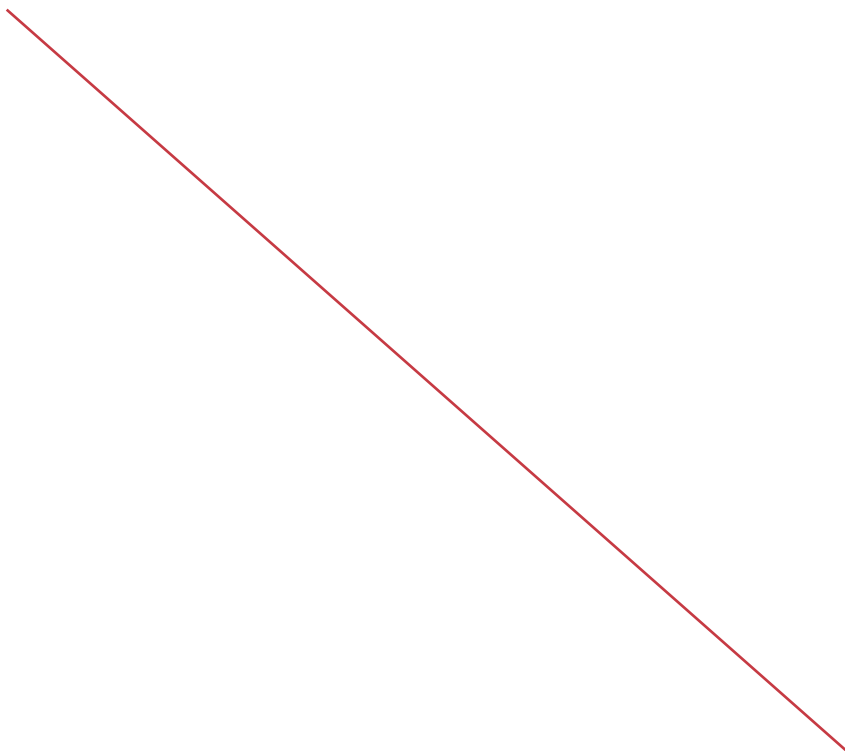


Félreérthetetlen mondatok.

Az újragondolt gyűjtemény



**Unmistakable
sentences.**

The collection revisited

Félreérthetetlen mondatok.

Az újragondolt gyűjtemény

BACHMAN Gábor, Bak Imre, Bik Van der Pol, BIRKÁS Ákos, Rafał BUJNOWSKI, CSÁKÁNY István, ERDÉLY Miklós, ESTERHÁZY Marcell, Richard ESTES, Szemjon Natanovics FAJBISZOVICS, Harun FAROCKI, FEHÉR László, FICZEK Ferenc, Andreas FOGARASI, GYENIS Tibor, HAJAS Tibor, HALÁSZ Károly, IRWIN, JOVÁNOVICS György, KÁROLYI Zsigmond, KASZÁS Tamás, KESERUE Zsolt, KIS VARSÓ, KOKESCH Ádám, Stanislav KOLÍBAL, LAKNER László, LENGYEL András, Zbigniew LIBERA, MAJOR Rebecca, David MALJKOVIĆ, MAURER Dóra, Malcolm MORLEY, Antoni MUNTADAS, NAGY Kriszta, NEMES Csaba, PINCZEHELYI Sándor, Gerhard RICHTER, Sean SNYDER, Simon STARLING, Henryk STAŻEWSKI, Frank STELLA, Mladen STILINOVIĆ, SUGÁR János, SZOMBATHY Bálint, TÓT Endre, Goran TRUBULJAK, Timm ULRICHS, VÁRNAI Gyula, WEBER Imre

2010. május 26. – 2011. február 27.

Kurátor: TIMÁR Katalin

A kiállítás létrehozásában közreműködött:
BÉLI Norbert, BODOR Béla, DÓCZI István, FARKAS Emese, GÓZAN Mihály, HORVÁTH Endre, KALOCSA Mária, KOVÁCS Tamás, KÓNYA Béla, MOLNÁR János, PAP Ferenc, SZÉKELY Katalin, SZIPŐCS Krisztina, ZELENA Albert

Külön köszönet a kiállító művészeknek.

Szöveg: TIMÁR Katalin

Lektor: KÜRTI Emese, SZIPŐCS Krisztina

Anyanyelvi lektor: Adele EISENSTEIN

Tördelés: SZMOLKA Zoltán
Solid Studio • www.solid.hu

Fotó: ROSTA József (3., 5., 8-13., 16., 17., 19-27.),
SULYOK Miklós (4., 6., 7.), Marcus SCHNEIDER (11.),
NAGY Veronika (14-15.)

Nyomda: HTSART Nyomda és kiadó

© a művészek | © a szerzők

Kiadja: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Művészetek Palotája
1095 Budapest, Komor Marcell utca 1.
Tel.: +36 1 555 34 44 | Fax: +36 1 555 34 58
Email: info@ludwigmuseum.hu
www.ludwigmuseum.hu

Felelős kiadó: BENCSIK Barnabás igazgató

A művek vásárlását támogatták:
Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen
Nemzeti Kulturális Alap
Oktatási és Kulturális Minisztérium

nka
Nemzeti Kulturális Alap

OKM

A Félreérthetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény című kiállítás egy olyan metszetet kíván nyújtani a Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum húsz évvel ezelőtt megalapított és azóta folyamatosan gyarapodó gyűjteményéből, amely elsősorban a közép-kelet európai régió saját kulturális identitására koncentrál, és ennek a közös történelmi–kulturális örökségnek az egyetemes érvényességét kívánja hangsúlyozni.

A Ludwig Múzeum ezzel a kiállítási koncepcióval kapcsolódik ahhoz a néhány évvel ezelőtt elindult nemzetközi hangsúlyváltáshoz, melyet a tágabb régió kortárs művészeti múzeumai (mint pl. a ljubljana-i Moderna Galerija, a zágrábi MSU vagy a lódzi Muzeum Sztuki) kiállítási és gyűjteményezési gyakorlatukká tettek. Az egyre intenzívebbé váló nemzetközi kutatási programoknak, kiállítási együttműködéseknek, publikációknak és konferenciáknak köszönhetően a régió közel-múltjának és jelenének kortárs művészete a legjelentősebb nemzetközi intézmények gyűjteményeiben és programjában is egyre nagyobb teret nyert az utóbbi időszakban.

A közelmúltban – a szocializmus szűk levegőjű kultúrpolitikai klímájában – létrejött képzőművészeti teljesítmények földolgozásának folyamata megindult ugyan a rendszerváltás utáni években, de az időközben megismert újabb tények, a művészi életművek korábban ismeretlen részletei és a lényeges művészeti folyamatok elfogulatlan, tudományos szempontokat érvényesítő, következetes újragondolása egyre inkább elodázhatatlanná válik. Az ismert társadalmi és politikai helyzet miatt mostanra vált nyilvánvalóvá, hogy minden, ami az elmúlt húsz évben nyilvánossá vált, az eddigieknél koncentráltabb figyelmet igényel, s az elmúlt öt évtized egységes, szisztematikus és a régió egészét figyelembe vevő újragondolását végig kell vinni. Ezzel nem csak magunknak tartozunk, hiszen a feltáró és hiánypótló munkával a globális művészeti kánon is gazdagodik: azáltal, hogy nemzetközileg ismertté válnak ezek az intellektuális és művészeti teljesítmények, más helyre kerülhetnek korábban rögzült hangsúlyok, s az eltolódások óhatatlanul az egyetemes kánon átrendeződését is eredményezhetik.

Peter Ludwig műgyűjtőként a nyolcvanas évek hidegháborús szembenállásának idején a kortárs művészetet a különböző társadalmi rendszerek közötti kommunikáció katalizátoraként képzelte el. Intézményalapításainak sorával is ezt demonstrálta, a lokális viszonyokhoz igazítva, a helyi intézményrendszerrel együttműködve hozta létre az új intézményeket, a Vasfüggöny innenső oldalán elsőként éppen Budapesten. A társadalmi rendszereken átívelő gyűjtői gyakorlata, a kortárs művészet egyetemességébe vetett hite számunkra is példaértékű. A Ludwig Múzeum gyűjteménye ezt az örökséget is folytatja, amikor a művészeti közelmúlt feldolgozásának és újragondolásának szükségességét képviseli.

Bencsik Barnabás • igazgató

A Ludwig Múzeum 2010-es gyűjteményi kiállítása azokat a műveket állítja fókuszba, amelyek a művészet és a politikum sokszor ellentmondásos, konfliktusokkal teli és komplex kapcsolatára reflektálnak. Olyan témákra gondolhatunk itt, mint a társadalmi és művészeti utópiák sorsa, a kulturális emlékezet működésének kérdése, a kreativitás határai, a városi terek különféle célú használata, a művész szerepe és a politikumhoz való viszonya stb. Ezek a kérdések nemegyszer különféle hatalmi viszonyok vonatkozásában jelennek meg, amelyek – különösen a mi geopolitikai környezetünkben, de nem kizárólag itt – gyakran explicit politikai színezetet kapnak. Ennek egyik megnyilvánulási formája volt az elmúlt rendszer politikai hatalma által működtetett, kiterjedt cenzúra, amely akár egzisztenciális értelemben is meghatározta az 1989 előtt létrejött művek korabeli létezését, ma pedig közvetett módon hat arra, ahogy ezt a korszakot, illetve az akkoriban keletkezett műveket bemutatjuk és értelmezzük. Ezek a mozgások ugyanakkor nem függetleníthetők a művészeti nemzetközi színterétől, akár oly módon, hogy a művek az azzal való párbeszédben vagy éppen ellenében jönnek létre. Ennek talán legismertebb korszaka az ún. hidegháború kora, amikor az absztrakt művészetet a nyugati világ propagandájának eszközeként is felhasználta a politika, miközben például Magyarországon ugyaneztörtént a szocialista realizmussal, így a művészek ellenzéki szerepbe kényszerültek azáltal, hogy nonfiguratív művészetet műveltek.

A kiállításban a fenti tematikus szempont a legerősebb meghatározó elv; ennek megfelelően a múzeum gyűjteményének jól ismert darabjai helyett újabbakat emelünk ki és próbálunk a közönség számára ismertté és népszerűvé tenni. Nagy számban szerepelnek olyan művek is, amelyeket az elmúlt időszakban vásárolt a múzeum, és így – gyűjteményi kontextusban – először ezen a kiállításon lesznek láthatók; részben magyar művészekről (mint például Csákány István, Kaszás Tamás, Kokesch Ádám, Nemes Csaba), részben a nemzetközi művészeti szcénában jól ismert alkotóktól (Harun Farocki, Zbigniew Libera, Simon Starling, Mladen Stilinović, Szombathy Bálint, Goran Trbuljak).

A kiállításban a művek kontextusát nem elsősorban a keletkezésük idején velük párhuzamosan létrejött művek alkotják, hanem bizonyos tematikus vagy formai szempont kiemelése révén kerülnek az adott munkák egymás mellé. Ezek a párhuzamok első pillantásra néha banálisnak tűnnek, ám azt a célt szolgálják, hogy a művek a nézők számára új jelentések kiindulópontjaként szolgálhassanak (Ficzek Ferenc, Károlyi Zsigmond, Stanislav Kolíbal, Timm Ulrichs stb.). A kiállítás arra tesz kísérletet, hogy „kimenekítse” a műveket a szigorúan vett, hagyományos művészet-történeti rendszerből, mely az összefüggéseknek és kapcsolódásoknak sokszor csak szűk részét képes megjeleníteni. Éppen ezért a kiállítás nagyban épít a néző aktív részvételére, aki saját személyes tapasztalatát és tudását használja a művek értelmezése során, miáltal sokkal személyesebb viszonyt alakíthat ki a tárgyakkal.

A kiállítás szimbolikus kérdése ez lehetne: „Hová tűntek a munkások?” Ha a munkásosztály ábrázolását történeti szempontból nézzük, akkor ennek egyik legemblematikusabb példája a Lumière fivérek 45 másodperces filmje, „A munkások elhagyják a gyárat” (La sortie des usines Lumière, 1895) lehetne, melyet saját gyáruk előtt készítették a műszak végén. Harun Farocki ugyanezen címet viselő videójával összefüggésben jegyezte meg, hogy a munkások ábrázolása szinte mindig azzal a pillanattal kezdődik, amikor elhagyják a gyárat, azaz befejezik a munkát és már nem feltétlenül a termelési viszonyok rendszerében értelmezhetők. Ebben az értelemben foglalkozik Andreas Fogarasi és Csákány István is a munkás fizikailag hiányzó, de szimbolikusan jelen lévő alakjával. Fogarasi munkájában (*Arbeiter verlassen das Kulturhaus*, 2006) a munkások már rég és örökre elhagyták a gyárat, és a piac olyan új – a globális tőke által irányított, de lokálisan működtetett – tereibe vándoroltak, mint például a plázák; magát a gyárat is lerombolták, hogy a helyén újabb pláza épülhessen fel. Csákány István műve (*A holnap dolgozója*, 2009) némileg különböző helyzetre utal; a munkás hiányzó alakja valójában egy realiztikus elem abban az értelemben, hogy a szobor egy bevetésre váró tűzoltó ruháját ábrázolja. Az emberalak hiánya azt is jelöli, hogy a szobor emlékművé alakulhat át: a hiányzó munkás emlékművévé. Azzal, hogy magát

a munkást nem ábrázolja a művész, alkalmassá teszi szobrot arra, hogy bármely munkás emlék-műveként tekinthessünk rá, hasonlóan az ismeretlen katona sírjához, ahol a különböző érzelmek és jelentések épp azért investálhatók az emlékműbe, mert az üres – szó szerint és szemiotika-ilag is. Csákány másik műve (*Talpra állítás*, 2008) végső és ironikus kommentárja aideologikus szerepének, amikor a fametszet rég feledésbe merült és már-már „hősies” technikáját használja egy olyan kép elkészítéséhez, mely a munkás szobrának fölállítását vagy ledöntését eldöntetetlen kérdéssé alakítja.

Csákány munkái többé-kevésbé nyilvánvaló módon használják a köztérben megjelenő műalkotások hagyományát. Az emlékmű ennek egyik, mára kissé divatjamúlt formája, mely nem pusztán szentimentális, banális és formalista módon él tovább, hanem a kritikai művészet példájaként is, mint Bik Van der Pol (Liesbeth Bik és Jos Van der Pol) művében (*Cím nélkül [Erdély Miklós nyomán]* – Moszkva tér projekt, 2003). Bronzládájuk egyfajta tiszteletadás Erdély Miklós és az egyik korai akciója előtt (*Őrizetlen pénz*, 1956). Az '56-os forradalom idején Erdély barátaival (más verziók szerint az Írószövetség kezdeményezésére) nyitott, őrizetlen ládákat és dobozokat helyeztet el Budapest különböző pontjain, hogy pénzt gyűjtsenek a forradalom mártírjainak. Az eredeti faláda bronzból készült másolatát a művészek köztéren szerették volna elhelyezni, hogy a járkelők használatba vehessék és ezáltal emlékezhessenek Erdély Miklós művészi tevékenységére és a forradalomra.

Amennyiben Bik Van der Pol szobra a köztéri emlékművek jól ismert retorikájára épít, úgy Nagy Kriszta (Tereskova) képe az óriásplakátokra utal közvetlen módon. Az eladásra szánt termék azonban nem más, mint a kortárs képzőművészet, illetve maguk a képzőművészek, másrészt a művész szerepének megváltozott jelentése. Ez magában foglalja a művész mint a kreativitás forrásának kizárólagosan a férfiakra értett hagyományos, „bohém”, a 19. századból eredő felfogásának feminista kritikáját, valamint a hirdetésekben kötelezően megjelenő félmeztelen, fiatal

Andreas Fogarasi: *Arbeiter verlassen das Kulturhaus*, 2006





Csákány István: *Talpra állítás*, 2008

és vonzó nő használatának a bírálását. Sugár János utcai akciója (*Wash your dirty money with my art*, 2008) a street art hozzáállásából inspirálódik, annak is leginkább a taktikus médiával való átfedéseiből. A szöveget eredetileg két magángaléria falára, illetve az épület előtti járdára stencilizték fel. A mű körül komoly vita bontakozott ki, miután a galériatulajdonosok egyike rendőrségi feljelentést tett és perbe fogta a művészt.

A dokumentum, illetve a dokumentáció kérdése gyakran visszatér a kritikai köztéri művészet kapcsán, ahol az eredeti mű meghatározása gyakran nem egyértelmű. Erre példa Szobathy Bálint sorozata, a *Lenin Budapesten*, mely egy utcai akció fotódokumentációjaként készült 1972-ben. A Jugoszláviában született művész épp Budapesten járt, és megdöbbenve figyelte a május 1-jei felvonulást. Ilyen jellegű hivatalosan szervezett május 1-jei felvonulások ugyanis az akkori Jugoszláviában egyáltalán nem voltak szokásban. Szobathynak sikerült egy felvonulótól elkérnie egy Lenint ábrázoló transzparenst, így megtarthatta a maga nem hivatalos, alkalmi és nagyon kevésbé heroikus „magánfelvonulását”. A személyes és a szubjektív fogalma egészen más szempontból jelenik meg Major Rebecca minimalista eszközöket alkalmazó projektjében (*Kesztyű I–III.*, 2003). Major elvesztett kesztyűket fényképez le úgy, ahogyan az utcán véletlenszerűen rájuk talál. Míg Szobathy fotói a történelemnek a közösség által megélt és ismert részével foglalkoznak, addig Major művében a hangsúly épp a személyes és a magán fogalmára kerül. Ezek a fényképek teljesen más reakciókat hívnak elő a nézőből, akinek a művész által közreadott információk közötti úrt magának kell kitöltenie.

Ha Major munkájában maguk az emberek láthatatlanok vagy rejtve maradnak, akkor Fehér László hajléktalanokat ábrázoló festményeinek (*Arcok a körtérről I–IV.*, 2004) esetében ennek épp az

ellenkezője történik: láthatóvá teszi őket. A hajléktalanok a mai városi környezet szinte elmaradhatatlan szereplői, akik a nagyvárosok utcáin, illetve a köztereket használva a világ minden táján egyfajta emlékeztető jelként tűnnek fel. Jelenlétükkel rámutatnak az egészségügyi és szociális háló hiányosságaira, de a nyomor és a társadalmi „normalitás” között húzódó, gyakran hajszálvékony határra is. Számos olyan politikai és társadalmi törekvés igyekszik őket a láthatóságból kiszorítani, amely a társadalmi „normalitás” nosztalgiaján élőszködik, mintha az általuk kisajátított normalitás-fogalom és a hozzá kapcsolódó középosztálybeli életmód lenne a létezés egyetlen elfogadható módja. Amikor Fehér megfesti néhány budapesti hajléktalan portréját, akkor nem pusztán „kimentí” őket szimbolikusan a láthatatlanságból, hanem újradefiniálja a festészet lehetséges témáit is; mintegy kiemeli ezeket az embereket az obszcenitásból – a szó etimológiai értelmében – azzal, hogy átviszi őket a „szcénába”, azaz beemeli őket az ábrázolásba. Ennek a tematikának egy korábbi példája a szovjet-orosz képzőművész, Szemjon Fajbiszovics műve (*A harmadik már fölösleges*, 1988), aki festményén két olyan férfit ábrázol, akinek illegális tevékenységét az előző rezsim oly módon tette láthatatlanná, hogy még a létezését is tagadta. A szovjet államszocialista propaganda szerint ugyanis a morális értelemben vett legmagasabb szintű társadalmi formációban nem léteztek szegények, módosult tudatállapotban élők, hajléktalanok stb., mivel a létezés ilyen korrumpálódott formái a szocializmusnak ebben a szakaszában már teljesen eltűntek. Fehér és Fajbiszovics egyaránt az államszocialista rendszernek a képmutatását mutatja be, ami a rendszert a marginalitással kapcsolatban jellemezte.

A hajléktalanokhoz hasonlóan a más rasszhoz tartozók ábrázolása is problematikusá vált az utóbbi időben, épp a tömegmédiának ábrázolási dömpingje miatt. A médiában megjelenő képek nagyon sajátos és visszatérően ismétlődő retorikát követnek, bizonyos sztereotipikus jeleket használva újra és újra, hogy így utaljanak az etnikai jellegre. Ezek a jelek egyfajta metonímiaként működnek, ahol a rész hivatott az egész jelölésére. Amikor azonban a média felvonultatja ezeket a „rész”-jeleket, akkor



Bik Van der Pol: *Cím nélkül* (Erdély Miklós nyomán) – Moszkva tér projekt, 2003



Szobathy Bálint: *Lenin Budapesten*, 1972–2010



Fehér László: *Arcok a körtérről III.*, 2004

épp az adott csoportra vonatkozó sztereotípiákat erősíti tovább; így ahelyett, hogy a csoport tagjaira individuusként tekintenénk, már csak csoportként és általánosítva tudunk rájuk gondolni, mert a sztereotípiák elfedik előlünk az egyéneket. Birkás Ákos épp ezeket a metonimikus jeleket hagyja el a festményéből (*Férfiak 1. [64]*), amivel a befogadás hagyományos csatornáit destabilizálja. Már nem hagyatkozhatunk a sztereotipikus jelekre, hanem „kénytelenek vagyunk” a képen szereplő férfiakat egyénekként számba venni és önálló egyéniségként tekinteni rájuk. Ez pedig a rasszizmus és a társadalmi előítéletek leghatásosabb ellenszere.

Az antirasszizmus másfajta, az aktivizmushoz közelítő stratégiáját használja Malcolm Morley, amikor saját festményét (*Lóversenypálya*, 1970) érvényteleníti oly módon, hogy hatalmas, vörös vonalakkal áthúzza. A hiperrealista stílusban megfestett képen (amelynek előzménye egy dél-afrikai utazási ügynökség plakátja volt) egy a Durbanban megrendezett híres lóverseny látható, így a vörös kereszt legalább két dologra vonatkozatható. Egyrészt utal Morley saját műveire és pályájára, mivel ez volt hiperrealista korszakának utolsó festménye. Másrészt a kiiktatás gesztusa vonatkozhat az apartheid-rendszerre és Morley elutasító véleményére is. A lóversenypálya mint téma így kétféleképpen értelmezhető: általánosságban véve bármely helyszín ábrázolása a megfelelő szöveggel kombinálva ugyanezt az antirasszista olvasatot eredményezné, másfelől a talált plakát és a rajta látható jelenet felhasználása sem tekinthető véletlennek. A lóverseny hagyományosan a brit felsőbb osztályok kedvelt szórakozása, vagyis arról a társadalmi osztályról van szó, amely központi szerepet játszott a gyarmatosításban, melynek súlyos rasszista hatásait jól ismerjük.



Nemes Csaba: *Kádár üdülője 4.*, 2009

Szimbolikus terekről és politikai következményekről szólva, Antoni Muntadas sorozata (*Média-helyszínek – Médiaemlékművek Budapest*, 1998), melyet budapesti önálló kiállítása alkalmából készített, direkt módon kísérli meg bizonyítani a reprezentáció elméletének egyik alaptételét. Egy férfi portréja sohasem az illető pusztá megjelenítése, hanem annak egyféle módon történő ábrázolása. Ahogy Don DeLillo írja Amerika leghíresebb csúrgéről, amikor azt állítja, hogy ezt a számtalanszor reprodukált építményt már sohasem láthatjuk „önmagában”, hanem csakis az őt elfedő ábrázolások fátylán keresztül, még ha ezek nagyon különbözőek is. Hasonlóképpen, Muntadas szerint a médiában gyakran szereplő városi tereket – mint különböző híres politikai események színtereit – már sohasem láthatjuk „önmagukban”, hanem csak ezeken a médiaábrázolásokon keresztül.

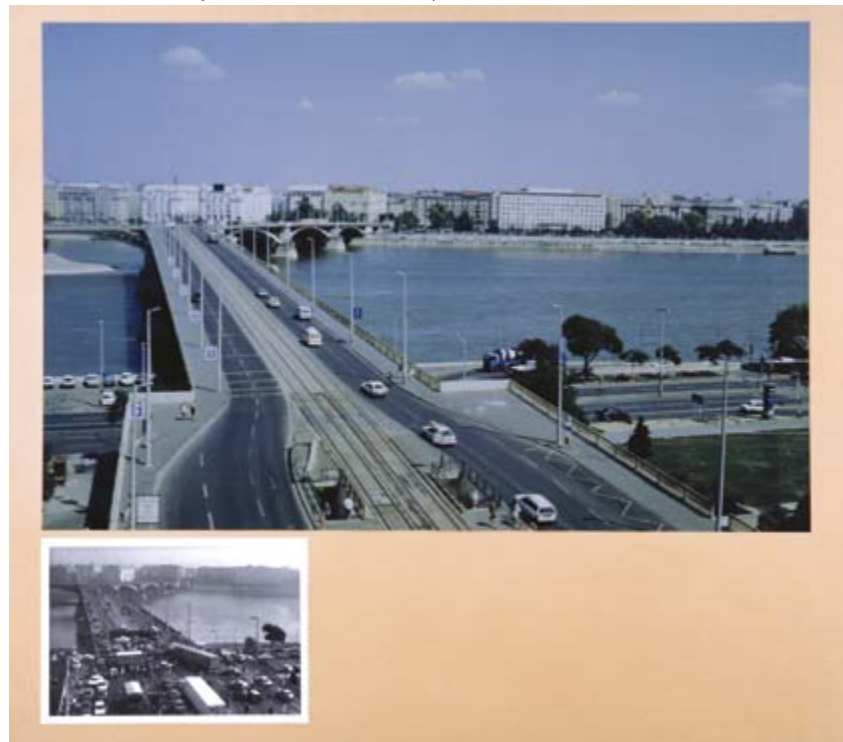
Ha léteznek olyan helyszínek, amelyeket a média szinte „túlábrázolt”, akkor vannak olyanok is, amelyeket egészen a közelmúltig megpróbáltak elrejteni a nyilvánosság figyelme elől. Ilyen a Kádár-villaként számon tartott épület is, amely a párttitkár és magas rangú állami vezetők nyaralója volt a Balaton partján. A titokzatosság és az elzártság bizsergető atmoszféráján túl Nemes Csaba számára az épületnek további jelentősége is van: az előző rendszerben uralkodó kultúrpolitikának a modernizmushoz való kettős viszonya, amely a képi modernizmust, vagyis az absztrakciót szigorúan ellenezte, ám az építészetit nagyon is sokra tartotta (*Kádár üdülője*, 2009). Ennek oka persze az lehetett, hogy a két műfaj modernizmusának elvei eltérőek; az építészetben a szimbolikus és térelrendezési átláthatóságról úgy vélték, hogy kihat a társadalom szerveződésének elvére is. Ezt a paradoxont jeleníti meg a festmény. Nemes Csaba képén

az épület egyfajta emlékművé válik, mely megemlékezik saját, elmúlt rendszerbeli titokzatos létezéséről. Másfelől épp a titok miatt válhat az épület ma emlékművé: a villa egy kor portréja is, amelynek ellentmondásaira bár utal a kép, de a kép felületén, közvetlenül nem jeleníti meg.

Egy helyszín szimbolikus újraértelmezése a tárgya Nemes Csaba animációk alapulóp klipjeinek is, melyek így együtt a sokatmondó *Remake* címet viselik. A mű a 2006-os budapesti utcai eseményekkel foglalkozik, és a pszichoterápiából ismert technikát, az „újrájátszást” használja fel arra, hogy a sok tekintetben traumatikus történések feldolgozásához hozzájáruljon. Nemes különböző kulturális regiszterekből emel át elemeket a klipekbe, mint például a hírhedtté vált Túró Rudi esetet (amikor csuklás férfiak a tévé színházában kifosztották a Túró Rudi automatát, illetve az intézmény büfáját), amely szinte az események banális szimbólumává vált, vagy pedig azt a tragikomikus pillanatot, amikor egy férfi beindított egy öreg tankot az utcán. Ezek a momentumok kapcsolódási pontokként jelennek meg Nemes művében, amelyeket a néző számára hozott létre, megteremtve az azonosulás lehetőségének különböző szintjeit és módozatait.

Nemes Csaba a Kádár-villa realista stílusában festette meg az 1957-ben alapított belvárosi Dorottya Galéria „portréját” is. A kép abból az alkalomból készült, hogy 2008-ban (az aktuális bérleti szerződés lejáratát után) kérdésessé vált a galéria jövője, és ebben az ex-lex állapotban még egy év haladékot kapott a kiállítóhelyet kezelő Múcsarnok. Ezt az időszakot a kurátor, Angel Judit arra használta fel, hogy a hely működésének körülményeit tematizáló kiállítás-sorozat rendezzen, bízva abban, hogy a tulajdonos meghosszabbítja a bérleti szerződést ahelyett, hogy a helyiséget kereskedelmi célokra alakítja át. Mindkét festmény számára egy fénykép jelentette

Antoni Muntadas: *Médiahelyszínek – Médiaemlékművek Budapest, 1998*



Hajas Tibor: *Utcára a mondanivalóddal (I. Levél barátomnak Párizsba)*, 1975 (fotó: Veres Júlia, Dobos Gábor)

a kiindulópontot, amely a napszakra jellemző atmoszférát rögzítette. Ezt a hangulatot kívánta Nemes Csaba a lehető leghűbb módon visszaadni. A galéria a festményen „tethelyként” jelenik meg, hasonlóan Atget-nak a 19. század végén Párizsról készített fényképeihez. Ezekről mondta Walter Benjamin, hogy olyanok, mintha szörnyű büntettek helyszínét ábrázolnák, melyek a képek készü-lésekor már nem viselik a megelőző események nyomait, mégis szinte tudjuk, hogy mi történt ott.



Mladen Stilinović: *Művész munka közben*, 1978

Ezt az olvasatot csak felerősíti a képen uralkodó narancsos-vöröses szín és különféle árnyalatai, melyek szinte indexikus utalások az alkonyatra, amikor furcsa és megmagyarázhatatlan dolgok is megtörténhetnek – mint például egy évtizedek óta működő művészeti intézmény eltűnése.

A „létező szocializmushoz” (vagy kommunizmushoz, ahogy némelyek nevezik), illetve annak képviselő ideológiájához visszatérve felidézhetjük azt, ahogy a rendszer a magánszféra és a politikum kapcsolatát kezelte oly módon, hogy a kettő közötti határokat mindig a politika pillanatnyi és instrumentális érdekei szerint tologatta. Ebben az értelemben vált számos művész – legalábbis Magyarországon – „felforgatóvá”. Nem feltétlenül műveik nyíltan lázító politikai tartalma vagy saját politikailag kritikus pozíciójuk miatt, hanem azért, mert olyan művészetet hoztak létre, mely a kreatív létezés és a lehetséges életmódok olyan alternatíváját mutatta fel, amely a szocialista kánon és a politikai propaganda kritikájává vált. Ennek példája lehet Hajas Tibor szerteágazó művészi tevékenységéből az a momentum, amikor utcai akciókat hozott létre. „Élő képregénye” a magánszféra és a politikum paradox kapcsolatát mutatja fel, melynek egyik, a po-

Maurer Dóra: *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok (Etűd 7.)*, 1975



litikai hatalom részéről tapasztalható megnyilvánulási formája a cenzúra volt, azon belül is a magánlevelezés cenzúrája. Amikor az ember tisztában van azzal, hogy külföldre írt magánlevelei a cenzúra markába kerülnek, akkor akár önként is felkínálhatja privát kommunikációjának tartalmát egy szélesebb közönségnek. Így a privát és a politikai közötti határokat már nem az egyéni igények határozzák meg, hanem a hatalom – legalábbis látszólag – végtelennek tűnő lehetőségei.

Erdély Miklós *Haditok* (1984) című installációja is a hatalom láthatóságának, illetve működésének paradox viszonyait elemzi. Az 1989-es változásokat megelőzően – de talán nem csak akkor – a politikai hatalom egyik legfőbb stratégiája az volt, hogy lehetőleg a láthatatlan tartományába utalt mindent, amit csak lehetett. Az információ és a tudás totális kontrolljával teremthette meg és biztosíthatta a maga és az állampolgárok közötti egyenlőtlen és kiszolgáltatott viszonyt. Erdély műve a már-már absztrakttá váló hatalomnak a kritikája, melyet a létező rendszer nem véletlenül értelmezett saját kritikájaként. Ennek fényében nem csoda, hogy Erdélyt a szocialista kultúrpolitika az ún. tiltott művészek között tartotta számon, ahonnan néhanapján volt némi átjárása a túrt kategóriájába, de a támogatottak közé nem került soha.

A hetvenes évek művészetének egyik kulcsfontosságú művészeti és alternatív politikai stratégiája volt – keleten és nyugaton egyaránt – a személyes és lokális erőforrások mozgósítása. Erre nyújtanak példát Maurer Dóra korai fotósorozatai (a kiállításon: *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok*, [etűd 7.], 1975) is, amelyekhez a művész maga, illetve barátai szolgáltak modellként. A szerialitás és kontextuális jelentésváltozás vizsgálatának egyik személetes, hétköznapi példája az üdvözlés gesztusa, amit mindennapi kommunikációkban is használunk. Laurie Anderson is erre kérdez rá 1984-es, *United States* című performanszában. „Helló. Elnézést. Meg tudná mondani, hogy hol vagyok? / A mi országunkban a mi jel-nyelvünket beszélő embereket

Goran Trbuljak: *Művész válságban*, 1980–1981





Károlyi Zsigmond: *Egyenes labirintus*, 1979–1980 [1999]

ábrázoló képeket küldünk a világűrbe. Jel-nyelven beszélünk ezeken a képeken. / [...] És gondolod, hogy el fogják olvasni a jeleinket? A mi országunkban a Viszlát ugyanúgy néz ki, mint a Helló.” Maurer műve felfogható egy kísérlet dokumentációjaként, amely épp azt vizsgálja, hogy vajon a jeleknek változatlan és belső jelentésük van-e, vagy az kizárólag konvencionális, kontextustól függő.

Bár történelmileg és politikailag eltérő környezetben jött létre, Mladen Stilinović *A művész munkában* (1978) című sorozata Maurer Dóráéhoz hasonló kérdéseket feszeget. Stilinović a művészeti és a szemiotikai szempontot kiegészíti egy másik, a munka fogalmára irányuló kérdéssel. Művében a művészi munka mibenlétét vizsgálja, vagyis hogy mit jelent a művészi vagy az intellektuális tevékenység egy olyan társadalomban, ahol a fizikai munka fogalmához kapcsolt termelékenység áll az ideológiai propaganda középpontjában. A produktivitás érdekes és némileg perverz módon ma is a gazdaság egyik központi fogalma, csak területe módosult a globalizáció hatására. Ma a nyugati világban a legmagasabb termelékenységi mutatókat a banki és a pénzügyi szektor mutatja, ahol a produktumok szimbolikusak és nem tárgyasultak. Épp ezért nem csoda, hogy a legutóbbi gazdasági válság (melynek talán most éljük a végét) a pénzügyi szektorból indult ki, és nem a perifériákon működő gyáripari termelésből. Ebben az értelemben a művészi munka természetesen nem mérhető a gazdaság hagyományos területeinek a mércéjével mérhető, kivéve azoknak a művészeknek az alkotásait, akik a legmagasabb áron értékesítik a műveiket, szinte spekulatív tőkévé változtatva azokat.

Stilinović-hoz hasonlóan Goran Trbuljak sorozata (*Művész válságban*, 1980–81) is a művészi karrier produktivitás szempontjából mélypontnak tartott pillanatával foglalkozik. Mi történik, ha elérkezik a rettegett pillanat, és a művész alkotói válságba kerül? Trbuljak paradox válasza maga a sorozat, mely szerint a művész még inspiráció hiányában is képes a válságos állapotát műalkotássá változtatni.



Weber Imre: *Napló* (1997.09.10. – 98.01.31.), 1997–1998

Maurer, Stilinović, Trbuljak és társaik esetében felmerül egy, a műalkotás alapegységére vonatkozó kérdés is. Károlyi Zsigmond műve (*Egyenes labirintus*, 1979) szintén a szerialitás elvére épül, amennyiben a kisebb képeket sakktabla-mezőként rendezi el, így hozva létre egy újabb képet. Ez a rendszer ugyanakkor arra készítheti a nézőt, hogy az egyes képkockákat ne lineárisan, hanem a sakklépések szabályai szerint olvassa össze, miáltal az olvasatok korlátlan számú variációja jön létre, a választott szabálytól függően. Weber Imre műve (*Napló*, 1997) is apró képkockákból áll, de a filmhez hasonlóan az összeolvasásnak itt a linearitást kell követnie. Weber műve a sorozatok kérdését a film és az állókép kapcsolatának fényében vizsgálja. Hasonló érdeklődés húzódik meg Ficsek Ferenc (*Kézfogás*, 1977) fotói mögött, aki talán nem véletlenül volt az 1970-es és 80-as években több éven keresztül az animációs filmeket készítő Pannónia Filmstúdió tagja. Képei a fotografikus kép fogalmát dekonstruálják azzal, hogy kiindulópontjuk a vetítés, azaz egy performatív és időben korlátozott műfaj.



Kaszás Tamás: *Szélessávú falújság*, 1998–2009 (részlet)



Ficzek Ferenc: *Kézfogás*, 1977



Lakner László: *Tatlin*, 1981

A Kis Varsó installációja a maga ironikus címével (*Fogyóeszköz*, 2007) történelmileg értelmezett perspektívába helyezi a magyar neoavangárd művészetet és egyik képviselőjét, Major Jánost, több műfaj és megközelítési mód (fotók, szövegek, rekonstrukciók, értelmezések) felhasználásával. A mű nemcsak egyfajta tiszteletadás a mellőzött és szinte elfeledett művész előtt, hanem munkásságának bizonyos, a Kis Varsó szempontjából jelentős olvasata, mely egyben az adott történelmi korra is vonatkozik. Az installáció központi eleme a Major János egyik rajza alapján létrehozott hatalmas, öt-, ill. hatágú csillagot formázó neon. Az aprócska rajz felhasználása mutatja meg a Kis Varsó viszonyát a történetiséghez, valamint bármiféle, az „objektivitásban” hívó történelmi rekonstrukciós kísérletnek határait.

Kaszás Tamás *Szélessávú faliújságjával* (2009) arra tesz kísérletet, hogy szubjektív módon kezeljen egy történelmi szempontú vizuális anyagot. A faliújság a gyárak és az iskolák jól ismert „lakberendezési” eleme volt az elmúlt politikai rendszerben. Kaszás reciklálja, átdolgozza és talán újra is értelmezi azokat a szimbólumokat és jeleket, amelyeket a propaganda széles körben terjesztett. A szimbólumok egyszerre voltak képesek elfedni és felfedni az adott társadalmi formáció problematikus aspektusait (bár ez utóbbi természetesen távol állt a jeleket mozgatók és terjesztők eredeti szándékától). Kaszás módszere nem merül ki abban, hogy az ábrázolási rendszereket és a képi formákat vegyíti, hanem felmutatja a munkafolyamattal elkerülhetetlenül együtt járó szubjektív elemet is. A rajzok nyilvánvaló eszköztelenséget és befejezetlenséget sugalló megjelenése élesen szemben áll a hatalmas mennyiséggel, ami azt a látszatot kelti, mintha még nem zárult volna le a készítés folyamata. Kaszás alapvető művészi érdeklődése, mellyel a történelem különféle ábrázolási módozatainak felé fordul, ugyancsak ezt a benyomást támasztja alá.



Zbigniew Libera: *Lego. Koncentrációs tábor I–VII.*, 1996

A politikai szimbólumok újrahasonosítása és új kontextusokba való helyezése nemcsak az elmúlt rendszer jelképeinek mai megjelenéséhez kapcsolható. Pinczehelyi Sándor (aki Ficzek Ferenchez hasonlóan a Pécsi Műhely tagja volt) már az 1970-es évektől dolgozik a munkásmozgalom jól ismert jelképeivel, a sarlóval és kalapáccsal (*Sarló és kalapács I–IV.*, 1973). A képek az eszközöket tartó művészt ábrázolják az egyiptomi fáraókhöz hasonló hieratikus módon; és ami miatt felforgatók az, hogy a politikai propaganda álszent működését mutatják be. Szinte abszurd helyzetet teremtenek, amelyben egy hétköznapi ember terjeszti látszólag önkéntesen a propagandát, ám a hatalom mégsem hihette, hogy ez valóban meg is történik.

Lakner László festménye is azt mutatja meg, hogy a jelek milyen módon képesek jelentést hordozni változó kontextusokban. A cirill abc betűit szórja szét a vászon felületén egyenetlenül, és így azokat a jeleket dekonstruálja, amelyek „normális” körülmények között, azaz lineáris olvasást feltételezve, az orosz avantgárd művész (Vlagyimir) Tatlin nevét adnák ki. Ezáltal a néző arra kap felhívást, hogy ne pusztán Tatlin nevét rekonstruálja, hanem „Tatlin” történelmi személyisége mellett a képzőművészet egyik forradalmi korszakát is újraalkossa. Ezt hangsúlyozza ki a képen szereplő fekete négyzet, amely direkt utalás Tatlin egyik kortársának, Kazimir Malevicsnak emblemikus képi invenciójára.



Várnai Gyula: *1, 2, 3*, 1996

Malevics fekete négyzete több okból is az avantgárd művészet ikonjává vált: részben az orosz avantgárd sztálinizmus alatt elszenvedett történelme miatt, másrészt, mert utóéletét tekintve a fekete négyzet szinte az orosz avantgárd művészeti mozgalom szimbóluma lett. A korszak, különös tekintettel Malevics tevékenységére, visszatérő referenciapontot jelent az IRWIN szlovén művészcsoport számára. Az ő fekete négyzete jelenik meg kollázszerű elemként a csoport portréján, így a híres avantgárd motívum átalakul Hitler bajuszává. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a művel egyenlőségjelet tennének a két diktatúra közé, hanem hogy kritikai módon hivatkoznak a kétfajta populizmusra, amely egyenlőséget prédikált, miközben a diszkrimináció és az emberek megsemmisítésének különböző módzatait gyakorolta.

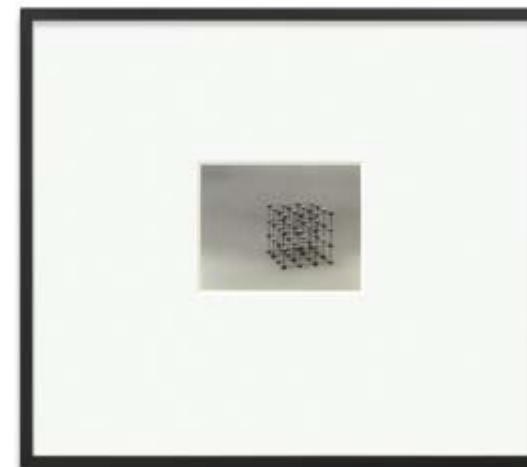
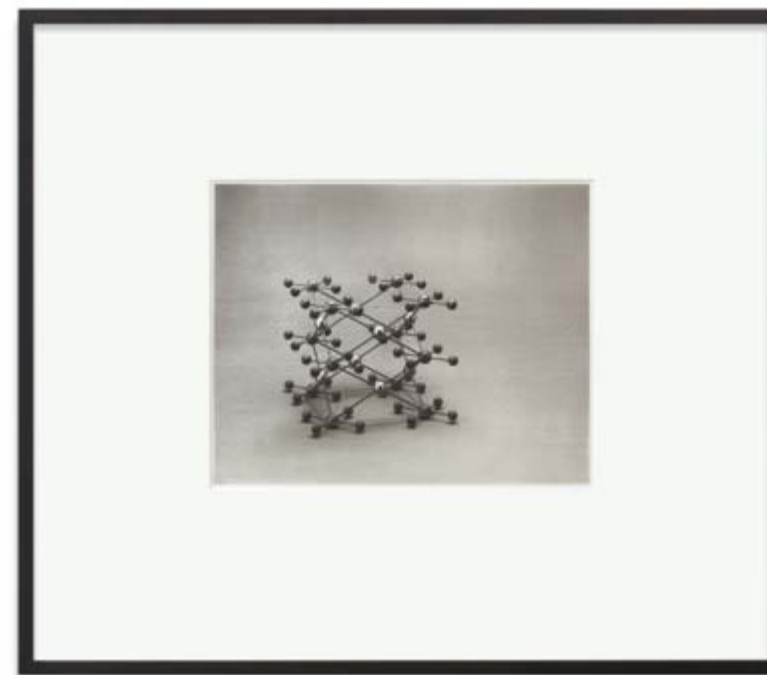
A reciklálás és a rekontextualizálás váratlan hatásaira épít Zbigniew Libera munkája (*Koncentrációs tábor*, 1996). Kiindulópontként a híres és népszerű gyerekjátékot, a Legót használja, amely a közvélekedés szerint végtelen lehetőségeket magában rejtő, kreatív játék. Libera meglepő módon kizárólag már létező vagy csak minimálisan módosított elemeket használ, amelyekből az ő verziójában egy koncentrációs tábort lehet felépíteni. Libera pesszimista, anti-utópisztikus olvasata nem feltétlenül csak a náci múltra vonatkozik, hanem a mai helyzetre is, amikor a Lego kétféle használatának eltérése a véletlenszerű tényezők és tudatos választások közti esetleges közzjáték eredménye.



Kokesch Ádám: *Cím nélkül (Panel)*, 2009

A tény, hogy a dizájn sohasem ártatlan és semleges, hanem mindig konfliktusos érdekekkel és ideológiákkal terhes – még akkor is, ha ezek az ideológiák rejtve vagy észrevétlenül maradnak –, számos kortárs kritikai dizájnnal foglalkozó mű témája. A kritikai dizájn egyik lehetséges iránya az újrahasznosítás, amely a környezettudatos ipari etika népszerűsítése mellett felveti a gazdasági értelemben vett termelékenységhez és növekedéshez való, szinte fetisiszta viszonyunkat. Az újrahasznosítás szellemes példái azok a székek, amelyeket az Impex független művészeti helyszín által szervezett workshopon készítettek a résztvevők, akik az épületben hátrahagyott, tönkrement székek felhasználásával hoztak létre új ülőalkalmatosságokat. A Kaszás Tamás, Kerekes Gábor és Kovách Gergő által készített pad (*Pad / Recycling Rotterdam*, 2002) is talált és újrahasznosított faanyagokból készült, egy rotterdami rezidenciaprogram tárgyiasult eredményeként. Némiképp hasonló indíttatású Várnai Gyula műve (*1, 2, 3*, 1996). Várnai építészeti elemekből indult ki, hogy az elidegenítés művészi technikáját alkalmazva „lényegítsen át” egy ajtót és egy ablakot. Az ily módon teremtett új minőség két, hatalmas méretű számjegy, ahol a hiányzó hármast eltereli a néző figyelmét a tárgyak eredeti funkciójától, és a láthatatlan elem keresésének irányába viszi.

Az építészeti tervezés és funkció sajátos esetét állítja középpontba Timm Ulrichs installációja (*Patyomkin palota*, 1994 [2010]). A mű címe ironikus utalás az ún. Patyomkin-falu ötletére, és akár úgy is értelmezhető, mint a reprezentáció átláthatóságának politikailag felhasznált kritikája. Eszerint az ábrázolás nemcsak egy felület, amely az ábrázolt tárgy és a néző között helyezkedik el, hanem el is takarja az eredeti tárgyat a néző tekintete előtt. A Patyomkin-falu esetében azonban az ábrázolás olyan tökéletesen megfelel a realizmus követelményeinek, hogy a néző akár össze is tevesztheti az „eredeti” tárggyal, amely a valóságban annyira szegényes, hogy szinte „érdemtelen” az ábrázolásra. Ulrichs egész munkásságát ironikus játékoság jellemzi; műveivel gyakran keresi azokat a köznapi tárgyakat és pillanatokat, amelyeket aztán az elidegenítés technikájával szinte „új” látványként tud felkínálni a nézők számára.



Simon Starling: *Ezüstsó – platinásó*, 2008

Kokesch Ádám kisméretű, szerénynek tűnő, ám tökéletes kivitelezésű képeivel (*Kék panel I–II.*, 2005–2009) a dizájn az aspektusát vizsgálja, amely az iparilag tervezett és kivitelezett, izgalmas és vonzó külsejű tárgyakhoz kapcsolódik. Amikor ezekkel a tárgyakkal találkozunk, pusztán a külsejük alapján gyakran nem tudjuk megállapítani a funkciójukat, sőt, egy kifinomult dizájnnal rendelkező termék gyakran épp elfedi eredeti célját és rendeltetését. Metaforikus értelemben ez a műalkotásokra is igaz lehet, és épp ez az oka annak, hogy Kokesch tárgyainak értelmezése a használhatóság és az esztétikum között ingadozik.

Az esztétikum és a használhatóság polarizált kérdésében Simon Starling (KÉP) az esztétikum oldalára áll, mégis, amikor megtudjuk, hogy képei (*Ezüstsó – Platinasó*, 2008) mit is ábrázolnak, akkor a művet az esztétika területéről átírányítanánk az oktatására. A fényképek két vegyi összetevő molekuláris modelljét ábrázolják; az ezüst-bromid az a felvétel, amely egy ezüst-zselatinos nagyítás, a platino-ammoniumklorid pedig a platinotípiá. A képek akár a vizuális kultúra diszciplínájának egyik alapvetésének illusztrációi is lehetnének, amennyiben a tudomány vizsgálati körébe bármilyen forrásból származó kép beletartozik, a magas kultúra képeitől kezdve a tömeg-médiумokéin át egészen a tudományos ábrákig.

A forma és a funkció kettőségén belül ez utóbbi kerül előtérbe az építészet esetében, különösen annak modernista korszakában. Ebben a kontextusban az épületet gyakran hozzák összefüggésbe a gép metaforájával, melynek átlátható működése a funkció szolgálatában áll. Andreas Fogarasi művében (*Kultur und Freizeit*, 2006) ezt a metaforát aknázza ki. A budapesti, modernista stílusban épült kultúrházakat koruk legmagasabb technikai színvonalán alkották meg, olyan új elemekkel, mint például a mozgatható tető, a falak és a széksorok. A funkcionalizmus kritikájaként tesz javaslatot a kortárs művészeti múzeum épületére Bachman Gábor (*A Kortárs Művészeti Múzeum modellje*, 1995), amivel nemcsak az építészetre, illetve a múzeumokra

Bachman Gábor: *A Kortárs Művészeti Múzeum modellje*, 1995



vonatkozó korábbi metaforákkal számol le, hanem magát az épületet is önálló műalkotásként kezeli. Az épület modelljének megfelelően, a funkciót a dekonstruktivista építészet esztétikai szabályai és paraméterei alapján megalkotott elemek teszik láthatatlanná.

Bachman megvalósult építészeti projektjei közül az egyik leginveciózusabb az 1986-ban, Szigetszentmiklóson létrehozott alkotás, a MunkaTett kocsmá. A mű jóval több, mint egy építészeti terv, sokkal inkább tekinthető egyfajta Gesamtkunstwerknek, azaz összművészeti alkotásnak, ahol a tér és a belsőépítészeti elemek kialakítása egyszerre valósult meg, és mindkettőt ugyanazok az aktivista-konstruktivista elvek jellemzik. Bár eleve adott volt, az épület mégis beillesztett Bachman építészeti elképzeléseibe. A kocsmá csak rövid ideig létezett, de néhány belsőépítészeti eleme szerencsére fennmaradt.

A modernista építészet kritikája áll David Maljković kollázsainak (*Elfelejtett emlékek napjainkban I–III.*, 2006–2008) középpontjában is. A képek a témának egy speciális példájára, mégpedig a zágrábi vásár területén található olasz pavilon elhagyatott épületére reflektálnak, amely Jugoszlávia virágkorában épült. Maljković a kollázs technikáját használva kiemeli a modernista épület formai aspektusait, melyek különös módon az épülettel azonos korban keletkezett képi ábrázolásokon köszönnek vissza. Halász Károly, Jovánovics György, Stanislav Kolíbal és Henryk Stażewski képein az absztrakt formák lehetséges értelmezéseinek kettősége közötti játék figyelhető meg. A formák épp annyira elvontak, amennyire konkrétak, és közvetlenül utalnak háttömbökre, valamint más építészeti egységekre.

A politikailag semleges művészet lehetőségének tagadására épp az absztrakt művészet problematikus recepciója lehet az egyik legszórakoztatóbb érv. A hidegháború idején ez a művészet a nyugati (ideértve az egykori Jugoszláviát is) propaganda eszközevé vált, amellyel a Nyugat

Stanislav Kolíbal: *Bau VII*, 1990





Frank Stella: *FS67-154 Black Adder*, 1968

kulturális felsőbbrendűségét és a szólásszabadság iránti elkötelezettségét akarták bizonyítani, szemben Kelet-Európával, ahol a szocialista realista doktrína uralkodott. „Az egykori Nyugaton” a propaganda nem feltétlenül a politikai hatalomtól, hanem gyakran épp a művészeti élet szereplőitől (művészettörténészeketől, „kiállításcsinálókától”, kritikusoktól és művészeketől) származtatható. Az absztrakt művészetet nagyon sokáig és nagyon sokan magasabbrendű kifejezési módnak tartották, mint a figuratív vagy narratív művészetet, amit furcsa módon épp a kelet-európai absztrakt művészek erősítettek meg az uralkodó politikai vezetéssel és a központilag irányított művészeti kánonnal szemben. Ebben a kontextusban Bak Imre festménye (*Sávok I.*, 1968) nem maradhat kizárólag az esztétikai megítélés berkein belül, hanem elkerülhetetlenül a politika részévé válik. Kisebb mértékben ugyan, de igaz ez az amerikai kortárs Frank Stellára is, mivel az 1950-es évek végén és az 1960-as években az amerikai absztrakt művészek munkáit a világ minden táján az amerikai művészet legigazibb megnyilvánulási formájaként hirdették.

Ezt a „sikertörténetet” az Egyesült Államokban is bírálták, mégpedig a figuratív tendenciák, a pop art és a fotorealizmus megjelenésével, épp abban az időszakban, amikor az absztrakt művészeti kiállítások beutazták egész Európát Clement Greenberg közvetlen vagy közvetett kurátori és intellektuális irányítása alatt. Greenberg elméletében központi szerepet tulajdonított az esztétikai élménynek, mint a műalkotások megközelítésének elsődleges – és tulajdonképpen egyetlen lehetséges – módjának, bár paradox módon ő épp a befogadás szubjektív elemeit próbálta meg minél inkább kizárni a folyamatból. A fotorealizmus megjelenése felfogható a Greenberg művészeti téziseire adott ironikus, bár indirekt válaszként is, mivel épp ez az irányzat próbálta meg leginkább kiiktatni a festészetből a művész szubjektív kéznyomát azzal, hogy fényképeket használt a festmények kiindulópontjául, hangsúlyozva a két technika közötti különbséget a fényképezőgép objektívjének viszonylatában. Richard Estes munkája (*Rapport patika*, 1976) jó példája a fotorealista festészeti módoknak.



Bak Imre: *Sávok I.*, 1968

Gerhard Richter festményeit (a kiállításon: *Ablak [Rácsok]*, 1968) is felfoghatjuk úgy, mint ugyanennek a kapcsolatnak az absztrakció irányából történő kommentálását.

A művészek azonban a kortárs művészeti kérdéseken kívül gyakran foglalkoznak történelmiekkel is, mint például Tót Endre, aki ismert sorozatában jelentős gyűjtemények híres festményeinek „parazitájaként” hozza létre a maga műveit (*Muskétás*, 1999). Tót hiányzó festményei kizárólag az eredeti mű méretét és címét jelenítik meg anélkül, hogy a képet bármilyen más formában reprodukálnák. A híres mesterművek esetében azonban az a tény, hogy nem látjuk sem az eredetit, sem a másolatát, nem szab gátat annak, hogy felidézzük a művet, mivel az a művészeti intézményrendszer működésén keresztül korábban már emlékezetünkbe vésődött.

Veszely Beáta is a művészet történetének egyik emblematikus művéből indul ki, Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című képéből, ahonnan idézetként kiemeli a festmény egyik mellékesnek látszó képi elemét, a háttérben, a tükör alatti padon fekvő vörös párnát. Ezzel nemcsak van Eyck festményére vagy a házasság egyik jelenetére utal, hanem a nőknek a művészettörténeti kánonban betöltött helyzetére is, mivel olyan művet hoz létre, mely épp a kanonizált műhöz való viszonya miatt kerül bele ebbe a kánonba. Rafał Bujnowski viszont saját munkáját használja fel hasonló célokra abból a feltételezésből kiindulva, hogy a mű már a kánon része; és létrehozta festménye számára azt a konceptuális-dokumentációs környezetet, amelynek révén a mű helye biztosított a kánonban (*Naplemente [3]*, 2006).

A kánon összetett és problematikus jellege áll Sean Snyder videójának (*Kiállítás*, 2008) középpontjában, amelyben az 1960-as években készült filmfelvételeket állít egymással szembe. Snyder művéhez egy vidéki múzeumban 1965-ben bemutatott mexikói kiállítás alkalmából készült szovjet dokumentumfilmet használt föl. E mellé helyezi egy rögtönzött falusi kiállítás felvételeit

(ahol a reprodukciókat az épület külső falán helyezték el), illetve a leningrádi Ermitázsra emlékeztető múzeum képsorait. A különböző filmfelvételek meglepő hasonlóságot mutatnak abban, hogy milyen jellegű szöveges információ jelenik meg a tárlatvezetések és szemináriumokon, míg az eltérések kizárólag a helyszínek fizikai jellegéből adódnak. Ezt kiemeli a kép és a hang kettéválasztása oly módon, hogy amikor embereket hallunk beszélni, akkor az általuk mondott szövegeket olvashatjuk, és amikor a felvételeket látjuk, akkor még a háttérzajt is kiiktatta a művész, nem hogy az emberi hangot. Mégis nyilvánvalóvá válik a néző számára, hogy milyen nagy mértékben határozza meg az ideológia azt, amit látunk és amit hallunk ezeken a felvételeken.

Snyder filmes retorikájának néhány eleme – mint például a kép és a hang szétválasztása és a különböző valóság-rétegek szembeállításai – megtalálható Harun Farocki két-csatornás videovetítésében is (*Immersion / Belemérés*, 2009). A videó az Institute for Creative Technologies által szervezett workshopon készült, ahol azt mutatták be, hogy miként vonható be a virtuális valóság az amerikai háborús veteránok trauma-terápiájába. Ha összevetjük ezt a fejleményt az első Öböl-háború kritikai utóéletével, akkor megdöbbentő eredményre jutunk. Az a háború a hadviselés virtuálissá válása révén vált történelmileg híressé, mert az emberi testeket eltüntette a láthatóság mezéjéből. A Farocki filmjében szereplő VR program nemcsak hogy megmutatja a sebesülteket, de még kétségbeesett sírásukat is halljuk. A program és a workshop rejtett cinizmusa akkor tárul elénk, amikor a végfőcímben kiderül, hogy az, aki első pillantásra egy trauma-túlélőnek tűnt, igazából a workshop egyik résztvevője, maga is terapeuta és csak eljátszotta a poszttraumatikus élmény hatását.

Ehhez képest szinte fájdalommentes és szelíd az a genetikai manipuláció, amely Gyenis Tibor fotóján (*Hobby génebézési példatár V/IV.*, 2000) jelenik meg. A képen szereplő tömszerű épület falait nemcsak hogy sűrű repkény borítja, de görögdinnyék is megjelennek rajta. Ez a kis ültetvény nem természetes, hanem szimbiotikus kapcsolatban él egy ember alkotta konstrukcióval,

Harun Farocki (1944): *Immersion / Belemérés*, 2009



Keserue Zsolt (1968): *Nagyolvasztó*, 2008 (részlet a filmből)

amely lehetővé teszi a furcsa, genetikailag módosított növény növekedését. A helyzet mégsem tűnik túl veszélyesnek vagy fenyegetőnek, mert látszólag a kép keretein belül marad. A mű épp a géntechnológia és a génmódosított növények természeti lehetőségeinek korlátaira kérdez rá.

Az a dokumentumfilm, amelyet Keserue Zsolt saját szülővárosában, Dunaújvárosban készített (*Nagyolvasztó*, 2008), kiváló összefoglalását adja a gyűjtemény ezen válogatása által felvetett legfontosabb kérdéseknek. A film az új, szocialista város megalapításának és a városi élet megszervezésének történetével foglalkozik. Ez a történet egy klasszikus dokumentumfilm szabályai szerint bontakozik ki a néző szeme előtt, melynek alapvető komponensei az archív fotók és a város életének legérdekesebb és önreflexív szereplőivel készített interjú-részletek. A videó közép-pontjában a város kulturális életének vizsgálata áll, különös tekintettel az állami propaganda és a kultúrpolitika helyben megnyilvánuló hatásaira; arra, hogy milyen módon próbáltak meg a helyi szereplők adott esetben eltérni tőlük, illetve hogyan őrizte meg az emlékezetük az eseményeket. A film legfontosabb jellemzője, hogy teret ad a nézőnek, aki saját maga reflektálhat a szocialista múlt komplexitására a jelennel való ki nem mondott összehasonlítás fényében.

Timár Katalin

MŰTÁRGYLISTA

BACHMAN Gábor (1952)
Munka-Tett szék, 1986
fém, műbőr • 120 × 52 × 40 cm
Letét

A Kortárs Művészeti Múzeum modellje, 1995
zománclakk, szinterezett acél, homokfúvás,
krómozás • 350 × 320 × 280 cm
Vásárlás az MKM támogatásával, 1997

BAK Imre (1939)
Sávok I., 1968
akril, vászon • 135,5 × 240 cm
Vásárlás az MKM támogatásával, 1996

Bik Van der Pol (1995-től)
Cím nélkül (Erdély Miklós nyomán) – Moszkva tér projekt, 2003
bronz • 61,2 × 70 × 59 cm
A művészek ajándéka, 2005

BIRKÁS Ákos (1941)
Férfiak 1. (64), 2006
olaj, vászon • 172 × 261 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2007

Rafał BUJNOWSKI (1974)
Naplemente (3), 2006
olaj, vászon • 75 × 100 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2009

CSÁKÁNY István (1978)
Talpra állítás, 2008
fametszet, 1/5 • 111 × 160 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2010

A holnap dolgozója, bevetési ruha, 2009
beton, acél, üvegszál, farmerszövet,
epoxifesték • installáció mérete:
121 × 98 × 140 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2010

ERDÉLY Miklós (1928–1986)
12 vázlat a „Hadítitok”-hoz, 1984
bitumen, filctoll, grafit, papír
12 db, egyenként 21 × 29,7 cm
Az Erdély Miklós Alapítvány letétje

Hadítitok, 1984
fa, kátránypapír, ponyva, kátrány, üveg,
lámpák, fényűjság, olajfesték, kréta
installáció mérete: 300 × 400 × 150 cm
Az Erdély Miklós Alapítvány letétje

Richard ESTES (1932)
Rappaport patika, 1976
olaj, vászon • 92 × 122 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
letétje

Szemjon Natanovics FAJBISZOVIČS (1949)
*A harmadik már fölösleges („Az italtolt előtt”
című sorozatból)*, 1988
olaj, vászon • 200 × 106,3 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
letétje

Harun FAROCKI (1944)
Immersion / Belemérés, 2009
színes, hangos, kétcsatornás videoinstalláció
20 min (loop)
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2010

FEHÉR László (1953)
Arcok a körtérről I–IV., 2004
olaj, vászon
egyenként 220 × 160 cm, ill. 160 × 220 cm
Múzeumi vásárlás, 2006

FICZEK Ferenc (1947–1987)
Kézfogás, 1977
zselatinos ezüst dokubrom papíron, farost
70,3 × 50,3 cm
Vásárlás az NKA hozzájárulásával, 2009

Andreas FOGARASI (1977)
Arbeiter verlassen das Kulturhaus, 2006
videoinstalláció (festett fa, acél, hangszórók;
videó) • 257 × 285 × 456 cm; 5'20" (loop)
A művész és a Georg Kargl Fine Arts ajándéka,
2008

GYENIS Tibor (1970)
Hobby-génebézeseti példatár V/IV, 2000
színes fénykép, fatábla, 5/3 • 49,5 × 59,5 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2006

*Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával
álmodott*, 1999
C print, ed. 5 • 140 × 112 cm
Letét, a művész tulajdona

HAJAS Tibor (1946–1980)
*Utcára a mondanivalóddal (I. Levél barátomnak
Párizsba, II. Élő comics)*, 1975
(fotó: Veres Júlia, Dobos Gábor)
zselatinos ezüst, tus, fehér kréta
fotókartonon • egyenként 100,3 × 70,2 cm
Múzeumi vásárlás, 2009

HALÁSZ Károly (1946)
Magasles No. 7, 1972–1977
akril, vászon • 140,8 × 140,8 cm
A művész ajándéka, 1994

IMPEX és WORKSHOPRON Egyesület / IMPEX
and WORKSHOPRON Association
3 Impex szék, 2006
fa, műbőr • változó méretek
Katarína Šević és Buczkó Bence tulajdona

IRWIN (1983-tól)
A fekete négyzet rejtélye, 1995
színes fotó (Andres Serrano) • 127 × 103 cm
Múzeumi vásárlás, 2000

JOVÁNOVIČS György (1939)
Relief 99.04.16., 1999
gipsz • 127,7 × 177,8 × 11,5 cm
Múzeumi vásárlás, 2008

KÁROLYI Zsigmond (1952)
Sakktábla-kép, 1978–1979
zselatinos ezüst, farostlemez • 80,2 × 80,2 cm
Vásárlás az NKÖM támogatásával, 2002

Egyenes labirintus, 1979–1980 [1999]
zselatinos ezüst • 69,9 × 99,4 cm
Lengyel András ajándéka a Rózsa Presszó
kiállításáról, 1999

KASZÁS Tamás (1976)
Szélessávú faliűjság, 1998–2009
vegyes technika
változó méretek
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2010

KASZÁS Tamás (1976) – KERÉKES Gábor (1975)
– KOVÁCH Gergely (1975)
Pad / Rotterdam Recycling
fa • 104 × 51 × 101 cm
Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület
gyűjteménye

KESERUE Zsolt (1968)
Nagyolvasztó, 2008
videó • 53 min.
Vásárlás az NKA hozzájárulásával, 2009

KIS VARSÓ (1996-tól)
Fogyóeszköz, 2007
installáció (vas, neon, fotó, számítógépes
nyomat, fénymásolat, vetítés)
változó méretek, installáció mérete kb.
300 × 500 × 40 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2009

KOKESCH Ádám (1973)
Cím nélkül (Kék panel I–II.), 2005–2009
akril, műanyag, szilikon ragasztó; üveg, ill.
plexi; fémkonzol
egyenként 14,2 × 22,2 × 1,4 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2009

KOKESCH Ádám (1973)
Cím nélkül (Panel), 2009
akril, plexi, műanyag • 25,2 × 45 cm
Vásárlás az OKM/NKA hozzájárulásával, 2009

Stanislav KOLÍBAL (1925)
Bau VII, 1990
fa, rétegelt lemez • 108 × 480 × 310 cm
Vásárlás a Peter und Irene Ludwig Stiftung
támogatásával, 1998

- LAKNER László (1936)
Tatlin, 1981
akril, zsákvászon • 202,5 × 251 cm
A művész ajándéka, 2005
- LENGYEL András (1952)
Esti fotó a Főiskola grafikai műtermében,
1976–1998 [1999]
zselatinos ezüst • 69,9 × 99,4 cm
A művész ajándéka a Rózsa Presszó
kiállításáról, 1999
- Zbigniew LIBERA (1959)
Lego. Koncentrációs tábor I–VII., 1996
7 db tintasugaras nyomat, műanyag
78 × 71,5 cm (2x), 55,5 × 43 cm, 28 × 30 cm
(3x), 28 × 27 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2010
- MAJOR Rebecca (1971)
Kesztyűk I–III, 2003
3 db színes fotó, 1/4 • egyenként 28 × 35,5 cm
A művész ajándéka, 2003
- David MALJKOVIĆ (1973)
Elfelejtett emlékek napjainkban I–III.,
2006–2008
2 diptychon, 1 szóló kollázs papíron
egyenként 32,4 × 47 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2009
- MAURER Dóra (1937)
*Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok
(Etűd 7.)*, 1975
zselatinos ezüst fotópapíron; fehér ceruza,
karton • 70 × 100 cm
A művész ajándéka, 2009
- Malcolm MORLEY (1931)
Lóversenypálya, 1970
akril, viasz, akrilgyanta, vászon
177,8 × 228,6 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
adománya, 1989
- Antoni MUNTADAS (1942)
Médiahelyszínek – Médiaemlékművek Budapest,
1998
11 db, színes és fekete-fehér fényképek,
színes karton • egyenként 75 × 85, ill. 85 × 75 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 1998
- NAGY Kriszta (1972)
Kortárs festőművész vagyok, 1998
számítógépes nyomat molinón • 198 × 125,5 cm
Múzeumi vásárlás, 2001
- NEMES Csaba (1966)
Remake I–X., 2007
videóanimáció 8/4 • 24 min.
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2008
- Kádár üdülője 4.*, 2009
olaj, vászon • 110 × 150 cm
Vásárlás az NKA hozzájárulásával, 2009
- Lappangó*, 2009
olaj, vászon • 120,5 × 160 cm
Vásárlás az NKA hozzájárulásával, 2009
- PINCZEHELYI Sándor (1946)
Sarló és kalapács I–IV., 1973
zselatinos ezüst • egyenként 25,4 × 20,2 cm
Múzeumi vásárlás, 2002
- Gerhard RICHTER (1932)
Ablak (Rácsok), 1968
olaj, vászon • 205,3 × 301 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
adománya, 1989
- Simon STARLING (1967)
Ezüstsó – platinasó, 2008
I: zselatinos ezüst • 20,32 × 25,4 cm
II: platinotípiá (palládium) • 40,65 × 50,8 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2010
- Henryk STAŻEWSKI (1894–1988)
Kompozíció, 1980
akril, farost • 64 × 64 cm
Múzeumi vásárlás, 2000
- Frank STELLA (1936)
FS67–152 Itata, 1968
litográfia, papír • 41,5 × 56,6 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
letétje
- FS67–156 Quathlamba II.*, 1968
litográfia, papír • 41,5 × 73,5 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
letétje
- FS67–154 Black Adder*, 1968
litográfia, papír • 41,5 × 73,5 cm
Az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung
letétje
- Mladen STILINOVIĆ (1947)
Művész munka közben, 1978
8 db, zselatinos ezüst • egyenként 30 × 40 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2010
- SUGÁR János (1958)
Dirty Money, 2008
műszaki rajzlap, sablon, szórófesték
70 × 100 cm
Múzeumi vásárlás, 2008
- Sean SNYDER (1972)
Kiállítás, 2008
35 mm-es fekete-fehér hangosfilm
feliratokkal, DVD-re írva, 1/3 • 6'59 min (loop)
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2009
- SZOMBATHY Bálint (1950)
Lenin Budapesten, 1972–2010
13 db, ezüstzselatin savmentes baritált
papíron, 1/5 • egyenként 27 × 40 cm
Letét, a művész tulajdona
- Timm ULRICHS (1940)
Patyomkin palota, 1994 [2010]
fa, szőnyeg • 400 × 300 × 400 cm
A művész ajándéka, 2010
- TÓT Endre (1937)
Muskétás (Távollévő Picasso), 1999
tus, akril, vászon • 130 × 111 cm
Múzeumi vásárlás, 2009
- Goran TRBULJAK (1948)
Művész válságban, 1980–1981
4 db, zselatinos ezüst • egyenként 54,5 × 67 cm
Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig
Stiftung támogatásával, 2010
- VÁRNAI Gyula (1956)
1, 2, 3, 1996
installáció (fa, farost, zománcfesték, üveg,
fém) • kb. 290 × 220 × 10 cm
Múzeumi vásárlás, 2009
- VESZELY Beáta (1970)
Jan van Eyck: Az Arnolfini-házaspár közepéről,
1994
bársony, gyapjú • 215 × 215 × 80 cm
Múzeumi vásárlás, 1997
- WEBER Imre (1959)
Napló (1997.09.10. – 98.01.31.), 1997–1998
számítógépes nyomat, vászon • 78,5 × 80 cm
Vásárlás az NKÖM támogatásával, 2000

KAPCSOLÓDÓ PROGRAMOK

Ingyenes tárlatvezetések – Minden vasárnap 16 órakor magyarul és 17 órakor angolul.

A LUDWIG MÚZEUM TEMATIKUS MÚZEUMPEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSAI

1. Beavató I–IV.

A játékos foglalkozások, amelyekre elsősorban az alsó tagozatos diákokat várjuk, betekintést nyújtanak a Ludwig Múzeum gyűjteményébe, rajta keresztül pedig a kortárs képzőművészet alapfogalmaiba és izgalmas jelenségeibe. Megismerkedünk képzőművészeti műfajokkal, témákkal, a színek jelentésével és a műveket alkotó elemek, színek és formák rendszerével.

2. Tolerancia a művészetben keresztül

Tematikus foglalkozás általános iskolás diákok számára, melyben kiemelt szerepet kap a kölcsönös egymásra figyelés, az együttműködés fejlesztése és egy toleránsabb világ elképzelése.

A Ludwig Múzeum gyűjteményi kiállításában megrendezett programban több interaktív és alkotó mozzanat szerepel.

MÚZEUMI ÓRÁK

Bevezetés a síkidomok világába – Matematika órák a Ludwig Múzeum gyűjteményi kiállításában.

A program az ötödikes geometriai tananyag egy-egy fejezetéhez kapcsolódik: alapfogalmak, kör, szögek, négyzet, téglalap, téglatest, rendszerezés.

What's up today? / Was gibt es heute? – Angol / Német múzeumi óra kezdőknek és haladóknak a Ludwig Múzeum gyűjteményi kiállításában.

A diákok 45 percen – a geometria és az idegen nyelv mellett – kortárs művészeti ismeretekkel is gazdagodnak.

LIFELONG LEARNING PROGRAMOK

Tea jó társaságban

Előzetesen bejelentett nyugdíjas csoportok számára múzeumi sétát követő beszélgetések, felolvasások és kreatív feladatok, amelyek mellé teát is kínálunk minden hónap utolsó szerdáján.

Speciális tárlatvezetések fogyatékkal élőknek – Kortárs érintések

Előre bejelentkezett csoportok részére.

Múzeumpedagógiai Konferencia 2010 – Múzeumpedagógia határok nélkül

Művészetpedagógiai program pedagógusoknak, szakembereknek és egyetemi hallgatóknak.

Időpont: 2010. november 9.

Múzeumok Őszi Fesztiválja

A Múzeumok Őszi Fesztiválja rendezvény keretén belül a Ludwig Múzeum is programokkal várja az érdeklődőket.

Időpont: 2010. október 30.

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art

Nyitva: kedd-vasárnap: 10.00-20.00 | Hétfőn zárva
Open: Tuesday-Sunday: 10.00 a.m.-8.00 p.m. | Closed on Mondays
H-1095 Budapest, Komor Marcell utca 1. | Tel: +361 555 3444
info@ludwigmuseum.hu | www.ludwigmuseum.hu

