

Andreas Fogarasi

Press file



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com



A nagy Vasarely-tűzijáték

MÉSZÁROS ZSOLT

1969-ben az aczéli kultúrpolitika hazahívta az op art világhírű szupersztárját, Victor Vasarelyt. A tűzijátékszerű kiállításon találkozott egymással az európai absztrakció, a kódori modernség és a tiltott keleti avantgárd. Történet egy győztes hádlóról, egy titkos ellenállóról és egy kortárs flâneur-ról.

A harmadik típusú találkozás alkalmával az ember kapcsolatba lép más civilizáció nyelvvel. A magyar kultúrpolitika 1968-ban ilyen horderejű eseményt kezdett előkészíteni, leadta az első hívójelzéseket a nagy, nyugati, de magyar származású absztrakt művészek: jöjjön haza! 1969. október 18-án meg is történt a leszállás a Műcsarnok termeiben, ahol

a fényjelenségtől a hazai közönség négy héten át látott színes karikákat és négyzeteket. A megnyitón egy tömegben mozgó pont – alig érzékelhetően – ellentétes jelet kezdett sugározni a nagy, nyugati, de magyar származású absztrakt művész felé: menjen haza!

Andreas Fogarasi, a bécsi születésű, ám magyar családi kötődésekkel rendelkező al-

kotót annyira megragadta ez a jelenet, hogy videóinstallációt készített hozzá, amit a Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía felkérésére Madridban mutatott be tavaly *La ciudad de color/Vasarely Go Home* (A szín városa/Vasarely, menj haza!) címmel. Munkájában két egyidejű esemény metszéspontját vizsgálta. Egyrészt foglalkozik – a kor magyar sajtójában – az op art apostolának kikiáltott Victor Vasarely Műcsarnokban rendezett, 1969-es életmű-kiállításával, ami az absztrakt művészet első, hivatalos, nagy volumenű megjelenése volt a szocialista Magyarországon. Másrészt felidézte Major János grafikus megnyitóra időzített magánakcióját, mikor is kabátjába rejtett kis táblát mutatott



**cortex
athletico**

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com



■ Andreas Fogarasi: Vasarely Go Home
| 2012, installáció a Trafó Galériában
| © a Trafó Galéria engedélyével,
foto: Surányi Miklós

Az op art látványvilága és az ahhoz kapcsolódó aura (siker, szín, pénz, szabadság) gyökeresen különbözött mindattól, amiben a Kádár-kor embere itthon élt. A vendégkönyv-bejegyzések és a kritikák többsége káprázatról, színgörzről, az elviselhetőség határát súroló vizuális, sokszor élményről szól. Úgy néztek, mint egy tűzijátékot, bámulták, de nem tudtak vele mit kezdeni.

Kintről és bentről

Fogarasi leírja koncepciójában, hogy a nyugati művészet gyarmatosító expanzióját vizsgálva leginkább a kulturális transzfer kettős iránya érdekelte. Hiszen Vasarely magyarországi kiállítása egyfelől kulturális import („akit a nyugati világ adott nekünk”), másfelől az alkotó magyar művtáának helyreállításával, kulturális exportként („akit mi adtunk a nyugati világnak”) is értelmezhető. A kiállítási helyszínek is bekapcsolódtak a nézőpontváltás eme kettős játékába, míg Madridban a nemzetközi kontextus került előtérbe, hiszen Vasarely pozíciójából irányult a látósugár a magyar szcenára, addig Budapesten a helyi kontextusra helyeződött a hangsúly, és azon keresztül lehetett Vasarelyt megpillantani. *Public Brands* (Közművek) című sorozatában (2003–2006) Fogarasi már foglalkozott a kulturális intézetek hálózataival. Rámutatott arra, hogy ezek az intézmények – elsajátítva a céges marketing képi nyelvzetét – mint a nemzeti brandek közvetítői vesznek részt a kulturális tényerésért folytatott világméretű versengésben. A globális-lokális hatalmi konfliktus Andreas Fogarasi számára azonban nemcsak kultúrantropológiai, hanem önmeghatározási kérdés is, hiszen Vasarelyhez hasonlóan kettős nemzeti identitással rendelkezik, azaz menő nyugati, magyar származású művész. *Vasarely Go Home* című projektje ugyanakkor szervesen illeszkedik a tér és reprezentáció viszonyát boncolgató eddigi munkásságához.

György Péter állapította meg a bécsi művész alkotói hozzáállásáról, hogy olyan kulturális gyakorlatot művel, amely a csavargás által feltárolt város pszichogeográfiáját térképezi fel.² Ezúttal nem az épített környezetből indult ki, mint a Velencei Biennálén

bemutatott *Kultur und Freizeit* (Kultúra és szabadidő, 2007) című munkájában, de anynyiban megőrizte a flâneur-ök kíváncsiságát, hogy felfedező módjára kereste és tette láthatóvá a kulturális összefüggéseket. Videóinstallációjában szellemi értelemben vett „csavargásra” invitálta magát a nézőt is, akinek így alkalma nyílt a palimpszesztéket egymásra író emlékeztetőket tanulmányozni és egy kultúrpolitikailag jelentős megnyitó kihasított időszetele körül kalandozni. Mi is volt ez az ominózus esemény? Tatal Erzsébet fogalmazta meg pontosan a *Műértőben* megjelent recenziójában, hogy Andreas Fogarasi műve nem Vasarelyról, nem az 1969-es retrospektív kiállításáról, nem az interjúalanyokról, sőt nem is Major Jánosról szól, hanem a „művészi cselekvések politikai természetéről a diktatúrákban”.³ Ha vázlatosan is, de a továbbiakban ezen a nyomvonalon haladva, megkíséröljük a korabeli sajtó és a Fogarasi által készített interjúk segítségével felrajzolni azt az erőteret, amelyben létrejött Vasarely, a magyar szocialista kultúrpolitika és Major János harmadik típusú találkozása.

A kapcsolat létrejön...

A pontos idő: 1969. október 18. déli 12 óra. A Műcsarnok-beli megnyitón készült egyik fotón nagy tömeget látunk, kissé oldalt tűnik fel Vasarely sötét öltönyös, magas alakja, gondosan hátrafésült hajjal, szemlívveben. Az emberek felé fordulnak, bámulják, meg szeretnék szólítani vagy autogramot kérnének. A felvétel kompozíciójáról – egy újabb tér-időugrással – eszünkbe juthat a Szépművészeti Múzeumban őrzött Brueghel Keresztelő Szt. János prédikációja (1566) című festménye, ahol a főalak szintén egyszerre beleolvad és egyszerre kiemelkedik a köré tömörülő soka-



cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél.: +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

Az állami apparátus nagy felhajtást csapott, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy a vasfüggönyön túl is lássák, mennyire fogékony a modernre a kádári Magyarország.

ságból. A fejek és a vállak irányra szervezi a képet ennél a fotónál is, ha meghúzzuk a vonalakat, koncentrikus köröket kapunk. Nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, Vasarely kiállítása egy állóvízbe dobott kő volt, aminek gyűrűi a magyar társadalom legszéleig jutottak el, még ha csak a felszínt érintették is. A számok beszédesek, a mintegy 450 kiállított művet zárásig, november 16-ig, vagyis majdnem egy hónap alatt 88 300 látogató tekintette meg.³ A megnyitás után három nappal a katalógus már elfogyott, után kellett nyomni. A tárlatról a Nők Lapjától kezdve a jövő mérnökön és valamennyi megyei napilapon át az Új Emberig minden sajtótermék igyekezett beszámolni, és akkor még nem beszéltünk a rádióról és a televízióról. A budapesti Francia Intézetben Vasarely szerigrafáiból mutattak be kisebb válogatást. Az Iparművészeti Főiskolán maga a sztárművész tartott előadást a hallgatóknak. Az állami apparátus nagy felhajtást csapott körülvette, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy a vasfüggönyön túl is lássák, mennyire fogékony a modernre a kádári Magyarország.

„Országunk kulturális élete nyitva áll minden művészeti törekvés előtt, mely az emberiség társadalmi és szellemi haladását kívánja szolgálni, ha más eszközökkel is, mint amelyekhez hazánk szocialista művészete alkalmaz” – fogalmazott elegánsan a Kulturális Kapcsolatok Intézetének vezetője, dr. Rosta Endre a Vasarely-katalógus bevezetőjében.⁴ Az intézet tevékenységére Bereczky Loránd világít rá Fogarasi dokumentumfilmjében. (Bereczky, aki hosszú évtizedekig igazgatta a Nemzeti Galériát, 1967-ben került ide.) Az volt a feladatuk, hogy a kimenő és a beérkező kulturális programokat menedzseljék. Maga az intézet – Bereczky szavával élve – speciális történelmi szituáció terméke, ami az 1956-os események miatt szakonképtelenné vált ország reputációjának a javításán munkálkodott. Az 1960-as évektől kezdve – az új gazdasági mechanizmussal párhuzamosan – építette kulturális téren az ország-



■ A Vasarely-kiállítás meghívója | © Műcsarnok könyvtár

A
Kulturális Kapcsolatok Intézete
és a
Kiállítási Intézmények
meghívja Önt

Victor Vasarely

festőművész
kiállításának megnyitására
1969
október 18-án
déli 12 órakor
Műcsarnok, Hősök tere

mázst, mert a Kádár-rezsim felismerte, hogy a kultúra az a terület, amelyen keresztül legkönnyebben tud legitimitációt szerezni külföldön. Ennek részeként kezdtek felvenni a kapcsolatot a nyugaton élő magyar alkotókkal, akik újra bemutatkozhattak itthon. Volt, aki önálló kiállítást kapott, mint az Argentina és Párizs között ingázó, kolozsvári születésű Magda Frank szobrász (1968), az annak idején a Nyolcakkal kiállító Lehel Mária festőnő (1969) vagy a pár éve a Ludwig Múzeumban fellengérré állított Amerigo Tot (1969). A programsorozat betetőzését a legendás XX. századi magyar színművészeti művészek külföldön című, 1970-es csoportos tárlat jelentette.⁵ A Vasarely-kiállítás előkészítése 1968-ra keltezhető. Thierry Árpád tudósított az első hivatalos találkozóról, ami a Margitszigeti Nagyszállóban zajlott le május 6-án. Szűk, de válogatott társaság volt jelen, körülbelül harminc rokon, barát, újságíró, művész, kritikus, a Kulturális Kapcsolatok Intézetének munkatársa, az Iparművészeti Főiskola vezetője, a Corvina igazgatója és a Vasarely-házaspár, akik éppen Csehszlovákiából utaztak Zágrábba. A háromórás, buñueli atmoszférájú vacsorán megtörténtek a kölcsönös diplomáciai gesztusok: a művész kijelentette, hogy műveiből adományoz a Szépművészeti Múzeum Modern Osztályának, a kiadó album megjelenésének lehetőségét pendítette meg, a rektor pedig meghívta a főiskolára. Az est folyamán többször felmerült egy budapesti Vasarely-kiállítás ötlete, amelynek időpontját előzetesen 1968 végére tűzték ki.⁶

Tűzijáték és sötétség

Vajon hogy fogadta a végül 1969 őszén megvalósított megatárlatot a magyar művész-társadalom? A Vigilia idézett ezzel kapcsolatban néhány véleményt több tekintélyes mestertől: Gyarmathy Tihamér az elmúlt évtizedekben külföldön ismertséget szerző, kiemelkedő művészek között említette Vasarelyt (Moholy-Nagy, Kassák, Kemény Zoltán és Schöffer Miklós társaságában), Barcsay Jenő is nagy művészeknek tartotta, Bartha László pedig az op art jelentőségét hangsúlyozta.⁸ Természetesen ezek a kiragadott mondatok leginkább semmitmondó, semmire sem kötelező kijelentések. De jelzik azokat a széles hullámokat, amelyek végiggyűrűztek akkor a magyar kultúrscénában. Közben akadtak azért olyan kritikai hangok, amelyek az op art üres dekorativitását és meghaladottságát firtatták. Pernerzky Géza tette fel például azt a súlyos kérdést cikkében, hogy „a szenzuális fogyasztói igényt kiszolgáló és a piac karakteréhez igazodó, a filmtől a »szórakoztatás« fogásait eltanuló Vasarely életműve vajon nevezhető-e még kulturális progressziónak?”⁹ A legtöbb izgalmat a fiatalok körében váltotta ki a tárlat. Keserű Ilona beszél el a Fogarasi dokumentumfilmjében, hogy az idő tájt elérte a hír, Vasarely azzal a feltétellel egyezett bele a budapesti kiállításba, ha kivétel magával Párizsba kiállítani néhány, általa kiválasztott pályakezdőt. A Fészekben rendeztek számára egy kis bemutatót, ahol egy csapat franciával jelent meg, újságírókkal és legen-



cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél.: +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com



■ Andreas Fogarasi: Vasarely Go Home | 2012, installáció a Trafó Galériában |
© a Trafó Galéria engedélyével, fotó: Surányi Miklós

dás galériásával, Denise Renével. Anyira abszurd élmény volt az ott lévő fiataloknak ez a nagyvilági antré, akiknek az idegei egyébként is pattanásig feszülhettek az óriási lehetőség reményétől, hogy leblokkoltak. Késérő is, bár tanult franciául, nem tudott megszólalni. „Nem hittem el, hogy mi most jelen vagyunk egy térben és egy helyen” – emlékezett vissza. A jelenet jól rávilágít a furcsa szituációra: az op art látványvilága és az ahhoz kapcsolódó aura (siker, szín, pénz, szabadság) gyökeresen különbözött mindattól, amiben a Kádár-kor embere itthon élt. A vendégkönyvbejegyzések és a kritikák többsége káprázatról, színorgiáról, az elviselhetőség határát súroló vizuális, sokszzerű élményről szól. Hogy csak egyet idézzünk fel: „a képekhez nyúlni nem szabad, mert ránk szólnak, nézni őket nem lehet, mert megvakulunk”.¹⁰ Úgy néztek, mint egy tűzijátékot, bámulták, de nem tudtak vele mit kezdeni. Utána pedig ugyanolyan sötét maradt a hazai égbolt, mint előtte volt.

A Petőfi Rádió Kettőtől hatig az aktualitások jegyében című műsorának stábjába ellátogatott a kiállításrendezés alatt a Műcsarnokba, és gyors interjút készített a művésszel. A riportert azzal zárta a beszélgetést, hogy bizonyára sok látogatója lesz a tárlatnak, amire – meglepő módon – Vasarely annyit felelt: „Remélem, hogy lesznek képprombolók is”.¹¹ Ha képpromboló nem is érkezett, de Major János személyében titkos ellenálló igen. Késérő Ilona – feltéve a költői kérdést – maga is el-tűnődött Fogarasi videójában, hogy mi lehetett a „klutasítás” mögött. Esetleg nem is

tiltakozást fejezett ki, ahogy Beke László vélte, hanem egy szerény viccet? Vagy – most már Pernecky Géza és Pauer Gyula értelmezésében – az avantgárdista Major arra a visszaszám helyzetre reflektált, hogy a rendszer egy olyan művész és művészetet, nevezetesen az absztrakciót ünnepelte demonstratív, amit itthon egyébként elfojtott? Vagy örökre megfoghatatlan marad, mint ahogy Sasvári Edit megnyitóbeszédében felvetette a Trafóban? Werner Spies a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-ban 1969. november 10-én közölt kritikájában egy pozitívabb új politikai korszak nyitányaként értékelte a budapesti Vasarely-retrospektívet, és a plakátokon feltűnő V betűben a „victoria”, azaz a győzelem szót látta. A szatírművész szempontjából valóban győzelemnek bizonyulhatott. Hazai kultuszának továbbélését jelzi a pécsi *Jel-szobor* (1977), a budapesti *Geometrikus kép* (1986, Déli pályaudvar) vagy a Győri Nemzeti Színház (1978) és a keleti művelődési ház (1984) épületdísz. 1976-ban Pécsen, 1987-ben a fővárosban létesült múzeuma. A szocialista kultúrpolitikának viszont csatlakoznia kellett számításában, az op art színekbe csomagolt diplomáciai jeladást – mind külföldön, mind belföldön – elnyomta a csehszlovákiai bevonulásból kiolvasható negatív üzenet.

JEGYZETEK

- 1 Major János akciójáról először Pernecky Géza adott hírt a *Hogy van avantgarde, ha nincs* – vagy fordítva? című két kötetes szamizdat

- kiadványában (Köln, 1985., utánnymás 1984. Artpool, Budapest). Andreas Fogarasi pedig Várnagy Tibortól szerzett tudomást az esetről.
- 2 György Péter: Ismeretlen emberek / Elfelejtett helyek. In: *Kultur und Freizeit*. 52. Velencei Biennále, Magyar Pavilon. Katalógus. Szerk. és kurátor: Timár Katalin. Budapest, 2007.
- 3 Tatai Erzsébet: A művész mint (művészet) történész. *Műértő*, 2012/4., 6.
- 4 MK4-C-II-1659/1, gépelt papírszerlet, X1969 Vasarely (109. dob.) – kiállítási dokumentáció, Műcsarnok Könyvtár és Archivum
- 5 Vasarely. Katalógus. Corvina, Budapest, 1969. [oldalszám nélkül]
- 6 Lsd. erről bővebben: *Amerigo Tot: Fűrhuazmos konstrukciók* (katalógus). Ludwig Múzeum, Budapest, 2009.
- 7 Thierry Árpád: Három óra a különteremben. Victor Vasarely Magyarországon. *Dunántúli Napló*, 1968. május 12.
- 8 D. I.: A Vasarely-kiállításról. *Vigilia*, 1969/12.
- 9 Írása végén azonban azzal a konklúzióval zárja, hogy Vasarely életműve – minden ellentmondásossága dacára – logikai rendszeréből adódóan tartalmaz belső értéket. Pernecky Géza: Vasarely filmen vagy a film Vasarely módján. *Filmkultúra*, 1969/12.
- 10 Szűz Rezső: Victor Vasarely kiállítása Budapesten. *Új Szó Bratislava*, 1969. november 11.
- 11 *Kettőtől hatig az aktualitások jegyében*. 1969. X. 15. Petőfi 14h, rádióműsor gépelt leírata, X1969 Vasarely (109. dob.) – kiállítási dokumentáció, Műcsarnok Könyvtár és Archivum

Andreas Fogarasi »La ciudad de color/Vasarely Go Home«

14. September 2011 bis 9. Januar 2012
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Text: Juliana Debeusscher, Übersetzung: Thomas Raut

Madrid. Budapest, 18. Oktober 1969. In der Múcsarnok-Kunsthalle wird eine Ausstellung von Victor Vasarely eröffnet. Zum ersten Mal wird abstrakte Kunst, im Ostblock des westlichen Kulturimperialismus verdächtigt, offiziell in Ungarn gezeigt. Dieses Ereignis und seine Nachwirkungen sind Ausgangspunkt von Andreas Fogarasis Ausstellung »La ciudad de color/Vasarely Go Home« im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Mit diesem besonderen Projekt stellt Fogarasi nicht nur die Instrumentalisierung von Modernismus und abstrakter Kunst während des Kalten Kriegs zur Debatte, sondern verbindet diese beiden Kunstströmungen auch mit ihren Nachwirkungen heute. Schlüsselwerk ist ein Video, das während der Ausstellung gemachte Interviews mit ungarischen Künstlerinnen, Kunsthistorikerinnen und Vertreterinnen von Staatsinstitutionen dokumentiert. Die neun interviewten

– namentlich Imre Bak, László Bekes, Lóránd Bereczky, Érika Keseru, Dóra Maurer, Krisztina Pászthy, Gyula Pauer, Géza Perneczky und Tamás St. Aubin – betrachten retrospektiv das genannte Ereignis von 1969. Dabei sprechen sie nicht nur über ihre Wahrnehmungen, sondern auch über den größeren Kontext von offizieller und inoffizieller Kunst in Ungarn, die damalige Einflussnahme des Kulturministers György Aczél (er personifizierte fast drei Jahrzehnte lang die kulturelle Richtung des Kádár-Regimes) sowie über Zensur, künstlerische Vorbilder im Ausland und Internationalisierung der ungarischen Kunst allgemein. Darüber hinaus lassen sie die geopolitischen und wirtschaftlichen Motive der staatlichen Reaktion auf engagierte Kunstpraxis erkennen. Die ZeitzeugInnen bemühen die interessante Künstlerfigur János Major, an den man sich zugleich als zwiespältigen und sarkastischen,

aber auch als brillanten und unvorhersehbaren Charakter erinnert. Major war damals einer von wenigen, die sich zu ihrer jüdischen Herkunft bekannten, und zwar manchmal auf so extreme Weise, dass man ihn seinerseits des Antisemitismus bezichtigte. Am 18. Oktober 1969 realisierte er eine kleine Aktion, die – von den Erzählungen von ZeitzeugInnen abgesehen – undokumentiert blieb. Im Zuge der Ausstellungseröffnung streifte Major durch die Múcsarnok und zeigte allen Bekannten, die er traf, diskret ein Kärtchen mit der Aufschrift »Vasarely geht nach Hause«. Zwischen freundlichem Ratschlag und lapidarem Protest angesiedelt blieb diese Geste auf seinen intellektuellen Freundeskreis beschränkt. Obschon von Publikum und Behörden unmerklich störte die Aktion die offizielle Feierlichkeit schon allein dadurch, dass sie an die schiere Existenz einer Subkultur erinnerte, die von den Privilegien der Staatskünstlerinnen ausgeschlossen war. Nicht zuletzt war es eine Tatsache, dass die ungarische Regierung einerseits das Image eines offenen und fortschrittlichen Staats pflegte, den inländischen KünstlerInnen aber andererseits die Bidsprache der modernen Kunst verbot – wenigstens in der Öffentlichkeit. Kurz, abstrakte Kunst galt als illegal, wenn sie in Ungarn hingestellt wurde. Also mus-

ste sie paradoxerweise aus dem Westen importiert werden, um toleriert werden zu können. Abgesehen davon überzeichneten die Behörden Vasarelys ungarische Herkunft. Man wollte mit ihm die moderne Kunst in den Rang des Staatsprodukts erheben. Diese Strategie ermöglichte es dem Regime – wenigstens symbolisch –, mit der Kultur der liberalen Länder im Westen gleichzuziehen. Danach hielt János Major lakonisch in einem Gedicht fest: »[...] Kein Ismus wurde je in Budapest geboren. Victor Vasarely wurde in Ungarn geboren. Die Op Art wurde nicht in Ungarn geboren [...]«. Im vorliegenden Fall versuchte der ungarische Staat aber genau das: Man wollte sich »homen« aneignen und sie dem eigenen Einflussbereich einverleiben. Die Videointerviews belegen genau diese Diskrepanz zwischen der Selbstdarstellung des Regimes im Ausland und der Situation im Inland, so wie sie die KünstlerInnen 1969 erlebten. Entmutigt durch die Unmöglichkeit, öffentlich und frei Kunst zu machen, nahmen viele von ihnen die »Rückkehr« Vasarelys als Gelegenheit für den Staat wahr, sich der unkonventionellen Kultur anzunehmen. Vasarely selbst sah man zudem als potenziellen Vermittler zwischen der lokalen Kunstszene und wichtigen Leuten des internationalen Kunstmarkts (z.B. der Galeristin Denise

Bilder: J. Fogarasi, Ausstellung

Rendel, die zur Eröffnung nach Budapest gekommen waren. Doch die Hoffnungen wurden schnell enttäuscht. Die abstrakte Kunst Ungarns blieb, wie andere experimentelle Künste auch, illegal und ohne Öffentlichkeit. Die nüchterne Ausstellungsart der Dokumente in »La ciudad de color/Vasarely Go Home« erinnert an historische bzw. anthropologische Untersuchungsmethoden. Didaktische und moralische Urteile werden vermieden. Diese scheinbar neutrale, wertfreie Art ist typisch für Fogarasis Zugang zu jüngerer Geschichte und Kultur. Indes anweist sich diese Tendenz – die sich auch auf die Ästhetik von Konzeptkunst und Minimalismus bezieht – bei den skulpturalen Werken in der Ausstellung als noch feinsinniger. Die im Zuge von »Vasarely Go Home« ausgestellten Diptycha umfassen Fotos, die die Ausstellungseröffnung von damals dokumentieren. Man sieht das Publikum die Kunstwerke betrachten. So viel zur offiziellen Serie. Es geht um improvisierte Kunst, die von einer vielfältigen und wohnhaften Menge frei bestaunt werden darf. Es handelt sich also um das Gegenteil des Klischees von der kommunistischen Gesellschaft. Doch in Gegenüberstellung mit den neuen Interviews belegen diese offiziellen Fotos erst recht die



Zwiespältigkeit des Regimes und das Doppelspiel, mit dem es seine Macht legitimieren wollte. Als Ergänzung zur historischen Untersuchung in »Vasarely Go Home« zeigt der Ausstellungsteil mit dem Titel »La ciudad de color«, wie weit abstrakte Motive unsere heutige Umwelt bereits durchdrungen haben. Dieselben Marmordiptycha wie im anderen Ausstellungsteil zeigen hier nun Fotos von modernen Objekten, Möbeln, Architekturen, die von Vasarely inspiriert oder selbst hergestellt wurden. Die formalen Merkmale dieser Objekte zeigen, dass der Großteil

des visuellen und architektonischen Vokabulars im heutigen öffentlichen Raum von Modernismus und Abstraktion hergeht. Eine andere Diptychenserie zeigt die ausgestanzten Umrisse von Logos unterschiedlicher Organisationen und Agenturen, die die ungarische Nationalkultur im Ausland bewerben sollen. Dabei wird deutlich, dass die Werbemethoden der kommunistischen Behörde für internationale Kulturbelange der 1960er-Jahre bloß durch den zeitlichen Abstand von jenen der heutigen kapitalistischen Institutionen getrennt werden. Schließlich verwer-

Andreas Fogarasi
Ansicht der Ausstellung
»Vasarely Go Home«, 2012
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofia, Madrid
Foto: J. Fogarasi/Carlo Rinaldi Loris

den beide die Kunst bloß als eine Art »Corporate Identity«, um ihre kulturellen Vorstellungen zu verfechten. Anhand dieser Ähnlichkeit erkennt man auch die Kontinuität in der Verwendung abstrakter Formen zum Export von nationalen und ideologischen Werken und Vorstellungen.

Art

Edited by Maja & Reuben Fowkes
art@timeoutbudapest.hu

Art

Vasarely Go Home

When a Westernised artist returned to Budapest for a show in 1969, it was a sign of a cultural thaw and an opportunity for an obscure protest. **Maja** and **Reuben Fowkes** enjoy a new exhibition celebrating a footnote to history.

Andreas Fogarasi's unusual art documentary 'Vasarely Go Home!' comes to Budapest's Trafó Galéria straight from its debut at the prestigious Reina Sofia Museum in Madrid. The artist chooses to zoom in on an obscure footnote to history in order to reveal myriad contemporary questions, using interviews with prominent art figures to investigate a peculiar double event that took place in Budapest in autumn 1969. In the foreground is a large retrospective exhibition of an internationally famous artist of Hungarian origin who had gone over to the West – Op Art pioneer Victor Vasarely – opened in the Műcsarnok as a symbol of tentative cultural thaw. A less visible, but equally significant event that took place that day was a one-man protest action by János Major, who came to the opening with a small sign in his pocket that read 'Vasarely Go Home', which he discreetly showed to fellow artists when no one else was watching.

An Austrian artist of Hungarian ancestry and previous winner of the Golden Lion for Hungary at the Venice Biennial, Fogarasi delves into this mysterious episode of local

art history by interviewing artists and curators who remember the two events. The resulting videos, which are helpfully subtitled in English and displayed in custom-made viewing boxes, end up complicating our understanding of the meaning of the Vasarely exhibition and the late avant-garde artist's protest gesture, with the nine informants from legendary curators Géza Perneczky and László Beke to veteran artists Ilona Keserű and Tamás St. Auby providing overlapping and sometimes contradictory interpretations of the artistic politics of the period.

Issues raised by the work include whether Vasarely should be considered a cultural 'import' of foreign abstract art or an 'export' of Hungarian artistic success on the international scene. Major's motives for carrying out his protest are also discussed on a sliding scale from professional envy to a self-demeaning irony that could not ignore the tragedy of the overall cultural climate in

communist Hungary, despite the belated welcome bestowed by the authorities on a returning champion of abstract art. We asked the artist whether he thought his work had managed to shed new light on this obscure chapter of avant-garde

art history, to which he replied that since there are no photographs or documents of Major's action, it remains 'a secret, unreal thing that could just as well be simply a myth'.

While resisting the temptation to draw a direct comparison with the situation in 1969 and that of today in terms of rival expectations of Hungarian and international art, the artist does invite viewers to draw parallels with their own situation, 'no matter where and what "home" means, by whom it is defined, and with what exclusions and inclusions it comes'. After his successful first showing in Spain, Fogarasi is excited by the

prospect of exhibiting the work in Budapest, where the project has a 'very special relevance, because the viewers here can relate much more directly to the history I am investigating'. At the same time, the artist insists that this 'does not necessarily mean that they are closer to it than someone from outside, who maybe sees other aspects that are hidden to those who are too close'. Nevertheless, the show is likely to provoke as wide a range of critical reactions from local pundits as did the original events it so cleverly uncovers.

For the full effect, you can also take a trip to the Vasarely Museum in Óbuda (*JILI. Szentlélek tér 6, 388 7551*, www.vasarely.tvm.hu; *HEV to Árpád-híd*), to understand why the artist who was born in Pécs as Győző Vársárhelyi and emigrated to Paris in 1930, went on to achieve worldwide recognition as founder of the dizzying school of Optical Art.

Until April 29

Trafó Galéria IX. Liliom utca 41
(215 1600/www.trafo.hu), M3
Corvin-negyed, Mon-Sat 4-7pm;
Sun 2-8pm.

“...a secret, unreal thing that could just as well be simply a myth”



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

ANDREAS FOGARASI

Andreas Fogarasi addresses the complex structures represented by different forms of cultural identification by persistently investigating their architectural, political and historical representations. His work engages in our perception of design and its communication of capitalist economies and politics often by drawing our attention to how marketable images and brands emerge from cultural entities and phenomena. The transformation in the public perception of our surroundings is examined through spatial interventions, objects, typographic research and architectural analyses. Using a diverse array of materials, including video, drawing, photography and sculpture, Fogarasi engages with the concept that the identity of a place is subject to constant and continuous transformation. In doing so Fogarasi indicates the need for a more critical discourse about these developments and their increasing dependency on markets, economics, and the commodification of cultural production.

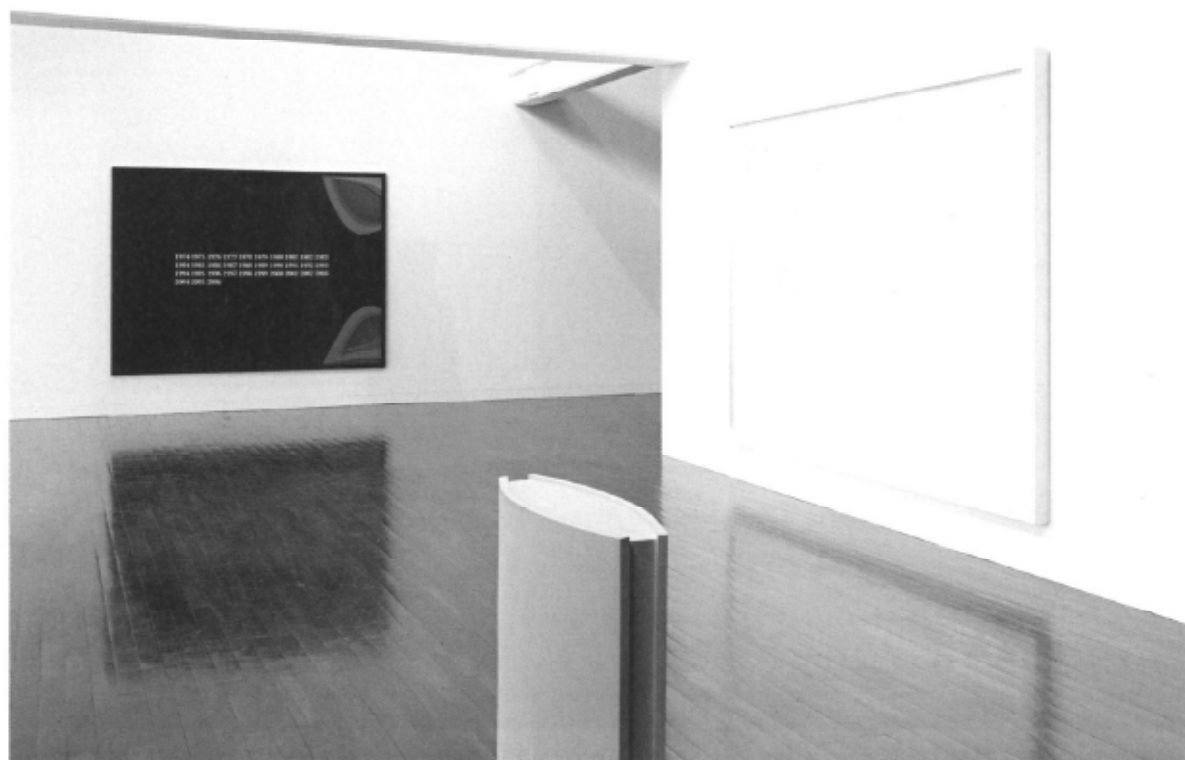
In 2007, Andreas Fogarasi was awarded the Golden Lion for his contribution

to the Hungarian pavilion at the Venice Biennale entitled 'Kultur und Freizeit' (Culture and Leisure). Solo exhibitions include Grazer Kunstverein, Graz; MAK, Vienna; Ernst Museum, Budapest; Lombard Freid Projects, New York; Georg Kargl Fine Arts, Vienna and most recently Ludwig Forum, Aachen. Since 2001, he has been co-editor of *dérive* – Magazine for Urban Studies.



Andreas Fogarasi

Exposition monographique au Ludwig Forum



Vue de l'exposition Andreas Fogarasi, 1998, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen. De g. à dr. : 1974, 1975, 1976, ..., 2007, sérigraphie, 205 x 285 cm ; Panneau de Pierre, 2008, pierre de Richemont, 102 x 85 x 25 cm ; Cité de Refuge, 2008, graphite sur papier, 210 x 300 cm.

1. Cité de Refuge, construit en 1930 par le Corbusier et Pierre Jeanneret, est le premier bâtiment d'importance réalisé par l'architecte à Paris. Sur l'ossature en béton armé, la façade sud présentait un mur de verre de mille mètres carrés. En 1952, la défaillance du système de climatisation imposa le remplacement de la façade par des baies ouvrantes, placées derrière un jeu de brise-soleil polychromes.
2. Kultur und Freizeit (culture et loisir) est l'installation réalisée en 2006 par Andreas Fogarasi pour le Pavillon hongrois de la 52^{ème} Biennale de Venise et récompensée par le Lion d'Or.
3. Centre culture d'Óbuda, construit de 1973 à 1975 par G. Kévé et I. Kovács, baptisé à l'origine Maison des Pionniers et de la jeunesse, utilisé actuellement pour diverses activités culturelles.

Le bloc multicolore du Corbusier¹, dans le treizième arrondissement de Paris, est inscrit dans l'horizon visuel de ses habitants. Son « mur du souvenir », qui mentionne les donateurs selon la hauteur de leur don, renvoie à une vision sociale héritée de la bienfaisance du XIX^e siècle. Ce détail est le point de départ de *Cité de Refuge*, grande œuvre graphique présentée dans la première salle de l'exposition d'Andreas Fogarasi au Ludwig Forum für Internationale Kunst. L'architecture éponyme n'apparaît qu'en creux. Les larges feuilles de calque agrafées présentent un relevé direct, mais partiel, par frottement, du mur d'origine : seuls demeurent notations et titres. L'effacement d'une partie des données révèle que la construction de la mémoire collective est tributaire des hiérarchies sociales. *Cité de Refuge* (2008) évoque le minimalisme ; elle procède d'une technique utilisée aussi bien par les surréalistes que les archéologues. Le travail conjugué, comme Andreas Fogarasi

nous y a habitués, à la fois approche documentaire et réduction, croisant subtilement approches et références dans et hors de l'histoire des formes. Ces dernières années, comme le confirme l'exposition à Aix-la-Chapelle, l'artiste se tourne en particulier vers l'analyse de formes mémorielles comme le monument ou le musée.

La sérigraphie 1974, 1975, 1976, ..., 2007 (2007) déroule sur quatre lignes médianes les nombres de 1974 à 2006, en blanc sur fond noir. La réduction minimaliste est balancée par les associations immédiates à un écran de cinéma et à un égrenage de dates. Fogarasi nous rappelle subtilement que notre perception est conditionnée par les clichés visuels et les conventions admises. *A machine for* contextualise l'image qui en est extraite. Les six films de *Kultur und Freizeit*², initialement projetés dans des miniespaces cubiques noirs, à la fois sculptures et dispositifs, reviennent sur l'architecture, la fonction originelle durant la période socialiste


cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

et les diverses reconversions de six centres culturels de Budapest. Certaines dates de la sérigraphie sont des jalons de l'histoire du centre culturel d'Óbuda³, sujet de *A machine for*. Mais Fogarasi a choisi de les noyer dans l'énumération de toutes les années inscrites entre la date de construction, 1974, et celle de la réalisation du film, 2006, préférant la continuité historique à la fragmentation temporelle. L'artiste remet ainsi en cause la formation autoritaire d'une mémoire collective assenée à coups de dates clés, qui, certes, facilitent la mémorisation, mais occultent les procès historiques. Évitant toute réduction de ses objets d'étude et refusant une posture purement critique, les films de Fogarasi mêlent des éléments documentaires à des considérations subjectives. Il complexifie les images en surimposant des textes, tantôt descriptifs, tantôt analytiques, tantôt poétiques. Un lent travelling autour de l'architecture moderniste du centre d'Óbuda, suivant frontalement les façades rectilignes vitrées, ouvre le film. Après un court arrêt sous l'auvent entourant l'architecture, la caméra pénètre l'espace et détaille un énorme rideau métallique aux pans rouges laqués, manipulés par un homme. La distance à l'objet donne au spectateur l'impression d'être présent. Les vues extérieures de l'architecture sont cassées par des vues d'installations techniques ou des scènes montrant les espaces en fonctionnement, lors de manifestations culturelles. En archéologue urbain, Fogarasi découvre des strates, mettant en évidence les métamorphoses et négociations qu'impliquent les usages culturels. Pendant rural, le film *Folkemuseum* (2010) thématise la construction d'une histoire choisie et ses possibles médiations. Regroupant divers bâtiments norvégiens originaux du Moyen Âge à nos jours dans un village éclectique et factice, activé pour le public, le musée de plein air met en scène des espaces de vie. Arrachée à son contexte, chaque construction devient un symbole abstrait et imprécis. Toute mise en image, muséale ou filmique, court le risque d'aplatir son objet. Pour y échapper, Fogarasi propose des perspectives multiples : il jette à la fois le regard du touriste, de l'acteur, du flâneur et du réalisateur « critique ». La caméra oscille entre prises de vue génériques, plans fixes esthétiques, et scènes backside. En travelling, elle se heurte aux surfaces architecturales, se reflète (avec l'artiste lui-même) dans des baies vitrées et en même temps les pénètre, comme

“ Andreas Fogarasi nous rappelle subtilement que notre perception est conditionnée par les clichés visuels et les conventions admises

si elle cherchait à saisir son objet par touches.

Fogarasi s'intéresse à la manière dont les pratiques culturelles sont mises en images. L'expansion des intérêts économiques et la « culturalisation de l'économie »⁵ ont pour effet un accroissement du besoin d'images et d'identités visuelles. Les images, qui influencent notre interprétation et compréhension du passé comme du présent sont des enjeux de taille dans la course à la consommation dirigée. Firmes prestigieuses et institutions culturelles se dotent ces dernières années d'architectures spectaculaires, qui profilent leur communication, comme le Pavillon Citroën de Manuelle Gautrand sur les Champs-Élysées ou la Art Gallery of Ontario de Frank Gehry. Les architectures de plus en plus photogéniques et ne sont révélées qu'à travers des clichés officiels. À rebours,

l'un des interludes énumère en lettres blanches sur fond noir : « poetry, drawing, singing, chess » (poésie, dessin, chant, échecs).
4. Collectionnés par le roi de Norvège à la fin du XIX^e siècle.
5. In *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, publié par Marion von Osten et Justin Heffmann, B-Books, octobre 1999.

1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983
1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993
1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003
2004 2005 2006

Andreas Fogarasi, 1974, 1975, 1976, ..., 2007. Sérigraphie, 205 x 285 cm. Photo : Carl Brunn. Courtesy Galerie Georg Kargl Fine Arts, Vienne.



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com



Andreas Fogarasi, *Cité de Refuge*, 2008. Graphite sur papier. 210 x 300 cm. Photo : Carl Brunn. Courtesy Galerie Cortex Athletico, Bordeaux.

6. Les cubes de *Kultur und Freizeit* présentaient aussi leur envers et *Folkemuseum* les zones en travaux du musée en plein air.

7. De nombreuses œuvres de Fogarasi évoquent la confusion croissante entre culture et loisir.

8. Si les deux architectes appartiennent au déconstructivisme, les concepts des deux projets sont diamétralement opposés.

9. Andreas Fogarasi, outre son travail d'artiste plasticien, publie des livres d'artiste et contribue à la revue *dérive*, consacrée à la recherche de l'espace urbain. Dans *Folkemuseum*, il apparaît à l'écran mangeant une pomme sur un banc après la mention « Should I be my own actor? », ironisant sur l'accumulation des fonctions.

Andreas Fogarasi photographie principalement les détails fonctionnels (accès, couloirs, escaliers), les faces cachées ou les perspectives inédites des bâtiments, non pas pour en chercher les failles, mais plutôt pour faire état d'une expérience immédiate et topographique des lieux. *Sans titre (Wise Corners)*, l'installation majeure de l'exposition, présente entre autres les photographies des graffitis d'une station de tramway de Bordeaux, d'un passage intérieur du Mercedes Benz Museum de Stuttgart ou d'un modèle de fontaine stanboulite. Les légendes sont nécessaires à certaines identifications. Mais d'autres clichés aux angles de vue un peu décalés exhibent presque ironiquement l'« efficacité » visuelle des architectures photographiées, comme le secrétariat d'État de Tourisme de Paris, à l'enseigne aux couleurs

du drapeau tricolore. Andreas Fogarasi fait coexister plusieurs types de médiations de la réalité : les éléments sont issus de divers degrés de glissement par rapport à elle. Les dix citations photographiques sont contrecollées sur dix angles de marbre rouge de hauteur moyenne répartis dans l'espace. Habituellement utilisés en guise de revêtement, ils évoquent ici des paravents ou des éléments de display. L'artiste agence de manière décalée des détails visuels et spatiaux pour remettre en question à la fois l'architecture star et le design urbain. Les angles, ayant tous la même orientation, singent la frontalité offensive des façades architecturales. En même temps, ils peuplent et saturent presque l'espace, mais invitent à s'immiscer entre eux. Il s'agit d'activer de manière personnelle l'œuvre mais surtout de découvrir l'envers du



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

décor, ici la feuille de résine qui soutient les fines plaques de marbre érigées verticalement⁶.

Les observations, recherches et displays d'Andreas Fogarasi mettent en évidence le rôle croissant de l'impact visuel dans les stratégies de communication politique et marchande, publique et privée, et l'influence de celui-ci sur nos modèles de représentation. Les éléments ne sont pour autant pas réduits à leur fonction symbolique. La silhouette d'objet de *Panneau de Pierre* (2008) invite à une interprétation de sa forme comme signe. On y voit un modèle architectural miniaturisé et monumentalisé, ou bien un support publicitaire (colonne lumineuse) pétrifié. Des fonctions possibles de l'objet sont délinéées, mais non actualisées. Malgré tout, sculptée dans un seul bloc de grès, la sculpture monochrome brandit avant tout sa matérialité – comme le souligne son titre – et son autonomie sculpturale. Le choix des matériaux est double : à la fois symbolique et esthétique. Dans *Sans titre (Wise Corners)*, le marbre rouge renvoie au classicisme et au luxe et affiche une magnifique texture baroque, qui joue avec les photographies sus-jacentes.

À travers l'architecture de représentation et le design d'ameublement, l'espace urbain devient « tout esthétique » : mais la restructuration urbaine, sur fond de privatisation de l'espace public, loin de favoriser l'harmonie sociale, est un outil de contrôle et d'exclusion. Les grandes institutions culturelles participent depuis longtemps à l'avènement de l'*image-city*, en s'installant dans des architectures spectaculaires ou en s'agglomérant dans des quartiers nouvellement gentrifiés⁷. On pense naturellement au Guggenheim Museum de Bilbao, ou au projet de Peter Eisenman pour St Jacques de Compostelle⁸. À l'ère post-fordiste, le design, l'art, et la culture sont fonctionnalisés et deviennent instruments de contrôle. Andreas Fogarasi intègre cette indéniable instrumentalisation et en joue. Ses œuvres procèdent à la fois des principes de l'organisation et de l'esthétisation autoritaires de l'espace public et de principes perturbateurs ou stratégies de résistance. Les objets de *Wise Corners* sont à la fois sculpture et support – pratique et métaphorique. Ils organisent fixement l'espace, obligeant le spectateur à se déplacer avec précaution mais exhibant leur fragilité. L'exposition 1998 dans son ensemble balance entre références et objets, entre concentration et extension, comme les titres oscillent entre

dénotations et connotations. Les évocations demeurent sculpturales, abstraites. Le panneau design se transforme en sculpture, l'installation en (anti-)monument.

Les analyses de détails, la position interdisciplinaire⁹ de l'artiste et l'ouverture des œuvres sont des moyens de ne pas céder à des propos globalisants. Au lieu de produire des logos alternatifs ou signes visuels forts qui identifieraient facilement son travail et reproduiraient les stratégies de communication capitalistes, il laisse au spectateur le choix entre une multitude de relations qu'offre l'œuvre. L'analyse méthodique par Andreas Fogarasi de la culturalisation de l'économie et de la fonctionnalisation conséquente des productions culturelles n'aboutit ni à un didactisme austère, ni au *culture jamming*. Fragmentaire et associative, son œuvre construit des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le visible et sa signification.

Anne Faucheret

Andreas Fogarasi. 1998

au Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
97-109 Jülicher Strasse, Aix-la-Chapelle.
Du 28 février au 25 avril 2010.
Tél. : 0049 241 1807-104.
www.ludwigforum.de

À venir :

Andreas Fogarasi,
Georgetown
à la Galerie Georg Kargl, Vienne,
Septembre-Novembre 2010
www.georgkargl.com

Une œuvre dans l'espace public à Istanbul,
Octobre 2010 - Octobre 2011
www.mycity.eu.com

Andreas Fogarasi est représenté
en France par la Galerie Cortex Athletico,
Bordeaux
www.cortexathletico.com



Andreas Fogarasi, *Ohne Titel (Wise Corners)*, 2010. Marbre, C-prints. Photo: Carl Brunn. Courtesy Galerie Georg Kargl Fine Arts, Vienne.



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

★ andreas fogarasi

r. / b. 1977. živi i radi u beču. lives & works in vienna

gadj.

poznati umjetnik mađarskog je veliku retrospektivnu izložbu Budimpešti. To je bila njegova ložba apstraktne umjetnosti i jeme polagane političke litika aktivno je obnavljala veze inozemstvu. Iako je bila "uvoz" mda ne više progresivne), u nje Vasarelyja kao Mađara, pa m "izvozu". Iako se mađarska ujući i apstraktnu umjetnost) u i tolerirala, Vasarelyjeva izložba

Vasarely Go Home
a documentary film
by Andreas Fogarasi
about
the double event
of Victor Vasarely's retrospective
at Mücsarnok Budapest



In 1969 Victor Vasarely, an internationally renowned artist of Hungarian origin, had a large retrospective exhibition at the Mücsarnok (Kunsthalle) in Budapest. This was his largest exhibition at the time and the first exhibition of abstract art of its size in Hungary. In a time of slow political "normalization", cultural politics actively re-established contacts with artists living abroad. While being an "import" of international art (though not progressive anymore), it was at the same time a reclaiming of Vasarely as being Hungarian, so that one can also speak of a cultural "export". While Hungarian avantgarde art (comprising abstract art) of that time was at best tolerated, Vasarely's exhibition was an immense public event attracting almost 90,000 visitors.

The second event that took place that evening was a one-person-protest by artist János Major, who had a small sign in his pocket reading *Vasarely Go Home* that he showed only to friends while no one else was watching.

"The process of opposite direction, the 'mission' of the West is not always successful in its outcome in the East either. When Vasarely's 1969 life-work exhibition opened filling all the rooms of the Budapest Kunsthalle and ministers and cultural politicians welcomed the pope of nonfigurative art, János Major, one of the most talented (and most humble) members of the new avant-garde, appeared with a small 'pocket-size portable sign'. Whenever he saw an acquaintance in the crowd, he took it out, cast a glance about to be sure the uninitiated were not watching, and held it up: 'Vasarely go home!' Could a western artist understand how little this gesture had to do with envy, aggression or a thirst for professional success, that it was dictated rather by loyalty and self-irony?" ★ [FROM: GÉZA PERNECZKY "HOGY VAN AVANTGARDE, HA NINCSEN" (HOW IS [THERE] AVANT-GARDE, IF THERE IS NOT)]



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

Bordeaux

Andreas Fogarasi

Galerie Cortex Athletico

3 octobre - 10 décembre 2008

Né à Vienne en 1977, Andreas Fogarasi, Lion d'or 2007 du meilleur pavillon national pour le pavillon hongrois de la Biennale de Venise, inaugure le nouvel espace de la galerie, situé face au CAPC. Dans cette exposition, les œuvres sont en résonance ou en connexion avec des signes et des espaces urbains, des architectures et des fragments de mémoires qui leur servent de support ou de surface, et déterminent la perspective selon laquelle il est permis de les voir.

Chose singulière, cet artiste s'astreint à présenter ses propositions sous une approche identique. Une vidéo qui retrace un parcours sur la Karlsplatz de Vienne et repère, avec une insistance menue, jamais découragée, les différentes textures du sol ; ou le frottage sur papier réalisé à partir du mur d'accueil de la Cité du refuge, de Le Corbusier, qui s'offre à la reconnaissance par sa précision et cependant s'y refuse par l'efficacité de son détachement ; ou encore l'interrogation sur certains codes de représentation à travers une sculpture en pierre qui se situe entre pièce de monument et parenthèses abstraites ; et les photographies du blason de Bordeaux qui «orne» de sa disponibilité à la fois aiguë et légère le costume d'un employé municipal, des grilles, des vélos ou le fanion de l'équipe de football. Tout dans ces œuvres évoque une sorte de glissement. Et glissement s'entend ici comme une articulation entre frottement et surglissement, écoulement et changement.

Andreas Fogarasi ne pèse pas sur les choses qu'il convoque, mais les aiguise, les avive par cette pression d'un regard décidant de toucher, de caresser, d'instaurer un contact

modifiant le point de vue, avec une détermination qui fluidifie pour mieux complexifier. Les surfaces se mettent à vibrer, à accrocher. Les supports deviennent des masses flottantes, incertaines. Les images, découpées dans la ville, s'organisent en un ensemble cohérent, mais, en même temps, se rendent accessibles à une infinité d'autres organisations possibles. Les souvenirs, transparents ou opaques, édifient un mur fantôme ou convoquent un panneau de pierre comme foyer d'une énigme. Dès le moment où on les aperçoit, on se rend compte que ces éléments ne prolongent pas leur univers environnant, originel, mais qu'ils s'en séparent. La perception est donc toujours fragmentaire, tantôt plus large, tantôt plus étroite, selon la vitalité des glissements et des affleurements, mais le plus souvent réduite à un cadrage strict du réel qui ne suscite aucun éclaircissement définitif, mais donne au regard la chance d'une plus juste mesure.

Didier Arnaudet



Andreas Fogarasi. Sans titre. 2008. Technique mixte


cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

Andreas Fogarasi

Ernst Museum, Budapest (Hungria). Hasta el 29 de junio

www.mucsarnok.hu



Andreas Fogarasi es uno de los más firmes valores del joven arte europeo. En Budapest se puede ver estos días una muestra sobre su trabajo.

Andreas Fogarasi nació en Viena en 1977 y vive y trabaja en la capital austriaca. Es uno de los jóvenes artistas más prometedores en la actualidad y pese a su juventud ya ha participado en muchas citas de relevancia. El año pasado representó a Hungría en la Bienal de Venecia (ganó el León de Oro que se otorga al mejor pabellón), participó en la Manifesta de Francfort en 2004 y este año lo ha hecho en el Unlimited de la feria de Basilea con uno de sus típicos "boxes", arquitecturas

modulares para visionar videos que hacen las veces de teatros o salas de cine, que son reminiscentes de la escultura minimalista. Estas cajas son un truco para situar al espectador en una posición clara frente al trabajo y para evitar que caiga en algo muy común en el ámbito de la imagen documental: que el espectador se disperse y se desvincule de lo que ve, esto es, que acabe mirando hacia otro lado. Fogarasi estudió arquitectura y de ahí viene un interés por vincular imagen y espacio que está presente en todos sus trabajos.

El trabajo de Fogarasi versa sobre las ciudades contemporáneas, sobre la arquitectura y urbanismo que las sustentan y sobre sus connotaciones sociales y económicas que albergan. El húngaro investiga los edificios dedicados a la cultura y el ocio (su proyecto veneciano se titulaba "Kultur un Freizeit", [cultura y ocio]) en el contexto de las estrategias de seducción capitalistas y con la intención de descubrir cómo puede la arquitectura contribuir a la representación de conceptos ideológicos y cómo esta representación puede convertirse en un logo, una marca universal. Da forma el artista a todo este contenido narrativo a partir de lentísimos movimientos de cámara e imágenes fijas con las que escruta inquisitivamente las fachadas de centros culturales, sean cines, teatros, escuelas de danza o colegios. Son imágenes en las que la realidad está escenificada y de la que la alta cultura parece haber huido en busca de otros lugares más adecuados. La obra de Fogarasi habla de cómo el rodillo capitalista ha convertido el centro de las ciudades occidentales en destinos del turismo masivo, lo que repercute gravemente en su aspecto físico. "¿Qué espacios necesitamos para la cultura y qué entendemos por cultura y su representación?" se pregunta el artista.

Estas instituciones, cuya alma ha sido arrinconada por el empuje capitalista, eran centros de reunión de los trabajadores en el siglo XIX y también de los movimientos contraculturales de los años cincuenta. En ocasiones, algunos de ellos acogieron a la vanguardia artística. Lo que trata de contarnos el artista es la necesidad de encontrar el lugar de la cultura, de tratar que no se diluya entre el Estado y la economía como la arena entre los dedos. Y lo hace no solo a través de las imágenes sino por medio de otras formas narrativas como el texto, las conversaciones en audio o pequeños cortes musicales. La obra de Fogarasi se podría enmarcarse en la crítica institucional pues trata de repensar los roles sociales y económicos que desempeña la cultura para facilitar la comprensión de sus propios mecanismos de producción, para poner el acento en su talante político y para comprobar de qué forma incide en las audiencias.

Andreas Fogarasi. Információ

Ernst Museum, Budapest. Hasta el 29 de junio.



El año pasado, el León de Oro otorgado por la 52ª Bienal de Venecia recayó sobre el pabellón de Hungría, donde se exhibía el videomontaje *Kultur und Freizeit* de Andreas Fogarasi, residente en Viena. Este proyecto presentaba seis películas en vídeo de lento desarrollo y estructura parecida a un ensayo cinematográfico, acerca de unos centros culturales de Budapest cuya categoría ha declinado desde los cambios políticos de 1989. La mayoría de estos establecimientos, que en su día fueron parte de un ambicioso proyecto –“acercar la (alta) cultura a los trabajadores”–, yacen ahora abandonados o desatendidos, y funcionan, en el mejor de los casos, como centros comunitarios para grupos sociales pertenecientes a la periferia o a la subcultura. Las películas se proyectaban en cubículos de exhibición que envolvían al espectador y que eran suficientemente grandes como para que éste penetrara en ellos por su propio pie. El jurado premió el proyecto de Fogarasi por su enfoque de las utopías y fracasos propios de una historia modernista común, al tiempo que también

valoró la forma en que el artista creó, a través de referencias a la arquitectura y a la historia cultural, interconexiones poéticas y que movían a la reflexión entre el contenido, el lenguaje visual y la propia arquitectura de la exposición. Su exposición en el Ernst Museum de Budapest prosigue con semejante intrincamiento, tanto en su concepto artístico como en su ejecución formal.

Al igual que sucedía con *Kultur und Freizeit*, el título de la presente exposición tampoco está anglicanizado; proclama una palabra internacionalmente comprensible acompañada de acentos diacríticos húngaros, *Információ*, para reflejar el frecuente interés de Fogarasi por los procesos de identificación cultural. El título evidencia igualmente la naturaleza general de las obras del artista: parten de la información y la facilitan, pero también exigen atención para revelar el saber que ocultan.

Kultur und Freizeit ocupa la sala principal del Ernst Museum mientras que una amplia selección de la obra del artista

de los últimos ocho años, se comunica con aquella desde salas adyacentes por medio de motivos conceptuales y formales. Tales motivos incluyen reflexiones acerca de la forma como significado y categoría cultural cambiante, como información que se transmite y que, alguna que otra vez, resulta poco convincente; y sobre cómo los elementos arquitectónicos o del diseño industrial guardan relación con todo ello. (Este último tema está siendo tratado en la exposición que Fogarasi celebra actualmente en el MAK de Viena, y que estará abierta hasta mediados de septiembre). Aparte de las obras basadas en fotografías, películas o textos, también se exhiben objetos escultóricos. Estos comparten la característica de los cubículos de proyección de madera en que se exhibían las películas de *Kultur und Freizeit* y que las hace interpretables como objetos funcionales o como esculturas autónomas.

Displaying a Left, un comentario sobre el edificio del partido comunista francés plantea preguntas como: ¿A qué podría parecerse una “arquitectura izquierdista”? ¿Cómo se ponen de moda las afiliaciones políticas, y si lo hacen, cómo pasarán también de moda de forma inevitable?

Düsseldorf Sights (Architecture) sigue, en cuatro imágenes casi vacías de 65 x 50 cm., la forma en que la información está condensándose y adquiriendo una mera condición de signo a través del fenómeno, relativamente reciente, de la creación de marca. Fogarasi sacó de una guía de Düsseldorf diminutos logotipos coloreados que describían superficialmente vistas de interés turístico, y los colocó en el centro de tableros cuidadosamente enmarcados.

Como comentario humorístico acerca de la distorsión de la información básica debida a los límites de un trasvase cultural aparentemente sencillo, Fogarasi expone una lista que recoge todos los formas erróneas en que su apellido húngaro se ha escrito en varios lugares geográficos. La lista no contiene información adicional, pero el espectador comienza de forma inadvertida a tratar de adivinar la identidad nacional de quien lo ha escrito erróneamente basándose en la clase de distorsión lingüística perpetrada por la persona de que se trate.

Beata Hock



cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletic.com

Rainer Bellenbaum

DISPOSITIV-WECHSEL II

Wie im ersten Teil dieser Kolumne angesprochen, schlage ich vor, multimediale Installationen im Sinne eines Wechselspiels von Wahrnehmungsweisen zu begreifen. Je nachdem, welche expressiven, narrativen oder skulpturalen Medien im Spiel sind, obliegt es dem/der Betrachter/in, zwischen kontemplativ-involvierenden oder distanzierenden Positionen und Haltungen, zwischen Identifikation, Forschung oder Partizipation zu alternieren. So gestattet es etwa die Nachbarschaft eines als Loop vorgeführten Films aus Shanghai und einer an der Wand hängenden Fotoserie aus derselben Stadt, willentlich darüber zu entscheiden, wie lange, wie oft oder aus welcher Entfernung man sich den jeweiligen Darstellungen widmet. Dass die multiple Wahrnehmung eines Gegenstandes Momente der Reflexivität erzeugt und damit das Selbstbewusstsein des Betrachters gegenüber dem Dargestellten zu schärfen vermag, ist ein vielfach beschriebener Prozess. Darüber hinaus fragt sich, inwieweit der Dispositiv-Wechsel die in ihm medialisierten Darstellungen über deren jeweils spezifische Kodierungsmuster und Bedeutungshorizonte hinauszutreiben vermag. Ich will dieser Frage anhand zweier Werke nachgehen, die das Filmische mit dem Skulpturalen konfrontieren – zwei Installationen, die auf je einer der Großausstellungen dieses Sommers zu sehen sind.

Für ihr Video »Summer Work Camp« (2007) auf der documenta 12 in Kassel liefert die israelische Künstlerin Yael Bartana das zur Betrachtung geeignete Display gleich mit: einen aus nackten Holzlaten gebauten stufen und illuminierten Kinoraum, dessen vordere, der Leinwand gegenüberliegende Seite offen ist. Damit haben die Besucher und Besucherinnen der Ausstellung die Wahl, entweder nach Eintritt in den Galerieraum direkt weiter ins Kino zu gehen und sich dort, auf einer Holzbank sitzend, den Film anzuschauen; oder sie verweilen in dem mit einer Polsterbank ausgestatteten Eingangsbereich der Galerie, um das Äußere wie Innere des Kinobaus samt Projektion zu überblicken. Der Film dokumentiert den symbolhaften Wiederaufbau eines palästinensischen Hauses, das von der israelischen Armee abgerissen wurde. Zu sehen sind internationale Friedensaktivisten, die sich am Tatort nahe Jerusalem treffen: Frauen und Männer, Hand in Hand beim rauen Maurerhandwerk. Ausgebildete, Helfer, jung und alt. Schnelle Schnittfolgen rhythmisieren die Handlung. Großaufnahmen zeigen Arbeiter rechtschaffen erschöpft, zuversichtlich in die Ferne blickend, Zigarette rauchend. Pathetische Musik untermalt die Szenen. Auch wenn solche Darstellung manche ideologische Klischees weckt – Stilisierungen zionistischer Pionierbewegung ebenso wie Versatzstücke des produktivistischen (russischen) Montage-Films – gelingt Bartana mit ihrer besonderen Vorführweise von »Summer Work Camp« gleichwohl ein dekonstruierendes Referenzsystem. So findet der provisorische, rohe Bauzustand des dokumentierten Hauses Resonanz in der offen gelegten Montageform des in die Galerie installierten Holzkinos. Dessen flexible Baukonstruktion erinnert an Architekturen, wie sie für Vortrags-, Theater- und Filmveranstaltungen in den frühen Jahren Israels typisch waren. Oder die besondere Aufteilung des

vor und in Bartanas Installation versammelten Publikums reflektiert die kollektiven Rezeptionsweisen, wie sie von Großausstellungen, etwa der documenta, adressiert werden. Aus der Sicht des distanzierten (Galerie-)Besuchers sitzt der partizipierende (Kino-)Besucher von »Summer Work Camp« nämlich buchstäblich auf den Brettern einer Bühne. (Nebenbei kommentiert dies auf subtile Weise den Entschluss der documenta, das kuratierte Filmprogramm zur angemessenen Rezeption weitgehend in einem traditionellen Kino zu zeigen.) Trotzdem griffe es zu kurz, Bartanas Kino(de-)konstruktion lediglich einen in Bezug auf den Film distanzierenden Effekt zuzuschreiben. Vielmehr gilt es, gerade auch die katalysierenden Wirkungen der Installation in den Blick zu bekommen. So erlaubt die Aufmerksamkeit für die skulpturale Form (Verschraubungstechnik, Gefüge aus rohem Holz und Lichterketten) oder die Vergegenwärtigung des Betrachter-Standpunktes durchaus, sich erneut, aus verschobener Perspektive, dem Filmgeschehen zu nähern: Oft erschließt erst der »zweite« Blick Bedeutungen, die über die vom Film aufgerufenen Fiktionalisierungen (Arbeiterfilm, zionistische Solidarität) hinausgehen, sei es etwa die individuellen Eigenarten der porträtierten Aktivisten.

Mit solchen Überlegungen will ich nicht behaupten, dass nur multimediale Arrangements darauf angelegt sind, die Referenzialität von Darstellungen so komplex aufzuspannen, dass damit Bedeutungsüberschüsse erwirkt werden können. Auch das einzelne Medium mit seiner denotativen und konnotativen Bedeutungsstruktur produziert Verweisungs-Zusammenhänge. Was der heterogene Prozess des Dispositiv-Wechsels aber entschieden anregt, ist die Entfunktionalisierung stereotyper medienpezifischer Kodierungen oder – um mit einem Begriff Alain Badiou's zu sprechen – das Auftreten der »Vernähtung« von Bedeutungsmustern zugunsten bedeutungsüberschüssiger Ereignisse. Yael Bartanas »Summer Work Camp« setzt sich vom überwiegenden Teil der in Kassel gezeigten Exponate sowie von deren kuratorischen Zusammenstellung deswegen ab, weil ihre Installation eben nicht von visuellen oder morphologischen Spannungen dominiert ist. Vielmehr sind die Prozesse von Gemeinschaftsbildung und Separierung hier ebenso sinnlich erfahrbar wie das Gegenüber filmischer und baulicher Montageformen oder wie die Bezugnahme auf historische Aktionsformen.

Ein anderes Beispiel: Für den ungarischen Pavillon der diesjährigen Biennale in Venedig liefert der österreichische Künstler Andreas Fogarasi sechs Ausgaben seines Installations-Projekts »Kultur und Freizeit«. Dabei handelt es sich um 4- bis 8-minütige Filme, die jeweils ein Budapester Kulturhaus dokumentieren: das Óbuda Kulturzentrum (gebaut von 1973 – 1975), das Gutenberg Kulturzentrum (1906 – 1907), das von der Optikerfirma MOM gegründete Kulturzentrum im XII. Bezirk (1950 – 1954), das Klauzál Gábor Kulturzentrum von Dudafok-Tétény (2004), das Pataky Kulturzentrum (1975) sowie das Ikarus Kulturzentrum (1952 – 1954). Fogarasi interessiert als ausgebildeter Architekt insbesondere die baulichen Qualitäten der Häuser. Es geht ihm darum, die konstruktiven

Errungenschaften der ungarischen Moderne zu verteidigen, entgegen deren landläufigen Zurechnung zur Erblast des Ostblock-Sozialismus. In ruhigen Einstellungen dokumentiert Fogarasi die Multifunktionalität der Gebäude: großzügige, knallrote Falldüren, durch welche die Veranstaltungsräume je nach Bedarf unterteilt oder zusammengelegt werden können; Publikumstribünen, die sich aus tiefen Schrankkästen herausfahren lassen; Lichtanlagen, Akustik-Bauteile, Glasornamente. Nicht nur die Außenaufnahmen der Filme machen deutlich, dass sich die Häuser an der Peripherie Budapests befinden. Auch der sparsame Originalton der lose aneinander montierten Aufnahmen (stumme Szenen, sporadische Straßengeräusche, anonyme Off-Stimmen) sowie die als Zwischentitel eingeblendeten lakonischen Kontextualisierungen (»manchmal störte der Lärm von Regentropfen das Programm«) situieren das Geschehen in eine Sphäre, die selbst, wenn sie in die Gegenwart reicht, entrückt anmutet. Und Fogarasi umspielt solche Entrückung, indem er seine Filme in speziell dafür entworfenen Kinokabinen präsentiert. Jede von ihnen besteht aus zwei Teilen, einem einseitig offenen, kubusförmigen Holzkasten, dessen tiefe Wand die Projektionsfläche bildet, und aus einem dazu komplementär aufgestellten, ebenfalls einseitig offenen, flachen Kasten, der rund 6 Personen Sitze bietet sowie Platz für Video-Beamer und Lautsprecher. In der Regel stehen beide Kastenteile eng zueinander, so dass nur ein schmaler Spalt Zugang ins Innere ermöglicht. Dennoch bleibt der umgebende Galerieraum spürbar, insbesondere weil Schrankfüße die Kästen luftig vom Boden abheben und somit zusätzlich Offenheit wahren.

Auch Fogarasis Installation unterhält ein vielseitiges Referenzsystem zwischen filmischen und skulpturalen Elementen. In seinem Fall sind es vor allem die Funktionalität und die Sachlichkeit der Architektur, durch welche die gefilmten Kulturhäuser und die für die Präsentation gebauten Kabinen in Beziehung treten. Zwar kennzeichnet »Kultur und Freizeit«, im Unterschied zu Bartanas »Summer Work Camp«, die fragmentarische Struktur der Filme so wie die relative Geschlossenheit des Kino-Dispositivs. Dennoch ist die kinematografische Seite der Installation damit nicht überbetont. Indem die äußerlich schlichten Kabinen sich nämlich ihrerseits zu einem Kulturhaus verhalten (z.B. zum ungarischen Pavillon in Venedig), verschiebt sich auch hier die Aufmerksamkeit, etwa von der Betrachtung peripherer Freizeitangebote zur Reflexion über die im Rahmen von internationalen Ausstellungsereignissen, zwischen Spektakel und Entrückung organisierte ästhetische Erfahrung. Nicht zuletzt fällt dabei auf, dass die künstlerische Selbstbestimmung über das Dispositiv auch Schutz bietet vor der kuratorischen Vereinnahmung.



cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

CHANGE OF DISPOSITIF II

As mentioned in the first part of this column, I suggest that we understand multimedia installations in the sense of an interaction of modes of perception. Depending on which expressive, narrative or sculptural media are involved, it is up to the viewer to alternate between contemplative-involving and distancing positions and attitudes, between identification, research or participation. For example, juxtaposing a film from Shanghai, playing in a loop, and a series of photos from the same city hanging on the wall, allows the viewer to consciously decide how long, how often or from what distance he wishes to contemplate the various images. The fact that the multiple perception of an object gives rise to moments of reflectivity, and is thus capable of honing the viewer's self-awareness vis-à-vis what is being depicted, is a process that has been amply described. Beyond that, the question is to what extent the change of dispositif can push the depictions mediated in it beyond their specific coding patterns and horizons of meaning. I would like to investigate this question by looking at two works that confront the sphere of film with that of sculpture – two installations each on show at one of the major exhibitions this summer.

For her video *«Summer Work Camp»* (2007) at the documenta 12 in Kassel, the Israeli artist Yael Bartana also provides the display for viewing: a tiered and illuminated cinema room made of bare wooden slats, its front side, facing the screen, open. This gives the exhibition visitors the choice of going straight into the cinema when they enter the gallery room, to sit on a wooden bench and watch the film; or they can stay in the gallery entrance area with a cushioned bench in order to survey the outside and inside of the cinema installation and the projection. The film documents the symbolic reconstruction of a Palestinian house demolished by the Israeli army. We see international peace activists meeting at the scene of the crime near Jerusalem: women and men, engaged in tough bricklaying work side by side. Trained workers, helpers, young and old. Fast cuts lend rhythm to the action. Close-ups show workers honestly exhausted, looking confidently into the distance, smoking a cigarette. Emotional music provides a background for the scenes. Even if such a portrayal arouses many an ideological cliché – stylisations of Zionist pioneer movements along with set pieces of productivist (Russian) montage film – Bartana nevertheless succeeds in creating a deconstructing system of reference with her special mode of presenting *«Summer Work Camp»*. The makeshift, crude condition of the documented house is echoed by the opened-up construction of the wooden cinema installed in the gallery. Its flexible construction is reminiscent of architectures typical of lecture, theatre and film events in the early years of Israel. Or the special arrangement of the audience in front of and in Bartana's installation reflects the collective modes of reception as addressed by major exhibitions, e.g. the documenta. From the viewpoint of the detached (gallery) visitor, the participating (cinema) visitor to *«Summer Work Camp»* is sitting quite literally on the boards of a stage. (Incidentally, this is also a subtle comment on the documenta's decision to present the curated film programme largely in a traditional cinema in order to ensure appropriate reception.) But still it would be oversimplifying to merely

ascribe a distancing effect to Bartana's cinema (de)construction with regard to film. Rather, it is a matter of focusing particularly on the catalysing effects of the installation. The attention to the sculptural form (screw connections, structure of rough wood, and chains of lights) or the visualisation of the viewer's standpoint allow you to take a new angle on the film action from a shifted perspective: Often it is only the *«second»* look that unveils meanings exceeding the fictionalisations evoked by the film (worker's film, Zionist solidarity), for example the individual peculiarities of the activists portrayed.



Yael Bartana, *Summer Work Camp*, 2007. Video- und Toninstallation / video and sound installation, Digital Beta, Format 16:9, Farbe, Ton / colour, sound, 12 min. Courtesy: Aunet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art Gallery, Tel-Aviv. Installation: documenta 12, Kassel 2007. Photo: Andrea Geyer.

My aim in presenting such considerations is not to claim that only multimedia arrangements are designed to open out the referentiality of depictions with such complexity as to give rise to surpluses of meaning. The individual medium with its denotative and connotative structure of meaning also produces referential contexts. But what the heterogeneous process of the change of dispositif unquestionably stimulates is the defunctionalisation of stereotypical media-specific codings or – to use a term coined by Alain Badiou – the undoing of the *«seam»* of patterns of meaning in favour of events with a surplus of meaning. Yael Bartana's *«Summer Work Camp»* stands out from the majority of exhibits on show in Kassel and their curatorial arrangement precisely because her installation is not dominated by visual or morphological tensions. Rather, the processes of community building and separation can be experienced here with one's senses as much as the counterpart of forms of film montage and construction assembly or the reference to historical forms of action.

Another example: For the Hungarian pavilion at this year's Venice Biennale, the Austrian artist Andreas Fogarasi provides six versions of his installation project *«Kultur und Freizeit»* (culture and leisure). These are four- to eight-minute films, each documenting a culture centre in Budapest: the Óbuda culture centre (built in 1973 – 1975), the Gutenberg culture centre (1906 – 1907), the culture centre in the XII district founded by the MOM opticians (1950 – 1954), the Klauzál Gábor culture centre of Dudafok-Tétény (2004), the Pataky culture centre (1975), and the Ikarus culture centre (1952 – 1954). As a trained architect, Fogarasi is inter-

ested above all in the architectural qualities of the centres. He is concerned with defending the structural achievements of Hungarian modernism, contrary to their common attribution to the genetic burden of Eastern Bloc socialism. In peaceful shots, Fogarasi documents the multifunctionality of the buildings: spacious, brightly lit folding doors that divide or combine the event rooms as required. Public stands that are pulled out of deep wall cupboards. Light facilities, acoustic components, glass ornaments. Not only the outdoor film shots make it clear that the houses are located on the edge of Budapest. The

sparingly used original soundtrack of the loosely connected shots (silent scenes, sporadic street noise, anonymous off-screen voices) and the laconic description of context in the form of captions (sometimes the noise of raindrops disturbed the programme) set the events in a sphere that appears lost in past even when it reaches into the present, but Fogarasi plays with such an effect of transport by presenting his films in specially designed cinema booths. Each

booth consist of two parts, a cubic wooden box open on one side, its deep wall forming the projection screen, and a complementary shallow box, also open on one side, that seats approximately six people and houses a video beamer and loudspeakers. Both parts of the box are usually close together, with only a narrow gap permitting entry. And yet the surrounding gallery space remains tangible, particularly because the boxes are raised up on cupboard feet to create an airy effect, thus preserving additional openness.

Fogarasi's installation also maintains a varied system of reference between film and sculptural elements. In his case, it is above all the functionality and objectivity of the architecture, that interrelate the culture centres in the films and the booths built for this presentation. While *«Kultur und Freizeit»*, unlike Bartana's *«Summer Work Camp»*, reflects the fragmentary structure of the films and the relative closeness of the cinema dispositif, it does not overemphasise the cinematographical aspect of the installation. Because the outwardly plain booths are in relation to a culture centre (e.g. the Hungarian pavilion in Venice), here again our attention is shifted, for example from the observation of peripheral leisure facilities to reflection on aesthetic experience organised between spectacle and transport in the context of international exhibition events. One notable aspect here is that artistic self-determination through the dispositif also provides protection from curatorial monopolisation.

(Translation: Richard Watts)



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

Georg Kargl BOX, Vienna, Austria

Andreas Fogarasi's four-part, single-channel video installation *Kultur und Freizeit* (Culture and Leisure, 2006) opens with the desolate terrain of *Periphery*, the first film in the series. The camera scans an outlying urban district replete with the mix of corporate buildings, shopping centres and fast food drive-ins that now constitutes something of a standard in the western world. People tramp through the winter cold past box-shaped architecture and signs boasting '24/7' opening hours. Suddenly, images of colourful lanterns and costumes bring us into a more cheerful atmosphere. The setting for a children's party interrupts and counteracts the anonymous commercial locale in which individual expression is only permitted at the level of consumer choice.

The audience's experience of *Kultur und Freizeit* is very precisely dictated: projecting out from the gallery wall is a large, black cube housing a bench and a wooden viewing funnel; once seated inside this peepshow-like milieu, the viewer's position and gaze are fixed. This elegant construction feels like a scaled-down version of the many theatrical arenas featured in Fogarasi's film. The children's party scene, for instance, takes us into one of Budapest's many cultural centres. The Hungarian capital has a large, decentralized

network of these state institutions, which were built from the 1950s onwards as successors to the workers' clubs of the 19th century. In *Kultur und Freizeit*, Fogarasi, who was born in Vienna to Hungarian parents, depicts several of these cultural centres dating from different periods. His perspective is essentially a sympathetic one, for although these institutions served as arenas in which workers could be politically influenced, they also provided scope for counterculture and, in isolated cases, even became hotspots for the artistic avant-garde. As in previous exhibitions, Fogarasi addresses culture's position at the interface between the economy and the state. Who, he posits, creates publics and how? Which hidden ideologies go hand in hand with acculturation? And to what extent does the art world function as part of the entertainment industry?

Fogarasi's video is impressive for its meticulous montage of image, sound and text. While the camera pans slowly over buildings and architectural details, other motifs are alluded to via snippets of conversations, music or intertitles: at one point, a woman's voice tells of a film screening that was banned by the authorities and of the attempts made to protest against this censorship. While *Periphery* addresses the current form of the cultural centre in the sprawling urban hinterland, the second part, *A Machine For*, presents a

Andreas Fogarasi
Kultur und Freizeit
(Culture and Leisure)
2006
Wood, steel, paint, DVD
projection with sound
Installation view

single-storey structure from 1973 that still shows traces of modernist ambitions in its construction. The features of this building-cum-culture machine include an auditorium whose seating and roof can be moved at the press of a button. Pictures of the retractable roof in action are followed by the intertitle 'while being under permanent observation'.

The third film, *Worker's Club*, takes us into a building erected in 1906 by the printers' union. Again we see a theatre, this time with art nouveau décor. The kinds of changes undergone by the once-autonomous workers' club in times of really-existing socialism are merely hinted at: a short blast of punk music alludes to the subculture that was occasionally able to cut out a niche for itself in these cultural centres. In contrast to this, the film's fourth and final part, *Workers Leave Cultural Centre*, tells a story of decay. Metal statues of worker heroes still occupy pride of place on the building's façade, but they can't find paid employ in the city anymore. *Kultur und Freizeit* culminates with a list of Hollywood movie titles dating from the time of filming: in competition with the cineplex, Fogarasi seems to be saying, the cultural centre – a relic from another era, languishing between abandoned factories and new business parks – is bound to draw the short straw.

The historically-oriented, composite make up of *Kultur und Freizeit* recalls Allan Sekula's *Fish Story* (1989–95), a study of the imaginary and material geographies of the capitalist world. Fogarasi, however, also turns a critical eye on the status of the viewer, which is not among Sekula's concerns. The videos are strewn with self-reflexive elements – such as an intertitle begging the question: 'What is my interest in this?' – and suggestions for non-art venues where the work could be shown (squats, conference centres, etc.). Anti-illusionistic effects such as reverse playback and slow motion are used to subvert any documentary claim to truth.

Fogarasi has written texts for the Viennese urban studies magazine *dérive* on gentrification and the branding of places. His study of cultural publics and their architecture in Hungary has an undertone of institutional critique: he identifies space not as a homogenous structure but as a social process and a political issue, developing and overlapping different notions of space ranging from historico-political power blocs through to the digital manipulability of film. With his minimalist sculpture-as-viewing-cube, meanwhile, Fogarasi refers to the beginnings of site-awareness in the art of the 1960s. But the dominant black architectural viewing cube, which highlights the position of the viewer so clearly, is more than this: it is the indication that Fogarasi's art has the capacity to avoid falling into the trap so common to documentary filmmaking, of excluding one's own role in the depiction of what is seen.

Nicole Scheyerer

Translated by Nicholas Grindell



Andreas Fogarasi



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

3 Fragen an Andreas Fogarasi

Der in Wien lebende Künstler wurde von der Jury der Biennale von Venedig für seine Ausstellung im ungarischen Pavillon mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet.

Sie wurden 1977 als Sohn ungarischer Eltern in Österreich geboren, haben in Wien und Paris studiert und leben zurzeit in London. Nun wurde der von Ihnen bestückte Ungarn-Pavillon auf der Venedig-Biennale als beste Landesvertretung mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet. Was sagt uns das über die Gültigkeit dieser Länderleistungsschau?

Die Auszeichnung ist für mich eine überraschende und erfreuliche Bestätigung dafür, dass man dieses starre Ausstellungsprinzip aufbrechen kann. Es gab schon vorher ähnliche Versuche, 1993 zum Beispiel in mehreren Pavillons, die aber leider aufgegeben wurden. Ich bin froh, dass die Ungarn mir die Möglichkeit zu diesem neuen Anlauf gegeben haben.

Die prämierte Arbeit „Kultur und Freizeit“ beschäftigt sich mit den Arbeiterkulturhäusern in Budapest, mit der Utopie und dem Scheitern moderner Kunstvermittlung. War es für die Entstehung dieses Beitrags schließlich doch wesentlich, dass Sie dem Land verwandtschaftlich verbunden sind?

Meine Arbeiten sind in der Recherche immer sehr langfristig angelegt. Schon als Kind war ich häufig in Budapest, und ich stelle heute regelmäßig dort aus. So



kenne ich einerseits die Stadt ganz gut, kann aber andererseits immer einen Schritt zurück machen, um von außen auf sie zu blicken. So kann man vielleicht Sympathie für die Idee dieser Kulturhäuser in der Arbeit ab-

lesen, aber wohl kaum mein persönliches Verhältnis zur Stadt oder gar Nostalgie.

In den Pavillon steckten Sie schwarze, minimalistische Boxen, Minikinos, in denen die Filme über die Arbeiterkulturhäuser liefen. Sehen Sie Ihren Goldenen Löwen auch als einen Hinweis darauf, dass Architekturthemen zunehmend in Kunstkontexte sickern?

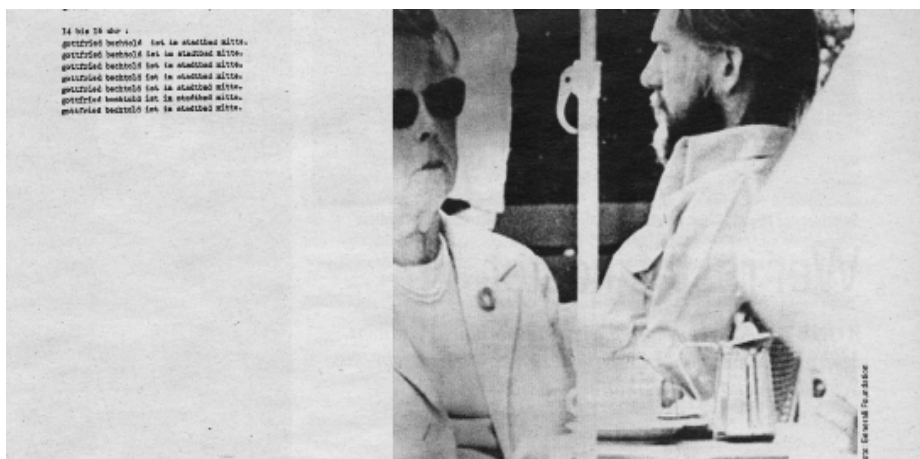
Vielleicht auch umgekehrt: Mit künstlerischen Mitteln kann man freier über Architektur nachdenken. Das war ein Grund für die Entscheidung, nach meinem Architekturstudium nicht als Architekt Auftrag um Auftrag abzuarbeiten. Nun beschäftige ich mich mit Themen in verschiedenen Zusammenhängen, natürlich in meiner künstlerischen Arbeit, aber auch etwa als Mitherausgeber einer Zeitschrift für Stadtforschung *Dérive*. In diesen Grenzbereichen zwischen Kunst und Architektur muss man allerdings aufpassen, dass man nicht zum bloßen Dienstleister wird – Stichwort: Kunst am Bau. Die Boxen, die ich in den ungarischen Pavillon gestellt habe, sollten auch das demonstrieren: den Versuch, sich autonome Räume zu schaffen, in der Stadt, in der Gesellschaft.

Interview: Daniel Völzke



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com



Gottfried Bechtold: 100 Tage Anwesenheit in Kassel (1972). Tatsächlich saß der Konzeptkünstler vor allem im Wirtshaus

Gute Idee

KUNST Die Generali Foundation zeigt eine Ausstellung über die Geschichte der Konzeptkunst. Die Künstler Andreas Fogarasi und Dorit Margreiter beweisen deren ungebrochene Aktualität. MATTHIAS DUSINI und NICOLE SCHEYERER

Der Preis für das Bild von Jackson Pollock war der höchste, der jemals für das Werk eines zeitgenössischen Künstlers erzielt wurde. Zwei Millionen Dollar bezahlte die Australische Nationalgalerie in Canberra 1973 für „Blue Poles, No. 32“ (1952). Die Autoren der linken amerikanischen Künstlerzeitung *Left Curve* sahen darin nur ein weiteres Indiz für den Bankrott des „formalistischen Extremismus“, als deren Ikone der 1956 verstorbene Pollock ihnen galt. In abgedruckten Seminaren über den „Kulturimperialismus“ sprach man, Friedrich Nietzsche auf Deutsch zitierend, von einer elitären „Kunstwelt“ und – nach Antonio Gramsci – von „kultureller Hegemonie“. „Warum nur“, seufzte die Fotografin Sarah Charlesworth in der ebenfalls von Künstlern herausgegebenen Zeitschrift *The Fox*, „haben wir so viele Freunde in New York und keine in Algerien?“

Beide Zeitschriften liegen in der Ausstellung „Und so hat Konzept noch nie Pferd bedeutet“ auf, als Beispiele für die politisierte Kunstszene Anfang der Siebzigerjahre. Robert Barry entwarf im Jahr von Pollocks Verkaufsrekord eine Serie von Einladungskarten, in der eine berühmte Galerie zu einer Barry-Ausstellung in einer anderen Galerie einlädt. Die wiederum kündigt eine Barry-Schau in einer weiteren an. Der Einladungszirkel endete mit der erstgenannten Galerie. Zusammen ergeben die kreisförmig an die Wand geklebten Kärtchen ein Porträt des damaligen Galerisystems

und eine elegant verpackte Botschaft: Leo Castelli in New York oder Gian Enzo Sperone in Turin sind eigentlich die, die einen zum Künstler machen.

Barry gehört zur ersten Generation jener Künstler, die unter dem Begriff Conceptual Art zusammengefasst werden. Da es sich dabei weder um eine Partei noch einen Verein handelt, gehen die Ansichten, was damit gemeint sei, weit auseinander. Der amerikanische Künstler Sol LeWitt formulierte 1967 seine „Paragrafen zur Konzeptkunst“, in denen es unter anderem hieß, dass bereits Ideen allein Kunstwerke sein könnten. Die Skepsis gegenüber dem Gegenstand herkömmlicher Kunstbetrachtung weitete sich zur allgemeinen Frage nach der visuellen Manifestation von Machtverhältnissen; der Brückenschlag zur Frauenbewegung oder postkolonialen Anliegen lag nahe. Zum Schlagwort verdünnt, floss diese radikale Kritik am Augensinn in zahlreiche Formulierungen der Ausstellungsprosa ein. Seither „entsteht das Kunstwerk im Kopf des Betrachters“, als „Kulturproduzenten“ bezeichnete Künstler „unterlaufen den Fetischcharakter des Kunstwerks“ und „brechen Sehgewohnheiten auf“.

Die Bezugnahmen auf linguistische und semiologische Theorien durch Künstler wie Joseph Kosuth oder die britische Gruppe Art & Language trugen der Konzeptkunst das Image sperriger Kopflastigkeit ein. Dabei war die Haltung vieler Konzeptkünstler verwandt mit dem Do-it-yourself-Gedanken musikalischer Subkulturen. Statt

in Galerien oder Museen zeigten Dan Graham oder Martha Rosler ihre Werke in Zeitschriften, schrieben eigene Texte, anstatt ihre Arbeiten von Kunstkritikern erklären zu lassen. Da es auf die gute Idee ankam, musste sich der Künstler auch keine Gedanken mehr über seine handwerklichen Fähigkeiten machen. „Jeder bekam Zugang zu künstlerischen Mitteln“, resümiert der Kunsthistoriker Alexander Alberro.

In der Generali Foundation kann man sich nun ein Bild davon machen, wie physisch die Begriffskunst trotz allem Willen zur Entmaterialisierung war. Goran Trbuljak kündigte 1971 in Zagreb auf Plakaten an, dass er „nicht

Es kam auf die Idee an, ums Handwerkliche musste man sich keine Gedanken machen

etwas Neues oder Originales ausstellen möchte“. Auch in der Galerie war nur dieses Plakat zu sehen. Der Vorarlberger Gottfried Bechtold ließ 1972 auf der Documenta in Kassel über Lautsprecher durchgeben, wo in der Stadt er sich gerade aufhielt. Aus seinem Tagebuch über diesen Aufenthalt geht hervor, dass er die meiste Zeit dort war, wo ihn der kleine Mann ohnehin vermutete – im Wirtshaus. In Vitrinen ausgelegt und hinter Glas gerahmt, glänzen diese nebensächlichen Dokumente längst fetischhaft wie die einst verpönten Meisterwerke.

Falter Nr. 46/06, p. 72


cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

Falter 46/06

KULTUR 73

Anfang November zahlte der Filmproduzent David Geffen 140 Millionen Dollar für das Gemälde „No. 5, 1948“ von Jackson Pollock. Lässt sich heute angesichts solcher Fantasiepreise noch eine Kritik an der Fetischisierung von Kunstwerken formulieren? Markt und Konzept stellen längst keinen Widerspruch mehr dar. Während vor dreißig Jahren Konzeptkünstler noch in den Lehrberuf wechselten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, liegen heute sogar an Messeständen Begleittexte zu den (Kapitalismus-)kritischen Inhalten sperriger, aber immerhin verkäuflicher Kunst auf. Dass die diskursiv gewordene, entmaterialisierte Kunst in den Galerien reüssiert, muss aber nicht mit deren Scheitern gleichgesetzt werden.

Wenn in den Siebzigerjahren ein neuer Künstlertypus etabliert wurde, dann der Künstler als Forscher. Dan Graham erkundete Bautypen von US-Vorstädten, Hans Haacke hielt im Museum Meinungsumfragen ab. Der Wiener Künstler Andreas Fogarasi tritt in die Fußstapfen dieser Vorväter. Mit den Kenntnissen seines Architekturstudiums, das er zugunsten der Kunstausbildung abgebrochen hat, behandelt der zielstrebige 29-Jährige die „Kulturalisierung der Ökonomie“ oder das „Branding des Öffentlichen“.

In Fogaras erster Galerieausstellung bei Georg Kargl spielen Kulturhäuser in Budapest die Hauptrolle. Vier Kurzfilme stellen solche Versammlungsorte unterschiedlicher Epochen vor, wie sie in Ungarn zuhauf existieren. „Die Kulturhäuser sind dezentral verteilt und haben jahrzehnte-

lang Raum für inoffizielle Kultur geboten“, erklärt der Künstler sein Interesse. „Im Moment findet dort zwar kaum noch etwas Progressives statt, aber sie stellten lange eine Art Freiraum dar.“ Fogarasi deutet die wechselhafte Geschichte der gefilmten Theatersäle und Klubräume nur an: Da spricht eine Frau über von der Zensur abgesagte Filmvorführungen im Sozialismus; es droht dissidente Punkmusik oder eine Auflistung jener Hollywoodfilme, die gerade in einem Cineplex laufen. Die Kamera streift über Mosaik eines Arbeiterklubs von 1906 und das per Knopfdruck bewegliche Dach eines funktionalistischen Flachbaus. Wenn am Ende des Filmsays eine Stimme sagt: „What it basically was, was brainwashing“, kann die sozialistische Kulturpolitik damit ebenso gemeint sein wie das heutige Blockbusterkino.

Zu den „Musts“ der Konzeptkunst gehört die Reflexion des Künstlers auf die eigene Rolle und die räumlich-institutionellen Gegebenheiten. Fogaras Filme laufen in einem großen Holzzylinder; in Zwischentiteln fordert er selbst andere Aufführungsorte für seine Filme – etwa ein besetztes Haus oder eine Kunsthalle. Er möchte, erklärt Fogarasi, historische Konzeptkunst „verkomplizieren und ihre Grenzen testen“. Seine Arbeiten solle man „nicht leicht in den Griff bekommen“.

In der Begleitpublikation zur Ausstellung in der Generali Foundation versuchen Kunsthistoriker Merkmale einer „Kunst nach der Konzeptkunst“

herauszufiltern. Dorit Margreiter, die zusammen mit feministischen Vorbildern wie Martha Rosler und Mary Kelly vertreten ist, kann den Einteilungsversuchen in „neo-“ oder „post-konzeptuell“ nur wenig abgewinnen. „Für mich wird heutige Konzeptkunst dann fragwürdig, wenn sie trotz vorgeschobener Idee letztlich wieder auf Unterhaltung setzt“, erklärt die frischgebackene Akademie-Professorin. Margreiter fühlt sich Guy Debords Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ verpflichtet, das 1973 die marxistische Kapitalismuskritik an der Verdinglichung der menschlichen Beziehungen im Kapitalismus auf die Massenmedien ausdehnte. Debords Kulturpessimismus teilt die Künstlerin freilich nicht. In früheren Arbeiten hat sie sich mit den Identifikationsangeboten von Soap-Operas und Kosmetikwerbung beschäftigt.

Margreits aktuelle Galerieausstellung verbindet vorderhand zusammenhanglose Erzählungen. Ein Foto zeigt das erdbebenbeschädigte Ennis-Brown-Haus von Frank Lloyd Wright (1924), bekannt aus dem Film „Blade Runner“. Achtzig Dias führen nach Arizona zu der heute leerstehenden Glashauswelt „Biosphere II“, in der eine Gruppe von Wissenschaftlern extraterrestrisches Leben erproben wollte und damit kläglich scheiterte. Bald sollen in dem einst medial gefeierten Versuchsgelände Luxury Homes errichtet werden. Für Margreiter stellen diese Dokumente „Skizzen“ zur Kommerzialisierung von Utopien dar.

Seit fünf Jahren sammelt die zeitweise in Kalifornien lebende Künstle-

rin Immobilieninsetate modernistischer Bauten. Obwohl deren Architekten durch billige Baustoffe eine demokratische Modernisierung vorantreiben wollten, werden sie heute als Meisterwerke auf den Markt geworfen. Margreits winzig kleine Zei-



Andreas Fogarasi: „die Konzeptkunst verkomplizieren“

tungsausschnitte bietet ihre Galerie gerahmt als Serie um 12.000 Euro an. So lässt sich die einst radikale Kritik an der Warenförmigkeit von Kunst zitieren und trotzdem verkaufen. □

„Und so hat Konzept noch nie Pferd bedeutet“: bis 17.12. in der Generali Foundation (4., Wiedner Hauptstraße 15).

Information: <http://foundation.generali.at>

Andreas Fogarasi, bis 13.1. in der Georg Kargl BOX (4., Schleifmühlgasse 5).

Dorit Margreiter, bis 2.12. in der Galerie Krobath Wimmer (1., Eschenbachgasse 9).

Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hg.): Art After Conceptual Art. Wien 2006 (Generali Foundation), 272 S., € 29,90



cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél.: +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

GALERIEN IN WIEN

Gescheiterte Biosphäre 2

Die Galerien Kargl und Krobath Wimmer zeigen Fogarasi und Margreiter.

VON MANISHA JOTHADY

Der Architektur der Moderne wird nachgesagt, sie habe den „neuen Menschen“ als idealen Bewohner im Visier gehabt. Sie markierte einen Aufbruch, der in sozialer, gesellschaftlicher, technischer, architektonischer und künstlerischer Hinsicht neue Maßstäbe setzte. In den letzten Jahren war oft zu hören, die Moderne sei tot, die Avantgarde eine gescheiterte Utopie. Und eben dieses Scheitern wird in der aktuellen Kunstpraxis einer beständig neuen Revision unterzogen.

Dorit Margreiter und Andreas Fogarasi haben in diesem Sinne eines gemeinsam: Ihre Kunst verdankt sich stets einer Untersuchung bereits vorhandener Bedingungen. Sie ist nicht Erfindung, sondern Analyse: von Architektur und den damit verknüpften sozialen, politischen, kulturellen, ökonomischen Fragen.

Margreiter's Dia-Serie „Gescheitertes Modell eines geschlossenen Systems“ erinnert mit kühlen, menschenleeren, auf die Architektur konzentrierten Aufnahmen an das Megaprojekt „Biosphere 2“. Erbaut 1991 vom texanischen Millionär Edward Bass in Oracle, Arizona, sollte das 200 Millionen Dollar teure Glashaus als Mini-Ökosystem acht Menschen zwei



Erinnerungen an Budapests Kultur
von Andreas Fogarasi bei Kargl. [Kargl]

Jahre lang völlig autark erhalten. Das Experiment war als Vorstufe für Weltraumansiedlungen gedacht. Doch Bodenbakterien verbrauchten mehr Sauerstoff als geplant, die Insassen erkrankten, das massenmedial gehypte Projekt schlug fehl. Mit gescheiterten Utopien befasst sich die Künstlerin auch in einer Reihe gerahmter US-Zeitungsinserte. Häuser berühmter Architekten der Moderne werden darin zum Verkauf angeboten: Einst architektonische Aushängeschilder der Erneuerung, findet man sie nun als Immobilie wieder.

Wertverschiebungen, wie Margreiter sie uns bewusst macht, sind auch der Anhaltspunkt Fogarasis bühnenhafter Videoinstallation: In präzisen Kamerafahrten und Standbildern hält er einst staatlich geförderte Budapester Kulturinstitutionen fest. Im Zuge der Öffnung des Ostens haben sie vielfach ihre Funktion in Erlebnisräume für Freizeit und Konsum gewandelt. Spuren der Vergangenheit, Spuren der Gegenwart. Fogarasi verdichtet sie zu einer didaktischen, dennoch poetischen Dokumentation.

Fogarasi: Galerie Kargl, bis 13. 1. 07, Schleifmühlg. 5, Wien 4. Margreiter: Galerie Krobath Wimmer, bis 2. 12. 06, Eschenbachg. 9, Wien 1.



**cortex
athletico**

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

ANDREAS FOGARASI



Andreas Fogarasi

Andreas Fogarasi

STADTRÄUME IM FOKUS
Roland Schöny

Mit einer dichten Abfolge von Ausstellungen findet die Arbeit des jungen Künstlers Andreas Fogarasi zunehmend Beachtung. Von Anfang an architekturinteressiert, wendet er sich konsequent den Entwicklungen in Stadträumen zu und setzt seine Konzepte in unterschiedlichen Medien um.

Immer wieder auf markante Veränderungen im urbanen Raum ausgerichtet, generiert der seismografische Blick der Gegenwartskunst Resonanzräume und visuelle Übersetzungen, in denen sich Umschwünge im städtischen Leben prototypisch widerspiegeln. Ein wichtiges Moment für die aktuelle Wiederaufnahme solcher Fragestellungen im Feld der Bildenden Kunst ergab sich aus der intensiven Auseinandersetzung mit dem kontinuierlichen Umbau von Kernzonen europäischer Städte in durchökonomisierte Erlebnismilieus und Einkaufslandschaften. Auch für die Kunst leiteten sich daraus zahlreiche Themenstellungen ab, die seit Beginn der 1990er-Jahre in den Brennpunkt kritischer Debatten rund um die Gestaltung und Nutzung öffentlicher Räume gerückt sind. Ausstellungen und Einzelprojekte von KünstlerInnen widmeten sich nicht nur der Erforschung von Wohnwelten, dem Schicksal städtischer Peripherien und Stadtbrachen oder dem Umgang mit dem Phänomen der Migration, sondern richteten ihr Augenmerk genauso auf die Omnipräsenz von Werbebotschaften oder die Disneyfizierung der Städte, wie es im Untertitel einer Themenausstellung im Wiener Künstlerhaus hieß.

Der unübersehbare Wandel in den Innenstadtzonen von Köln, Berlin, London, Barcelona, Ljubljana, Budapest oder Wien

hatte mit Deutlichkeit daran erinnert, dass architektonische Planung und Design von Stadträumen über die Geschichte hinweg stets als Medien historisch spezifischer Repräsentation und Selbstdarstellung gelesen werden können. Während Städte einstmals als Bühnen sakraler Macht und aristokratischer Herrschaft angelegt waren und sich später als Orte bürgerlichen Selbstbewusstseins inszenierten, geht es mittlerweile – in einer Phase zugespitzter Konkurrenz – um die Herausbildung attraktiver Quartiere, in denen Event, Geschäft und Kultur nahtlos ineinander fließen.

Exakt dieses Phänomen bildet einen Schwerpunkt in der künstlerischen Arbeit von Andreas Fogarasi, in der er für eine kritische Relektüre von Stadträumen plädiert, wie etwa in einem mehrteiligen Projekt mit dem anspielungsreichen Titel „Culture Park“, das er im Frühjahr 2002 zunächst im Salzburger Kunstraum Galerie 5020 präsentierte und wenige Monate später für die europäische Kunstbiennale „Manifesta“ in Frankfurt adaptierte. Beispielhaft steht „Culture Park“ für Fogarasis komplexe Auseinandersetzung mit aktuellen Transformationsprozessen im Stadtraum. In Salzburg verwies zunächst die Headline, welche in Form leuchtender Orientierungs- oder Hinweisschilder die Ausstellungssituation überschrieb auf die höchst erfolgreiche Organisationsform des Parks, in der gewöhnlich unterschiedliche, einander ergänzende Bedeutungsteile nebeneinander arrangiert werden. Denn als Raumfigur enthält der Park zahlreiche Parameter, die auch für den Stadtraum selbst Gültigkeit haben. Als Vorläufer moderner Simulakren, die heute als „Themenpark“, „Industriepark“ oder „Büropark“ Konjunktur haben, kam der Park ursprünglich als englischer Garten zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Mode. Beeinflusst von der Ideenwelt der aufgeklärten Aristokratie und des liberalen Großbürgertums löste er das streng geometrische Schema des Barockgartens durch künstliche Inszenierung stimmungsvoller Landschaften mit Einsprengeln von Obelisken oder



Andreas Fogarasi: „MMK, DAM, Oldenburg“, Videostille, 2002

ANDREAS FOGARASI



Andreas Fogarasi, „Culture Park“, Installationsansicht Galerie 5020, Salzburg 2002



Andreas Fogarasi, „Blick aus dem Atelier/Büro von FAT (Fashion Architecture Taste)“, 110-120 Golden Lane, London EC1, 2000. Foto hinter Plexiglas, 70 x 100 cm

anderen Trophäen aus der Kolonisation ab. Der Parkwanderer konnte gewissermaßen begehbare Bilder durchschreiten, was wiederum an das Design bestimmter städtischer Zonen zur Steigerung von Erlebnisqualitäten erinnert.

Der Künstler Andreas Fogarasi freilich verweist in seinen analytisch fundierten und konzeptuell aufgebauten Environments nur andeutungsweise auf solche Beobachtungen. In der Ausstellung „Culture Park“ rhythmisierte er einen Raum der Galerie 5020 durch einen streng quaderförmig gebauten Glaskörper in Form einer oben offenen Vitrine, in der er die Blattspitzen exotischer Agaven als Erinnerung an die Bändigung der Natur im Park gruppierte. In seiner Bildsprache arbeitet Fogarasi mit präzise formulierten Andeutungen und exemplarischen Hinweisen. Die einzelnen Elemente seiner subtil aufgebauten Ausstellungsszenarien könnten zwar für sich stehen, gewinnen jedoch erst im Gesamtzusammenhang durch Spiegelung und gegenseitige Aufladung ihre signifikante Bedeutung. Mit einem großformatigen Foto, zwischen zwei Fenstern der Galerie 5020 angebracht, eröffnete der Künstler den Blick weit über die Grenzen der musealisierten Salzburger Innenstadt hinaus in eine Straßenszene Londons und lud damit zu einem doppelten Ortswechsel, da die Aufnahme auch jenen Innenraum, von dem aus fotografiert wurde, einbezog. Es handelte sich um eine Aussicht aus dem Atelier des Designerkollektivs „FAT“ (Fashion Architecture Taste) in East London, das beispielhaft für die zahlreichen jungen Büros in London steht. Unmissverständlich wurden somit zwei verschiedene Situationen kultureller Produktion visuell miteinander verschnitten und gegenübergestellt: Hier die Galerie, dort die Werkstatt der Designer. Hier Salzburg und dort London, das sich durch seinen Boom als Mutterstadt der Creative Industries auf der kulturellen Landkarte Europas neu positioniert hat. Um das Spiel zu erweitern, montierte Fogarasi noch eine zweite Fotografie an einer der Galeriewände mit um 90 Grad gedrehter Blickrichtung aus dem gleichen Londoner Atelier.

Die begrifflichen Bindeglieder, welche die einzelnen Elemente solcher Installationen konzipieren aneinander binden, finden sich da, wo Kultur in ihren unterschiedlichen Dimensionen als Standortfaktor thematisiert wird und verkoppelt mit lokaler Erneuerungspolitik auftritt. Für einen Ansichtskartenständer im Rahmen desselben Projekts entwarf Andreas Fogarasi themengemäße Karten, welche als Referenz auf die weltweite Bekanntheit des Guggenheim-Museums in Bilbao die aus einem Plastikarmband bestehende Eintrittskarte am

Handgelenk des Künstlers selbst zeigten. In einer spiralförmigen Bewegung wurde also Kultur als Marke bis auf jene Ebene durchdekliniert, wo sich die Zeichensysteme fast direkt in den Körper einschreiben. Selbstverständlich durfte in dieser Salzburger Ausstellung die unmittelbare Referenz zum Ort des Geschehens nicht fehlen, was aber keineswegs einen regressiven Bruch in Richtung Barock zur Folge hatte, sondern die BesucherInnen der Galerie 5020 in einen schummrig rot erleuchteten Raum mit dem Titel „Disco im Berg“ führte. Das war keineswegs als Ironie zu verstehen, sondern ernst gemeinte Anspielung auf eine tatsächliche Idee für das lange diskutierte Guggenheim-Museum im Mönchsberg von Hans Hollein, Mehrfach-Nutzungen für Museen und andere Kulturräume boomen schließlich, wofür Sound-Events, Konzertreihen oder Fund-Raising-Veranstaltungen der beste Beweis sind.

Kultur – im weitesten Sinn – fungiert als Magnetfeld, als Attraktor oder übergeordnetes Label für Kultur-Städte oder -hauptstädte. Dass in der Ausstellung in Salzburg eine Ausgabe der Stadtforschungszeitschrift „dérive“ mit dem Schwerpunktthema „Argument Kultur“ auflag, war keineswegs nur als theoretischer Beipacktext gemeint, sondern originärer Bestandteil eines anderen Arbeitsfeldes des Künstlers, Grafikers und Autors Andreas Fogarasi. Er selbst hatte gemeinsamen mit anderen TheoretikerInnen diese Ausgabe von „dérive“ redaktionell betreut. Auch das grafische Konzept für dérive trägt die Handschrift Fogarasis. Was nach Ausschweifen in andere Produktionsfelder aussieht, ist jedoch Ausdruck einer thematischen Engführung, da Fogarasi feldübergreifend stilistische und kulturelle Codes befragt, die das urbane Leben prägen. Von Beginn seiner Ausbildung an pen-delte Fogarasi, den ein Schindler Stipendium des MAK im Frühsommer 2006 nach Los Angeles führen wird, zwischen den komplementären Feldern Architektur und Bildende Kunst. Zunächst begann er bei Wolf Prix von COOP-Himmelblau an der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst Architektur zu studieren. Aus Unzufriedenheit über das traditionelle Meisterklassenprinzip engagierte er sich – parallel zu seinem Architekturstudium – in der so genannten Freien Klasse, die sich 1997 nach dem Vorbild ähnlicher selbstbestimmter Modelle in Berlin oder München formierte und Alternativen zu den herkömmlichen Bedingungen institutioneller Wissensproduktion konstituierte. Eines der zentralen Leitmotive in den Diskussionen dort war die Frage nach den neuen Hegemonien im Stadtraum; danach, welche Instanzen die Blickbeziehungen und Bewegungsabläufe regulieren. 1999 schließlich wechselte Fogarasi an die Akademie der Bildenden Künste am Schillerplatz.

Obwohl maßgeblich davon beeinflusst, positioniert sich Fogarasi nicht im Feld einer unmittelbar gesellschaftskritisch orientierten Kunst, sondern schafft Ausstellungssituationen, die teils dokumentarischen Charakter haben und teils als Konzentrate oder Verdichtungen funktionieren. Das modulare Projekt „Culture Park“ reüssierte in seiner Fortsetzung in Frankfurt unter dem Titel „Europapark“ inmitten eines Stadtgebiets, das in der deut-

PARNASS 01/2006 105


cortex
athletico

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com

ANDREAS FOGARASI



Andreas Fogarasi „Steg/Rampe“, Holzkonstruktion, Wandfarbe, 2005, Ausstellungsansicht „Westen (aka Osten)“, Grazer Kunstverein 2005 (Fotos: Susanne Stadler)

schen Finanzmetropole am Main seit den 1980er Jahren für die Verquickung von Kulturalisierung und Kommerzialisierung schlechthin steht. Der Frankfurter Kunstverein als Schauplatz und spätmodernistischer Durchblicksort mit Glasfassade liegt direkt im Gebiet eines morphologischen Kauderwelsch, wo nüchterne Wiederaufbau-Architektur und zusammengezwängte Wohnparks die rekonstruierte Kulisse des Römer konterkarieren, während die Publikumsströme zwischen der Schirn-Kunsthalle, diversen Pizzerias und Buchläden sowie dem von Hans Hollein entworfenem Museum Moderner Kunst hin- und herpendeln. Um die in Frankfurt evidente Konvergenz von Globalisierung und lokalen Erneuerungsmaßnahmen zu kommentieren, brachte Fogarasi im weitläufigen und stets auch für Ausstellungen genutzten Stiegenaufgang des Kunstvereins ein Video an, bestehend aus wenigen Stills und Zooms. Darin verdeutlicht er, auf welche Weise perfektionierte Gestaltungsformate wie Holleins Torteneck-Architektur als Imagefaktor medial weitervermittelt werden. Für die BetrachterInnen stellte sich bald heraus, dass eine der Einstellungen das Titelblatt einer Flughafenzeitschrift an Stelle einer Originalaufnahme zeigte. Nur passend schien es da auch, requisitenhaft Original-Sitzbänke der Designer Charles and Ray Eames einzusetzen. Sofort entstanden Assoziationen an den internationalen Touch dynamischer Flughafen-Möblierung und kippten das Ausstellungsszenario Kulturpark in die Ebene anonymer Transitzonen, die ebenfalls als typisch für den Flugknotenpunkt Frankfurt gelten und vom französischen Anthropologen Marc Augé im Sinne global austauschbarer räumlicher Dispositive als Nicht-Orte umschrieben werden.

Gleichsam wie eine Sonde zur Observation planerischer Konzepte entwickelte Andreas Fogarasi sein modellhaftes Ausstellungsdisplay noch einmal für die Studió Galéria in Budapest weiter. Dort implementierte er ein von ihm entwickeltes Architekturobjekt aus Holz in Form einer nach oben gewölbten Rampe als Anspielung auf die Half-Pipe für Skater und somit Symbol für subkulturelle Stadtraum-Aneignungen, wobei die Konstruktion zugleich an die Hintergrundwand in einem Fotostudio erinnerte. Für seine im vergangenen Jahr für den Grazer Kunstverein konzipierte Ausstellung „Westen (aka Osten)“ wiederum entwickelte er



Andreas Fogarasi „Pont de Pierre, Bordeaux (napoleon.honnaparte)“, 2005, 16 Fotos, 30 x 35 cm

zwei – ebenfalls rampenförmige – Sperrholzkonstruktionen in angedeuteter Parabelform, deren Funktionen zwar fast rätselhaft uneindeutig blieben, entfernt aber an öffentliche Funktionen wie „Durchfahrbarkeit“ oder „Aufwärtsbewegung“ erinnerten. Eines der Artefakte war in seinem Ausdruck an einen Grazer Erker aus dem 16. Jahrhundert mit Blick nach Osten angelehnt. Durch körperhafte Einfachheit, verbunden mit inhaltlicher Komplexität setzt Fogarasi klare Kontrapunkte zum Spektakel außerhalb des geschützten Galerieraums und versucht von da aus, Positionen mit Haltung zu definieren. Der fragmentarische Charakter seiner Objekte entspricht auch seinem ästhetisch sparsamen Umgang mit Zeichen und Zitaten, denen er sich ausführlich in seiner Auseinandersetzung mit so genannten „public brands“, den öffentlich präsenten Marken, Logos und Abzeichen, widmet. Fast obsessiv, jedenfalls aber ausführlich recherchiert er, in welchen Kontexten sich Stadtviertel, Bezirke oder Städte in Form von Logos präsentieren. Im Grazer Kunstverein legte er nicht bloß den nüchternen als Erinnerungstypus im Postkartenformat aufgedruckten Schriftzug von Graz selbst auf, sondern präsentierte auch eine beinahe poetisch wirkende Fotoserie mit Ausschnitten von Brückenpfeilern in Bordeaux, in die das aus dem 18. Jahrhundert herkommende aus drei Halbmonden zusammengesetzte Logo der Stadt wie ein abstraktes Wappen eingegossen ist. Selbstverständlich wurde diese historische Einschreibung per Stadtdekret längst durch individuelle, subversive Graffitis ergänzt. Die Fotoserie Fogarasis berichtet über Szenografien im Makrotext der Stadt, wo offizielle Zeichensysteme sich über die Geschichte hinweg als Monumente erhalten, die mitunter noch als Aufnäher auf Sakkos weitergeführt werden.

Dass eine derart extensive Forschungstätigkeit über die Aneignung von Stadträumen schließlich in eine konkrete künstlerische Intervention in einem Ortszentrum übergehen kann, verwundert kaum. Im Jahr 2003 stieß Andreas Fogarasi im Rahmen eines Gruppenprojekts der Aktivitäten von Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich im Zentrum von Drosendorf auf einen leerstehenden Pavillon, der ursprünglich für eine Autoschau errichtet worden war. Auf Wunsch der dortigen Gemeinde sollte der kleine achteckige Bau aus Holz und Glas mit einer neuen Funktion belegt werden. Ausgestattet mit dem Schriftzug „Museum“ des Künstlers Marko Lulic eröffnete Fogarasi nach kleineren Adaptionen im Inneren die *Planning Library* als Bibliothek für alle Vorüberkommenden.

Doch nicht bloß um Aufwertungen von Ortsbild und leerstehender Bausubstanz ging es da selbstverständlich. Um auch hier eine Diskussion zu eröffnen,



Andreas Fogarasi: Planning Library, Drosendorf, 2003 (Foto: Werner Kaligofsky)

die nicht zuletzt seine Intervention selbst betraf, bestückte Fogarasi die temporäre Bibliothek mit einem entsprechend ausgewählten, einschlägigen Handapparat. Anstelle nur Service oder Dienstleistung anzubieten, formulierte Fogarasi hier in einem fast idyllischen Ortskern eine pointierte Alternative zu den sonst kommerzialisierten Nutzungen, in dem er nicht nur relevante Materialien für die Allgemeinheit frei zugänglich machte, sondern auch zum Besuch eines geschützten stillen Ortes abseits der durch aggressives Investment angetriebenen Simulationsstrategien, einlud. Allerdings nur für den Zeitraum einer temporären Zwischennutzung.

Andreas Fogarasi
geboren 1977 in Wien, lebt in Wien

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2005 *Werken (aka Oxyen)*, Grazer Kunstverein, Graz
- Süden*, Pöschhof/Salzbürger Kunstverein, Salzburg
- 2003 *Welcome to Regions*, Display Gallery, Prag
- A ist der Name für ein Modell / Étrangement proche*, Offspace, Wien
- 2002 *Kultúropark*, Stúdió Galéria, Budapest
- Culture Park*, Galerie 5020, Salzburg
- 1999 *modell ambient*, Transit VZW, Mechelen

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2005 *Re:Modern*, Künstlerhaus, Wien
- Reading in Absence*, Trafó, Budapest
- Brutal Ornamental*, Galerie Kosak Hall, Wien
- cityslingcitytelling*, Sparwasser HQ, Berlin
- 2004 *Living Room*, Kunsthalle Exnergasse, Wien
- Formate – (re-)constructing the city*, Galeria Noua, Bukarest
- Wiener Linien*, Wien Museum Karlsplatz, Wien
- 2003 *Gegeben sind... Konstruktion und Situation*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck
- GNS*, Palais de Tokyo, Paris
- 2002 *Gravitation*, Moskva tér / Museum Ludwig, Budapest
- Site Seeing: Disneyfizierung der Städte!*, Künstlerhaus, Wien
- Evidence*, Essor Gallery Project Room, London
- Manifester 4*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main
- 2001 *Szerviz*, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 2000 *block*, Apex Art, New York

Andreas Fogarasi – »Westen (aka Osten)«

16. April bis 31. Juli 2005

Grazer Kunstverein

Text: Eva Kernbauer

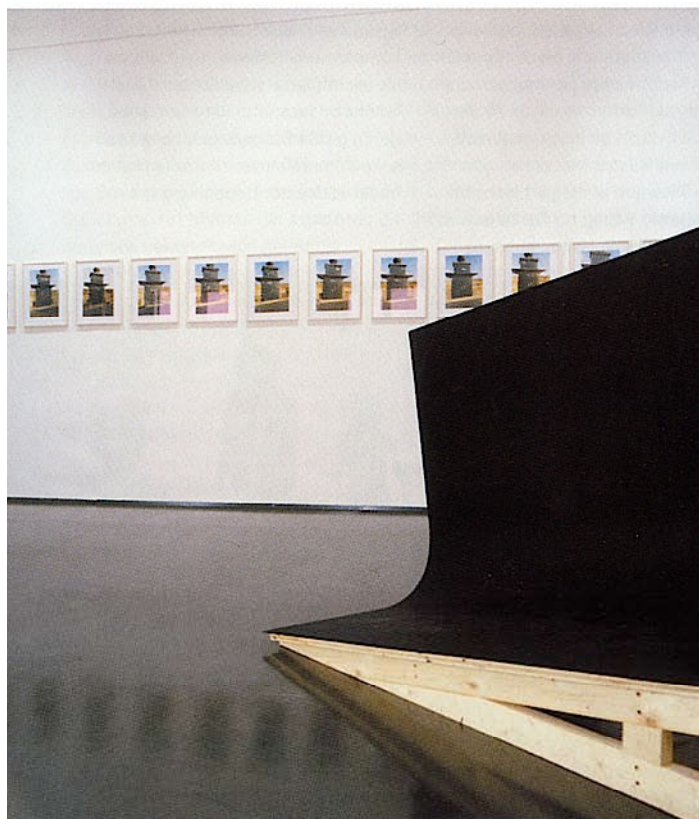
Graz. In den Werkkomplexen »Culture Park« (2002) und »Public Brands« (2003/2004) hat Andreas Fogarasi die Kulturalisierung von Ökonomie und die gesellschaftliche Funktionalisierung von Kunst als Marke und Standortprädikat untersucht. Seine Ausstellung »Westen (aka Osten)« – der letzten unter der Leitung von Eva Maria Stadler, bevor Sören Grammel die Geschäftsführung und ab Januar 2006 auch das Programm des Grazer Kunstvereins übernimmt –, zeigt Werkfragmente aus diesen Themenbereichen und erweitert sie um neue, teils überraschend experimentelle und spielerische Momente. An den Anfang der Ausstellung stellt Fogarasi eine kleinformatige Papierarbeit, die verschiedene fehlerhafte

Varianten seines Nachnamens durchspielt: Fagarosi, Fugazzi, Togerasi, Vogeraschy ... Innerhalb welchen Rahmens kann die Schreibweise eines Namens abweichen, ohne unverständlich zu werden? Denn die Auswahl dieser teils fast unkenntlichen Anschriften ist eine Erfolgsgeschichte, getroffen aus denjenigen Schriftstücken, die zwar falsch adressiert waren, aber den Künstler trotzdem erreichten. Diese Abweichungen zeichnen nicht nur die Grenzen postalischer Logistik nach, sondern verweisen auch auf die mediale Systematisierung von Kommunikation. Die Liste von Andreas Fogarasi allerdings suggeriert die Konstituierung einer Adressatenpersönlichkeit, deren Identität durchaus flexibel erscheint.

Dieser Blick auf den Spielraum, auf das Ungewollte, Zufällige und Individuelle wird auch in zwei Sperrholzkonstruktionen deutlich, von denen die kleinere, eine rampenförmige Parabelform, in ihrer funktionalen Zuordnung merkwürdig uneindeutig bleibt. Eine größere, aufwärts ragende, vergleichbare Holzkonstruktion ist vor einen alten Erker aus dem 16. Jahrhundert gestellt, der, sofern frei zugänglich, einen Ausblick nach Osten bieten würde. Nun regt er dazu an, statt seiner das Objekt zu begehen: es zu einer Aussichtsplattform zu machen. Auch wenn man von der Spitze der Holzkonstruktion aus nicht viel sieht, ja bemerken wird, dass der Erker unter Umständen eine bessere Aussicht gewährleisten hätte: Die Aussichtsplattform wird auch ohne Aussicht eine solche bleiben. In ihrer Objekthaftigkeit führt die Skulptur zur Untersuchung ästhetischer Zeichen und der strukturellen Bedingungen von Kommunikation und Interaktion. Ihr appellativer, »spektakulärer« Charakter zielt nicht auf vermeintlich individualistische, interaktive Einschreibungen der BesucherInnen. Vielmehr verweist sie auf diejenigen Strukturen, die ein Objekt innerhalb eines bestimmten Systems erfahrbar machen: die medialen Inszenierungen von Wissensordnungen, sei es der Post, der Ökonomie oder der bildenden Kunst. Der Ausstellungstitel »Westen (aka Osten)« legt dabei den Bezug auf die »Europastadt« Graz nahe, die sich zugleich als Teil des Westens (im Sinne der westeuropäischen Wirtschaftsordnung) und als ein Fenster zum Osten (im Sinne der neuen und zukünftigen EU-Mitglieder) zu profilieren sucht. Und so wird deutlich, dass es zunehmend schwierig erscheint, unter »Osten« und »Westen« rein relationale Richtungsangaben und nicht Wertbegriffe zu verstehen, die ähnlich wie Logos und Marken, Eindeutigkeit und Verbindlichkeit suggerieren. Der fragmentarische Charakter der Installation wiederholt sich in denjenigen Arbeiten, die sich mit der

Konstruktion regionaler Identitäten beschäftigen. Die Aufzählung aller geschützten österreichischen Herkunftsbezeichnungen von Lebensmitteln ergibt, vereinigt in symmetrischer Anordnung auf einer Postkarte, auch keine kartografische Ordnung. Drei Aluminiumplatten mit den eingefrästen Negativen der Schriftzüge von Innsbruck, Tirol und Österreich erscheinen als eine Art Testreihe ihrer logogramatischen Wirksamkeit. Den historischen Bezug bildet eine fotografische Serie von Brückenpfeilern, in die das aus dem 18. Jahrhundert stammende Stadtlogo von Bordeaux, drei ineinander greifende Halbmonde, eingepreßt ist. Dies mag an weitere historische Branding-Projekte erinnern, etwa Claude-Nicolas Ledoux' Fabrikstadt von Chaux, deren Gebäude das Motto der Salinenstadt, die gleichsam aus dem Füllhorn fließende gewinnbringende Sole, trugen. Wenn Branding als Projekt der Aufklärung zu einem Faktor der »architecture parlante« wurde, dann erscheint die Suche nach Anschaulichkeit und Lesbarkeit als ein Projekt der Moderne. Dem entgegen steht das Spiel mit der Uneindeutigkeit und Flexibilität von Formen und Bedeutungen, die sich in Identitätsclustern wie Stadtlogos oder Wertbegriffen niederschlagen. Ebenso wie ein Logo »funktionieren« kann, so kann auch ein Kunstwerk als solches, und womöglich als Werk eines/r bestimmten Künstlers/in, identifiziert werden. In diesem Sinne hat Fogarasi die Kritik an der Struktur künstlerischer Kommunikation noch weiter geführt: Die fragmentarische Installation macht nicht nur die Vielschichtigkeit der einzelnen Arbeiten sichtbar, sondern ermöglicht einen wahrnehmungsethischen Freiraum innerhalb einer Ausstellung, die sich einer reduktionistischen Vereinnahmung für ein bestimmtes künstlerisches Projekt zu entziehen versucht.

Andreas Fogarasi
Westen (aka Osten), 2005
Ausstellungsansicht, Grazer Kunstverein
Foto: Susanne Stadler



cortex
athletic

20, rue Ferrère
F-33800 Bordeaux
tél. : +33 5 56 94 31 89
www.cortexathletico.com