

Tiefebene hochkant Aktuelle Kunst aus Ungarn

High-Angled Lowlands
Current Art from Hungary

Emese Benczúr
Marcell Esterházy
Pál Gerber
Gergely László - Péter Rákosi
Anikó Loránt
Gábor Ósz
the RandomRoutines

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published on the occasion of the exhibition
A katalógus a kiállítás alkalmából jelenik meg

Tűfőbene hochkant – Aktuelle Kunst aus Ungarn
High-Angled Lowlands – Current Art from Hungary
Élve állított alköid – kortárs művészet Magyarországról

Neuer Berliner Kunstverein
10. 03 – 23. 04. 2006

ausstellungs-idee | exhibition's idea | kiállítási koncepció
Alexander Teinay

kuratoren | curators | kurátorok
Barnabás Bencsik
Livia Páldi

herausgeber | publisher | kiadó
Neuer Berliner Kunstverein
ISBN 963 86706 8 X

ausstellungsorganisation | exhibition organisation | kiállítás-szervezés
Agency for Contemporary Art Exchange/acax-Budapest

redacteur | editor | szerkesztő
Barnabás Bencsik
textaufbereiterin | editing assistant | szerkesztő munkatárs
Tijana Stepanovic

interviews | interjúk
Barnabás Bencsik, Edit Molnár, Livia Páldi

übersetzungen | translation | fordítás
Wilhelm Drosté, Gábor Kerekes, Zsuzsa László, Árpád Mihály, Judit Páldi, Daniél Sipos, Éva Zádor

photographie | photography | fotók
© die autoren und die künstler:innen | the authors and the artists | a szerzők és a művészek
István Lengyel

layout
sóld | drez

druck | print | nyomda
sdf@sdf.sdf.sdf

Dank an | Thanks to | Köszönet
Hangarofest, Műcsanak | Kunststhalie, Budapest, van der grinten galerie, Köln

Neuer Berliner Kunstverein
Chausseestrasse 126/129, 10115 Berlin-Mitte
T: +49 (0)30 280 70 20; F: +49 (0)30 280 70 19
www.nbk.org

© 2006 Neuer Berliner Kunstverein
Und die Autoren | and authors | és a szerzők

mit finanzieller Unterstützung durch
with the kind support of
timegatók



INHALT | CONTENTS TARTALOM

Vorwort | Foreword

Előszó

Alexander Teinay	Tűfőbene hochkant High-Angled Lowlands Dere alison allíad	6 83
Barnabás Bencsik-Livia Páldi	Identitäten Identities Identitások	8 78
József Mélyi	Die ungarische Kunst im Ausland Hungarian art abroad A magyar művészet külföldön	12 94
Emese Benczúr	Interview Interjú	16 86
Katalin Aknai	Den Dingen niemals nahe genug NEVER CLOSE ENOUGH TO THINGS Sosem juthatsz elég közel a dolgokhoz	18 87
Marcell Esterházy	Gesprächscollage Miscellaneous Conversations Beszélgetés-összeállítás	24 88
Emmanuel Hermange	Psyche Psyche Psyche	87 87
Pál Gerber	Interview Interjú	16 86
Endre Kukoelby	3 für Pál Gerber 3 to Pál Gerber 3 Gerber Pálról	34 90
Gergely László - Péter Rákosi	Interview Interjú	40 87
Judit Csatlós	Unsere Ungleichzeitigkeiten Our Asynchronies Különbözőségünk	87 87
Anikó Loránt	Interview - Panka and Kaszi are Discussing Art Panka und Kaszi unterhalten sich über Kunst Interjú - Panka és Kaszi művészetről beszélgetnek	50 94
Gábor Ósz	Interview Interjú	58 87
Gábor Ósz	Die Landschaftsbilder des Atlantikwalls Atlantic Wall landscapes Az Atlanti Fal tájképei	61 87
the RandomRoutines	Skype Interview Skype interjú	70 87
the RandomRoutines	Überproduktion und Recycling Overproduction and Recycling Tútermelés és recycling	74 102
Biografien Biographies Életrajzok		104

VORWORT

Alexander Tolnay

Mit dieser Ausstellung setzen wir unsere regelmäßigen Untersuchungen der ostmitteleuropäischen Kunst der Gegenwart fort. Angesichts der vor zwei Jahren vollzogenen EU-Integration unserer östlichen Nachbarstaaten ist es nachdrücklicher geworden, die kulturellen Folgen der langen politischen Trennung zu überdenken und das bestehende Verhältnis von Zentrum und Peripherie im europäischen Kontext angesichts der fortschreitenden Normalisierung zu überdenken. Der Ausstellungstitel ist eine Metapher, die durch seine Wortwahl zuerst mit dem Klischee der ungarischen Punkte-Romantik spielt, um im folgenden darauf hinzuweisen, dass eine anderen Sicht zu übersehene Fläche - auch im kulturellen Sinne wie in unserem Fall auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst - aufrecht zu stellen ist, damit man nicht so leicht über sie hinwegsehen kann. Die umschriebene „Mauer der Nichtwahrnehmung“ - eine Formulierung von Eckart Gillen und Matthias Plügge - als Formelierung von Eckart Gillen und Matthias Plügge - eine Formulierung von Eckart Gillen und Matthias Plügge - Kunst aus dem Ungarn - soll mit der Behauptung der unüberschaubaren Präsenz einer lebendigen Kunstszene dieser Länder in der Gegenwart ersetzt werden. Mit dem Attribut „aktuelle Kunst“ verweist der Untertitel außerdem auf eine Auswahl von Künstlern und Künstlerinnen, die erst seit der Wende aktiv künstlerisch tätig sind und somit Ungarn und Mitgestalter einer Periode des Umbruchs in Ungarn waren und weiterhin sind.

In letzter Zeit wurde gelegentlich die kritische Frage gestellt, ob die Vorstellung von Künstlern aus einem geographisch definierten Gebiet berechtigt sei, denn die globale Entwicklung habe längst alle nationalen Grenzen in der Kunst eroinert und das Denken innerhalb solcher Grenzen überwinden. Der Möncher Kunstkritiker Laszlo Gállos gab die folgende berechtigte Antwort in seinem Beitrag im Buch „Zeitgenössische Kunst auf Ungarn. Man wäre blind, bemerkte man nicht spezifische Eigenheiten, aber auch die traditionsstiftende Pflege von Eigenheiten, deren Spektrum die Aufmerksamkeit gewissermaßen mit der normativen Kraft des Faktischen auf sich zieht.“ Das gemeinsame Erlebte in einer ähnlichen politischen und kulturellen Atmosphäre wirkt prägend. Die jungen Künstlergeneration in Ungarn verfolgt den Globalisierungsprozess aufmerksam und besitzt viele Informations- und Vergleichsmöglichkeiten mit der internationalen Kunstentwicklung, ohne jedoch in ihrer Arbeit als eigene ortsbundene Situation außer Acht zu lassen. Sie mal in Ungarn trotz der Vielfalt und Qualität ihrer Kunstproduktion auf zwei Fronten kämpfen. Sie beklagt auf der einen Seite ihre Isolation im offiziellen Kulturleben des Landes und auf der anderen Seite ein Gefühl der Marginalisierung im Kunstbetrieb außerhalb des Landes. Durch eine fehlende funktionstüchtige Galerieinfrastruktur zu Hause mit potenten Sammlern zeitgenössischer Werke, auf deren Unterstützung sie rechnen dürften, sowie durch ihre nahezu glückliche Abwesenheit auf Kunstmessen oder in Sammlungen im Ausland sind die jungen ungarischen Künstler (außer gelegentlichen Auslandsauftritten) auf einige wenige heimische Institutionen angewiesen, wie

FOREWORD

Alexander Tolnay

This exhibition continues our regular explorations of contemporary art in Eastern Central Europe. After the integration into the EU of our neighbouring states in the last two years ago, it has become more urgent than ever to think the cultural consequences of long political division and - in face of progressing normalisation - rethink the existing relations between centre and periphery in European cultural life. The title of the exhibition is a metaphor, firstly, the chosen words play with the cliché of Hungarian Puncta Romantism, only to point out subsequently that an area that is otherwise easy to overlook - in the cultural sense, as well as in the field of contemporary art in our case - must be set at a high angle in order to make it more striking. The invisible "wall of non-awareness" - a phrase coined by Eckart Gillen and Matthias Plügge in the context of their exhibition *E.U. positive - Kunst aus dem neuen Europa (E.U. positive - Art from the New Europe)* - should be replaced by the perception of an obviously, truly art scene in these countries today. The attribute "current art" in the subtitle also underlines the fact that the artists selected have only been active in the artistic field since the change in the political system and have thus both witnessed and creatively participated in an era of radical transformation in Hungary.

Recently, the critical question has been posed as to whether the presentation of artists from a geographically designated area is still justifiable, since global development has long ago eliminated all the national borders in art and made thinking within such borders obsolete. The Munich art critic Laszlo Gállos gave the following legitimate response to this question in his contribution to the book *Contemporary Art on Hungary (Contemporary Art from Hungary)*: "We would be blind not to notice specific traits, but also a cultivation - creating tradition - of such traits, the spectrum of which attracts attention, to some extent, by using the normative power of fact." Shared experience in a similar political and cultural atmosphere does have a shaping influence. The young generation of artists in Hungary follows the globalisation process closely and has every opportunity to gain information and make comparisons with international art developments, but they do so without disregarding their own, locally-defined situations. Despite the diversity and quality of their art production, they are compelled to fight on two fronts. On the one hand, they beswail their isolation within the official cultural life of the country, and on the other hand, they are still struggling against a sense of marginalisation in the international art business. There is no well-functioning infrastructure of galleries at home or potential collectors of contemporary works upon whose support they can rely, and they are almost entirely unrepresented at art fairs or in art collections abroad; this means that young Hungarian artists (apart from occasional foreign grants and appearances at biennials) are reliant on a few national institutions, such as the Studio Gallery and Trafó Gallery in

zum Beispiel die Studio Galerie und Trafó Galerie in Budapest oder das Kontor Művészeti Intézet in Dunajváros (OCA-D). Neben gelegentlichen Aktivitäten der größeren Häuser, wie des Ludwig Múzeums oder der Kunsthalle (Múzeumok), waren es deren Besichtigungen, die in den letzten Jahren das notwendige Mindestmaß an Herkunftsstellierung, Vermittlung und Anerkennung neuer Positionen in der zeitgenössischen Kunst in Ungarn ermöglichten.

Die ungarische Kunst der Gegenwart ist von einer für das globale Kunstgeschehen allgemein gültigen Pluralismus geprägt, sie spricht ihre gemeinsame internationale Sprache. Es ist nicht möglich, eine Vielfalt auf einen Nenner zu bringen oder einen dominierenden Trend zu definieren, folglich ist unsere Ausstellung bewusstseinsregend in der Lage dazu. Trotzdem versucht sie einige vorherrschende Tendenzen, sowie sich an bestimmten Katalysen entlang erstreckende Strömungen an sieben Beispielen aufzuzeigen. Eines ihrer spezifischen Merkmale ist die Öffnung der Physisphäre in Richtung des öffentlichen Raums, die Ausdehnung der Kommunikation von der Zurückgekehrtsein des Meisters in der gemeinsamen Zuständigkeit von Ideen und Praktiken. So stehen beispielsweise Anikó Loránt's tagelange Zeichnungen und ihre Präsentationsform modellhaft für die Wechselwirkung von Intimsphäre und Öffentlichkeit. Ähnlich verkörpern auch die anderen teilnehmenden Künstler verschiedene Facetten des Inbegriffes des Individuellen zum Gemeinschaftlichen, ob es sich zum Beispiel um Enese Beneczi's Noppenfolie-Installation handelt, die ein industrielles Billigprodukt zum Träger ihrer persönlichen Botschaft im Alltag verwendet, oder um Pál Gerbers persönliche Untersuchung über das Verhältnis zwischen dem Künstlerischen Bestreben eines Einzelnen und dessen kollektiver Wirkung. Dem aufmerksamen Betrachter wird es nicht entgehen, dass sich hier eine Künstlergeneration abzuzeichnen, die einem tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel ausgesetzt wurde und dabei ist, dafür den adäquaten künstlerischen Ausdruck zu finden.

Unsere Ausstellung wurde von drei Tatendritten begünstigt. Zuerst beschloss das Ungarische Ministerium für Nationales Kulturerbe, 2006 ein Kulturjahr mit der Bezeichnung *Ungarischer Akzent in Deutschland* durchzuführen und auf die Initiative von Bernabé Beneczi und József Mélyi unser Projekt ins Programm aufzunehmen, sowie es finanziell zu unterstützen. Des weiteren fand mit der Ernennung Zoltán Petrányi zum Direktor der Kunsthalle (Múzeumok) in Budapest ein Generationenwechsel statt, der uns nicht nur deren Kooperation und organisatorische Hilfe erbrachte, sondern auch ermöglichte, die Mitarbeit ihres neuen jungen Kuratorenteams, Livia Páles und Edit Molnár, in Anspruch zu nehmen. Schließlich erhielten wir von der Allianz-Kulturstiftung, die sich gegenwärtig für die junge osteuropäische Kunst verstärkt engagiert, eine großzügige Förderung. Dem Geschäftsführer Michael Thoss, und allen anderen oben Erwähnten gebührt daher unser herzlicher Dank.

Budapest or the Institute of Contemporary Art in Dunajváros (OCA-D). Alongside occasional activities by the larger, established institutions such as the Ludwig Museum or the Kunsthalle (Múzeumok), it has been the efforts of those institutions that have enabled the necessary minimum of crystallisation, mediation and recognition for new positions of contemporary art in Hungary during recent years.

Hungarian art of the present day is characterised by a pluralism also applicable to global art in general; it speaks a common international language. It is not possible to pin down a common denominator within this diversity or to define a dominant trend, and our exhibition makes no attempt to do so. Nevertheless, it seeks to demonstrate some dominant trends and powerful currents along specific lines, presenting seven artists as examples. One distinct feature is an opening up of the private sphere towards public space; the extension of communication from the seclusion of the studio to a communal understanding of ideas and practices. Anikó Loránt's diary-like drawings and their form of presentation, for example, thus represent models of interaction between the artist's sphere and the public field. In a similar way, the other participating artists embody various facets of this "relating" of the individual to the communal, whether it be Enese Beneczi's bubble-film installation, in which a cheap industrial product is transformed in order to convey her personal situation in everyday life, or Pál Gerber's ironic investigation into the relationship between individual artistic striving and its collective effect. An attentive observer will immediately realise that this exhibition leads a voice to a generation of artists who have been subject to far-reaching social changes and are therefore in the process of finding adequate artistic means with which to express themselves.

Our exhibition has profited from three circumstances: firstly, the Hungarian Ministry for National Cultural Heritage decided to realise a year of Hungarian culture in Germany entitled *Hungarian Accent in 2006*, and, on the initiative of Bernabé Beneczi and József Mélyi, our project has been adopted into this programme and provided with financial support. In addition, a change of generations took place at the Kunsthalle (Múzeumok) Budapest with the appointment of Zoltán Petrányi as director, meaning that we have not only gained the gallery's cooperation and organisational assistance, but can also take advantage of collaboration with its new team of young curators, Livia Páles and Edit Molnár. Finally, we have received generous financial support from the Allianz-Kulturstiftung, which is currently committed to the promotion of young Eastern European art. We owe considerable gratitude to its managing director, Michael Thoss, and to all the others mentioned here.

INDIREKT SPRACHE

Barnabás Benckš-Lívía Páldi

Vielem anderen Szenen ähnlich, ist für die bildende Kunst der Gegenwart in Ungarn ein Pluralismus in Stil und Inhalt charakteristisch, der aber aufgrund bestimmbarer Kräfte und Trends umfasst als eindeutig formulierte Manifeste, charakteristische Gruppen oder Schulen.

Die an der Ausstellung teilnehmenden Künstler vertreten einige charakteristische und bedeutende künstlerische Attitüden der vergangenen Jahre, und auch die Stellung, die sie in Ungarn einnehmen, ist entlang der bereits angesprochenen Kräfte und Trends bestimmbar. Auch die Ausstellung organisiert sich nicht um eine konkrete Thematik, sondern zeigt den eigentümlichen gemeinsamen Stand der künstlerischen Praxis verschiedener Gattung und Anschauungsweise, dabei der Erfassung der feinen Anknüpfungspunkte von Arbeiten und künstlerischen Verfahrensweisen eine Möglichkeit bietend. Die ausstellenden Künstler sind alle in Ungarn geboren und haben hier gewohnt, doch viele von ihnen leben schon seit geraumer Zeit in einem anderen Land und definieren sich als zu einem anderen kulturellen Umfeld gehörig. Was sie hierzu datagen, das ist eine aus ihnen persönlichen Vorgehensmethoden, ihrer Phantasie, ihren privaten Geschichte und ihrer schöpferischen Attitüde sich zusammenfügende singuläre Musterung, die man aber nur schwerlich auf Grund der traditionellen Auffassung von Nationalkultur und der aus dem 19. Jahrhundert stammenden anachronistischen Formel von nationaler Identität definierbar wäre. Doch besitzt ihre Anschauungsweise gemeinsame Eigenheiten, die ihre Werke auf unverwechselbare Weise zu Geistesprodukten dieser größeren Region machen.

In dem vergangenen Jahren haben zahlreiche Künstler in Ungarn versucht, durch die Erweiterung des Begriffs der „Institution“, ihr eigenes Umfeld und ihren eigenen Kontext zu erschaffen. Die Öffnung vom Atelier, als Schauplatz der privaten Existenz - der Intimsphäre der künstlerischen Tätigkeit und des mit ihr verbundenen, bis heute lebendig wirkenden Verhältnisses - in Richtung auf den öffentlichen Raum - das heißt auf ein offenes, der Kommunikation und der Interaktion dienendes, und daraus einen gemeinsamen geistigen Raum erbauendes Forum -, die Erweiterung dieser Möglichkeiten beziehungsweise der Versuch hierzu kann als ein Charakteristikum der vergangenen Jahrzehnte genannt werden.

Die andere sich bestimmend abzeichnende Thematik ist der schwer erneuerbare und formulierbare Fragenkreis der Individuellen sowie der Gemeinschaftsidentität, der sich von der künstlerischen Identitätsfrage bis zur nur schwer umgeharen Pflicht der Kontroversierung mit der historischen Vergangenheit und der persönlich erlebten unmittelbaren Vergangenheit erstreckt. Es steht ein sehr breiter, in dem historischen der ungarischen Gesellschaft verurteilter intuitiver Reflex in der Attitüde, was für ein Verhältnis die Künstler zu ihrem eigenen gesellschaftlichen Umfeld, zu ihrer darin eingenommenen Position und ihren potentiellen Möglichkeiten aufzeigen.

Es gibt so gut wie kein Beispiel unter ihren Werken für eine direkte politische oder gesellschaftliche

OBLIQUE WORDS

Barnabás Benckš-Lívía Páldi

As is the case with the contemporary art of many other countries, the Hungarian scene too is marked by a plurality of styles and currents which the trends and lines of force can be more precisely than by those defined by schools, distinctive groups or manifestos.

The artists now exhibiting represent some of the typical and successful artistic attitudes of recent years, and their position within the Hungarian scene can be defined along these trends and lines of force. Consequently the organizing principle of the exhibition itself is not a concrete subject but the intention to present a peculiar constellation of artistic practices in various genres and with varied approaches, enabling the viewer to recognize the points where the works and artistic practices come in contact with one another. All of the participating artists were born and schooled in Hungary, but many of them have been living in other countries for some time, and think of themselves as belonging to other, different cultural contexts. What they contribute is a singular pattern that derives from their personal biases, imagination, private stories and artistic attitudes, which would be difficult to describe with the traditional notion of national culture and the anachronistic 19th-century formula of national identity. Their visions nevertheless have common features that make their works belong unmistakably to the region in the wider sense.

In recent years, several artists in Hungary tried to create their own working environment and context by expanding the notion of the "institution." Opening or expanding the studio, a scene of private existence - the intimate sphere of the artist's activity, and the associated behaviour, will of great influence - towards the public space - an open forum for communication and interaction, which builds on these a shared intellectual space -, whether in theory or practice, may well have been one of the distinctive marks of the past decade.

Another theme to emerge with some force in the issue of the relationship of personal and community identity, difficult to experience and relate, which involves anything from the search for artistic identity to the hardly avoidable task of facing up to the historical and personal past. The way these artists relate to their social environment, their position and opportunities therein, is marked by a reflex that is almost starkly, rooted in the historical experience and collective consciousness of the Hungarian society.

There are almost no examples among the works of direct political or social commentary, of unmistakable social criticism or sensitivity to social issues. If the theme appears in the works, the mode of expression is always permeated with an intentional indirectness, a wry irony that is abstract and sometimes intensified to the point of absurdity, and a playfulness that blunts the edge of sharp statements. Most participating artists also own an essentially lyrical, poetic tone and idiom, a mixture of melancholy, nostalgia and inward resignation the likes of which can

Stellungnahme, für eindeutige Gesellschaftskritik oder eine sozial sensible Sichtweise. Wenn diese Thematik auch in ihren Schöpfungen erscheint, dann ist deren Formulierung durchsetzt von einer Art absichtlicher Indirektheit, einer abstrakten und manchmal bis zur Absurdität gesteigerten trockenem Ironie und der die zugelegten Behauptungen aufzudeckende spielerische Art. Für die auf der Ausstellung vertretenen Künstler ist darüber auch eine grundsätzlich lyrische, poetische Stimme und Formulierung charakteristisch, die eine Vermischung von Melancholie, Nostalgie und in sich gekletterter Resigniertheit darstellt, für die wir Parallelen nur in der einsteuerepoche Kunst finden.

Eines Benckš Arbeit, *Day by Day* konnte das Publikum in Berlin bereits Ende der 90er Jahre sehen, in die einfachen, billigen Materialien, die sie für ihre Schöpfungen benutzt, arbeitet Benckš mit Hilfe verschiedener Handarbeitstechniken - Sticken, Nähen und so weiter - den Rhythmus des Alltags und ihre persönliche Zeit mit ein. Ihre aus kurzen Stücken, Idiosomen, theseartigen Axiomen bestehenden Textschöpfungen sind zugleich spielerische und philosophische Anspielungen. Es handelt sich um auf sich selbst, ihre physische Erschöpfung zurück wirkende, kurzgeschlossene begriffliche Paradoxa, die weit über die Werke hinausweisen, das aus zur Verpackung von Kunstgegenständen benutzten Packfolie angelegte Never Close Enough to Things erscheint als eine ausgepante durchsichtige Mauer, die eine im Geigertische vergrößerte Version ihrer früheren Stickerien darstellt, zugleich aber auch aus dem Charakter des Gegenstandes sich ergebend ein poetisches Manifest ist.

Marcell Esterházy's neueste, für diese Ausstellung angefertigte Arbeit mit dem Titel *Schmerzlosigkeit* wird charakterisiert durch eine Art bukolischer Melancholie, der Nostalgie nach der idyllischen Vergangenheit. Das Werk offeriert einen dunklen Schattensraum, in dem der Betrachter, sich aus dem Alltag und zugleich auch ein bisschen aus dem Kosmos der Ausstellung lösend, frei träumen, sich austoben kann. Die Deckenleuchtung "beschwert" die Stimmung der Sommeraufenthalte an Plattenseen, indem sie in die idyllische Atmosphäre eine kleine absurde Tragödie hineinsschneidet: auf dem rundförmigen, in einer Endloschleife angelegten Video tarnt ein „verirrter“ Nachtfalter verzweifelt um eine Lampe herum, die den Nachtlaternen Verbleib geworden war, da sie ihr Licht mit dem anstehen als sicheren Navigationspunkt dienenden Mond verwechselt hatten.

Das Werk von Pál Gerber beschäftigt sich, indem es die möglichen Rollen von Kunst und Künstler analysiert, mit den Möglichkeiten, uns in die uns umgebende Welt einzufügen. Die Kunst erscheint als Modell verschiedener Tätigkeiten oder als mögliches Muster einer autonomen Lebensweise, dabei auch über die mit der Rezeption verbundenen äußeren Anforderungen reflektierend. Die Bildreihe *Die Tragödie des Helden*, der *Itten* des Künstlers ist eine für den Künstler charakteristische Komposition, in der Gerber die aus verschiedenen Quellen stammenden vorgefundnen Fotografien und Reproduktionen mit kurzen Kommentaren versehen hat. Der auf diese Weise entstandene „Bilderroman“ ist ein herbes und (selbst)ironisches Nachdenken über das „Gewicht“ und die Bedeutung der Kunst beziehungsweise über die Alltagspolen des diese erschaffenden schöpferischen Menschen. Gerber

be found only in East European art.

Eines Benckš's *Day by Day* was already presented in Berlin at the end of the 1990's. With various types of needlework (sewing, embroidery), she infuses the simple inexpensive materials she uses for her works with the rhythm of quotidian existence and her own personal time. Her textual messages - short sentences, idioms, axioms - are references both playful and philosophical. They are self-referential paradoxes that refer to their own physical appearance, and go far beyond the dry objectivity of text-based conceptual works. Made from the bubble wrap normally used for packing, *Never Close Enough to Things* is presented as a transparent wall. It is a giant version of her earlier embroideries, as well as a poetic manifesto that exploits the nature of the object.

Marcell Esterházy's most recent work, finished for this exhibition, is marked by a certain bucolic melancholy, nostalgia for the idyll of summers past. *The Butterfly Effect* is a dark box of a space, where viewers can step out of their everyday lives, as well as the context of the exhibition, and abandon themselves to daydreaming, "travelling." Projected on a circular screen on the ceiling, the film evokes the atmosphere of holidays by Lake Balaton, smuggling a dash of absurd tragedy into the idyllic atmosphere in the looped video a myriad "lost" night moths flutter helplessly around a lamp, which doomed their life by being so similar to the moon, their usual beacon.

Pál Gerber's inquiry into the potential roles of art and the artist also concerns the possibilities of adapting to reality. Art appears as the model of diverse activities, or as a prototype of an autonomous mode of living, while also reflecting on the external expectations represented by the recipient of the work of art. The series *The Fragility of Man, the Artist's Progress* is a compilation typical of its creator, in which Gerber appends short comments to photos and reproductions he found. The resolution "cartoon" is a wry and (self)ironic meditation on the "weight" and significance of art, the regular torments of its creator. In his drawings too, Gerber lays great store by the absurd irony that is potentially there in the association of ideas represented in figurative speech, the direct correlation of text and image, and the resulting playful associations.

Gergely László and Péter Rákóczi's photos represent the members of the Tápióközti Artillery Society, who want to keep alive the memory of the battle near their town, won by the Hungarian forces against the Austrians on April 4, 1849. With detached irony, the work documents the irrevocable desire to find one's individual and community identity, an attempt rooted in the historical past of the region and its chaotic, murky social setup in the present. It also prompts questions that concern one's attitude to one's own culture and history, and memory. Parts of an earlier project, the portraits direct attention to the various meanings of reviving a tradition, and the issue of potential related roles and identities, in a context where the values of the local tradition are openly confronted by the global interests of market economy. As if they were drawings in a journal, Anikó Lorán's

legt auch in seinen Zeichnungen großes Gewicht auf die absurde Ironie, die in den als die sprachlichen Wendungen gebundenen Assoziationen aufblitz, auf das direkte Aufeinanderbeziehen von Text und Bild und den daraus entstehenden spielerischen Assoziationen.

Die Fotos von László Gerzely und Péter Rákosi sind Porträts der Traditionsbewahrer von Tápóköcske, der Mitglieder der seit Anbeginn der Schlacht vom 4. April 1849 in Tápóköcske bestehenden KünstlerInnenvereins. Das Werk dokumentiert mit distanzierter Ironie den ununterdrückbaren Wunsch nach der Suche der individuellen und der Gemeinschaftsidentität, der in der historischen Vergangenheit der Region und ihren unüberschaubaren, unausgearbeiteten gesellschaftlichen Verhältnissen verurzelt ist. Weiterhin werden auch jene Fragen aufgeworfen, die das Verhältnis zur eigenen Kultur und Geschichte beziehungsweise zur Erinnerung analysieren. Die Porträts richten als Teil eines früheren Projekts die Aufmerksamkeit auf die Bedeutungsrichtungen der weiter am Leben erhaltenen Tradition beziehungsweise auf die Frage der hiermit in Verbindung stehenden Rollen- und Identitätsmöglichkeiten, und zwar in einem Zusammenhang, in dem das Wertesystem der lokalen Tradition offen mit den Interessen der globalen Marktwirtschaft in Konfrontation steht.

Bei der Betrachtung der Arbeiten der tagebuchartig zeichnenden Anikó Loránt fällt auf, dass sich das Interesse der Künstlerin während der Verewigung der Zimmerinterieurs, der Landschaften und Geschehnisse vom Gegenstand, vom Thema auf das innere Erlebnis des Zeichnens verschiebt. Die Ereignisse, Geschehnisse und Beobachtungen des Alltags dokumentierenden Kritzeleien sind in letzter Zeit durch Zeichnungen ergänzt worden, die sie für ihren (und mit ihrem) kleinen Sohn gemeinsam anfertigt. Die Bilder aus den Skizzenheften von Loránt erscheinen in verschiedenen Versionen, sie kopiert sich selber oder arbeitet auf Grund der als Skizze benutzten Originale, indem sie diese verändert. Ihre Arbeiten werden als eigenständige Kompilation, in für den jeweiligen Ausstellungsort entworfenen, aus billigen Materialien gebauten Installationen vorgestellt.

Die Installationen der von Tamás Kaszás und Krisztina Kristóf gegründeten Künstlergruppe the RandomRoutines - Hand in Hand mit einer Materialbenutzung à la „Arte Povera“ - reagieren immer auf die physischen und kontextuellen Gegebenheiten des jeweils gegebenen Raumes. Ihr randomisiert programmierter Film, *Perfect Visual Flatness*, ist ein unendlicher Kreislauf, in dem die verschiedenartigen Bildarten und Darstellungen (Zeichnung, Film, Bildhauerei, Environment, usw.) auf performative Weise, am ehesten an einen seltsamen rituellen Tanz erinnernd erscheinen, ihr in Nykarleby angelegter „low-tech“ Duofilm, den sie im Rahmen eines Stipendiums in Finnland erschufen, ist ein poetisch-surreales Märchen, das über die nicht gelungenen phantastischen Abenteuer zweier, die Welt erforschen wollender Künstler berichtet, indem es die intime Stimmung der Dailymoviefilmungen der Kindheit beschweift.

Gábor Ósz begann seine Laufbahn als Maler, doch ab Mitte der 90er Jahre begannen ihn das Licht, die durch das Licht unmittelbar entstehenden projizierten und gespiegelten Bilder zu interessieren. Von hier stammt sein Interesse für die traditionellen, analogen Verfahren der

works have the conspicuous tendency of shifting the focus from subject, the actual interiors, landscapes and events represented, towards the visceral experience of drawing. Documenting everyday occurrences and observations, the sketches have begun to include drawings she made for (and with) her son. The images in Loránt's sketchbook reappear in different versions, now copying herself, now developing the originals as if they were notes. She presents her works in site-specific installations that are made from inexpensive materials.

Founded by Tamás Kaszás and Krisztina Kristóf, the artist group the RandomRoutines makes installations that employ materials à la *povera*, and always reflect on the physical and contextual qualities of the given space. In their film *Perfect Visual Flatness*, programmed to be random, the most varied images and modes of representation (drawing, film, sculpture, environment) appear in an endless cycle, perform a strange ritual dance. Their low-tech film strip, which they made in Nykarleby, Finland, while on fellowship there, relates the unlucky, fantastic experience of two young artist-inventors who want to save the world, a poetic-surrealistic tale that brings back the intimate atmosphere of projections in the sitting rooms of our childhood.

Gábor Ósz started his career as a painter, but in the middle of the 1990's he became intrigued by light, direct images projected and reflected by light. Hence his interest in traditional, analogue image making technologies, especially the camera obscura, which he conjoined in a novel way with the optical potentials of architectural structures, building interiors. In the series *Liquid Horizon*, he used the dark interiors of bunkers in the Atlantic Wall as camera obscura. These large original landscapes, both documentary and meditative, almost timeless, are the results of extremely long exposure that often took hours, which makes them essential light prints of the ocean and the coast as seen from the observation posts.

Bildschöpfung, besonders für die Technik der Camera obscura, die er auf neuartige Weise mit der Ausnutzung der optischen Möglichkeiten verband, die die architektonischen Strukturen der Innenräume der Gebäude bieten. In seiner Serie *Liquid Horizon* nutzte er die dunklen Innenräume der Bunker des Atlantikwalls als Camera obscura. Die Ergebnisse der langen, manchmal mehrere Stunden dauernden Belichtung sind diese zugleich dokumentarisch und meditativen, bewährte schon außerzeitlichen, großformatigen Grenzlandschaftsbilder, essentielle Lichtabdrücke des Ozeans und der Küstenlandschaft, die sich von einem Beobachtungspunkt aus darbieten.

DIE UNGARISCHE KUNST IM AUSLAND

József Melyi

„In der ungarischen Gesellschaft gibt es viel mehr echte, atypenübliche Spannung, als die Kunst bereit ist zu betonen. Meine Rechnung ist einfach. Mit einer Kraftvollen ungarischen (oder ungarischen) Stimme kann man nur so auftriften, wenn man mehr repräsentiert als ein ausländisches oder legendäres internes künstlerisches Problem. Mit einer derartigen Haltung kann es ein amerikanischer Künstler vielleicht weit bringen, nicht aber ein ungarischer.“

(Ákos Birák)

Vor achtzig Jahren, 1926, nahm eine Gruppe ungarischer Künstler an der Internationalen Kunstausstellung in Dresden teil, bei der die Veranstalter einen Querschnitt der zeitgenössischen Kunst präsentieren wollten. Ernst Kállai, der damals bereits seit sechs Jahren in Berlin lebende Kunstkritiker, der erste und bislang einzige Ungar unter den Experten der jeweiligen zeitgenössischen Kunst, den die bestverkauften Künstler der Zeit – Kaskia, Mondrian oder Georg Muche – würdigten, betrachtete die Ausstellung auch als Außenstehender mit ungarischem Blick und übte in einer in Ungarn erscheinenden Zeitschrift scharfe Kritik. Kállai, dessen in zahlreichen Ländern erscheinenden Schriften einen arbeitsunehmenden Einfluss auf das aktuelle künstlerische Leben ausübten, zeichnete, wobei er aus einem der wichtigsten avantgardistischen Zentren der Zeit über entsprechende Gesichtspunkte und einen Überblick verfügte, von den verfallenen Entscheidungen hinsichtlich der nationalen Repräsentation und dem Zustand der ungarischen Kunst ein trauriges Bild. Die ungarische Auswahl von 1926 war aus Kállais Sicht der „Vergangenheit zugehörig“ und „nicht der bestverkauften Kunst“ und betonte aus dem Blickwinkel der internationalen zeitgenössischen Kunst vollkommen unerwünschte Elemente. Kennzeichnend war, dass bei der Ausstellung die Werke von László Moholy-Nagy nicht in der ungarischen Abteilung, sondern im Rahmen des Bauhaus präsentiert wurden, während József Egy, der Kállais Ansicht nach zu Großem berufen war und aus unerfindlichen Gründen zu den Österreichern gelangt war. „Die ungarische Kollektion in Dresden war weder hinsichtlich der Vergangenheit noch im Hinblick auf die Gegenwart im europäischen Sinne des Wortes repräsentativ.“ – so schrieb Kállai.

Die Deutung von Zentrum und Peripherie, der Rolle der eigenen Tradition und die Einbeziehung zu den internationalen Strömungen, die Problematik der Selbstrepräsentation im Ausland und der nationalen Repräsentation gehörten auch in den vergangenen achtzig Jahren zu den bedeutendsten Fragen der ungarischen Kunst. Wenigliche die Begriffe von Zentrum und Peripherie selbst in den vergangenen Jahrzehnten eine erdruftliche Wandlung durchlaufen haben, vorziehen die Länder, die sich selbst unter dem Aspekt der zeitgenössischen Kunst eher an der Peripherie ansiedeln oder ihre Situation als schwächer annehmen, – darunter auch Ungarn – hinsichtlich ihrer eigenen Lage die Umdeutung in vorschöngere Weise als die einer in einer starken Position befindenden Kulturen. Die

HUNGARIAN ART ABROAD

József Melyi

“There are far more tensions in Hungarian society, real and of general significance, than art undertakes to discuss. I work on a simple assumption. You can be successful with a market-friendly Hungarian (East European) taste only if you represent more than a personal issue or a provincial artistic problem. Such an attitude may well pay an American artist, but not a Hungarian.“

(Ákos Birák)

Eighty years ago, in 1926, a group of Hungarian artists took part at the international exhibition in Dresden, which in the intention of the organizers was to provide a cross section of contemporary art. Art critic Ernst Kállai, who had been living in Berlin for six years, and has been to date the only Hungarian practitioner of the craft to be taken seriously by serious artists like Kaskia, Mondrian or Georg Muche, could not help looking at the exhibition with Hungarian eyes – and berating it in a Hungarian periodical. Living in one of the most important centres of the avant-garde of his time and art drawing on completely up-to-date principles and the perspective affected by distance, Kállai, who published internationally and whose writings had considerable influence on the art life of the period, drew a dismal image of the state of Hungarian art, complete with misguided decisions in national representation. According to Kállai, the 1926 selection was backward looking, ignoring fresh trends and highlighting elements that had no relevance from the perspective of international contemporary art. Typically, the works of László Moholy-Nagy were displayed not in the Hungarian section but under the label of Bauhaus, while József Egy, whom Kállai deemed a great talent, appeared for some indefensible reason among the ranks of the Austrians. “The Hungarian selection in Dresden was not representative, with regard either to the past or the present, in the European sense of the word,” Kállai wrote.

Ever since those times 80 years ago, identifying centres and peripheries, relating to the local tradition and the international trends, combining international appearance and national representation, have remained issues that are high on the agenda of Hungarian art. Though in theory the very idea of centre vs. periphery underwent considerable changes in the past decades, countries that assume to be holding peripheral or weaker positions in contemporary art (and not least, on the arts market) – and Hungary is one of them – are waver in reinterpreting their situation than the countries that have been better positioned. The idea of closing ranks with the West, and what was to complement or substitute for this, digesting the local tradition and incorporating it in new works, became almost a complex in Hungarian art after World War Two. The complex was fuelled by the fact that those Hungarian artists who are still in the international canon – like László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, János

Angledinger an den Reden, das viel erwähnte Aufdrücken, beziehungsweise im Gegensatz dazu oder gerade im Zeichen dessen die Aufarbeitung der eigenen Tradition und deren Einarbeitung in die aktuellen Kunstwerke wurden in der ungarischen Kunst in einer Linie nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu zu einem Komplex. Die Grundlage des Komplexes bildet unter anderem jene Tatsache, dass die ungarischen Künstler, die auch heute dem internationalen künstlerischen Kanon angehören, alle im Ausland – in Westeuropa und in den Vereinigten Staaten – bekannt geworden sind: erst nach dem Lebenweg von László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, János Kaskia, Robert Capa oder etwa Márton Munkácsi. Ihr Schicksal zeigt auch, dass sie dank ihrer eigenen Offenheit gegenüber dem damaligen persönlichen ungarischen Umfeld, dank ihrer ungewohnten persönlichen Sichtweise und ihrer avantgardistischen Genierung in die Spitzenkreise der internationalen Kunst gelangen konnten.

Aus der Grauzone der Europäer zweiter Klasse suchten mehrere Generationen ungarischer bildender Künstler den Ausweg. Nach dem Krieg versuchte dies mit verschiedenen Mitteln die unter anderem gerade mit der geistigen Unterstützung von Ernst Kállai initiiert, doch auch letztlich erfolglos. In der Mitte der 1960er Jahre der sechziger Jahre die Ipartev-Generation und in den achtziger Jahren die Gruppe der ungarischen Transavantgardistischen Maler, indem sie die eigene Tradition und die meisten Richtungen der internationalen zeitgenössischen Kunst vor Augen/Nachdem die ungarische Kunst in den internationalen Kreisläufige eingegliedert werden. Während die Europäische Schule in einer Linie die avantgardistischen Traditionen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und die französische Kunst der Zeit als Maßstab und zu befolgendes Vorbild betrachtete, setzte sich die Ipartev-Generation bereits als allgemeines Ziel, mit der zeitgenössischen westlichen Kunstströmungen Schritt zu halten. Die von den meisten Intellektuellen des Ipartev-Generationszeitraums initiiert, von diesem Traditionen abgeschriebene ungarische Kunst suchte ein Jahrzehnt nach dem Niederschlagen der Revolution von 1956 im Rahmen der ungarischen Kulturpolitik, die Verbot, Duldung und Unterstützung in bestimmten Dosisen verabreichte, den Weg auf natürliche Weise in zwei Richtungen: in Richtung der eigenen avantgardistischen Traditionen und der internationalen Strömungen (vor allem der Pop-Art).

Zur Präsentation der ungarischen Kunst im Ausland bot sich Mitte der achtziger Jahre in einem breiten Kreis die Möglichkeit, als einzelne Mitglieder der Ipartev-Generation engagierte durch einige jüngere Maler auch in Westeuropa, in erster Linie in der Bundesrepublik und in Österreich als erste Gruppe erschienen, die sich der europäischen Welle der Neuen Malerei angeschlossen hatten. Die geistige Kollaboration der Gruppe gewährleistete neben den theoretischen Arbeiten einzelner Künstler Lóránd Hegyi, seit Kállais der erste in Ungarn lebende, sich mit der zeitgenössischen Kunst beschäftigende Kunsthistoriker und Kurator, der nach der Wende auch in Westeuropa große Anerkennung genoss.

Während in den vierziger, fünfziger, sechziger und siebziger Jahren das politische System das Fortleben der Europäischen Schule ebenso wie – abgesehen von einigen Möglichkeiten – das Erscheinen der Ipartev-Generation im

Konstik, Robert Capa oder Márton Munkácsi – became successful in Western Europe or the United States. Their fate was yet another testimony that it took an attitude more open than that currently prevailing in Hungary, an unusual personal whims and an avant-garde spirit, to rise to the top ranks of international art.

Several generations of Hungarian artists tried to break out of the grey zone of second-class Europeans. Such was the generation of the European School after the war, relying on intellectual support from Ernst Kállai, among others, but soon expiring: the Ipartev generation in the sixties; the group of trans-avant-garde painters in the eighties – all trying, with various means but an equal awareness of the local tradition and international contemporary art, to connect Hungarian art to the international scene. While the European School's standard and model were the avant-garde tradition of the interwar period and the French art of its own time, the Ipartev generation already made it a more general goal to keep abreast of the contemporary western trends in art. Deprived of fresh information from the West, cut off from the main cultural scene, the Hungarian art world was only natural ten years after the suppressed 1956 revolution, in a regime stifling out prohibition, tolerance or support to artists, and sought new ways in two directions: towards its own avant-garde tradition, on the one hand, and international style (especially Pop Art), on the other.

It was from the middle of the 1960's, under the general European currency of new painting, that Hungarian artists could seek a more extensive western exposure, and some of the original Ipartev group, together with a few younger painters, made their joint appearance in Western Europe, chiefly in West Germany and Austria. The intellectual rebirth of the group was possible, beside the theoretical work of the individual artists, by Lóránd Hegyi, who was to become the first Hungarian art historian dealing with contemporary art since Kállai to earn international recognition after the political transition.

The same regime that earlier stifled the European school and barred the Ipartev generation from appearing abroad, save a few occasions, grew so overcautious by the second half of the 1960's, that for a short time Hungarian art could synchronize itself with at least a section of West European art. The slow transformation of the arts institutions, the haphazardness of institutional relations, however, did not help to eliminate the peripheral position, or to make Hungary “the centre of peripheries”. Disorientating success – like the appearance, among others, of Erőse Bonczár, Ákos Birák, Árpád Geörgy, Róza El-Hassan, Antal Lakner, Lilla Warsaw, Silla Nádler, János Sugár and Tamás Wáliczky – at major exhibitions and the programmes of galleries in Hungary contributed little to the European contemporary scene throughout the nineties. The reasons were manifold: beside a local market that was slow to grow and institutions that were still in the process of finding their roles, we must not forget that the recent past of the visual arts had not become integrated in either the

Ausland unabhängig machte, so bel sich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Rahmen der aufgelockerten Doktrin für eine kurze Zeit die Möglichkeit, wenigstens ein Segment der ungarischen und der westeuropäischen Kunst zu synchronisieren. Mit dem Ende der Neuen Malerei blieb jedoch die erwartete Wirkung auf längere Sicht aus, obwohl das Interesse des Westens an der ungarischen Kunst nach der Wende eine zeitlang anwuchs. Die nur langsame Umstrukturierung des Institutionensystems, die Zugänglichkeit der institutionellen Beziehungen trugen in keiner Weise dazu bei, die periphere Situation zu ändern. Sachlichungsweise die Rolle des „Zentrums der Peripherie“ zu erlangen. Im Laufe der neunziger Jahre war die ungarische Kunst abgesehen von dem einen oder anderen sprachlichen Teilerfolg (unter anderem dem Erscheinen von Emese Benczúr, Ákos Bródy, Róza El-Hossain, István Nádler, János Sugár oder Tamás Waliczky bei einer größeren Ausstellung oder im Programm von Galerien) auf der Landkarte der europäischen zeitgenössischen Kunst eigentlich nicht präsent. Die Gründe für das Fehlen der internationalen Präsenz waren vielschichtig; neben dem langsamen Prozess der Entstehung des Marktes, der Suche der großen Institutionen nach ihrer Rolle kann auch jene Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass die jüngste Vergangenheit der ostmitteleuropäischen Teil des Untereinkontinents noch der künstlerischen Öffentlichkeit geworden ist. In den letzten Jahren scheint von diesem Problem ausgehend auch auf der Ebene der einzelnen Institutionen das Bedürfnis der Neustrukturierung der ungarischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eine zunehmend wichtigere Frage zu sein.

Diese Umstrukturierung könnte statt des Gedankens der inneren Entwicklung der nationalen Kunst die Anwendung des internationalen Maßstabs in den Mittelpunkt stellen. Dieser Maßstab durchläuft jedoch selbst - geht man davon aus, dass ein solcher existiert - einen permanenten Wandel. Die noch in den achtziger Jahren als „zentriertes“ oder „peripheres“ Zentrum und Peripherie hat sich in der europäischen Relation nicht nur mit dem Verschwinden der zwischen Ost und West verlaufenden physischen Trennlinie verändert, sondern auch mit der Entstehung von Mythen der Globalisierung im Bourdieuschen Sinne. Im Bereich der bildenden Kunst haben bereits zum Ende der achtziger Jahre mehrere Kritiker und Kuratoren die Veränderung erkannt, das gleichzeitige und mehr oder weniger gleichrangige Erscheinen der westlichen und nicht-westlichen Kunst, die Zunahme der Rolle nicht-westlicher Kuratoren. Die Globalisierung bedeutet für viele neben der globalen Präsenz auch den globalen Dialog, der am ehesten von den Aufgehängern der halbverwirklichten Globalart wurde. Brief Kontakt nicht schaffte die neue visuelle Sprache mit Hilfe der neuen Medien, wie Video und Computer, sowie der Installation eine neue Möglichkeit zum Dialog.¹ Diese optimistische Ansicht der Internationalisierung spiegelt sich auch darin wider, wie euphorisch die Verbreitung der Biennalen aufgenommen wird. Da Ungarn im Laufe der neunziger Jahre nicht an der Organisation größerer Ereignisse im Bereich der bildenden Kunst teilgenommen hat, die ungarischen Künstler auch nur vereinzelt bei den großen internationalen Ausstellungen präsent waren, sank

curricula or the popular consciousness. Recently, more and more institutions have set a high priority on rewriting the history of 20th century Hungarian art.

The guiding principle of this new history could be the use of international standards, instead of the idea of an essentially developing national art. Should they exist, these standards themselves are subject to constant change. The centre-periphery division of Europe, seemingly holding water as late as the 1980s, was put in doubt not only by the disappearance of the physical borders between the East and the West, but also by the appearance of the myth - in the sense promulgated by Bourdieu's - of globalisation. In the visual arts, several critics and curators noticed, as early as the late eighties, the simultaneity of more or less comparable practices in the East and the West, the growing significance of non-western curators. Beside global presence, globalisation for many meant a global dialogue, something favoured especially by the advocates of network models: they held that thanks to the new media - video, computer and installation - a new visual idiom would emerge that facilitates dialogue. The same optimistic view of internationalization was reflected in the euphoria with which the spread of biennial exhibitions was welcomed. Since in the rarest of Hungary did not participate at the organization of major events in the visual arts, and Hungarian artists were present at large international exhibitions only on the rarest of occasions, beside its global presence, the global "visibility" of Hungarian art also suffered.²

If the institutions still manifest problems that would hold the classic periphery, the globalization of international art has brought about a fundamental change in Hungarian art. While the international scene seems to have opened for artists and curators, more and more of whom avail themselves of the opportunity (in exchange programs, through increased mobility), it seems that the compulsion to prove themselves, the western complex that has retarded since the war, seems to be abating. Though in the level of experience (from an eastern viewpoint) the centres-peripheries network still seems a reality, the appearance of a new generation of artistic professionals, the wider opportunities available for artists, the transformation, however slow, of the institutions, may provide conditions that enable the eastern participants to tap in on the international exchange of ideas. All this may result in a situation where Hungarian art, which appears familiar due to its proximity but has in fact become unknown in Germany, may find new ways to the audience even in the form of national exhibitions that provide an overview of fresh Hungarian art which is trying to get rid of its complex.

neben der globalen Präsenz der ungarischen Kunst auch deren „globale Sichtbarkeit“.

Über die institutionellen Probleme hinaus, die für die klassische Peripherie immer noch kennzeichnend sind, ist jedoch durch die sich globalisierende internationale Kunst in einer wichtigen Frage ein Wandel in der ungarischen bildenden Kunst erfolgt. Parallel dazu, dass sich für die Künstler und Kuratoren ein internationaler Raum geöffnet hat, und sie diesen in den vergangenen Jahren auch zunehmend nutzen (Influenz von internationalen Austauschprogrammen, Anlässen der Biennales, scheint der für die Zeit nach dem Krieg kennzeichnende kampflose Wunsch, sich zu beweisen, der West Komplex, nachzulassen). Obwohl die Existenz von Zentren und Peripherien auf der Ebene der Erfahrungen (vom Osten aus gesehen) weiterhin als Realität erscheint, kann das Auftauchen der jüngeren Kunst vermittelter Generation, der breitere Bewegungsraum der Künstler, der langsame - doch erfolgende - Wandel der institutionellen Struktur eine Möglichkeit zum organischen Anschluss an den internationalen Gedankenaustausch schaffen. All dies kann bedeuten, dass für die ungarische Kunst, die durch ihre Nähe bekannt erscheint, doch in Deutschland trotz allem allmählich unbekannt geworden ist, auch nationale Ausstellungen, die wenn Querschnitte der Frühen, sich von ihren Kontingenzen befreienden ungarischen Kunst präsentieren, einen Weg in Richtung neuer Möglichkeiten der Rezeption eröffnen können.

¹ Kővecsei István: *Intérgy Bródy Ákosról* (Vormittels Interview mit Ákos Bródy). *Exindex*, 12. März 2001, www.exindex.hu

² Kállai, Erő: *Magyar művészet külföldön* (Ungarische Kunst im Ausland). In: *Magyar Érté*, Budapest, Januar 1927, 5-10.

³ Scheps, Marc: *Kunstwelten im Dialog*. In: Marc Scheps, Ylmarz Diezler und Barbara Thiermann (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog - von Guggen zur globalen Gegenwart*. Köln 1999, 16-20.

⁴ 1980 wurden weltweit insgesamt sechs Biennalen veranstaltet, von denen drei in Westeuropa stattfanden, heute hat die Zahl der Biennalen bereits neunundvierzig erreicht, davon befinden neunzehn auf dem Westens.

⁵ József Mihály Kővecsei: *Intérgy Bródy Ákosról* (Indirect interview with Ákos Bródy). *Exindex*, March 12, 2001, www.exindex.hu

⁶ Kállai, Erő: *Magyar művészet külföldön* (Ungarische Kunst im Ausland). *Magyar Érté*, Budapest, January 1927, 5-10.

⁷ Marc Scheps: *Kunstwelten im Dialog*. In: Marc Scheps, Ylmarz Diezler und Barbara Thiermann (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog - von Guggen zur globalen Gegenwart*. Cologne, 1999, 16-20.

⁸ In 1980 there were six biennales organized the world over, of which three were held in the West; Today there are forty-nine, of which nineteen are organized in western countries.

Marcell Esterházy

GESPRÄCHSCOLLAG

mit Marcell Esterházy

Edt Molár: Warum gerade Schmetterlinge? Ist dieser Entwurf, dieses Bildes nicht süßlich? Es ist poetisch, jedoch irgendwie auch naïv das Träumen in der Natur in den kalten Ausstellungsräumen zu schmuggeln...

Marcell Esterházy: Mit den Schmetterlingen kann man bestimmte menschliche Eigenschaften genau modellieren. Diese Insekten benutzen, so wie viele andere Lebewesen, in ihrer Orientierung den Mond als Bezugspunkt. Mit der einfachen Bewegung, mit der wir eine Lampe einschalten, stürzt das ganze System um, und von da an nimmt ihr Leben eine neue Richtung. Eintretend an den Ausstellungsportalen in den separat aufgetragenen Räumen, entfällt auf einmal ein sehr beruhigender Zustand der wie Du es schreibst - in der Natur. Selts, zugleich bemerkbar wie nach einiger Zeit, dass diese Schmetterlinge, verziert wie eine Lampenleuchte herum, tatsächlich unkommen.

M. E.: Du wählst einen Raum an, den du zur Mediation geeignet ist?

M. E.: In gewisser Hinsicht ist es ein Meditationsraum, und dem ähnlich erfordert er am Anfang eine ernsthafte Konzentration, denn wir sind an einem Ausstellungsraum, an dem man auch noch vieles andere aufnehmen können muss. So benötigen wir, wenn wir in den dunklen Raum treten, Zeit, um das ruhige Tempo aufzunehmen, genau deshalb, damit wir danach in den bewohnten Raum hineinwachen und unsere Betrachtung fortsetzen können. Das ist eine Art „Haltestelle“ innerhalb der Ausstellung, an der wir uns ausruhen können, wobei ich hoffe, dass der Besucher mehr als ein zahnweiches Nickerchen bekommt.

M. E.: Was für ein Bild vom Besucher hast Du in Deinem Kopf, wenn Du an die fertige Installation denkst? Einen Ausnahmenden, der den Raum ruhig nutzt und vielleicht gar in die Stimmung hinein schmilzt? In welchem Verhältnis Deine anderen Arbeiten zu den klassischen Ausstellungsräumen?

M. E.: Nicht nur bei diesem Werk, doch bei fast allen meiner Arbeiten, die in letzter Zeit entstanden sind, rechte ich auf die Aktivität des Besuchers. Im vergangenen haben Jahr habe ich an einer Installation gearbeitet (m.u.m. v2.5), bei der der Besucher nach eigener Lust und Laune verschiedene aus Beton angefertigte Modellen von Stadtteilen hin- und herschieben, sie anordnen kann. Meine Arbeiten haben auch immer eine spielerische, eine ein bisschen humorvolle Seite, weshalb sie vielleicht leichter aufnehmbar werden. In ihrem Fall tritt der Zuschauer „wie bitten Sie, das Kunstobjekt nicht zu berühren“ - Effekt nicht ein. Sie passen sich leicht an die verschiedenen Räume an - seien es traditionelle Ausstellungsräume, ein öffentlicher oder privater Raum -, wobei hinzugefügt werden muss, dass sie natürlich, auch wenn sich ihre Bedeutung nicht völlig verändert, um eine neue Perspektive

MISCELLANEOUS CONVERSATIONS

with Marcell Esterházy

Edt Molár: Why butterflies, of all things? Isn't this image, this proposition, somehow a bit poetic, but is it not somewhat naïve to try and smuggle a situation of daydreaming on the bottom of nature into the cold exhibition room?

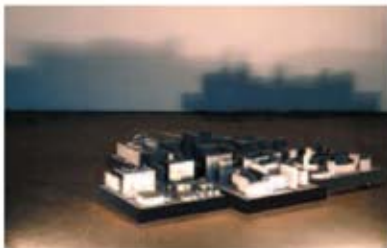
Marcell Esterházy: With butterflies, you can fairly accurately model certain human qualities. These insects, like many other animals, use the moon to orient themselves. By the simple act of turning on a light, we upset their system, and their life takes a sudden turn. When you enter that partitioned-off space within the exhibition space, you enter a very relaxing, and what you call natural, state, but sooner or later you realize that these butterflies, lost in orbit around the lamp, are in fact dying.

M. E.: Did you want to offer a space for mediation?

M. E.: It is, to a certain extent, a space for meditation, and it certainly requires the kind of concentration at the beginning, as you are inside an exhibition space, where a number of other things also demand your attention. So when you enter the dark space, you need some time to adapt to the quiet tempo, which is necessary if you want to continue the contemplation when you go back into the brightly lit space. This is a "resting place" of a kind within the exhibition, where I hope visitors get more than a 10-minute nap.

M. E.: What sort of a recipient appears in your mind when you think about the finished installation? One who is brave in their use of the space, and is ready

Marcell Esterházy | m.u.m. v2.5, 2006
installation, concrete, wood, 150x150cm



auf jeden Fall bereitwillig werden.

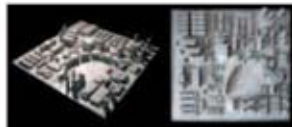
Wenn der Betrachter die von mir angebotenen Möglichkeiten nicht nutzt, dann bleibt die Arbeit in einzelnen Fällen unvollständig, wie im Falle der Tratschmaschine (Plekykaps). Die Tratschmaschine ist sowieso auch deshalb ein spezieller Fall, weil sie, sowohl im übertragenen als auch im wirklichen Sinne, eine „Vermittlerin“ ist. Sie ist in der Lage, Kontakt zwischen zwei Menschen herzustellen, die sich gegenseitig vielleicht überhaupt nicht kennen, vom Tratsch selbst ganz zu schweigen, der eine wirkungsvolle, zugleich sich leicht modifizierende Informationsstrategie ist.

... Wie der Tratsch selbst, so stellt auch die Tratschmaschine von Esterházy zumindest zwei Sprecher, Zuhörer, Komplexer und Intimität voraus. Der Gebrauch der auf den Blick hin als Skulptur erscheinende, ihre Maschinenwesen und ihre Funktion nur während des Gebrauchs während Konstruktion im Café des Tratsch, in einem öffentlichen Raum, erschafft über den Köpfen und hinter dem Rücken der dort Sitzenden das grundlegende eine Umfeld des Tratschs, auch wenn das Medium der Schallwellen und des Informationsaustausches die gleiche Luft ist wie jene, die die dort nichts ansehend stehenden Anderen einatmen... Nicht das Auge und das Sehen, das Denken und das Ablesen ist der zentrale Punkt des Werkes und der Informationsraum, sondern das Ohr. Wenn das Auge im Sinne der obalarzontischen Tradition der westlichen Kultur das Instrument der Erkennung der Wahrheit ist, dann ist der Tratsch das Medium der Verschweigerung der Wahrheit, jenes der kontrabürokratischen Geizhals. Was Anderen könnte die Tratschmaschine sein, als ein Beobachter, das das mit dem Rücken zueinander Stehen, den fehlenden Augenkontakt voraussetzt? Der Tratsch erzeugt nicht von der Wahrheit, dem Auge, den sich anderen Augen verborgenen Erörterungen, sondern vom Ohr, dem im Ohr Flüstern, der Geheimen, hinter dem Rücken der anderen, ja sogar vor dem Rücken des Adressaten... - Agnes Inreval

M. E.: Der Schmetterlingseffekt funktioniert in gewisser Hinsicht auf ähnliche Weise, das heißt er rechnet auf eine aktive Einstellung der Besucher, doch haben wir hier Dank der Installation nicht Kontakt zu anderen, sondern diese Arbeit bietet vielmehr die Möglichkeit einer Art Wendung zum eigenen Inneren hin an. Der Raum selbst, in dem dieser Zustand entsteht/entstehen kann, ist ein sehr vereinfachtes Umfeld, durch Schallschirmung und der Reduktion des Lichtes auf das Minimum versucht ich alle möglichen störenden Faktoren fernzuhalten, damit wir uns bequem hinlegen, und uns sowie ausschließlich auf die dort drin sich ereignenden Dinge konzentrieren können. Der Platz zum Liegen ist zum Beispiel auch weder nicht zu groß, noch zu klein, da ich keinen gemeinschaftlichen Raum erschaffen will, ihn jedoch zugleich auch Gesichtspunkte der Bequemlichkeit bestimmen.

M. E.: Ablesen wir im Sinne des oben Ausgetragenen von einer Art Dienstleistung sprechen?

M. E.: Bis zu einem gewissen Maße kann man dies als Dienstleistung betrachten, doch glaube ich nicht, dass dies in dem Sinne möglich wäre, wie es seit den 1960er Jahren in der bildenden Kunst der Gegenwart zu sehen ist oder wie dies die als Service betriebene Ausstellung 2001 in der Budapesti Kunsthalbe vorgenommen hatte. Das für Service angefertigte Attendatoneur ist keine gemeinsame Arbeit mit Gülor



Marcell Esterházy | m.u.m. v2.5, 2006
installation, concrete, wood, 150x150cm

even to nod off? How do your other works relate to the classic exhibition space?

M. E.: For some time now, I have been expecting the viewer to be active. For the past six months I have been working on an installation (m.u.m. v2.5, in which visitors are encouraged to rearrange concrete models of quarters of a city. These works always have a playful, somewhat humorous aspect, which may make them more digestible. So note of your "Please don't touch" signs here. They easily adopt to new spaces - whether a traditional exhibition hall, public or private space -, where, if their mounting doesn't change completely, they certainly acquire new perspectives. In some cases, when the viewer refuses to take the opportunity I offer, the work remains unfinished, as in the case of the Group Machine (Plekykaps). The Group Machine is also special because it is a "medium", both in the concrete and the figurative sense, it can establish a relationship between two persons who may not even know each other, not to mention gossip itself, which is an effective and flexible strategy for sharing information.

"(Like gossip itself, Esterházy's Group Machine presupposes at least two conversing parties, two accomplices - and intimacy. What looks like a naive complexity when set of use becomes mysterious for creating the intimate atmosphere necessary for gossiping, and does that in a public space, the café of Tratsch, when functioning, it uses the same air to transmit sound waves and exchange information that the unsuspecting others are breathing in... You understand the work, gather information, not with your eyes, but with your ears. If the eyes are the means of learning the truth - as it is in the ocularcentric Western tradition - then gossip is the medium of hiding the truth, of confabulation. What could a Group Machine be other than a giant ear that requires the conversers to stand back in back, to avoid eye contact? What gossip is about is not truth, the eyes and what strikes into sight, but secret, the rare, whispering behind each other's back." - Agnes Inreval

M. E.: To a certain extent, Butterfly Effect functions similarly, in that it relies on the attitude of the visitor. Thanks it is its nature, however, this installation offers contact not with others, but with oneself; it encourages introspection. The space itself (in which this state may) come about is very simple: I use insulation and very dim lighting to filter out as much interference as possible, so you can be down comfortably and concentrate on only what is inside. The bed itself is neither too small, nor too large, as I

Kerekes, Krisztián Kródló und Csaba Szentesi) muß die Aufmerksamkeit richten, sowie die Zeit, die wir der Aufnahme eines Kunstwerkes opfern. Die Populärstilzitate auf den laufenden Lichtreklamen, auch wenn sie nicht ganz richtig waren, wirkten wie eine tatsächliche Dienstleistung, denn sie machten die Besucher darauf aufmerksam, welche Werke es sich unbedingt zu betrachten lohnt, beziehungsweise warum für den Künstler selbst eine Art Rückmeldung hinsichtlich seiner eigenen Arbeit.

Der Ausstellungsraum war an sich schon mit Bewegungssensoren, als Teil des Sicherheitsystems, ausgestattet. Diese Sensoren nutzten die Ersteller des Attendometers, um mit der Hilfe eines Computers die Bewegungen der Besucher zu beobachten und aufzuzeichnen. Das heißt vorregistriert einen Aspekt des Verhaltens der Betrachter, nämlich jener, wie sie viel Zeit vor jeweils einem Werk verbringt. Die auf diese Weise erhaltenen Zahlen, die die Sekunden bezuscheln, wurden mit Hilfe einer virtuell anvisierten Form in Punkte, ähnlich den Punkten an der Börse, umgerechnet, und diese sich ständig verändernden Werte zeigte ein eindimensionales Display kontinuierlich an. Diese heutzutage rein Lichtkunst mögliche Spielart der optischen Anzeigegeräte, war wie viel wert sein? – Aniko Birci

M. E.: Ausstellungen, die sich mit der Frage der Kunst als Dienstleistung beschäftigen, haben die Merkmale gefunden und die Anwesenheit auf diesen die möglichen Situationen der Aufnahme von Kunst...

M. E.: Tatsächlich ist damals zum Beispiel die AVZÖÖ (Traffó, 2002) Ausstellung als Dienstleistung fungiert, auf der die eingeladenen Künstler auf Grund von Antworten auf Fragebögen in Zusammenhang mit der zeitgenössischen bildenden Kunst zu arbeiten angefangen haben. Ausschließlich für diese Ausstellung entstand meine Arbeit *Der Künstler als Geforderter, der Rezipient als Annehmender* (Az alkotó mint adogatott, a befogadó mint fogadó), in der gerade diese oben bereits erwähnte, verändernde Rolle des Betrachters in den Mittelpunkt gerückt ist.

„Mit einem dieser, die die Fragen beantwortet hatten, ist Esterházy Squash spielen gegangen, und er hat das gemeinsame Spiel dokumentiert, was schließlich angestellt wurde. Die Initiierung dieser Frage und des Dialogs an sich richtete sich in dieser Form schon von allein auf provokative und ziemlich ironische Weise der Frage der Autonomie der Kunst, der Problematik der Kunst als Dienstleistung. Ziel der den Dialog generierenden Situation ist es, eine weitere Situation zu erschaffen. Das Werk ist in diesem Fall vielleicht gar keine Dokumentation, sondern das Spiel selbst, die Entschaffung der eigentümlichen Situation. Die Rolle des Betrachters verändert sich von der des passiven Besuchers zu der des Gesprächspartners, des Partners, des Spielkameraden.“ Edith Molnár

M. E.: In Falle von Schmetterlingspaar ist die Installation selbst eher ein Requisit, eine Prothese, die die Aufnahme der an der Decke erscheinenden Videos unterstützt. Zugleich, wenn der Besucher eintritt, das heißt wenn man genügend Zeit drin verbringt, wenn man ausreichend Zeit hat, um einen veränderten Zustand der Aufnahme anzunehmen, und wenn man auf die Wirkung des Videos hin seinen Weg durch die Ausstellung auf eine andere Weise fortsetzt, dann ist dies schließlich doch an eine Art von Dienstleistung zu denken.

didn't want to create a social space, but wanted to make it as comfortable as possible.

M. E.: In the light of this all, can we call this a service?

M. E.: You can consider it a service to a degree, but not in the sense it appeared in contemporary art from the nineties on, or as it was represented in Micsarok's 2001 exhibition, *Service. What Labor Kerekes, Krisztián Kródló, Csaba Szentesi and I created for Service*, the Attendometer was monitoring what viewers looked at, and how much time they devoted to a work of art. If not entirely accurate, the popularity figures, which we made public on displays, did offer a service by informing visitors on which works were especially well seeing, and providing the artists with a sort of feedback.

“The exhibition space already had motion detectors, as part of the security system. The creators of the Attendometer used these sensors to monitor and record the visitors' movement, with the help of a computer. They collected data, in other words, on a certain aspect of the viewers' behaviour, i.e. how much time they spent before a given work. They converted the seconds, with what must have been a simple formula, into scores, which were then scrolled continuously on an electronic message board like at a stock exchange. The running red figures indicated the current worth of each artist.” – Aniko Birci

M. E.: The organizers of exhibitions dealing with art as a service have often found you, and you always made the possible position of the recipient your subject...

M. E.: KYZÖÖ (Traffó, 2002), for instance, indeed worked as a service, because the invited artists started to work with a knowledge of answers given to a questionnaire on contemporary art. It was specifically for this exhibition that I made *The Creator as Server, the Receiver as Striker* (Az alkotó mint adogatott a befogadó mint fogadó), which focused on the different role of the viewer you mentioned.

Esterházy went to play squash with one of the respondents, documented the match, and then exhibited it. Asking the question and initiating dialogue in this particular manner was of course a provocative and ironic approach to the autonomy of art and the problem of art as service. The situation generating the dialogue was meant to produce another situation. The work in this case is probably not the documentation but the match itself, the creation of a particular situation. The viewer's role shifts from that of the passive visitor to that of an interlocutor, partner, playmate.” – Edith Molnár

M. E.: In the case of the *Butterfly Effect*, the installation itself is more of a prop, an appliance to help appreciate the video projected onto the ceiling. Then again, if the outcome is ideal, that is to say, you spend enough time in there to assume a different state of perception, and you go on to see the rest of the exhibition in a different mood, thanks to the video, then it might be considered a service of sorts.

PSYCHÉ

Emmanuel Hermange

Die Kunst von Marcell Esterházy ist durch die überraschende Vielfältigkeit seiner Projekte und Experimente gekennzeichnet. Diese Vielfalt entspringt zum einen jener konzentrierten Aufmerksamkeit, die er für die gefundenen Bilder und Kontexte aufbringt – ebenso bei alltäglichen Tätigkeiten wie auch in der Kunst –, zum anderen jener Leichtigkeit, mit der er in dieselben einsteigt. Seine scheinbar spielerischen Arbeiten – bei denen die Ironie ganz nah angedeutet ist – entstehen im Grunde genommen aus dem Verkehren zwischen Bild, Sprache und Situation.

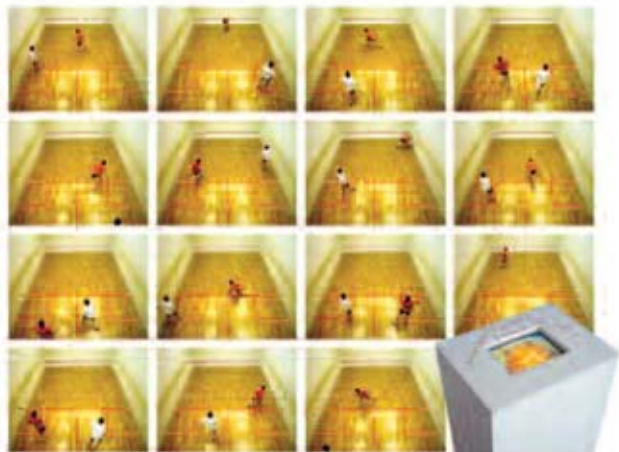
Vor seinem Kunststudium in Budapest sammelte Marcell Esterházy gefundene Fotografien. Seine Sammlung besteht heute bereits aus mehreren tausend Stücken. Seine künstlerische Tätigkeit entstand also aus einer Art Humus von Bildern, aus deren Erreichbarkeit, Stofflichkeit und ihrer irdischen Existenz – das sie ein Stück der vergangenen Zeit bewahren. Gens seiner ersten Werke *Wedergrad* (Művelő, 1998) macht gerade diese eigenartige Spannung zwischen dem Bild und dem Gegenstand, der als dessen Träger dient, offensichtlich. Die an Gelb-Bad gemachten Fotos liegen an mit Heißwasser gefüllten Reagenzglasröhrchen verpackt. Zum

PSYCHÉ

Emmanuel Hermange

Marcell Esterházy's art is characterised by a surprising diversity of projects and experiments. The diversity itself has two sources: it derives, on the one hand, from the concentrated attention he pays to images and contexts he finds – whether during his everyday routine or his art –, and the madness, on the other, to intervene in them. Apparently frivolous – irony is never a distant possibility –, his works emerge from between image, language and situation.

Already before starting to study art in Budapest, Marcell Esterházy was collecting found photographs. His collection now numbers thousands of items'. His artistic work was born, as it were, on a compost of images, their availability, material and intimate quality, the way they preserve parts of the past, one of his first works, *Buttery Grave* (Művelő, 1998) highlighted exactly this, the peculiar tension between image and the object that carries it. The pieces of the photo made in Gelb-Bad are sealed in test tubes filled with thermal water. At the end of their dissolution nothing remains but what can be



Marcell Esterházy | *The Creator as Server, the Receiver as Striker*, 2002 video installation





Marcel Esterházy | v.a. v.J. 2004
DVD, 20min, (stille)

Ende des Zerfallprozesses bleibt dann nichts anderes als ein abgegraberter Überrest, eine „Bild-Ablagerung“. Esterházy's Gestirb stellt der Bilderzerstörung jedoch fern, vielmehr zeigt er die Alchemie unseres Verhältnisses zu den Bildern in einer zugleich ironischen und lyrischen Weise. Als wolle er suggerieren, dass eine Flüssigkeit mit Heilwirkung, ein räuberischer Stoff aus vielstetig von dem unerschütterlichen Glauben an die Bilder, an das durch sie verkörperte, sich ewig erneuernde Versprechen halten könnte. Auch in anderen Werken setzt sich das Nachdenken über die Perception der bekannten Bilder fort. Die Serie *Originalcopy* beispielsweise, mit der er 2001 begonnen hat, folgt sich wiederholende Series von menschlichen Gestirben oder Motiven in bekannte Szenen oder in Aufnahmen von Gegenständen mit Hilfe eines Computereverfahrens oder einfacher Schreibtechnik. Die so entstehende Vermischung hinterfragt die Möglichkeit des Erzählens, und zwar in widersprüchlicher Weise: Verwirrtläßt man dieselbe Gestalt in verschiedenen Positionen im gleichen Raum, erweckt man die Wirkung einer Erzählung; zugleich macht es dieselbe auch unmöglich, denn es stößt die Regel der Einheit der Zeit um, die eine sich in Standbild entfaltende Erzählung voraussetzen würde.

Zweilen gestirbt Esterházy gefundene Bilder nicht neu, sondern erfüllt sie selbst mittels Fotografie oder Videoaufnahme. Dies sind verschiedene, aus dem Alltag beschriebene Szenen, wie etwa eine Aufnahme von einem sich besonders langsam bewegenden alten Mann beim Mittagessen mit seiner Familie, die mit einer einzigen Einstellung aufgenommen wurde (v.a. v.J. 2004). Die Geschwindigkeit beim Abzählen des Videos ist so beschleunigt, dass es den Anschein haben soll, der Mann esse in normalen Tempo, während seine Umgebung außerordentlich aufgelockert und nervös ist. Die einfache Manipulation des Vergehens der Zeit reicht dazu aus, dass sich die Unmöglichkeit eines Verhaltens - oder eher dessen Inkongruenz - von einem Punkt auf den anderen verschiebt. Mit ähnlichen Verschiebungen spielt Marcel Esterházy in einem Teil seiner Werke, die er seit dem Jahr 2000 angefertigt hat und bei denen ihn immer einzelne

considered a precipitate of the pictures. Yet Esterházy's gesture is far from being iconoclastic; if anything, it represents, ironically and poetically, the alchemy of our relationship to images. As if he were suggesting that a medicinal liquid, a natural material may cure us of our unwavering faith in images and the ever renewing promise they represent.

Other works carry on his musings on the perception of familiar images. In *Originalcopies* a series he started in 2001, he places human figures or other motifs repetitively into familiar scenes or photos of objects, with the help of a computer or a simple pair of scissors. The resulting uncertainty questions, in a contradictory manner, the possibility of storytelling: repeating the same figure in the same space in different postures creates a narrative impression; with the same gesture, it renders narration impossible by breaking the convention of the unity of time that a narrative unfolding in a still image would presuppose.

Sometimes the images he transforms were not found, but made by him, using photography or video. They are quotidian scenes, as the food shot of an old man during lunch times, whose motions are exceptionally slow (v.a. v.J. 2004). The photo is sped up only so that the man may appear to be eating with normal speed, while those around him are in the grips of extreme anxiety and nervousness. It is enough to simply manipulate the way time passes to shift the focus over what is normally considered abnormal or incongruous behavior.

Esterházy has used similar shifts in several of his works since 2000, all of which were inspired by certain aspects of communication: the use of signs, the means of message transmission, the measuring and control of reception. In 2000, he planted two signs at Bilikon, in a part of the lake where bathers tend to go to relax themselves: two signs he borrowed from the Gent and Ladies on the beach (Bilikonsee, 2000). Achtungsbanner, a fictitious road sign that seems to direct its imagery from fairy tales, operates in the same spirit, as it is meant to be placed near artistic institutions to warn of the appearance of artists. *Genius Machine* (Esterházy, 2000), which consists of two facing satellite dishes, exploits a simple acoustic phenomenon to enable two people to chat, even whisper, at a distance of 15 meters. The *Attenkammer I* is a device to measure the amount of attention exhibition goers devote to the works, with which Esterházy highlights the phatic function¹ of the exhibition, the control of reception and the audience, the "viewer moment" that first gripped the world of art twenty years ago. Finally, there came a video installation in 2002 to complement his reflections on the conditions of the reception of the work art: *The Creator as Server, the Receiver as Striker* (2002) is a phatic animation that runs on a monitor mounted on a plinth: the pictures were taken during a squash match between the artist and a person chosen on the basis of the answers he gave to a questionnaire on contemporary visual art.

All the projects mentioned seek to interfere with the recognition of the distinctive characteristics of the work of art. They examine what is at stake in the

Aspekte der Kommunikation inspirierten: die Verwendung von Zeichen, das Instrumentarium zur Vermittlung von Nachrichten, das Messen und Überwachen des Empfangs von Nachrichten. Im Jahr 2000 platzierte Esterházy in Bilikon, in einem Teil des Sees, an dem die Badegäste regelmäßig ihre Notdurft verrichten, ohne die Genehmigung oder Absprache mit den Personen, die den Ort nutzen, zwei von der Toilette vor Ort entlehnte Plättchen – für Herren und Damen (Bilikonsee, 2000). Bei Achtungsbanner erwanderte er – einem fiktiven Geländekennzeichen folgend – ein fiktives Plättchen, das aussieht, als sei es der bällischen Welt von Eibensmärchen entsprungen, um damit die mögliche Präsenz von Künstlern in der Nähe künstlerischer Zentren zu markieren. Die aus zwei einander zugewandten Satellitenschüsseln angefertigte Tratschmaschine (Platzspiel, 2000) macht dank eines einfachen akustischen Phänomens möglich, dass zwei Personen flüsternd eine geheime Unterhaltung miteinander führen können, obwohl sie 15 Meter voneinander entfernt stehen. Mit dem Werk *Attenkammer I* – einem Gerät, mit dessen Hilfe gemessen und überwacht werden kann, welche Aufmerksamkeit die Besucher der Ausstellung den werken zuwenden – macht Esterházy auf die phatische Funktion der Ausstellung aufmerksam, auf die Überwachung der Rezeption und Publikum, auf jene „Betrachter-Maschine“, von der die Kunstwelt seit zwanzig Jahren besessen ist. Und schließlich werden diese Überlegungen zu den Voraussetzungen der Rezeption von Kunstwerken durch die Videoinstallation *Der Künstler als Bediener, der Rezipient als Annehmender* (Az akadémia mit adogató, a befogadó mit fogadó, 2002) ergänzt: Auf dem in ein Postament eingebauten Bildschirm sieht man eine Fotomontage, die Bilder entstanden bei einem Squashmatch. Der Partner des Künstlers ist eine Person, die er auf der Grundlage von Fragen und Antworten einer Meinungsumfrage zur zeitgenössischen Bildkunst ausgewählt hat.

Die Künstlerin stellt sich in jeder der beiden zeitgenössischen Plättchen vor, die Erkenntnis der unterschiedlichen Zeichen von Kunstwerken durch den Betrachter zu bringen. Die Werke beschäftigen sich mit der Frage, was die künstlerische Tätigkeit in einer Zeit ausmacht, in der ihre Verwirklichung in der postmodernen Sackgasse, in der Zeit der Globalisierung voran schreitet, dass der Künstler sich über die Fragen der Kommunikation und im speziellen der Logik der Kulturpolitik vollkommen im Klaren ist.

Die auf der Ausstellung zu sehende Videoinstallation *Schmetterlingsparade* (Pillangó parád, 2006) folgt sich ebenfalls in diesen Gedankenkreisläufen. Das Werk, das dem Betrachter einen angeregten, zum Relaxen, Ausruhen oder Nachdenken geeigneten Raum bietet, gehört deutlich in den Kreis der *esthétique relationnelle* (relationale Ästhetik), die von Nicolas Bourriaud² Ende der neunziger Jahre mit soziologischen Begriffen wie Konvivialität (überpersönliche Beziehungen und Geselligkeitsformen) und Verlaun (relaxance) beschrieben wurde. Der auf bequemen Matratzen und weichen Kissen liegende Besucher kann an der Decke ein beruhigendes Bild betrachten, das auf eine runde Leinwand projiziert wird: der Reigen von als Schattenspiel erscheinende Schmetterlingen vor einem malten Leuchtreis – als hätte man das Mündliche. Die in einer Sommernacht aus der Draufsicht aufgenommene einfache Lampe wird zu einer Wunderlampe, sie erinnert an die Geister beschwörenden Zauberspiegel des 19. Jahrhunderts. Doch wenn der



Marcel Esterházy | A.J.M. v.2.X, 2005, video loop (stille)

artistic activity, doing which in the age of globalization and the impasse of the postmodern is assuming that the artist is completely familiar with the peculiar logic of communication and cultural policy.

The video presented at this exhibition, *The Butterfly Effect* (2006), belongs to this set of ideas. The work, which offers a space for its audience where they can relax, like a nest or hole, is an explicit example of a relational aesthetic, which Nicolas Bourriaud² described in the late 1990's, with sociological terms like sociability and relaxance. Lying on a comfortable mattress, the viewer is watching a relaxing scene projected onto the circular screen overhead: a shadow play of butterflies swirling around a disk of light that looks like the moon. The simple light he recorded on a summer night becomes a magic lantern, revealing 10th-century phantasmagoras. But if the comfortably lying viewer is ready to give more thought to the vision, they will realize they are watching not only a children's show, but also a veritable dance macabre. For most of the butterflies, which emerged from their pupae that morning, will die, with their wings lit up by the deceptive source of light, which attracts them and deflects them from their natural beacon, the moon. "As if driven and blinded by a passionate mania, they cannot see the danger," writes the artist. In Esterházy's construction the image is metaphor pared to a minimum, a model in which the basic principle of human life is concentrated. Old Greek confirms this intuition, as "psyché" both meant human soul and butterfly, according to mythology, Prometheus modelled man's body from clay, and Athena breathed life into it in the form of a butterfly. As a butterfly emerging from the pupa, the soul too is reborn through trials to reach wisdom. In the

Betrachter es sich bequem gemacht hat und bereit ist, sich die wirkliche Situation bewusst zu machen, nimmt er über den ersten Anblick einer Kindervorstellung hinaus wahr, dass er der Zuschauer eines wahren Totentanzes ist. Denn die Mehrzahl der an jenem Morgen aus den Puppen geschlüpften Schmetterlinge strübt, ihre Flügel verbrennen in dem Inneren der leuchtenden Lichtquelle, die sie anzieht und sie vom suspendierten natürlichen Licht, dem Mond, ablenkt. „An ob sie leidenschaftlicher Illusionen sie treiben und verbrennen würde, sie sehen die Gefahr nicht“ – so schreibt der Künstler, Esterházy baut das Bild wie eine ganz reduzierte Metapher, wie ein Modell auf, in dem die Essenz des menschlichen Lebens erscheint.

Die altgriechische Sprache bestärkt dieses Gefühl, denn das Wort „psyche“ bezeichnet gleichzeitig sowohl die menschliche Seele als auch den Schmetterling. Nach der Mythologie hat Prometheus den menschlichen Körper aus Lehm geformt und Athene hat ihm einen Schmetterling eingehaucht, um ihn zum Leben zu erwecken. Wie der aus der Puppe schlüpfende Schmetterling, so wird auch die menschliche Seele im Laufe von Prüfungen immer wieder neu geboren, um zur Freiheit zu gelangen. In der Installation ist diese uralt symbolische Bindung mit einer anderen, späteren, kombiniert, und zwar den wissenschaftlichen Forschungsergebnissen des amerikanischen Meteorologen Edward Lorenz. Lorenz sprach 1963 als Erster von „Schmetterlingseffekt“, von der Bedeutung dessen, welche erst zu nehmender Auswirkung ganz kleine Fehler, von denen man bislang meinte, sie könnten vernachlässigt werden, in solchen Berechnungen haben können, die Ergebnisse wissenschaftlicher Beobachtungen oder Experimente sind. Daher stammt seine berühmte gewordene Frage: „Kann der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen?“ Diese Entdeckung, welche die Chaostheorien der Physik eines Tages vielleicht bewiesen werden, wurde später zum Ausgangspunkt eines neuen Gedankens, der Wirkung, die auf die Welt ausgeübt wird. Denn sie bekräftigt jene Vorstellung, dass eine ganz kleine Veränderung, die auf der Ebene des Individuums stattfindet, auf universeller Ebene eine viel bedeutendere Veränderung zur Folge haben kann. Vertrauen wir darauf – dazu ermahnt uns die Installation von Marcell Esterházy mit sanften und positiven Mitteln, der Zauberspiegel, in dem sich das Spielerische und das Tragische begegnen.

¹ Damit wiederholte er eine Geste, von der wir annehmen können, dass sie in Ungarn durch die von Sándor Kardos erstellte und präferierte anonyme Fotomontage, das Horus Archiv, eine besondere Bedeutung erlangte.

² Abgedruckt in: Die gemeinsame Arbeit von Gábor Károlyi, Krisztlón Orsolya, Csaba Szentesi und Marcell Esterházy.

³ In dem Werk *Essais de linguistique générale* (Paris, Les Éditions de Minuit 1963) von Roman Jakobson bezeichnet dieser Terminus den Begriff jener Beziehung, die zu jeder erfolgreichen Kommunikation notwendig ist.

⁴ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Les presses du Réel, Dijon, 1998

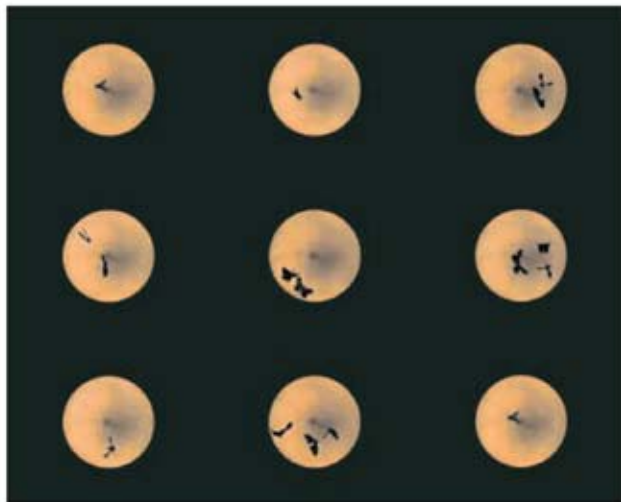
installation this ancient, symbolic meaning combines with a more recent one, the result of scientific research conducted by American meteorologist Edward Lorenz. In 1963 Lorenz was the first to propose the "butterfly effect," the potentially immense significance on the result of scientific observations of tiny errors that hitherto considered negligible. Hence the famous question: "Can a butterfly flapping its wings in Brazil cause a tornado in Texas?" The notion, which physical chaos theories may yet prove one day, later became the starting point for a new understanding of the effect of action on the world. It lent confidence to the idea that the smallest change on the level of the individual may provide a more substantial change on a universal level. Let us have faith in this – this is what with subtlety and poetry Marcell Esterházy's installation, this row playful but tragic: magic mirror, encourages us to do.

¹ With this he is repeating a gesture which we can assume has added meaning in Hungary, in the light of the Horus Archive, a collection of anonymous photos created and presented by Sándor Kardos.

² The joint work of Gábor Károlyi, Krisztlón Orsolya, Csaba Szentesi and Marcell Esterházy.

³ Roman Jakobson uses the word to denote one of the communicative functions that are necessary for successful communication (*Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963).

⁴ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Les presses du Réel, Dijon, 1998



Marcell Esterházy | *Butterfly Effect*, 2006
 (bills from the DVD)

Marcell Esterházy | *Butterfly Effect*, 2006
 (draft for the video installation)

