

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A Lipcsei Iskolától az Új Lipcsei Iskoláig
(Festészeti bumm Lipcsében)

DLA értekezés

Albert Ádám

Témavezető: Habil Kónig Frigyes DLA, egyetemi tanár

2010. október 13.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	2
2. Művelődés– és művészetpolitika az NDK-ban a szocializmus időszakában	4
2.1. Az 1950-es és 1960-as évek.....	4
2.1. Az 1970-es és 1980-as évek.....	7
2.1.1. <i>A Documenta kiállítások szerepe és jelentősége</i>	7
2.1.2. <i>Peter Ludwig szerepe a két német kultúra közelítésében</i>	9
3. A Lipcsei Iskola	13
3.1. A Grafikai-és Könyvművészeti Főiskola (Hochschule für Grafik und Buchkunst) szerepe.....	13
3.2. Wolfgang Mattheuer.....	17
3.3. Bernhard Heisig.....	19
3.4. Werner Tübke.....	22
3.5. Összegzés.....	28
4. Középgeneráció, átmenet a két iskola között	30
4.1. Arno Rink és Sighard Gille.....	30
4.3. Lipcse az 1980-as években.....	30
4.4. A két iskola között: Neo Rauch.....	32
5. Új Lipcsei Iskola	41
5.1. Az 1990-es évek vége.....	41
5.2. Festészeti iskola – festőiskola.....	42
5.3. A LIGA szerepe.....	43
5.4. A műkereskedelem egy lehetséges közösségi-piaci modellje.....	44
5.5. Tilo Baumgärtel.....	48
5.6. Christoph Ruckhäberle.....	49
5.7. Matthias Weischer.....	50
5.8. David Schnell.....	50
5.9. Martin Kobe.....	51
6. Összefoglalás	54
Rövidítések jegyzéke	58
Bibliográfia	59
Interjúk	64
Mellékletek	65
1. számú melléklet: <i>Az interjúalanyoknak feltett közös kérdések</i>	65
2. számú melléklet: <i>A lipcsei Grafikai- és Könyvművészeti Főiskola történetének sematikus vázlata</i> ..	67
3. számú melléklet: <i>Képek</i>	70
4. számú melléklet: <i>Szakmai önéletrajz</i>	95

1. Bevezetés

Magyarország kulturális kapcsolata Németországgal mindig erős volt, ugyanakkor érthetetlen, hogy a lipcsei festészetről a hazai művészeti sajtóban hosszú ideig alig jelent meg publikáció. A *Lipcsei Iskola* és a belőle kinövő *Új Lipcsei Iskola* tagjait – és elsősorban Neo Rauch képzőművészt – világszerte ismerik, megjelenésüket Nyugaton, főleg az USA-ban izgalmas jelenségként értékelik. Ez a részünkről mutatkozó szűkkeblűség azért is elgondolkodtató, mert a szocializmus éveiben paritásos alapon lehetőség volt a keleti blokk más országaiban történő tanulásra, és ennek keretében több magyar képzőművész is megfordult a lipcsei grafikai főiskolán.

Elmozdulást jelentett a holtpontról a lipcseiek budapesti műcsarnokbeli bemutatkozása 2008-ban, amelynek nyomán több írás született, ráirányítva a figyelmet erre a nálunk elhanyagolt területre.¹

Az én személyes érdeklődésem és vonzalmam a lipcsei festészet iránt még egyetemi tanulmányaim alatt alakult ki, rendszeresen látogattam kiállításait, és próbáltam tájékozódni magáról a jelenségről. Közben többször publikáltam a témáról, és később több lipcsei képzőművésszel interjút készítettem. Egyre mélyülő érdeklődésem miatt választottam DLA dolgozatom témájául a lipcsei festészet feldolgozását.

A dolgozatban arra törekszem, hogy vázlatosan bemutassam a klasszikus és az abból kinövő *Új Lipcsei Iskola* tevékenységét, a teljesség igénye nélkül, mintegy ráirányítva a figyelmet ezeknek a jelentős, gyakran ellentmondásos, viták kereszttüzeiben álló alkotóknak a fontosabb törekvéseire, munkájára.

Már a bevezetőben hangsúlyozni szeretném, hogy nem vállalkozhatom részletes, monografikus feldolgozásra. Alapvetően az érdekel, hogy mi a titka a lipcsei festészeti iskolák sikerének². Milyen társadalmi körülmények, feltételek, milyen művelődés- és művészetpolitikai meghatározottságok között jött létre az un. „*Lipcsei fenomén*”? Beszélhetünk-e azonos művészeti törekvésekről a lipcsei iskolák esetében? Ugyanis az

¹ György Péter: A németóra, *Népszabadság*, 2008. április 19. 10. o., Hajdu István: A kortársak odaát – A Lipcse-jelenség, *Magyar Narancs*, 2008.05.08. XX. évfolyam. 19. szám, 38-39. o., Hornyik Sándor: A térítő szoros olvasata – Az új lipcsei iskola képeiről (A Lipcse-jelenség/Leipzig phenomenon) *Balkon*, 2008/5, 8-14. o., Mélyi József: A lipcsei festők ideje, *Mozgó Világ*, 2008. május 34. évfolyam. 5. szám, 87-90. o., Perenyei Mónika: Disz/Kontinuitás – Konstruktív vs. Jelenség kérdése a lipcsei kortárs művészet kapcsán, *Új Művészet*, 2008/5-6. szám, 20-25. o., Muladi Brigitta: A denevérszárnyú kigyó röpte - még egyszer a Lipcse -jelenségről, *Artmagazin*, 2008/3, 28-31. o.

² A sikert nem tekintem a művészeti értékkel szinoním fogalomnak, értelmezésemben inkább szociológiai mint művészeti kategória. Azonban a művészek életében fontos, hogy társadalmilag mennyire elismertek, hogy milyen a társadalmi presztizsük. És az adott társadalomra is jellemző, hogy miként működik ez az értékelő mechanizmus.

érintett művészek közül többen tiltakoznak a „besorolás“, a címkézés ellen. Emiatt döntöttek úgy a budapesti kiállítás kurátorai (Készman József, Nagy Edina), hogy az *Új Lipcsei Iskola* helyett a „*Lipcse-jelenség*“ megnevezés szerepeljen.³

Kitűzött célomnak megfelelően a tágabb kontextus, a politikai, művészetpolitikai helyzet és annak változása mellett csupán néhány meghatározó jelentőségű képzőművésszel foglalkozom részletesebben, azokkal, akik véleményem szerint a „palettán“ más-más „színt“ képviselnek, akik fontos aktorai egy-egy korszaknak, iskolának, és ideáltipikusan képviselik a különféle lényegi törekvéseket. A témát tehát azzal is szűkítem, hogy nem foglalkozom valamennyi művészeti ággal – például a fotózással –, amelyek tágabb értelemben beletartoznak a lipcsei iskolák tevékenységébe.

Végül egy módszertani megjegyzés: a szakirodalom és saját megfigyeléseim mellett felhasználok ma élő képzőművészekkel általam készített interjúkat is.

³ Neo Rauch erről a következőket mondta: „Nem szeretjük, ha rólunk mint Új Lipcsei Iskoláról beszélnek. Nem mi találtuk ki ezt a besorolást. Létezik egy iskola Lipcsében, amely iránt néhány éve megnőtt az érdeklődés, de a városban mindig is jelen volt a festészet, még hozzá figyelemre méltó színvonalon. Csak eddig nem foglalkoztak vele. Tehát az érdeklődés volt új, amely aztán felerősödött. Volt ugyan néhány egészen érdekes „pozíció“, amelyet nem érzékelünk, de már lehetett sejteni, hogy „címke-gyártás” lesz belőle. Jobb lenne, ha rólunk mint különálló személyekről beszélnének, de ettől függetlenül büszke vagyok arra, hogy a lipcseiek budapesti kiállításán rész vehetek.” A festészetnek kalandnak kell maradnia“-Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 20. o.

2. Művelődés– és művészetpolitika az NDK-ban a szocializmus időszakában

2.1. Az 1950-es és 1960-as évek

Ismert, hogy a II. világháborúból Németország vesztesként került ki, a totális hitleri fasizmus súlyos vereséget szenvedett, kapitulációra kényszerült a szövetséges csapatok előtt. A győztesek (USA, Nagy Britannia és a Szovjetunió) döntöttek az ország további sorsáról, kialakult az a megosztottság, amely végül a Berlini fal lebontásával, a két elkülönített országrész újraegyesítésével fejeződött be.

Disszertációmhoz közvetlenül kapcsolódóan a volt szovjet megszállási zóna (Sowjetische Besatzungszone – SBZ) művelődés– és művészetpolitikai viszonyaival foglalkozom részletesebben, főleg olyan összefüggésben, hogy az hogyan hatott, miként befolyásolta a *Lipcsei Iskola* néven ismertté vált képzőművészek tevékenységét.

A háborút követő néhány évben, hasonlóan más kelet – közép európai, szovjet befolyás alatt álló országokhoz, viszonylag liberális, kevésbé bürokratikus kultúrpolitika és szervezési stratégia alakult ki. Ebben az időszakban több neves művész költözött a szovjet zónába, olyanok is, akik nem voltak a kommunista párt (KPD) szimpatizánsai.⁴ Akik abban reménykedtek, hogy gyorsan fel tudnak építeni egy új és szabad szocialista Németországot. A még meglévő hagyományok közül az új tárgyiasságra (Neue Sachlichkeit), a Forradalmi Festők Szövetsége (Assoziation Revolutionärer Bilden der Künstler – ASSO) által képviselt értékekre és az expreszív hagyományokra akarták építeni művészetüket. Ők alapvetően a Weimári Köztársaság német művészeti hagyományaihoz szerettek volna kapcsolódni.

Azonban fontos hangsúlyozni, hogy az avantgard német tradíciók már a fasizmus hatalomra kerülésével törést szenvedtek, 1933-ban az avantgard német művészet háttérbe szorult, üldözötté vált, leszakadt a nemzetközi szcénáról.

Ennek első lépése a Mannheimi rémtár (Mannheimer Schreckenskammer) című kiállítás megszervezése volt, majd 1933 szeptemberében Drezdában újabb utazó kiállítás nyílt *Elfajzott Művészet (Entartete Kunst)* címmel. A cél az volt, hogy összegyűjtsék és bemutassák azokat a műveket, amelyek “nem képezhetik alapját az új német kultúra” újjászületésének. Ezt a kiállítást 1937-ig 12 további városban mutatták be. A

⁴ KPD = Kommunistische Partei Deutschland

vándorkiállításához készített katalógus címlapján Otto Freundlich plasztikája szerepelt *Új ember* címmel. A hitleri propaganda az évszázad első három évtizedének művészi teljesítményét kérdőjelezte meg.⁵ 1937-től a nem kívánatos képzőművészeti alkotásokat a már teljes hatalommal bíró Göbbels propagandaminiszter felügylete alatt gyűjtötték be. A műtárgy – állomány egy részét raktározta a propaganda minisztériumban, egy kisebb részét visszaadták jogos tulajdonosaiknak, a harmadik – nemzetközileg értékesíthető – részét alacsony áron értékesítették külföldön. A fennmaradó műveket pedig 1939. március 20-án elégették Berlin-Kreuzberg Főtűzoltóság udvarán.⁶

A II. világháború utáni antifasiszta jellegű kultúrpolitikának legjelentősebb támogatói Karl Hofer és Conrad Felixmüller voltak.⁷

A nyugati részen ebben az időszakban meghatározó tendenciává vált az absztrakt művészet, erős antikommunista jelleggel. Thomas Karin szerint a képzőművészek a nyugati térségben Kandinskyhez és Kleehez igazodtak.⁸ Egyre inkább jellemző a francia és az amerikai lírai absztrakció átvétele.

A két vilárendszer közötti viszony megromlásával, a hidegháború felerősödésével párhuzamosan mélyült az ellentét a két német állam között is. 1947-től a szovjet megszállási övezetben felerősödött a szocialista realizmus propagálása, a művészek és a művészet párt-állami eszközökkel történő befolyásolása.⁹

Milyen alapelvek, értékek, intézmények jellemzik ezt az időszakot? A szocialista realizmus célját 1952-ben a Német Szocialista Egységpárt főtitkára, Walter Ulbricht az *'Új Ember'* (Neuen Menchen), a szocialista embertípus kialakításában jelölte meg. Az eszmény az olyan embertípus "bemutatása", aki hős aktivistaként a szocializmus építésén tevékenykedik. A művész segíti a dolgozók millióit abban, hogy haladó szellemű emberekké váljanak. A példa a szovjet és a megelőző forradalmi orosz művészet.¹⁰

A hivatalos kultúrpolitika 1952-ben és 1953-ban több vitát szervezett a szocialista realista művészet jellemvonásairól. Az 1953. márciusi III. Német Művészeti Kiállításon (*Dritte Deutsche Kunstausstellung, Dresden*) Drezdában már jól szemlélhető az elvárásoknak

⁵ Zuschlag, Christoph: *"Entartete Kunst", Ausstellungstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms, 1995.

⁶ Zuschlag (1995)

⁷ Thomas, Karin: *Zweimal Deutsche Kunst nach 1945, 40 Jahre Naeh und Ferne*, DuMont, Köln, 1985

⁸ Thomas (1985)

⁹ 1949 nyarán Berlinben a Szovjet Kultúra Házában (Haus der Kultur des Sovjetunion) reprezentatív kiállítást rendeztek többek közt Boris Joganson, Isaak Brodski, Jurij Pimenow alkotásaiból, így propagálva az igazi pártállami művészetet

¹⁰ Thomas, Karin: *Die Malerei in der DDR 1949-1979*. DuMont, Köln, 1980

megfelelő változás: a családi képek helyett ipari termelési csoportképek; ikonikus, eszményi munkás hősök; tájképként ipari tájak, bányamezők, traktoron ülő nők voltak láthatók. A képek többnyire személyes karakter – és arcvonás nélküliek.¹¹

A háborút megelőző hagyományok egyre kevésbé lettek fontosak. Az embernek szüksége van új ábrázolásmódra (Der Mensch braucht eine neue Darstellung) mottó terjedt el, amely szovjet példaképektől származik.¹² A konkrét programokat a Német Szocialista Egységpárt (SED) adta, a cél – a többi szocialista országhoz hasonlóan – a nehézipar felépítésének és a mezőgazdaság kollektivizálásának a propagálása volt. A képzőművészek megfegyverzését az állami megrendelések szolgálták, ugyanis szinte teljesen megszűnt a művészeti kereskedelem.¹³

Mindezek ellenére az NDK-ban is voltak olyan értelmiségiek, akik nagyobb szabadságra vágytak, őket a párt revizionistáknak tekintette és küzdött ellenük. Már a háború utáni első főiskolás nemzedék között is találunk olyan fiatal művészeket, akik tiltakoztak a konvencionális látásmód, a “propaganda biedermeier művészete” ellen.¹⁴

Művelődéspolitikailag fontos eseménynek tekinthető az ötvenes években az un. formalizmus vita. Ennek fókuszába a művészet és az irodalom került, a párt központi bizottsága határozott erről 1951-ben, a „haladó német művészet” érdekében. 1953-ban erős kampány folyt az absztrakt művészet ellen.

Több nevet említhetünk, akiket a fiatal generáció tagjaiként a hivatalos művészetpolitika elítélt „öncélú formakísérletei, ...lapos, és klisészerű típusképei” miatt.¹⁵ Köztük volt Tübke és Heisig is, a későbbi *Lipcsei Iskola* képviselői, akikről majd részletesen írok.

A dogmatikus időszak művelődéspolitikai törekvéseihez új intézményrendszer kialakítására volt szükség. Ennek érdekében alapították 1951-ben az Állami Művészetügyi Bizottságot (Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten), amely a későbbi években jelentős szerepet játszott a művészeti tevékenység kontrollálásában.¹⁶

¹¹ Thomas (1985)

¹² Thomas (1985), 57.o.

¹³ Thomas (1980)

¹⁴ Thomas (1985)

¹⁵ Thomas (1985)

¹⁶ Gillen, Eckhardt: „Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit” Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordneten Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktor der Philosophie an der philosophisch-historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Berlin, 2002

A korábban leírt főbb tendenciák az 1960-as évek közepéig megfigyelhetők, de kisebb módosulások voltak. Lényeges változás, hogy 1956-ban, a desztalinizálás jegyében enyhülés történt, a kiállításokon újra megjelenhettek impresszionista és expresszionista alkotások (többek között Fritz Cremer szobrász). Kapcsolatok és művészeti hatás szempontjából fontos az olasz realismo irányzat szerepe. Az irányzattal való rokonszenvezés politikailag elfogadhatónak tűnt, ugyanis gyökerei az 1930-as antifasiszta olasz művészcsoporthoz nyúlnak vissza. Az egyik művész, Gabriele Mucchi¹⁷ vendégprofesszorként is dolgozott az NDK-ban.¹⁸

Változást hozott az NDK művészetpolitikájában a második Bitterfeldi konferencia, amelyen Walter Ulbricht újraértelmezte, az új helyzetre adaptálta a szocialista realizmus fogalmát.¹⁹ Hangsúlyozta, hogy a művészeknek új hősöket kell találni, elsősorban a tudomány és a technika területéről. Úgy kell bemutatni a szocialista mindennapokat, hogy az pozitív beállítódást váltson ki a nézőben. Jó példaként említik Willi Sitte *Leuna* és Werner Tübke *Dr Jure Schulze III.* c. alkotását.

Ez az időszak a hruscsovi utópia jegyében – miszerint a szocializmus a kapitalizmust a modern technológia segítségével tudja túlszárnyalni, legyőzni – továbbra is másolja a szovjet modellt, és a marxista-leninista művészeti teóriát próbálták összeegyeztetni a technicista szemlélettel.

2.1. Az 1970-es és 1980-as évek

2.1.1. A Documenta kiállítások szerepe és jelentősége

Ennek az időszaknak a művészeti teljesítményei máig viták keresztjében állnak. A szocializmus éveiben készült alkotásokat, művészeti produktumokat nem ritkán túlzóan leértékelik, előítéllettel kezelik.²⁰ Ugyanakkor tény, hogy ezekben az években az érdeklődés megnőtt a NDK művészek munkái iránt. Az NSZK gyűjteményeibe sok

¹⁷ Magyarországon erről a művészeti irányzatról Aradi Nóra kismonográfiájából tájékozódhatunk (*Guttuso*. Corvina, Budapest, 1974)

¹⁸ Thomas (1980)

¹⁹ Az első konferenciát 1959-ben tartották a bitterfeldi kémiai kombinátban, a másodikat 1964-ben. In: Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1983.

²⁰ Wilmar, Fritz: *Zukunftsweisendes in der ostdeutschen Kunst*. In: *Utopie kreativ*, H. 157 (2003 november) 1027. o.

keletnémet művész alkotása bekerült, olykor államilag közvetített módon, amely busás anyagi hasznot is hozott. Többen szerepeltek a Documenta 6 kiállításon is.²¹

A NDK művelődés- és művészetpolitika átalakulásáról sokat elárul a Documenta kiállításokhoz való viszony változása. Ezeket az NDK-hoz térben közeli városban, Kasselben megrendezett képzőművészeti kiállításokat hosszú ideig a nyugatnémet (vagy azzá lett) művészek seregszemléjének tartották, ahol hangsúlyozták a keleti blokktól való elkülönülésüket, másságukat, a kifejezésbeli szabadságot. A változás a nyugatnémet szociáldemokraták hatalomra kerülésével kezdődött, az új keleti politika meghirdetésével (Neue Ostpolitik – Willy Brandt).²² Ennek szellemében már a Documenta 5 kiállítás fő szervezője, művészeti vezetője, Herald Szeeman 1972-ben a kortárs művészet keresztmetszetét tervezte bemutatni, amelyhez – szerinte – hozzá tartozott a szocialista realizmus is. Ehhez szerettek volna művészeket meghívni az NDK-ból.²³ Ezt a nyitási szándékot az NDK-ban politikai provokációnak tekintették, Erich Honecker elsőtitkár és Klaus Gysi kulturális miniszter nem támogatták.²⁴ De már a következő, a Documenta 6 kiállítás NDK-beli művészekkel valósulhatott meg 1977-ben. A Documenta 6 művészeti vezetője, Manfred Schneckeburger személyes meghívót küldött 1976-ban a művészeknek. Külön termet és külön katalógusrészt ígért az NDK képviselőinek, és kérte Willi Sittét, az akkori keletnémet képzőművészeti szövetség vezetőjét (VBK-DDR), hogy segítse néhány művész részvételét a kiállításon. Hosszas alku után azzal a feltétellel vehettek részt az eseményen, hogy a “legfontosabb munkákat” a VIII. Német Demokratikus Köztársaság Művészeti Kiállítása (VIII. Kunstausstellung der DDR – 1977) számára kell biztosítani, és a maradék művekből vihetnek a Documentára.²⁵ Végül 3 lipcei festőművész (Heisig, Tübke és Mattheuer), valamint Willi Sitte vettek részt a Documenta 6-on²⁶, mint akik a legjobb eredményt érték el a “kapitalista külföldön”. A kiállítás megnyitása botrányokat kavart a nyugatnémet művészek körében. Voltak, akik az NDK művészek miatt visszaléptek a bemutatkozástól (Georg Baselitz, Markus Lüpertz

²¹ 1955 óta a kortárs művészet seregszemléje Kasselben. Documenta kiállítások: 1955, 1959, 1964, 1968, 1972, 1977, 1982, 1987, 1992, 1997, 2002, 2007.

²² Schröter, Kathleen: DDR-Stars in Kassel. Der offizielle Beitrag der DDR auf der “documenta 6” In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009 188-191.o.

²³ Schirmer, Gisela: *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*. Dietrich Reimer, Berlin, 2005.

²⁴ Schirmer (2005)

²⁵ Schröter (2009)

²⁶ A 4 festőművészen kívül a Documenta 6. keletnémet résztvevői voltak Jo Jastram és Fritz Cremer szobrászok is.

és Gerhard Richter), mások féltették a Documenta ideológiai tisztaságát, az ideológiai széttöredezettség veszélyétől óvták a szervezőket. Georg Baselitz egy későbbi interjújában nehezményezte, hogy egy a kortárs képzőművészetet reprezentáló kiállításra a kurátorok – zászlajukon az avantgardizmussal – miért hívtak meg “állami művészeket”.²⁷

A meghívásban Peter Ludwig nagy szerepet játszott. Az ellenérzések kétoldalúak voltak. A négy keletnémet festő áthelyeztette A.R. Penck munkáit az NDK művészeknek szánt helyről azzal az indokkal, hogy Penck nem hivatalos képviselője az NDK-nak. Georg Baselitz, aki ennek szemtanúja volt, visszavonta részvételét a kiállításról.²⁸ A Die Weltben megjelent egy nyílt levél, amelyben az NDK pártfőtitkárát kérték, hogy biztosítson a művészeknek nagyobb alkotói szabadságot.²⁹

A magyar szaksajtó a Documenta 6 kiállításról 1978-ban a Művészet c. folyóiratban két cikkben számolt be, azonban nem meglepő módon az NDK-s művészek szerepeltetése okán kialakult feszültségről és a képviszavonásokról a cikk írója diszkréten hallgatott.³⁰

Mindezek ellenére a Documenta 6-on történő szereplés áttörést jelentett a korábbi zártságához képest, és az NDK-ban is kultúrpolitikai sikernek könyvelték el. A kiállításon való részvétel a művészek reputációját nagymértékben növelte.³¹

2.1.2. Peter Ludwig szerepe a két német kultúra közelítésében

Ezt az óvatos nyitást mutatja a keletnémet művészekről történő nyugati gyűjtők által vásárolt műalkotások növekvő száma, és jelentős ebben a korlátozottan liberalizálódó folyamatban Peter Ludwig “kultúraegyesítő” szerepe.

²⁷ Eichel, Christine: *Heimatkunde. Interjú Georg Baselitz-cel*. Cicero - Magazin für politische Kultur. 2010. január, http://www.cicero.de/97.php?ress_id=7&item=4574, letöltés: 2010. augusztus 29.

²⁸ Eichel (2010)

²⁹ Schröter, Kathleen: DDR-Stars in Kassel. Der offizielle Beitrag der DDR auf der “documenta 6” In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009 188-191.o.

³⁰ Sinkovits Péter: A Documenta 6 és a mai művészet, I. Médiumok, festészet. *Művészet* 1978/1, XIX. évfolyam, 38-42. o., Sinkovits Péter: A Documenta 6 és a mai művészet, II. Rajzok, szobrászat, environment. *Művészet*, 1978/2, XIX. évfolyam, 38-43. o.

³¹ Wolfgang Mattheuer munkáiból válogatás volt látható 1978-ban a Kunstverein Hamburg-ban. Ugyanebben az évben a Frankfurter Kunsthalle-ban Willi Sitte munkái voltak láthatóak. 1979-ben Hannoverben a Galerie Brusbergben Werner Tübke rajzai voltak kiállítva, 1980-ban Bernhard Heisig munkáiból nyílt kiállítás Bremában a Galerie Hertz-ben, ugyanezek a munkák voltak láthatók később a Frankfurter Kunstvereinben is. Willi Sitte 1982-ben megrendezett retrospektív kiállítása a berlini Staatlichen Kunsthalle-n kívül turnéra indult több német nagyvárosba: Stuttgartba, Düsseldorfba, Münchenbe és Nürnbergbe.

Andreas Karl Öhler: Zum Kalten Krieg zum warmen Handedruck In: Offener, Hannelore – Schroeder, Klaus: *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*. Akademie Verlag, Berlin, 2000

Peter Ludwig élénken érdeklődött a keletnémet képzőművészet iránt.³² Szinte szenzációnak számított, amikor Peter Ludwig 22 kortárs nyugati művet kölcsönzött először a drezdai képtárnak (Gemaeldegalerie), majd az NDK Nemzeti Galériának (Nationalgalerie DDR). Ludwig érdeklődésének több indítéka volt. Először is életrajzi, továbbá a kulturális újraegyesítés szándéka, és esztétikai is. Kedvelte a “DDR pop art” művészetet és az NDK festészetet annak tekintette. A kölcsönzés politikai motivációja a két német állam óvatos közelítési kísérlete. Ludwig, mint “gazdag amerikai nagybácsi” fontos szerepet töltött be az NDK-s művészek nyugati piacra történő bevezetésében.³³ Ludwig érdeklődése a keletnémet művészet iránt a művészeket sem hagyta hidegen. Amikor Helmut Netzker 1988-ban több műtermet végiglátogatott, észrevette, hogy számos művész úgy fest, hogy az tesszen Peter Ludwignak.³⁴ A ’80-as évek megváltozott viszonyaira jellemző az egyik tanulmány szerzőjének szellemes párhuzama. E szerint míg az ötvenes években a kiállítás megnyitása előtt a zsűrizett képeket még megnézte és ideológiai szempontból kontrollálta az állami művészeti bizottság elnöke (Helmut Holczhauer), addig a ’80-as években az acheni üzleti partner, Ludwig (vagy megbízottja) nézte meg a műveket a megnyitó előtt, felmérve a vásárlási igényeket és lehetőségeket.³⁵ Tény, hogy egyre több keletnémet festő képe került az NSZK-ba, szinte ellenőrizetlenül. Kevesen tudták, hogy “exportáltak” olyan munkákat külföldre, amelyeket elvileg nem

³² Peter Ludwig életének és tevékenységének fontosabb adatai: 1925-ben született Koblenzben, A háború alatt katonai szolgálatot teljesített, majd amerikai fogságba került, onnét hazatérve 1945 őszétől a bonni tudományegyetemen jogot tanult, majd művészettörténetet, régészetet, őstörténetet és filozófiát az újonnan létrejött mainzi Tudományegyetemen. Doktori dolgozatát Picassóról írta 1950-ben. 1951-ben feleségül vette Irene Monheimet. Sikeres vezetői karriert futott be a családi Monheim-Ludwig csokoládégyárban. 1957-től együttműködött a kölni és az acheni múzeumokkal, számos múzeum vezetőségi tagja volt. 1972-ben a Kölni Tudományegyetem tiszteletbeli professzora lett, 1975-ben Köln diszpolgárává avatták, 1994-ben Achenben is diszpolgárrá választották. Több egyetemen tiszteletbeli oktató volt: 1975-től a svájci bázeli egyetemen, 1983-tól a lipcsei Karl Marx Egyetemen, 1985-ben Szófiában a Képzőművészeti Akadémián, 1987-től az USA-ban a Vermont Egyetemen, 1990-től a Barcelonai Tudományegyetemen, 1991-től Kubában a Havannai Művészeti Intézetben, majd 1995-ben a havannai Tudományegyetemen és a bukaresti Művészeti Akadémián.

1982-ben feleségével létrehozták a Ludwig Alapítvány a Művészetért és a Nemzetközi Megismertetéséért nevű alapítványt, 1983-ban a Ludwig Intézetet a DDR művészetért, Oberhausenben. (Ludwig Institut für Kunst der DDR) Peter Ludwig 1996 július 22-én halt meg.

³³ Rehberg, Karl-Siegbert: Expressivität zwischen Machtkalkül und produktiver Verunsicherung. Bernhard Heisig als "Motor" und Integrationsfigur der Leipziger Malerei In: Gillen, Eckhart (Hrsgt): *Bernhart Heisig – Die Wut der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog, 2005

³⁴ Rehberg, Karl-Siegbert: „Eine Kraft, die nach aussen drängt” Leipziger Künstler als „Mauerspringer” In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009. 152-161.o.

³⁵ Állítólag egy alkalommal kiállítás előtt Honecker és Sitte nézegették a képeket, s az egyik nagyon megtetszett Honeckernek, és magának szerette volna. Erről tájékoztatták Ludwigit, aki azt üzenté, hogy akkor a festőnek egy másik képet is festeni kell. Rehberg, Karl-Siegbert: „Eine Kraft, die nach aussen drängt” Leipziger Künstler als „Mauerspringer” in: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009

adhattak volna el. Ezek a munkák adták az alapját a Ludwig Intézetnek (Institut für Kunst der DDR). Az első kiállításon (Durchblicke)³⁶ 41 művész alkotását mutatták be, a másodikikon (Durchblicke II.)³⁷ már a fiatalabb generáció is részt vett.

A nyugati gyűjtők körében már-már beszélhetnénk NDK művészeti boomról. Tény, hogy több fontos keletnémet művet nyugati gyűjteményekben találunk. Az állam is jól járt, a képeladás jelentős devizaforrás volt, és például Rink, Mattheuer, Stelzmann, Tübke jó reklámjai lettek az NDK-nak.

Peter Ludwig 1977-ben kezdte a keletnémet műveket gyűjteni, 1979-ben Achenben már bemutatta a gyűjteményt („Neuen Galerie-Sammlung Ludwig”). 1982 októberében Irene és Peter Ludwig létrehozták a "Ludwig Alapítvány a Művészetért és a Nemzetközi Megismertetésükért" elnevezésű alapítványt.

1983-ban alapította a házaspár a Ludwig Intézetet a NDK művészetért, Oberhausenben (Ludwig-Institut für Kunst der DDR). 1984-ben a Ludwig gyűjteményből megrendezték a keletnémet művészek kiállítását Nyugat-Berlinben (Staatliche Kunsthalle West Berlin).

Noha Ludwig szerepének megítélése életében is vitatott volt,³⁸ hatása az NDK kultúrára vitathatatlan. Viszonya a fasizmushoz– például az egyik ismert náci szobrászhoz– korábban is vitákat váltott ki, érdekes újabb fejlmény napjainkban a Peter Ludwigról és a feleségéről készített Arno Breker-mellszobrok magyarországi bemutatása.³⁹

Ellentmondásos személyisége ellenére a hatalmi rendszerrel való szembeszegülésnek egyik szimbóluma lett.

Azokkal szemben, akik az egész NDK festészetet modern előttinek (vormodern), a szovjet szocialista realizmus nyomása alatt állónak, ódivatúnak tartják, merőben mást állít Ulrike Goeschen „A szocialista realizmustól a szocializmus művészetig” (Vom sozialistischen Realismus zur Kunst Socialismus) c. tanulmányában.⁴⁰ Úgy véli, hogy az NDK művészek és művészeti teoretikusok egy nehéz, de eredményes koncentrált akcióval szembefordultak a realizmus dogmaival és kiálltak az 1920-as évek klasszikus modern művészete mellett,

³⁶ 1984 Durchblick, Ludwig-Institut Galerie Schloß Oberhausen, Staatliche Kunsthalle Berlin

³⁷ 1986 Durchblick II, Sammlung Ludwig, Oberhausen, Spuren des Heiligen in der Kunst Heute Neue Galerie Sammlung Ludwig Aachen

³⁸ Egy grafikus, Felix Brükner képén egy kicsi Arno-Brecker figura (alias Peter Ludwig) egy horogkeresztes zászló előtt ugrál. A képet a Verband egyik utolsó nagy kiállításán akarták bemutatni, amelyet Heisig, Sitte és az állami műkerkedelem igazgatója, Horst Weise és a Handels - Galerie Unter den Linden vezetőjének a közbelépése miatt végül nem állítottak ki.

³⁹ Lásd Mélyi József erről készült írását és a hozzászólásokat:

http://tranzit.blog.hu/2009/03/21/mihez_kezdjünk_a_breker_szobrokkal, letöltve: 2010. augusztus 31.

⁴⁰ Ulrike Goeschen: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR.* Duncker Humbolt, Berlin 1999

amelynek eredményeként a pártállam már az 1970-es évektől feladni kényszerült a szocialista realizmus céljait.⁴¹ Szerinte az NDK művészetben hiába is keressük, nem találjuk egy szép szocialista világ idealizált ábrázolását. Találunk viszont személyes víziókat, történelmi környezetet, amely majdnem szürrealista, gyakran szkeptikus, kritikus, melankolikus. Véleménye szerint a keletnémet festők egy nagyon differenciált, kifejezésteli, mindenképp előtt expresszív vagy szürreális transzponált realizmust hoztak létre. “Minden kiállításon és könyvkiadásban látható, hogy ez a fajta avanszált realizmus a realizmus pusztá ábrázolásától nagyon eltávolodott, annál minőségileg több”.⁴²

Kétségtelen, hogy a hetvenes és a nyolcvanas években lazulás történt az NDK kultúrpolitikában. Nagyobb teret kapott a művész személyisége, önállósága. De teljesen szuverén művészet nem létezhetett, hiszen a szovjet típusú társadalom a kiépített intézményrendszerével megakadályozta azt. A rendszer főleg a nagyszámú állami megbízásokon keresztül tudta a művészeket hatékonyan befolyásolni vagy korlátozni. Valószínűleg túlzó mindkét szélsőséges vélemény, egyfelől, hogy az NDK-ban egyáltalán nem érvényesülhetett a művészi szabadság, másfelől, hogy teljesen megvalósulhatott. A lipcsei művészek példáján keresztül erre a kérdésre is keresem a választ.

⁴¹ Goeschen (1999)

⁴² Wilmar (2003)

3. A Lipcsei Iskola

3.1. A Grafikai-és Könyvművészeti Főiskola (Hochschule für Grafik und Buchkunst) szerepe

Lipcseben 1764-ben nyílt a festészeti és építészeti akadémia (1-2. kép), de a XIX. század végére a város üzleti attitűdjét tükrözve itt is a gyakorlatias felfogás vált uralkodóvá. Így az iskola a klasszikus grafika, illetve a könyvtervezés fellegvára lett, amivel 1950 óta az intézmény neve is – Grafikai és Könyvművészeti Főiskola (Hochschule für Grafik und Buchkunst – HGB) – összhangban van.

Az akadémiai festészet első jelentősebb felfutása 1945 után Kurt Massloff rektorsága (1947-58) idején történt.⁴³ Az 1945 utáni időszakban az „NDK festészete” némi túlzással egyet jelentett a lipcsei festészettel. A háború utáni NDK felépítésének kezdeti szakaszában a Lipcsei Főiskola „mintaintézete” lett a szocialista társadalom alakításának. A SED Központi Bizottságának Kulturális Osztálya ekkor a lipcsei értelmiség helyzetéről megállapította, hogy Lipcsében haladó szellemű elképzelések bontakoznak ki.⁴⁴ Nagy terveket szőttek az új politikai szemléletű művésznövendékek felkutatására, a nagy művészet megteremtésére. 1953-ban, a 3. Német Művészeti Kiállításon (Dritte Deutsche Kunstausstellung, Dresden) a lipcsei kiállítók deklarálták, hogy ők nem grafikával (noha ennek hagyományai sokkal jelentősebbek), hanem olajfestészettel képviselik magukat, és hogy a HGB a szocialista realizmus ideológiailag elkötelezett intézménye.⁴⁵ Ebben az időszakban komoly teljesítmények még nem jelentek meg a praxisban, elterjedt vélekedés volt, hogy Lipcsében kiváló ideológiai koncepcióval rendelkeznek, de a jó festmények az NDK más területein készülnek.⁴⁶

⁴³ Kurt Masloff tipikus mozgalmi veterán, megbízható káder. 1912 és 1915 között festészetet tanult Lipcsében (Malerei an der Akademie für Graphik und Buchgewerbe, Leipzig). 1915 és 1918 között katonai szolgálatot teljesített, mint őrmester helyettes. 1927-ben belépett a KPD-be, az ASSO alapító tagja, a Marxista Munkásiskola (Marxistischen Arbeiterschule – MASCH) rajztanára 1933-ban letartóztatták, hivatásától eltiltották, munkáit megsemmisítették. 1937-től éjjeliőrként dolgozott. 1941-ben hazaárulás vádjával letartóztatták, életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték. 1945-ben feleségét, Ingrid Massloffot hazaárulás vádjával kivégezték. Massloff 1945. május 4-én szabadult a Waldheim fegyházból. 1946-tól a SED tagja, 1947-től 1958-ig a HBG rektora volt.

⁴⁴ Information der SED-Landesleitung Sachsen an Abt. Kultur des ZK der SED “Die Situation der Intelligenz in Leipzig”, datum nélkül (kb. 1947), BI. 4. SAPMO-BArch DY 30/IV 2/9.06/39.

⁴⁵ Nedoshiwin, G.: Über das Problem des Typischen in der Malerei. In: *Bildende Kunst*, H. 4. Berlin, 1953

⁴⁶ Rehberg, Karl-Siegbert: Ideenzwang und Bildgleichnisse Leipzig als Zentrum der DDR-Malerei. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009. 19-35.o.

Az akadémia mint festészeti központ fontossága viszonylag újkeletű, az 1960-as években a lipcsei festők egy csoportja, közülük is főleg *Werner Tübke* (1929-2004), *Bernhard Heisig* (1925) és *Wolfgang Mattheuer* (1927-2004) váltak leginkább híressé. (3-5. kép) De a lipcsei festészeti stílus kialakításában jelentős szerepet töltöttek be: Sighard Gille, Ulrich Hachulla, Arno Rink, a korán meghalt Wolfgang Peuker és az 1986-ban Nyugat-Berlinbe átment Volker Stelzman – akik a 70'-es években majdnem minden sikert elértek, elnyerték a legfontosabb állami díjakat. Ők ugyan a három nagy árnyékában voltak, de monopolhelyzetben a kultúrszövetségnél. Állami megrendeléseket kaptak, az állami műkereskedelem kedvezményezettjei voltak, és katedrájuk volt a HGB-n.⁴⁷ A sokak által utált és elsősorban a sztálinizmus szimbólumaként számon tartott Kurt Massloff 1957-ig volt rektor a főiskolán. Heisig sem kedvelte (1951-ben otthagyta a főiskolát), de később Massloff Tübkével együtt visszahívta asszisztensnek (1954, 1955). Karrierjük elképzelhetetlen lett volna nélküle. Az 1960-as évektől Lipcsében dolgozó festők között alakult ki szorosabb szakmai kapcsolat, (Bernhard Heisig, Werner Tübke, Harry Blume, Hans Mayer-Foreyt és Heinrich Witz), ők szerepelnek Harry Blume „Lipcsei festők csoportja” (*Gruppenportraet Leipziger Künstler*) című 1961-es festményén is.⁴⁸ Ezek a festők gyakran hangoztatták, hogy mindegyikük a háború gyermeke. Közös volt bennük a figuratív festészet iránti elköteleződés és a rafinált témaválasztás, amellyel próbáltak kellő távolságban maradni a politikai rendszertől.

Elsősorban Heisig rektorsága alatt történtek jelentős pozitív változások az oktatásban, a háttér is kedvezően alakult számukra, ugyanis ekkor a város kulturális életének irányítója Kurella, aki 1954-ben tért vissza Szovjetunióból, s Központi Bizottsági tagként országosan is jelentős befolyással rendelkezett.⁴⁹ Alfred Kurella vezetése alatt Lipcse az új művészeti

⁴⁷ Leipzig – Das Tor zur Malerei? Interjú Paul Kaiserrel. Készítette: Heinz-Norbert Jocks. In: *Kunstforum* Bd. 176, 2005. június – augusztus, 147-155.o.

⁴⁸ Gillen (2002)

⁴⁹ Alfred Kurella (1985 Brieg/Oberschlesien – 1975, Berlin) német festő, grafikus, író, fordító, a DDR és a SED kultúrfunkcionáriusa. Festő és grafikusként végzett a müncheni művészeti iskolában (Kunstgewerbeschule München). 1918-ban egyik alapítója volt a Szabad Szocialista Fiatalok csoportnak Münchenben, és belépett a KPD-be. 1919-ben találkozott Leninnel. 1921-től első titkára a berlini és moszkvai Kommunista Ifjak Internacionálé Végrehajtó Bizottságának. 1920-tól tagja a Komszomol Központi Bizottság hivatalának. 1924 és 1926 között vezetője a Kommunista Ifjak Internacionáléja fiatalokat képző iskolájának, valamint a Francia Kommunista Párt Bobigny-ben működő iskolájának. 1926 és 1928 között helyettes vezetője a Kommunista Internacionálé Végrehajtó Bizottság Agitprop osztályának. 1929-ben visszatért Berlinbe, ahol a szovjet politika és kultúra közvetítőjeként, szabadúszó íróként dolgozott. Ismerte Louis Aragont, Alice Lexet, Oscar Nerlingert, Ernest Fischert. 1932 és 1934 között a Háború és fasizmus elleni harc nemzetközi bizottságának a titkára, és az ahhoz tartozó újság (Le Front Mondiale) vezető szerkesztője. 1935-1937-ig Moszkvában személyi titkára Georg Dimitrovnak, és vezetője a moszkvai központi könyvtár idegennyelvi részlegének. 1937-ben szovjet állampolgárságot kapott. 1941 és 1945 között a Vörös Hadsereg politikai szerkesztőségének a vezetője. 1946-ban a Kaukázusba utazik, ahol

doktrina centrumává vált. Kurella védnöksége alatt lett Heisig 36 évesen professzor, s még abban az évben rektor. Tübke is támogatott művésszé vált. A lipcsei festők vezető szerephez jutásának előfeltétele az új kurzus meghirdetése az első Bitterfeldi Konferencián. A korábbiakból ismert, hogy ez már a hrucsovi utópizmus időszaka a megváltozott szocialista realizmus koncepcióval.

Érdekes körülmény, hogy Kurella azért választotta művészetpolitikai koncepciójának megvalósítási terepül Lipcsét, mert a városnak (Drezdával ellentétben) nem volt komoly festészeti tradíciója (vásárváros). Ott vélte megvalósíthatónak téziseit, a normatív programművészetet, amelynek célja a szocialista esztétika mindennapi életben való megjelenítése. Lipcsét művészetileg egy kis kommunista Rómává szeretette volna fejleszteni.

A *Lipcsei Iskola* képviselői a 60-as, 70-es évek keletnémet festészetének egyik meghatározó fontosságú, a hivatalos doktrinától némiképpen eltérő szemléletét képviselték, amely a hagyományra, a magas szintű mesterségbeli tudásra, illetve ezek tiszteletére épült. Helmut Schelsky szociológus úgy véli, hogy a nyugatnémet részhez hasonlóan az NDK-ban is megtalálható az a generáció, amely szkeptikus, akik az elvesztett háborút követően politikai ideológiákért lelkesedni teljes átállással nem képesek már.⁵⁰ Ugyanakkor egyszersmind ők testesítették meg a hivatalos kultúrpolitikát is, nagy állami megrendeléseket kaptak, készítettek propaganda célú képeket, utazhattak nyugati országokba, stb. A legismertebbek, Heisig, Tübke és Mattheuer a lipcsei Grafikai és Könyvművészeti Főiskolán tanultak. Az ő idejük alatt formálódott Lipcse gazdag zenei és könyvészeti jellege mellett fontos festővárossá. (Ugyanakkor tény, hogy a lipcsei művészeti akadémiához nem kötődtek olyan emblemikus nevek, mint a dresdai Otto Dix, vagy Oskar Kokoschka).

rajzokat készített és írt. 1948-tól kérte, hogy visszatérhessen a demokratikus Németországba, de a SED számára személye nem volt kívánatos, de Walter Ulbricht igényt tartott rá, miközben J. R. Becker és Wilhelm Pieck Kurella visszatérését akadályozni próbálták. Végül 1954-ben tért vissza az NDK-ba, mint magas rangú titkosszolgálati és nomenklatura káder.

Visszatérése után belépett a SED-be és 1955 -57 között első vezetője a Lipcsei Irodalmi Intézetnek. Vezető funkciói voltak a Művészeti Akadémiában, az NDK Írószövetségben és a Kultúrszövetségben. 1957 és 1963 között a SED Központi Bizottság Politikai Osztálya Kulturális Bizottságának (Kulturkommission des Politbüros des Zentralkomitees der SED) a vezetője, 1958 és 1963 között a Politikai Osztály vizsgálója. 1963-tól tagja a SED Központi Bizottság Politikai Osztálya Ideológiai Bizottságának. 1968-ban doktorrá avatták a Jénai Fridrich- Siller Egyetemen

⁵⁰ Schelsky, Helmut: *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Berlin, 1975.

A *Lipcsei Iskola* elnevezést először 1972-ben használta Eduard Beaucamp a Frankfurter Allgemeine Zeitung hasábjain.⁵¹ Eduard Beaucamp 1968-ban találkozott először a lipcsei festészettel a Lipcsei Vásáron, utána lelkes támogatója lett az iskolának. Kicsit korábban Lothar Lang a lipcsei iskola születéséről beszél. „Geburt der Leipziger Schule“.⁵² Az 1977-es Documenta kiállítást követően a csoportképződés és a csoportként – főleg Nyugaton – történő elfogadás fontos mérföldköve volt az 1979-ben Peter Ludwig segítségével Aachenben és Bécsben megrendezett kiállítások: a Művészet napjainkban a Német Demokratikus Köztársaságban (Kunst heute in der Deutschen Demokratischen Republik).⁵³

Akkortájt Lipszében két festői irányzat élt egymás mellett, a Bernhard Heisig képein is fellelhető expresszív, szenvedélyes alkotói stílus, – amely Nolde, Max Beckmann és a késői Kokoschka világát idézi,- illetve a Wolfgang Mattheuer féle józan, tárgyilagos valóságfelfogás, egyfajta népművészeti realizmus. Ezzel rokoníthatók Werner Tübke gótizáló, később az itália reneszánsz és a manierizmus stílusjegyeit ötvöző figurái.

Kedvelt témáik egyrészt a klasszikus görög mítoszok, továbbá a Biblia világa, így Mattheuer gyakran Káin és Ábel bibliai történetét használja kiindulási pontként (6. kép), illetve a Sisyphus mítoszt. Heisig és Tübke az Ikaros történetet járják körül. Festészetükben a repülni tudás vágya felfogható a szabadulás/menekülés szimbólumaként is. De – mint ismert – Ikaros túl közel került a Naphoz és lezuhant, hasonlóan azokhoz az emberekhez, akik túlságosan közel kerülnek a hatalomhoz. Nálunk Kondor Béla festészetében is meghatározó fontosságú a repülés motívuma, gondoljunk az angyal motívum használatára: *Bukás (1966)*, vagy akár a repülő konstrukcióira, pl.: *Műtűcsök felbocsátása (1958)*. Tübke életművében gyakran találkozunk keresztény utalásokkal, mint a Pieta, vagy a Szentlélek galamb képében történő ábrázolása.

Műveiken az intelligensen használt motívumok árnyalt képi világot eredményeztek, amelyeket a hivatalos kultúrpolitika funkcionáriusai a többértelműségből fakadóan nem mindig tudtak értelmezni. A gazdag értelmezési lehetőségek többféle olvasatot is lehetővé tettek, olyanokat is amelyek a pártpolitika szempontjából elfogadhatók voltak.

⁵¹ Eduard Beaucamp: Neue Kunst-Szene DDR, Leipziger Eindrücke: Eine veränderte Wirklichkeit in der Bildern einer jungen Künstlergeneration, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1972. március 25. szombat

⁵² Lang, Lothar: Anzeige einer Malerschule In: *Weltbühne*, 1962.

⁵³ Rehberg, Karl-Siebert: Expressivität zwischen Machtkalkül und produktiver Verunsicherung. Bernhard Heisig als "Motor" und Integrationsfigur der Leipziger Malerei In: Gillen, Eckhart (Hrsg.): *Bernhard Heisig – Die Wut der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog, 2005

3.2. Wolfgang Mattheuer

Életének fontosabb eseményei

Mattheuer rechenbachi iskolai évei után 1944-ben abszolvált mint litográfus a Carl Werner cégnél, Reichenbachban. 1945-ben a szlovák frontra küldték, sebesülése után egy prágai tábori kórházba került. Hadifogságba került (Vörös Hadsereg), amelyből később szabadult. 1945-ben visszatért Reichenbachba.

1947 és 1951 között a HGB-n tanult, ahol grafikus diplomát szerzett. (Tanárai: Egon Pruggmayer, Elisabeth Voigt, Walter Arnold). 1951-től 1952-ig a berlini „Illustrierten Rundschau“ –nál volt grafikus, 1952-ben visszatért Lipcsébe és összeházasodott a grafikus Ursula Neustädttel. 1952-1956-ig asszisztens a HGB-n, 1956-tól 1965-ig docens, 1965-1974-ig professzor. Saját döntéssel 1974-ben megvált a katedrától, utána szabadúszóként dolgozott. 1978-tól az NDK Művészeti Akadémiájának a tagja (Akademie der Künste der DDR). 1985-ig folyamatosan résztvevője volt a nagy és fontos kiállításoknak.

1958-ban szabadúszó grafikus és illusztrátorként vett részt a IV. Német Művészeti Kiállításon Drezdában (IV. Deutschen Kunstausstellung). Ezt követően mindegyik drezdai kiállításnak résztvevője volt. 1959-ben járt először Magyarországon, majd 1961-ben elutazott Szovjetunióba, a Fekete-tengerhez, amelyet 1966-ban többhetes szovjetunióbeli tartózkodás követett. 1968-ban elnyerte Lipcse város Művészeti díját (Kunstpreis der Stadt Leipzig). 1971-től készít szobrokat. 1977-ben részt vett a Documenta 6 kiállításon, Kasselben, 1984-ben a Velencei Biennálén. 1973-ban megkapta az NDK Művészeti díját (Kunstpreis der DDR), 1974-ben Hamburgban volt az első külföldi múzeumi bemutatója. 1975-ben megkapta az NDK Irodalmi és Művészeti Nemzeti díjat. 1976: utazás Amsterdamba, Hamburgba, Mexikóba. 1977-ben néhány munkája Peter Ludwig gyűjteményébe került, kapcsolatot épít a berlini Galerie Brusberggel. 1978/78: több hetes utazás az NSZK-ban. 1980: utazás Svédországba és Svájcba, 1981-ben Olaszországba. 1983: utazás Ausztriába. 1989-ben aktívan részt vett a *Hétfői demonstrációkon*, Lipcsében. Egy évvel az újraegyesítés előtt 1988. október 7-én az NDK nemzeti ünnepén nyílt levél kíséretében kilépett a SED-ből. Wolfgang Mattheuer 2004-ben halt meg.

Wolfgang Mattheuer művészete

Festészete sajátosan leíró jellegű, száraz, esetenként naivnak ható „népművészeti realizmus”. Mattheuer sokat örökölt a német romantika látásmódjából. A lipcsei iskola tagjai között az ő munkái tartalmazzák a legtöbb politikai áthallást és a kortárs nyugati művészettel való formai rokonságot.

Tájképein lelhető fel leginkább közvetlen kapcsolat a német romantika festészetével és azon belül is C. D. Friedrichhel. Mattheuer tájképei két csoportra oszthatók, egyrészt táj-analízisek, melyek lakhelye, leginkább Reichenbach környékének topografikus „lejegyzései”, másrészt táji környezetbe ágyazott és direkt politikai vagy allegorikus tartalmú munkák. Ezek gyakran meghökkentő kompozícióba vannak rendezve, szürreális elemekkel gazdagítva és bizarr valószerűtlen színhasználattal megjelenítve. A két képtípus mintegy ellentétei egymásnak, Reichenbach a nyugalom, a kontempláció színhelye, a városi, ipari tájképek pedig a megzavart világot tárják elénk.

Bratszki táj (1967) c. képe, ahol a háttérben egy ipari létesítmény látszik, a néző terétől pedig a kép centrumába egy cső hasít (eltört olajvezeték vagy ágyúcső?), ezen két főkötős asszony imbolyog/táncol, őket balról egy tömbe zárt kollvitzai figura bámulja sztoikus nyugalommal. A tájkép iskolapéldája a lipcsei festők narrativa iránti vonzalmának, illetve a kétértelmű szimbólumok rafinált használatának.

Érdekes a *Megmetszik a fát / Ein Baum wird Gestutzt* (1971) című városképe. (7. kép) Az előtérben a szocializmus egységesített háztípusának „mintapéldányát” látjuk, az épület előtt két férfi és egy gyermek éppen fát metsz. Az egyik férfi a fa tetején fűrészsel, a fa már csak egy csonk, kétséges, kihajt-e valamikor. A ház tetőablakából egy női figura magyaráz vagy integet, a fa alatt álló ember mellett egy kisgyerek játszik. A bizarr szituáció emlékeztet az édes-bús cseh író Hrabal epikájára, vagy *Az én kis falum* börtönlátogatásaira. Itt is egy túlteljesített terv eredményét látjuk.

A Sziszüphosz-képek a mattheueri életmű társadalom/rendszerkritikájának fontos (burkolt) pillérei. (8-9. kép) Az értelmetlennek tűnő végeláthatatlan munkavégzés metaforája a szocialista termelési verseny karikatúrájának tűnik.

Mattheuer *Hét határon túl / Hinter den sieben Bergen* (1973) című képen egy utat látunk (életút), amin belül a romantikus érintetlen természeti szépséget a beavatkozó emberi kéz feldúlt térré alakít át. (10. kép) A festményen látható luftballonos nőalak, Delacroix 1831-

ben készült *A Szabadság vezeti a népet* című festményének központi nőalakját idézi meg. A kép alapötletét a művész által a Prágai tavasz után három héttel írt verse adja:

*„a hét domb mögött lévő szabadság mindaddig játszik luftballonjaival, amíg oda ágyúkkal nem utaznak az emberek“.*⁵⁴

A kép erős társadalomkritika a Varsói Szerződés államainak fellépése, a csehszlovákiai bevonulással szemben. A festő azt a kérdést, hogy mi várja az embert az út végén – nyitva hagyja. A felvetett gondolatra Wolfgang Mattheuer más munkái lehetnek irányadóak.

Az Évszázadlépés / Jahrhundertschritt (1984) című allegóriaként is felfogható szobrán (*II. kép*) a katonai nadrágba és csizmába bújtatott láb, – amely a XX. századot hívatott bemutatni – hátramarad, a jövőbe pedig egy meztelen, ruhátlan láb lép – így érzékelteti a művész a jövő iránti bizakodását.

Mattheuer szerepe és magatartása élesen elkülönül Tübke és Heisig magatartásától mind a művészetpolitikai szerepvállalás tekintetében, mind a rendszerváltás környékén tanúsított viselkedése szempontjából. Az ötvenes és hatvanas években a pártosság/direkt politikai elköteleződés kérdését úgy próbálta feloldani, hogy tájképeket, portrékat, csendéleteket festett. A hatvanas évek közepének politikai „enyhülésével” kezdte el Mattheuer készíteni a metafórikus kódébe és szürreális kompozíciókba ágyazott többértelmű, kritikai hangú műveit.

3.3. Bernhard Heisig

Életének fontosabb eseményei

Bernhard Heisig 1925-ben született egy breslauer festő, Walter Heisig fiaként. 1941 és 1942 között művészeti iskolába járt szülővárosában.

1942 és 1945 között önkéntes a 12. SS-Panzer-Division „Hitlerjugend“-ben. Traumatikus háborús élményeit újra és újra feldolgozza képein. 1947-ben belépett a SED-be. 1948-tól Lipszében tanult, előbb a Fachhochschule für angewandte Kunst-on, utána 1949-től a Grafikai és Könyvművészeti Akadémián (Akademie für graphische Kunst und Buchgewer). 1951-ben megszakította tanulmányait. Ennek oka az akkori rektor Kurt Massloff és Heisig tanára, Max Schwimmer között kialakult vita volt a HGB festészeti

⁵⁴ Zuschlag, Christoph: „Hinten den sieben Bergen. Wolfgang Mattheuer – Malerei als Selbstbefragung”, In: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999. 228 o.

akadémiává válásáról. Schwimmer, – aki a festészet mellett állt ki folyamatosan – végül elment a Drezdai Főiskolára (Dresdner Hochschule für Bildende Künste). Heisig ugyan Drezdába nem követte tanárát, de a HGB-t elhagyta.⁵⁵ Feleségül vette Brunhilde Eisler, akitől két fia született. 1956-ban elváltak. 1954-ben docensnek nevezték ki a HGB-n, majd 1961-ben professzorrá, 1961-64-ig rektor a főiskolán. Továbbá 1956 és 1959 között a lipcsei VBK-nak a vezetője. 1964-ben a VBK V. kongresszusán bírálta a SED kultúrpolitikáját, a művészeknek nagyobb önállóságot kért. Kritikája miatt felmentették a rektorság alól. Docens maradt, és a grafikai- és festészeti részleg vezetője. 1961-ben ismerte meg Gudrun Brünét, aki festészetet tanult nála, később második felesége lett. 1966-ban kiállításai voltak Lipcsében, Erfurtban és Würzburgban. 1968-ban a főiskolán egyre inkább növekvő dogmatizmus miatt elbocsátották Heisiget. 1970-ben megkapta Lipcse város Művészeti díját (Kunstpreis der Stadt Leipzig). 1971-ben Erich Honecker alatt rehabilitálták őt, egy évvel később újra a lipcsei Művészeti Szövetség vezetője. 1974-től a VBK DDR helyettes elnöke. 1978 és 1984 között a fentiek mellett a lipcsei SED vezetőség tagja volt. 1974-ben a SED megbízta, hogy fessen egy falképet a SED lipcsei épületébe (Gestern und in unserer Zeit), amit a 2005-ös retrospektív kiállítása előtt (Die Wut der Bilder) részben átfestett.⁵⁶ 1976-ban visszatért a főiskolára, amelynek újra rektora lett. 1980-ban önálló kiállítása volt az NSZK-ban (Brema, Frankfurt). 1986-ban megfestette Helmuth Schmidt portréját.

1989-ben tiltakozásul az NDK vezetés politikája ellen visszaadta azokat a nemzeti kitüntetések, amelyeket 1972-ben és 1978-ban kapott. 1989 decemberében kilépett a SED-ből. 1992 óta feleségével Strodehneben él és dolgozik. Heisig híres arról, hogy újra és újra átfesti, átdolgozza képeit.

Bernhard Heisig művészete

Bernhard Heisig festői látásmódja a huszas évek német expresszionizmusának zaklatott képi világát idézi. A korai Max Beckmann zabolátlan ecsetkezelése Lovis Chorint oldott historizmusába oltva adja Heisig sajátos “szocreál” nyelvezetét. Festészetének gyökerei Gustave Courbet és a berlini Adolf von Menzel művészetéhez nyúlnak vissza. A művész fiatalon a Waffen SS tagja volt, ez az életrajzi esemény az egész életművet végigkísérő

⁵⁵ Rehberg, Karl-Siegbert: Expressivität zwischen Machtkäcul und produktiver Verunsicherung. Bernhard Heisig als "Motor" und Integrationsfigur der Leipziger Malerei In: Gillen, Eckhart (Hrsg.): *Bernhard Heisig – Die Wut der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog, 2005

⁵⁶ Az ötdarabos sorozatnak a rendszerváltást követően nyoma veszett, majd az ezredforduló elején került ismét elő. Heisig az ötből két táblát festett át. Sommer, Tim: Lenin wies den Weg zu Marks. *art das Kunstmagazin*. 2002. december 122-123.o.

gyötrő témát ad, a háború tragédiája állandó újrafestésének kényszerével. Továbbá jó alapanyagot is jelent a szocialista rendszernek Heisig háborús múltja és szocialista elkötelezettsége a háború utáni Németország ideáltipikus figurájává avatja.

Jóllehet művészetében mind stílárisan, mind témaválasztásában a szocialista állameszményt támogatta, megsem tudott feltételek nélkül azonosulni a párt művészetpolitikai törekvéseivel. Ezen ambivalencia határozza meg a teljes heisigi életművet. Életének kiemelkedően fontos eseménye az 1964 márciusában a VBK V. Kongresszusán elmondott beszéde, amelyen nem csak az NDK verzető pártjának (SED) a kultúrpolitikáját kritizálta, hanem egyben erős társadalomkritikát is megfogalmazott. Élesen felszólalt egy autonómabb művésztápus mellett. (Ezt követően állították fel a rektori székből.)

Alkotásainak témáiban a nagy realista tradíciókhoz nyúlt vissza. Munkássága kezdetétől foglalkozik 1848. márciusi berlini felkeléssel és az 1871-es Párizsi Kommün eseményeivel is.

Heisig a fasizmust mint alaptraumát 1965-től kezdi megfesteni, tíz éves távlatból hasonlóan a nagy előd Otto Dixhez, aki az első világháborút dolgozta fel utólag.

Bernhard Heisig *Hadiönkéntes / Der Kriegsfreiwillige* című képét 1982 és 1986 között készítette el. (12. kép) A kép témájának alapja személyes élményekből fakad, hiszen Heisig a II. világháború alatt önkéntes katonaként szolgált a német hadsereg egyik alakulatánál. A nemzetiszocializmus és a háború borzalmait a festő nem tudta elfelejteni, így képein rémült és iszonyt keltő arcok formájában köszönnek vissza a múltni nem akaró emlékek. *A kis katasztrófafilm / Der kleine Katastrophenfilm I.* / (1977/78) című képen egy repülés során lezuhanó férfit fotográfus filmez le, a kép jobb oldalán képkockába merevített sikoltó szájak és rémülettől tágranyílt szemek láthatók. (13. kép) Heisig ezen alkotása beilleszthető azok közé a tematikus képek közé, amelyeknek kiindulási pontja az Ikarus – történet.

3.4. Werner Tübke

Életének főbb eseményei

Werner Tübke 1929-ben született és 2004-ben halt meg. 1948 és 1949 között a lipcsei főiskolán tanult. Tanárai Elisabeth Voigt, Walter Arnold és Ernst Hassebrauk voltak. 1955 és 1957 között asszisztens, majd oberassistent a Lipcsei Grafikai- és Könyvművészeti Főiskolán. 1957-ben politikai okokból elbocsájtották főiskolai állásából. 1958-ban megfesti a Lipcsei Hotel Astoria számára az *Öt Kontinens / 5 Kontinente* képciklust.

1961-ben tanulmányútra megy a Szovjetunió több nagyvárosába, Moszkvába, Leningrádba, a Kaukázusba. 1962- től újra oberassistent a Lipcsei Grafikai- és Könyvművészeti Főiskolán.

1970-től 73-ig készíti a Lipcsei Egyetem falára a *Munkásosztály és értelmiség / Arbeiterklasse und Intelligenz* című képét. 1971-ban volt első külföldi – olaszországi – kiállítása. 1972- től professzor a Lipcsei Grafikai – és Könyvművészeti Főiskolán. 1973-tól rektor, 1974-től a mesterosztály vezetője. 1976-ban utazást tesz Franciaországba és az NSZK-ba. 1978-ban látogatót tesz Giorgio de Chirico-nál Rómában, utazik az NSZK -ba, Csehszlovákiába, Franciaországba. 1979-ben Olaszországba és az NSZK-ba, Svédországba és Bécsbe utazik, látogatót tesz Aachenben Peter Ludwignál.

1980-ban Kaethe Kollwitz Díjat (DDR Művészeti Akadémia) nyer, utazást tesz Olaszországba, Leningrádba, Bulgáriába és az NSZK-ba. 1981-ben megkapja a Bad Frankenhasen-i panorámakép megbízását (1:10-es).

1982-ben a Svéd Királyi Művészeti Akadémia tagja lesz, utazást tesz Görögországba, Spanyolországba, Moszkvába és az NSZK-ba. 1983-ban az NDK Művészeti Akadémia tagja lesz (ahonnan 1992-ben kilép), utazást tesz Svédországba, NSZK-ba és Ausztriába.

1984-ben vendégprofesszor a Salzburgi Nemzetközi Nyáriakadémián, elutazik Stockholmba, Nürnbergbe és Ravensburgba.

1985-ben a Lipcsei Egyetem örökös doktori címet adományoz neki, utazást tesz Olaszországba, Svájcba és az NSZK-ba. 1986-ban Franciaországba, Bulgáriába, Moszkvába, és az NSZK-ba Hamburgba utazik, ahol Horst Jansennel találkozik. 1987-ben befejezi a Bad Frankenhasen-i panorámaképet, melynek hivatalos megnyitója 1989-ben volt.

Werner Tübke munkássága

Kivételes mesterségbeli tudásról árulkodó, eklektikus vásznai előtt mind a mai napig tanácstalanul áll a német közönség. Manír, professzionalitás, politika és történelem – nehezen emészthető elegyben. (14. kép)

Az NDK-s lipcei képzőművészeti színtér egyik meghatározó, ellentmondásos figurája volt. Születésének 80. évfordulóján a lipcei Szépművészeti Múzeum retrospektív kiállítással tisztelgett a mester életműve előtt. Werner Tübke neve az Új Lipcei Iskolának nevezett, az ezredforduló környékén felfutó figurális festészeti boommal kapcsolatosan került elő újra, mint az egyik nagy előd. A festő kortárs megítélése gyakran meglehetősen ambivalens, és ez korábban az NDK kultúrpolitika részéről sem volt másképpen. A magyar terminológiát használva (Aczél György) az említett művész „besorolása” a túrt és a támogatott kategóriák között mozgott. Jelentős állami megrendeléseket, kitüntetésekkel kapott, a HGB megbecsült professzora, 1957-ben politikai okokból elbocsátották állásából. Igaz, később rehabilitálták és visszakapta akadémiai katedráját. Művészi törekvéseihez az európai művészeti hagyományokból, leginkább a XX. század elejének klasszikus modernista hagyományokból (szürrealizmus, Neue Sachlichkeit, expresszionizmus) próbált meríteni, ugyanakkor életműve tartalmaz számos olyan alkotást is, amelyek pusztán a szocialista ideológia illusztrációi voltak.

Werner Tübke helyzete sokat változott az évek során: a berlini fal lerombolása előtt többnyire kiemelt, olykor parkoló pályára állított művészként a város elegáns negyedében egy historizáló műteremvillában lakott, ahol ma a róla elnevezett alapítvány működik. A tübkei ambivalencia látványos „végjátékához” tartozik, hogy a két német állam egyesítését követően a festő visszaadta korábbi állami díjait és kitüntetéseit, és az azokból befolyt pénzeket pedig közcélra fordította, így próbált tiltakozni az ellen, hogy ő a létező szocializmus kiszolgálója és egyben kegyeltje lett volna.

Reisekader

A keletnémet festészet iránti érdeklődés az NSZK-ban a 70-es évek elejétől töretlen. Csúcspontja az 1977-es Documenta 6 volt, ahol a hivatalos NDK művészet is helyet kapott. Peter Ludwig műgyűjteményében is szép számmal találunk keletnémet festőket, az 1983-ban alapított NDK-s művészetre koncentráló Ludwig Intézet (Ludwig Institut für Kunst der DDR) pedig a művek szakmai feldolgozásán munkálkodott. Az intézet még a berlini fal leomlása előtt két nagy kiállítást is rendezett, megteremtve ezzel a kánont és növelve a nyugati vásárlókedvet. A felélénkült nyugati figyelem ellen a keletnémet állam –

a jó nyugati márka reményében – nem tiltakozott, sőt, támogatta is a vásárlásokat. A fal leomlását követően érdekes változás történt. Megjelentek a hivatalos NDK-művészetet élesen kritizáló hangok is, amelyek politikai és művészeti (figurális festészet vs. modernitás) érveket egyaránt tartalmaztak.⁵⁷ A bírálók között gyakran élen jártak az NDK-t már korábban elhagyó (és karriert az NSZK-ban befutó) művészek.

A politikai beágyazottság és elkötelezettség kérdése Tübke festészetével kapcsolatban sok vitát szült. Az „ellenálló”, „nem a politikai direktívákat követő”, „új utakat járó” festő mítosza erősen megkérdőjelezhető – elég, ha csak az életrajzban szereplő adatokat nézzük. Tübke már a hetvenes évek elejétől „Nyugatra” (főleg Itáliába) szinte éves rendszerességgel utazott. Ismerve a korszak útlevélpolitikáját, ez a kegy meglehetősen nagy kiváltságnak tűnik. (A pártállami zsargon külön fogalmat talált ki a szerencsésekre: *Reisekader*.) A tübkei életmű nagy stílári íve nem független ettől. A kiállításlátogatóban önkéntelenül is megfogalmazódik a kérdés: puszta stílusjáték vagy kísérletezés az egész oeuvre? Zavarba ejtően sokféle felfogásban és festői megoldásban tobzódik a művész. A „Reisekader pozíció” valószínűleg összefügg állandóan bővülő témáival, stílári változásaival. Az utazások során szerzett tapasztalatok, megélt események, mély nyomot hagytak Tübke művészetében. Ugyanakkor igaz az is, hogy már az ötvenes évek festészeti kezdeményei nagyjából kijelölik az életmű főbb tematikus irányait: fürdőző képek, önarcképek, tematikus (politikai) festészet, fasizmussal való szembenézés, harlekin képek. Miközben gyakran tűnnek fel művein keresztény szimbólumok és utalások is.

Tübke Berlinben

A Lipcse után 2009-ben Berlinben is látható volt egy nagy Tübke-kiállítás. A rendező kronológiát követő tematikus termekbe rendezte a képeket. A tárlatot nem szakította félbe szöveges magyarázat, a festői korszakokat nem vezette be interpretáció, pusztán a bejáratnál elhelyezett szikár bibliográfia adott némi praktikus fogódzót a látogatónak. A kurátorok szerint – és ebben sok igazság van – úgyis vérbő festészetet látunk, a száz százalékos retinális élvezethez pedig nincs szükség szavakra. A válogatásban egymás mellett láthattuk a szocreál tematikus festészeti programját, El Greco és Bronzino Harlequin-jelmezes manierista figuráival és az ostiai strandon fürdőző courbet-i félaktokkal. Szemlélhettük Dürer ködbevesző lazúros tájképeinek újrafestését, vagy ahogy az új tárgyilagosság Christian Schad-i figurái ifjú szocialista brigádmegbeszélésen vesznek

⁵⁷ Vilmar (2003)

részt a Hotel Astoriában. Rafináltan keverednek a kifinomult barokkizáló zsánerképek, a későgótika német hagyománya a szocialista tematikus festészet programjával.

A szocreálból kiinduló ötvenes évek után készült a *Dr. Schulze emlékiratai / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* című, 1965-67-es sorozat. A képegyüttes 11 olajfestményt, 15 akvarellt és 65 rajzot tartalmaz.⁵⁸ A sorozat a Tübkei életmű egyik csúcspontja.

A sorozat korai darabjainak motívumai hasonlóságot mutatnak egy 1957-ben készült munkájával, melynek címe *Fehérterror Magyarországon, 1956 / Weißer Terror in Ungarn 1956*. Tübke kis méretű, *Fehérterror Magyarországon* című festményével emlékezik meg az 56-os magyarországi eseményekről. A magyar forradalom kapcsán 1957-ben fotók alapján egy diptichonból valamint festményvázlatokból, rézkarcokból és rajzokból álló sorozatot készített. (18. kép) A kompozíció a piéta ábrázolással, illetve a levétel a keresztről műtípussal rokonítható. A képek apropóját egy a *Spiegelben* és a *Junge Weltben* is megjelent fotó szolgáltatta, amelyen az ÁVH egy tagját a felkelők meglincselik, fejfelé lámpavasra lógatva. A festőművész állásfoglalása a forradalom kapcsán több ízben is nagy vihart kavart.⁵⁹ Nem derült ki, hogy vajon szűklátókörűségéből (hithű kommunista voltából), vagy politikai számításból készült-e a sorozat. 2006-ban – Tübke halálát követően két évvel – az 1956-os forradalom 50. évfordulóján a sorozat egy darabja újabb botrányt okozott. A Thüringiai Tartományi Gyűlés épületében megrendezett kiállításon Tübke *Magyarország 1956* című rézkarcát a tartományi gyűlés elnöke, *Dagmar Schipanski* levetette a falról. A nyomat, amelyen a művész egy lámpavasra lógatott figurát ábrázol, és a képaláírás – melyet a művész maga írt golyóstollal a lapra: *Fasiszta terror Magyarországon* – egymással homlokegyenest eltérő attitűdöket hívott elő. Hildigung Neubert szerint – aki a felszámolt Keletnémet Állambiztonsági Minisztérium iratait gondozó intézmény tartományi megbízottja – a kép propagandahazugságokat terjeszt, így a tartományi parlamentben nincs helye. E vélemény alapján került le a kép a falról. Ugyanakkor a vitában elhangzottak olyan vélemények is, hogy az 56-os magyar eseményeknek lehet más interpretációja is, a szabad véleménynyilvánítás jogához hozzátartozik, hogy ne cenzúrázzanak egy pluralista társadalomban.

Visszatérve a *Dr. jur. Schulze* sorozathoz, (16. kép) Tübke ezeken a képeken éles cinizmussal mutatja be a fasiszta terror kíméletlenségét, melynek központi alakja Dr.

⁵⁸ Meißner, Günter: *Werner Tübke*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1989.

⁵⁹ Botrány a "Magyarország, 1956" Tübke-rézkarc körül, *Népszabadság*, 2006 július 19. 10. o.

Schulze a bíró, a fasizmus szinonímája.⁶⁰ *A Dr. Schulze emlékiratai II. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II.* (1965) című mű (17. kép) középpontjában egy múmia képű bíró foglal helyet, körülötte náci egyenruhás segítői. A képen belül egymás mellé kerülnek a valóság töredékei és a fantáziavilág darabjai, paradox és abszurd elemekkel keverve. Vénusz ábrázolás, angyal kezében mérleg, melynek egyik serpenyőjében a Szentlélek galamb képében, másikkban egy koponya, amelyet egy lovas katona vesz ki belőle. A képen továbbá olyan mártírmotívumokat is megjelenít a festő, mint Szent Sebestyén és Ecce Homo, emellett vanitas szimbólumok: koponya, homokóra és a leégett gyertya. Tübke ezzel a munkájával az életművén belül egy új irányt jelölt ki, amelyet leginkább a realista-abszurd festészet kifejezéssel jellemezhetünk.

A Dr. Schulze emlékiratai III. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III. (1965) című kép középpontjában mint egy lélek nélküli szörny trónol Dr. Schulze bíró. A mű közepén egy bábfigurára emlékeztető, vörös talárba öltöztetett bíró foglal helyet. Körülötte a háború borzalmi, a náci rémtettek, a koncentrációs tábor képe és Goyának *A háború borzalmi* című rézkarcáról ismert fatörzs, amelyen a megkínzottak teste görcsbe rándul. A háttérben furcsa bukolicus toszkán táj, a bíró feje mellett a halál angyala, kezében a mérleg egyik serpenyőjében koponya, a másikkban fehér galamb. Bizarr képi világ, amely részleteiben naturális, és amely az egészet szemlélve abszurd egységgé transzformálódik. A kép centrumában helyet foglaló bíró halott marionette bábura emlékeztet, amely az itáliai Giorgio de Chirico metafizikus festményeit idézi fel.

Az 1964-es *Szocialista ifjúsági brigád / Sozialistische Jugendbrigade* (15. kép) a lipcsei *Kulturbund* megrendelésére készült.⁶¹ A kép kidolgozása rendkívül aprólékos. Stílusosan az új tárgyiasság és Georg Grosz világát idézi, koloritja pedig sokban emlékeztet Lucien Freud negyvenes években készült munkáihoz: fáradt zöldek, aprólékos, lazúros festésmód. A csoportkép műfaja nem újkeletű. A tematikus festészet is gyakorta használja ezt, bár ez a kép inkább tűnik egzisztencialista csoportképnek, mint programfestménynek. Egy olyan asztaltársaságot látunk, ahol az emberek nem szólnak egymáshoz, nem érintik meg egymást, a pezsgőspalack nyitva, de nem koccint senki. A kompozíció kísértetiesen emlékeztet az utolsó vacsora képtípusához, ráadásul a fő figurák száma is tizenkettő plusz egy. (A levegőben szinte hallani: valaki ma este elárult engem.) A csoportképen látható elidegenedett szocialista brigád úgy építi a német szocializmus erős várát a lipcsei Astoria

⁶⁰ Meißner (1989)

⁶¹ Meißner (1989)

Hotel foajében, hogy a szereplők nem törődnek egymással. Még a pezsgőszürcsölés sem hallatszik. A drapériák szikár megmunkálása a németalföldi festészet legnagyobbjait idézi. A festményhez készített majdnem 1:1 arányú tanulmányrajza pedig jól szemlélteti Tübke alapos alkotói módszerét. (A festményeihez mives tanulmányrajzokat készített, a vásznon előrajzolja a kompozíciókat.) Posztmodern gesztusként Tübke saját, a Hotel Astoriába készült *Az öt földrész* című 1958-as falfestményét is „beidézte” az asztaltársaság mögötti falra.

Tübke sokat hivatkozott alkotása a lipcei – egykori – Karl-Marx Egyetem rektori hivatal előcsarnokába készített 13 méter hosszú *Munkásosztály és értelmiség / Arbeiterklasse und Intelligenz* (1973) című pannója. (20. kép) A mű rendszerváltás utáni sorsa plasztikusan jeleníti meg azt az ambivalens viszonyt, ahogy az újraegyesített Németország a festő életművéhez viszonyul. A kép lekerült a foaye faláról restaurálási szándékkal, azonban azóta sem került vissza.

A Korai polgári forradalom Németországban / Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (1983-1987), Bad Frankenhausen, monumentális panorámakép. A hetvenes évek végén a német történelem fontossá vált az NDK-ban. Újraértékeltek bizonyos nagy elődöket, például Luther Márton születésének négyszázadik évfordulóját is megünnepezték 1983-ban. Ideológiailag deklarálták, hogy a reformáció ideális alapot teremtett a német parasztháború számára. A korai német polgári forradalom – így Luther mellett Thomas Münzer alakja és történelmi szerepe – felértékelődött.⁶² A készülő ünnepségre szánt kép elkészítésével az NDK kultuszminisztériuma Werner Tübket bízta meg még 1976-ban. A gigantikus munkán Tübke – kevés segéddel – kis megszakításokkal 1983-tól 1987-ig dolgozott. A mű Bad Frankenhausenben látható, ott építették fel a Panoráma Múzeumot 1974-1976 között. A panorámakép méretei (14 méter magas, 123 méter hosszú, több mint 3000 figura) is érzékeltetik a politikai akarat grandiózus voltát. A mű egyfajta remixe a XV. és XVI. századi európai festészetnek, a németalföldi és a későgótika nagymestereinek. Bosch, Dürer, Cranach és Altdorfer figurái elevenednek meg a XX. század végén. A mű a betetőzése Tübke festészetében a hetvenes évek közepétől bekövetkező stílári változásnak, ami a későgótika és a manierizmus sajátos ötvözetét jelentette.

A harlekin téma Tübke egész életművét végig kísérte, úgy is mint allegória, „kívülállás, maszkaró motívum”, és úgy is mint a művész lehetséges identifikációja. (19. kép) A festő

⁶² Fulbrook, Mary: *A német nemzeti identitás a holokauszt után*. Helikon, Budapest, 2001.

kedvét lelte abban, hogy különböző „kosztümökben” jelenjen meg előttünk. Ez a tematika lehetőséget nyújtott a számára, hogy a térben és időben egymástól távol eső stíláriis jegyeket átélhesse (németalföldi, itáliai reneszánsz, spanyol festészet, stb.). Tübke szubjektív eklekticizmusa már nem illett bele a kor kultúrpolitikájának ízlésvilágába, kiváltotta a hatalom ellenérzését, nem találták elég pártosnak, emiatt elbocsátották állásából. Az egyéni boldogulásnak meg kellett fizetnie az árát. De nehezen tudott függetlenedni az elvárt művészi szereptől, stílusirányzattól és ideológiától. Holott kísérletező, érzékeny művész volt, mesterségbeli tudása pedig lenyűgöző. Ezért menekült az „igazi” festészeti élményt nyújtó eklektikus historizmusba. Egész működését végig kíséri az a dilemma, hogy megfeleljen-e a hatalom elvárásainak vagy elismerés nélkül saját útját járja. Ebből a feszültségből ered festészetének sajátos ambivalenciája és az ítéletet mondó utókor tanácstalansága.

3.5. Összegzés

Úgy vélem, érdemes összefoglalni és hangsúlyozni az előbbieken részletesebben bemutatott három mester *Werner Tübke*, *Bernhard Heisig* és *Wolfgang Mattheuer* munkáságának néhány általános közös sajátosságát. Közös bennük, hogy figurális, elbeszélő stílusban alkottak, magas színvonalon. Festészetükben fontos szerepet töltenek be a mitológikus elemek. Művészetük míves mesterségbeli tudásra, a német és európai festészeti hagyományok tiszteletére épült.

A Lipcsei Iskolát képviselő művészek munkáit stíluskritikai szempontból nagy vonalakban két irányra oszthatjuk, egyrészt a Bernhard Heisig által képviselt szenvedélyes, széles gesztusokat használó, expresszív alkotói stílusra, amely Emil Nolde, Max Beckmann és a kései Oskar Kokoschka alkotói világát idézik. A másik jól elkülöníthető festői látásmód Werner Tübke és Wolfgang Mattheuer műveiben testesült meg. Tübke piktúrájára a gótika, majd később az itáliai reneszánsz és a manierizmus hatott. Mattheuer egyfajta népművészeti realizmus felé fordult józan, tárgyilagos valóságfelfogással.

Műveik későbbi percepciója azonban nem problémamentes, noha festészetük sok szempontból a hivatalos párt direktívákkal szembehelyezkedő, azonban gyakran kiszolgálói is voltak a hivatalos elvárásoknak. Műveik egy része propagandisztikus, a szocialista realizmus (a hivatalos pártpolitika) céljainak illusztrációja. Egy sajátos ambivalens magatartás jellemzi őket, nem lehet egyszerre bent és kint lenni, a „féltávolságra a hatalomtól” szemlélet ellentétes a függetlenséggel, a teljesebb

autonómiával. Ebből fakad a rendszerváltozás utáni morális válságuk és jóvátételi próbálkozásaik.

Megítélésük folyamatosan vitákat vált ki, ugyanis a hivatalos kultúrpolitika által elvárt esztétikai „minőséget“ a 60-as évektől kezdődően többnyire elutasították, stílusosan új utakat kerestek. Egyfelől a német (Beckmann, Cranach, Dürer, német expresszionizmus) és európai művészeti hagyományokból próbáltak meríteni, ugyanakkor mindegyikük életműve tartalmaz számosan olyan „alkotásokat“ is, amelyek a szocialista ideológia illusztrációi voltak.

4. Középgeneráció, átmenet a két iskola között

A *Lipcsei Iskola* középgenerációjához tartoznak *Arno Rink* és *Sighard Gille*, akik mesterei voltak az *Új Lipcsei Iskola* több tagjának.

4.1. Arno Rink és Sighard Gille

Arno Rink 1940-ben született a thüringiai Schlotheimben.

1962-1965 között tanult a lipcsei főiskolán, mesterei Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt és Harry Blume voltak. 1978-ban megkapta az NDK művészeti díját (Kunstpreis der DDR), 1987-től 1994-ig rektor a HGB-n.

Fontos szerepet töltött be, kapocs volt az idős mesterek és a legfiatalabb generáció között. (21-22. kép) Az *Új Lipcsei Iskolának* nevezett festőgeneráció majd mindegyike az ő osztályában tanult. Neo Rauch nála volt asszisztens, illetve Rink nyugdíjazását követően Neo Rauch az ő festőosztályát vitte tovább professzorként 2008-tól. Így Rink szerepe/feladata a kontinuitás fenntartása lett.

Sighard Gille 1941-ben született Eilenburgban. 1965-70 között a lipcsei főiskolán tanult, mesterei Bernhard Heisig és Wolfgang Mattheuer voltak. 1976 és 1980 között asszisztens a lipcsei Grafikai-és Könyvművészeti Főiskolán, a festőosztályon. 1986-tól újra a HGB tanít. (23. kép)

4.3. Lipcse az 1980-as években

Lipcse, mint az NDK második legnagyobb városa és kulturális centruma mindig is vibráló szellemi központ volt. Az 1980-as évektől számos „ellenzéki” kulturális csoport (nebenscenen) működött a városban. Az első, amit érdemes megemlíteni, az 1968-ban alapított, főleg Günther Huniat inspirálta GARTEN művészeti centrum. Utána következett a Frider Heinze alapította Szabad levegő – Délkelet galéria (Freiluft – Galerie Südost). A 80-as évektől sorra alakultak a különböző lakásgalériák, megszorodtak a kis kiadványszámú művészeti könyvek.⁶³ A hivatalos „iskola”(HGB) és az avantgard szcéna között a híd szerepét töltötte be a volt Heisig-tanítvány, Hartwig Ebersbach, aki egy experimentális festő osztályt kapott a HGB-n. Az osztályt hamar bezárták egy

⁶³ Rehberg, Karl-Siegbert: Ideenzwang und Bildgleichnisse Leipzig als Zentrum der DDR-Malerei. In: 60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949 Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009. 19-35.o.

diplomamunkát követően, amelyet a minisztérium és más hivatalos szervezetek munkatársai is láttak.⁶⁴

Heisig, aki mindig kiállt a sorból kilógók mellett, most a háttérben maradt. Egy főiskola nem az a tér, ahol a hallgatók szabadon kísérletezhetnek – fogalmazott egy interjújában. Ebersbach úgy emlékezett erre később vissza, hogy szabad kezet kapott Heisigtől.

Lipcse újító jellegét mutatja, hogy itt Peter Ludwig közreműködésével különböző Picasso munkákat is lehetett látni. 1984-ben – először az NDK-ban – Lipcsében amerikai pop art munkákat mutattak be, és 4 évvel később a van der Grinten gyűjteményből Beuys alkotásokat is kiállítottak. Ehhez az eseményhez kapcsolódott egy párhuzamosan folyó akció egy héten keresztül az Eigen + Artban „Allez! Arrest!” címmel. A művészek bezárkóztak a lakásba és műalkotásaikat élelemre cserélték.⁶⁵

A *Gerd Harry Lybke* (1961) nevével fémjelzett először Lipcsében (1983), majd Berlinben (1992) is működő Eigen+Art Galéria a legtöbb fiatal lipcsei művészt tömörítő intézmény. Lybke színész szeretett volna lenni, ezzel szemben aktmodellként dolgozott a lipcsei kézművészeti akadémián.

Az Eigen + Art Galériát Gerd Harry Lybke alapította 1983-ban Lipcsében egy tetőtéri magánlakásban. 1985-ben átköltöztek a Fritz-Austel utca egyik hátsó udvarába és ott működtek a rendszerváltásig. Lybke a műtermet a VBK engedélye nélkül bérelte. Tevékenysége súrolta az illegalitás határát. Korán, 20 éves korában bekapcsolódott egy baráti társaság munkájába (Plagwitzer Interessengemeinschaft-PIG), amelyben részt vettek Jörg Herold, Ulf Puder is. Szoros munkakapcsolatba került a művészettörténész Klaus Wernerrel és Christoph Tannerttel. A művészek – akiknek kiállítása volt – bérlőként szerepeltek, és a kiállítás ideje alatt privát vendégként fogadták a látogatókat. A művész állandó jelenléte különlegessé tette az Eigen + Art kiállításait, ahol egyedüli galériaként az NDK-ban dia- és videomunkák, szitanyomatok, magángyűjteményekből származó munkák is láthatók voltak.⁶⁶

Az Eigen + Art kapcsán megjelentek a generációs különbségek is, nagy vonzerőt főleg az 1960-as nemzedék számára jelentett, akik reformelképzelésekkel rendelkeztek. A fiatalabb

⁶⁴ Egy videoszalagot játszottak le, amelyen egy bohócsapkás harmonikázott, és érthetetlen szövegeket mondtak. Interjú Bernhard Heisiggel. Készítették: Karl-Siegbert Rehberg és Paul Kaiser. 2004. április 6. Strodehne.

⁶⁵ Rehberg, Karl-Siegbert: Ideenzwang und Bildgleichnisse Leipzig als Zentrum der DDR-Malerei. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009. 19-35.o.

⁶⁶ Rehberg, Karl-Siegbert: Ideenzwang und Bildgleichnisse Leipzig als Zentrum der DDR-Malerei. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2009. 19-35.o.

generációnak nem voltak illúzióik, ők a 80-as évek közepétől a HGB-t már nem tekintették referenciainstítúciónak. Érdekes, hogy a VBK Művészeti tudományok szekciója megpróbálta az Eigen + Artot a hivatalos kulturális mezőbe pilot programként bevonni, de ez már nem következett be.⁶⁷

Az Eigen+Art, amely Lipszén kívül Berlinben is működik, különösen fontos intézménye a lipcsei festőknek. A lipcsei művészek közül az Eigen+ Art galériákhoz tartozik Neo Rauch, David Schnell, Matthias Weischer és Tim Eitel.

4.4. A két iskola között: Neo Rauch

Neo Rauch egyfajta híd szerepét tölti be a klasszikus iskola mesterei és a legfiatalabb generáció között.

Habár a lipcsei iskola története jól szakaszolható, mégis érezhető a generációk közötti kontinuitás. Ennek ellenére lényeges különbségnek látszik, hogy míg a klasszikus iskola képviselői erősen politikusok, addig az új iskola tagjai tündetően apolitikusok. Közös bennük a fölényes mesterségbeli tudás és realiztikus látásmód.⁶⁸ Egy-egy iskolán belül is egymástól nagy mértékben különböző teljesítmények születtek.

Neo Rauch élete

Neo Rauch 1960-ban Lipszében látta meg a napvilágot, szüleit pár hónaposan egy vasúti szerencsétlenségben veszítette el. Édesapja akkor kezdte volna a művészeti főiskolát Lipszében, szülei halálát követően anyai nagyszülei nevelték fel. 1981-86-ig a HGB-n festészetet tanul, ahol Arno Rink tanítványa. 1986-90-között mesterdiák Bernhard Heisignél, majd 1993-98-ig asszisztens a főiskolán. 1986-ban nagy feltűnést keltett diplomamunkájával. Rauch a két Németország újraegyesítésekor 29 éves volt, tanulmányait még az előző, szocialista rendszerben, az NDK-ban végezte. Első komolyabb szakmai sikereit a kilencvenes években érte el. 1997-ben elnyerte a Leipziger Volkszeitung díját, 2002-ben a Vincent van Gogh díjat ítéltek neki.

2005 őszi szemeszterétől az Akadémia egyik festészeti osztályának professzora. Lipszében él és dolgozik, műterme a *Plagwitz* nevű városrészben található, az egykori Pamutgyár épületében kialakított műterem-komplexumban. (31. kép) A lipcsei *Spinnerei*-t (pamutszövőgyárat) 1884-ben alapították, mely a XX. század elejére a kontinentális

⁶⁷ Kuttner, Jürgen: Előterjesztés (cím nélkül) az Eigen+Art Galériához. SAdK, VBK-Archiv, ZV, Regisztrációs szám 5319

⁶⁸ Tannert, Christoph (ed.): *New German Painting*. Prestel, 2006

Európa legnagyobb szövőgyárává vált. A gyár mellett kert, munkáslakások és óvoda kapott helyet a 12 hektáros területen. Az üzem 1990-ben, az újraegyesítést követően szűnt meg. Jelenleg a Spinnerei új funkciót tölt be a város életében mint művészeti központ. A kultúra képviselői, művelői ideális munkahelyre és életterre leltek benne. A művészek, grafikusok, designerek, divattervezők, építészek műtermei mellett megtalálhatóak itt különféle színházak, művészeti és kulturális intézmények, galériák, boltok, éttermek is.

Rauch festészete – általános jellemzők

A kilencvenes évek közepétől a világon, benne Németországban is felértékelődött a klasszikus képzőművészeti médiumok közül a festészet jelentősége. Ebben szerepet játszanak piaci szempontok, a színes kép kelendőbb árú. *Peter Schjeldahl* írja Rauch kapcsán a *The New Yorker* 2007 júniusi számában: „A művészetet talán még soha nem értékelték jobban, még talán soha nem jelentett kevesebbet”⁶⁹.

Ha a Rauchról szóló elemzéseket olvassuk, festészetével kapcsolatosan szinte állandó jelző a szocialista realizmus, mint stíluskategória használata. Korai művein megjelenített figurái kísértetiesen emlékeztetnek azokra a személyiség nélküli, hurrá-optimizmustól túlfűtött, a kollektívizmus szellemében szocializmust építő figurákra, akik a vidéki pártszékházak és kultúrházak falairól kacintanak le ránk. Rauch egyfajta nosztalgikus-ironikus hangnemben jeleníti meg a megálmódott osztálykülönbségek eltűnését. A szocializmust építő figurák győzedelmesek, büszkék, öntudatosak. Azonban Rauch alakjai nem ilyenek. A vásznain szereplők mindig lázasan tevékenykednek, de a cselekedetek, események sehova sem vezetnek. Rauch szereplői komorak, akik nincsenek kapcsolatban a környezetükkel és képtelenek megváltoztatni a végzetüket, mintha erőfeszítéseik ellenére kudarcra lennének kárhoztatva. A képeken szereplő figurák mindig különböző eszközökkel, tárgyakkal vannak megjelenítve, de az eszközökkel való cselekvések céljai általában homályban maradnak, a nyugtalan tevékenység semmilyen eredményt nem hoz.

Rauch figuráinak elidegenedett arcai inkább emlékeztetnek minket az amerikai fogyasztói kultúra kiüresedtségére. A festményein használt fakó színek, figurák inkább jellemzőek az amerikai Pop-Art-ra, a hatvanas évek Amerikájának moziplakátjaira, reklám világára és alkalmazott grafikai kultúrájára. Ez az ambivalencia jelentheti mindkét társadalmi rendszer értékeinek torzulását, kiüresedését is.

A vele készített interjúban megkérdeztem a következőt:

⁶⁹ Schjeldahl, Peter: Paintings for Now: Neo Rauch at the Met. *The New Yorker*, 2007 június 4. 96-97. o.

AA: „A képein megjelenő figurák gesztusai szenvtelenek, kiüresedettek, sematikusak – szemben a szocreál hurraóptimizmusával, és az amerikai és/vagy nyugati típusú fogyasztói társadalmak bambán széles mosolygó figuráival. Ez tekinthető-e mindkét politikai rendszert érintő kritikának vagy egy mélyebb, az egyre tartalmatlanabbá váló haszonelvű emberi kapcsolatokból való kiábrándultság jele? Vagy egész más a motivációja?

NR: *Lehet, hogy ezek a szempontok is szerepet játszanak, de szerintem leginkább arról van itt szó, hogy megpróbálom a figurákat „potenciális állapotban” tartani. Ez azt jelenti, hogy nem a teljes cselekményt mutatom meg, hanem olyan marionett bábuként helyezem el őket, akik még nem találták meg a „végső játékukat”. Ebből származik aztán a jelenet egyfajta nyugalma, ami miatt a cselekmény szövése már-már higgadtnak tűnhet. Olyan ez, mint egy lassított felvétel, ami azonban mégis izgalmas. Tehát ahhoz, hogy a figurákat drámaibb cselekvésre „készítsük”, mindössze annyit kell tennünk, hogy használjuk a láthatatlan drótokat és pálcákat. Hasonló magatartás látható például Piero della Francescánál; az érzelmi vonatkozások, megnyilvánulások erős visszafogottságra gondolok itt. Jónak tartom, ha egy kép azt a látszatot kelti, hogy olyan, mint egy nyugalomban lévő játékautomata. Az embernek csak be kell dobni az érmét, és működni kezd”.⁷⁰*

Rauch megavásznain az amerikai pop irányzatán túl az európai művészek közül Sigmar Polke hatását éppúgy felfedezhetjük, mint Balthus melankóliáját. A fröcskölések és festékmegfolyások Pollock nagyívű gesztusait és az amerikai absztrakt expresszionizmust idézik. Rauch szürrealista módszerére jellemző az álomszerű jelenetek ábrázolása, az egymástól fogalmilag távol álló jelenségek társítása, amelyet leginkább kollázs technikával ér el. Rauch festményei „felrobbantják” a teljesen és tökéletesen racionális világunkat így érzékeltetve művészete irracionálisát. A festménybe történő más képidézetek beleaplikálása Rauchnál kétféleképpen történik. Korai munkáiban ez beragasztást és/vagy oldószerrel történő képátvitelt jelent. Későbbi munkáiban a beidézett kollázsszerű jelenet a részlet újrafestésével valósul meg.

Képeinek méretére jellemző a monumentalitás.

⁷⁰ A festészetnek kalandnak kell maradnia“- Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 21-22. o.

„...És hogy számomra mit jelent a monumentális festészet? Azt jelenti, hogy olyan képi tereket rendezek, hozok létre szívesen, amelyekbe be tudok lépni, amelyeket magam körül én személyesen tudok megalkotni. Azt helyettesítendő, ami nincs, de aminek lennie kéne, ha rajtam múlna. Nagy örömet okoz nekem a nagy felületek meghódítása. Egyáltalán nem szabad megfélemleni a hatalmas fizikai és kalandvágyról, amely ezeknek a felületeknek a meghódítására irányul. Teljesen más mint kis formátumon dolgozni. Óriási a különbség között, ha az ember egy öt centiméteres vagy egy másfél méteres ecsetvonást lát.”⁷¹

Korai munkái gyakran köralakúak, mely formához későbbi pályaszakaszában is szívesen nyúl. Szinte állandó jellegzetesség nála különböző szövegek, verbális jelek, tipográfia elemek, tag-ek használata.

Erről a vele készült interjúban a következőket mondta:

NR: „Szöveges elemek ritkán jelennek meg vásznamein. A korábbi években sűrűbben használtam őket. Ami a szövegblokkokat és a tipografikus elemként használt grafikus töredékeket illeti, ezek is szerves részét képezik mindannak, amiről eddig beszéltem. Ezek is festői megnyilvánulások, és egyenrangúan kezelem őket az arcokkal, a facsoportokkal, és minden más lehetséges eszközzel. Alkalmasak lehetnek még címadásra, vagy megfelelő eszközei lehetnek a zavarkeltésnek is. A képek címei ezen túl még értelmezési irányvonalat is kijelölnek.

*Találhatók a képeimen szövegbuborékok, képregény-elemek is, de rendszerint üresen. Nincs bennük semmi, pedig (nyilván) mindegyikben volt valami: én azonban ezeket mindig, újra és újra kitöröltem, mert megállapítottam, hogy ez a kínálat főlegesen kiterjesztése. És maga a kitörlés is tulajdonképpen csupán olyan valami, amivel a festészet önmagát kényezteti“.*⁷²

Pályái

Rauch *korai műveire* jellemző a monumentális méret, a kollázs technika, a visszafogott színhasználat. Gyakran használ papír hordozón fekete olajfestéket, ami a német festők által

⁷¹ A festészetnek kalandnak kell maradnia“ – Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 21. o.

⁷² A festészetnek kalandnak kell maradnia“ – Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 22. o.

is kedvelt fametszetek világát idézi elénk. Multiplikálásai Andy Warhol (kikeményített fotót) szerigrafíáit asszociálják. Összességében jellemző rá a grafikus látásmód és a komor hangvétel. (*Dokk / Dock, Lot / Lot, Part / Ufer*, 1993)

Méhlepény / Plazenta (1993) (24. kép) című alkotása 4 részletből álló papír alapú nagyméretű, köralakú kép. A festmény felületén elszórva több szövegbuborékot láthatunk, tájkép vulkánnal, repülők, Éva egy auraszerű szövegmezőben, kinek szájából indaszerű képződmény fut ki/be?, mely talán köldökzsinór lehet. Ez a szál az, ami összekötőkapocs a képelemek között. A képen verbális elemként olvasható a „Plazenta“(méhlepény) és az „Evas“(Éváé) szavak, melyek a befogadói attitűdöt erősítik. Ez a női archetípus, ahogy a képen látható, kisebb-nagyobb eltéréssel Rauch más festményein is megjelenik. (*Ok / Grund*, 1993, *Anima I-III. / Anima I-III.*, 1995) (25. kép) Ekkor alakul ki Rauch személyes ikonográfiájának néhány jellemző eleme, amelyek aztán visszatérő motívumokként többször felbukkannak későbbi munkáin, akár saját vendégműveiként való beidézés által.

A kilencvenes évek második harmadában készült munkáinak színvilága gazdagodik, a használt motívumokat erős kontúrvonal határolja, amely egyfajta képregény-hangulatot áraszt. A kontúrozott figurákat erős rajzosság jellemzi. Főleg tájképeket készít. A perspektíva sokszorozásból és az éles nézőpont-váltásokból, illetve ezek egymás mellé festéséből gyakran nehezen értelmezhető téri helyzetek születnek.

A *Benzinkút / Tankstelle* (1995) (26. kép) című képen négy különböző perspektívából ábrázolja ugyanazt a benzinkutat. A szürrealitás ezeknél a munkáknál abból fakad, hogy ránk bizza a döntést, hogy a különböző nézőpontok közül melyiket fogadjuk el valóságosnak.

A szövegbuborékokban (speech bubble) található képek Rauch életművében új fajta képtípust jelentenek. Ez a típus a (*Éjszakai munka / Nachtarbeit*, 1997, *Betekintés / Der Durchblick*, 1997) „kép a képben“ klasszikus műtípus reminiscenciái.

A *Éjszakai munka / Nachtarbeit*, (1997) című képen zöld-fehér háttér előtt szövegbuborékban tárul elénk a történet. Három személy egy modellépítő-műhelyben, hatalmas méretű konyhában páncélautókat tologat a terepasztalon. Az ablakon kitekintve egy éjszakai tájkép körvonalazódik. A figurák cselekedeteinek indítékaira, céljára nem derül fény, az éjszakai munka álmoknak tűnik. Cselekedeteik ugyanakkor gyerekesnek hatnak, mint azok, akik engedelmességből fakadó tehetetlenségüknél fogva fantáziájuk rabságából nem tudnak szabadulni.

Az *ezredfordulón* készült munkáiban tovább gazdagodik a képein már korábban is felbukkanó képregények világának hangulata. Azonban ez csak illúzió, hiszen a képregény folyamatszerűségéből, story bordjából semmit nem találunk, nincs történet, csupán egy-egy kinagyított kockát látunk. A történetnek nem látjuk az elejét és a végét, így megoldását sem. Ezekből a munkákból hiányzik a képregényekre jellemző narráció is. A szövegbuborékok gyakran megmaradnak üresen, sem szöveg, sem képi elemek nem találhatók bennük.

Tájképei ekkor figurákkal és a képregényekből ismert motívumokkal bővülnek, meglehetősen bizarr képi világot eredményezve. A *Tó / See* (2000) (27. kép) című művén szereplő arc nélküli alakok szinte rezignáltan vonszolnak egy Verne regénybe illő méretű polipot a partra, mindezt olyan természetességgel teszik, mintha csak a stég mellett kikötött csónakot kellene a partra húzniuk. Az égen felhőként lebegő szövegbuborékok úsznak üresen, tág teret adva a befogadói kreativitásnak.

A bécsi Albertinában (2004 őszén) rendezett kiállítás olaj/papír művek sorozata anyaghasználatát tekintve visszatérés a korai papíralapú munkákhoz. Markáns különbség, hogy míg a korábbi munkáira a spotszerű kiemelés, pillanatképek rögzítése volt jellemző, addig ezeknél a műveknél már konkrét narratíva fedezhető fel. A papírképeken szereplő figurák életszerűvé válnak, az arcok megkülönböztethető karaktert kapnak. Színesebb, egyértelműbb szerkezetű kompozíciók készülnek, a szituációk egyre határozottabbak, megfoghatóbbak lesznek. Rauch gyakorta használ nyomdai alapszíneket, olykor közülük egyet kiválaszt, amivel aztán az egész művet megfesti (*Menet / Runde*, 2003).

Jellemző darabja ezen sorozatnak az *Felkelés / Aufstand* (2004) (28. kép) című műve. Az alapesemény egyszerűen kódolható, hiszen a képen az ágyban fekvő alak – talán maga a festő – álma elevenedik meg. Három figura egy ládából festéknyalábokat szed elő, majd azokat, mint valami kézigránátot elhajítják valaki vagy valami felé/ellen. Az idő- és dimenziósíkokat a megfestett figurák méretkülönbségével érezteti. Érdekes motívum Rauchnál a festék, a festés aktusa és a militáns elemek (akár gesztus, akár fegyverek, lövegek, ütegek formájában) együttes ábrázolása. Találkozunk például olyan fegyveres figurával is, akinek a kezében lévő dobtáras géppuskatára egy festékes edény, vagy a lövegtároló zöld fadobozban nem kézigránát, hanem festékes flakon van.

Megkérdeztem a művészt, hogy miért használ militáns elemeket.

AA: „Festményein gyakran tűnnek fel fegyverek, militáns elemek a festés aktusával párhuzamosan ábrázolva. Ilyen véresen komoly dolog a festészet/képzőművészet a XXI. században? Nem tart-e esetleg attól, hogy ez Németország II. világháborús szerepéből fakadóan negatív konnotációkat ébreszt?

NR: *Óh, Istenem. A helyzet az, hogy én a képeimet egyáltalán nem érzem ilyen vérkomolynak. Ez egy bonyolult dolog a humorral. Tudom, hogy vannak emberek, akik ráéreznek a képeimben rejtőzködő humorra, míg mások nem. Ez a finom részletek iránti érzékenység kérdése, amit vagy komolyan lehet venni vagy nem. Állítom, hogy az én képeim nem véresen komolyak, de tendenciájukban lehetnek azok. Ha fegyverek tűnnek fel a képeimen, akkor azok eszközök, nem mások, de mint ilyenek, természetesen szimbolikus jelentéseket is hordoznak. Eszközök egy bizonyos cél megvalósításához. Úgy vannak átalakítva, hogy megragadhatóak, ábrázolhatóak legyenek ecsettel, vagy fordítva, a „visszajáról” értelmezve: az ecsetet is lehet fegyverként használni. Ott vagyok a vászon előtt, uralom ezt a négyszöget, azt teszem, amit csak akarok. Senkit nem akarok untatni, legfőképpen magamat nem.*

Nálam minden tárgy festészet. Minden figura, tárgy, fa, vagy felhő – minden festészet. Mint ahogy egyszer Franz Marc mondta, mikor valaki megkérdezte tőle, hogy miért fest kék lovat, amikor olyan nem is létezik. Azt válaszolta erre, ez nem kék ló, ez festészet. Az embereknek nem kell rettegni a vásznaimon megjelenő fegyverektől. A kellemetlen konnotációról meg annyit ... Hát igen, az ember németként ezeket soha nem tudja kizárni.”⁷³

Legújabb munkáiban a klasszikus német kultúra elemei válnak hangsúlyossá, például több festményén megjelenik Goethe alakja.

Festői stílusa kiteljesedik, barokkosan bonyolulttá, dússá válik. Privát- és köztörténelmet tematizáló intenzív színű képek születnek, ahol a színpadiasság, a különböző történelmi korokból, helyszínekből „beemelt” kosztümös figurák is a barokkizáló hangulatot és a monumentalitást erősítik. Összegző művek ezek, amelyeken társadalmi és individuális

⁷³ „A festészetnek kalandnak kell maradnia“-Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 21-22. o.

történések, események, ideák, utópiák (például: nagy francia forradalom) kerülnek egymás mellé. A történelmi helyzet által generált elemeket/ emlékeket, gyakran személyes eseményeket fest meg, így hozva létre meglepően strukturált képeket.

Az interjúban megkérdeztem, hogy hogyan alakul ki a kép struktúrája, hogyan jönnek létre alkotásai.

AA: „Festményeit nézve úgy tűnik, hogy fontos szerep jut az álmoknak (privát emlékeknek) és a történelmi eseményeknek (kollektív emlékezet), ezeket „mixeli” össze, mint egy profi DJ. Mi határozza meg Önnél a kép struktúrájának kialakulását? Általában követ egy vezérfonalat vagy a festés spontaneitása rendezi egymás mellé az eseményeket, képi elemeket?

NR: Mindkettő. Létezik egy vezérfonal, mindig van egy alapirány, amelyet az elején meghatározok, eldöntöm, hogy mit akarok. Muszáj tudnom, hogy miről lesz szó, amikor az első színt a vászonra felhordom. Mindig adódik változás, amit előre nem tudtam és nem akartam látni, és amelyre reagálnom kell. Ezek a legszebb pillanatok ebben az egész alkotófolyamatban, amikor a kép követel tőlem valamit, amit nem volt szándékomban megcsinálni. Ezek azok a pillanatok, amelyekben én mint festő továbbfejlődhetek. Elképzelni sem tudom soha, hogy a „terv“ miként fog majd átalakulni. A festészetnek kalandnak kell maradnia. Tehát nem terv vagy valami hasonló alapján dolgozom, hanem a fehér vászon előtt meditálok, majd hozzákezdek a festéshez.”⁷⁴

Érezhető Rauch vonzódása a színpadi díszletek, makettek és fantáziaszülemények iránt. Esetenként emlékeztet bennünket Miyazaki Chihiro szellemországban című animációs filmjére, a fürdőház szellemeire, illetve a fürdőház dolgozóinak világára (*Előadó / Der Vortrag*, 2006) (29. kép).

Rauch korai, a kilencvenes évek közepe táján készült műveinél már megfigyelhető volt a mozgóképek filmszalagjára történő utalás, képei gyakran egy-egy filmkocka kimerevítésekként is felfoghatók voltak. Az alkotó döntése, hogy mit tár elénk e végtelen filmszalagból.

Legújabb munkáinál inkább az az érzésünk, mintha Rauch jó rendező módjára építené fel filmjeit-vásznait, úgy helyez egymás mellé bizarr helyzeteket, ábrázol magán és közösségi

⁷⁴ „A festészetnek kalandnak kell maradnia” – Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 22. o.

élményeket a vászon felületén. *Új szerepek / Neue Rollen* (2005) című kép egyfajta summája Neo Rauch eddigi munkáinak, felvonultatva mindazokat a képi elemeket, amelyeket eddig megkonstruált.(30. kép) A történés polgári milióban zajlik, a kép jobb oldalán anya a fiának egy természeti katasztrófa utáni rombolás nyomait mutatja egy maketten. A háttérben színészek színpadon próbálnak guillotine alatt. A kép bal oldalán jakobinus kalapban alakok egy asztal mellett beszélgetnek-iszogatnak. A természeti és társadalmi katasztrófák ábrázolásával mintha azt akarná érzékeltetni a festő, hogy az életünk nem más, mint szerepekbe való belebonyolódás és örökké tartó szerepjáték.

5. Új Lipcsei Iskola

5.1. Az 1990-es évek vége

A 90-es években a lipcsei akadémiát az új mediális művészetek fellegváraivá akarták tenni. A tradicionális festészet egyre inkább háttérbe szorult – ez egyébként a volt keleti blokk országokban általánosan lezajló jelenség. A HGB rektora, a fotóművész Joachim Brohm nem értette, pl. hogy az akadémia költségvetéséből miért kell olyan sokat festővásznak vásárlására költeni.⁷⁵ Érdekes, ennek ellenére az ezredfordulóra egy új festészeti kurzus kezdett megerősödni, melyre egyre többször kezdték el használni a *neue leipziger schule* terminust.

Az *Új Lipcsei Iskola* elnevezésen kívül a szakma előszeretettel használja velük kapcsolatban a YGA (young german artist) címkét is, mely utal a 90-es évek elején induló young british artist művészgenerációjára. A csoportként történő identifikáció egy hatékonyabb érdekérvényesítést sugall. Jól hangzik egy a kortárs művészeti közegben ismert márkanév átvétele, local colourral történő „átvitel”. Tartalmi szempontból pedig a YBA, illetve a YGA is meglehetősen heterogén csoport képét mutatja.

Az *Új Lipcsei Iskola* néven emlegetett kört alkotó fiatal képzőművészek a rendszerváltáskor 15 – 16 évesek voltak, így ők az első olyan művészgeneráció, amelynek tagjai már az újraegyesített Németországban folytatták egyetemi tanulmányaikat. Mi vonzotta őket Lipcsébe? A lipcsei akadémia nagy előnye, – amiért a diákok mind a volt keleti és volt nyugati területekről verbuválódtak – , hogy az akadémián az egykori klasszikus festészeti tradíciók ápolása mellett az absztrakt, a pop-art, és a konceptuális művészeti oktatás is jelentős volt.

Az *Új Lipcsei Iskola* fiatal festőinek más és más a stílusa, témája és minősége, mégis közös bennük a magas szintű technikai tudás, a figuratív festészet iránti elkötelezettség és a melankolikus témaválasztás. A mesterségbeli tudást a lipcsei akadémián szerezték meg, azonban az általuk feldolgozott anyag hangulatát maga a város, Lipcse adja meg. Napjainkban a volt Kelet-Németország városaihoz hasonlóan Lipcsében is magas a munkanélküliség és a migráció, gyárak, lakótelepek állnak bezárva vagy félig üresen.

⁷⁵ Mack, Gerhard: Die Stadt der Leinwandhelden, *Art-Das Kunstmagazin*. 2004/12, 34-45. o.

5.2. Festészeti iskola – festőiskola

Jelent-e manapság valamit az, hogy festőiskola? Például, mint a barbizoni iskola? Stílus kategória vagy pusztán statisztikai szempontú megközelítés? Azok a festők, akik egy akadémián tanultak? Létezik-e stiláris irányultság egy olyan korszakban, ahol a szoros mester-tanítvány viszony feloldódott? Az akadémiái képzés alapozó éveit követő mester választás többnyire nem személyes vonzódás eredménye. Az iskola az a hely, ahol „jó szakembereket” képeznek. A lipcsei iskolában, illetve a keleti blokk országaiban a klasszikus művészeti tréning (alakrajz-művészeti anatómia) megmaradt, ez az utóbbi évtizedekben a nyugati akadémiákból eltűnt vagy legalábbis háttérbe szorult. Ez a (keleti) sajátosság vonzó lehetett sok Nyugaton felnőtt, de már az újraegyesített Németország korszakában iskolát választó fiatalok körében. Főleg ezzel magyarázható az, hogy az *Új Lipcsei Iskola* körébe tartozó ifjú művészek nagy hányada a volt nyugati területekről érkezett.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért nem a gazdag művészeti tradíciókkal rendelkező Drezda, hanem Lipcse vált a „nemzetközi művészvilág” egyik új „fővárosává”?

A drezdai főiskola köré tartozó művészek tematikusan absztrakt, expresszív, realista, konceptuális felfogásokat jelenítenek meg média teórián keresztül megszűrve. Célként előttük az elidegenedett valóság reprodukálása, illetve a populáris kultúra beemelése lebeg. Az erőteljes kulturális hagyomány is megbélyegezhet, esetleg bénítólag is hathat. A Drezdában végzett művészek a várost mint munkahelyet nem jelölik meg, és festőcsoportként sem identifikálják magukat. Elköltöztek Drezdából csakúgy, mint az 1911-ben alakult Die Brücke csoport tagjai, akik Berlinbe mentek egy komplexebb művészeti közeget keresve. Így Drezda nem tudott olyan szerepet vállalni mint Lipcse, jóllehet Eberhardt Havekost vagy Martin Eder neve nem ismeretlen a kortárs festészeti szcénában, mégsem mint csoport jelentkeznek.

Mindezeket látva szerintem a festőiskola koncepciója nem határozza meg az egyes résztvevők helyzetét és munkáit sem. Az *Új Lipcsei Iskola* sem egy homogén, stilárisan egységes csoportot takaró képződmény.

5.3. A LIGA szerepe

Arno Rink, akinél a legtöbb festő tanult az akadémián, így emlékezik: „Amikor még a főiskolán figyeltem a munkájukat, egyáltalán nem tűntek spekulatívnak. Először a *sieben mal malerei* (2003, Neue Leipziger Kunstverein) című kiállításon éreztem azt (kiállító művészek: *Tilo Baumgärtel, Peter Busch, Tim Eitel, Martin Kobe, Christoph Ruckhäberle, David Schnell, Matthias Weischer*), hogy itt valami történt, hogy abban, amit csinálnak erő van”⁷⁶

Kétségtelen, hogy az *Új Lipcsei Iskola* fiatal festőinek a nemzetközi elismerést a 11 fiatal lipcsei művészt számláló LIGA (*Tilo Baumgärtel, Peter Busch, Tim Eitel, Tom Fabritius, Martin Kobe, Oliver Kossack, Jörg Lozek, Bea Meyer, Christoph Ruckhäberle, Julia Schmidt, David Schnell, Mathias Weischer*) művészeti tömörülésének időszaka hozta meg. A LIGA (Produzentengalerie) működése 2002. márciusa és 2004. áprilisa közé tehető. A Berlin-Mitte-ben lévő galéria célja az volt, hogy laza művészeti csoportként hatékonyabban legyenek jelen a művészeti életben. Az elhatározás abból a banális felismerésből táplálkozott, hogy egy művész évi 20-30 képnél többet nem tud készíteni, s ez maximum 1-2 egyéni kiállításra elég. Ha többen összeállnak az több kiállítást, megjelenési alkalmat eredményez. A LIGA nem funkcionált művészeti kommunaként és nem törekedtek csoportstílus kialakítására sem, itt mindenki alapvetően a saját művészi elképzelését valósította meg.⁷⁷

Tilo Baumgärtel a vele készített interjúban a megalakulás körülményeiről és indítékairól a következőket mondta:

„A LIGA valójában 2000-ben alakult. Volt egy kiállítás és megbeszéltük, hogy kéne csinálnunk valamit. Ennek a kiállításnak volt a címe: LIGA. Sokat gondolkodtunk, hogy mi legyen a neve és én pont akkor láttam egy filmet a 30 éves háborúról, abban szerepelt a LIGA. Én ajánlottam ezt a nevet és mindannyian elfogadták. A kiállításnak ezt a címet adtuk, és utána a galériát is így neveztük el. Hogy miért alapítottunk galériát? Mert egyikünknek sem volt galériája még, majdnem mindannyian a stúdióunk végén jártunk, én már végeztem, a többieknek még egy év volt hátra. Mi először meg akartuk mutatni a munkáinkat és utána esetleg egy igazi galériát találni. Ez volt a terv. Annak

⁷⁶ Mack (2004)

⁷⁷ <http://www.liga-galerie.de/>

idején mindenki elkerült egy galériához. Kedvünk volt ahhoz hogy magunk szervezzük az egészet, együtt fizettük a bérleti díjat, egy diákot alkalmaztunk, akinek csinálni kellett a dolgokat, és utána jött valamikor Christian, aki az egészet professzinálisabban tudta csinálni. Úgy emlékszem, Judytól (ez a beceneve Gerd Harry Lybkének, az Eigen + Art alapítójának, A. Á.) származott az ötlet, hogy Christian bizzuk meg. ... Akkor Christian pont New Yorkban volt, ott tanult valamit, de mi megvártuk, hogy hazaérkezzen. Hát igen, így történt ez, és végül két évig tartott. Akkor annyi elég is volt, a célját mindenki elérte, ismertekké váltunk, a legtöbbünk elkerült Judyhoz, vagy másik galériához. ...

Ez tulajdnképpen egy baráti kör volt, nem egy művészcsoporthoz, hanem egy baráti társaság. Mi figyeltük egymást, kritikával éltünk, vagy dicsértünk, de soha nem volt düh vagy kiabálás, vagy valami hasonló. Ez nekünk valóban örömet okozott. Furcsa, de még irigykedni sem irigykedtünk, ha valamelyikünk sikerebb volt, mint a másik.”⁷⁸

Baumgärtel szerint a LIGA időszaka hasznos és szép időszak volt, de egy idő után zsákutcába futott, és megérett a változásra. Miután a LIGA 2004 áprilisában feloszlott, a művészek galériák után néztek. Kobe Londonba a White Cube-hoz, Matthias Weischer, David Schnell és Tim Eitel az Eigen+Art Galériába, Ruckhäberle az Ifl Galériához, New Yorkba. Ezeknek a művészeknek a világon ma már szinte mindenhol vannak kiállításai.

5.4 A műkereskedelem egy lehetséges közösségi-piaci modellje

Ma Magyarországon alapvetően kétféle galéria típus létezik, az egyik a for-profit (tisztán piaci elvek által vezérelt, profitorientált) a másik a non-profit galéria. Ez utóbbi lehet állami fenntartású, alapítványi, illetve pályázati pénzekből működtetett.

Főleg fiatal művészekről gyakran hallani, hogy a profitorientált intézmények szerződésai nem kölcsönös előnyök alapján születnek, hanem egyoldalú diktátumként, amelyek elsősorban a tulajdonos/galérista érdekeit fejezik ki. Csupa tilalom, kötelezettség, olyan elvárások, amelyek korlátozzák a művészt, és cserébe keveset kap. *“Nem kell komolyan venni, ird alá nyugodtan”* – biztatják egymást a “szerencsések”, akik legalább bekerültek a

⁷⁸ Interjú Tilo Baumgärtellel, Lipcse, 2010. január 15. – Albert Ádám (Kézirat)

mégiscsak vágyott galériába. De a közérzetük rossz, a galéria művészei között alig van személyes kapcsolat, s közöttük az együttműködés helyett inkább rivalizálás folyik.

A producentgalerie egy olyan galéria-típus, ami Magyarországon ismeretem szerint nem létezik, de számomra rokonszenves és izgalmas. Ezt a galériatípust Németországban ismertem meg az *Új Lipcsei Iskolának* nevezett jelenség tanulmányozása során.

Az *Új Lipcsei Iskola* egyik “forrásvidéke” a LIGA Galéria⁷⁹ volt, ami 2002-2004 között működött Berlin Mítettben. Lipcsei művészek társultak és hoztak létre egy kiállítást 2000-ben, s mivel a kiállítás jól sikerült, sok képet adtak el, felmerült, hogy galériává nőhetné ki magát. Itt még csak öt ember művei voltak kiállítva, lényegében ők hozták létre, a LIGA-t. A csatlakozó művészek csoportdöntéssel kerültek be a közösségbe, s végül 11 ember alkotta a galériát.

Kerestek valakit, aki a galériamunkát elvégzi, azonban közösen alakították ki az alapelveket, és a galéria működési szabályait.

Fontos körülmény, hogy ezek a művészek épphogy végzett fiatalok voltak, akik keresték a helyüket. Ezt az élethelyzetet, életérzést és lelkiállapotot érzékletesen ecsetelte egy interjú során Birkás Ákos a LIGA Galériával kapcsolatban:

*“Ők is egy saját teret akartak létrehozni. Nem besorolni akartak, hanem pozicionálni akarták magukat a világba. A művészek életében talán a legfontosabb dolog a pozicionálás, az önmeghatározás.”*⁸⁰

Hasonló motívumai voltak a ‘80-as évek elején Budapesten működő Rabinec Galériának teljesen más történelmi és gazdasági helyzetben, és eltérő végeredménnyel.

A LIGA Galéria gyakorlata, és működési modellje nem volt egyedülálló Németországban, Berlinben több hasonló galéria is működött/működik, ilyen például az *Amerika Galéria (2005-2007)*, *Rekord* vagy a *Diskus (2005-2007) stb.*

Melyek ezeknek az ún. Produzenten Galériáknak a legfontosabb alapelvei, a modell főbb elemei?

Az egyik meghatározó törekvés a túlnyomó részben jellemző hierarchikus struktúra “oldása”, a decentralizálás. A közvetlen részvétel lehetőségének biztosítása. Ezek az elvek a nyolcvanas években nemcsak a művészeti életben, hanem tágabban, a politikai

⁷⁹ tagjai: Tilo Baumgärtel, Peter Busch, Tim Eitel, Tom Fabritius, Martin Kobe, Oliver Kossack, Jörg Lozek, Bea Meyer, Christoph Ruckhäberle, Julia Schmidt, David Schnell, Matthias Weischer

⁸⁰ Interjú Birkás Ákossal, Budapest, 2010. március 27. – Albert Ádám (Kézirat)

részvétellel kapcsolatban is megjelentek, az Új Társadalmi Mozgalmak (New Social Movement) zöld értékeként.

A galéria koncepciójának kidolgozása közösen történik a művészek és a galériavezető diskurzusa alapján. Ez az alapelv szintén a merev hierarchia elutasítását, a működés demokratizmusát szolgálja. A művészek elképzeléseit összehangolják a galerista törekvésével. A kapcsolat lényegét plasztikusan kifejezi a LIGA Galéria egykori vezetőjének értékelése:

„Az egész egy megfordított dolog: a művészek adják az én munkámat és nem fordítva, tehát nem én, mint galerista keresem meg a művészeket, mint egy hagyományos galériánál. Ez nagy különbség, hiszen így az utolsó szó többnyire a művészeké.”⁸¹

A „szövetkezett” művészek közötti kapcsolat baráti jellegű, és a spontán csoportokra jellemző módon alakulnak ki az egymást kiegészítő szerepek. A közös tevékenység (csoport)kiállítások szervezése, menedzselése. Erről a LIGA galéristája, Christian Ehrentraut a következőket mondta:

„Világos volt a munkamegosztás, hogy ki a művész, ki a „jobler”, én voltam a „produzer”. Az adminisztratív munkára, ami klaszikus galérista tevékenység, kerestek valakit. De azért ez közös munka volt a művészekkel együtt, és mindig diskurzus folyt egy csomó dologról”⁸²

Tehát ez egy kompetenciaalapú működés, ami azt jelenti, hogy a feladatok nagyon pontosan körül vannak határolva, szét vannak választva, mindenki tudja, hogy ki miért felelős és mi a dolga.

A művész a művésszel szemben kritikusabb. Ez azt jelenti, hogy a minőség érdekében bátrabban nyilatkoznak meg, jobban felvállalják a konfliktusokat is.

A sok kis kapcsolatrendszerből nagyobb, átfogóbb kapcsolatrendszer épül össze. A művészek hozzák saját kapcsolataikat, s azok felerősítik egymást.

⁸¹ Albert Ádám-Keresztszeghy Fruzsina: „A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva” Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentrauttal, a producentengalériáról, *Balkon*, 2010/5. szám, 18-21. o.

⁸² Albert Ádám-Keresztszeghy Fruzsina: „A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva” Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentrauttal, a producentengalériáról, *Balkon*, 2010/5. szám, 18-21. o.

„Különböző kapcsolatrendszerek össze tudnak állni és össze tudnak kapcsolódni. Együtt erősebb az ember mint egyedül.”⁸³

Nemcsak a kapcsolathálók egyesülnek, hanem az energiák is összeadódnak.

A galériába a művészek konszenzus alapján kerülnek be. Ez egy szelekció, amely demokratikus eljárás, optimális kompromisszum eredménye.

A közös célok, törekvések és együttes munka eredményeképpen emelkedik a színvonal és kialakul a „márka”. Mivel az elsődleges cél a művészek pozicionálása, az eredményességhez szükséges a művészi színvonal, ami közös törekvéssel inkább elérhető. A cél elsősorban nem a profitmaximalizálás.

A művészek kezdetben anyagilag közösen fedezték a felmerülő költségeket, majd kialakították a haszonból való részesedés arányait is. Az eladott művekből adózás után megmaradt összegből 50 százalék a művészé, 25 százalék a galéria kiadásait fedezi és 25 százalék a galéristáé.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért olyan rövid életűek a producentengalériák? Ugyanis általában két évig működnek. Ennyi idő alatt általában teljesül az a cél, hogy a fiatal művészek bekerüljenek a kortárs művészeti szcénába és a nevük egy bizonyos körben ismertté váljon. Ilyenkor természetesen kialakulnak egyéb galéria kapcsolatok is, és ezek a producentengaléria működését átalakítják, megzavarják. Az új, megváltozott körülmények és érdekviszonyok között galériás a régi hybrid rendszer fenntarthatósága már nem megoldható.

Összefoglalóan megállapítható, hogy az általam bemutatott galéria-típus, a Produzentengalerie csupán egy lehetőség, s főleg pályájuk kezdetén állók számára különösen előnyös. A galéria csoportként, emberi közösségként való működése a versengés mellett az együttműködést és a szolidaritást erősíti, a résztvevő tagok erőforrásait hatékonyan egyesíti. A szakmai szocializációnak ideális terepe, használható minták elsajátításának lehetősége. A legtöbb ilyen típusú galériában továbbképző alkalmakat is szerveznek, vitatkoznak az őket érdeklő szakmai kérdésekről. A közös érdekérvényesítés során kialakult képességek, készségek később használhatók saját, egyéni boldogulásuk esetében is. És az sem lényegtelen, hogy általában kedvező a csoportléggör. Ez a támogató léggör az egyéni alkotáshoz is kedvező feltételt biztosít.

⁸³ Albert Ádám-Keresztszeghy Fruzsina: „A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva” Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentrauttal, a producentengalériáról, *Balkon*, 2010/5. szám, 18-21. o.

5.5. Tilo Baumgärtel

Tilo Baumgärtel Lipcsében született 1972-ben. A fiatal lipcsei képzőművészek közül – véleményem szerint Matthias Weischer mellett – Baumgärtel munkássága a legváltozatosabb és műfajilag a legsokszínűbb. Készít festményeket, nagy méretű szénrajzokat és művészi animációt. (32-35. kép) Formai szempontból leginkább Neo Rauch festészetével rokonítható. Álomszerű, szürreális jelenetek, gyakran meseszerű, gyermek könyveket benépesítő állatfigurák, nyomasztó hátsóudvarok kiragadott filmkockákra, vagy szimpadképekre emlékeztető kép-kompozíciókba szerkesztve. A vele készült interjúban mondtam neki:

AA: A képeid beállításai gyakran teátrálisak, vagy kiragadott filmkockára emlékeztetnek ...

TB: „Igen, igazad van, pontosan látod. Ezt már többször én is konstatáltam. Fantáziavilágomból, álmaimból felbukkanó szereplőket felhasználok. Nem portré után festek, vagy egy kép után, minden az én fejemből jön elő. Talán ezért érzed, hogy ez szinpadias, pedig egyszerűen csak az én fantáziavilágom. Inkább az emócióra hagyatkozom, mint a realitásra. Minden belülről jön ki, itt bent a fejemben egy színház van, egy cirkusz, plainservice. Én pedig megpróbálok mindent pontosan úgy lerajzolni, megfesteni, ahogy az a fejemben létezik. Ezek tulajdonképpen színházi arché típusok. A kicsi buta gyerek, a hatalmas ember, a szörny, állatok, akik beszélni tudnak. Ezek mind távol vannak a mi hétköznapi realitásunktól. ... Van olyan is, hogy csinálom valamit, ami sötét vagy piszkos, és valahogy unalmasnak tűnik nekem, akkor beleteszek még egy figurát vagy valamit, ami úgy néz ki, mintha élne”⁸⁴

Képei gyakran tartalmaznak szöveges, tipográfiai elemeket, ezek szerepéről így beszél:

„Néha pusztán csak a kompozíció kedvéért, azért használom őket, mert grafikailag érdekesnek találom, vagy mert magát a szót szépnek találom. Itt van például (mutatja a könyvben) egy tájkép és én beleírtam „symlex”. De ennek úgy értelme nincs, egyszerűen csak bele akartam írni, mert kedvem volt hozzá. Jó beleírni a képekbe, tudod, sok ember szereti a szójátékokat is”.⁸⁵

⁸⁴ Interjú Tilo Baumgärtellel, Lipcse, 2010. január 15. – Albert Ádám (Kézirat)

⁸⁵ Interjú Tilo Baumgärtellel, Lipcse, 2010. január 15. – Albert Ádám (Kézirat)

AA: Ezek tulajdonképpen a jelentés megerősítését szolgálják?

TB: „Elsősorban nem. Pontosabban, nem ez az elsődleges szempont nálam. Megpróbálok mindig valamilyen játékos dolgot kitalálni, ez tartja bennem a lelket. Néha csak azt keresem, hogy aktualitása legyen. Néha, még ha banálisnak is találom, ha úgy érzem passzol oda, akkor hagyom.”⁸⁶

Az utóbbi időben óriási méretű szénrajzokat készít. A motivációiról, az indítékokról kérdésekre a következőket válaszolta:

TB: „A rajz nagyon fontos számomra. Azokat gondolatilag szabadabbnak érzem, mint a festményeket. Mindig azon próbálkozom, hogyan lehetne a rajztól a festészetig utat találni, és visszafelé, de nem tudom pontosan”.⁸⁷

5.6. Christoph Ruckhäberle

Christoph Ruckhäberle a volt NSzK-ban született 1972-ben, 2002-ben végzett Arno Rink tanítványaként a HGB-n. Festészete homogén színmezőkből, olykor geometrizáló formavilágból kibontott, erősen grafikus ihletettséggű absztrakció, jóllehet felfogása rokon Max Beckmann, illetve a Neue Sachlichkeit és a 20-as 30-as évek modernista festészetével. (36-37. kép) Témái utcarészletek, enteriőrök, nőalakok, maszkok és arcképek. Börleszkyszerű szituációk. Sokszor Matisse képi világa (pl. A körtáncot járó meztelen alakok), üde, friss színei, dekoratív formái köszönnek vissza. A kétezres évek első felében született munkái több szállal kötődtek a realista festészethez, gyakorta ábrázol kihalt utcarészleteket, vagy speciális felülnézetből kibontott szobabelsőt, többalakos csoportképet. Újabb festményein a figura ugyan megmaradt, de a képtér lapossá és dekoratívvá vált, a háttér vagy homogén színmező gyakran bonyolult mintázattá redukálódva, már – már konkurál a figura fontosságával, kompozíciós súlyával. (38-39. kép) Az alakok ábrázolásának módja is hasonlóan alakult, az erősen leegyszerűsített gesztusok sajátosan egyszerű kubizmusban „ábrázolódnak“, geometrikus színfoltokra bomlanak, emlékeztetve az afrikai és japán maszkok formavilágára.

Ruckhäberle az utóbbi években egyre inkább a grafikai technikák felé fordult és nagyméretű fekete fehér linóleummetszeteket készít.

⁸⁶ Interjú Tilo Baumgärtellel, Lipcse, 2010. január 15. – Albert Ádám (Kézirat)

⁸⁷ Interjú Tilo Baumgärtellel, Lipcse, 2010. január 15. – Albert Ádám (Kézirat)

5.7. *Matthias Weischer*

Matthias Weischer 1973-ban született Rheine-ben, 2000-ben diplomázott a HGB-n Sighard Gille tanítványaként. 2001-ben megkapta a Rolex Mentor díjat, amely egy éven keresztül biztosított lehetőséget arra, hogy David Hockney-val konzultáljon.⁸⁸ 2005-ben elnyerte a Leipziger Volkszeitung művészeti díját, Neo Rauch 1997-ben ugyanezt a tartományi elismerést kapta meg.

Weischer piktúrája az utóbbi 5 évben nagyon sokat változott, a legnagyobb ívet futotta be. Festészete félúton van az absztrakt és a realista festészet között. Korábban leggyakrabban belső tereket ábrázolt. Enteriőr – képein üres, ember nélküli szobabelsők, folyosók, csarnokok jelennek meg. Fáradt, kopott színek, amellyel az elmúlt rendszert és annak lakásbelsőinek néha nyomasztó világát idézi. Pasztózan festett képein olykor monokrom színelületek és op-art-os geometrizáló (tapéta) motívumok is megtalálhatóak. Legújabb munkáiban a figura színén megjelenik, de ezek töredékesek, egyfajta idézetszerű lebegésben és idegenül hatnak az egyébként üres terekben. (40-41. kép) 2007-et követően a használt színek kivilágosodnak és élettellel telítődnek Weischer Rómában töltött egy évének köszönhetően. Az enteriőr képeket felváltotta a kert téma. A komor barnákat felváltották a friss zöldek különböző árnyalati.

5.8. *David Schnell*

David Schnell 1971-ben született Bergisch-Gladbachban és Weischerhez hasonlóan szintén volt nyugatnémet tartományból érkezett Lipcsébe. Korai munkái főleg grafikák, alakrajzok voltak. A rajz és az éles vonalak iránti vonzalma megmaradt, festészete erősen grafikus ihletettségű, a perspektíva mint konstruált valóság jelenik meg műveiben. (42-43. kép) A lipcsei táj képe csak apropó, ürügy nála.

„A lipcsei táj szörnyen unalmas, de éppen ezért tág teret hagy képeimnek” – mondja a művész.⁸⁹

A centrálperspektíva megszállottja, szédítő mélységű tereket alakít ki vásznain, a korábban katonás rendben ábrázolt végtelen fenyőerdő-képek mára feloldódtak, megtartva ugyan a központi perspektívát mint képarchitektúrát, azonban a fatörzsek a végtelenben lebegnek, emlékeztetve minket Claude Monet all over vásznaira vagy a Mátrix c. filmben látható

⁸⁸ <http://www.rolexmentorprotege.com/cycle2/mentors/visual-arts-david-hockney-calendar.html>

⁸⁹ Mack (2004)

monitor fekete terében lebegő kódrendszerre. A vorpomerániai táj érdekes, rendezett káosszá bomlik szét.

5.9. Martin Kobe

Martin Kobe Drezdában született 1972-ben, az egykori NDK harmadik legnagyobb városában. Kora ifjúságát a szocialista Németországban élte meg, majd tanulni már a fal lebontását követően ment Lipcsébe és nyert felvételt a HGB-re.

Festészete egyfajta határvonalon egyensúlyoz, precízen megfogalmazott poliperspektívikus terei értelmezhetőek absztrakt képeknek is, ám ezek inkább a modernista építészet paradigmáját szétfeszítve, esetenként dekonstruálva, újraértelmezve hoznak létre egy rá jellemző képi világot. (44. kép) Festményein szembeötlő, hogy az építészet nagy hatással van rá.

Interjú készítve Kobéval, megkérdeztem a véleményét erről:

AA: Festményeidet nézve látom, hogy az építészet nagy hatással van rád. Honnét ered ez a vonzalom az egzakt vonalak és a tér iránt?

MK: *“Nálam fontos ez a fajta kettősség, dichotómia, hogy egyszerre gyakorol hatást rám az egzakt rajzi világ és a klasszikus értelemben vett festői megközelítés (széles gesztusok). Ez egyrészt érdekel, másrészt alkalmazom is a festészetemben.*

Az építészet nem mint valódi épületek, hanem mint képépítési-folyamat érdekel. Az épületről készített fotót egy lehetséges képarchitektúraként használom. Egy lehetséges apropó, kiindulási pont egy újabb kép létrejöttéhez, aminek én vagyok a „tervezője”. Például van egy konkrét épület, egy részlet, amit meg akarok „jeleníteni” valamiért, az egész rajtam „keresztül megy”, ez egy absztrakciós folyamat, amit én kontrollálok.

Adott például két képsík, amelyeket egymás mellé teszel, ezek hatnak egymásra, majd történik velük valami. Az egész a nyelvvel van összefüggésben, vagy analóg vele. A szavaknak külön nincs jelentésük, a végén mondattá állnak össze és jelentést kapnak”.⁹⁰

⁹⁰ Interjú Martin Kobéval, Berlin, 2009. október 27. – Albert Ádám (Kézirat)

Azt firtató kérdésekre, hogy tekinthető-e képei a modernista építészet formavilága dekonstrukciójának, egyfajta kritikai attitűdnek, válaszában Kobe alkotói módszeréről is vall.

“... jó érzés, hogy a teret megbonthatom. Végül is ebben az értelemben mondhatjuk azt, hogy dekonstruktív. A modernista épületek, például a Bauhaus épületek bizonyos szempontból üresek, unalmasak. Én nem akarok unalmas, szimpla képeket festeni, ezért dekonstruálom őket, festészetemben továbbviszem, tovább gondolom azt. A modernista építészetet zavarom meg. Munkáimnak gyakorta a modernista építészet az alapja, de a festményeimen a vonalak, síkok mások lesznek, festészté lényegülnek a processzuson keresztül. Amikor egy épülettel dolgozom, azt analizálom, a lehetőséget keresem benne egy lehetséges új kép elkészítésére. Akkor az már nem egy modernista épület, hanem ritmus, vonal, folt, és ezek rendszere, ami képpé, festménnyé formálódik.”⁹¹

Festményei emlékeztetnek különböző számítógépes algoritmusok által generált képekre, a digitális képépítésre, azonban Kobe analóg bázisú munkái klasszikus képépítéssel születnek. (45. kép)

“Nem tartom a képeimet virtuálisnak, amennyiben virtualitás alatt a számítógép által konstruáltat értjük. Természetesen a képeim végül emlékeztetnek a számítógépek világára, de sem a motivációm, sem a célom nem ez.”- mondta Kobe.⁹²

Érdekes párhuzamként lehet megemlíteni a későbarokk grafikus-építész Piranesi nevét. Közös munkáikban, hogy a képeknek rendszerint nincs középpontja, és nehezen fejthető meg az építészeti elemek kapcsolódási rendszere. Továbbá egyfajta szinkretikus láttatással egyszerre ábrázolódik a külső és a belső tér. A Kobe által ábrázolt világ csak ürügy/apropó, és valami egészen másról “beszél”.

Úgy vélem, hogy a szenttelen, mondhatni hideg precizitással megszerkesztett konstrukciói mögött egy nagyon mély és érzékeny világ áll, amit hívhatnánk akár “cyber panteizmusnak”. A színek megválasztásáról, használatáról az interjúban a következőket mondta:

⁹¹ Interjú Martin Kobéval, Berlin, 2009. október 27. – Albert Ádám (Kézirat)

⁹² Interjú Martin Kobéval, Berlin, 2009. október 27. – Albert Ádám (Kézirat)

“Egyik szín hozza a másikat. Kiválasztok egy színt, vagy egy szín nagyon foglalkoztat és ahhoz jön a többi. Általában nem lóg ki, nem üt el egyik sem a többitől, legfeljebb egy. Inkább egy szín több árnyalatát használom. Probálok ilyen értelemben is egyben tartani a felületet.

Egy színnel sokáig dolgozom, most például a vörössel, ami amúgy is jó szín, például a tér érzékeltetésére. Szerintem hatásosabb, jobb, ha egy szín árnyalatait használom, mintha több színhez nyúlnék.

A vörös egy olyan szín, amire reagálnom kell. Nem én választottam, inkább a vörös választott engem. Tudom, hogy a színeknek erős jelentésük van, de én nem így választok, nem érdekelnek az áthallások.”⁹³

Számos képén egy absztrakt felhőből/színfoltból rajzolódik ki a precízen megszerkesztett központi épület/térkonstrukció, ami aztán önmaga is egy “értelmezhetetlen/absztrakt”, fizikailag is bejárhatatlan konstruktív “felhővé” alakul, mintha ezeket a tereket megismerni csak egy másik/magasabb dimenzióban lenne képes az ember.

Korai munkáin a központi motívum térszerkesztése egyszerűbb volt, ami később megváltozott. Ezen kívül a régebbi festményeire jellemző repetitív, olykor kicsit “retros” hangulatú mintázatok is háttérbe szorultak.

Önálló kiállításainak címei pregnánsan tükröznék egyfajta kritikai megközelítést, amelyek a látás, az észlelés konstruáltsága, illetve ennek megjelenítését szolgáló rendszerek (pl. centrális perspektíva) irányába fogalmazódnak meg.

Összegzés

A 90-es évek végén induló festőgeneráció munkáinak jellemzője a narratíva iránti erős vonzódás, illetve az illusztratív jegyek dominanciája, olykor ezek miatt a szocreál örököseinek tekintik őket, bár ők ettől elzárkóznak. Témafelvetéseik ritkán érintenek társadalomkritikai problémákat, többnyire apolitikusak. Jellemző témáik a hétköznapi élet egyszerű jelenségei. Weischer enteriőröket, Schnell tájképeket, Kobe virtuális/cyber tereket fest, olykor Ruckhäberle festésztében fogalmazódnak meg bizonyos társadalomkritikai észrevételek.

⁹³ Interjú Martin Kobéval, Berlin, 2009. október 27. – Albert Ádám (Kézirat)

6. Összefoglalás

Magyarország kulturális kapcsolata Németországgal mindig erős volt, ugyanakkor érthetetlen, hogy a lipcsei művészeti BOOM-ról, a lipcsei festészetről a hazai művészeti sajtóban alig jelent meg publikáció, és főleg sokáig nem volt látható tőlük műalkotás. Ez annál is meglepőbb, mert tevékenységüket nemzetközileg széleskörű ismertség övezi, a kortárs műtárgypiacon eladási rekordokat döntenek, különösen az Egyesült Államokban kelendő a Made in Leipzig áruvédjeggyel ellátott portéka. Jó befektetésnek számít az újraegyesített Németország keleti térségében született művészeti csemege.

Felmerül a kérdés, minek köszönhető a lipcsei művészek átütő „sikere“, kiugró népszerűsége? Úgy vélem, több tényező szerencsés találkozásának. Fontos szerepe lehet ebben többek között a helynek, az időnek, az eltérő tradícióknak és törekvéseknek, a sajátos elvárásoknak és a hirtelen kitáguló piaci lehetőségeknek.

Kínálkozik egy ismert társadalomtudományi analógia. A kapitalizmus kialakulását Karl Marx törvényszerű, szerves, evolúciós fejlődésnek tartotta, amikor is a fejlettebb termelő erők és a meghaladottá vált termelési viszonyok konfliktusából alakult ki az új társadalmi rendszer. Viszont vele szemben Max Weber úgy vélte, hogy a kapitalizmus kialakulása véletlen jelenség, több tényező szerencsés találkozásának eredménye. Fontos elemei a térbeliség, az olyan hely, ahol sűrű városhálózat alakult ki kiterjedt sűrű emberi kapcsolatokkal, ahol a tudományfelfogás praktikus, gyakorlatias (a gőz nemcsak érdekes jelenség, hanem munkára fogható), s ahol kialakult a reformációnak köszönhetően egy újfajta mentalitás, az új hivatás-etika, a puritán felhalmazó, befektető ember, a vállalkozó. Fontosságát tekintve Max Weber ezt tartotta az összes elem közül a leglényegesebbnek, de a változáshoz több tényező együttes megjelenésére volt szerinte szükség.

Esetünkben a lipcseiek sikerének „megfejtéséhez“ a weber-i modell áll közelebb, nézzük meg kicsit részletesebben az összetevőket, a különféle elemeket.

A helyszín: Lipcse

Lipcse egy félmillió, gazdag kereskedelmi múlttal rendelkező város, amely mindig is nagyobb regionális szerepre vágyott. Itt található Európa egyik legnagyobb pályaudvara (kopfbahnhof), itt született és dolgozott J. S. Bach, itt rendezik régóta a híres lipcsei vásárokat. Berlin, Prága, Drezda elérhető közelségében, olykor velük vetélkedve a nem is olyan távoli múltban. A lipcsei identitás létező valóság volt, amely jelenleg újra

erősödőben van. Lipcse keresi új helyét. Nagyratörő tervei között szerepel az olimpia megrendezése is. Ugyanakkor a volt Kelet-Németország városaihoz hasonlóan Lipcsében szintén magas a munkanélküliség és a migráció, gyárak állnak bezárva vagy félig üresen. Az Annette Schröterrel készített interjúban a város nyitottságát hangsúlyozta a siker egyik elemeként. A vásár miatt ide mindig sok ember érkezett külföldről, ezért Lipcse nyitottabb volt az NDK más városaihoz képest.

„Kétszer volt egy évben Lipcsében nemzetközi vásár, ez mindenki számára fontos volt, kapcsolatokat jelentett nekünk. A világ minden tájáról jöttek ide emberek, nekünk lehetőség adódott megismerni a miénktől eltérő dolgokat. ...A könyvvásár mindig is nagyon fontos volt. A nyugatnémet standoknál az ott lévők nagyvonalúan elfordították a fejüket, hogy mi elcsenhessünk néhány könyvet. Másképpen nem működött. Így volt lehetőségünk művészeti területen kitekinteni, így volt lehetőségünk tudományos könyvekhez jutni, az ipar, a társadalom és más területen is információhoz jutni.“⁹⁴

Fontos tényező: a HGB

A lipcsei festők majd mindegyike a nagymultú Lipcsei Grafikai- és Könyvművészeti Főiskola diákja volt. Az iskola fő profilja mellett festészeti osztályok is működtek. Az akadémia az 1960-as évektől vált festészeti központként is fontossá. A lipcsei festők egy csoportja, Werner Tübke, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer és mások alkották a klasszikus lipcsei iskolát.

„Helyzetbe hozásuk“ politikailag is motivált, a 60-as években Alfred Kurella -aki nemcsak Lipcsében, de országosan is jelentős szerepet töltött be a művelődéspolitikai irányításában- segítette a Lipcsei Iskola tagjainak érvényesülését.

Az Új Lipcsei Iskolát többségében Arno Rink, a rendszerváltás előtt háttérbe szorított festőtanár tanítványai alkotják. Ennek a művészgenerációnak a tagjai már az újraegyesített Németországban tanultak. Fontos körülmény, hogy egyrészt a volt Nyugat-Németországból érkezett. Mi vonzotta őket Lipcsébe? Többek között az, hogy a keleti blokk országaiban a művészeti képzés klasszikus alapja (alakrajz, művészeti anatómia) megmaradt, ami a nyugati akadémiaiból eltűnt vagy legalábbis háttérbe szorult. Az új identitásképző elem részben az Alma Mater igényes festészeti múltjából, részben abból a felismerésből fakad, hogy a végzett vagy hozzájuk kötődő fiatal művészek együttesen

⁹⁴ Interjú Annette Schröterrel, Lipcse 2010. január 16. – Albert Ádám (Kézirat)

sikeresebben tudnak megjelenni. A rájuk aggatott címke, Új Lipcsei Iskola olyan embléma az egyesítés utáni helyzetben, amely frissességével, újdonságával üzleti PR-ként is szerepelhetett.

A tradíciók és a megújulási törekvések szerepe

Az NDK-ban uralkodó erős figuratív festészeti hagyomány és a magas technikai felkészültség - amelyet a főiskola is közvetített, kontrollált - találkozott a volt NSZK-ból érkező diákok modernizmustól elforduló attitűdjével, továbbá egy jól működő piacgazdaság művészeti infrastruktúrájának alapos ismeretével. A volt NDK-ban élők számára katartikus élmény a művészeti szabadság határainak kitágulása. Eltérő ideológiák, művészetfilozófiák, életmód-modellek és művészeti törekvések gazdag „kínálata” jelent meg egy meghatározott térben. Ugyanakkor mindenki számára elérhető közelségbe került és termékenyítő hatást gyakorolt a digitális képalkotás technológiája. Egyenrangú médiumként kölcsönösen hatott egymásra a fotográfia és a festészet.

Az elvárások inspiráló szerepe és a kitáguló piaci lehetőség.

A rendszerváltás időszakában kialakuló eufória, a szovjet birodalom bukása – amelyet emblematikusan jelképez a berlini fal lerombolása – jelenti időben azt a közeget, amelyben fokozott figyelemmel fordulnak az újraegyesülő Németország felé. Lipcse – amely régen is mozgalmasságával, kereskedelmi jelentőségével és kíváncsiságával tűnt ki –, alkalmas helyszínévé válhatott a művészeti útkeresésnek és sokszínűségnek, éppen a különböző törekvések és tradíciók vetélkedése, egymás mellett élése, egymásra hatása és perlekedése révén. Ami különösen érdekes, hogy egy lokális művészeti műhely rövid időn belül nemzetközi jelentőségűvé, lipcse fenoménné vált.

A művészek és a közvetítők

A politikai változások következtében kialakult figyelem párosult a lipcsei művészet iránti érdeklődéssel, amely egyúttal piaci érdeklődést is indukált. Már az 1970-es és a 1980-as években, különösen a nyugatnémet szociáldemokrata kormányzás idején a Willy Brand névvel fémjelzett új keleti politika (Neue Ostpolitik) meghirdetése után, annak következményeként részt vettek keletnémet művészek is a Documenta 6 kiállításon, és szinte párhuzamosan felélénkült a műtárgyvásárlás, egyre több keletnémet festmény került legálisan és illegálisan a nyugati térségbe. Ezek között sok lipcsei alkotóművész is szerepelt. A Documenta 6 utáni időszakban több lipcsei festő állított ki

Nyugatnémetország különböző városaiban. Kiemelkedő szerepet játszott a két német kultúra közelítésében Peter Ludwig, aki részben műtárgyvásárlásaival, alapítványával és múzeumaival sokat tett az NDK művészetének megismertetéséért és elfogadtatásáért. Fontos szerepet játszott ebben az érdekartikulációban a LIGA galéria is, amely Berlinben működött 2002 és 2004 között. A főiskoláról kikerült friss diplomások megismertetésében kulcsszerepet töltött be, s noha nem definiálták magukat művészeti csoportként, a sajtóban közös iskolájuk és lipcsei kötődésük miatt egyre gyakrabban ragasztották rájuk az Új Lipcsei Iskola címkét. A LIGA után rövid időn belül a többség ismert galériákkal kötött szerződést. A fiatal művészek kísérletező kedve és kreativitása találkozott a piaci igényeket közvetítő, stimuláló galéristákkal.

A lipcsei művészek megismertetésében a múzeumok és művészeti alapítványok mellett a legnagyobb szerepet a különféle galériák jelentik. Az Új Lipcsei Iskola lényegében a LIGA galériából nőtt ki, amelyet részletesen bemutatunk. Nagy szerepet vállalt népszerűsítésükben és a művek forgalmazásában az Eigen + Art galéria. A lipcsei festők pozicionálását, a művészeti piacon történő „árfelhajtást“ többben az ún. „amerikai karaván“ szerepének tulajdonítják.⁹⁵ Valószínűleg közrejátszhatott ebben a berlini fellebontás és az újraegyesítés kapcsán kialakult világméretű eufória, a megnőtt általános érdeklődés is.

A kiállítók a művészeti csoportként történő azonosítást külsődlegesnek tartják. Kétségtelen, hogy a lipcsei művészek nem homogén, stílárisan nem egységes, hanem sokszínű, egyénileg különböző alkotók..

Összegzésként visszatérve az alapkérdésre, hogy milyen társadalmi-szociológiai meghatározottságok játszhattak közre a „lipcse-jelenség“ kialakulásában, úgy vélem a vázlatosan bemutatott tényezők véletlenszerű együttes jelenléte, a felsorolt tényezők egymást erősítő hatása, szinergiája lehet a magyarázat.

⁹⁵ Annette Schröter is említette a vele készített interjú során.

Rövidítések jegyzéke

ASSO – Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler (Forradalmi Festők Szövetsége)

1928

SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Német Szocialista Egységpárt) 1946

ZK – Zentralkomitee (Központi Bizottság)

AdK – Akademie der Künste (Művészeti Akadémia), 1950

AdK-DDR – Akademie der DDR (1972-90)

VBKD-Verband Bildender Künstler Deutschland (1952 április-1972)

VBK-DDR – Verband Bildender Künstler der DDR (1972-90)

SBZ – Sowjetische Besatzungszone (Szovjet Megszállási Övezet), 1945

Bibliográfia

- Alpers, Svetlana (2000): *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVI. században*, Corvina Kiadó, Budapest
- Aradi Nóra (1974): *Guttoso*. Corvina, Budapest
- Barron, Stephanie – Eckmann, Sabine (Hrsg) (2009): *Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945-89*, Dumont
- Berg, Ronald: Neo Rauch. *Kunstforum*, Bd. 183 2006. december – 2007. február, 323-324 o.
- Bihari Péter (2002): *Németek*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest
- Donner an Hoffmann, 1977. január 7. BArch, DR 1/8171, Bl. 94-95*
- Eichel, Christine: *Heimatkunde. Interjú Georg Baselitz-cel*. Cicero – Magazin für politische Kultur. 2010. január,
http://www.cicero.de/97.php?ress_id=7&item=4574, letöltés: 2010. augusztus 29.
- Fulbrook, Mary (2001): *A német nemzeti identitás a holokauszt után*, Helikon Kiadó, Budapest
- Gille, Ina: Gondolatok a 11. Lipcsei Területi Kiállításról, *Művészet*, 1986/6, 50-53. o.
- Gillen, Eckhart (2002): *“Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit” Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordnetem Antifaschismus der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma*. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktor der Philosophie an der philosophisch-historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Berlin
- Gillen, Eckhart (szerk.) (2005): *Bernhardt Heisig – Die Wut der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog
- Goeschen, Ulrike (2001): *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*. Duncker & Humboldt, Berlin
- Guratzsch, Herwig – Grossmann, G. Ulrich (1997): *Lust und Last, Leipziger Kunst seit 1945*, Cantz Verlag
- György Péter: A németóra. *Népszabadság*, 2008. április 18. 9-10.o.

- Hajdu István: A kortársak odaát – A Lipcse-jelenség. *Magyar Narancs*, 2008. május 8. XX. évfolyam. 19.szám, 38-39. o.
- Haraszi Miklós (1991): *A cenzúra esztétikája*, Magvető Kiadó, Budapest
- Heim, Tino és Kaiser, Paul (2009): Verdeckte Konflikte, offene Brüche. Die „Leipziger Schule“ als geneologisches Projekt. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 116-122. o.
- Hornyik Sándor: A téridő szoros olvasata – Az új lipcsei iskola képeiről (A Lipcse-jelenség / Leipzig phenomenon) *Balkon*, 2008/ 5. 8-14. o.
- Jocks, Heinz-Norbert: Leipzig – Das Tor zur Malerei? Interjú Paul Kaiserrel. *Kunstforum* Bd. 176 2005. június – augusztus, 147-155. o.
- Kaiser, Paul (2009): Counterculture an der Plesse. Bildende Kunst und Gegenkultur in Leipzig. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 197-205. o.
- Kobe, Martin (2007): *Behind true symmetry*, White Cube
- Kobe, Martin (2007): *The Center Cannot Hold*, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister
- Köpeczi Béla (szerk.) (1970): *A szocialista realizmus I-II*, Gondolat, Budapest
- Kunst in Deutschland 1945-1989*, Ausstellung Katalog, Ostdeutsche Galerie, Regensburg
- Kuhirt, Ulrich: Wolfgang Mattheuer művészete – a realizmus új lehetőségei, *Művészet* 1975/11. szám. XVI. évfolyam, 30-32. o.
- Kuttner, Jürgen: *Előterjesztés (cím nélkül) az Eigen+Art Galériához*. SAdK, VBK-Archiv, ZV, regisztrációs szám 5319
- Lang, Lothar (1983): *Malerei und Graphik in der DDR*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig
- Lang, Lothar (1962): Anzeige einer Malerschule In: *Weltbühne*
- Lauters, Hans (1951): *Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur*, Berlin
- Lindemann, Adam (2006): *Collecting contemporary*, Taschen Verlag, Köln
- Mack, Gerhard: Die Stadt der Leinwandhelden, *Art – Das Kunstmagazin*. 2004/12, 34-45. o.
- Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*. Sammlung Essl Privatstiftung Klosterneuburg, Vienna, 2006

- Meißner, Günter(1989): *Werner Tübke*, E.A. Seemann Verlag, Leipzig
- Mélyi József: A lipcsei festők ideje. *Mozgó Világ*, 2008. május, 34. évfolyam 5. szám, 87-90. o.
- Michel, Peter: Tüntetések, Egy téma metamorfózisa Volker Stelzmann művészetében, *Művészet*, 1978/11., XIX. évfolyam, 36-37. o.
- Muladi Brigitta: A denevérszárnyú kígyó röpte- még egyszer a Lipcse – jelenségről. *Artmagazin*, 2008/3, 28-31. o.
- Nedoshiwin, G (1953.): Über das Problem des Typischen in der Malerei. *Bildende Kunst*, H. 4. Berlin
- Offener, Hannelore – Schroeder, Klaus (2000): *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*. Akademie Verlag, Berlin
- Pachnicke, Peter: Problémák és formák. A X. Lipcsei Művészeti Kiállítás festményeiről és grafikáiról. *Művészet* 1981. február, 24-31. o.
- Parteidiktatur und Alltag in der DDR* (Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums) Ausstellungskatalog, DruckVerlag Kettler, Bönen, 2007.
- Perenyei Mónika: Disz/Kontinuitás – Konstruktó vs. Jelenség kérdése a lipcsei kortárs művészet kapcsán, *Új Művészet*, 2008/5-6. szám, 20-25. o.
- Puder, Ulf: *Raumstück*, Stadtische Galerie Wolfsburg
- Rauch, Neo (2004): *Works on Paper 2003-2004*, Hatje Cantz – Albertina
- Rauch, Neo (2006): *Neue Rollen, Bilder 1993-2006*, DuMont – Kunstmuseum Wolfsburg
- Rehberg, Karl-Siegbert (2005.): Expressivität zwischen Machtkalkül und produktiver Verunsicherung. Bernhard Heisig als "Motor" und Integrationsfigur der Leipziger Malerei In: Gillen, Eckhart (Hrsg): *Bernhart Heisig – Die Wut der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog
- Rehberg, Karl-Siegbert (2009): Ideenzwang und Bildgleichnisse Leipzig als Zentrum der DDR-Malerei. In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 19-35. o.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2009): „Eine Kraft, die nach aussen drängt“ Leipziger Künstler als „Mauerspringer“ In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 152-161. o.

- Ruckhäberle, Christoph (2005): „*Die Flasche Bakbuk*“, Kerber Verlag
- Schelsky, Helmut (1975): *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Berlin
- Schjeldahl, Peter (2007): Paintings for Now: Neo Rauch at the Met. *The New Yorker*, június 4. 96-97. o.
- Schmidt, Hans-Werner (2006): Malerei aus Leipzig, In: *Made in Leipzig*, Sammlung Essl
- Schmidt, Hans-Werner (2009): Die fabelhafte Welt der Leipziger Malerei. Erinnerung an Peter Guth (1953-2004). In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog. Museum der Bildenden Künste, Leipzig 216-223. o.
- Schirmer, Gisela (2005): *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Wiederspruch*. Dietrich Reimer, Berlin
- Schnell, David (2006): *Parasol unit foundation for contemporary art*, Hatje Cantz Verlag
- Schnell, David (2008): *Hover*, Hatje Cantz Verlag
- Schröter, Annette (2008): *Papierschnitte*, galerie Kleindienst
- Schröter, Kathleen (2009): DDR-Stars in Kassel. Der offizielle Beitrag der DDR auf der “documenta 6” In: *60/40/20 Kunst in Leipzig seit 1949* Ausstellungskatalog Museum der Bildenden Künste, Leipzig 188-191. o.
- Schumann, Henry (1976): *Ateliergespräche*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig
- Sinkovits Péter: A Documenta 6 és a mai művészet, I. Médiumok, festészet. *Művészet* 1978/1, XIX. évfolyam, 38-42. o.
- Sinkovits Peter: A Documenta 6 és a mai művészet, II. Rajzok, szobrászat, environment. *Művészet*, 1978/2, XIX. évfolyam, 38-43. o.
- Sommer, Tim: Lenin wies den Weg zu Marks. *art das Kunstmagazin*. 2002. december, 122-123.o.
- Staatskünstler-Harlekin-Kritiker? (1991) DDR-Malerei als Zeitdokument*, FAB Verlag, Berlin
- Tannert, Christoph (ed.) (2006): *New German paintings*, Prestel
- Thomas, Karin (1980): *Die Malerei in der DDR 1949-1979*, DuMont Buchverlag, Köln

- Thomas, Karin (1985): *Zweimal deutsche Kunst nach 1945, 40 Jahre Naeh und Ferne*.
DuMont Buchverlag, Köln
- Weischer, Matthias (2007): *Der Garten, Arbeiten auf Papier*, Hatje Cantz Verlag
- Weischer, Matthias (2008): *Malerei*, Hatje Cantz Verlag
- Zuschlag, Christoph (1995): *"Entartete Kunst", Ausstellungstrategien im Nazi-Deutschland*,
Worms
- Zuschlag, Christoph (1999): "Hinten den sieben Bergen. Wolfgang Mattheuer – Malerei
als Selbstbefragung", in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. Festschrift für
Hans-Ernst Mittag. München

Interjúk

Neo Rauch, 2008. február 27., Budapest-Lipcse

Martin Kobe, 2009. október 27., Berlin

Christian Ehrentraut, 2009. november 25., Berlin

Tilo Baumgärtel, 2010. január 15., Lipcse

Annette Schröter, 2010. január 16., Lipcse

Birkás Ákos, 2010. március 25., Budapest

Mellékletek

1. számú melléklet: Az interjúalanyoknak feltett közös kérdések

1. „Új Lipcsei Iskola“- létezik-e ilyen a valóságban, vagy csupán egy csoportként történő identifikáció a hatékonyabb érdekérvényesítésért? Jól hangzik egy a kortárs művészeti közegben ismert márkanév átvétele (yBa vs. yGa), local colourral (Lipcse) történő „átvitel“?

Neue Leipziger Schule – Gibt es die wirklich oder handelt es sich dabei lediglich um eine Gruppe zur Verbesserung des Durchsetzungsvermögens? Hört es sich gut an, ein in der gegenwärtigen Kunstbranche bekanntes Markenzeichen (yBa vs. yGa) zu übernehmen und es dann mit Lokal-Coleur (Leipzig) zu bereichern?

2. Az Új Lipcsei Iskola képviselőinek, tagjainak többsége a volt NSZK területéről származik és még az újraegyesítés előtt szocializálódott. Nem érzi e úgy, hogy ez egyfajta kulturális kolonizáció? Fontos-e Ön szerint ez a kérdésfeltevés az egységes Németország létrejötte óta? Hogyan látja ezt Ön, tekinthető ez kulturális megosztottságnak vagy elkülönülésnek a klasszikus hagyományt, a mesterségbeli tudást preferálók és a másfajta törekvést képviselők között?

Die Mehrheit der Vertreter und Mitglieder der Neuen Leipziger Schule stammt aus der ehemaligen BRD und wurde während der Zeit vor der Wiedervereinigung sozialisiert. Denken Sie nicht, dass dies eine Art kulturelle Kolonisation darstellt? Halten Sie eine Fragestellung wie diese nach dem Zustandekommen des vereinigten Deutschland überhaupt für wichtig? Wie sehen Sie das, kann es als kulturelle Spaltung oder als Trennung zwischen Befürwortern klassischer Tradition und fachlichen Wissens und Vertretern anderer Bestrebungen betrachtet werden?

3. Miért vált érdekessé az a fajta ábrázolásmód amelyet többen „elavultnak“ tartanak, amely a lipcsei iskola sajátja?

Warum ist denn eine Darstellungsweise interessant geworden, die von manchen für „veraltet“ gehalten wird und welche die Leipziger Schule ihr Eigen nennen kann?

4. Mi volt a legfontosabb jellemzője a Lipcsei Iskolának és létezik-e ma is a közös „szál“?
Was war das wichtigste Charakteristikum der Leipziger Schule und gibt es das Gemeinsame auch heute noch?

5. Zavarja-e, mit érez ha Önökről, mint Lipcsei Iskoláról beszélnek?

Stört es Sie oder was für ein Gefühl haben Sie dabei, wenn von Ihnen als „Leipzige Schule“ die Rede ist?

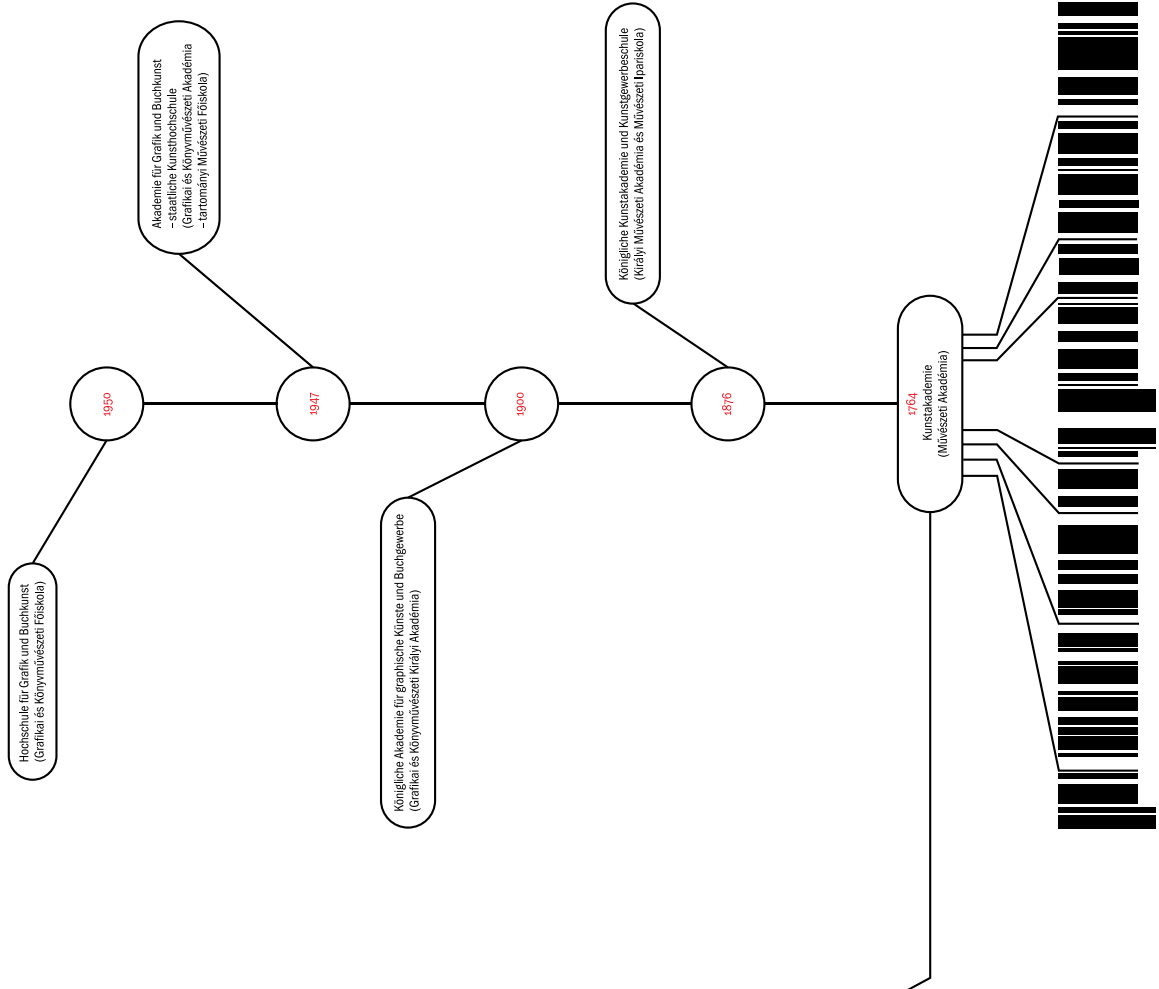
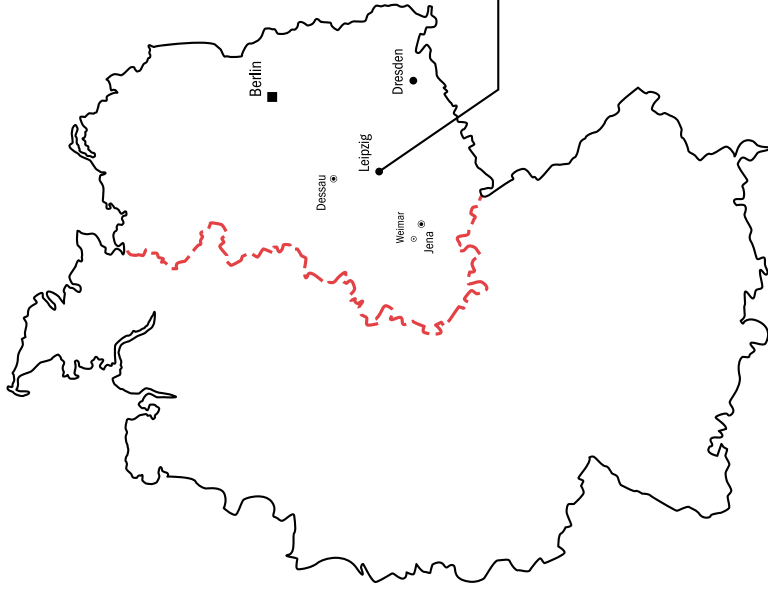
6. Hogyan látja a német festészeti szcénán belül a lipcseiek helyzetét, tevékenységét?

Wie beurteilen Sie Position und Tätigkeit der Leipziger innerhalb der deutschen Malerszene?

2. számú melléklet:

A lipcsei Grafikai- és Könyvművészeti Főiskola történetének sematikus vázlata

Leipzig



LIPCSEI ISKOLA

A Lipsziben 1764-ben működő Grafikai és Kézművészeti Főiskolán (HGB) tanító 3 mester festészet, mint „jelenség” nevezte először „Lipcsei Iskolának” 1972-ben Eduard Beaucamp a Frankfurter Allgemeine Zeitung hasábjain.

LEIPZIG SCHOOL

It was Eduard Beaucamp who first called the art of the 3 painters teaching at the Hochschule für Grafik und Buchkunst founded in Leipzig in 1764, Leipzig School in an article of the Frankfurter Allgemeine Zeitung in 1972.

Werner Tübke (1929-2004)
Bernhard Heisig (1925-)
Wolfgang Mattheuer (1927-2004)



Sighard Gille (1941-)

Anno Rink (1940-)

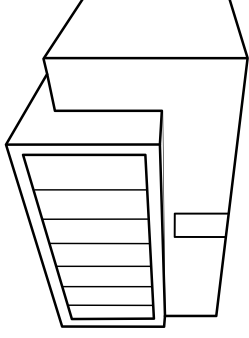


ÚJ LIPCSEI ISKOLA

A megnevezést azokra a fiatal képzőművészekre kezdték használni az ezredfordulót követően, akik a HGB-n tanulnak és a LIGA (2002-2004) nevű önszerveződő galéria egésze alatt állították ki először.

NEW LEIPZIG SCHOOL

After the millennium this label started to designate those young artists who studied at the HGB and first exhibited their works in LIGA (2002-2004), an artist-initiated gallery.



LIGA Galerie 2002-2004

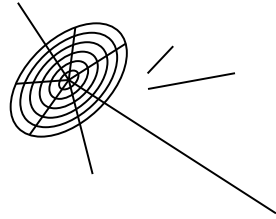
Galerie EGEN+ART
Gerd Harry Lybke (1961-)
Leipzig 1983
Berlin 1992

Matthias Weischer (1973-)

Neo Rauch (1960-)

Oliver Kossack (1967-)

1972



2000

Tile Baumgärtel (1972-)

Christoph Ruckhißbeinle (1972-)

Peter Busch (1971-)

Tim Eitel (1971-)

David Schnell (1977-)

Martin Kober (1973-)



3. számú melléklet: Képek

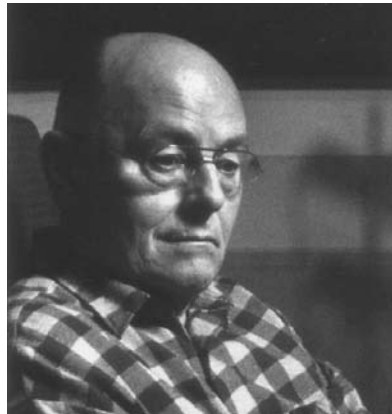
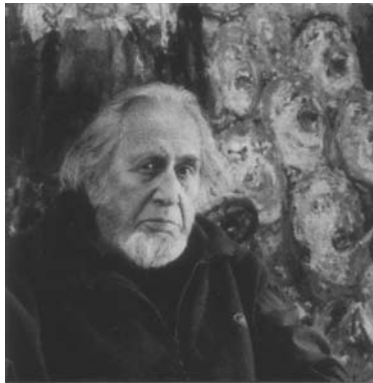
Képek jegyzéke

1. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
2. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
3. **Bernhard Heisig** (1925-)
4. **Wolfgang Mattheuer** (1927-2004)
5. **Werner Tübke** (1929-2004)
6. **Wolfgang Mattheuer**: *Káin / Kain*, olaj/vászon farostrá kasírozva, 96 x 118 cm, 1965
7. **Wolfgang Mattheuer**: *Megmetszik a fát / Ein Baum wird gestutzt*, olaj/vászon, 119,5 x 95,5 cm, 1971
8. **Wolfgang Mattheuer**: *Repülő Szisziüphosz / Die Flucht des Sisyphos*, olaj/farost, 96 x 118 cm, 1972
9. **Wolfgang Mattheuer**: *Szisziüphosz megfaragja a követ / Sisyphos behaut den Stein*, olaj/farost, 100 x 125 cm, 1974
10. **Wolfgang Mattheuer**: *Hét határon túl / Hinter den sieben Bergen*, olaj/farost, 170 x 131 cm, 1973
11. **Wolfgang Mattheuer**: *Évszázadlépés / Jahrhundertschritt*, festett bronz, 250 x 150 x 230 cm, 1987
12. **Bernhard Heisig**: *Hadiönkéntes / Der Kriegsfreiwilliger*, olaj/vászon, 150 x 120 cm, 1982/84/86
13. **Bernhard Heisig**: *Kis Katasztrófafilm I. / Der kleine Katastrophenfilm I.*, olaj/vászon, 150 x 120 cm, 1982/84/86
14. **Werner Tübke**: *A német munkásmozgalom történetéhez (triptichon) / Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I. (Triptychon)*, olaj/farostlemez, magassága középen: 65 cm magassága szélén 39 cm, teljes szélesség: 85 cm, 1961 Museum der bildenden Künste Leipzig
15. **Werner Tübke**: *Szocialista ifjúságbrigád / Sozialistische Jugendbrigade*, vegyes technika/vászon fára kasírozva, 94,5 x 132,5 cm, 1964, Museum der bildenden Künste Leipzig
16. **Werner Tübke**: *Szulze bíró emlékei VII. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze VII.*, vegyes technika/vászon fára kasírozva, 122 x 183 cm, 1966/67, Museum der bildenden Künste Leipzig, Foto: Ursula Gerstenberger, Leipzig
17. **Werner Tübke**: *Szulze bíró emlékei II. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II.*, vegyes technika/vászon fára kasírozva, 40 x 53 cm, 1965, Staatliche Galerie Moritzburg
18. **Werner Tübke**: *Fehér Terror Magyarországon – Levétel a lámpavasról / Laternenabnahme*, olaj/farostlemez, 40 x 33 cm, 1957, Galerie Schwind Leipzig
19. **Werner Tübke**: *A Harlekin látomása II. / Vision des Harlekin II.*, olaj/vászon, 60 x 75 cm, 1988 Kunstsammlung der Berliner Volksbank, Foto: Peter Adamik Berlin
20. **Werner Tübke**: *Munkásosztály és értelmiség / Arbeiterklasse und Intelligenz, (részlet)* vegyestechnika/fa teljes méret 240 x 1380 cm, Karl -Marx Universität Leipzig 1973
21. **Arno Rink**: *Horgászstég / Anglerstrand*, olaj/farost, 148 x 170 cm, 1989/90
22. **Arno Rink**: *A. A. előtt / A. am A.* olaj/farost, 120 x 127, cm 1985
23. **Sighard Gille**: *Gótok / Gothics*, olaj/vászon, 190 x 240 cm, 2000
24. **Neo Rauch**: *Méhlepény / Plazenta*, olaj/papír, ø 340 cm, 4-rész, 1993
25. **Neo Rauch**: *Anima I. / Anima I.*, olaj/papíron lenvászonra kasírozva, 200 x 124 cm, 1995
26. **Neo Rauch**: *Benzinkút / Tankstelle*, olaj/papíron/lenvászonra kasírozva, 274 x 176 cm, 1995
27. **Neo Rauch**: *Tó / See* olaj/vászon, 200 x 400 cm, 2000
28. **Neo Rauch**: *Felkelés / Aufstand*, olaj/papír, 199 x 275 cm, 2004
29. **Neo Rauch**: *Előadó / Der Vorträger*, olaj/vászon, 300 x 420 cm, 2006
30. **Neo Rauch**: *Új szerepek / Neue Rollen*, olaj/vászon, 270 x 420 cm, 2005
31. **Neo Rauch**: *Para / Para*, olaj/vászon, 150 x 400 cm, 2007
32. **Tilo Baumgärtel**: *Vívőlecke / Fechtstunde*, olaj/vászon, 200 x 300 cm, 2004
33. **Tilo Baumgärtel**: *Szünet / Die Pause* szén/papír, 158.8 x 259 cm, 2004, MASS MoCA
34. **Tilo Baumgärtel**: *Kutyaelet / Hundeleben*, szén/papír, 150 x 250 cm, 2005
35. **Tilo Baumgärtel**: *Megafon / Megafon*, video, 3.15 perc, 2007
36. **Christoph Ruckhäberle**: *Suite / Suite*, olaj/vászon, 190 x 280 cm
37. **Christoph Ruckhäberle**: *Játék / Spiel*, olaj/vászon, 190 x 250 cm
38. **Christoph Ruckhäberle**: *Cím nélkül / Ohne Titel*, litográfia, 53 x 39 cm 2006
39. **Christoph Ruckhäberle**: *Táncoló / Dancer*, olaj/vászon, 218.4 x 150 cm, 2006
40. **Matthias Weischer**: *Megtalált ember / Erfundener Mann*, olaj/vászon, 200 x 160 cm, 2003
41. **Matthias Weischer**: *Válaszfal / Stellwand*, olaj/vászon, 151 x 200 cm, 2005
42. **David Schnell**: *Bálák 2 / Ballen 2*, olaj tempera/vászon, 190 x 290, cm Sammlung Rudolf und Ute Scharpff, Stuttgart
43. **David Schnell**: *Szobor / Skulptur*, olaj/vászon, 100 x 120 cm, Dauerleihgabe der Förderer des Mdbk Leipzig, 2005
44. **Martin Kobe**: *Cím nélkül / Ohne Titel*, akril/vászon, 165 x 230 cm, 2003
45. **Martin Kobe**: *Cím nélkül / Ohne Titel*, akril/vászon, 95 x 135 cm, 2003



1. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

2. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig



3. **Bernhard Heisig** (1925-)
4. **Wolfgang Matheuer** (1927-2004)
5. **Werner Tübke** (1929-2004)



6. Wolfgang Mattheuer *Káin / Kain* olaj/vászon farostrá kasírozva 96 x 118 cm 1965

7. Wolfgang Mattheuer *Megmetszik a fát / Ein Baum wird gestutzt* olaj/vászon 119,5 x 95,5 cm 1971



8. Wolfgang Mattheuer *Repülő Szisziphosz / Die Flucht des Sisyphos* olaj/farost, 96 x 118 cm 1972

9. Wolfgang Mattheuer *Szisziphosz megfaragja a követ / Sisyphos behaut den Stein* olaj/farost 100 x 125 cm 1974



10. Wolfgang Mattheuer *Hét határon túl / Hinter den sieben Bergen* olaj/farost 170 x 131 cm 1973

11. Wolfgang Mattheuer *Évszázadlépés / Jahrhundertschritt* festett bronz 250 x 150 x 230 cm 1987



12. Bernhard Heisig *Hadiönkéntes / Der Kriegsfreiwilliger* olaj/vászon 150 x 120 cm 1982/84/86

13. Bernhard Heisig *Kis Katasztrófafilm I. / Der kleine Katastrophenfilm I.* olaj/vászon 150 x 120 cm 1982/84/86



14. **Werner Tübke** *A német munkásmozgalom történetéhez (triptichon) / Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I. (Triptychon)* olaj/farostlemez magassága közepén 65 cm magassága szélén 39 cm teljes szélesség 85 cm 1961
Museum der bildenden Künste Leipzig

15. **Werner Tübke** *Szocialista ifjúságibrigád / Sozialistische Jugendbrigade* vegyes technika/vászon fára kasírozva
94,5 x 132,5 cm 1964 Museum der bildenden Künste Leipzig



16. Werner Tübke *Schulze bíró emlékei VII. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze VII.* vegyes technika/vászon fára kasírozva 122 x 183 cm 1966/67 Museum der bildenden Künste Leipzig Foto Ursula Gerstenberger Leipzig

17. Werner Tübke *Schulze bíró emlékei II. / Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II.* vegyes technika/vászon fára kasírozva 40 x 53 cm 1965 Staatliche Galerie Moritzburg



18. **Werner Tübke** *Fehér Terror Magyarországon – Levétel a lámpavasról / Laternenabnahme*
olaj/farostlemez 40 x 33 cm 1957 Galerie Schwind Leipzig

19. **Werner Tübke** *A Harlekin látomása II. / Vision des Harlekin II.* olaj/vászon 60 x 75 cm 1988
Kunstsammlung der Berliner Volksbank Foto Peter Adamik Berlin



20. **Werner Tübke** *Munkásosztály és értelmiség / Arbeiterklasse und Intelligenz, (részlet)* vegyestechnika/fa
teljes méret 240 x 1380 cm Karl -Marx Universität Leipzig 1973



21. Arno Rink *Horgásztég / Anglerstrand* olaj/farost 148 x 170 1989/90

22. Arno Rink *A. A. előtt / A. am A.* olaj/farost 120 x 127 1985



23. Sighard Gille *Gótok / Gothics* olaj/vászon 190 x 240 cm 2000



24. Neo Rauch *Méhlepény / Plazenta* olaj/papír ø 340 cm 4-rész 1993

25. Neo Rauch *Anima I. / Anima I.* olaj/papíron lenvászonra kasírozva 200 x 124 cm 1995



26. Neo Rauch *Benzinkút / Tankstelle* olaj papíron/lenvászonra kasírozva 274 x 176 cm 1995

27. Neo Rauch *Tó / See* olaj/vászon 200 x 400 cm 2000



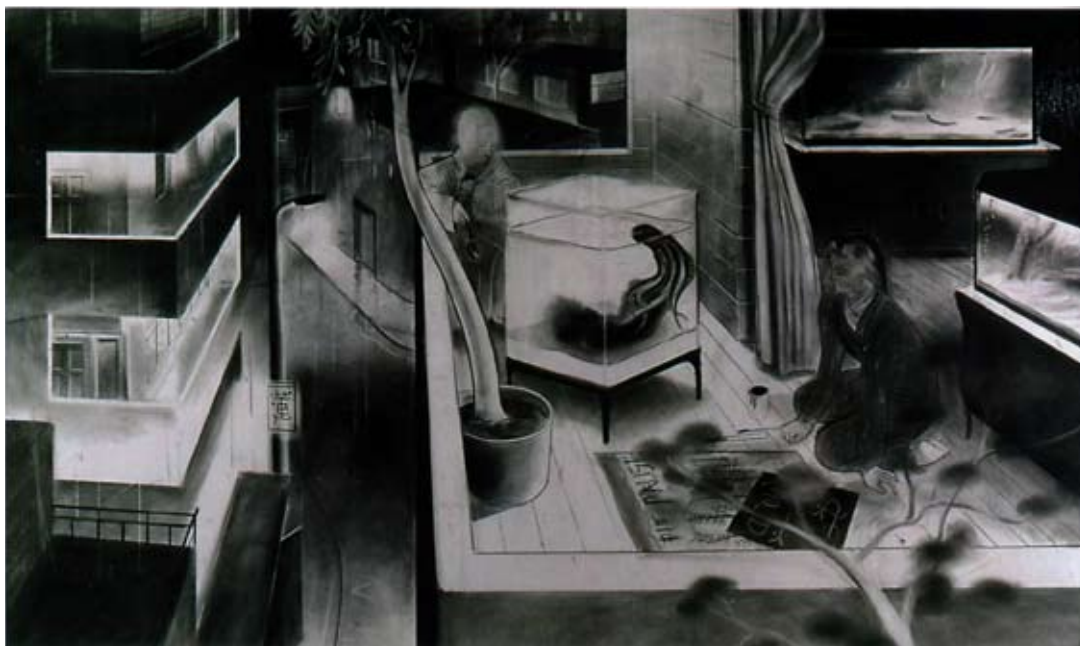
28. Neo Rauch *Felkelés / Aufstand* olaj/papír 199 x 275 cm 2004

29. Neo Rauch *Előadó / Der Vorträger* olaj/vászon 300 x 420 cm 2006



30. Neo Rauch *Új szerepek / Neue Rollen* olaj/vászon 270 x 420 cm 2005

31. Neo Rauch *Para / Para* olaj/vászon 150 x 400 cm 2007



32. Tilo Baumgärtel *Vívólecke / Fechtstunde* olaj/vászon 200 x 300 cm 2004

33. Tilo Baumgärtel *Sziünet / Die Pause* szén/papír 158.8 x 259 cm 2004, MASS MoCA



34. Tilo Baumgärtel *Kutya élet / Hundeleben* szén/papír 150 x 250 cm 2005

35. Tilo Baumgärtel *Megafon / Megafon* video 3.15 perc 2007



36. Christoph Ruckhäberle *Suite / Suite* olaj/vászon 190 x 280 cm

37. Christoph Ruckhäberle *Játék / Spiel* olaj/vászon 190 x 250 cm



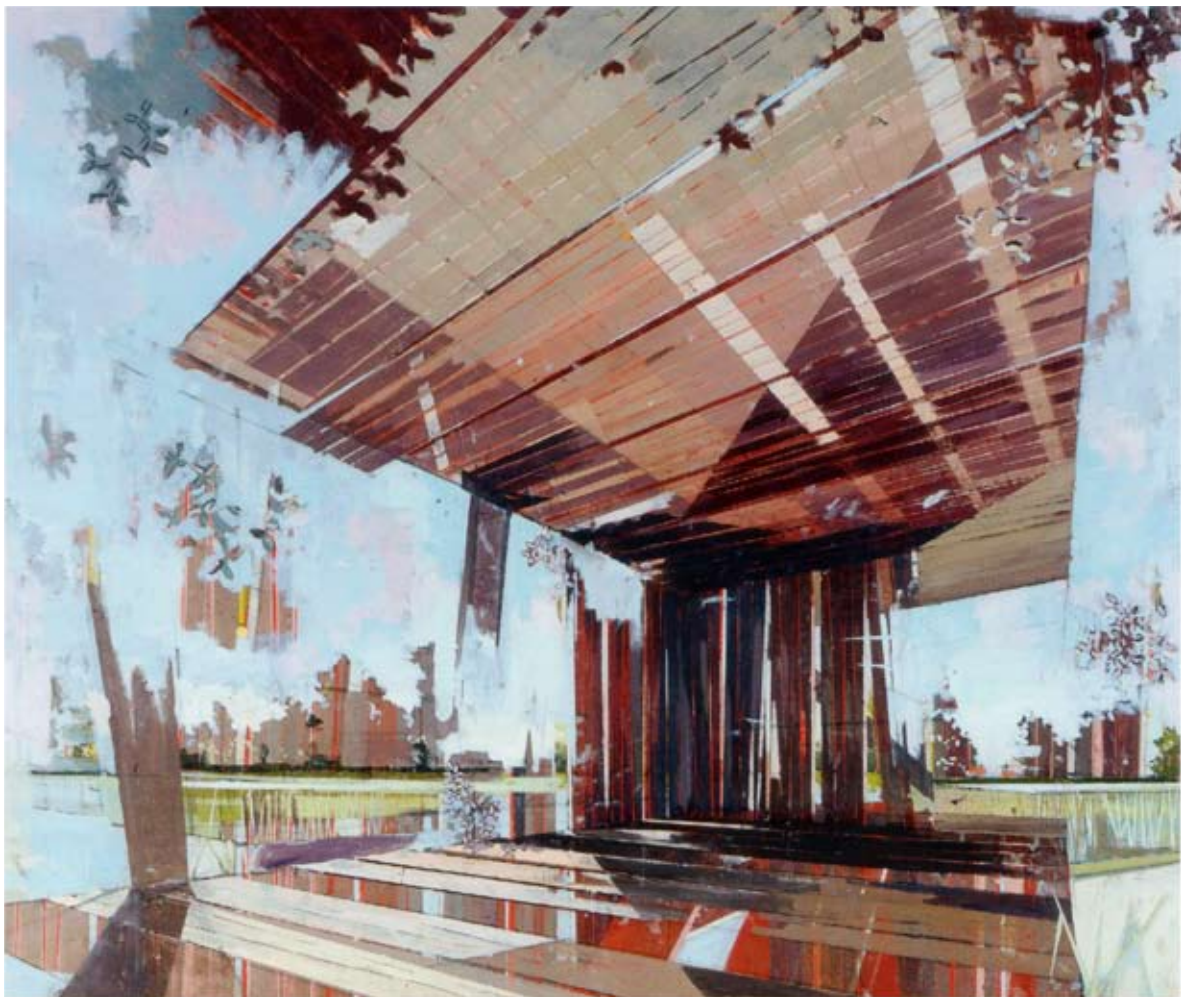
38. Christoph Ruckhäberle *Cím nélkül / Ohne Titel* litográfia 53 x 39 cm 2006

39. Christoph Ruckhäberle *Táncoló / Dancer* olaj/vászon 218.4 x 150 cm 2006



40. Matthias Weischer *Megtalált ember / Erfundener Mann* olaj/vászon 200 x 160 cm 2003

41. Matthias Weischer *Válaszfal / Stellwand* olaj/vászon 151 x 200 cm 2005



42. David Schnell *Bálák 2 / Ballen 2* olaj tempera/vászon 190 x 290 cm Sammlung Rudolf und Ute Scharpff Stuttgart

43. David Schnell *Szobor / Skulptur* olaj/vászon 100 x 120 cm Dauerleihgabe der Förderer des Mdbk Leipzig 2005



44. **Martin Kobe** *Cím nélkül / Ohne Titel* akril/vászon 165 x 230 cm 2003

45. **Martin Kobe** *Cím nélkül / Ohne Titel* akril/vászon 95 x 135 cm 2003

4. számú melléklet: Szakmai önéletrajz

Albert Ádám

Születési idő 1975. november 06.

Születési hely Veszprém

Lakcím 1072 Budapest, Klauzál tér 14. II/15.

Tanulmányok

2005- Magyar Képzőművészeti Egyetem, DLA program, Budapest

1998- 2003 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képgrafika szak, Budapest

1994-2000 Károli Gáspár Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Történelem szak,
Budapest

Végzettség

2003 Képgrafikus művész

2003 Történelem szakos bölcsész és tanár

Díjak/Ösztöndíjak

2009 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj – Hochschule für Grafik und Buchkunst-Leipzig,
Németország (4 hónap)

2009- Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj

2007 Római Magyar Akadémia Ösztöndíja (2 hónap)

2007 Essl Award 2007, I. díj

2002/2003 Erasmus ösztöndíj – Akademie der Bildenden Künste München (3 hónap)

2002/2003 Veszprém Város Ösztöndíja

2001/2002 Köztársasági Ösztöndíj

Egyéni Kiállítások

2009 Magyar Kulturális Intézet, Pozsony (SK)

H.W.A.Á. – Free your mind (Heidi Wooddal), Stúdió Galéria, Budapest

2008 *decoder*, NextArt Galéria, Budapest

2007 *Mechanikus Paradicsom* (Szabó Ádámmal), INDA Galéria, Budapest

2005 *mintha*, Menü Pont Galéria, Múcsarnok, Budapest

identify yourself, Csikász Galéria, Művészetek Háza, Veszprém

Csoportos kiállítások (válogatás)

- 2010 *Donumenta 2010*, Regensburg, (D)
Anatomy of a Street, London Festival of Architecture, London, (UK)
JCE Biennial of Contemporary Art, Bratislava, (SK)
Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
JCE Biennial of Contemporary Art, Klaipeda, (LT)
- 2009 „... *hogy a fal adja a másikat*”, Piros Fekete Galéria – Millenáris, Budapest
Free Artwork, ODY – C2001, Párizs, (Fr)
JCE Biennial of Contemporary Art, Montrouge, (Fr)
Városbújócska, Holdudvar Galéria, Budapest
Fika – Fiatal Kortárs Állásfoglalások, Zsolnay Gyár, Pécs
Pixelek, Ernst Múzeum, Budapest
- 2008 *GYEP/tégla*, Holdudvar Galéria, Budapest
Lenmechanika, Ernst Múzeum, Budapest
Római Magyar Akadémia ösztöndíjasainak kiállítása Tutte le strade – Mostra dei borsisti degli ani 2006/2007 e 2007/2008, L' Accademia d'Ungheria in Roma – Palazzo Falconieri, Rom, (It)
Tetszőleges lényeg – A táj 2000 után, Szombathelyi Képtár, Szombathely
XXIV. Miskolci Grafikai Triennále, Miskolc
Rundgang der SpinnereiGalerien Leipzig, LADA 2008, Leipzig, (D)
Essl Award. Junge Kunst in Mittel- und Südosteuropa, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, (D)
Nem kötelező! – Fital Képzőművészek Galériája, Budapest
- 2007 *Essl Award Winners*, Essl Museum, Wien/Klosterneuburg, (A)
100 grafika 100 kortárs képzőművész, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsy Terem, Budapest
Hirtelen, Dorottya Galéria, Budapest
Essl Award 2007, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- 2006 *Vorfahrt – Kunst im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit*, – Nemzetközi public art eseménysorozat, Stuttgart, (D)
- 2004 *XXII. Országos Grafikai Biennálé*, Miskolc
Élő Struktúrák/ Living Structures, Ateliers Pro Arts/ A.P.A!, Budapest

- 2003 *Grafika – Foto – Grafika*, Ateliers Pro Arts/ A.P.A.!, Budapest
IV. Országos Színesnyomat Grafikai Kiállítás – Szitanyomatok, Művészetek Háza,
 Szekszárd
A MKE Diplomázó Képgrafikusainak Kiállítása, Galéria IX, Budapest
La Grafica Ungherese del '900, Finale Ligure, Olaszország
- 2002 *'Roma – Budapest: due Accademie a confronto'*, Galleria Il Quadrato di Omega,
 Róma, Olaszország
Képgrafika 2000 – a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képgrafika Tanszék
hallgatóinak kiállítása 1992 – 2000, Budapest Galéria, Budapest
X. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján
XX. Országos Grafika Biennálé, Miskolc
XVII. Akvarell Biennálé, Eger

Bibliográfia

- 2009 Kürti Emese: Önök kérték-Pixelek, *Magyar Narancs*, 2009. január 29. 37. o.
- 2008 Fenyvesi Áron: Konceptualitásba mártott ecset – Albert Ádám: decoder, *Balkon*,
 2008/7-8., 21-22. o.
 P. Szabó Ernő: Essl-díj, 2007, *Új Művészet*, 2008. február, XIX. évf. 2. szám, pp
 32-34.
- 2007 Hornyik Sándor: Nedves anyag – Mechanikus Paradicsom, Albert Ádám és Szabó
 Ádám kiállítása, *Balkon*, 2007/9., 27-30. o.
 Hemrik László: Mechanikus viszonyaink, *Élet és Irodalom*, 2007. október 12. LI.
 évf. 41. szám, 29. o.
 Mélyi József: Javított természet, *Műértő*, 2007. október, X. évf. 10. szám, 3. o.
- 2006 Bordács Andrea: Kertelés – Beszélgetés Albert Ádámmal, a Vorfahrt Kunstprojekt
 résztvevőjével, *Új Művészet*, 2006. augusztus, XVII. évf. 8. szám, 34-35. o.
 Ez történt – Körkérdés 2005 kiállításairól, *Új Művészet*, 2006 XVII. évf. 2. szám, 5. o.
 Hargitai Miklós: A zavarkeltés művészete, *Népszabadság*, 2006. február 6., hétfő.
 LXIV. évf. 31/2 szám, 5. o.
- 2005 Bordács Andrea: Ismerd meg önmagad! Albert Ádám művei, *Új Művészet*, 2005.
 október, XVI. évf. 10. szám, 38-39. o.

Réz Anna: „This is not art”, *Magyar Hírlap*, 2005. november 12., szombat. 38. évf. 265 szám, 23. o.

2004 Hemrik László: Élő- édeni struktúrák, *Élet és Irodalom*, 2004. május 7. XLVIII. évf. 19. szám 28. o.

Publikáció

Albert Ádám – Polyák Levente: Ábrázolható tudomány: Vázlatok Otto Neurath és Gerd Arntz együttműködéséről, *Új Művészet*, 2010/ 05., 35-37. o.

Albert Ádám-Keresztszeghy Fruzsina: „A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva” Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentrauttal, a producentengalériáról, *Balkon*, 2010/5. szám, 18-21. o.

Albert Ádám: DDR manierizmus – Werner Tübke munkássága, *Artmagazin*, 2009, VII. évf. 5. szám, 42-47. o.

Albert Ádám: „A festészetnek kalandnak kell maradnia“-Albert Ádám interjúja Neo Rauch képzőművésszel, *Balkon*, 2008/5. szám, 20-22. o.

Albert Ádám: Értelmetlenségből katedrális – Neo Rauch festészete, *Artmagazin*, 2007, V. évf. 6. szám, 74-79. o.

Albert Ádám- Keresztszeghy Fruzsina: Új festészeti központ: Lipcse – A klasszikustól az új Lipcsei Iskoláig, *Új Művészet*, , 2006. október, XVII. évf. 10. szám, 22-26. o.

Konferencia

2010 június 3. VII. HUNNET Konferencia, MSZT Kapcsolatháló-elemző Szakosztály, Budapesti Corvinus Egyetem, Albert Ádám – Dávid Beáta – Schutzmann Réka – Vizl Csilla: A Király utcai ingatlan panama kapcsolathálója (Pitching)

2010 május 15. Műcsarnok-Kunsthalle, Albert Ádám: A műkereskedelem egy lehetséges közösségi-piaci modellje, Művészet és menedzsment c. konferencia

2006 december 6-7. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet- Magyar Nemzeti Galéria, Albert Ádám: Realista festészeti áramlatok a kortárs német festészetben – Az Új Lipcsei Iskola, Személyes hagyományválasztások a kortárs festészetben c. konferencia

Művek Közgyűjteményben

Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény