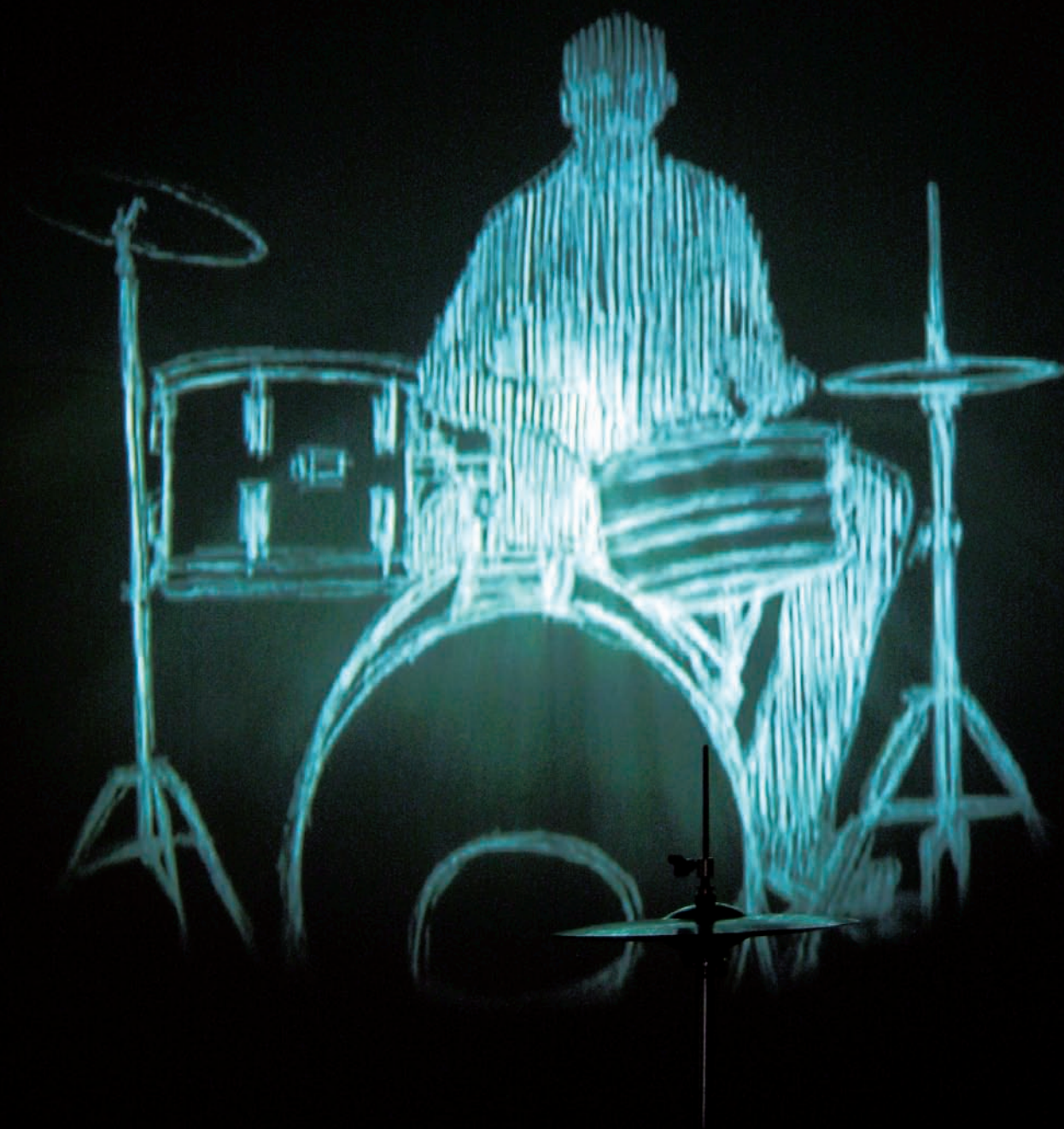


Balkon

2008_1

kortárs művészeti folyóirat ■ Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft

08001



9 171216 889000

MAGYARORSZÁG

Képzletbeli éden

● IMPEX – KORTÁR MŰVÉSZETI SZOLGÁLTATÓ
www.impex-info.org
Budapest VIII., Futó u. 48.
2007. december 18–december 31.

NEM KÖTELEZŐ! – Új súdiósok I.

● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. január 4–január 19.

Öry Annamária

Tíz Kehely
● CHINESE CHARACTERS
CONTEMPORARY ART SPACE
www.vittula.hu/cas/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. január 8–január 19.

Király András

● GÖRÖG TEMPLOM
KIÁLLÍTÓTEREM
www.muzeum.vac.hu
Vác, március 15. tér 19.
2007. december 16–2008. január 20.

Diagnosis

● MŰ-VÉSZ PINCE (PLATÁN GALÉRIA)
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrásy út. 32.
2008. január 11–január 23.

Zátonyi Tibor

Fehér árnyak
● PIROS-FEKETE GALÉRIA –
TEÁTRUM (JÓVÓ HÁZA)
www.jovohaza.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. január 4–január 24.

Utódállamok

● BARCSAY TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Andrásy út 69-71.
2008. január 15–január 30.

Magyarul európai

● HAMILTON TÖZSÉÜGYNÖKSÉG
AULÁJA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
december 17–2008. január 31.

Ludman Éva

Mentális térkép
● MŰ-TEREM GALÉRIA
Debrecen, Batthyány u. 24.
2008. január 10–január 31.

El Kazovszkij

Papírfíz II.
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2007. december 18–2008. február 1.

Bogdándy Szultán

● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. január 4–február 2.

Kelecsényi Csilla

● FÉSZEK MŰVÉSZKLUB
www.feszek-muveszklub.hu
Budapest VI., Kertész u. 36.
2008. január 8–február 2.

Sally Robinson, Denis Clarke, Jonathan Dell (AUS)

Dream Time
● CHINESE CHARACTERS
CONTEMPORARY ART SPACE
www.vittula.hu/cas/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. január 22–február 2.

NEM KÖTELEZŐ! – Új súdiósok II.

● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. január 22–február 2.

Dr. Levendel László

(1920–1994) gyűjteménye
● BUDAPESTI TÖRTÉNETI
MÚZEUM (BUDAVÁRI PALOTA E ÉP.)
www.btmfk.iif.hu
Budapest I., Szent György tér. 2.
2007. december 14–2008. február 4.

Új irány csoport

● N&N GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. január 16–február 4.

Hancsák Éva

Nézőképek (Previews)
● ÚJ SZÍNHÁZ
www.ujszinhaz.hu
Budapest VI, Paulay E. u. 35.
2008. január 9–február 5.

Hódotlat a mesternek /

IV. Nemzetközi Mail-Art

Kiállítás
Aula Galéria
Debrecen, Kassai út. 26.
2007. december 6–2008. február 6.

Barát Fábián

MŰ-VÉSZ PINCE (PLATÁN GALÉRIA)
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrásy út. 32.
2008. január 25–február 6.

Ninni Wager, Sanna

Harkonen

The weight of lightness
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2008. január 10–február 7.

„Gondolatok a műhelyből” –

grafikák

● VÍZVÁROSI GALÉRIA
www.marcrzi.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2008. január 15–február 8.

Esterházy Marcell

atelier_bp part I. (2007–2008)
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2008. január 17–február. 8.

Kokesch Ádám

Sudo kino
● DOROTTYA GALÉRIA
www.ernstmuzeum.hu/dorottya
Budapest V., Dorottya u. 8.
2008. január 8–február 9.

Baranyai András

Focil
● OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várfo k u. 7-9.
2008. január 8–február 9.

Ray Monde

new corps
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK
TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfo k u. 14
2008. január 8–február 9.

aatoth franyo

hol akad el...?
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várfo k u. 11
2008. január 8–február 9.

Antoine Desailly, Gerhes

Gábor, Hugues Reip

V3–Valóság a köbön
● 2B GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. január 9–február 9.

Pauer Gyula

● FORRÁS GALÉRIA (DERKOVITS
TEREM)
www.forrasgaleria.hu
Budapest VI., Teréz krt. 9.
2008. január 24–február 9.

Borsos Miklós János

● PARTHENON-FRÍZ TEREM
– EPRESKERT (MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM)
www.mke.hu
Budapest VI., Krmety Gy. u. 26-28
2008. január 29–február 9.

Luc Tuymans

Retrospektív
● MŰCSARNOK
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2007. december 15–2008. február 10.

Szelley Lellé

Milyen őszi kórusall üritem ki a házamat
Parazita építéset
● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
Budapest III., Kiskorona u. 7.
2008. január 15–február 10.

Morph csoport

● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2008. január 10–február 10.

ARTINACT – Válogatás

a Paksi Képtár gyűjteményéből
● PAKSI KÉPTÁR
www.paksikeptar.hu
Paks, Tolnai u. 2.
2007. október 20–2008. február 10.

Terepgyakorlat

● HATTYÚHÁZ
Pécs, Király u. 15.
2008. január 11–február 11.

Fejér Ernő

Perpetuum stabile (2001–2007)
● MISKOLCI GALÉRIA – RÁKÓCZI
HÁZ
www.miskolcigaleria.hu
Miskolc, Rákóczi u. 2.
2008. január 17–február 14.

1-2-3 – Fókuszban a gyűjtemény / The Collection in Focus

● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS
MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2007. november 15-től

Ilona Keserő Ilona

● AL GALÉRIA
www.al-galerie.com
Budapest XIII., Lőportár u. 14/b.
2007. december 7–2007. február 15.

Nemzetközi Grafikai

Kiállítás
● FÉNY GALÉRIA
Budapest II., Moszkva tér 3.
2007. december 19–2007. február 15.

Dobó Krisztina

Tér–Képzetek
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. január 16–február 15.

Szabó Ábel

Silentium
● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. január 24–február 15.

A Maros Megyei Múzeum

Bernády-gyűjteményéből
● MŰVÉSZETMALOM
www.muveszetmalom.hu
Szentendre, Bogdányi u. 32.
2007. október 20–2008. február 17.

Ámos Imre / Újabb művek az Antal–Lusztig Gyűjteményből

● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2007. december 7–2007. február 17.

Hit – Erotika – Politika

● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. január 18-tól

Vékás Magdolna

30 év
Zaránd Gyula
Diszlelés–válogatás 45 év fényképeiből
● MAI MANÓ GALÉRIA (MAGYAR
FOTÓGRÁFUSOK HÁZA)
www.maimano.hu
Budapest VI., Nagymező u. 20.
2007. december 10–2008. február 20.

Eperjesi Ágnes

Private Protest
● LABOR
http://labor.c3.hu
Budapest V., Képiró u. 6.
2008. január 22–február 22.

Nagy József

● FRANCIA INTÉZET
www.inst-france.hu
Budapest I., Fő u. 17.
2008. január 23–február 22.

Balogh Rudolf (1879–1944)

Fotómunkák / Photoworks
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., magyar u. 26.
2008. január 29–február 22.

KÉP – KERET

● PELIKÁN GALÉRIA
Székesfehérvár, Kossuth u. 15.
2008. január 25–február 22.

Ghyczy Dénes

Mentális Kollázs / Mental collage
● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2008. január 17–február 23.

Horváth Dániel

A Földnek szeme van, az erdőnek pedig füle
● NEXTART GALÉRIA
www.nextartgaleria.hu
Budapest V., Aulich u. 4-8.
2008. január 17–február 23.

Kovács Melinda

● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. január 18–február 24.

Fligeauf Benedek

Tejút / Milky Way
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS
MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. február 7–február 24.

Josef Bernhardt

Madarak
● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR /
KISCELLI MÚZEUM
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2008. január 25–február 24.

Bukta Imre

Kibontott táj
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2007. december 13–2007. február 24.

Hamisból nem hamis

● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. január 26-tól

Váli Dezső és művészbarátai

● VÁROSI MŰVÉSZETI MÚZEUM
KÉPTÁRA (NAPÓLEON-HÁZ)
www.artmuz.hu
Győr, Király u. 4.
2007. november 24–2008. február 28.

Szilágyi Lenke

Magasabb szférák
● MEMOART GALÉRIA
www.me-mo-art.com
Budapest V., Balassi B. u. 21-23.
2008. január 4–február 28.

Szij Kamilla

● MŰVÉSZETEK HÁZA
Miskolc, Rákóczi u. 5.
2008. január 18–február 28.

Kecskés Péter

„One Day at a Time...”
● K.A.S. GALÉRIA
Budapest V., Váci u. 36.
2008. február 6–február 29.

STALKING UTOPIA – A város

nyomában / Tracking the City
● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
www.ica-d.hu
Dunaújváros, Vasmű út 12.
2008. január 25–február 29.

Rádai Andrea

● ACB KORTÁRS MŰVÉSZETI
GALÉRIA
www.acbgaleria.hu
Budapest VI., Király u. 76.
2008. január 30–március 1.

Háy Ágnes

MozgóKép
● PIXEL GALÉRIA – C ÉPÜLET
(JÓVÓ HÁZA)
www.jovohaza.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. január 9–március 2.

Szilágyi Lenke

Viszonylag új képek
● NESSIM GALÉRIA
www.nessim.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 10.
2008. január 15–március 6.

Z. Szabó Zoltán

Stalker
„Rajzolás tölti be lapjaimat.”
● ÚJLIPÓTVÁROSI KLUB-GALÉRIA
www.ujlipotvarosiklubgaleria.com
Budapest XIII., Tátra u. 20/B.
2008. február 8–március 7.

A magyar film 100 éve

● KOGART HÁZ
www.kogart.hu
Budapest VI., Andrásy út 112.
2008. január 17–március 7.

A történet folytatódik – Kortárs művészek Van Gogh nyomában

● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2008. január 15–március 9.

Szilágyi Teréz

● RAIFFEISEN GALÉRIA
www.raiffeisen.hu
Budapest V., Akadémia u. 6.
2008. január 21–március 9.

Bodor Anikó

● FALAK
BTM Fővárosi Képtár / Kiscelli
Múzeum
www.btmfk.iif.hu
Budapest III., Kiscelli u. 108.
2008. január 24–március 9.

Koronczi Endre

PopSzinergia
● MŰCSARNOK (MENÜPONT)
www.mucsarnok.hu
Budapest XIV., Hősök tere
2008. február 6–március 9.

Baranyai Levente

„hústáj”
● DOVIN GALÉRIA
www.dovingaleria.hu
Budapest V., Galamb u. 6.
2008. január 18–március 12.

Göbölös Luca,

Katarzyna Korzeniecka
PÁRbeszéd 1
● PLATÁN GALÉRIA
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrásy út. 32.
2008. január 24–március 14.

A FÉNY – Kollektív kiállítás

Egry József születésének 125. évfordulóján
● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK
ZRT. BANKFŐKJA ÉS GALÉRIÁJA
Budapest XI., Istenhegyi út 40/A.
2007. november 27–2008. március 15.

Kortárs ruha-tér-kép

● NÉPRAJZI MÚZEUM
www.neprajz.hu
Budapest V., Kossuth L. Tér 12.
2007. december 12–2008. március 16.

Baranyay András

● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK
GYŰJTEMÉNY
www.deakgyujtemeny.hu
Székesfehérvár, Oskola u. 10.
2008. január 18–március 16.

Sóváradi Valéria

● KLEBERSBERG KULTÚRKÚRIA
www.kulturkuria.hu
Budapest II., Templom u. 2-10.
2008. március 7–március 28.

Minden mozi! / All that

cinema!
● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS
MŰVÉSZETI MÚZEUM
www.ludwigmuseum.hu
Budapest IX., Komor M. u. 1.
2008. február 7–március 30.

TESTBESZÉD – Válogatás

az Antal-Lusztig gyűjteményből
● MODEM
www.modemart.hu
Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
2007. április 22–2008. március 30.

Természet és technika:

Az újraértelmezett Moholy-Nagy
● VASARELY MÚZEUM
www.jpm.hu
Pécs, Káptalan u. 3.
2007. december 20–2008. március 31.

Értékmentő szenvedély –

Műtárgyak magyar magángyűjteményekből
● IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM
www.imm.hu
Budapest IX., Üllői út 33-37.
2008. január 21–április 20.



Balkon

Budapest

Főszerkesztő:
Hajdu István

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
Százados László

szazados.laszlo@mng.hu

Szipőcs Krisztina

szkriszta@c3.hu

Design:
Eln Ferenc

elnfree@c3.hu

Fotó:
Rosta József

jozsef.rosta@gmail.com

web:
Eln Iván

elnivan@yahoo.com

www.balkon.hu

HU ISSN 1586-9792

Lapunk támogatói:



Terjesztés:
Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj:
Egy évre: 7.080–,Ft
Fél évre: 3.540–,Ft
Negyed évre: 1.770–,Ft

Előfizetési ár:
590–,Ft

Árusítási ár:
880–,Ft

Összevont szám ára:
1080–,Ft

Kiadja és terjeszti a
Poligráf Könyvkiadó



2120 Dunakeszi,
Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: 27 / 547 825
Fax: 27 / 547 826
E-mail: poligraf@invitel.hu

Felelős kiadó:
Hermann Péter

HU ISSN 1216-8890

Készült a
Mester Nyomdában

Levélcím:
Balkon, Kállai Ernő
Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2.

E-mail: balkon@c3.hu



A lap előfizethető
a kiadóban is,
évi 6300 Ft-ért,
a mellékelt csekken.

2008_1

2 Szikra Renáta

Hortus Conclusus

10 Prosek Zoltán

Rozsda-zónák

13

Kozyra-szótár ▢ Katarzyna Kozyrával beszélget Nánay Fanni

16 Sárvári Zita

Új festészeti pozíciók Vágatlan változat – Festészeti Pozíciók

20 Baglyas Erika

Lassan ▢ Csontó Lajos: Irodalom

22 Böröczfy Virág

Hogyan készítsünk tökéletes fényképet?
Gyenis Tibor, Illés Barna: Travelexp

24 Hegedűs Orsolya

Világító-doboz-világ ▢ Light Box

26 Fenyvesi Áron

Jelentés-modell ▢ Kokesch Ádám: Sudo kino

28 Hajdu István

A hely bejárása ▢ Bikácsi Daniela: Némafilm

30 Stanczel Dóra

Hülye kérdésre hülye válasz ▢ Biennale de Lyon

32 Ligetfalvi Gergely

Félig szabad (Semilibertà) ▢ Paolo Grassino kiállítása

35

Giacometti műtermében és a Maeght Galériában
Vámos Éva párizsi beszélgetése Isabelle Maeght-gal

37 Stóhr Lóránt

Képerő Temps d'images – Képek Ideje Fesztivál

40 Ivacs Ágnes

A trilógia vége: a vörös földből gyúrt alvilágban
Peeping Tom: Le Sous Sol

42 Králl Csaba

Feljegyzések a holtak házából ▢ Peeping Tom: Le Sous Sol

Szikra Renáta

HORTUS CONCLUSUS

A hortus conclusus fogalmát a nyugati világ a Bibliából ismeri és eredezteti. Az *Énekek éneke* (4, 12) leírásában – „Húgom, mátkám akár az elzárt kert, mint az elzárt kert, a lepecsételt forrás.” – megjelenő szimbolikus kert a földi paradicsomot festi le. A kertnek falai vannak, kapuzata, melyet kerubok őriznek, belsejében ered a Paradicsom négy folyója, és benne foglaltatik a teremtetett világ teljessége.¹ Hogy akár csak vázlatosan is feltérképezzük a hortus conclusus mint kerttípus kialakulásának főbb forrásait és évszázadokon át tartó fejlődésének irányvonalait, három hagyományt mindenképpen meg kell említenünk.

A kertre használt perzsa „pairidaeza” kifejezésből ered a mi paradicsom szavunk. Az ókori Egyiptom, Mezopotámia², Perzsia fejedelmi kertjei mennyei oázisnak számítottak egy olyan területen, ahol a mostoha természeti körülmények miatt az öntözött területek jelentették (és jelentik ma is) az életteret, az elhatárolt, dúsan beültetett virágos kertek pedig védettséget, biztonságot sugalltak. E falak mögé zárt, csatornákkal átszelt pihenőkertek mintáját követték a későbbi muszlim példák is, amelyek a Koránban leírt mennyei kertek, a gyönyörök kertjét szimbolizálják.³ A második fejlődési vonal az európai klasszikus hagyományhoz kötődik: az ókori görögöknél, majd a római birodalomban a kertek kétszeresen is falon belülre, a városok falain belül a ház belsejébe költöztek. Az oszlopcsarnokkal körülvett fogadócsarnokban (átrium) medence fogja fel az esővizet, a lakóház szívében pedig az oszlopcsarnokkal körülvett hűtőző, belső kert átmenetet képez a tetővel fedett épületegységek felé. A harmadik irányt, amely az európai hortus conclususok fénykorához kötődik, a középkori kertek, elsősorban kolostorokhoz kapcsolódó, változatos funkcióval rendelkező kertegységek⁴, majd azok a világi kertek jelentik, melyeket a lovagi kultúra trubadúr lírájából (és számtalan ábrázolásból) ismerünk.⁵ Akkortájt jelentek meg a funkciójuk (tematikájuk) alapján világosan elkülönülő altípusok. A *hortus contemplationis*, a kolostorok kertjének kerengővel körülvett meditatív kertje kozmogram. Időtleniségével és állandóságával, szigorú szimmetrikus szerkezetével a véletlenszerű természeti jelenség-

gekkel szemben a természetben rejlő isteni geometriát jeleníti meg. A *hortus catalogi*, a gyógynövény- és fűszerkertek négyszögletes (emelt) ágyásai szintén szigorú geometrikus elrendezést követnek. A gyakorlati funkció mögött itt is a Kiűzetés után darabjaira hullott világ újrateremtése, az Édenkert rekonstrukciójára tett törekvés húzódik. A növények feltérképezése, tanulmányozása, melyet az iszlám hódítókkal érkező arab orvostudomány eredményei is támogattak, ezekben a később *hortus medicus*nak nevezett kertekben zajlottak, melyekből a XV-XVI. században, főként az egyetemekhez kapcsolódva létrejött a botanikus kertek őse (*hortus botanicus*).⁶ Albertus Magnus a XIII. századi tudós-botanikus pedig pontos leírást ad és javaslatokat tesz a díszkert, *viridarium* kialakítására. Ez a világi örömeknek fenntartott altípus – úgy is mint *hortus ludi* – jórészt a fejedelmi udvarokhoz kapcsolódó zárt kertecske: hímes mezőt, rózsalugast, gyeppadot, kőasztalt és árnyas fákat foglal magába, középen az örök ifjúság kútját jelképező szökőkúttal.

A reneszánsz beköszöntével a fallal körülrzárt zárványszerű kertek kora is véget ért.⁷ Újdonságnak számított, hogy az épületet a kerttel egységes egésznek tekintették, és a zöld

1 Számos ábrázolás maradt fenn a középkorból, amely kicsiny, zárt kertet mutat be. Ezek egy része Mária szimbólum, aki maga „az elzárt kert, lepecsételt forrás”. Közülük talán a legismertebb a Felső-rajnai Mester 1430. körüli *Kis Paradicsomkert* festménye.

2 Egyiptom szigorúan geometrikus elrendezésű kertjeiben többek között fasorok keretezték a négyszögletes mesterséges tavakat, az ókori Mezopotámiában pedig i. e. 800-560 között bonyolult öntözőrendszerrel felszerelt teraszos függőkerteket emeltek, melyek közül a Szemirámisz királynőnek emelt teraszos kert a legismertebb.

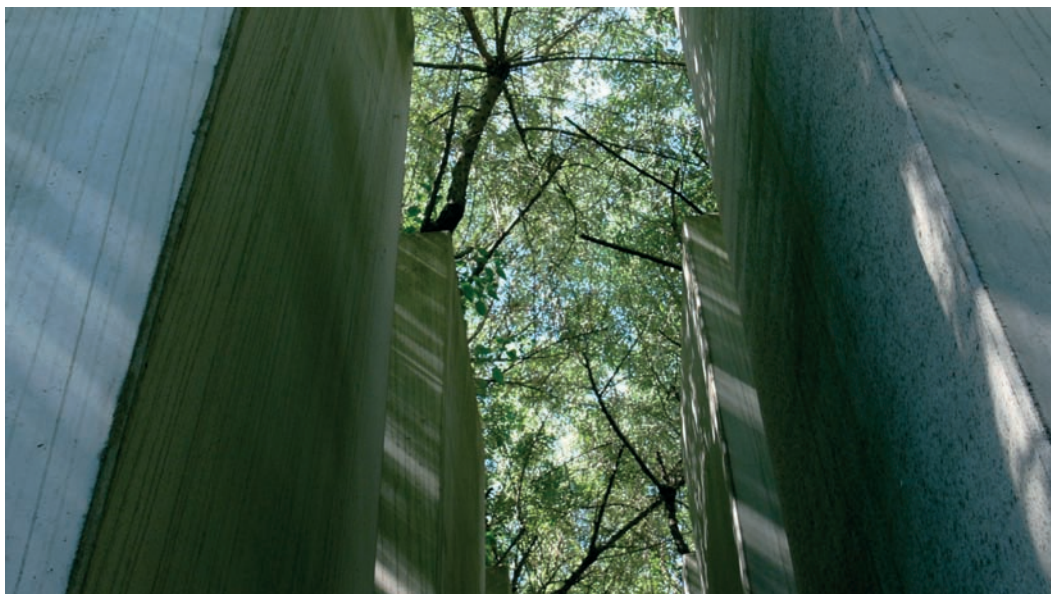
3 A víz, tej, bor és méz folyóját jelképező csatornarendszer négy részre tagolja, majd azon belül újabb négyosztatú egységekre bontja a kertet. A dús gyümölcsöt termő fákat süllyesztett ágyásokba telepítik, hogy a sétatutakat szinte a lombkorába emeljék. Temérdek virágot telepítenek a kertekbe, de gyakran nem tömegesen, hanem egyes töveket, különösen a ritka rózsafajtaikat kiemelve, hogy egyedi szépségükben gyönyörködhessenek a látogatók. Pavilonok, hűtőzők és csobogók teszik mennyei pihenőhellyé kertjeiket.

4 Szent Benedek 529-ben kibocsátott Regulái, melyek a test és lélek egysége, a meditáció és a kolostor önellátó rendszerében végzett hasznos (fizikai) tevékenység egyenrangúságát és a szigorú időbeosztás fontosságát hirdették, megerősítették a kolostori kertek (együttal mint a felüdülés, pihenés kertjei) szerepét. A Szent Gallen-i kolostor tervén (820. k.), a négyosztatú, kerengővel körülrzárt belső kert mellett elkülönülő kertegységek formájában, gyümölcsös-, veteményes-, fűszer- és gyógynövénykert, valamint temetőkert is megjelenik.

5 Ezeket elsősorban a XII-XIII. századi költők: Chrétien de Troyes (Cligès), André Le Chapelain (De amore) műveiből, és a *Rózsaregény*ből (Roman de la rose) Guillaume de Loris által megénekelte szerelemkertjéből ismerjük.

6 Távoli földrészekről származó, különleges, ritka fajok is a XVI. század folyamán kerülnek a botanikus kertekbe. Háttérbe szorítva a „hasznos” növényeket, az egzotikumok, kuriózumok kerülnek a középpontba. A felfedezőtutak nem kis részben az elveszett Éden felkutatására szerveződtek. John Prest: *The Garden of Eden. The Botanical Garden and the Recreation of Paradise*. New Haven, 1981.

7 A nyitott kert elméleti alapjait Leon Battista Alberti fektette le *De re edificatoria* (Az építészetéről, 1452) című művében.



Daniel Libeskind

Zsidómúzeum, Berlin, Száműzetés kertje (E.T.A. Hoffmann kert), részlet ■ fotó: Eln Ferenc

területek kialakításánál ügyeltek arra, hogy az reflektáljon a környező tájra és nyitott legyen arra: távlatokban gondolkodtak, a panorámát beépítették a gyakran hatalmas kiterjedésű kert-együttesekbe. Megmaradtak ugyan kisebb zárt, intímabb kertegységek, a szabadtéri *studiók*, nyírt bukszusokkal díszített zárt kertcskék vagy a labirintusok, de ezek jórészt már csak a kert szórakoztató funkcióihoz kötődtek.⁸

Azok az elmúlt néhány évtizedben, a világ különböző pontjain telepített kertek, melyek vizsgálatunk tárgyát képezik, sok mindenben eltérnek az őstípusoktól, de meglepően sok, mondhatni archaikus vonást megőriztek. A korábbi *hortus conclusus*ok nemcsak szerkezetüket tekintve zártak: eleve csak egy szűk réteg, leginkább a fedelmi udvarok vagy a kolostorok lakói részesültek abban a kiváltságban, hogy átléphessék küszöbét, s megmerítkézhessenek különös világában. A mai kertek többsége a város szövetébe, az épületek és utak szövevényes rendszerébe ékelődik. Rejtőzködő kertek, sok közülük a külvilág kizárásával, a zaj, kosz, tömeg elől rejtje el a benne tartózkodót. Mégis különböző funkciójú és eltérő mértékben zárt közösségi terekről van szó.

A *hortus conclusus* fogalma mintegy aláhúzza a kert alapvető sajátosságát, miszerint a kert a bekerítés révén válik el környezetétől, így lesz táj-töredék helyett sajátos koncepcióval, funkcióval és szerkezettel rendelkező önálló térkompozíció. Korlátozott kiterjedésénél fogva mint az építészeti és természeti elemeket magába foglaló, komplex műalkotás az ideális táj sűrített, tömörített, szimbolikus megjelenítésére törekszik. A zárt kertet építészeti objektumként is kezelhetjük, s nemcsak azért, mert általában maga is épületekhez kapcsolódik és/vagy épületkomplexumok részét képezi, hanem hangsúlyos kerete miatt is, amelynek révén a héj és a befült tér viszonya kiemelt jelentőséget kap. A *hortus conclusus* alapvetően tető nélküli szoba, közvetítő tér a külvilág (akár a természeti, akár városi táj) és az intim, önszerveződő belső tér között. Az egykori megszelídítetlen táj, a vadon helyett a nagyváros vagy iparvidék önjáró, áttekinthetetlenül bonyolult rendszerével helyezkedik szembe. Ma már a klasszikus kerteket funkciójuk szerint felosztó tipológiának csak egyes elemei használhatók, hiszen a városon belüli közösségi térként használt kertek esetében nemcsak a funkciók keveredése figyelhető meg (mint a kontemplációra vagy közösségi együttlétre egyaránt alkalmas „irodakert”, vagy a *hortus ludi* mai formájában játszótérnek is használható társasházi belső udvar), de új funkciók is megjelennek. Adott esetben az eredeti funkció alkalmazkodik a megváltozott kívánalmakhoz. MEL CHIN egy

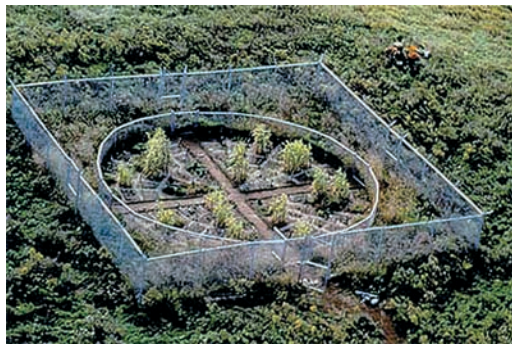
hortus catalogi mintájára kialakított kertprojektjében (*Revival Field*, 1990-től) az ökológiai háttérű természettudományos kutatások a művészi projekt részét képezik, MEL BOCHNER és MICHAEL VAN VALKENBURG harsány campus kertjét (*Kraus Campo*, 2004), viszont a görög agora inspirálta. A kortárs emlékművek, emlékhelyek kiválóan hasznosítják a *hortus conclusus* visszavonulásra, kontemplációra alkalmas térszerkezetét, ahogy azt LIBESKINDnek a berlini Zsidó Múzeum épületét kísérő kertjei vagy MICHAEL ARAD és PETER WALKER a lerombolt ikertornyok helyére tervezett New York-i emlékparkja is bizonyítja, de manapság hasonlóan aktuális rekultivációs projektek is alkalmazzák ezt a kerttípust (Duisburg, *Magic Garden*, 1991–2002). A zárt kertek tipológiájával behatóan foglalkozó szerzőpáros, ROB ABEN és SASKIA DE WITT a kortárs példák esetében inkább a térszervezés, a környezettel való viszony alapján csoportosítja a kerteket. A „teleszkópként”, „kaleidoszkópként”, „távcsőként” és „nagyítóként” meghatározott főbb típusok⁹ a vizsgált kertekben is felismerhetők. Ez a megközelítés a kertek zártságának mértékét is a megfigyelés tárgyává teszi. Az oszlopocsarnokkal vagy nyílásokkal áttört, illetve átláthatatlan falakkal körülvett vagy esetleg csak fentről, egy teraszról vagy magából az épületből megtekinthető, de nem bejárható kert lényegesen különbözik a környezettel és a kertet használókkal való viszonyát tekintve is. Ugyanakkor a környezettől történő elhatárolódás nemcsak az utcaszinten, hanem a kert vertikális irányban történő elmozgatásával is megoldható. A kert lesüllyesztése vagy a természetes horizont más módon történő kizárása gödørszerű zártsgot biztosít, jó példa erre a WTC emlékpark süllyesztett kegyhelyei mellett például ARAKAWA + GINS csőbe zárt Ryoanji kertimitációja vagy MARTHA SCHWARZ magas fallal körülvett, csak az eget láttató cambridge-i (Mass.) tetőkertje. A következőkben ezeket a tényezőket, együttállásukat és hatásukat kísérjük figyelemmel a kiválasztott kertek esetében.

A gyógyító kertek

A kertben mindig az adott kor természetfelfogása szerint ideális természet ölt testet. Mára az ökológiai katasztrófától való félelem, a fenntartható fejlődés kérdése, az élettér védelme került a természetéről folytatott diskurzus középpontjába. A tönkretett vagy kizsákmányolt táj ökológiai szempontokat érvényesítő, „sebgyógyító” rekultivációjára

⁹ Rob Aben, Saskia de Witt: *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam, 2001. 154-157. o. A szerzők számos példával illusztrált részletes leírással szolgálnak az egyes típusok megjelenési formáit illetően. 157-207. o.

⁸ Jean Delumeau: *A paradicsom története. A gyönyörök kertje*. Budapest, 2004. 152-173. o.



Mel Chin

Revival Field, 1990–1993, részletek ■ http://pruned.blogspot.com/2006_01_01_archive.html

már a hatvanas-hetvenes években is bőségesen találunk példát.¹⁰ De találunk olyan kisebb kiterjedésű, zárt kerteket is, melyek leginkább növényrezervátumokra hasonlítanak. Alan Sonfist, Herman de Vries és Mel Chin medencéi, szentélyei és kertjei mind fallal vagy kerítéssel körülvett, kihasított és újratelepített természetöregedékek. MEL CHIN 1990-ben hozta létre a *Revival Field* (St. Paul, Minnesota, 1990–1993) nevű kertet, ahol a nehézfémekkel szennyezett talajú területen RUFUS CHANEY kutatóval

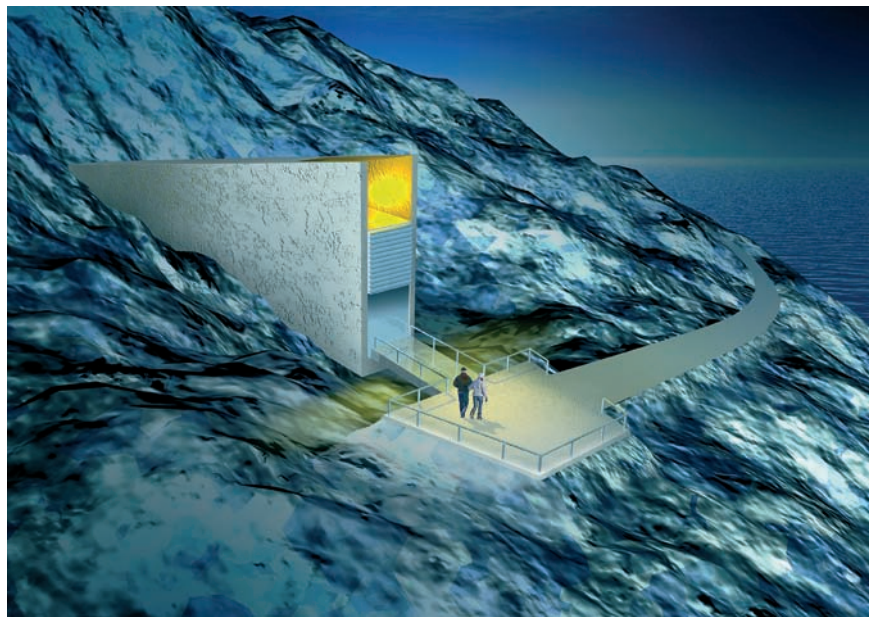
10 Az ecological art, eco-art, reclamation art összefonódó vonulatait többek között MICHAEL HEIZER, HERBERT BAYER, HELEN MAYER és NEWTON HARRISON, BONNIE SHERK és HOWARD LEVINE, ALAN SONFIST és a magyar származású AGNES DENES művei képviselik. Németország egyik legeredetibb közparkja is egy rekultivációs program keretében jött létre. A duisburgi *Magic Garden*-t az 1902-ben alapított, majd 1985-ben végleg felszámolt kohászati üzem (Meidereiher Werk) épületeinek átalakításával, és az egész ipari terület újszerű rehabilitációjával alakította ki a LATZ + PARTNER tájépítész iroda. A Gyáripari Múzeumot körülvéő park négy fő kertegysége a rendelkezésre álló romépületeket és berendezéseket hasznosítja. A tető nélküli gépcsarnokok hosszú sorából – „kert a kertben” –, egymásból nyíló, csendes pihenőkertek sora lett. A különféle arcualattal rendelkező „bunkerkertek” is zárt kertek, csak az emeletmagas, vastag betonfalba vágott nyíláson át lehet megközelíteni őket. Vannak köztük játszótérek (bennük hegymászófallá átalakított falszakaszok), a reneszánsz kert-kabinet mintájára nyírt buxusokból formált, bonyolult ösvényrendszerű formális kertek, és van, ahol a falról leomló borostyán béleli ki a mohával és páfránnyal dúsan betelepített fészekszerű belső teret, ahová csigavonalban lerakott rönkút vezet. A magas falú kertekbe a falak tetején végigfutó, kékre festett fém terasról is belátni. Nem rombolták le, csak átalakították a kohókat, hűtőtornyokat, gépcsarnokokat és ülepítőmedencéket, mert nem a gyáripar nyomait akarták eltakarítani, hanem célzott beavatkozással a táj új interpretációjára törekedtek, ellentétben a rekultivációs művészi projektek azon irányzatával, mely nem vesz tudomást a történeletről, a táj átalakításával és növénytelepítésével a természet romlatlanságának hamis illúzióját kelti.

együtt olyan növények telepítésével kísérleteztek (hólyagos habszegfű, csemegekukorica), melyek felhalmozzák, magukba gyűjtik a talajból felszívott kadmium, cink és ólom maradványokat. A kísérleti kert a *hortus catalogi* (sőt a *hortus medicus*) típusának huszadik századi példája. Az egykori fűszer- és gyógynövényágyások helyét most a föld gyógyítására alkalmas növények foglalják el. A kert drótkerítéssel elrekesztett, négyzet alakú területen kört formáz. A körön belül az egymást kereszt alakban metsző ösvények és íves ágyások céltábla-formát rajzolnak ki.¹¹ A négy fő mező mindegyikében hatféle növényrel, kétféle, a talaj kémhatását befolyásoló és különböző trágyázási módszerrel kísérleteznek. A négyzetből a kör által kihasított kisebb területek kontrollmezőként funkcionálnak, ahova őshonos növények, fűfélék kerültek. A learatott növényeket Chaney laboratóriuma vizsgálta. Bár három év elteltével csak egyetlen fajta bizonyult elég hatékonynak, a talajkísérleteket tovább folytatták.¹² A kert a kerítés lebontásáig marad zárt (egyébként is csak a kutatók és segítők számára látogatható), szerkesztett, telepített kert: ha a kísérletek kielégítő eredményt produkálnak, a talajtisztításban hasznosítható növényeket nagy területen termesztik majd. A „Green remediation”, azaz „Zöld orvoslás” programja nem egyéni műalkotás, hanem a tudományos intézet, galéria, művészeti központ és a művész összefogásával létrejött kollektív alkotás.

Ennek a folyamatnak előzményeként említhetjük ALAN SONFIST hetvenes évek közepéről származó *Földmedencéjét* (Pool of Virgin Earth, 1975, Lewiston, New York), melynek alacsony támfallal körített, vegyi anyagokkal szennyezett talaját tiszta földre cserélte, hogy a szél és a madarak által behordott magokból újra kihajtszon az elpusztított őshonos növényzet. Hasonló gondolat ihlette HERMAN DE VRIES városi növénysszentélyeit (*Sanctuarium*, Stuttgart, 1993, Münster, 1997),

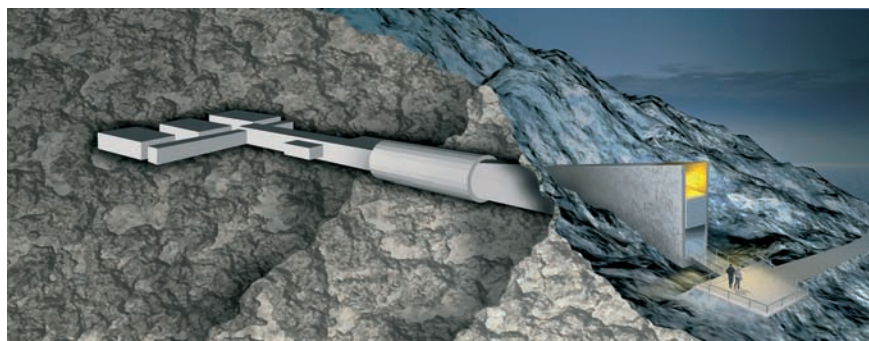
11 A talajtisztítás célirányos tevékenységét szimbolizálja. (Mel Chin)

12 Chin további három kertet telepített különböző helyeken. Nemrégiben Európában, Stuttgart mellett, a hoheneimmi egyetemmel folytatott együttműködés keretében került sor erre.



Svalbard Global Seed Vault

<http://www.regjeringen.no/en/dep/lmd/campaign/svalbard-global-seed-vault/picture-archive.html?id=462226>



melyekkel a város betonrengetegéből kiiktatott természetet telepíti vissza. A münsteri szentély olyannyira zárt kert, hogy a benne burjánzó új vadont csak az íves téglafalba illesztett ablaknyílásokon át figyelheti az érdeklődő. Sonfist későbbi *Titkos kertje* (Secret Garden, 2001, St. Catherine, Ontario, USA) még ennél is zártabb: már-már rezervátumon belüli rezervátum. A botanikus kert területén három méter magasra feltornyozott sziklatömbökkel veszi körül azt a 10 méter átmérőjű kicsiny csemeterket, ahová egy 800 éves cédrus magoncait telepítette. Ide sem léphet be ember, csak a sziklák résein át, kintről figyelheti az Édenkert újjászületését.¹³ Már csak egy lépés választja el ezt a projektet, ahol kettős védelemben fejlődhet az abszolút értékekkel felruházott természet, attól a kezdeményezéstől, amely a legpezzsimistább forgatókönyv esetére az élet újrateremtése reményében a föld mélyébe süllyesztett, környezeti katasztrófáktól védett, atombiztos széfbe zárja a legfontosabb kultúrnövények magvait.¹⁴ A Spitzbergák egyik szigetén, egy hegy gyomrába építik azt az „ultramodern és szuperbiztos” nemzetközi vetőmagtárolót (Svalbard Global Seed Vault), ahol a jövő év elejétől a Föld országainak szinte összes élelmisznövény-vetőmagjából vett mintákat őrzik majd.¹⁵ A 120 méter mélyre fúrt hosszú folyosóról nyíló betontermek funkcionális kialakításúak, de a vaskos háromszögletű falak közé ékelt kapuzat nyílásai a sarkvidéki fényviszonyokhoz igazítva ragyogtatják fel a bejáratot. Ez a futurisztikus világkert már majdnem megvalósítja a *hortus catalogi* (és a későbbi botanikus kertek) egész természeti világot megjelenítő utópisztikus ideáját.

Az emlékezés kertjei

Másutt foglalkoztunk már részletesen a kert műfaját választó emlékművek, emlékhelyek témájával, azon belül is DANIEL LIBESKIND berlini *Száműzetés kertjével* (E.T.A. Hoffmann kert)¹⁶. Azért idézzük fel mégis a berlini Zsidó Múzeumhoz kapcsolódó kert-együttes zárt kőkertjét, mert a jelen vizsgálat tárgyát képező World

13 Sonfist a hetvenes évek végétől kezdve készíti „időkapszuláit” (Time Enclosures), olyan kb. fél méter élhosszúságú fémládákat, melyekbe egy erdélyi magot zár. Az egyes fémek elbomlása után a magok kiszabadulnak és újjáélesztik az erdőt.

14 Jakabffy Éva: A „világvégen” készülnek a világvégre – globális vetőmagbank épül. <http://www.origo.hu/tudomany/20070215avilagvegen.html>, 2007.02.16.

15 „A permafrost (állandóan fagyott talaj) és a vastag fedőközet biztosítja, hogy a minták elektromosság nélkül is fagyott állapotban maradjanak. A mínusz 18 fokos veremben 3 millió magminta fér majd el.” Lásd 14. jegyzet.

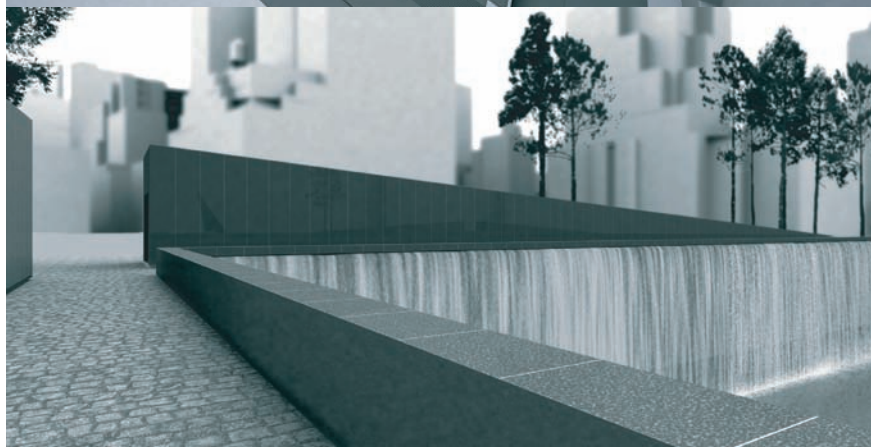
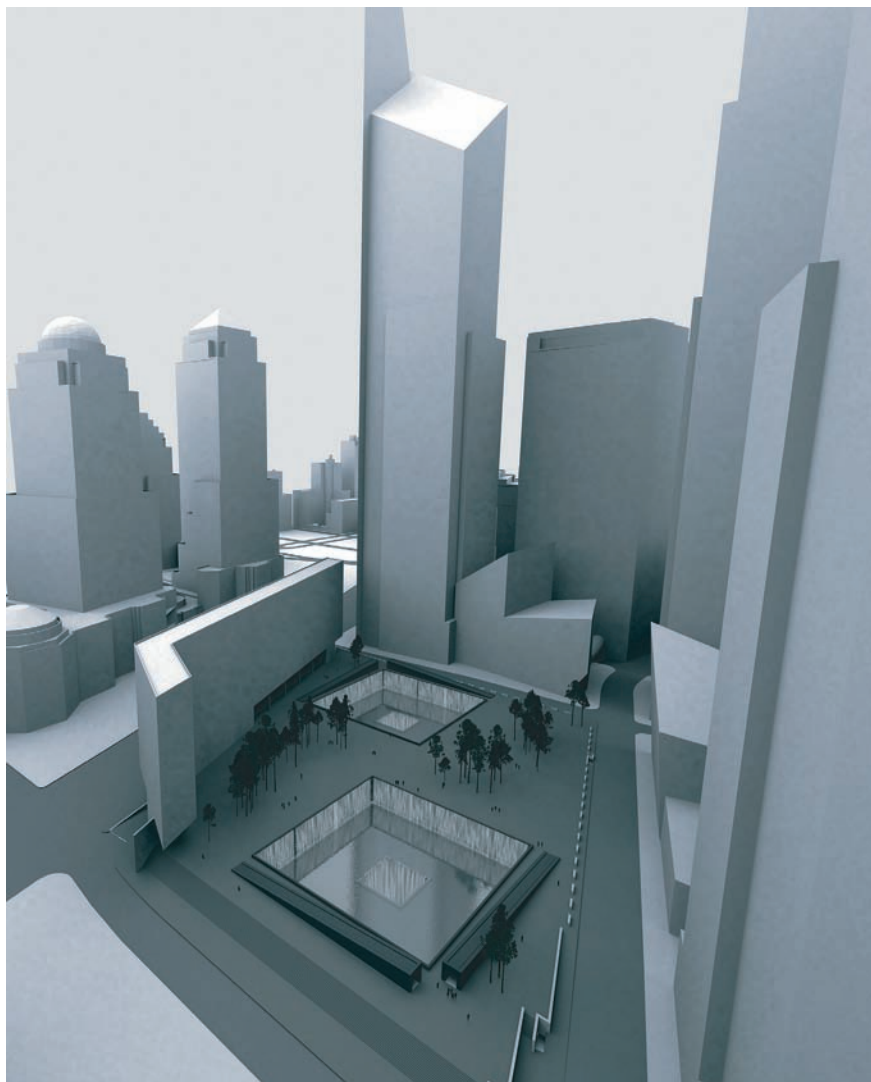
16 Korábbi tanulmányom részletesen foglalkozott a kertemlékművek kérdésével, elemezve a Libeskind tervei alapján megvalósult kert-együttesével, ezen belül kiemelten is a *Száműzetés kertjével* (E.T.A. Hoffmann kert), valamint Jenny Holzer nordhorni *Fekete-kertjével*. Szikra Renáta: *Kertemlékművek, Balkon*, 2006/2.

Trade Center még meg nem épített New York-i emlékmű koncepciója, amely kifejezetten a hortus conclusus kerttípusának jellegzetes elemeit vonultatja fel, sokat köszönhet a Libeskind-féle pályázati tervnek, ahogy a berlini kertnek is. A 2001. szeptember 11-én lerombolt ikertornyok helyére (Ground Zero) kiírt építészeti pályaművében Libeskind mélyen a talajszint alatt kialakított emlékhelyet képzelt el. Meghagyta volna a romok eltakarítása után maradt krátert, csaknem 30 méter magas beton „siratófalakkal”, a mélyén zöldfelülettel, ahová az emlékhelyet szánta. Tervén az egyik összedőlt épület helyén lévő 27 méter mély gödör és egy csaknem 30 méteres vízesés szerepel. Ezt övezték az általa tervezett felhőkarcolók, köztük a *Freedom Tower* 541 méter magas tornya, ami a féniszerű újjászületést jelképezi.¹⁷ A nagyon erős hangsúlyt kapó vertikális, és a void (hiány, űr) megjelenítése a berlini Zsidó Múzeum épületénél és kertjénél is kitüntetett szerepet kap. A kizárólag a múzeumépületből megközelíthető négyzet alaprajzú kertet a külvilágot kitakaró, spirális betonrámpa veszi körül. A 7×7, egyenként hat méter magas szögletes beton oszlop sűrű rasztere csaknem teljesen kitölti a rendelkezésre álló teret. Az oszlopok között hagyott szűk átjárók egyformasága a kiszámíthatóság ellenére labirintusszerűvé teszi a teret, ehhez járul még a plató enyhe dőlésszöge, ami az elveszettség, a bizonytalanság érzését még inkább felerősíti. Az oszlopok tetejébe ültetett, elérhetetlen magasságban hajladozó olajfűzek ligete a vágyakozás, a remény földjét jelképezi. A kert a megközelíthetetlenlenséget hangsúlyozza, a ligethez sem kívülről, sem a kerten belülről, felfelé nem vezet út. Ahogy a kertből a súlyos oszlopok tömege szorítja ki a betérőt, a múzeum épületében viszont a talajszinttől a tetőig az egész épületet átmetsző (nem bejárható) üres terekkel (void) érzékelteti a betöltetlen űrt, amit a holokauszt pusztítása hagyott maga után. A *Ground Zero* pályatervén

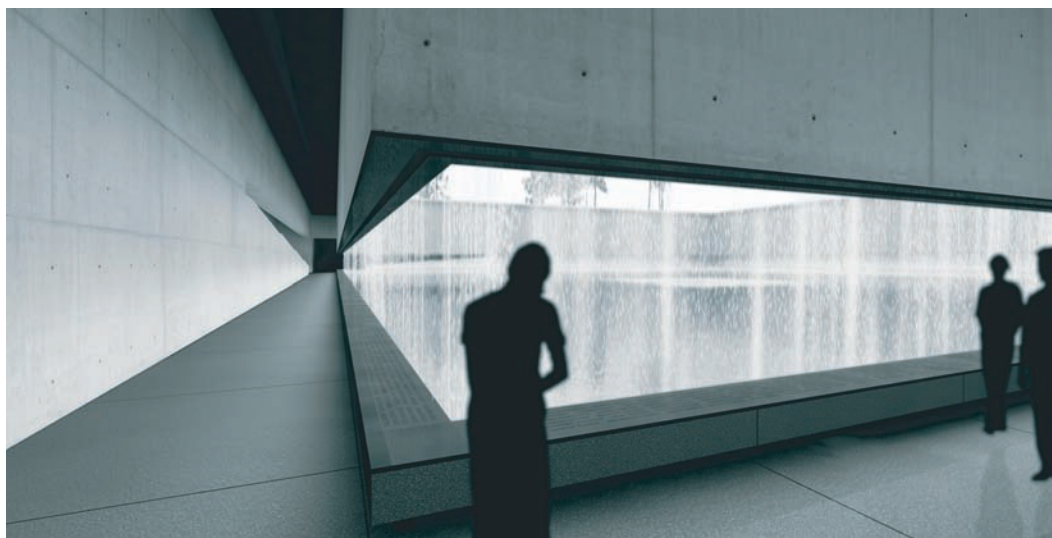
17 Az építészeti pályázatot megnyerte ugyan, de a kivitelezés már régóta önálló irányt vett. A kompromisszumoknak esett áldozatul a nagyszabású parkterv, ahogy a felhőkarcolókba tervezett tetőkertek nagy része is.



Daniel Libeskind
Ground Zero
pályaterv, makett
<http://www.renewnyc.com/News/mediaresources.asp>



Michael Arad

Ground Zero pályaterv, 3D grafikák ■ <http://www.renewnyc.com/News/mediaresources.asp>

a mély gödör ugyanezt az érzetet kelti, a nagy méretkülönbség elvesztetté tesz, a fantom-épületek szinte agyonnyomják az emlékhelyre igyekvőt. Az emlékhelyre kiírt pályázatot végül nem Libeskind terve nyerte, hanem MICHAEL ARAD és PETER WALKER koncepciója, amely sok tekintetben visszafogottabb, de még így is grandiózus méretekkel operál.¹⁸ A *Tükröződő hiány* (Reflecting Absence) az utcaszinten ligettel, és a tornyok alaprajzának megfelelő talajszint alá süllyesztett vízfelülettel, a víztükröt megszakító még mélyebbre húzó elemekkel (medencével és az azonosíthatatlan áldozatok emlékére emelt köedénnyel) alakítja ki a két föld alatti kegyhelyet.¹⁹ A koncepció a ligettel – ami az alapok kiásása utáni gödör feltöltését feltételezi – átjáró-, találkozó-, vagy pihenőhelyként visszaülleszti a területet a város szövetébe. Ugyanakkor meghagyja a sebet, ami a puszta eget tükröző vízfelülettel – Libeskind koncepciójához hasonlóan – a hiányt, a semmit jeleníti meg. A hatalmas (majd 70 méter oldalhosszúságú) négyzetes medencékhez közelítve a környező épületek magasabb szintjeiről vagy madártávlatból talán nem is látni a kütszerűen a medencék közepébe süllyesztett második medencét, illetve kötömböt, melyek határait a felső medencéből alázúduló víz jelöli ki. A földalatti emlékhelyeket a felső víztükör szintjéről induló kettős rámpán lehet megközelíteni. Az „alvilág” hűvös, sötét hely, eltűnik a felső világ melege, elevenisége és fénye. A vízesés robaja minden hangot kizár, a fény csak a vízfüggönyön át szűrődik a medencét körülölelő galériára. A medence peremén az áldozatok nevei futnak végtelennek tűnő sorokban (*Names Surrounding Pool*). Az északi torony „lábnymában” a vízfüggöny keretezi, de nem ér le az ismeretlen áldozatok kötömbjéig. Az emlékhelyen tartózkodók itt csak a vízfüggönyt és az eget látják.²⁰ Az emlékkert ligetes részével az újjászületést, a jelent, a folytatást jelképezi, de képes arra, hogy az emlékezés terének köz-

18 Azóta kiderült, hogy az Arad féle koncepció is megvalósítása is milliárdokra rúgna, amellet a város, az ingatlan tulajdonos, de civil szervezetek (részben az áldozatok hozzátartozói) is számos kiegészítő javaslattal (sőt követeléssel) álltak elő, úgyhogy az évek óta folyó huzavona hátráltatja, sőt időről-időre leállítja az építés folyamatát. A tervet is többször módosították, főként a rámpák elhelyezésén és mennyiségén, valamint az irtózatos összegekbe kerülő vízfüggönyökön folyik a vita. Mi itt az eredeti tervet elemezzük, amelynek leírása és modellje máig szerepel a www.wtcsitememorial.org honlapon.

19 Nemcsak a szeptember 11-i terrortámadás áldozatairól, hanem az 1993. február 26-i robbantásban odaveszett emberekről is megemlékezik.

20 A két földalatti üreget folyosó kötné össze falfülkével az emléktárgyak, imateremmel a gyászolók számára. A nyugati oldalon meredek lépcső vezet le az egykori épületalaphoz, ezen az oldalon kap helyet a jelenlegi elképzelés szerint az emlékmúzeum, a konferenciaterem és a kiszolgáló helyiségek.

Az építkezést webkamerán keresztül élőben lehet követni (www.earthcam.com/usa/newyork/groundzero)

vetlenül a színhelyen, mégis mintegy térből és időből kiszakítva metafizikai töltetet kölcsönözzön.

Közösségi terek – az együttlét kertjei

A nagy kiterjedésű zöldfelületek, közparkok mellett a városszövetben felbukkannak másféle, csak szűkebb közösség számára hozzáférhető zöld szigetek is. A leggyakoribb és ezért legváltozatosabb formában megjelenő mai *hortus conclusus* a magas iroda- vagy lakótömbök, középületek belső udvaraiból vagy tetőterasaiból kialakított kertek. Olyannyira zártak, hogy az épület mellett elhaladók többnyire nem is sejtik, miféle oázis rejtőzik a magas falak mögött vagy fölött. Az igény, amely létrehozza őket, szintén nagyon sokrétű. Az épületet használók kötetlen együttlét, feltöltődés, rekreáció iránti igényének éppúgy eleget kell tenniük, mint annak, hogy a város kaotikus, zajos és nyüzsgő, ám megszokott képe helyett pihenésre, elmélyülésre, kontemplációra alkalmas másfajta világ alternatíváját kínálják. Vannak, melyek a hagyományos kertépítő elemeket alkalmaznak, míg mások teljesen újszerű anyagokat és technikákat használnak. Vannak nyitott, befogadó kertek, melyekben elmerülhet a látogató, de olyanok is, melyeket csak kívülről, az üvegfal túloldaláról vagy a mélybe pillantva vehet szemügyre. A bejárható, zárt kertként is a legnyitottabbak közül való a Cartier Alapítvány Jean Nouvel által átépített párizsi épületének belső udvarán kialakított csendes kert. LOTHAR BAUMGARTEN *Theatrum Botanicum*-ja (1993–94) felé az épület két emelet magas üvegfalal fordul. Baumgarten a telek adottságait figyelembe véve, a háromszöget formáló területen néhány régi fát meghagyva amfiteátrum-szerű pihenőhelyet alakított ki. Lépcsősor visz az elliptikus alapterületű kútházhoz, amely a világos, sima mészkőfalak közé süllyeszti a keskeny vízmedencét közrefogó, hűsölésre alkalmas padokat. A területet egyébiránt dús, vadvirágokkal teleültetett, természetes állapotban meghagyott (tehát nem homogén, nyírt pázsit) mező veszi körül. A számtalanszor reprodukált középkori *hortus conclusus* paradicsomkert- vagy Mária-kert ábrázolások és a francia szövött kárpitokon megjelenő virágos mező jellegzetes növényei alapján válogatták a növényzetet, amely idővel dús, az évszakok változását híven tükröző, mindig változatos, színes, de nem tolatkodó látványt nyújt. A természetesnek ható mesterseges tájban Baumgarten tizenkét „láthatatlan szobor” elhelyezésével új reflexiós mezőt nyit. Nem autonóm műalkotásokból álló szoborkertet akar létrehozni, amivel a kert mint műalkotás az egységét aknázná alá. Ezek a szobrok a felületes szemlélő vagy a beavatatlanok szá-



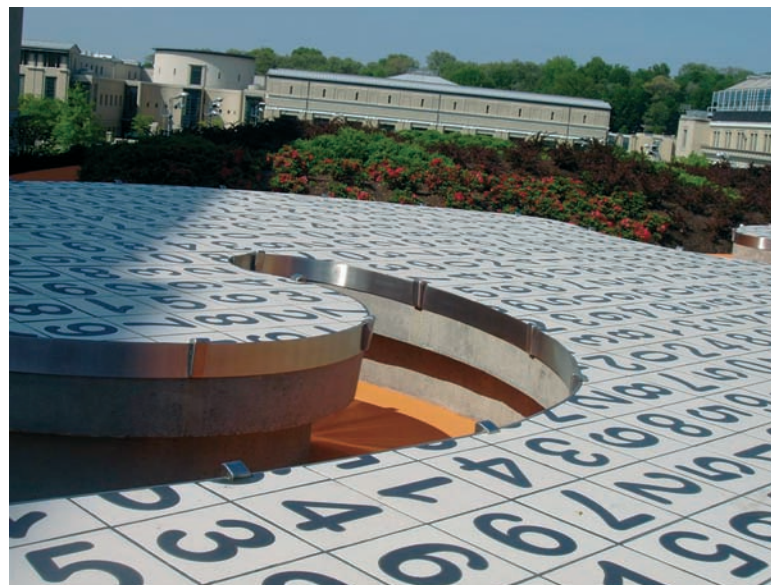
Lothar Baumgarten

Theatrum Botanicum, 1993–94, részletek ■ www.flickr.com/photos



mára láthatatlanok maradnak. A tizenkét szobor a 12 hónapot jelképezi, és ezzel a természet ciklikusságát, belső ritmusát erősíti fel. Az egyes szobrok olyan növények, melyek az év bizonyos időszakában érik el növényi létük csúcspontját, rövid ideig, néhány hét alatt bontakozik ki szépségük, azután a növény újra háttérbe húzódik.²¹ Baumgarten hagyományos anyagokat és kerti elemeket használ, de kertje mintha minden beavatkozást nélkülöző idilli táj lenne, amely – virágillatával és madárcsicsergésével – minden visszafogottsága ellenére éles kontrasztot képez az alig pár lépésnyire lévő nagyvárosi tájjal. Társas együttlétre alkalmas terepet kínál MEL BOCHNER és MICHAEL VAN VALKENBURG a Carnegie Mellon University (Pittsburgh) művészeti fakultásának épületei közé ékelt megemelt tája is. A *Kraus Campo* (2004) bejárható kertszobra viszont a szürke és unalmas egyetemi épülettömböktől inkább harsány színeivel és merész formáival határolódik el. A növényzet is szoborszerű, szabályosan nyírt bukszusokból, azáleákból és vörös japánborbolya csemetékből áll. Az élénk narancsszínű kanyargó ösvények és az általuk kihasított szabálytalan alakzatok az egyenetlen terepen labirintus-szerű kertet alkotnak. Bochner számsorokkal telerótt, kerámialapokkal burkolt felületű objektje körül örvénylik a kert. A görbevonalzóra emlékeztető mű íveiben

21 Ilyen például a régi kaput keretező két cseresznyefa virágzása májusban. A *Theatrum Botanicum* színpadára lépő növények a maguk harsány vagy éppen visszafogott módján elvarázsolnak, szórakoztatnak, asszociációkat keltenek, meditációra készítenek, majd átadják helyüket az utánuk következőnek.



Mel Bochner és Michael van Valkenburg

Kraus Campo, 2004 ■ <http://www.andrew.cmu.edu/user/hart/kraus.htm>

pihenni, beszélgetni, ebédelni, a tetején állva még szónokolni is lehet. Formája és a körkörös örvénylés folyamatos mozgásra ösztönöz: a régi kolostorkertek kerengőjéhez hasonlóan az elmélkedés, eszmecsere színterévé válik. Annál is inkább, mert Bochner és van Valkenburgot az agora és a görög akadémiák sétálva tanító, vitára épülő rendszere inspirálta. A narancs komplementer színeként megjelenő égbék falon Wittgenstein idézet áll a visszájára fordítva. Ha az idézetet a megszokott módon olvassuk, rejtvénynek tűnik, ha pedig visszafelé: a brit matematikus és csillagász Eddingtont idézi, az „idő irányultságát”, az entrópia és az energia kiegyenlítődés törvényét említi, ami Valerie Smith szerint a kertterv költői megfogalmazása.²² Baumgarten inkább a növényeket „reflektorfénnyé” állító csendes, passzív kertjéhez képest a *Kraus Campo* harsogóan élénk, dinamikus tér. A séta során feltáruló megkomponált nézetek az európai kerttörténeti hagyományokhoz kapcsolják a kertet: a francia barokk formális kertek szoborszerű növényzetéhez az angol kertek természetesnek ható, kanyargó ösvényei társulnak, tetézve a legkevésbé sem természetesnek ható színválasztással. A megidézett európai kerttörténeti örökséghez képest Nagi (Japán) kortárs művészeti múzeumában ARAKAWA + GINS belső kertje szinte magától értetődően a japánkert hagyományaihoz nyúl vissza. A *Mindenütt jelenlévő tér – Nagi Ryoanji-ja – Építészeti test* (Ubiquitous Site – Nagi's Ryoanji – Architectural Body 1992–94) a látogató mozgását és érzékeit próbára tévő, kb. 10 méter átmérőjű, úgy harminc méter hosszú, feltekerescelt kert. Az egyik kytotói kolostor világhírűvé vált 15. századi meditációs kertjének sziklacsoporthai és gereblyézett kavicsstengere jelenik meg a cső íves belső falain. Az erőteljes vörös, fekete, szürke padlózat és mennyezet ívét követi az egymásnak felelgető két pad és libikóka. A kertter beleillik Arakawa + Gins radikális építészeti koncepciójába, mivel olyan környezet létrehozását tűzték ki célul, ami a „megfordítható sors/végzet” (végső soron a az elkerülhető halál) általuk képviselt filozófiáját támasztja alá. Az szerzőpáros „loftjai”, „lakótelepei”²³ olyan építészeti testek, melyek eggyé válnak a bent lakóval, beburkolják, erő sugároznak, energiával töltik fel, ugyanakkor állandó kihívást jelentenek a bennük élőknek. A nemzeti kincsként tisztelt Ryoanji kulturális jelkép: ismerős, otthonos kép vagy inkább világábrázolás lenne, ha a belépőnek nem kellene folyamatosan újratákolni saját mozgását, ha az előrehaladás nem tenné próbára minden érzékszervét. Aki bekerül a csőbe, egy kertvízió kellős közepébe csöppen, ahol semmit sem vehet biztosra, hiszen azt a képzetet kelti, hogy állandó forgásában csak egy pillanatra állt meg. A szemlélőnek ívben kéne a térrel együtt meghajolnia, hogy a megszkott perspektívából szemlélhesse a sziklacsoporthat, és nem tudja, milyen erő tart a helyén minden egyes kavicsot, hogy nem hullik a fejére. Hétköznapi, tapint-

ható, nagyon valóságos tárgyakból (pad, libikóka, sziklák) és egy mindenki számára ismerős kulturális jelképből a tér felcsavarásának és tükröztetésének egyszerű technikai fogásával (persze ezalatt nem a kivitelezést értem) egész térérzékelésünket megváltoztató, álomszerű szürreális teret hoztak létre. Ez azonban minden komolysága ellenére derűs, eleven, játékos tér is egyben, ami a mérleghinta szerepeltetésével már-már futurisztikus játszótérnek hat. A *hortus ludi* a földi örömök, a szerelem és/vagy a játék kertjének hagyományos elemeket és új anyagokat, formákat vegyítő típusára egy nyugati példát is hozhatunk. MARTHA SCHWARTZ amerikai tájépítész berlini kertfűzére egy gyárépületből átalakított luxusapartmanokat, loftokat felvonultató zárt tömb egymásból nyíló öt belső udvarát foglalja el.

Arakawa + Gins

Mindenütt jelenlévő tér – Nagi Ryoanji-ja – Építészeti test (Ubiquitous Site – Nagi's Ryoanji – Architectural Body), 1992–94 ■ http://college.holycross.edu/interfaces/vol21-22_images_section1.htm



²² Smith, Valerie – Ammirati, Domenick – Liese, Jennifer (szerk.): *Down the Garden Path: The Artist's Garden After Modernism*. (Kiáll. kat., Queens Museum of Art), New York, 2005, 46-47. o.

²³ www.reversibledestiny.org

A *Paul-Lincke Höfe* (2000 óta) Schwartz korábbi műveihez hasonlóan erősen manipulált természeti elemeket, sok műanyagot, harsány színeket használ, így oldja, deríti fel a hat emelet magas falak közé szorult sötét udvarok hangulatát. Schwartz mindig a befogadó közeghez igazított jelképeket, szimbólumokat használ, melyek nála ironikus formában jelennek meg.²⁴ Az öt berlini belső udvar (egyik még építés alatt) öt kevésbé ismert Grimm mese kertbe sűrített esszenciája.²⁵ A sötét „Hold-udvarban” sárgán világító gömblámpák és a fogyó hold kövezetbe illesztett (esténként világító) képe egészíti ki a borostyánnal befuttatott mesterséges dombokat. Ennél jóval színesebb a gyerekek játszóterének kinevezett „Vízitündér-udvar” a menekülő gyerekek által a tündér elé gördített akadályokat szimbolizáló színes „hegyekkel”. A festett gerendákból összeépített akadályok, a színesre lakkozott acélrudakból épített megmászható kunyhó, egyéb rejtőzködésre alkalmas terekkel, valamint a kert éke, a torzító tükrökkel borított üveghegy a világ bejárására ösztökél a kis térben. A másik két udvar nem annyira aktív tevékenységre, ott tartózkodásra, mint inkább szemlélődésre kész, bár kétségtelen, hogy ösvények szelik át ezeket is. Az előző narratív (mesélő) kerttel szemben ez a két udvar emblémaszerű, egyetlen képbe foglalja a mese lényegét. A tizenkét fivér tizenkét vaságya, a házak közé kifeszített drótkötélen száradó, ingerű huzalkonstrukciókkal felülnézetre komponált. Az ágyak rasztere, „A gyalogfenyűről” szóló mese narancsszínű cserepekbe ültetett örökzöldjeinek és lombhullató fácskáinak szimmetrikus elrendezésére felel. A reneszánsz díszkertek alkotóelemeihez nyúl vissza, ám ezeket lépten-nyomon rendhagyó megoldásokkal ötvözi. Az időjárás változásaival szemben közömbös, lilára festett „kavicsmatrac”, a miniatűrízalt vagy óriásira felnagyított cserepek a mese szürreális világát erősítik. A raszterháló használata, a szigorúan szerkesztett tér, ahogy maga a térkitöltés is eltávolít a kert talajszintjétől, a kert igazán a belső udvarra hatalmas ablakkal nyíló lakásokból élvezhető. Hasonló elemekkel dolgozott már két évtizeddel korábbi *Összeforrasztott kertje* (Splice garden, 1989), ami a Whitehead Institute (Cambridge, Massachusetts) megbízásából készült. A mikrobiológiai kutatóintézet tetőkertje az előadóteremhez és a társalgóhoz üvegfallal kapcsolódik. A szerencsétlen adottságok (szerkezete talajréteg felhordásával nem terhelhető, nincs vízkiállítás, sem személyzet, aki a kert fenntartásáról gondoskodhatna) következtében élő növényekkel beültetett kert nem is jöhetett szóba, így Schwartz legalább a kert illúzióját igyekezett megteremteni. Ha egy kertbe nem léphetünk be és a szemünkön kívül más érzékszervünkkel nem kerülünk kapcsolatba vele, akkor a kertet a zöld színnel azonosítjuk. A műnövények, műfüvel burkolt válaszfalak, sövényimitációk és a zöldre festett kavics élénk árnyalatai az elevenség látszatát keltik. Arakawa + Gins Ryoanji imitációjához hasonlóan ő is a kerttörténeti toposzokat hívja segítségül, amivel magáról a kertről és a kertről, mint architektonikus konstrukcióról alkotott preconcepcióinkat aknázza alá. Az *Összeforrasztott kert* a befogadó intézményben folyó genetikai kutatások veszélyeire is utalva, a keleti és nyugati kerthagyomány tipikus elemeit vegyíti oly módon, hogy abból akár „kertszörnyeteg” (Schwartz) is keletkezhet. Csak első látásra tűnik harmonikusnak az átló mentén egybeforrt, szigorúan szerkesztett, absztrakt elemeket felvonultató két kertet. A japán zenkert szikláit az európai kert bukszus gömbjei helyettesítik, a formára nyírt dézsás növények a falról belógatva, a talajszintre merőlegesen jelennek meg, mintha a kert zártságát a kiemelésen túl még a falak felhajtásával is fokoznák a kertépítő. A japán múzeum csöckerkje kínálkozik párhuzamként: erre a térre is igaz, hogy semmi sem az, aminek látszik. A kert absztrahálásával annak lényegét ragadja meg, miközben a kultúrtörténeti toposzok kiüresedéséről vall. Bár Arakawa + Gins radikális térmegújító elképzelései optimistább jövőképet sugallnak, az anyagtalánított sziklakert vagy a növények nélküli műanyag táj képében felsejlik az a pesszimista jövőkép is, ami Alan Sonfist magoncokat védő *Titkos kertjét* vagy a Spitzbergákra rejtett magtároló tervét is áthatja. Eredetileg a világ édeni teljességének vagy a paradicsomkert földi másának szánt hortus conlususok mai képe nem mutatja a középkor Istenbe vetett töretlen



Martha Schwartz
Paul-Lincke Höfe, Berlin, 2000 –
fotók: Szikra Renáta



²⁴ Idézhetnénk sok más mellett a hetvenes évek közepéről származó bostoni „Bagel-kertet” vagy az atlantai Rio Shopping Center medencéjének aranybeka raszterjét. www.marthaschwartz.com

²⁵ *Hatan megbirkóznak az egész világgal, Tizenkét fivér, A gyalogfenyűről, A vízitündér és A hold.*



Lois Weinbergernek

Wienbibliothek ■ www.loisweinberger.net

hitét, de mindenképpen helyet hagy a reménynek, amint azt az utolsóként megidézett Lois WEINBERGERnek a *Wienbibliothek* tömbjei között lebegő kertje mutatja.²⁶ A megközelíthetetlen tetőkertet csak az ablakokból és felvonóból lehet szemügyre venni. A betontetőt a tetőablak körül felveri a növényzet. A kimélyített repedéseknek tűnő sekély árkokba pozsgások, a tetőt védő, talajtakaró növények kerültek. Az absztrakt rajzolat gondolatban tett séta, pihentető zöld a szürke falak és az üres ég között. A tető határain túlszaladó vonalhálózat aszimmetriája véletlenszerűnek hat, de valójában a betűzőszű (Ips typographus, elvégre könyvtárban vagyunk) járatának felnagyított rajzolatát követi. A szű rejtőzködő életmódot folytat, és Weinberger ezt a hétköznapi egyszerű, legkevésbé sem emelkedett szimbólumot használja fel arra, hogy felmutassa a város betonnal és kővel borított felületei alatt, a résekben rejtőzködő, túlélő természetet, amely legegyszerűbb formájában is a teljesség ígérését hordja magában.

26 www.loisweinberger.net

FELHASZNÁLT IRODALOM (válogatás):

Aben, Rob – de Witt, Saskia: *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam, 2001
 Prest, John: *The Garden of Eden. The Botanical Garden and the recreation of Paradise*. New Haven, 1981.
 Delumeau, Jean: *A paradicsom története. A gyönyörök kertje*. Budapest, 2004
 Smith, Valerie – Ammirati, Domenick – Liese, Jennifer (szerk.): *Down the Garden Path: The Artist's Garden After Modernism*. (Kiáll. kat., Queens Museum of Art) New York, 2005,
 Weilacher, Udo: *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*. Basel, 1996
 Weilacher, Udo: *In Gärten. Profile aktueller europäischer Landschaftsarchitektur*. Berlin, 2005

Prosek Zoltán

Rozsda-zónák

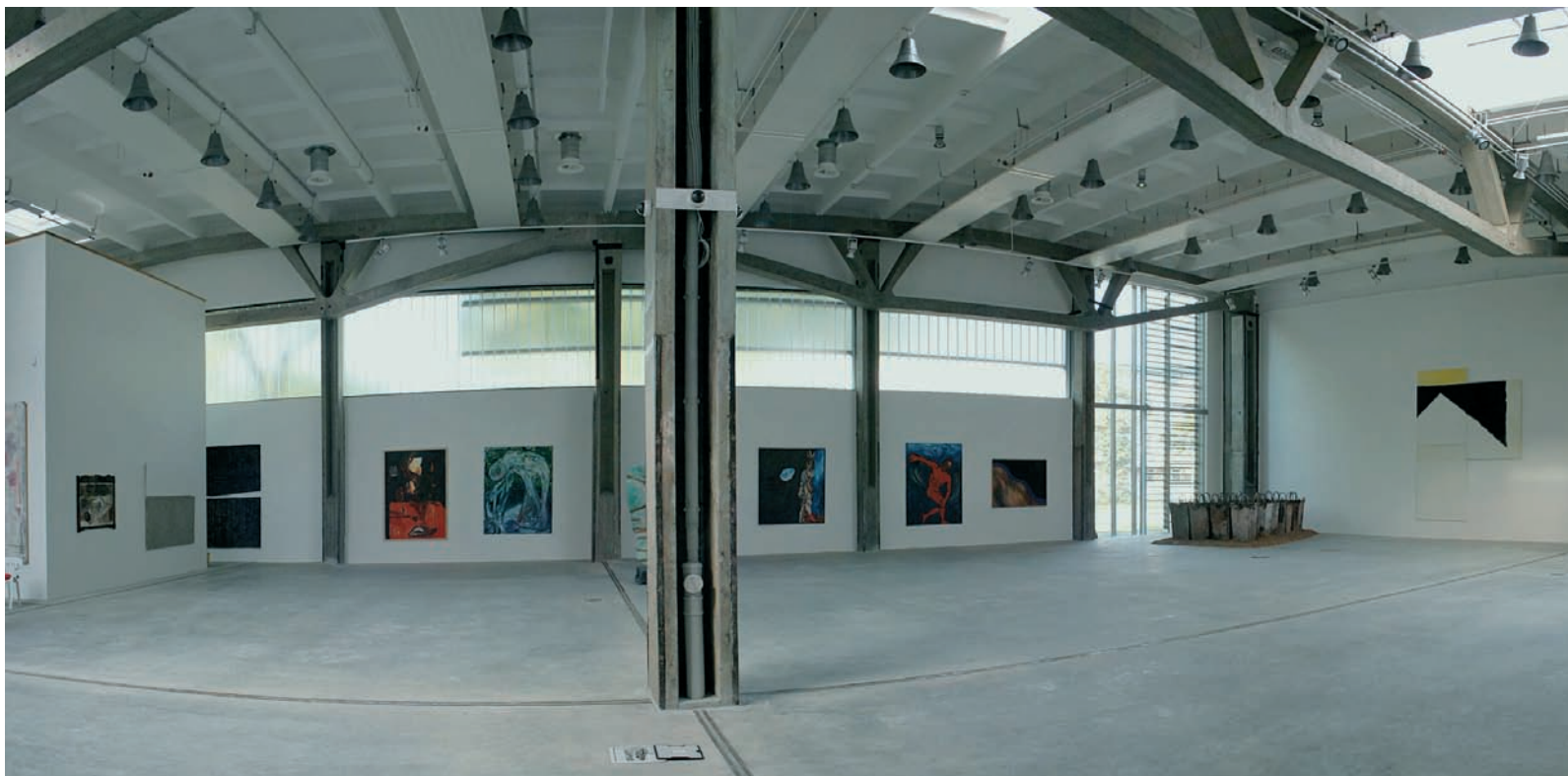
Az elmúlt években Magyarországon is növekvő érdeklődés érzékelhető a használaton kívüli ipari épületek és területek iránt (Paks-Konzervgyár; Pécs-Zsolnay gyár; Budapest, Kőbánya-Sörgyár 1.sz. telepe).

Ez az érdeklődés egyszerre több irányból érkezik, különféle értékeket képvisel és eltérő érdekek mentén szerveződik. A piaci szereplők a funkciójukat veszített és megürült ipari épületekben az ingatlanpiac új komponensét látják és történelmi lehetőséget ezek üzleti potenciáljának kihasználására. A fejlesztések komoly lökést adhatnak egy-egy település vagy városnegyed fejlődésének, de teljesen meg is változtathatják annak karakterét.

A városirányítás szemszögéből az ipari területek és épület-komplexumok sorsa stratégiai kérdés: a városok legnagyobb meghatározatlan területeiként a rozsda-zónák szerves, integrált újraértelmezése meghatározhatja egy-egy település-egység jövőjét. A műemlékvédelem az ipari társadalom kulcsfontosságú környezetelemeinek megővésében, a közösségi emlékezet egyik markáns fejezetének fenntartásában, az épített környezet speciális szegmensének megőrzésében érdekelt. A kortárs gondolkodást és a kulturális szférát pedig a használaton kívüli ipari épületek jelenkori értékei, szerepe és lehetőségei érdeklik, elsősorban a használat szempontjából. Abban a gazdasági környezetben, ahol az ingatlan a legfontosabb tulajdonformák egyike, a szabad terek megkülönböztetett jelentőséggel bírnak. Mindeme szempontok figyelembe vételével elmondható, hogy az ipari épületek, és különösképpen az ipari műemlékek ma igen speciális helyzetben vannak: a legkülönbözőbb érdekek és értékrendek metszéspontjában helyezkednek el.

Kiss és Járomi Építésziroda
 Paksi Képtár ■ Fotó: Holló Hunor





Kiss és Járomi Építésziroda
Paksi Képtár ■ Fotó: Holló Hunor

Bizonyos mértékben hasonló jelenségek játszódtak le az 1970-es évek közepétől az észak-amerikai és nyugat-európai országok gazdaságának posztindusztriális átmenete folyamán. Az ipari termelés hangsúlyvesztése és a harmadik szektorbeli tevékenységek előretörése a nemzeti gazdaságokban mára közhellyé vált, és a globális gazdasági összefonódások legalapvetőbb vonása. Mindeme változások térbeli, urbanisztikai és építészeti vonatkozásai azonban csak az elmúlt évtizedben váltak szembetűnővé Magyarországon, és generáltak új stratégiákat, szabályozási alapelveket, illetve esztétikai viszonyulásokat. Magyarország és a kelet-közép-európai térség viszonylagos megkésettisége és gazdasági-politikai sajátosságai azonban számos szerkezeti eltérést is okoznak az ipari területek újrahasznosításának lehetőségeiben a nyugati országokhoz képest. Az elmúlt másfél évtized privatizációs hulláma sok régi ipari létesítményt ítelt pusztulásra. Az ipari építészeti hagyaték általában korunk mostohán kezelt emlékanyaga, amely nem is nagyon fér be a műemlékvédelem megszokott kategóriái közé. A lakó- vagy a középületek az építészettörténet jól bejártott szempontjai alapján értékelhetők. Az ipari épületek viszont tipikus módon a technikai igények „következményei”, eredményei, így a velük szemben támasztott követelmények ritkán terjedtek túl a használhatósági minimumon. Mégis, az ipari építészet legalább olyan fontos és jellemző „anyagot” produkált, mint a „nagy” építészet – és műszaki megoldásai nem kevésbé értékesek és korjellemzők; tehát méltók

figyelemre, megőrzésre, kulturális hasznosításra. Erre precedens értékű a Paksi Képtár elhelyezése.

A Paksi Képtár 1991-es létrehozásától napjainkig ideiglenes elhelyezéssel működött. Az alapító HALÁSZ KÁROLY. A gyűjteménynek helyet adó, volt Erzsébet Szálló épületét az Önkormányzat 2005-ben értékesítette, amivel párhuzamosan megindult a Képtár új helyének előkészítése. Az Önkormányzat megvásárolta a város déli részén található, rohamosan fejlődő területén egy összességében 1100 m² alapterületű, használaton kívüli üzemcsarnokot, valamint a hozzátartozó 1026 m²-es telekrészt, melynek átalakításával és felújításával kívánja a Képtár működéséhez szükséges feltételeket biztosítani. Az üzemcsarnok része a valamikori Konzervgyár épületegyüttesének, melynek terhei és előnyei együttesen szabták meg a felmerülő elképzelések lehetséges irányait. Mindenképp megkönnyítette a helyzetet az, hogy az ipari területek jellemzője a viszonylag egyenletes területi eloszlás és emiatt a térszerkezetek kialakítása arányos.

Kiss és Járomi Építésziroda
Paksi Képtár ■ Fotó: Holló Hunor





Kiss és Járomi Építésziroda
Paksi Képtár ■ Fotó: Holló Hunor

2005 végén meghívásos tervpályázatot írt ki a Paks Város Önkormányzata, melyet a KISS ÉS JÁROMI ÉPÍTÉSZIRODA nyert meg. Közben elkészült a projekt leírás (szakmai program-terv-konceptió, működési és fenntarthatósági számítások, -tanulmányok, helyzetelemzés stb.). A OKM által kiírt Alfa Program, azaz a helyi önkormányzatok által fenntartott múzeumok szakmai támogatása keretében sikeres pályázaton az Önkormányzat-Paksi Képtár 95.5 millió forintot nyert.

A tervezőknek egyszerű praktikus „indusztriális” megoldásokat kellett találni, a létesítmény kialakításakor feltétel volt, hogy gazdaságosan üzemeltethető, kommunikálható legyen, miközben utat kellett biztosítani a lehetséges jövőbeli fejlesztések számára is.

Az alapelv az volt, hogy ami elkészül, az csak jó minőségű, és végleges megoldás lehet, tehát minimális karbantartást igénylő, időtálló anyagok és szerkezetek kerüljenek beépítésre, továbbá a zárt egységen belül is meg kellett találni az ütemezhetőség lehetőségeit.

Fontos volt a tömegképzésben és anyagválasztásban az egyszerűség, a mértéktartás és a nagyvonalúság. Két anyag uralkodik az épületen, az üveg és a Cor-Ten acéllemez.

A tervezők célja, hogy az eltérő jellegű tereket egy olyan konglomerátummá, öt-vözettté olvassza össze, hogy az egyes egységek jellege, karaktere megmaradjon, de a látogató minden térben, minden térszegletben azonos minőséget, egyenrangú, de eltérő élményeket kapjon. Nincsenek tehát egymásnak alá- és fölérendelt terek, inkább azonos erősségű formák áthatásáról van szó.

Az öncélú attraktivitásra törekvést, a kortól, a műszaki realitásoktól távol álló javaslatokat kerülték a tervezők. Mindazonáltal a többnyire, a „végállapotra” koncentráltak, a megvalósíthatóság gazdasági körülményeit kevésbé figyelték a tervezők. A komplex elvárás-rendszerhez tartozó sokrétű funkció össze-egyeztetése, a kapcsolatrendszerek zökkenőmentes összefűzése azonban nem jelentett problémát számukra.

A bejárat zóna az árkád alatt került elhelyezésre az információs és pénztárpult. Ehhez a területhez kapcsolódik egy kávézó-társalgó, amely a kezdetekben önálló személyzet nélkül, automatákkal üzemelni. Ennek a térrésznek kialakításánál a kertkapcsolat kihasználását is figyelembe kellett venni.

A csarnoktér integritásának a megbontása, többek között a szakmai koncepció miatt is, nemkívánatos volt. A nagy belmagasság lehetővé tette a közben lévő szint kialakítását, azonban ennek mértéke nem haladhatta meg az alapterület felét. A közben lévő födém alátámasztási pontjainál került kialakításra a raktárak és egyéb helyiségek „rendszere”, melyek így elrejtik a tartószerkezeteket, de egyúttal formálják a kiállítótér határoló falait. A csarnok födémmel való megosztás ellenére fontos volt a nagyvonalúság megőrzése az átláthatóság, többirányú használhatósága.

Az épület (a terveket és természetesen a lehetőségeket is figyelembe véve) ténylegesen is továbbépíthető, bővíthető és felbíráló: a homlokzatképzés, tömegformálás a lezártaságot nem igényli. Az alkotók eljutottak a decentralizációs elképzelésig: az épületet olyan homogén tér-tömeggképzésként gondolták, ahol kitüntetett helyek és irányok nem léteznek. A használati terek funkciói összefolynak az általános monofunkcionalista felfogással szemben, az épület itt multifunkcionális egység. A tér minden irányban azonos minőségű, mely nem csak a horizontális kiterjedése, hanem a kapcsolódó bővült és köztes terek árnyalt kapcsolata révén jön létre.

A megvalósult terv nemcsak hogy kítűnően megfelel az intézmény napi működése által igényelt gyakorlati feladatoknak és elvárásoknak, hanem egy új landmarkkal is gazdagítja Paks városképét.

Kiss és Járomi Építésziroda
Paksi Képtár ■ Fotó: Holló Hunor



Kozyra-szótár

Katarzyna Kozyrával beszélget Nánay Fanni

✦ **Nánay Fanni:** Számomra munkáid legfontosabb vonása a relativizáció. Ezért beszélgetésünkben olyan fogalmakra szeretnék rákérdezni, amelyek akár egyes művek kapcsán, akár általánosságban felmerülhetnek, és arra vagyok kíváncsi, hogy az adott fogalmakat hogyan értelmezed, mit jelentenek azok a számodra. Kezdjük talán éppen a relativizációval.

✦ **Katarzyna Kozyra:** Szerintem ez az egyetlen olyan fogalom, ami alatt én is ugyanazt értem, mint az emberek többsége. És ezt csak félig szántam viccnek, részben igaznak tartom. Mindig izgalmas más szempontból látni és láttatni a dolgokat, hiszen milyen unalmas lenne, ha mindenki mindent ugyanúgy látna. Valójában rendkívül nehéz relativizálni, hiszen nehéz kitörni abból, amit hosszú évek alatt megtanulunk, pontosabban megtanítanak nekünk.

✦ **Legutóbbi, 2003 és 2005 között készült projekted címe** *In Art Dreams Come True* *(A művészetben az álmok valóra válnak)*¹. Mik azok az álmok, amelyek számodra a művészetben beteljesülhetnek?

✦ Mivel művész vagyok – sőt, inkább úgy fogalmaznék, hogy hála annak, hogy művész vagyok – megtehetem azt, hogy ne csupán egyetlen témára koncentrálok. Nem kell – de soha nem is lennék képes rá –, hogy mindig ugyanazt a munkát végezzem vagy egyetlen témában mélyedjek el. Bár nyilván rendkívül érdekes és én nagyon nagyra tartom, hogy a tudósok beleássák magukat egyetlen témába, rászánják az életüket egyetlen kérdés megválaszolására vagy egy probléma megoldására, én azonban dilettáns vagyok minden területen, így számomra sokkal izgalmasabb, ha belekóstolhatok ebbe-abba, amit azután a saját hasznomra és használatomra értelmezhetek. Általában nem is nagyon fogom fel, ha valamit csak elmondanak vagy megpróbálnak elmagyarázni nekem, hanem kökeményen meg kell tapasztalnom mindent, amit közelebbről szeretnék megismerni, amit meg akarok érteni. Azért válnak valóra az álmaim, mert a művészetben kipróbálhatom azokat, kipróbálhatok sok mindent, mégsem kell magamat elköteleznem egy bizonyos dolog mellett.

✦ **Talán kicsit pragmatikusan hangzik a kérdés, de amikor beteljesül egy álmod, rögtön nyúlsz a következő után, amit valóra szeretnél váltani?**

✦ Éppen ez a legnagyobb baj az álmokkal! Nem könnyű valóra váltani egy álmot, de gyakran sokkal nehezebb az, hogy egyáltalán legyenek álmaim, amik beteljesülhetnek. Pedig nekem kellenek az álmok ahhoz, hogy alkossak.

✦ **Amikor valóra válik egy álom, az nem feltétlenül okoz örömet, hanem jelenhet szenvedést is, vagy hatalmas űrt hagyhat maga után az emberben.**

✦ Amikor éppen valóra váltom az álom, vagyis maga a munka egyáltalán nem nevezhető kellemesnek. Hiszen gyakran foglalkozom „kellemetlen” témákkal (mint például a *Bűn és bűnhődés*ben azzal, hogy bármikor golyót kaphatunk a hasunkba²), vagy hosszabb időt kell eltöltenem olyan emberekkel, akikkel különben nem szívesen találkoznék. Gyakran választok olyan témát, amit jobb lenne csak kívülről figyelni és nem belemászni.

A munka általában nem kellemes, legfeljebb az eredmény lehet felemelő. Például az énekleckék, amiket Maestro-tól vettem,³ leginkább egy rémálomra emlékeztettek, rettenetesek voltak neki is, nekem is, egyszerűen nem is értem, hogyan bírtuk ennyi ideig. Most már „kellemes” a kapcsolatunk, hiszen megszületett a munka eredménye, csináltunk pár közös performance-ot, filmet és kiállítást. Amikor időnként összejövünk énekelgetni, annak már nincs tétje, így egyikünket sem érint érzékenyen. Nem utolsósorban pedig végre értem, miről beszél. Eleinte ugyanis nem akartam megérteni, vagy csak nem akartam elfogadni, hogy mások miért tudnak énekelni, én pedig miért nem tudok.

✦ **És a Glóriával való munka?**

KK: Gloria először a külsejével, a kinézetével ragadott meg, de minden egyes találkozásunkkor elbátortalanított, egyszerűen földbe gyökerezett a lábam, amint megláttam. Ráadásul akartam tőle valamit, ezért nem tudtam természetesen viselkedni vele szemben, s eleinte nem is alakult ki párbeszéd közöttünk. Sokáig nem értette, mit akarok tőle, de ez az én hibám volt, mert egyszerűen képtelen voltam elmagyarázni neki a terveimet. Később viszont, és főleg most, hogy már befejeződött a projekt, határozottan kellemes lett a kettőnk kapcsolata.

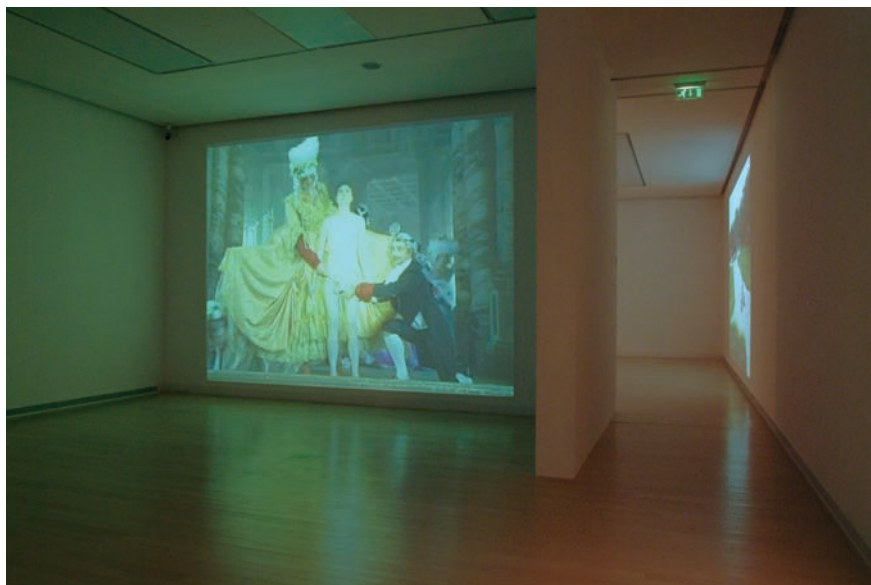
✦ **Az *In Art Dreams Come True* kiállítása tucatnyi filmből, performance-ok dokumentációjából áll, olyan videomunkákból, amelyek nemcsak a végeredményei, hanem a lenyomatai is egy folyamatnak. A módszer, hogy a „kész művet” és az alkotás folyamatának dokumentációját szerves egységként kezeled, szinte minden munkádra jellemző.**

✦ Persze, mert soha nem látom előre a végét, soha nincsenek kész elképzeléseim. Egy-egy téma kapcsán mindig arra vagyok kíváncsi, hogy hová visz engem a projekt. A téma tehát adott és ismert, az eredmény viszont attól függ, hogy milyen emberekkel találkozom a projekt során, hiszen azok az emberek nagymértékben irányítanak engem. E találkozáson kívül én magam is fedezek fel olyan aspektusokat, amelyekre korábban nem is gondoltam volna, és csak ekkor derül ki, milyen dilettáns elképzelésekkel vágtam neki a munkának. Az *In Art* esetében, amikor elkezdtem énekleckéket venni Maestro-tól, közben pedig egyre jobban elmélyült a barátságunk Glóriával, még nem tudtam, mi lesz mindennek a végeredménye. Később elkezdtünk performance-okat csinálni,

3 Az *In Art Dreams Come True*-ban Katarzyna Kozyra a Maestro művésznévén szereplő lengyel operaénekes és énektanárral – Gregorz Pitułaj – valamit egy berlini transzvesztita DJ-vel és énekesssel, Gloria Viagrával dolgozott együtt, akik a művészetükre tanították, majd közösen hoztak létre performance-okat és forgattak filmeket.

1 Katarzyna Kozyra: *In Art Dreams Come True*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2007. szept. 28 – okt. 28. (Id.: Szakács Eszter: *Játék a „valósággal”*. Balkon, 2007/10., 30-33.o.)

2 *Bűn és bűnhődés*, videóinstalláció (2002): paramilitáris játékokat űző férfiakra Kozyra női alarcot és parókát adott.



Katarzyna Kozyra

In Art Dreams Come True, lumú, 2007, Il Castrato (A kasztrált), 2006 ■ Fotó: Rosta József

végül pedig szükségét éreztem annak, hogy dokumentáljam az egész folyamatot: a tanulásom szakaszait és a performance-okat egyaránt – így születtek a filmek.

✗ A kasztrált⁴ esetében például a performance-ot dokumentáló felvételt és a filmként készült változatot egyaránt láthatjuk a kiállításon.

⊕ Sőt, olyan film is szerepel itt, amelyen Maestro-val gyakorolunk a performance-ra, tehát a munka különböző fázisai jelennek meg. Arról persze határozott elképzelésem kellett legyen, hogy a kiállítás hogyan nézzen ki, milyen munkákból álljon össze.

✗ Ha már szóba jött A kasztrált: a férfiaság és nőiesség sztereotípiáinak megkérdőjelezése, a nemekkel folytatott játék a Férfi fürdőtől⁵ kezdve szinte minden munkában jelen van, sőt az In art dreams come true-ban a többszörös nem-váltással kísérletezel: nőként transzvesztitának öltöztöl, aki azonban akár önkeze által (mint a Tribute to Gloria Viagra⁶ esetében), akár mások által (mint a Kasztráltban) meg lesz fosztva ál-férfiaságától. A „valódi nőiességet” viszont a transzvesztita Gloriától tanulod.

⊕ A nemem „megváltoztatása” a Férfi fürdőben még csak eszköz volt, hiszen máshogy nem juthattam volna be a fürdőbe. Általában véve viszont a test megváltoztatása lehetőséget teremt arra, hogy egy cselekvést relativizáljak, más fényben láttassak, többletjelentésekkel ruházzak fel. Hiszen egy férfi mozgatai egész mások, mint egy nő mozgatai. Ha egy intenzív mozgásban lévő férfira női maszkot adunk (mint ahogy ez a Bűn és bűnhődésben történt), egészen furcsa kombináció születik és nem tudjuk, hogy melyiket rendeljük alá melyiknek: a mozgást az arcnak vagy az arcot a mozdulatoknak? Ilyenkor egy rendkívül izgalmas helyzet jön létre, nem utolsósorban pedig megszületik egyfajta távolságtartás.

✗ Gyakran használsz mások testét a műveidben: A tavasz ébredésében⁷ öregemberek „adják elő” Nyizinszkij koreográfiáját, a Fiúkban⁸ pedig meztelen fiatalemberek pózolnak a kamera előtt. Mennyiben érzed ezt manipulációnak?

⊕ A Tavasz ébredésében semmiféle manipuláció nem volt, ott egyszerűen készítettünk egy precíz fotósorozatot és a képeket összevágtuk úgy, hogy a végén kikerekedjen belőlük a koreográfia. A Fiúk esetében talán volt egy kis manipulá-

ció, hiszen a résztvevők úgy gondolták, hogy muszáj csinálniuk valamit, mert kényelmetlenül érezték magukat, hogy csak állnak a kamera előtt meztelenül. Hihetetlenül érdekes volt, ahogy egyszer csak elkezdtek megalkotni saját történeteiket – mintegy a semmiből. Nem tudom eldönteni, hogy ez manipuláció volt-e vagy sem, de néha muszáj manipulálni, nem? Legalábbis meg kell határozni egy irányt. És végső soron engem is manipulálnak azok, akikkel együtt dolgozom (bár igaz, hogy én jobban manipulálok őket).

✗ A következő fogalom, amiről kérdeznék, az a minta, az előkép. Hiszen gyakran fordulsz akár klasszikus (Olympia⁹, Tavasz ébredése), akár modern (Lords of Dance¹⁰, Bűn és bűnhődés) mintákhoz.

⊕ Az Állatpiramissal kavart botrány¹¹ után úgy éreztem, hogy szeretném más szintre emelni a „műveim körül folyó diskurzust”, ami a Piramis kapcsán csupa olyan véleményből állt, hogy ez nem is művészet, ez valami örült agy szüleménye, stb. Úgy próbáltam megvédeni magam, hogy az azt követő projektjeimben igen határozottan hivatkoztam a művészettörténet által elismert alkotásokra: a Női fürdő¹² Ingres női fürdőjére, az Olympia pedig Manet festményére utalt.

✗ A későbbiekben viszont gyakran hivatkozol kortárs mintákra, sőt idolokra is, pl. a Bűn és bűnhődésben bemutatott negatív idolk esetében...

⊕ Miért lennének negatív idolk, amikor olyan szép az arcuk és a hajuk? Komolyra fordítva a szót, a Bűn és bűnhődésben az a kettősség érdekelt, hogy mindaz, amit filmre vettem, tényleg megtörtént, tehát valójában dokumentumfilmnek tekinthető, mégis annyira abszurd és hihetetlen, hogy inkább fikciónak tűnik. Lehet, hogy őket tényleg manipuláltam, de ez a fajta manipuláció szükséges, sőt elengedhetetlen volt ahhoz, hogy megtartsam a távolságot azzal szemben, amit a forgatás alatt láttam.

✗ Nemcsak konkrét művészettörténeti utalások fedezhetők fel műveidben, hanem különböző műfaji sztereotípiákhoz is nyúlsz. Performance-aid, filmjeid nem egyszer használják az opera vagy a színház külsőségeit, s egyszersmind ki is forgatják a műfajt. A legjellegzetesebb példát talán a Teatro di cani (2005) szolgáltatja, ami nem más, mint kutyáknak szóló színház.

4 A kasztrált: az In Art Dreams come True keretében született performance és film, amelynek során egy barokk opera díszletei között maga Kozyra alakítja a színpadon megcsonkított kasztrált énekes szerepét.

5 Férfi fürdő, videóinstalláció (1999): Kozyra férfinak „öltözve” (műhímtaggal és mellét leszorítva) jutott be az egyik budapesti férfi fürdőbe, s az ott forgatott filmben azt „vizsgálta”, miként viselkednek a férfiak a másik nemtől mentes környezetben.

6 Tribute to Gloria Viagra: az In Art Dreams come True keretében és Gloria születésnapjára készült performance és film, amelyben Kozyra egy színpadi sztriptíz során mutatja be, mit tanult Gloriától.

7 A tavasz ébredése, videóinstalláció (1999–2002): meztelen, idős emberek beállított pillanatfelvételeiből alkotott „táncfilm”. A mű látható volt Budapesten is, a Ludwig Múzeumban (2003. márc. 20–ápr. 27.; ld.: Rényi András: Sem ünnep, sem áldozat. Balkon 2003/4, 26–29.o.)

8 Fiúk, videó és fotók (2001–2002): Kozyra mű-vaginákat „viselő” meztelen fiúkat állított minden instrukció nélkül a kamera elé.

9 Olympia, fotóinstalláció (1996): az Édouard Manet festményéről ismert nőalak pózában Kozyra saját magát örökítette meg – egy kemoterápiai kezelés után.

10 Lords of Dance, videóinstalláció (2002): Kozyra a rapper szubkulturához nyúl, a felvételen a táncosok csupán arany mezt és sisakot viselnek, s időnként ők maguk kezelik a kamerát tánc közben.

11 Artur Żmijewski: Kisvödörrel, mint a disznók. Beszélgetése Kozyrával, Balkon, 1997/1,2, 45–48.o.

12 Női fürdő, videóinstalláció (1997): A Férfi fürdő „párja”, egy budapesti női fürdőben rejtett kamerával forgatott film.

☹ Szerintem ott a nézőknek az volt a legérdekesebb, hogy az előadás nem is nekik volt érdekes, hanem a kutyáknak. Ugyanakkor nem tudták, hogyan fognak kedvenceik reagálni az eseményekre. Arról is meg vagyok győződve, hogy a kutyák értették, hogy az előadás nekik szól és remekül szórakoztak. Jobban, mint a gazdáik. Amikor az előadást megelőzően a két pantomimszínésszel a performance alatt vetített filmet forgattuk, találkoztunk egy kutyával, aki később az előadásra is eljött és teljesen biztos vagyok benne, hogy felismerte az ál-kutyákat.

✖ *Ez az egyetlen olyan performance-od, amelyben a közönség is aktív szerepet játszott?*

☹ Nem, egy korábbi performance-omban is bevontam a közönséget, méghozzá a *Nightmare*-ben, ami az első „komoly” énekes fellépésem volt. Meghirdettem az újságban, hogy olyan nézőket keresek, akik vállalják, hogy társalkotók lesznek a projektben, mivel a fellépés alatt filmet forgatok. Alkalmomhoz illően kellett felöltöznük, és láttam, hogy a nézők többsége határozott erőfeszítéseket tett azért, hogy ünnepelesen nézzen ki. Az előadás előtt elmondtuk, hogy a fellépés alatt azt csinálhatnak, amit akarnak.

✖ *Az „ember-nézőket” is provokáltad? Mert a Teatro di caniban a karzatról egy szál kolbászt lógattatok a nézőtér fölé, ami – tekintve a közönséget – nagy jóindulattal is provokációnak tekinthető...*

☹ Kétségtelenül. Sőt pincéreknek öltözött statiszták „jutalomfalatokat” kínáltak körbe ezüstsálcáról. A *Nightmare* esetében pedig pezsgőt és csokoládét szolgáltunk fel, hogy a közönség ne unatkozzon a fellépés alatt, de valójában nem provokáltuk őket. Végül mégis együtt alkottak velem, mindenfélét kitaláltak, a végén többen fel is jöttek a színpadra. Azt éreztem, hogy valóban részt akartak venni az alkotásban. Ez persze olasz közönség volt, nem tudom, a lengyelek hogyan viselkednének, valószínűleg jóval passzívabbak lennének.

✖ *Korai munkáidról (Olympia, Női fürdő, Vérségi kapcsolatok¹³) a lengyel művészettörténészek úgy vélekednek, hogy azok főleg szociológiai érdeklődésből fakadtak, céljuk a tabuk ledöntése volt. Milyen jelentéssel bír számodra a 'tabu' fogalma?*

☹ Korai munkáim teljes mértékben személyes érdeklődésből fakadtak – vagyis saját személyes problémáimból és a betegségeimből. Azért érdekeltek azok a nők, akik esetleg

máshogy néznek ki, mint a magazinok képein vagy a reklámokban szereplő nők, mert én magam is máshogyan néztem ki. Nem voltam hajlandó belenyugodni abba, hogy nem érezhetem magam egyenrangúnak azokkal a nőkkel, akik a képeken pózolnak, csak azért, mert nem felelek meg a sablonoknak.

És különben is mi az, hogy tabu? Tabu arról beszélni, hogy normális dolog az öregedés és a betegség? Tudom, hogy vannak, akik tabunak tartják ezeket a témákat, de én nem. Mindenki tud arról, hogy az ember öregszik, megbetegszik, meghal. Mivel szerintem ezek a témák nem tabuk, én semmiképpen sem döntöttem tabukat.

✖ *Önálló, szuverén alkotóként tartanak számon, a válaszaiban viszont hol egyes számot, hol többes számot használtál, amikor a munkáidról beszéltél. Vannak állandó alkotótársaid, munkatársaid?*

☹ Természetesen mindig van mellettem egy stáb, pár ember, akik segítenek összeállítani az anyagot, hiszen azt nem bírnám elvégezni egyedül. Maestro-t és Gloriát pedig nyugodtan tekinthetjük alkotótársnak, hiszen az ő személyiségük és közreműködésük nagyon erősen befolyásolt engem is, a projekt végeredményét is.

Az ideális helyzet persze az lenne, ha én csak kitalálnám az ötleteket és mások mindent megcsinálnának helyettem. De mivel ez nem így van, egyelőre kénytelen vagyok én is szerepelni és csillogni.



Katarzyna Kozyra
In Art Dreams Come True, lumú, 2007, részlet a kiállításról ■ Fotó: Rosta József



Katarzyna Kozyra
In Art Dreams Come True, lumú, 2007, tárlatvezetés Katarzyna Kozyrával ■ Fotó: Rosta József

13 *Vérségi kapcsolatok*, fotósorozat (1995): Kozyra saját és mozgássérült testvéréről készült fotói, háttérben a keresztény kereszt és az iszlám félhold szimbólumával.

Sárvári Zita

Új festészeti pozíciók

Vágtatlan változat – Festészeti Pozíciók

📍 Ernst Múzeum, Budapest
📅 2007. december 8–2008. január 27.

A festészeti alaphelyzetek állandó metamorfózison mennek keresztül. A látásmódok és a reprezentációk a tapasztalati mező szubjektivitásával, és az érzékelés állandóan változó minőségével párhuzamosan alakulnak, fejlődnek. Az érzékelés változásait az újabb és újabb technikai vívmányok működtetik, s nemegyszer veszélybe is került a műfaj. Megkérdőjelezése után azonban mindig megmenekül; őserő működteti.

Ha olykor a folyamatok hipergyors változása definiálhatatlan is, legalább kell ismerni és be kell mutatni a jelenségeket. A Műcsarnok kurátorai (KÉSZMAN JÓZSEF és PETRÁNYI ZSOLT) erre tettek kísérletet.

Igazi kihívás volt ez. Végre nem rím-párok mentén egymás mellé helyezett műalkotások láthatók a kiállítótérben egy bizonyos talányos tematika érvényében, hanem az új festészeti stílusok meghatározása volt a cél. A kérdés, már-már evidens, és a témában évtizedek óta megjelenő tanulmányok gyakorlatra fordításának tekinthető: mi a valóságot reprodukáló kép szerepe a média korában? Hol a valóság és az ábrázolás közötti különbség? A vizualitás mindenütt jelenlévő folyamataiból hol bukkan fel újra az igazi festőiség?

Az alaphelyzet tárgyalása

A képzőművészetben bekövetkezett látványos és most az Ernst Múzeumban a teljesség igénye nélkül bemutatott változások az uralkodó festői irányzatok hanyatlásaként fogalmazhatók meg. Ez végre nem egy nemzetközi trend, hanem olyan belső igényből fakadó változás, amely a festészeti szcéna egészét érinti. A változás oka elsősorban a technikai médiumok által közvetített változásba vetett hit elvesztésében keresendő. „Az új mediális technikák álló- és mozgóképei hatásukban összefonódnak mind a képi művészetekkel, mind a mindennapi

Chilf Mária

Keresésbe esve, 2007 ■ Fotó: Rosta József



kultúra képszerű formáival”, írja a német művészetelmélet egyik jeles alakja, Horst Bredekamp.¹ De „az új médiumok nem búcsúztatják el a régieket, hanem új keretfeltételek között erősítik meg őket”.² A művészek az új médiumokat és azok látásmódját alkalmazva a tradicionális festészeti megoldások irányába indulnak el. A fotó, a videó olyan szinten redukálta a festészetet és a képi plasztikát a minimumra, hogy nem csak a befogadóban, de már a festőkben is kialakított egyfajta „képéhséget” és a festői tradíciókhoz való visszatérés igényét. „A fiatal generációnál a ‘spon-tán’ és ‘szubjektív’ festészet és rajz felé való erőteljes és feszültségekkel teli odafordulás”³ figyelhető meg a fent említett tudatra irányuló konceptuális művészet és minimál art „plasztikai redukciója folytán”.⁴

A hideg, kiszámított és tudományos alapokra helyezett festőiség helyett a kép festői értéke, egészének megoldása, a hangulati atmoszféra megteremtése vált újra fontossá. Az új, sokszínű csoportok műveit már sokkal inkább érzékibb élmények táplálják, mint a technikában rejlő művészi (new media art) lehetőségek kiaknázása.

Fotó vs modell

Ha egy művészeti ág, jelesül a festészet a retrográd társadalmi jelenségek apológiáját szolgálja és új technikák, stílusok után néz, az a technika, amitől „elfordul”, továbbra is segítség vagy alapanyaga marad. Lev Manovich egy tanulmányában a klasszikus avantgárdot és az akkor kialakult új médiumokat hozva fel példaként megfogalmazza, hogy míg az avantgárd az új technikai vívmányok segítségével egy új valóságrepresentációt hozott létre, addig az „új avantgárd” ezeket „már csak” elsődleges alapanyagként használja. Vagyis míg a 70-es években a fotórealizmus stílusa egy új médium, a fotó segítségével új dimenziókat nyitott meg a festészetben belül, emellett hatalmas festészeti provokációnak számított, addig a fotó, vagy pontosabban a kép a festőknek ma már csak modellként szolgál.

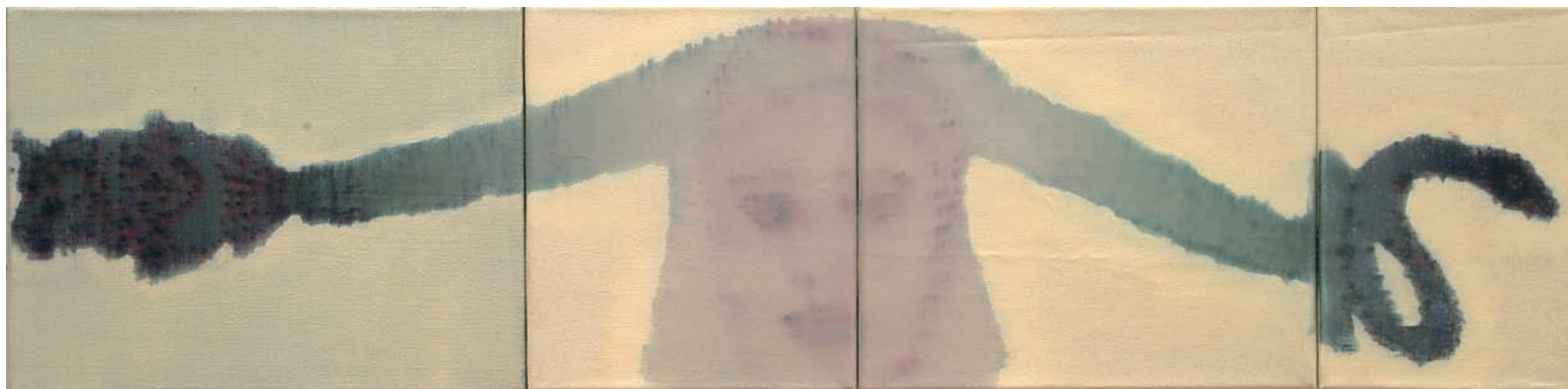
A kilencvenes években megújuló érdeklődés az elektronikus médiumok iránt megpróbálta újrapozicionálni a művészek és a művészet szerepét. „Az új médiumok egyik legalapvetőbb tulajdonságából – a digitális tárolásból – fakad a kultúrát legmélyebben befolyásoló hatása is. Az e technológiából származó következmények

1 Horst Bredekamp: *Fordulópontok*, In: Nagy Edina: *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan, 2006., p. 13.

2 Uő, p. 14.

3 Wolfgang Max Faust

4 <http://www.artpool.hu/AI/al03/Hegyi.html>, Hegyi Lóránd: „Trans-avantgárd” – „post-modern” – „új szubjektivizmus”, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén



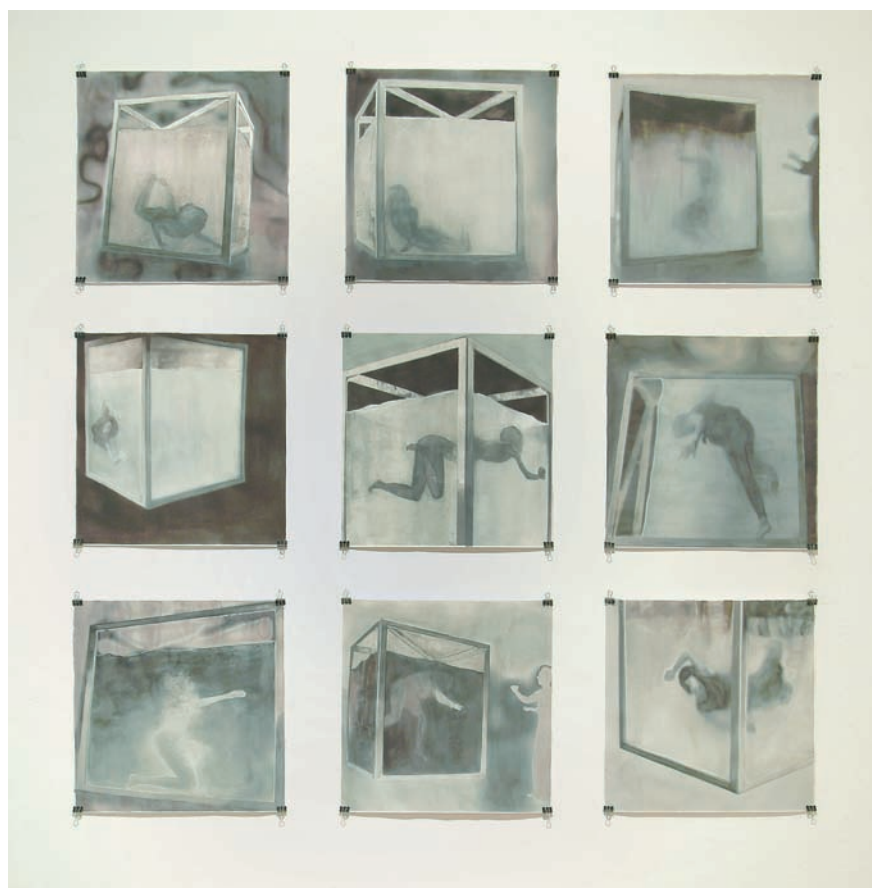
Szabó Dorottya
Copfos fej, 2007 ■ Fotó: Rosta József

– vagyis hogy a képek, hangok, szövegek és adatok különálló egységekként kezelhetők és szinte tetszőlegesen kombinálhatóak – hatása, hogy a kultúra standardizálódik és differenciálódik, szétaprózódik, kollázs-szerűvé válik, egyben felgyorsul, vizualizálódik...”⁵ Ebben a mérhetetlen képáradatban a valóság értelmezése is megváltozik, mert „minden új médium megváltoztatja az érzékszervek működését”⁶. Ezen túl a 20. századi háború utáni politikára és a csődbe jutott utópiákra válaszul a szubjektív szemlélet és a befelé fordulás élménye teremt új valóságokat.

Lev Manovich tétele az idejétmúlt és az új látásmódok kapcsolatára minden korban igaz. Persze hipergyorsan változik körülöttünk minden, a fun és élménykultúra alaphelyzetében a művészet is csapdába esik. Alapanyaga, látásmódja, képszerkesztési elve ugyan erősen médiaalapú, alaphelyzetének lényege azonban a befelé fordulás, az alkotói Én, a személyes mikrovilág – ahogy az Ernst Múzeum kiadványában olvashatjuk – a személyes univerzum. Az új festészeti folyamatok térnyerése, a korábbi, erősen média-orientált festészeti stílusok után frissességet, új szellemet hoz a képzőművészetbe. A szubjektív szemlélet térnyerése háttérbe szorította az objektív leképezés elvét. Így a kódexmásolók türelmét meghazudtoló fotórealista stílust most törvényszerűen egy új ábrázolásnak kell felváltania.

Festészeti pozíciók – A három részre osztott kiállítótér

A pécsi és a budapesti iskola egykor volt tanítványainak vagy jelenlegi DLA-sainak⁷ képi világa a szubjektum valóságát és az észlelt valóság reprezentációinak végtelen számú variációját sűríti magába. A kiállítótérben a kurátorok három csoportot vagy „részleget” alakítottak ki a



Csúrka Eszter
Cím nélkül, 2006 ■ Fotó: Rosta József

stílusok és témák egymáshoz való hasonlósága, valamint a kortárs képzőművészetben észlelt változásokhoz való viszonyuk alapján.

Az egyik csoportba MOIZER ZSUZSA, CSURKA ESZTER, SZABÓ DOROTTYA, CHILF MÁRIA és CSATÓ JÓZSEF tartoznak, a rajzos és érzékeny festői magatartás szerint. A társadalmi folyamatokba vetett hit elvesztése, a kiüresedés állapota, a késő-modern Én befelé fordulása és önvizsgálata képeiken a tárgy szemléletével azonosul. Képeik középpontjában az ember és annak belső tájai, képzetek állnak.

MOIZER ZSUZSA szenzibilis magamutogatásai önvizsgálatok. A „mi” helyett az „én” határait kontúrozó témaválasztás korai lazúros megoldásai helyett most bátrabb ecsetkezelésre, a már jól ismert témát magabiztosan kezelő festő mozdulataira vált. Korai közelképeinek életlenségét a most erősebben használt festékréteggel teszi kontrasztosabbá. Képeinek pasztelles árnyalatai, az extrém közeli képkivágás, a festőnőt állandóan kísérő, szőrös kis állatok jelenléte a szexuális csábítás és nőiség helyett kiszolgáltatottságot, magányt mutatnak.

CHILF MÁRIA meditatív, önelemző képeinek szürrealizmusa a tudatállapotok szivárványos világába kalauzol, míg CSURKA ESZTER sajátos képkivágatai az

⁵ Doboviczky Attila: Új média – új látásmód
<http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsment/index.php?ulink=684>

⁶ Anne Marie Bonnet

⁷ Csató József, Chliff Mária, Csúrka Eszter, Hatházi László András, Király Gábor, Korodi János, Moizer Zsuzsa, Katharina Roters, Sas Miklós, Szabó Dorottya, Szentgróti Dávid, Varga Emőke



Sas Miklós

Miklós utca, 2007 ■ Fotó: Rosta József



Hatházi László András

M.B., 2007, olaj, vászon, 210 x 400 cm

Korodi János

Antitér, 2005 ■ Fotó: Rosta József



én pszichikai, lelki töltöttségének analitikái. Önmegfigyelés-naplóját torz portré sorozatában tárja a befogadó elé, a ma oly divatos keret-nélküli papírmunkákon. Képein a belső önmarcangolás egy magas pontján, az örület határán az érzelmi feszültségben eltorzuló arcot ábrázolja. A sötét háttér pedig intim közelségbe helyezi a full-horror témát, ami őszinte vallomás az irtózás és a csábítás ellentétéről. SZABÓ DOROTTYA munkái különleges, pöttyöző technikája és tompa képei miatt digitális szellem-képekre emlékeztetnek.

A „B” csoportot SAS MIKLÓS, KATHARINA ROTERS, VARGA EMŐKE, KORODI JÁNOS, HATHÁZI LÁSZLÓ ANDRÁS, SZENTGRÓTI DÁVID alkották. Ebben a csoportban található az összes Pécssett végzett vagy DLA-zott festő – Varga Emőke kivételével. Így az egyedít vonatkoztatva az általánosra, talán a Pécsi Iskolára jellemző hangot is meghatározhatjuk.

A legfontosabb szempont itt talán a „valóság pszichedelikus átírásának igénye, a térhasználat szubverzív módja” lenne. Valóban, a valóság egy sajátos átíratát adják a művészek, ahogy érzékelésükön nyomot hagy a vizuális kultúra, a képek világa. A mágikus realizmus tárgya azonban a képdömping ellenére a tökéletes nyugodtság időtlen pillanatán fut át. A valóság és a képek egyszerre történő modellezése pedig vágykeltő, álomszerű valóságot eredményez munkáikon.

KORODI JÁNOS a terek és a fény festője. Ecset- és hengerkezelése, a vastagon felvitt festékretegek plasztikája minimalista, funkciójukat vesztett ipari épületek belső tereit és az azokba becsapódó fényt – ami a vásznon egy újabb, elkülönülő réteggént jelenik meg – ábrázolják. Sötét és csendes terei bizonytalanul ismerősek, távoliak, mint saját emlékeink színhelyei.

KATHARINA ROTERS kétszer is módosítja a valóságot. A képen megduplázott fotó videóról kifotózott fázisképpé válik, mint a filmszalag egymás után következő kockái, amit photoshoppal átfilterez, és így visz fel festékekkel a vásznonra. Ettől a kétszeres torzítástól a szimulákrum elveszíti határozott kontúrait, és a hatalmasra nagyított fotó absztrakcióját veszi fel. Erre poposan kontúrozott, mintaszerűen ismétlődő festékpacákat fest. Ez az elrejtettség ugyan kényelmetlenné teszi a befogadást, az ábrázolás lényege mégis ebben áll. SZENTGRÓTI absztrakt geometrikus munkája is a rétegekkel és térszerkezetekkel operál. Farostlapokra fest különböző színű és minőségű festékekkel, és ebből a sok kicsiből építi fel aztán azt a nagy egészet, amin talán egy éles flexszel átrohan, újabb mintát vésve a képbe. HATHÁZI LÁSZLÓ ANDRÁS az organikus és mesterséges, a kint és a bent, természet és épített környezet ellentétpárjai mentén építkezik.



Varga Emőke

Hajó 1, Simító, Aquafitness, 2004 ■ Fotó: Rosta József



Távoli világokat és üvegházakat ábrázoló, nagyméretű képein a tér struktúrájának különböző rétegeivel játszik. Emellett fontos számára az illúzió, a „mintha-érzés”, amit a kimonóból hiányzó testek, vagy az üvegházba zárt őserdő képe illusztrál. Az ornamentika és a természet káosza bővíti el. Műveiben így hangsúlyos szerepet kap a rend és a szabályszerű ismétlődés, valamint a minden művi szabály kényszerétől mentes természet. A rendszer és a szabadság kettősségének érzését az absztrakcióba hajló kalligrafikus stílus is igazolja.

SAS MIKLÓS murális, kizárólag az Ernst Múzeumba készített festménye korábbi geometrikus alapformákból táplálkozó munkáinak hagyományát követi, amiket kétdimenziós ábrázolásmódja és szándékos rövidülései tesznek izgalmas optikai játékká.

VARGA EMŐKE tárgyait még ha fotóról vagy videóból is veszi, tökéletes antitézisei a ma ikonográfiájának: tompa tónusok, nehezen meghatározható, álomszerű tájak, pasztellszínek. Anyaghasználatuk sem hagyományos, üvegre viszi fel a festéket, így a képen átsűrődő fény is szerves része lesz az egésznek.

A vizuális képáradattól úgy távolítják el a befogadót az itt felsorolt festők, hogy az egymásra helyezett rétegekkel, a metafizikus táj képével, a különböző valóság szeletek és az illúzió képlekeny határának ábrázolásával játszanak. Így kérdeznak rá saját valóságukra.

A „C” csoportot már egy képlekenyebb, az „A” és a „B” csoportba is átlógó emberek alkotják, SZENTGRÓTI DÁVID, KIRÁLY GÁBOR, CSATÓ JÓZSEF. Amiért ők mégis egy csoporthoz is köthető, az talán a képfelület vad kezelése, az anyaggal való ki-

sérletezés, a tradicionális festészet határainak letapogatása. SZENTGRÓTI a farostra festett geometrikus alakzataiba organikusabb mintákat vés, KIRÁLY durva vásznait újabb vászakra „kasírozza” fel. CSATÓ felvitt festékrétegeit kaparja vissza, edzve az anyagot. Témájában egy még érintetlen világ holisztikus világképéhez nyúl vissza.

A konceptuális művészet, a kontextuális művészet vagy az új média művészet területe helyett tehát egy egészen új, a szubjektum az interszubjektív mezőhöz sajátosan közelítő magatartás van jelen ma a festészetben.

A művész a felhasznált digitális alapanyagot, az illékony és mindig új értelemmel felruházható képet, látványt átalakítja, és az alkotói Én szabadságának hatálya alá helyezi. Változtat annak objektív természetén, és a látványban végül saját univerzuma nyer teret. A formarombolás, a tárgy nélküli deformáció helyett a kép egészének esztétikus kidolgozása, a társadalomhoz való kritikai hozzáállás képi megjelenítése a cél.

Szentgróti Dávid

Cím nélkül 4, 2006, 170 × 200 cm, vegyes technika



Király Gábor

Műterem II., 2006 ■ Fotó: Rosta József



Baglyas Erika

LASSAN

Csontó Lajos: Irodalom

➔ Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
 ➔ 2007. december 15–2006. január 13.

CSONTÓ LAJOS legutóbb, *Lecke* című kiállításán¹ a pénzhez tapadó morális kérdésekre keresett választ. Akkor azt írtuk, váltott és mindent feltett egy lapra. Most pedig már szinte mindentől, ami az élet fizikai minőségéhez köti, eltávolodik. Lassan.

Ahogy belépünk az alagúttá átminősült kiállítóterbe, a szemünk épp csak hozzácsoklik a félhomályhoz, amint az installátor a sátorbelsőben használatos kis világító dobozkák adta fényben rögtön leteszi a mindent meghatározó első bekezdést. A „Lassan minden semmi”² feliratot, ami a padlót és falak alját összekötve fut végig tapogatózásképpen, és csak annyira rendíti meg bennünket, mint nem várt szembesítéskor a félelem. Megszokhattuk. Megszokhattuk volna. Csontó Lajos gyakran tesz kijelentéseket, alapigazságokat mond ki, már-már közhelyeket, melyeket mindnyájan szívünk alatt hordunk. Mégis. Ezzel kezdeni a kiállítást olyan, mintha óvatosan arra kényszerítené a nézőt, lássa be, a kiszámítható végzetet hordozza magában, már a belépéskor. Ez is egy alapigazság, magunkban hordozzuk. Mélyre menő evidenciából indulunk kirándulni az öt részre osztott lenti installációban, mely hangokkal, ütemekkel kísért, de a végében mégis látjuk derengeni a fényt.

A következő szobában már egy kéz csettintget³, olyan egyértelműen teszi, mintha semmi mást nem tehetne. Elmerülünk benne, számolgatjuk, talán négyet, hármát, négyet, majd sötét lesz, újra kezdi, mint az alatta futó ismerős dallam, meg-megszakadva majd újraindulva, és megtörve ugyanakkor azt az egyértelmű könnyedséget is, amit egy csettintés jelenthet, egyszerre pozitív és negatív értelemben. Közben távolról beszüremlik egy másik ütem, és az amúgy néma csettintésekhez hozzárendelődik az egyelőre csak sejthető, de vélhetően előbb-utóbb bekövetkező esemény, a szembesülés. Bár a jövőre nézve nincsenek bizonyítékaink, szilárd talajon állva továbbindulunk a következő terembe: egy gyerekszékre húzott kislányruha, valamint sziluettje a „Yes Daddy, Yes Mummy, No Daddy, No Mummy”⁴ feliratokkal váltakozva önmagunkban visznek egyre beljebb. Mint e kép a falon, talán így nézhet ki egy asztráltest, ami most a megfelelés mondataival idézi meg amúgy felnőtté vált privátszorongásainkat. Korábban láthattuk már ezt a művet is önálló installációként, de akkor nem hívott elő ennyi jelentésréteget. A már lemondással kezdődő „alagútban”, a kezdetben benne rejlő eleve elrendeltségben, ahol valami ismeretlen eredetű dolog folyamatosan ütemet szolgáltat, és ahol a csettintés, a látszólag könnyelműen átélt dolgaink súlya, itt, ebben a kis ruhácskában felér egy érzelemhalállal. Amennyiben mégis maradt belőle valami, a falon megnézhető a maradék,

1 Csontó Lajos: *Lecke*. Pintér Sonja Kortárs galéria, Budapest, november 16 – december 5.

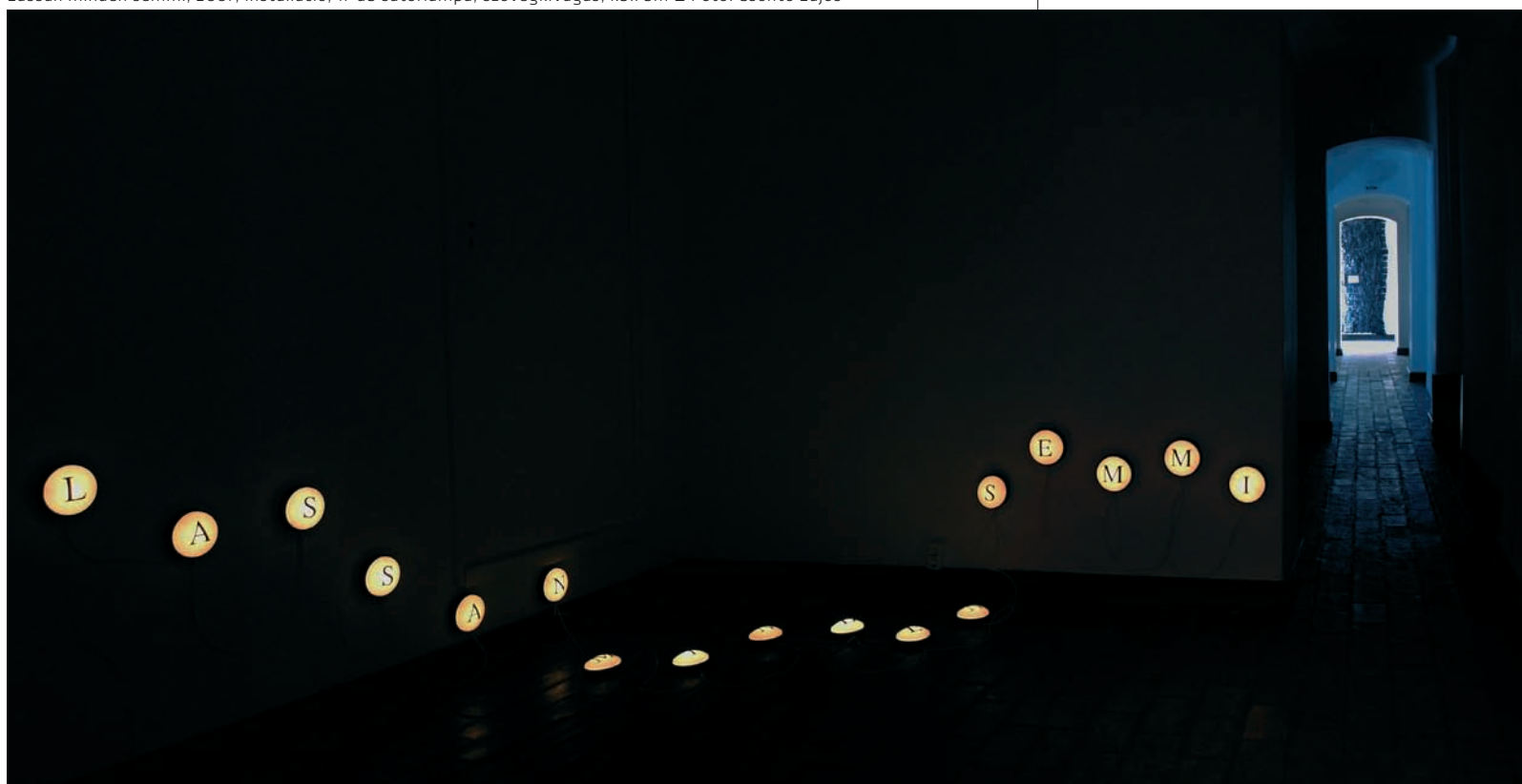
2 *Lassan minden semmi*, 2007, installáció, 17 db sátorlámpa, szövegkivágás, kb.: 3m

Csontó Lajos

Lassan minden semmi, 2007, installáció, 17 db sátorlámpa, szövegkivágás, kb.: 3m ■ Fotó: Csontó Lajos

3 *Csettintés*, 2004, videoloop, 0'41"

4 *Yes Daddy*, 2006, video installáció, gyerekszék, gyerekruha, videoloop (4'14")



csak egy sziluett, eltartva egymástól a dolgot magát és annak képét.

Majd erősödik az alapritmus; a következő térben a szinte hangtalan, lélektelen utazás úgy tűnik kegyelem nélküli is. A projektorból valóban egy sötét alagút vetül a hátsó falra, alig látható fény világítja be a sehova sem vezető utat: vetített egyszemélyes zenekarunk animált dobosa⁵ hangtalanul, virtuálisan játszik rajta, az igazi hang pedig két, a térben felállított, ütemre összeverődő cintányérból jön. Az egyébként láthatatlan zenekar alap-tagja, a dobos, jószerivel arctalan, tevékenysége előre levajazott, az ütem független tőle. Vagyis még a dobosnak is valaki más adja a ritmust?

De hova utazunk? És egyáltalán ki utazik itt? És hogyan mosható össze a határ a vélt és a valóban létező között? Az alagút végében ott a válasz, amibe befuthatunk, s puhán megvéd bennünket a faltól. Itt a válasz valóban, csak épp nem kielégítő, mint a válaszok többnyire. Drótokra kifeszített kukászsákok, benne a felkiáltójel nélküli felirat – „NE FÉLJ”⁶. Magamban azzal folytatom, hisz úgyszincs semmi, pedig tudjuk, hogy úgy is folytatódhatna: „mert én veled vagyok...” (Mózes első könyve 26:24).

Chilf Mária egyik installációjában az a felirat volt olvasható: „Kötnek a minták.” És valóban kötnek, összekötnek bennünket, és meg is kötöznek. A két kis LCD monitor a nylonfalban még felerősíti a kétpólusú érzést, ahogy a lemondás és remény kéz a kézben jár. „Van még idő”, „Nincs már idő” olvassuk ki az anyagból a fekete betűket, és mintha önmagától fejlődne fel, majd le a horgolt minta, fogyva, majd visszaépülve, akár a bizalom, ami megingott, és ami egy láthatatlan kéz által irányított, talán éppen emberi csettintések vérfagyasztóan lágy ütemére.

Innen aztán már csak felfelé mehetünk. A Lajos utcai kiállítótér emeleti részében merőben más formát öltve jelenik meg a mondanivaló: képpé vált szavak, adathordozóvá vált képek. És néhány olyan, a többitől különálló, nagyméretű fotó, ami rejtvénné, de legalábbis rejtélyessé teszi a látottakat. Vajon hol az igazság? Amikor annyi információt kapunk ebben a főnti installációban, hogy a lényeg mintha szándékosan el lenne veszítve.

A falakon körben nagyméretű szövegek, fehér alapon feketével, elhomályosított betűszélekkel, hunyorításra kényszerítve a befogadót. Naplőféle is lehetne, tele olyan talált szavakkal, mint mellettük a talált képek.

⁵ Dobos, 2007, videoinstalláció, lábcin villanymotorral, videoloop 1'46"

⁶ Egy síma, egy fordított, 2005, videoinstalláció, műanyagszövés, 15 m, két digitális képeret,



Csontó Lajos

Nem adok. Nem kérek. Nem érzek. Nem félek, 2007, fólia kivágás, változó méret ■ Fotók: Rosta József



Csontó Lajos

Irodalom, részlet, 2007, 10 x 15 cm-es fotók üvegre kasírozva, fóliakivágás, kb. 4 x 1,5 m ■ Fotó: Rosta József



Ha nagyon figyelünk, végül is kiolvashatóak „...erő, kéj, ábránd, hűség, hideg, ár, kapu, bocsánat...”, de kiolvashatóak a képek is, az üveglapok alá helyezett kis mozzanatok, amik az utazó figyelméről mesélnek. Mikor, mit: a képpé vált szövegben az alig kivehető nagy, a képeken belül pedig a jól kivehető kis szavak. Ott van bennük az igazság, ami mindenké. A falra ragasztott szavak és a kitett képek is mindenki szavai, mindenki képei lehetnek. Azt is mondhatnánk, bár nem kértük, Csontó Lajos megcsinálta nekünk, helyettünk. Az egyik teremben lévő képen két kéz nyúl a földbe⁷. Becsomagolt tárgyat vesz elő, vagy tesz vissza? Talán egy könyv lehet. Talán maga az irodalom. Még ott van két kép a szerelemről⁸, az erős kézről, ami lesújt egy bárdal. Bár az előbb olvastuk az előző terem falain az örökérvényű alaptételeket street art-os stílusban – „Nem adok. Nem kérek. Nem érzek. Nem félek”⁹ –, azért az IGAZSÁG szó (TRUTH mégiscsak egy emberi élet kioltására is alkalmas eszközzé íródott nagy betűkkel.

Az átjáróban rátalálunk még az *Emberkovácsolás*¹⁰ című installációra, ahol a kis színes labdákat elnyeli a vízár, de túlélőként újra és újra felbukkannak, és a termék végére érve a falakon lévő szóképek mondatképekké válnak, de még mindig olvashatatlanul. A naplóként is felfogható kisméretű fotók, mivel a végtelenségig folytathatóak lennének, teljességet nem nyújtó mozaikká állnak össze. A két kéz megint földbe nyúl, s onnan kivesz, vagy visszatesz valamit. Temetés ez, vagy a rátalálás pillanata? Választ nem találunk, csak válaszokat.

Csontó Lajos munkáiban mindig ott van mindkét véglet. A mindig és a soha, a van és a nincs, a kérdések és kijelentések párharca. Ezekben az installációkban is különös gonddal illesztette össze a végleteket, olyan felsorolást végzett, amelyben a korábbi munkái új értelmet nyertek, az új művek pedig mérlegre kerültek. Az átélt leckékből olvashatatlan irodalom lett, a tanulságokból a valódi megértés okán másokat meggyőzni nem akaró érv, az általa eddig bejárt útból pedig egy személyes, mégis univerzálissá tágítható összegzés, amelyben ott van a dolgoknak mindkét választható oldala. Azonban e dolgok jelentéseinek két véglete itt megszűnt harcban állni egymással, és a korábbi műveiben felismerésekként elhangzó kijelentések most olyannokká váltak, mint a bölcs tanító válasza a tanítványnak, aki egy elágazáshoz érve azt kérdezte – Melyik utat válasszam?

Hát nem mindegy?! – hangzott a válasz.

7 Irodalom I., II., 2007, fotó, 100 × 100 cm

8 The Love, The Truth, 2006, 2 db 70 × 100 cm fotó

9 Nem adok. Nem kérek. Nem érzek. Nem félek, fólia kivágás, 2007, változó méret

10 cím ua., 2005, videoloop, 2'36"

Böröczfy Virág

Hogyan készítsünk tökéletes fényképet?

Gyenis Tibor, Illés Barna: Travelexp

➔ Dorottya Galéria, Budapest

➔ 2007. november 27–2008. január 5.

Tartson velünk egy kirándulásra! –invitálja nézőit GYENIS TIBOR és ILLÉS BARNA *Travelexp* elnevezésű projektjében. A kiruccanás sokat ígér: a túra egzotikus tájakra kalauzolja a bátor jelentkezőt, az út szédítő magasságban, meredek sziklák között, kopár, holdbélinek tűnő fennsíkokon, barlangok mélyén kanyarog, helyenként víz alatti világba vezet. És ez még nem minden! Az expozíció a barangoláson túl ugyanis azt ígéri, hogy a résztvevők megtanulhatják a „profi” képkészítés csínját-bínját. Mi tagadás: egy ilyen kurzusra a hétköznapi szürke munkahelyein naphosszat robotoló, szabadidejében az extrém túráknak hódoló emberének mindenképpen szüksége lenne, ha a drága nyaraláson borsos árú apparátusával méltó emlékképeket szeretne gyártani. Micsoda bosszúság újra és újra szembesülni azzal, hogy minden igyekezet ellenére sem sikerült a kalandtúra prospektusához még csak hasonló felvételt sem készíteni! A képkészítés rejtelseiben ezidáig a fényképezőgép használati útmutatóján nemigen túljutott érdeklődő számára a Travelexp prospektus vége felé, a „nagy leleplezés” jön az igazi döbbenet: a csábító képek nem valódiak, csupán imitálják a vad vidékeket, az egész tehát egy nagy átverés. Vagy mégsem?

A művészetben köztudottan nincs igaz és hamis. A képek által közölt tartalmak minden esetben összefüggenek az ábrázolás céljával, amely a társadalmi elvárás rendszerének megfelelően alakul és koronként változó. *Susan Sontag*¹

1 Susan Sontag: *A fényképezésről*, Európa Kiadó, Budapest, 1985.



Gyenis Tibor,
Illés Barna
Ismeretlen
tájakon, no1,
80 × 100 cm, 2003

megfogalmazása szerint a modern korban Pater azon mondása, mely szerint minden művészet a zene pozíciójára törekszik, revízióra szorul, manapság ugyanis minden művészet a fényképezés pozíciójára törekszik. Napjainkban, a digitális képalkotás világában nem kell különösebben bonyolult eszmefuttatás annak belátásához, hogy a fotográfia az a médium, amivel a korszak embere mindennapjaiban leggyakrabban és legtöbb formában találkozik. Mivel a világ különböző részeiről származó információ valamilyen optikai, mechanikai eszköz által rögzített képen keresztül áll rendelkezésünkre, az egyén az apparátusnak kiszolgáltatott pozícióba kerül. A kiszolgáltatottság gyakran jár együtt az igen nagy tárházzal rendelkező manipuláció lehetőségével. *Rudolf Arnheim*² ismert példája szerint az előlről fotografált kocka négyzetnek látszik. Ilyen módon a legbonyolultabb hatások is felidézhetők egy következetes, szigorú mechanizmus eredményeként létrehozott leképezés eredményével, a fényképpel.

Amikor az utazni vágyó ember az utazási irodák kínálatát böngészi, a felkínált programok iránti vonzalom felkeltése érdekében közölt reklámfelvételekkel találkozik. A propagandaképek semmiképpen nem az „objektív valóság” (már ha lehet egyáltalán ilyenről beszélni) megjelenítési formái, hanem egy realista zsánerkép módján elkészített paradicsomi világot, boldog illúziót varázsolnak a célközönség elé. A turisztikai prospektusok illusztrációi azzal, hogy a befogadónak ismeretlen helyet mutatnak be, egyúttal a megismerés a mintáját is meghatározzák. Az emberi elme ugyanis, amikor egy számára új fogalommal találkozik, a világról már rendelkezésre álló információkban kutatva a sémához képest, azokat módosítva hozza létre az új tartalmakat.³ A készen kapott sémákban szocializálódott személy azonban – invencióra való hajlamát elveszítve⁴ – a sémát keresi a valóságban. Uniformizált látásmódja meghatározza tehát tekintete irányát, ezzel a megismerését korlátozza. „A nyaralót az utazási magazinok képeinek sugallatára meghatározza egy, az ott látható képeket szolgáló érdeklődés. A helyi sajátosságokat kereső turista nem képes meglátni a valóban megkapó helyi jellegzetességeket, hiszen a magazinok professzionizált, steril képvilága alapján lát. Érzékenysége valójában a már ismerttel való hasonlóságok keresésére irányul. Érdeklődését és tevékenységét ily módon reformálja és szorítja keretek közé a turisztikai ipar által sugallt

**Gyenis Tibor,
Illés Barna**
Ismeretlen
tájakon, no2,
80 × 100 cm, 2003



**Gyenis Tibor,
Illés Barna**
Ismeretlen
tájakon, no3,
80 × 100 cm, 2004



**Gyenis Tibor,
Illés Barna**
Ismeretlen
tájakon, no4,
80 × 100 cm, 2004



² Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*, Gondolat, Budapest, 1979.

³ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió, A képi látás pszichológiája*, Gondolat, Budapest, 1972.

⁴ S. Nagy Katalin: *A vizualitás mint korunk gyermekbetegsége*, Jelenkor, 1988/5.

viselkedési minta.” – fogalmazza meg kiállítás katalógusában Gyenis Tibor és Illés Barna. Az alkotópáros a magazinok képvilágát a fényképezőgép számára megkonstruált mikrovilág dokumentálásával állítja elő. A természet egy előre meghatározott részében a területen elhelyeznek bizonyos dolgokat, másokat pedig eltávolítanak. A tájat átrendezik azért, hogy a másodperc egy törtrészeben egy más minőségű látvány illúzióját keltse. A kamera által készített képen az elemek léptékváltáson mennek keresztül, ezáltal valódi méreteik és egymáshoz viszonyított arányaik megváltoznak. A kiállításon ezeket a felvételeket óriásposzter-méretben tárlják, amivel elérik, hogy a „tájképek” szinte beszippantják a gyanútlan nézőt. Tökéletes lenne az illúzió, ha nem jelennének meg az emberi beavatkozás árulkodó nyomai. Az építmények és élőlények valószínűtlen elhelyezkedése a nézőt alaposabb megfigyelésre készteti, amely vizsgálódás során rájövünk: a valóság és a fikció határterületén járunk. A befogadó tekintete fokozatosan elbizonytalanodik, ahogy felismeri az élő, valóságnak tűnő jelenségekben az élettelen, az élettelen tárgyak pedig élővé válnak. A modellezett valóság művészi kontextusainak áttekintésére vállalkozó tanulmányában *Perenyei Mónika*⁵ Freud és Jentsch pszichológiai tételeire hivatkozva megfogalmazza: a szcenírozott kép azzal éri el a kívánt „borzongást”, hogy a néző számára előidézi az időélményét kitágító pszichés állapotot. Teszi mindezt úgy, hogy a dramaturgiai fogásokkal, az egyes tartalmakra való átkapcsolással a befogadó képzeletét helyzetbe hozza, számára átélhető felismeréseket generál. Gyenis és Illés azáltal, hogy saját képeiket felépítik és le is leplezik egyúttal, ezt az átkapcsoló folyamatot indítják be. Mindezzel azt kívánják hangsúlyozni, hogy mind a „magas” művészetben, mind a tömegkultúrában érvényes a korábban *Hans Belting*⁶ által megfogalmazott tétel, mely szerint a világról nem kapunk képet, ha csupán kihasítjuk a bennünket körülvevő látvány egy darabját, a képeket nem lehet egyszerűen „levadászni” – a tartalmakat meg kell konstruálni. Annak érdekében, hogy a projekt címzettje, a „kedves Képvadász” ezeket a felismeréseket megtéve ne veszítse el a tökéletes kép készítésébe vetett hitét, a művészek workshopokat tartanak, ahol a teljesség igénye nélkül az érdeklődőket a makettvalóság leképezésének rejtelmeibe avatják be. Az pedig, hogy az „üzemet” mekkora népréteget ér el, a kétségekkel teli jövő zenéje.

⁵ Perenyei Mónika: „Harmadik típusú találkozások”, Balkon, 2007/1.

⁶ Hans Belting: *Kép-antropológia, Képtudományi vázlatok*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

Hegedűs Orsolya

Világító-doboz-világ

Light Box

➔ Videospace Budapest, Budapest

📅 2007. november 28–2008. január 12.

A lightboxok a képek hátulról történő megvilágításának megoldására szolgáló installációs elemekként a fotográfiából és a köztéri reklámokból ismerősek számunkra. A kiállítás a képzőművészeti alkalmazásuk irányait és lehetőségeit kívánja feltérképezni, s egyben felveti a lightboxnak mint önálló médiumnak a jelenlétét a kortárs művészetben. A kiállított tárgyak többé-kevésbé megtartják a hagyományos lightboxok formáját, azaz képből, valamint az annak megvilágítására szolgáló fényforrásból, és dobozból állnak. Fontos különbség azonban a nem-képzőművészeti lightboxokkal szemben az, hogy ezeknél a műveknél minden esetben összetartozik a kép és a doboz, elszakíthatatlan egységet alkotnak: a doboz fényével teszi láthatóvá a képet, az pedig hol direkter, hol finomabban, de visszautal a dobozra. Vagyis a lightbox itt a művek médiuma, és nem pusztán installációs technika: maguk a tárgyak a műalkotások, és nem a rajtuk vagy általuk megjelenő képek.

A valódi fényvel és a megvilágítással, mint eszközzel, a villanyfény feltalálásáig leginkább csak az építészet élhetett. Az elsődleges terep az építészeti számárra mindenkor az imádság helyszíne volt: a templomokba hol szűk nyílásokon át, misztikus homályt teremtve, hol akadálytalanul, megvilágosodást ígérve áramlott be az „isteni fény”. Az építészet tette lehetővé az első „lightboxok” megvalósulását is: a gótika korának technikai változtatása – a külső tartószerkezet alkalmazása – nyomán vált lehetővé a katedrálisok hatalmas üvegablakainak megalkotása. A különbség a mai világító dobozokhoz képest mindössze annyi, hogy a hátulról megvilágított kép akkor látható, ha a „doboz” belsejében vagyunk.

Light Box, Videospace Budapest, részlet a kiállításról ■ Fotó: Kerekes Zoltán



A fény, illetve fényforrás a mű alkotóelemeként először a Bauhausban jelent meg – Moholy-Nagy László 1922-től végzett kísérleteket a végleges formájában 1930-ban megvalósított *Fény-tér-modulátor* elkészítéséhez. Az 1930-as években elterjedő neonvilágítást képzőművészeti alkotások esetében az 1940-es években kezdték el alkalmazni. Lucio Fontana 1946-ban Buenos Airesben kiadott *Manifiesto Blanco*ában a térbeli művészet egyik lehetséges alapanyagaként említi, míg ugyanabban az évben Gyula Kosice a gyakorlatban is felhasználja a világító neoncsöveket konstruktivista szobrai létrehozásához. Az 1960-as években a minimalizmus fedezi fel újra a neont, fénylő-világító objektumokat létrehozva, ezt követően pedig az izzók, fénycsövek alkalmazása az environment-majd az installációművészet megjelenésével vált egyre elterjedtebbé.

Az 1960-as években a videoművészet kialakulásával – illetve az annak közvetlen előzményéül szolgáló televíziós művek¹ létrejöttével – jelenik meg a hátulról világított kép a képzőművészetben, s ez egyben gyökeres változást idéz elő a befogadás mechanizmusában és attitűdjében. Boris Groys mutat rá ennek egyik fontos aspektusára, amikor azt írja, hogy a kiállítási szituációban elhelyezett médiainstallációban az alkotó átveszi az uralmat a nézői tekintet felett, mert megszabja a mozgókép megtekintéséhez szükséges időt, és – ami szempontunkból érdekesebb – behatárolja a néző fizikai pozícióját is, mivel a művet megvilágító fényt a mű részévé teszi.² Másfelől, a tömegmédiának mozgóképfogyasztási szokásai is gyökeresen új percepciósi taktikákat vonnak maguk után, melyek nagyrészt a képi információ, a közvetített tartalom, illetve ezek egymásnak való megfeleltethetőségének folyamatos megkérdőjelezésében merülnek ki.

A lightbox, bár állóképp, létrejöttének és formájának révén is a médiaművészet körébe tartozik, s így módon vonatkoznak rá az ott használatos befogadási minták. Ráadásul, mivel megjelenése a köztéri reklámképek külalakját idézi, a manipulatív szándék feltételezése természetes megközelítési módnak mondható. A kiállításon bemutatott művek rendkívül változatos skálán mozognak aszerint, hogy miért és hogyan öltöttek lightbox-formát. Több olyan alkotás van, mely esetében a lightbox a művész hosszabb távú programjának egyik megnyilvánulási formája. Ilyen EPERJESI ÁGNES sorozata, amelynek darabjai emlékeztetnek a művész



Várnai Gyula

Téli rege, 2007, lightbox, fadoboz, 2db, 67 x 46 x 10 cm egyenként ■ Fotó: Kerekes Zoltán



Csáky Marianne

Sommer Series, 2007, (részlet), negatív, fémkeret, lámpa, 3 db 9 x 6 x 5 cm ■ Fotó: Kerekes Zoltán

utóbbi években készített, alumínium-lemezre nagyított piktogramjaira. Ezekben a világító dobozokban azonban mozgó elemek vannak elrejtve, hogy segítségükkel meglevenedhessen a termécsomagolásról felnagyított használati útmutató – a víz úgy zubog bele a fazékba, mint a kínai éttermek tarka képeinek vízesései. KISSPÁL SZABOLCSOT, mint több más munkájában is, az illúzió foglalkoztatja. A „mintha” bizonytalansága különböző formákat öltve ismétlődik a műben: a táj tükröződik a vízben, amit a ráeső fény okoz, de ez ellentmondásba kerül azzal, hogy hátulról van megvilágítva; a vízben elhelyezett neoncsőről úgy véljük – tévesen –, hogy utólagosan lett a képbe szerkesztve; s ugyanerről a neonról azt is hihetjük, hogy a képet megvilágító fény forrása. VÁRNAI GYULA műveiben megvalósuló, vetítéssel, számokkal, síkokkal és térrel folytatott kísérletei, vizsgálódásai közül most éppen egy olyat láthatunk, amely világító dobozok formáját öltve, egyúttal mintha egy másik világra, egy új dimenzióra nyitna ablakokat. RAVASZ ANDRÁS harsány, letagadhatatlanul '90-es évekbeli munkája a konsum-kultúra kritikáját fogalmazza meg úgy, hogy közben kölcsönveszi annak formai megjelenését és hatásmechanizmusát: a készültek használatos reklámgrafikai trend szellemében megszerkesztett kép mindössze a reklámozni kívánt „termék” – jelen esetben idea – tekintetében tér el a hagyományos reklámképektől. CSÁKY MARIANNE-nál a megjeleníteni kívánt kép az alkotás kiindulópontja, ennek bemutatására szolgál a lightbox-szerű képződmény, amelynek hagyomá-

1 1959-től Wolf Vostell, majd négy évvel később Nam June Paik kezd televíziós alkotásokkal kísérletezni, de ezt követően hamarosan mindketten a videoművészet úttörőjévé válnak.

nyos anyaghasználata és technikai kivitelezése a fotónegatívok archaizáló technikájához illeszkedik. Valójában Csáky digitálisan montírozza össze nagyapja '60-as évekbeli családi jeleneteket ábrázoló fekete-fehér síkfilm-negatívait és önmagát ábrázoló, színes technikával készült fotóinak negatívját, majd készít belőlük hagyományos technikával síkfilm-negatívokat. Ezek bemutatása mindenképpen hátulsó világítást igényel, s bár a hozzájuk készült installáció formailag nem doboz, mégis lightbox, mert annak ellenére, hogy a fényforrás kívülről jön, a végeredmény mégiscsak egy hátulról világított kép, melyhez a fényt a mögé helyezett tükrök közvetítik.

A két legrendhagyóbb formájú világító doboz KESERUE ZSOLT *Empátia-sorozata*, és SZABICS ÁGNES 29. számú *Túlélési gyakorlata*. Keserue a háztartásokban fellelhető műanyag dobozokba helyez fényforrást, hogy egy-egy néptelen közösségi teret ábrázoló fényképet világítson meg. Low-tech lightboxai az egyedinek és az általánosnak, az egyén magán- és közösségi szférájának problematikáját boncolgatják.

Szabics egy kirakat-lightboxot készített: a galéria felső ablakának két üvege közé helyezett el növényeket, melyeket mindkét oldalról fényáteresztő függöny takar, így bentről és kintről is csak a sziluettjük látható. A különös installáció egy hagyományos lakás ablakában, a függöny mögött „látható” növények hétköznapi látványát tárja elénk, mely elválasztja, de össze is köti az otthont és a külvilágot. A mű egyaránt szól a galerialátogatónak és az utca emberének, s egyben – ha áttételesen is, de – felveti a művészet-befogadó-művészeti intézmény hármass viszonyrendszerének aktuális kérdéseit.

A kiállításon bemutatott³, az elmúlt tíz évben készült alkotások tanúsítják a lightbox önálló műfajként való létezését, felhasználásának többirányú lehetőségeit, melyek talán a médiaművészet más területeihez képest szűkösebbek, ám művészi lelemény és kísérletező kedv révén továbbfejleszthetők. A válogatás alaposságának köszönhetően a médium hagyományos és formabontó alkalmazásainak bemutatásával műfaji határai is kijelölésre kerültek, melyek egyik oldalon a képzőművészeti fotó, a másikon pedig az installáció területe.

Fenyvesi Áron

Jelentés-modell

Kokesch Ádám: Sudo kino

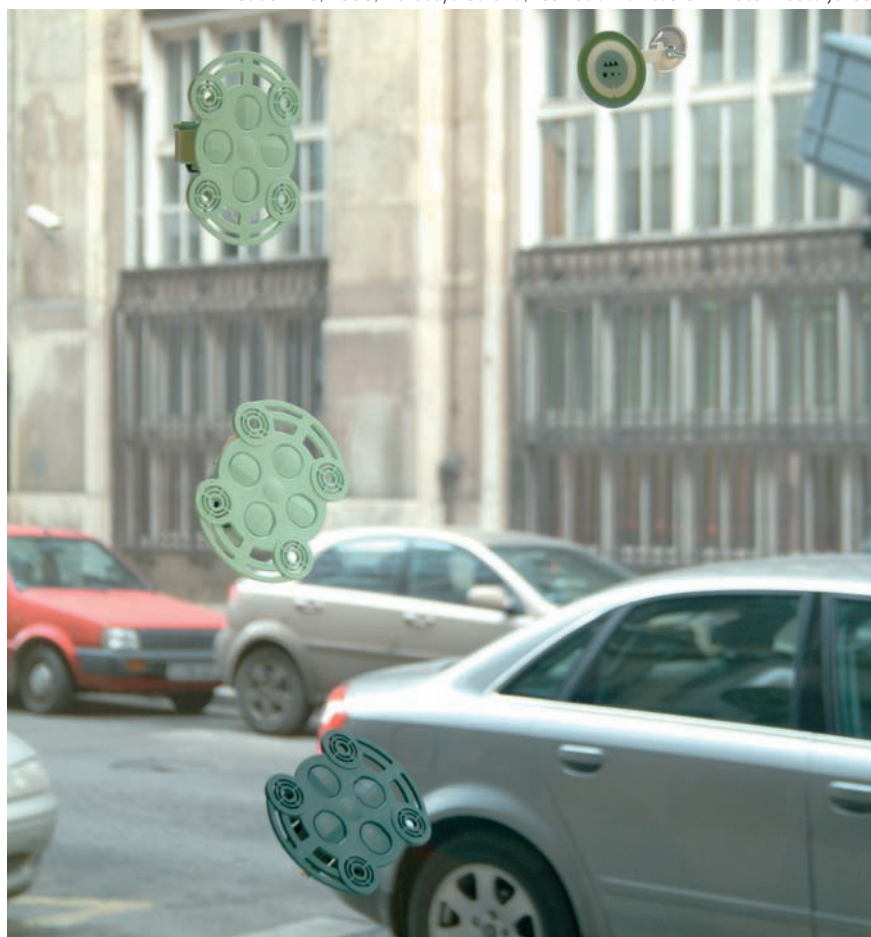
📍 Dorottya Galéria, Budapest

📅 2008. január 8–február 9.

Február elejéig szkennelehet a látogatók tekintete KOKESCH ÁDÁM tárgyainak/„szondáinak” terepasztalát a Dorottya Galériában. Nevezhetnénk ezt az aktust akár tapogatózó vizuális értelemadásnak is, hiszen Kokesch munkái nem állításként vagy kijelentésként értendők – sokkal inkább kérdésként. A kérdés formák és funkciók egymáshoz-rendelhetőségéről szól, ráadásul úgy, hogy azok a „klasszikus” dekonstrukciós logikát is kiforgatják, mivel leírják az értelemadás által befutott pályájukat, azaz nem törlik vagy rejtik el eredetüket létrejöttük közben. Ez a kijelentés talán további magyarázatra szorul: valószínűleg egyetlen galerialátogató sem hiszi azt, hogy a kiállított objektumok valóban szenzoriális megfigyelésre, netán terraformálásra képesek. Holott a művész által „átképzett”, főként plexi-alapú tárgyak kialakítása és bemutatásuk módja ezt a funkciót is imitálja. A „science-fiction trollbarang” illúzió azonban felszámolódik, hiszen némely tárgyról a szem képes megállapítani, hogy mi is volt, milyen funkcióval bírt (pl. kontaktlencsetartó), mielőtt Kokesch műtermébe, laboratóriumába került volna. Az, hogy az új funkció jelével képzett formákról a néző asszociálhat az említett természettudományos kerethelyzetre, illetve a hozzá kapcsolható problémákra, az annak köszönhető, hogy látásunk kondicionált. Bizonyos formákhoz, bemuta-

Kokesch Ádám

Sudo kino, 2008, Dorottya Galéria, részlet a kiállításról ■ Fotó: Rosta József



2 Boris Groys: *Médiaművészet a múzeumban*. Balkon 2006/1., 7-13.

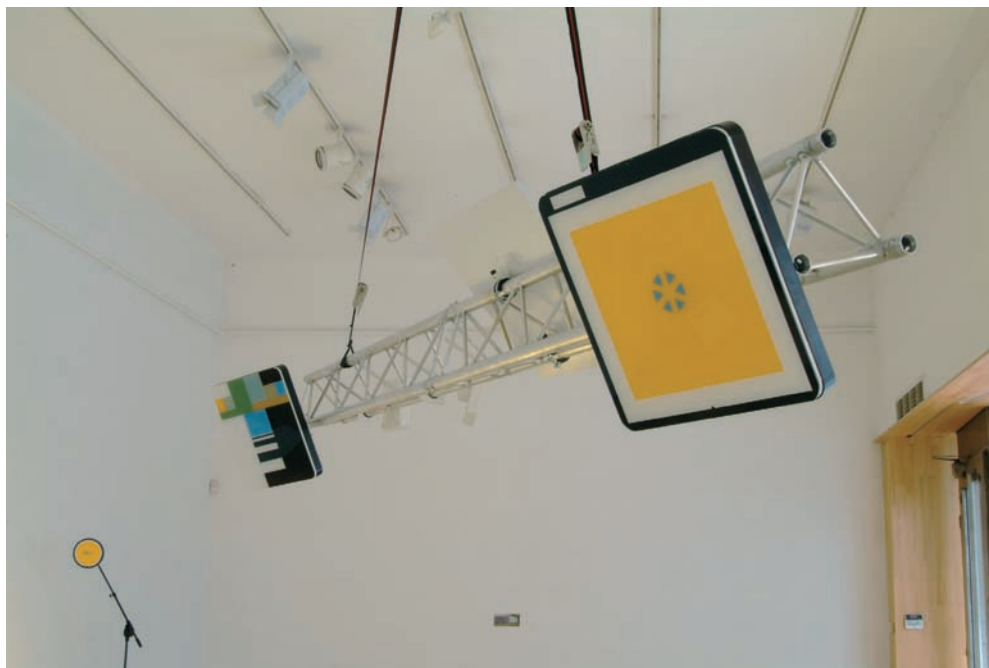
3 A kiállításon nem látható, de mindenképp említésre érdemes még Eike három lightboxa is (*Lights I-III*. 2004): a hátulról megvilágított természeti fotókat felhasználó munkák témája a természetes illetve mesterséges fényhatások, valamint ezek illúziója.

A Lightbox videóval és installációval kiegészített anyaga látható lesz a Videospace bemutatózó tárlatán a brüsszeli Magyar Intézetben is (*TIME PRINT 08 BRUXELLES*, 2008. jan. 15–febr. 15.)

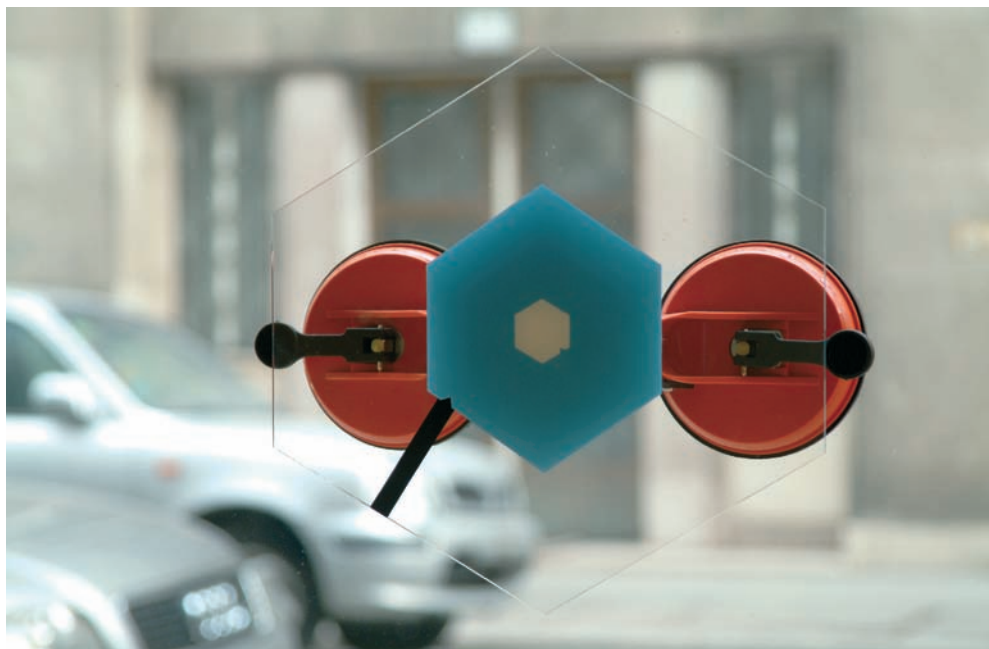
tási kerethelyzetekhez, módokhoz automatikusan funkciót rendel. A kondicionált asszociációs mező felnyitásának kulcsa az, hogy egy tárgy formájában több funkció lehetősége – vagy legalábbis ennek desztillálható illúziója – rejlik. Ebben a hozzárendelésben áll Kokesch Ádám – nem csak taktilis – laboratóriumi eljárása: egy új értelmezési tartományba helyezve a korábrtól merőben eltérő funkció jelével látja el műanyag és plexi bázisú objektjeit. És itt nem is feltétlenül a konceptuális művészet talált tárgyakat mozgósító eljárásáról van szó. Ehhez a processzushoz az kell, hogy úgy gondolkodjon valaki a tárgyról, mint a művész, aki így ír egy helyütt: „A tulajdonságokkal és nem identitással rendelkező tárgy mintha tulajdonságait rugalmasan tudná alkalmazni, holott csak imitálja a feladatot és ezzel együtt teljesítését is”. Kokesch a lehetséges jelentésképződés vizuális struktúráit kutatja – a tárgyakba kódolt potenciális érzékelhetőséget. A vizuális jelentés high-tech camouflage-ába csomagolt vázszerkezetét mutatja fel ezen a kiállításon.

Hogy egy másik ide kapcsolható és a művész által használt fogalmat is mozgósítsak: Kokesch tárgyait variábilis adatbázisként fogja fel – már ha az adatbázist azonos minőségű struktúrák tárolására, lekérdezésére és szerkesztésére alkalmas eszköznek tekintjük. Az adatbázis elemeit képező tárgyak mobil jelenítését a közöttük felállítható konnekciók, közös nevezők is hordozzák. Hogy egy konkrétumot is említsek, ilyen lehet például a kiállításon hangsúlyosan több tárgyon is megjelenő sárga szín, ami akár egy tároló-motívum színeként is értelmezhető. Fontos regisztrálni azt is, hogy a talán már Kokesch Ádám védjegyeként elkönyvelt plexi- és műanyag felületek, modellszerű képződmények mellett megjelenik egy mobil fa-alapú felület is a kiállításon.

A matematikai halmazelmélet alapjain nyugvó „vizuális-jelentésgenerálás” mellett legalább ennyire fontos sarokpontja a kiállításnak az érzékelés kérdése. A Dorottya Galéria „optikai térként” jelenik meg számunkra, ahol a műalkotások, miként a világ is, nem előttünk, hanem körülöttünk vannak – hogy a frontalitásnak rohanó Merleau-Pontyt idézzem. Kokesch munkái több okból sem tekinthetők frontális karakterűnek: egyrészt a már említett kérdő módú meta-felépítésük miatt, másrészt pedig, még ha néhány esetben felületekről is van szó, megjelen(ít)ésük módja miatt is, amely nem kötődik a táblaképek bemutatásának tradíciójához. Ráadásul ezeket a „kétdimenziós” vélt felületeket a művész a „hátdalukon” kezeli hinterglass technikával, ami rögtön egy kifordított térbeli megközelítés, metaforaként pedig egyfajta rejtőzködésként is érthető. Ám ettől a konstruálási módtól válnak Kokesch plexi-felületei laboratóriumi pontosságúvá, mintha



Kokesch Ádám
Sudo kino, 2008, Dorottya Galéria, részletek a kiállításról ■ Fotók: Rosta József





Kokesch Ádám

Sudo kino, 2008, Dorottya Galéria, részlet ■ Fotó: Rosta József

preparátumként felfogott csiszolt felületek homlokzatával bírnának.

A felületeknél talán plasztikusabb példa a teljes tér kihasználására a Dorottya Galéria viszonylag nagy ablakfelületeire tapadókoronggal applikált munkák, melyek szintén a látgató látását szervezik, mozgatják. Ahogy ezek a „szondák”, úgy az állványokon elhelyezett objekték is nézőik vizsgálatát imitálják, amitől olyan érzésünk támadhat, mintha a kiállítás volta-képpen a mi megfigyelésünk terepéül szolgálta. A helyzet ettől válik kvázi-fenomenológiává: nézőt és nézettet egybeforrasztja az érzékelés szituációja, mely mintha kölcsönös is lenne. Kokesch tárgyainak ezen kvázi-érzékelésével szembesülnünk kell: a kiállítás címébe is foglalt németes kino-nak van talán erről mondanivalója. Hiszen a kiállított akril-plexi felületek voltaképpen az érzékelés alaphelyzeteiről szólnak. Vegyük a monoszópot – mint a művész által is gyakran használt motívumot – szemléltető példaként ez ügyben. Az érzékelés egyfajta alapállapotát vetíti elénk, annak pusztá tényét közli – szenzoriális outputja egy formális jelentés vázát közvetíti. Átala kerülhetünk közelebb az érzékelés egyfajta primer alapjához, nullpontjához, ha úgy tetszik, nyugvópontjához. A látás mibenlétének, „robotikájának” vizsgálata miatt joggal gondolhatjuk azt, hogy a Kokesch művei által körbejárt problémahalmaz nem csak a formatervezés szempontjaiból fogható meg, hanem magán hordozza az érzékeléshez egy lépéssel közelebb jutni vágyó nonfiguratív és absztrakt festészeti hagyományok desztillált jegyeit is. Ennek a kijelentésnek látszólag ellentmond az a nagyon is tárgy-szerűen kiállított „drapériatanulmány”, ahol a művész összegyűrt műanyag bevásárlószatárokat helyez egy lightboxra. Ez a klasszikusnak mondható formatanulmány mégis szintén arról az eljárásról tanúsodik, hogy Kokesch Ádám nem absztrakt festményeket hoz létre, hanem a tárgyak absztrahálásával próbál eljutni az analízis egy olyan fokára, ahol a tárgyak tiszta formaként többfunkciónak tűnnek.

Hajdu István

A hely bejárása

Bikácsi Daniela: Némafilm

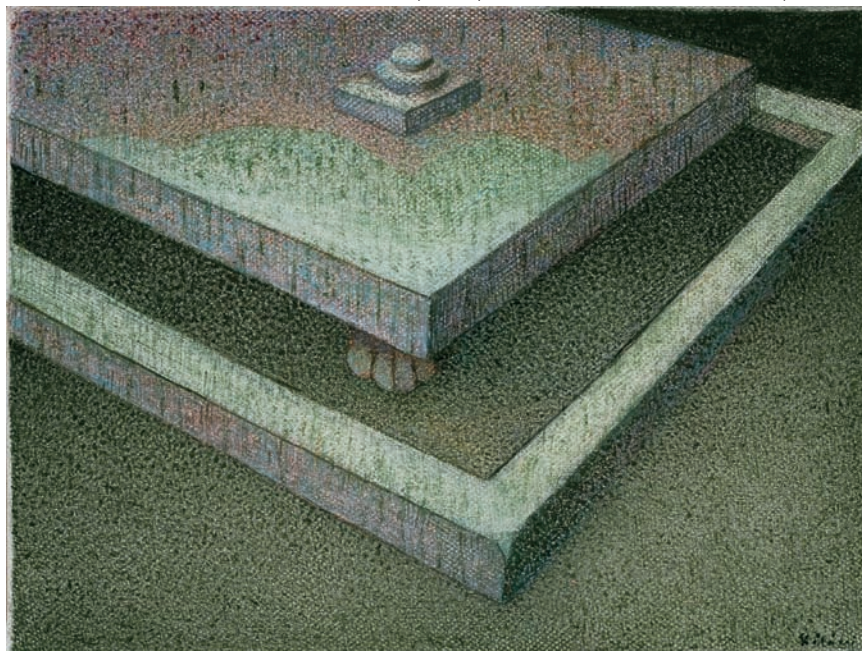
➤ Octogonart Galéria, Budapest

➤ 2007. december 8–29.

Valaha, gyerekként, sokszor gondolkodtam azon, vajon az utca aszfaltjának repedéseiből kibúvó gyomok – melyek soha nem jutottak el persze a *kinövésnek* abba az állapotába, hogy felismerhetőek, megnevezhetőek, fűként vagy pity-pangként létezőek lehessenek –, szóval azok a zöld szálacskák, amik előtörtek a földet fedő réteg rései alól, vajon honnan jönnek, mennyien vannak, odalent maradt-e több is belőlük, vagy csak a megnevezhetetlen erejű véletlen kegye, valami kiszámíthatatlan, szeszélyes, körülmény nélküli esetlegesség adományai? Évtizedekkel később, Rilket olvasva jutott ismét eszembe a kérdés, némi megelégedettséggel és megnyugvással, hogy a választ más sem tudja, amikor ezt találtam: „Újra meg újra úgy tetszik, a természet mit sem tud róla, hogy mi megműveljük, s erőinek egy kis részét félénken igénybe vesszük. Néhol fokozzuk termékenységét, másutt városaink kövezetével fojtjuk el csodálatos tavaszait, melyek már kisarjadóban voltak a televényből.” A 105 éve írott sorokat magába foglaló tanulmány az észak-német, worpswedei művésztelep szecessziós-misztikus művészeinek valamelyik kiállítását vezette be, s Rilke a tájfestészet kapcsán ebben írta le a legdöbbenetesebb mondatokat is, melyeket nem először mor-molok elő, s amelyek mindannyiszor eszembe jutnak, ha táj-gyanús-képet látok: „Egyedül lenni egy halott emberrel távolról sem akkora kiszolgáltatottság, mint egyedül lenni a fákkal. Bármily titokzatos legyen is a halál, sokkal titokzatosabb az olyan élet, amely nem a mi életünk, amelyben nem vehetünk részt...” Nagyjából ugyanebben az időben a gyenge színészből zseniális fotográfussá lett francia Eugène Atget (épp 150 éve született) a párizsi Luxembourg-kertben, a versailles-i palota parkjában és egyebütt egyrészt dokumentációs céllal,

Bikácsi Daniela

Lábas sírkő, 2007, tojástempera, vászon, 18 x 24 cm ■ Fotó: Sulyok Miklós



másrészt, s ez most talán fontosabb, térből kimetszett, önnönmagukat meghatározni kész és alkalmas *helyeket* fényképezett sejtelmes, derengő lírával – ember nélkül.

A helyek – a semmi szélén mesterséges tájak részletei: medencék, szökőkutak, mellvédek, kőszegélyek – a halálos üresség geometriájának elvei szerint szerkesztődtek, Rilkének egyszerre ellentmondva és szavaira híven rímelve; úgy rémlik, Atget sem halott emberrel, sem fákkal nem akart együtt lenni, vagyis igen: hült helyükkel...

Az a benyomásom, épp így tenne, tett volna a festőből az utóbbi évtizedben jelentős festővé lett BIKÁCSI DANIELA is, ha elszánta volna magát arra, hogy lemond a festés érzékiségének örömről, és az érzékiségben eltöltött időről. Bikácsi az elmúlt években apró, látszólag monoton vonásokkal, de mégis rebbenően érzékeny és színes felületeket megképző gesztusaival majdnem üres helyként jelöli meg a természet helyét, mondhatnánk kihagyja a vegetációból az életet, és a hiátust festi meg festménynek. Erős, már majdnem szimbolikus jelentéssel teli geometrikus formákat szerkeszt, szinte a realizmus, a figuralitás határáig csupaszítja-egyszerűsíti a táj *képződményeit*, majd az utolsó pillanatban, mielőtt valóban konstrukcióvá, absztrakt szerkezetté válna a képi rendszer, s kihülnének a motívumok, visszafordul és soha-nem-volt-nem-lesz, lírai, ugyanakkor *majdnem* azonosítható építménnyé formálja a *helyet*, a megfogalmazhatatlan, de mégis testet öltött hiányt. Motívumai olyanok, mint Atget-éi, park-, medence-, szegély-részletek, mesterséges halmok – egyszerre sírok és masztabák –, gondolhatnánk, „mesés” land art tervek egy tenyérnyi sztyeppére méretezve. Negatív és pozitív formák az értelmezés kényekedvére, amúgy pedig szellemes és már-már szürrealisztikusan metafizikus, vagy fordítva, időből kivetetten ironikus parabolák: Bikácsi Daniela képein *csendéletté* válik a táj, melyben Rilke halott emberének árnyéka is felsejlik. Olybá tűnik, akár az idő (is) festhetné és festi is ezeket a képeket; mintha folyamatosan száradnának, s ettől színesednének- színtelenednének a halmok, mélyedések, kitüremkedések, s halódnának szépre és csöndesre, egyszer-smind átszobrosodnának az örökkévalóságba. Legújabb, egyre tömörebben és tisztábban fogalmazott képeire, amelyeken az érzékiség és a forma érvényébe vetett hit szívenütő erővel bomlik ki, ugyanakkor rezignált bölcsesség vonódik rá tompa fénnel. Úgy tetszik, Bikácsi pontosan érti, hogy az utóbbi években milyen sebességgel változott meg a kép jelentése, és a jelentés értelmezhetősége a kép gyorsasága, szaporasága és bősége, tehát a fogalmisággal össze nem függő, attól eltérő, egészen más természetű tulajdonság és funkció révén,



Bikácsi Daniela

Fűkőteg, 2007, tojástempera, vászon, 18 x 24 cm ■ Fotó: Sulyok Miklós



Bikácsi Daniela

Három ragyogó sárga, 2007, tojástempera, vászon, 60 x 140 cm ■ Fotó: Sulyok Miklós



Bikácsi Daniela

Mozdulatlan, 2007, tojástempera, vászon, 40,5 x 100,5 cm ■ Fotó: Sulyok Miklós

s mekkora elánnal válik a kép folyamattá, következésképpen ornamentikává. Másképpen fogalmazva: az információ dinamizmusa és sűrűsége föleszi magát a közlést. S hogy mindez egy türelmetlen, egyszer-smind átesztétizálódott, átideológizálódott és mákonyossá tett, újfajta horror vacui következménye, valami nagyon régi és mély félelemre adott válasz, mely harsányra és agresszívra szublimált vágyakból elegyedett össze, hogy stimuláló szerként működhessék. Ezzel a horror vacui-ból származó ornamentalizmussal szemben teremt egyensúlyt a Bikácsi Daniela által is felfedezett *amor vacui*, mely olyan negatív töltésű fogalmakat transzformál, mint a hiány, az üresség, a kevés. S nemcsak átalakítja ezeket, nemcsak puritán választ kínál a bőség követhetetlen kérdéseire, de érzékiséggel telíti a sötét, üreges mezőket, s a tárggyá vált tájak mögé zárt, derengő távlatokat is.

Stanczel Dóra

Hülye kérdésre hülye válasz

Biennale de Lyon

📍 Lyon, Franciaország

📅 2007. szeptember 19–2008. január 6.

Az 1991 óta létező lyoni biennálé az idők folyamán egyre jelenősebb művészeti eseménnyé vált. THIERRY RAISPAIL, a biennálé megteremtője 2003-ban állt elő egy, az időlegességről szóló trilógia megteremtésének ötletével: az első (2003-ban) a programozott jövőt, a második (2005-ben) az időtartam tapasztalását, a harmadik (2008 januárjáig) pedig az aktualitás archeológiáját vizsgálja. A most látható kiállítás két kurátora irányítása alatt egy játszótérre változik. STÉPHANIE MOISDON és HANS-URLICH OBRIST egy szabályokba zárt játékot űz 63 játékosal. Az első körben 49 kurátor és műkritikus hív meg 111 művészt azzal a feltétellel, hogy válaszolnak a következő kérdésre: mely művészek nélkül lehetetlen leírni az utóbbi évtizedet? A második körhöz tartozó 14 játékos művészek, koreográfusok, építészek és írók összességéből áll. Feladatuk úgyszintén a legutóbbi tíz év definiálása, azonban nem egy művész, hanem egy kiállítási részleg megnevezésével. Mindez a játék a globalizáció jelenségeit kívánja vizsgálni a nemzetközi kortárs művészetben keresztül, az aktualitások anatómiájának bemutatására törekedve. Azonban a több, mint 100 kortárs művész munkáin keresztül minden más, csak épp a még befejezetlen évtized nem rajzolódik ki előttünk. A biennálé négy, egymástól távoli kiállítóhelye nemcsak a hiányos szervezésre utal, de a fejetlenség és átgondolatlanság egészét példázza. A játékba bevont művészek a kurátorok játékszerévé válnak. Ez a szinte megalázó helyzet – ahol a kurátor kegyes meghívásától függ a művész léte – kitűnően ábrázolja a francia kortárs művészetre jellemző, a műkritikus és művész közötti alárendeltségi viszonyt. A művészet szolgálatában álló intézményrendszer, a privát galériák és azokat tanácsaikkal ellátó műkritikusok vagy kurátorok egymástól való függése egy előre meghatározott művészetet táplál, melyben a galériáknak tanácsot adó műkritikusok által kiválasztott művészek támogatása és kizárólagos bemutatása folyik. A galériák úgy válogatják a képzőművészeti intézményekben diplomázott fiatal művészek között, mintha valamiféle vásáron lennének. A biennálén bemutatott, többségében fiatal alkotók a két kurátor által megszabott játék áldozatává válnak. Az évtizedet behatóan vizsgáló kérdésre való válaszadás kusza és érthetetlen. A főkurátorok és a játékokba bevont 63 alkurátor nem képeznek egységet, és választásaik nem a különbözőség egyéni értékén keresztül való válaszadásra tesznek kísérletet, hanem attól eltérő útra indulnak. Ha megvizsgáljuk, mely művek írják le az utóbbi évtized történetét vagy legalább tesznek arra utalást, csak igen kevés említésre méltót találunk.

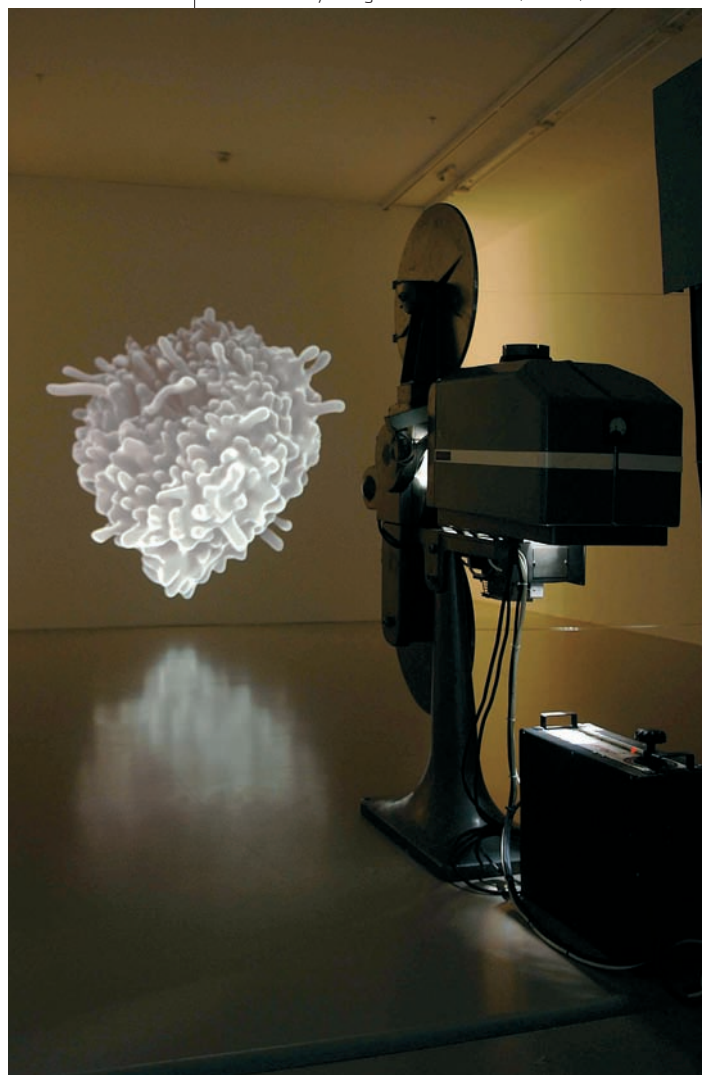
A válaszadók közül az egyik figyelemre méltó művész (Julieta Gonzalez meghívásának köszönhetően) SIMON STARLING. A 2005-ös Turner Prize-ot elnyerő angol művész a múlt, a jelen és a jövő létét, illetve a történelemben sikertelennek minősülő eseményeket vizsgálja. *Befejezetlen munka: részecske kivetítése* című installációja intellektuális megközelítésű, konceptualitásában erős mű. Komplex és szubjektív történetében egy megálmódott kalandot és az időre mutató következményeket tárja fel. A múltat magához szelídítő Starling hidat képez a múlt és a jelen között, és mindezt kritikai érzékkel társítja. A biennálén bemutatott installáció a brüsszeli Atomium példáján keresztül foglalkozik a modernitás kérdésével. Az 1958-as világkiállításra épülő, vasmolekulát megtestesítő építmény az akkor nagy léptékben előrehaladó tudományos felfedezéseket állítja szembe az emberiség sorsával. A 35 mm-es vetítőgépből álló installáció a vasatom

molekuláris képsorozatát vetíti vászonra. A kép mögött rejlő történet az Atomium építésével veszi kezdetét, ahol Broodthaers építőmunkásként dolgozik. A később híressé vált művész felvételeket készít az építkezésről. A 2000-ben restaurált, szimbólumokkal teli építmény történetét kutatva előkerülnek Broodthaers negatívjai, s ebből táplálkozik Starling munkája. Az egyik negatívot megszabadítja annak zselés rétegétől, feltárva mikroszkopikus részecskéit. A vas atomi szinten látható részecskéje nemcsak az építményt behatóan múltat és jelent, hanem az azt hordozó szimbólumokat is elénk tárja, mint a modernitás technológiai fejlődéséből vagy a globalizációból adódó negatív hatást. A vasatom végtelen struktúrája és labirintusszerű alakja nemcsak az idő mindezen formáira, hanem az időt kitöltő emberi sorsra is utal.

A globalizáció hatását veszi alapos vizsgálat alá BRIAN JUNGEN kanadai művész is, ipari tárgyakból készített, új jelentéssel bíró szobraival és installációival. Ezek az átformált tárgyak a primitív társadalmak alapvető vallási eszközeinek felelnek meg. A biennálén bemutatott, golftáskákból készült totemek a gazdasági

Simon Starling

Work in progress: particle projection (loop), 2007, 35 mm-es film vetítése
Courtesy Neuger Riemschneider, Berlin, British Council





Brian Jungen
 Installáció, Biennale de Lyon, 2007

a leereszkedő lift alatt. Ez a többdimenziós tapasztalás bizonytalanságot és félelmet kelt. A gyémántbányák környékén felnövő Webb nemcsak közvetlen környezete leírására törekszik, hanem a kapitalista rendszer áldozatait, a bányamunkások bizonytalan sorsát is bemutatja. Ezen keresztül világít rá a kapitalista rendszer igazságtalan és perverz oldalára, ahol a sötét mélybe ereszkedő munkások fillérekért kockáztatják életüket azért, hogy luxuscikkek gyártásához szükséges alapanyagot termeljenek ki. A sötét mélyben való elszigeteltség nemcsak a globalizáció eredményeként megélt érzést, hanem az abból adódó létbizonytalanságot és félelmet is kifejezi.

A 21. század első tíz évével foglalkozó biennále leginkább a globalizáció meglévő hatásait mutatja be, az új század tendenciáinak leírása korainak bizonyul. Hiszen nemcsak a már megtörtént hét évből nem vonhatóak le nagy következtetések, hanem a még előttünk álló három év is hiányzik mindehhez. A biennále a már meglévő leírásán felül nem mond többet – beéri a múlt vizsgálatával anélkül, hogy az évtizedet leíró tendenciákat mélyebben kutatná.

Claire Fontaine
 Installáció, Biennale de Lyon, 2007



tömegtermelés új bálványaivá válnak. Modern életünkben hiányzó spirituális tevékenységünkre utaló tárgyakat épít olyan jelképekből, melyek a gazdasági jólét és a fogyasztás alapelemeit alkotják. Ezek a mindennapi státuszszimbólumokba rögződött tárgyak Jungen kritikai szemléletének hordozóivá válnak. A gazdaság állapotát felmérő művész korunkból táplálkozó és azok problematikáját kifejező ikonográfiát alkot. Mindezt a mindennapi tárgyvilágból (a műanyag étkezőtálcától kezdve a gyári varrósztalon keresztül) merítve tárolja, melyben nemcsak a fogyasztás, hanem annak negatív hatása is megnyilvánul. A minimalista módon bemutatott ipari tárgyak társadalmi igazságok kritikai eszközévé válnak, ahol a gépek általi termelés elnyomja az emberi kéz erejét és a kulturális eredetiség elveszik az uniformizációban.

A tárgyakat fogalmazza újra – kisebb mértékben – a francia CLAIRE FONTAINE nevet viselő művészkollektíva is. Itt azonban a globalizáció vizsgálata a nemzeti értékvilág megkérdőjelezésén keresztül folyik. A 17 tagú csoport egy egész kiállítóteremnyi helyet kapott. Installációjukban a fejjel lefelé rögzített zászlók nemcsak az utóbbi évtizedben felerősödő, nemzetek közötti függőséget tudatosítja, hanem az abból adódó túlzott nemzeti öntudatra is utal. Zászlóik nem lobognak szabadon a szélben a szabadságra utalva, sőt, kék-fehér-piros sávjaik színüket veszítik, átalakulva egy mindinkább ismeretlen nemzet emblémájává. Sárral bekenve zászlók egyúttal a nemzeti hazugság és szenny, a jelen nemzetvesztettségének jelképei. A kiállítóterükbe helyezett, műanyagpalackokkal teli utcai szemetes az emberiség által felhalmozott szemétre utal. A fogyasztói társadalom szemétermelése és annak eltüntetése a tisztaságot és érintetlenséget sugárzó tárgyban ölt formát. Mintha az a szemét nem is a mi mocskunk lenne, hanem valami idegen nemzeté – mondjuk a globalizáció nemzeté. Bár Claire Fontaine a ready-made elveit vallja magáénak, összességében nem tudja a művészet hasznos eszközévé tenni, hiszen a ready-made mai értelmezése az aktuális kontextusban elveszik, kifejezőereje nagyban csökken.

A dél-afrikai JAMES WEBB a globalizáció és a szabadkapitalizmus problémájára a művészet újabb eszközeivel világít rá *Black Passage*, azaz *Fekete átjáró* című hanginstallációjában. Egy alagútszerű sötét térbe helyezi a Johannesburg melletti aranybányába leereszkedő liftet. A tér és a hang hatásosan egészítik ki egymást, fokozva a mű dramatikáját. Terei tapintható határokat szabnak, melyben kiszámíthatatlanul beszorított helyzetbe kerül a néző, aki a sötét térben elbizonytalanodik, és akarva-akaratlanul az egyre felerősödő hang nyomása alá kerül. Az alagút mélyére érve észleljük csak, hogy egy liftakna mélyén állunk

Ligetfalvi Gergely

Félig szabad (Semilibertà)

Paolo Grassino kiállítása

📍 **Galleria Giorgio Persano, Torinó**
📅 **2007. október 1–2008. január 19.**

A torinói galériába lépve steril, hideg világ nyílik meg előttünk. A kapu viszont, amely belépésünkkor fogad, hiába átlátható, mégis áthatolhatatlan: ugyanis a termet, amely szemből, az előtérből nyílik, padlótól plafonig vízszintes irányban húzódó krómácel csövek zárják el hézagosan. Oldalt, a falról neoncső kék fénye villog – épp annyira irritáló, mint a néhány percenként megszólaló auditív aláfesztés: az elektromosság felerősített zúgása. Akkor hallhatunk hasonlót, ha kietlen lakó- vagy gyártelepekre vetődünk éjszaka, és életveszélyre figyelmeztető áramszekrények mellett haladunk el. A tükröződő, vibráló kék fény aura-féleséget kelt. Azonban ez, a benjamin reprodukciónak utáni képként, csak az elpusztult elevenség műszerek generálta szimulációja.

Így hát szemből nem közelíthetjük meg a kiállítás többi termét, mint ahogy a második, oldalról nyíló terem két szoboralakjával sem kerülhetünk szemtől szembe kapcsolatba. A cementből készült figurák arctalanul köznapiak. Emberforma testüket teljes magasságban a laboratóriumi világ szabályos rendben sorakozó vascsövei járkálják át. Talán mintavétel céljából hatoltak a testbe száoptykájú kamerával, és lézersugár metszette az elektronikus fürkész útját? Vajon rákot, AIDS-et vagy másmilyen betegséget kutattak? Vagy ennek álarcá mögött csak személytelen tudományos kíváncsiság, esetleg misztikus, félelmeiktől homályos pszichológiai háttér szerkezet lappang; az élet titkának megragadása? Nem találták meg, amit kerestek. Bele-belenézünk a három méter hosszú csövekbe: mindhiába, hiszen csak a fehér falat, a mikroszkópba tett üres tárgylemezt láthatjuk – ezen az úton megközelíthetetlen az individualitás.

Érdemes felidéznünk Walter Benjamin szavait, aki a megelőző korok és a technikai sokszorosíthatóság kora közötti szakadás leírásához bevezeti az aura

fogalmát, amelyet egyszer így határoz meg: „...definiáljuk egy valamely távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is.”¹ A műalkotás és minden individuálisan, saját egyediségében megbonthatatlanul zárt létező, nemcsak hogy híven nem megismételhető – reprodukálhatatlan, klónozzhatatlan –, hanem saját lényege szerint áthatolhatatlan. Benjamin a mágus és a sebész példájához fordul hasonlóan: „A sebész egy olyan rendszer egyik pólusát képviseli, amelynek másik pólusán a mágus áll. A mágus magatartása, aki kézzel és szavakkal gyógyítja a betegeket, különbözik a sebésztől, aki műtétet végez a betegen. A mágus fenntartja a természetes távolságot önmaga és a kezelt beteg között; pontosabban ha – kézzel és szavakkal – egy keveset csökkent is a távolságon, nagyon megnöveli azt tekintélyével. A sebész fordítva jár el: csökkenti a távolságot a kezelt személyhez, annak belsejébe hatolva, és csak kevéssel növeli ezt – azzal az óvatossággal, amivel a szervek között mozog. Egyszóval: a mágussal ellentétben (aki pedig még a gyakorló orvosban is benne rejtőzik) a sebész lemond a döntő pillanatban arról, hogy betegével mint ember álljon szembe, inkább operatíván hatol testébe.”² Az emberi testet elidegenítő, tárgygyá tevő művészeti eljárásra az operatív tevékenységét hozza példaként Benjamin: „A festő munkájában megőrzi a természetes távolságot tárgyhöz, a filmoperatív viszont mélyen behatol az esemény szövétébe.”³

Behatoltunk az emberi testbe, ez a behatolás azonban egyáltalán nem intim vagy bensőséges: a harmadik terem két szobrához az emberi test belsősegeiből merített inspirációt Grassino. A terem egyik sarkában a falra rögzített *Busto*: szürke alumíniumöntvény. A csontvázrészlet az emberi mellkas méretarányos imitációja, rajta törékeny korall- vagy cseppköndákra emlékeztető, apró nyúlványok. Büszt lehetne, faragott vagy öntött személyábrázolás, mellszobor; ám a *Busto* csak az anatómiai szerkezetet reprezentálja. A terem átlós sarkában a *Madre* vörös farönk-felsőteste tornyosul, míg roskatag törzse és műanyaggal bevont ágak alkotta tagjai majdnem öt méter hosszan terítik be a kiállítótér padlóját. A *Busto* szürkeségével a csontvázat jelenítette meg; a *Madre* pedig a testet behálózó artériák és idegrostok formáját öltött élőlény alakja. Gian Alberto Farinella olyan nautilus-hoz hasonlított a *Madre*-t, amely sötét és hideg mélytengeri vizekből vetődhetett a kietlen és néptelen partra.⁴ Mozdulatlanul fekszik, ernyedte szervezete halottnak tűnik. De mozdulatlansága minden, csak nem megnyugtató: mintha tekervényeibe bármikor visszaköltözhetne az élet. Lehet, hogy csak arra vár, hogy a *Busto* egy kis időre elterelje róla a figyelmünket: bestiálisan okos ragadozó, aki érdeklődésünket megragadva próbál törbe csalni. Csalétké a zsákmányul



Paolo Grassino
Semilibertà, 2007,
cement, gyanta,
alumínium,
176 × 75 × 300 cm
Courtesy Galleria
Giorgio Persano
Fotó: Paolo Pellion,
Torino

ejtett áldozat lecsupaszított teteme. A maradvány csontjait a *Madre* savai marták, a kémiai reakcióktól felhabzott felszínükön a csontmész. Talán már a lábunkig ért alattomosan tapogatózó, vörös csápjaival, hogy felkészhasson ránk, és a sarok, a térd és az ágyék lágy párnáiba fúródva fonja be a csontjainkat, hogy sisteregve eméssze fel testünkről a húst.

Éppen csak megfordul a fejünkben ez a lehetőség, már nyugtalanul hessegetjük is el. De mostantól egy pillanatra sem veszítjük szem elől a *Madret*, egészen addig, amíg nem léptük át a negyedik, utolsó terem küszöbét. Ekkor ismét az arctalan cement-szimulákrumok várnak. Ugyan az a figurák anyaga, szintúgy ruházatuk: jellegtelen, egyenes, hosszúszerű nadrág és rövidujjú póló. Kórházi egyenruha lehet: valószínűleg műtéten estek át, és most a kórteremben próbálnak regenerálódni. Egyikük különösen elesett: állni sem tud még igazán, most egy széken ülve próbál takarékoskodni a rendelkezésére álló energiával. Nem tesz jót neki az operációs termék környezete, ahol anynyira uralkodó a lecsupaszítotttság, hogy a szék is, megfosztva támlájától és ülésétől, pusztavázzá vált. Ha ebben a sívár környezetben legalább beszélgetéssel tölthetnék az időt, biztos kellemesebben telnének a lábadozás végeláthatatlan napjai. De hiába a testek közelsége, és a láthatóan túlfokozott kommunikációs szándék, nem olvashatják ki a másik szeméből a fájdalmat vagy a gyógyulás reményét, nem nyithatják szőlásra szájukat, nem hallhatják a másik hangját, és ismeretlen nekik a bőr megviselt sápadtsága. Cementtestükbe fúródva egyforma alumíniumtölcsérek burjánzanak, szétszóródva tenyésznek egész felsőtestükön, fejükön, az egykori kapcsolatteremtő csatornák; a fülek, a szájak, a szemek helyén.

Könnyen lehet, hogy e két alak létezésének célja mostanra már nem több, mint az adatközlő rendszer tevékenységének abszurd fokozása, és maguk fertőzték meg testüket az inputokként szolgáló eszközök rákszerűen burjánzó vírusával, hogy mindjobban megfeleljenek a kommunikáció extázisának. „A műveltetés kényszeréből következik a műveletek paradoxona: (...) jobb, ha semmi mondanivalónk sincs, mert úgy jobban lehet kommunikálni.”

Paolo Grassino
Semilibertà, 2007,
gipsztábla,
alumínium,
neon és hang,
változó méret
(358 × 654 × 54 cm)
Courtesy Galleria
Giorgio Persano
Fotó: Paolo Pellion,
Torino



„A kommunikáció és az információ esetében elkerülhetetlen a következtetés: a legjobb és leggyorsabb továbbításhoz az kell, hogy a tartalom a transzparencia és a jelentéktelenség határán legyen” – mondja Jean Baudrillard.⁵ Lehet, hogy régen nincs már semmi közlendőjük, csak tölcserkagylóikkal próbálják befogni a lehető legtöbb információt, egyfolytában egy hangra várva, amely sosem szólal meg?

„Világunk már nem a növekedés, hanem a kinövés világja. A burjánzás társadalmában élünk, olyan valamiében, amely egyre csak növekszik, s már nem mérhető a saját céljaihoz, amely önnön meghatározására való tekintet nélkül fejlődik, amelynek az okozatai az okok megszűntével sokasodnak, és amely a rendszerek nem várt elakadásához, kóros túlfeljlődés, túlzott működőképesség és telítődés folytán fellépő működési zavarhoz vezet. Mindez leginkább a rákos metasztázishoz hasonlítható: a szervezet működésének játékszabálya hatástalanná válik, s így egy adott sejtcsoport érvényre juttathatja ellenállhatatlan és gyilkos életképességét, ellenszegülhet a genetikai parancsoknak, és szaporodhat a végtelenségig. Mindez már nem is veszélyes folyamat: a válság mindig az oksággal függ össze, abból ered, hogy megbomlik az egyensúly ok és okozat között, megoldása pedig az okok kiigazításával lehetséges vagy nem lehetséges. A mi esetünkben ezzel szemben maguk az okok válnak olvashatatlaná, s adnak helyet a folyamatok fölerősödésének a légüres térben.”⁶ Baudrillard e passzusa alkalmas kiindulópontnak tűnik ahhoz, hogy nyomába eredjünk a kilencvenes évek bizonyos alkotói törekvéseinek, amelyeket a *Bio-tech art* kifejezéssel nevezhetünk meg. E tendencia művészei egy olyan poszt-indusztriális világképre reflektálnak, amelynek technicizmusa túlhaladta már a pusztán gépi mechanikát. Így az alkotók a DNS-térkép, a genetika, valamint a nanotechnológia ismeretének birtokában már a test teljes átalakulásának és átalakíthatóságának – egészen a sejtek szintjén történő computing-ig – ritkább esetben előnyeit, gyakrabban viszont az embertelen utópia felé távlatokat nyitó lehetőségeit vizionálják pszeudo-tudományos, minimalista, nagyfokú technikai igényességgel kivitelezett művekben. Akik e világkép művészi feldolgozásai kapcsán a tudományos haladás eszméit üdvözlnek, kissé viasz helyzetbe kerülnek – hiszen milyen lehet az a művészet, amely kritikátlanul, fájdalom nélkül, sőt, még vígan is mond le a személy egyszerűségéről, hogy egy olyan rendszert mutasson fel, amelyben az egyén nem több, mint meghatározott biológiai értékek és szabályok együttállásának kiszámolható és megtervezhető eredménye?

Ebből a szempontból volt tanulságos a 2007-es *Ljubljana Triennále*, ahol kizárólag technológiai, túlnyomó részt pedig a bio-tech art szellemiségében fogant műveket vonultatott fel a kurátor JURIJ KRPAŃ. ⁷ Emblematikusan mutatja meg a gyökeresen eltérő értelmezéseket POLONA TRATNIK szlovén művésznő *Unique* című installációja. A *Unique* egy laboratórium, ahol a minimalista design-berendezés polcain petricsészékben az emberi test mikroorganizmusai tenyésznek. KrpaŃ a művet a valódi élet – azaz nem valamilyen leképezési eljárás révén létrejövő, halott imitáció – kiállítótérbe kerüléseként interpretálta. Nekem Tratnik labo-

1 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. in: Kommentár és prófécia. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 308. o.

2 I.m.: 322-323. o.

3 U.o.

4 Szövege megtalálható a Galéria honlapján: www.giorgiopersano.org

5 Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997

6 I.m. 32. o.

7 5th Triennial of Contemporary Slovenian Art U3. Moderna galerija, Ljubljana, 2006. december 28–2007. március 4.



Paolo Grassino
Travasi, 2007,
cement, gyanta,
alumínium,
182 × 80 × 53 cm,
134 × 66 × 72 cm
Courtesy Galleria
Giorgio Persano
Fotó: Paolo Pellion,
Torino

ratóriuma a portré hiányának jeleként nyert értelmet. A dél-koreai HYUNGKOO LEE Velencében kiállított anyaga egy pszeudo-tudományos művészi kutatóprogram bemutatása. Hyungkoo Lee különféle, néhol mulatságosan, néhol viszont csak pusztán torz lények anatómiai pontossággal és igényes alapossággal kivitelezett csontvázait alkotja meg. Központi installációjában a társadalmi konfliktusok is megjelennek: egy macskaszerű csontváz egy jóval kisebb egérére vetődik épp – a génsébszeti beavatkozások révén létrejövő, előnyös tulajdonságokra programozott csoport könnyedén bánik el a kevésbé (túl)fejlettekkel, akik gazdasági helyzete nem teszi lehetővé hasonló szolgáltatások igénybevételét, vagy esetleg – és ez talán még borúlátóbb helyzetkép – világnézeti okokból, személyes meggyőződésből utasítják el az embertelennek tartott beavatkozásokat – mindhiába.

GRASSINO torinói kiállításának műveiben a protézisek szervezetet átalakító működését látjuk megjelenítve. A torinói szobrász egy olyan negatív utópiát önt formába, melyben a művi beavatkozások és implantátumok a nyolcvanas évek tudományos-fantasztikus irodalmából, például a *Mona Lisa Overdrive*-ből ismert cyborg-szerű lények születéséhez, vagy inkább kifejlődéséhez vezetnek. E hibrid lények származása azonban legtöbbször még mindig organikus: a csontokat is alkotó mészből és agyagból – az ipari szennyeződéstől megfeketedett 'porból és hamuból – öntötte a *Semilibertá* cement szoboralakjait, míg a *Madre* vázát fából készítette. A huszadik századi olasz művészeti gondolkodás de Chiricóval

születő eleme a kulturális, majd az ebből kibomló civilizációs metafora, mely az arte povera alkotóinál válik központi fogalommal. Grassino ebben a tradícióban állva fogalmazza meg a késő ötvenes évekből származó paradigmátikus kérdésre – természet és ipari társadalom kapcsolata – kortárs, posztmodern választát.

Mind az anyaghasználat, mind pedig a kulturális és tematikus közelség miatt érdemes összevetni a *Madre*t az arte povera egyik fontos művésze, GIUSEPPE PENONE az idei Velencei Biennále olasz pavilonjában bemutatott ambient-jével.⁸ Penone nyers bőrt húzott széles, vastagon barázdált kergű fatörzsekre, majd száradás után a kéregmintát megörökítő, kemény bőrral futtatta körbe a rendelkezésére bocsátott egykori hajószerelő csarnok falait. A tér közepén fagerenda fekszik, ebbe keskeny eret mélyített hosszan, és fenyőgyantával csurgatta tele. Az egész dokképület gyantától illatozik, és érezhetően melegebb itt, bent a hőmérséklet – hiszen egy élőlény belsejében járunk. Még a lábunk alól is elvész egy idő után az egyenletes talaj: a fektetett fagerenda mentén a halványszürke márvány kockalapokba szabálytalanul kacskaringózó mintázatot vésett Penone; ha a bejárat felől nézünk a terembe, látjuk, hogy kört formál a márványlapokon az ereket követő barázdák határa: a mintázat éppúgy fakorona, mint állati vagy emberi agy. Megnyugtató itt lenni, békét áraszt a testmeleg környezet; jó pár látogató leül a padlóra, hogy néhány csendes percig a gyantaillatban gyűjtsön erőt a Biennále műalkotás-dömpingjének további befogadásához. Penone a hatvanas években kezdett elidegenedni, ipari formaszabványba kényszerített természeti tárgyak visszaalakításába: fagerendákat faragott vissza úgy, hogy az építkezésekhez használatos, szabályosra hasított gerendák a szobrászi beavatkozás révén újra vékony, élő fatörzs, és belőle kinövő ágkezdemenyek benyomását keltették. Penone stratégiája a visszahódítás – a re-territorizáció. Vele szemben Grassino nem hátrafelé lép, hogy egy régevvolt állapotot idézzon meg, hanem a jövőbe tekint, és olyan negatív utópiát teremt, amelyben elviselhetetlen lenne élni – és amely azért annyira aggasztó, mert túlzás nélkül elmondható róla, hogy parabolisztikus vízióját a közelmúltból induló fejlődésvonalak rajzolják ki. E vízió legnyugtalanítóbb vonása, hogy annyira embertelen, hogy már a félelmetes jelző sem illik rá igazán; inkább közömbös a létezés emberi aspektusa iránt. Ha ebből az irányból közelítünk a *Madre*hoz, el kell, hogy hagyjuk a GIAN ALBERTO FARINELLA kijelölt interpretációs ösvényt – mely vérengző, női szörnyként állítja be a művet –, és a transzszexualitás baudrillard-i fogalma felé érdemes fordulnunk, hogy az intimitást és az erotikát elvesztett szexuális működés allegóriáját lássuk ebben a huszonegyedik századi Mátkában. Ekkor viszont nem csak az aggregény *Busto* az áldozat, hanem a *Madre* is: mindkettőjüket a természeti gyökerét vesztett, az adekvát okságtól elszabadult, saját teljesítménye fokozásában önmagát felégető, gépi vágy rugóira járó civilizációs – technikai, gazdasági, kulturális, kommunikációs és szexuális – rendszer tette embertelenné.

Grassino mindmáig legjobb műve 2005-ös *Analgesia Y* című szoborcsoportja. A felborult autóroncok körül kutyafalka szimatol. Mind a roncsokat, mind a kutyatesteket vastag, fekete, szorosan feltekert műanyagszál borítja. Ugyanabból az éjsötét anyagból születtek a feszesen húzódó izomzatú állatok, mint az autódarabok – a pusztulás utáni, romjaira hullott, poszt-indusztriális társadalom maradványai. Az *Analgesia Y* legjellemzőbb minősége az elegancia: ritka, hogy olyan heterogén elemeket, mint a géproncsok és az élőlények, egy művön belül ennyire eredendőnek ható, hűvös egységbe ötvözzön valaki. Ezek a húzódó kutyák már nem az ember hú társai, hanem a romokon tenyésző, a megváltott körülményekhez adaptálódott túlélők. Ha véletlenül egy ember vetődik a környékükre, kicsit felszegik a fejüket, tágabbra nyílnak az orrlukaik, és magasfrekvenciájú, alig hallható, sípoló hangot hallatnak. Az embert, bármennyire is retteg és menekül előlük, nem támadják meg. Nem erednek a nyomába, hogy elejtsék és felfalják – emésztésük alkalmatlan már arra, hogy szerves tápanyagokat dolgozzon fel. Nyugodtan állnak. Ha szemükbe néznénk, mielőtt újra lehajtott fejjel folytatnák a roncsok alatt a szimatolást, azt olvashatnánk ki belőlük, hogy talán egy távoli, nagyon távoli ősök jelent meg nekik, és azt hiszik, biztosan szellemet látnak.

⁸ Giuseppe Penone művéről fénykép és leírás található Mihálycsa Erika: *Gondolkozz az érzékeiddel* című biennále beszámolójához csatolva: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=736>

Giacometti műtermében és a Maeght Galériában

Vámos Éva párizsi beszélgetése Isabelle Maeght-gal

✦ **Vámos Éva:** A párizsi művészvilág újra Giacometti-lázban ég. Egyszerre két helyen, a Beaubourg-ban és a Bibliothèque Nationale-ban nyílt meg kiállítása, és a gyalogló Párizsban zsúfolt ház előtt vetítik a róla és kortársairól szóló filmeket. Vajon közelebb jutunk-e az alkotás rejtélyéhez – ha mindezt megnéztük, és elolvastuk a legrangosabb folyóiratok legújabb Giacometti-számain, vagy a Giacometti testvérek „rejtett” történetéről szóló könyvet? A kiállításokon nemcsak az ő általa készített portrékat, hanem Brassai, Robert Doisneau és a többiek róla készített fotói láthatók. A Centre Pompidou kiállítóhelyiségeiben és mozijában Giacometti műterme elevenedik meg – előkerültek a művész versei és feljegyzései, vázlatai és a kész művek. Különleges világáról, műterméről, az alkotás folyamatának mélyebb összefüggéseiről Sartre lírai esszéje után Jean Genêt írt egykor. A kiállításához kapcsolódva mutatták be a Giacomettiről 1962-ben forgatott dokumentumfilmet és a galériás és könyvkiadó Maeght család történetét most először bemutató mozit: első galériájuktól a Saint-Paul de Vence-i Múzeumig. A bemutató után ISABELLE MAEGHT-ot, a galéria és a múzeum vezetőjét kérdeztem először a kezdetekről.

✦ **Isabelle Maeght:** Arte-nak nevezték el Cannes-ban első kis galériánkat a nagyszüleim, AIMÉ és MARGUERITE MAEGHT, s 1936-ban nyitották meg.

Giacometti szobrok a Fondation Maeght kertjében ■ Saint-Paul de Vence
Fotók: Erdősi Anikó



Az inkább csak a környékünkön ismert festők után hamarosan Pierre Bonnard-ral, majd Henri Matisse-szal is kapcsolatba kerültek. 1945-ben már Matisse műveivel nyitották meg új párizsi galériájukat, ahol hamarosan saját folyóiratuk is kapható volt. 1947-ben a Galerie Maeght rendezte Bretonnal és Duchamp-mal a szürrealisták második nemzetközi kiállítását. Az alapítvány Dél-Franciaországban, Saint-Paul de Vence-ban 1964 óta működik. Egész családnak szenvedélyesen szereti a modern művészetet, és így a Fondation köré gyűjtöttük magukat a művészeket is. Sokat voltunk együtt Giacomettivel, Chagall-lal, Calderrel és Miróval, vagy a következő nemzedékből Tapiès-szel vagy a magyar származású Fiedlerrel. És persze költők és zenészek is jártak hozzánk: rendszeresen összejöttünk Prévert-rel, de járt nálunk nyári kerti koncerten Duke Ellington, John Cage és Karl-Heinz Stockhausen is.

Giacometti már ismert volt, amikor hozzánk jött – szeretett nálunk lenni, mert érezte, hogy hiszünk a művészetében, és elköteleztük magunkat mellette. A mostani Giacometti kiállítás nagyon jelentős és szép a Centre Pompidou-ban, de azért van valami hiányérzetem.

✦ **Úgy érzi, hogy közelebb kerültek a művészekhez Saint Paul de Vence-ban, a múzeumban?**

✦ Ott a művészekkel közösen alakítottuk ki a tereket – Miró *Labirintusával*, Braque az üvegablakokkal – és mindebben persze fontos szerepe volt Giacomettinek, aki a nagy udvarban saját maga jelölte ki minden egyes szobra helyét, és ehhez azóta is tartjuk magunkat. Művész-barátaink tették olyan mozgalmassá a Fondation Maeght életét. Hiszen ők lendítették át bennün-





Miró szobra a Fondation Maeght kertjében ■ Saint-Paul de Vence
Fotó: Eln Ferenc

ket is egy-egy nehezebb időszakon, amikor esetleg elbizonytalanodtunk és kételkedtünk abban, hogy jók-e az elképzeléseink, és persze mi is tudtuk segíteni őket. Most is folytatjuk ezt a hagyományt, velük együtt alakítjuk életünket, és a művészet minden ágát felölelő programokat.

✖ *Végül itt megvalósult André Malraux álma a Múzeumról!*

⊕ Malraux nagyon szeretett itt lenni, magával ragadta az, ahogyan a természet és épített környezet, a szobrokkal, festményekkel együtt lélegzik. Itt minden szabad – és ez ösztönzi újabb alkotások születését. Költők, filmesek és zenészek találkoznak nálunk a szobrászokkal, beszélgetünk, együtt vacsorázunk. Sohasem fogom elfelejteni azokat a pillanatokat, amikor festő barátaink megengedték, hogy belépünk a műtermükbe: hiszen ez az ő legrejtettebb világuk. Láthattuk, ahogyan a színeket keverték, ahogyan a képeket komponálták. Chagall egyébként azt mondta, hogy a színek mágiája egyszerűen vegykönyha. Sohasem volt elégedett – mindig valami még jobbra törekedett –, meg is mondta, hogy ő már csak ilyen örök elégedetlen. Én pedig még gyerekfejjel tanultam meg nagyapámtól, hogy az igazi művészek sohasem nyugszanak, mindig jobbat szeretnének. Bonnard öt évet töltött el egyik nem is túlságosan nagyméretű képével, amíg hajlandó volt kiadni a kezéből. Ezeket a műtermi látogatásokat most a családi archívumból elővarázsolt képek segítségével is láthatják majd a dokumentumfilmekben.

✖ *Párizsban a még mindig a híres – Agnès Varda által is megörökített – Daguerre utcában van a nyomdájuk?*

⊕ Igen, most is ott készülnek a kiadványaink. Nagyapám egyetlen diplomájában ez állt: litográfus. Nagyon szerette a nyomdát. Az útlevelében is azt szerepeltette, hogy könyvkiadó. Apám már egyenesen a családi nyomdába született, majd 1964-ben saját nyomdát alapított. Mindannyian nagyon szerettünk ebben a légkörben dolgozni, ahol a művészek szabad kezet kaptak, közösen kísérleteztek újabb lehetőségekkel: nem kellett félniük, hogy mennyi időt vesz a munka igénybe, és hogy mi lesz ennek az ára. 16 éves koromtól én is nyomdászként dolgoztam, 20 éven át. A fiam pedig könyvkötő lett – és ugyancsak nálunk dolgozik a nyomdában. Azt mondanám, hogy eredendően festék folyik az ereinkben. Erős vágy él bennünk, hogy láthassuk, hogyan alkot egy-egy művész, hogyan hoz létre a gépekkel, a munkásokkal közösen egy-egy könyvet vagy litográfiát, vagy plakátot. Amikor kinyitunk egy könyvet, még mindig meghatódunk a festék, a ragasztó és a papír illatától.

✖ *Említette, hogy körükhöz tartozott a magyar származású François Fiedler is.*

⊕ Fiedler a háború és az üldöztetések elől jött Magyarországról Franciaországba. Itt részt vett az ellenállásban. Sikerült elkerülnie a deportálást. Tulajdonképpen Miró fedezte fel egy munkáját a képkeretezőnél, és szólt nagypapának, hogy nézze meg, mert nagyszerűnek tartja. Aimé Maeght a legjobb pillanatban érkezett a művészhez, aki – mint később elmondta – ott állt egy fillér nélkül. Rendkívül igényes művész volt, úgy élt a műtermében, mint egy remete. Nem fogadott sem fotóst, sem újságíró – pedig nagyszerű, és rendkívül új módon alkotó festő volt. Nála a valóság látomásokká lényegül, világa fájdalmasan szétszakadó, de megszállottan keresi a fényt. A filmünkben is szerepel az a különleges kép, amelyen hatalmas lángcsóva látható, és amelyet Aimé Maeght halálhírére festett egy éjszaka. Sokáig nem is tudtunk róla, míg csak húgomnak nem adta nászajándékba. Fiedler, egészen 2002-ben bekövetkezett haláláig, a körünkben maradt. Nagyon hittünk benne, és továbbra is valljuk, hogy rendkívüli művész, akinek sajnos még nincs meg a helye sem a francia, sem a magyar művészet történetében.

✖ *A párizsi Maeght galériában a télen különleges kiállítást láttunk, mert MANOLO VALDÉS festményei sajátos módon végigvezetnek bennünket az egész modern művészeten, de visszanyúlnak régebbi korokba is.*

⊕ Manolo Valdés festő és szobrász – az egyik legnagyobb kortárs spanyol művész, bár New Yorkban dolgozik. 1964-től az „Equipo Cronica” nevű csoportban működött JOAN A. TOLEDO és RAFAEL SOLBES-szal együtt. Már akkor is mindenfajta társadalmi igazságtalanság, az erőszak, a cenzúra ellen léptek fel műveikkel, amelyekben visszanyúlnak a művészettörténet legnagyobb mestereihez. Kiállításai címe is elkötelezettségükre utal, mint például: *Politika és kultúra*, vagy *Eros Spanyolországban*. 1981 óta egyedül viszi tovább Valdés ezt az örökséget. Reflexiói a festőművészek lehetőségeiről, hatásukról Velasquez *Las Meninas* című művéből indulnak ki. De a 20. század számos jelentős művéhez is készített hommage-okat. Sajátos kontextusban jelennek meg Klimt, Miró, Matisse, Warhol és Jasper Johns parafrázisai. Tiszteleg mindazon művészek előtt, akik segítették őt alkotómunkájában. Fantasztikus szobrokat és kollázsokat is alkotott ebben a szellemben. Hiszen minden igazán erős művészet képes lehet arra, hogy együtt éljen ilyen karakteres művekkel. Léger művészete is érintkezik a római freskókkal – és mindezt megjeleníti Valdés is. Tehát szakít a hagyományos művészettörténeti felfogással, és képessé teszi műveit erre a fajta harmonikus együttélésre. Rendkívüli erejű és nagyszerű művek ezek, amelyeket 1978 óta állítunk ki Párizsban, Barcelonában és Saint Paul de Vence-ban.

Stóhr Lóránt

Képerő

TEMPS D'IMAGES – Képek Ideje Fesztivál

➔ Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest ¹
 ➔ 2007. november 5–24.

A film korai teoretikusai a mozi feltalálásától fogva azon igyekeztek, hogy határozottan megkülönböztessék a mozgóképet a színházról. Irigylésre méltó az a buzgalom, amellyel a film emancipációjáért harcosan küzdő elméletalkotók és a velük vállt vállnak vetve küzdő rendezők minduntalan vissza-visszatértek ezen esztétikai problémához, váltig bizonygatva, hogy a mozi nem lefényképezett színház, aminek megállapítása a vágás és a plánozás húszas évekre kifejlesztett kifinomult technikái láttán nem tűnik nagy kunsztnak. A korai elméletalkotók bizonyára zavarba jönnének, ha azt látnák, hogy az ötvenes évektől kezdve a kísérletező kedvű, igazán eredeti filmesek, Ozu, Godard, Dreyer, Fassbinder vagy Greenaway, sorra visszatérnek a nagy ellenség, a tekintélyt parancsoló előd, a színház technikáihoz és a színpadias formákhoz. Hát még ha azt látnák, hogy a teátrum formabontó művészei a színház és a film, pontosabban a színpadi és a mozgóképes formák keverésére, egymásba oltására, szintézisére törnek! A film első száz évén túlesett műélvező számára persze semmi felháborító nincs abban, hogy a művészeti ágak határa kirojtosodik, a film és színház közti határvonal elmosódik, ha valamin, akkor inkább azon töprenghetne, hogy miért kellett nehezen körülbástyázható esztétikai álláspontjukhoz körömszakadtáig ragaszkodniuk a korai filmszakíróknak. Aztán jön egy fesztivál, mely mintha kifejezetten a célból született volna, hogy megerősítse a kései kritikust fölényes tudálékosságában, újabb és újabb érvekre fordítható tapasztalatokkal vertezeze fel, amelyekkel alátámaszthatja színház és mozgókép technikáinak átjárhatóságát – ám az előadások éppen ellenkező tapasztalatot szülnek, s így kénytelen az említett kései és ősi érvekhez folyamodni színház és film sajátságosan különböző természetéről.

A *Képek ideje* (Temps D'Images) a mindenféle határokat és központokat elutasító idealizált Európa-képet a művészet nyelvére fordító összeurópai fesztivál, ami – hogy folytassam Jean-Loius Perrier előhangként megfogalmazott gondolatait – a műfaji korlátok áthágását, a látvány és kép dialógusát tűzte ki céljául. A látvány, azaz a színpadi látványosság és a kép, a vászonra vetített mozgókép a fesztivál minden előadásában kétségtelenül párbeszédben álltak egymással, ám hierarchiájukat eltörölni nem sikerült: a dialógusból mindig kiemelkedett az egyik médium, amelyik elsődlegesen irányította a befogadást, s amelyhez képest a másik médium szükségképpen illusztráló szerepet töltött be. A tematikus alapon szerveződő fesztiválok velejárója, hogy a témához lazán kapcsolódó produkciónak is bekerülnek a válogatásba – a helyzet pikantériája, ha a legszínvonalasabb, legizgalmasabb művek éppen ezek. FRENÁK PÁL TÁRSULAT *Instinct – Soha, vagy...* című előadása² is áttűnt a képek idejéből a testek idejébe. A szexuális és agresszív ösztönök működését modellszerű szociális térben (négy férfi, egy nő, a nemi identitás ismerős viselkedésmintáival) újraalkotó táncszínházi előadásnak csupán a kezdetén vetítettek fotókat a színpadi tér meghatározó elemeként működő rámpára, ám a testek megjelenésével a képek eltűntek a színről, ami egységes, tömör, fizikálisan is súlyos színpadi produkciót szült. Az *Instinct* nem lendítette elő a két médium közti dialógust, nem értelmezte újra látvány és kép viszonyát, hacsak a színpadi látvány élőképpé dermedését, ezt a XVIII-XIX. század fordulóján különösen népszerű látványosságot nem értékeljük efféle újraértelmezésként, amellyel Frenák előadása többször is élt: a testeket a térből kiemelő, kontrasztos

világítással hangsúlyozta a látvány képszerűségét. Ám az élő testet eltárgyasító, régtől ismert színpadi megoldás semmiképp nem jelent újszerű kapcsolatot, a párbeszéd kibővülését vetített (mozgó)kép és a térbe vetett emberi test között.

Az *Instinct* a testet helyezte a kép fölébe, a képet utalta másodrangú, illusztráló szerepbe – míg az összes többi színpadi produkción a kép uralkodott a színpadon a bőrüket vásárra vivő színészek fölött. ERNST SÜSS *Viszonyok* című produkciója a festészet és a fotográfia hagyományos térbeli relációit értelmezte újjá a színpadon. A klasszikus vizuális művészetben figura és háttér viszonya egyértelműen definiált: az alak kiugrik a háttérből, vagy szerves része a környezetének, netán staffázsfiguraként szemléltője a tájnak, amelyben vagy amely előtt megjelenik. Ernst Süss „kísérleti környezeti játékában” alak és háttér viszonya az idő dimenziójának megjelenésével dinamikusán változott, miközben az emberi alak mindvégig háttérszereplő maradt a vetített képhez viszonyítva. Már a játékteret is a mozgásban levő kép és nem a statikus alak határozta meg: a közös tartószervezetre felerősített vetítővászon és vetítógép körbe-körbe futott az előadás alatt, s az általa meghúzott kör határolta a szereplő (MÉHES CSABA) mozgásterét. A fekete öltönyös, sötét napszemüveges előadó gyors, kimért, érzelemmentesen végrehajtott mozdulatokkal váltott át egyik pózból a másikba, melyekben percekig elidőzött, így a vetítővászon állandó körbeforgásához és a képek montázsához viszonyítva kifejezetten statikus benyomást keltett. Saját testén kívül négy fémvödör átrendezésével teremtett új és új konfigurációkat a színpadi térben, amelyek asszociatív – gyakran nehezen értelmezhető – kapcsolatban álltak a vetített képekkel. A vásznon tájképek, városképek, reklámszövegek, számítógépes képernyőkímélőt idéző grafikus képek egymásutánisága a fogyasztói társadalom ironikus kritikáját célozta meg, ám a közhelyes képek, az ellenpontosító montázs és a banális zenehasználat nem tette önmagában élvezhetővé a vetített filmet, míg a statikus és egyszerű színpadi játék kifejezetten nevetségesen hatott. A kép és színész közti viszonyok változtak ugyan – Méhes hol a képek nézőjének tűnt, hol tudattalan kommentátorának –, de igazi kapcsolat, a megértés újszerűsége hiányzott az előadásból.

A színház és film képzőművészeti performance-nál grandiózusabb egyesítésére, egyfajta

¹ További helyszínek: MU Színház, Művész mozi, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Flórián Műhely, SÍN Kulturális Központ

² Králl Csaba: *A semmi ágán. Frenák Pál Társulat: Instinct (Ösztön)*, Balkon 2007/9., 42-43.o.

Gesamtkunstwerk megalkotására törekedett a belga WAYN TRAUB *Maria Dolores* című előadásában. A filmesből lett színházrendező nem tudta megtagadni múltját, és több szálon futó, fordultatos, ironikus-önreflexív játékfilmet vetített a színpad fölötti vászonra. A film Mária és Dolores történetét meséli el egymással párhuzamosan, akik egyaránt viszonyt folytatnak a filmbéli filmet fotografáló operatőrrel. „A film meseszövéseben mindig benne lappang a nézőpontnak ez a kétértelműsége, melynek nincs egyenrangú színházi párja” – írja Susan Sontag,³ s ez élesen kiütözik Traub filmes és színházi elbeszélésének ütköztetésekor. A filmes elbeszélés tulajdonképpen a főszereplője a vásznon csak ritkán látható férfi, aki két nő, a szőke és a barna, a varázslatosan kacér, kiszámíthatatlanul játékos, erős erotikus kisugárzású színésznő és a gondterhelt, megbízható, hűséges barátnő között ingadozik, hol erre, hol arra csábul el, míg aztán egy váratlan fordulat felborítja a logikusnak látszó időbeli és oksági viszonyokat. Az operatőrtől csodálatos módon – egy rosszul sikerült operáció fatális következményei ellenére – teherbe eső Mária saját élete árán is megszüli kislányát, aki nem más, mint Dolores. A lassanként elkomoruló történetet a láthatatlan főszereplő kézikamerázása hozza közvetlen közelbe, ami a természetes, egészen könnyed színészi játék mellett biztosítja az események hitelességét. Ezt a szinte dokumentatív valóság-hűséget ellenpontoszza a súlyos szövetű, rafinált szabású ruhák, a lassú, méltóságteljes, melodramai mozdulatok és a túlradó deklamáció stilizálta színpadi játék, amely – a vetítés szüneteiben – újra meg újra megtöri a film által kiváltott erős érzelmi azonosulást. A színpadi elbeszélés kapcsolódása a filmeshez eleinte csupán analógiás: a jellemeikben a mozgóképes történet főhősnőinek megfeleltethető apácák érzelmi-teológiai harcában nyoma sincs a vásznon a kamera nézőpontjaként megjelenő férfinak. A hideg, szigorú, buzgón erkölcsös Dolores nővér folyton anyjához imádkozik, míg az érzéki, fiatal, tréfás kedvű Mária túlcsoorduló vággyal telve Istenhez szól, aki állítása szerint megjelenik, s egy blaszfémikus – vetített animációval megtámogatott – jelenetben gyermeket is nemz neki. A színházi elbeszélés megismétli a filmes tragédiáját: a színpadi Mária Dolores anyjával lesz terhes, aki belehalt a szülésbe, és gyilkossággal vádolja büntudattól szenvedő lányát. A címben elrejtett Fájdalmas Mária (Maria Dolorosa), akinek szívét átjárja gyermeke elvesztésének kínja, így értelmeződik át a gyermeke világrajövetelébe belehaló anya alakjává. A szexualitás és az anyaság hol humorosan és ironikusan, hol szakrális méltósággal és tragikummal kezelt témája a magja mind a filmnek, mind a színpadi játéknak: a színpad vonja be szentséggel a vásznon látható világias, bohém mai életet, míg a film konkréttá, a hétköznapiakra lefordíthatóvá teszi a zenés színpadi misztériumjátékot. Az újdonság varázsát furcsa módon konzervativizmusával és

katolicizmusával megteremteni igyekvő Traub filmje azonban lényegesen izgalmasabb, mint a kimódoltan szertartásos színpadi dráma – nem ezt ígérte a Traub által villámgyors kézművelővel előadott bravúros kis előjáték –, mely körmonfont párhuzamai ellenére (vagy tán éppen azért), merőben illusztratív látványosság marad a hol játékos, hol megrendítő filmes elbeszélés előterében.

A filmkép és színpadi látvány pusztán egymás mellé helyezésénél eredetibb viszonyrendszert teremtettek azok az előadások, ahol a szereplő és a vásznon közti közvetlen visszacsatolás jött létre. ANDREA BOZIČ *Still life with man and woman* című kétszereplős előadásában a szinte tökéletesen üres színpad egy fehér falakkal kijelölt sarka időről időre a háttérben felakasztott vásznon vetített film részévé vált. A kamera rögzítette a színpadon belüli – a fehér falakkal és felfestéssel kijelölt – színpadra belépő szereplők mozgását, amit előre felvett képsorokra kopíroztak rá. A néző „a valóság” (a színpad fehér sarka) és a „valóságról” készült kép között folyamatosan hasadást érzékelhetett: a képen mindig több van, mint amit a valóságban láthatunk. Bozičot a *Nagyítás* híres jelenete inspirálta, amelyben a fotós az üres parkban céltalanul kattogtatja gépét, majd felfedez egy izgalmas vizuális motívumot, egy férfi és egy nő évődését, nyomukba ered, lesből támad rájuk, és a rémült nő heves tiltakozása ellenére sem hagy fel a fotózással. Az előadásban szétszedett és újrhangszerelt jelenet filmbéli folytatása ad magyarázatot a nő különös viselkedésére: a képek felnagyításakor veszi észre a fotós, hogy a látszólagos évődés egy gyilkosságot leplezett, melyet a fotó öntudatlanul rögzített és felszínre hozott. A valóság és kép közti eltérésnek, a valóság elbizonytalanodásának e klasszikus filmi megfogalmazása Bozič kiindulópontja, s ezt a bölcséleti problémát nem csupán a digitális képalkotás és a színpadi valóság közti feszültséggel illusztrálja a horvát származású koreográfus, hanem a *Nagyítás* kulcsjelenetének átdolgozásával dramatizálja is azt. AIMAR PÉREZ GALÍ a fotós parkbéli mozgását, megrögzött keretezését, kattogtatását, nekilódulásait és bakugrásait, míg SARAH VANHEE az Antonioni filmjében Vanessa Redgrave által alakított nő csábító mozdulatait, kétértelmű hátrálását, elesését, majd a fotózás elleni kétségbeesett tiltakozását reprodukálta. A férfi és a nő anélkül osztozott a színpad terén, hogy találkozott volna egymással – még annyi kapcsolat sem jött létre köztük, mint Antonioni filmjében fotós és a fotó távoli, ismeretlen alanya között.

Wayn Traub

Maria Dolores ■ Fotó: Jókuti György



3 Susan Sontag: *Film és színház*. In: *A film és a többi művészet*. Gondolat, Budapest, 1977. 365.o.



ANDREA BOZIČ
Still life with
man and woman
Aimar Pérez Galí és
Sarah Vanhee

A fotográfus elmélyült kattintgatása közben észre sem vette a nőt, míg a nő úgy menekült egy láthatatlan ember elől, hogy időnként majdnem nekiment a színpadon mozgó férfinak. A megérzések és a fantázia a vászonra vetített birodalmában mégis létrejött a két ember közti kapcsolat: amikor először feltűnik a nő a vásznon, a férfi egy pillanatra elmélázik, mielőtt visszazökkenne egyhangú szerepébe. Bozič a fotó és valóság közti legyűrhetetlen távolság, valamint az eltárgyasító mediális képkalkotás miatt megszakadó kapcsolatokat helyrebillentő, újrászövő képzelet problémakörébe nyúlt bele, ám bármennyire is izgalmas az előadás magja, a dramaturgiai és színészi hibák miatt csírájában elszáradt az alkotás. A két szereplő hosszadalmas és egyhangú felvezetése, a rendkívül egyhangú és megmunkálatlan színészi játék méltatlan Antonioni filmjéhez. A körülményes expozíció után sem fejlődött sehová a színpadi mozdulatsor, a másik jelenlétének megérzése nem változtatott semmit a szereplők viselkedésén. A vászonra vetített kép eközben egyre erőteljesebben elrugaszkodott a színpadi valóságtól: ajtók nyílnak a fehér falon, mögöttük szobák, tágas, színes terek, zöld rét, hullámozó tó vagy tenger, ám a képzelet illetően túlbujáztatását semmi sem motiválta a másik síkon, a színházi térben és a színészi játékban. A képek a színpadon mozgó emberek fölé kerekedtek, akiknek megszakadt a kapcsolatuk életük költői-képzeletbeli dimenzióival. A DON'T EAT GROUP még szorosabb visszacsatolást munkált ki színpad és kép között – bevonva harmadik tényezőként a közönséget is – a *Landscape* című előadásában. Az expozícióban a nézőtérre érkező és a földön helyet foglaló közönséget a társulat fekete ruhás, szerelő kinézetű tagjai agresszíven kamerázták és a színpad felett lógó hatalmas vásznakra vetítették ki a képet, miközben egy dobra ejtett minikamera hangja szólt a szokatlan mozgásképp kíséretében, előkészítve a hangulatot a színpadi rituáléra. Úgy látszott, megfordulnak a szerepek, a nézők lesznek a vásznon látható „híradó” szereplői is, ám egyszer csak a színpadra rángatták a közönség soraiból a kiválasztott áldozatot – PEER KRISZTIÁN alakította a szakrális értelmezést élesen ellenpontoszó

közönnyel és léhasággal a szerepet –, s ezzel kezdetét vette a profán passió. Az áldozatot lemeztelenítették, megkötözték, majd ráerősítették a filmszalaggal vastagon teleszórt padlóról kiemelt és felállított keresztre, miközben fejére, tövisszórú gyanánt apró kamerákat illesztettek, lándzsával újabb kamerákat és mikrofonokat rögzítettek szívére, és mindezt több felvevőgéppel végig rögzítették. A hétköznapi Krisztusa a kamerák kereszttüzeiben, mozgóképek özönében éli meg szenvedéstörténetét, amelynek a tömegkommunikáció profaneitásában elveszik minden szentsége. (Egy balesetben az autóban ragadni, amit tűzoltók feszítenek fel, fűrészelnek szét, s közben mindezt kamera rögzíti, a minden napok egzisztenciális botránya.) A szenvedéstörténetet a vásznakra vetített festményreprodukciók, a művészettörténet ismert keresztrefeszítés-ábrázolásai, továbbá híradóbejátszások tágították egyetemessé időben és térben, miközben mindvégig SÖRÉS ZSOLT erőszakosan kemény és éles, ám kifinomultan sokrétegű zörejenéje szólt. A meglepő, sőt kifejezetten megrázó indítás, ami a kiválasztott keresztrefeszítéséig és a kereszten töltött első tétova percekig egyre erősödő feszültséget teremtett, lassanként alábbhagyott, mert az alkotócsapat nem hozott be új színpadi elemet, hanem áttette a hangsúlyt a passióhoz képest külsődlegesnek, helyenként didaktikusnak ható, vetített képekre. A Don't eat group pontosan ugyanabba a hibába esett, mint Bozič társulata: a téma drámai-teatrális kibontása helyett az egyre burjánzó képekkel (és zenével) próbálta elűtni a játék statikusságát, így a színpadi látványosság egyhangúvá és a képhez mérten szükségképpen másodlagossá vált.

A *Temps D'Images* fesztivál a (mozgó)képek félelmetes erejéről tanúskodott. Az egyetlen produkció, ami megőrizte színpadi látvány autonómiáját, FRENÁK PÁL *Instinct* című darabja, tudatosan kerülte a vetített képet, az előhang (előkép?) szerepére korlátozta a fotográfiát. A fesztivál többi darabjának felemás sikere – helyenként egyenesen kudarca – viszont aláhúzza azt a komoly posztmodern teóriákkal megtámasztott eszmét, hogy a technikai eszközök által biztosított távolság vonzóbb a másik ember közvetlen tapasztalatánál. Ennek következtében már nem a filmet kell féltetni a teatralitástól, mint a mozgókép születésének és emancipációjának korában, hanem a színházat a filmtől, ami, ha beteszi lábát a színház terébe, hamarosan fölébe kerekedik a színpadi látványnak. A profán sokszorosított kép nemcsak életünket, de a színház terét is deszakralizálja. A kép paradox módon komolyabbnak, súlyosabbnak, valóságosabbnak hat, mint a színpadi játék, ami néha már valószerűtlenné és nevetségessé válik a képek mérhetetlen valóságosságához képest. Az elképiesítés győzedelmeskedik a szenvedő és szenvedélyes testek jelenléte felett. A kamerára mosolygó, csillogó szemű arc az igazán szenvedélyes arc. A képre feszített test az igazán szenvedő test.

Don't eat group
Landscape ■ Fotó: Jókuti György



Ivacs Ágnes

A trilógia vége: a vörös földből gyúrt alvilágban

Peeping Tom: Le Sous Sol

☛ Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
 ☛ 2007. december 14–15.

A hagyományos értelemben nem dráma, mégis drámai erejű előadás a PEEPING TOM *Le Sous Sol*-ja: furcsa, különös, elragadó, felkavaró, sőt katartikus. Az *alag-sorban* már maga a díszlet is élmény: valódi vörös föld fogadja a nézőt a játéktérben, melybe menthetetlenül belesüllyed a kétszárnyas ajtó, az asztal, a kanapé, a két fotel – egy komplett világ –, kész csoda, gondolom előre, ha egyáltalán belép valaki ebbe a szó szerint föld alá temetett világba. De persze belép, vagy inkább bezuhan, mert az érzéki anyagnak óriási a vonzása. Számolatlanul jönnek a halottak újabb meg újabb személyiséget öltve, hogy kígyózó sorban fogadják az agg Maria csókját, mely nem kelti ugyan életre őket, de az intimitás jó móka e vörös földből gyúrt alvilágban, ahol kórusban énekelhetnek, s ugyanúgy rendszabályozva vannak, akár „fenti” életükben. A nagy dirigens az operaénekes és karvezető EURUDIKE DE BEUL, aki az összes szereplőt irányítása alatt tartja, s – mintegy névrokona mítoszbeli szerelmével, Orfeusszal ellentétben – most azon örködik, nehogy valaki elfelejtve halotti státusát, felmerészkedjék az élők birodalmába. Működése sikeres: sem a gyermekét az iskolából elhozni vágyó Gabriella, sem a férfi, akit telefonon keresnek, nem képes kiszabadulni ebből a világból. Egyébként miért is tennék? Ez a világ jó! Végre fenntartás nélkül lehet ölelkezni, még az agg

Peeping Tom

Le Sous Sol ■ Eurudike De Beul ■ Fotó: Marteen Vanden Abeele



MARIA OTAL is talál partnert a szerelmeskedéshez. A baj csak az, hogy mindez véget ér! Hogy még a halál sem tart örökké, bármilyen jó. S e jót megszakítva, végül mégis Eurüdike éneke kalauzol el minket a „fenti” világba, ahol ugyan fa meg fű terem, mégis kiábrándítóan üres és lélektelen.

Lelkes kiábrándultságomban – mert elmulasztottam a trilógia előző két darabját¹ – ütött-kopott kölcsön VHS-kópián megnéztem a *Le Salon* felvételét, kicsit bosszankodtam a totálton, az ember csak meresztli a szemét, mégsem lát semmit, mégis furcsa dolog történt. Amikor később végiggondoltam a Trafóban látott előadást és félszavakban lefirkáltam a történeteket, olyan események keveredtek a listára, amiket a szalagon láttam. Mi történt? Ilyen egyformák lennének a Peeping Tom darabjai? Valóban ismétlődnek a jelenetek az előadásokban, vagy annyira egy kaptafára készült a trilógia, hogy a koreográfia és a történet elemei önkéntelenül felcserélhetők a darabokban? A társulat honlapján olvasható interjúból² megtudtam, hogy a Peeping Tom eredetileg nem tervezett trilógiát. A darabok egymásra épülése tulajdonképpen a pénzhiánynak és a csoportos alkotás munkamódszerének köszönhető, melynek során minden táncos/színész maga alakítja ki a saját szerepét, a karakterek így módon teljesen személyre szabottak. (Nem véletlenül viseli mindenki a saját nevét.) Az alkotók az egyes karakterek megformálása után dolgozzák ki a duókat és a triókat. Ezután ki-ki elkészíti a maga dramaturgiáját. Ezt követően összerakják a kész koreográfiai és történeti szálakat és „megvágják” a darabot. Minden verziót kipróbálnak és filmre vesznek, ez alapján születik meg az előadás végső struktúrája. Minden produkciót az előző inspirál, de az új mindig a nulláról indul, bár az egésznek van alárendelve. Így lehetséges, hogy a szájukon keresztül összetapadó GABRIELLA CARRIZO és FRANCK CHARTIER *Le Jardin*-beli csókjelenete megismétlődik a *Le Salon*ban, ám ez alkalommal már köztük áll a gyerek (Uma, a kislányuk), aki hol az egyikük, hol a másikuk karjaiban találja magát. Ez a szerelmi kettős alakul aztán hármassá a *Le Sous Sol*ban. Az idős Maria és a fiatal SAMUEL LEFEUVRE erotikus összefonódása pedig ugyanennek a szerelemnek a groteszk, humoros és megindító átfogalmazása. De a koreográfiai elemeken túl a zenei motívumok is szándékosan ismétlődnek, mintegy a szereplők fejlődését illusztrálva, a harmadik részben pedig a holtak muzikális emlékezetéről tanúskodnak. További variációt képez az alapvető elemek – a víz, tűz, föld – szimbolikus használata: míg a víz a *Le Salon*ban „mitikus elemként, az isteni rendeltetés eszközeként rést üt a világon – illetve szó szerint alámossa a szalon rendjét”³,



Peeping Tom

Le Sous Sol ■ Gabriela Carrizo és Samuel Lefeuve ■ Fotó: Marteen Vanden Abeele

Peeping Tom

Le Sous Sol ■ Maria Ota és Gabriela Carrizo ■ Fotó: Marteen Vanden Abeele



addig a *Le Sous Sol*ban elégetik egy háznak, talán egykori életük színhelyének a makettjét, jelezve ezzel, hogy a szereplők léte egy új stációban, a föld közegében folytatódik. A motívumok folyamatos alakulását nyomon követve betekintést nyerhetünk az alkotási folyamatba: az egyes darabok létrejöttét kísérő hosszú munkába és kísérletezésbe.

A *Le Jardin* bizarr szereplőkkel teli lidércnyomásos világa és a *Le Salon* fojtogató atmoszférája után a *Le Sous Sol*ban már-már vidám, felszabadult a hangulat. Nem egy drámai, inkább egy melodramai helyzetet látunk, melyből hiányzik a feszültség vagy a fejlődés lehetősége. A szereplők halottak, tehát nem szenvednek többé: nem éheznek és nem éreznek fájdalmat sem. A társadalmi viselkedés normáit szabályzó kódok is eltűntek, nincs már tétje a dolgoknak. A kimondhatatlan kimondhatóvá vált és ők iróniával, könnyedséggel idézik fel életüket. Folytatódnak a mindennapok jól begyakorolt apró rituáléi: az agg Maria öltöztetése, etetése, tornáztatása; rendre nevetséges összetűzések támadnak a szereplők között egy tál ételért, meddő csontokért, üres ajándékdobozért; előjönnek a régi beidegződések: Gabriella újra meg újra a lányáért indulna az iskolába; és időről időre megcsörren a telefon – mely felesleges és szürreális kapcsolatot biztosít a valósággal. De melyik az igazi valóság? A *kert* és A *szalon* nyomasztó világa, mely jelképesen elégett a darab elején,

vagy a tudatalatti és az elszabadult ösztönök „alagsorába” süllyedt élet? Mert a halálban az élet a gátlástalan érzékiség és az általános örömszerzés körül forog. Minden lehetséges, nincsenek tabuk. Nem szégyen az erotikus vonzalom idős nő és fiatal férfi közt, nyíltan orgazmusba tombolhatja magát egy túlfűtött domina, és lehet hármasban is szeretkezni. Érdekes ellentétben áll Maria és Samuel egyszerre gyengéd, komikus és megindító csókjelenete a fiatalok hármásának kétségbeesett, durva, egymást tépő szerelmével, ahogy az egyes színpadok is jelentősen különböznek egymástól – mintegy kirajzolva a szereplők jellemét. Maria tánca felszabadult, gyerekes örömet tükröz, Gabriella koszorús jelenete komikusan és szánni valóan esetlen, míg Franck és Samuel szólói mintha a tehetetlen vergődésről és a szabadulni vágyásról szólnának.

Szabadulni vagy felszabadulni akarnak a szereplők a trilógia harmadik részében? Valóban olyan jól érzik magukat e puha, porhanyós földalatti világban? Vagy csak tréfa, esetleg kegyetlen tréfa az egész, hogy jót nevéssünk, de min – az életen vagy a halálon? A társulat dramaturgja, HILDEGARD DE VUYST⁴ Pedro Almodóvar filmjeihez hasonlítja a *Peeping Tom* táncelőadásait. A különös szereplők – a törpe, a diktatórikus szoprán énekesnő, a kislány, a törekeny agg táncosnő – a cirkusz és a vásári mulatságok világát idézik sok humorral és érzékiséggel. A hanyatlás és elveszettség története gyönyörű költői képekben összefonódnak a szexualitással. A legfontosabb közös vonás azonban De Vuyst szerint a darabok melodramai jellege: hogy a szomorúság, a gyengédség és a szépség dominál a legkegyetlenebb helyzetekben.

Ha azonban Az *alagsort* az elsüllyedt világ metaforájaként értelmezzük, mint A *kert*ben és A *szalon*ban megfogalmazott kispolgári létmód teljes kiüresedésének továbbgondolását, akkor a melodráma mellett felvetődik az abszurd dráma párhuzama is. Például Samuel Beckett darabjai, melyekben az irreálisból reális, az élők közül élőholtak válnak, akik, mint Nell és Nagg A *játszma* végében, egy kukában, vagy mint Willie és Winnie az *Ő, azok a szép napokban* a földbe ásva tengetik értelmetlen napjaikat, és csak várnak-várnak.

1 Le Jardin, 2005. nov. 11–12., Le Salon, 2006. szept. 15–16. mindkettő: Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest

2 Steven De Belder interjúja Gabriella Carrizóval és Franck Chartier-val a www.fransbroad.com oldalon

3 Faluhelyi Krisztián: *Egy szebb napokat látott szalon végnapjai*. Le Salon. Színház, 2006/november

4 Hildegard De Vuyst: «L'émotion au pouvoir. Un portrait de Peeping Tom» a www.fransbroad.com oldalon

Králl Csaba

Feljegyzések a holtak házából

Peeping Tom: Le Sous Sol

☛ Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
 ☛ 2007. december 14–15.

Immáron harmadszor, ezúttal a családtrilógia befejező részével, az önálló darabként is kerek művel, *Az alagsorral* tette tiszteletét a PEEPING TOM Budapesten. A FRANCK CHARTIER és GABRIELA CARRIZO által 2000-ben alapított belga társulat eleve három részesre tervezett előadásfolyamából elsőként az *A kert* (2002), majd az *A szalon* (2004) készült el. Mint hírlík, darabjaik sorrendjét jelentősen befolyásolták a pénzügyi lehetőségek (ezért kezdték a szerényebb költségvetésű „kerttel”). De tervezni sem lehetett volna jobban: a melodramatikus családi sztori így a „napfényről” léphetett át a tágas, ám lepukkadt szalonba, onnan pedig egyenesen a föld alá. Ahogy változtak a „külső” fényviszonyok, úgy fanyarodott az előadások hangulata is.

A tánc Pedro Almodóvarjának kikiáltott társulat a nemzetközi kortárs táncélet unikális jelensége. Úgy teremt minden ízében eleven és hasonlíthatatlan (tánc-) színházi világot, mintha szembemenne a modern táncszínpadot meghatározó fő sodorral, a tiszta táncsal – és elmaradhatatlan velejáróival, a cselekmény hiányával és az üres színpaddal. Hiszen kevés kortárs koreográfus fejében fordul meg manapság, hogy történettel pepecseljen, és ráadásul még (a romantikus vagy klasszikus nagybalettek mintájára) hiperrealista miliőbe is helyezze a produkciót. A Peeping Tomnak volt mersze mindkettőhöz. Előadásaik cselekménye persze nem egyenes vonalú és egzakt, hanem nyitott végű és asszociatív, afféle leépülés- vagy pusztulásvízió, ám hiába csűrjük-csavarjuk a dolgot, mégiscsak történet. A karakterek szinte szociografikus hitelességgel megrajzoltak, anélkül azonban, hogy a táncot cselekményszövéssel vagy jellemábrázolással terhelnék.

Peeping Tom

Le Sous Sol ■ Maria Ota és Samuel Lefeuve ■ Fotó: Marteen Vanden Abeele



Ezt a feladatot a különös akusztikájú, komplex színházi gépezet egyéb utalásai veszik át. A színészi-táncosi jelenlét, a természetest alig meghaladó gesztusrendszer, a szöveget, zenei motívumokat, technikai praktikákat izgalmasan kombináló, totális színházi törekvések végeredménye egy, a szürreális önkívület és a realisztikus pszichodráma közt ingázó belvilág. Az a kortárs táncot érő, többé-kevésbé jogos kritika, hogy nem reagál a körötte zajló eseményekre, csak kedélyesen esztétizál – a Peeping Tomra igazán nem áll.

Generációk és együttélés: ez az együttes előadásainak fő témája, és ez határozza meg társulati jelenét is. „Onnan tudjuk, sikeresek vagyunk, hogy nincs magánéletünk” – mondta Franck Chartier az előadás utáni közönségtalálkozón. Ami – hihetősége dacára – megmosolyogtató, mert mindhárom produkciójuk voltaképp magánéleti titkokban turkál. Jó, nem a „nem létező” sajátjukban, hanem egy képzeletszülte családban, mégis fenemód élményszerű és érzéki hangszerelésben, nagyon is megtapasztalva az emberi lélek mennyi- és pokoljárását. Honnan hát a tapasztalat? Csak a múltból? Hiszen ha belegondolunk, társulatuk olyan, mint egy világjáró vándorcirkusz, ahol generációk élnek egymás mellett, szoros közösségben, alkalmanként hónapokra egy turnébuszba összezárva. A folytatásos „családregény” szereplői között számszerűen több a rokon szál, a Peeping Tomnál viszont láthatóan mindenki tiszteletbeli családtag.

Lomtalanításra váró bútorok merednek ki a teret arasnyi vastagon borító illatos, porhanyós tözezből. Plüssfotelok, elnyűtt kanapé, dohányzóasztal, mellette vászonbúrák állólámpa és pár szék. A nézők felé perspektivikusan kinyíló, szürkés-koszor oldalfalakkal határolt, bunkerszerű hodály olyan illúziót kelt, mint ha lábközépig elöntötte volna már az ajtó- és ablaknyílásokon bezúdul mélybarna föld. A félig talajba süppedt bútorok talán a szalon kényelmét szolgálták valamikor. Egy valaha volt szebb világét, amit a pusztulás és a feledés lassan végleg betemet. De mint az előadást ihlető irodalmi műben, Dosztojevszkij *Bobok* című elbeszélésében, ahol egy temetőnyi halott éli tovább kriptaszagú, végtelenül morbid, bacchanáliába torkolló életét a föld alatt, úgy itt is megmozdulnak a rögök, és (a szó szoros értelmében a föld alól) előbújnak a holtak, hogy tovább folytassák korábbi életüket – immár a sírban. Dosztojevszkijnél a temetőben bolyongó elbeszélő füleli ki az alvilági vircsaftot: erre utal a színpadkép – végig homályban tartott és csak a zárlatban megvilágított – felső traktusa, a külvilág szimbóluma, az alagsor tetején nőtt zöld gyeppel, fával és egy nekünk háttal ülő, mozdulatlanságba dermedt idős férfialakkal. Ez a kép megerősíti az előadás különleges alap-

helyzetét a megállított vagy felfüggesztett életidőről, ahol paradox módon halotti a csönd, és az *életen kívüli élet* idejéről, ami viszont hangos-zajos, és egyre csak ketyeg, ketyeg... Sorra megjelennek, benyüzsgik a házat a familia (élő)holt tagjai, és velük együtt megjelennek az abszurdig kitolt, frivol uniszónók és kapcsolatlánc(olat)ok is. A nagymama (a nyolcvanéves MARIA OTAL) négykézlábra ereszkedve érkezik, fényt gyűjtana egy piciny játéktavacska partján álló apró emeletes papírházban, ám az lángot fog és leég (feltehetően ez vezetett a család tragédiájához). A serdülő képű ifjú (a társulat tagjaihoz képest pimaszul fiatal SAMUEL LEFEUVRE) valósággal berepül, bevágódik az oldalajtón, akár egy üstökös. Nyaktörő-bucskázó nyitótánca lélegzetelállítón briliáns, ám még nézni is fájdalmas. A fiatal nő (az argentin származású GABRIELA CARRIZO) betámolyog, homályos szemmel mint egy friss halott, dereka körül művirágkoszorú, holdkórosan pörög-forog, gurul, hullámszik a göröngyökön. Egy másik férfi, a báty, a hölgy férje (Maurice Béjart és Preljocaj társulatát, illetve a Needcompany-t is megjárt FRANCK CHARTIER) bukfencezve, szaltózva pattog közük vödörrel a kézben, amit telemer földdel és leönt a szoba másik sarkában. Aztán belép a képbe egy fura, extrém nőalak, egy ostor nélküli diktátor-pankrátor, a Peeping Tom „Ágense” (a közelmúltban Budapesten vendégszerepelt Les Ballets C de la B együttesével is együtt dolgozó EURUDIKE DE BEUL), aki hófehér kiskosztümben, tűsarjú cipőben botladozik fentről alá – igen, nála biztosan érzékelni, hogy „kívülről” jön. Megáll az ajtóban, figyel, körülszimatol, mint egy végrehajtó, aki mindjárt intézkedni fog, ám lelki nyugalmát és rendezett toalettjét egykettőre felborzolja a föld alatti valóság. Ami esetében odáig vezet, hogy önmagából kifordulva, kibontott hajjal, egy szál pongyolában áriázva a holt családi idill fortyogó hisztérikája lesz. A váratlanul betoppanó agg vendégsereg fellépése szintén az idősíkokkal, a „hol is vagyunk?” kérdésével játszik. Koros nők és férfiak egymás után, végeláthatatlan sorban még élő hírességek (köztük Tina Turner és Martina Navratilova), vagy már rég elköltözött művészek (például Kodály Zoltán és József Attila – bók a magyar közönségnek!) nevében mutatkoznak be a nagymamát alakító Otalnak. Később földi-mennyei vegyeskart alakítva karácsonyi éneket dalolnak a falak mögött („Hogyan legyenek az emberek vidámak, ha így énekeltek” – szól a karvezető feddése a William Shakespeare-t és Amadeus Mozartot is soraik közt tudó csapathoz), aztán meg versenyt futnak egy nagyobbacska ajándékcsomagért. A cseppekben adagolt komikum még jobban kiemeli az előadást átható morbiditást és őszies fájdalmat.



Peeping Tom

Le Sous Sol ■ Maria Ota ■ Fotó: Marteen Vanden Abeele

A fiatal nő felsőbb utasításnak engedelmeskedve időnként angyalszárnyat csatol a hátára, megterít és ételt ad idős anyjának (?), ám még idejekorán elkapja előle a teli tányért vagy vissza-visszatérően elindul a kislányáért az iskolába. Utóbbi akkor válik igazán vérfagyasztóvá, amikor Ota remegő kézzel egy kisgyermek koszos rugdalózóját és csontvázát kaparja ki a föld alól. A csontokat „elrendezi” a csöppnyi ruhában, a melléhez szorítja, és szoptatni kezdi. Pár pillanat múlva már ő tapad az emlőre agg „kisgyermekként”. Az idő körbeér. A szerelem, a vágy, az erotika idelent is mindent átsző, akár Dosztojevszkij említett írásában, ahol a halottak még le is meztelenednek, hogy megéljék a teljes őszinteséget egymás felé. Carrizo és Chartier megindító táncnettőssében a nő nyers férfierő üzi, de nem menekülhet előle. A két test egybefonódva, egymásba gabalyodva dulakodik, valahol mindig érintik egymást, a férfi fölülkerekedni, a nő kibújni próbál, szerelmi küzdelmük heves és erőteljes. Lefeuvre-vel kiegészült trilójuk ugyancsak a birtoklásvágy, a dominancia igézetében telik, csak most három test akaszkodik össze, fűződik fel láncszerűen egymásra. Lázás „körforgásuk” mint héjánás az avaron, ön- és társgyötrő, testet-lelket nem kímélő brutálisan fizikai tánc.

A szereplők gyakran vonszolják elő magukat egy derékmagasságú földkupacból, titokzatos el- és feltűnésüket jó néhányszor megismétlik az előadás során. A legelképesztőbb mégis az, amikor a nyolcvanéves Ota és a huszonhat éves Lefeuvre ajkai tapadnak egymáshoz hosszan egy táncetűd alatt. A fiatal férfi odaadó figyelemmel gardírozza idős partnerét, aki megrészegülten sodródik vele, s korát meghazudtoló intenzitással adja át magát a szemtelen játéknak. Döbbenetes látvány, jóllehet ez már a „csókduett” harmadik kiadása. Ám mennyivel bizarrabb, mint amikor Carrizo és Chartier ragadt így össze a trilógia előző két darabjában. Minden képzettársításra sarkalló teatralitás és abszurd építkezés dacára az önálló blokkokat képező tánc önmagában is kuriózum. Carrizo, Chartier és Lefeuvre kígyótestű táncosok, akik nem ismernek lehetetlent. A kontaktelemekeket akrobatikával vegyítő, ám kifejezetten lírai sodrású, helyenként felkavaró koreográfiát mintha titkon tudatmódosító szer manipulálná: folyvást szédül-szédeleg, felbukik, elesik, majd újra talpra szökken az omlékony táncszerkezet. Lefeuvre belemarkol az ősz fűrtökbe, és hajánál fogva vonszolja Otalt a tér közepére. Hasra fekteti és „megkínozza” az idős nőt. Visszafeszíti a karját, lábát, fejét – kínosan feszengünk, szinte halljuk a csontok roppanását. Ota azonban nevetve felkel, akár egy kellemes masszázs után, és csak kacag, kacag, míg továbbotorkál a göröngyökön. Túlélte ő már mindent. Nevet életet. Nevet halált.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Anna Oppermann

Ensembles
 ● GENERALI FOUNDATION
 http://foundation.generali.at
 BÉCS
 2007. szeptember 27–2008. január 27.

Katrina Daschner

Provokation? III.
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2007. december 18–2008. január 30.

Der Kuss der Sphinx–
Symbolismus in Belgien

● BA-CA KUNSTFORUM WIEN
 www.ba-ca-kunstforum.at
 BÉCS
 2007. október 16–2008. február 2.

Jonathan Meese

Fräulein Atlantis / Miss Atlantis
 ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2007. szeptember 27–2008. február 3.

True Romance–Allegorien
der Liebe von der
Renaissance bis heute

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2007. október 5–2008. február 3.

Andree Korpys / Markus
Löffler

● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2007. november 29–2008. február 3.

Karel Appel

Monumentale Aktzeichnungen
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2007. december 6–2008. február 3.

Hanspeter Hofmann

Bonheur automatique
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. január 19–február 3.

China – Facing Reality

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2007. október 26–2008. február 10.

ESSL AWARD 2007

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2007. december 5–2008. február 10.

Object-like works. A special
look at the collection

● RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2007. október 6–2008. február 17.

Viva la muerte! – Kunst und
Tod in Latinamerika

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2007. október 17–2008. február 17.

Luca Vitone

At Home Everywhere
 ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
 LINZ
 www.ok-centrum.at
 2007. november 22–2008. február 23.

STRICH ZEICHNUNG BILD

● BAWAG FOUNDATION
 www.bawag-foundation.at
 BÉCS
 2007. december 14–2008. február 25.

Hernán Díaz Alonso

Pitch-Black
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2007. október 10–2008. március 2.

Kino & Comics – Comic-
Helden im Film / Comic-
heroes in film

● MUSEUM DER MODERNE MÖNSCBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2007. november 24–2008. március 2.

Zwischen der Kriegen
–Österreichische Künstler
1918–1938 / Between the
Wars – Austrian Artists
1918–1938

● LEOPOLD MUSEUM
 www.leopoldmuseum.org
 BÉCS
 2007. szeptember 21–2008. március 3.

Kunst nach 1970. Aus der
Sammlung der Albertina

● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2007. október 12–2008. március 16.

Haus-Rucker-Co

Live again
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 LINZ
 2007. november 16–2008. március 16.

Maurizio Cattelan

● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthausebregenz.at
 BREGENZ
 2008. február 2–március 24.

Ernst Caramelle

Monika Schwitte
 ● GALERIE IM TAXISPALAIS
 www.galerieimtaxispalais.at
 INNSBRUCK
 2008. február 17–március 30.

Martin Schnur

Schein
 ● AUGARTEN CONTEMPORARY
 www.atelier-augarten.at
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2008. február 6–április 6.

Pedro Cabrita Reis

True Gardens #6 (Graz)
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. február 2–május 18.

Exact and Different.
Mathematics in Art from
Dürer to Sol LeWitt

● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. február 29–május 18.

Tony Cragg versus F. X.
Messerschmidt

● ORANGERIE
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2008. január 29–május 25.

MONET – KANDINSKY –
ROTHKO UND DIE FOLGEN –
Wege der abstrakten Malerei

● BA-CA KUNSTFORUM WIEN
 www.ba-ca-kunstforum.at
 BÉCS
 2008. február 28–június 29.

Other than Yourself–An
Investigation between Inner
and Outer Space

● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2008. február 7–szeptember 21.

Thyssen-Bornemisza Art
Contemporary
Collection as Aleph

● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. március 6–október 26.

Belgium

Stephan Vanfleteren

Belgium
 ● FOTOMUSEUM
 www.fotomuseum.be
 ANTWERPEN
 2007. szeptember 28–2008. február 10.

Collectiepresentatie XXI

● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2007. december 1–2008. február 10.

Paul McCarthy

HEAD SHOP/SHOP HEAD. Works 1966–2006
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (SMAK)
 www.smak.be
 GENT
 2007. október 13–2008. február 17.

Le soigneur de gravité

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2008. február 17–június 1.

Csehország

Jindřich Štreit

● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)WWW.GHMP.
 PRÁGA
 2007. október 31–2008. február 3.

Dan Perjovschi

Second time (is better)
Rafal Bujnowski
Lamp Black
 ● GALERIE JIŘÍ ŠVĚTSKÁ
 www.jirivestka.com
 PRÁGA
 2007. december 14–2008. február 9.

I Don't Exist When You Don't
See Me

Alexandra Croitoru
New works
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2007. december 12–2008. február 10.

Them & At Night
–Photographs from the 1980s

● LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2008. január 25–február 27.

Dánia

Candice Breitz

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2008. január 9–március 30.

Finnország

Nan Goldin

● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2008. február 1–április 13.

Julian Schnabel

● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2008. március 8–április 13.

Franciaország

Sots Art, Political Art in
Russia from 1972 to today

● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 2007. október 21–2008. január 21.

Robert Adams

Lee Bul
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2007. november 16–2008. január 27.

Ferdinand Hodler

● MUSÉE D'ORSAY
 www.musee-orsay.fr
 PÁRIZS
 2007. november 13–2008. február 3.

Résonances I: Photographier
après la guerre. France-
Allemagne, 1945–1955

● JEU DE PAUME – SITE SULLY
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2007. december 14–2008. február 17.

Richard Rogers + Architects

● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2007. november 21–2008. március 3.

Peter Knapp

Ou la passion des images
Shoji Ueda (1913–2000)
Une ligne subtile
 ● LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE
 www.mep-fr.org
 PÁRIZS
 2008. január 16–március 30.

Eija-Liisa Ahtila

● JEU DE PAUME – SITE CONCORDE
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2008. január 22–március 30.

John Kelly

● MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN
 www.mamac-nice.org
 NIZZA
 2007. november 9–2008. április 27.

Adel Abdessemed

Drawing for Human Park
 ● MAGASIN – CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
 www.magasin-cnac.org
 GRENoble
 2008. február 3–április 27.

Léon Gimpel (1873–1948)

the audacious work of a photographer
Ferdinand Hodler
 ● MUSÉE D'ORSAY
 www.musee-orsay.fr
 PÁRIZS
 2008. február 12–április 27.

Candice Breitz

Post Script
 ● COLLECTION LAMBERT
 www.collectionlambert.com
 AVIGNON
 2008. február 9–május 18.

Gregor Schneider

Pilar Albarracín
Mortal cadencia
 ● MAISON ROUGE
 www.lamaisonrouge.org
 PÁRIZS
 2008. február 22–május 18.

A.R. Penck

Peinture – Système – Monde
 ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2008. február 14–május 21.

Hollandia

Exposition Signaal

● CENTRUM KUNSTLICHT IN DE KUNST
 www.kunstlichtkunst.nl
 EINDHOVEN
 2007. szeptember 27–2008. január 28.

Richard Hawkins

„Of Two Minds, Simultaneously”
 ● DE APPEL
 www.deappel.nl
 AMSZTERDAM
 2007. november 17–2008. február 13.

Karin Hasselberg

Screens on 11
 ● STEDELIJK MUSEUM CS
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 2008. január 18–február 18.

Document Nederland: Fans

● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huismarseille.nl
 AMSZTERDAM
 2007. december 8–2008. február 24.

Jacqueline Hassink

The Power Show
 ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huismarseille.nl
 AMSZTERDAM
 2007. december 1–2008. február 24.

Beijing Studio: Zhuang Hong
Yi and Lu Luo

● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2007. november 10–2008. március 2.

Weegee – from the Berinson
collection

● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2007. december 14–2008. március 5.

Dora Dolz

¿Adónde vas?
 ● MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN
 www.boijmans.nl
 ROTTERDAM
 2007. december 1–2008. március 9.

NeoRealismo – The new
photography in Italy 1932-
1960

● NEDERLANDS FOTOMUSEUM
 www.nederlandsfotomuseum.nl
 ROTTERDAM
 2007. december 12–2008. március 9.

The Silver Camera – Best
Dutch News Photo of 2007

● FOTOMUSEUM DEN HAAG
 www.fotomuseumdenhaag.com
 HÁGA
 2008. január 20–március 16.

Liam Gillick

Three perspectives and a short scenario
 ● WITTE DE WITH
 www.wdw.nl
 ROTTERDAM
 2008. január 19–március 24.

„To Burn Oneself with
Oneself: the Romantic
Damage Show”

● DE APPEL
 www.deappel.nl
 AMSZTERDAM
 2008. február 23–április 4.

Upcoming: Russian Legends,
Folk Tales and Fairy Tales

● GRONINGER MUSEUM
 www.groningermuseum.nl
 GRONINGEN
 2007. december 15–2008. április 6.

Taryn Simon

An American Index of the Hidden and Unfamiliar
 ● FOAM_FOTOGRAFIEMUSEUM
 AMSTERDAM
 www.foam.nl
 AMSZTERDAM
 2008. január 18–április 6.

Minerva Cuevas, Aernout
Mik. Mladen Stilinović

Trio exhibition
 ● VAN ABBEMUSEUM
 www.vanabbemuseum.nl
 EINDHOVEN
 2008. január 6–május 4.

Allora & Calzadilla

Never Mind That Noise You Heard
 ● STEDELIJK MUSEUM CS
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 2008. február 8–május 4.

MAGNUM Photos 60 years

● STEDELIJK MUSEUM CS
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 2008. február 8–május 12.

Írország

Miroslaw Balka

Tristes Tropiques
 ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART
 www.modernart.ie
 DUBLIN
 2007. november 14–2008. március 17.

Lengyelország

Grupa Łódź Kaliska

Aleментарz
 ● BUNKIER SZTUKI
 www.bunkier.com.pl
 KRAKKÓ
 2007. december 13–2008. január 27.

Wilhelm Sasnal

● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI
 www.zacheta.art.pl.
 VARSO
 2007. november 28–2008. március 2.

Litvánia

Decoder – Selected works
from the 3rd Contour
Biennial for Video Art

(Mechelen, BE, 2007)
 ● THE CONTEMPORARY ART CENTRE
 www.cac.lt
 VILNIUS
 2008. február 8–március 23.

Nagy-Britannia**HOCKNEY on TURNER Watercolours**

● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2007. június 11–2008. február 3.

Darren Almond

Moons of the Iapetus Ocean
● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE)
www.whitecube.com
LONDON
2008. január 18–február 23.

Kathrin Kur

Pursuit of Fiction
Joe Hill and Jason Wild
● PHOTOFUSION
www.photofusion.org
LONDON
2008. január 18–február 23.

Marc Quinn

Evolution
● WHITE CUBE (MASON'S YARD)
www.whitecube.com
LONDON
2008. január 25–február 23.

Simon Roberts

Motherland
● BELFAST EXPOSED
www.belfastexposed.org
BELFAST
2008. január 17–március 7.

Jean Prouvé

The Poetics of the Technical Objects
Architecture + Design
● DESIGN MUSEUM
www.designmuseum.org
LONDON
2007. december 7–2008. március 25.

Doris Salcedo

● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2007. október 9–2008. április 6.

Double Agent

● ICA
www.ica.org.uk
LONDON
2008. február 14–április 6.

Laughing in a Foreign Language

● HAYWARD GALLERY
www.hayward.org.uk
LONDON
2008. január 25–április 13.

Art Now: Strange

● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. február 2–április 13.

Derek Jarman

● SERPENTINE GALLERY
www.serpentinegallery.org
LONDON
2008. február 23–április 13.

Mapping the Imagination

● V&A
www.vam.ac.uk
LONDON
2007. október 3–2008. április 27.

Juan Muñoz

A Retrospective
● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. január 24–április 27.

Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture

● HENRY MOORE INSTITUTE
www.henry-moore-fdn.co.uk
LEEDS
2008. február 7–május 4.

Niki de Saint Phalle

● TATE LIVERPOOL
www.tate.org.uk
LIVERPOOL
2008. február 1–május 5.

Vanity Fair Portraits: Photographs 1913–2008

● NATIONAL PORTRAIT GALLERY
www.npg.org.uk
LONDON
2008. február 14–május 6.

Martian Museum of Terrestrial Art

Seduced – Art & Sex from Antiquity to Now
● BARBICAN CENTRE
www.barbican.org.uk
LONDON
2008. március 6–május 18.

Duchamp, Man Ray, Picabia

● TATE MODERN
www.tate.org.uk
LONDON
2008. február 21–május 26.

William Blake

'I still go on / Till the Heavens and Earth are gone'
● TATE BRITAIN
www.tate.org.uk
LONDON
2007. november 3–2008. június 1.

Németország**A Love. Max Klingers impact on modern art**

● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2007. október 12–2008. január 20.

Art Machines – Machine Art

● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2007. október 18–2008. január 27.

Helmut Newton, Larry Clark & Ralph Gibson

Wanted
● MUSEUM FÜR FOTOGRAFIE
www.smb.spk-berlin.de
BERLIN
2007. június 3–2008. február 3.

Minimalism and Applied

● DAIMLERCHRYSLER
CONTEMPORARY
www.sammlung.daimlerchrysler.com
BERLIN
2007. szeptember 21–2008. február 17.

GOING STAYING – Movement, Body, Place in Contemporary Art

● KUNSTMUSEUM BONN
http://kunstmuseum.bonn.de
BONN
2007. november 28–2008. február 17.

Eva Grubinger

Spartacus
● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2007. november 29–2008. február 17.

Sigmar Polke

Cultural Template. Prints from 1963 to 2000
● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2007. szeptember 16–2008. február 24.

Jannis Kounellis

● NEUE NATIONALGALERIE
www.smb.spk-berlin.de
BERLIN
2007. november 8–2008. február 24.

gute aussichten – bright prospects 2007/2008 – Young German Photographers

● DEICHTORHALLEN
www.deichtorhallen.de
HAMBURG
2008. január 18–február 24.

Heinz Hajek-Halke

Form from Light and Shadow
● MUSEUM FÜR FOTOGRAFIE
www.smb.spk-berlin.de
BERLIN
2007. december 14–2008. március 2.

... 5 minutes later

● KW INSTITUTE FOR
CONTEMPORARY ART
www.kw-berlin.de
BERLIN
2008. január 27–március 9.

Wessen Geschichte

● KUNSTVEREIN IN HAMBURG
www.kunstverein.de
HAMBURG
2008. január 12–március 23.

World Receiver

● HAMBURGER KUNSTHALLE
www.hamburger-kunsthalle.de
HAMBURG
2007. október 12–2008. április 6.

True North

● DEUTSCHE GUGGENHEIM
www.guggenheim.org
BERLIN
2008. február 2–április 13.

The Message. Das Medium als Künstler – Kunst und Okkultismus.

● KUNSTMUSEUM BOCHUM
www.bochum.de/museum/
BOCHUM
2008. február 16–április 13.

Clio. A short history of art in Euramerica after 1945

● ZKM (ZENTRUM FÜR KUNST UND
MEDIENTECHNOLOGIEN)
www.zkm.de
KARLSRUHE
2007. június 15–2008. április 20.

Karl Valentin

Pioneer of Films and Artisan of Media
● MARTIN-GROPIUS-BAU
www.gropiusbau.de
BERLIN
2008. január 25–április 21.

Gerhard Richter

Paintings from Private Collections
● MUSEUM FRIEDER BURDA
www.sammlung-frieder-burda.de
BADEN-BADEN
2008. január 19–április 27.

Manon de Boer

„The Time That Is Left”
● FRANKFURTER KUNSTVEREIN
www.fkv.de
FRANKFURT
2008. február 28–április 27.

All-Inclusive. A Tourist World

● SCHIRN KUNSTHALLE
www.schirn-kunsthalle.de
FRANKFURT
2008. január 30–május 4.

URBANreVIEWS – Brave New World

● IFA-GALERIE
www.ifa.de
BERLIN
2008. február 8–május 4.

Water: Misery and Delight

● IFA-GALERIE
www.ifa.de
STUTTGART
2008. február 22–május 4.

Luc Tuymans

wenn der frühling kommt [when spring is here]
● HAUS DER KUNST
www.hausderkunst.de
MÜNCHEN
2008. március 2–május 12.

Robert Indiana

● MUSEUM WIESBADEN
www.museum-wiesbaden.de
Wiesbaden
2008. január 20–május 18.

PopArtPortraits

● STAATSGALERIE
www.staatsgalerie.de
STUTTGART
2008. február 23–június 8.

Norvégia**Norwegian contemporary art**

● ASTRUP FEARNLEY MUSEUM OF
MODERN ART
www.afmuseet.no
OSLO
2008. január 12–március 23.

Olaszország**Ouverture**

RÓMAI MAGYAR AKADÉMIA
www.magyarintezet.hu
RÓMA
2007. november 24–2008. február 1.

Giuseppe Gallo

Avish Khebrehzadeh
● MACRO
www.macro.roma.museum
RÓMA
2007. november 17–2008. február 3.

Adam Chodzko, Eva Marsialdi, Diego Perrone, Bojan Šarčević

● MAMBO
www.mambo-bologna.org
BOLOGNA
december 2–2008. február 3.

Werner Herzog e il cinema

Segni di Vita
● FONDAZIONE SANDRETTO RE
REBAUDENGO
www.fondsr.org
MODENA
2008. január 16–február 10.

Hard Rock Walzer – Contemporary Austrian Sculpture

● VILLA MANIN
www.villamanincontemporanea.it
CODROIPO
2007. november 4–2008. március 25.

Luigi Ontani, Guyton \ Walker, Ding Yi

● MAMBO
www.mambo-bologna.org
BOLOGNA
2008. január 24–május 4.

TIME CODE

● MAMBO
www.mambo-bologna.org
BOLOGNA
2007. november 15–2008. június 12.

Portugália**Patrick Faigenbaum**

● CAMJAP – CENTRO DE ARTE
MODERNÁ JOSÉ DE AZEREDO
PERDIGÃO
www.camjap.gulbenkian.pt
LISSZABON
2007. november 15–2008. február 24.

Fiction vs Réalité

● CAMJAP – CENTRO DE ARTE
MODERNÁ JOSÉ DE AZEREDO
PERDIGÃO
www.camjap.gulbenkian.pt
LISSZABON
2007. november 22–2008. március 2.

Spanyolország**Christian Marclay**

Crossfire
J.H. Engström
Trying to dance
● CENTRO HUARTE DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
http://www.centrohuarte.es
HUARTE (NAVARRA)
2007. október 27–2008. január 27.

Picasso. A Laboratory of Styles

● FUNDACION PEDRO BARRÍE DE
LA MAZA
www.fbarrie.org
VIGO
2007. október 17–2008. február 3.

Taking Time

● MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA DE VIGO
www.marcovigo.com
VIGO
2007. október 19–2008. február 17.

Modern Masters of Drawing

● MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
www.museothyssen.org
MADRID
2007. november 27–2008. február 17.

In Transition

● CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
(CCCB)
www.cccb.org
BARCELONA
2007. november 20–2008. február 24.

Private Life / Josep Maria Civit Collection– Representations of contemporary tragedy and banality

● CDAN CENTRO DE ARTE Y
NATURALEZA
http://www.cdan.es
HUESCA
2007. november 16–2008. március 2.

European Prize for Urban Public Space 2008

● CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
(CCCB)
www.cccb.org
BARCELONA
2008. január 15–március 15.

Varios Artistas. Mixed Emotions. Apuntes para una colección del siglo XXI

● DA2 (DOMUS ARTIUM 2002)
www.ciudaddecultura.org/da2
SALAMANCA
2007. december 8–2008. március 16.

PLAYWARE

● LABORAL CENTRO DE ARTE Y
CREACIÓN INDUSTRIAL
www.laboralcentrodearte.org
GIJÓN
2007. szeptember 21–2008. március 21.

José Luis Guerín

Las mujeres que no conocemos (Women we don't know)
● CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
(CCCB)
www.cccb.org
BARCELONA
2008. január 23–március 30.

ART IN THE USA: 300 Years of Innovation

● GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO
www.guggenheim-bilbao.es
BILBAO
2007. október 11–2008. április 27.

Emergentes

● LABORAL CENTRO DE ARTE Y
CREACIÓN INDUSTRIAL
www.laboralcentrodearte.org
GIJÓN
2007. november 16–2008. május 12.

Lothar Baumgarten

autofocus retina
● MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA
www.macba.es
BARCELONA
2008. február 8–június 15.

Svédország**Fiona Tan**

Time and Again
● LUNDS KONSTHALL
www.lundskonsthall.se
LUND
2007. november 24–2008. január 27.

John Duncan

The Gauntlet
● FÄRGFABRIKEN
www.fargfabriken.se
STOCKHOLM
2008. február 2–március 2.

Tilda Lovell

● GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
www.konstmuseum.goteborg.se
GÖTEBORG
2008. január 23–március 5.

Moon and Half Dome

● HASSELBLAD CENTER
www.hasselbladcenter.se
GÖTEBORG
2008. január 26–március 24.

Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman

Ellipsis
● LUNDS KONSTHALL
www.lundskonsthall.se
LUND
2008. február 9–április 13.

Hreinn Fridfinnsson

● MALMÖ KONSTHALL
www.konsthall.malmo.se
MALMÖ
2008. február 16–április 27.

USA**Lawrence Weiner**

As far as the eye can see
● WHITNEY MUSEUM OF
AMERICAN ART
www.whitney.org
NEW YORK
2007. november 15–2008. február 10.

Murakami

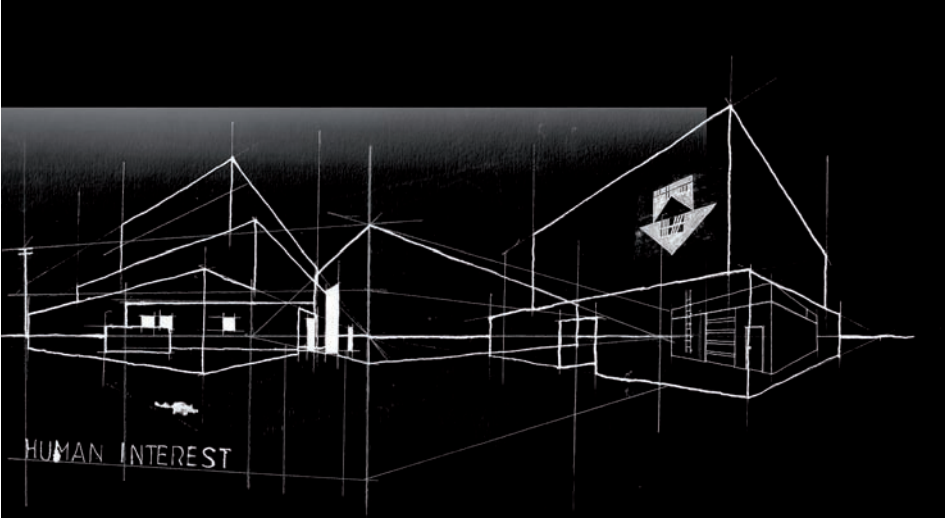
● THE MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART (MOCA)
www.moca.org
LOS ANGELES
2007. október 29–2008. február 11.

Marcel Breuer

Design and Architecture
● NATIONAL BUILDING MUSEUM
www.nbm.org
WASHINGTON
2007. november 3–2008. február 11.

The Art of Architecture in Africa

● NATIONAL BUILDING MUSEUM
www.nbm.org
WASHINGTON
2007. október 16–2008. február 17.



RADIOHEAD
IN RAINBOWS

<http://www.waste.uk.com/Store/waste-radiohead-dii-11-10023-discbox+audio.html>

