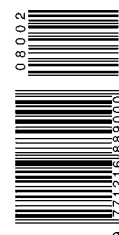


Balkon

2008 - 2



ISSN 1216-8890 880 Ft



9 1771216889006

MAGYARORSZÁG

Ludwig pályázat 2008

● BARCSAY TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
www.mke.hu
Budapest VI., Andrássy út 69-71.
2008. február 6–február 13.

18. Artcamp – Szolnoki Művésztelep

Forrás
● MAMŰ GALÉRIA
www.mamu.hu
Budapest VII., Damjanich u. 39.
2008. január 23–február 15.

Magyar Filmplakát Kiállítás és Verseny 2008

● PIROS-FEKETE GALÉRIA – TEÁTRUM (JÓVŐ HÁZA)
www.jovohaza.hu
Budapest II., Fény u. 20-22.
2008. január 31–február 15.

Pacsika Rudolf

ADDIKTÍV és SZABAD
● CHINESE CHARACTERS
CONTEMPORARY ART SPACE
www.vittula.hu/cas/
Budapest VI., Kertész u. 4.
2008. február 5–február 16.

Hit – Erotika – Politika

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

Szurcsik József

Arcadia
● VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA
www.mu-terem.hu
Budapest V., Falk M. u. 30.
2008. január 29–február 19.

dr. Nagy Miklós

Fotográfák
● KARINTHY SZALON
www.karintyszalon.hu
Budapest XI., Karinty F. út 22.
2008. január 29–február 19.

Baudelaire képzőművészeti pályázat

● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
www.pim.hu
Budapest V., Károlyi M. u. 16.
október 25–2008. február 20.

Fazonigazítás

● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. január 26–február 20.

Boros István

Keresztvezdők
● ÁRKÁD GALÉRIA
Budapest VII., Rákóczi út 30.
2008. január 21–február 21.

Asztalos Zsolt

Benne
● STÚDIÓ GALÉRIA
http://studio.c3.hu
Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
2008. február 6–február 23.

Verebics Ákos, Bánki Ákos

H-26 (human 26)
● MŰ-VÉSZ PINCE (PLATÁN GALÉRIA)
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2008. február 8–február 27.

DLA 2007

● PÉCSI KISGALÉRIA
Pécs, Szent István tér 4.
2008. február 15–február 27.

Jean Fontaine

Ember, Állat, Gép
● GALÉRIA RADAR
Budapest XI., Karolina út 65.
2008. január 30–február 29.

Naív és marginális művészet Szerbiában

● MAGYAR KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZEK SZÖVETSEGENEK SZÉKHÁZA
Budapest VI., Andrássy út 6.
2008. február 1–február 29.

Lévai Ádám

Illuzionisták
● ÚJ SZÍNHÁZ
www.ujszinhaz.hu
Budapest VI., Paulay E. u. 35.
2008. február 6–február 29.

Kis Róka Csaba

Kocsis Judit
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. február 11–február 29.

Rádai Andrea

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

Egle Anita

● GODOT GALÉRIA
www.godot.hu
Budapest VII., Madách út 8.
2008. február 6–március 1.

Háy Ágnes

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

Artur Żmijewski

Radikális szolidaritás / Radical Solidarity
● TRAFÓ GALÉRIA
www.trafo.hu
Budapest IX., Liliom u. 41.
2008. január 25–március 2.

TIZENEGYES – Az Élesdi Művésztelep kiállítása

● SZOMBATHELYI KÉPTÁR
www.elender.hu/~szkeptar
Szombathely, Rákóczi F. u. 12.
2008. február 1–március 2.

Lelkes A. Gergely

Tizenkét bőr
● KLEBELSBERG KUNO MŰVELŐDÉSI, KULTURÁLIS ÉS MŰVÉSZETI KÖZPONT
www.kulturkuria.hu
Budapest II., Templom u. 2-10.
2008. február 15–március 2.



...olyan periódusba értem, ahol fontossá vált, hogy a képeimben legyen egy tovább nem bontható biztos alap, amelyen megvethe-tem a lábam. Ahonnan elindulok, ahová rendszeresen visszatérek; meghatározva ezzel a kép és a festési folyamat alapvető ritmikáját. Első lépésben azt mondtam, hogy ez a gravitációs elem szabad. Lehet lendület, kompozíció, szín, forma, fény, lyuk, stb. Fontos, hogy kellő súllyal bírjon. Tovább gondolva-dolgozva azonban, ezekben az elemekben még túl sok esetlegességet találtam.

Minél sűrűbb, bonthatatlanabb elemre volt szükségem. Végül ezt a bázist Pythagoras nyomán a szám szellemi alapvetésében találtam meg. A tizenkét darab 180 x 190-es kép tehát számokra épül 1-től 12-ig...

Lelkes A. Gergely

Haraszty István

● SYMBOL ART GALÉRIA
www.symbolbudapest.hu
Budapest III., Bécsi út 56.
2008. február 6–március 3.

Középkedés / Kickoff

● NGN GALÉRIA
www.nagybalint.hu
Budapest VI., Hajós 39.
2008. február 13–március 3.

Ryszard Kapuściński

Találkozás egy ismeretlennel
● LENGYEL INTÉZET
www.polinst.hu
Budapest VI., Andrássy út. 32.
2008. január 31–március 5.

Szilágyi Lenke

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

Kigyós Borbála

Mosoly
● VAM ART & DESIGN GALÉRIA
www.vamdesign.hu
Budapest VI., Király u. 26.
2008. február 6–március 6.

Kovács Péter Balázs

Tájébeszéd
● HAMILTON TÖZSZEÜGYNÖKSÉG AULÁJA
www.aulichart.hu
Budapest V., Aulich u. 5.
2008. február 11–március 6.

Z. Szabó Zoltán

Stalker
● ÚJLIPÓTVÁROSI KLUB-GALÉRIA
www.ujlipotvarosiklubgaleria.com
Budapest XIII., Tatra u. 20/B.
2008. február 8–március 7.

A magyar film 100 éve

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

Szigeti Tamás

Intro
● K. PETRYS HÁZ
Budapest VIII., Horánszky u. 13.
2008. február 5–március 7.

Gaál József

Együgyűek – emlékezős a Lipótra
● BARTÓK 32 GALÉRIA
www.bartok32.hu
Budapest I., Bartók B. út 32
2008. február 12–március 7.

Szirtes János

Budapesti Tél, Prágai Tavasz, Zágrábi Nyár, Mezőszemerei Ősz – digitális nyomatok
● VIZVÁROSI GALÉRIA
www.marcsi.hu
Budapest II., Kapás u. 55.
2008. február 15–március 7.

CSALÁDOK V. – Pán-Mezei család

● ZB GALÉRIA
www.pipacs.hu/2b
Budapest IX., Ráday u. 47.
2008. február 8–március 8.

Pages – fotós könyvek új generációja Hollandiából

● DOROTTYA GALÉRIA
www.ernstmuzem.hu/dorottya
Budapest V., Dorotyya u. 8.
2008. február 14–március 8.

Ringel Goslinga

Family Tree
● LUMEN GALÉRIA
http://photolumen.hu
Budapest VIII., Mikszáth K. tér 2.
2008. február 14–március 8.

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.

Koronczy Endre

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

PREMIER

● DUNA GALÉRIA
Budapest XIII., Pannónia u. 95.
2008. február 20–március 9.

Benedek Barna, Józsa Bálint

Sztereó
● MONO KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA
www.monogaleria.hu
Budapest I., Ostrom u. 29.
2008. február 13–március 10.

Baranyai Levente

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

Konkoly Gyula

● ST.ART GALÉRIA
www.startgaleria.hu
Budapest V., Vármege u. 7.
2008. február 11–március 13.

Szabó Benke Róbert

No Future
● LIGET GALÉRIA
www.c3.hu/~ligal/
Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
2008. február 14–március 13.

Láthatósági viszonyok / Visibility Works

● BARCSAY TEREM (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESÜLET)
www.mke.hu
Budapest VI., Andrássy út 69-71.
2008. február 20–március 13.

Göbolyós Luca, Katarzyna Korzeniecka

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

A magyar animáció – műhelyek a két világháború között

● KARTON GALÉRIA ÉS MÚZEUM
www.karton.hu
Budapest V., Alkotmány u. 18.
2008. február 13–március 14.

FOLYAMATOK – művészvideók

● VIDEOSPACE BUDAPEST
http://videospace.c3.hu/
Budapest IX., Ráday u. 56.
2008. február 14–március 14.

Pinczehelyi Sándor

Vázlatok és változatok (Műveletek hallal, malaccal, báránnyal)
● OCTOGONART GALÉRIA
www.octogon.hu
Budapest I., Várlok u. 7-9.
2008. február 14–március 14.

Szotyory László

Parkok és Felhő-Mandala
● VÁRFOK GALÉRIA VÁRFOK TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várlok u. 14
2008. február 14–március 14.

El Kazovszkij

A részrehajló ítélet
● VÁRFOK GALÉRIA XO TERME
www.varfok-galeria.hu
Budapest I., Várlok u. 11
2008. február 14–március 14.

Tóth Gábor

Lépten-nyomon
● MAGYAR MŰHELY GALÉRIA
www.magyarmuhely.hu
Budapest VII., Akácfa u. 20.
2008. február 20–március 15.

A FÉNY – Kollektív kiállítás Egy József születésének 125. évfordulóján

● MAGYARORSZÁGI VOLKSBANK ZRT. BANKFIÓKJA ÉS GALÉRIÁJA
Budapest XI., Istenhegyi út 40/A.
2007. november 27–2008. március 15.

Derek Michael Besant

(Kanada)
15 álmatlan éjszaka / 15 restless nights
● CSIKÁSZ GALÉRIA
Veszprém, Vár u. 17.
2008. február 15–március 15.

Kortárs ruha-tér-kép

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

Az élők és a holtak archívuma – Carl von Linné emlékére

● CENTRÁLIS GALÉRIA
www.osa.ceu.hu
Budapest V., Október 6. u. 11.
2008. január 31–március 16.

Jovánovics György

Munkák fényképezőgéppel 1970–1978
● KISTEREM
www.kisterem.hu
Budapest V., Képiró u. 5.
2008. február 14–március 16.

Ézsiás István

EXPANSIO – a relief MADI
● RÁDAY GALÉRIA
www.raday-galeria.hu
Budapest IX., Ráday u. 8.
2008. február 21–március 16.

Baranyay András

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

Somody Péter

Saját ábrázat
● INDA GALÉRIA
www.indagaleria.hu
Budapest VI., Király u. 34. II./4.
2008. február 20–március 21.

Munkácsi Márton

(1896–1963)
Fotográfák / Photographs
● VINTAGE GALÉRIA
www.vintage.hu
Budapest V., magyar u. 26.
2008. február 26–március 21.

Ez a város egy távoli bolygó?

● KNOLL GALÉRIA
www.knollgalerie.hu
Budapest VI., Liszt F. tér 10.
2008. január 31–március 22.

Arnulf Rainer és barátai

● VIRÁG JUDIT KORTÁRS GALÉRIA
www.mu-terem.hu
Budapest V., Falk M. u. 30.
2008. február 22–március 22.

Wim Delvoye

● ERNST MÚZEUM
www.ernstmuzem.hu
Budapest VI., Nagymező u. 8.
2008. február 15–március 23.

REHAB

● LABOR
http://labor.c3.hu
Budapest V., Képiró u. 6.
2008. február 29–március 28.

Sóvárad Valéria

● KLEBERSBERG KULTŰRKURIA
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.

Pető Hunor

Matricák
● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
www.budapestgaleria.hu
Budapest V., Szabad sajtó út 5.
2008. február 14–március 30.

Bohár András (1961–2006)

● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. február 21–március 30.

Hegedűs 2 László

100ARTBOOKS
● BUDAPEST GALÉRIA
KIÁLLÍTÓHÁZA
www.budapestgaleria.hu
Budapest III., Lajos u. 158.
2008. február 28–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.

Annemiek de Beer, Maurice van Tellinghen

● DEÁK ERIKA GALÉRIA
www.deakgaleria.t-online.hu
Budapest VI., Jókai tér 1.
2008. február 28–április 5.

Akkor és most, most és akkor

● PINCESZÍNHÁZ
Budapest IX., Török Pál u. 3.
2008. március 17–április 14.

**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 irodájánál, 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

2 Hornyik Sándor

Terrorelhárítás
Gerhard Richter és Luc Tuymans „Történelem utáni”
történeti festményei

**10 A távolodás művészetéről**

Luc Tuymans-szal Kopeczky Róna beszélget

**14 Schuller Gabriella**

Színház, polisz, politika:
a Dohány utcai lakásszínház*

**20**

Tea Kis Varsóval
Gálik Andrással és Havas Bálinttal
Tardos Károly beszélget

**25 Frazon Zsófia**

Szoborpark mint urbánus színpad
Parcella projekt

**29 Antal István**

Kísérletek a térrel
Dabi István M., Hübler János és
Kenezsi Nemere *Pre-Visio* című kiállítása

**30 Baglyas Erika**

Együtt hálni a csillagokkal
Kibontott táj, Bukta Imre retrospektív kiállítása

**33 Tolnay Imre**

Indulat-rajzolatok, meditatívan
M. Nádler Tibor kiállítása

**35 Antal István**

Az élet egy kirakójáték
HistoRAY JOHNSON Fan Club Meeting – Ray Johnson est

38 Szombathy Bálint

A lenullázott provincializmus
Húshegyi Gábor–Sörös Zsolt: *Transart
Communication* – Stúdió érté 1987–2007

40

Voix – az út és a hang
Maud Benayoun filozófussal, műkritikussal
beszélget Cserba Júlia

Hornyik Sándor

Terrorelhárítás^{*}

Gerhard Richter és Luc Tuymans „Történelem utáni” történeti festményei

■ Még egy elhamarkodott ikonográfiai elemzésnek is tekintetbe kell vennie, hogy GERHARD RICHTER méltán híres Rote Armee Fraktion sorozata (1977. október 18., 1988) nem Eduard Manet *Halott torreádorára* (1864) és Gustave Courbet *Ornans-i temetésére* (1850) reflektálva szól a történeti festészetről. Mint ahogy LUC TUYMANS *Proper* című kiállítása (2005) sem közvetlenül reagál az amerikai terrorellenes háborúra (*A külügyminiszter*, 2005), illetve a World Trade Center elleni merényletre (*Rombolás*, 2005). A történeti festészet meg- és felidézése ennél sokkal mélyebben történik, a szó objektív és szubjektív értelmében egyaránt. Valahol a medializált képekben tobzódó populáris vizuális kultúrában és az emberi tudat alapvető működésében, legyen az akár az emlékezés, akár a tudattalan működésén keresztül definiálva.

A terror reprezentációja

Talán nem véletlen, hogy a 21. század egyik legprogresszívebb és legsikeresebb tévéfilmsorozata, a 24 éppen a terrorizmus kérdéseivel foglalkozik.¹ A széria természetesen politikailag és ideológiailag erősen terhelt, vagyis abból az alapfeltevésből indul ki, hogy az amerikai politikai rendszer (élén a kimagasló emberi erőforrásokkal rendelkező elnökkel) alapvetően jó, és jól is működik. A jó persze távolról sem tökéletes, az emberi tényező ugyanis kiküszöbölhetetlen. A sorozat progresszivitása a fényképezésen és a komplex, több szálon futó történetvezetésen túl éppen az emberi tényező, a személyes dilemmák és az etikai problémák bemutatásában rejlik. A terrorelhárítás emberei ugyanis a „jó” célok érdekében gyakran ugyanolyan kegyetlen és brutális eszközöket használnak fel, mint maguk a terroristák.² Mindazonáltal a színészi játékon és a történetvezetésen túl a sorozat egésze a terrorizmus megítélése kapcsán meglehetősen retrográdnak tekinthető, hiszen a terrorizmus elleni háborúval összhangban az amerikai *strike back* politikát népszerűsíti. Ezzel összhangban nem csak emberfeletti hősokeket (Jack Bauer) kapunk, hanem rettenetesen (embertelenül) gonosz és/vagy teljesen beszámíthatatlan terroristákat, akikkel szemben – az ártatlan amerikai állampolgárok védelmében – bármi megengedhető. Az egyes szériák természetesen mindig a jó győzelmével zárulnak, ennek azonban ára van. A győzelemnek hihetőknek

kell lenni, és így a két oldal „katonái” közötti különbség egyre csökken. A harmadik szériában már egyenesen a brit titkosszolgálat volt tisztje áll a terrortámadás mögött, aki éppen az amerikai „állami terrorizmuson” akar bosszút állni biológiai fegyver bevetésével.³ Ugyan nem teljesen köztudott, de a World Trade Center elleni terrortámadásnak is létezik hasonló cselekményesítése, miszerint Osama bin Laden terroristacsoportjának magvait éppen a CIA hintette el az 1970-es évek Afganisztánjában. Az amerikai állami terrorizmus (Afganisztán, Nicaragua) politikai kritikája természetesen nem újkeletű, és egyáltalán nem legitimálhatja az ellenséges terrorcselekményeket. Viszont árnyalhatja az események döntően nyugati értelmezését, és hozzájárulhat a háborús helyzet összetettségének leírásához és megértéséhez. A WTC elleni merénylet komplexitásának bemutatásában igen találó és figyelemreméltó JACQUES DERRIDA narratívája, aki szeptember 11-e kapcsán az amerikai demokrácia háromszoros autoimmunitási krízisééről beszél.⁴ Az autoimmun betegségek esetében az emberi szervezet védelmét ellátó immunrendszer „idegen test”-ként azonosítja és semmisíti meg a test saját sejtjeit. Derrida e metaforát kibontva először is arról ír, hogy az Egyesült

3 Az amerikai állami terrorizmus (*state terrorism*) egyik legismertebb kritikája a szeptember 11-ei támadás kontextusában Noam Chomsky nevéhez fűződik. V.ö.: Noam Chomsky: *Az Egyesült Államok vezető terrorista állam*. In: Kovács Zsuzsa – Németi Tamás (szerk.): *Szeptember 11. Értelmezések, elméletek, viták*. Balassi, Budapest, 2002. 55–64.

4 Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. Derrida gondolatai az autoimmunitásról magyarul is elérhetőek: *Szeptember 11. „fogalma”*. Ford. Radvánszky Anikó. 2000, 2006/6. 3-12. A kötet magyarországi recepciójához Derrida és Habermas nézeteinek ismertetésével: Bakcsi Botond: *A post mortem történelem vége? Posztmodern (?) történetfilozófiák és „szeptember 11.” értelmezései*. Világosság, 2006/1. 13-20.

1 A 24 első huszonnégy epizódját 2001 novemberében mutatták be, és jelenleg a hetedik évadnál tart a széria, amelyet Joel Surnow és Robert Cochran alkotott meg a Fox TV-társaság berkein belül. A sorozat egy fiktív terrorellenes kormány-ügynökség, a CTU (Counter Terrorist Unit) munkájáról szól, és a cím arra utal, hogy a cselekményt huszonnégy órán keresztül, „valós időben” követhetjük nyomon. A 24 2004-ben elnyerte a legjobb drámai TV-filmsorozat Golden Globe Díját.

2 A lelki és a fizikai terror egymással összefonódó alkalmazása és elszenvetése fontos szerepet játszott abban is, hogy a Jack Bauert (a Los Angeles-i CTU-iroda vezetője) alakító Kiefer Sutherland színészként számos jelentős szakmai elismerésben részesült: a 24-ben nyújtott alakításáért 2002-ben Golden Globe, 2006-ban pedig Emmy Díjat kapott, és 2007-ben is jelölték a Golden Globe-ra.

* A szerző a tanulmány megírásának idején Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesült.

Államokat most éppen azok támadják meg, akiket a hidegháború éveiben amerikai parancsra képeztek ki a Szovjetunió, és az általa támogatott kommunista rezsimek ellen. Ehhez kapcsolódik az autoimmunitás második fázisa, amely már nem a múlttól, hanem a traumatikus esemény jövőbeni feldolgozásáról szól. Derrida szerint az a legnagyobb probléma, hogy semmi sem garantálja (a terrorizmus kiirtásának utópiáján túl), hogy a tragédia a jövőben nem fog megisméltódni. De még nagyobb gond, hogy a hidegháború utáni ellenség immáron anonim és láthatatlan, ami megnehezíti, sőt lehetetlenné teszi a trauma feldolgozását vagy enyhítését. És ebből adódóan lép működésbe a harmadik fokozat, az elfojtás ördögi köre: „Tudni kell, hogy a védekezés és mindannak formája, amit – két egyaránt problematikus szóval – *terrorizmus elleni háborúnak* nevezünk mind rövid, és mind hosszú távon az állítólagosan megsemmisíteni akart rossz okainak újratereztésén dolgozik. Legyen szó Irakról, Afganisztánról, vagy akár Palesztináról, a bombázások sohasem lesznek elég »intelligensek«, hogy elkerüljék (egy másik egyre kevésbé megbízható különbségtétel szerint: katonai és/vagy civil) áldozatok személyes vagy közvetett visszavágását, amit ők majd könnyedén állítanak be legitim megtorlásként vagy terrorizmus-ellenességként.”⁵

Fontos tudni, hogy Derrida a „vendégszeretet” fogalmának újrainstallálásával egyfajta megoldást is kínál az autoimmunitási krízisre, amely a hegemon és kolonialista ízű tolerancián túl a másság és az idegenség már-már önfeláldozóan nyitott „kezelése” és elfogadása mellett kötelezi el magát.⁶ E filozófiai út és hagyomány követése azonban meghaladja jelen írás kereteit, mivel most inkább a képre és a művészi képalkotásra szeretnék fókuszálni. A redukció nem csak a témából – történeti festészet – adódik, hanem abból is, hogy a szeptember 11-ei támadás jogi, politikai és társadalomelméleti tárgyalása túlságosan is messzire vezetne, miközben a WTC elleni támadás képei egy jóval lehatároltabb diskurzus felé mutatnak. Gyakorlatilag egyetlen prominens szerző, JEAN BAUDRILLARD vette ahhoz a bátorságot, hogy a traumatikus eseményt képként elemezve levonja renegát következtetését: Amerika szeptember 11-én

totális vereséget szenvedett.⁷ A vereség nem csak azért totális, mert a szó szoros értelmében – öngyilkos merénylők! – megtorolhatatlan, hanem azért is, mert szimbolikus csapást mért a világ első számú katonai és politikai hatalmára. Ráadásul olyan csapást, amely a rendszer (globális fogyasztói társadalom) eszközeit fordította a rendszer ellen, és lenyűgöző média-eseményként tálalta a támadást. Ebből adódóan nem meglepő, hogy Baudrillard a képtől, az esemény szimbolikus reprezentációjától indul el, és a spektakulum Debord-i fogalmára visszautalva szinte teljesen elszakad az amúgy is csupán hiperreálisként elgondolható valóságtól.⁸ A spektakuláris csapás meggyőző elemzésén túl éppen ezé van jogosultsága Derrida kritikájának, aki a terrorizmus etikai, politikai és jogi kérdései felől nézve túlzónak gondolja a támadás mediális reprezentációját és félrevezetőnek a kizárólag „ikonikus” elemzést.⁹

Ha számításba vesszük a dekonstrukció politikai karrierjét és a képelméletté szublimálódott szimulákrum-elmélet fejleményeit az 1990-es években, akkor – a képek referencialitását előtérbe helyezve – Derrida és Baudrillard nézeteltérése mögött a valós és a szimbolikus lacani párosa sejlik fel.¹⁰ Mintha Baudrillard arról beszélne, hogy mi történik a képernyőn, Derrida pedig arról, hogy mi zajlik a színpalak mögött. Mintha a média által közvetített – szimbolikus eszközökkel létrehozott – realitás mindkettőjük olvasatában a szimbolizálhatatlan lacani valóst akarná pótolni és elrejtetni: az elfogadhatatlan, kimondhatatlan és szörnyűséges amerikai állami terrorizmust, amely kitermelte magából az Al-Kaidát is.¹¹ Baudrillard szimbolikusa persze nem ugyanaz, mint Lacan szimbolikusa, de az előbbi tagadhatatlanul inspirálta az utóbbi, és a valós(ágo)t mindkettőjüknél éppen annak képei takarják el. Hasonlóképpen, ahogy Derrida megpróbálja dekonstruálni és történetileg kontextualizálni a szeptember 11-ei terrortámadás jelenségét, illetve koncepcióját, az nem elsősorban a lacani valós ábrázolhatatlanságáról szól, de mégis utal arra, hogy mennyire körültekintően kell eljárunk akkor, ha képek és a narratívák mögötti politikai, kulturális és személyes valóságokra vonatkozó következtetéseket akarunk levonni. Amíg azonban Baudrillard Lacant követve a szimbolikusra és a képre koncentrálna, annak jelentőségét elemzi, addig Derrida a spektakuláris esemény jelentőségét és eseményszerűségét (és csapásmérő erejét!) próbálja csökkenteni azáltal, hogy filozófiailag dekonstruálja a terrorizmus fogalmát. Tanulságos e tekintetben, hogy amíg Baudrillard a terroristák sikerét állítja elemzésének középpontjába, addig Derrida a demokratikus jogrend és politika kudarcát próbálja megmagyarázni. Mindkét elemzés helyénvaló és logikus, csak éppen Baudrillard a valóságot teszi zárójelbe, Derrida meg inkább a képet.

Festői terrorizmus

Fura módon a zárójel feloldható a két olvasat kombinálásával: a 24 és a 9/11 egyaránt látványos példája annak, ahogy az ideologikus képek eltakarják a

7 V.ö.: Kovács Zsuzsa – Németi Tamás (szerk.): *Szeptember 11. Értelmezések, elméletek, viták*. Balassi, Budapest, 2002. Szerepel a kötetben Jean Baudrillard elhíresült, provokatív és elgondolkodtató írása is a WTC-katasztrófa „szimbolikus csapás”-ként történő értelmezésével: *A terrorizmus szelleme*. I.m. 77-89. A WTC elleni terrortámadás különféle értelmezéseiről jó magyar nyelvű összefoglaló: Trembeczki István: *Terrorizmus és globalizáció*. Magyar Tudomány, 2006/12. 1426-1431.

8 Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. (1967) Ford. Erhardt Miklós. Balassi, Budapest, 2006., illetve a hiperreális világról, ahol a valóság és annak képi reprezentációja immáron megkülönböztethetetlen: Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. (1981) Ford. Gáncz Gábor. In: *Testes könyv I*. Szerk.: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Ictus, Szeged, 1996. 161.

9 Jean Baudrillard – Jacques Derrida: *Vita a terrorizmusról*. Ford. Karádi Éva. Magyar Lettre Internationale, 52, 2004. 68-69.

10 A valós és a szimbolikus lacani fogalompárja felől közelít a WTC elleni merénylethez Slavoj Žižek is: *Isten hozott a való sivatagában! Gondolatok a WTC merénylővel kapcsolatban*. (2001) Ford. Erhardt Miklós. (<http://www.c3.hu/~ligal/ManaZizek2.htm>) A lacani fogalmak politikai alkalmazásának releváns kritikájához lásd: Elizabeth Bellamy: *Discourses of Impossibility. Can Psychoanalysis Be Political?* Diacritics, 23:1, 1993/Spring, 23-38. illetve: Matthew Sharpe: *The Sociopolitical Limits of Fantasy. September 11 and Slavoj Žižek's Theory of Ideology*. (2002) <http://clogic.eserver.org/2002/sharpe.html>

11 Természetesen a valós és a szimbolikus lacani fogalmát pusztán metaforikus értelemben használom. Egrészt azért, mert a rendszert Lacan az emberi psziché működésének modellezésére találta ki, nem pedig olyan kollektív entitások leírására, mint az állam, másrészt pedig azért, mert a lacani reális (*la réel*) ellenáll mindennemű jelölésnek és értelmezésnek, és így pusztán hiányként definiálható, olyan hiányként, amelynek helyén maga a realitás, a valóság áll. Vagyis a Valós (*La Réel*), azaz a valóság hiánya per definitionem nem tölthető be semmilyen „igazi”, vagy „kritikai”, vagy „elitkolt” valósággal. V.ö.: Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. by Jacques-Alain Miller, transl. by Alan Sheridan, W.W. Norton & Co., New York, 1977.

5 Derrida, 2006. 6.

6 Jacques Derrida – Anne Dufourmantelle: *Of Hospitality*. Stanford University Press, Stanford, 2000. Magyarul a vendégszeretetről: Jacques Derrida: *Világ közmopolitái, még egy erőfeszítést!* Ford. Boros János – Orbán Jolán. Magyar Lettre Internationale, 38, 2000/6sz, 77-81.

valóságot, és éppen ezért van szükség a medializált képek és események analízisére és dekonstrukciójára, azaz egyfajta kritikai ikonológiájára. Ez persze még mindig elsősorban a képekről szól, másodsorban viszont arról is, hogy mit, miért és hogyan „érdemes” ábrázolni egy olyan korban, amikor a média képei mindent elárasztanak, és az is nyilvánvaló az erre fogékonyak számára, hogy nem létezik „objektív” képalkotás. A fotografikus képalkotás, a film és a televíziózás karrierje már a hatvanas években krízist okozott a festészetben, és a figuratív, történelmi referenciákkal rendelkező témák a pop art diadala után mediális reflexió nélkül elképzelhetetlenné váltak. Ez azonban együtt járt a fotografikus kép analízisével, a képi szintaxis és a „modern ikonográfia” kötelező tanulmányozásával.¹² Innen nézve egyáltalán nem meglepő, hogy az 1945 utáni „történelmi festészet” olyan jelentős figurái, mint GERHARD RICHTER és LUC TUYMANS egyaránt óriási képarchívummal dolgoznak, és ezek segítségével – a képanyag de-konstrukciójával – próbálják meg ábrázolni az eseményeket.¹³ A szubjektum és az objektum dichotómiájához azonban eltérő módon viszonyulnak a történelmi valóság megjelenítése során: Richter az ideológia eltörlésével, elkenésével, vagy inkább kiáztatásával, kilúgozásával az emberi tényezőt (esetenként éppen a halált) állítja középpontba, Tuymans viszont az ideológiát és a történelmi valóságot mint mentális konstrukciót próbálja meg bemutatni. Richter az objektív, fotografikus képet festi szét (*unpainting*), Tuymans viszont olyan képeket fest, amelyek a szó szoros értelmében nem objektívek. Richter képei elmosódottak, fókuszálatlanok, Tuymans viszont nem oda fókuszál, ahova „kéne”. A hiány, a történelmi valóság, a tragikus esemény, a valós hiánya így mindkettőjük festészetében központi szerepet játszik. Mintha a „Történelem utáni” történelmi festészet esetükben éppen arról szólna, hogy miért is nem lehet festményeken ábrázolni egy történelmi eseményt a realizmus hagyományos, festői eszközeivel.

A korabeli sajtó amúgy éppen ezt a fajta hagyományos realizmust kérte számon Richter RAF-festményein¹⁴ (1977. október 18., 1988), pontosabban néminemű közfelháborodást okozott, hogy a német állam első számú közellenségei, név szerint Ulrike Meinhof és Gudrun Ensslin, bájos fiatal nőként jelentek meg Richter vásznain. Sőt, már maga a cím is visszatetszést keltett, hiszen egy olyan eseményre helyezte a hangsúlyt, amelyben a terroristák nem a rendszer ellenségeként, hanem inkább a hatalom áldozataként játszottak szerepet. A történet a Rote Armee Fraktion (Vörös Hadsereg Frakció) négy vezető tagjának haláláról szól, akik közül ketten mindmáig tisztázatlan körülmények között veszítették életüket 1977. október 18-án hajnalban, a stammheimi szigorított fegyház számukra elkülönített részlegében. Andreas Baader a lemezjátszójába rejtett pisztollyal tarkón lőtte, Gudrun Ensslin pedig állítólag felakasztotta magát. (Nem kevésbé meglepő az éjszakát túlélő Irmgard Möller esete, aki úgy szúrta magát többször mellbe, hogy erre később nem is emlékezett.) A sorozat egyik darabján a fiatal Ulrike Meinhof is megjelenik, aki már 1976-ban öngyilkos lett, és egy másik tag, Holger Meins elfogása is „látható”, aki 1974-ben halt bele az éhségsztrájkba. A halálesetek egyúttal a RAF vezetőinek kiszabadítására szervezett túsdrámákat is „megoldották”. A RAF vezetőinek szabadon engedését követelő palesztin terroristákat megölték, az elrabolt Lufthansa-járat utasait pedig sikeresen kiszabadították a német kommandósok. A RAF szabadon lévő tagjai által cseretúszként elrabolt magas rangú német politikus tetemét is megtalálták még aznap, mivel Baaderék halála után okafogyottá vált a túszcseré.

Richterénél azonban nincs Lufthansa-járat és sikeres túsmentés, csupán halott terroristák, akik valamilyen értelemben mindenképpen a hatalom áldozatai. Ugyan maga a festő elsősorban saját utópisztikus ideológiájuk áldozataként

12 Ezúton is köszönöm Perenyei Mónikának, hogy Tuymans kapcsán felhívta a figyelmemet a képarchívum és az ikonográfia jelentőségére.

13 Richter különféle fotókból összeállított több mint 700 „oldalas” képatlasza (*Atlas*) a neten is elérhető <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas.php>, Tuymans pedig megszállottan fotózik, egy időben filmezett is, és már polaroid „nyersanyagaiból” is rendezett kiállítást. V.ö.: Perenyei Mónika: *Az emlékezet dekonstrukciója. Gondolatok Luc Tuymans Retrospektív című kiállítására kapcsán.* Új Művészet, 2008/1. 22-25.

14 Richter RAF-festményeinek értelmezéséhez lásd: Benjamin H. D. Buchloh: *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977.* October, 48, 1989/Spring, 88-109., illetve: Hubertus Butin: *Zu Richters Oktober-Bildern.* Walther König, Köln, 1991. és Kai-Uwe Hemken: *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1998. továbbá: Robert Storr: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting.* MoMa, New York, 2003. 187-263.



Gerhard Richter

1977. október 18., 1988

http://www.moma.org/collection/printable_view.php?object_id=79037

tekintett a terroristákra, de ettől függetlenül nem semlegesítette a hatalom és az állam szerepét sem. A RAF szélsőbaloldali ideológiája felől nézve ugyanis a terroristák, illetve a „városi gerillák” az állami terrorizmus és az imperialista agresszió (vietnámi háború, palesztin konfliktus) ellen harcoltak. Terrorcselekményeiket egyértelműen a burzsoá rendszerrel és a rendőri brutalitással szembeni válaszcselekedésként tekintették. Ezt a fajta interpretációt az események után az állami befolyás alatt álló média és a kultúrpolitika érthető módon igyekezett elfojtani, és ebből adódott az is, hogy meglepően kevés irodalmi és filmes alkotás dolgozta fel a huszadik század második felének legjelentősebb német, államellenes, anti-imperialista mozgalmát. Pedig az események még a német jogrendszerre és a törvénykezésre is hatást gyakoroltak, és egyes felmérések szerint a lakosság közel húsz százaléka valamilyen szinten szimpatizált a terroristákkal. Ha túlzás is lenne polgárháborúként értelmezni a RAF felszámolását, akkor is jelzésértékűnek tekinthetjük Heinrich Böll szállóigévé vált kommentárját a *Németország ősszel* című filmből: „hat ember háborúja hatvanmillió ellen”.¹⁵

Richter képein azonban nyoma sincs háborúnak, az egyetlen tömegjelenet a terroristák temetését jeleníti meg, vagyis a gyászról és az emlékezésről szól. Richter nem a terrort és nem a terroristákat esztétizálja, hanem inkább a halált, az egyéni tragédiát, és a kollektív emlékezést. És nem is annyira esztétizál, mint

15 *Deutschland im Herbst*, 1978. A filmet tizenegy rendező – köztük Rainer Werner Fassbinder és Volker Schlöndorff – jegyzi.

inkább elvonatkoztat. Az elmosódó arcok és az elmosódó események a személyestől az egyetemes emberi felé terelik a tekintetet, és ennyiben inkább a történelemfilozófia, mint a konkrét történelem felé mutatnak. Magát a festőt állítólag nem érdekelte különösebben a téma történelmi jelentősége, a festmények számára inkább a szenvedésről és a halálról szoltak. Nem az ideológiáról vagy annak kritikájáról, hanem az ideológia áldozatáról, az emberről. És ezáltal az erőszak leginkább valóságos, mégis leginkább ábrázolhatatlan aspektusáról, a „valós”-ról. Ezért fontos az is, hogy „fotó-festmények”-ről van szó. Vagyis Richter az eseményekről készült hatósági fotók alapján festi meg a sorozatot, de úgy, hogy feloldja és eltörli a fotók „eredendő” objektivitását, dokumentum-jellegét. A törlés, a tagadás, a negáció gesztusa felől jut el Benjamin Buchloh ahhoz a művészettörténetileg is védhető kijelentéshez, hogy Richter festményei a történelmi festészet végét jelentik, annak lehetetlenségéről szólnak.¹⁶ Maga a festés aktusa azonban ennek ellentmond: a kettős tagadásból állítás lesz, amely úgy őrzi magában a hiányt, hogy nem takarja el semmilyen kézzel fogható valósággal. A valóság a szó szoros értelmében hiányzik Luc TUYMANS 2001. szeptember 11-ének emléket állító képéről is, amelyet a 2002-es Documentára festett. A Cézanne-t és Morandit idéző hatalmas csendélet (*Csendélet*, 2002, 347 × 500 cm!) visszafogott tematikáján túl mindenekelőtt irreális és a zsáner műfaján belül indokolhatatlan méretével kelthet megdöbbenést, de csak a művész kommentárja kapcsolja egyértelműen a WTC elleni terrortámadáshoz. A kép először azáltal sokkol, hogy látszólag banális (*natura morta*) választ ad egy rendkívül tragikus eseményre, később pedig azzal, hogy ez a banális válasz nem is annyira banális. A kép túlmutat az esztétikán, és méretéből adódóan a fogyasztói kultúrán belül szinte értelmezhetetlen. Nem az esemény ábrázolásával reagál az eseményre, hanem a fenséges és az embertelen dimenzióit idézi meg, és ezáltal írja felül a populáris média katasztrófakép-dömpingjét. Ahogy egyik magyarországi interjújában nyilatkozta: „A Still Life-ban fontos az understatement, vagyis az, hogy egy állítást nem közvetlenül – vagyis nem konkrét figurális tárgyiasságában és annak egy



Luc Tuymans

Külügyminiszter, 2005

<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-10-05.asp>

16 Buchloh, 1989. A negáció, és a negatív dialektika kérdéséhez Richternél: Peter Osborne: *Painting Negation. Gerhard Richter's Negatives*. October, 62, 1992/Autumn, 102-113.

Luc Tuymans

Csendélet, 2002, olaj, vászon, 347 × 500 cm

<http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/Artmai-1/Tuymans.htm>



az egyben megfelelő eszközökkel – teszünk. A kép hatalmas (347 × 500 cm), a gyümölcsök látványa így már közvetlenül nem élvezhető, nem feldolgozható. Szeptember 11. után a teljességet, a harmonikus egészt megmutatni, a kettőt kontrasztba helyezni – ez volt a szándékolt csavar, amit sokan megértettek.”¹⁷ Ha maga az ikonikus esemény megfesthetetlen is, a terrorizmus elleni háború és a terrorizmus nem feltétlenül az (*A külügyminiszter, Rombolás*, 2005; *Súlyos testi sértés*, 2003). A *Súlyos testi sértés* (*Mayhem*) például a *Csendélet* banalitásával összhangban azzal provokál, hogy a terrorizmus és az amerikai látványháborúk kapcsán a paintball játékra enged asszociálni. A *Rombolás* pedig azzal, hogy valójában egy chicagói épület bontásáról készült, de a 9/11 után már egészen mást jelent. A Condoleeza Rice-ről készített „portré”-t, és a *Rombolást* a *Proper* című 2005-ös New York-i kiállítás után gyorsan meg is vette a MoMa a „félreértések elkerülése végett”.¹⁸ A kiállítás katalógusán – valószínűleg nem véletlenül – éppen a *Rombolás* összedőlő épületének gomolygó forgataga előtt jelenik meg az ebben a kontextusban kifejezetten provokatív „Proper” felirat, amely egy helyzet, vagy kérdés megfelelő, helyes és korrekt kezelését hivatott jelölni.¹⁹ Innen csak egy ugrás Condoleeza Rice-on keresztül az amerikai védelmi politika, illetve azok a

17 Kozma Zsolt: *Festői jelentésrétegek. Beszégetés Luc Tuymansszal*. Műértő, 2007/12, 6.

18 A Rice-portréhoz amúgy a belga külügyminiszter botrányos kijelentése adta az ötletet, aki az amerikai külügyminiszterrel valahol azt nyilatkozta, hogy „erős, és nem is csúnya” nő.

19 *Luc Tuymans: Proper*. David Zwirner, New York, 2005.



Luc Tuymans

Tökéletes teríték, 2005

<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-10-05.asp>

festmények, amelyek a konzervatív amerikai mentalitást (*Báli tánc, Tökéletes teríték*, 2005) hivatottak reprezentálni. Az egész szériát a meglepően jellegtelen, mégis háborzongató *Időzítő* rántja össze, amely csupán egy természetátot ábrázol, mégis egyértelmű utal a terrorizmusra, illetve arra, hogy az egyszerre időtlen és idejétmúlt konzervatív hozzáállás nem feltétlenül vezet a legmegfelelőbb (*proper!*) lépésekhez a terrorizmussal szemben. Amíg a *Proper* inkább a terrorizmus által kiváltott társadalmi és politikai traumára, illetve „hisztériára” reagál, addig a 2000-ben készült *Mwana Kitoko* (*Szép fehér ember*) sorozat magára a terrorizmusra, pontosabban az állami terrorizmusra. A sorozathoz egy 1999-es tényfeltáró könyv adta az ötletet, amely meggyőzően bizonyította a belga kormány szerepvállalását az első szabadon választott kongói miniszterelnök, Patrice Lumumba 1961-es meggyilkolásában.²⁰ Amíg a *Proper* a terrorizmus elleni háború kapcsán az amerikai mentalitás esztétikai és ideológiai alapjait tárja elénk, addig a *Mwana Kitoko* a tényfeltáró újságírás eszközeivel igyekszik rekonstruálni egy ügyet, illetve az ügy potenciális ideológiai kontextusát. A *Proper* különlegességét az adja, hogy a zsáner műfaján (portré, csendélet, interieur) keresztül – vagyis nem oda illő (*improper!*) eszközökkel – reagál egy történelmi eseményre és egy politikai helyzetre, és nem

a várható és korrekt kommentárt nyújtja, hanem bizonyos szempontból „mel- lébeszél”, „félrenéz”, és mégis a történések mögé lát. Tulajdonképpen a műfaji hierarchia dekonstruálásával egyfajta virtuális történelmi festészetet művel: úgy beszél az eseményekről, hogy konkrétan nem azokról beszél. A *Mwana Kitoko* viszont a maga rejtélyességével, tényfeltáró jellegével és posztkolonialista kritikájával éppen egy lehetséges, hagyományos intenciójú történelmi festészet mellett foglal állást.²¹ Persze maga a terrorcselekmény, a Patrice Lumumba elleni kongói merénylet itt sem jelenik meg, de Tuymans rekonstruálja a helyszínt, és felvonultatja a történet szereplőit. A tragikus esemény hiánya azonban egyértelmű, és arra utal, hogy ez a fajta festészet elsősorban az ideológiáról és az események szükségszerű rekonstrukciójáról szól. Vagyis nem annyira a valóságról, hanem inkább a szimbolikusról, illetve annak (narratív) konstrukciójáról. Arról, hogy legalább tíz – igen gondosan megválasztott – kép szükséges egy történelmi tény létrehozásához, ami nem csak az esemény ábrázolását, de meggyőző értelmezését is magába kell, hogy foglalja.

Történelem utáni történetek

A nagybetűs „Történelem” felszámolása igen messzire vezetne,²² pillanatnyilag legyen elég annyi, hogy a jelenkori művészettörténelmi kutatásokkal összhangban a kortárs művészet kontextusában nem felelőtlen történelmi festészet helyett történelem utáni festészeztől beszélni!²³ Ha történetfilozófiailag kellene állást foglalnom, akkor azt mondanám, hogy számomra a Fukuyama-féle teleologikus, üdvtörténelmi jellegű lezárásnál szimpatikusabb Fredric Jameson és Jean Baudrillard narratívája, mely szerint nem a történelem ér véget, hanem a történelmi tudat oldódik fel egyre erőteljesebben a jelenben és a prezentizmusban.²⁴ Röviden és velősen: a számítógépek és a globalizáció korszakában permanens (folyamatos) és instant (azonnali) jelenben élünk. Ha hozzávesszük ehhez az ideológiai komponenseket is, akkor igen durván fogalmazva egyrészt az emberi jogokat szavatoló liberális demokráciában, másrészt viszont globális, technotudományos kapitalizmusban. A továbbiakban ebben a szellemben mutatom be röviden a „Történelem” két lehetséges végpontját FRANCIS FUKUYAMA és Hayden White nézeteit konfrontálva.

Jöjjenek először az időbeliséget megfordítva Fukuyama és Huntington nagy narratívái.²⁵ Fukuyama szerint a „Történelem” végéhez a totalitáriánus rendszerek bukása és a liberális demokrácia világméretű győzelme, illetve hegemóniája vezetett el. Fukuyama nézőpontjából a liberális demokrácia a lehetséges politikai rendszerek legjobbika, és ennyiben a politikai és demokratikus fejlődéstörténetként leírt történelem végpontján áll, beteljesítve a hegeli indíttatású teleologikus Történelem végcélját. Fukuyama egyik legfőbb vitapartner, SAMUEL P. HUNTINGTON is osztja a liberális demokrácia üdvös hegemóniájának eszméjét, de Fukuyamával szemben egyáltalán nem gondolja azt, hogy elérkeztünk volna a történelem demokratikus végpontjához. Szerinte a nyugati keresztény kultúr-

21 Tuymansról és a *Mwana Kitoko* sorozatról egy átfogó értelmezés: Stefan Beyst: *The Secret Charms of Luc Tuymans*. (2007) (<http://d-sites.net/english/tuymans.htm>) Tuymans kommentárja a művekhez: Yasmine van Pee: *Unnatural Resources. Luc Tuymans on fighting the literal and mistrusting images*. *Modern Painters*, 2007/10. 11-13. Lásd még a 2001-es Velencei Biennálé Belga Pavilonjának katalógusát Robert Storr és Jean Hoet tanulmányaival: Luc Tuymans: *Mwana Kitoko* (*Beautiful White Man*). SMAK, Gent, 2001.

22 A történelem végének számos egymással nehezen összemérhető diskurzusa és narratívája létezik. Előbbiek közül az ideológia-kritikát és a történetfilozófiát emelném ki, utóbbiak közül pedig a német Nietzsche-recepciót, különös tekintettel Arnold Gehlen *posthistoire* terminusára, a francia Hegel-recepciót (Alexandre Kojève-vel az élen), a Jean-Francois Lyotard-féle posztmodern állapotot a nagy narratívák végével, és a történelem Jean Baudrillard-féle „hőhalál”-át az időbeliség és a történetiség felszámolásával. Ezek egy részének alaposabb áttekintéséhez lásd: Juhász Anikó: *A posthistoire kapuzárása. Pro Philosophia* Füzetek, 17–18. 1999. 51–70.

23 David Green – Peter Seddon (eds.): *History Painting Reassessed. The Representation of History in Contemporary Art*. Manchester University Press, Manchester, 2000. A szerkesztők bevezetőjükben a történelemtudomány (egészen pontosan Hayden White narratológiai fordulata) felől közelítenek a történelem végéhez.

24 Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991. Magyarul részletek: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Erdei Pálma. Jó Szöveg, Budapest, 1998. Illetve: Jean Baudrillard: *The Illusion of the End*. Stanford University Press, Stanford, 1994.

25 V.ö.: Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*. (1992) Európa, Budapest, 1994. és Samuel P. Huntington: *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*. (1996) Európa, Budapest, 1998.

20 Ludo De Witte: *The Assassination of Lumumba*. (1999) Verso, London, 2003.

körön kívül még további hat-hét (sic!) kultúrkör uralja a Földet, és ezek várható összecsapása fogja meghatározni a világ képét. Huntington az iraki konfliktus (Öbölháború) ismeretében mindenekelőtt az iszlám és a nyugati kultúra világméretű összecsapását prognosztizálta, és a szeptember 11-e utáni terrorizmus elleni (világ)háború bizonyos tekintetben igazolta is jóslatait. A probléma „csupán” annyi, hogy ez a Nyugat (egy részének) háborúja, és ilyen minőségében kilátástalan és értelmetlen. Az eltérő kultúrák megértése fel sem merülhet egy olyan háborúban, amelyet az amerikai rezsim a jó és a rossz mitikus összecsapásaként tálal. Huntington kritikájához amúgy elég fellapozni Edward Said írásait arról, hogy milyen mitikus és regényes narratívák és ideológiák mentén értelmezi a Nyugat a Keletet,²⁶ de általában véve a történelem, illetve a történelemtudomány vége kapcsán röviden fel kell idézni HAYDEN WHITE narratológiai, illetve retorikai

26 Edward Said: *Orientalizmus*. (1978) Európa, Budapest, 2000. Konkrétan szeptember 11-ére, és Huntington nézeteire reflektál: *A tudatlanság összecsapása*. (2001) In: Kovács – Németi, 2002. 33-37.

Gerhard Richter

Rudi bácsi, 1965, olaj, vászon, 87 × 50 cm
<http://www.gerhard-richter.com/art/detail.php?paintID=5595>



fordulatát is.²⁷ Ez természetesen egy egészen másfajta diskurzus, amely egyáltalán nem beszél a történelem vagy a történelemtudomány végéről, viszont azt képviseli, hogy nem létezik egyetlen, igaz és helyes történelem, és a szerzők személyéből és ideológiai háttéréből adódóan nem létezik egyetlen, igaz és objektív történelemtudomány sem. White ennek ellenére nem relativista, kizárólag az objektív realizmust és a naiv dokumentarizmust kritizálja. Nem azt állítja, hogy nem létezik a valóság és a történelem, hanem a nyelvi fordulattal (a nyelv opacitása, a beszélő elkötelezettsége) összhangban azt, hogy a történelmi események cselekményesítése (*enplotment*) során a történetírók mindig ismert és bevett narratívákat (tragédia, komédia, románc, szatíra) és retorikai formulákat alkalmaznak. És ebből nem csak az adódik, hogy a történet menetét és végkifejletét erősen meghatározza a szerző ideológiai orientációja, de az is, hogy a valóság és a fikció, a tudomány és a művészet egyáltalán nem választható el olyan élesen, mint azt egyesek hinni szeretnék. Nagyon sommásan Fukuyama és White virtuális vitája valahol az állam és az egyén, az ideológia és az ágens konfliktusaként is értékelhető. Az egységes, globális, jóléti demokrácia áll szemben a különféle személyes történetekkel, amelyek párhuzamos világok, alternatív értelmezések és ellentmondásos ideológiák felé vezetnek a tekintetet. Talán a terrorizmus mediális és képzőművészeti reprezentációinak diszkrpanciája is segíthet belátni, hogy a nagy narratívák sosem lesznek képesek kielégítően értelmezni az egyedi jelenségeket.

Történelmi festészet

RICHTER és TUYMANS is történelmi eseményekre reflektál, de a sorozatok egyes festményei afelé mutatnak, hogy Richter ebben az esetben is rendületlenül képeket fest, még hozzá fotókat, tehát „valós” referenciával rendelkező képeket, miközben Tuymans inkább a belső képek érdeklik, az elme és az emlékezés képei, valami, amit Lacan nyomán a megjeleníthetetlen „valós”-sal szembeállítva „szimbolikus” képeknek is nevezhetnénk. Mintha mindig a konkrétumtól (fotó, újságvivágás) elinduló Richter lenne az objektív realista, Tuymans pedig egyfajta szubjektív realizmust képviselne, amely inkább a befogadóra koncentrál. Az egyedi képet és az objektív valóságot azonban mindketten megmunkálják. Richter alapvető technikája a blur,²⁸ a homály, amely egyszerre több forrásból (pixeles medialisítás, nyomda-technika, élelten fotó, rögzített mozgás, elkapott pillanat, a személyes emlékezés pontatlansága) is táplálkozik. Tuymans pedig filmes technikákat alkalmaz, extrém kamera-beállításokat és vágásokat, meglepő nagyításokat és furcsa nézőpontokat. Richter képei első látásra mindig ismerősek és otthonosak, Tuymans viszont megpróbálja elidegeníteni a látványt, a szokatlanra, a különösre helyezi a hangsúlyt. Tematikai szempontból közös pont a II. világháború, de Richter amerikai bombázó-repülőgépeket (*Bombázók*, 1963) és náci családtagokat (*Rudi bácsi*, 1965) fest, Tuymans pedig lágereket (*Gázkamra*, 1986) és prominens náci vezetőket (*Heydrich*, 1988). A háború poklát és véres valóságát egyikük sem kísérli meg ábrázolni. Némi magyarázattal szolgálhat erre, hogy Richter pornográf képeket és világháborús tömegsírokat rakott egymás mellé az *Atlaszban*. Tuymans pedig a kollektív emlékezet működésére hivatkozik, illetve arra, hogy a borzalom hiánya néha kísértetiesebb és rémisztőbb egy ábrázoláson, mint maga a borzalom. A háború ártatlan áldozatait tehát egyikőjükénél sem láthatók, a filmektől és a médiától eltérően nem élnek (vissza) a valós rettenetének és borzalmának illúziójával. Ez alól az *1977. október 18.* és a *Mwana Kítoko* sem kivétel, mégis mindkettő működik, és komoly érzelmi és politikai reakciókat képes kiváltani. Vagyis mindkettő történelmi festészet a javából, de annak nem a klasszikus, akadémikus, hanem inkább kritikai realista válfaja azzal a jelentős különbséggel, hogy már nem kötelezi el magát egyetlen nagy narratíva (fejlődés, hanyatlás) és ideologikus (bal, jobb) történelemkép felé sem. RICHTER 1988 folyamán közismert és híres sajtófotók alapján tizenöt festményt készített a RAF tagjainak életéről és haláláról. Ha az eseményeket és a képeket

27 V.ö.: Hayden White: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997. E kötet és White kritikái ismeretetéséhez: Gyáni Gábor: *Történelem. Tény vagy fikció?* BUKSZ, 1999/ősz, 273-283. A történelemtudomány retorikai, illetve narratológiai fordulatáról: Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: *Hayden White „hasznáról és káráról”*. *Narratológiai kihívás a történetírásban*. Aetas, 2001/1-2. 116-133. Ugyanebben az Aetas számban olvasható White programadó bevezetője a *Metahistory* című 1973-as kötetéből: *A történelem poétikája*. Ford. Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. Aetas, 2001/1-2. 134-164.

28 V.ö.: Gertrud Koch: *The Richter-Scale of Blur*. *October*, 62, 1992/Autumn, 133-142.

időben rendezzük el, akkor az utolsó és egyben legnagyobb méretű festményen (*Temetés*) a Baader, Ensslin és Raspe temetéséről készített fotó ismerhető fel, az elsőről pedig a fiatal Ulrike Meinhof néz vissza ránk álmodozó, romantikus tekintettel (*Fiatalkori portré*). A kezdet és a vég között helyezkednek el a terroristák haláláról és elfogásáról szóló képek. Ezek között található az a két festmény is, amely eredeti fotóként szinte kultikussá vált baloldali körökben: Holger Meins meztelenre vetkőzik egy harckocsi ráirányuló ágyúcsöve előtt (*Őrizetbe vétel 1*, *Őrizetbe vétel 2*). Nagyjából ezután következik Gudrun Ensslin elfogása, aki bájosan és vidáman – „mint egy popsztár” – mosolyog bele a kamerába. Majd jönnek a halottak. Először Ulrike Meinhof feje háromszor is a halálos zsinór (már az ő öngyilkossága sem volt egyértelmű) mély nyomaival 1976-ból (*Halott 1*, *Halott 2*, *Halott 3*). Azután pedig a lelőtt Andreas Baader teste kétszer (*Lelőtt férfi 1*, *Lelőtt férfi 2*), egy kép Baader cellájáról rengeteg könyvvel (*Cella*), és egy a lemezjátszójáról, amelybe állítólag a pisztolyt rejtette (*Lemezjátszó*). Végezetül pedig a cellája plafonjáról lógó Gudrun Ensslin (*Akasztott*). A közeli felvételektől eltekintve az arcvonások és a figurák gyakorlatilag felismerhetetlenek, de a közismert sajtófotók és Richter nyilatkozatai alapján tudható, hogy melyik kép pontosan mit „ábrázol”.

A festő egy 1989-es sajtókonferencián röviden kommentálta is a festményeket: „Hogy mit is festettem? Háromszor a lelőtt Baader. Háromszor a felakasztott Ensslin. Háromszor a halott Meinhof feje, miután levágták a zsinóról. Egyszer a halott Meins. Háromszor Ensslin neutrálisan (majdnem, mint egy popsztár). Aztán egy nagy, nem specifikus temetés; egy könyvespolc által dominált cella; egy néma, szürke lemezjátszó; Meinhof burzsoá módon szentimentális fiatalkori portréja, kétszer Meins elfogása, akit arra kényszerítettek, hogy megadja magát a részegeződő állami hatalomnak. Mindegyik festmény fakó, szürke, többnyire rendkívül homályos és diffúz. Jelenlétük a válasz, a magyarázat és a vélemény alig elviselhető visszautasításának rettenetét testesíti meg. Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a képek bármit is kérdeznének: reménytelenségükkel, elhagyatottságukkal és részrehajlás nélküliségükkel inkább ellentmondásokat keltenek.”²⁹ Richter bármennyire is próbál tárgyilagosan, és visszafogottan nyilatkozni, egy dolog nyilvánvaló: az egyén és az állam konfliktusában az egyénnel szimpatizál. Kétszer is megfesti a tankkal farkasszemet néző Holger Meinst. Az is igaz viszont, hogy Ulrike Meinhof halott feje – a halál értelmetlenségét

29 Gerhard Richter: *Notes for a Press Conference, November-December 1989*. In: Gerhard Richter: *The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962-1993*. Thames and Hudson, London, 1995. 175. A nyilatkozatból az is nyilvánvaló, hogy Richter legalább 18 képet festett, hiszen a halott Meins nem lett kiállítva, és a felakasztott Ensslin is csak egyszer jelenik meg, és a lelőtt Baaderből is „csak” kettő lett végül.

Gerhard Richter

Lelőtt férfi 1, 1988

http://www.athousandfragments.co.uk/other_pieces/004.html



Gerhard Richter

Halott 1, 1988

http://bartleby71.blogspot.com/2007_10_01_archive.html

nyomatékosítva – háromszor is megjelenik. És a lelőtt, vagabond, „Clyde” Baader kétszer – Baadert és Meinhofot bankrablásaik és bravúros meneküléseik miatt „Bonnie és Clyde”-ként emlegette a sajtó. Vagyis akcióik nem csak a politikáról és a társadalomkritikáról szóltak. Viszont a „burzsoá” és a „szentimentális” is nagyon erősen cseng: baloldali szimpátiáról árulkodik, és arról, hogy a sajtó bűnözőnek akarta őket beállítani. Ráadásul még önreflexív is, mintegy utal a festői fotográfiát megidéző képek esztétikai hatására. És Richter tudja ezt, és mégis odavágja maró öniróniával, hogy szentimentalizmus. A záró mondat viszont minden szigorúsága ellenére is patetikus: a reménytelenség és az elhagyatottság, mint egzisztenciális alapélmény bármit képes felülírni. Luc TUYMANS 2000-es *Mwana Kitoko* sorozatán belül a kiterített leopárdbunda (*Leopárd*) és a szoborszerű bennszülött férfi (*Szobor*), illetve a katolikus misszió épülete (*Misszió*) és a belga királyról elnevezett Leopoldville (ma Kinshasa) modernista épülete (*Leopoldville*) egészen pontosan jeleníti meg a kolonialista világképet. A festmények gyönyörűen találják a Kongói Krízis hátterét az idelátogató fehér, ártatlan, arisztokrata királlyal, I. Baudouinnal (*Mwana Kitoko*), aki úgy néz ki, mintha csak egy szafarira érkezett volna, nem pedig a Kongói Köztársaság függetlenségének kikiáltására (1960. június 30.). Vele együtt az arisztokrata *pendant*-jaként jelenik meg Patrice Lumumba, a fiatal, fekete-afrikai (és nem utolsósorban baloldali) entellektüel (*Lumumba*), aki a függetlenségi ceremónián demokratikusan megválasztott miniszterelnökként még beszédet sem mondhatott. A hivatalos programon kívül azonban elmondta híressé vált függetlenségi

beszédét, amelyben teljes joggal reagált kemény szavakkal („ha kell, vérrel és verejtékkel vívjuk ki függetlenségünket”) a kolonialista ízű incidensre. Lumumba beszédében arra is kitért, hogy a függetlenség kikiáltása még nem jelenti azt, hogy leszámoltak volna a nyugati elnyomással és a kapitalista kizsákmányolással. Érthető, ha a belga kormány és a nyugati bányászati cégek Lumumbával szemben a nyugatbarát Moise Tsjombét támogatták (*Tsjombe*), aki azonban vereséget szenvedett az első kongói szabad választásokon. Nem sokkal a választási vereség után azonban Tsjombe hathatós belga támogatással (pénz, fegyverek és 6000 idegenlégiós) polgárháborút robbantott ki, és uralma alá vonta a jelentős ásványi kincsekkel (réz, arany, gyémánt, uránium) rendelkező Katanga tartományt, sőt kikiáltotta annak függetlenségét is. Később a belső, hatalmi harcok során elfogatta, majd ki is végeztette Patrice Lumumbát.³⁰ Az eset óriási nemzetközi felháborodást keltett, aminek folyamán el kellett tüntetni a nyomokat, így három héttel a kivégzés után két belga rendőrtiszt kiásta a tetemet, darabokra fűrészelte, majd tömény sárvával szétmaratta.

30 Fontos megjegyezni, hogy a Kongói Krízis (1960–1965) igazán Lumumba halála után durvult el, és végül Tsjombe is elbukott, és a CIA által támogatott Mobutu elnök katonai diktatúrája stabilizálta az országot (Zaire, 1965–1997).

Luc Tuymans
Kréta, 2000



Ennek állít emléket a tíz kép közül a leghátborzongatóbb (*Kréta*), amely az egyik rendőrfelügyelő, Gerard Soete 1999-es interjúján alapszik. Soete azt nyilatkozta, hogy mielőtt kénsávvá szétmaratta volna a holttestet, emlékül és bizonyítékként kitépett két fogat a halott miniszterelnök állkapcsából. Ráadásul még mindig őrzi a fogakat, amelyeket csak közvetlenül a halála előtt fog majd az Északi-tengerbe dobni. Az efféle részleteken túl egészen pontosan rekonstruálták magát a kivégzést is, a pontos időponttal (1961. január 17-én reggel 9 és 10 óra között), a helyszínnel (egy nagy fa alatt álltak meg az út mellett) és a szereplőkkel (maga Tsjombe elnök és két belga katonatiszt is jelen volt). Tuymans is megfestette a maga rekonstrukcióját, ezen azonban csak a helyszín és a gépkocsik láthatók, maguk a szereplők és a tragikus esemény, vagyis a feltételezett „lényeg” egyáltalán nem (*Rekonstrukció*).

Mintha Tuymans azt mondaná, hogy nem a kivégzés, a halál pontos rekonstrukciója a fontos, hanem a kolonialista konfliktus átlátása. Nem az egyedi esemény a lényeg, hanem a történelmi szituáció és annak ideológiai és politikai komponensei. Lumumba emlékét baloldali gondolkodóként és fekete-afrikai politikusként kell megőrizni, nem pedig áldozatként. A halálához kapcsolódó hihetetlen brutalitással kapcsolatban épp elég, ha a fekete kezekben világító fehér fogakra gondolunk, amelyek azonban minden történelmi realitásukon túl mégis csak a mártíromság ikonográfiai kellékét idézik fel. Persze ez a kép sem önmagában, önnön vizualitásában sokkoló, csak akkor, ha ismerjük a háttértörténetet. És ebben a szellemben Tuymans igen visszafogottan gazdálkodik a képekkel és a vizualitással a sorozat egészén. Tsjombét, a katangai diktátort például fehér asztal mellett látjuk egy politikai eseményen, és Lumumba sem áldozatként jelenik meg, hanem a fekete politikus ikonjaként. Ugyanilyen ikon a napszemüveges belga király, a „szép, fehér ember” is, aki egyben megtestesíti az ártatlan bennszülötteket csúnyán kihasználó és kizsákmányoló kapitalista Nyugat sztereotípiáját is. Ugyanez a Nyugat azonban felépítette Leopoldville-t is, és „civilizálta” Közép-Afrikát. Az összkép tehát távolról sem olyan egyszerű. Két momentum azonban mindenképpen lényeges: a zszurnalista eszköztár és a körültekintő kutatás ellenére sem jelennek meg az igazi tettesek, még csak nem is fehér kezekben virítanak Lumumba fogai, azt pedig senki sem tudja, hogy „valójában” kik is álltak a gyilkosság hátterében, milyen politikai és gazdasági tényezők „adták ki” a végső parancsot. Csak a végrehajtókat ismerjük, és az ő embertelen brutalitásuk árul el a legtöbbet a hatalom kegyetlenségéről, kicsit úgy, mint a 24-ben. A másik lényeges momentum, hogy Tuymans tudja jól, hogy nem szükséges magát a brutális aktust ábrázolni. Egyrészt azért, mert a média és a filmipar vonatkozó képei már szinte automatikusan előhívódnak a néző memóriájából, másrészt azért, mert az egyén tragédiáján túl a háborúk és a népiirtások poklát lehetetlen ábrázolni. Lassan talán az is körvonalazódik, hogy mit is tud kezdeni a mai történelmi festészet a történelem megkerülhetetlen mediális képeivel? Richter a képeket dekonstruálja: elhomályosítja, szétfesti a fotókat, Tuymans pedig magát az eseményt, mivel nem mindig használ fel sajtófotót, és amiket felhasznál azok sem annyira közismertek (Lumumba ikonikus portréjától eltekintve). Ráadásul egyikük sem alkalmazza a techno-tudományos világkép egyre pontosabb, műholdas fókuszát. Richter éppenséggel defókuszál, Tuymans pedig félrefókuszál, és így a domináns, hegemónikus nézőpontot is relativizálja. Az is a média és a tömegkommunikáció hatalmi szerepére helyezi a hangsúlyt, hogy mindketten – eltérő eszközökkel ugyan, de – az egyén és az állam konfliktusán keresztül közelítenek a terrorizmus kérdéséhez. Richter a Baader-Meinhof csoport tagjának halálán keresztül szeretné megjeleníteni az 1945 utáni német történelem ideológiai és politikai ellentmondásait, Tuymans pedig Lumumba halálának rekonstruálásakor a belga, imperialista gyarmatosítás és a nyugati gazdasági kizsákmányolás kérdéseit állítja reflektorfénybe. Richter és Tuymans is hűvösen, visszafogottan és körültekintően tárgyilagos. Tárgyilagosságuk azonban nem a tudás (a pozitivistá történelemtudomány vagy a tényfeltáró újságírás) tárgyilagossága, hanem az abszolút és kizárólagos igazság létezésének kétségbevonása. Mediális alapokon nyugvó festészetükben a gondolkodás és a nézés, a befogadás és a körültekintés kizárólag temporálisan kibomló és kibontható igazsága jelenik meg. Mintegy azt sugallják, hogy a megértéshez, a gyászhoz és a képkészítéshez egyaránt idő kell.

A távolodás művészetéről

Luc Tuymans-szal Kopeczky Róna beszélget

☛ **Kopeczky Róna:** Mikor és hogyan merült fel a budapesti kiállítás* ötlete?

☛ **Luc Tuymans:** Tíz évvel ezelőtt megismertem Pribilla Ottiliát, aki Antwerpenben galerista, és már akkor megszületett egy magyarországi kiállítás terve. Tíz évig tartott, mire sikerült – az európai és amerikai gyűjtők rossz szemmel nézték, hogy egy volt kommunista országba kerül a képük.

☛ *1976-ban kezdte művészeti tanulmányait, majd a nyolcvanas években eltávolodott a festésztől. Csalódott volt?*

☛ Nem a festészetben csalódtam. Az én festészetem volt túlságosan egzisztenciális – fullasztóvá vált számomra, nem tudtam elég távolságot tartani tőle, s ezért válságba került a festészeti módszerem. Ezzel egyidőben egy barátomtól kaptam egy szupernyolcas kamerát, így kezdtem el filmeket forgatni. Ezután áttértem a 16 milliméteresre, a Super 16-ra, majd a 35 milliméteresre.

☛ *Akkoriban figyelte-e az európai művészeti szcénában a 1980-as években egymással párhuzamosan megjelenő új művészeti irányzatokat? Míg Ön filmezett,*

Európában a festészet tért vissza, a jól ismert Transavantgardia, a Neue Wilden és a Figuration Libre mozgalmain keresztül.

☛ Nem így képzeltem a festészethez való visszatérést. Igen, voltak az új vadak és a transzavantgárd, de nem tartottam azokat rokonszenvesnek. Mikor első festményeimet bemutattam Belgiumban, szinte senki sem festett. Az időzítés nem volt szerencsés, de lehet, hogy ettől váltak az emberek számára érdekessé a festményeim. Természetesen követtem e mozgalmak művészeti aktualitásait, de nem állt szándékomban velük szembehelyezkedni és magamat ily módon művészileg meghatározni.

Luc Tuymans

Levél, 1986 ■ Fotó: Rosta József



⊕ *A belga művészeti szcéna nem kívánt csatlakozni a nemzetközi áramlatokhoz?*

⊕ Egyáltalán nem. Természetesen voltak festőművészek, de a kortárs művészeti szcéna teljesen amorf képet mutatott. Sőt, a kritikusok szerint nem is volt kortárs művészet Belgiumban.

⊕ *Felfigyeltem a kiállításai címekre, melyek olyan fogalmakat kiáltanak, mint „Intolerancia”, „Babona”, „Agónia”, „Hagyaték”, „Biztonság”, vagy „Szemtelenység”. Ezek vajon szociális és kollektív fogyasztékoságokra, túlzásokra utalnak?*

⊕ Igen, a kép-produktumon, a képek létezésének egyszerűségén túl így az interpretációjuk közvetlenül elterelhető. A címek rendkívüli fontossága abban rejlik, hogy mikor elkezdtem festeni és a képeimet kiállítani, senki sem adott címet alkotásainak, nem volt szokás. Kifejezetten azért adtam címet, mert a cím a képhez hozzáadott valamit. A legjobb példa erre a *Gázkamra*: cím nélkül ez egy alagsor is lehetne, semmi különös és semmi több. Valóban, ez a kép az egyetlen gázkamrára utal, mely nem rekonstrukció, hanem ott van a mauthauseni koncentrációs táborban. Jártam ott, voltam bent, készítettem a helyiségről egy akvarellt, mely aztán hat évig pihent a műtermemben, anélkül, hogy hozzányúltam volna. Hat év elmúltával végre megfestettem. Az akvarellpapír mára megsárgult, és ezt a jellegzetességet is bevontam a festménybe, mintha egy történelmi dokumentumról lenne szó. Így a metonímiai lehetőségek annyira tágak, hogy a kép cím nélkül teljesen más jelentéssel bírna. A valóságban ezt a teret már fizikai realitásában is álcázták, mikor a deportáltaknak azt mondták, hogy zuhanyozni viszik őket, miközben soha nem tértek vissza. Ebben az értelemben a címek azért hangsúlyozottan lényegesek, mert jelzésként szolgálnak a meg nem festett dolgok irányába is.

⊕ *Tehát a címek sorozatokat és fogalmakat gyűjtene össze?*

⊕ Igen, ez is fontos. Sajnos ez a kiállítás nem teljes, hiányzik belőle egy jelentős amerikai anyag, amit már nem tudunk kölcsönözni. Ennek ellenére a legfontosabb munkáimat ki tudtam állítani, mint a *Diagnostische Blick n°4*-et, vagy a *Worshipert*, melyek kulcsfontosságúak a kiállításban. Kérdésére válaszolva, az Egyesült Államokban volt egy „Proper” című tárlatom a Ball Room Dancing-ről és Condoleeza Rice-ről, mely a Bush-féle adminisztráció kritikája volt, több értelmezési szinttel, de minden erkölcsi oktató szándék nélkül. Ezen a tárlaton a *Proper* cím sejteti és magában foglalja az *Impropert* is. Azt gondoltam, hogy e törvénykezés az aberráció legteljesebb mértékű megtestesülése, azaz



Kopeczky Róna és Luc Tuymans ■ Fotó: Rosta József

Rice asszony felé kell irányulnom, ugyanakkor a galádság ebben az egészben az, hogy nem is a demokraták törölték el a rabszolgaságot, hanem a republikánusok. Az ilyenfajta kétértelműség mindig felcsigázza az érdeklődésemet.

⊕ *Saját bevallása szerint, mielőtt elkezdené festeni, izgatott állapotba kerül. Mikor elkezd dolgozni, élvezettel fest, erőszakosan, agresszívan. És mi történik a folyamat után?*

⊕ Igen, izgatottan állok neki, úgy, mint egy színész a fellépése előtt, de amikor elkezdek festeni, az már kész agónia. Nem a vászonra vetített kép alapján festek, mindent a rajz segítségével gondolok ki, képelek el. Nagyon egyszerűen, a legvilágosabb és leghalványabb színnel festem le a vászon teljes felületét, majd a festékbe ceruzával rajzolom az elképzelt látvány kontúrjait. A rajz befejeztével alakul ki bennem a festmény nagysága, mérete, formátuma. Majd elkezdek festeni, s mikor a közepén tartok – mikor látom, hogy működik és koherens a kép –, akkor kezdődik csak el az élvezet. Nem előbb. Miután befejeztem a munkát, szellemileg elfáradok, kiüresedek. Utána újból megnézem a képet, másnap egyedül, hogy megállapíthassam, sikerült-e. Ez korán reggel történik, ami azért elengedhetetlenül fontos, mert friss szemmel és távolsággal tudom megvizsgálni az eredményt, úgy, mintha először látnám. Ha jól sikerült, nem térek hozzá vissza lényegében, esetleg egy-két részletet javítok. Általában egy festmény egy nap alatt készül el.

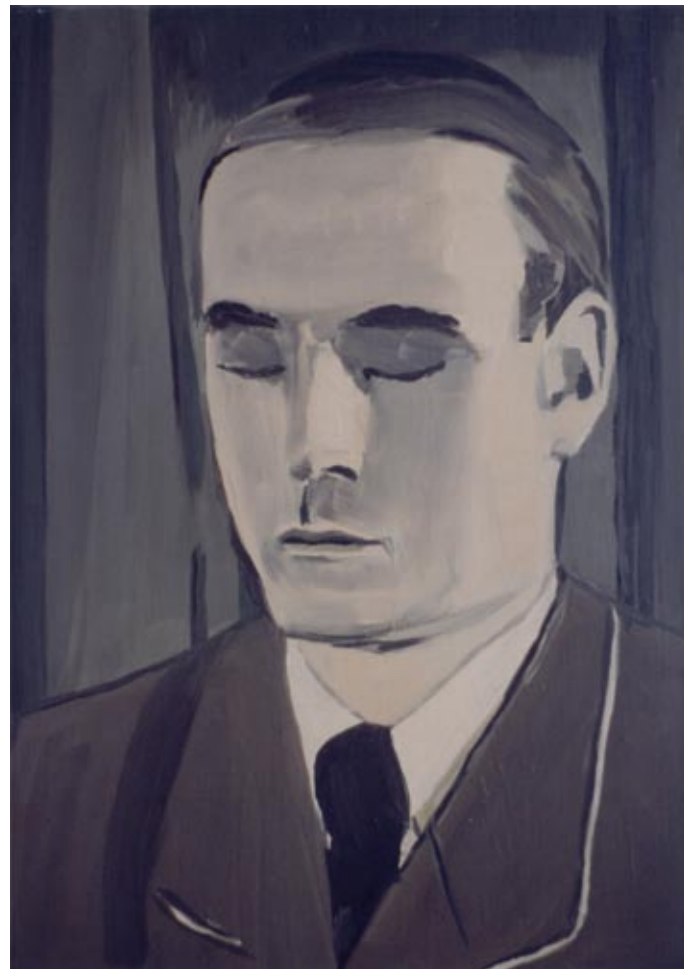
⊕ *Ez a festészeti technika, mellyel egy képet egy nap alatt vagy egy alkalommal fest meg, nem tanúskodik-e a média állandóan jelenlévő befolyásáról, abban az értelemben, hogy minden nap friss híreket hallunk, melyek aznap frissek, de másnap már nem azok, elavulnak és a történelem részévé válnak?*

⊕ Dehogynem, ahhoz a generációhoz tartozom, akik tévével nőttek fel, így már kezdettől fogva ki voltunk téve a képtúladagolásnak, konfrontálódva ezzel a tömeggel. Azt is mondhatnám, hogy ha látunk egy robbanást Gázában, vagy a televízióban végignézzük Bagdad lebombázását, ezzel nincs probléma, ez a normális. De ha nem lenne többé tévénk, az sokkal nagyobb baj lenne. Lehet, hogy túlzás és cinizmus, de valóban: észlelhető egy újfajta figyelemhiány, melyet számításokkal és statisztikákkal is alátámasztottak. Ennek értelmében a múzeumi látogatók egy festményre átlagosan 30 és 45 másodperc között tudnak odafigyelni. A tévé, a medializált és a digitális képek, a Second Life, a virtualitás radikálisan megváltoztatta azt, ahogyan a képeket látjuk és nézzük. Ugyanakkor nem áll szándékomban e jelenség ellen küzdeni, hiszen én is ennek a jelenségnek vagyok része, én is képeket gyártok. Ezt a tapasztalatot a képekkel kapcsolatban inkább beépítem az alkotófolyamatba, amikor az idővel dolgozom, egy olyan alkotói idővel, ami teljesen más a festészetben, mert a festett idő lényegében különbözik a valódi időtől. Egyfajta késleltető elemről van szó, amitől az odafigyelés is megváltozik, mert a testi, fizikai dimenziót, a kéz vonalát és a megvalósítás idejét is figyelembe kell venni. A vonal a test lendületéből keletkezik, mégis nagyon részletes. A kiállításban egy termet a mixed-médiának szenteltem, és az 1975 és 1978 között létrejött, rendkívül súlyos, egzisztenciális kérdésekre koncentráló munkáimmal szemben itt látható 19 szupernyolcas

* Luc Tuymans kiállítása. Múcsarnok, Budapest, 2007. december 15–2008. február 10.



Luc Tuymans
Orvosi láttelelet IV., 1992, olaj, vászon, 57 × 38 cm ■ Fotó: Felix Thirry
Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Luc Tuymans
Titkok, 1990, olaj, vászon, 52 × 37 cm ■ Fotó: Felix Thirry
Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

állókép is az első három vagy négy filmemből. Ha megkérdeznék a látogatóktól, hogy mire emlékeznek legtisztábban a kiállításból, lehet, hogy az állóképek fekete-fehér objektivitását említenék. Sokkal nehezebb lenne egy festményre emlékezni, ez lényeges különbség. Az emlékképeink életlensége fontos.

☞ *Munkája során sikerült-e végül elérnie egy elemző, analitikus távolságot műveivel szemben?*

☞ Ismét a dolgoktól való távolságtartás kérdését emelném ki. Ebből a szempontból a filmmel való kalandom meghatározó volt, főleg az emberi testtől idegen tárggyal történő forgatás – a festészetben a kar hozzá van kötve a testhez. Ráadásul a filmben a végeredményt kivetítik...

☞ *Festményein halvány színeket használ, mintha a látványt fátyol borítaná, mintha egy üveg mögül néznénk vagy gáz lebegne a néző és a nézett között. Ezzel a hosszabb elmélkedés folyamatát fedi fel, vagy a média által közvetített képek manipulálására utal, esetleg a kollektív emlékezet eltörlését jeleníti meg? Ha azt mondom, illúzió vagy illúziókeltés, mi jut róla eszébe?*

☞ Először is gyanakvással tekintek minden képre, a legszélesebb értelemben véve, még saját képeimre is. Az illúzió fogalma pedig magába foglalja az illuzionistát is, aki pontosan tudja, mit tesz, a nézők viszont azt érzékelik, hogy amit látnak, az a valóság, miközben nem az. Ez egy hazugság, a nézők számára eljátszott csalóka látszat. Mindig felmerül a hatalom fogalma, a képek hatalma vagy maga a hatalom, a dolgok mögött rejlő manipuláció. A jólét ábrázolása vagy az abból fakadó élvezet nem érdekel, inkább az erőszak különböző stádiumai vagy típusai, mint a frusztráció vagy a pszichológiai erőszak. Hiszen az erőszakos képek hatása jóval erősebb.

☞ *Szöbakerült a hatalom fogalma. Filmeket forgatott, és összehasonlította a megfestett látványt a kamera mozgásával. Úgy érzi, hogy uralja a festett látványt és ezt kényszeríti a nézőkre, vagy inkább a kép kényszeríti magát Önre?*

☞ A kép kényszeríti magát rám, mert olyan dolgokat festek, melyekre kíváncsi vagyok és amelyeket nem értek. Nem lenne semmi értelme, ha mindent tudnék. A vizualitás paradox módon itt van a teljes képtelenségében és tehetetlen-

ségében. Ez engem azért érdekel, mert egy számomra izgató festmény a tökéletesség értelmében mindig befejezetlen.

☞ *A fény használata párhuzamba állítható-e a filmben és a festészetben?*

☞ Igen, a filmes állóképek és a mixed-média használatával készült festményeim egymás mellé helyezéséből adódik egy észrevehető különbség. Abban az időben éjjel festettem sárga színű fénynél, ezért sokkal több kéket használtam, hogy kromatikailag egyensúlyba hozzam a képet. Később, illetve mai is természetes napfénynél dolgozom, azt semmilyen mesterséges fény nem tudja helyettesíteni.

☞ *A fotográfia és a film egy mechanikus médium, fényképezőgépen vagy kamerán keresztül jön létre, miközben a festészetben az ember a médium. A festészetben az alkotói munka kifejeződése a gesztuson vagy a kép kiválasztásán keresztül történik?*

☞ Mind a kettőn. A kép kiválasztása a pragmatizmusnak azt a fokát jelenti, amellyel meg fogom festeni. Például az orvosi könyvekre épülő *Diagnostische Blick* sorozatban az illusztrációkból választottam kis részleteket, amint látható a *Diagnostische Blick n°4*-en, mely egy mellrákos nőt ábrázol, de csak a fejét látni, azt, hogy mi baja van, nem. Megváltottattam a játék szabályait, az empátiát, az érzelmességet és a pszichológiát teljesen

kiiktattam. Ezt a festményt vízszintes gesztussal zártam le, mintha egy rácsot applikáltam volna rá, hogy ne lehessen belemenni. Ezek pragmatikus dolgok.

✚ *Művei kapcsán sokszor találkoztam a „banális ábrázolás”, „triviális megjelölés” meghatározással. Ezen az ábrázolásmódon keresztül festményei szociális szorongások kikristályosodásai, katartikus kifejezései, vagy tehetetlen fájdalomképek?*

✚ Sokszor hallottam és olvastam én is a munkám negatív besorolásáról. Ezt a negativitást ugyanakkor szublimálom, mert a valóságot ábrázolom, a tények realizmusát és realitását. A gázkamra például tabu, de sosem közelítem meg moralizáló szándékkal. A tárgy döntő szerepet játszik festményeimben, nem úgy, mint fétistárgy, hanem annak degradálásaként. Nem tudok vidám műveket alkotni, nem azért, mert nem akarok, hanem mert számomra lehetetlen. A hangulatom egyszerűen nem olyan, és ez a kor, amelyben élek, erősen meghatározza a felfogásomat. Túl sok a tudás, az eredendő naivitást és frissességet hamar elveszítjük. Aztán elkezdünk mindent racionalizálni, amit látunk és átélünk. Festményeim visszataszító bűvöleteimnek gyümölcsei, amik a későbbi munkáimba vagy visszatérnek, vagy nem.

✚ *Említette, hogy műveiben a tárgyak fontos szerepet játszanak. A kiállításban felváltva szerepelnek portrék, üres terek és tárgyak. Hogyan fejeznék ki a megfestett tárgyhöz való viszonyt?*

✚ Ez a kiállításon látható. A nagybátyám arcképét például egy régi festmény alapján készítettem, mert ő a második világháborúban halt meg, a háza leégett, egy fénykép sem maradt meg, csak ez az őt profilból ábrázoló festmény. Ebből a képből egy frontális arcképet készítettem. Ez volt az első tapasztalatom a képmélekezet utáni munkáról. A másik portrét, az *Öngyilkosság*-ot eltakartam papírral és vasdróttal. Azután csak üres tereket festettem, mint a gázkamra és egyebek. Az arcok vagy a figurák először csak játékokon keresztül jelennek meg újra, mint üres terekben lakó egyedüli formák, hogy az üres terek monumentalitását ellensúlyozzák. Ezek modell- vagy dioráma figurák villanyvonatokkal, egy miniatűr világ, melyben korlátlan hatalmunk van és mindent meg tudunk változtatni. Később, 1992-ben, újból elkezdtem portrékat festeni, nem személyiségeket, hanem olyan embereket, akik a vizsgálat tárgyai, mint a *Diagnostische Blick*-ben. A kiállítás fő motívuma is egy viaszbabát ábrázol.

✚ *A kiállításban a képeit szövegek kísérik.*

✚ Mindegyik térben egy szöveget olvashat a látogató. Megkértek, hogy legyen egy didaktikus aspektusa is a tárlatnak, hogy a néző információkhoz jusson. Az eredeti ötletem az volt, hogy ez forrásanyagként szolgál majd. Azt gondoltam, a látogatónak mindent oda kell adni, nyíltan. Mikor az újságíróknak tartottam külön tárlatvezetést, mindegyik festményemet kommentáltam, elmondtam, mit ábrázol, hol történik. Igazából ez idegen tőlem, mert hatalmas különbség van a között, amit én mondok, és a kép között, ami néma. Én egy ember vagyok, tudok beszélni, gondolkodni, de ennek semmi köze ahhoz, amit és ahogy festek. Ez a melléhelyezés fontos. Ez a határozott különbség a művészeti világ és a műtárgy között.

✚ *Aktívan részt vett a kiállítás szervezésében. Milyen fogadtatást és reakciót vár a látogatótól?*

✚ Nem akarok semmit erőltetni, sem didaktikus lenni. Nem akarok senkit sem nevelni. A látogató vizuális intelligenciával rendelkezik, látnia kell és saját magát kel kérdeznie. Ezért lett a kiállítás látogatási útvonal nélküli, nem rendeztünk kronologikusan, ez túl didaktikus is lett volna. Remélem, hogy a látogató gondolkodik, és ugyanolyan gyanakvással nézi a képeket, mint én.

✚ *A látogatókat átadja a képekben rejlő szuggesztív erőnek?*

✚ Igen, sok kép elég kicsi, vizuálisan minimális hatású, első látásra sekély jelentésű, ezért sokat kell hozzáképzelné, feltenni magunknak a kérdést, hogy mit is látunk.

✚ *Mint belga festő, hogyan éli át országának aktuális politikai helyzetét, és hogyan értelmezi önmaga számára a művészeti nacionalizmus fogalmát?*

✚ Teljesen irracionális, ami Belgiumban történik. Részemről belga-párti vagyok, de amiatt, hogy Antwerpenben élek, flamand művészként kategorizálnak, ami azért nevetséges, mert értelmetlen lokalizálni egy ilyen kis régió művészetét és kultúráját.

Ami a művészeti nacionalizmust illeti, ezzel kapcsolatban is gyanakvó vagyok. A példa erre az a festményem, mely az Yser-i vastornyot ábrázolja Dixmuide-ben, ami az első világháború előtt pacifista szimbólum volt, a két világháború között a fasiszták, most pedig a flamand nacionalisták használják.



Luc Tuymans

Szív, 1987, olaj, vásznon, 60 × 50 cm

Fotó: Felix Thirry, Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Luc Tuymans

Növény, 2003, olaj, vásznon, 167,5 × 95,5 cm

Fotó: Felix Thirry, Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Schuller Gabriella

Színház, polisz, politika: a Dohány utcai lakásszínház*

■ Az alábbi szövegben a lakásszínház¹ mint kulturális jelenség történelmi, politikai, szociológiai, pszichoanalitikus és színházi aspektusait vizsgálom a Dohány utcai lakásszínház konkrét példáján keresztül, a színházi, városi és kulturális tér viszonylataira koncentrálna.

Az egyik első lehetőség, hogy a csoport által New Yorkban felvett névhez kapcsolódva a foglalt házakkal foglalkozó térelméletek kontextusában vegyük fontolóra a színház működését. A házfoglalás a társadalmi aktivizmus egyik formája, s kialakulása a kapitalizmus térpolitikájára adott válaszként értelmezhető. A kapitalizmusban a városi tér² a tőkének alárendelt. A térszervezés egyik célja az emberek gyors áramoltatása a munkahely és lakóhely között, másik pedig a fogyasztás ösztönzése, melynek részeként még a szabadidő eltöltése is a fogyasztással asszociálódik (passzázsok és plázák). További fontos elv, hogy egy adott terület valakihez tartozik, és még ha (ingatlanspekulációs célokkal) akár évekig nem is használja a tulajdonos, másoknak nincs joga elfoglalni, és belakni azt. A házfoglalók használaton kívüli ingatlanokat sajátítanak ki, és ezeket egyben (nem kapitalista elvek mentén szerveződő) kulturális és szociális célokat szolgáló intézményekként működtetik. A foglalt ház társadalomkritikai jelensége kapcsán számos, azt tágabb kontextusban vizsgáló teória artikulálódik, amelyek a Lakásszínház működésének megragadását is segíthetik. Például a HAKIM BEY ontológiai anarchista által kidolgozta átmenetileg független zóna fogalma.

Az átmenetileg független zóna elméletének kidolgozását két forrás inspirálta: a földrajzi térképek ideológiai elégtelensége; és történelmi példák. A földrajzi térképek ideológiai értelemben soha nem képesek lefedni a terepet. A felfedezések korát követően, a modern államok születésével párhuzamosan a földterületek mint egy-egy állam tulajdona jelennek meg (az utolsó földet 1899-ben sajátították ki, és azóta már sor került a hold kikapcsolására is), de mindig léteznek olyan helyek, melyeket a térkép nem képes megfelelően reprezentálni. Az állam pszichikus gyarmatosítását megjelenítő absztrakt rácsozattal szembehelyezkedik egy másik pszichotopográfia, az ellenállás át- meg áthelyeződő helyei. Ilyen átmenetileg független zónák voltak például a kalózközös-

ségek, a forradalmi Franciaország városi kommunái, és a Mahnovcsina³.

Az átmenetileg független zónák elsősorban azokon a helyeken jelennek meg, ahol az állam mindent ellenőrizni és irányítani akar. „(...) minitársadalmak, melyek tudatosan a törvényen kívülre helyezkedtek és ha csak rövid, ám derűs életre is, de eltökélték a kitartást.” (Bey, 1991) Bey az átmenetileg független zónák kapcsán három fő jellemzőt rögzít:

1. a nukleáris család hierarchikus berendezkedése helyett a résztvevők horizontálisan szerveződő, szellemi és vagyonszövetségben alapuló közösségekben élnek (bandák, törzsek, stb.)
2. permanens ünneplés: a szaturnáliák és archaikus ünnepek olyan világképben gyökereztek, amelyben bizonyos eseményekre úgy tekintettek, hogy azok a profán időn, azaz az Állam és Történelem szabta időn és téren kívül esnek. Az átmenetileg független zónák e kulturális hagyomány örökösei.

3. pszichikus nomadizmus: ha üldözöbe veszik őket, az átmenetileg független zóna tagjai egyszerűen továbbállnak, egyfajta gyökértelen világpolgársággal bírnak.

A Kassák Ház Stúdió, a Lakásszínház mindhárom pontnak megfelel, hiszen

1. Bár a csoportházasságot nem valósították meg olyan radikális formában, mint az Otto Mühl-féle AA kommuna (ahol is tiltott volt a tartós párkapcsolat, a ruhákat pedig közös konténerben tartották), a leírások és visszaemlékezések egyértelműen megfogalmazzák a szellemi- és vagyonszövetség létét, melynek megnevezésére gyakran a házasság metaforáját használják (pl. Halász, 1991b: 96 és Bálint, 1991: 92).

2. A permanens ünneplés állapota szintén a résztvevők visszaemlékezéséből rekonstruálható. „Képzeld el azt, hogy átmegy reggel valamit megbeszélni, és a lakás tömve van kü-

1 Noha a lakásszínház szóról szinte mindenkinek a Dohány utcai lakásszínház jut eszébe, a jelenség sem térben, sem időben nem volt egyedülálló. A hetvenes években a lakásán tartott színházi előadásokat Najmányi László és Forgács Zsuzsa is (ezekről ügynöki jelentések is készültek). A kortárs lakásszínházi előadások egyik leggyakrabban idézett példája Bobby Baker *The Kitchen show-ja*, mely a női szerepek felülvizsgálatát célozza. Bővebben lásd Ferris, 2002 és Griselda Pollock elemzését <http://www.bobbybakersdailylife.com/pollock.htm>

2 A városi tér kapitalista módon való szervezése különböző elvek szerint történik az indusztriális és posztindusztriális korban. Itt csak a közös elemekre koncentrálok. Az indusztriális és posztindusztriális városi építészeti egymáshoz való viszonyát vizsgálja Vidler, 1992.

* A *Szabadság tér 69-85. Kassák Ház Stúdió – Lakásszínház – Squat: Autonóm terek* című szöveg rövidített és szerkesztett változata, mely az *Alternatív színház-történet – a színház-történetírás alternatívái* című projekt keretében készült. (Bővebben lásd <http://www.btk.elte.hu/ohit/szinahaz/Altszinhtortbevegleges.htm>)

3 A Mahnovcsina elnevezés Ukrajna 1917–1922 közötti korszakára utal, mikor anarchista elvek szerint működő parasztközösségként létezett Nesztor Ivanovics Mahno irányításával.



King-Kong a bérházban, 1973 ■ Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

lőnféle emberekkel. És te egész nyugodtan kérsz kenyeret meg teát, dumálsz a többiekkel (...) Állandó mozgás volt ott reggeltől reggelig, nap nap után. Aki elfáradt, hazament, vagy ott lefeküdt aludni.” (Donáth, 1991: 44)

3. A pszichikus nomadizmust példázza, hogy a kivándorlást követően a korábbiaktól gyökeresen eltérő anyagi és szellemi közegben zökkenőmentesen folytatták tovább színházi tevékenységüket, noha a New Yorkban való letelepedést megelőzően két évig ide-oda vetődtek a világban (elsősorban Európában). Egy fontos különbség is adódik az átmenetileg független zónák és a Lakásszínház tevékenysége között. Bey elkülöníti egymástól az eltűnés és az ellenállás taktikáit. A láthatóságra épülő államokban az átmenetileg független zónák az eltűnés, rejtőzködés taktikájára alapoznak, Halásznéknak azonban (talán mert a színház eleve közösségi esemény) eszük ágában sem volt elrejtőzni a hatalom tekintete elől, így az ellenállás taktikáira ismerhetünk működésük kapcsán.

Az átmenetileg független zónák a Lakásszínház történelmi kontextusát alkotják, s működésének történelmi szituálását segítik. Bár az átmenetileg független zónák története egymástól térben és időben független eseményeket foglal magába, az autonómia keresése és átmeneti megteremtése teszi őket közös történet részévé.

A pszichoanalízis meglátásait a társas mezőre alkalmazó perspektíva a szamizdatlétbe kényszerítés és az országból való kiutasítás motívumainak értelmezését segíti. A hivatalos fórumok szövegeiben (beleértve a III/III-as aktaikat) a lakásszínház mint „rossz tárgy/ abjektált másik” konstruálódott meg. A JULIA KRISTEVA által feltárt énképző mechanizmus, az abjektálás társadalmi folyamatként is megfigyelhető. A valamely csoportot reprezentáló társadalmi szubjektum éppúgy bizonyos emberek, helyek, viselkedésformák elutasítása révén konstruálódik, mint az ego a pszichés ontogenezis során. A jelenség két módon kapcsolódik a térhez: a megvetett, kitalált másikat gyakran „ott”-ként lokalizáljuk saját térbeli pozíciónkhoz képest („itt”); vagy a szegregáció, a kitelepítés, a térbeli elkülönítés révén mi magunk materializáljuk tőle való viszonyunkat. A gyűlölet térbeliesítésén túl abjekt tulajdonságokat projektálunk a számunkra „veszélyes” másikba, akiről úgy gondoljuk, létünket fenyegeti (ennek a szorongásnak a mélyén a preödipális fúzióba, a nem-létbe való visszahullás réme lapul). A kitelepítések és térbeli szegregáció kortárs illetve történelmi példáit vizsgálva látható, hogy az azokat kísérő diszkurzusok néhány időtől-helytől független formulát is használnak. A legáltalánosabb

sztereotípiák: a borszínre való hivatkozás; a természettel való asszociálás; a betegség, fertőzésveszély, piszok és szenny emlegetése; valamint a morális pánik (Sibley, 1995: 14-29). Az ügynöki jelentésekben főleg e két utóbbival találkozhatunk. Ugyanakkor a szocialista szubjektumot reprezentáló állami intézményekből való kitiltás és az országból való kiutasítás a térben megnyilvánuló abjektálásként értelmezhető.

A BM 1971-től gyűjtött jelentéseket a Lakásszínházról és a hozzá kötődő csoport tagjairól. Galántai György a belső elhárítás számára 1973-ban került képbe, amikor is Halászné többször felléptek a balatonboglári kápolnában. Mint-hogy a lakásszínházról és a kápolnáról szóló jelentések egyelőre együtt, egy szövegtestet alkotva olvashatók (Klaniczay–Sasvári, 2003), e ponton célszerű szélesebbre venni a látószöveget, s azt vizsgálunk, hogyan jelenik meg az idegenség konstrukciója az underground művészet kapcsán. A retorikai stratégiák rögzítésén túl ez azért is célravezető lehet, mert a képzőművészeti kontextus kapcsán megfogalmazottak a Lakásszínház kapcsán is segíthetnek megválaszolni a kérdést: mi adott okot az indokolatlan gyanúsítgatásokra és hiperbolisztikus túlzásokra.

Ahogy a politikai és művészettörténelmi kontextus rekonstruálásából kiderül, a boglári tárlatok illegális voltak ellenére kevésbé vívták ki a hatalom ellenszenvét; a fordulatot az Iparterv csoport alkotóinak többségbe kerülése hozta el. Ők addig nálunk ismeretlen, nyugaton divatos és elterjedt műfajokkal jelentkeztek (happening, koncept, konkrét költészet, stb.). A hatalom számára ezek az új irányzatok különösen bosszantóak és frusztrálóak voltak, mert megítélésükhöz nem rendelkezett esztétikai mércével (vö. Klaniczay–Sasvári, 2003: 25-26)

King Kong, jelenet az előadás második napján, 1973–1974 telé, lakásszínház, Dohány utca 20. Breznnyik Péter, Can Togay, közönség ■ fotó: Dobos Gábor





Halász Péter bábszínháza, 1972, Halász Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

King Kong a bérházban, 1973, Breznyik Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ



Részint hasonló okokból válhattak gyanússá a happeningek. Noha nyugaton egy direkten politizáló happening irányzat is kialakult (például a Living Theatre), és azt ismerték is egyes alkotók (a Lakásszínház tagjai például színházi fesztiválokról), a Kassák Ház Stúdió és a Lakásszínház előadásaiiban nyoma sem volt a direkt politikai megfogalmazásoknak. A Kassák Ház Stúdiót az indoklás szerint azért tiltották be, mert eltértek a hivatalosan engedélyezett forgatókönyvtől. A happeningek a kor színházi előadásaihoz képest szokatlanul sok, az egyéni fantázia, asszociációk, ismeretek által betöltendő üres helyet hagytak a néző számára – ami elsősorban szokatlan volt a cenzorok számára, s csak marginálisan vetődött fel a politikai félreérthetőség vádja. A happeningek esetére is lefordítható a megállapítás, miszerint: „(...) a korszak nem ismert zsűri nélküli kiállítást, azaz a Képző- és Iparművészeti Lektorátus pecsétje annál inkább kellett, minél kevésbé értette egy-egy helyi hivatal vagy hivatalnok, amit lát. Kicsit élesen: ha volt pecsét, nem különösképp érdekelte, hogy nem érti, amit lát, s tán még az sem, ha érti. Ha nem volt pecsét, akkor hirtelen felmerült a gyanú: vajon mit jelenthet az, ami nem érthető.” (György, 2004; kiemelés SG.)

A Lakásszínházról és a boglári kápolnáról szóló jelentésekben megfogalmazott vádak egy része archaikusan, más része pedig az adott társadalmi kontextusban minősíthető abjektoknak:

– **holtak meggyalázása** „A csoport magját képező személyek – kb. 10-15 fő – az előadás után a lakrésznek használt kriptába mentek be” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 314). „A bérlő a kápolnában volt kriptát megszüntette, onnan az említett család tagjainak maradványait a kápolna melletti külső területre vitette ki, ott temetette el, míg a kriptát lakásnak rendezte be” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 316). A kripta feltörése és a holtak meggyalázása rendre ott kísért a szövegekben. Pedig éppen Galántai volt az, aki a korábban rendszeres sírablásoknak a hely birtokbavételével, lakat felszerelésével és ott tartózkodásával véget vetett. Minden abjekt közül az élet és halál összemosása, így a hulla, a temetetlen holttest a leginkább visszataszító számunkra (vö. Kristeva, 1996: 170). Ez a folyton visszatérő gyanúsítgatás a Galántaiék ellen megnyilvánuló abjektálás legintenzívebb jeleként értékelhető.

– **gyermek megrontása, szexuális kicsapongás:** „A kápolnában időnként 'gruppen szex' bulik vannak, amin gyerekek is részt vesznek szemléldődként. Ezt úgy értem, hogy 3-4 éves gyerekek. A szomszédnő ezért is feljelentést tett” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 313).

– **a testnedvekre vonatkozó tabuk áthágása** „Előadásai nagy része közerkölcsöt sértő, obszcén és pornográf jeleneteket tartalmaz. Erőszakos, megbotránkozató jeleneteikkel Wrocławban is felléptek, ahol a legnagyobb feltűnést az a műsor keltette, amelyben Halász Péter a nyílt színpadon maszturbált és ondóját egy pohárba folyatta. Felesége felvágta a karját, és vérére engedte a pohárba” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 358).

– **piszkos test** „(...) több alkalmakkor a kápolna földszintjén, padlásán és a toronyban hiányos, piszkos öltözötű fiatalembereket és lányokat találtam együtt éjszakánként” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 316). „A rendesen öltözött látogatókat és érdeklődőket nem engedik be a kápolnába, amikor ott baráti körök tartózkodik” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 319).

– **lehetetlen higiéniai körülmények, túlszűfoaltság** „(...) az emberi méltóságot meggyalázó kép tárult elénk. A kápolna alsó részében is, a padlástéren is több személy tartózkodott, ki-ki a maga módján fekvőhelyet foglalt el a padlózaton, egymást használva párnának. Rongyos, piszkos öltözetben, egészségtelen körülmények között” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 322).

– **immoralitás – a saját barátok átvágása:** „Ezek az összegek valóban egyfajta közös kasszába kerültek összegyűjtésre, de valójában senki nem ellenőrizte, hogy ezeket Halász saját céljaira költi-e el, vagy valóban a darabok kellékeit vásárolja meg belőle” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 350).

– **immoralitás – az embertársakkal szemben** „A meghallgatottak szerint a házi bemutatókon kívül rendszeresen és mértéktelenül italoznak, és hangoskodásukkal zavarják a ház lakóinak éjjeli nyugalalmát. Szomszédjuk emiatt idegkezelés alatt áll. (...) félelemben és rettegésben tartják a ház lakóit, ezért a velük egy emeleten lakók már nem merik elhagyni otthonukat” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 333).



Aliz nővérei, 1973. március, lakásszínház, Koós Anna, Buchmüller Éva, Kollár Marianne, Breznik Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

– **immoralitás – társadalmon kívülség, vagy ennek igénye** „Nehéz volna konkrét politikai utalást találni Breznik darabjaiban, a Piros babákban, vagy a King-Kongban. Kétségtelen viszont, hogy csoport működése a nézőkben egyértelműen egyfajta társadalmon kívülség szuggesztíóját kelthette” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 348) (vö. még Klaniczay–Sasvári, 2003: 353; 357).

– **munkakerülés** „Az éjszakába nyúló próbák, előadások és különféle megbeszélések erkölcsstelen, munkakerülő életmóddal párosulnak. Félnék attól, hogy [anonimizálva] meggondolatlan, felelőtlen magatartása bűncselekmény elkövetéséhez vezet” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 333).

– **bűnözés** „A csoport politikailag káros, közerkölcsöt sértő tevékenysége, antiszociális, garázda magatartása bűncselekmény elkövetésének gyanújára utal, de bizonyításukhoz további adatok beszerzése szükséges” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 380). Itt kell megemlítenünk Szabó László hírhedt cikkének retorikáját is.⁴ A cikk a már szokott vádak felvonultatása mellett (vad orgiák, ideológiai elhajlás) köztörvényes bűnözőknek állítja be a kápolnatárlat résztvevőit. „Mert hogy ő [Galántai] nem hívott meg akárkiket: olvasni a neveket, amelyeknek egy része ott található a bűnügyi nyilvántartóban is. Ezek közül Pór György vezet a két év hat

4 Szabó Aczél György bizalmasa volt, belügyesként, újságíróként és a korabeli Kékfény szerkesztőjeként szolgált a párthatalmat.

Betlehemi gyerekgyilkos, előadás, 1974 ősz, Dohány utca 20.
Breznik Péter, Buchmüller Éva, Bálint István ■ fotó: Dobos Gábor



hónapjával...” Pór egy politikai koncepció per vádlottjaként másfél évet töltött szigorított börtönbüntetésben. A cikk apropója valószínűleg az ő ellehetlenítése, közvetett módon pedig az értelmiség megfenyegetése volt (lásd Sasvári Edit tanulmányát: Sasvári, 2000; a bűnözéssel való gyanúsítgatás további példája Klaniczay–Sasvári, 2003: 330).

A jelentések nyilvánvalóan hamis és fantáziált részleteket foglalnak magukba. Mintha ezek a szövegek ráolvasásszerűen, a nyelv performatív erejében bízva, az abjektálás logikája szerint próbálnák kitermelni, rögzíteni a követendő szocialista embertípust, a szocialista társadalmi szubjektumot. Ez a gesztus végső soron megfeleltethető az említett esztétikai bizonytalanságnak. A cenzorok tiltanak, hogy a (nem létező) szocialista művészet és mérce ürrét maszkolják. A jelentések folyamatos identitásképzést tesznek lehetővé, mert a szocialista társadalmi szubjektum ideáltipikus formában nem létezik. GYÖRGY PÉTERnek a kádárizmus nyelvi sajátosságát szemléltető hasonlata pszichoanalitikus dimenzióval is bír, hiszen a kádárizmus nyelvi taktikái a szocialista társadalmi szubjektumot megteremtő ödipális helyzetről⁵ árulkodnak. „A Kádár-rendszer társadalmi nyilvánossága a nyílt hazugságok tudomásul nem vételére épült: a 'mi tudjuk, hogy ti tudjátok, hogy ők tudják, hogy mi tudjuk róluk, tőletek...' típusú gondolatmenetek bőven adtak

5 Az ödipális helyzet még explicitebben megjelenik Rainer M. János, György Péter által is idézett tanulmányában: „Az örök legkisebb fiú, az apa nélkül felnőtt, komplexusoktól gyötört Kádár számára egy szimbolikus (Rákosi) és egy valóságos (Nagy) apagyilkosságon keresztül vezetett az út a hatalomhoz, ahol végre egyedül maradt. Kádárnak a per valóságos rögeszméjévé vált.” Rainer M. János: *Nagy Imre 1953–1958. Politikai életrajz II.* Budapest, 1956-os Intézet, 1999. idézi György, 2000: 214



Kollár Marianne, Breznik Péter és Koós Anna
Don Juan von Leporello c. filmjének forgatása
1975. július–augusztus ■ fotó: Dobos Gábor

alkalmat az elkeseredésre vagy a gyilkos iróniára is. Ám a Kádár-rendszer ősbűnét [Nagy Imre és társai kivégzését – SG.] mindenki kikerülte, ez volt a tabuk tabuja” (György, 2000: 157). „Mivel a kronológia, a genealógia kimondhatatlan, a nyilvános beszédben is kerülni kell az emlékezet kontinuitására utaló elemeket.

(...) Így lett a Kádár-kori közbeszéd fontos motívuma az utalás, a félbehagyott mondatok rendszere” (György, 2000: 210).

Az ügynöki jelentések a projekció eszközével élnek legsűrűbben: az alany a másik(ak)at úgy percipálja, hogy pusztta létét fenyegeti(k), és saját agresszióját vetíti belé(jük). Azt fantáziálja, hogy a másik el akarja pusztítani őt; azt fantáziálja, hogy a másik *abjekt*. A jelentések narratív stratégiái és a besúgó hálózat fenntartása értelmezhető úgy, mint az államhatalom énvédő mechanizmusa az egy alapvető hiányt elfedő szocialista társadalmi szubjektum *fantáziája* számára.

A hatalom a térre íródik: az épületek a társadalmi emlékezet és a hegemon identitás hordozói. A szocialista rezsim jellemző építészeti produktumai a monumentális gyárak, csarnokszerű metrók, házgyári panellakások,

és az emlékművek voltak.⁶ A szocialista diktatúra terei kapcsán a rezsim hatalmának és dicsőségének hirdetésénél még fontosabb talán a totális ellenőrzés. MICHEL FOUCAULT szerint a társadalmi ellenőrzés részint a tér megszervezésével történik, maga az építészet az egyik legfontosabb politikai technológiának tekinthető. A modern társadalom a panoptikon logikája szerint működik, és ez az elv a közintézmények térkialakításában is tetten érhető: „A panoptikonban a maga helyén mindenkit mindenki más figyel, de néhányan mindenesetre; totális és körkörös bizalmatlansági gépezettel van dolgunk, mivel nincs teljességgel kitüntetett pont. A tökéletes felügyelet (surveillance) a rosszindulat (malveillance) –tényezők összevonása adja” (Foucault, 1997: 11).

A szocialista rezsim ezt az elvet különösen szélsőséges formában valósította meg: a lehallgatások és a besúgók révén nem csak a közintézményekben, de az otthonok tereiben is egymás rendőrei lettek az emberek. Míg a jelentések retorikája kapcsán diagnosztizált abjektálás a hatalom stratégiája, hogy (szó szerint) teret adjon a hivatalos társadalmi szubjektum létének, a liminalitás fogalmával a Lakásszínház előadásain résztvevők tapasztalata közelíthető meg, mely egyben az ellenállás taktikájaként is értelmezhető.

A liminális fázisban a személyek átmeneti helyzetet foglalnak el: még és már nem tagjai társadalomnak; és az identitások, viszonyok, valamint a jelentések szimbolikus rögzítettsége felfüggesztődik. „A liminalitás vagy a liminális personae jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak, vagy átfolynak az osztályozások azon hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el” (Turner, 2002: 108).

A huszadik században a performansz-művészet egyik ága egyszerre idézi meg és módosítja az átmenet rítusainak felépítését és célját. Az efféle performanszok és az átmenet rítusai közötti legfontosabb érintkezési pont a liminalitás minősége. A Lakásszínház a performansz-művészet eme irányzatához sorolható. Előadásaikban tagadhatatlanul újra és újra felbukkannak rituális elemek, leginkább a három napos *King Kong* játékban: erek felvágása, vér és tejivás, játszó és nézők közös szeretetlakomája (agapé), kasztrálás, és falloszkultusz.⁷ Ám a rituális elemek – a performansz-művészet jelzett vonulatához hasonlóan – itt sem tartoznak egyetlen konkrét valláshoz, mint ahogyan a társadalmilag rögzített rituálék többi eleme is hiányzik.⁸ Mégis, a Lakásszínház előadásain nézőkén résztvevők számára a rituálé illetve a társadalmi közösségből való kivonulás érzését fokozta (vagy ébresztette⁹), hogy az előadásokra rendkívül nehéz volt bejutni. „El Kazovszkij: (...) Izgalmas volt már maga a bejutás is. A 'belépőjegyed' szinte összeesküvőt csinált belőled. K: Vagyis a produkció számodra elkezdődött, még mielőtt beléptél a lakásba. El Kazovszkij: Elkezdődött a meghívással és már zajlott azáltal, hogy beléptél a házba, és másokkal együtt lassan haladtál a lakás ajtaja felé. (...) Úgy vároztunk ott a lépcsőn, mint akik beavatásra várnak” (El Kazovszkij, 1991: 36, 38). A szerkezeti hasonlóságon túl (az átmenet rítusainak módosított formában és céllal történő megidézése), a Lakásszínház jelentősége is a performansz-művészet sajátosságai felől ragadható meg: „(...) a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti

6 A szocialista rezsim hatalmi reprezentációt szolgáló építkezéseihez vö. Aman, 1992. Olykor a nyaralóturizmus szempontjából jelentős helyek is fontos szerepet kapnak egy adott állam hegemon ideológiája és/vagy a nemzeti identitás konstrukciója szempontjából. Ennek megfelelően a kápolnatárlatok kapcsán is felvethető, hogy a szocialista államhatalmat külön idegesítette, hogy mindez a káderek üdülőparadicsomaként és a „nép” számára magyar tengerként funkcionáló tó közelségében történt.

7 Maga a három napos tagolás is megfeleltethető a van Gennep-féle fázisoknak: 1. nap: Breznik Péter átváltozása a New York-i nővé. 2. nap: a New York-i nő kacérkodik King Konggal, próbál vele közöszülni. King Kong ellenségei kasztrálják a szőrös óriást, ebben – talán akaratlanul – a New York-i nő is kezükre játszik. 3. nap: a New York-i nő magára ölti a korábban a falloszt játszó színész úszósapkáját, így Kong testébe bújva a fallosz helyébe lép. Részletes leírását lásd Klaniczay–Sasvári, 2003: 173–176 és SzM, 1991: 13–14.

8 E feltételeket részletesen lásd Fischer-Lichte, 1999: 62.

9 Nem minden előadást mutatott olyan határozottan rituális jegyeket, mint a *King Kong*.

átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapotot tesz a liminalitást” (Fischer-Lichte 1999, 64). A Lakásszínházban résztvevők számára az előadások alternatív (mert liminális) identitáslehetőség kidolgozását tették lehetővé a hivatalos diktátum és citátum tárgyát képező szocialista társadalmi szubjektummal szemben.¹⁰ Ezt az állítást megerősíti St.AUBY TAMÁSNAK a Lakásszínház előadásai kapcsán megfogalmazott kritikája, melyet a róla és a lakásszínházról szóló jelentések örökítettek meg számunkra. St.Auby, bár egyfelől folyamatosan látogatta a Lakásszínház előadásait, ellenvéleményének adott hangot: semmiféle konkrét politikai programot nem fogalmaznak meg, a nézők az ideológiai tudatosság szempontjából ugyanúgy távoznak az előadásról, ahogyan érkeztek, pedig direkt politikai cselekvésre van szükség a rendszerrel szemben.¹¹ Ezt a fajta apolitikusságot a tagok is időről időre megfogalmazták: „Halász gondosan törekedett arra, hogy semmilyen világos politikai célzás ne történjék. Amikor Szentjóby Tamás és mások arra figyelmeztették, hogy a nézőknek világos politikai programot kellene nyújtania, hevesen ellenkezett, és azt mondta, hogy ez neki soha nem volt célja.” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 348) „Mi nem protestáltunk. Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. Erre kellett a botrány. Az már redundancia lett volna, ha mi még visszalépve azt is közöljük: ez a rendszer egy nagy lószar.” (Halász, 1991a: 8)

St.Auby Tamást, mivel egy a fennálló társadalmi rendet bíráló kéziratot találtak nála (Konrád–Szelényi: *Az értelmiség útja az osztályhatalomig*), 1974. október 20-án őrizetbe vették majd az eljárás részeként kiutasították az országból. A Lakásszínház tagjai 1976. januárban és februárban hagyták el az országot.¹² A Kádár rendszer kivetette magából mind a liminális, mind a rögzített, de a szocialista

10 Az utolsó tagmondattal meg is fordítható, hiszen – ahogy arról korábban szó esett – éppen e diktátumok és citátumok teremtették és tartották fenn a szocialista társadalmi szubjektum képzetét.

11 A főszöveg következő mondatában szereplő idézetet kivül: „[Szentjóby] a csoport tevékenységében egyáltalán nem ismerte fel a veszélyes elemeket, ezzel szemben azt javasolta, hogy konkrét, adott esetben politikai programot adjon az együttes mind tagjainak, mind a nézőknek.” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 356). „A legradikálisabb elemek, /pl. Szentjóby Tamás/ több alkalommal megpróbálták a csoport tagjait a nosztalgikus hangulatok helyett valamiféle „határozott program” kialakítására rábírní, azonban ezek a törekvések következetesen kudarcra végződtek. Mind Halásznak, mind a többi csoporttagnak az volt a véleménye, hogy a darabokban előforduló elemek forrása csakis a személyiség lehet.” (nyomtatott formában eddig nem publikált úgynöki jelentés <http://www.c3.hu/collection/tilos/248.html> – <http://www.c3.hu/collection/tilos/249.html>).

12 A társulat három tagját (Breznyik Pétert, Halász Pétert és Koós Annát) 1975 elején felszólították, hogy keressen befogadó országot. Bővebben lásd. Koós, 2006: 24-25. A társulat többi tagja disszidensként követte őket.

Kivándorlás, 1976. január ■ fotó: Dobos Gábor



„helyszíni szemle”, a Pig, Child, Fire! előadáshoz
New York, 1978. február (?)

Breznyik Péter, Bálint Eszter ■ fotó: Dobos Gábor



társadalmi szubjektummal oppozícióban álló identitásformákat.

A fentiekben a Dohány utcai lakásszínház működésének három aspektusát vizsgáltam: a hatalom és a hatalommal szemben megteremtendő autonómia stratégiái, valamint a nézők. A vezérfonalul szolgáló, a tér ontológiai anarchista, pszichoanalitikus, és antropológiai elgondolásait célzó szövegek nyomán a Lakásszínház mint átmenetileg független zóna, mint abjektált másik, és mint liminális terület ragadható meg. Ezek a hegemon hatalom alternatíváit jelentő identitásminták fenntartásában hozhatók közös nevezőre. A határozott aktuál-politikai megnyilatkozás következetes elutasítása ellenére a csoport tevékenysége mégiscsak politikai színházként nevezhető meg, ha a „politika” szó eredeti, görög kontextusához fordulunk: állásfoglalás és részvétel a városállam közösségét (a poliszt) érintő ügyekben.

HIVATKOZÁSOK:

- Aman, Anders (1992) *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: an Aspect of Cold War History* New York, MIT Press
- Bálint, István (1991) *Maszk a valóságon* IN Színház 1991/ október–november 86-93.
- Bey, Hakim (1991) *The Temporary Autonomous Zone* <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html>
- Donáth, Péter (1991) *A másság* IN Színház 1991/október–november 42-45. (az interjút Bérczes László készítette)
- Foucault, Michel (1997) *A hatalom szeme* IN Kalligram 1997/5. 2-15
- El Kazovszkij (1991) *Éles élet* IN Színház, 1991. október – november, 36-42 (az interjút Bérczes László készítette)
- Ferris, Lesley (2002) *Cooking Up the Self: Bobby Baker and Blondell Cummings 'Do' the Kitchen* In Sidonie Smith – Julia Watson (eds.) *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance* Ann Arbor, UMP 186-210.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) *Az átváltozás mint esztétikai kategória* IN Theatron 1999/nyár–ősz 57-66.
- György, Péter (2000) *Néma hagyomány*, Budapest, Magvető
- György, Péter (2004) *A hely szelleme* IN BUKSZ 2004/4. 328-335. http://www.artpool.hu/boglar/sajto/buksz_gyorgyp.htm
- Halász, Péter (1991a) *Két séta gőzfürdő után* IN Színház, 1991/október–november 4-12 (az interjút Bérczes László készítette)
- Halász, Péter (1991b) *Nem érdekel, hogy mi lesz holnap* IN Színház, 1991/október–november 96. (az MTV1 1990. november 11-i Napzárta című műsorának szerkesztett változata)
- Klaniczay, Júlia–Sasvári, Edit (2003) *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Budapest, Artpool–Balassi
- Koós, Anna (2006) *A nem kívánt hagyaték*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Kristeva, Julia (1996) *Bevezetés a megalázottsághoz*, in: Café Babel, 1996/2. 169-190
- Sasvári, Edit (2000) *Miért éppen a Pór? A Kádári üzenési mechanizmus természete* IN Évkönyv 2000 http://www.rev.hu/html/hu/kiadvanyok/szovegek_evk2000/sasvari.htm
- Sibley, David (1995) *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West* London, Routledge
- SZM (1991) a Színház tematikus számának melléklete, 1991. október–november
- Turner, Victor (2002) *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, Budapest, Osiris
- Chicago, Chicago University of Press
- Vidler, Anthony (1992) *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass., MIT Press

Tea Kis Varsóval

Gálik Andrással és Havas Bálinttal Tardos Károly beszélget

☛ **Tardos Károly:** *Hogyan keveredtetek a szobrászatba, a köztéri szobrászatba, az emlékművek, köztéri elemek áthelyezésének, átértelmezésének közegébe?*

☛ **Kis Varsó:** Szerettünk volna a lehető leghababban dolgozni, nem pedig egy kitaposott ösvényen haladni. A köztérrel foglalkoztunk, és rögtön emlékművek, szobrok között találtuk magunkat. Társadalmi tartalmakat hordozó szobrászati ötleteink voltak, s érdekelt minket a monumentalitás.

☛ *Az első komoly, visszhangot keltő kiállítástok a Lengyel Intézetben 1996-ban rendezett Kis Varsó volt, amelyben a Szovjetunió ajándékeként épült varsói kultúrpalotáról és a városról készített makettjeiteket állítottátok ki. Hogyan született az ötlet, hogy a Kis Varsó nevet vegyétek fel?*

☛ Ez volt az első kiállításunk egy intézményben, de visszhangról szó sem volt, különösen ahhoz képest, hogy nekünk ez fontos lett volna.

☛ *A kiállítás adta az ötletet vagy valamilyen más szempont alapján lett a nevetek Kis Varsó?*

☛ Ebben az időszakban számtalan dolgot csináltunk, amelyek között ez csak az egyik projekt. Voltak utazási projektjeink is, voltunk Bukarestben, voltunk Varsóban. Ezek során kialakult egyfajta közös élményvilágunk, életformánk, művészeti tevékenységünk. És ez a kiállítás inkább erre a bizonyos valamire utalt. Volt egy

összetett jelenség, amely csak ránk volt jellemző, és aminek végül Kis Varsó lett a neve.

☛ *Egyik következő „fellépésetek” a Múcsarnokban volt, a 2000-ben megrendezett, Áthallás című kiállításra készült Márvány utca című alkotásokkal. Ekkor, úgy tudom, először léptetek fel hazai nagy intézményben. Itt egy Márvány utcai épület homlokzatának a mintázatát helyeztetétek kiállítási közegbe és értelmeztétek át.*

☛ Akkor már hosszú ideje működünk kollektív formában és ilyen minőségünkben nyertünk meghívást erre a kiállításra. PETRÁNYI ZSOLT volt a kiállítás kurátora, és éppen azért hívott meg minket, mert érdekesnek találta azt a megközelítést, ahogyan a szobrászattal foglalkoztunk. Az volt az elképzelésünk, hogy megpróbálunk egy kicsit Budapestre is orientálódni. Korábban volt projektünk már Bukarestben is, és volt az a bizonyos Lengyel Intézetbeli kiállítás, amely viszont Varsóval volt kapcsolatos, s egyszersmind Kelet-Európával is. A Múcsarnokbeli kiállításnál viszont úgy képzeltük, hogy ez a munka reflektálni fog a budapesti köztérre; arra a városra, ahol élünk, ahol a Kis Varsó működik.

☛ *Ez mérföldkő volt...*

☛ Ez tényleg egy monumentális szobrászati alkotás volt. Továbbá ez volt az első olyan eset az életünkben, amikor egy nagyszabású projekt mögé egy komolyabb infrastruktúra, szakértelem került – ez végül is mérföldkőnek tekinthető. Volt egy intézmény, mellyel együttműködtünk, volt egy kurátor, aki meghívott minket erre a kiállításra, volt egy költségvetés, amit az intézmény adott, és voltak a mi előzményeink, melyek alapján ebben a keretben ezt a projektet létrehoztuk. És ez egy másik szituáció, egy fokozati különbség a korábbi kiállításokhoz képest, ahol teljesen „mindenen kívül”, az általunk szerzett pénzből összeszervezett projekteket mutattuk be.

Ez volt az első eset, amikor MAJOROS ISTVÁN személyében asszisztenssel dolgoztunk együtt egy projekten. És ennek a kiállításnak a kapcsán született és jelent meg az első, Kis Varsóról szóló cikk is, amit PÁLDI LÍVIA írt.



Kis Varsó / Little Warsaw

Márvány utca / Marble Street, 2000
installáció / installation
fotó / photo: Sulyok, Miklós



Kis Varsó / Little Warsaw

Óldal / Side, 2001, installáció / installation, fotó / photo: Sulyok, Miklós



Kis Varsó / Little Warsaw

Az utolsó biennálé emlékműve / The Last Biennale Memorial, 2002, kültéri installáció / outdoor installation
fotó / photo: Sulyok, Miklós

⊕ *Amit a szcénában nem is mindenki ismer részleteiben: 2001-ben a Hajós utcai független terekben minden héten kölcsönkértetek egy műtárgyat, amely vitára ösztönözte a közönséget, és beszélgetéseket szerveztetek róla az ironikusan kölcsönvett A hét műtárgya címmel.*

⊕ *Igyekeztünk a szcénát átfogóan kezelni. A Hajós utca már a harmadik helyünk volt, a korábbiak továbbfejlesztett változata. Előtte ugyanis volt a Hegedűs Gyula utcában egy helyünk, majd a Paulay Ede utcában is, ez inkább nyitott műterem volt, kiállítással. Évekig az volt az érzésünk, hogy a Kis Varsónak több tagja is lehetne. Csináltunk közös kiállítást FUCHS TAMÁSSAL, illetve UGLÁR CSABÁVAL. Azután a Hajós utcában volt egy hatalmas terünk, ahol mi éppen a Tornasor című munkánkon dolgoztunk SZABÓ ÁDÁMMAL, SZÁSZ GYÖRGGYEL és más szobrászokkal közösen. Felmerült, hogy másoknak is legyen itt kiállítása: PÉLI BARNÁNAK és GALBOVY ATTILÁNAK szerveztünk kiállítást a szobrászok közül, és GAJZÁGÓ DONÁTA munkáiból csináltunk festészeti tárlatot. És, ami talán még fontosabb: ekkor született A hét műtárgya is.*

⊕ *Összességében ez igen nagy szervezőmunka lehetett.*

⊕ *Ebben az időben rengeteget segítettek nekünk a barátaink is. Ettől függetlenül elég sokat vacakoltunk vele.*

⊕ *Ezért volt, hogy egy idő után telítődtek vele, és akkor meg is szűnt a hely?*

⊕ *Szerettük volna ezt kiegészíteni egy tárgyiasabb formával, úgy, hogy a Balkonban legyen egy Kis Varsó rovat, amely az egyik utolsó eseménnyel párhuzamosan létre is jött.¹ Attól tartottunk, hogy az intézményeken kívüli kezdeményezésünk önmagába zárt intézménnyé válik, noha mi azt akartuk volna, hogy ez kapcsolatokat találjon mindenféle már létező felületekkel, struktúrákkal.*

⊕ *Abban a korszakban azért már voltak kapcsolatok a független, a kereskedelmi és az állami intézmények között.*

⊕ *De ez valahogy akkor, a mi szempontunkból mégsem volt lehetséges. Egyszerűen azért, mert amire mi gondoltunk, az ugyan elég hasonló volt ahhoz, amit most a Tranzit csinál, de a Tranzit mögött van egy komoly tőke, ami működteti, mögöttünk pedig nem volt semmi ilyesmi.*

⊕ *Ha jól értem: ha megtaláltátok volna a formát, akkor csináltátok volna tovább?*

⊕ *Igen, de ezzel párhuzamosan feltámadt bennünk az érdeklődés a nemzetközi színtér iránt is. Meghívtást kaptunk a Berlini Biennáléra SASKIA BOSTÓL. Többet utaztunk és próbáltuk feltérképezni, hogy a munkánknak mi lehet a helye Budapesten kívül, a nemzetközi közegben. Talán emiatt sem forszíroztuk azt, hogy egy lokális szcénában hogyan tudna továbblépni az az innovatív forma, amit a Hajós utcában létrehoztunk.*

⊕ *Művészek, művészcsoportok korábban is alapítottak már különféle értelemben vett galériákat, független tereket. Hogyan tekintetek a Vajda Lajos Stúdióra, a Ligetre, az Újlakra? Mennyiben tekintetek újszerűnek vagy másnak hozzájuk képest azt, amit ebben a másfél évben csináltak?*

⊕ *A VAJDA LAJOS STÚDIÓRÓL a mai napig nincs pontos fogalmunk. Vagy például a HELVETTES SZOMJAZÓK tevékenységét is csak később*

Kis Varsó / Little Warsaw
Nefertiti teste / The Body of Nefertiti, 2003
fotó / photo: Petrányi, Zsolt



1 Kis Varsó bemutatja: Horváth Tibor: Aerob. Balkon, 2001/11;



Kis Varsó / Little Warsaw

Instauráció / Monument Contra Cathedral, 2004 ■ fotó / photo: Kis Varsó / Little Warsaw

ismertük meg részletesebben. 2006-ban LISE NELLEMANNA, a berlini Sparwasser Hq alapítójával közös projektünkben foglalkoztunk tudatosabb szinten is azzal, hogy milyen volt a budapesti független szcéna története. Az ÚJLAKOT ismertük, Újlak kiállításokon a Tűzoltó utcában voltunk még főiskolás korunkban. Őket is, meg a munkájukat is ismertük, de a mi elképzeléseink teljesen mások voltak. A mi esetünkben a műtermi beszélgetés volt összehozva egy nyilvános formával. A műtermet tévéstúdióvá alakítottuk át, és nem kiállítótermet csináltunk belőle. Ez nagyon fontos különbség.

Olyan műveket igyekeztünk bemutatni, amelyek valamilyen szempontból érdekesek voltak a számunkra, de nem feltétlenül tartottuk ezeket „jó munkák-

nak”. Azaz, egy-egy mű bemutatásával nem értékítéleteket alkottunk, hanem kérdéseket tettünk fel, amire sokszor éles kritika volt a közönség válasza. Nagy különbség a többi kiállítóhely meg a Hajós utca között, hogy a merítés szélessége miatt, amiatt, hogy mindenféle kontextusból választottunk munkákat, szociálisan sokkal nyitottabb volt ez a hely. Egészen elképesztő társaság jött össze. Olyan emberek, akik nem kerültek egy légtérbe sem előtte, sem azóta.

⊕ De végül is az Újlak volt a fő referenciátok a Hajós utca működtetésekor?

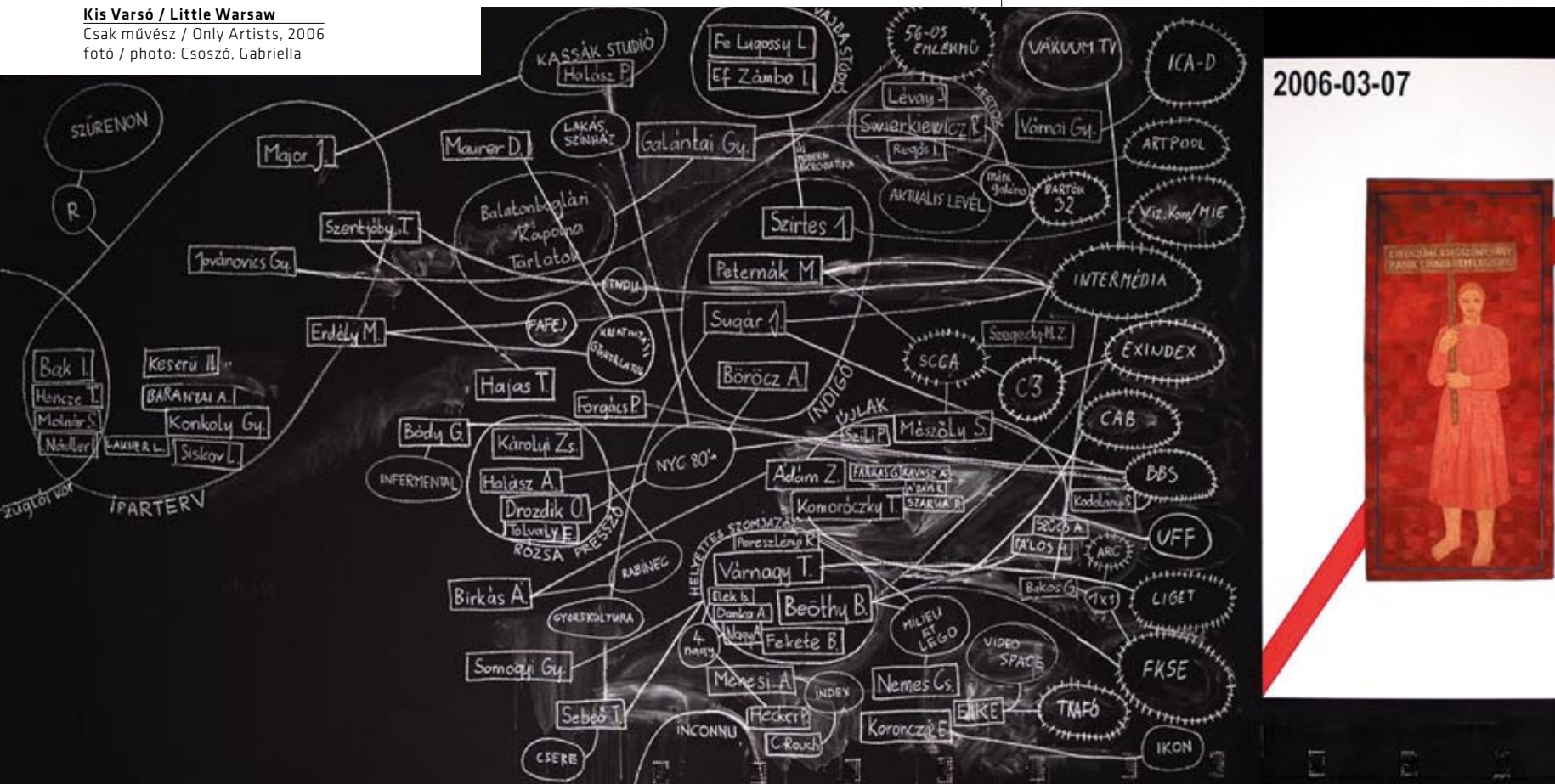
⊕ A hét műtárgya olyasmis volt – ha van valami előzménye a magyar szcénában –, mint a *Kreativitásgyakorlatok*. Foglalkozás, élő esemény, ami hétről hétre jelen van.

⊕ Az Erdély Miklós-féle *Kreativitásgyakorlatok* ra gondoltok?

⊕ Például. De általánosságban a művész-moderátor, a művész-közvetítő szerep definíciója az érdekes, amit *A hét műtárgya* esetében elsősorban ERHARDT MIKLÓS jelenített meg, illetve maga a nyilvánosan zajló kutatómunka mint művészi tevékenységi forma. Egy pszichodráma típusú dologról van szó: nem csak elmegyek egy kiállításra, hanem egy szituációba lépek bele, egy művészettel kapcsolatos szituációba, ahol lehetőségem van involválódnia, és ez hozza létre számomra a tartalmat. Ha valaki odament a Hajós utcába, nem egy kiállítást látott, hanem egy beszélgetésbe kapcsolódhatott bele.

Kis Varsó / Little Warsaw

Csak művész / Only Artists, 2006
fotó / photo: Csozó, Gabriella





Kis Varsó / Little Warsaw

Fogyóeszköz / Crew Expendable, 2007
fotó / photo: Georgios Makka

kérdéssel, hogy az emlékmű és a köztéri szobor mit jelentenek. Köztérről és építészeti térről az első perctől kezdve beszéltünk, a Hajós utca előtt is, szobrászattal meg már korábban foglalkoztunk, de az emlékmű és a köztéri szobor a Hajós utca nyomán került érdeklődésünk homlokterébe.

☛ *Létrehozottak egy műtárgyat Glóbusz címmel, amiből aztán később Az utolsó biennálé emlékműve lett.*

☛ *A Glóbusz mint szobor szerepelt az Áthallás című kiállításra 2000-ben készült installáció részeként, de később megcsináltuk a nagyobb, köztéri változatát és elvittük Frankfurtba. Ez már 2002 első felében történt. Azt nemigen tudtuk, hogy mi legyen a Hajós utcával, úgy konkrét, mint átvitt értelemben. Mivé alakulhat egy nonprofit, 'artist-run-space'? Ezen gondolkodtunk. Ekkor mutattuk be egymásnak Szoboszlai Jánost és Pados Gábort, amiből, lám, egy nagyszerű együttműködés jött létre az acb galéria formájában. Vagy például ekkoriban ismertük meg Horváth Bélát, a műgyűjtőt, aki mind a mai napig támogatja a Kis Varsó projekteket.*

☛ *A Glóbusz jelez egy külföldi nyitást is?*

☛ *Azt jelzi, hogy akkor már nem csak egy lokális miliőre fókuszáltunk, hanem inkább egy globális kontextusra. Részben ezzel az érdeklődéssel párhuzamosan, részben éppen ennek nyomán kerültünk munkakapcsolatba több budapesti és néhány külföldi kurátorral: HEGVI DÓRÁVAL, BENCSIK BARNABÁSSAL, GREGOR PODNARRAL, MICHAEL KOLACEKKAL...*

☛ *Eszerint ez egy előrevetített, önmagát beteljesítő jóslat is volt, a nemzetközi szcénába való bekapcsolódásokat valamiféle előrejelzése akár?*

☛ *Ha nem is tudatosítottuk ezt, de nyilván. Abban a pillanatban, ha egy műtárgyat külföldre viszel, akkor már erről is lehet szó. Tehát volt bennünk egy ambíció arra, hogy munkánkat egy*

a lokálisnál tágasabb horizonton gondoljuk el, illetve, hogy az eredményeinket minél szélesebb körben tegyük ismertté.

☛ *A következő nagy projekt a Velencei Biennále, ahol a Nefertiti teste című munkátokat állítottátok ki. Itt a berlini Egyiptomi Múzeumban őrzött Nefertiti mellszoborhoz készítettetek testet, és végül csak ennek az ideiglenes berlini összeállításáról készült videót, illetőleg a testszobrot mutattátok be a magyar pavilonban, mégis ez a projekt már igazi nemzetközi sikert jelentett. Mennyiben hozott ez további nemzetközi meghívásokat?*

☛ *Nagyon sok meghívást kaptunk, és nagyon sok emberrel kerültünk személyes kapcsolatba. A Nefertiti-projekt a maga horizontján és idejében az egyik legismertebb európai munkának számított, ami még a tengeren túlról is észrevehetőnek bizonyult. Egyébként a mai napig nagyon furcsa dolog számunkra ez a velencei biennálés referencia. De legalább azóta nem kérdés, hogy létezik-e ez a bizonyos „Little Warsaw”.*

☛ *A hazai fogadtatás mennyiben volt támogató?*

☛ *A szakmai visszhang meg a populáris visszhang két különböző dolog. Rájöttünk, hogy a Velencei Biennálé nagyon fontos esemény, sokkal fontosabb annál, mint ahogy Magyarországon kezelik, és hogy nekünk az is feladatunk lehet, hogy népszerűsítsük. Így aztán elég publikus volt az, hogy mi éppen készülünk a Biennáléra.*

☛ *Emlékszem, a Divatcsarnokban volt a biennále iroda, a programokat is ott szerveztétek.*

☛ *Mi ezzel intenzíven foglalkoztunk akkor, ugyanúgy, mint a Hajós utcai projekttel annak idején. A Divatcsarnok projekt így a Hajós utcai események egyfajta furcsa folytatásának tekinthető.*

☛ *A projektlistátokban a biennálés projektet A Kis Varsó halott című munka követte, ami itthon sohasem volt kiállítva. Ez egy gyász jellegű vagy egyfajta negatív üzenetű munka? Hogy néz ki maga a projekt?*

☛ *Ez voltaképpen egy installáció terve, ami nem készült el soha. A tervrajz viszont önálló grafikai munka, egy rézkarc. Arról az imént már beszéltünk, hogy miért ért véget a Hajós utca. A velencei biennálés meghívással egy másik paradigmába kerültünk bele. Hirtelen történtek ezek a változások, és valahogy így született meg ez a munka. „Kis Varsó is dead” – mondogattuk egymás között. Így próbáltuk megérteni azokat az indulatokat, amelyekkel szembesültünk. Nem arról volt szó, hogy a Kis Varsó megszűnik, inkább arról, hogy sok mindent át kellett magunkban értékelni. Sok mindent, amit korábban gondoltunk, egyenesen kidobtunk a szemétkébe. Szembesültünk azzal, hogy tévedésben voltunk éveken át. Sokszor nem is vettük észre, hogy tökéletesen félreértettük a környezetünket.*

☛ *És a temetői séták? Tudom, hogy a 2004-es A Kis Varsó halott projektet csak 2006-ban követte a Sírkőfeliratok. Ez utóbbit csak azért hozom itt fel, mert feltételezlek egyfajta kapcsolatot a kettő között.*

☛ *A Biennále óta foglalkoztatott minket az a kérdés, hogy mi lehet egy művészeti praxis távlata. Előzőleg az érdekelt minket, hogy milyen lehetséges beszédhelyzetek vannak, de erről mindig jelen időben gondolkodtunk. Azóta viszont az is érdekel minket, hogy egy művésznek, vagy a mi esetünkben művész-közösségnek mi a sorsa. Erre koncentráltunk a Rekonstrukció és a Crew Expendable című munkánkban.*

☛ *A 2004-es Emlékmű kontra katedrális (INSTAURATIO!) című rekontextualizációs projektben a 19. század végének agrárproletár hőisével, Szántó Kovács Jánossal foglalkoztatok. A Somogyi József által készített, 1965-ben Hódmezővásárhelyen felállított szobrot helyeztététek át az amszterdami Stedelijk Múzeum kortárs művészeti közegébe. És mint kiderült, a projektben eredetileg szerepeltek volna a Sztálin által lebontatott, majd nemrégiben újraépített moszkvai Megváltó Krisztus Katedrálisnak a makettjei is. Ezek hogyan maradtak ki végül is a munkából?*

☛ *Az egy illusztráció. Az első gondolat része, amely nyomán aztán eljutottunk a végső változathoz, ami nem írja fölül ezt a moszkvai párhuzamot.*

☛ *Hogyan fogadták ezt a kiállítást külföldön?*

☛ *Függetlenül attól, hogy Budapesten gondolkodunk-e, amit végiggondolunk, a munkánk része egy tágabb kontextusnak. Ugyanakkor egy agrárszocialista*

hős vagy a köztéri szobor általánosságban is mást jelenthet különféle diskurzusokban, Magyarországon, illetve máshol a világban. A munkánk ezt az összefüggésrendszert kísérte meg feltárni.

⊕ *A projekt belföldi fogadtatását illetően – amennyire ezt a rólatok szóló írásokban megismertem – egész komolyan megtámadtak titeket itt Magyarországon. András Edit fogalmazásában a „nagy generáció”, s köztük a korábbi ellenkultúra tagjai is, akik azóta bekerültek a művészeti kánonba, egységesen felléptek a kánont szerintük veszélyeztető (vagy átértelmezéseikkel legalábbis megbolygató) úgymond „fiatal művészek” ellen.*

⊕ Mindenesetre elgondolkodtató volt számunkra is, hogy egy ilyen egyszerű tett hova vezethet, mi mindent szabadíthat föl.

⊕ *És hogyan katalizálódott ez a dolog aztán? Volt egy petíció, utána volt egy diskurzus róla, abban valahogyan ki lett igazítva a kérdés, vagy mindenki csak beszélt a saját közegében, úgy, ahogy addig?*

⊕ Többnyire a saját közegében beszélt mindenki. Nem volt párbeszéd.

⊕ *Úgy éreztétek, hogy megváltozott utána akár pozitíve, akár negatíve a viszonyulás hozzátok?*

⊕ Nem tudjuk megítélni, miután nincs a dolog soha megbeszélve és nyíltan kimondva, minden a háttérben zajlik, gyanakvással, félelemmel.

⊕ *Az egyik legfrissebb, 2007-es Crew Expendable (Fogyóeszköz) című munkátokban két nagyon erős politikai szimbólumot, a Dávidcsillagot és a vörös csillagot hoztátok átfevésbe. Munkátok előzményei a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárdjához kapcsolódó Major János síremlék fotói voltak, amelyeknek dokumentációjában szerepelt egy, e két szimbólumot egyaránt hordozó síremlék.*

⊕ Nem csak Major János tevékenységét vizsgáltuk, hanem, mondjuk így, az Iparterves társaság közegét is, ezt az egyoldalúan mitizált jelenséget; Major helyzetét illetve sorsát ezen belül és ettől függetlenül. A kiállításon a kutatómunkánknak csak egy töredéke volt látható.

⊕ *Csináltakat interjúkat?*

⊕ Igen, beszélgettünk velük, nem feltétlenül publikációs céllal, ez a kutatómunka része volt.

⊕ *És éreztetek velük kontinuitást, közösséget?*

⊕ Nem akarunk úgy tenni, mintha teljesen kívül állnánk ezen a kontextuson. Mindenképpen érdekesnek tartjuk azokat a tanulságokat, amelyeket ezekből az interjúkból le tudunk szűrni a magunk számára. Például, hogy miként változik, alakul egy művészi szerephelyzet hosszabb távon, mondjuk tíz, húsz vagy harminc év alatt. Csakhogy nekünk teljesen más szempontjaink vannak, amikor külön-külön, illetve együtt vizsgáljuk, hogy a Kis Varsó honnan jön és merre tart.

Frazon Zsófia

Szoborpark mint urbánus színpad

Parcela projekt

➔ Skulpturenpark Berlin_Zentrum

📅 2007. április 15–szeptember 30.

➔ Impex – Kortárs Művészeti Szolgáltató, Budapest

📅 2007. szeptember 27–október 18.

▣ „A panel- és irodaházakkal körbevett, 62 láthatatlan parcellára felosztott szabad területen több tulajdonos osztozik. Urbánus színpad formáját ölti, melyen a színészek szabálytalan időközönként egy meghatározhatatlan közönség előtt próbálják el a legkülönbözőbb dolgokat, a kutyasétáltatástól kezdve a telekspekulációig.” (PARCELLA plakát!)

Berlin a mai európai nagyvárosok között élen jár a köztér átformálásában, a „nem helyek” helyé tételében, új városképek és városszövegek fogalmazásában. A kezdeményezések között kormányzati és civil projektek, látványos és visszafogott tervek, drámai és ironikus megközelítések, nagyköltségvetésű és „filléres” próbálkozások egyaránt vannak. A városi tér újraszervezése, a köztér fogalmának, prezentációjának és mindennapi életének újragondolása, kreatív megmunkálása a városlakók legizgalmasabb kísérletei, mellyel új szereplők, tárgyak és jelentések kerülnek felszínre. Ideális esetben egy-egy alkotás nemcsak az alkotókat, hanem a befogadókat is „megdolgoztatja”, elsősorban intellektuálisan.

A város, a tér és a hely

A Skulpturenpark Berlin_Zentrum² egy öthektáros, hatvankét beépítetlen telekből álló, emeletes házakkal körbevett „szabad” terület Berlin belvárosában (Berlin-Mitte), Fischerinsel és Kreuzberg közelében, az Axel Springer házak és az állami nyomda tözsomszédságában, az egykori szovjet és amerikai szektort elválasztó Fal helyén. Ez a tény már önmagában is jelentéstelivé teszi ezt a teret, de a pusztta birtokbavétel mégsem volna elég egy kulturálisan olvasható hely létrehozására. A kiemelés és nyilvánossá tétel, az új tartalmi rétegek felhordása, a terület szimbolikus újrafogalmazása viszont e jelentések közvetítésére (is) alkal-

1 Részlet a Parcela projekt német-magyar nyelvű plakátjáról.

2 www.skulpturenpark.org

Skulpturenpark Berlin_Zentrum (www.skulpturenpark.org)





Daniel Knorr
1 Year Warranty / 1 Jahr Garantie (1 év garancia)



mas médiummá tette. A feladatra 2006 novemberétől egy öt alkotóból álló művészcsapat vállalkozott. Az egyesületi formában tevékenykedő KUNSTrePUBLIK e.V. térfoglalása, a nemzetközi együttműködésben készülő művészeti projektek megvalósítása, a köztéri szobor fogalmának és funkciójának folyamatos újragondolása eredményeképpen a téren megállt az amortizáció. A romlás folyamata megfordult, az öthehtáros, alkotóhellyé változott „parcella” visszakerült Berlin térképére: újra olvasható városi helyé alakult át.

A 13. század óta lakott terület a *Gründerzeit* időszakában – a modern ipari boom és a klasszikus liberalizmus közép-európai virágkorában – vált pezsgő hangulatú belvárossá. Fényét a két világháború közötti időszakban is megtartotta, de a második világháború végére romhalmazzá változott. A Fal felépülésével új fejezet kezdődött a hely történetében: a közel egyhektárnyi „zöld” a szovjet zónába került, katonai terület lett, melynek szélén kanyargott a keleti és nyugati világot elválasztó betonkígyó. A hetvenes évek fotói jól mutatják a két „világ” közötti különbségeket: míg az amerikai zónában közvetlenül a fal mellett egy divatáruház (*Modecentrum Berlin-Mitte*) működött, a szovjetek a beépítetlen telkeket bontási területnek nyilvánították. A Fal 1990-től kezdődő felszámolása után személtlerakóként, 1995-től parkolóként „üzemelt”, majd 2006-tól új időszámítás kezdődött az évtizedek óta kopár – bár korántsem eseménytelen – tér életében. A Kommandantenstraße és az Alte-Jakob-Straße sarkán álló áruház épületét 2006-ban a KUNSTrePUBLIK e.V. alkotói vették birtokba, és egy teljes emeletet alakítottak át benne művészeti projektek és prezentációk létrehozására alkalmas kulturális centrummá.³ Az áruház – akkor már Skulpturenpark Berlin_Zentrum – harmadik emeleti, parkra néző, több mint 800 négyzetméteres belső része

³ www.kunstrepublik.de

Mécs Miklós
one month residency (egy hónapos rezidencia)



kutatóközponttá, műhellyé, kiállító- egyben *nézőtérre*, a kutyasétáltatásra, parkolásra, szabadtéri grillkertként és játszótérként működő park pedig az ingatlanspekulációk helyett a kortárs köztéri művészet *színpadává* vált. A területfoglalás fizikailag is összeköti a Fallal mesterségesen szétválasztott két oldalt, de az emelet használatba vétele a perspektívák sokféleségét (fent/lent, kint/bent) is erősíti. A nézők bevonásával egyaránt *teret kínál* és *helyet ad* az észlelés és a cselekvés számára. Ez a perspektíva viszont további asszociációk felkeltésére is képes, hiszen az emeleten kialakított egysoros nézőtér az állandó megfigyelés lehetőségével az ironikus történelmi nézőpont kialakítását is lehetővé teszi: a Fallal elválasztott területek hétköznapi rendje pontosan ezen az állandó megfigyelésen és ellenőrzésen alapult. A nézőtér tehát nemcsak praktikus és hasznos színházi és munkatér, hanem egyben kritikus és ironikus olvasatok kitüntetett helye is. A művészeti egyesület alapítói nemcsak gondolkodásmódjukba, hanem működésükbe is beépítették a tér többszáz éves kontinuum városi történetét: a prosperálás, a virágzás, a stagnálás, végül a rombolás, az üresség és a mellőzés periódusainak következményeit, tapasztalatait és tanulságait.

Parcella: projekt és kiállítás

A *Land Art* és a *Conceptual Art* különféle formái, megvalósult alkotásai és akciói már a hatvanas-hetvenes évektől kezdve folyamatosan kísérleteztek a városi terek művészi értelmezésével és olvasásával, és ezek a megmozdulások modellértékű művészeti kertek és parkok létrehozásának is kedveztek. Egyértelmű, hogy a Skulpturenpark Berlin_Zentrum egyfelől kapcsolódik a korábbi intézményesült vagy laza keretek között működő társulások kérdésfelvetéseihez, de – másfelől – kritikus hozzáállásával reflektál is azokra. A kezdeményezők alapfilozófiája szerint a nyilvános tér nem más, mint a lehetőségek megvalósításának szabad tere, amelyben a szoborpark egy olyan médium, amely a köztéri szobor fogalmának újragondolására ösztönzi az alkotókat és a nézőket egyaránt. Ebben a – kölcsönösségen és diskurzuson alapuló – kommunikatív felfogásban a köztéri szobor tulajdonképpen nem más, mint egy folyamat: a társadalmi és történelmi változások összefüggéseinek megjelenítésére alkalmas művészeti keret. Egy olyan vizuális műfaj, ami minden részletében nyilvános, semmi esetre sem statikus, hanem folyamatosan zajló, nem változatlan és nem változtathatatlan, hanem alakítható, s bár a szerzők név szerint ismertek, a művek – épp az ő elvárásainak megfelelően – sokkal inkább közösségi, mint individuális alkotások. A 2006 novemberében nyíló szoborpark első

nagy nemzetközi művészeti projektje a *PARCELLA*, a Bipolar német-magyar kulturális együttműködés támogatásával jött létre, a Lumen Fotóművészeti Alapítvány és a KUNSTrePUBLIK e.V. szakmai együttműködésének keretében.⁴ A köztéri képzőművészeti projekt megvalósításához a szervezők alkotókat kértek fel helyspecifikus köztéri alkotások létrehozására. A kezdeményezés a köztéri szobor fogalmának kiterjesztését célozta: térértelmező stratégiák kidolgozásával, a történelmi és társadalmi síkok művészeti tartalommal való kiegészítésével, az installáció, a performativitás és az intervenció eszközkészletének alkalmazásával. A magyar és német résztvevőkből álló zsűri végül három magyar, három német és egy palesztin/iráni alkotás megvalósítását támogatta, amelyek 2007 áprilisa és szeptembere között „készültek” a szoborpark és a kiállítótér helyszínein. Az első két alkotás – Daniel Knorr, Mécs Miklós – nagyon karakteresen vetítette előre, hogy az időkezelés módja (folyamatszerűség) és az interaktivitás a köztéri szobrok esetében megszokottakhoz képest eltérő befogadói hozzáállást igényel. **DANIEL KNORR** *1 Year Warranty / 1 Jahr Garantie (1 év garancia)*⁵ című munkája egy éven keresztül volt látható a Modacentrum bejáratánál, illetőleg Berlin egész területén. Knorr készített egy – talán leginkább az emléktáblákra emlékeztető – réztáblát, amin neve és a projekt címe volt olvasható, majd megcsinálta ennek stencilfújásra alkalmas, karton változatát is, amivel egy éven keresztül címkézte tele a várost. A graffiti technikával készülő fújások, mint a falfelületek kiszajátításának ellentmondásos városi formája, a művész köztéri tanúsítványaiként jelentek meg a város legkülönbözőbb pontjain.

MÉCS MIKLÓS *one month residency (egy hónapos rezidencia)* című alkotásának – vagy inkább alkotásfüzérének – alapötlete ugyancsak az időhasználat és a folyamatos változás elemein nyugszik. Mécs tulajdonképpen egy hónapra bekvártélyozta magát a szoborpark fedett és nyitott területére, ahol közel ötven – egy erre létrehozott naplóban, szövegben és képben egyaránt dokumentált – ötlet megvalósítására tett kísérletet. Az első megvalósult ötlet a *Feles zászlók* címet kapta: Mécs a szoborparkban egy hatalmas asztalra sok-sok féldecis poharat állított, melyekbe – a nemzeti trikoloroknak megfelelően – „színes” italokat töltött (Magyarország: vörösbor, pálinka, abszint; Németország: Coca-Cola, vérnarancsos vodka, narancslé), majd az arra járókat piknikszerűen vendégül látta az italok elfogyasztására. Ezen kívül szervezett születésnap partit egy kisorsolt környékbeli lakosnak, újabb ösvényeket hozott létre a már kitaposottak helyett, készített modelleket, illetve – a kolbászból van a kerítés mintájára – kolbászpórázt, de feldolgozott meséket is. Munkái során folyamatosan számított az érdeklődők tevőleges együttműködésére.

NÉMETH HAJNAL *Truck facing Eastwards (Kelet felé forduló kamion)* című alkotásában a főszerepet egy, az üres szoborparkban elhelyezett, keleti tájolású kiürített kamion kapta, melyet a kert négy pontján felállított színes üveglapon keresztül lehetett szemügyre venni. Az üveglapok a sötétedés kékjét, a kénsárga ködöt, a borult ég szürkéjét és a vörös alkonyat hangulatát mutatták a nézőknek, felületükön gravírozott idézetekkel (*night is falling, maybe baby, I am falling, truly baby*). A különféle nézőpontokból az élőkép más-más színben látszott, de a képeslapszerű vizuális élményen kívül a látvány a *roadmovie* hangulatát is megidézte. A „lírai kamion-idill” mögött olyan további hangulatok és jelentések is láthatóvá váltak, melyek már sokkal inkább a határ, az erőszakos elválasztás valóságos tapasztalataira utaltak: az egykori Fal idejének sorompó-áttörési kísérleteire éppúgy, mint az embercsempészet ma is ismert formáira. Az álló üres kamion az idő sűrítésére, az emlékek felidézésére, továbbá a hely új történetekkel való feltöltésére egyaránt alkalmas volt.

FOLKE KÖBBERLING ÉS MARTIN KALTWASSER *Turn it upside down again (Forgassuk fel még egyszer)* című alkotása explicit módon valósította meg az emlékekben és gondolatokban való mélyre ásás modelljét: munkájuk során a park három pontján kezdtek archeológiai feltárást. Az ásással házalapokat, pincéket, kazánokat, WC-eket hoztak felszínre, továbbá folyamatosan dokumentálták a kulturálisan fel-fogott szabad területen a természet „előrenyomulását” – méltányolva a növényzet térfoglalását is. A kiásott gödrökbe azután az egykori Fal figyelőtornyainak



Németh Hajnal
Truck facing Eastwards (Kelet felé forduló kamion)



Folke Köbberling, Martin Kaltwasser
Turn it upside down again (Forgassuk fel még egyszer)



Katarina Šević
Social Motion (Tömegmozgás)



4 www.projekt-bipolar.net, www.photolumen.hu

5 Az alkotások esetében mindig az eredeti címet használom, zárójelben a magyar fordítással.



Ayreen Anastas, Rene Gabri
we draw our hope on Berlin (Berlinbe vetett hitünk)

mintájára „negatív” emelvényeket építettek, de nem az egyik oldalról a másikra való átlátás, hanem inkább a dolgok mélyére tekintés segítségével.

A palesztin/iráni születésű alkotó páros AYREEN ANASTAS és RENE GABRI *we draw our hope on Berlin (Berlinbe vetett hitünk)* című munkájukban kísérletet tettek az egykori Berlini Fal helyén a megszállt palesztinai területek ma is folyó küzdelmeinek ki- és levetítésére. Alkotásukkal fontos, provokatív, de személyes kérdéseket tettek fel a nézőknek: kapcsolatba hozhatók-e az egykor fallal kettéválasztott város (Berlin) személyes történetei és élményei a jelenlegi palesztinai helyzettel? Lehetséges-e átfedés a történetek között? A Berlini Fal lebontása táplálhat-e reményeket a Palesztin Fal lerombolására? Izraeli útjaik során készült beszélgetések és vetítések adták az alkotás gerincét, amit kiegészítettek a Berlini Fal egykori helyén kiállított, Palesztinából származó, „átültetett” feliratokkal. Alkotásukban kitüntetett szerepet szántak az emlékezésnek, az emlékeztetésnek és az analógiának: munkájukat nagyon sűrű szövésszerű kontextusba állították, céljuk pedig egyértelműen a történelemhez való viszonyulás tudatosulása, új összefüggések és tanulságok levonása, a kérdésseltevés új irányának kijelölése volt.

Szintén a határ, az ellenőrzés és a megfigyelés kérdéseire fókuszált WIEBKE GROESCH és FRANK METZGER *New Borders / Neue Grenzen (Új határok)* című munkája. A művészek a projekt idejére felbéreltek egy biztonsági őrt, hogy az egy teljes hónapon keresztül járőrözzön a területen, elsősorban az egykori Fal, illetve az azóta kialakult ösvények mentén. A felügyelés, őrzés, járőrözés egyfelől a 20. század második felében militarizált övezet mindennapjaira emlékeztetett, másfelől a jelenkorban zajló telekeladások, közterület privatizációk napi gyakorlatát jelenítette meg. A területen megjelenő, egymást folyamatosan felül- és átíró határokat több esetben ideiglenes kerítések jelölik, ami újabb és újabb alternatív gyalogutak létrejöttét teszik szükségessé. A hivatalos rend és az egyéni szabadság, a rögzített ellenőrzés mentalitása került itt górcső alá, s a felbérelt biztonsági őr maga is az alkotás részévé vált.

Az utolsó megvalósult projekt KATARINA ŠEVIĆ *Social Motion (Tömegmozgás)* című alkotása volt, amelyben a művész a „tömeg-mintázatának” fogalmából merítve ihletet, az együtt mozgó emberi testek koordinált mozgás és a társadalom működése közötti lehetséges összefüggésekre terelte a figyelmet. Egy rövid idézet a mű leírásából: „Mindig lenyűgözött a tömeg kontrollált/kontrollálatlan ereje, a nagy közös célért egyesült erővel küzdő egyének dinamizmusa. Arra jutottam, hogy érdekes hasonlóságok vannak a tömegmozgások különféle (múltbeli és jelenlegi) formái között, mint amilyenek a tüntetések, a csoportos torna, a rituális gyűlések, mozgalmak, felvonulások, vagy bármilyen hétköznapi tömeget

mozgató esemény.” Mindebből kiindulva Šević egy olyan koreográfiát szervezett a szoborpark területére, amely ugyan értelmezhető ebben az összefüggésrendszerben, azonban mégis dekonstruálja a tömegmozgások formai és szimbolikus tartalmát. Gesztusokat kölcsönöz, irányít, kontrollál, de szabadon és csendben hagyja folyni az eseményeket. A résztvevőket önkéntesekből toborozta, civil szervezetek, iskolák, klubok, művészek és magánszemélyek megkeresésével. A koreográfia három alapeleme – a lassúság, a távolságtartás és a csend – a fent említett tömegmozgások (ha nem is ellentétes előjelű, de feltétlenül) ritka elemei. Šević az akció végkimenetelével kísérletezett: a tömegmozgás lehetőségeinek szépségét, és ugyanakkor annak mérhetetlen veszélyét állította a nézők elé. A koreográfiát minden esetben próbák nélkül valósították meg, összesen százhusz ember részvételével, és minden élő „adásról” fotó- és videódokumentáció készült.

Az Impex galériában rendezett *Parcella* című kiállítás gerincét természetesen a Skulpturenpark Berlin_Zentrum területén hat hónap alatt megvalósított performatív alkotások jelentették, de ennél lényegesen többről volt szó.⁶ A látogatók megismerhették a szoborparkot, a terület történetét, az egyesület alap gondolatát, a Parcella projekt teljes folyamatát, s ugyanakkor, egy kiállítástól szokatlan módon, betekintést nyerhettek a pályázatra meghívott összes alkotó munkájába – azokéba is, akik végül nem valósíthatták meg terveiket. A kiállítás tehát nemcsak dokumentumokat mutatott be, hanem két fontos gesztussal egészítette ki a „köztéri szoborállítás” már eddig is remekül újraértelmezett jelentését. A magyarországi kiállítás kurátorai ugyanis egymásra rétegezték az egy területen, de különböző időben létrehozott helyspecifikus alkotásokat, amellyel egyben bepillantást is engedtek a kiindulópont, a válogatás és a megvalósítás legtöbbször láthatatlan világába. Ezzel nemcsak az alkotás és a tér együttes olvasása, az alkotások viszonylagossága és ideiglenessége, a projektszerű működés került új megvilágításba, hanem a művészet, a társadalmi felelősség és a konszenzus összefüggései is erősítették egymást. A kiállításban tehát a maga aprólékosságában tárult fel a hely archeológiája, illetőleg a vizuális nyelvre fordítás látható és láthatatlan munkája. A művészeti beavatkozás, a feltárás és a bevonás együttesen tette lehetővé a tér helyé alakítását, a rejtett gondolatok érzékelését, a köztér és a köztéri művészet fogalmi és tartalmi újraértelmezését, új városképek és városszövegek megfogalmazását.

⁶ www.impex-info.org/parcella_hu.html

Antal István

Kísérletek a térrel

Dabi István M., Hübler János és Kenezsi Nemere *Pre-Visio* című kiállítása

📍 Labor, Budapest
📅 2007. december 7–2008. január 11.

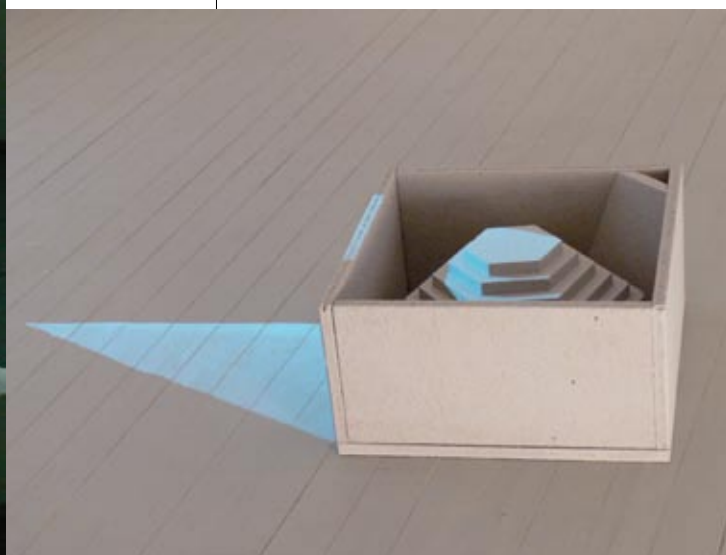
▶ A fiatal vagy pályakezdő képzőművészek Képiró utcai hagyományos bemutatkozó galériájában a három, jelenleg DLA képzésben résztvevő, korábban intermédiá, illetve szobrászszakos egyetemi hallgató fergeteges erejű, szellemes, hosszú időre elgondolkoztató kiállítással szerkesztette többszörösen újra a kiállítóhelyen rendelkezésükre álló teret, és állította élvezetes megoldásokra váró talányok elé a betoppanó vendégeket. A tudományos gondolkodás és a piactéri szemképrázttatás, a képcsínálói igényesség és a zavarba hozó, mert logikus törvényszerűségek által ható, pontról pontra nyomon követhető, vizuális meghökkenítés varázslataival billentették ki vagy helyre a látogatók érzéseit. Azok pedig, ahogy láttam, egy darabig hezitáltak, hogy hagyományos beidegződésüknek

engedelmeskedve „műtárgyakat keressenek”, hogy szembesülve azokkal meg hozzák ítéletüket, vagy maguk mögött hagyják begyöpsödött ítélkező kényszerüket, és lemondva a kényelmesen felsőbbrendű, kép- és tárgynézői kívüllálásukról, legyen bátorságuk feloldódni, és biztosítékok nélkül belevetni magukat a játékba, és a művészek helyett önmaguktól várják, hogy megtalálják a „megoldást”. Kiszálljanak megnyugodva vagy benne ragadjanak (vesszenek) önakaratukból örökre, de legalábbis jó időre, ameddig kedvük, önkontrolljuk és energiájuk kitart.

A kiállítás művészi programjáról az alkotók összeállítottak egy rövid szöveget, mely meglehetősen pontossággal informálja az olvasót arról, hogy mibe csöppent, amikor belépett a Laborba, mit várhat az anyagtól, minek örülhet, vagy mihez képest kérheti számon az alkotóktól, ha úgy találja, elmaradtak vállalt programjuk teljesítése során valamelyik célkitűzésük megvalósításával: „A PRE – VISIO esetünkben téralakítás, melynek folyamán a galéria tere egy közös művé vált. Kamera, vetítő, tükör, szappan, pozdorja és egyéb anyagok, valamint szobrászati eljárások alkalmazásával a kiállítóteret építészeti adottságait értelmeztük újra. Azaz nem a gondolatainkat alakítottuk a helyhez, hanem a hely térbeli adottságait alakítottuk – lehetőségeinkhez mérten – gondolatainkhoz. Az alkotó folyamatok és munkamódszerek egybeolvasztásával egy időben inspiráltak és hagytuk inspirálni. A hiányt hiánytárgyként értelmeztük.”

Amikor azt írják, hogy „a hely térbeli adottságait alakítottuk – lehetőségeinkhez mérten – gondolatainkhoz, azaz nem a gondolatainkat alakítottuk a helyhez”, ott válik a tervük, és most már leírhatjuk, a megvalósult térkonceptiójuk is forradalmi jellegűvé, valóságos tér

Dabi István M., Hübler János, Kenezsi Nemere
Pre-Visio I., II.





Dabi István M., Hübler János, Kenezsi Nemere
Pre-Visio, megnyitó

átalakítási tetté. Akciójukat a rendelkezésükre álló tér redukciójával kezdték, ugyanis a három közül az egyik helyiség bejáratát befedték. Ezt a termet nem is használták, csak a kiállítás záró buliján, amikor a rendezvényen játszó zenészeket bújtatták egy kis résen be oda, és őket csak ezen a lyukon keresztül, illetve, ha jól emlékszem, kivetítőn keresztül lehetett a hallgatónak látni. A két első terem közötti közvetlen átjárási lehetőséget szintén megszüntették, ezért ezekbe külön-külön, csak az utcáról lehetett belépni. Az elkülönített terek falára nagyméretű tükröket tettek, azzal szemben pedig, egy-egy kivetítőt és ipari kamerát, amelyek „mozgóképes üzenetei” a helyiségek között elhelyezett, szellemesen, nagy műgonddal és képzőművészeti mintákat megidéző módon megkonstruált, spirálalakú, a célnak megfelelő rést magában foglaló, matematikai törvényszerűségek által is ihletett szerkezeten keresztül jártak és tükröződtek a két végpont (végfal) között. A tükröződési folyamatoknak, és az újabb és újabb felvételek rendszerbe épülésének köszönhetően fantasztikus látomások szaporodtak, és épültek egymásba és egymás fölé, és mivel az ipari kamerák fekete-fehér képeket készítettek, Dabi István M. pedig színeseket a maga kis kamerájával, egyszerre láttuk fekete-fehérben, amit színesben vettek fel, és amivel fordított irányú átalakulás történt. A térbeli adottságok átalakítása nagyszerűen sikerült, a nézők szellemes kiállításon vehettek részt.

Baglyas Erika

Együtt háltni a csillagokkal

Kibontott táj, Bukta Imre retrospektív kiállítása

➔ **MODEM, Debrecen**

➔ **2007. december 13–2008. február 24.**

■ Együtt háltni a csillagokkal keveseknek adatik meg, akárcsak benne lenni a tájban vagy pusztán élni. A világon annyi minden van, amiről lehet beszélni, de olyan kevés az, amiről el lehet mondani az igazat. A tájat az tudja kibontani, aki érti, mit jelent – mert benne él. De mindezekre nincs idő. És ritka ember az, akinek mégis van hozzá ereje.

BUKTA IMRE kibontotta a tájat olyannyira, hogy az általa megnyitott réseken át mások is bepillanthatnak a máig tartó szűkös esztendőök vidéki szegényvilágába, és még inkább abba, ami mindezek mélyén meghúzódik. Amiről máskülönben sokat elmond, magának Bukta Imrének a keze. Akinek van rá szeme, nézze meg a súlyos barázdákat, és „a sorok között olvasva” azt a több generáción átűtő életművet is megláthatja, ami most a debreceni MODEM épületének falai között tárgyasulva, kevesek által látogatva húzódik meg. Békésen. Ha átélni lehetetlen is számunkra – hisz ahhoz nem elég, hogy nekünk is legyen egy házunk Mezőszemerén –, legalább szembesülhetünk azzal, hogy milyen az, amikor valaki vállalja azt a világot, amiből érkezett.

A történet még azelőtt kezdődött, hogy Bukta Imre a szentendrei évek után visszaköltözött szülőfalujába, Mezőszemerére. Az 1996-ban készült fotó, a *Krumplievők*, egyszerű és tárgyilagos lenyomata annak a világnak, amelybe beleszületett, és amelyhez egész eddigi életművében hűen és következetesen ragaszkodott. Ebben a képben benne foglaltatik a van gogh-i örökség és a móríci juss, a szegény emberek „boldogsága”, átívelve 1885-től 1916-on át 1996-ig és onnan tovább, gyakorlatilag napjainkig. Maroknyi társaság az asztal körül, gyér megvilágítás, akárcsak Van Gogh 1885-ben készült, azonos című festmé-

Bukta Imre

Kibontott táj, 2007. december 13–2008. február 24., MODEM, Debrecen, részlet a kiállításról



nyén, csak Bukta képén már kivezetett az út a pincéből egészen a sivrakonyháig. Talán nem véletlen, hogy a kiállítás kurátora, Sturcz János az első terembe helyezte ezt a képet, a *Krumplihámozó konyhaszekerény* (2007) című installáció és a *Van Gogh mint Krasznahorkai László* (2001) című kép közé.

A láncolattá kapaszkodva, többedmagukkal is magányosan bólogató száraz napraforgó fejek – *Magasfeszültségű vezeték a napraforgó tábla fölött* (1994), valamint az *Áttekinthetetlen tájkép* (1996) – a kiállítás nyitóakkordját adják, s részint metszetét is annak a világnak, amelyben minduntalan visszaköszön Van Gogh szellemisége. Csak hogy amíg Van Gogh a *Krumplievőkkel* a maga korában negatív visszhangot váltott ki azzal, hogy képén a parasztokat megfosztotta – egyébként sem létező – boldogságtól, addig Bukta Imre *Krumplihámozó konyhaszekerénye* semmiféle botrányt nem vált ki. Pedig itt nem pusztán a boldogságtól való megfosztottságról van szó, hanem a remény elvesztéséről, és ez még Van Gogh után jó egy évszázaddal is megrendítő. A koszlott konyhabútor ajtajába vágott résen keresztül egy mozgókép látható, amelyben két kéz krumplit hámoz mindaddig, amíg a kezek között el nem fogynak a gumók, majd kezdődik minden előlről. A megsemmisítés ideje alatt vörös foltok jelennek meg a krumpli szemeken, de nem tudni, hogy ezek a vércseppekre emlékeztető foltok a növény belsejéből jönnek-e, örökös, végelethetetlen munkára kényszerítve a „tisztítást” végzőt, avagy a sorsát elviselni kénytelen ember hullatja áldozati könnyeit soha véget nem érő munkájának – tulajdonképpen terméketlen – gyümölcsére. Ehhez a nem éppen reménytelen jövőképet sugárzó üzenet-höz sorolható a *Megállítótábla* (1993) is, ahol a betonba ágyazott, kóróvá száradt napraforgó, akár egy falusi útjelző tábla, az egyik oldalán *vese, velő, pacal, tudó, máj*, a másik felén pedig csirkehálóra applikált VAN felirattal üzen. Az előbbieket utalnak arra, ami valóban van, sejtetve ugyanakkor minden mást, ami viszont nincs. A VAN szó pedig a van gogh-i világot jelzi, egyszerre beszélve mindarról, ami elveszett és arról, ami a dolgok helyébe lépett. A kifordult, meghasonlott életek reményének helyébe. Hogy mi minek a helyébe lép, érdekes kérdés Bukta Imre eddigi életművében. Akár a retrospektív kiállítás nagy részét kitevő installációkra gondolunk, akár assemblage-aira vagy festményeire, szinte mindenütt megjelenik a kivágat és a betoldás úgy vizuálisan, mint tartalommal felruházva. A talált (környezetében, életterében lévő) tárgyak a szülői ház konyhakredencétől, a műanyag abroszos asztaltól, a hűtőn át, a gyakran felbukkanó gumicsizmáig sosem pusztán összefüggéseikből vannak kiszakítva, és nem csak funkciójuktól vannak megfosztva.



Bukta Imre

Kibontott táj, 2007. december 13–2008. február 24., MODEM, Debrecen, részlet a kiállításról

Bukta rést üt rajtuk, kivág belőlük, majd a résbe beépít valamit, ami első ránézésre oda nem illő: egy másik tér, másik idő másik történetét. És ezzel a gesztussal azt teszi, amit kevesen képesek, átüti a falakat, amelyeken keresztül máskülönben képtelenek lennénk ezeket az amúgy létező tartalmakat meglátni.

A Mi tengerin hajózunk (1992) 6 pár gumicsizmából, ugyanennyi forrasztott rézcsónakból, kukoricából és vízből álló installáció. A csak falatnyi tengerrel rendelkező, de erre annál büszkébb ország lakója, ebből a poétikus szójátékból és a több jelentést magában hordozó asszociációból majdnem mindent megtudhat magáról, magyarságáról. Sturcz János a katalógus szövegében többször utal a (kukorica) magra, mint a sarjadó életet, így az örök kezdetet is magában hordozó szimbólumra. Persze Buktánál jóformán minden helyet cserél: az élethez nélkülözhetetlen víz –, amelyen messzire vezető utakra indulhatnánk, ha lenne belőle egy tengernyi –, valamint a kukoricaszemek, melyek táplálékkul szolgálhatnak. A víz itt a gumicsizmákba kerül, a kis csónakok örökre kikötöttek a csizmaszárakhoz, a termés pedig, az életet adó javak a földön pazarlóan elszóródva. A sírva vigadó magyar nép látletele, aki ezzel a szeretettel teli iróniával szegénységében is gazdag lehet, ha boldog nem is.

Másik installációjában, az *Elfogyott tájban* (1997) Bukta épp csak keretet ad a formáknak, amelyeket ürességgel tölt ki, hagyja, hogy a fény úgy járja át őket, mint holmi szellemvárost, ahol már minden csak árnyéka önmagának. A spirálisan csíkokra vágott gumicsizmából ház alakú térformákat alakított, melyek dróthuzalokon lebegnek szinte súlytalanul, se körülöttük, se bennük nincs semmi, mégis mintha az emberre záródó kalitkák lennének abból a tárgyból felépülve, amely megvédi az embert a sártól, de vissza is húzza bele.

A Figyelő fotelek (2006) sem csak úgy a magukban figyelnek, bár amúgy is önmagukban hordozzák ezt a motívumot. Háttámlájukból, mandula alakú résen keresztül óriás megfigyelőként egy-egy szem tekint ki, és abban a szűk térben, ahová – a kiállítás rendezés szempontjából nagyon találóan – kerültek, csak tovább erősíti eredeti rendeltetésüket, hisz belőlük leginkább csak nézni lehet. Némán. Ha nem tudnánk, hogy a mű mikor készült, akár politikai felhangokat is társíthatnánk hozzá, de Bukta Imre sosem volt „tiltott” vagy „megtört” művész. Elmondása szerint, egyetlen alkalommal negligálták művét, azokat az akciófotóit – *Tiszteletadás elődeimnek sarlós boldogasszony napján I, II*, (1974, 1976) –, amelyeken a Kossuth major épülete előtt, vasvállját maga mellé támasztva, ellentétben a falusi szokásokkal, nem mulatsággal, hanem vigyázállásban, szótlanul, egyedül ünnepelt.¹ Az elmarasztaló érv az volt: nem így néz ki egy művész.

¹ Sarlós boldogasszony napja július másodikára esik, Szűz Mária Erzsébetnél, Keresztelő János édesanyjánál tett látogatásának emléknapja. A falvakban ilyenkor ünnepséget rendeztek, fogadalmi búcsút, vásárokat. Bukta Imre pedig évről évre egyedül emlékezett erre a napra, egyszemélyes performanszaival.



Bukta Imre

Kibontott táj, 2007. december 13–2008. február 24., MODEM, Debrecen, részletek a kiállításról

A merész kivágatok, amelyeket Bukta a műveiben használ, paraszt nagyszüleim döngölt, vályogfalú házát juttatják eszembe. A vastag, oltalmazó falakban csak egyetlen tenyérnyi ablak nyújtott kilátást a csillagos égre. Csak egy szűk rés, de több nem is kellett, hisz ők maguk nap mint nap közvetlen kapcsolatban voltak azzal, amire ma, városi emberként alig van rálátásunk. Bukta kocsmabelsőket ábrázoló festményein (2004), a komor, mélytűzű kolorittal megfestett képeken is mindig van egy-egy ilyen ablakra emlékeztető fényfolt valami, ami mintha megmenthetné a bent iddögálókat, de legalábbis kiutat mutathatna az adott helyzetből. Vagy az ablakon tompán beáramló hideg fény, vagy egy játékautomata neon-világítású kijelzője, ami épp csak arra jó, hogy ellenfényében a látszólag gondtalanul idejüket mulatók mellett látható legyen a kocsmá falára festett Jézus a kis bárányokkal. Az *Ártatlanság kora* (2001) című képen is messziről világítanak a betoldások. Használt gyufaszálakból kinövő fák, csempéből formált lombkoronákkal, ágaik hajszálrepedések, gyökerük itt abból ered, amivé válnak majd, ha felcseperednek. Az elmúlást, a leégett pillanatot, eltaposott mozzanatot szimbolizáló gyufaszálak gyakran megjelennek Bukta képein. Az élet megrendíthetetlen, örök körforgása itt is ugyanúgy jelen van, mint az *Okos tájban* (1993). A falon katonás rendben sorakoznak a kukoricacsutkákból készült kis bábuk, akik most „kezükbén”, maguk szülte, életet adó termésüket tartják, mi több, kis zacskókban kínálják fel. Bukta Imre édesapjának állít emléket ebben a műben, akinek csak a halál szakíthatta meg mindennapi munkáját: a fia fejezte be helyette a termés begyűjtését. A betakarított kukoricákat lemorzsolta, a csutkákból pedig kolosszális hatású installációt épített, ahol a szimbolizált figurák (akik lehetnek emberek, katonák, parasztok, de robotok is) önmaguk létének „gyümölcsét”, az újjászületés zálogát kínálják fel az életnek és nekünk, embereknek.

Apjától származó öröksége az a citera is, amely az *Adj egy katonát* (2002) installációban szerepel, oldalán egy citerahúrból készült – a mű címével azonos – felirattal. Mellette hokedlin, műanyagkannából kivágott tárgyak: szalonna, kenyér, kés, két kis kupica, és a falon, ami a kannából megmaradt. Bukta megint kivág valamit, szétbontja a meglévő jelentéseket, szétszabdálja a formákat, a tartalmat az eredetétől nem eltávolított, de új jelentéssel felruházott helyzetbe hozza. Vagy talán még az sem mondható, hogy új jelentéseket fabrikál, csak olyasmit látat, amit vállalt pozíciónk miatt képtelenek lennénk felfogni, ha tekintetünket nem vezetné oda, ahol a mindennapjai zajlanak. A tájba, ahol nem csak figyelője, de aktív résztvevője annak az életnek, amelyben a természet rendje irányítja és határozza meg az emberek tetteit. Megnyilatkozásaiban gyakran ott bujkál az irónia, a szarkasztikus humor, de ez nem párosul egy kívülálló hideg büszkeségével. Magatartásában, és ezzel együtt műveiben is az együttérzés, a gondoskodás, a tárgyak és jelenségek szeretete, a lojalitás, az empátia, a jobbitó

szándék dominál. Nem ismerek senkit, aki ilyen odaadóan bánik a kétszillagos, kopott LEHEL hűtővel, tisztelegve a mester előtt: *Hommage á Beuys* (1995), és aki ezen gesztusával a dolgok közötti távolságot ilyen módon határozza meg. A hűtőszekrényben tartott tömérdek szalonnából apró faszánkók indulnak – indulnának. Csak mégis túl nagy a *Távolság* (2003), amit két ember között egy lebegő szánkó hidal át. A megtett út, a leélt élet az, ami meghatározott távolságban tartja az embereket. Erről eszünkbe juthat Bukta egyik Szentendrén bemutatott performansza, ahol kezében kötéllel egy szánkóra ültetett idős nénit húz lassan, nehézkesen magához egyre közelebb a nyári fűvön. Majd, amikor magához vonszolta, a néni otthonkáját hátulról egy bicskával felhasítja. Azután letérdel elé, mint aki imára készül, mély lélegzetet vesz, belefúj a néni ruhaujjába, és az eddig a néni púpjaként rejtőző tollpihék könnyen, finoman szállni kezdenek. Ez az a vizuális költészet, amely akciófotóin, festményein és összes művében jelen van. De bennük van az a világ is, amely Tarr Béla filmjeinek hosszú, lassú snittjeiben is jelen van: a pattanásig feszített drámai pillanat – egészen az örök körforgásba torkolló végkifejletig – addig a pontig, ahol kiderül, hogy nincs már remény, hisz a végzetet eleve magunkban hordozzuk. Azonban a bukta költészetben lévő drámába alázatos humor vegyül, s ezzel részint megszabadítja a jelentéseket a mindennapi élet súlyától, részint pedig sokféleképpen magyarázható értelemmel ruházza fel a kibontott, szétvágott formákat. A *Vidéki vasárnap* (2003) mélyen megrendítő szomorú humora a gyümölcsfákra felkötött fehér nyakkendőkkal mesél a falusi életéről, fejet hajt előtte, elfogadó vele, de elfogadó azzal is, ami az élet másik vége, hisz a gyümölcsfákra álta-

lában nem nyakkendőt kötnek, hanem inkább kötelet. De ide sorolható a *Zsebkaszakészlet* (1980-81) és akciófotói a 70-es évekből is: például *Alkalmi kiállítás a majorságban tartott állatoknak* (1974). Az előbbi, mint egy használhatatlan túlélőkészlet, míg az utóbbi munka (szénakazlakra rögzített hófehér lapok) különös szarkazmusa akár abban is állhat, hogy a meg nem nézett kiállítást a művész mindegy, hogy kinek „csinálja”.

Egyik legújabb műve a *Nosztalgia* (2007), amely a II. Debreceni Nemzetközi Művésztelepen készült, szintén egy valóságos költemény, amely egy ragacsos viaszosvászonral leterített konyhaasztalból és az asztal szélére helyezett, nyelével azon túllógó, nagyméretű késből áll. A kés súlyos pengéjén disznó formájú perforáció, alatta egy kis képernyő, melyen egy – a művész által készített makett – vágóhidat bemutató lassú, oda-vissza futó körsvenk látható, a kép fölött pedig egy áttört felirat: NOSTALGY. Ez az installáció a jó harminc évet felölelő eddigi életmű itt bemutatott anyagának – időrendből következő – záró képe is lehet. A körülbelül 1300 négyzetméteren felállított kiállítás, Sturcz János rendezésének köszönhető, egyik legnagyobb érdeme az, hogy úgy ad átfogó képet Bukta Imre művészetéről, hogy a gyakran méltánytalanul kezelt, de a MODEM-ben most újra felépített installációkat – ezeket az amúgy jellemzően eltűnő műveket – láthatóvá teszi. Az életműben fontos helyen álló akciófotók, a 70-es, 80-as évekből származó objektok, abszurd gépek, korai tusrajzok és a mindezen átívelő bukta festészet – egyik a másikba gördülékenyen átvezetve – szellemesen rímel egymásra.

Az átgondolt kiállítás sajnos jó néhány művet nem tartalmaz, mégis mindent megmutat, amit ma erről az életműről tudni lehet és kell. Például azt, hogy Bukta Imre nem pusztán benne van a tájban, de érzi a táj testét. Érzékenyen reflektál e tájtestben történetekre, de a nyúlós pátosz helyett sajátosan intellektuális bukta humorral avatja szentté ezt a világot. A paraszti lét még nyomokban fellelhető tisztaságát dicsőíti meg – most, amikor a vidék szó már szinte káromkodást jelent. Szívós, áldozatos munkával kiemeli a természet és az élet szükségszerű változásának történéseit és a benne szereplő tárgyakat a mindennapok sárba ragadt valóságából. De amikor az új nap virradata előtt megpihen a bánatos ég alatt, ott lebeg a szemei előtt egy mondat: „Ha elgondolkozol a hanyatlás határain, a lelkedre nehezedik az emberi élet bizonytalansága, mulandósága.”²

² Krasznahorkai László: *Rombolás és bánat az Ég alatt*, Magvető Kiadó, 2004, 256. oldal

Tolnay Imre

Indulat-rajzolatok, meditatívan

M. Nádler Tibor kiállítása

➔ Kiscelli Múzeum, Budapest

📅 2007. szeptember 29–2008. január 13.

■ Az *Oratórium* sárgás és fehér boltívei alatt lógtak NÁDLER TIBOR talán utolsó festményei. Indulatokat és racionalitást egyidejűleg hordozó művekkel van dolgunk, amelyek rendkívül tömör – ezáltal sok mindent tömörítő – jellegük révén transzcendens kapcsolatkereső felületekként, sajátos ima-objektumokként egzisztálnak. Tehát mindenképp keresnivalójuk van egy oratóriumban, ráadásul színviláguk is az okker-vörös, illetve fekete-fehér tartományban egzisztál. Ugyanakkor elsősorban önmagukat demonstráló festészeti dolgokról, „hasznaltalan” szellemi tárgyakról van szó, melyek egyszerű, súlyos felvetéseket hordoznak: fetet és lentet, egymás előtti-mögötti-alatti-fölöttiséget jeleznek. Nádler nem definiál, hanem felvet, jelez, miáltal automatikusan festészeti öndefiníciót valósít meg.

Nádler Tibor a hatvanas-hetvenes években, pályája kezdetén konstruktív törekvésekhez sorolható műveket hozott létre, és ez határozta meg szemléletét a nyolcvanas évekig. Eddigi életműve jól mutatja, miként lépett át a korai feszes, majd egyre lazább geometria világából az oldott, organikus formák világába úgy, hogy ez az átlépés nem a korábbi szándékok feladását, hanem személyessé tételét jelentette. Ez a váltás nagyjából egybeesett azzal a változással, amit a posztmodern törekvések egyre erősebb magyarországi jelenléte jelentett. De ez a nála is tetten érhető változás azt is példázza, hogy művészenként igen eltérő módon végbement lassú átalakulási folyamatról volt szó, melynek során a korábbi példaképek, ösztönző hatások sora újjal gazdagodott. Nádler Tibor térkonstrukcióinak többek között az orosz konst-

M. Nádler Tibor emlékére ■ fotó: Tolnay Imre





M. Nádler Tibor emlékére ■ fotó: Tolnay Imre

raktivisták repülő szerkezeteiben, Tatlin konstrukcióiban találjuk meg elődjüket, párhuzamukként az olasz Emilio Vedova hatvanas években készült installációja kínálkozik. Ósmadarakat idéztek e térkonstrukciók, s a repülést, a testet védő burok gondolata vezette a művészt a nád felhasználásához először a lebegő konstrukciókban, majd tőlük függetlenül önálló alkotások részeként. Egyszerre kap plasztikai és festői szerepet ez az anyag Nádler Tibor munkásságában, hiszen művei egy részében arra a plasztikai hatásra épít, amelyet az egymásra halmozott, a felület plasztikai kifejező erejét fokozó, olykor gipszalapozással is megerősített nádcsomók adnak, más művein pedig a hol felhalmozva, hol szétszórtan megjelenő szálak kompozíciós rendje kerül előtérbe. Hol foltszerű hatás érvényesül, hol finom vonalak keresztezik egymást, a felület nagyságának köszönhetően ugyanis megváltoznak az arányok, s a vékony nádszálak vagy éppen a nádcsomót leszorító drótfonat más elemekkel szemben a finomság, törekenység érzetét keltheti.¹

Nádler Tibor korábbi akrilképei olyan plasztikus hatású művek, amelyek átmenetet képeznek a hagyományos értelemben vett festmények és a reliefek között. E munkák anyagukat tekintve is sajátos, ha úgy tetszik, egyszemélyes műfajt alkotnak, hiszen Nádler Tiborhoz hasonló módon senki sem használta a magyar képzőművészetben a nád-drótfonat-festett farost lemez együttesét. Ezek a munkák többnyire a nyolcvanas évekből, a kilencvenes évek első feléből származnak.²

Rajzolatok címmel a Kiscelli Múzeumban kiállított sorozatán súlyos, ugyanakkor érzékeny vonalak osztják meg a nyugtalan, izzó alapot. Nádler Tibor úgy nyúl a felülethez, úgy avatkozik be, hogy egyszerre végez profán és szakrális cselekedetet. Bizony, halálosan komoly személyes rítusok tanúi vagyunk, beavatottak. Térkalligráfiák-térgeztusok ezek, síkban előadva, bár a két dimenzió csak a képek

fizikai-tárgyi leírására alkalmas meghatározás, mert a Nádler-rajzolatok ennél minden értelemben tágabb kiterjedésűek. Hermeneutikailag tehát három dimenziónál is több van ezekben a képekben, sőt részben a képi-téri korlátok és a totális vizuális szabadság kettősségének küzdelmét dokumentáló művek ezek. A megállított, lehűtött hevület, az egymás fölé íródó folt és gesztus, az önmagukat feszítő és reguláló képi elemek harmóniát kereső, egyensúlyért kiáltó képi fázisaival szembesülünk.

Nádler Tibor tehát ábrázolás-nem ábrázolás határán egzisztál, e kettősség éppen emocionális gesztusainak átgondolt tériségében leledzik. A „mindenfajta ábrázolási feladattól megszabadított és önmagával azonosított kép”-et tartja a huszadik század egyik legfontosabb művészeti teljesítményének Dieter Honisch,³ a Nádler Tibor festőiségével sok rokon vonást mutató Emil Schumacher munkái kapcsán. Segít közelebb jutni Nádler piktúrájához Beke László is, aki ugyanott így fogalmaz: „...egy olyan művészetet, amely nem a fogalmi gondolkodás számára készült, produktív módon fogalmilag kell megközelítenünk”.⁴

Festői, sfumatos gesztus-háttéren erőteljes, de finom rajzolatú, kicsavarodó geometriai testekké rendeződő ecsetvonalakat látunk. Ott küzdenek önmagukkal és az alulról izzó anyaggal a szikár, esendő festék-drótvázak a fehér papíron örvénylő lávában. Egyszerre kontempLATÍV és feszültség-tömörítő felületek születtek Nádler Tibor keze alatt, egymáson lélegző, vagy egymásnak támasztott rétegek, egymást fedő, felfedő nyers geometria és nyers gesztus képisége ez. Koloritja nem mozog széles skálán, de tüzes, izzó háttéren izzó feketével kommunikál. Sajátos izzás részesei vagyunk, nem a *mennyei Jeruzsálem* ragyogásában, nem a *Pokol* lángjában, hanem a tisztítóűz fentet és lentet is hordozó örvényeiben való folyamatos megmerítkezésben adhatók meg e festészet koordinátái. Ég felé fordul a megcsavart, kifacsart igazodási objektum, a spirituális geometria. Mintha a tűzből épp kirántott, még puha agyagtáblákra róná rendkívül tömör lírai gesztusait a festő, üresnek látszó, valójában szellemmel túlterhelt könyvlapokra „ír” egy kánonok nélküli, de egyetemes nyelven, szűkszavúan. Fekete vagy fehér rajzolatai egyfajta haláltánc képi rítusai.

Nádler Tibor izzó, lüktető gesztusai, rajzolatai a papíron olykor tudatosan, olykor ösztönösen eltűnnek vagy előtűnnek, meg-megtorpannak, megdermednek, de ki nem hülnek.

³ Dieter Honisch: *A kép önálló jelentősége E. Schumacher művészetében / kiállításkatalógus*, Múcsarnok, Bp. 1989

⁴ Beke László: *Jobb későn, mint soha. Schumacher festészetének létezés módjáról. kiállítási katalógus*, Múcsarnok, Bp. 1989

¹ Andrási Gábor *Nádler Tiborról*. Kiállítási katalógus, Budapest, 1987–90.

² P. Szabó Ernő: *Ósmadarak, nádkompozíciók*. Nádler Tibor művei. Napi Magyarország, 2000. III/1.

Antal István

Az élet egy kirakójáték

HistoRAY JOHNSON Fan Club Meeting – Ray Johnson est*

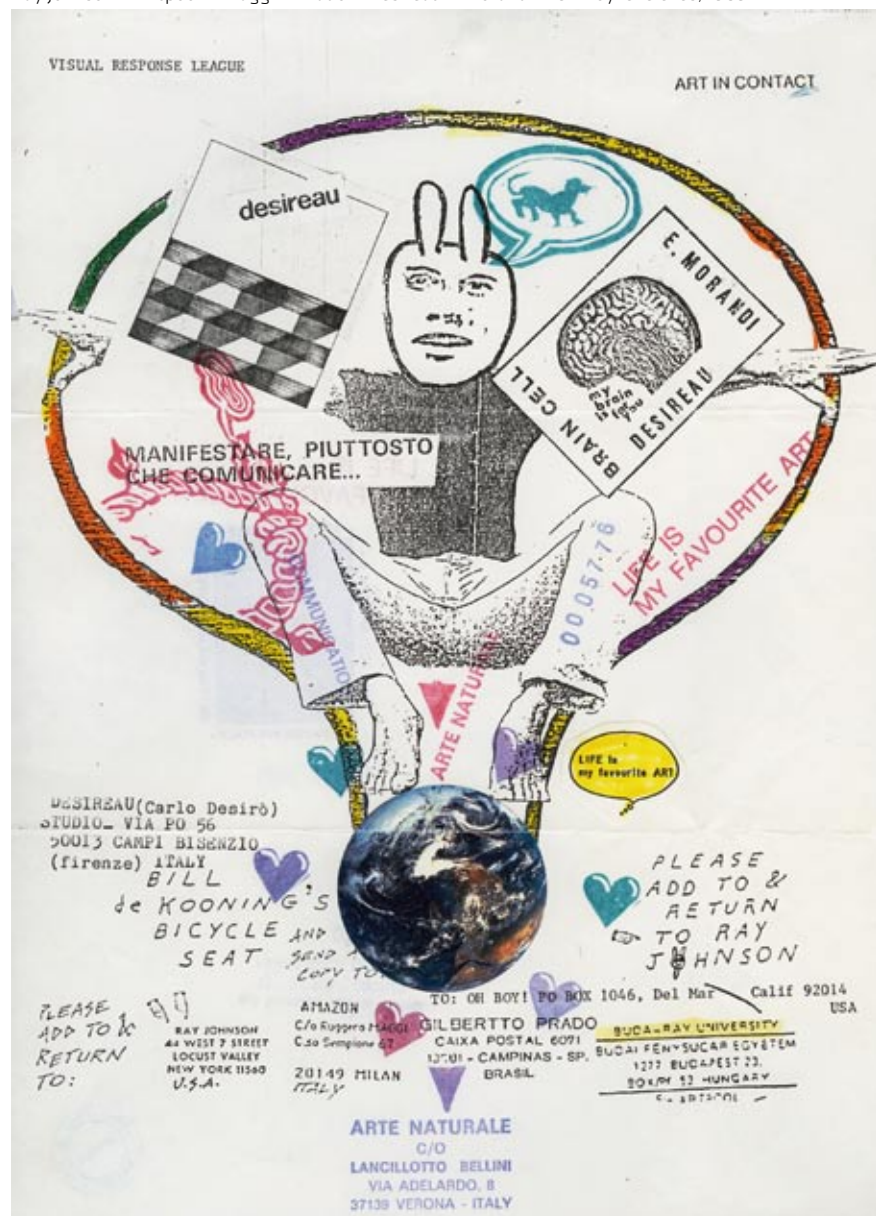
➔ Artpool P60, Budapest
 ➔ 2008. január 13.



Ray Johnson performansz, „Jean Dubuffet Fan Club Meeting”, Nassau County Museum of Art, Roslyn, NY, 1984. Fotó: Joan Harrison

Amikor beléptem a kiállító helyiségbe, az egyik teremben már ment a film. Illetve, végtelenítve vetítették folyamatosan, és szerencsémre, érzésem éppen egybeesett a kópia valamelyik újraindulásának elejével. Egyik legkedvesebb jazzdobosom, Max Roach keze töltötték be a képet, amint fergeteges szólóval előlegezi meg a nézőknek a portré- és emlékfilm teljes tartalmának hangulatát. Mint a feliratokból megtudhattam, bár jó néhány nagyszerű és Johnsonhoz közelálló zenésztől, például, John Cage-től is hangzanak el darabok, darabrészletek, a film zeneszerzője a jazz hosszan tartó, forradalmi korszakainak dobos doyenje volt. Úgy vibrálnak, villognak Joachim varázslatos ritmusvariációkat játszó kezei

Ray Johnson – Artpool – Maggi – Prado – Desireau – Morandi – Oh Boy levelezés, 1989



a képen, hogy a tökéletes hangzáson túl, már-már látványként is a betagolt (az üzleti világ és a művészettörténészek által hitelesített) képzőművészet utáni képző- és képcsinaló művészet nemes talmiságát, primér jelszerűségét, az alkalmazott képszerűségből kiemelkedettségét, direkt üzenetszerűségét idézik elénk. Évekig elhallgattam volna, ha lett volna annyi bor a közelemben.

„Másfajta, a végletekig becsületes ember volt.” – mondja RAY JOHNSONRÓL Rosenquist a film végén. amikor arra kéri, foglalja össze érzéseit egykori barátjára emlékezve.

Hogyan rajzoljunk Nyuszit? – ez a filmes portré címe, nem véletlenül. Egy általa megformázott, jellegzetes nyuszi figura volt a travesztia kérdésével elmélyülten és folyamatosan foglalkozó Johnson képi alteregója, „akinek” halálhírét 1994 decemberében tette közhírré a New York Times halálozási rovatában, nem sokkal azelőtt, hogy 1995. január 13-án a New York Állambeli Sag Harbor egyik hídjáról a vízbe vetette magát, és meghalt. Végrehajtva ezzel „élete legnagyobb performance-át”.

„Ray Johnson a világ leghíresebb ismeretlen művésze.” – jellemezte jelenlétét a művészeti világban Mark Bloch. Ezt a fajta, „elismerem is, meg nem is” jellegű méltatást a pop art, különösen Warhol feltűnése óta rendszeresen megkapják a művészeti közélet ítései által rendhagyónak talált pályáivet építő

* A cikk illusztrációi, valamint a kiállításon bemutatott képek és művek az Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményében találhatóak.

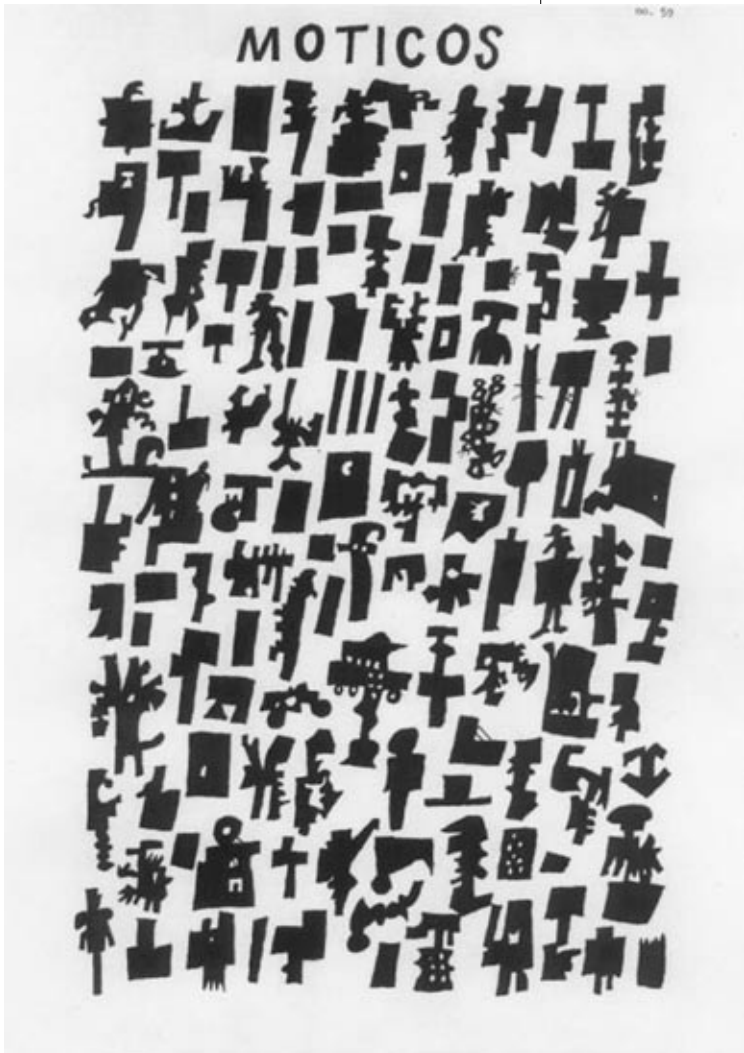


Ray Johnson

The Dead School, tusrajz, 1983
(Ray Johnson levelezése Joan Harrisonnal)

Ray Johnson

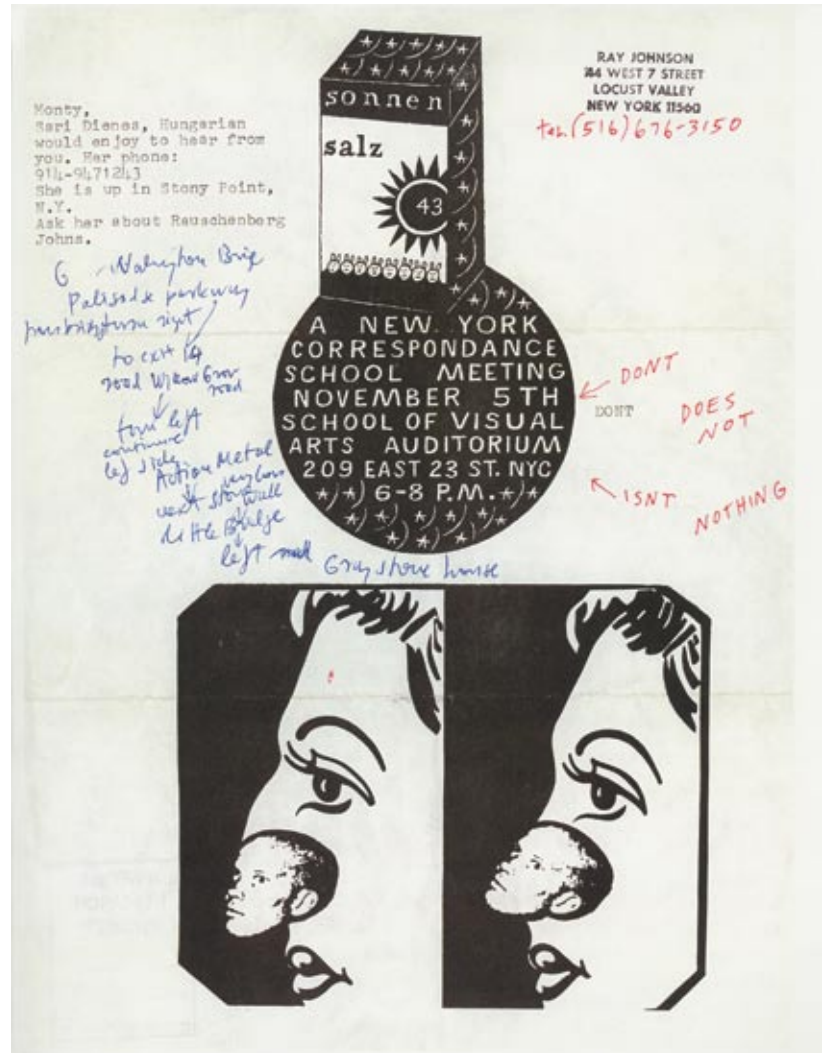
Moticos, 1970-es évek eleje
(Ray Johnson és Edward M. Plunkett levelezése)



alkotók. Warholról is jó néhányan nyilatkoztak így, aki ideológiájának részévé is tette ezt.

Johnson magatartása azonban, legalábbis a felszínen, sokkal visszafogottabb volt, mint az egyébként teljesen önmagába fordult Warholé. Mégis, éppen élet-felfogásuk és besorolásuk bizonyos fokú hasonlóságainak köszönhetően tisztelték és értették egymás művészetét és világszemléletét. Ray Johnson, a halállal való permanens foglalatosság és lelki tusa elhivatott hazárdjátékosát és ideológusát feltehetően éppen ezért szomorította el igen mélyen Andy Warhol halálhíre. A kiállításon szerepel is egy, feltehetően a Warhol halála okozta lelki traumát (is) kifejező munka, a *Forty Portraits of Andy Warhol*, egy több (levél)képen is feldolgozott, ezért jellegzetes pózt mutató, háztetőn készült önportré, amit körülrakott az emblematikus nyuszi fejek képeivel. Johnson szétvetett lábbal ül a szokott helyen, szokott pózban, egy hosszú fényképen megörökített mérőszalagot tartva teste előtt. Az 1-től 40-ig terjedő skála egységeit a képpel szemben álló néző fordítva, te hát 04-től (a fordított)-ig tudja követni. A kompozíció 1987. június 27-én készült, négy hónappal és öt nappal követve Warhol halálát. Visszatérve még a filmre. Azok, akik nem látták, vagy azok, akik látták ugyan, de nem vették észre, hogy Judith Malinat, a Living Theater és egyáltalán, a független színhátság nagyszónóját, a csoportot haláláig vezető Julian Beck feleségét hallgatják, amint gyönyörű szöveget olvas fel, és Ray Johnsonról beszél, nos, azok az est vesztesei voltak. Szenvedély és méltóság töltötte el Malina hangját. Az eleve kívülálló, független művészek és gondolkodók szenvedélye és méltósága. Azoké, akik pontosan tudják, hogy miért tisztelik hasonló sorsú pályatársaikat. Az az elementáris szellemi kisugárzás, ami a Johnsonhoz fűződő kapcsolatokról beszámoló művészóriásokból beszéd közben árad felénk,

Ray Johnson levelezése Monty Cantsinnal, 1980-as évek



a képernyőre varázsolja „Nyuszit” még akkor is, amikor testi valóságában éppen nem látható.

A kiállítás számomra legdöbbenetesebb, filozófiai, képzőművészeti, ellenkultúrák darabja, ami jeltudományi szempontból is úttörő jelentőségű, a *Moticos* elnevezésű kép, jelkompozíció vagy kisméretű tabló. Galántai György szerint a kép Vilém Flussernek Az *írás* című könyvében szereplő gondolataival rokonítható, igazi műfajok feletti vagy közötti (alatti) képi látomás és jelsor, aminek látványa bennem azt az érzést keltette, mint amikor úgy beszél valaki, hogy a megszólalást megelőzően benne formálódó hangképzetek teljessége és tökéletes volta szükségtelessé teszi számára az artikulált beszédet. Ha ez az erő kiszabadul, vagy mindent elsöpörő üvöltésként lesz hallható, vagy buddhista, mindent betöltő, mégis belső hallgatással szelídül. Általános bizonyosság, ami megelőzi a konkrét okát. Artaud utolsó színpadi üvöltésének lehetett hasonló hatása.

Abban az időben, amikor ez a műve született, Johnson úgy készített kollázsokat, hogy csíkokra aprította, majd új kombinációkban ragasztotta egymás mellé régi munkáit. Azért kapták a „moticos” nevet, mert amikor elkészült velük, megkérdezte Norman Solomont, barátját és kollégáját, hogy mi az a szó, amit éppen olvas, és a válasz „cosmotic” volt. Tintarajzok, újságkivágások és sztárfotók kombinációja adta a kollázsok alapanyagát, de azok, létrejöttük körülményeiből következően, nem követhették mégsem a hírdetési mintákat, hiszen azoknál sokkal elvontabb közegben léteztek.

Ray Johnson 1927-ben született Detroitban, finn bevándorlók gyermekeként. Világfelfogása és későbbi tevékenysége alakulásának szempontjából alapvető hatású volt az a három év, amit ösztöndíjként töltött a Black Mountain College-ban, a XX. századi progresszív művészeti vonulatokat elindító egyik legfontosabb mű-

helyben. Itt tanítványa volt, többek között, Joseph Albersnek, Robert Motherwellnek, Mary Callerynek, Lionel Feiningernek. Legmeghatározóbb hatással Joseph Albers volt rá. A Black Mountain College-ban találkozott John Cage-dzsel, Cunninghamgel, Rauschenberggel, valamint Elaine és Willem de Kooninggal, akiket később szintén feltett nyuszitérképére. Nem véletlen, hogy az őt érő hatásokra (is) absztrakt képeket fest jó darabig, és 1948-tól, New Yorkba költözése után az Amerikai Absztrakt Művészek csoportjával közösen vesz részt kiállításokon.

Azok, akik hallottak már róla, Johnson-t a mail art, a levelezési, kapcsolat vagy üzenet művészet legnagyobbjaként emlegetik. Ezzel ugyan leszűkítik gazdag művészeti és művészet-túli, illetve azon túlmutató tevékenységeinek a körét, de nem teljesen indokolatlanul. Johnson ugyanis a művészeti jellegű vagy a művészet-jelleg és a szabadon kiélt művészet-tudat új típusú kombinálásán alapuló, az egész világot átölelő, privát kapcsolattartás gondolatának és gyakorlatának legfontosabb alakja volt. Ennek nem mond ellent, de árnyalja a róla

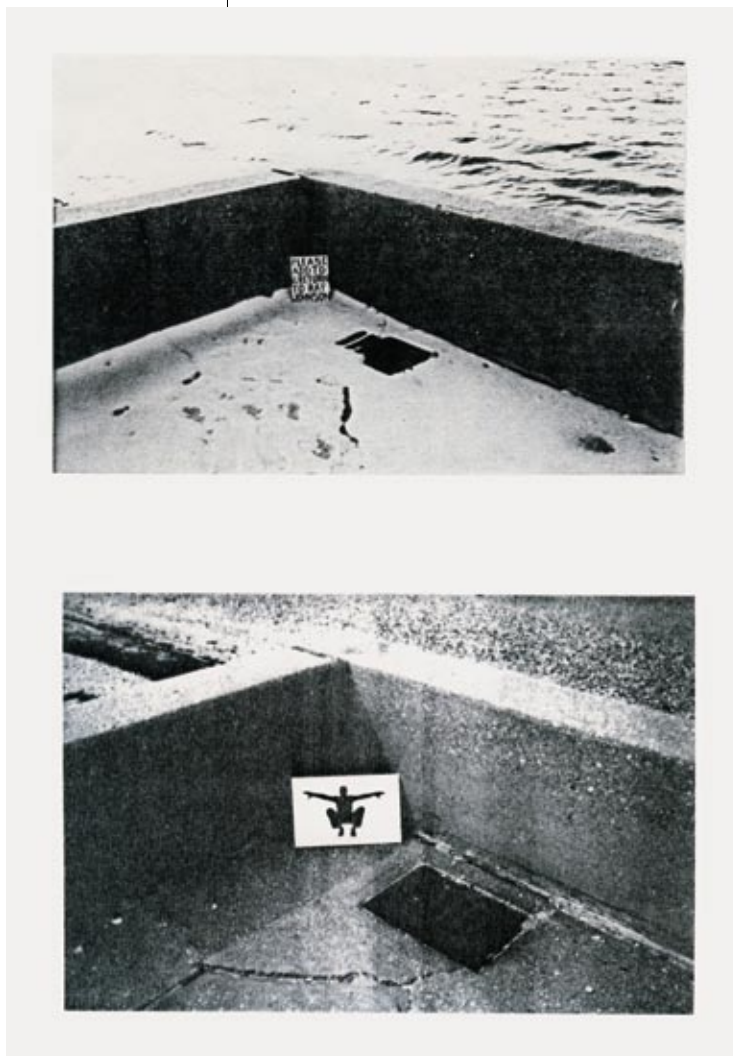
Ray Johnson

Snakes (Kígyók), 1988. (Ray Johnson levelezése Joan Harrissonnal)



Ray Johnson

Fotók a Lattintown Beach-en, 1990 k. (Ray Johnson levelezése Joan Harrissonnal)



alkotható képet, hogy mail art tevékenysége mellett is folytatta kollázsainak készítését és egyéb képzőművészeti tevékenységét, és az sem, amit Clive Phillpot állapított meg vele kapcsolatban: „Módszerének szokatlan, hangsúlyosan személyes jellege és a mail art-ban játszott tevékeny szerepe ellenére Ray Johnson a pop art-hoz, a korai koncept- és performance művészetéhez, valamint a fluxushoz és egyéb megnyilvánulásokhoz kapcsolódik.”

A már korábban is idézett Mark Bloch írta a mail art-ról: „Amennyiben a mail art mozgalomnak tekinthető, megállapítható róla, hogy tovább élt, és messzebb jutott el, mint bármely más mozgalom.” Többen is úgy vélik, hogy a kapcsolat mint művészet, mindaddig, amíg Ray Johnson önálló verbális-vizuális tevékenységgé nem fejlesztette, csak véletlenszerűen jelentkezett. A mail art atyjának nevezik, sőt, az általa alapított New York Correspondence Schoolt „világméretű postai performance-nek”. „Azt gondolom, hogy a New York-i Levelező Iskola a kommunikáció művészete volt, egész egyszerűen azért, mert képes voltam a ping-pong ütővel a labdát állandó mozgásban tartani.” - írta Ray Johnson. Vallomásának természetesen nem mond ellent, hogy 1973-ban, feltehetően mozgalmának kiürülését érezve, a New York Times halálozási rovatában bejelenti a New York Correspondence School halálát (mint majdnem húsz évvel később ugyanott az alteregójaként használt nyuszi figurának a halálát fogja majd tudatni a világgal. Mail art küldemények útján fenntartani kapcsolatokat, azaz levélként ajándékozni műtárgyakat, tulajdonképpen annak a gondolatnak a legnyilvánvalóbb praxisba emelését jelenti, hogy az illető személyek sokkal érzékenyebben viszonyulnak a kommunikáció (emelt minőségű) lehetőségéhez, mint amennyire műtárgyaik hagyományos értelemben vett minősége vagy eredetisége érdekelné őket. Újfajta nyitottság fogalmazódott meg a mail art hálójában zajló kapcsolattartás résztvevői között. A mail art kapcsolatoknak lehetséges egy érdekes, az egymásnak level(ek)et küldő felek közé ékelődő harmadik szereplője is, aki „add to” (továbbítsd) vagy „send to” (küldd el) és „return to” (küldd, juttasd vissza) felszólításoknak engedelmessé hajtja végre az utasításokat, vagyis tulajdonképpen tétlen bonyolítója egy, legalábbis az egyik oldalról eltervezett kapcsolat létrejöttének. Amikor először hallottam ennek a titkos, harmadik szereplőnek a közvetítő jelenlétéről és szerepéről, egyfajta kollektív gyónás és a résztvevők személyiségétől függetlenül működő, gyóntató pap vagy szerzetes látomása derengett fel bennem, aki kezében tartja a rábízott küldemények sorsát. Persze, nem ismerem az ő tényleges döntési lehetőségeinek a határait.

Szombathy Bálint

A lenullázott provinciálizmus

**Húshegyi Gábor–Sőrés Zsolt:
Transart Communication – Stúdió
erté 1987–2007**

☛ Kalligram Kiadó, Pozsony

☛ 2008

☐ Sokan azt tartják, művészettörténeti értékelést végleges formába önteni addig nem megengedett, amíg nem múlik el legalább ötven hosszú esztendő. Ha valami kiállja fél évszázad próbáját, bukni már nem lehet vele. Jómagam úgy vélem, közelmúltba visszanyúló művészeti esemény összegzését felvállaló dolgozatot addig érdemes írni, amíg élnek annak kreálói, viszonylag frissek még az emlékek, és a képi-írási dokumentumok sem estek még a könyvespolc mögé. A végső értékelést pedig majd hozza az idő. De hogy ez meglegyen, valamit oda kell tenni az idő lába elé.

Ez most megtörtént egy akcióművészeti rendezvénysorozatra fókuszálva, a pozsonyi Kalligram jóvoltából. Húsz évvel ezelőtt indultak be ugyanis a szlovákiai Érsekújvárott azok az önszerveződési folyamatok, melyeknek eredményeként *Stúdió érté* néven egy összművészeti társulás jött létre, annak az új nemze-



Transart Communication
Performance & Multimedia Art

Studio érté 1987-2007



déknek a képviselőjében, amely gyökeresen szakítani kívánt az elmaradott helyi művészet-felfogással. A fiatalok megjelenése a kezdetekkor elsősorban irodalmi indíttatású volt, és az éppen hogy csak pályára lépett alkotók fokozatosan nyitottak más művészetek felé. A kezdetekkor vendégművészeket hívtak meg Magyarországról és Jugoszláviából, akiket felléptettek a korabeli Csehszlovákia nagyobb városainak magyar ajkú egyetemista közönsége előtt. Az irodalmi estek során fogalmazódott meg annak az igénye, és mutatkozott meg annak a szükségessége, hogy éves nemzetközi találkozót rendezzenek. Az ügyvivői magyarok voltak, így némiképp természetesnek tűnt, hogy a találkozókon rendre szép számmal jelentek meg Kárpát-medencei nemzettársak. A Stúdió érté-ről szakmai összefoglalót írni majdnem annyit vet a latban, mint a jelenkort sommáználni, hiszen még az elmúlt években is a tenni akarás, az aktivizmus híre áramlott Kassák szülővárosából (az utolsó találkozót 2006-ban rendezték). A megtorpanás, majd az újbóli magára találás egy röpké időszakát leszámítva Közép-Európa egyik legjelentősebb élő-művészeti fesztiválja, különböző nevek alatt, 1988 és 2006 között 18 kiadást ért meg, ami önmagában is páratlan teljesítmény, hiszen kontinensünknek abban a fertályában kelt életre és eresztett gyökeret, amely Szlovákiának és a határokon átívelő magyar kultúrának is csupán csak a provinciája. Ha úgy akarjuk, duplán az.

Mi kell ahhoz, hogy értékteremtő teljesítmény szülessen ott, ahol korábban csak a szellemi talajtalanság érzete kerithette hatalmába az újat keresőket, a tenni akarókat, az elégedetleneket? Hogyan találkozik egymással néhány fiatal – JUHÁSZ R. JÓZSEF, MÉSZÁROS OTTÓ és NÉMETH ILONA –, aki rövid időn belül megteremti Közép-Európa egyik legrangosabb progresszív művészeti rendezvényét, miközben mindegyikük a fesztivállal együtt növi ki magát nemzetközi alkotóvá? A csillagoknak miféle összeállítására van szükség ahhoz, hogy a kisebbségi létből kitörve, s a kezdeti politikai elnyomatás, illetve szoros ellenőrzés dacára a Stúdió érté olyan egyéni és közösségi teljesítményt tudjon felmutatni, ami mára megkerülhetetlen művészettörténeti mérföldkő? S még sorolhatnám a kérdéseket, amiket a HUSHEGYI GÁBOR és SÓRÉS ZSOLT által jegyzett kiadvány felvet.

Hushegyi a kezdetektől, a legelső lépésektől figyelemmel kíséri a fesztiváli eseményeket, regisztrálja annak koncepcióbeli átalakulásait, elkötelezett hívévé válik az akcióművészeti törekvéseknek. Művészettörténeti attitűdje szinte összeér a Stúdió érté műhelyéből kiáramló szellemi-alkotói hitvallással, az újjáélesztett aktivista lelkelettel. Jómagam is tapasztaltam, mily hálátlan dolog fesztiváli beszámoló és

elemzések megfogalmazására kísérletet tenni, hiszen ahol együtt, egymáson átfolyva van jelen képzőművészet, zene, tánc, mozgókép, akció és költészet, mégpedig a világ minden tájáról összesereglett művészek produkciójában, ott a szálakat összefűzni és a központi tartalmakat az olvasóközönség felé tolmácsolni igencsak bonyolult, néha kifejezetten megfeszített munka. Alkati adottság kérdése, mondhatnám.

Tanulmányában Hushegyi rekonstruálja annak a pillanatnak a szlovákiai művészettörténeti kontextusát, amelyben a Stúdió érté létrejött, ugyanakkor kellő mértékkel és súllyal jeleníti meg a némileg belterjes helyi magyarság művészeti szituációját, különös tekintettel a feljövő nemzedék ellenállásba ütköző törekvéseire. Emellett kísérletet tesz rá, hogy megrajzolja azt a pozitív hatást, amit a fokozatosan példaképpé erősödő Stúdió érté-fesztiválok a szlovákiai és a Kárpát-medencei progresszív művészetre gyakoroltak. Voltak időszakok, amikor a fesztiválok kifejezett ülepítő, akkumuláló szerepe volt. Érsekújvárot a helyiek mellett a romániai, a jugoszláviai és a magyarországi magyarok egy helyütt tudtak megjeleníteni, sokkal nagyobb számban, mint a korabeli anyaországi fórumokon, még hozzá huzamos ideig. A szlovák és a nemzetközi jelleg mellett ebben mutatkozott meg a korabeli fesztiválok egyik központi vonása. A Stúdió érté kisugárzása tehát igencsak sokrétű volt, hiszen helyben kifejtett tevékenysége távoli pontokon is hullámokat korbácsolt. Többek között Romániában, ahol a későbbiekben – mintegy közvetlen következményként – megszületett a számtalan évadot megért Szent Anna-tavi performansztalálkozó.

A *Transart Communication* néven elhíresült újvári fesztiválok jelentősége nemcsak abban van, hogy a nemzetközi akcióművészeti szcena mérvadó képviselőit gyűjtötte maga köré valamennyi kontinensről. Legalább annyira fontos a felgyülemlett alkotói energia felhasználás-technológiájának az újranemző alkalmazása is, amely a helyi, újvári csapattársak kiművelésében és aktivizálásában mutatkozik meg. Az alapítókat nem számítva gondolok itt elsősorban a folyamatosságot képviselő SZÜCS ENIKŐRE, JOZEF CSERESRE, és a jelenleg egyik legperspektivikusabb fiatal magyar irodalomtörténészre, H. NAGY PÉTERRE. Az, hogy Érsekújvár mezővárosának fajsúlyos, egyetemes mércével mérhető progressziója van, elsősorban a Stúdió érté erőifejtésének köszönhető. Emellett – talán kimondatlanul – a Stúdió érté a helyi kortárs galéria szellemiségét is észrevehetően befolyásolja, amelynek néhány művészettörténész munkatársa rendszeres megfigyelője volt a fesztiváloknak. Hushegyi és Sörös monográfiájában ez a modell értékű és példa nélküli összefüggő folyamat tökéletesen tetten érhető. Nem az érsekújvári ugyan az egyetlen olyan nemzetközi akcióművészeti találkozó, melyet tipikus közép-európai kisvárosban, rónasági provinciában rendeznek – ilyen például a Piotrków Trybunalski illetőségű fesztivál Lengyelországban –, ám sehol sem tapasztaltam azt, hogy a művészeti akkumulációnak oly mértékű közvetlen érlelő hatása lenne a helyi viszonyokra, a rendezvény annyira összenőne a hellyel, mint esetünkben.

Végül s nem utolsó sorban: a Stúdió érté fesztiváljain a zene, illetve az alkotói zörej különös jelentőséggel bírt. Nemcsak a művészi előadások alkotóelemeként jelent meg, hanem önálló formában is nagy teret kapott. A pop zenétől a klasszikus műfajokon át a mai értelemben vett kísérleti-improvizatív zajművészetig a hang igencsak széles skálája kapott teret Érsekújvárot. A fenti törekvésekbe nyújt átfogó betekintést Sörös Zsolt, a vonatkozó nemzetközi kísérletekben jártas kortárs hang- és zörejművész értő szövege, erősítve azt a szerkesztői igyekezetet, hogy a művészettörténeti korpusz véletlenül se szenvedjen hiányt.

A Stúdió érté bevitte a helyi közegbe a világot, az oda zárandokolt világművészeknek megmutatta Szlovákiát. A Mindenségben barangoló Kassák Lajos büszke lenne szülővárosának eme szellemi szegletére, boldogságot érezve annak láttán, hogy az általa elhintett magvak egészséges termést hoztak, nemzetközileg kiterjedt termőtalajra leltek (teszem hozzá: Közép-Európa-szerte). Ha egyszer valaki arra adja a fejét, hogy összegezze Közép-Kelet-Európa vagy akár egész földrészünk akcióművészetének a produkcióját – biztosak lehetünk benne, csakis egy Tsúszó Sándor-i formátumú művészettörténész tehetne eleget ilyen emberfeletti feladatnak –, benne a Stúdió érté fesztiváljainak mindenképpen központi szerep jutna. Mert a Stúdió érté maga a központ, máig útmutató fárosz az általa lenullázott provincializmusban.

A gazdagon illusztrált kötet a kassáki értelemben vett „tett”-nek a méltó emlékműve.

Voix – az út és a hang

Maud Benayoun filozófussal, műkritikussal beszélget Cserba Júlia

📍 Párizs

📌 **Cserba Júlia:** *Mint a VoiX szerkesztője, szeretném, ha elmondaná, hogyan született meg ennek a könyvsorozatnak a gondolata, és milyen kritériumok alapján választottad ki a szereplőit.*

📌 **Maud Benayoun:** Véletlenül – abban az értelemben, hogy eredetileg nem volt szándékomban elindítani. A doktori disszertációm dolgoztam a Sorbonne-on, aminek a tárgya az *Élet a kortárs művészetben* volt, egy igen pontosan meghatározott szemszögből vizsgálva. Ezzel párhuzamosan valami olyan munkára is szükségem volt, amivel a megélhetésemet biztosíthatom. A kutatásvezetőm a Bookstorming kiadó igazgatójához, Marc Sautereau-hoz irányított. Könyvesbolti eladói munkára számítottam, ehelyett Sautereau úr azt javasolta, dolgozzam ki egy érdeklődésre számot tartó sorozat tervét. Nem sokkal azelőtt jelent meg a *Revue d'Esthétique*-ben egy hosszú interjúm Otto Muehllel, az osztrák akcionista művésszel. Innen jött az ötletem, hogy mi lenne, ha folytatnám a találkozást és beszélgetést más művészekkel is, de most már tudatosan azzal a szándékkal, hogy ezek az interjúk alkalmasak legyenek könyvbeli megjelenésre. A dolgok szerencsés egybeesése volt, hogy akkoriban, 2004-ben nem létezett egyetlen, kortárs művészekkel készített interjúsorozat sem. Mivel a diplomamunkámat korábban Jean Pierre Raynaud *Házából*¹ írtam, magától értetődően jött a gondolat, hogy elsőnek őt keresem meg, annak ellenére, hogy köztudomású, mennyire ellenáll az ilyen kéréseknek. Elküldtem neki a munkájáról írt tanulmányomat, ami megnyerte a tetszését, és elfogadta az ajánlatot. Ez a szöveg lett utóbb a kötet bevezetője. Amikor ezt a tanulmányomat írtam, még nem tudtam, hogy felettem, pontosabban a felettem levő szomszéd lakásában van egy konténer Raynaud lerombolt Házából.

📌 **Miért választottad sorozatcímnak a VoiX-t, amiben bennfoglaltatik az út és a hang is?**

📌 **Maud Benayoun:** Azért, mert e köteteteken keresztül meghallgathatjuk azoknak a hangját, akik az 50-es évektől kezdve nyilvánosan is kifejezték gondolataikat, intuícióikat, a művészetre vonatkozó lényeges problémafelvetéseiket, és azért is, mert azt a szerepet szántam a sorozatnak, hogy utat nyisson a közelmúlt túl gyorsan eltemetett művészetére felé.

📌 **Milyen nehézségekkel találtad szemben magad az interjúk készítése során?**

📌 **Maud Benayoun:** Amikor beszélgetést folytatok egy művésszel, szembesítenem kell a saját hipotéziseimet és interpretációmat azzal, amit a művész valóban mondani akar. Interjút készíteni az ütköztetés próbája, miközben feltétlenül el kell kerülni a kritikálanság csapdáját, és tudni kell bíráló megjegyzéseket tenni. Ehhez pedig ki kell lépni az iskolás írásmódból. Amikor egy művészhez közeledem, azért teszem, mert ugyanazt keresem nála, mint amit a magam versírói, rajzolói gyakorlatában (természetesen a magam szintjén). Két személy közti eszmecsereben ugyanazt kell keresnie mindkét félnek, enélkül nem lehet párbeszédet folytatni, ugyanakkor tudatában vagyok annak a távolságnak, ami elválaszt ezektől a kialakult és

nagyon erős egyéniségű emberektől. Bizonyos értelemben a disszertációm folytatásán dolgozom, csak más módon.

📌 **Milyen szempontok alapján választod ki az interjúalanyokat?**

📌 **Maud Benayoun:** Főleg a hatvanas évek művészeivel keresem a találkozást, és kevésbé a fiatalokkal, mert engem leginkább a művészet koncepciójának háború utáni átalakulása érdekel. Az embertelen és elfogadhatatlan történések után lehetetlené vált, hogy ez a humanizmus kibontakozását szolgáló, lényeges tevékenység ugyanolyan maradjon, mint azelőtt. A művészet fogalmának szembesítése az élet fogalmával az 50-60-as években kölcsönös újrameghatározásként jelentkezik. De ami leginkább meglepő ebben az életet a művészetrel kapcsolatba hozó igyekezetben, az az, hogy milyen széles kört érintett. Nem volt semmi egyeztetés, ez a keresés, bár nagyon különböző utakon járva, mégis három földrészt, Európát, Észak-Amerikát és Ázsiát, egészen pontosan Japánt érintette. Ezt úgy is felfoghatjuk, Dilthey-től kölcsönözve a meghatározást, mint a történelem-feldolgozás egyfajta módjának megteremtését. Pierre Restany ennek az intenzív kreativitással teli kornak a jellemzésére „vibráló atmoszféráról”² beszél. Valójában a szakítás korszaka volt a modernizmussal, mindeközben a folytonosság keresése is. Ez a legfelforgatóbb eredményt produkálta, ami beszédben éppúgy, mint cselekedetben, az élet minden területén megnyilvánult. Ehhez a törekvéshez csatlakozott a művészeknek az akarata, hogy megszabaduljanak az akkoriban uralkodó absztrakció formalizmusának terhetől, és a közvetlen történésekbe merüljenek.

📌 **Ebből született mindaz a művészi gyakorlat – a happening, a performance, az action painting, a combine paintings, a mail art vagy a land art, az arte povera, a zajzene, a body art – amelynek mindegyike felveti a forma kérdését, és annak a határát, amit hagyományosan művészetnek szokás nevezni.**

📌 **Maud Benayoun:** Úgy van, de nem szabad kihagynunk a Fluxust sem, ami már nevében is hordozza programját: a lehető legradikálisabb módon eltörölni az élet és a művészet közötti választóvonalat. És Japánban létrejön a Gutai-csoport, Franciaországban az Új realistáké, Beuys megteremti a „társadalmi plasztika” fogalmát, Otto Muehl a „direkt művészetét”, Gilbert és George az élő szoborét, és így tovább.

Baumgarten XVIII. században írt *Estétikája* óta a művészi tevékenység sajátosságait és a műalkotás megítélésének kritériumait az élettől elkülönülő aktivitásként próbáljuk meghatározni. Eszerint az esztétikai élmény egy sikeresen ábrázolt jelenet, személy vagy tárgy

¹ Jean-Pierre Raynaud 1969-ban építette fel teljes egészében fehér csempével borított házát, amit az évek folyamán műalkotássá alakított. 1993-ban eldöntötte, hogy lebontja, és a rombolásból új mű született: a törmeléket 1000, ajtóval zárható konténerbe tette, és azokat a bordeaux-i Kortárs Művészeti Múzeumban (CAPC) kiállította.

² Elhangzott a 2001. március 24-én, az *Années Pop*-ról rendezett kollokvium alkalmával, a Centre Pompidouban.



Jean-Pierre Raynaud
La Maison, 1969–1993

látványából fakad, mindabból, ami a valóságban, önmagában nem sok érdekességet nyújt. Az élvezetet a művésziesség és a reprezentáció szolgáltatja. A művészet és az élet szférájának e hagyományos elkülönítése szélesebb értelemben lefedi a természetét és a kultúráét is. Pontosan ez az elválasztás az, amit a kortárs művészet – amely célként vagy anyagként magának kívánja utalni az életet – megpróbál feloldani. A művészet fogalmának kitágítását követően minden a művészet anyagává válik. Ebben az értelemben a művészet nem hogy eltűnne és felbomlana, hanem éppen ellenkezőleg, bekebelezi az emberi tevékenységek egészét, avagy más szavakkal, az élet, amely ily módon a művészi tevékenység valódi eredményességének biztosítékává válik, cserébe elveszíti hagyományos meghatározásainak nagy részét. A művészet és élet közötti klasszikus szétválasztással szemben a kortárs művészet integrálni akarja az életet.

⊕ *Kik azok, akiket leginkább fontosnak tartasz e körből?*

⊗ Raynaud, Muehl, Opalka, Günter Brus, Zoran Music, Robert Filliou, Georges Brecht, Gilbert & Georges, Boltanski, számomra ők e problémakör feltérképezésének legfontosabb mérföldkövei. Közülük néhányan sajnos már nem élnek, és különösen fájdalmas számomra, hogy Music-csal már nem tudtam beszélgetni. Az idő sürget. Fontos számomra mindezeknek a művészeknek a tanúsága, akiknek volt bátorságuk megkérdőjelezni a művészet addigi koncepcióját, összekapcsolni az esztétikát a politikával, és ellenkező magatartást tanúsítani azzal a háború utáni Európában legelterjedtebb gyakorlattal szemben, ami a konszenzust választotta, a szörnyűségek leplezését, a történelem deformálását és a megnyugvást a

felejtésben. De annak magunk is tanúi vagyunk a huszadik század vége óta, hogy amikor a történelmet el akarják felejteni, megbosszulja magát. Az emlékek, a tények visszaszorítása eredményezte többek között Waldheim hatalomra jutását Ausztriában a nyolcvanas években, a Vichy-korszak elhallgatása Franciaországban a neo-populista mozgalom erősödését hozta, de sorolhatnám a példákat. Ez a sorozat azon felül, hogy adalék a művészettörténethez, szeretne – bármilyen szerény módon is, de politikai vészkiáltás is lenni: emlékezzetek, mi történt a XX. század közepén, emlékezzetek azokra a bátor és kreatív nőkre-férfiakra, akik képesek voltak kimondani a művészet területén azt, amit mások nem akartak, és akik azt hirdetik, hogy a kultúrában nincs konszenzus. Mert akár az állam, akár a magánszféra által irányított kultúra megöli a művészetet. Ha a művészek beépülnek bármilyen szisztémába, akkor előbb-utóbb nem lesz művészet.

⊕ *Hogyan készülsz fel az interjúkra, mindenkinek azonos kérdéseket teszel fel?*

⊗ Ahogy mondtam, engem leginkább a háború utáni folyamatok, azon belül pedig leginkább a művészet és az élet viszonya érdekel. Így, bár bizonyos értelemben a kérdések különbözőek, az adott művész sajátosságaihoz igazítva ugyanazt célozzák, és persze olyan kérdések is születnek bennem, melyeket maguk az interjúalanyok ébresztenek a beszélgetés során. Minden találkozást hosszú előkészítő munka előz meg, mivel minden egyes művész más megközelítést igényel.

⊕ *Mindig személyesen találkozások formájában zajlik az interjú vagy előfordul, hogy telefonon, levélben is?*

⊗ Ez mindig az adott művésztől függ, mint ahogy az is, hogy mennyi idő alatt készül el az anyag. Amikor Otto Muehllel találkoztam, már nagyon gyenge volt, Parkinson-kórtól megviselve, egy neonáci orvos által félszemére megvakítva, de a nagylelkűsége és különleges személyisége lehetővé tette, hogy beszélgetésünk során felülkerekedjen ezeken a nehézségeken. Több személyes találkozás után, amikor az egészségi állapota annyira romlott, hogy személyes beszélgetésre már nem volt lehetőség, levelezés formájában folytattuk. Másfél

Otto Muehl
Cím nélkül, 1988





évig tartott a közös munka. Jean Pierre Raynaud-val másképpen történt. Első alkalommal a Boulevard Raspail-on lévő műtermében találkoztunk. Már az első találkozás alkalmával nagyon jól megértettük egymást. Úgy határoztunk, hogy a beszélgetést semleges helyen fogjuk folytatni, és erre közös megegyezéssel a kiadó irodáját választottuk.

☘ *Ha már Jean Pierre Raynaud nevét említetted, mondanál néhány szót róla?*

☘ Szívesen, annál is inkább, mivel annak ellenére, hogy miközben Franciaországban nagy elismerés övezi őt, amint elhagyja a határt, senki sem ismeri. Az én szememben Jean Pierre Raynaud korunk egyik legnagyobb művésze. Rokon léleknek érzem, és szellemi apámnak tartom. Ha vele beszélgetek, teljesen szabadnak és nyitottnak érzem magam. Emberként és művészként egyaránt nagyon tiszteltem és csodálom őt. Mindazt, amit a költőkben és művészekben keresek: humanizmus, fegyelem, szigor, igényesség, azt nála megtaláltam. Azt hiszem, sokan nem értik a psycho-tárgyakkal és a zászlókkal kapcsolatos munkáit. Őszinte, teljes művész, és ritkán lehet manapság a kortárs művészetben olyanval találkozni, aki az elismertség ellenére sem veszíti el az emberi érzéseit, és készséggel áll mások rendelkezésére. Nekem is sokat segített a sorozat technikai kivitelezésében, és mindvégig mellettem állt. Nagyon elgondolkodtatott, amikor egyszer azt mondta nekem, hogy irigylésre méltók azok a művészek, akik olyan fiatalon halnak meg, mint Klein és Manzoni. Rendszeresen látogatom őt az új műtermében, és azóta újabb interjú is készítettünk együtt a *Revue Archistorm* számára. Óriási ajándékot kaptam tőle a nizzai Mamac-ban rendezett kiállítás alkalmával, amikor a vitrinben ott láttam a könyvemem. És ez nem hiúságomat legyezgette, hanem mert a találkozásunkat csodálatos történetként élem meg, és erőt ad ahhoz, hogy tovább folytassam ezt a munkát. Tudnod kell, hogy ezzel a sorozattal egy fillért sem keresek, annak ellenére, hogy rengeteg munka van benne és komoly elfoglaltsággal jár. Inkább más munkával, félállásban keresem meg azt, amennyi a szerény megélhetésemhez szükséges. Ez a szabadságom feltétele, így nem vagyok kitéve cenzúrának, és magam döntöm el, kivel kívánok találkozni. Egyetlen alkalom volt, amikor a kiadó kért meg, hogy keressem fel François Morellet-t. Nos, ez a találkozás elég rosszul sikerült.

☘ *Ha a kiadó kérésére kerested meg, ez gondolom azt is jelenti, hogy nem volt szándékodban, nem szerepelt a „listádon”. Ebben rejlik a sikertelenség oka?*

☘ Mindig nagyon tiszteltem François Morellet finomságát, intelligenciáját, műveinek eleganciáját, de sohasem éreztem csodálatot a kivitelezéshez vezető útja iránt. Nem kellett volna belemennem ebbe a „kalandba”, ami végül nem is vezetett jó eredményhez. Ez a számomra kudarccal végződő tapasztalat megtanított arra, hogy ne hagyjam magam egy várható siker csapdájába csalni. Ez a siker egyébként igen relatív, hiszen tudhatod, hogy egy ilyen sorozat olvasóközönsége nagyon szűk réteghez szól.

☘ *Elmondanád egy kicsit részletesebben, mi volt a probléma?*

☘ Egy párizsi galériában találkoztunk, és tulajdonképpen minden jól indult, annak ellenére, hogy a felesége is ott volt, aki nélkül lehetetlen Morellet-vel beszélgetni. A bevezetőszövegem tetszett neki, és megegyeztünk, hogy mielőtt az otthonában, Cholet-ban meglátogatnám, levelezve kezdjük el az interjút. Eleinte nagyjából kéthavonta válaszolt, aztán egyre nehezkesebbé vált a levelezés, csak nagyon lassan haladtunk, húzódozott a tartalmas választól, mondván, hogy túl komolyak a kérdéseim. Csak szójátékokkal intézett el, a korábbi munkájáról pedig egyáltalán nem akart nyilatkozni. Morellet vizuálisan kétségen kívül kifogástalan műveket alkot, miközben azt mondja „miért van úgy elragadtatva, a szépség megteremtéséhez nincs szükség különleges elmére”. A Szép megteremtődik! És abban az igyekezetében, hogy lerombolja az egót az alkotásban, a saját, gyengének nem mondható énjét helyezi előtérbe. Sokkal jobban megértem a valódi romboló szándékot Muehlnél vagy Filliounál, mert náluk ez a művészet és az ember őszinte szeretetéből fakad, azzal a céllal, hogy megteremtse egy újfajta művészet létrejöttének feltételeit.

☘ *És Robert Rauschenberg?*

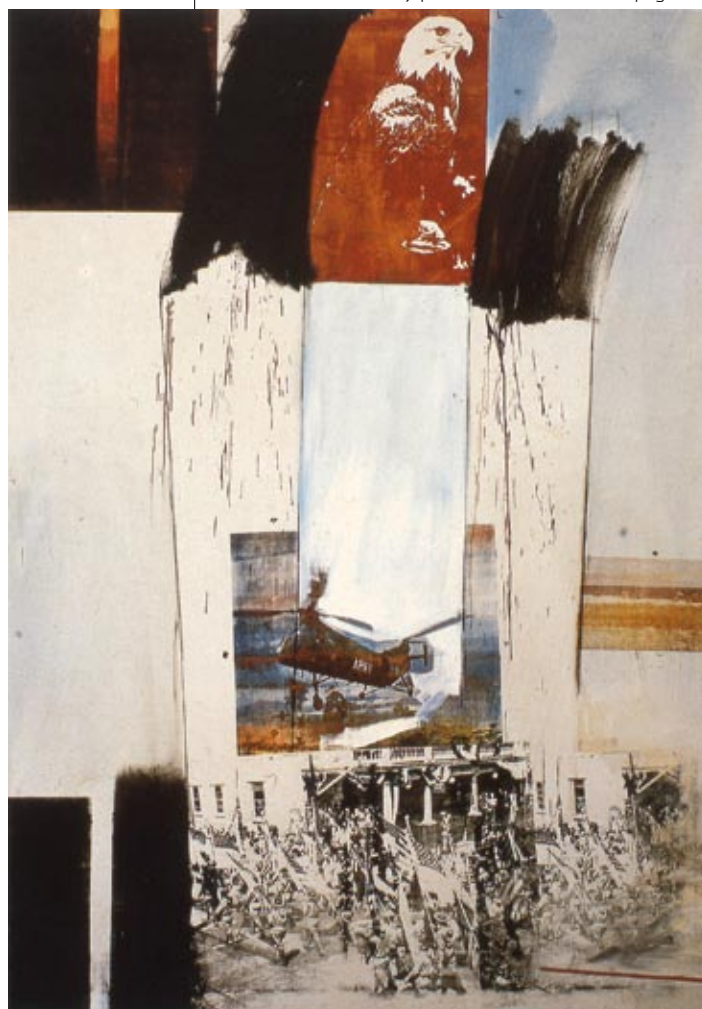
☘ Szeretem Rauschenberg művészetét, de őszintén megvallom, személyesen sohasem találkoztam vele. A kötetben Emmanuelle Lequeux-nek, a *Le Monde* munkatársának beszélgetése szerepel, de nagyon lelkesített, hogy utószó írhattam hozzá, amiben kifejezhettem azt a véleményemet, hogy munkássága

a *Modernizmus* szerves része. Nehéz Morellet- és Rauschenberget összehasonlítani, annyira különböző típusú művészekről van szó. A „művészet” szó nem ugyanazt jelenti számukra. Rauschenbergnél nagyra becsülöm azt az erős hitet a művészetben, amit ki is mutat, és a teljes, néha túlzott elkötelezettségét. Ez a túlzás számomra csak még inkább szimpatikusá teszi. Rauschenberg munkásságának egészét a művészet-élet vonal folytatásának szenteli, mert mint ahogy Combine painting-jeivel kapcsolatban mondta: „Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two.”³ Ezt a folytonosságot hirdeti a ROCI-val is, amikor a művészetet a politikai beavatkozás megnyilatkozásának eszközévé teszi. Morellet a racionális kontroll és ironia művésze. Ez az ironia, párosulva az intézményi elfogadottsággal, cinizmusra fordult nála, és ennek érződik a hatása. A kor, amiben élünk, éppen eléggé cinikus, etikában, politikában, gazdasági életben egyaránt, hogy

³ „A festészet egyszerre beszél a művészetről és az életről. A kettő közül egyiket sem lehet megsérteni. A kettő közötti intervallumban próbálok dolgozni.” Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg, Robert. Art and life*. Harry N, New York 1990 Abrams, Inc, publishers, p.15.

Robert Rauschenberg

Kite, 1963, Collezione Ileana Sonnabend, Rovereto
http://www.mart.trento.it/gallery.jsp?area=42&ID_LINK=96&page=131





Roman Opalka
1965 – ∞, részletek

legalább a művészet tartózkodjon tőle. A hatvanas évek a társadalmi konformizmus körül forgott. Lehetett gúnyolódni a művészettel. Ki törődött a Haszontalan és a Szép erényeivel? Pedig az ilyen fogalmak érdekesültek igazán, arra, hogy értelmezzük őket. Mindig újra kell gondolnunk azt, ami magától értetődőnek tűnik, de már nem az.

☕ *Egy beszélgetésünk alkalmával szóba került, hogy Sophie Calle, aki napjaink egyik legelismertebb művésze Franciaországban, Téged nem érint meg, annak ellenére, hogy a munkái alapvetően a művészet és az élet közötti kapcsolatra épülnek. Akkor csak röviden érintettük a témát, szeretném, ha most bővebben kifejtenéd.*

☕ Igen, emlékszem, hogy akkor azt mondtam, Sophie Calle „ön-fikció” nekem túl könnyűnek és divatosnak hatnak. Azért sem érdekel a munkája, mert nem szabadul meg eléggé a szexuális determináltságtól, a nőiségétől: a személyes ágykalandjai, az elveszített szeretők és hasonlók, számomra érdektelenek. A munkái egyáltalán nem készítenek gondolkodásra. Hogy pontosítsak, az első, úgynevezett „követős” munkáiban, a *Filatures parisiennes*-ben és a *Suite Vénitienne*-ben még volt keresés, eredetiség és egzisztencializmus, amit azután elveszített. Talán jó regényíró lehetne, de ez az általa művelt sem nem képzőművészet, sem nem irodalom, tele van önelégültséggel, és nem jelent számomra semmit. Nehezen tudom visszafogni magam, de amit a Velencei Biennálén láttam tőle, az undorító volt. Nemcsak a kurátor, Daniel Buren kiválasztásának volt politikai színezete, de annak is, hogy olyan „glamour” művészt mutattak be, aki politikai szempontból legkevésbé zavar. Kevés olyan dolog van, amin megbotrán-

kozom a művészetben, de erkölcsileg megengedhetetlen és felháborító, ami ott Sophie Calle-től szerepelt. Bemutatni egy ilyen kereskedelmi rendezvény kellős közepén az anyja halálát, ezt visszataszítónak és minősíthetetlennek tartom. Hogy filmre vette az anyja agóniáját, ez az ő személyes ügye, bár én emberetlennek tartom, hogy valaki a létnek ezt a tragikus pillanatát színielőadásáá redukálja. Amikor azonban ezeket a képeket luxuspalota és pezsgőzés díszletei közt, mindenki prédájára nyilvánosság elé tárja, az erkölcsileg elítélendő. A halál már így is éppen eléggé az ipar kiszolgáltatottja. Sajnos az olyan művészek, mint amilyen Sophie Calle is, beárnyékolják a női művészetet. Az a szomorú, hogy csak azok a női művészek válnak ismertté, akik megmaradnak a „végzet asszonya”, a „könnyező szűz” vagy a „szenvedő anyja” szerepében. A többiek pedig szenvednek és lázadni próbálnak, de láthatatlanok maradnak, pedig sokan vannak. Ismered talán Filliou mondását: „Vannak nők, vannak férfiak és vannak művészek.”, vagyis szerinte az utóbbi egy harmadik kategória, de ez ma még csak utópia.

☕ *Miért nem használod ki a lehetőséget, hogy a sorozatodban bemutass néhány, az árnyékban dolgozó, de fontos női művészt?*

☕ Ennek csak egyetlen akadálya van: a kiadó eddig nem fogadta el egyetlen nőművésszel kapcsolatos tervemet, amiben pedig Dana Wyse, Esther Ferrer, és akit leginkább fontosnak tartok, Pierrette Bloch szerepelt. Látod, ő az, akinek a Velencei Biennálén lett volna a helye! Egy kiadó mindenekelőtt a nyereségre gondol, márpedig a komoly női művészek között kevés a „kifizetődő”.

☕ *Elárulnád a ki lesz a sorozat következő szereplője?*

☕ Megint egy férfi! De ígérem, hogy ez lesz az utolsó mindaddig, míg ugyanannyi nővel nem készítetek interjút, mint amennyi férfi szerepel már a sorozatban. Tehát a következő Opalka lesz, a kortárs képzőművészet egy másik nagy alakja, aki hisz még a művészetben keresztül elérhető Abszolútban. Az én szememben ő az, aki a legmesszebb ment a művészet és a létezés fúziójában.

Végül elmesélek neked egy tündérmesébe illő történetet. Egy napon, amikor kifelé igyekeztem a házunkból, azt hittem hallucinálok, Opalka jött be a kapun. Az arca elég jellegzetes ahhoz, hogy ne tévesszem össze mással, mégis bennem volt a kétely, mert nem tudtam elképzelni ilyen véletlent, hogy szembejön velem az, akivel annyira szeretnék találkozni. A misztérium magyarázata, hogy a felettem levő lakásban az a Pierre Brochet lakik, aki az eddigi legjobb könyvet írta Roman Opalkáról, és aki hosszú évek óta jó barátja. Brochet komoly gyűjtő is, a szalonjában van egy *Részlet* (Détail) Opalkától. Az övé a *Konténer* is, amit az előbb említettem, és aminek szintén különös története van. Na, ezt még elmesélem! Brochet-ék előző lakásában tűz ütött ki, de a *Konténer* megmenekült. Korábban, még Raynaud Házának lerombolása előtt jártak ott, és rengeteg fotót készítettek a *Házról*. Amikor a lakásuk kiégett, azt hitték, hogy ott veszett az összes fotó is, mígnem egy napon kinyitották a *Konténert*, és érintetlenül megtalálták benne azokat képeket, amiket annak idején beletettek, de aztán elfeledkeztek róla. A relikvia relikviája...

A művészet valamiképpen szent dolog. És ez tetten érhető az igényes, nagy művészek alkotásaiban.

Bertien van Manen
Add nekem a képed / Give Me Your Image
Hans van der Meer
Európai pályák – Az alsóbb osztályú futball látképe / European Fields – The Landscape of Lower League Football
 ● LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2008. február 22–április 6.

Rutkai Bori
Krónikus Receptek Szabadkőmíves Kelemenné módra
 ● LIGET GALÉRIA
 www.c3.hu/~ligal/
 Budapest XIV., Ajtósi Dürer Sor 5.
 2008. március 20–április 17.

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

A külfönc bolygó – VLADVISZOCKIJ 2008
 ● PETŐFI IRODALMI MÚZEUM
 www.pim.hu
 Budapest V., Károlyi M. u. 16.
 2008. január 12–április 30.

Hecker Péter, Gerber Pál
 ● DEÁK ERIKA GALÉRIA
 www.deakgaleria.t-online.hu
 Budapest VI., Jókai tér 1.
 2008. április 3–május 3.

Körösényi Tamás
A művészet él
 ● SCHÖFFER MÚZEUM
 Kalocsa, Szent István király út 76.
 2008. február 10–május 13.

Ötvös Zoltán
„Veduta”
 ● DOVIN GALÉRIA
 www.dovingaleria.hu
 Budapest V., Galamb u. 6.
 2008. március 21–május 13.

Gaál András, Krzysztof Gliszczynski
PÁRbeszéd 2 – A festmény evolúciója
 PLATÁN GALÉRIA
 www.polinst.hu
 Budapest VI., Andrásy út. 32.
 2008. március 28–május 16.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Hernán Diáz Alonso
Pitch-Black
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2007. október 10–2008. 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.

Mahrem
Footnotes on Veiling
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2008. január 24–március 16.

Maurizio Cattelan
 ● KUNSTHAUS BREGENZ
 www.kunsthaut-bregenz.at
 BREGENZ
 2008. február 2–március 24.

Annette Sonnewend, Christina Tsilidis, Anita Witek
Role-models
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2008. február 26–március 26.

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

Esther Stocker
Geometrically considered
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2008. február 1–április 6.

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

Werner Feiersinger, Philippe Decrauzat
 ● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2008. február 29–április 13.

Jörg Imendorff
 ● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2008. január 25–április 20.

Max Ernst
Une semaine de bonté – A Surrealistic Novel
 ● ALBERTINA
 www.albertina.at
 BÉCS
 2008. február 20–április 27.

Biennale Cuvée – World Selection of Contemporary Art
 ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
 LINZ
 www.ok-centrum.at
 2008. február 29–április 27.

Reise/Wege (Travel/Paths) – From the Collection of the Photo Gallery
 ● RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. február 23–május 25.

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 8.

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

Tony Cragg
versus F. X. Messerschmidt
 ● ORANGERIE
 www.belvedere.at
 BÉCS
 2008. január 29–május 25.

Eva & Adele
 ● RUPERTINUM – MUSEUM DER MODERNE SALZBURG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. március 16–június 8.

Hiroshi Sugimoto
 ● MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. március 8–június 15.

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.

A Guest of Honour – Fom Francis Bacon to Peter Doig
 ● MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. március 15–július 6.

Bill Viola / Nan Hoover
Some Times
 ● MUSEUM DER MODERNE MÖNCHSBERG
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2008. március 20–július 6.

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.kunsthautgraz.at
 www.museum-joanneum.steiermark.at
 GRAZ
 2008. március 6–október 26.

Belgium

Seamus Harahan
LONELY AT THE TOP
 ● MUHKA
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2008. február 1–május 9.

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

FACE ON
 ● FOTOMUSEUM
 www.fotomuseum.be
 ANTWERPEN
 2008. február 29–június 8.

Wilfredo Prieto
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (SMAK)
 www.smak.be
 GENT
 2008. április 4–június 29.

Guillaume Bijl
 ● STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (SMAK)
 www.smak.be
 GENT
 2008. április 5–július 8.

Csehország

Ioana Nemes
 ● GALERIE JIŘI ŠVETSKÁ
 www.jirivestka.com
 PRÁGA
 2008. március 21–április 5.

Ivan Kafka a Tomáš Svoboda
Shanghype
 ● FUTURA
 www.futuraproject.cz
 PRÁGA
 2008. február 24–május 4.

František Foltýn (1891–1976)
 ● DŮM U KAMENNÉHO ZVONU (STONE BELL HOUSE)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2008. március 6–június 1.

Miyako Ishiuchi
photographs 1976–2003.
 LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2008. március 18–június 1.

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

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

Charles Sandison / Claude Monet
Bertrand Lavier / Edouard Manet
 ● MUSÉE D'ORSAY
 www.musee-orsay.fr
 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.

Patti Smith
Land 250
Andrea Branzi
Open Enclosures
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2008. március 28–június 22.

Hollandia

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.

„To Burn Oneself with Oneself: the Romantic Damage Show”
 ● DE APPEL
 www.deappel.nl
 AMSZTERDAM
 2008. február 23–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.

Expositie ZEROI
 ● CENTRUM KUNSTLICHT IN DE KUNST
 www.kunstlichtkunst.nl
 EINDHOVEN
 2008. február 9–május 25.

Edwin Zwakman
Fake but Accurate
 ● HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY
 www.huismarseille.nl
 AMSZTERDAM
 2008. március 1–május 25.

Eyes Wide Open – Aanwinsten Stedelijk Museum & The Monique Zajfen Collection
 ● STEDELIJK MUSEUM CS
 www.stedelijk.nl
 AMSZTERDAM
 2007. december 22–2008. június 14.

Írország
Carlos Amorales <i>Dark Mirror</i> ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.modernart.ie DUBLIN 2008. február 27–május 11.
Jack Pierson ● IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.modernart.ie DUBLIN 2008. március 12–május 18.
Lengyelország
Wilhelm Sasnal <i>Years of Struggle</i> ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl. VARSÓ 2007. november 28–2008. március 2.
Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe ● BUNKIER SZTUKI www.bunkier.com.pl KRAKKÓ 2008. február 8–március 23.
This is Not an Exhibition ● ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl. VARSÓ 2008. február 26–május 5.
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
Simon Roberts <i>Motherland</i> ● BELFAST EXPOSED www.belfastexposed.org BELFAST 2008. január 17–március 7.
Jean Prouvé <i>The Poetics of the Technical Objects</i> Architecture + Design ● DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2007. december 7–2008. március 25.
Mario Garcia Torres ● WHITE CUBE (HOXTON SQUARE) www.whitecube.com LONDON 2008. február 29–március 29.
Jonathan Knowles <i>In Camera</i> ● PHOTOFUSION www.photofusion.org LONDON 2008. február 29–április 5.
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.
Antony Gormley ● WHITE CUBE (MASON'S YARD) www.whitecube.com LONDON 2008. március 5–április 12.

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 curated by Isaac Julien ● 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 <i>A Retrospective</i> ● TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2008. január 24–április 27.
Peter Doig ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2008. február 5–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 <i>Seduced – Art & Sex from Antiquity to Now</i> ● 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>'I still go on / Till the Heavens and Earth are gone'</i> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2007. november 3–2008. június 1.
Derek Jarman <i>Lightbox</i> ● TATE BRITAIN www.tate.org.uk LONDON 2008. április 5–június 1.
Németország
Heinz Hajek-Halke <i>Form from Light and Shadow</i> ● 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.
Baranyai Levente ● KULTURINSTITUT DER REPUBLIK INGARN www.uki-s.de www.dovingaleria.hu STUTTGART 2008. február 8–március 28.
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 MEDIEN-TECHNOLOGIEN) www.zkm.de KARLSRUHE 2007. június 15–2008. április 20.
Karl Valentin <i>Pioneer of Films and Artisan of Media</i> ● MARTIN-GROPIUS-BAU www.gropiusbau.de BERLIN 2008. január 25–április 21.
Gerhard Richter <i>Paintings from Private Collections</i> ● MUSEUM FRIEDER BURDA www.sammlung-frieder-burda.de BADEN-BADEN 2008. január 19–április 27.
Manon de Boer <i>„The Time That Is Left“</i> ● 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 <i>wenn der frühling kommt [when spring is here]</i> ● 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.
Félix Vallotton <i>Idyll on the Edge</i> ● HAMBURGER KUNSTHALLE www.hamburger-kunsthalle.de HAMBURG 2008. február 15–május 18.
MAXImin ● DAIMLERCHRYSLER CONTEMPORARY www.sammlung.daimlerchrysler.com BERLIN 2008. február 9–május 25.
PopArtPortraits ● STAATSGALERIE www.staatsgalerie.de STUTTGART 2008. február 23–június 8.
Georg Baselitz <i>Who Knows Anna Selbritt?</i> ● KUNSTMUSEUM BONN http://kunstmuseum.bonn.de BONN 2008. április 20–augusztus 31.
Norvégia
Norwegian contemporary art ● ASTRUP FEARNLEY MUSEUM OF MODERN ART www.afmuseet.no OSLÓ 2008. január 12–március 23.
Olaszország
Hard Rock Walzer – Contemporary Austrian Sculpture ● VILLA MANIN www.villamanincontemporanea.it CODOIPO 2007. november 4–2008. március 25.
Luigi Ontani, Guyton \ Walker, Ding Yi ● MAMBO www.mambo-bologna.org BOLOGNA 2008. január 24–május 4.
GREENWASHING ● FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO www.fondsr.org MODENA 2008. február 28–május 11.
TIME CODE ● MAMBO www.mambo-bologna.org BOLOGNA november 15–2008. június 12.
Portugália <i>COME AND GO: FICTION AND REALITY</i> ● CAMJAP – CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO www.camjap.gulbenkian.pt LISSZABON november 23–2008. június 1.
Spanyolország
Private Life / Josep Maria Civit Collection – Representations of contemporary tragedy and banality ● CDAN CENTRO DE ARTE Y NATURALAZA 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 <i>Las mujeres que no conocemos (Women we don't know)</i> ● 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.
Modigliani and His Times ● MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA www.museothyssen.org MADRID 2008. február 5–május 18.
Lothar Baumgarten <i>autofocus retina</i> ● MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2008. február 8–június 15.
Svédország
John Duncan <i>The Gauntlet</i> ● FÁRGFABRIKEN 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 <i>Ellipsis</i> ● LUNDS KONSTHALL www.lundskonsthall.se LUND 2008. február 9–április 13.

Heinn Fridfinnsson ● MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2008. február 16–április 27.
KÜLFÖLD / AMERIKA
USA
Global Feminism Remix ● BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2007. augusztus 3–2008. március 2.
Random Utterness ● HUNGARIAN CULTURAL CENTER www.magyarintezet.hu www.culturehungary.org NEW YORK 2008. január 24–március 8.
Panoramas of the Moving Image: Mechanical Slides and Dissolving Views from Nineteenth-Century Magic Lantern Shows ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2007. szeptember 12–2008. március 10.
Lucian Freud <i>The Painter's Etchings</i> ● THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2007. december 16–2008. március 10.
Charles Demuth <i>Chimneys and Towers</i> ● WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART www.whitney.org NEW YORK 2008. február 23–április 27.
Erwin Redl <i>Matrix II</i> ● MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SAN DIEGO (MCASD) www.mcasd.org SAN DIEGO 2008. január 17–május 4.
Impressed by Light – Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860 ● NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2008. február 3–május 4.
Lee Friedlander ● SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2008. február 23–május 18.
Cai Guo-Qiang <i>I Want to Believe</i> ● SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2008. február 22–május 28.
WHITNEY BIENNIAL 2008 ● WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART http://whitney.org/ www/2008biennial/ NEW YORK 2008. március 6–június 1.
Allan Kaprow <i>Art as Life</i> ● THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA) www.moca.org LOS ANGELES 2008. március 23–június 30.

LÉNA' ROSELLI GALLERY

ÚJ KORTÁRS

egy új formáció



március 20 - 30 - ig



Diana Kingsley Blue Ribbon

Budapesti
Tavaszi
Fesztivál

08

március 14-30.



EastEuroCo
EXECUTIVE SEARCH GROUP

BUDAPEST - BUDAPEST - BUDAPEST
LONDRA - MILANO - PARIGI - ROMA



1139 Budapest, Kantárocs 1-4.
www.daymedhospital.hu
e-mail: info@daymedhospital.hu